



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

6. Die Hüttenplastik

urn:nbn:de:hbz:466:1-41993

II.

Die Kunst um 1400

(ca. 1390—1430)

Die Betrachtung, soweit sie bis hierher gediehen ist, wollte einen festen Grund legen. Die Werke mußten unter den Gesichtspunkt grundschaftender Wandlungen treten. Für das Weitere muß die Methode zunächst nicht dem Sinne, aber der Folge der Darstellung nach wechseln. Es ist nötig, einen Begriff nicht nur von dem zu geben, was da ist, sondern auch von dem, was da ist, eine Ahnung wenigstens von dem unermesslichen Schatz größter Eindrücke, der nicht nur meist unerkannt — sehr weiten und aufnahmebereiten Kreisen auch sachlich unbekannt ist. Es wird nötig sein, über kleinere Zeiträume, meist die von Generationen, einen Umblick hingehen zu lassen, annähernd zu sehen, was an Wesentlichem da ist, um am Schlusse jedesmal die Bestimmung dessen zu versuchen, was es bedeutet; also auch, was es an Gegensätzlichem enthält. Vergessen wir niemals, daß es keinen Gänsemarsch der Stile gibt, sondern lebendige Verflechtung, und daß immer gleichzeitig gut drei Generationen tätig sind. Trotzdem hat auch der geschichtliche Augenblick noch seine Farbe; die Macht des Gleichzeitigen überkreuzt die Wirkungen der Geburtszeit. Beides tönt mit einer geheimnisvollen Kraft, die für den Historiker letzte Gegebenheit, für den Philosophen Anreiz tieferer Deutung ist, die Farbe des Einmaligen, der schöpferischen Persönlichkeit. Auch diese hat wieder Voraussetzungen in sich, die nicht unmittelbar Wirkungen der Zeit, sondern solche relativ stetiger Faktoren sind, Voraussetzungen des Blutes (Rasse, Nationalität, Volksstamm, Familie), die mit Charakter und Schicksal, mit Begabung und Erlebnis sich zum Ganzen der Person durchdringen. Person (in diesem schon sehr verwickelten Sinne), Generation und geschichtlicher Augenblick begegnen sich im Kunstwerke. Aus ihnen allen erst wird sein „Stil“. Gewiß, wir wollen „den Mann“ aus seinem Werke erleben. Aber einer historischen, und das heißt ganz von selbst auch philosophischen Besonnenheit wird „der Mann“ nicht anders als in dieser vielfältigen Bestrahlung eben dieser Mann sein. Sein Schicksal ist es, ob das Genie, wie bei Michelangelo (auch einem Bedingten!) unter allen Komponenten das entscheidende Wort spricht. Die einmalige Begabung dämpft nach dem Grade ihrer Kraft die Stimme der anderen Faktoren, aber sie bringt sie nicht zum Schweigen. Es gibt also gewiß nicht ausschließlich „Kunstgeschichte ohne Künstler“ (was auch in Wahrheit noch niemand ernstlich behauptet hat) — es gibt auch „keine Künstler ohne Kunstgeschichte“. Es ist aber zunächst noch nicht einmal möglich, sich an feste Künstlerpersönlichkeiten zu halten, sie verbergen sich fast immer noch im komplexen Begriffe der Werkstatt; und es wäre nicht minder eine große Selbsttäuschung, wenn man auch nur eine Einteilung nach Stämmen schon hier versuchen wollte. Sie wird sich mit dem Wachsen der zünftlerischen Werkstättenkunst immer deutlicher von selbst herausarbeiten. Folgen wir zunächst noch der Weisung, die aus dem bisher Betrachteten sich von selbst ergibt.

VI. Die Hüttenplastik

Die gewaltigsten Werte der Hüttenkunst in der Epoche Karls IV. ballen sich um die große Familie der Parler zusammen. Ihre zahlreichen Bauten suchten immer noch die plastische Dekoration; sicher wußte man, wenn man in diesen Komplex gehörte, auch an sehr entlegenen Stellen voneinander. Die örtlichen Hütten tauschten noch immer die Kräfte aus. Skizzenbücher

wanderten. Es muß eine Art von Parlerschule gegeben haben, die sehr verschiedenen Individualitäten ihre Farbe lieh. Auch wenn kein Parler selbst bildnerisch tätig war, so ist doch der neue Stil des Körperlichen, den ihr neuer Stil des Räumlichen forderte, mittelbar zum größten Teile ihr Werk. Was aber im Kreise dieser architektonischen Hütten an neuen Werten der Plastik entstand, das kam zum großen Teile schließlich auch der beweglichen Kunst zugute. Das Neue erfocht seine Siege auf dem Boden des Alten. Die Lieblingsstädte Karls IV., Prag und Nürnberg, sahen Unternehmungen, in denen das politische Übergewicht des Südostens über das alte Reichsgebiet auch künstlerisch zum Ausdruck kam. Drei große Unternehmungen Karls in der Residenzstadt selbst geben bequeme Möglichkeit, dieses Neue abzulesen: der Dom, der Altstädter Brückenturm und die Teynkirche. Alfred Stix verdanken wir eine gründliche Bearbeitung, der wir dankbar nachgehen dürfen, ohne in ihre Einzelschlüsse überall mit hineinwandern zu müssen. Die Wenzelstatue, die Grabtumben der Premysliden sind uns schon bekannt. Was in den letzteren erreicht war, zeugte zunächst in den berühmten 21 Porträtbüsten des Triforiums und den 10 äußeren Büsten des Chores fort. Der Gedanke der Bildnisbüsten taucht in Prag schon um 1329 bei Johann v. Draziz auf, der nach den Jahren von Avignon in seinem neuen Palaste seine Vorgänger in Büstenform verewigte. Der Gedanke weltlicher Bildnisse aber kommt zunächst aus jener höfischen Atmosphäre, die (auf dem Hintergrunde der „Vis du Louvre“ und der Pariser Kunst) in den Wiener Unternehmungen schon zu spüren war. Auch persönliche Künstlerbeziehungen zwischen der österreichischen und der böhmischen Hauptstadt liegen ja offenbar vor — es scheint sehr möglich, daß der Meister der Wenzelstatue schon vor seiner Prager Tätigkeit dem Parlerkreise zugehörig, zuerst aber am Bischofstore von St. Stephan tätig war. Der Prager Gedanke aber ist als Programm schon wahrhaft renaissancemäßig in einem Punkte: nicht nur die Mitglieder der königlichen Familie, sondern auch die drei ersten Bischöfe, die fünf geistlichen Directores fabricae, ja — und hier spannt sich der große Horizont der Petrarcazeit — die zwei Baukünstler selbst wurden dargestellt. Die Frage, wie dieses wahre Bildnismuseum auf einzelne Hände zu verteilen sei, ist hier weniger wichtig als die nach der stilistischen Entwicklung, selbst jene nach deren Gänge nur wichtig durch die nach ihrem Ziele (Abb. 9, 22, 23, 78—81.)

Mit einer einzigen Ausnahme sind die Büsten an der Triforiengalerie aus dem Pfeilergestein herausgearbeitet. Nur die des Wenzel von Radez — allerdings die erstaunlichste von allen — ist von anderem Material (Pläner Kalkstein) und eingesetzt. Man konnte früher oben an der Galerie entlang wandeln. Ein Zeitraum von höchstens 14 Jahren (1379—1393) umspannt das Ganze, wie Stix aus den gleichzeitigen Inschriften und den Baunachrichten nachweisen konnte. Der Kaiser selbst war tot; vielleicht ging der Gedanke erst von dem dankbaren Domkapitel aus, doch wäre er wohl ohne die Atmosphäre, die der Luxemburger geschaffen hatte, kaum gefaßt worden.

In der Anordnung der Büsten ist ein Unterschied, der für das Verhältnis des Körperlichen zum Räumlichen entscheidend ist. Zehn Büsten, sämtlich Mitglieder des Herrscherhauses darstellend, sind im Chorschlusse untergebracht. Sie alle, aber auch nur sie, kleben plastisch vor der Wand. Alle anderen dagegen sind in ausgehöhlte Flachnischen gesetzt, von einem zugeordneten Raume umfassen. Aus der Anordnung der zehn Herrscherbüsten spricht jenes Vakuum zwischen zwei Bedingtheiten, jene Freude am plastisch nahezu Unbedingten, an der vorquellenden Form also, die charakteristisch für nicht wenige Statuen des späteren 14. Jahrhunderts war; aus der Nischenordnung aber die neue Bedingtheit, ein Ansatz malerischer Auffassung. Es sind auch innerhalb der Chorschlußbüsten noch Nüancen. Es ist ein Unterschied, ob die Brust über den Sockel vorquillt oder hinter ihm zurückweicht. In diesem zweiten Falle ist ein Gefühl für Nischenrahmung und bildhafte Bedingtheit schon erwacht. Es ist am deutlichsten bei dem jugendlichen Wenzel IV. eingetreten, dessen Kopf wohl auch in dieser engeren Reihe am meisten überrascht. Es scheint wirklich, als spiegele der chronologische Verlauf, den wir erschließen dürfen, die Abfolge, auf die uns alle bisherigen Betrachtungen schon vorbereiteten. Das Programm der Form prägt der Kopf Karls IV. Jenes Gefühl für grandiose Massenwucht und massive Rundheit, das die Tumbenfiguren der Premysliden in ihrem Ganzen stärker als in ihren Köpfen zeigten, ist hier nun auch auf den Kopf (der eben schon beinahe das Ganze ist) übertragen. Die faltenlose Schwulstrundung des Büstenabschlusses war ebenfalls bei

Ottokar im Oberkörper vorbereitet — es ist eine Form, die dem Denken in Faltenreihen bereits entwachsen ist. In den Bärten, den Gesichtsfurchen der Premysliden lebte jenes noch, auf sie war es zurückgedrängt. Die neue, weichste Hornwulstung dagegen war auch bei ihnen schon in der Jochbein- und Brauenbildung durchgesetzt, die neue Büstenform als Form, nicht als Thema, hier vorbereitet. Aber nun ist eben das Ganze selbst von jedem Faltenreime befreit, nur wuchtig quellende Masse, genau von jener zusammenfassenden Breite, die gleichzeitig gemalte Porträts der böhmischen Schule besitzen. Auch der Blick muß die tierwarme runde Großheit besessen haben, die Karls Porträt der Theoderichschule kennzeichnet. Alles quillt, selbst die Augenflächen beulen sich kugelig wie die Stirne, die Wangen, die fleischige Nase. Der Mund breit, von lachendem Behagen, sprechend. Das alles ist in den Gmünder und Augsburger Propheten, in den Tumben des Veitsdomes selber vorgeahnt. Aber wie schnell wächst hier das neue Gefühl voran! Nun erscheint auch Ottokar I. noch allgemein und fern. Dort war das Thema „der Mann“ ergriffen, jetzt ist es der „Einzelle“.

Wir haben ein Bildnis, eine unzweifelhafte Porträt-darstellung, ermöglicht im Rahmen einer vorgefaßten Form. Bei Johann Heinrich von Luxemburg-Brabant ist die gleiche vorgefaßte Form da — und dennoch ein anderer Ausdruck. Stix erkennt bei ihm einen leichten Zug von Frivolität, bei dem Vater Karls aber, König Johann von Luxemburg, einen tiefen Ernst. Das Bild historischer Persönlichkeiten, wie es die Geschichte selbst überliefert hat. Unter Karls vier Gemahlinnen ragt Anna von Schweidnitz (Abb. 22) durch den Zauber des Profils und die ungewöhnlich nüancierte Behandlung der Halspartie hervor. Bei Elisabeth von Pommern wirkt die Stilform stark bis an die Grenze des Starren, bei Johanna siegt das Lächeln des Lebens. Der Vorteil, den die Form durch die Überwindung des Graphischen hier errungen, ist deutlich. Alles Rhythmische wird gezählt, alle gezählte Form ist Addition. Hier ist aber nicht Summe, sondern Ganzes, der begriffene Wert der Totalität. Die Verdrängung des strophischen Sehens öffnet der Vergegenwärtigung die Tore, die Vergegenwärtigung der Beobachtung. Der keckste Blitz des neuen Gefühls: der wundervolle junge Wenzel; nicht naiv, sondern mit Freude am Naiven erfunden, also von einem sehr wissenden, sehr abstimmdenden Gefühle — lausbübische Frische, mit dem zärtlichen Jubel ergriffen, der alle warmen Herzen, am stärksten aber reife und komplizierte Seelen vor jungen Hunden packt (Abb. 78).

Nur eine der Büsten des Königshauses, Wenzel von Luxemburg und Brabant, ist von anderem, zurückgebliebenem Stile, obwohl schon in der neuen Ordnung und von einer Nische umfassen. Sie scheint sehr stark erneuert und wirkt ein wenig wie die Neugotik des Kölner Domes, aber das mag von Anfang in ihr an gesteckt haben. Es ist ein merkwürdiger Rückfall in rhythmisch-zählendes Addieren, wohl beherrschte akademische Faltengrammatik in den Haaren, mit technischer Vollendung vorgetragene Leere im Gesichte. Offenbar von einem älteren dekorativen Steinmetzen, einem Hüttenplastiker engeren Sinnes. Seine Art begegnet sich im Matthias von Arras mit jener der zehn Chorschlußbüsten. Unter diesen aber war ein Frauenkopf, der stärker noch als Johanna ein weich-feines Leben nicht nur des Seelischen, sondern der allgemeinen Form vortrug: Blanka von Castilien. Eine zarte Welle ineinanderfließender Winkelungen weht über die Fläche hin — wenn sie sich verstärkt, kann etwas wie ein erster malerischer Nebel von holdem Reiz sich bilden. Das ist, hier noch bei vorquellender Büstenform, eigentlich jene Anschauung, die die hinterfangende Nische erzeugt hat. Wir finden sie aber erst bei allen folgenden. Was hier anklingt, verstärkt sich in den drei Erzbischöfen und den geistlichen Baudirektoren. Ocko von Wlachim: noch von gebeulter Form, mit der blasigen Stirne, die auch die Malerei um 1400, sie aber mehr als Ausdruck babyhafter

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



78. Büste König Wenzels, Prag, Triforium des Domes.

Phot. Stoedtner.



79. Büste des Andreas Kotlik, Prag, Triforium. Phot. Stödtner.

Kindlichkeit, geliebt hat, sonst aber länglicher schon, mit tiefen Mulden in den Wangen und spielenden Mundwinkeln. Unverkennbar schreitet die Form von der Basis der Totalität, wie sie die Herrscherbildnisse gesetzt, zu immer eindringlicherer Vergegenwärtigung und immer weicherer malerischer Wirkung vor. Benesch von Weitmil scheint durchaus mit Ocko zusammenzugehören. Man muß an so prächtige Figuren verwandter Breite im Grundgeföhle wie Albert von Hohenlohe in Würzburg, Albert von Beichlingen in Erfurt denken, um zu ermessen, wie ungeheuer der Fortschritt ist (hier, in eng begrenzter, immer gleicher Aufgabe wird Entwicklung gleich Fortschritt). Die Augen werden gegen den Stil der Karlsbüste zurück-, die Wangen vormodelliert, die Form wogt, der Lebensausdruck wird aktiv. Ernst von Pardubitz, schwächer, geht völlig vom Ocko aus; das Motiv des Halskragens, sehr räumlich gefaßt, hier etwas starrer. Eine neue Nüance der Johann von Jenstein. Die Einzelform zieht sich diskreter zurück, die Stirne wird gerade und nimmt feine Falten an. Viel delikater ist das im Andreas Kotlik gelöst: Gleiten und Spielen von Übergängen, spielendes und zuckendes Leben im Lächeln (Leonard Busco ist schwächere Kopie nach ihm). Das ist nicht nur „Realismus“. Die eigentümliche Einfurchung der plastischen Form durch die Wangenlinien vor allem ist nur das Wiedereindringen konkaver Bildungen, die so schon früher, vor der einheitlichen Schwellung des Parlerstiles, an der Freiburger Baumeisterbüste vorgekommen waren — ja sie könnte geradezu von einem Eindruck des Freiburger Kunstwerkes mit erzeugt sein (s. u. S. 124). Man darf erwarten, daß die geheime Symmetrie, die immer feiner überdeckt hier überall noch durchblickte, endlich einem noch kühneren Durchbruche der Lebensempfindung weichen werde. Das bringt der Holubec. Eine weiche Kapuze umschlingt etwa in der Form der Fischblase den schräg geneigten Kopf, der an der Neigungsseite das Ohr offen hinlegt. Was wir jetzt spüren ist Atmosphäre, die sich über die tastbare Form hinbreitet, ein unsichtbarer Schleier, der aus dem neuen Fluß der Übergänge quillt. In den besten der Heiligenbüsten des Choräußeren zeugt diese Gesinnung weiter, sie taucht die wallende Form in Atmosphäre und steigert den Lebensausdruck im Prokop bis zum Scheine fast des Augenblicklichen. Unverkennbares Modellstudium, Gegenwart für Vergegenwärtigung ausgenutzt, zu einer Darstellung,



80. Büste des Nikolaus Holubec, Prag, Triforium.

der die berühmten Personenverdeutlichungen der italienischen Quattrocentobüsten kaum etwas Überlegenes entgegengesetzen könnten. Von der dickquellenden Masse, wie sie der starke Kopf Karls IV. besaß, ist man zu einer gleichsam glucksend bewegten Oberfläche vorgedrungen, vom überzeugenden Existenzbilde zum bewältigten Modell. Nun kann man sogar die verbannte Linie wieder einführen — in eine völlig dem Banne des Rhythmischen entronnene Form. Dieses letzte Wunder geschieht in den Büsten Peter Parlers und des Wenzel von Radez (Taf. 11). Stix hat gewiß richtig gesehen: Beide gehören auf das Engste zusammen, und das Künstlerbildnis rettet unserer Epoche auch das des geistlichen Herrn (trotzdem dessen nachträgliche Einsetzung das ungläubige Staunen über die einzigartige Leistung bis zum Zweifel verstärken möchte). Die Grundform ist der etwas glotzig-qualligen der Karlsbüste und ihrer nächsten Verwandten gegenüber beinahe wieder zart; aber gar nicht mehr hüttenplastisch-dekorativ. In der feinfühligsten Delikateit sind genau gesehene Einzelheiten, eine ganz neue Bildung der Augen und Unterschneidung der Lider vor allem, eine lebensvolle Bildung der Brauen, in eine zartscharfe Gesamtform eingetragen. Unter der Haut spielt ein sehnig-nervöses Leben. Die Form der Büste selbst hat neuen Sinn erhalten. Bei den Königen hängt die

Schulterpartie gleichsam am Kopfe, sie ist sozusagen nachgequollen und wie eine abgestrichene Teigmasse abgefangen. Hier aber trägt sie — über gesenkter Schulter steigt der Kopf fein und sicher auf. Musterhaft, wie sich ein unvergeßliches Bild des Einmaligen, einer Persönlichkeit voller Geist und Leben herausprägt, ohne in jene fast panoptikumhafte Aufdringlichkeit abzugleiten, die etwa der berühmten Nicolo-Uzzano-Büste eignet. Glückliche Begegnung von Natürlichkeit und Stil, folgenlos modern für damals, wie dies bei deutschen Einzelleistungen typisch ist. Alles Suchen nach fremden Vorbildern ist zwecklos. Das kommt aus der Phantasie eines großen Künstlers, es kommt aus der einzigartigen Schule der Bildnisbüste, die eine große Aufgabe einem Künstlerkreise geschaffen, es kommt aus dem Parlerkreise her, der sich in der engen Bahn einer Aufgabe zu einer Konsequenz durchringen konnte, die auf weiteren noch nicht möglich war. Die letzte Konsequenz des stetigen Wandels ist immer die Überraschung. (Hierzu die Abb. 9.)

Es sind mindestens fünf künstlerische Ichs, die wir fühlen. Ihre Begegnung und Verschlingung macht mir eine Trennung nach fünf Händen doch schwieriger als sie Stix geschehen. Ich weiß nicht, ob nicht das eine oder andere mit einem zweiten künstlerischen Ich in einer äußeren Individualität zusammengegangen ist. Im „Meister der königlichen Familie“ (Stix) fühle ich bei Blanka von Castilien schon jenen des Benesch von Weitmil, in diesem wieder den der schönsten Büsten des Choräußeren. Wichtig ist die stetige Wandlung, die nahezu sämtliche Büstenformen verbindet und nach vorwärts richtet. So neu und persönlich der Eindruck der Totalität beim Kopfe Karls IV. wirkt (dem Ottokar-Grabmal gegenüber) — gegen den Radez scheint er wieder veraltet und allgemein, so wie ein Gmünder Prophetenkopf gegen den Premysliden. Auch ist wohl nicht alles erkannt, wenn nur der wachsende Realismus betont wird. Gewiß, er ist da, als Folge und Teil der Vergegenwärtigung. Aber liegt nicht ein mindestens ebenso wichtiger Vorgang in der Verräumlichung des Körperlichen und in jenem Schleier von beinahe farbiger Atmosphäre, der, erst durch plastische Totalitätsform möglich geworden, diese selbst zur malerischen umbilden möchte? Nur der Parler- und Radez-Meister — er ein unbedingt abzusetzendes, gänzlich individuelles Ich — tritt gleichsam auf eine seitliche Höhe. Keiner folgt ihm. Was jene anderen aber erreichten, wirkt überall weiter und läßt sich auch z. B. in Nürnberg erkennen.

Die Büstenform muß den Parlern für ihre Plastik außerordentlich gelegen haben. Sie ist ihnen offenbar zuerst als Konsolengestaltung aufgegangen. Die Bildnisse des Triforiums sind gleichsam emanzipierte Büstenkonsolen. Darum hängt bei den älteren die Schulterpartie, beim jungen Wenzel wird sie schon fest gerahmt und steigt bis zur sicheren Tragkraft bei den reifsten. Der Lebensgrad, der bei dieser typischen Befreiung aus der Macht des Architektonischen erreicht wurde, kam dann rücklaufend auch der dienenden Büste zugute. Es gibt Gründe wenigstens für die Möglichkeit dieser Vorliebe gerade an diesem Zeitpunkte. Damit sie sich bilden könne, mußte ein betontes Gefühl für die Übermacht des Kopfes da sein — wir fanden es als eminent bezeich-



81. Büste des hl. Prokop, Prag, Außenchor.
Nach Jahrb. d. Central-Kommiss.



82. Konsolenbüste vom Parlerchore des Freiburger Domes.
9*



83. Konsolenbüsten vom Parlerchore des Freiburger Domes.

Gmünd zwei Kopfkonsolen, die vielleicht Bauleute darstellen. Am Freiburger Parlerchore befindet sich eine Reihe von Konsolbüsten, von denen hier zwei meines Wissens zum ersten Male veröffentlicht werden (Abb. 82). Die weibliche kann sich im Lebensgrade mit den Prager Schwestern nicht messen. Ihre Form aber, schlank und steigend, mit den schief geschnittenen noch quellenden Augen, dem breitgelegten Ohr, mit der Gesichtsfalte von der Nase seitab, der Bildung des Mundes, könnte in etwas dekorativer Abschattung die Voraussetzungen spiegeln, von denen der Künstler des Johann Jenstein ausging. Der untere Abschluß und die vorquellende Gesamtbildung entspricht den älteren Büsten des Prager Triforiums. Die raffinierte Feinheit dagegen der spätesten Chorschlußbüsten spiegelt sich in den zwei Köpfen (Abb. 83). Es ist tauchender Heraus- und Herabblick aus einer umhüllenden Atmosphäre wundervoll gleitender Formenweichheit, wie bei Adalbert oder Prokop. Wie bei Prokop Mantelkragen und Nimbus ineinanderwogen, so verbindet beide Köpfe der Fluß der rollenden Haare und das glatte Tuch- und Bandgeschlinge zwischen den Kopfbedeckungen. Malerische Verbindung — in der Frauenbüste starre Isolation. Auch hier liegen Entwicklungen abgegrenzt. — Näherer Erforschungen warten noch zwei prachtvolle Büstenköpfe an einem Fensterbrett des Breslauer Rathauses, vom Volksmunde genannt „die zänkischen Weiber“. Von saftiger Fülle, ungewöhnlichem Leben, voll Drolerie und humoristischer Leidenschaft — ersten Ranges.

Merkwürdig übrigens, wie im Parlerkreise auch immer wieder Gedanken aus dem älteren Freiburger Münster auftauchen (vgl. die Sitzfiguren an den Strebepfeilern). Die weich gebackenen und dabei massiven Formen, die gelegentlich um 1300, und gerade in der Freiburger Westvorhalle so beliebt sind, erwachen wieder in geschichtlichem Wellengange bei den Parlern; aber auch Motivisches. Das berühmte Baumeisterbildnis von der Vierortgalerie des Münsterturmes ist eine Konsolenbüste, und sicher die einer bedeutenden Persönlichkeit. Die Formen sind rhythmisch (wir sind um 1300!), dennoch innerhalb des Rhythmischen von feiner Unregelmäßigkeit. Der Mund scheint zu sprechen, die Wangenlinien, die Furche von der Nase seitab, die Stirnfalten wirken wie Vorklänge des Andreas Kotlik. Sehr wohl möglich, daß die Parler — gegen die jüngste Vergangenheit so deutlich protestierend — über deren Rücken hinweg eine noch ältere als verwandt empfanden, sich stilistisch und motivisch von ihr anregen ließen. Der neue Klang, der mit dem Kotlikbildnis und seinen Verwandten am Triforium auftaucht, wurde vielleicht durch einen Künstler geleitet, der eine Zeitlang am Freiburger Chore unter Johann von Gmünd gearbeitet hatte. Gerade die Skulpturen des Hauptturmes und der Westvorhalle konnten Mitarbeiter der Parler zu wertvollen Studien reizen. (Über die Konsolenbüste vgl. Freiburger Münsterblätter V S. 43, Kemmerich, Zeitschr. d. Bild.-Kunst 1909 S. 88 ff., Kempf, Das Freiburger Münster, 1914, S. 13.)

Selbstverständlich wird man sich hüten müssen, überall die Parler zu wittern, wo Konsolenbüsten erscheinen. Dennoch sind, wo dies geschieht, meist wirklich Beziehungen zu jenen auch sonst nahegelegt. Der Chor der Moritzkirche in Halle a. d. S., an dem seit 1388 Peter von Mortal (offenbar als Baumeister) und Conrad von Einbeck (als Bildhauer) tätig waren, geht unverkennbar auf jenen der Sebalduskirche in Nürnberg, dieser wieder auf Gmünd zurück. B. Meier hat gelegentlich einer Einrüstung Aufnahmen der Konsolenplastik veröffentlichen können, die

nend in den kurzstämmigen Apostelchören von Augsburg. Die organisch belebte Konsole der älteren Zeit zieht im allgemeinen die Ganzfigur vor. Das Gefühl für den unantastbaren Zusammenhang des Leiblichen, das beherrschende Gefühl des 13. Jahrhunderts mußte gebrochen sein. Zugleich aber war nötig, daß, was man gab, über rhythmisch massiv empfunden sei, fähig, ein schweres tektonisches Gefühl durch die eigene Festigkeit zu symbolisieren. Das war seit der Mitte des Jahrhunderts erreicht.

Daß die Prager Büsten emanzipierte Konsolen, daß dienende also ihnen vorangegangen sind, lehrte schon ihre Form und die Richtung ihrer Verwandlung. Tatsächlich sind aber auch schon in



84. Pfeilerkonsole vom Ulmer Münster.
Nach Pfeleiderer, „Münster zu Ulm“.



85. Pfeilerkonsole vom Ulmer Münster.
Nach Pfeleiderer, „Münster zu Ulm“.

auch hinter den Skulpturen Parlerische Ideen sichtbar machen. Auf sechs Kragsteine ist z. B. die Anbetung der Könige verteilt, Maria, das Kind, die drei Weisen und ein Diener mit Pferdekopf neben sich (diesen Zug aus dem erzählenden Relief ließ man sich also selbst hier nicht entgehen). Das Kind kriecht in Ganzfigur, bei Maria ist nur noch der Schulteransatz sichtbar, der bärtige Königskopf kommt unmittelbar aus der Wand heraus; Kragsteine mit Köpfen auch überall am Hauptchore — und innen der prachtvollen mit dem Selbstbildnis Meister Conrads. Daß die Konsolenplastik ältere Werke des Einbeckers übermittlelt hat, will ich weder bestreiten, noch behaupten. Die mögliche Verbindung mit den Parlern ebenso wie die Abhängigkeit der Gesamtarchitektur von St. Sebald bestätige ich um so lieber, als ich gleiche Eindrücke unabhängig von B. Meier selbst gehabt habe. — Sicher hat Breslau, das damals zu Böhmen gehörte, die Parlerkunst erlebt. Um 1400 ist an der herrlich-schönen Dorotheenkirche ein Meister Peter bezeugt, der als dritter Sohn Peter Parlers des Pragers gilt. In der Sandkirche aber, wo 1365 ein Magister Pesko Murator genannt wird (der Name klingt slavisch), 1375—86 aber Johann von Prag, sind eine Reihe Kragsteine erhalten, die allerdings erst noch näher zu untersuchen sind. Ein Kopf eines alten Mannes, der sich an den Bart greift, streng vertikal, und daneben ein erstaunlich kühn verschobener kahler, spiegeln beide ähnlich weit gespannte Grenzen wider wie die Büsten des Prager Triforiums selbst. Eine der Prager Hände ist freilich nicht zu erkennen. In Köln jedoch, für dessen Petersportal (Archivoltenfiguren) Herr Dr. Lübbecke unzweifelhaft enge Verwandtschaft mit der Prager Plastik nachweisen kann, ist uns eine Konsolenbüste aus dem frühen 15. Jahrh. erhalten, die nun tatsächlich das Parlerzeichen trägt, den Winkelhaken. Sie befindet sich im Wallraff-Richartz-Museum, die Herkunft ist leider nicht genauer bekannt. Die Frage, ob sie für die Lesung „Colonia“ unterstützend wirkt, darf hier zur Seite bleiben. Die Lebenskraft des Gedankens noch in der Spätzeit der Parler (die im 15. Jahrh. aus den Urkunden zu verschwinden beginnen) ist, was hier fesselt. Der untere Abschluß erinnert noch immer an Prag. Weich-rund aber ist die ganze Form, der breite Hals, die festen Schultern. Völlige Glätte und Reinheit des Tastbaren. Das Gesicht scheint mir doch gewisse rheinische Züge zu haben, etwas von Reliquienbüsten; die Haare sind in der Art der Krüselhaube plissiert, über dem sehr geschlossenen, knapp festen, fast spröden Kopfe flammt ein herrlicher Wald spätgotischer Ranken auf. Rathgens, der den Kragstein veröffentlichte, hat auf die Konsolen des Mittelschiffes im Münster zu Ulm verwiesen. Völlig richtig — sie sind zwar schon längst jenseits der Ulmer Parlerepoche entstanden, aber die Ähnlichkeit mit dem Kölner Stücke ist unverkennbar. Auch Ganzfiguren finden sich hier, musizierende Engel zu zweien, Propheten, leidenschaftlich auf ihr Buch deutend; daneben aber menschliche Köpfe als Unterkonsolen, zwei weibliche vor allem, die den Flammensturm der Ranken auch in die organische Form hineinwehen lassen. (Abb. 85 u. Pfeleiderer, Münster zu Ulm Tafel 11, Abb. 1 u. 6.) Mit voller nackter Schulter stoßen die Frauenbüsten aus der Pfeilertiefe hervor (selbst der Pfeiler wird zum Phantasieraumel), die Brüste überquellen den unteren Plattenring. In Prag selbst, in der Maßwerkdekoration des Teyn-

kirchenchores, kommt bald nach 1400 in einer weiblichen Konsolenbüste etwas Verwandtes in maßvollerer Form vor (s. u. S. 127); deutlicher und früher aber noch am Schönen Brunnen in Nürnberg (s. u. S. 132). Beide Male im Parlerkreise weiteren Sinnes. Zumal in dem Kopfe Abb. 1 ist jener Fluß der Übergänge, jene fast üppige Weichheit und schattenreiche Gründigkeit noch wirksam, die an den Prager äußeren Chorbüsten ihre feinste malerisch-plastische Form erlangt hatte. Unverkennbar ist hier auch der Charakter des Profanen, nicht mehr im Sinne der Drolerie, die ja immer bei solchen Gelegenheiten das Weltliche eingeschmuggelt hatte, sondern im Sinne einer neuen Freude an Fleisch und Blut; auch nicht mehr — wie im 13. Jahrh. — eine vornehme Formel für die schöne Ganzheit des Leibes, sondern eine ausgesprochene Freude am Sinnenreize des schönen Einzelnen. Auch das ist Vergegenwärtigung. — Zwei Menschenalter später wieder hat die Büste eine Auferstehung als feinste Form vergeistigten Lebens gefeiert. Im Parlerkreise war der erste Grund gelegt.

Grundlegend der Aufsatz v. Stix, Jahrb. d. K. K. Zentralkomm. 1908, S. 69ff. — Mádl, 21 Porträtbüsten am Triforium des Prager Domes. Prag 1894. — B. Meier, Thür. Sächs. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst III S. 50ff., Halle 1913. — Rathgens, Zeitschr. f. christl. Kunst 1907 S. 67ff., Pfeleiderer, Münster zu Ulm, Text, Spalte 5. Ein verblüffendes Beispiel für die erzieherische Wirkung eines Prager Büstenprofils in einer Klosterneuburger Figur (Kunst u. Kunsthandwerk XXIV H. 5/6). Die urkundlichen Notizen über Breslau hat s. Zt. Erich Wiese auf meine Anregung aus Lutsch und Alwin Schultz zusammenzustellen begonnen. — Ganz Nürnberg ist sehr reich an Konsolen. Besonders vorzüglich und offenbar Parlerisch sind jene in der Kirche des Katharinenklosters, jetzt Germ. Mus., von der Westempore gut zu sehen.

Karls IV. zweite Schöpfung war der Altstädter Brückenturm. Der alte Peter Parler hat ihn gebaut. Beide Stirnseiten erhielten plastische Dekoration. Aber nur die nach der alten Stadt zu ist erhalten (Abb. 25).

Der kräftige Auftrieb des tiefen Torbogens wirkt in flachen Blendformen gleichsam im Mittelgeschosse nach. In das Spitzendreieck, das sich hier bildet, sind schon Rundbogen eingelegt, ein halbvoller in der Mitte, zwei niedrigere Segmente an den Seiten. Erst darüber Horizontale mit Reihung von Vertikalen. Die Gesamtform des Turmes hat selbst die Massivität Parlerischer Figurenplastik. Der Hauptbogen des Mittelgeschosses umschreibt zwei Sitzstatuen, links Karl IV., rechts Wenzel IV.; über ihnen der stehende hl. Veit zwischen Wappen mit prachtvoll aufsteigenden Helmen. (Verwandtes hat Dr. Kunze in Barby, Prov. Sachsen, nachgewiesen.) Die Nacktheit der Grundfläche darf an die Tumbenwände der Domgräber erinnern. Hinter den Figuren weichen unprofilerte Nischen zurück, flache Räume also, deren Eigenkraft durch den Schatten oben vorgegitterten blasigen Maßwerks betont wird. Alles Züge, die von der bisherigen Beobachtung her erwartet werden dürfen. Über der Kreuzblume des Mittelgeschosses, die der Wenzelslöwe krönt, stehen als Mitte des Oberstreifens Adalbert und Sigismund. Nur ein ganz leichter Antrieb zum Lesen von links her drückt sich in der Kopfneigung Karls IV. aus. Im Ganzen herrscht symmetrische Zuständigkeit. Wie die massive Totalität des Turmes (mit der Anerkennung seiner Grundflächen, der Raumbständigkeit seiner Nischen) zu einem echten gotischen Turme (etwa dem Freiburger, wo alles Sein aus dem Werden sich entfaltet), so verhält sich die Einzelfigur zur echten „gotischen“, etwa des Kölner Domes. Man spürt, es kommt wieder Bewegung, aber eine ganz andersartige, die im Inneren plastischer Totalitäten übergewaltig frei wogen möchte — Innenbewegung einer schweren Masse. Die Einzelformen des Veit z. B. stark von den Tumbengestalten angeregt. Die Brust faltenlos unter dickem Hermelin, die Falten darunter als Massensubtraktion gegeneinander gegraben. Der Adalbert, im fließenden Hemdgewande, geht von Voraussetzungen aus, wie manche Propheten Meister Bertrams am Grabower Altar. Die vereinheitlichte Figur will locker werden und Bewegungsströme auf verwickelten Bahnen aufnehmen. Der Sigismund formt eine andere Möglichkeit; es ist jene, die zum weichen Stile führt. Der konstituierende Gedanke ist die Geschoßteilung mit Betonung der Hüftenpartie. Zwischen der hermelinbedeckten glatten Brust und den senkrechten Röhren der Fußgegend wird die Mitte durch verschränkte Überkreuzung von Diagonalen organisiert. Es ist das Element des 14. Jahrhunderts, des älteren und mittleren. Aber was dort in einer Richtung auf das Ganze, wird hier in zweien unter gegenseitiger Aufhebung auf die Mitte angewendet: Verkreuzung und Verdoppelung. Und so verdoppeln sich auch die ondulierenden Hängelalten der Seite. Nur sehr gering ist noch das Übergewicht der linken, dem der geschrägte Kopf entspricht. Die sehr leise gewordene Diagonalität (der Rest der einst herrschenden graphischen Gesamtlinie) wird durch die Korrespondenz der rechts und links angehängten Pendelgewichte bei weitem überbört. Dies muß im Auge behalten werden. Diese mittlere Partie kann ein Eigenleben entwickeln, das wie im Überschub verstaute Linienkräfte nach außen überquellen kann. Hier ist das Kraftbehältnis, aus dem eine Reaktion des Rhythmischen möglich ist; aber es wird immer mit Symmetrie vergattet sein und es wird immer dreidimensionalen Charakter haben, nicht graphischer Aufriß, sondern allrunde Kubik sein. Die symmetrischen

Pendelgewichte tauchen schon im 14. Jahrhundert, so am Bamberger Grabmal des Hohendruiden († 1366) auf, dort aber vom Stile der geschwungenen Gesamtlinie über ausgesogener Körperlichkeit noch auf bescheidenes Maß zurückgedrückt. Erst Massengefühl und malerische Anschauung, die neuen Werte der Parlerplastik und ihrer Verwandten, konnten zum „weichen Stil“, damit zu einer neuen Regelmäßigkeit führen. Es wird ein Kampf werden zwischen dieser und dem Drang nach freier Sonderregung, die sich im Vakuum der Bedingtheiten und der Stile gerade um 1400 mit einem Scheine großer Aussichten zeigt. Wer den weiteren Verlauf kennt, sieht an Adalbert und Sigismund, im Schoße einer Werkstatt, zwei gegensätzliche Möglichkeiten. — Der Gedanke der Sitzfigur, vielleicht unter Anregung des Freiburger Westturmes auf den Gmünder Chor übertragen, erscheint dann in Karl und Wenzel. Es ist etwas Heraldisches im Wenzel; Stix hat es erkannt und an Werke der Stempelschneider, an Karls eigenes Siegel erinnert, z. B. für die Handhaltung. Das Wesentliche liegt für unsere Betrachtung in der Verbindung von Porträthaftigkeit, untergesetzter Gesamtform, kubischer Schwere und malerischer Verräumlichung. Sie imponiert in der Statue Karls IV. Man muß sich die Diagonalfalte vom linken Knie nach der rechten Fußseite einprägen. Sie ist umgeschlagen, eine energisch geführte Masse, kein Linearsteg, sie hat Volumen und leitet in einen schattigen Innenraum zwischen Ober- und Unterkörper. Dieser Eigenwert des Konkaven in der Plastik, die Formwürdigkeit des Hohlraumes ist eine neue Entdeckung. Die beliebte Parlerische Muldenfalte am Ottokargrabmal gibt im Kleinen das Gleiche, auch ihre Grabung ist schon konkave Form, Körpernegativ. Das Braunschweiger Skizzenbuch eines böhmischen Malers um 1400 bringt verblüffende Parallelen. Eine Reihe sitzender Körper. Einer hat das geschilderte Gewandmotiv ganz ausgesprochen. Hier zeigt sich auch die Kühnheit, das Auseinanderlegen und Zerblättern von Kern und Schale durch Entblößung der Beine auszudrücken. Von Figuren wie diesen ist unverkennbar auch der kecke Meister des Baseler Rudolph von Habsburg ausgegangen, einer Sitzstatue, die das Haus Österreich sich an seinen „Seidenhof“ setzte. Hier ist ein Bein sogar nackt gezeigt, wie im Braunschweiger Skizzenbuch.

Die Skulpturen des Brückenturmes mögen schon nahe an das 15. Jahrhundert heranführen, mit denen der Teynkirche ist die chronologische Grenze überschritten. Karl IV. hat den Neubau noch entstehen sehen (bald nach 1360 wurde er begonnen), seinen Abschluß aber nicht mehr erlebt (Abb. 3).

Zwischen der Altarweihe 1402 und der Vollendung 1410 werden die plastischen Arbeiten entstanden sein. Später, nach 1409 (Auszug der Prager Deutschen Universität nach Leipzig) hätten die reichen Deutschen, von denen der Bau ausging, kein Interesse mehr an der Förderung gehabt. Unter den Leistungen Peter Parlers wird die Teynkirche nicht genannt, nur die Schule kommt noch in Betracht, diese aber sicher. Nur kurz sei auf die Maßwerkdekoration des Chores verwiesen, in der zwei Konsolen mit König und Königin eine Rolle spielen (darunter „Wilder Mann“ und märchenhafter Bergknappe). Stix hat an das verlorene Chorgestühl des Domes erinnert, das an der Parlerbüste mit genannt war. Seine Formen könnten z. B. auch auf die Propheten in den Zwickeln eingewirkt haben — eine Aufgabe, die auch am Nürnberger Lorenzportale vorkam. Zwei schwächere Konsolenbüsten in der Marienkapelle des Chores. Das Wichtigste ist das große Portalrelief. Es bringt bei Wahrung der Simultandarstellung das Gefühl der Totalität zum Siege. Wieder, wie einst in Rottweil, ist die Einheit von Bild und Feld da. Aber — dies ist wieder Entwicklung in der Spirale — in Rottweil war das Bild nur Feld, ganz dekorierte Platte, jetzt ist das Feld nur Bild, ganz plastisches Gemälde. Übereinander bedeutet wesentlich nur noch Hintereinander. Ein Rundbogen umspannt das Ganze, auch die Rahmenform hat den Charakter drängender Spannung und Gipfelung aufgegeben, sie ruht wie der Horizont einer Landschaft. Die Kreuzigung zwischen Geißelung links und Dornenkrönung rechts. In beiden Seitenszenen symmetrische Grundteilung durch wieder nicht-profilirte Nischen — auch das ist Renaissance; hierin, wie in der Rahmenform, klingt mehr von der Zeit um 1500 an, als in der Kunst der beiden nächsten Menschenalter. Der Maßstab des Figürlichen schwankt, die Hauptfiguren sind namentlich in den Seitenszenen größer, als die ihnen zugeordneten — eigentlich ein sehr altertümlicher Grundsatz. Verschiedene Hände waren tätig. Der Wert des Einzelnen liegt in der reichen Vergegenwärtigung der Gebärdensprache und deren neuartiger Einwirkung auf die Figur. Namentlich in der Gruppe unter dem Kreuze ist ein wogender Fluß, ein Auf und Ab voll rollender Übergänge, in dem eine neue Kraft dieser Epoche sichtbar wird, die auch die Einzelgestalt erobern sollte: die Ununterbrechlichkeit der Linie. Sie trägt eine Gesamtgebärde von unvergeßlicher Kraft für jeden, der nicht antikisch isolierend zu sehen gezwungen ist. Es ist etwas von malerischem Vortrage, von hinreißendem Tempo darin, wie die Ohnmachtsgebärde Mariens, von Johannes überfangen, in der Magdalene wieder aufsteigend, sich teilt und neu zusammenfindet, ausfahrende Bogen durch den Centurio beschreibt, von Wellen überall hinter- und unterglitten, um erst im Henkersknechte auszuruhen. In dieser Hauptmannsfigur melden sich Züge, die im Laufe des Jahrhunderts sehr Fruchtbare wirken sollten. Der tänzerische



86. Figur a. d. Wehinger Kapelle der
Stiftskirche Klosterneuburg.
Aus: Kunst und Kunsthandwerk.



87. Figur a. d. Wehinger Kapelle der
Stiftskirche Klosterneuburg.
Aus: Kunst und Kunsthandwerk.

Schritt nicht nur, auch die Windungskraft, die flächenbefreit die Gestalten durch einen Bewegungsraum hindurchschraubt. Im Stil der achtziger Jahre werden erst die vollen Konsequenzen gezogen werden. Die Zeit um 1400 wogt wie wenige. Dinge werden hochgespült, die wie verfeinerte Rückgriffe auf das 13. Jahrhundert aussehen, andere ganz neue, die wieder untertauchen, um nach Generationen erst vollgültig zu sein. Intensive Neubelebung des graphischen 14. Jahrhunderts übersetzt sich in das Räumliche. Sehr kühne Einzelne werden uns entgegen treten, die völlig Abseitiges und Unerwartetes hochhalten, um folgenlos wieder schnell zu verschwinden. Prag gibt davon erst einen Vorklang. Die ostdeutsche Plastik hat viele Züge gesteigert oder gemildert weitergetragen. Im Augenblick soll nur der Figuren in Klosterneuburg gedacht werden, die in der Freysinger oder Wehinger-Kapelle der Stiftskirche bei Wien gemeißelt worden sind. Zehn unterlebensgroße Figuren ursprünglich, von denen zwei erhaltene jetzt im Kreuzgang stehen. Noch 1397 wurde an der Kapelle gearbeitet. Gegen 1400 etwa sind unsere Figuren entstanden. Die eine hat im Kopfe eine unverkennbare Ähnlichkeit mit Anna von Schweidnitz am Prager Triforium. Der Künstler muß tatsächlich eine genaue Abschrift des Profils genommen haben. Gleichzeitig aber kommt in noch reicherer Weise die Verräumlichung zum Ausdruck. Die Figuren schwingen nach allen Dimensionen, und es taucht die gleiche raumschaffende und sehr freie Umschlagfalte auf, die bei Karl IV. am Brückenturme zu beobachten war. Diese erscheint fast nur da, wo sehr weitgehende auswärtige Beziehungen

ohnehin zu beobachten sind. Bei Slüter wie bei Donatello kommt sie vor. (Publikation der Figuren durch Garger, Kunst und Kunsthandw. XXIV, S. 108ff.) (Hierzu unsere Abb. 86 u. 87.)

Eine sehr eigene Nebenader der Prager Parlerkunst springt in Nürnberg auf. 1361—72 wurde der Ostchor von St. Sebald gebaut, ein Dokument der neuen Bewegung: Hallenchor mit polygonalem Umbau wie in Gmünd. Es ist eine sehr begründete Hypo-



88. Apostelköpfe vom Nürnberger Schönen Brunnen. Berlin, K. Fr. Mus.
Phot. Dr. Stoedtner.

these, den Baumeister in Heinrich Behaim dem Parlier zu sehen, der 1363 in der Meisterliste der „Lapicide“ auftaucht und auch später, 1378 und sogar noch 1405, urkundlich erwähnt wird. Ein Parler Heinrich aus Böhmen, das könnte wohl jener Heinrich Parler oder Heinrich Schwab sein, der als jüngerer Bruder des großen Peter von Gmünd in Prag beschäftigt war. Wir wissen jedenfalls, daß der Prager Parler Heinrich Behaim den „Schönen Brunnen“ entwarf. Die Bauzeit fällt in die der Prager Triforienbüsten: 1385—96 wurde der Brunnen an Stelle eines älteren ausgeführt. Die ersten Bemaler kennen wir den Namen nach: Rudolf, Klügel und Vogel; die der Plastiker nicht. Es waren mehrere. Die letzten Reste, die nach zahlreichen Erlebnissen seit der Abtragung des Originals (1899—1903) mit vorher Entferntem im Germanischen Museum zusammengestellt wurden, lehren aber, daß es Meister von Rang waren, daß hier unter der ermutigenden Wirkung des kleinen Formates (knapp $\frac{5}{4}$ Meter im Durchschnitt) ähnlich Neues in der Standfigur gewollt war, wie am Prager Triforium für den Porträtkopf. Gewollt, nicht immer gekonnt. Unten standen sieben Kurfürsten und die neun guten Helden, in der Mitte acht Propheten, an den Ecken saßen Evangelisten. Es ist bezeichnend, daß die Heiligenfiguren stärker als die weltlichen auf eine Regelmäßigkeit hinielen; schon ihre Aufgabe verband sie mit alten Gewohnheiten.

Der Moses lehrt Ähnliches wie der Gerhard von Schwarzburg in Würzburg (s. u. S. 198). Im Untergewande geht die alte Diagonalität durch. Die Mittelpartie überklingt sie mit einem System gegeneinander verschränkter Diagonalen, die Seitenfalten bilden Pendelgewichte. Hier formt sich weicher Stil, der gleiche, den weit großartiger, aber auch später Slüters Moses von Champmol formulierte. Im Kopfe mit den gewaltigen Hörnern ein entschiedener Anlauf zu einer neuen Erhabenheit. Überhaupt, die Köpfe dieses Prophetenmeisters gehören zu den schönsten Leistungen der Zeit. Drei bewahrt das Berliner Museum (Abb. 88). Nebeneinandergestellt, beleuchten sie die spaltende Phantasie des Künstlers sehr deutlich. Alle verbindet eine wundervoll reiche Bewegtheit. Im Grunde ist hier nicht weniger Neues in den Kopf eingetragen als in den reichsten Prager Büsten. Daß Kopftuch, Haar und Bart ausdrucksvoll sprechen, ihre Form dem Charakter des Dargestellten zugerechnet wird, ist mittelalterliches Erbe. Der Grad, in dem es geschieht, ist neu. Der mittelste: Das Kopftuch in wenigen müden Wellen umgeschlagen, die Kopfhaare versteckt, der Bart in krauser Regelmäßigkeit fließend, gepflegt, aber von phlegmatischem Gleichmaß. Tuch und Haar schon schreiben nieder, daß hier ein milder Greis ist. Wer die unmittelbare Sprache der Falten versteht, braucht kaum in das Gesicht selbst zu blicken, das gleichwohl die eigentliche und wohlverstandene erzeugende Ursache aller Beifform ist: eingesunkene Wangen, langgebogene fleischlose Nase, in hageren Brauenbogen ausklingend. Der Mund leicht offen, seine Worte müßten hauchig und hohl, fast tonlos verschollen klingen. Das Bewegte ist versunken. Der Linke: Das Kopftuch schlingt sich weich aber fest durcheinander, das Kopftuch legt sich in bewältigter Fülle nach außen, der Bart geht in länglichen Zapfen herab, würdevoll kräftig. Die Stirne, nicht überschattet, sondern von entschiedener Querlinie abgürtet, fleischig und fest, ruhige Massen



89. König Heinrich (1250) im
Bamberger Dom.

über dem Auge hochtreibend. Die Nase weniger scharf, das Jochbein von verhaltener Energie, milder Energie eines Älteren; die Stimme müßte voll und sanft klingen. Das Bewegte lebt noch, es ist nicht versunken, sondern bewältigt. Nun aber der Rechte: Das Kopftuch schraubt sich, es schmiedet sich zum Querbande, das einen kleinen Energiekeil mitten herausstößt, die Haupthaare lodern geballt, das Brauenfleisch bäumt sich, die Nase springt messerscharf vor, die Barthaare spritzen und sprühen steil ab, wie dämonisches Feuerwerk, die Lippen pressen sich fest. Spannung — wenn sie sich öffnen werden, klingt es erzhart, helles Metall.

Knapp gepanzerte stählerne Energie vor dem Losbruch, männliche Vollkraft in äußerster Gestrafftheit. Nichts ist hier nebensächlich, alles Beiwerk Haupt-



90. Christus vom Türstein des
Bürgerspitals in Würzburg (1350).

werk, ein Stück Hand, ein Stück Gewand nicht weniger sprechend als Auge und Mund. Es ist bezeichnend, daß hier, wo das Thema der Gewandfigur zu einer neuen Regelmäßigkeit strebt, die Entwicklung also stetig fortgesetzt, der Drang zum Einmaligen und Ungewöhnlichen sich in die Köpfe flüchtet. Der Heldenmeister ist in umgekehrter Lage. Auch seine Köpfe sind prächtig geformt. Sie sind sogar als Grundform moderner, sie sind ein moderner Typus, während die Prophetenhäupter aus alten Typen überraschend Neues durch extreme Variation erreichten; sie arbeiteten noch stark mit der Sprechkraft der Linie. Der Heldenmeister gibt gleichsam gebackene Formen, wie aus Thon modelliert. Der schöne „Artus“ (Abb. 91) ist wie mit der Hand unmittelbar geknetet, der zweispitzige Bart gebuckelt, nicht liniert, die Augen als Schattenhöhlen gegeben. Abtasten genügt nicht, man muß sehen, wie bei einem Bilde. Am meisten überrascht doch das Suchen nach neuen Standmotiven. Man sehe die beiden Kurfürsten — Abb. 92 Mitte — darauf an. Sie haben wieder einen Kontrapost, von dem das ganze 14. Jahrh. sich vorher nichts träumen ließ. Auch der Prager Wenzel, der Albrecht des Wiener Singer-Tores sind altertümlich gegen die Kühnheit, mit der hier der Bruch des Gesamtflusses gewagt wird. Dieses ist nun also gerade nicht weicher Stil, es ist sein gleichzeitiger Gegensatz. Um 1420 wird jener Sieger scheinen, aber was hier keimt, kommt bei Dürer wieder. Das zunächst Vergängliche ist auf eine spätere Zukunft gedacht. Es ist wie das Stimmen im Orchester, — aus der dämmernden Wirnis des Werdens klingen Motive des letzten Satzes auf, bevor noch der erste gespielt ist. — Vergessen wir auch die Konsolenbüsten nicht. Wir kennen ihre Beliebtheit im Parlerkreise. Es sind aufgerichtete unter den Nürnbergern von der Form, die auch Konrad von Einbeck anwandte, und solche, die aus der Steintiefe wie aus einem Raume hervorstoßen. Hier scheint der Anschluß an Prag besonders deutlich. Die Kühnheit der Nürnberger Heldenfiguren hat kaum Vorgänger — der größere Georg im Sebalduschor ist erst auf dem Wege dahin — hat aber mehrfach Nachfolge gefunden. Ich rechne dazu auch die bekannte Statue von einem Nürnberger Hause in Berlin, ein sicher sehr feinfühliges Werk nächstverwandter Arbeit, das nur die Kühnheiten des Standmotives nicht ganz besitzt, die den Heldenmeister auszeichnen (Vöge, Kat. Nr. 54). Auch die Statuen der Vorfahren am Grabmale des Burggrafen Friedrich V. von Nürnberg († 1398) in der Heilsbronner Klosterkirche (sehr stark beschädigt und zum großen Teil erneuert) mögen den Eindruck spiegeln; viel weniger eine Statue Karls IV. in Sulzbach, der das ebenfalls nachgesagt wird. (Bayr. Inventar O. Pf. u. Reg. XIX. Taf. 2.) Sie ist mehr eine aufgestellte Liegefigur, von Prager Grabmälern abhängig. Da Karl IV. seinen Sohn Wenzel zum Grafen von Sulzbach machte, könnte dieser der Stifter sein. Schlesiische Liegegräber sind motivisch verwandt, so das Bolkos III. in Oppeln oder das etwas bessere Bolkos II. in Grüssau. — Litt. bei Josephi, Kat. Germ. Mus. Nürnberg. 1910, S. 8ff., Vöge a. a. O. Nr. 53 u. 54, Pückler-Limpurg S. 58. — Grundmann, Mitt. Germ. Mus. 1900, S. 92.

Es ist bemerkenswert, wie stark das Übergewicht im Grunde profaner Aufgaben schon wird, christlich bemäntelter oder höfisch und bürgerlich entschiedener. Der Gedanke der Kurfürsten vor allem zieht jetzt weitere Kreise, denen wir folgen dürfen, da vielleicht auch stilistische Zusammenhänge sich mit ihnen verknüpfen. 1365 hatte die Goldene Bulle Karls IV. die Macht des Kürsystemes genau festgelegt. Schon vorher, am Aachener Pallas des Richard von Cornwallis um 1257, dann am Mainzer Kaufhause zur Zeit Ludwigs des Bayern, an profanen Gebäuden, waren die wahlberechtigten Fürsten als Symbol der weltlichen Macht plastisch verherrlicht worden. In der Epoche Karls IV. verbindet sich die weltliche Weisheit, Kaiser und Kurfürsten, mit der geistlichen, den Propheten; so in den Fresken des Hansasaales zu Köln. Dort standen obendrein die neun guten Helden. Das Programm ist kein anderes als das des Schönen Brunnens, und annähernd das gleiche Programm übernahm das Bremer Rathaus (Abb. 93—95).

Wahrscheinlich hat der Bürgermeister Hemeling, seit etwa 1390 Oberleiter des Dombaues, der Vorkämpfer für die „Kaiserfreiheit“ der Reichsstadt, den Gedanken hier aufgebracht. Er brauchte nicht nur an Köln zu denken — auch Nürnberg hatte dies Programm gerade zu Hemelings Zeit verwirklicht. Das war wohl wichtiger. Sicher haben wir es mit einer nicht lokalen Kunst zu tun. Irgendeine, wenn auch lose, Verbindung mit dem Parlerkreise könnte hier walten. Wir wissen aber, wer der Meister war — wohl kein Parler. Im Winter 1405 und im Laufe des Jahres 1406 hat Meister

Johannes mit Meister Henning und vielen Gesellen, darunter solchen aus Münster, die Figuren geschaffen, die der alten Rathausfassade noch heute zum Schmucke dienen. Wir erfahren auch einmal Näheres über den Hergang. Johannes stellte kleine Holzmodelle her und kolorierte sie. Danach wurden die Arbeiten ausgeführt. An der Südseite der Kaiser und die Kurfürsten, an der westlichen Schmalseite vier Propheten („Philosophen“), an der Ostseite drei mit Petrus, dem Domheiligen; außerdem eine prächtige Tragefigur. (Vier weitere Statuen, die die Rechnungen erwähnen, fehlen uns.) Die Figuren stehen auf Büstenkonsolen, von denen einige, am deutlichsten die unter Pfalz, Trier, Böhmen und dem Kaiser, eine sehr allgemeine Verwandtschaft mit den Pragern und Nürnbergern haben. Das wichtigste ist die Aufgabe der weltlichen Standfigur, vor allem des Ritters im engen Wams und tiefem Gürtel, vom Mantel umfangen. Zuerst war sie kühner und freier an der Prager Wenzelstatue gelöst, mit einem Scheine von Standfestigkeit. Ottokar II. in Prag und einige verwandte schlesische Grabmäler konnten nur den allgemeinen Gegensatz zwischen dem hinterfangenden Mantel und der knappen Figur als Problem mit der neuen Aufgabe teilen. In Wien dagegen, nicht nur am Singer- und Bischofstore, sondern auch in den seltsam geschraubten langen Herzogsfiguren des Stephansturmes, war man an dieser selbst gewesen. Der Schöne Brunnen hatte die Lösung in der Richtung eines energischen Kontrapostes gesucht. Hier war der Aufbau auch im Mantel anerkannt, der weniger als Hintergrund, denn als enge Umwicklung der Gestalt formuliert war. In dieser Richtung



91. Kopf des „Artus“ vom Nürnberger „Schönen Brunnen“. Phot. Dr. Stoedtner.



92. Kurfürsten vom Schönen Brunnen. Nürnberg, Germanisches Museum.
Phot. Dr. Wolters.

geht in Bremen nur Brandenburg (leider in der oberen Partie stark, im Kopfe ganz, erneuert). Die Figur steht wirklich und ist in feinen Gegensätzen ponderiert, der Mantel ist folgerichtig als Umwicklung gedacht. Hieraus, wie aus den besten Gestalten des Schönen Brunnens, sind erst hundert Jahre später, vielleicht unter der unmittelbaren Einwirkung Dürers und seines Paumgärtneraltars, die rechten Folgen gezogen worden. In den meisten Figuren wurde ein anderer Weg eingeschlagen. Man sieht, das

schwankende Gefühl der Zeit treibt selbst die Entwürfe eines Meisters nach sehr verschiedenen Seiten. Köln, Trier und Böhmen zeigen den Mantel als Hintergrund gespannt — wie die Grabmalplastik — und die Figur gleichsam davorgehängt. Am wenigsten belebt ist Köln. Böhmen kommt einem Standmotive schon näher, aber dem alten, wehenden, aus dem 14. Jahrh. Der Kontrapost ist mehr Parallelismus. Ähnlich, aber nun erheblich besser, ist der Kaiser selbst durchgedacht. Dagegen Sachsen, eine der feinsten und am besten proportionierten Figuren, gibt eine erstaunliche Bewegung — tiefster Gegensatz zu Brandenburg und den Nürnberger Kurfürsten (Abb. 93). Der Mantel gleichsam Bewegungsraum, die Füße übersetzt, die Figur gleitet tänzerhaft aus der Tiefe hervor und herab. Die größte Ähnlichkeit finde ich immer noch im Centurio des Teynkirchenreliefs, auch bei den Wiener Wappenhaltern kam das Übersetzen der Füße vor. Hier wie dort, glaube ich, hat die Malerei das an sich unstatuarische Motiv begünstigt, ja wohl erzeugt. Auch dieses Motiv hält sich nicht sehr lange, spielt aber noch vor dem des festen Standes im späten 15. Jahrh. eine große Rolle. Völlig nach dem Graphisch-Bewegten hingedreht, zeigt es Pfalz, der gleichsam vorbeiläuft, den Kopf aber nach vorne kehrt, eine plumpe und offenbar niedersächsische Ausführung — etwas von der Härte des Bremer Rolands steckt darin. Mainz leitet in etwas schon zu den Propheten über, auch er aber rutscht auf versetzten Füßen aus einem kleinen Bewegungsraume vorwärts hinab. Das Lehrreiche liegt bei den acht Figuren in der außerordentlichen Variation des Stehens oder Gehens. In zweiter Linie erst fällt die Variation des Menschlichen auf. Sie hat nirgends auch nur entfernt die Feinheit oder den Reichtum der Prager und Nürnberger Leistungen. Irgendeine unmittelbare Ableitung von dort vermag ich nicht zu finden. Sicher ist nur, daß es sich um ortsfremde Kunst handelt und daß die gleichen Probleme in der vornehmen Hüttenplastik des Ostens zuweilen in ähnlicher Weise formuliert sind. Den weichschönen Kaiser trennt eine Welt von der grandiosen Tierwucht der Premysliden. Ich wage höchstens anzunehmen, daß Meister Johannes und vielleicht einige der Besseren unter seinen sehr ungleichwertigen Gesellen auf der Wanderschaft einiges von jenen Werken gesehen und studiert. Die energische Prager Nuance hat hier nicht gewirkt, eher die wienerische, die der in Prag isolierten Wenzelstatue zugrunde gelegen haben könnte. Auch Schwaben mag dem einen oder anderen der hier Zusammengekommenen bekannt gewesen sein: Der Kopf von Köln hat in aller Derbheit doch etwas von einem der schönsten Propheten der Ulmer Strebebfeiler, die platte Nase, den gesträhten Bart.

Auch zu den sechs unterlebensgroßen Figuren am Chore der Marienkirche zu Osnabrück sehe ich keine näheren Beziehungen. Diese selbst aber sollten einmal mit den überlangen Wiener Herzogsstatuen von St. Stephan verglichen werden (Abb. bei Hartlaub, Monatsh. f. Kunstwissensch. VI, 6 S. 229ff., Abb. 12). Der dort wiedergegebene Osnabrücker Ritter hat ein seltsam östliches Gesicht. Das Motiv der stangenhaft vor dem Mantel herabgleitenden Beine ist als Problem wenigstens dem „Albrecht V.“ des Wiener Rathausmuseums an die Seite zu stellen — als Lösung nicht. Ich betone noch einmal, wie bedauerlich mir selbst die Unmöglichkeit genauere Untersuchung an den Wiener Figuren ist. Ihr Ergebnis hätte einen Unterabschnitt dieses Kapitels zu bilden. Die Beziehungen zum Aufgabenkreise der „Vis du Louvre“ wiederholen sich jedenfalls (Wappenhalter wohl schon um 1400). — „Albrecht II.“ und Gemahlin sind offenbar Figuren ersten Ranges, wohl doch von älterem Stile als die überlangen



93. Kurfürst von Sachsen
vom Rathaus zu Bremen.



94. „Moses“ vom Rathaus zu
Bremen.



95. Weiser vom Rathaus zu
Bremen.

Aus: Waldmann, Die gotische Skulptur am Rathaus zu Bremen.

„Albrechts V.“ und die ihr verwandten. Ihnen fehlt die gespenstische Wirkung, aber auch die Formulierung des Gewandmotives, die jene mit Bremen („Sachsen“) und Osnabrück verbindet; es ist ein höfischer Stil, der dem französischen der Epoche Karls V. parallel und ebenbürtig scheint. Die Porträtwirkung des Mannes wird durch ähnliche Mittel, wie die Beauneveu's erreicht. Es ist gleichsam ein Charakterschauspieler mit kräftig gewölbter Nase und beweglich hochgeschobenem Munde, den wir als glaubhaften Vertreter (ich glaube immer noch nicht: als Abschrift) der einmaligen Erscheinung hinnehmen sollen. Gegen Karls V. Statue vom Coelestinerportal wirkt Albrecht II. als Ganzes gewiß „gotischer“, weniger standfest, sein Kopf auch deutscher, jedoch fast ebenso überzeugend. Es ist verführt, hier genaue Einzelwege aufdecken zu wollen. Nur in ganz einwandfreien Fällen geht das. Der Zusammenhang der Aufgaben und ihre Geschichte ist auch wichtiger. —

Von den Bremer Weisen spiegelt nur einer den Trieb zur Vorbeibewegung der Figur, alle anderen sind statuarisch gemeint. Einige schwingen im Stande. Wahrhaft groß gedacht sind nur die steilgestellten. Wir wissen, was die Steilstellung gerade jetzt bedeutet: gleichsam Grundstellung als Ausgang einer neuen Ponderation. Ein glückliches Gefühl, ein starker Griff kann aus der vorübergehenden Neutralisierung der Biegungen Großes gewinnen. Hier ist der positive Wert des Aufwachsens als prachtvoll verstandene Formel des Er-



96. St. Martinus von der Memorien-
pforte des Mainzer Domes.
Nach Back, Mittelrheinische Kunst.

solenbüste — auch an deren Einzelbildung und der Verbindung mit dem Zierwerke. Die größeren Figuren darüber, besonders die Maria mit den anbetenden Königen, sind wenigstens kompositionell stark mit südöstlichen Dingen verwandt. Der Typus der „Schönen Madonna“ des Ostens (s. unten S. 166ff.) spielt hinein, recht deutlich im Motive des Kindes, aber schwächer auch in der ganzen Marienfigur und beim dritten König. Genauere Nachforschung könnte lohnend sein; mir selbst war sie noch nicht möglich. — Der Bremer Roland von 1404 hat mit diesen Arbeiten nichts zu tun. Die Ableitung von Grabmälern, wie jenem des Herzogs Wilhelm I. von Braunschweig († 1391) in Hardegsen bei Northem durch V. C. Habicht überzeugt mich durchaus. Besondere Erwähnung an dieser Stelle verdienen noch die Skulpturen des Lettners und der Chorschranken von Havelberg (Mark Brandenburg). Sehr reicher Aufbau mit Blendbogen, Tympanen, rechteckigen Reliefstreifen, Einzelfiguren. Auch hier ein Hauch Parlerischer Kunst. Von höchstem Ausdruck die sehr detaillierten Passions-szenen. Der offenbar mit Prag zusammenhängende Künstler ist ein Meister der konkaven Form, von greller Energie und phantastischer Erfindung im Physiognomischen. Es scheint, daß ihm ein mehr rheinisch geschulter Jüngerer zur Seite stand, der die Kreuzerhöhung, Kreuzabnahme und Kreuzigung schuf. Beider Art könnte

haben gewertet. Das Spruchbandmotiv (vgl. Ulmer Strebepfeiler) durchaus auf das Grandiose hin begriffen. Bei Abb. 94 schlägt es einen wahren Regenbogen um die Gestalt, und erhaben fest, wie ein plastisches Haupt Donatello es nicht besser verstünde, ragt der prophetische Kopf über die Schulter auf. Ich wage zu sagen — als Wurf wenigstens, wenn auch nicht als durchdacht belebte Form, nicht unebenbürtig einer Erfindung Slüters oder des großen Florentiners, dem Moses von Champmol oder dem sitzenden Johannes des Florentiner Domes. Ebenbürtig und unabhängig, auch von Slüter. An diesen denkt man auch bei der bedeutenden als „Moses“ bezeichneten Figur, die sich in den Bart greift. Ebenso gehören Petrus und der sogenannte Aristoteles hierher. Doch zielen sie — namentlich der Petrus mit dem starken Pendelgewichte der Armfaltengehänge — nach jener Neuformulierung des Gotischen hinüber, die wir als „weichen Stil“ kennen lernen werden.

Zweifellos hat diese Bremer Monumentalplastik auf niedersächsischem Boden etwas südlicher eine Nachwirkung erzeugt. Die Figuren des Heiligen Georg und Jacobus des Älteren am Westportal der Marktkirche von Hannover gehören hierher, nicht in den Kreis der Hildesheimer Schnitzerei. Der Heilige Georg ist unmittelbarer Nachfolger der Kurfürstenfiguren. Dort ist die Formidee, die Hinterfangung zartgliedriger Bewegungen durch den langschleppenden Mantel, vorgebildet (vgl. Sachsen bei Waldmann Tafel 9). Daß die Tracht (nicht die Bewegung, am wenigsten die Stellung) im Schnitzaltar der Hildesheimer Trinitatiskapelle ähnlich ist, beweist nichts. Wäre auch die Form wirklich ähnlich, so ist doch das natürliche Verhältnis, daß die junge Altarplastik von der großen Hüttenkunst gelernt hat. Ein schlagender Beweis ist der Jakobus. Er ist eine zwar freie, aber deutliche (schwache!) Kopie des Moses von Bremen. Der Ausführende hat sich beide Bremer Typengattungen — die weltliche wie die geistliche — angesehen und aus einer nicht ganz guten Erinnerung in zwei Exemplaren einander gegenübergestellt. Die ursprüngliche Aufstellung ist nicht ganz sicher.

Wenn in der Bremer Bauplastik eine nur sehr lose Verbindung mit der südöstlichen sicher scheint, so ist die Frage nach einer solchen dringlicher bei den Skulpturen der Annenkapelle von St. Martini zu Braunschweig, nicht so sehr bei den äußeren — bedeutenderen — als bei denen des Innenraumes. Das ganze Raumgefühl erinnert an Prager und Wiener Eindrücke. Ganz besonders aber ruft die Maßwerkdekoration unter den Fensterbänken Vorstellungen aus der Teynkirche wach. Es liegt nicht nur an der reichen Verwendung der Kon-



97. Stephanus von der Memorienpforte des Mainzer Domes. Nach Back.

sich in den Mariengeschichten und dem „12jährigen Jesus im Tempel“ begegnen. Die sitzenden Figuren der letzteren Darstellung, als Erfindung den Aposteln der Ulmer Archivolten (s. unten S. 138) ebenbürtig, wenn nicht gar etwas verwandt. — Litt.: Ztschr. für Bild.-Kunst N. F. XXVII, S. 271ff. — Waldmann, Die got. Skulpt. am Rathaus z. Bremen. Heitz, Stud. z. Deutsch. Kunstgesch. Nr. 96 1908 (versucht eine Ableitung aus Köln). — V. C. Habicht, Das Chorgestühl des Domes zu Bremen, Repert. f. Kunstwiss. 1913, S. 263ff. (Ableitung von Prag). — Hartlaub, Monatsh. f. Kunstwissensch. (Ableitung von Osnabrück). — Über die neun guten Helden: Kündhardt, Zeitschr. d. Harzvereins f. Gesch. u. Altertumsk. 1890, S. 1—8. — V. C. Habicht, Hannöversche Geschichtsbl. 1913, S. 240ff. Abb. 1 u. 2.

Die besten Bremer Figuren sind, wie die Slüters und Donatellos, eine erste Renaissance. Wie in Florenz Ghiberti neben Donatello, so steht neben der lebensvoll nackten Monumentalität solcher Figuren eine weiche Gewandplastik, die malerisch verschlungenen Faltenrhythmus auf Grund kubischer Fülle organisiert. Auch sie aber überkreuzt sich mit dem immer leidenschaftlicheren Streben nach intimer Vergegenwärtigung. Ein Strom aus beiden Quellen fließt, die Zusammenhänge des Lokalen



98. Elisabeth von der Memorienpforte des Mainzer Domes. Nach Back.

überspülend, durch Köln, Mainz und Ulm, ja vielleicht auch Straßburg. Die Memorienpforte des Mainzer Domes, das Grabmal des E. B. Friedrich von Saarwerden in Köln, die Apostel der Archivolten am Hauptportal in der Vorhalle des Ulmer Münsters — sie und einige Verwandte repräsentieren bei sehr mehrfältiger Nüancierung doch eine Richtung, die jener der besten Bremer Weisen entgegengesetzt ist. Sie zu verstehen, ist wiederum wichtiger als die Frage, ob es sich um einen Meister handle.

Schon für die Memorienpforte allein ist sie nebenbei zu verneinen. Fr. Back, der diese zuerst veröffentlichte, hat schon in ihr verschiedene „Hände“, d. h. Anschauungen, erkennen können. Es handelt sich um das Südportal des Mainzer Domes, das zur Gedächtniskapelle und von da in den Kreuzgang führt. Etwa 1400 errichtet, die Domseite mit je 4 Statuetten links und rechts übereinander, die Memorienseite mit je zwei nebeneinander ausgesetzt. Eine eigentümliche Weichheit zeichnet alle Figuren aus, sie wirken wie aus Thon geknetet. Margarete und Agnes (Back, XI rechts, XII links) sind kurzstämmig, mit breiten Köpfen, aber ganz und gar von idealisierendem „gotischem“ Schwung. Es ist die Melodik der ununterbrechlichen Linie, die in holdem Gleitfluß das Gewand — und das Gewand ist die Gestalt — durchschauelt. Nahe steht der noch feinere Martinus (Abb. 96). Das Problem der knappen Ritterfigur im weiten Mantel auf Verräumlichung hingewendet; trotz des unwirklichen Maßstabes springt in dem winzigen Bettler lebhafteste Vergegenwärtigung, Freude am absurd Häßlichen auf (wie bei Masaccio



99. Vom Saarwerdengrabmal im Kölner Dom. Phot. Dr. Stoedtner.

lerfigur verhakt. Auch diese im halben Verstecke des Mantels überschattet, stark malerisch und in einzelnen fast grotesken Zügen ungewöhnlich verlebendigt. „Den Memorienmeister“ gibt es nicht; aber wohl erkennt man einen bestimmten Stilwillen; fein modellierte Gesamtform, Spiel ununterbrechlicher Linien, holdes Ethos, über kleine aber äußerst deutliche Regungen starker Charakteristik sicher herrschend, feines Rechnen mit Schatten, fließende Übergänge — eine Plastik, die genau auf ihren Maßstab eingestellt ist, intim und voller Charme. Gerne möchte man in diesen Zügen das stetige Wesen des Mittelrheines erkennen. Wirklich werden die Thonplastik des Rheingauges, kleinere Steinfiguren von Mainz, ja das großartige Daungrabmal des Mainzer Domes noch selbst uns ähnliche Züge entgegenhalten. Auch gibt es zwei kleine stehende Rotsandsteinapostel aus Eitfeld, einen in Darmstadt, einen im Frankfurter Skulpturenmuseum, die in der Augenbildung vor allem, aber auch in der ganzen Haltung verwandt wirken.

Doch ebenso sicher ist, daß dieser Stil sich weit nördlich und weit südlich von Mainz viel genauer, zum mindesten sehr ähnlich wiederfindet: in Köln und Ulm. Dr. Lübbecke hat mir gelegentlich vertraulich Abbildungen kleiner Sitzfiguren von sehr hohen Stellen des Kölner Domes gezeigt, die mich damals jedenfalls ganz sicher darin machten, daß mindestens auch eine der Hände von der Memorienpforte sich am Grabmal des Friedrich von Saarwerden († 1414) im Kölner Dome feststellen läßt. Die Beziehungen zwischen Mainz und Köln haben schon Clemen und Ispording gesehen.

Die Grabplatte des Erzbischofs, aus Bronze, scheidet aus; sie könnte niederländischer Import sein. Aber an den Wänden der Tumba befinden sich unterlebensgroße Figuren von wunderbarem Zauber, von jener gerne als mittelrheinisch empfundenen Lieblichkeit, die dem nördlicheren und leicht französisierenden Wesen der nieder-rheinischen Stadt doch fremd ist. Das Motiv der Tumbafiguren ist bereits gewandelt, dem Ausdruck der Klage jener der Prophetie vorgezogen. Ein Muster vollendeten Flusses, ununterbrechlicher Linienführung ist die Verkündigung (Abb. 99). Der Engel (dessen Kopf dem Mainzer Martinus nicht fern steht) kniet im Profil; unter der glatten Schulterpartie teilen sich wenige Linienströme von zarter Eleganz ab, sie fließen in reinen Kurven herunter und biegen sich im Spruchbande wieder hinauf. Eine sehr raumhaltige Gewandmasse legt sich in rundlicher Fülle

in der „Schattenheilung“. Im Gesichte lyrisches Sentiment. Das ist der Prager Gewalt so fern wie der Bremer Monumentalität: Feinplastik. Delikat lieblich die Barbara (Back; IX rechts). Am bedeutendsten wohl der Stephanus (Abb. 97): Langweiches Fließen des Gewandes, eine sehr wohl begriffene Hand, die einen Stein von ausgewaschener, fast teigiger Form hält. Im Kopfe schleiergleiche Duftigkeit, parallel zur Prager Kotlikbüste. Der Fluß der Übergänge sehr sicher, die winzig-zarten Linien der Oberfläche völlig der vorgefaßten Gesamtform untergeordnet. Die Brauen hochgezogen und verschattet, das Fleisch spielt. Die Elisabeth, sicher von gleicher Hand, in stärkere Wogen gesetzt, die sich aber vollendet ausponderieren. Es ist gotischer Schwung, doch anders durch sich selbst pariert als im 14. Jahrhundert. Wenn die Hüfte nach rechts auswagt, wird sie vom linken Arme formal zurückgeholt und alle Schwingung zuletzt an der Bett-



100. Von der Tumba des Saarwerdengrabmals im Kölner Dom. Phot. Dr. Stoedtner.

gebogen über die Kniee Marias, und läßt den zartwarmen Bewegungsstrom nach rechts verklingen. Sehr Ähnliches findet man im Braunschweiger Skizzenbuche (Neuwirth Taf. 17 rechts oben). Die Grundanschauung des Gewandes lebt von jenem Primat der Masse über die Linie, den die Parlerzeit errichtet. Aber alles Protestierende und scharf Männliche ist verschwunden, die Masse organisiert sich in Linien, die dem Auge schmeichelnd jede Ecke, jeden Knick ersparen, ihm gleichsam zureden; die steinerne Masse nimmt Formen an, wie sie in einer beweglichen, dickflüssigen, durch Rühren in runder Führung erreicht würden. Wie es schon lange eine Sprache der Falten gab als Liniensystem, so gibt es jetzt eine Sprache des konsistenten Gewandes als Massenorganisation. Beide Male ist das Sprache des Gewandes. Wenn stärkerer Bewegungsdrang sich anstaut, wird es brodeln und üppige Wellen schlagen. Schon bei diesem Meister, der fein verhaltend denkt, sind Abstufungen deutlich. Das Thema der Apostel erzeugt größere Ausschläge (Abb. 100). Einer hält das Buch in verhüllter Hand, die Linke greift darauf gebogen herab, der Kopf mit langem Bart, scheinbar regellosem Haupthaar, breiter Nase, hochgezogenen Brauen, warm und groß blickenden Augen, schaut visionär aufwärts. Man ahnt, wieviel man aus der Sprache des umwickelnden Gewandes in diesem Stile herausholen kann, aber zugleich verblüfft die Kraft der Vergegenwärtigung. Das ist nicht der Apostel oder Prophet als Idee, das ist die Prophetie als erlebte oder erlittene Tätigkeit. Ein anderer hält das Buch mit beiden Händen nach rechts, der Daumen greift in die Blätter, die sich leicht aufgerollt verschoben, der Blick geht aus dem Schatten des Kopftuches hinaus — er denkt ins Weite. Zwei andere thronen frontal. Einer hält wieder das Buch, nun aber nach vorne. Nur die Hände werden sichtbar und der Kopf, sehr individuell, mit etwas müde zusammengezogenen Lidern, wie von angestrengtem Denken und Lesen; nichts von den Füßen, von denen bei beiden Vorigen immer einer nackt mit scharf herausgearbeiteten Zehen erschien. Das Gewand spinnt den Körper ein, aber wie anders als hundert Jahre früher in den Straßburger Propheten! Die monumentale Ferne ist gebrochen, wie ihre natürliche Sprache, die rhythmische Linie. Man muß mit eigener Hand-, ja Körperbewegung der geschmeidigen Schängelung des Mantels folgen, wie er zwischen Buch und Knie sich umlegt, einem sehr gewundenen Flußlaufe gleich. „Natürlich“ ist das durchaus nicht — im Gegensatz zur Teilbeobachtung am Menschen — es ist Eigenleben des Gewandes (vgl. Braunschw. Skizzenb., bes. Tafel 11 unten links). Am erstaunlichsten doch der Prophet, der aufgerichtet sich in den Bart greift. (Das Motiv kommt auch in Bremen vor und wird jetzt überall beliebt.) Über dem intimen, fast genrehaftern Leben der anderen richtet er sich, den kleinen Maßstab innerlich sprengend, zu Moses-hafter Größe auf. Wieder spürt man, wie gerade in dieser vielspältigen, wogenden

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

10



101. Apostel von der Archivolte der Vorhalle des Ulmer Münsters.



102. Apostel von der Archivolte der Vorhalle des Ulmer Münsters.

Nach Hartmann, Gotische Monumentalplastik Schwabens

und suchenden Epoche Renaissance schlummert. In den Gmünder und Augsburger Propheten ist zweifellos der Grund dazu gelegt. Dort ist die blockfeste Stämmigkeit, die Kürze der Figur, das Schwergewicht der Armverhängung und der Hängedraperie, das Übergewicht des Hauptes, das aktive Wesen des prophetischen Menschen schon formuliert. Wie eine zukünftige Folge aber — die Wandlungen der Kunst als Schicksale eines geheimnisvollen Lebewesens angesehen — dämmert hier der gewaltige Umriss von Michelangelos Moses auf. Dessen florentinischer Vorfahre ist Donatello's Johannes im Dome, der schon vor dem Saarwerden-Grabmale bestellt, kurz nach ihm gesetzt worden ist. Ich denke nicht an Einfluß, ich denke an Wachstumsparallele. Es ist der europäische Geist, der damals eben diese Art der Begegnung von mittelalterlich Tektonischem, neuartig-Lebendigem und einer neuen Betonung des Ichs als monumentwürdiger Größe ermöglicht. Es sind die europäischen Bedingungen, die die Ähnlichkeit erzeugen. Großartig, wie bei der Kölner Figur das übergeschlagene Bein seine konkrete Wucht gegen das Gewand von innen vorschiebt, das soviel abstrakte Kräfte bewahrt. Aber wollte man nun, wie in Italien, eine Verbindung von Belebung und Monumentalität zu großer Form erwarten, so würde man sich doch eine Enttäuschung holen müssen. Wir dürfen nicht vergessen, daß der Deutsche das Große gerne im Kleinen wagt. Und zumal diese Zeit will den kleinen Maßstab, instinktiv sucht sie ihn als das natürlichste Mittel, die Altarkunst noch in der Hüttenplastik vorzubereiten. Im Maßstabe des Florentiner Johannes hätte auch dieser Meister so Kühnes wohl nicht gegeben. So monumental war man in den Gmünder Kirchenvätern gewesen, aber noch unter dem Rückhalte der alten Architektur. Jetzt, wo er schwindet, darf man nur im Kleinen kühn sein. Immerhin beweist wie bei manchen Holzschnitten Dürers eine Projektion in großem Maßstabe, daß die Form doch größeres Format ertrüge. Das ist das Stück niedergehaltener Mittelmeerkunst im Nordländer, zumal im Deutschen, das uns (was könnte bezeichnender sein!) gleich nach Dürer als Vertreter zuständlicher Formengröße die Kleinmeister bescherte.

Wenige Jahre später tauchen an der Ulmer Vorhalle sehr ähnliche Gedanken auf (Abb. 101—104).

Das Hauptportal ist in zwei Halbportale gespalten, über den verglasten Bogenflächen ist Maßwerk vorgegittert. In der Laibung des Rahmens sitzen kleine Apostel übereinander. Der Gedanke ist sehr beliebt, er kommt

vorher am Kölner Petersportale, beinahe gleichzeitig in Laudenbach (Gipsabgüsse im Stuttgarter Lapidarium), sehr bald nachher an der Trierer Dreifaltigkeitskirche und noch mehrfach vor. Verschiedene Ausführende sind hier sehr leicht zu erkennen, einer aber hat den Entwurf geleistet und er hat so ähnlich dem Saarwerden-Meister gedacht, daß die Meinung, beide für einen zu nehmen, begrifflich war. Die stilistische Welt ist auch fast die gleiche. Die Figuren sind noch kleiner, um so größer ihre Kühnheit. Kein Ansatz zur Monumentalität — aber verstärkte Gegenwärtigkeit. Hier wird wirklich gearbeitet. Einer liest, einer tunkt die Feder ein, einer probt sie gar, einer diktiert sich selbst mit hochgehobener Hand — lauter emsige Tätigkeit, ein fast fieberhaft geschäftiges Wesen, das sich mit erstaunlichem Reichtum in den Zügen spiegelt. Ein Heiliger, der schreibt, ist nicht so sehr ein Heiliger, der schreibt, als ein Heiliger, der schreibt. So hatten im Trecento etwa Tommaso da Modena oder Theoderich von Prag gedacht. Einzelähnlichkeiten der Gesichter mit Köln und Mainz sind hier schwerer zu erkennen, am ersten noch bei jenem, der die Feder eintunkt. Die Geschmeidigkeit der Gewandbildung stimmt grundsätzlich mit Köln überein, der Ausdruck des Augenblicklichen ist weit verstärkt; daneben aber sind es auch gewisse Züge abstrakten Eigenlebens in der Gewandung. Die reine Linienphantasie, eine uralte Kraft deutschen Blutes, wird unwillkürlich mit allen anderen, auch den ihr feindlichen Kräften der Beobachtung, miternährt. Wo alle Säfte schwellen, erobert auch sie, jeder Beobachtung unabwehrbar angeschmiegt, von neuem die Sprache des Gewandes. Die ununterbrechliche Linie wird hier und da in reichere Saumornamente hinein vervielfältigt. Beide Züge aber, die verstärkte konkrete wie die verstärkte abstrakte Phantasie, sind unmittelbar aus der Welt des Saarwerden-Grabmales herausgesponnen. Es ist hüttenplastische Kleinkunst, in den erzählenden Reliefs des späteren 14. Jahrh. überall vorbereitet, in der Form von erstaunlich neuer Kraft. So lebhaft hatte man, was jetzt und hier geschieht, nur als allgemeinen Vorgang in der Handlung, nicht aber in Übertragung des Erzählerischen auf das Existenzbild gedacht. Das ist neu und führt zu verfeinerter Form. Unabhängig voneinander haben Dehio und Habicht, der letztere mit urkundlichen Gründen, diese Verbindung zwischen Köln und Ulm zuerst ausgesprochen.

Der Umkreis Mainz-Köln-Ulm ist mit diesen köstlichen Schöpfungen noch nicht umgangen. Wer die Archi-



103. Martinus und Madonna. Vorhalle des Ulmer Münsters.
Nach Hartmann, *Göttische Monumentalplastik Schwabens*.



104. Madonna, Vorhalle des Ulmer Münsters. Nach Hartmann.

voltenfiguren schuf, wissen wir nicht genau. Nur ein allgemeiner Werkstattname ist uns überliefert: 1420, also schon unter der Bauleitung des Hans Kun, hat ein Meister Hartmann, der erst acht Jahre später Bürger Ulms wurde, die Bezahlung für sie, 1421 die für neunzehn Figuren an der äußeren Stirnwand der Vorhalle erhalten. Man sieht nur wieder, wie wenig das besagt: Diese neunzehn Figuren sind von ganz anderem Geiste, ohne höhere Qualität, für die Stilgeschichte nur lehrreich durch das Wachstum der Pendelfalten, das Nebeneinander steilerer und sehr gebogener Figuren und die starke Schrägnickung der Köpfe. Weit bedeutender die vier Standfiguren an den beiden freien Pfeilern: rechts Maria und St. Martinus, links Johannes Baptista und Antonius. Dazu noch zwei sitzende: Jakobus Minor und ein Diakon. Auf Grund ihrer allgemeinen Artverwandtschaft mit den Statuen der oberen Stirnseite hat man sie ebenfalls Meister Hartmann zugeschrieben. Wir hätten dann — abgesehen von den Archivoltenfiguren — zufällig gerade für Gesellenarbeiten den Unternehmernamen erfahren und könnten das verwandte Bessere dem Meister selber zutrauen. Unter den Pfeilerstatuen selbst sind Maria und Martinus wieder viel statuarischer als die beiden anderen, der Martin aber ist überhaupt das qualitativ Höchste (Abb. 103). Schon die Sockel sind prächtig. Bauernfigürchen hocken unter den Männern, Vagantensang- und Volksliedstimmung formt unter dem Antonius Vorahnungen Breughelscher Bauertypen. Auch dies ist neu. Der kirchliche Vorwand, der die Vorstufen in den Beifiguren der Passionsszenen erlaubte, ist hier schon beinahe vergessen. Unter der Maria musizierende Engel, von ähnlicher Stimmung wie in den herrlichen Konsolen des Mittelschiffes (wo ja auch schon die Archivoltenpropheten Brüder fanden), man spürt das Zeitalter des Genter Altares. Überall drängt sich das gegenwärtige Leben ein — die Parlerzeit hatte ihm längst die Tore geöffnet. Schon bei der Täuferfigur möchte man an die Memorienpforte denken (etwa die Elisabeth); man muß es entschieden beim Martinus. Das ist nicht nur die Ähnlichkeit der Aufgabe, es ist die Ähnlichkeit der Lösung selbst. In sehr vielem ist die Mainzer Figur das zartere Vorbild der Ulmer. In dieser ist das Standmotiv verdeutlicht, der geschlitzte Rock läßt das Bein hervortreten, die Haltung ist fester, der Kopf energischer geworden, das Lockenhaar umkränzt völlig die Stirne; der Bettler fast auf das Grausige hinausgesteigert. Dazu vermehren sich wieder die Falten, die Epoche ihrer Reduktion geht auch in diesem Kreise zu Ende. Mit der Charakteristik des Konkreten steigt wie nach dem Gesetze der leitend verbundenen Röhren die Eigenkraft des Abstrakten. Die Madonna gibt einen sehr weit verbreiteten Typus der Zeit um 1420. Das Kind liegt schräg, der Horizontale nahe, die im Aufbau sehr deutlich betont ist. Die Gewandfigur steigt in schmal ovalem Umriss auf, leise S-Linienbewegung, im geneigten Haupte Mariens umgebogen, wird durch symmetrische Faltengehänge an der breitesten Stelle des Ovals pariert. Die geheime Symmetrieachse treibt die Falten der Fußpartie in zwei Strömen auseinander — eine neue gotisierende Richtung, die mit der des Vierzehnten nicht verwechselt werden kann. Der Kopf voll und lieblich, mit blasiger Stirne und lächelndem Munde. Die Seitenansicht läßt den anschwellenden Reichtum der Falten ebensogut wie das Vor und Zurück der bewegten Figur erkennen. Die Biegung ist räumlicher als im 14., weniger stark, aber differenzierter als im 13. Jahr. Die Qualität nicht hoch, das Kind recht roh ausgefallen, am stärksten seine Funktion: es bildet sich ein intimer Hohlraum, auf dessen Geschichte alle weitere Beobachtung der plastischen Madonnen zu achten hat. Nennen wir das Gemeinsame an den Ulmer Figuren getrost mit aller Vorsicht „Hartmannstil“, so können wir diesem jedenfalls noch Verschiedenes zurechnen. Auch in den Doppelaibungen des Hauptportales mit Märtyrern und Jungfrauen hat man die gleiche allgemeine Art gefunden. Durchaus überzeugend Baums Hinweis auf das Grabmal des Grafen Konrad von Kirchberg († 1417) in dem Ulm benachbarten

Kloster Wiblingen. Die jugendliche Figur ist dem Martin der Vorhalle so eng verwandt, daß man hier gerne gleiche Hand annehmen wird. Es ist eine Grabfigur, fast ohne Gelegenheit, Gewand zu entwickeln, und es ist ein Relief. Aber das Relief projiziert das voluminös-Feste der Rundfigur in absoluter Sicherheit auf die Fläche, und die faltenfreie Rittergestalt drückt den gleichen Formwillen aus, wie die vom Gewande umrieselte. Das Motiv der Beine, das Gefühl für die Schräglinie des Schwertes (durchaus dem Künstler in die Hand gegeben), der Griff der Linken, der Kopf, die Rosetten der Haare — alles ist gleich. Aber von da aus fällt auch schon ein Licht in ein weiteres Problem, das zu größerem Teile dem nächsten Abschnitte gehört, sofern die Frage nach Hans Multscher sich damit verflücht. Am Ulmer Rathaus ist ein Grundgedanke von Nürnberg und Bremen her, aus der Parlerzeit herüberragend, wieder aufgetaucht. Man hat den Kaiser und die Kurfürsten an der Fassade aufgestellt. Die Figuren, sehr verschiedener Art und Güte, stehen an der Wende zweier Stile. Die des Kaisers und seiner kleinen Wappenhalter sind unter denen von Rang diejenigen, die im wesentlichen noch die kurze Proportion der Frühzeit (in dieser nicht allein herrschend, später aber nicht mehr möglich) besitzen, und nur ganz kleine Züge sprechen schon von der Auflösung der ununterbrechlichen Linie. Daß hier das Multscherproblem schon da ist, leugne ich nicht. Aber ist nicht auch der Hartmannstil doch sehr stark zu spüren? In dem Knaben zur Rechten ist noch viel vom Kirchberggrabstein. Hat man dies erkannt, so ist auch der Weg zum Martinus frei. Er führt ein kleines Stück zurück, gewiß, aber doch dahin. Es ist eine kleine Verstärkung des Ethos, wie es jene beste größere Figur des Hartmannstiles zeigt. Gleichzeitig erinnert man sich der Wiener Wappenhalter, in denen auch der Humor sich schon leise regt, der den Knappen zur Linken des Ulmer Kaisers zum drohligen Knirpse bildet. Man wußte vielleicht in Ulm etwas von den Wiener Leistungen. — Genauere Nachforschung wird noch mehr entdecken. Ich rechne hierher auch das prächtige Martinusrelief der Aschaffener Stiftskirche. (Lange Zeit außen an der Maria-Schneekapelle, jetzt abgenommen; wo es ganz ursprünglich stand, wissen wir nicht.) Das Isenburgische Wappen auf der Pferdestirne hat man auf Erzbischof Dieter von Isenburg (in Mainz 1475—82) gedeutet. Aber dafür liegt kein zwingender Grund vor. Wir sind hier in der Nähe des Ulmer Martinus. Alle Formen haben die runde Geschlossenheit der Frühzeit und zwar die spezifisch knappe und plastische des besten Hartmannstiles. Die Mantelzipfel sind in der Zeit eckiger Linienbrechung um 1480 so nicht mehr möglich. Und vollends der Bettler, der hier klein zur Erde kauert, mit leidverstümmeltem Gesichte, aufstöhnendem Munde, verkümmerten Gliedern an seiner Krücke hockend! An der nordwestlichen Grenze des Mainzer Gebietes gibt die gleiche Darstellung über der Türe des Fritzlarer Rathauses schon einen schwächeren Abglanz; zugleich sind die melodischen Vorzüge der ununterbrechlichen Linie aufgegeben. Das ist später als Aschaffenburg, und es ist datiert: 1441. (Litt.: Inventar u. Fr. XIX, S. 48. Inv. Rb. Kassel II, Taf. 12.)

Eine gewisse Nachwirkung der Ulmer Arbeiten läßt sich vielleicht noch in Basel aufspüren. Hier ist das beste Werk des späteren 14. Jahrh. wohl der Fischmarktbrunnen, dessen ausgezeichnete Figuren noch aus dem Parlerstile ihre Konsequenzen ziehen: in der Madonna sind Züge, die auf die grundsätzliche Art der älteren vom Augsburger Südportale zurückweisen, und überall ist ein breites Totalitätsgefühl durchgesetzt. Später sind die musizierenden Engel unten, die grundsätzlich an den Sockel der Ulmer Madonna erinnern. Und auch bei der Madonna des Spalentes (zwischen zwei Aposteln mit Spruchbändern stehend), darf man an Ulm denken. Auch hier trägt der Sockel musizierende Engel. Die Figur freilich schwebt auf der Mondsichel. Die Propheten auch, kurz, mit lebendigem Aufblick, der eine leicht geöffneten Mundes, beide mit wunderbar dekorativ aufbewegten Spruchbändern, dürfen ganz allgemein in diesen Kreis gerechnet werden. Es ist jeden-



105. Kirchberggrabmal im Kloster Wiblingen.

Nach Baum, Got. Bildw. Schwabens.



106. Vom Oktogon des Ulrich
Ensinger, Straßburger Münster.



107. Vom Oktogon des Ulrich
Ensinger, Straßburger Münster.



108. Vom Oktogon des Ulrich
Ensinger, Straßburger Münster.

Aus den Monatsheften für Kunstwissenschaft.

falls vorzügliche südwestdeutsche Bauplastik, ohne unmittelbare Werkstattbeziehung zu Ulm, aber ihm doch verwandt.

Der Baumeister von Ulm jedoch, in dessen Zeit der Stil fast all dieser Werke sich bildete, war 1392—1419 Ulrich Ensinger, der große Mann der Epoche im Südwesten. Er übernahm auch den Straßburger Bau. Das 14. Jahrh. hatte in trauriger Resignation den Abstand zwischen den unvollendeten Westtürmen zu einer Plattform geschlossen. Seit 1399 setzte hier Ensinger asymmetrisch über dem alten nördlichen seinen neuen Einzelturm auf. Dieses kühne Bekenntnis zu sich selbst, die Pietätlosigkeit gegenüber der vergangenen Grundform, das neue deutsche Ideal (seit dem Freiburger Münster) in großartiger Rücksichtslosigkeit gleichsam irgendwohin zu pflanzen, wo nur der Grund trug — das ist der Wille dieser Zeit, gespiegelt in der Architektur. Ein Verzicht des Vierzehnten hatte ihn ermöglicht — das wirkt symbolisch.

Eine neue Straßburger Bauhütte entstand durch auswärtigen Zuzug; wir kennen für 1402 mehrere Namen: Ottoman von Würzburg, Hans Bollender, Adolph von Burne, Peter zur Kronen. Von dem Zyklus großer Statuen, an dem sie beteiligt waren, sind nur Mönch und Kaiser noch erhalten. Sie tragen deutlich die Züge der Kunst um 1400. Der Mönch hat etwas vom Mainzer Stephanus, die stengelhaft aufwachsende Figur (hier nur schlanker), die schlaffgroße Ondulation, die nicht außen strömt, sondern innerhalb der Grenzen der Gestalt, die leicht sentimentale Neigung und Durchbildung des Gesichtes, die Einbettung der Augen, sogar den Griff der Hände. Hans Christ, dem wir einen sehr bedeutsamen Aufsatz über die Straßburger Bauplastik verdanken, sieht in diesen Figuren, dem Kaiser vor allem, den Stil der Ulmer Pfeilerstatuen keimen. Ich sehe das noch nicht so deutlich, daß ich unmittelbare Beziehung der beiden Ensingerhütten bewiesen fände, doch wird in dieser Richtung die Einzelforschung weiter suchen müssen. Sicher gehen diese großen Gestalten den kleineren von Ulm und Mainz voraus und schwimmen im gleichen Strome. Das ganz Überraschende geschah auch hier nicht in Großfiguren, sondern erst in einem Zyklus architekturplastischer Feinkunst, den Christ sehr hübsch veröffentlicht hat. Ensinger wollte den Turm niedriger halten, als er jetzt ist. Man sieht heute noch die Ansätze für das geplante kuppelige Spitzgewölbe. Wo die Steinpyramide beginnen sollte, gehen von den vier Schneckentürmchen Brücken nach dem Umgange des Oktogons, jede mit zwei Eckpfeilern. Hier hat ein einzigartig genialer Einfall ungemein Packendes geschaffen: Auf jeder der acht Ecken, zu vier Paaren also, kauern kleine Figuren, die noch heute, trotz schwerster Verwitterung, unbeschreiblich suggestiv wirken (Abb. 106/8). Sie blicken aufwärts. Es ist jedesmal ein Werkstück, zwei Meter lang, einen Meter hoch, einen halben Meter tief, welches Figur, oberen Querbalken und die Hälfte des

unteren Maßwerkes umfaßt (Notizen des Verfassers von 1912). Also Architekturplastik im engsten Sinne und datierbar vor 1419, wo Ensinger starb. Das ist terminus ante. Offenbar sind wir in der Zeit der Ulmer und Kölner Figuren. Die Straßburger Sitzstatuetten sind schon inhaltlich sehr merkwürdig. So sind die Paare: die Madonna mit einem Manne in weltlicher „burgundischer“ Tracht, dem Zeichen nach vielleicht Ensinger selbst; Katharina (die eine Kapelle besaß) mit der Turmheiligen Barbara; zwei Gestalten mit Spruchbändern, deren eine, besser erhaltene, ähnliches modernes Pelzbarett mit Hängelappen trägt, wie Ensinger; endlich ein Stier und ein Bär. Also offenbar Vertreter alles Lebendigen von der Himmelsmutter bis zu den Tieren der Erde in Feld und Wald herab, der Baumeister selbst der Göttlichen gesellt. Jenes Welt- und Selbstgefühl, dem wir schon bei der neuen Auffassung des Reiters auf die Spur kamen. Noch überraschender — ein Blitz in die Tiefe ungeheurer Wandlungen — ist die Umkehrung der architektonischen Funktion in der Figur. Alle starren und staunen aufwärts — nach der Turmspitze, die über ihnen geplant war, dem Schluß- und Zielpunkte der acht ansetzenden Rippen. Das Zusammenstreben objektiver Kraftlinien wird hier subjektiv gespiegelt und in lebensvolle Gestalten verlegt, die es schauen, es wird durch die unsichtbaren Linien ihrer Blicke gesteigert.

Noch einmal Architekturplastik — aber wie neu! Die Figuren vertreten nicht das Bauwerk, sondern seine Betrachter, sie sind Weg, nicht Teile des Zieles für den Blick. Wenn von den Türmen zu Laon Tiere herabblickten, so waren auch sie eine Verlebendigung, aber eine des Bauwerkes. Der Turm blickte auf uns herab — jetzt blicken wir zum Turme. Gewiß, so etwas kann zum „Verwischen der ideellen Grenze zwischen Betrachter und Kunstwerk“ führen (Christ); schon im 14. Jhh. hatte die Aufstellung herabblickender weltlicher Figuren an einer Mülhäuser Kirche diese Grenzverwischung begonnen. Aber hier ist Tieferes geschehen. Die Stille, in der diese Exponenten unserer selbst hockend unablässig schauen, hat jene neue Ruhe des malerischen Blickes, die den Einheitsbau der Hallenkirche als bildhaft gesehene Raum an Stelle des motorisch erlebten errichten konnte. Die Gestalten des echten Mittelalters sind Teile des architektonischen Rhythmus, wie Pfeiler und Traveen — diese hier Vertreter des Erlebenden. Gewiß ist das „Grenzverwischung“, d. h. Romantik, eine spezifisch deutsche Einstellung. Aber ist nicht diese „Grenzverwischung“ der notwendige Weg, dem Objektiven mehr Seele abzurufen, nicht dieses geheime Ziel die treibende Kraft der „Entwicklung“? Zwischen einem Bachschen Konzert und der Neunten Symphonie ist ein ähnlicher Unterschied wie zwischen der Architekturplastik des Mittelalters und dieser neuen. Dort entwickelte sich eine objektive Gesetzmäßigkeit, hier horchen wir in einen Hohlraum hinein und erleben das Werden der Form aus dem Chaos unserer selbst. Das ist nicht durchaus das Gleiche, aber hier wie dort wird die Grenze der Gestaltung näher an den seelischen Urquell verlegt, das Subjekt selbst mit dargestellt, ein Stück mehr vom Subjektiven objektiviert. Auch in den Straßburger Blickenden hat das Subjektive die Eroberung einer früher abstrakten Objektivität durchgesetzt. Gewiß, will man hier Konsequenzen wittern, wie sie schließlich in Weltenburg zutage traten, wo der Architekt selbst sein Werk beschauend dargestellt ist, über die Brüstung gelehnt — man darf es. Straßburg selbst hat schon im frühen 16. Jhh. ähnliches geschaffen. Aber wie am Oktogon der Mimus der Rippen zum menschlichen des Blickens umgespiegelt wird, ist die Wirkung überwältigend rein. Unwillkürlich kann die Rückenansicht der Katharina die kleine Magdalenenfigur Altdorfers auf der Landschaft der „Drei Kreuze“ wachrufen. Auch sie ist Romantik — ohne die tiefe Umstellung der Phantasie, wie sie hier um 1400 erscheint, wäre auch Altdorfer nicht möglich gewesen. Es ist der Geist der Malerei, angewendet auf gesetzmäßige Architektur. In letzter Ferne erscheinen die Rückenfiguren C. D. Friedrichs, die als unser gleichsam hineinverlängertes Ich unsere Lust am Raume in das Bild selber tragen. — Schon Ensinger dachte sich hier oben eine Aussichtsgalerie. Der Kölner Johann Hültz hat durch seine Treppentürmchen erreicht, daß gleichzeitig acht Gruppen von Besuchern hinaufsteigen, die Einzelnen sogar die Spitze erreichen konnten. Es ist eine schöne Logik der Geschichte, daß damit über der Gruppe der Hinaufstauenden der vollendete Turm die erste ganz fertige Berechnung auf Aussicht, eines der ersten großen Zeugnisse des neuen Weltgefühles gegenüber der Landschaft ist. — Und nun die Formen selbst. Das Sitzmotiv lockte die Zeit. (Braunschweiger Skizzenbuch!) Noch bei Conrad Witz spürt man die Vorliebe. Die Magdalena seines Straßburger Bildes taucht unwillkürlich hinter unserer Katharina auf. Aber bei Witz zerspringen die Gewandmassen seidig und spröde — hier ist noch die ununterbrechliche Linie Axiom. Bei dem einen „Propheten“ (heute ohne Kopf) liegt das Bein wie bei einem Buddha wagerecht um. Der Faltengang respektiert die natürliche Motivierung. Noch großartiger wirkt der besser erhaltene. Der schiefgelegte Kopf mit den tiefen Augen, der alterswelken Haut, kann an den Kahlkopf einer Breslauer Parlerkonsole erinnern. Es ist etwas von der unheimlichen Inbrunst der gleichzeitigen Martinusbettler darin, und (wie in diesen) etwas von dem Geiste, der Donatello „Zuccone“ schuf. Einzigartig die Beobachtung in der greisenhaften Hand mit den gichtischen Gelenken. Im Gewande eine noch lebhaftere Form des Saarwerdenstiles. Bei Katharina beachte man die freie Umschlagsfalte und die Rückenansicht. — Verwandt noch die etwas größere Sitzstatue eines Mannes, beim Abbruch eines Privathauses gefunden, jetzt im Hofe des Frauenhauses. Der geringere Reichtum der Gewandung vielleicht auf Rechnung



109. Bogenfeld der Liebfrauenkirche, Frankfurt. Nach Back, *Mittelrheinische Kunst*.

des Formates zu setzen (Christ). „Burgundisches“ sehe ich nicht unmittelbar, wohl aber einen großen, vielleicht weitgerichten Meister der Vergegenwärtigung. Auch die Anordnung der Aufwärtsstaunenden ist Vergegenwärtigung — unseres Eindruckes. Immer ist diese Zeit dem Ungewöhnlichen hold.

Einigermaßen vergleichbar mit der Bauplastik des Südwestens ist in Westfalen das Sakramentshäuschen der Johanneskirche zu Osnabrück.

Im allgemeinen genügen für diesen Boden kurze Erwähnungen der Bauplastik: das Portal der Soester Wiesenkirche (mit dem Kölner Petersportal in deutlicher, schon von Isphording erkannter Beziehung), eine Reihe von Chorstatuen in der Wiesenkirche und in St. Pauli zu Soest, St. Reinoldi zu Dortmund, St. Johannes zu Osnabrück. Die späteren unter den letzteren z. T. bedeutend, aber schon an die Spitze des nächsten Bandes zu setzen. — Das Sakramentshäuschen von Hartlaub mit warmen Worten eingeführt. Es verdient sie. Es scheint sich um einen Wanderkünstler zu handeln, der gründlich rheinische Luft geatmet hat. Westfälisches kaum zu spüren. Die Komposition aus der Großarchitektur genommen. Die sitzenden Apostel erinnern weniger an die Ulmer als an die des Kölner Petersportals, auch das Verkündigungsrelief teilt den Kompositionsstil mit dem Kölner. Die Kühnheit der schreitenden Figur rechts auf dem Tympanon findet in der Thon- und Alabasterplastik des Rheinlandes (s. u. S. 152) bedeutsame Parallelen. In den kleinen Standfigürchen allgemeinere Formenverwandtschaft mit Memorienpforte-Saarwerdengrabmal. Prachtvoll der Gabriel, ein Abkömmling jenes von der Kölner Tumba. Eine bedeutende Schöpfung. — Litt.: Back, *Mittelrhein. Kunst*, Frankf. 1910, S. 19ff., Taf. VIII—XII. — Hartmann, *Got. Monumentalpl. Schwabens* I, 23—26. — Habicht, *Ulmer Münsterplastik*. Diss. Heidelberg 1911 u. *Zeitschr. f. christl. K.* 1912, Sp. 169. — Isphording, *Z. Köln. Pl. d. 15. Jahrh.*, Diss. Bonn, S. 65. — Clemen, *Monatsh. f. Kunstw.* V, 8, S. 328. — Dehio, *ebda.* V, 2. — B. Meier, *ebda.* VI, 9. — W. Christ, *ebda.* VII, 1. — Hartlaub, *ebda.* VI, 6. — Lübbecke, *D. got. Köln. Pl.*, Heitz, Nr. 13. — Baum, *Got. Bildw. Schwabens*, S. 114ff.

Parallel der Entwicklung Memoriensportale Saarwerden-Ulm geht nun auch die plastische Ausstattung der Würzburger Marienkapelle, wohl gegen 1420 und später. Es handelt sich um drei Portale.

Das nördliche mit der Kölner Verkündigung zu vergleichen, doch nicht von deren paradiesischer Sanftheit, das Ganze auch bildhafter. Die pausbäckige Rundheit würzburgische Nuance der rheinischen Formenwelt, der Stufe der Ulmer Vorhalle fremd, zurückhaltend gegen alle Wucherung des Gewandes. Zwei prachtvolle Epitaphe im Inneren (beide von Schwarzburgern gestiftet) der Bauhütte zuzurechnen. Eine Kreuzigung: Christus am Astkreuz, ungewöhnlich derb und schwer, bäuerlich und grausig; in den übereinandergestülpten Füßen ein gewaltiger Protest (wie bei Castagno!) gegen alles Rhythmisch-Elegante. In der allgemeinen Gruppierung auffällige Ähnlichkeit mit der Kreuzigung Meister Theoderichs zu Karlstein bei Prag (Burger, D. Malerei I, S. 161). Die merkwürdig schöne Schattenbehandlung des Christuskopfes mag der Künstler von dem des benachbarten Marientodes gelernt haben. Der Steingrund dort leise gehöhlt, als räumliche Tiefe gedacht, aus der die Gestalten aufdämmern. Dem feinen, milden Ethos entspricht die thonige Weichheit der Form, ihr Gefühl für Atmosphäre. (Näheres bei Pinder, Mittelalterl. Pl. Würzburgs 1911, S. 102 ff. Dort auch verwandte Arbeiten in Kitzingen, Ochsenfurt, Laudenbach, Hirschhorn besprochen. Ikonographisch verwandt die Verkündigung des Kiedricher Westportals.)



110. St. Petrus von der Vorhalle des Regensburger Domes.

Seinen feinsten Triumph feiert der Frühstil des 15. Jhhs. auf westlichem Boden im Bogenfelde des Südportals an der Frankfurter Liebfrauenkirche, gegen 1430. (Back, I. XIII.) (Abb. 109.)

Der erste Blick lehrt, wie unerlässlich unser Griff in das 14. Jhh. für das Verständnis alles Folgenden gewesen. Die Linie Ulm-Thann-Haßfurt kommt zum Abschluß. Der Dreikönigszug als Festzug der Phantasie durch das zur Landschaft gewandelte Tympanon. Maßwerkvergitterung überschattet den Einheitsraum. Der Plattengrund ist von Felsen, Pflanzen, Gestalten aufgezehrt. Schroffen und Klüfte, wie in Ulm, aber verfeinert und schattig verschärft, diagonal mitten durchgetrieben. Aus der Tiefe winden sich die Reiterzüge, lebendig wie bei Pisanello, Gentile, den Eycks. Prachtvoll, wie der Zug vorne rechts wahrhaft herauftaucht, das vorderste Pferd den Huf hebt, den Kopf dreht. Und wieder: mit dem rollenden Blute vergegenwärtigten Lebens ist auch die Macht abstrakter Phantasie gewachsen. Links bei der Madonna das Geschmiegte, Gleitende, üppig Wallende der eigenlebendigen Stoffmasse! Großartig die Propheten der Zwickelmedaillons. Das Rund der Rahmung schraubt sich — am stärksten beim Moses rechts — im Spruchbande noch enger, in immer neuen Kreistellen, immer schmäleren Bahnen schwingt es konzentrisch aufwärts, bis die Hand, zum Barte greifend, hochgedrückt wird, der Kopf herrscherhaft heraussteigt. Die Größe des Bremer „Weisen“ verschmilzt sich mit der rauschenden Sprache des Liniengewoges. — Vielleicht der gleichen Werkstatt, sicher der gleichen Stilstufe gehört das Westportal der rheingauischen Pfarrkirche zu Kiedrich an (Inv. R.B. Wiesbaden, I, Taf. V). Veränderte Bedingungen (Verkündigung und Krönung Mariens), aber gleicher Stil. Liebhaber von Einzelsymptomen mögen die Staufalten des Christus rechts mit denen der Madonna im Frankfurter Bogenfelde vergleichen.



111. Schmerzensmann in der Pfarrkirche zu Altdorf.

Aus: Die Kunstdenkmäler Bayerns.

versinkt. Das vorgesetzte Knie wirkt nur als Ausgang fortstrahlender Faltenröhren. Schwerste Pendelfalten brodeln an der steilen Gestalt abwärts. Zwischen ihren senkrechten Gewichten schlagen diagonale Bogen seitwärts — ein Kampf, der sich im sicheren Rahmen der äußeren Abwärtsbewegung aufheben muß. Diese Steigerung bekannter Formen braucht nicht spät zu sein. Für das Kloster von Reichenbach (B.A. Roding) nordöstlich von Regensburg hat Abt Lazarus Kretzel (1417—18) eine „Imaginem Beatae virginis lapideam pulcherrimam“ erworben, die uns offenbar in einer noch erhaltenen Marienstatue begegnet. Der Kopf leider überarbeitet. Das Gewand beweist, daß das Lob „pulcherrima“ im Sinne letzter Konsequenzen der Regensburger Domhütte gemeint war — es ist der Stil des Petrus im Mittelschiffe. Die Verräumlichung von Falten und Gewand spricht aus der strotzenden Radlanz der Rohre und Tüten, die wie Trompeten schräg in den Raum abstrahlen.

Die Regensburger Figuren sind Nachträge, auch von der Architektur her gesehen, die Gedanken klassischer Zeiten weiterdenkt. Längst war anderwärts ein modernerer Geist auch in dieser aufgetreten. Sein stärkster Zeuge im bayrischen Gebiete war Hans Stetthainer von Burghausen, der dem Backsteinbau der bayrischen Hochebene einen neuen Sinn verlieh. Im Schatten seiner bürgerlichen Monumentalität, die auf den Schultern der Parler-Epoche ruht, gedieh noch einmal eine blühende Hüttenplastik.

Sein Meisterwerk, die 1392 begonnene Martinskirche zu Landshut, beweist es. Das Relief überwiegt, der Schmuck der Bogenfelder im Westportal (1432) und an den vordersten der Langseiten ist das Wichtigste gewesen. Es ist schon Spätzeit des weichen Stiles. Das Meisterzeichen Stetthainers erscheint aber schon unter einem ausgezeichnet erfundenen Schmerzensmann an der Landshuter Hl. Geist-Kirche, 1407. Noch fehlt leider der Inventar-

Die statuarische Hüttenplastik hat schon nicht viel Größeres mehr zustande gebracht. Eine wichtigere Hütte bestand noch in Regensburg.

Die Dekoration der Domfassade war unfertig geblieben. Jetzt erhielt das Hauptportal sein Bogenfeld, davor wurde eine dreieckige Vorhalle geschoben, deren Freipfeiler mit einer Reihe von Statuen besetzt wurden. Hier im Großen also, wie an jedem der drei Ulmer Freipfeiler im Kleinen, eine Aufstellung im dreieckigen Grundriß. Der abstrakte weiche Stil feiert wahre Orgien des Gewandrausches. Über hundert Jahre früher hatte in Regensburg der Erminold-Meister dem Gewande außerordentliche Bedeutung zugestanden. Es ist, als tauche hier der genius loci wieder auf. Die Köpfe interessieren die Künstler mehr als letzter Ausschlag der Bewegung. Unpersönlich im Ausdruck, „fern“ wie solche des früheren 14. Jhhs., nur mit reicherer Fülle der Bärte und Haare, sind sie so gelockert, doch so oft es erwünscht scheint, wie jene der Ulmer Stirnwand; sie können, wie die von Vögeln, seitlich schräg gehoben werden. Das Gewand umwickelt das Körperliche wohl in bewußtem Wetteifer mit überlieferten Formulierungen älterer Hüttenkunst. Es formt überall Bäusche und Wellen, fällt in Kaskaden, rauscht in breiten Bächen. Das Stärkste der Petrus am Mittelpfeiler, mit bedeutendem Kopfe, tiefer Einschachtung im Gewande zwischen den Knien, enormen Wulstungen der Querfalten und mächtigen Hängedraperien (Abb. 110.) — Ein sehr anderer Geist im Dominikus an der Dominikanerkirche. Er steht streng frontal, die Mittelbahn steigt — selbst fassadenhaft — ruhig, glatt wie eine Pfeilerfront; der Reichtum der Falten ist durchaus an die Seiten verwiesen. Ein anderer Stil! — Dagegen formt eine extreme Ausbeutung des Domportalstiles den stehenden Petrus im freien Mittelschiff des Dominnern. Er ist die Steigerung dessen vom Türpfeiler. Falten von ungeheurer Raumkraft, stets als Massengänge gebildet, treiben tiefe Schüsseln und runde Röhren zu einem wogenden Gesamtgefüge gegeneinander, in dessen Innerem die Gestalt völlig

band für die Stadt Landshut. Doch erhält man einen Extrakt in einem schon veröffentlichten Werke des gleichen Kreises: wieder ein Schmerzensmann, und wieder an einem Turme, an der Pfarrkirche zu Altdorf. „albrecht ratmulner 1419“ steht darunter (Abb. 111.) Eine Gedächtnisstiftung also, und wahrscheinlich bei der Landshuter Hütte bestellt. Anders als in Regensburg, wo ein gleichsam anonymer Figurenkern nur der herumschäumenden Gewandplastik wegen vorhanden scheint, ist hier die reiche Ausbiegung der Gestalt da, in der die Zeit die Vorschwingung des 13ten mit der seitlichen des 14. Jhhs. zu einer tief räumlich wirkenden Synthese kombiniert. Die rund zurückweichende Nische gibt, aus einer festen Architekturfläche herausgeschachtet, einmal den sonst unsichtbar gefühlten Gestaltungsraum in tastbarer Begrenztheit. Eine doppelte Windung in diagonaler Ausnutzung der Tiefe wird durch die schattige Nische hindurchgeschraubt, ein strömendes Volumen. Ein Nischenraum auch zwischen den Beinen im Schatten des Tuchgehänges. Vom zurückgesetzten Beine windet sich der Oberkörper zurück, vom vorgesetzten her überschneidet die Phantasie diese Bahn durch eine zweite Diagonale, die in der Tiefe lebt, nicht nur in der Vorderansicht. Über den entgegengesetzten Arm biegt sie nach dem Kopfe, der aus der Rückspannung elastisch wieder vorschneidet, während der Blick mit ergreifender Schwere uns erfaßt. Wichtig, daß diese sehr entwickelte Form auf 1419 datiert ist. — Vielleicht erklärt das Vorhandensein der Landshuter Bauhütte auch die ungewöhnliche Form des Landshuter Hochaltars von 1424. Noch einmal ein Steinretabulum, wie eine zweigeschossige Fassade behandelt. Einzelfiguren unten, Szenenteile oben — Erinnerung an die alten hüttenplastischen Retabelaltäre. (Viele erneuert, Flügel modern.) Die Reste im Altertümermuseum zeigen Spuren von Farbe und Vergoldung. Die unteren Apostelreihen wie Gewändestatuen gesehen, unter steilen Baldachinen; durch einen breiten Mittelpfeiler mit kleinen Engelfiguren werden immer zwei zu engen Paaren verbunden, jedem Paare entspricht oben eine Szene. Das von Engeln gehaltene Dorsale spielt dort eine Hauptrolle (vgl. Nürnberger Frauenkirche). Der Stil erinnert wieder an das Braunschweiger Skizzenbuch. Viel Macht ist dem geschriebenen Worte zugestanden. Es ist von Interesse, die leidenschaftliche Kraft dieser Inschriften auf sich wirken zu lassen, sie gehört zum Werke selbst. Sighart hat sie vollständig abgedruckt. — Ein außerordentlicher Reiz lebt in der sehr malerischen Martinsgruppe. Eine genauere Untersuchung der stilistischen Zusammenhänge — eine Werkstatt ist nicht immer ein Stil! — ist mir z. Zt. nicht möglich. Sicher ging aus der Hütte das Epitaph des großen Baumeisters selbst († 1432) an der Westwand hervor. In einer tiefen Nische trägt der erstaunlich charaktervolle Kahlkopf als Konsole die Halbfigur des Erbärmdechristus. Wieder ein Künstlerbildnis als Konsole. In der Folgezeit hat diese von der Parler-Epoche ererbte Vorliebe für Konsolenbüsten im gleichen Gebiete auf die prächtigen Bildniskragsteine der Wasserburger Kirche gewirkt, deren Langhaus Stetthainer geschaffen. Ein gutes Stück gleicher Art, nicht gleichen Kreises, an der Weildorfer Kirche 1429.

Einen kurzen Blick verdient auch die Bauplastik Schlesiens.

An der Striegauer Pfarrkirche begegnen sich sehr verschiedenartige Anschauungen. Der Meister des Südportales ging offenbar von Feinkunst, ja von Elfenbein aus. Hier herrscht fast französische Eleganz. Auch das Ikonographische ist interessant: Verdreifachung der Marienkrönung durch typologische Parallelen. Der Meister des Nordportales gibt derbe, entartete Parlerkunst, häuft in die Höhe und meint die Tiefe; die Gewandbildung nähert sich dem (ebenfalls ziemlich rohen) Marienode des Wiener Nordportales. Das Westportal teilt mit dem Wiener auch das Thema der Pauluslegende. Liegnitz besitzt in der Nordtüre der Oberkirche eine Anbetung der Könige, die nicht gar geschickt die Tiefendrehung des Reiterzuges mit der Respektierung der Fläche zu verbinden strebt. Von größtem Interesse in diesem Gebiete die Wenzelstatue am Westportale. Sie ist datiert: 1421. Hier hat Einer kühn gewagt, die übliche Ritterfigur aus dem hinterfangenden Mantel gleichsam herausspazieren zu lassen: es ist mehr ein Gang- als ein Standmotiv herausgekommen, als solches bemerkenswert biegungsreich. Wieder ein Vorklang „spätgotischer“ Formen in der Frühzeit des Jahrhunderts. Die Figuren des Westportales am Breslauer Dome waren mir durch Einrüstung entzogen. Auch hier käme Verschiedenes in Betracht.

In Mitteldeutschland wenig Wichtiges.

Den Standfiguren der Ulmer Stirnwand grundsätzlich ähnlich, nur schwächer und starrer, sind die Gestalten eines Meisters J., die außen an den Strebepfeilern des Erfurter Domes stehen. J. hat monogrammierte Werke zwischen 1405 und 1422 hinterlassen (Overmann, *Kunst d. St. Erfurt*, Nr. 65). Nicht viel bedeutender der „Meister von St. Augustin“ zu Erfurt, der am Turme dieser Kirche (zw. 1432 u. 1444) arbeitete. Der hl. Augustin selbst eine schwächliche Figur, im Grundzuge nicht besser als die schwächsten Figuren der Ulmer Stirnwand, im übrigen schon stark in der Auflösung der ununterbrechlichen Linie begriffen.

In Obersachsen bot der Weiterbau des Meißener Domes auf dem Berge der Albrechtsburg Gelegenheit zu Bauplastik. Die Skulpturen des nach 1400 neugeschaffenen Südtores am Langhause nähern sich allerdings schon der Jahrhundertmitte, obwohl sie auf den ersten Blick unserer Epoche zu gehören scheinen. Wie ein Symbol