



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

7. Die Feinplastik in Ton und Alabaster

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

und Schlußsiegel aber auf dieses Kapitel wirken die Figuren der Fürstenkapelle. Das große Portal nach der Kirche war noch im 14. Jhh., offenbar unter stärkster Beteiligung von Erfurter Künstlern gearbeitet worden (s. oben S. 73). Nach 1427 jedoch geschah sehr Symptomatisches. Es scheint, daß Meister Wolffhardt von Königsberg in Franken (damals kursächsisch geworden) den Bau leitete. Wie in Königsberg wurden die Pfeller durch Statuen unterbrochen. Die sieben alten, die heute noch da sind, hat man geschnitzt. Das ist der beste Beweis für das Versickern der Hüttenplastik. Daß sie noch lange ihre Nachzügler hatte, beweist nichts dagegen. In der Zeit ihrer Blüte wäre es undenkbar gewesen, daß Schnitzer Bauplastik lieferten. Es sind lange, gestreckte Figuren ohne viel höheren, als dekorativen Wert, immerhin einige in der Anlage als Standfigur (König Balthasar) oder im Griffe einer Hand (Caspar) nicht bedeutungslos. Ihr Stil hat im 2. Bande seine Rolle zu spielen.

Das Entscheidende ist das Symptom: es ist wohl der erste Fall, daß Zünftler für eine Hüttenaufgabe einsprangen. Und wenn um 1400 noch ein Gleichgewicht geherrscht hatte — nach 1430 offenbart sich die innere Unterhöhnung des Alten gänzlich nackt. Die Hüttenplastik ging zu Ende, die Zunft hatte gesiegt.

Litt.: Reichenbach u. Altdorf: Inv. O. Pfalz u. Regensburg I, Fig. 107, N. B. II, Fig. 27. — Sighart, Gesch. d. bild. Künste in Bayern 1863, S. 508 (Stetthainer-Epitaph), S. 509 (die Inschriften d. Landshuter Altares). — Hanfstaengl, H. Stetthainer. — Semrau, Schles. Vorzeit N. F. II, S. 73ff. — Lutsch, Schles. Kunstdenkm. I, 16, 32, 53, 54. Bd. II, S. 201. — Liegnitz b. Dehio, Denkm. d. d. Bildhauerk., 15. Jahrh. I, 3. — Kunstdenkm. Sachsens, H. 40, S. 150ff. u. S. 182ff. — Über Hildesheimer Bauplastik s. u. S. 221.

7. Die Feinplastik in Thon und Alabaster

Schon der erste Umblick über die wesentlichen Werte der Hüttenplastik traf eine wogende Zeit voller Gegensätze. Neben Werken, die in immer wieder neuen Formen nach Selbständigkeit überhaupt, nach Leben überhaupt ringen, treten immer wieder solche auf, die nach gültiger Allgemeinregel streben. Die kühn-selbständigen sind darum nicht formlos, die regelhaft eingestellten nicht leblos. Alle verbindet der innere Zwang der ununterbrechlichen Linie, alle der Sinn für die Totalität des Eindrucks und eine gewisse Neigung zum Malerischen. Aber es ist ein Kampf: es gibt zweifellos Werke, die der Glaube an gültige Normalform entscheidend beeinflußt, und solche in denen der Trieb zum Einmaligen überwiegt. Es läßt sich zugleich ahnen, wem der Sieg zufallen wird: je näher an 1400, desto häufiger die Werke einer freien Phantasie, je näher an 1430, desto häufiger jene einer freiwillig gebundenen. Es sind wohl sehr tief gelegene gegensätzliche Kraftquellen, die an der Oberfläche durcheinandersprudeln. Beide sind schon im 14. Jhh. da. Keine tritt allein auf, aber der Grad der einzelnen gibt beider Begegnung den Ausdruck. Die eine ist offenbar die Vergegenwärtigung — wo der heiße Atem ihres Willens weht, das „Jetzt und Hier“ zu erfassen, da wird immer die Individuation der Form selber etwas Einmaliges verleihen wollen. Die andere ist der rhythmisierende Wille, den das zweite 14. Jhh., gleichsam um Platz zu machen, zurückdrängen mußte; er wird immer auf die Bindung durch allgemein Gültiges drängen. Kaum hat sich genug neue konkrete Phantasie durch die Lücken gezwängt, so schießt er in neuer Form heran und schließt sich herum. Eine Reaktion des Rhythmischen also, aber auf das angewendet, was eben jenes zweite 14. Jhh. mit verbindlicher Zukunftswirkung geschaffen, auf die Masse, deren Verhältnis zur Linie sich umgekehrt hat. Malerisch-total, in einer Art Atmosphäre gesehene Masse: wenn das Spiel der abstrakten Linienphantasie sich von ihr aufnehmen läßt, so ergibt sich „weicher Stil“. Wir wollen den Namen annehmen, wie andere Stilnamen auch, als Fechtnamen. Er ist eingebürgert, und seine erste Aufstellung durch Börger war zu ihrer Zeit fein und glücklich. Nur müssen wir uns streng hüten, alle Plastik um 1400 als weichen Stil anzusehen. Er scheint die allmählich wachsende, aber selbst im Siege nicht völlig alleinige Regel zu sein, die Grundstellung gleichsam, die Einheitsform, auf die sich die wunderbar wogende Zeit schließlich zusam-



Der Apostel Bartholomäus. Tonfigur im germanischen Museum
zu Nürnberg

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

menziehen möchte — damit der ewig geschäftige Schöpferwille sie wieder auflösen könne. Wer die Notwendigkeit fühlt, verliert den Mut zum Tadeln. Frühere Zeiten, die im Grunde nur Naturwiedergabe schätzten, konnten in einem solchen Stile nur „Manierismus“ sehen — für uns hat sogar dieser Name schon den tadelnden Beigeschmack verloren. Genau so aber wird der Historiker sich hüten müssen, in dem scheinbar ungebärdigen Wesen der Vergegenwärtigung und Beobachtung nur die formzerstörende Kraft zu erblicken. Es scheint vielmehr, als öffne sich im großen Herzschlage der Geschichte immer wieder gleichsam eine Klappe, ein bestimmtes Maß von Erscheinungswelt neu einzulassen, und schließe sich dann wieder, es zu verarbeiten. Die Extreme sind Formlosigkeit hier, Tod im Dekorativen dort. Wie eine Epoche zwischen ihnen sich hält, das macht zuletzt ihren Sinn aus. Wir Heutigen wissen etwas davon. Um und vor 1400 springen Tore auf, eine unbändige Freude am einmalig Lebendigen, am Geschehenden, am „Wirklichen“ strömt herein. Man kann beobachten, wie ein gesetzlich denkender Wille zur Form diese Tore langsam wieder zu schließen beginnt. Manche nennen das Verfall: es ist Atmung. Nur einzuatmen, wäre nicht weniger tödlich, als nur auszuatmen. So angesehen ist das geschichtliche Bild weit nüancierter, der geschichtliche Blick wird weiter und vorsichtiger als beim Glauben an einen Fortschritt der Kunst von der noch unverstandenen zur schon verstandenen Natur. Tatsächlich fügt sich diesem der wirkliche Verlauf niemals ein. Um diesen Glauben aufrecht zu erhalten, hat man gegen all jenes Lebendige sich absperrern müssen, das wir hier gläubig zu erfassen suchen: man hat sich die deutsche Plastik nicht ansehen dürfen. Das Verwickelte unserer Epoche spricht schon daraus, daß in der Hüttenplastik selbst, deren Uraufgabe monumentale Dekoration ist, die Gegensätze sich begegnen und verschlingen. Man könnte in ihr ein Streben erwarten, wie es in der Regensburger Bauhütte sich krönte — und nur in der beweglichen, einzelnen, der Plastik kleinen Formates vor allem, die freieren Formen des Natürlichen. Aber wir sahen sie gerade in den Aposteln der Ulmer Archivolten und sahen durch ihre Kraft jene der reinen Stilform nicht gesprengt, sondern geradezu miternährt. Immerhin, die Erwartung besonders überraschender Eroberungen in der beweglichen Plastik kleinen Formates wird uns nicht täuschen. Sie soll zunächst besprochen werden, um die theoretisch stärksten Gegensätze gleichsam als Gesamtrahmen auszuspannen. Nur werden wir, wie in der Hüttenplastik Zeugnisse keckster Verlebendigung (und auch da schon bewußt kleinen Maßstabes!), so hier gelegentlich Gedanken aus der Sphäre des Monumentalen finden. Gegensätze und Mischung von Gegensätzen überall, so ist die Zeit um 1400.

Der Steinplastiker hat hartes Arbeiten. Das kleine Modell vor Augen, muß er die Weichheit der Form der Härte des Materials abringen. Thon aber ist weich, die Festigkeit schafft erst der Brand. Die Ausführung ist zugleich Entwurf, der schöpferische Wille findet geringsten Widerstand, die Härte bringt ein mechanischer Vorgang. Manche Formen der Nürnberger Heldenköpfe, der Mainzer Memorienfiguren ließen an die feuchte Frische und Geschmeidigkeit der Thonplastik denken. Nürnberg und der Mittelrhein sind zwar auch durchaus nicht die einzigen, wohl aber die wichtigsten Stätten der Terrakottakunst um 1400, die wir bisher kennen. Die Nürnberger hat am frühesten Beachtung gefunden.

Das Germ. Museum bewahrt eine Folge von sitzenden Aposteln, die etwa in der späteren Zeit des Schönen Brunnens entstanden sein mögen, nur 61—65 cm hoch (Abb. 112/4). Sie sind vermutlich in der Frauenkirche, davor in einem Nürnberger Kloster gewesen; drei weitere finden sich in der Jakobskirche. Hier enthüllt sich die Zeit mit überraschender Kühnheit. Wieder scheint das kleine Format ermutigt zu haben, hier noch durch die Nachgiebigkeit des Materiales unterstützt. Wir haben keine Großformen von vergleichbarer Wucht und Leidenschaft. Alle auf Sitzbänken mit musterhaft feiner Maßwerkverkleidung — ein Zug, der gleich der Sorgfältigkeit der Rückenbehandlung in der schlesischen und böhmischen Kunst wiederkehrt (wohl nicht zufällig!). In einer neuen Dramatik



112. Apostel aus Thon, Nürnberg, German. Mus.



113. Apostel aus Thon, Nürnberg, German. Mus.



114. Apostel aus Thon, Nürnberg, German. Mus.

wirkt heiße Vergegenwärtigung des Persönlichen gegen überreiches eigenlebendiges Gewand an. Gedanken des 13. Jhhs. (auch dies ist nicht vereinzelt) kehren in verwandelter Form wieder. Bartholomäus schlägt das Bein über, wie man es im 14. Jhh. seit den Sitzfiguren des Freiburger Turmes nicht mehr gesehen. (In kleinen Reliefs taucht das Motiv schon vor der Zeit der Thonapostel wieder auf.) Aber nicht die Beinform selbst erscheint, nur der (abgebrochene) Fuß war zu sehen. Das Körperliche wirkt als verborgenes Treibendes für den Strudel der Gewandung; was in ihr geschieht, legen wir dem Charakter zu. Sie hat selbst soviel Temperament wie ein Gesicht, bei Bartholomäus ein heiß sprudelndes; es kocht und — wunderbar — die Linie bleibt ununterbrechlich. Auch wo sie nach außen überborden will, schwankt die Welle in rundlichen Bogen zurück. Der Kopf Abglanz der Faltdramatik. Die Haare ringeln sich energisch, auf der Stirne häufen sich die Falten. Bohrende Blicke, schwer verschattet, scheinen aus dunklen Höhlen vorzustechen, die Hand packt in das Buch. Ein Choleriker. Man muß einen der Jugendlichen daneben halten; geglättet wie das apfelrundlich feine Gesicht, spülen die Gewandwellen symmetrisch herab, ohne schwarze Kluft, wie sie der Fuß des Alten hineinstieß, wohligh und hold. Einer von ihnen hat das Motiv der Hängedraperie in besonders voluminöser Form, das Attribut darauf zu tragen; die Hand auffallend schlank und mit einer leichten Eckigkeit gebogen, in der schon Züge einer späteren Zeit zu werden scheinen. Der lächelnde Kopf mit der Eingrabung seitabwärts der Nase, wie sehr belebte Prager Büsten (Kotlík) sie liebten. Unter den Alten fällt einer noch auf, der in sehr starker Wendung den rechten Fuß ganz im Profil nach außen streckt. Eigenwillige Regung, aller bisherigen Formel unbekannt und ohne nähere Folgen. Großartig schwingt der ganze Körper zurück, wie prallend — in den fühlbar geformten Raum, der sich bilden will, stößt der gesenkte Kopf vor. — Der milde Kahlkopf mit den kleinen Einzellöckchen über der Stirne hat die etwas schlaffen Falten, die seiner geklärten Ruhe entsprechen. Die angestaute Kraft überschüssiger Gewandmassen im Dienste einer leidenschaftlichen Charakteristik; innerhalb einer Form, aus der Formel werden kann, alles frisch und eben erfunden; einzelne überraschende Vorstöße in gänzlich neues Land; konkret vergegenwärtigende Phantasie, glücklich dramatisiert gegen eine nachgiebige abstrakte — und hier und da ein großer Wurf nach dem Erhabenen. Alles am stärksten wohl im Bartholomäus. Wäre er eine große Figur — sie könnte die deutsche Kunst dem Moses Claus Slüters entgegenstellen. Es ist bezeichnend, daß sie klein ist. Wir Heutigen möchten sie doch gerne einmal vergrößert sehen, wir trauen ihr mehr zu als ihre eigene Zeit. Als man den Meister zu sehen begann, hat man ihm (Thode vor allem) sehr vieles zugeschrieben, auch in Holz und in Stein. Nicht einmal in Thon kennen wir in Wahrheit ein weiteres Werk von ihm. Die Kalchreuter Apostel sind älter und schwächer. Es muß sehr häufig gerade in Nürnberg in dem weichen Stoffe gearbeitet worden sein. Die knieende Frau des Germ. Mus. Nr. 85 ist von derberer und all-



115. Christus und Apostel (Terrakotta), Neudenau, St. Gangolf. Phot. Kratt, Karlsruhe.

gemeinerer Form. Offenbar Hauptfigur aus einer jener Darstellungen des Marientodes, bei denen die Sterbende im Gebete zusammenfällt. Danzig und Regensburg geben u. a. gleichzeitige Beispiele. Der koloniale Osten, — so Stoß im Krakauer Altar — hat allgemein lange noch an dieser Fassung festgehalten. Es lag nahe anzunehmen, daß drei stehende Apostel (Germ. Mus. 87—89), die ganz offenbar zu einer solchen Darstellung gehören, gerade von dieser selbst stammen. Die Trauergebärde des einen hat man früher auf einen Johannes unter dem Kreuze deuten können. Material, Stil und Maßstab rechtfertigen die gemeinsame Aufstellung, die man jetzt vorgenommen hat, durchaus. Gänzlich anders eine Gruppe anbetender Könige im Kais. Friedr. Mus. (Vöge Nr. 52). Die Formen sind schärfer, der Ausdruck hat etwas Frisiertes. Weitere Beispiele bei Josephi Kat. Germ. Mus. Nr. 98—100. Die ergreifende Totenmaske Christi (ehemals Samml. Felix, Leipzig) wohl schon 1430; die Herkunft nicht gesichert. Frau Dr. Zimmermann denkt an den Mittelrhein. Thonwerke werden uns gelegentlich im ganzen oberdeutschen Gebiete begegnen. Die Modelpressung begünstigte die Vielfältigkeit und den Export. Die Töpferfamilie der Vest aus Creußen soll bis in diese Zeit zurückreichen und auch in Österreich gearbeitet haben, wo um diese Zeit in St. Florian und Kreuzenstein Ölberggruppen aus Thon begegnen. Vgl. Walcher von Moltheim, Kunst und Kunsthandw. Wien XII, S. 354. — (Über die Nürnberger Apostel vgl. Josephi a. a. O. S. 50ff.)

Im weiteren Verlaufe hat auch Bayern eine eigene Thonplastik entwickelt. In unserer Epoche sind fürerst noch verhältnismäßig wenige sichere Zeugnisse da, besonders an Feinplastik.

U. a. eine hübsche Pietà im Germ. Mus. (Josephi Nr. 97) und ein schlafender Jünger von einem Ölberg ebenda. Eine sitzende Katharina, die das Münch. Nat. Mus. 1911 erwarb (von Halm im Münch. Jahrb. 1911, S. 126ff. veröffentlicht), wage ich nicht recht der bayrischen Schule zuzurechnen. Man muß sie mit der typisch bayrischen Thonmadonna von Weidenwang (s. u. S. 179) vergleichen, um den großen Unterschied der Auffassung zu erkennen. Sie wird wohl dem Aschaffener Gebiete angehören, in dem sie gekauft wurde.

Nicht fern von diesem, nämlich zwischen Nürnberg und dem Mittelrhein, dem letzteren aber geographisch wie stilistisch weit näher, in der Jagst-Neckargegend, hebt sich eine kleine und offenbar in sich selbständige Gruppe von Terrakotten heraus.

In Neudenau (St. Gangolf) eine Folge sitzender Apostel, der verwandte Serien in Billigheim und Neckarmühlbach entsprechen. Die Formen sind spitziger, das Pathos ist geringer, das Ganze mehr fein-dekorativ. Hierher gehört auch zweifellos das 1416 datierte kleine Vesperbild der Wimpfener Dominikanerkirche; nicht nach Schwaben und nicht an den eigentlichen Mittelrhein (Abb. 115).

Der Mittelrhein ist ungleich bedeutender. Er hat uns ganz Überraschendes gespendet, seit Back und fast gleichzeitig Rauch das Augenmerk auf ihn gelenkt. Was hier in kleinem Maßstabe aus dem Thon geholt wurde, stellt an einigen Punkten die Nürnbergschen Leistungen noch in Schatten, ja es ist ohne Vergleich in der Feinheit der Formerhaltung bei so intensiver Vergegenwärtigung. Mainz und Bingen scheinen Hauptorte gewesen zu sein. Im Rheingau jedenfalls war der glänzendste Thonplastiker tätig: er schuf die Lorcher Kreuzigung (jetzt Wien, Sammlung Figdor) und die Dernbacher Beweinung (Limburg a. d. L., Dommuseum). Beim ersten Auftauchen auf dem kunsthistorischen Kongreß in Darmstadt hat namentlich die Beweinungsgruppe ungläubiges Staunen erregt. Manche wollten sie erst einer hundert Jahre späteren Zeit zutrauen, in der sie natürlich keinen Platz mehr fände (Abb. 2, 20, 21, 116—120).



116. Die Lorcher Kreuztragung, Wien, Slg. Figdor. Nach Back.

Nach einer alten Zeichnung von Franz Hubert Müller stand die Lorcher Kreuztragung in einem Maßwerk-schrein; ein erhaltenes Stück davon zeigt, daß auch er aus Terrakotta war. Offenbar haben wir hier einen Teil des Kreuzaltars von Lorch, den 1404 Johannes Kutzenkint und einige Landsleute stifteten (Abb. 116). Am ersten noch aus den alten Bedingungen verständlich erscheint die Gruppe der Leidtragenden. Sie ist schon in der Kreuzigung selbst vorgebildet. Die hüttenplastischen Reliefs und die Epitaphe des 14. Jahrhunderts besonders in Franken und Thüringen, aber überall, und so in der Mainzer Gegend selbst die schöne kleine Holzgruppe aus St. Christoph (Back Taf. XXVIII), kennen immerhin schon Ähnliches. Aber neu ist die rein stilistische Kraft der langen ununterbrechlichen Linie, fortgedachtes 14tes Jhh.! In der ersten Frau links hinter Maria wechselt sie wie ein Federstrich gebogen von innen nach außen und wieder zurück, unmittelbar wie ein sanfter Gesang. Ergreifend sicher ist die Sprache des Gewandes in der Gottesmutter selbst. Das Kopftuch, fein genarbt, sinkt in ruhigen Bogen, auch das Obergewand noch, das die still zusammengelegten Hände umschreibt; dann beginnt alles zu schüttern, unruhig, wie Stöße schluchzenden Weinens — es ist als sei das Kniezittern des Ohnmachtsfalles in Falten übersetzt. Ist in der fest zusammengewachsenen Gruppe noch über das zarte Leben der Vergegenwärtigung eine milde Zuständigkeit und holde Typik hingebreitet, so ist in der nächsten alles neu. Ein Mann im Stahlhelm, ein durchaus heutiger Mensch mit kräftigem Polizistengesicht, wendet sich herrlich gegen die Leidtragenden. Er empfindet die Trauergruppe als Auflauf. Der Nächste, in tief menschlichem Gefühle, rührt ihn besänftigend mit der Linken an. Dann zwei, die ganz im Geschehnis, nicht im Ereignis, aufgehen. Einer in prachtvoller Beckenhaube mit Visier, die Hakennase weit vorspringend, eine genau beobachtete und gänzlich einmalige Erscheinung, eilt weiter; ein anderer, dessen Gesicht an die zarten Formen der Memorienpforte erinnert, hutlos ihm halb voraus. Andere stehen und gucken aus dem Hintergrunde, andere strömen vorwärts, einer in vollem Laufe. Figuren, die nicht der heilige Sinn der Tatsache, sondern die Vergegenwärtigung des Vorganges erzeugt hat, Nebenfiguren, wie sie Masaccio im Tabitha-Fresko durch den Raum spazieren läßt. Die Schwächer werden verbundenen Auges wie Tiere an einer Leine geführt. In der Mitte aber Christus zusammenbrechend. Eine Gestalt, die schon das Straßburger Westportal kennt und der das ganze 15. Jhh. — besonders gern in Schwaben — nachgegangen ist. Eine wunderbare Form, in einer großen Linie ganz eine Masse von einem Ausdruck. Die Ärmellinien schwingen nach der Hand,



Weinschrötermadonna aus Hallgarten (Rheingau)
Mit bes. irrtl. Genehmigung des Herrn Dr. von Braumühl, Egers a. Rh.

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



117. Christus von der Lorcher Kreuztragung, Wien.
Sig. Figdor. Nach Back.



118. Stifterfigur von der Lorcher Kreuztragung, Wien, Sig. Figdor. Nach Back.

die Hand zerteilt sich über dem Knie, die Falten zersträhnen sich von da aus wie die Linien eines spätgotischen Panzerhandschuhs und zerschleifen am Boden, ein Bündel hingeschütteter Kräftestrahlen. Der Kopf namenlos ergreifend; mit der Zurückhaltung eines sehr westlichen Stilgeföhles ist alles Leiden in eine stille Form gebannt. Auch ein Stifter ist da. Er kniet, ganz zarteste Masse, aber so vereinheitlicht wie ein Federstrich. Die Gesichtsbildung erinnert wieder an die Memorienpforte. Ist das alles um 1400 möglich? Es ist nur damals möglich, die nächsten Generationen sprechen eine ganz andere Sprache, herb und eckig. Die Zeit um 1500 formt viel massivere und rauhere Figuren. Nur eine der unseren, der Mann in der Visierhaube, könnte maximilianeisch wirken. Hier sind überall zarte Körper, von der typischen Einziehung des Leibes, der vorquellenden Brust, den etwas hängenden Beinen, wie sie in den Bremer Kurfürsten, vorher schon im Prager Wenzel und gleichzeitig in Rittergrabmälern überall bezeugt sind. Noch mehr: es sind ja nur freigewordene Relieffiguren, was uns hier verblüfft. In den gestaltenreichen Portalreliefs der Parlerzeit ist ihre Einzelbildung wie das Leben ihrer Gesamtheit vorgedacht. Es ist etwa die Stufe des Wiener Paulusreliefs. Dort, ja schon im Freiburger Nordportale, war auch dieser Grad von Räumlichkeit durchaus geschaffen, die Vordergrundsbühne, in deren Tiefe hinein auch die Relieffiguren treten konnten — anders natürlich als in den landschaftlichen Aufsichten der Königszüge. Es genügt, sich an die kleinen lebensvollen Gruppen der Freiburger Innenseite zu erinnern, die ja gut eine Generation älter sind. Emanzi-

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

11



119. Deutscher Holzschnitt, Frühzeit des 15. Jahrhunderts.
Nach dem Börnerschen Auktionskatalog.

pierte Relieffigürchen sind die Lorcher; die Nürnberger Sitzstatuetten verkleinerte Monumentalformen. Schon darum dürfen wir hier die Feierlichkeit, das majestätische Rauschen der fränkischen oder böhmischen Arbeiten nicht erwarten. Aber zu der Herkunft aus dem erzählenden Relief tritt noch eine offenbar mittelrheinische Sonderart, eine Fähigkeit, sehr lebhaft Vorgänge mit Charme darzustellen. So wie bei Stephan Lochner oder Fra Angelico das Vergegenwärtigende von einer holden Typik übersponnen wird, so, in Einigem nur etwas kühner, gibt hier eine innerlich sehr deutliche Dramatik sich unter das Gesetz einer delikaten Form. Auch hier aber ist es das Ermutigende des kleinen Maßstabes, das der überraschenden Einzelheit die Pforte öffnet. Auf der Auktion der Sammlung Hoffmann in Leipzig (Börner, 1922, Kat. I, I) tauchte ein früher Holzschnitt auf, dessen Komposition allgemein verwandt ist (Abb. 119). — Die Lorcher Kreuztragung war schon länger bekannt, nur nicht recht beachtet. Die Limburger Beweinung hat erst Back ans Licht gezogen. Sie war weiß übertüncht. Die Wiederherstellung im Darmstädter Landesmuseum hat kostbare Farbenreste aufgedeckt. In der Mitte ragte das Kreuz, die beiden Schächer der Nebenkreuze sind auch noch erhalten. Bei dem ganz verkrümmten Bösen wird man sich trotz der Zurückhaltung in der Gesichtsform der grotesken Bettlergestalten an den Martinsdarstellungen von Mainz, Aschaffenburg, Ulm erinnern dürfen. Die Hauptgruppe ließ sich zusammensetzen und ergibt nun eine Gesamtlinie von unerhörter Schönheit. In mondig-weichem Bogen sinkt sie von Joseph Arimathia zur Madonna; die Schlingung von Josephs Oberkörper wiederholt sich verstärkt im Kopftuche, im Mantel der Mutter, tieft sich zurück gegen den dahinterknieenden Johannes, fließt dann lang aus im hingestreckten Leichnam, um in der unendlich schweigsamen Figur des Nicodemus feierlich steil wieder aufzuwachsen. Eine große Biegung, gegen die eine rahmende Vertikale schließt. Selbst die Farbe macht den Gang mit. Rotbraun beginnt sie im Joseph, mit Weiß im Umhängetuch, Schwarz im Haar und Täschchen gehoben; in der Maria-Johannes-Gruppe hat sie die höchste Wärme und gegensatzreiche Fülle; der Mantel der Madonna blau, der des Johannes weinrot, beider Untergewänder komplementär gefärbt, links Braunrot (das von Joseph noch herüberkommt), rechts Dunkelgrün. In den Säumen klingt Gold. Christus dann leichenfarbig mit zahlreichen kleinen Blutspritzern, rot und grünlich in Flecken verteilt, ganz golden das Lendentuch; und da die Linie im Nikodemus wieder aufschießt, kommt auch das Rotbraun wieder, nun hinter und über dem reinen Gold des Lendentuches. Den Klang der Linien muß das Auge selber fühlen. Der Zauber der Form siegt widerstandslos. Die Charakteristik innerhalb dieser überwältigend schönen Lyrik hat Back fein empfunden. „Links der tätige fromme Joseph mit gefalteten Händen, Täschchen und Messer am Gürtel, rechts der suchende Mann des Geistes, in schmerzlicher Erwägung, an allem unsicher geworden.“ Wirklich, auch dies steckt noch darin. Merken wir uns aber auch, wie die Gesamtlinie hier von einer elastisch-einheitlichen Masse



120. Limburger Beweinung, Terrakotta. Nach Back.

erzeugt und wie diese im Inneren raumhaltig ist, wie das Ablesen des Räumlichen in der Maria-Johannes-Gruppe auch das lyrische Erlebnis noch rhythmisiert. Klassische Einheit des Gefühls und seiner sichtbaren Bahnen. — Lorcher Kreuztragung und Dernbacher Beweinung sind unverkennbare Werke eines Meisters. Mindestens die erstere geht dem Saarwerden-Grabmale, den Ulmer Archivoltenaposteln voraus. Bezeichnend ist wieder die Freiheit gegenüber allem Abstrakten in dieser Frühzeit. Die Vergegenwärtigung ist es, die hier im Kleinen, im Maßstabe, den das erzählende Relief der Hüttenkunst überall geschult, das Erlebte mit einer Deutlichkeit hinstellt, die die Bindung des Stiles vergessen läßt. Weicher Stil in jener abstrakten Formulierung, die schon am Prager Brückenturme, an der Ulmer und gar der Regensburger Vorhalle uns entgegentrat, ist das nicht. Das Eigenleben der Faltensprache kocht nirgends über, es dient. Und doch ist dies Stil, reine und ausschließliche Kunst um 1400 mit der Abtönung auch des Groß-Dramatischen zum Weiblich-Delikat, die der Zeit oft, dem Mittelrhein aber als nahezu stetige Eigenschaft zugehört. Die Gesichter mit den feinen Nasen und hohen Brauen begegnen uns im Mainzer Kreise noch häufig. Vielleicht haben wir ein Spätwerk dieses musterhaft feinen Ateliers selber noch in einem Vesperbilde aus Frankfurter Privatbesitz (Schmidt-Swarzenski Nr. 56), nur 58 cm hoch; der fehlende Leichnam muß annähernd horizontal gelegen haben, der Kopf, tief im genarbten Tuche verschattet, schrägen Blickes geneigt, ist von der charakteristischen Holdheit des Schmerzes; die Falten sehr groß vereinfacht und von einer Schärfung, die auf Spätzeit deutet. Mehr nach dem ausgesprochenen weichen Stile hin neigt schon das herrliche kleine Vesperbild des Kasseler Landesmuseums, das Rauch veröffentlichte, als es noch der Sammlung Großmann in Frankfurt gehörte. Der Ausdruck ist betonter, von unbeschreiblich feiner Kraft, das Gewand rauscht in großem Stile — und doch Kabinetskunst (Abb. 120—121).

Eine besondere Gruppe thonplastischer Werke gruppiert sich um Bingen.

Aus Dromersheim bei Bingen erwarb das Berliner Museum eine delikate Madonna, die Vöge richtig mit einer Figur des Louvre zusammenstellte (dort immer noch als „belle Alsacienne“ bezeichnet, obwohl Vöge



121. Vesperbild (ehem. Slg. Grossmann), Kassel, Landesmuseum.

blättert sich auseinander, der Schleier legt sich schräg und eben über die Brust bis unter das Kind, das die Dromersheimer Figur an lieblicher Lebendigkeit noch überbietet. Wie fern ist hier das leicht grimasierende Lächeln des 13. Jahrhunderts! Zweifellos hat hier ungemein scharfe Beobachtung, Nachzeichnung nach dem Leben mitgeholfen, aber das „garder l'esquisse“ ist denn auch vollendet geglückt. Der Ausdruck der Köpfe ist nur die Steigerung des Ausdrucks der Falten: hemmungslos freies, eckenlos helles Fließen, gütig und rein. Es ist die „Weinschröter-Madonna“, die Muttergottes eines glücklichen Trauben- und Sonnenlandes. Etwas verderbt spiegelt sich ihre Art in einer Thonmadonna aus Frankfurter Privatbesitz (Schmitt-Swarzenski Nr. 41). — Figuren wie diese sind einzeln gedacht.

Aber etwas westlicher noch, in Carden an der Mosel, findet sich wieder ein Terrakotta-Altar, auch der Schrein aus Thon (vgl. Lorch).

Petrus und Paulus, Castor — der Kirchenheilige, dessen Hauptgedächtnismal die Koblenzer Kirche ist — und eine Anbetung der Könige sind unter drei Maßwerkdoppelbögen vereinigt. Sie stehen frei bearbeitet, aber, wie gewisse Relieffiguren der Parlerepoche, auf schmaler Bühne. Maria, das Kind, der älteste König kleiner und erhöht in der Mitte, der Kleine blickt strahlend nach den dargereichten Schätzen. Die Gewänder der Stehenden, wie der Mittelgruppe von weicher Fülle, etwas näher dem normalen weichen Stile als die Rheingauer Arbeiten, aber ohne symmetrische Faltenpendelung. Die Proportionen gekürzt, breiter als in Lorch. In den Köpfen eine gewisse Stilverwandtschaft, aber es ist ein entschieden anderer Meister, vielleicht noch in einiger Beziehung zur Hüttenplastik größeren Formates. Außerordentliches Leben in den Aposteln. Petrus zeigt schimmernde Zähne. In den Königen ein höfischer Prunk, der an die Kaiser- und Kurfürsten-Darstellungen der Zeit von ferne erinnert. Eine außerordentlich hohe Leistung. — Auch größere Formen hat die Thonplastik erobert; der Marienod des Frankfurter Domes erzählt davon. Ein Nachzügler ist der Cronberger. Doch hat Frau Dr. Zimmermann erfreulicherweise festgestellt, daß die Wappen keineswegs erst auf 1470 deuten. Wir sind noch nicht fern vom

ihrer Herkunft aus Kloster Eberbach längst nachgewiesen hat). Inzwischen ist ein begeisterter Laie, Herr v. Braumühl in Engers am Rhein, auf ein wundervolles Marienbild in Hallgarten (Rheingau) gestoßen, das dann Klingelschmitt veröffentlichen durfte. Es ist nicht nur die Schwester, sondern der Zwilling der „belle Alsacienne“, d. h. der Eberbacher. (Taf. VIII.) Große Verdienste erwarb sich Rauch, der schon 1910 und 1914 uns einen Begriff von der Ausdehnung der mittelrheinischen Thonplastik verschaffte. Eine ganze Gruppe ist jetzt klar, die Madonnen von Dromersheim, Eberbach, Hallgarten, dazu noch eine Katharina und Barbara in Bingen. Schon der Kopf der Dromersheimerin lehrt den engen Zusammenhang mit dem Meister von Lorch und Dernbach. Hohe blasige Stirn, adelig zarte Nase, kleiner Mund. Die Figur auf der Mondsichel aufwehend, in feinem Schwunge, das Kind drollig-saftig und lachend. Die Tunika mit dem Gürtel erscheint wieder — das ist ein Zug aus dem 13. Jhh., der in neuer Form wiederkehrt, und mit ihm eine neue Überwindung des Bürgerlich-schweren. Doch ist es mehr gegenwärtiger Adel als entrückte Hoheit, eben doch nicht 13tes, sondern frühes 15. Jahrhundert. Die Zurückhaltung in den Falten, die Ablehnung der reichen seitlichen Ondulation ist wieder sehr bezeichnend. Die Mantellinie der rechten Seite lang und fein, von ununterbrechlicher Zügigkeit. Die Hallgartener Formulierung ist noch glattläufiger; der Schwung der Mondsichel kehrt in der Gestalt selbst wieder. Dies scheint gotischer zu sein als die Figuren des späten 14. Jahrhunderts. Die Toga

Lorch-Limburger Meister. — Weitere Werke in Binger Privatbesitz (zwei Engel, ein Prophet), Schlußsteine im Kreuzgange von St. Stephan zu Mainz, Krönung an der Sakristeistüre zu Rüdesheim; ferner in Waldstetten und Sorgenloch bei Bingen. — Litt.: Back, Mittelrh. Kunst S. 26ff., Taf. 17—26. — Rauch, Hessenkunst 1910 u. 1914. — Vöge, Amtl. Ber. preuß. Kunstsaml. XXIX Nr. 12. — Gazette des Beaux Arts 1903, S. 371. — Klingelschmitt, Unsere liebe Frau v. Hallgarten, Wiesbaden 1916. — Rauch, Das illustr. Blatt, Frankf. 1913. 9. Okt. Invent. Rheinprov. (Clemen). — Schmitt-Swarzenski, Meisterw. d. Bildh. aus Frankf. Privatbes. Frankfurt 1921. — Frau Dr. Zimmermann bin ich für Überlassung eines Durchschlags ihrer Arbeit „Vier mittelrheinische Meister“ verpflichtet. — Im weiteren Verlaufe spielen auch die Thonmodel eine größere Rolle.

Die Thonplastik hat also nicht nur Einzelfiguren, fast immer unterlebensgroß, sondern besonders gerne auch Altäre geschaffen (Kalchreut, Nürnberg, Neudenu, Lorch, Dernbach, Carden, Cronberg). Ihr eigenes ist die feuchte Frische des Materials, seine außerordentliche Bildsamkeit. Daß dieses Material bestimmte Formenarten nahelegt, ist nur wichtig, weil jetzt ein Wille zu diesen da ist, der es um ihretwillen wählt. Das Kostbare, das Kleine und Feine, das Schmiegsame, das Kühne, das Ungewohnt-Lebendige, der unmittelbare Wurf treffen sich hier. Es sind Willensströme der Zeit. Das kleine Format und der Ausdruck des Delikatens, weniger eine (allerdings auch schon fühlbare) Widerstandsschwäche des Materials stellen dem Thon den Alabaster zur Seite. In Italien hat er immer eine Hauptrolle gespielt. Im 14. Jhh. hat neben Spanien vor allem England ihn gepflegt. Die Werke der Schule von Nottingham und ihre Verwandten sind in Wahrheit nicht allzu schwer von den heimischen auf deutschem Boden zu trennen. Meist Fabrikware. Ein besonders hübsches Beispiel allerdings das eines ganzen Altares im Danziger Museum. Die leichte Versendbarkeit des Alabasters hat die Werke aus diesem Stoffe sehr weit verstreut. Dennoch ist es gelungen, einen großen Teil als deutsch, Deutschland sogar als ein ausgesprochenes Hauptland der Alabasterkunst festzustellen. Das entscheidende Verdienst gebührt Georg Swarzenski. Eine einzigartige Erwerbung auf italienischem Boden für die Frankfurter Skulpturengalerie hat ihn auf das Gebiet gelenkt. Seine Forschungsergebnisse sind in großer Reichhaltigkeit im ersten Hefte des Staedelschen Kunstjahrbuches zusammengestellt. Mit dieser Arbeit im Hintergrunde dürfen wir uns auf das Wesentlichste beschränken (Abb. 123—125).

Der Alabaster scheint um 1400 geradezu an die Stelle von Elfenbein und Email zu treten, als Werkstoff intimer Einzelfigürchen und kostbarer Altäre von kleinem Maßstab. Die häusliche Privatandacht, die Vorbedingung aller feinplastischen Kabinettkunst, bevorzugt ihn jetzt. Ein vollständig erhaltenes Alabasteraltärchen in altem Holzschrein ist allerdings bisher nur einmal bekannt geworden, in einem Stück des Münchener Nationalmuseums, das schon jenseits der Epoche steht (Swarz. Abb. 73). Die deutschen Werkstätten haben weithin versandt, auch sind — so an der Kanzel von Barcelona — deutsche Meister neben vlämischen in Spanien selbst zu beobachten. Die Ausfuhr nach Westen ist gelegentlich urkundlich bewiesen. Von einem deutschen Kaufmann erwarb 1432



122. Terrakotta. Madonna aus Dromersheim b. Bingen. Berlin, K. Fr. Mus.

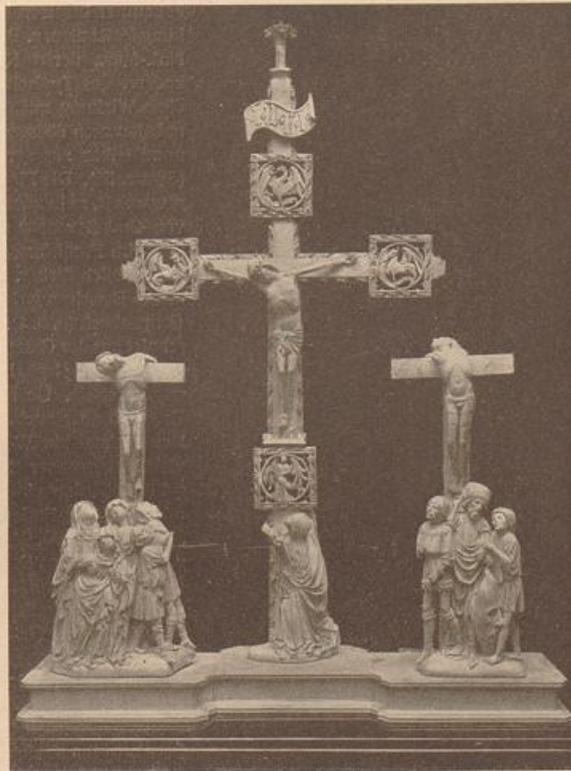


123. Vom Alabasteraltar aus Rimini, Frankfurt, Skulpturengalerie.
Phot. Folkwang Verlag.

haben, den Ghiberti in seinem Kommentar unmittelbar vor seiner eigenen Vita bespricht als einen der ganz wenigen Bildhauer, denen er eine besondere Darstellung widmet. Mit einem Ton geheimnisvoller Ehrfurcht spricht der berühmte Florentiner, selbst typischer Vertreter des weichen Stiles, von dem deutschen Genie, das alle Anderen übertroffen habe. Er betont auch ausdrücklich, daß der Große bereitwillig seine Entwürfe und Modelle anderen überließ. Es muß also einen ungewöhnlich starken rheinischen Künstler in Italien gegeben haben, dessen Stil Ghiberti nahe lag, und der weite Wirkungen ausübte. Wenn je eine Hypothese mir bestechend schien, so ist es diese Sw.'s, der im Altar von Rimini ein Hauptwerk jenes Deutschen im Süden erkennt. Vieles vereint sich: der Altar stand in Mittelitalien, aber die nordischen Züge springen ins Auge; die gleiche Hand begegnet uns in der regenspendenden Madonna dell'aqua in der gleichen Stadt Rimini aus gleichem Material, ihre Zwillingsschwester aber steht heute noch in Lorch im Rheingau! Der Meister des Alabasteraltares von Rimini ist freilich ein durchaus anderer als der Thonplastiker der Lorcher Kreuztragung. Dennoch sind heute, wo jenes kostbare Werk dem heimischen Boden wiedergewonnen ist, reiche Züge allgemeiner Verwandtschaft festzustellen. Ein großer symmetrischer Aufbau. Die drei Kreuze in der Mitte, das Christi sehr feierlich mit den Evangelistensymbolen geschmückt. Die majestätische Repräsentation und Symbolik aber verbindet sich mit jener hinreißenden Vergegenwärtigung, wie sie am stärksten die rheinische Thonplastik erreichte. Neben dem stillhängenden edlen Gottesleibe zwei verkrümmte Schächer, die Beine zerhackt (wie in Limburg), Arme nach hinten, einer ist mit dem Kopfe hintenübergeschlagen. Unter dem mittelsten Stamme Magdalena von hinten gesehen, fast wie eine italienische Figur des Fra Angelico; unter dem linken die trauernden Frauen, die bekannte Gruppe zu Dreien, wie schon die Nürnberger Lorenzpforte sie gab: Maria zusammenbrechend, die beiden hinter ihr in reicher Wendung der Köpfe. Das Gewand

der Abt von St. Vaast in den südlichen Niederlanden eine alabasterne Marienkrönung mit zwölf Aposteln. Das Thema ist das gleiche wie auf zahlreichen heimischen Schnitzaltären (Oberwesel), insbesondere aber solchen aus Alabaster (Schwerte i. W.). Größere Meister haben sich gewiß nicht auf das eine Material beschränkt, doch müssen mehrere Zentren für ausgesprochenen Ausfuhrbetrieb bestanden, diese sich also wohl darauf besonders eingestellt haben. Ikographisch wie künstlerisch sind die deutschen Werkstätten von den englischen durchaus unabhängig (wenige ältere Nachahmungen ausgenommen). Die Luft um 1400 förderte die freie Phantasie — das war immer für unsere Künstler günstig. Auch die Geschichte der Malerei lehrt das. Abhängigkeit zumal von den Niederlanden tritt erst gelegentlich seit der Mitte des 15. Jhhs. — und auch dann kürzer als man zu glauben pflegt — greifbar zutage. Gemeinsamkeiten der Form sind in unserer Epoche mehr Wirkungen einer europäischen Wachstumseinheit als einer Beeinflussung von außen. Der größte deutsche Alabasterkünstler steht unter sehr weitem Horizonte; es sind uns offenbar nur Werke seiner Spätzeit erhalten; seine entscheidende Ausbildung muß um 1400 erfolgt sein. Seine Werke sind nur z. T. auf deutschem Boden; er hat in Italien gelebt. Er war nicht der einzige deutsche Meister im Süden — aber es spricht vieles dafür, daß, wie Sw. annimmt, wir in ihm jenen großen Meister aus Köln vor uns

später im Stile als bei der Lorcher Gruppe. Außerordentliche Vielfältigkeit, Parallelen gegeneinanderwogender Diagonalen, seitliche Pendelungen — die ausgebildete Rhythmik des weichen Stiles. Zwei Männer, der eine, ein Blinder, derb wie ein Martinusbettler, mit breiten Kinnbacken, ein ganz deutscher Kopf, von Inbrunst verzerrt; drüben Longinus, zart und sanft mit länglich vornehmem Kopfe, stimmungsvoll dem Lorcher Krieger, der die rohe Schutzmannsseele besänftigt. Die Linke greift, aristokratisch schlank, auf einen Schild mit geheimnisvoll dunklem Mondgesichte (wie oft auf gleichzeitigen Gemälden, besonders der Prager Kunst); die kunstgewerbliche Form trägt etwas von dem großen Landschaftsereignis in sich. Davor der mit dem Essigschwamm, hager wie eine Rogiersche Figur, hakennasig, wulstüppig, ganz augenblickliche Tätigkeit; die Beine noch immer etwas hängend, sehr nordisch, ganz unitalienisch. Der Sohn des Longinus zuletzt: völlig lyrisch, mit rheinisch feindlicher Gebärdensprache, die Hand auf den Arm des Vaters legend (ganz nach dem Lorcher Tempo), von einem Gesichtsausdruck, der schon in Eycksche Zeit weist. Überall schärft sich leise die Form. Der Gesamtgang ist noch weich und fast ganz ununterbrechlich, doch werden die Rundungen schon steghafter, man ahnt kommende Spitzigkeit. Die bewundernswerte dramatische Deutlichkeit und lyrische Empfindung ist von ganz großem Stile bewältigt. Zwölf Apostelfiguren verbreitern nach beiden Seiten die Komposition. Das Motiv der Statuenreihe



124. Alabaster-Altar aus Rimini, Frankfurt, Skulpturengalerie.
Phot. Folkwang Verlag.

zerlegt die Aufgabe in Variationen eines Themas. Hier herrscht abstrakte Linienphantasie im Gewande, üppige Eigenkraft der überschießenden Stoffmassen, wie an dem Regensburger Domportale. Alle Eigenschaften, die wir hier finden, sind grundsätzlich bekannt: die Raumhaltigkeit, die Kopfgelenkigkeit, die Vielheit der Möglichkeiten zwischen breit gerahmter Steilheit und pendelnder Beschwingtheit. Daß diese Kunst nicht italienisch ist, lehrt ein Blick. Sie hat gleichwohl, fast am deutlichsten in den Evangelistensymbolen, aber auch in der Magdalenenfigur und einigen anderen, südliche Züge. Die Größe des Meisters lehrt die eindringliche Wirkung ohne Worte. Sein Stil ist deutsch, aber zugleich auch westlich-nordisch, er kann auch an Niederländisches anklingen. Weder Holland noch Vlandland kennen jedoch irgendwie Ähnliches, wie Sw. festgestellt hat. „Keine der Figuren findet in den Niederlanden eine direkte Parallele, während jede von ihnen in einer ganzen Reihe von Figuren, die sich in Deutschland befinden, ihre Geschwister hat.“ Sw. konnte dem Meister noch einige weitere Werke überzeugend zuweisen. Einmal einen Christophorus in Padua von einer Auffassung, die auf deutschem Boden schon längst im späteren 14. Jhh., am deutlichsten am Freiburger Südportale, vorbereitet war. Der bärtige Kopf legt sich wie in ungeheurer Überraschung um. Das Knie tritt nackt heraus. An St. Sebald in Nürnberg werden wir 1442 eine energische Weiterbildung dieser Personenlandschaft finden. Dazu kommen drei Vesperbilder in Rimini, Rom und Lorch. Sie haben jenen horizontalen Kultbildtypus, der um 1400 dem diagonalen siegreich entgegentrat, der besonders im deutschen Osten beliebt war, in Italien immer nur als süddeutscher Import vorkommt. — Der Meister scheint geradezu ein Zentrum gewesen zu sein, von einer Bedeutung, wie sie eben Ghibertis großer Un-



125. Alabaster-Apostel, Erfurt.
Nach Overmann.

hier jedoch in häufiger Begegnung mit englischem Export (vgl. den schon genannten engl. Altar des Danziger Museums). Diese Kabinettskunst hat an allen Gegenständen teil, die die kirchliche Plastik überhaupt kennt; es ist lehrreich, allein die zahlreichen Möglichkeiten des Vesperbildes zu vergleichen (Sw. 90—101). Es findet sich noch der dramatische Diagonaltyp des 14. Jhhs., diesmal mit dem kindhaft kleinen Leichnam, die Mutter auch noch in der steil-schlanken Fassung von vor 1400. (Angebl. aus Hildesheim, jetzt Hannover, Prov.-Mus.) Es findet sich der neue horizontale Typus von 1400, einmal — in einem Kopenhagener Stücke — in überraschender Übereinstimmung mit einer berühmten Lübecker Pietà, woraus ich den sicheren Schluß ziehen möchte, daß hier eines der zahllosen Zeugnisse Lübisches Exportes nach Skandinavien vorliegt; es finden sich die reichsten Verschiebungen des Typus von Lorch und Rimini — und schließlich jener erst viel später häufig gewordene in dem Exemplar der Sammlung Ammann. Überhaupt hat die Alabasterkunst selbst durch die nächste Epoche stark gewirkt, bis andere Feinmaterialien, so um 1500 besonders der Solnhofener Lithographenstein, noch später von neuem das Elfenbein den weichen Stein ablösten. Für uns ist wichtig, dieses reiche Gebiet wenigstens kurz beleuchtet zu haben. Auch in ihm regt sich, wie in der Thonplastik, ein kühner Wille, der dem Großformate späterer Zeiten vorgreift. Auch hier ist, neben der Verkleinerung und zuweilen Verniedlichung der damals herrschenden Großform, die selbständige Neuerfindung zu Hause; am feinsten sicher in jenem rheinisch-italischen Künstler, der den Frankfurter Altar geschaffen hat. Nachdem Hütten- und Fein-Plastik gegenübergestellt, dürfen wir nun-

bekannter besessen haben muß. In Italien selbst läßt sich die Wirkung feststellen, z. B. an einer Madonnengruppe, jetzt im Münchener Nat.-Mus., deren Köpfe „völlig italienisch“ sind, während alles andere, das Typische, deutsch ist. Noch deutlicher verfolgen wir diese Wirkung auf deutschem Boden. Aus Kölner Privatbesitz in unbekanntem Übergang ist eine schöne Anbetung der Könige, die unmittelbar aus der Werkstatt des Künstlers zu stammen scheint (Swarz. 56). Die Pietà-Fassung ist bei großer Stilnähe mehrfach abgewandelt, so in zwei Stücken zu Berlin und Paris und dem Kultbilde von Oud Zevenaar (a. a. O. 96, 98, 101). Ein zerstörter Altar, der lange im Frankfurter Dome stand, tritt hinzu (a. a. O. 10), — aber er ist erheblich derber. Wundervoll Neues und Zukunftsreiches birgt eine kleine Beweinung der Sammlung Ammann München, angeblich aus Gengenbach (a. a. O. 9, 93). Christus liegt am Boden; das ist ein Ausschnitt aus der Gesamtgruppe, wie das Ulmer Portal sie schon kannte. Die Isolierung legt eine Form fest, die um 1500 erst allgemein beliebt werden sollte. Überall die treibende Kraft des kleinen Formates. — Es gehen aber auch, unabhängig von dem einen Großen, über ganz Deutschland hin Wege einer Alabasterkunst, die sich auf die Dauer vielleicht genauer lokalisieren lassen wird. Nach Süddeutschland gehört offenbar eine Pietà des Germ. Mus., die das Lorcher Motiv mit der Berlin-Pariser Variante kombiniert, und vieles andere (Swarz. 36, 38, 43, 69, 70, 94, 95, 123). Nach dem Niederrhein und Westfalen verlegt man eine Gruppe Trauernder des Breslauer Schles. Mus., die R. Kautzsch veröffentlicht hat. Am Ende unserer Epoche ist hier die Apostelfolge von Schwerte entstanden. — In Sachsen und Thüringen sind Erfurt und Halberstadt wichtig, die gleichen Städte, die es auch für große Formen sind. Ganz eigen und von ergreifender Kraft sind hier ein Johannes Baptista und ein Apostel, zu deren Füßen Stifter knien (Overmann, 64, u. Abb. 125). Sie sind sehr schwingungsreich, die Biegung scheint ja allgemein mit dem neuen Anschwellen der Faltenrhythmik sich zu verstärken, ihre Schwingung aber ist in ungewöhnlich hohem Grade Gefühlsausdruck. Das ist eine Beseelung, die packt und verblüfft; wohl gegen 1430 schon, doch nicht später. — Auch Schleswig-Holstein hat seine Alabasterplastik. Vor allem zwei Apostelserien in Hadersleben und Schwabstedt bei Husum (Sw. 126/127). Bis nach dem hohen Norden und fernen Osten, nach Schweden und Preußen hin läßt sich deutsches Alabaster verfolgen,

mehr in das reiche Gebiet der beweglichen größeren Plastik aus Stein und Holz eindringen. Die Grenzverwischung zwischen monumentaler Dekoration und intimer Feinkunst ist eine lehrreiche Vorbereitung auf das Verständnis alles dessen, was diese Grenzfälle — theoretische Grenzfälle, deren praktische Verwischung wir überall sehen — umschließen. — (Litt.: Swarz., Stadel-Jahrb. I, 1921, S. 167ff. (142 Abbild.l). — R. Kautzsch, Schles. Vorzeit, N. F. VII., S. 176ff. — Mela Escherich, „Christl. Kunst“ 1919, Heft 7 u. 8 und Zeitschr. f. christl. Kunst XXXIII, H. 4, S. 51. — Für niederländische Herkunft: Ber. d. Berl. Mus., — Spalte 209ff. (von Swarz. widerlegt).

8. Die bewegliche Figurenplastik größeren Maßstabes

Es wird gut sein, nunmehr eine Wanderung durch die Hauptgebiete anzutreten. Es liegt nahe, daß dabei gewisse örtliche Arten deutlicher werden könnten. Schon die beiden vorigen Abschnitte bereiteten darauf vor. Man spürt schon jetzt, daß zwischen einem mittelhheinischen Thongebilde und einer Prager Steinfigur gleicher Zeit und gleichen Wertes Unterschiede wirksam sind, die nicht nur auf Material und Größe beruhen. Man spürt, daß alles Westliche milder, alles Östliche schärfer zu sein scheint, daß den alabasternen Longinus aus Rimini, den thönernen Joseph Arimathia aus Dernbach, den steinernen Stephanus der Mainzer Memorienpforte ein bestimmtes Ethos vereinigt, das doch wohl aus Volksboden quillt. Gleichwohl würde es äußerlich, ja wohl unmöglich sein, Hüttenplastik und bewegliche Kabinettkunst lediglich nach Orten und Gegenden klassifizieren zu wollen. Die lokal bindenden Bedingungen, obwohl sicher vorhanden und nicht selten fühlbar, werden von den befreienden der Wanderkunst überschritten. Bei der Monumentaldekoration sind immer noch die Hütten, die Künstler selbst also die Wandernden: bei der Feinplastik sind es die Werke. Feste Werke von Wandernden, Versandarbeiten von Ansässigen, das sind theoretische Gegensätze, zwischen denen die Fülle des Wirklichen sich ausbreitet. Es ist durchaus möglich, daß in dieser grenzverwischenden Epoche gelegentlich ein Klein-, ein Thonplastiker Portalstatuetten zu entwerfen bekam. Memorienpforte, Saarwerdengrabmal, Ulmer Archivolten — das sind Zeugnisse einer freischaltenden Phantasie, die auch durchaus ein Feinplastiker besessen haben könnte. Auch das Umgekehrte ist möglich — daß ein Meister der monumentalen Dekoration kleine Formen lieferte. Wer weiß, ob nicht der Künstler der Nürnberger Thonapostel in einer Bauhütte erzogen war.

Wir suchen uns von den Leistungen der in Zünften organisierten Meister einen Begriff zu machen und beginnen vielleicht am besten wieder da, wohin die politische Verschiebung das Schwergewicht verlegt, im Südosten; nicht weil hier die Qualität besser sein müßte — sie ist im Durchschnitt in den meisten Gegenden gleich — sondern einfach, weil wir auch bei der Hüttenplastik von hier ausgingen. Wir versuchen gleichsam von außen nach innen und wieder nach außen das Reichsgebiet zu durchwandern.



126. Schmerzensmann an dem Altar der Goldschmiede, Breslau, Schles. Mus.