



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance**

**Pinder, Wilhelm**

**Wildpark-Potsdam, 1929**

8. Die bewegliche Figurenplastik größeren Maßstabes

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

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

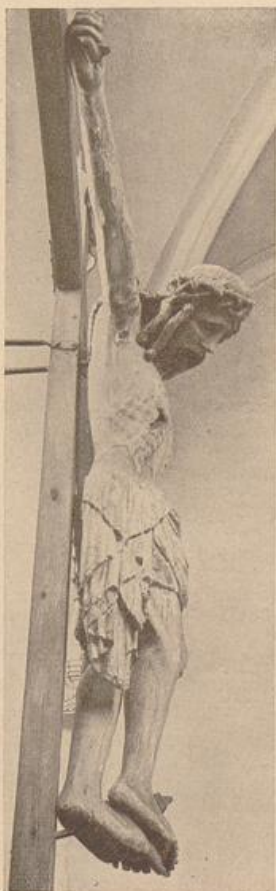
Es wird gut sein, nunmehr eine Wanderung durch die Hauptgebiete anzutreten. Es liegt nahe, daß dabei gewisse örtliche Arten deutlicher werden könnten. Schon die beiden vorigen Abschnitte bereiteten darauf vor. Man spürt schon jetzt, daß zwischen einem mittelhheinischen Thongebilde und einer Prager Steinfigur 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.





127. Triumphkreuz, Breslau,  
Corpus-Christi-Kirche.  
Phot. Dr. Wiese.

a) Der Südosten: Böhmen, Schlesien, Österreich

Es ist nicht ganz einfach, sich ein Bild böhmischer Plastik zu verschaffen, das jenem der böhmischen Malerei entspräche. Außerordentlich viel ist zerstört worden. Besser als Prag selbst lehrt Breslau, damals auch politisch eine böhmische Stadt, den Stil kennen, den die Deutschen auf dem kolonialen Boden des Südostens entwickelten. Man kann geradezu von hier ausgehen. Das hat auch das Gute, daß endlich der Bann, den westliche Überheblichkeit auf diese reiche und schöne Stadt gelegt — eine Stadt mit siebzehn alten Kirchen, gepreßt voll alter Kunst — um so gründlicher gebrochen werden kann. Die grundlegende Arbeit über die Breslauer Plastik um 1400, die Erich Wiese auf meine Anregung geliefert, soll erst gedruckt werden. Die Entdeckungszüge, die ein fast unerschlossener Reichtum hier möglich machte, brachten unerwartete Freuden.

An die Spitze gehört der schon von Semrau veröffentlichte Altar der Breslauer Goldschmiede (Abb. 126). Eine Stiftung des Henrich von Glatz und seiner Frau um 1398 gibt den Terminus a quo. Der heutige Altar als Ganzes ist um einen älteren Kern gelegt, der dem Stiftungsdatum entsprechen könnte. Ein steinerner Schmerzensmann bildet ihn, ein ursprünglich einsames Andachtsbild, das zur Keimzelle neuer Gestaltung wurde. Daß dies geschah, ist für die Epoche charakteristisch: sie sucht überall den reicheren Zusammenhang. Dem steinernen Christus wurden später zwei holzgeschnitzte Apostel zur Seite gestellt. Noch später sind die Schnitzarbeiten der Krönung und der Staffel, sie entsprechen dem Vollendungsdatum 1473 genau. Sie dürfen gleich den Gemälden zur Seite bleiben. Der Altar, jetzt an einem Ehrenplatze des Schles. Mus., steht in nächster Nähe eines ähnlich zustande gekommenen, dessen Kern eine Pietà von gleichem Material wie der Schmerzensmann bildet: feinem, vielleicht böhmischem Mergelkalk. Bei beiden Figuren ist auch die Bemalung gleichartig; blau-weiß-gold ist der Grundklang, eine italienische Note? Wir kennen aus der Grabmalplastik, aber auch aus der Prager Wenzelstatue, den Wienern von St. Stephan die Aufgabe der Gestalt vor dem hinterfangenden Mantel. Sie ist hier sehr großartig im Sinne eminenten Verräumlichung behandelt. Still herabschleifendes Tuch bildet eine bewegte Wand als Hintergrund, aber über Schultern und Arme greift dieser selbst, die Gestalt umarmend, in großem Bogen nach vorne, ungeheuer schwer wiegende Hängelasten herabträufelnd: das Gewand als Innenraum für die Figur. Stärker konnte der Gegensatz zum früheren 14. Jhh. nicht formuliert werden. Die Figur bückt sich gleichsam in einen sie umsinkenden Raum. Alles lastet mit ziehender Wucht:

der Kopf mit den dicken Flechten der Krone, den tauartig herabfallenden Haarsträhnen, im Ausdruck sonderbar tiefer Schwermut, gedrückt in buchstäblichem Sinne trotz der schlanken Gesamtbildung; der Oberkörper schwerer als die Beine. Noch immer hängen sie etwas, aber es ist bemerkenswert, wie sie auf dem Boden des Mantelraumes sich schon einrichten, in die Tiefe stehen, das eine mit vollem Auskosten der Raumdehnung zurückgesetzt. Eigen schwer der Griff der durchbohrten Linken nach der Wunde. Die Figur könnte Import aus Prag sein; dort sind solche Köpfe vielleicht zu Hause gewesen, — doch das ist durchaus Vermutung. Ihr Stil zeugt sicher in Breslau weiter. Einer der ganz Starken und Eigenwilligen, die diese Epoche hervortreibt, einer vom Geschlechte der Castagno- und Konrad Witz-Menschen, hat hier offenbar sich gebildet: Es ist der gewaltige Meister des Triumphkreuzes in der Corpus-Christi-Kirche. Kreuzigung und Kruzifix spielen damals eine besonders große Rolle. Der neue Gestaltenreichtum, den die Auffassung der Kreuzigung als gegenwärtiges Geschehnis geschaffen, dringt auch in die alte feierlich-repräsentative Form des Triumphkreuzes ein. Gerade Schlesien ist ganz außerordentlich





128. Johannes, Breslau, Corpus-Christi-Kirche.  
Phot. Dr. Wiese.

reich an solchen, von der alten dreifigurigen Form bis zu der neuen mit Frauen, Soldaten, Longinus, dem Sohne des Hauptmannes. Nur Einiges sei vorher genannt. Schon im späteren 14. Jhh. spürt man das Hindrängen. Ein Kruzifixus im nördlichen Oberraum der Christophorikirche ist so parierisch, daß er am Freiburger Nordportale denkbar wäre. Die Barbarakirche, ein kostbares Museum alter Kunst, hat allein zwei Kreuzigungen bewahrt, auf jeder Empore eine. Die zum mindesten in den Beifiguren altertümlichere der Nordseite zeigt schon einen bemerkenswert schönen schlanken Kruzifixus, dessen Kopf, gerade allein gesehen, außerordentlich packend ist: Die Augen gebrochen, fast geschlossen, das Gesicht wie ein einziges großes Stöhnen. Dennoch — ich erinnere an ihn zuerst, weil er die monumentale Größe des Corpus-Christi-Meisters erst in volles Licht setzt. Dieser geht ganz von dem Stil des Goldschmiedealtars aus. Er gibt einen sehr untersetzten Körper von wuchtiger Schwere, überlebensgroß lastend. Alle Form ist hier Ausdruck ungeheuren Gewichtes. Der Kopf mit den dicken Tausträhnen der Haare, der schwer verflochtenen Krone, die überall Dreiecke bildet, ist selbst ganz vom Dreieck aus geformt (heute würde man das „Triangulismus“ nennen) (Abb. 127). Dreiecke bilden sich aus Jochbein und Brauenbogen, in den Augen selbst, an der Nase, etwas undeutlicher, aber immer noch fühlbar in den Zapfen des Bartes. Das Lententuch hängt in symmetrisch breiter Zipfelung. Die massiven Beine



129. Maria, Breslau, Corpus-Christi-Kirche.  
Phot. Dr. Wiese.

mit dick herausgetriebenen Adern — das Gleiche werden wir bei Konrad von Einbeck in Halle finden, einem ebenfalls sehr abseitigen, bäuerlich-drastisch, barbarisch-grandios empfindenden Künstler. Das ist zugleich ein Zug, an dem die ostdeutsche Kolonialkunst überall noch lange festhält. Die Beine so schwer übereinandergepflockt, wie auf dem Schwarzburg-Epitaph der Würzburger Marienkapelle (s. o. S. 144). Der Kopf über dem aufgerissenen Leibe, der überall kleine Buckelungen hervortreibt, wie in einen voluminösen Gestaltungsraum hineingebückt — das entspricht ganz dem Stile des Goldschmiedealtars. Dennoch ist dies ein anderer Meister. Seine unerhörte Eigenart spricht am vernehmlichsten vielleicht aus dem Johannes (Abb. 128). Er ist ohne Vergleich in seiner Zeit. Der Hals krampft und zieht sich in schweren Linien zusammen, die im Kopfe unter der Haut vervielfältigt weiterarbeiten. Eine riesige Lockenmähne rahmt die ganz einmaligen Züge eines geistvollen und schwer von Leiden durchgemeißelten Gesichtes; das ist gesteigert wie im stärksten Barock. Die Hände schließen sich um ein Gewandstück, das wie eine Fackel, wie ein antikes Blitz-Symbol aus ihrer Pressung aufschießt. Der Ruck des Kopfes, die tragische Einsamkeit der Abwendung vereinzelte die Erfindung auf weite Strecken hin. Im Kreise des Jan van Eyck kommt so etwas vor (Kleine Berliner Kreuzigung), dann vielleicht von da aus angeregt gegen 1480 im Nördlinger Altar des Simon Lainberger; und dann wieder noch viel weiter zurück in der Kreuzigung des Naumburger Lettner-Einganges, in einem geschichtlichen Augenblicke, wo die Monumentalität des 13. Jhhs. schon sich umbiegt im Vorschatten der kommenden Epoche, die Gestalt wirklich unter einer Herrscherlinie tragischen Ausdrucks vereinheitlicht wird. Erich Wiese, der eigentliche Entdecker des grandiosen Werkes, ist zu dem Eindruck gekommen, der Meister müsse die Naumburger Erfindung gekannt haben. Er verflucht das mit einer urkundlichen Nachricht. In den Breslauer Zunftbüchern dieser Zeit spielt eine Hauptrolle Jörgo von Geraw (Gera), ein Thüringer. Er könnte der Meister sein und alte heimische Erinnerungen verarbeitet haben. So etwas wird Vermutung bleiben müssen. Mindestens einen allgemeinen Wahrheitskern hat diese jedoch: noch mehrfach finden wir, daß gerade damals kühn protestierende Einzelne über den Rücken der letzten Vergangenheit weit hinaus in das 13. Jhh. griffen (s. S. 194 die Reutlinger Heimsuchung, vor der J. Baum Ähnliches empfand). Mir selbst ist eher etwas Anderes aufgefallen, das schließlich doch in die gleiche Richtung weist. Ist nicht in diesem wild-heroischen Pathos verwandelt etwas von dem dämonisch-monumentalen der Bamberger Sibylle, und ist das so ganz isolierte Motiv der Faltenfackel nicht dort





131. Johannes von der Kreuzigung der Dumlose-Kapelle, Breslau, St. Elisabeth. Phot. Dr. Wiese.



130. Maria von Triumphkreuz, Breslau, Corpus Christi-Kirche. Phot. Dr. Wiese.



132. Von der Kreuzigung der Dumlose-Kapelle, Breslau, St. Elisabeth. Phot. Dr. Wiese.

auch vorgebildet? Und so weit Wieses Eindruck nicht nur auf das 13. Jhh., sondern auf Franken-Thüringen zielt, ist nicht schon einmal die pathetisch formbildende Kraft des Dreiecks uns gerade in jenem Gebiete aufgefallen? Die Koburger und Erfurter Pietà, Werke einer verwandt großen und rauhen Leidensempfindung und selbst noch am 13. Jhh. genährt, hatten diesen Zug. War der Meister einer, der traditionsbefreit unter alten großen Dingen seine Ahnen selbständig wählte, so hat er es in Franken und Thüringen getan. Gewiß, so etwas zu glauben, wird man Niemanden zwingen können; daß überhaupt ein solcher Glaube möglich wird, führt in sichere Methode zurück. Was hier imponiert, was hier vereinsamend wirkt, das sind Züge aus einer alten Kunst, der jüngeren Vergangenheit von damals so fremd, wie der zeitlichen Nachbarschaft. Methodisch einwandfrei läßt sich gleichzeitig erweisen, daß dieser Meister — kam er auch wirklich vielleicht aus dem fränkisch-thüringischen Gebiete — jenem des Goldschmiedealters soviel verdankt, daß er sein Schüler gewesen sein könnte. Sein Stil ist ostdeutsch, mit geheimnisvollen Parallelen zur Monumentalkunst, die jedenfalls da sind, man mag sie auf wirkliche Eindrücke, auf bewußtes Lernen zurückführen wollen oder nicht. Ostdeutsch ist auch die Maria. Ihr tränenstarr blickender Kopf ist von einem dichten Tuhe gerahmt, die Hand hält einen letzten Zipfel. Das kommt in ostdeutschen Vesperbildern als Lieblingsmotiv vor. Auch hier kann man sich eines alten Paralleleindrucks schwer erwehren: diese umwickelnde Kraft eines wie aus dem Rauschen gefrorenen Gewandes hat etwas allgemein und grundsätzlich Verwandtes mit den Formen des Regensburger Verkündigungsmeisters. In der gleichzeitigen ostdeutschen Plastik aber vergleiche man die Klosterneuburger Figuren in der Seitenansicht (Abb.86, 87). Zu beiden bieten sich Parallelen:



Im Grade der Vorwärtsschwingung allgemein, in der Faltenschwingung von der Schulter her zu Statue II (bei Garger) im besonderen. Die „Haarnadelfalte“ an der Seite ist typisch für die Schönen Madonnen des Südostens (s. u. S. 167). Das monumentale Denken des Meisters schloß gewiß eine zu weit gehende Verbreiterung der Gruppe durch Nebenfiguren aus. Es ist nur noch eine Magdalena da, knieend, im Profil gegeben. Allenfalls könnte noch eine einzige weitere Figur verloren gegangen sein. Nur Gefäße des stärksten Ausdrucks sind zugelassen. Andere, meist etwas spätere Meister dachten anders, sie nahmen mehr und gaben weniger. So jener, der die Gruppe in der Elisabethkirche schuf; ebenso der einer Brieger Gruppe und der einer Kreuzigung aus der Breslauer Magdalenenkirche (beide im Schles. Mus.). Die Formen sind hier flacher und spitziger. Fünf, sieben, noch mehr Figuren können auf dem Balken des Triumphkreuzes stehen. Keiner nahm den Wettbewerb auf, der Corpus-Christi-Meister blieb einsam und ohne Nachfolge. Starkes Gefühl in der Christusfigur selbst ist nicht selten bei der Breslauer Kunst; ich nenne noch einen kleineren Kruzifixus aus der Magdalenenkirche im Schles. Mus.; der Rippenkorb ist qualvoll herausgetrieben, die Arme von langen Schmerzenslinien zersägt, die Füße zerquollen, der Kopf aber nicht unedel, fast sanft. In der Gewandbehandlung eine gewisse Eleganz — ein Begriff, der dem gewaltigsten Willen des Corpus-Christi-Meisters Schauder eingeflüßt haben müßte. Wir wissen aber, daß es damals eine internationale Kunst gab, die elegant zu sein verstand, ohne flach zu werden. Wir wissen, daß diesseits der Alpen wie Dijon auch Prag die Atmosphäre für solche Kunst besaß. Auch von ihr bewahrt Breslau seine Zeugen: zunächst in dem Meister der



133. Christus der Dumlose-Kapelle, Breslau, St. Elisabeth. Phot. Dr. Wiese.

Dumlose-Kapelle von St. Elisabeth. Er ist der äußerste Gegensatz zum Corpus-Christi-Künstler, er ist einer der gepflegtesten Feinplastiker, die Deutschland damals hervorgebracht hat. Eine viel spätere Kreuztragungsgruppe von weit größerem Maßstabe (um 1500) mündet bei einer Kreuzigung, so delikate, so einzig fein in der Formbehandlung, wie es der Westen selbst nicht besser hätte gestalten können (Abb. 131/3). Christus, vornehm schlank, mit tief gesenktem Haupte, Bart und Haare kalligraphisch in Parallelen und Kräuselung, freie Locken und Dornenkrone räumlicher verflochten als in dem monumentalen Haupte der Corpus-Christi-Kirche. Minutiöse Beobachtung im Brustkorbe und der Nabelgegend, die Schwellung der Füße deutlich, aber mit Zurückhaltung gegeben — Schönheit im Sinne eines nordischen Ghiberti; alle Flächen leise, wie von zärtlich streichelndem Gefühle bewegt und unter klassischer Glätte zusammengebunden. Erst Riemenschneider hat wieder Ähnliches gewollt. Und doch sind alle Formelemente die typischen der Zeit um 1420, bis hinein in die Knotung und Narbung des Lententuches. Alles Typische findet sich genau übereinstimmend bei einem freilich nicht so kostbar feinen Kruzifixus in Prag, den Štech veröffentlicht hat (Zpráva kuratoria Mus. Kr. Hláv. Města Prahy Zrok 1912. — Prag 1913, S. 23, Abb. 2). Der Breslauer unterscheidet sich nur durch seine klassische Vollendung. Ein Dritter, noch enger dem Breslauer verwandt und von unbekannter Herkunft, ist in der Büdinger Schloßsammlung. Am Mittelrhein ist ähnliches nicht bekannt. Der Fall mag als problematisch vermerkt werden (Inv. Großh. Hess., Kr. Büdingen, Tafel V u. S. 108). — Dazu in der Dumlose-Kapelle Maria und Johannes. Es sind ausgesprochene Gewandfiguren weichen Stiles. Der Meister war kein großdenkender Eigenbrötler, er war sicher auf kleines Format eingestellt, ein Kabinettkünstler ganz auf der Höhe der internationalen Kunst seiner Zeit. Der ununterbrechlich strömende Linienfluß der Gewänder könnte uns in Schwaben (Eriskirch), in Nürnberg (Thonapostel)





134. Maria und Johannes von der Kreuzigung der Dumlose-Kapelle, Breslau, St. Elisabeth. Phot. Dr. Wiese.



135. Madonna aus St. Elisabeth, Breslau, Schles. Mus. Phot. Dr. Wiese.

sehr ähnlich begegnen. Die Locken bei Johannes schwingen und tanzen. Der Kopf hat allen weichen Fluß der Übergänge, wie ihn die Prager Kunst etwa im Prokopmeister entwickelte. Maria mit still gekreuzten Händen; man denkt an Lorch und Dernbach. Der Mund klein und zart, das Gesicht rosig weich in lieblicher Schwellung. Die Augen tränen, die Leidensfalte über dem linken kann und will den mädchenhaften, fast kindlichen Charme des Ganzen nicht aufheben. Sehr charakteristisch die Rückenansichten: lange Steifalten in der Mitte, nach unten sanft umverlaufend, an den Seiten strebt alles nach der vorderen Bewegungsfront hin. Dies scheint für die ostdeutsche Plastik besonders charakteristisch. Der Dumlose-Meister, zum wenigsten seine Art, ist in der gleichen Kapelle noch mit einer entzückenden kleinen Barbara vertreten. Etwas schlanker, immer noch sehr verwandt, eine Hedwig und ein heiliger Ritter der Ursulinerinnenkirche (Schles. Vorzeit II, S. 8). In die Nähe gehört auch ein holzgeschnittener Bischof des Schles. Museums. Die Einzelformen sind schon etwas spitzer und reicher. Ein gewisser Vorklang dieser Figur aber ist in einem Bischof zu Hohenfurth gegeben, — in Böhmen also! Das ist bezeichnend. Wir geraten, den Spuren dieser Kunst folgend, unausweichlich in einen Kreis sicher südostdeutscher, vielleicht böhmischer Arbeiten hinein. Mit dem Bischof nämlich geht eine Madonna, ebenfalls aus Holz und im gleichen Saale des Schles. Mus., sehr nahe zusammen. Die Rückenansicht ist so außerordentlich jener der Beifiguren von der Dumlose-Kreuzigung verwandt, daß Stil-, ja Werkstatteinheit gegeben ist. Sie stammt von St. Elisabeth.





136. Madonna a. St. Magdalenen, Breslau. Schles. Altert.-Museum.  
Phot. Zenk-Breslau.





137. Kalksteinmadonna aus St. Magdalenen,  
Breslau, Schles. Mus.



138. Kalksteinmadonna, Bonn, Prov. Mus.  
Phot. Rose, Bonn. Kind und Rechte Marias ergänzt.

Mit ihr aber sind wir zugleich im Kreise eines Problems, das auch noch in einer Reihe weiterer Schulen seine Rolle spielt, des Problems der „Schönen Madonnen um 1400“. Es handelt sich offenbar um Feinkunst für Privatandacht vornehmer Menschen von internationaler Bildung und höfischer Geschmacksrichtung. Schlesien und das eigentliche Böhmen haben diesem Typus eine besondere Ausbildung gegeben (Abb. 135—142).

Die Breslauer Gruppe vertritt in diesem Falle am besten die herrliche Kalksteinfigur aus St. Magdalenen, der die holzgeschnitzte aus St. Elisabeth offenbar vieles verdankt. Sie ist unterlebensgroß, von köstlicher Bemalung, blau-weiß-gold (auch die Haare sind golden). Nur im Mantelfutter wird Rot verwendet. Die Oberflächenbehandlung von minutiöser Feinheit. Der Ausdruck von intimer Lieblichkeit. Die Figur fordert einen vornehmen kleinen Innenraum; die Behandlung der Rückseite beweist, daß sie freistehend gedacht ist — beweist zugleich den Zusammenhang mit der Art des Dumlose-Meisters. Die Form sehr neu und auf den ersten Blick





139. Böhmisches Madonnenbild, München,  
Sig. Sepp. Phot. Stoedtner.



140. Schlesische Madonna, Thorn,  
Johanniskirche. Phot. Stoedtner.

in der ganzen deutschen Kunst schwer unterzubringen. Nicht die übliche symmetrische, sondern eine stark kontrapostische Behandlung der Gewandung: eine große unregelmäßige Ziehfalte verbindet sich mit einer zweiten zu einem unten geschlossenen Bügel (Haarnadelfalte). Dies weist auf Burgund; darüber hinaus auf eine noch unbekannte Quelle, einen Typus, den eine Madonna des Louvre, eine dem üblichen Schema der „Vierges bourguignonnes“ fremde übrigens, vertritt. Das Breslauer Werk aber geht über das Pariser weit hinaus. Der blockschweren Unterpartie ist ein fein aufgebrochener Gestaltungsraum im Oberteile entgegengesetzt. Dieser entstammt der böhmischen Malerei, dem Typus des Hohenfurther Gnadenbildes (Burger, D. Malerei I, S. 142). Die kletternden Linien des spielenden Kindes, die entzückende Biegung und Spaltung der Hände vor einem Schattenraum über der nach rechts auswogenden Gewandung sind dort sehr ähnlich, hier aber im Sinne des Braunschweiger Skizzenbuches weitergebildet. Die gemalte Madonna der Münchener Sammlung Sepp, ein Halbfigurenbild gleich dem Hohenfurther, gibt eine vollendete Parallele. Eine dumpfere Vorform des Breslauer Typus in einer Madonna unbekannter Herkunft des Budapester Museums (das Kind hier noch bekleidet). Offenbar aus der Breslauer Werkstatt selbst stammt die bekannte Madonna der Thorer Johanniskirche, die in den oberen Teilen fast zum Verwechseln ähnlich ist, im unteren mit der des Bonner Prov. Mus. zusammengeht, die von dem Vorbesitzer wahrscheinlich in Schlesien gekauft, jedenfalls nicht mittelhainisch ist. Die Beziehung zu Böhmen, dem südlichen Gebiete der großen deutschen Klöster, geht nun noch weiter. Auch dort ist ein Typus Schöner Madonnen aufgestellt worden, der ebenfalls auf die Louvre-Figur zurückgeht und ebenfalls im Oberteile den Eindruck eines böhmischen Gnadenbildes ins Plastische überträgt, aber nicht des Hohenfurthers, sondern des Goldenkroners, dem das der Prager Schatzkammer identisch ist. Die wundervolle Krumauer Madonna der Wiener Staatsgalerie, kokett, manieristisch, französisch in der Haltung und östlich, fast slavisch im fein tierhaften Ausdrucke des Menschlichen, ist das beste Beispiel. Ihr reiht sich eine ganze Gruppe von Werken an, die aber alle im freieren Verhältnis zu ihr stehen, als die Thorer und Bonner

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

12





141. Madonna aus Krumau, Wien,  
Staatsgalerie.

Aus d. Jahrb. d. Centralkommission.



142. Wittingau, Madonna.

Aus d. Jahrb. d. Centralkommission.

zur Breslauer. Wittingau — nicht mit den zweiseitigen verschobenen Gehängen, wie Krumau sie dem Goldenkroner Gnadenbilde entnimmt — Maria Kulm, in weitem Abstände eine Mondsichelmadonna, heute noch im Krumauer Kloster, das Gnadenbild von Pilsen, Nesvacil, Tismitz, Suchenthal u. a. m. Einige davon sind schon dem üblicheren symmetrischen Typus nahe, besonders deutlich die von Nesvacil. Nicht immer ist Böhmen hier vom angrenzenden Österreich zu trennen. Die Madonnen von Hollenburg, Nonnberg, Theres, selbst das späte Gnadenbild von Großmain (1453) haben noch ihre allerdings teilweise recht fernen Beziehungen. Am deutlichsten zeigt sich die Eignung des Südostens überhaupt zur Ausbildung des schönen Madonnentypus in der Bewegung der freien Umschlagsfalte, wie sie in Breslau so charakteristisch vorkommt. Die zwei köstlichen Klosterneuburger Figuren, deren eine das Profil der Prager Anna von Schweidnitz wiedergab, verraten die Bekanntschaft mit diesen Formen, die einer freieren Beobachtung verdankt werden und dem Stile eines Slüter, Donatello, Quercia nahekommen, aber auch in Prag am Altstädter Brückenturme auftauchen. Es ist zugleich sehr deutlich die Art des Braunschweiger Skizzenbuches, und von diesem aus erscheint eine entzückende Dorothea am Kirchenportal von Steyr sowie manches Salzburgerische (s. u. S. 184) verwandt. Hier ist eine eigentümlich reizvolle Schraubenwindung der Figur durchgeführt. Gleichzeitig findet sich mehrfach der „Katzenkopftypus“ der Krumauer Madonna auch im Alpenlande. Die Verkündigung „aus Großmain“ (Frankf. Priv. Bes.) zeigt ihn deutlich; im fernen Osten spielt er durch die Züge der





143. Dorothea vom Kirchenportal  
in Steyr.



144. Vesperbild an St. Elisabeth, Breslau,  
Schles. Mus.

Madonna von Kruzlowa im Krakauer Nat. Mus. Eine Thonbüste der Jungfrau mit dem Kinde im Berliner Museum zeigt ihn im Ausdruck auf das Feinste gesteigert. Sie ist aber gewiß echt böhmisch. Man vgl. auch eine kleine Heilige Agnes der Slg. Oertel (Demmler, Taf. 18b) und eine kleine Thonmadonna ebenda (Taf. 62). Die grundlegende Arbeit über schlesische Plastik von Erich Wiese ist erst im Drucke. Litt. zu den Schönen Madonnen: Semrau, Schles. Vorzeit N. F. VII, II. — Ernst, Jahrb. d. Centr. Komm. IX. — Buchwald, Einige Hauptwerke usw. Breslau 1921. — Garger, Kunst u. Kunsthandw. XXIV, H. 56. — Schmitt-Swarzenski, Meisterwerke, Taf. 46—48. — Das Genauere bei Pinder, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1923. Zu den dort behandelten Werken vgl. noch österr. Kunsttopogr. V, 1, S. 135; VII, S. 59; XI, S. 129; X, S. 413. Für Sonderstudien wichtig auch als der Wittingauer Madonna nächstehend eine Sitzmadonna in Mariasaal (Kärnten) (Österr. Kunstbücher Bd. XVI, Taf. 6). Die „Großmainer“ Verkündigung soll aus Großloping stammen.

Alle diese Werke legen eine sicher ostdeutsche Stilshäre (vor einem weit gespannten internationalen Horizont) um die Schönen Madonnen und sichern auch den schlesischen ihre Zugehörigkeit zum Osten. Der Eindruck verdoppelt sich durch die Analyse einer großen Reihe von Vesperbildern. Daß ihre erste Idee aus dem Osten stammen müsse, ist nicht gesagt. Sie alle verbindet ein Typus der Anschauung, der notwendig dem künstlerischen Charakter um 1400 zugehört. Dieser sehr komplizierte Charakter, der gelegentlich auch das wild-Dramatische, das Pathetische, häufiger das Lyrische, Idyllische, Genrehafte hervortreibt, äußert sich gerne in einem wachsenden Gefühl für Zuständlichkeit. Eine innig empfundene Zuständlichkeit, eine Fähigkeit, sichtbar gewordene Gefühlsgehalte nun wieder still repräsentativ zu halten, entspricht der überall sich regenden Neigung zum Idealisieren und Monumentalisieren. Die unmittelbare Leidenschaft des Er-





145. Vesperbild aus Seon, München, Nat.-Mus.  
Nach Dehio-Bezold, Meisterwerke.

schauung überwächst die Erregung, der objektive Anblick die subjektive Einfühlung. Der Leichnam wird der Horizontale angenähert, das Schreien des Mundes, der Arme verlischt, die Hände werden still gefaltet, die Komposition gipfelt symmetrisch in der steiler gerichteten Gottesmutter. Das Drama ist Kultbild geworden. Dies schafft die Epoche. Sie tut es wohl auch im Westen, aber ohne dort ganz auf das Weiterdenken der alten dichterischen Vergegenwärtigung zu verzichten.



146. Vesperbild aus Baden b. Wien, Berlin, K. Fr.-Mus.  
Nach Dehio-Bezold, Meisterwerke.

lebnisses in erregender Diagonalkomposition einzufangen, das lag dem träumerisch-glühenden Wesen der mystischen Epoche, — die Glut des dichterischen Wortes glomm in ihr noch fort. Die Zeit um 1400 ist dem dichterischen Ursprunge ferner. Sie faßt das Gegebene und längst Bekannte als neues Formproblem und wandelt das dramatisierte Mitleidsbild zum beruhigten Mittel einer stilleren Andacht; sie ersetzt den „mystischen“ Typus — so können wir jenen ersten heroisch-grandiosen nennen — durch einen sozusagen „katholischen“, der dem Anspruche behaglicherer Seelen, gepflegter Menschen auf beruhigte Anschauung entspricht. Die An-

Einige feine, kühne Formulierungen gelingen gerade jetzt noch. Der Osten aber wie der benachbarte Süden beschränkt sich ganz auf den neuen Typus und schafft gerade in den sehr detailfreudigen und delikats denkenden Werkstätten der Schönen Madonnen einige besonders klare Formulierungen, eröffnet dafür einen Versand in zahlreichen Varianten. Dieser trifft wieder das ganze koloniale Gebiet vom Süden bis nach Norden, bis nach Schweden hin, bis nach Hermannstadt, gelegentlich auch bis nach Oberitalien hinunter (Abb. 144—150).

Im Breslauer Altertümernuseum hat man Gelegenheit, die Schöne Madonna aus der Magdalenenkirche mit



einem Vesperbilde aus St. Elisabeth zu vergleichen, das von einem Altar umschlossen wird. Ein gemaltes Annenbild über der Pietà vervollständigt die Möglichkeit der Untersuchung. Diese Dreierheit überzeugt: in Form, Farbe und Ethos, für die beiden Skulpturen auch im Material, ist das eine Welt, die Welt böhmischer Kunst, ostdeutscher auf jeden Fall. Das Annenbild stammt aus Striegau, die beiden Skulpturen aus Breslau. Uns geht das Vesperbild an. Eine nicht ganz zwingende Urkundenauslegung sieht in ihm eine Stiftung von 1384, die Bischof Wenzel als „feines Bildwerk“ gerühmt. Der Zeitpunkt scheint zunächst reichlich früh, doch ist er vielleicht nicht unmöglich. Hat man aber diese Form sich eingeprägt, hat man sie auswendig gelernt, versteht man Varianten zu vereinigen, so kann man sich darauf gefaßt machen, die gleiche Form etwa in Venzone und Breslau,



147. Pietà, Breslau, Sandkirche. Phot. Zenk, Breslau.

ein anderes Zwillingpaar in Danzig und Hermannstadt, ein anderes in Breslau und Bruneck, ein anderes in Wien und Magdeburg zu finden. Das sind konkrete Beispiele. Im Westen wird man so enge Verwandtschaft mit einem dieser Stücke nur ganz ausnahmsweise, so etwa in Bildehingen finden, nur hier und da eine vielleicht wundervoll vertiefte und gesteigerte Bearbeitung. In einer Technik, die schon der Schmerzensmann des Goldschmiedaltares, noch deutlicher die schöne Madonna nebenan zeigt, ist an dem Breslauer Vesperbilde jede Saumfalte „bis auf Papierdünn“ (Semrau) hinterhöhlt. Technik und Material sind identisch. Das Wichtige ist der Stil. Seine Feinheit spricht schon aus der filigranzarten Dekoration der Sitzbank, die stark an jene der Nürnberger Thonapostel erinnert. Sie spricht vor allem aus der Fassung des Hauptmotives. Diese Fassung darf nur sehr cum grano salis die „horizontale“ genannt werden. Beide Figuren sind leicht diagonal gegen die Sockelplatte, gegeneinander aber rechtwinklig gestellt. Die Formen Christi hager, die der Madonna weich: Leiden und Mütterlichkeit. Stille herrscht, vor allem in den reglos übereinandergelegten Händen. Der ältere Typus gab immer noch das Sterben im Gestorbensein — dieser gibt den Tod. In Maria etwas Leben, sie neigt sich sanft herab, die Linke greift in das Kopftuch, von den Knien aus wird der Faltenstrom königlich frei, schleift wie bei Ghiberti, in schlanken Wogen nach beiden Seiten verströmend, aus; wieder ist diese Form im braunschw. Skizzenbuche bei einem sitzenden Propheten sehr gut wiederzuerkennen (Neuwirth a. a. O. Taf. XLII oben). Die Faltenbehandlung ist überall gleichartig mit jener der Schönen Madonnen. Die Vision, die zu Grunde liegt, ist im Kerne nicht geringer, als die Urvision des frühen 14. Jhhs. Die Werke aber, in denen wir sie besitzen, sollte man vorsichtig einschätzen. Wer sie oft und in den entlegensten Gegenden gesehen hat, empfindet tatsächlich den Charakter der Manufaktur. Ungemein saubere Feinarbeiter haben immer wieder dem Christus die gleichen Rosettenlöckchen im Barte, den Falten die gleiche gläserne Zartheit, den Narbungen die gleiche musterhafte Scharrierung gegeben; man muß doch oft an moderne italienische Marmorarii denken, es ist viel Virtuosität in der Ausführung. Lehrreich auch, zu der Fassung dieses Vesperbildes aus der Breslauer Elisabethkirche wenigstens die wichtigsten Schwestern aufzusuchen. Alle lokalen Bindungen versagen hier. Das ist Versandkunst, die auf der Achse oder auf Wasserwegen ging. „Anno 1404 kam ein künstlich Marienbild her von Prag in Böhmen, so die Junckherren von Prag gemacht haben,





148. Pietà, Hermannstadt.

Aus: Roth, Deutsche Plastik in Siebenbürgen.

das schenkte Konrad Frankenberger des Werks Ballierer.“ So melden Specktlins handschriftl. Collectaneen für Straßburg. Eine Aufzeichnung im Donationsbuche legt nahe, daß dies Marienbild identisch ist mit einem „tristis imago beatae virginis“, einem böhmischen Vesperbilde also. Selbst nach Straßburg hat man versandt. (Die Junker von Prag — d. i. ein mystisch dunkler Begriff, zu dem sich damals ähnlich wie bei der Freimaurerei offenbar der Ruhm der Parler mythisiert, den wohl aber auch der gleichzeitige Ruf der böhmischen Exportwerkstätten gefärbt hatte). Ich nenne zunächst neun ganz eng übereinstimmende Werke, man möge die Fundorte beachten: Neumarkt, Secon (jetzt Nat.-Mus. München), München (Frauenkirche), Lohkirchen, Moosburg, Höhenberg (B.A. Regensburg), Bruneck, Linz, Hermannstadt (Phot. Stoedtner 23564, 40712, Kat. Nat. Mus. 1896, 337, Inv. O. Pl. B.A. Regensburg, Fig. 56, Atz, Kunstgesch. Tirols, Fig. 552, 553, Viktor Roth, Deutsche Plastik i. Siebenb. Taf. VII). Schlesien, Westpreußen, Oberpfalz, Bayern, Tirol, Siebenbürgen! Ein Werk auf Böhmen sehr benachbartem Boden zeigt eine deutliche Einwirkung des Typus: Der Altar aus der Bartholomäuskirche in Dresden (jetzt Slg. des Altertumsvereins). Die mensa ist als Heiliges Grab ausgehöhlt, und Mutter Maria greift sich, wie auf den Vesperbildern, in das Schleiertuch. Der Stil der Arbeit ist

ganz böhmisch. Gegen 1415. Es gibt noch eine Variante: Man läßt, bei ganz gleicher Gebärde der Maria, die Rechte Christi sinken. Das kommt in der Sandkirche von Breslau und in Venzone vor. Schlesien und Oberitalien! Daneben gibt es eine andere noch häufigere Fassung: Maria greift nicht an ihr Kopftuch, sondern mit der Linken nach der Linken Christi. Die Finger legen sich dabei mit der gleichen Feinheit, die wir von den Schönen Madonnen kennen, wenn sie den Apfel reichen; es bildet sich eine Gruppe schräger Begegnungen in den Händen, die wundersam stillen Ausdruck gewinnen kann. Die Hauptbeispiele: Baden bei Wien (jetzt Kais. Friedr. Mus.), Thüna, Nonnberg, Magdeburg (Dom, Chorumgang), Admont, Breslau (Seminarkirche), Nesvacil, Jena (jetzt städt. Museum), Marburg (Predella d. Marienalt. v. St. Elis.), Danzig (St. Marien, Reinoldikap.) Bildechingen. Österreich, Salzburg, Nordobersachsen, Steiermark, Schlesien, Böhmen, Thüringen, Hessen, Westpreußen! Sogar Mitteleuropa wird erreicht und einmal sogar Hohenzollern. Als eingeordneter Mittelteil einer größeren Bezeichnung kommt diese Variante in schlagender Übereinstimmung z. B. mit dem Badener Stücke in Böhmen vor. Nur der Kopf Christi, von Joseph v. Arimathia hier gehalten, müßte etwas nach vorne geholt werden (s. Anm. u.). Etwas abseits steht eine schlankere Fassung: Braunau am Inn (jetzt K. Friedr. Mus.) und Schmölln b. Altenburg (dort noch mit einem Diakon, der das Blut auffängt; thüring. Variante, vom Erfurter Meister der Severisarkophagplatten schon angewandt). Inngend und Thüringen! Das Material ist nicht immer gleich, war von mir auch nicht überall festzustellen. Material und Stil aber decken sich z. B. in Breslau, Secon, Höhenberg, Baden b. Wien, Magdeburg — wahrscheinlich noch in sehr viel zahlreicheren Fällen. Die Angaben des Werkstoffes schwanken meist zwischen Mergelkalk und Kunststein, „Kunstmasse“. Der Maßstab ist fast immer unterlebensgroß, das Danziger Stück macht eine der wenigen Ausnahmen. Die Gruppierung der Fassungen bedeutet keine stilistische Scheidung. Danzig und Hermannstadt stehen einander im Ausdruck sehr nahe. Stilistisch aber ist Danzig





149. Von einer böhmischen Figur, Danzig.  
Mus. Beispiel der Oberflächenbehandlung.



150. Pietà, Schweidnitz, Pfarrkirche.  
Nach Dehio-Bezold, Meisterwerke.

am allerengsten mit — Schweidnitz verwandt. Dort ist in der Marienkirche eine größere Pietà, die den Gedanken von Breslau-Venzone weiterdenkt. Der rechte Arm Christi sinkt nicht nur leise schräg, sondern sehr tief, beinahe senkrecht herab. Nesvacil wieder geht mit einem Stücke unbekannter Herkunft aus der Sammlung Bühler in München zusammen (Phot. Seemann Nr. 21057). Seeon scheint am engsten mit Bruneck, aber auch mit Baden b. Wien, Linz wieder mit München, Frauenkirche verwandt. Das sind schließlich halbwegs aneinandergrenzende Gebiete, doch unterschätze man die Strecke vom südlichen Brenner nach der Salzach und gar nach Wien nicht. Genug der Beispiele. Die Skepsis Demmlers gegen die Anschauung, es handle sich um Repliken eines Kultbildes, teile ich durchaus; um so sicherer bin ich überzeugt, daß hier Werkstattzusammenhänge gegeben sind. Es ist offenbar den Schönen Madonnen zugute gekommen, daß sie auf eine vornehme Atmosphäre berechnet waren. Es macht sie seltener und tatsächlich erlesener. Nach Vesperbildern war sehr viel größere Nachfrage, aber auch unter ihnen sind Wunderwerke nüancierender Feinheit, einer Kunst geringer Abstände, leisen Sprechens, die noch heute in einer verwandelten, dem Bildnerischen stark entfremdeten Welt die österreichische Literatur und Schauspielkunst vor der reichsdeutschen auszeichnet. Ich nenne Seeon, Baden b. Wien, Bruneck und Hermannstadt. Das letztere wirkt noch in der Zerstörung wunderbar weich, im Gewande wie im Haupte der Mutter — sie ist eine enge Schwester der Bonner Schönen Madonna. — Der Versand und natürlich auch die weiterzeugende Anregung des Versendeten läßt sich, wie schon Venzone zeigte, bis nach Oberitalien verfolgen. Schon v. d. Gablenz notierte als deutschen Import die Vesperbilder von San Fermo in Verona, San Marco in Venedig, San Giovanni in Bragora (Venedig), San Domenico in Bologna. Demmler ist vor allen Dingen noch der „Pfaffenstraße“ (Plöckenpaß) nachgegangen, dem alten Handelswege von Deutschland nach Oberitalien. Er nennt Cividale, Sesto a Reghena, San Daniele und Valeriano bei Udine, Ceneda, Gemona. (Das letztere Vesperbild gleich dem von Venzone aus Thon.) Daß auch Oberitalien sich zu eigener Arbeit anregen ließ, beweist ein Stück aus Contino im Sarratale (Berlin, früher Sammlung Schwarz). Auch der Westen hat den Typus rechtzeitig kennen gelernt. Das ging schon aus der Madonna dell'aqua zu Rimini und ihrer Zwillingsschwester zu Lorch hervor. — Der große rheinisch-italische Alabasterkünstler könnte die ostdeutsche Form allerdings auch im Süden gesehen haben. Auf Ostdeutschland verweist alles, auch die Ausschließlichkeit der Herrschaft dieses Typus dort. Am Rheine hat man gleichzeitig





151. Schmerzensmann, Breslau, Dorotheenkirche. Phot. Dr. Wiese.

lich lokale Umarbeitungen. Die Tiroler Stücke in Brixen, Burgeis, Virgen u. a. Orten kenne ich nicht. Aber das Licht kommt wohl von den Schönen Madonnen her. Sie sind aus gleichen Werkstätten. Es gab gewiß eine ganze Reihe, die sich kannten und gegenseitig ausnutzten. Für ihre wichtigsten Arten aber scheint Böhmen und Schlesien als Heimat sicher, daneben alpenländische Konkurrenz wahrscheinlich. Ein Beispiel statt vieler von genauer Kopie des Typus Magdeburg-Baden in Obersachsen: die kleine Pietà von Mohorn. — Für das noch völlig ungeklärte Problem möglicher italienischer Beziehungen (Farbengebung, Ghibertische Schleifenfalten) möge wenigstens noch ein Hinweis gegeben werden: die unter dem Kreuze trauernde Maria des Don Lorenzo Monaco (Florenz, S. Giovanni dei Cavalieri) erinnert an die Mutter der südostdeutschen Vesperbilder. Aber gerade sie fällt in Florenz aus dem Üblichen heraus und scheint fast den Eindruck eines plastischen Werkes — in den Falten vom Knie abwärts, der räumlichen Wirkung des Kopftuches, den Muldungen an der Brustpartie — zu verraten. Vielleicht wird diese Beobachtung später verwertbar. Bis jetzt deutet sie mehr auf ein empfangendes als auf ein gebendes Verhältnis Italiens zum Norden.

Litt.: Semrau, Schles. Vorzeit VII, S. 72ff. — Atz, a. a. O. S. 505ff. u. 510ff. — B. Riehl, Geschichte der Stein- u. Holzplastik in Oberbayern, München 1906. — Demmler, Berliner Museen XLII, H. 11/12, S. 117ff. — v. d. Gablenz, Mittelalterl. Plastik i. Venedig, S. 216. — Hlavka, Topographie Böhmens, Bd. 37, S. 153 (Netetschin), Bd. 35, S. 194 (Nesvacil). — Vöge, Kat. Berlin Nr. 55. — Weise, Got. Holzplastik u. Rottenburg usw., Tübingen 1921. — Paul Weber, Hessenkunst 1906, S. 5ff. — Viktor Roth a. a. O. S. 40ff., Taf. VII. — Inv. Oberbayern, Tafel 252 (Lohkirchen), 248 (Gars), 265 (Winhöring), 49 (Moosburg). — Österr. Kunsttopogr. IX, S. 130, V, 2 S. 541. Die erwähnte Beweinung mit der typischen Pietà als Mittelstück: Zpráva Kuratoria Musea Král. Hlav. Města Prahy. Zarok 1912. Prag 1913. (V. V. Štech) S. 23 und (ergänzt) Taf. XVII. Dort

immer noch einige gänzlich freie Diagonalkompositionen geschaffen, hier stand man immer noch unter dem Atem der offenbar dort entwickelten dichterischen Erfindung. Der schönste frühe Holzschnitt einer Pietà unseres Typus stammt aus einer Handschrift des Stiftes Lambach bei Linz! Die zeitliche Einordnung wird sich im allgemeinen zwischen 1400 und 1430 halten müssen. Das Breslauer V. B. der Seminarkirche und das Hermannstädter können noch vor 1400 sein. Danzig und Schweidnitz geben schon die kältere Faltenhäufung der Spätzeit. — Absolute Sicherheit über die zentralen Werkstätten ist nicht zu gewinnen. Der geographische Umkreis umlagert Böhmen, doch glaube ich bestimmt, daß nähere Nachforschung bei einigem Glücke auch eigene alpenländische Werkstätten nachweisen wird, wie sie für die Schönen Madonnen sicher sind (s. u. S. 184f.). Von Prag als Versandort spricht unzweideutig die Straßburger Nachricht 1404. Der heutige böhmische Befund an Vesperbildern ist allerdings nicht sehr gewichtig. Die rohe Pietà von Lásenich hat nichts mit unseren Formen zu tun, — sie könnte tschechisch sein, — Nesvacil dagegen gehört dazu. Und die schon erwähnte böhmische Beweinungsgruppe ist von einer inneren und auch ins Einzelne gehenden Verwandtschaft mit exportierten Stücken wie dem des Berliner Museums, daß schon damit ein Teil der Lücke sich schließt. Daß der häufig angewendete Kalkstein sehr wahrscheinlich Pläner ist, bei Prag gebrochen, braucht Widerstrebende nicht zu überzeugen. Es ist bewiesen, daß er unbearbeitet versandt werden konnte (Mitt. von Chytil an Semrau), z. B. für die Görlitzer Grablegung von 1492. Die Hussiten haben sehr viel zerstört; erst aus dem 16. und 17. Jahrhundert finden sich in Prag und Bechin spätere Nachahmungen. Die verhältnismäßig engste Zusammendrängung gibt es vielleicht heute noch in Bayern und Tirol. Im ersteren wäre noch Gars (Steinguß), Winhöring, Glon, Schmiechen, Landshut zu nennen. Manche Vesperbilder, so das Moosburger, sind aber deut-



auch Taf. XVIII, nur falsch in das 16. Jahrhundert datiert, eine etwas spätere Darstellung aus unserer Epoche. Der Griff der Madonna nach der Brust entspricht der Variante Breslau-St. Elisabeth. — Das Annenbild mit Pietà und Madonna bei Buchwald a. a. O. Abb. 1, 3, 4. — Schmitt-Swarzenski, Nr. 57. — Slg. Oertel Nr. 13, Taf. 19 (vgl. Lorch-Rimini).

Breslau selbst bewahrt außer den Werken des Corpus-Christi- und des Dumlosemeisters, außer den Madonnen- und Vesperbildern noch eine Anzahl guter Werke östlicher Kunst.

Die Reihe der großen Holzfiguren von St. Magdalenen wurde gegen 1420 um einige vermehrt, bezeichnenderweise kleinere, in tüchtigem „weichen Stil“. Ein schöner letzter Anlauf: Schmerzensmann und Weinstrauch-Madonna der Dorotheenkirche in Rokoko-Umrahmungen, lange Zeit unerkant gewesen. Guter Spätstil. — Die Grabmalkunst beruht auf Prag. Das beste Beispiel Bolko II. in Grüssau, danach Heinrich III. in der Ursulinerinnenkirche, roher, doch um so deutlicher abhängig Bolko III. und Anna in Oppeln, ebda Boleslaus v. Falkenberg mit Bolko II. von Oppeln (Schles. Kunstdenkm. Taf. 222/223).

Wie sehr der ganze koloniale Osten Wandergebiet war, würde ein Vergleich mancher Breslauer Kruzifixe (z. B. Elisabethkirche!) mit jenem lehren, das Meister Petrus Lantregen von Österreich 1417 (lt. eigener Inschrift) für Hermannstadt geliefert hat. Ein enorm schwerer Steinkörper mit plumpen Armen; aber der Typus wäre genau so in Breslau möglich. Der hier mit aller Vorsicht noch vage gesehene Kreis südostdeutscher Kunst greift offenbar nordwärts bis in das Küstengebiet.

Die prachtvolle Kreuzigung der 11000-Jungfrauenkapelle zu Danzig (Marienkirche, leider mit widerwärtigem barockem Christus, eher einem Schächer) hat deren typische Züge: Maria den Griff vieler Vesperbilder nach dem Tuche, ihr Gewand die groß-rauschenden Schüsselfalten, die einseitige Draperie der Schönen Madonnen Schlesiens. Ein Werk von tiefer Stimmung und starker Form, das nicht zur Küstenkunst gehört. Eine andersartige, sehr erhebliche Gruppe in Elbing (Abb. 223).

In Böhmen scheint die Schnitzplastik noch immer zurückzuhalten — oder ist auch sie besonders stark mitgenommen worden?

Nur mit einiger Wahrscheinlichkeit ist Böhmen (auf Grund von Beziehungen zur Malerei wohl) der hl. Georg zu Fuße des Germ. Mus. (Josephi Nr. 228), sowie ein (nur allgemein) ähnlicher des Münchener Nat.-Mus. zuzurechnen, zierliche und feinbewegte Arbeiten, zumal der letztgenannte, doch nicht ebenbürtig den Madonnen und den Vesperbildern. In die Nähe von deren Qualität führt die Madonna von Suchenthal (Bez. Wittingau), eine schöne Arbeit, die dem schlesischen „Schönen“-Typus der Proportion nach sich nähert. Schwächer schon ein Petrus in Slinitz (Bez. Příbram, Fig. 165). — Einiges zusammengestellt bei Ernst in dem oben S. 170 erwähnten Aufsätze über die



152. Hl. Georg, deutsch-böhmisch. Anf. 15. Jhhs. München, Nat.-Mus.





153. Sitzende Madonna aus Altdorf, Nürnberg,  
Germ. Mus.



154. Madonna aus Hallein, Darmstadt, Landesmuseum.  
Aus d. Monatsbl. f. Kunstwissenschaft.

Krumauer Madonna. — Bei Stech, a. a. O. (tschechisch) Taf. XI und X eine Standmadonna und ein bedeutender Erbärmdechristus. Der letztere, im neuen Prager Rathause, auch in „La Richesse d'Art de la Bohême“, Taf. 94 abgebildet, läßt durch die große Glätte der Übergänge, die sehr genaue Beobachtung des weich eingebetteten Nabels an den Dumlose-Kruzifixus und seinen Prager Bruder denken. Der Text des letztgenannten Werkes bezeichnet als vergleichbar den Kruzifixus der Teynkirche von 1439.

Zum böhmischen Gebiete gehört auch die Lausitz und künstlerisch z. T. noch die Dresdener Gegend. (Vgl. oben: Altar der Bartholomäuskirche, urspr. Franziskanerkloster.) Auch der Annenaltar des Meißener Domes (steinerne Aufsatz, leider arg zerstört) wirkt böhmisch. Die Annenfigur beinahe eine Vesperbild-Maria. Wenn hier mehr von Einfluß die Rede sein kann — die Lausitz ist wirklicher Teil böhmischen Kunstgebietes. Bedeutende Schnitzfiguren, ein Johannes Evangelista, zwei Madonnen in der Pfarrkirche von Radibor. Beide Madonnen von vornehmerm Reichtum, die eine, kaum viel ältere, erinnert noch an die Gewandorganisation des 14. Jhhs. Die Hüfte ist noch Faltengabel, aber an beiden Seiten rieseln üppige Draperien. Bei der anderen die Diagonalität zurückgedrängt, der Johannes zwischen beiden Stufen. Der elegante Stil der Wittingauer Madonna in einigen prächtigen Figuren von Cunewalde (Löbau); der Bischof Nikolaus eine ausgesprochene Weiterentwicklung des Hohenfurthers. Sehr „böhmisch“ auch der Altar von Ehrenberg im Dresdener Altertümernuseum. Schwächer die drei Apostel von Großröhrsdorf. (Kunstdenkm. Sachsens, H. 31, S. 238, 240. H. 34, S. 85. H. 35, S. 56. — Über Dresden: H. 21/23, S. 85ff. Meißen: H. 40, S. 103.)



Unser Wissen steht hier überall in den Anfängen. Überall ist für den Südosten die Hauptarbeit noch zu leisten. Das Wenige, das jetzt schon zu nennen wäre, wird immer zufällig sein.

In Wien vor allem eine unterlebensgroße Steinmadonna des Historischen Museums aus St. Stephan von ausgesprochen südöstlichem Gesichtstypus („Katzenkopf“), das Kind in fein lebendiger Bewegung; das Ganze untersetzt und von weicher materischer Gewandbildung. Auch etwa die des Mittelpfostens an der Süd-, die Anbetung an der Nordvorhalle von St. Stephan; der Schmerzensmann ist mehrfach, einmal in sehr großem weichem Stile, an St. Stephan, auch an St. Michael vertreten. (Zu erneuten Studien war ich nicht in der Lage.) St. Stephan, Maria-Stiegen, das Historische Museum werden noch viele Aufklärungen bringen und immer noch erst nach Durcharbeitung viel weiterer Gebiete aufhellend wirken. Am Ende unserer Epoche steht (zeitlich jenseits, stilistisch zugehörig) der schöne zweigeschossige Flügelschrein des Neustädter Altares in St. Stephan, von elegantem Linienflusse und fein-zarter Stimmung. — Auch Kärnten und Steiermark stecken noch voll unerforschter Schätze. Wiedergegeben gelegentlich in den „Mitt. d. Zentralkomm.“, sowie im Graus'schen „Kirchenschmuck“ (meist freilich erst für die folgende Epoche). Es ist nicht Mangel an Interesse, sondern lediglich die Schwierigkeit der Forschung, was hier diese wertvollen deutschen Gebiete noch nicht recht zu Worte kommen läßt.



155. Gnadenbild aus Seon, München, Nat.-Mus.

#### b) Bayern und das Alpengebiet

In der Passauer Gegend scheint Österreichisches — schon damals immer von einer gewissen holden Feinheit, der Urform des Wiener Charmes — sich mit Böhmischem zu begegnen.

Stark böhmisch wirkt z. B. der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes auf der Niedernburg (Inv. N. B. III, S. 471). Alle Züge entwickelten weichen Stiles, nicht von der strotzenden und dröhnenden Fülle der Regensburger, sondern der beherrschten deutsch-böhmischer Feinarbeiten, zeigt ein Heiliger mit Kirchenmodell in Heining (B.A. Passau). In Vornbach (Pfarrhof) eine delikate Madonna, die in Haltung, Kopf, Faltengebung einer ähnlichen Atmosphäre wie die Wittingauer „Schöne Madonna“ angehört, aber deren eigentlichem Typus doch selbständig gegenübersteht. Eine verwandte, aber vielleicht eigene Passauer Note in der hl. Gisela der Niedernburg und der Heimsuchung des Domes (Ortenbergkapelle). (Inv. N. B. III, Taf. XXX u. Fig. 99.) — Es ist doch wohl nicht nur Zeugnis anderen Jahrzehntes, wenn solchen Formen gegenüber die thönerne Sitzmadonna von Weidenwang (B.A. Beilngries) durch eine enorme Üppigkeit auffällt. Es ist die Fülle der Madonna von Reichenbach (s. o. S. 146),





156. Schmerzensmann, München,  
Frauenkirche.

Aus: Die Kunstdenkmäler Bayerns.

also Regensburger Art, die sich hier mit dem Eindruck der bekannten Vesperbilder begegnet; so auch in dem etwas roheren Erbärmdechristus von Kastl (N. B. IV, Fig. 90, 203. O. Pf. u. Reg. XII, Fig. 136, XVII, Fig. 203).

Im inneren Niederbayern gibt es neben ländlicheren Formen (Madonnen von Jenkofen und Veitsbuch) gelegentlich sehr feine Dinge, die auf eine größere Werkstatt zurückgehen müssen.

So hat Petersglaim (B.A. Landshut) eine kleine Anbetungsgruppe aus Holz von überraschender Qualität. Die Figürchen nur einen halben Meter hoch; alle Falten weich aber frei, ohne dekorative Üppigkeit feinfühlig zum Ausdruck des Vorganges beseelt. Man darf an Carden denken! Die Bewegung des Kindes so bezaubernd wie dort — auch diese kennt das Braunschweiger Skizzenbuch (N. B. II, Fig. 115, 165, 143). Ein knieender Jüngling aus Dingolfing (Stein, jetzt Kais. Friedr.-Mus.) könnte einem hüttenplastischen Zusammenhange entstammen; eine knieende Figur von großer Rundung und Festigkeit (Berl. Museen 1908/09, Sp. 5, Abb. 3). Von wunderbarem Flusse ein hl. Michael, ebenda. Noch viel von der Undurchdringlichkeit und Massivität des späteren 14. Jhhs.

Aber es läßt sich daneben der weiche Stil in allen Phasen verfolgen. Besonders beliebt scheinen Sitzfiguren. Keine erreicht die Eigenart und das zarte Spiel, wie sie der hüttenplastischen Feinkunst des Westens zugehörten. Es herrscht deutliche Betonung des abstrakten Wucherns in der Gewandung, das derbes Leben des Menschlichen nicht aus-, sondern buchstäblich einschließt.

Ein verhältnismäßig frühes Stadium der Petrus des Münchener Nat.-Mus. Die unteren Stauffalten verschlingen sich ruhig, seitliches Gehänge rieselt herab. Viel reicher eine niederbayrische Sitzmadonna des Germ. Mus. (Josephi Nr. 238). Sie stammt aus Altdorf, wo der schöne Schmerzensmann steht. Auch hier könnte sich Landshuter Hüttenkunst spiegeln, zugleich aber — wie in jenem — böhmische. Deutliche Erinnerung an östliche Vesperbilder, viel Räumliches im Gewandleben, elegante Gewundenheit in der Gestalt; der Kopf des Kindes äußerst bajuvarisch. Die Gesamtwirkung entschieden die von Kabinettkunst. In der Verbindung feinsinniger Grundidee und mensch-

lichen Reizes der Mutter mit auffallender Derbheit (riesigem Kopfe) des Kindes steht eine gleichartige Darstellung in Halfing nahe; in den Falten großzügiger und freier, an der linken Seite von wuchernden Häufungen befreit. Stilistisch zwischen beiden der sitzende Aegidius in Lengmoos. Man muß ihn neben dem Petrus von Meilham sehen, um das Wachstum der Verräumlichung zu empfinden. Auf die Sitzmadonna übertragen, schafft diese einen sehr breiten Typus, bei dem viel Platz und Bewegungsmöglichkeit für das Kind, viel Abstand zwischen beiden Köpfen ist. Ein schönes, frühes Beispiel das Gnadenbild von Secon, jetzt München, Nat.-Mus. Es hat auch in Nachbildungen weitergewirkt. (Eine frühere, gute ehemals in Slg. Oertel, Kat. Nr. 23, Taf. 8, jetzt Germ. Mus.) Der Variante werkstattverwandt eine hl. Katharina der Slg. Frey in Salzburg (Österr. Kunsttopogr. XVI, S. 16). Deutlich ist von der Seconer her die thronende Maria von Hallein des Darmstädter Landesmuseums entwickelt. Sie beherrscht dort den „Kirchenraum“ imponierend mit ihrer voluminösen Breite. Rundung, Ausstrahlung nach allen Seiten; die ältere Altdorferin ist schlank dagegen. Wie auf einer ausgeschwungenen Halbtterrasse entfaltet sich das Kind im freien Raume, den der vollsaftige Kopf Mariens hinterfangend krönt. Hier ist alles noch rund und üppig. Eine (ergänzte) Sitzende, ehemals Slg. Kaufmann-Berlin, neigt schon zu leichter Schärfung und Spitzung, sie weist auf das Ende unserer Periode (Abb. 153—155).



An der Münchener Frauenkirche — wohl auch nicht unabhängig von der Bauhütte der älteren Anlage, jedenfalls erst später auf den heutigen Bau übertragen — können zwei Figuren als Rahmen für die Entfaltung des weichen Stiles gelten.

Eine kleinere Madonna, ausgeschwungen zwischen Pendelfalten, steht etwa auf der Stufe des Sigismund vom Altstädter Brückenturme in Prag; sie ist zart und auch in der Konzeption nicht groß. Ein Schmerzensmann an einem Portale dagegen ist eine der glücklichen und seltenen Erfindungen, in denen der weiche Faltenstil am Schlusse seiner Entwicklung noch einmal grandiosem Ausdruck dient. Die Gestalt ist lang und schlank, sie wird dem Erbärmdechristus der Breslauer Dorotheenkirche, dem sehr modernen des Ulmer Westportales (s. 2. Halbband) schon gleichzeitig sein. Aber sie meidet alle Ecken und drückt doch späten, gereiften, ja eigentlich neuen Willen aus. Wenn der Breslauer Schmerzensmann des Goldschmiedealtares in den Innenraum eines aus der Tiefe vorlangenden überschweren Gewandes hinabgezogen schien — hier ist gerade das Gegenteil geschehen, dem Wandel des Ethos entsprechend. Der Münchener sinkt nicht, er steigt, die Arme hoch erhoben; der Mantel strahlt wie die Gloriole bei der Transfiguration. Kristallene Symmetrie als Symbol der Ewigkeit. Der schlanke, vornehme Kopf, der noch immer die einfach verknötete Dornenkrone trägt, drückt Aufstieg und Verewigung aus. Der Heiland segnet, obwohl er seine Wunden darzustellen scheint. Das ist Vorklang der neuen Idealität, aus der einst der Sterzinger Altar entstehen sollte. Das Räumliche ist zum Ausdruck einer Bildfläche geglättet. Den Meister möchte man sich gerne als Westdeutschen denken; es ist Ulmisches in seinen Formen, wie später in einigen der Blütenburger Gestalten, ein Vorklang zeitblomischer Stille in einer älteren Idealität. Es gibt jedoch in der Münchener Gegend wenigstens noch ein stimmungsverwandtes Werk von ähnlich edler Haltung bei anderer Anlage des Gewandes: es ist der hölzerne Salvator von Pullach. Er steht wirklich, die Gebärde zwingt, wie bei dem Münchener Schmerzensmanne, und der Kopf ist so vornehm länglich und still sprechend wie dort (Abb. 156).

Grill, Monatsh. f. Kunstw. V, 11, Taf. 102. — Feigel, Cicerone 1913, H. 2. Weitere bayrische Werke der Zeit bei Stegmann, Münchener Jahrb. 1909, S. 89 und Halm, ebda. 1911, S. 126ff. Dort auch u. a. (1909, S. 93) eine untersetzte Madonna unserer Zeit und eine prächtige sitzende Heilige aus Triftern (1914/15, S. 168). Sie kommt aus Niederbayern, geht aber mit anderen sicheren Werken dieses Kreises (Sitzmadonna Germ. Mus.) nicht recht zusammen. Irgendwie spürt man die Atmosphäre der Schönen Madonnen und Stimmungsverwandtschaft mit Arbeiten wie Maria Saal (Kärnten). — Inv. O. B. Taf. 141, 109 (München), 220 (Halfing), 248 (Lengmoos). — B. Riehl a. a. O. Taf. IV, 4 (Meiham) und V, 4 (Seeon). — Die eigenartige Holzmadonna d. Salzburger Mus. (Österr. Kunsttopogr. XVI, Taf. XV) zeigt fernste Erinnerung an die „Schön. Mad.“, geht aber auch mit nieder-rheinischen (Kat. Slg. Röttgen Nr. 120) oder mitteldeutschen Figuren (Wilsdruff, Arnstadt) zusammen. Neue Warnung vor voreiligem Lokalisieren! — Aus Nachbargebieten noch erwähnenswert die 13 Statuetten von Spitz, die dem Landshuter Hochaltar verwandt sein könnten, und die Madonna von Imbach (Österr. Kunsttopogr. I, S. 387/390, S. 188). Ferner ebenda S. 250, 569, 279. — Hübsche Sitzmadonna im Suermondt-Museum, Aachen (Schweitzer, Taf. 20).

Eine große Rolle spielt im bayrischen Gebiete die Grabmalplastik.

In der nordostbayrischen, fränkisch gemischten Grenzlandschaft allerdings ist außer dem Pfalzgrafen Rupert Pipan († 1393) der Amberger Martinskirche nicht viel zu nennen. In der Form der Klagetumba bedeutete dieses Werk den Abschluß einer Entwicklung des 14. Jhhs. Der malerische Geist des Entwurfes, überall im Kampfe mit hartem Material und derbem Gehirn, überflutet wie die Seitenflächen auch die Deckplatte. An dem Gepanzerten, den wie bei den Prager und Schlesischen Werken der Mantel sehr räumlich umfängt, springt ein Hündchen empor. Zur Rechten des Kopfes erscheint ein größerer Engel, aber auch an den anderen drei Ecken tauchen Köpfe herauf, und das Spruchband ringelt sich so, daß es von der Seitenansicht der Tumba zur Aufsicht der Plattenfigur vermittelt. Grenzenverwischung überall. Hier spiegelt sich in etwas ungeschickter Ausführung doch noch eine größere Welt. Das Grabmal Hadmars IV. († 1420) in Laaber ist dagegen völlig Provinz. Dafür ist aber in Straubing auf Grund des Amberger Typus ein außerordentlich bedeutendes Werk entstanden, das Grabmal Herzog Albrechts des Jüngeren († 1395) in der Karmeliterkirche. Man sieht hier erst, welche Möglichkeiten in dem Typus stecken; das Gewand voll wundervoller Feierlichkeit — zwei kleine Engel halten die oberen Zipfel —, die Neigung des Kopfes wirkt im Ernste des Menschlichen doppelt ergreifend durch die Majestät des Untergrundes. Wohl sicher erst nach 1400 ausgeführt (Abb. 157). Weit schwächer ist das Doppelgrab von Niederaltaich (1418). Aber vielleicht steht mit dem Straubinger Werke das herrliche Doppel-Grabmal von Mindelheim in Zusammenhang (s. u. S. 199).

Um so erstaunlicher schwillt Qualität und Erfindung in der noch südlicheren Gegend an.





157. Grabmal Herzog Albrechts d. Jüngeren  
(† 1395), Straubing, Karmeliterkirche.



158. Trenbeck-Grabstein in Haslach bei  
Traunstein.

Aus: Leonhardt, Spätgotische Grabmäler des Salzachgebietes.

Das Salzachgebiet entwickelt nebeneinander eine Kunst des heraldischen Gedenksteins von sehr hoher Feinheit und eine ursprünglich gewiß ebenso reiche des ikonischen.

In der Rattenberger Klosterkirche findet man eine hübsche Vereinigung von beiden: Johannes Kümersprucker († 1393) und Anna von Kastelback (1396) nehmen mit ihren zierlichen Gestalten auf sehr freiem Grunde nur die untere Hälfte des Steines ein. Über dem geflammten Kielbogen steigen prachtvoll gemeißelte Wappen auf. Auf dieser Stufe herrscht ein ausgesprochenes Gefühl für die Verpflichtung der Grenzebenen: der seitliche Rahmen wird respektiert, und das Relief bemüht sich, die Parallele zur Grundform möglichst einzuhalten. Von dieser Stilabsicht her wird auch noch ein späterer, rein heraldischer Stein bestimmt, der des Martin Rütter († 1416) auf dem Salzburger Friedhofe von St. Peter. Innerhalb der bewußt gewählten Grenze spielen die Linien in zahlreichen Verästelungen von wunderbarer Feinheit, alle Ecken und Windungen der paßförmigen Innenrahmung schmiegsam ausziengelnd. Das ist versenktes Relief. Man blieb nicht dabei. Eine imposante Entwicklung des Wappensteines leitet einen überraschend klaren Vorgang ein. Der des Michael von Haunsperg († 1404) in Michaelbeuren läßt alle Innenrahmung fort. Er gibt Hochrelief. Sobald man zu diesem übergeht, kann man auch die Innenrahmung wieder verwenden, aber nun will das eigenkräftige Wachstum der heraldischen Form in reicher Wucherung auch die seitlichen Grenzen überspülen.

Die Entwicklung ist bei der Enge der Aufgabe, dem Reichtum, der Qualität ihrer Lösungen sehr deutlich und äußerst lehrreich. Es ist die uralte ornamentale Phantasie, die bei den Vorfahren



groß war, noch ehe sie die Welt der Erscheinungen auf den Rücken nahm. Sie schießt hier neu empor und erzeugt aus dem Motive der Helmzier vor allem eine verwandte, sehr deutsche, gerade der französischen entgegengesetzte Formenwelt. Auch im frühesten Mittelalter tauchten auf den Kämmen der ornamentalen Bewegungswellen Stücke aus der Welt des Sichtbaren auf, mitgetragen, unter- und weitergerissen von einer an sich gestaltlosen, unendlich ausdrucksvollen Linienmimik. Das war vor der großen Zeit der Architektur. Jetzt sind wir hinter ihr. Was Erscheinung ist, wird nicht im gespenstischen Abbilde fremder Formulierungen gespiegelt, sondern mit frischem Blicke erfaßt; aber auf vergleichbare Weise wird es vom heraldischen Ornament auf den Rücken genommen. Erst, was wir hier und in dieser Epoche finden, darf im engeren Sinn traumhaft genannt werden: es ist außerlogische Verknüpfung an sich verdeutlichter Bilder und Bildstücke durch eine spielende Vorstellungskraft.



159. Gedenkstein Ludwigs des Gebarteten  
in Wasserburg.

Aus: Die Kunstdenkmäler Bayerns.

Der Grabstein Peter Schönstetters († 1400) deutet mit der nach rechts und links rahmenüberflutenden Helmdecke noch vorsichtig das Kommende an. Das Reliefgefühl ist noch sehr gemäßigt. Das eigentliche Anheben der neuen Entwicklung kann man etwa im Seener Kreuzgang am Steine des Erasmus Laiminger († 1406) erkennen. Das Haunspewappen lieh das Hochrelief auf zurückgetieftem Grunde, das Schönstettersche die auszüngelnde Kraft, die über den Rahmen strebt. Ein drachenhaftes heraldisches Tier, den Kopf im Helme verborgen, den eine gekrönte Katze auf einem Kissen deckt, umklammert die bewimpelte Lanzenstange. Der Schweif peitscht aus, die Ranken der Helmdecke vermählen sich den Formen des Wappentieres, der Katzenschweif hängt auf die Rahmenschräge über. Man fühlt, hier werden die Grenzen überspült werden. Der nahe verwandte Grabstein des Thomas Trenbeck in Haslach bei Traunstein, bei Lebzeiten bestellt und wohl gegen 1410 zu datieren, treibt schon etwas weiter: Auch die Tierklaue, zugleich Ranke und Pranke, erobert die Rahmenschräge. Die gesteigerte Wiederholung des Drachens gibt dem Grottesken dämonischen Klang. Immer mehr lockert sich die Individuation der musterbildenden Form. Der Baumurger Wappenstein des Oskar Törringer († 1418) läßt aus zwei löwenartigen Tieren von frei symmetrischer Anordnung Ranken quellen, aus denen wieder Menschen in Halbfigur herauswachsen. Sie nehmen lebendigsten Ausdruck an, aber kaum heraufgeblitzt, verwandelt sich sonderbar im wehenden Barte der Lebensschein zum heraldischen Ornament: Traumlogik. Die Rahmenschräge wird überwuchert, aber auch der ganze Plattengrund bezieht sich mit Geranke.

Damit ist in stetiger Wandlung ein neuer Typus erreicht, den wir genau in das 4. Jahrzehnt des 15. Jhhs. datieren dürfen. Der menschliche Organismus wird in das Ornament gezogen,





160. „Schöne Madonna“, Salzburg,  
Franziskanerkirche.  
Aus: Die Österr. Kunsttopographie.

die innere Rahmengrenze überquollen, mehrere Tiefenschichten der Dekoration werden gewonnen und der freie Grund verschwindet. Das vollendet sich in den Gedenksteinen Ludwigs VII. des Gebarteten.

Man pflegt unter ihnen fast immer nur das berühmte Grabmodell des Münchener Nat.-Mus. zu nennen, als sei es isoliert. Die Welt, aus der es wird, ist aber hier auf bayrischem Boden in straffer und stürmischer Logik geschaffen worden. In Wasserburg 1415, in Aichach 1418 schon sind die Grundbedingungen da, in denen sich die Phantasie des Grabmalmeisters ergehen konnte. Das Modell ist ein berühmtes Problem und scheidet hier noch aus, da es wieder mit der Multscher-Frage verflochten ist, aber den nationalbayrischen Charakter seiner Grundform muß man schon jetzt sich klar machen. Sie steht am Ende der Entwicklung, deren Beginn das Laiminger-Grabmal von 1406 schon jetzt deutlich erkennen läßt. Durch stetige Wandlung in einer Richtung ist eine neue qualitas erzeugt. Im Aichacher Stein hat sich der Rahmen in verflochtene Äste gewandelt, Äste schlingen sich auch über die Grundfläche. Die Ornamentik, die beim Törringersteine auf noch sichtbarem Grunde aufliegt, hat diesen nun völlig aufgezehrt, aus einer Fläche ihn ideell zum hinterfangenden Schattenraume umgedeutet. Schon hier erscheint die Sonne, schon hier der geflügelte Löwe, die menschliche Figur daneben, der kauernde Löwe in halber Aufsicht (hier sogar zweimal) — alle die Züge, die man merkwürdigerweise an dem spätesten Werke dieses Kreises, dem Grabmodell, wie etwas ganz Neues anzusehen sich gewöhnt hat. In dieser raumhaltigen Gestrüppwelt des traumartigen Ornamentbildes war Ludwig zu Hause, als er 1429 in seinem Regensburger Testamente die genauen Anweisungen für das Grabmal gab. Die Dekurationsplatte war Bildraum geworden, in heimischer Entwicklung. Am heraldischen Steine hatte sich noch einmal wiederholt, was im 14. Jhh. am architekturplastischen Relief geschehen war.

Neben dieser prachtvoll logischen Entwicklung des heraldischen geht nun noch eine sehr bedeutende des ikonischen Grabmales.

An ihrer Spitze steht ein Künstler, den wir mit Namen kennen: Hans Haider schuf für Kloster Seeon das Grabmal des Stifters Aribio (1395—1400). Man spürt, daß hier Boden auch für das Heraldische war. Es bestimmt schon die Gestaltung der Tumba: breite Arkaturen mit liegenden Schilden umschließen symmetrisch die fünfte mittelste, in der ein Bischof erscheint. Rankenwerk bezieht den ganzen Grund — zu ihm verhält sich die Figur wie ein Wappen zum glatteren Steingrunde. Starre Majestät gibt auch ihr heraldischen Ausdruck, aus dem heraus doch der längliche Kopf mit dem geöffneten Munde, den zusammengezogenen Brauen feinen Lebensschein gewinnt. Überall symmetrische Entsprechung um eine strenge Vertikalachse. Spruchbänder gehen dreimal nach beiden Seiten aus, den Rahmen überflatternd, oben und in der Mitte von Engeln gehalten, unten sinkend, so daß auch darin dem Liegen ein Stillstand der Form entgegenarbeitet. Ein sehr überlegenes Werk, wenn man etwa an den Amberger Pfalzgrafen denkt. Man möchte glauben, daß die Heroisierung eines sehr lange Verstorbenen — er lebte im 10. Jahrhundert! — der Phantasie des Künstlers, in der so etwas schon liegen mochte, verstärkte Richtung auf architekturhafte Strenge gab. Heroisierung als Monumentalisierung. — Wenig später ist der Baumburger Grabstein einer Stifterin. Aus einer sehr ähnlichen Welt ist doch alles auf das Weibliche gewendet. Ein kleiner und sehr lieblicher Kopf, leicht geneigt, auf weich gebogenem massiverem Unterkörper. Die Falten aber fließen auch hier lang und fein und sind der Häufung, ähnlich wie die mittelrheinischen Thonfiguren, durch ihr glattes Strömen enthoben. — Dem Künstler des Trenbeckwappens, als Schüler Hans Haiders, schrieb Leonhardt die Figur des Abtes Simon Farcher († 1414) in Seeon zu — mit wieviel Recht, vermag ich nicht zu sagen. Nur das ist mir völlig sicher, daß der heilige Vitalis in St. Peter zu Salzburg nichts mit ihm noch mit unserer Epoche zu tun hat. Halms Datierung auf 1448 trifft sicher das Richtige. — In einer anderen Gegend steht dem Farcher-Grabmal das des Abtes Johann





161. Kopf der Madonna aus Horb.  
Nach Baum, Gotische Bildwerke Schwabens.



162. Schöne Madonna, Horb (Süd-  
schwaben). Phot. Klink, Horb.

Zipfler († 1417) ungefähr gleich (Raitenhaslach, roter Marmor). Völlig andere Auffassung — abstrakt weicher Gewandstil, dem eine unerwartet heutige Naturwirkung des feinsten Pfaffenkopfes sonderbar entgegensteht.

Lit.: Inv. O. u. Reg. IV, Taf. VI (Laaber). O. B. Taf. 229 (Haslach), 234 (Baumburg), 28 (Aichach), 229 (Hans Haider), 269 (Raitenhaslach). N. B. VI Taf. XXIV (Straubing). — Leonhardt, Spätgot. Grabdenkm. d. Salzachgeb. 1913, S. 17, 18, 19, 9 (Griesstaett), 12 (Laiminger), 14 (Farcher). — Halm, Kunst u. Kunsthandw., Wien 1913, S. 121, 1912, S. 77ff., 1911 S. 115. — Die Erkenntnis des Zusammenhanges zwischen allen Denksteinen Ludwigs des Gebarteten findet sich schon bei Riehl a. a. O. S. 56f. Hier noch die von Friedberg 1409 und Schrobenshausen, 1414 genannt. Der Herzog liebte es, seine Befestigungstätigkeit zu rühmen. Der auch von Leonhardt erwähnte Ingolstädter Grabstein (künstlerisch niedrig) ist später zu besprechen. Ein nicht untüchtiges Grabmal unserer Epoche auch in der Ortenbergkapelle des Passauer Domes, ein Ortenberg († 1360), erst ca. 1420 ausgeführt. Inv. N. B. 3, Fig. 95.

Unter den Schnitzarbeiten des Salzburger Gebietes ragt die Heimsuchung an der Türe der Irrsdorfer Kirche hervor.

Der Bau wurde 1408 geweiht, die Türflügel, obwohl zu groß, sind gleichwohl gleichzeitig, sie zeigen das Wapen des Gründers, Pfarrers Berthold von Straßwälden († 1410). Hans Tietze hat den Beweis überzeugend geführt. Daß wir hier eine Datierung haben, ist sehr wichtig. Aus der Tatsache, daß das spätere 14. Jhh. der Epoche um 1400 die gekürzte Proportion überliefert hat, zieht man gerne den Schluß, daß schlanke Proportionen dem ersten Jahrzehnt fern seien. Schon die Lorcher Kreuztragung könnte das Gegenteil beweisen. Hier ist die Datierung wichtig, schon weil die schwäbische Holzplastik das gleiche Thema in auffallend verwandter Form behandelt

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

13





163. Kalksteinfigur aus Berchtesgaden,  
Berlin, K. Fr. Mus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.



164. Madonna, Winhöring.  
Aus: Kunstdenkmäler Bayerns.

hat. Es ist die Heimsuchung. Beide Frauen in sehr deutlicher Betonung der Schwangerschaft. Auf den schräg weit vorgewölbten Leibern (Grundform des 14. Jhhs.) erscheint die Leibesfrucht sichtbar in Gloriole. Die Toga als Schale, an der Hüftengegend umgeblättert, die länglichen Körper winden sich mit jener Räumlichkeit und Grazie, die das Braunschweiger Skizzenbuch liebte, die Dorothea von Steyr und eine weibliche Heilige des Salzburger städtischen Museums besitzen. Bezeichnend für Salzburg, daß sogar das Halbrelief auf den Reichtum des Räumlichen in der Figur nicht verzichtet: es projiziert ihn. Lange Faltengänge, unten symmetrisch auseinandergetrieben. So etwas kommt auch bei den Schönen Madonnen vor. Eine schöne und stille Stimmung. Zu ungewöhnlichem Reichtum von wundervoller Üppigkeit steigert sich der weiche Stil der Irrsdorfer Figuren in der breiter und kürzer gehaltenen Madonna des Benediktinerstiftes in St. Peter in Salzburg selbst. Sie steht jetzt im zweiten (barocken) Altar der Stiftskirche, so wie die ihr etwas artverwandte Breslauer in einer Rokokoniſche der Dorotheenkirche. Die gesättigte Holdheit des Kopfes, der in sehr reichen Windungen heraufblüht, krönt eine ausschwingende Gesamtbewegung, die von schwer träufelnden Pendelgewichten seitlicher Draperien ausgewogen wird.

Wenn wir hier die Nähe der Schönen Madonnen fühlen, so ist das Wichtigste noch nicht gesagt. Wie für eine Reihe von Vesperbildern des Ostens Salzburger Ursprung vermutet werden darf, so läßt er sich für eine Gruppe echter schöner Madonnen geradezu beweisen.

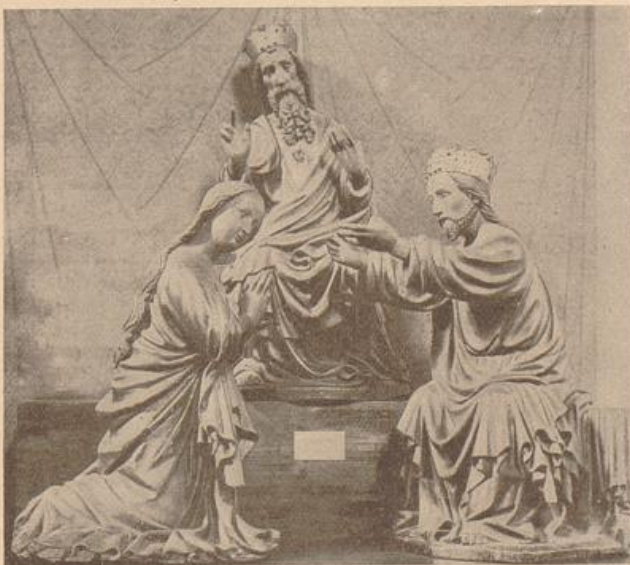


Die Salzburger Franziskanerkirche bewahrt das entscheidende Werk. (Abb. 160). Der Grundgedanke der Oberpartie ist wohl mit dem der Schlesischen verwandt (Thorn vor allem), aber die Auffassung des Kopfes ist kräftiger, weniger höflich, und die der Gestalt weit mehr bewegt. Das Knie tritt vor, die gesackte, breit ausrollende Schwere der schlesischen Madonnen weicht einer energischen Einziehung. Die Faltendraperie darüber zieht kräftiger, steiler herab. Offenbar ist dies ein Typenwettbewerb, keine einfache Nachahmung der böhmischen Art; doch ist diese selbst, nicht ihr unbekanntes Vorbild, vorauszusetzen. Die Salzburger Malerei der 20er Jahre stellt eine vollendete Parallele zu der Oberpartie dieses Werkes in dem schönen Rauchenbergerschen Motivbilde (jetzt Freising). Die Beziehung ist so eng wie die der Münchener Madonna Sepp zu der Breslauer Skulptur, aber es ist eine Salzburgerische, heimische Beziehung. Als sicheres Versandwerk aus diesem Salzburgerischen Kreise sehe ich die nach Horb in Südschwaben gelangte Kalksteinfigur an, von der eine Variante, nachweislich aus Salzburg stammend, dem Kasseler Landesmuseum gehört; ebenso hängt eine gute Holzfigur in Horchheim bei Worms mit ihm zusammen. Salzburgerisch und eng sich hier anschließend ist die Berchtesgadener Heilige des Berliner Museums, der wieder eine Madonna in Winhöring („Steinmasse“) nahesteht. Eine von Garger bei Gelegenheit der Klosterneuburger Figuren herangezogene Heilige des Salzburger Stadtmuseums kann über die Umformung böhmischer Eindrückte durch die alpenländische Originalität in gleicher Richtung belehren: diese will überall das Tempo verschnellern, sie faßt eine Figur gleichsam mit fester Faust zusammen und wringt sie, so daß die Griffstelle zusammengeschlungen, die obere ausgeblättert wird. Bei sehr fühlbarer Beeinträchtigung durch einen unmittelbaren starken Eindruck der schlesisch-böhmischen Art ist immer noch die alpenländische Nuance, mächtig und etwas klotzig aufgeschwollen, in der Madonna von Feichten zu erkennen. Litt.: Mitt. d. Zentr.-Komm. 1899, S. 148. — Österr. Kunsttop. 10, Taf. 9 u. S. 66, 12, S. 17 Fig. 34. — Das Nähere zu den Schönen Madonnen bei Pinder, Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 1923. — Weiteres u. a. in Irrsdorf: Pietà und Madonna gegen 1408, Österr. Kunsttop. S. 70.

In Tirol, das auch zum Verbreitungsgebiete der südlichen und östlichen Vesperbilder gehört, (und sicher an ihrer Herstellung tätig beteiligt war), regt sich eine verwandte Kunst. Gründlichere Forschungen sind freilich erst noch zu erwarten. Das sicherlich ausgezeichnete, soeben erschienene Inventar von Südtirol bringt für uns zu wenig Abbildungsmaterial. Das brave Buch von Atz hat indessen eine gewisse Basis gelegt. Die „Mitteil. d. Ferdinandeums“ und die der Zentralkommission, auch einige große auswärtige Museen helfen wenigstens zu einem ersten, sicher äußerst verbesserungsfähigen Bilde. —

Später Geist des 14. Jhhs. lebt noch in den Stationsreliefs von Hoch-Eppan (für Innsbruck 1893 erworben). Hier ist örtlicher Charakter wohl kaum zu erkennen. Aber gleich nach 1400 spürt man zuweilen schon etwas von der ungewöhnlichen, fast herausfordernden Lebendigkeit des Kopfes und des Blickes, die für die späteren Tiroler Arbeiten so bezeichnend ist. Ein sitzender Petrus um 1400 im Ferdinandeum hat etwas davon; vor Jahren hat er mich an Oberitalienisches erinnert. Ganz Außerordentliches hat diese tirolische Eigenart in einem thronenden Kaiser, einst Slg. Oertel (Kat. Taf. 11/12) hervorgebracht. Sitzstatuen sind in Tirol so beliebt wie in Bayern. Diese geht zwar in der unteren Partie über das Übliche nicht hinaus; das Obergewand ruht in der bekannten Schleifung über den Knien, von denen Falten symmetrisch abstrahlen. Der Kopf aber mit der faltigen Haut, gebogener Nase, hohen Brauen, wirkt erstaunlich einmalig und eindringlich. Ich glaube allerdings von Kennern Zweifel an der Echtheit gehört zu haben. Aus den Abbildungen würden sie mir nicht kommen. Die Zeit hat genug überraschend porträthafte Köpfe. Die Hakennase kommt immer wieder vor und ertäuscht sogar zuweilen Porträtwirkung, etwa in Passionsszenen. Hier wirkt sie habsburgisch. Die vordringliche Kraft des Blickes scheint typisch tirolerisch, südtirolerisch. Ähnlich, doch schon starrer, ein sitzender Ulrich in Gerlas (B. Zwettl, Ö. K. Topogr. XIII, S. 372). Er könnte tirolisch sein. — Ein köstlicher Georg, zu Fuße kämpfend, aus einer Südtiroler Kapelle (jetzt Berlin, Kais. Friedr. Mus., Vöge Nr. 60), übertrifft an Augenblicklichkeit und Leben die Entsprechenden böhmischen bei weitem. Er ist aber auch räumlicher gedacht. Die große Möglichkeit Pacher steckt schon in der Frühzeit. Nicht nur seine Themen — dies versteht sich —, auch seine Formulierungen klingen schon an; so seine Salzburger Sitzmadonna in der Holzgruppe am Portal der Klosterkirche Marienberg (Atz, Fig. 537). Das Kind ist merkwürdigerweise bekleidet, aber das Ethos des Ganzen, das feine Haupt der Mutter, das Motiv der Hand, die den Apfel reicht, die Faltengänge über dem rechten Knie — das sind Züge, die den Schönen Madonnen der schlesisch-böhmischen Art verwandt, zeitlich gleichlaufend und selbständig ebenbürtig sind. Sie lassen Pacher voraussehen. Das Ganze zu fein-lebendig und zurückhaltend nuanciert, um ausgesprochen weicher Stil zu sein. Möglich, daß in der Berchtesgadener Gegend sich engere Beziehungen zu dieser Kunst nachweisen lassen: Die köstliche Madonna von Weildorf, deren thematische Fassung in späterer Ausprägung etwa in der von Pürten





165. Krönung Mariae aus Tschengels (Vintschgau). Phot. Dr. Wolters.

Germ. Mus. gehört. (Josephi, Nr. 231, Taf. XX. unsere Abb. 165.) Sie stand in einem Altare, in Farben strahlend. Das Gold herrscht vor, alle Gewänder blinken davon. Gottvater ruhig segnend — trotzdem in der Stirne kleine sorgsame Falten, die erhöhtes Aufmerken ausdrücken: Vermenschlichung. Der Ausdruck des Voluminösen, der bei ziemlich großen Figuren außerordentliche Wucht erreicht, ist aus keiner Abbildung zu ahnen. Sehr starke Plastik in unmittelbarem Sinne. Gleichzeitig ist großes Gewicht auf das Räumliche des Schreines gelegt, das die Volumina fordern. Das ist echt tirolisch — der Nürnberger Deokarusaltar ist ein lehrreiches Beispiel für örtliche Verschiedenartigkeit bei sehr ähnlicher Stilstufe (s. unten S. 213). — Gegen 1430 wird der Altar von St. Sigmund zu Paiern im Pustertale entstanden sein (Atz, Fig. 561). Die Grundform der Pacheraltäre ist hier charakteristisch festgelegt; sie ist echt tirolisch: drei tiefe Nischen, in die die Figuren mit unverkennbarem Raumgeföhle eingebaut sind. Die mittelste breiter; in drei auffallend hohen Sockeln wird die symmetrische Ordnung durchgeführt. Die Anlage eingeschossig. Die Mitte als Gruppe (in Paiern ist es die Sitzmadonna), die Flanken als Statuen (in Paiern der Pilger Jacobus und St. Sigmund). Auf dieser Komposition, ihrer ausgesprochen gestalträumlichen Anlage, beruht noch das Meisterwerk von St. Wolfgang. Die Stilstufe des Paierner Altars ist — bei geringerer Feinheit — die der Madonna von St. Peter zu Salzburg: Faltenhäufung, leichte Anschärfung. Es scheint, daß die südlichere Gegend, die der Brixener Schule, schon damals in Tirol qualitativ überlegen war. Litt.: Atz, Kunstgesch. v. Tirol, II. Aufl. 1909. — Zeitschr. des Ferdinandeums 1901, S. 97 (Gnadenbild von Senale). — Graus, Kirchenschmuck, 1903, S. 71. — Mitt. d. Zentr. Komm. 1889, S. 158 (Mauern). — 1890, S. 24 (Landeck). — Inv. Oberbayern, Taf. 281 (Weißdorf), 252 (Pürten), 32 (Oberwittelsbach). — Josephi a. a. O. S. 121. — Vöge S. 27 u. 30. — Für das Grabmal hervorzuheben: Oskar v. Wolkenstein, gest. 1445 in Brixen, Atz, Fig. 556. Offenbar noch bei Lebzeiten errichtet. — Demmler, Samml. Oertel, Taf. IV, XI, XII. — Gute Tiroler Arbeiten u. a. Sammlung Schnütgen, Kat. Taf. 70, ein Täufer und ein Bischof.

### c) Der Südwesten Schwaben

Die Geschichte unserer Malerei lehrt, daß der Südwesten, Schwaben und Oberrhein, im frühen 15. Jhh. eine überragende Bedeutung besaß. Man spürt etwas davon auch in der Plastik.

wiederkehrt; beiden vorangehend die von Oberwittelsbach. Die Tiroler Madonna Sig. Oertel Nr. 24 gehört in ihren Kreis. — In anderer Form vertritt den weichen Stil die schöne Steinstatue in Aurach bei Kitzbühl (Atz, Fig. 547). Das Kind in lebendig genrehafter Auffassung, die Mutter als regina coeli. Die Faltensymmetrie läßt hier an Monumentalplastik denken (französischer Färbung?). — Den Typus der Ulmer „Hartmann“-Madonna hat eine hölzerne Figur aus Terlan im Bozener Museum (Atz, Fig. 545), und die volle Üppigkeit des abstrakten Massenstiles wird in einer kleinen Madonna aus dem Brixener Katharinenkloster (jetzt Ferdinandeum) sichtbar. Das Thema der Marienkrönung — in dem einst Pacher das Größte erreichen sollte — war überall im 14. Jhh. aus der Tympanon-Plastik in die der Altäre übergetreten. Im Vintschgau, in Tschengels stand einst die köstliche Gruppe zu Dreien, die jetzt dem





Schwäbische Pietà aus Sternberg (Terrakotta). Frankfurt, Sig. Fuhr  
Als Leihgabe in der Skulpturengalerie







Gerade Schwabens Lage ist günstig. Es grenzt an den Oberrhein und ist ihm schon im frühen 15. Jhh. offen gewesen. Es ist dem bajuvarischen Gebiete und dem fränkischen benachbart — von beiden kam der große Strom ostdeutscher Plastik und mit ihm, zurückgebogen und verwandelt, ein anderer Flußlauf internationaler großer Strömungen. Mittelrhein und Unterfranken grenzen; an es ist ein Herzland für das alte oberdeutsche Hauptgebiet unserer Kunst, und das warme Blut fühlt man überall.

Die schärfere Leidenschaftlichkeit der östlichen, die maßvollere Gepflegtheit der westlichen Kunst treffen sich

auf einem glücklichen Boden. Es ist wohl das bevorzugte Gebiet auch der Forschung, über wenige ist soviel veröffentlicht worden. Das Stuttgarter Landesmuseum, die Rottweiler Lorenzkapelle, das Münchener National-Museum und in immer stärkerer Betonung das Deutsche Museum in Berlin haben Vieles konzentriert, und immer noch ist auch an den alten Stätten Manches geblieben. Das Meiste, das Beste freilich mag wohl doch schon in Sammlungen abgewandert sein.

Nach Rottweil, Gmünd und Augsburg war schon seit der späteren Parlerepoche Ulm in der Hüttenplastik führend geworden; in der Ensingerschen stand es an erster Stelle, und es scheint, daß damals die innere Umwandlung der Hüttenkunst nach der beweglichen der Altäre und Einzelfiguren sich auch in persönlichen Wandlungen ausgesprochen hat. Ulm hat das ganze Jahrhundert hindurch seinen führenden Rang bewahrt und bedeutet schon gegen seine Mitte in der Welt der Schnitzerwerkstätten so viel, wie am Anfang in jener der Bauplastik — Hans Multscher, in dem diese Wandlung mit der Auflösung des Stiles der ununterbrechlichen Linie parallel sich vollzieht, kann erst im nächsten Halbband näher zu Worte kommen, muß aber als Erscheinung schon hier einmal gesehen werden. Am Ende unserer Epoche schafft er noch in Stein (sicher den Kargaltar von 1433, vorher vielleicht den Schmerzensmann des Westportales). Bald darauf liefert er gemalte und geschnitzte Altäre. 1427 wurde er in die Bürgerliste aufgenommen. Er nannte sich schon selbst auf seinen Werken. Von Hartmann dagegen besitzen wir nur „unfreiwillige“ Urkunden, er signierte noch nicht. (Auch das Parlerzeichen war nur Firmensignet, nicht Selbstnennung eines Künstlers.) Erst ein Jahr später wurde Hartmann Bürger. Das scheint von Bedeutung. So lange gehörte er noch der ortsfremden Bauhütte an, deren Bestand an Aus-



166. Dornstädter Altar. Nach Baum, Gotische Bildwerke Schwabens.



wärtigen, deren reicher Personenwechsel aus dem von Habicht besprochenen Hüttenbuche sehr klar hervorgeht. Wenn der Meister nun ortsansässig wurde, so liegt wirklich nahe, daß der Sieg der Zunft über die Hütte sich hier biographisch aussprach. Hartmann wurde nun, wie Multscher, Stadtmeister; und ebenso wie jener scheint dieser am Münster angestellt gewesen zu sein. Ob wir Schnitzwerke des Hartmannschen Stadtateliers wirklich besitzen, ist nicht sicher. Das Kirchberggrabmal, das der Künstler des Martinus selbst geschaffen haben könnte (niemand weiß natürlich, ob gerade dieser Hartmann hieß) war gewiß bei der Bauhütte bestellt worden.

An die allgemeine Haltung der Stirnwandfiguren erinnert trotz höherer Qualität die Schutzmantelmadonna aus Herlazhofen. (Jetzt Aachen, Mus.) Der Madonnentypus von der Münstervorhalle begegnet uns mehrfach, doch immer in verschiedener Prägung; er gehört zugleich sehr fernen Gegenden an und ist an sich nichts Schwäbisches. Daß er in kleinerer Hüttenplastik weiterwirkte, verwundert nicht (Bergkirche von Laudenbach, schon fränkisches Gebiet, Stuttgart, Kat. Nr. 79 nach 1412). Viel genauer ist der Anschluß bei einer Stuttgarter Neuerwerbung; hier ist es Ulm selbst, das gewirkt hat. Der Typus findet sich u. a. weit südlicher in Illertissen (jetzt Stuttgart, Baum Nr. 36), aber schwächer und steifer. (Verwandt soll eine Figur der Friedhofskapelle von Sonthofen sein, desgl. eine aus Wessingen, jetzt Frankf. Privatbes.) Dann in etwas größerer Schärfung am Ende unserer Epoche in Pfärrich (Stuttgart Nr. 42), ursprünglich Mittelfigur eines Altares, zu dem zwei Heilige, jetzt in München, gehören. Am nächsten der Ulmerin ist wieder ein Altarmittelstück: die Madonna von Dornstadt (Stuttgart, Abb. 166). Der Anschluß spricht aus Proportion, Gewandbildung und Gesamtstimmung, doch ist dies entschieden ein feineres Werk. Zugleich haben wir hier den ältesten erhaltenen Altar unserer Epoche auf schwäbischem Boden. Der Typus ist so schwäbisch, wie der von Palern tirolisch ist. Die Grundlage die gleichmäßige Reihung. Eine flache Hinterwand in drei Giebeln geschlossen. Maria, etwas größer, zwischen Barbara und Katharina. Die Anordnung strebt nicht auf das Malerische und Räumliche des Ganzen; die Szene (wie die Marienkrönung in Tirol) scheint in dieser schwäbischen Altarwelt ausgeschlossen. Nur Reihung stiller Existenzbilder, die ein leiser Fluß ebenmäßiger Bewegung sanft durchrieselt. Man könnte sich ganz gut vorstellen, daß ein Hüttenplastiker solche Altäre erdachte. Aber wenn es auch so war (Baums Ansicht, daß wir es mit Hartmann selbst zu tun haben, sagt immerhin nichts Unmögliches), es entsprach zugleich einem stetigen Zuge des schwäbischen Charakters, dem gleichen, der später Holbeins Bildnisse erzeugte und der vielleicht am deutlichsten in der gemütvollen Unbeweglichkeit Zeitbloms zutage treten sollte. Der Blaubeurer Hochaltar von 1493 keimt in der Art des Dornstädters wie der St. Wolfgangers Pachers in jenem von Palern. Die Katharina hat manches von der Weise der Binger Thonfiguren, doch fehlt die nüancierte Feinheit. Es ist eine ländlich-holde Gemütsruhe, innig und sanft, aber nicht aristokratisch. Maria der Ulmer entschieden überlegen. Der Griff der Linken an den Leib des Kindes ist symptomatisch. Er ist feiner als in Ulm oder gar in Pfärrich. Doch möge man nur an die Krumauer Madonna denken, um zu sehen, daß die Vergegenwärtigung nicht annähernd so blühend ist; schon das plumpere Motiv des liegenden Kindes hindert daran. An sich ist seine Lage zum stehenden Körper der Mutter bezeichnend für die Zeit.

Es ist ein Horizontaltypus wie jener der um 1400 beliebten Vesperbilder. Von diesen ist mir auf schwäbischem Boden nur ein aus Osten oder Süden importiertes Stück, das von Bildechingen bekannt geworden. Das in Rottacker halte ich nicht dafür, es ist nur besonders deutlich nach der einen der beiden östlichen Fassungen (Baden-Magdeburg) kopiert, ebenso wie die Pietà Oertel. Beide Fassungen aber waren in Schwaben wie überall im Westen bekannt. (Vgl. Baum, Got. Bildw. Schwabens, Abb. 84 u. 85.) Die kleine Terrakotta-Pietà der Wimpfener Dominikanerkirche haben wir nach dem Neckarkreise verwiesen, die weit überlegene thönerne aus Steinberg, jetzt Frankfurt (Fassung Baden-Magdeburg) hat den schönen Sinn gerade dieser Variante, die Begegnung der drei Hände, in einer Weise zu neuer Erfindung vertieft, wie kein einziges der östlichen oder südlichen Exportwerke. In keinem von diesen ist die Senkung von Mariens Haupte, der tiefe und wehe Blick so ergreifend gesehen. Selbst die Falten des Kopftuches, schwer herabsinkend, verstärken und verlängern hier die mütterliche Herabneigung im Ausdruck. Auf Grund eines weitverbreiteten Typus ein völlig neues Werk. Wie lobt sich der Stil dieser Zeit, indem er soviel Freiheit in soviel Bindung zuläßt! In den Vesperbildern des Ostens herrscht virtuose Eleganz, in den echt westlichen temperamentvolle Dramatik. Schwaben aber hat zwischen beiden eine stille Lyrik geschaffen, gefühlvoller als der Osten, formvoller als der Westen. Für die Steinberger Pietà noch Hartmann heranzuziehen scheint mir weder gut möglich noch nötig. Es muß ein sehr Einsamer gewesen sein, der so abgelegene Tiefes schuf. Als Zeitpunkt denke ich mir den Anfang der 20er Jahre (Taf. IX). Schwaben hat natürlich eine sehr große Reihe von Vesperbildern dieser Zeit, aber wohl kein zweites von derartigem Rang. Die tüchtige Pietà aus Nenningen (Baum 82), in der Haltung noch stark vom 14. Jhh. herkommend, altertümlicher, ging vom gleichen Typus aus, wahrte



ihn aber noch genauer. Die freie Lage des linken Christusarmes über der Linken der Madonna, die in der Steinberger so wundervoll wirkt, kommt auch noch in anderen, schwächeren vor. So in der Pietà von Gutenzell. Eine eigene Grundform, die später weiterwirkt, hat die von Steinhausen a. R. Sie geht von dem gleichen Typus wie die Wimpfener aus, wendet den Leichnam aber nach vorne herum. *Expositio corporis*. — Eine Reihe von Verarbeitungen des Themas hat Weise aus der Gegend von Rottenburg, Horb und Hechingen veröffentlicht (ein Beweis, wieviel noch zu erwarten steht). Während die Pietà von Bildechingen unbedingt Import ist, sind die von Kiebingen, Geislingen, Hechingen, Rexingen u. a. m. Übersetzungen in örtlichen Stil. — Auch das mit den Vesperbildern so oft gemeinsam auftretende Motiv der Schönen Madonna hat eingewirkt. Die aus Salzburg nach Horb versendete Kalksteinfligur hat in der zuletzt genannten Gegend Nachahmung gefunden, die sich damit — soweit das Original wirkte — gegen das Land selbst isoliert: besonders in der Madonna von Weildorf, schwächer in der von Bisingen. Der Gedanke, die Horber sei aus der Weildorfer entwickelt, ist unmöglich. — Schwäbische Milde und Zuständigkeit spricht aus der Sitzmadonna Germ. Mus. 32, die aus württembergischem Kunsthandel stammen soll. Schwä-



167. Figuren aus Bronnweiler, Stuttgart, Landesmuseum.

bische — der lachenden Breite bayrischer Darstellungen gegenüber. Aber in Schwaben selbst könnte sie dem gleichen Grenzgebiete nach Rheinfranken zugehören, wie die Wimpfener Pietà, die Apostel von Neudenu, Billigheim, Neckarmühlbach. Es ist, wie in jenen, eine feinere, etwas nervösere Spitzigkeit darin, und die größere Schlankheit des Oberkörpers, die Gewandung in der Unterpartie würde gerade mit Neudenu zusammengehen; allerdings ist die Figur aus Holz, nicht aus Thon. Altertümlicher in den Falten, stiller im Ethos, saftiger im Körperlichen die gleiche Darstellung in Salzmanweiler, aus Birnau (Stuttg. Kat. S. 22). Gestehen wir frei — wir sind nicht soweit, klare Begriffe von den Werkstätten der Zeit selbst in dem gut durchforschten Schwaben zu haben; wir werden wohl nie dazu kommen. Vom Stile des Dornstädter Altares her könnte man sich die schöne Schutzmantelmadonna aus Gößlingen (jetzt Rottweil) entwickelt denken. Auch hier fühlt man gewisse Artverwandtschaft mit dem Linienflusse bingischer Figuren, und auch hier keimt die lange vornehme Linie der reiferen Multscher-Zeit. Das Motiv des Sterzinger Madonnenkindes ist hier eigentlich beinahe schon da; noch mehr gilt das von einer Maria aus Pfärrich, jetzt in Eriskirch (Baum, *Gotische Bildwerke Schwabens*, Abb. 42). Gleich der Gößlinger Mantelmadonna läßt sie sich vielleicht nach dem Grade des Faltenreichtums und seines Reliefs vom Dornstädter Altar herleiten, den sie an lebendiger Feinheit freilich übertrifft. Sie ist wirklich auf dem Wege zum Ethos des reiferen Multscher, schlank und lieblich. Mit der Proportion des Ganzen hat sich auch die des liegenden Mondgesichtes am Sockel gestreckt — das Motiv ist in Dornstadt vorgebildet. Es ist die bekannte Anspielung auf das apokalyptische Weib.

Den besten Führer gibt vielleicht die Vorliebe der Schwaben für Frauengruppen, Heimsuchung und Trauernde, ab. An deren Fassungen entlang läßt sich ein gewisser Weg abzeichnen.

Am Anfange steht der Meister von Trochtelfingen. Er hat vier trauernde Frauen von einem Heiligen Grabe hinterlassen; drei sind wieder an Ort und Stelle, eine in Lichtenstein. (Stuttgarter Kat. S. 32, Baum, *G. B. Schw.* Abb. 71.) Er ist noch vom Ansichtszwange des 14. Jhhs. beherrscht. Die Vollrundung des Hartmannstiles fehlt ihm. Man denkt an ältere Monumentalplastik. Es ist weicher Stil, sofern die Falten symmetrisch oder in ausgewogener Kreuzung ununterbrechlich geführt sind; aber es ist noch jene Fassung, die bereits im Hohentrudingen zu Bamberg heranwuchs. Die Figuren wurzeln bis über die Hüfte hin fest, wie in dem weit älteren und eleganteren Stile der Kaisheimer Madonna, d. h. also des Freiburger Hl. Grabes. Die Schwingung ist nur leise in der Fußpartie angegeben und klingt ebenso leise im Kopfe aus. Dessen Durchbildung aber leitet einen bestimmten schwäbischen





168. Kopf einer Trauernden aus Bronnweiler.

lichen Kopfes. Nichts von der üppigen Lieblichkeit des Hartmannstiles (obwohl das Kirchberggrabmal ähnliche Verschiebung des Mundes zeigt). Der Mund beißt fest zu, die Unterlippe quillt vor, was einen grämlich-entschlossenen Ausdruck gibt. Alle Formen stehen ein wenig schief. Die Stirne blasig gequollen und dennoch fest im Ausdruck. Die Herbheit steigert sich bei den Trauernden. Der Mund wird eine dicke Querlage, die hart das Gesicht durchschneidet. Der Mann hatte einen festen Druck der Hand, etwas Unliebenswürdig-Energisches und Kräftiges. Sehr anders wirkt der Meister von Eriskirch (Abb. 169/70). Man unterscheidet wohl mehrere Hände, aber man erkennt sein Atelier. Seine Art scheint mir schon in einer Trauernden aus Hofen heraufzuwachsen. (Stuttg. Kat. Nr. 64.) Solche gleich Tintenstrichen wirkende Querlagen wie bei Bronnweiler gibt es hier nicht. Schon das Gesicht hat stillere Haltung. Wie immer in dieser Zeit spiegelt das Gewand den Charakter des Menschlichen. Bei Bronnweiler ist es stoßförmig herausgedacht, mit kleinen Härten und unfreundlichen Winkelungen, die viel Ausdruck besitzen. Bei Hofen fließt es so glatt, daß man fast an die wundersame Linienreinheit der Lorcher Trauernden, an Mittelrheinisches denken möchte. In der Schale des glattflüssigen Mantels erscheint, feinfühlig herausgetieft, ein schlanker Körper; das Bein wird unter dem Gewande deutlich spürbar. Die Hände legen sich still zusammen. Ganz ähnlich kehrt das bei einer der Eriskircher Figuren selbst wieder. (Jetzt Rottweil. Baum, G. Bildw. Schw. 73, 75.) Nur ist der Gesichtsausdruck aus dem gleichen lyrisch-lieblichen

Typus ein: Längliches Gesicht, die Wangen leicht aufgeblasen, über dem Auge scharfe Stege. Eine Figur aus Veringenhof, jetzt bei Klingelschmitt-Mainz, soll eng verwandt sein. Von hier könnte der Meister von Bronnweiler herkommen. Er hat drei stilistisch ihm gesicherte Figuren hinterlassen, die Maria einer Heimsuchung (Baum, Kat. Stuttg. 66 und G. B. Schw. 7, 8) und zwei trauernde Frauen (Kat. Stuttg. 67, G. B. Schw. 78) (Abb. 167). Ein kreuztragender Christus gleicher Hand soll sich 1888 beim Photographen Sinner in Tübingen befunden haben. Für die Datierung ist der Vergleich mit Irrsdorf wichtig. Es ist nicht unbedingt nötig, daß die Neuerrichtung des Kirchenchores 1415 sie bestimme. Die Salzburger Darstellung von 1408 ist jedenfalls in allem Wesentlichen von gleichen Zügen. Es ist die Haltung von 1410, aber so etwas kann sich natürlich immer zeitlich verschieben. Die wahrhaftig nicht bedeutende Madonna von Laiz, in deren Innerem sich auf einem Zettel Meister Grezinger 1427 nennt, beweist, wie der wogend-weiche Stil schon in jenen Jahren selbst bei geringeren Künstlern zu Ende gehen konnte; jedenfalls ist die Form von Bronnweiler noch im ersten Jahrzehnt des 15. Jhs. denkbar. Wichtiger ist der Eindruck eines entschieden persönlichen Stiles. Die Gesamtform kann, wie Irrsdorf beweist, Gemeingut sein. Aber einmalig ist die Auffassung des menschlichen



Untergrunde heraus noch gesteigert. Die Kopfbildung ist mit der von Bronnweiler nicht zu verwechseln. Der Mann denkt in großen Flächen, von denen aus er eintieft. Ein Mund ist ein feingewellter Einschnitt, eine strichgerade Grube, die Unterlippe quillt nicht vor, wie in Bronnweiler. Genau so steht es mit der Stirne: dort beult sie sich kubisch vor, hier plattet sie sich in kantigen Flächen ab. Und doch ist der Gesamtausdruck ohne Herbheit. Die Köpfe von Bronnweiler sind rundlicher im Plastischen, aber unfroh-schroff im Ausdruck, die von Eriskirch kantiger im Zusammenstoß der Flächen an Stegen, aber voller Charme. Auf das Gewand übertragen, als bewegter Fluß, bestimmt dieser Charme eine andere, im Heraneilen gegebene Figur (Baum, a. a. O. 72, 74). Die Linien sind elegant, wie bei der besten Feinplastik in Alabaster — solche möchte man dem Meister gerne zutrauen. Wenn einmal erst die fürchterliche Tünchung, an der alle Werke der Rottweiler Lorenzkapelle leiden, entfernt sein wird, darf man sich auf eine noch weitergehende Feinheit aller Bewegungseindrücke gefaßt machen. Viel derber ist die Heimsuchung (Baum 5, 6). Sie ist im Plastischen auf das Engste zugehörig, die Elisabeth aber von einer robusteren Gewandbildung. In der Maria sieht Baum Nachwirkungen des Trochselfingers. Das Münchener Nat.-Mus. besitzt noch eine Trauernde und eine Pietà aus diesem Kreise. Mit sehr viel weniger



169. Meister von Eriskirch, Trauernde.

Grund schreibt man der gleichen Werkstatt den Altar von Pfärrich zu, dessen Madonna schon erwähnt wurde. Zwei Heilige jetzt im Münchener Nat.-Mus. Der männliche hat etwas von dem freien Gewandflusse der Trauernden mit zusammengelegten Händen. Ein Kreuztragender der gleichen Sammlung mehr in der Bewegung, als in Einzelheiten verwandt. Abseits der Linie Trochselfingen-Bronnweiler-Eriskirch stehen eine Reihe ähnlicher Gruppen. Die Trauernden von Ottobeuren (Baum 77) scheinen allerdings noch von Bronnweiler auszugehen. Sehr besonders dagegen die Heimsuchung der Reutlinger Marienkirche, die etwa auf gleicher Stufe, wie in Bayern die Passauer der Ortenbergkapelle steht (Abb. 171). Wie bei den Thonmadonnen des Binger Kreises fühlt man hier eine Idealisierung, einen Sinn für adelige Haltung, der wie verwandelte Rückkehr des 13. Jhhs. aussehen kann. Feine Spitzigkeit in Falten und Gesichtern, flüssiger Schwung in den Leibern. Der große Fluß, die verlebendigte Haltung dieser Figuren, von einem einzigartig feurigen, wild-pathetischen Künstler auf das Thema der Trauernden übertragen, erzeugt das ganz einmalige Werk aus Mittelbiberach (jetzt K. Fr. Mus. Berlin) (Abb. 172). In den Grenzen einer ungewöhnlich sicheren Form fühlt sich der Meister so frei, daß er, gleich einem der mystischen Epoche, mit der erbarmungslosen Erlebnisglut, wie sie die westlichen Vesperbilder schuf, seine Gruppe auf eine Höhe des Ausdrucks steigerte — vergleichbar jener des Corpus-Christi-Meisters von Breslau. Endlich wird einmal auch in Schwaben das allgemeine





170. Meister von Eriskirch.  
Trauernde, Rottweil.



171. Heimsuchung aus Reutlingen.

Ethos durchbrochen. In Bronnweiler war so etwas nur dumpf, wie murrend, vorgeahnt. Hier ist aber in jedem Zuge der Ausdruck des Grell-Pathetischen. Überraschend der schlaffe Fall des rechten Armes bei Maria, ganz Ohnmacht. Die plastische Form gibt, was der Isenheimer Altar durch die Marmorblässe der Farbe aussprach: Ohnmacht als Sterben, Traurigkeit wirklich bis zum Tode. Ähnlich deutlich die krampfmäßige Schraubung der Halstuchfalten. Im offenen Munde des Johannes, dem wild-verkrümmten Weinen aller Gesichtszüge scheint das Naumburger Pathos mit seinen Nachkommen, den schreienden Christushauptern der ältesten Vesperbilder, wiederzukehren. Besonders packt der verbissene Schmerz der zweiten Frau. Eine alte Komposition — aber der Künstler hat die Szene wie zum ersten Male erlebt. Die Explosivkraft, mit der er den Schmerz herausheulen läßt, steht zu dem scheinbar vorherrschend sanften Charakter der Zeit (Eriskirch!) wie Castagno zu Fiesole, wie der Corpus-Christi-Meister zu dem der Dumlosekapelle. Man möge in Baum's Stuttgarter Katalog S. 26 die Gruppe aus Mühlhausen bei Cannstatt mit der unserigen vergleichen. Da ist alles still wie in einem Altarschrein. Die Gruppe aus Roggenbeuren (jetzt Rottweil) führt schon aus unserer Epoche heraus. Sie geht auf leichte Brüche und Schärpen in der Sprache des Gewandes; im Ausdruck ist sie fast gleichgültig. Den kompositionellen Platz aller solcher Gruppen kennen wir z. B. aus der Lorcher Kreuztragung. Man muß schon aus der Häufigkeit dieser Teile, die doch nicht isoliert lebensfähig waren, auf das häufige Vorkommen des Kreuzträgers schließen. Es ist mir darum nicht immer sicher, ob die Fälle, in denen dieser allein erhalten ist, stets Fälle wirklicher Isolation bedeuten. Unter den erhaltenen Darstellungen, die einander fordern, paßt freilich bisher nichts ineinander, wohl auch nicht recht der Münchener Kreuzträger mit den Eriskircher Frauen. Zu Mittelbiberach möchte man eine Kreuzigung, zu den anderen Kreuztragung fordern. Diese Trauernden sind wirklich nicht gut allein lebensfähig. Der Kreuzträger war es natürlich. Der von Herlazhofen, jetzt K. Fr. Mus., verweist wohl auch noch auf größeren Zusammenhang. (Man denke an den Lorcher, der einzeln gesehen so viel einsame Kraft entwickelte und doch nicht allein war.) Er ist der kompakteste und zugleich malerisch feinste von allen; der Oedheimer (schon aus halbfränkischem Gebiete), schärfer pathetisch, scheint besser isolierbar, er konzentriert den Ausdruck einer ganzen Szene. Gewiß hat Volbach



richtig daran erinnert, daß der Kreuzträger in Visionen gesehen wurde und daß man gerade im 14. Jhh. Heiligkreuzkirchen (Gmünd!) zu bauen begann. Das war aber die mystische Epoche, die auch aus der Abendmahlsdarstellung die Gruppe des Hl. Herzens herauslöste. Nach und um 1400 herrscht ein anderer Geist.

Die hier gewonnenen Nüancen sind nur Teilspiegelungen. Eine andersartige Gruppe von Werken, zu der eine gute Madonna in Frankfurter Priv.-Besitz und eine noch bessere der Sig. Oertel gehört, scheint mir in einer noch nicht lange erworbenen oberschwäbischen Heiligen mit Buch des Kais. Friedr. Museums zu gipfeln (Abb. 173). Im Reichtum der Biegungen, der verwickelten Auswiegung, selbst im Ethos eine leise Verwandtschaft mit den „Schönen Madonnen“. Der vollere Ausdruck des Gesichtes hebt sie von den rheinischen (s. unten), der abweichende Charakter aller Einzelheiten von den schlesisch-böhmischen Werken ab. — Eine interessante Gruppe von Werken in der Gegend der Hohenzollerschen Lande hat Weise zusammengestellt. Es sind vor allem eine Reihe von Figuren in Poltringen, die ihm zu einer Schule zusammengehen. Die Stufe z. T. etwa die des Trochtelfinger Meisters; dies gilt wenigstens von Maria und Johannes in Poltringen selbst (Weise, Abb. 28/29). Nach den Abbildungen hat mich die Anordnung durch den verdienstvollen Forscher nicht überall überzeugen können. Die entsprechenden Figuren in Sulzau (Weise 31, 32) sehen schon wieder recht anders aus. Die Poltringer haben eine eigentümliche Schärfe in der Gesichtsförm, die, verbunden mit länglichen Proportionen der Stimmung, noch einen für mein Gefühl andersartigen Klang verleiht. Die Zusammenstellung der Marienköpfe von der Poltringer Trauernden und der Rexinger Pietà offenbart die Schärfung des Linearen bei der ersteren ziemlich deutlich — fast auf den Eriskircher vorbereitend. Die Weildorfer und Bisinger stehen, angeregt durch das Horber Importwerk, unter besonderen Bedingungen. Litt.: Volbach, Berl. Museen XLI, S. 134ff. — Demmler, Kat. Oertel, Taf. 4, 5. — Inv. Württ. Donaukr. I, S. 195 (Rottacker). — Amt Bibrach S. 128, 224. — Schmitt-Swarzenski (Frankf. Priv. Bes.), Abb. 34. — Weise, D. got. Holzpl. u. Rottenburg usw., Abb. 10—47. — Schwäbisch aus unserer Epoche auch die Katharina des Aachener Suermondt-Museums (Kat. Schweitzer, Taf. 24).

Nur Weniges ist in dieser Epoche vom Oberrhein zu erwähnen. Das feinste Kleinwerk der Schnitzkunst dort die hl. Familie aus Mutzig (Kais. Friedr. Mus.), (Abb. 174). Selbst in dieser reichen Zeit steht die entzückende Deutlichkeit der Szene zwischen Mutter und Kind (mit der Wärterin) und der stille Schwung im Joseph fast einzig da. Wieviel muß uns hier verloren gegangen sein! Auch der Johannes aus Molsheim (Phot. Stoedtner 116, 793) von delikater Schönheit. Unter den Grabmälern die von Rötteln (Kr. Lörrach, Taf. V) hervorzuheben. Markgraf Rudolf († 1428) und Anna v. Freiburg († 1411).

In den Grabmälern des eigentlichen Schwaben ist die Stammesart wohl auch zu spüren, doch liegt der Hauptton nicht auf ihnen.

Das Kirchberggrabmal, obwohl von einer Bauhütte geliefert, fügte sich mit seinem fein betonten Gefühl für das Junge und Zarte jener sehr gut ein. Vergleicht man das Kaisheimer Denkmal des 1296 gestorbenen Weih-



172. Gruppe Trauernder aus Mittelbiberach, Berlin, K. Fr. Mus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.





173. Oberschwäbische Heilige, Berlin,  
K. Fr. Mus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

bischofs Heinrich (erst in unserer Epoche ausgeführt!) etwa mit dem Simon Farcher in Seon, so fällt das Fehlen des heraldisch-dekorativen Einschlags auf — er ist nicht schwäbisch —, gegen den Zipfler in Raitenhaslach wieder die größere Ausgeglichenheit zwischen Persönlichem und Abstraktivem. Nicht wappenhafte Pracht, wie sie im Salzachgebiet, nicht vorbrechende Lebendigkeit, wie sie in Raitenhaslach gegenüber regelhaftem Gewande verblüfft. Schwäbisches Gleichmaß auch hier, aber doch nicht das sehr besondere Ethos der Schnitzarbeiten. (Grabmalkunst ist offenbar doch leichter ortsfremd.) Es ist aber auch nicht die stilbildende Kraft darin, die wir in der starken Denkmalkunst des unterfränkisch-mittelrheinischen Gebietes antreffen werden. Dessen Art nähert sich merkwürdigerweise ein Grabmal in Bayrisch-Schwaben, der Prämonstratenser Abt Wilhelm I. von Tannhausen aus der Klosterkirche Ursberg (B.A. Krumbach, jetzt München, Nat.-Mus.). Der Abt regierte 1412—1452. Etwa in die Mitte dieser Zeit fällt das schöne Werk. Zwischen schräg gestellten Wappentlöwen wächst die Gestalt in weichem Schwunge herauf. Symmetrische Pendelgehänge in der Hüftengegend, darüber schwingen die Falten in nahezu konzentrischen Kurven. In dem sehr ernstesten, mit stark eingetieften Konkaven durchgemeißelten Gesichte wird die Mittelachse erreicht und scharf betont — nun empfindet man das konstruktive Dreieck aus Mitra und Pendelfalten. Darüber Kielbogen und Engel in den Zwickeln. Der Typus steht dem Würzburger und auch dem Mainzer nahe (obwohl das Material der im Südosten und auf der Hochebene bevorzugte Rotmarmor ist). Von dem Korbinger Ernfried von Vellenberg († 1421), einem ausgezeichneten Werke, gilt dies so stark, daß er bei der Main-Rheinischen Kunst behandelt werden muß. Für die Ritterfigur liefert wieder das östliche, heute bayrische Schwaben die stärksten Werte. In Kaisheim bringt schon verfärbter weicher Stil das merkwürdige Stifterdenkmal des Heinrich von Lechgemünd. Um Bildnis konnte es sich nicht handeln. der Dargestellte war in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts gestorben. Dennoch hat der Kopf etwas bildnishaftes. Man glaubt zuerst wenigstens aus der breiten Nase, dem sprechenden Munde, den großen Augen einen einmaligen Menscheneindruck zu empfangen. Was man heimträgt, ist im Grunde nur ein heraufverlebendiger Gewandstil, übertragen auf den Kopf. In den Zügen ruht schon die Flammenform der Haare, und diese selbst ist nur das konzentrierte Widerspiel der Faltenkurven. Es ist ein im Grunde abstraktes Lodern der Form, das die ganze Fläche auszuzüngeln strebt. Doch ist zugleich eine seltsame Grimmigkeit des Ausdrucks erreicht, die an die Gemälde des Wurzacher Altares (1437!) denken läßt und zusammen mit einigen energischen Störungen des Liniengefüges noch eine zweite Behandlung des Werkes an späterer Stelle nötig machen wird. Auf einer ganz anderen Ebene steht das glänzende Doppelgrabmal von Mindelheim: Herzog Ulrich von Teck († 1432) mit seiner zweiten Gattin Ursula († 1429) (Abb. 175). Da die erste, Anna von Polen, 1425 starb, ist also die zweite Hälfte des 3. Jahrzehntes der früheste Zeitpunkt. Wahrscheinlich ist der genaue das Todesjahr des Herzogs. Mit streng gefalteten Händen, in absoluter Formensteilheit (darin dem Arib von Seon vergleichbar) ruht der Mann, die knappe Rüstung blättert sich aus dem Mantel heraus, dessen reicher, aber streng-feiner Fall ähnlich bei dem Straubinger Herzogsgrabmal begegnete. Der sehr längliche Kopf, zwischen festgeballten Lockenmassen, ist leider stark beschädigt worden. Aber man spürt noch immer den leidenschaftlichen, fast eckischen Ernst der Auffassung. Im Kopfe der Frau — ausgezeichnete Entsprechung — eine herbe Anmut, aus der merkwürdigen Verbindung sehr schmaler Grundform, sehr langer Linien (der Nase, des Wangenumrisses) mit leichter Schwellung gewonnen, während in der Stirne noch die alte blasige Form herrscht: unvergeßlich eindrucksvoll. Man spürt, wie hier der Boden für den Stil des Sterzinger Altares, damit also auch für eine Aufnahme niederländischer Ideen sich bereitet. Feingühlig dient das Kopfkissen der kennzeichnenden Unterscheidung. Es legt sich unter dem Charakterkopfe des Mannes in die Falten einer Sturmflagge; der herben Anmut der Frau schiebt es sich in faltenlos





174. Hl. Familie aus Mutzig, Berlin, K. Fr. Mus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

glatter Schwellung unter. Wundervoll, wie das Kopftuch ihr Haupt umlangend einhegt; in ihm klingt der feine Schwung der Gesamtfigur — so nobel flüssig, wie bei mittelrheinischen Terrakotten — logisch aus. In der schwäbischen Kunst des württembergischen Gebietes wüßte ich nichts Ähnliches. Das benachbarte Augsburg versagt ebenfalls. Am nächsten steht bis jetzt doch wohl das Straubinger Herzogsmal. Straubing war mit Ho land politisch verbunden; und schon Leonhardt hat darauf verwiesen, daß vielleicht einiges Überraschende der dort gleich darauf auftretenden Grabmalkunst, eben der eyckische Zug, eine gewisse Erklärung finden könne. Auf jeden Fall haben wir es hier mit einer Kunst ersten Ranges zu tun; und auch mit einer sicher deutschen (ich wüßte nicht, daß in den stammverwandten Niederlanden wirklich Gleiches vorkäme), nur eigentlich schwäbisch scheint sie nicht. Schwer wird es auch sein, die beinahe lebensgroßen Messinghochreliefs des Konrad von Weinsberg († 1446) und seiner Gattin Anna von Hohenlohe († 1437) auf örtliche Herkunft zu bestimmen. Das Gebiet ist schon mehr fränkisch als schwäbisch (Kloster Schönthal). Schwäbische Gießerhütten kennen wir nicht, eher könnte man an Nürnberg denken, das sehr bald darauf wenigstens große Bedeutung in der Metallbildnerie gewann; ganz sicher ist auch das nicht, zumal man heute daran denkt, die Gießkunst der Vischer aus dem Harzgebiete abzuleiten. Zweierlei ist dagegen sicher. Einmal; das sind keine Grabfiguren. Es sind Anbetende, vor einem ewigen Lichte aufgestellt. Und dann: sie gehören stilistisch vollkommen, chronologisch noch gerade eben in unsere Epoche. Daß der rundliche Schwung der Frauenfigur die Erinnerung an die „Schöne Madonna von Nürnberg“ (aus Vischers Werkstatt) wachrufen konnte, war immerhin innerlich berechtigter, als eine Zuweisung in einen dazwischenliegenden Zeitraum gewesen wäre. Gegenüber der rein-großen Kurve der Dame ist der Ritter naturgemäß eine aufgebrochene Form. Aufgebrochen — aber zwischen allen Öffnungen vermittelt die ununterbrechliche



Linie. Die Beine hängen noch, die Sturmflagge erst gab der Gestalt ihre Achse, seitwärts verlegt. Sobald man sie ergänzt, fühlt man, daß hier Formen der Vischerschen Werkstatt vorklingen, eine abermalige Verbindung also sich auftut. In Römhild kann man die Folgerungen aus dieser Gestaltung sehen. Das Todesdatum des Ritters kann höchstensfalls den äußersten Terminus angeben. Wahrscheinlich lebten beide noch, als sie sich anbetend verewigen ließen; oder der Tod der Gattin gab den Anlaß zur Stiftung. Die Tracht des Ritters ist gleichzeitig mit jener, die wir auf dem Grabmodell Ludwigs des Gebarteten 1434 und an Ulmer Rathausfiguren finden werden; der Sigmund des Freisinger Altars von Kaschauer (1446) steht ihr noch nahe. Die Übertragung der Freifigur auf die Darstellung Lebender ist immerhin ein besonderer Fall. Tendenzen der Grabmalkunst und der Schnitzplastik begegnen sich auf dem Gebiete des Porträts. Es ist als solches allgemein gehalten. Die Ritterfigur, auch in der Rathaus- und Wohnhausplastik, der Freiluftplastik, wie man sie nennen könnte, herangebildet, vertritt den Mann mehr, als daß sie ihn wiedergäbe. In aller Allgemeinheit haben diese Züge eine derbe Kraft, die der Frau aus gleichem Gefühle heraus etwas allgemein Weibliches.

Litt.: Baum, *Göt. Bildw. Schwab.*, S. 123ff. Dort werden unserer Epoche (1416) noch vier Denkmäler von Bebenburgern an der Anhäuser Mauer bei Gröningen zugewiesen. Nach der ungenauen Abbildung bei Gradmann, *Jagdkreis* 1907 S. 735 kann ich mich dem noch nicht anschließen. Die Köpfe könnten noch etwas von dem Schönthalers Weinsberg haben. Das Ganze würde ich eher den 60er Jahren zutrauen mögen, doch fehlt mir die eigene Anschauung und damit das Recht, das Urteil eines verdienten Kenners umwerfen zu wollen. — Ebenda Abb. 120—124. — *Kat. Münch. Nat.-Mus.* VI, 896 und Nr. 297 (Ursberg). — Leonhardt a. a. O. S. 47ff.

#### d) Unterfranken und der Mittelrhein

Das nördlich an Schwaben grenzende Gebiet des unteren Mainlaufes, das heutige Unterfranken und der Mittelrhein, wird am besten von der Grabmalkunst her gesehen, nachdem der Anteil an der Hütten- und der Feinplastik bereits festgestellt. Hier sind die beiden großen Museen deutscher Bischofsdenkmäler, die Dome von Würzburg und Mainz. Ihnen gegenüber ist in Unterfranken vor allem nur sehr Weniges erwähnenswert.

Die Würzburger Grabmalkunst war während des 14. Jhhs. der Mainzer überlegen gewesen. Aber so wie hundert Jahre später die Ablösung Ulms durch Augsburg in der Person Gregor Ehrharts biographisch deutlich wird, so drückt sich die Überflügelung Würzburgs durch Mainz in der Übersiedelung eines sehr greifbaren, wenn auch namenlosen Künstlers aus, genau an der Wende zum 15. Jhh. Das letzte große Bischofsgrab des 14ten war der Albert von Hohenlohe gewesen (s. o. S. 45). Der Nachfolger Gerhard von Schwarzburg starb genau 1400. Sein Denkmal krönt die dort begonnene Entwicklung, gibt ihr einen neuen Sinn — und ist auf längere Zeit das letzte Großgedachte und Zukunftsreiche, das der Denkmalkunst Würzburgs geschenkt wurde. Der Bruder steht schon im Mainzer Dome: Konrad von Weinsberg († 1396). Der Künstler, den wir hier am Werke sehen, hat eine klassische Formel für den Übergang in das neue Wollen des 15. Jhhs. gefunden, er muß starken Eindruck in der ganzen Gegend gemacht haben. Er faßte die Summe des späteren 14ten zusammen und überdeckte das verwandelte Alte durch ein völlig Neues. Er überdeckte es, — erst der zweite aufmerksame Blick sieht, daß noch eine Figur des späteren 14. Jhhs. dem Manne im Sinne lag. Die alte Diagonalität klingt in der leisen Schwingung des Oberkörpers, den engen Hängefalten darüber noch nach. Es ist noch nicht die neue, tiefräumliche Ausbiegung. Der Übergang ist wunderbar klar darin zu erkennen, daß über die schon geschwächte Schwingung eine dem graphischen Bogen schon entfremdete, steil gemeinte Bildung gelegt ist. Über sie — und hier eben kommt das ganz neue: die Figur hat ein Hintereinander von Schichten, eine Folge von Gründen. Die Hüftengegend, früher als Faltengabel und Biegungswinkel von erster Bedeutung, wird zugehängt; seitlich ziehen die hier noch zarten Pendelgewichte der Draperie herab, so daß der schwache Anschwung des Untergewandes, der noch nach der rechten Hüfte (dieses Mal!) sich leise durchzieht, von der Schwingung der Brustpartie abgetrennt und in sich paralytisiert wird. Und die Falten der Casula wallen vor. Der Aufriß sagt nichts mehr. Das bedeutet die Niederstreckung des Graphischen. Ein komplizierter Grundriß, ein Volumen, uns entgegengebildet und mit dem Ausdruck großer Freiheit, arhythmisch, natürlich und kubisch — das ist das entscheidende Formergebnis. Es ist tatsächlich so, als greife hier ein kräftiger Wind in die Casula mitten ein wie in ein Stück Segel; die alte regelhafte Figur bleibt dahinter, aber wo der neue Luftzug weht, sind gänzlich individuelle, einmalige, wechselreiche Bildungen da. Und während das plastische Gefühl in die Gewandung sich hineinwühlt, vor- und zurückgeschaukelt wird, trifft das Auge auf Schatten, die nicht nur modellieren, sondern malerisch wirken wollen. So ist auch der Kopf zugleich von der alten Rhythmik befreit, plastische Totalität, und in eine bildmäßige Sphäre getaucht. Die träge gesenkten Lider sind Vorhänge für die Augen, wie die weich





175. Grabmal des Herzogs Ulrich von Teck († 1432) und Ursula († 1429), Mindelheim.

Aus: Baum, Gotische Bildwerke Schwabens.



176. Grabmal des Gerhard von Schwarzburg, Würzburg.

Phot. Gundermann.

vorgeblähte Casula für die Gestalt. Der verschobene Mund, hinter dem die Zähne energisch zu arbeiten scheinen, die Falten von der Nase seitab, das sind Züge, die verraten, daß inzwischen die Büsten des Prager Triforiums entstanden waren. Nicht daß der Schwarzburgmeister sie selbst hätte kennen müssen, aber er lebte von der neuen Atmosphäre, die dort ihr Stärkstes geschaffen hatte. Weil jene geschaffen waren, weil die deutsche Kunst das erlebt hatte, konnte nun, wohl 1402, ein Kopf wie dieser erdacht werden. Die Würzburger Plastik selbst hat sich, soweit wir sehen können, nur Teilergebnisse dieser großen Leistung gerettet. Die Stadt, von dem gewalttätigen Gerhard grausam niedergeworfen, erlebte unter den Nachfolgern eine schwere Krisis. Ein schwacher Abglanz von der Kraft des Kopfes wird in Ochsenfurt sichtbar, an dem zweiten der drei Könige, die einst, noch im 19. Jahrhundert, an den Pfeilern der Pfarrkirche standen, dem Motiv nach Kopien der Würzburger Anbetung; ebenso an einem heiligen Bischof eines Pfeilers. Die neue freie Organisation des Gewandes verstand der Meister eines Grabmales in St. Burkhardt zu Würzburg, des Abtes Hermann Lesch († 1408); es ist aber ein flaches Relief. Das nächste Bischofsdenkmal schon, Johann von Egloffstein († 1411) fiel als schwache Kopie aus. Am ehesten ist noch der Kopf gelungen. Die überall aufwuchernde Kraft des Abstrakten erzeugte ornamentalen Parallelismus, wo in stärkeren Gebieten ein üppiges Rauschen aufkam. Rein chronologisch scheint die Form dadurch weitergeschritten, als sie innerlich ist. Das Monument eines wahrscheinlich 1436 verstorbenen Abtes von St. Burkhardt wurde der unmittelbare Vorgänger für jenes des Johann von Brunn († 1444), das dann schon in eine allgemeine Zeit der Umlagerung fällt. Großartig entstand in Comburg, in der prachtvollen Gestalt des Ernfried von Vellenberg († 1421),



die unter die lebendigsten Zeugen des neuen Stiles gehört, kräftig und reich zugleich; vor allem aber in Mainz, und hier durch die Wirkung des Schwarzburgmeisters selbst. Der Conrad von Weinsberg ist im Grabmal der Zwillingbrüder des Würzburger. Er hat die große und stolze Form, mit der das Würzburger 14. Jhh. sich einen völlig eigenen Klang geschaffen hatte. Eine ausgesprochen plastische: die Rahmenplatte ganz zurückgedrängt, jene Annäherung an die Unbedingtheit des Kubischen, der das zweite 14. Jhh. günstig war.

Bis in die Landschaft hinein, bis in ihre fast unheimlich nackten kubischen Formen, ist Würzburg eine Stadt plastischen Wesens. In der Malerei war es niemals groß. Das neue Jahrhundert aber war das erste große der Malerei. Jetzt kam der ständige Charakter der Mainzer Gegend, ihr Sinn für bildmäßige Verschmelzung, für zarte Nüancen, dem der Epoche so glücklich entgegen, wie jenem der vorigen der ständige Würzburgs. Das Mainzer Grabmal hat eine so großartige Befreiung vom Drucke des Kastenrahmens, wie der Otto von Wolfskehl sie erreichte, nie gewollt. Mainz hatte auch — der Adolf von Nassau († 1390) beweist es — keinen Plastiker vom Range des Würzburger besessen. Jetzt kam seine Zeit. Würzburg lieh ihm seinen stärksten Künstler. Das war Blutzufuhr, doch nach außen blieb es Episode und unterbrach nur vorübergehend den Gang. Eben jetzt aber stieg in und um Mainz die weiche und geschmeidige, graziöse und tiefe Kunst der Thonplastik, der Memorienpforte auf. Und nun wuchs auch der Denkmaltypus, von guten Meistern auf die Schultern genommen, zu ganz neuer Bedeutung (Abb. 177).

Bei Adolph von Nassau war Raum und Rahmen besser als Körper und Bildnis. Bei Johann aus dem gleichen Geschlechte († 1419) wurde gerade das alte Gefühl für Rahmenbedingtheit mit einem neuen für die Gestalt, malerischer und plastischer Sinn zu einer prachtvollen Schöpfung zusammengeworfen. Man erkennt jetzt erst recht, wie sehr das Weinsbergdenkmal hier ein Fremdling war. Ein Baldachin springt vor. Darin war auch das Adolphgrabmal von 1390 sehr eindrucksvoll gewesen. Dort stiegen an den Seiten Fialen auf, flügelschlagende Kinderengel (keimte nicht auch in ihnen schon etwas vom Saarwerdenstil?) vermittelten zum schattigen Raume. Der ist auch hier, polygonal vorspringend, — das ist äußerst wichtig. Die Rahmenränder aber sind wie die Archivolten der Memorienpforte behandelt. Standfigürchen (leider wesentlich erneuert!) steigen dreifach übereinander, unter bogenverkreuzten Baldachinen. Feines Gestänge gliedert die Rahmenschräge, und darunter biegt aus dem Stände eine Figur von eigentümlicher Schönheit, zwischen Abstraktion und Verlebendigung traumhaft sicher schwebend. Der Künstler hat sich das Weinsbergmonument gut angesehen, aber sein geistiger Boden ist jener der Memorienpforte. Wo der Schwarzburgmeister tiefe plastische Höhlen gegeben hatte, da breitet in einer summarisch-malerischen Anschauung der des Johann von Nassau die Stauung der Alba als Einheitsform aus. Falten gibt er hier, wie der Saarwerdenkünstler, durch Wegnahme der Masse. Der Umriss verbreitert sich, die großen Wallungen der Casula werden runder und fülliger. Das Band des Rationales schmiegt sich jeder geblähten Bewegung frei an. Die sanfte Strudelung, die warm durch alle Massen treibt, biegt beide Arme mit der Widerstandslosigkeit von Faltenröhren herum; die Linke mit dem Buche aber greift stark lebendig auseinander. Aus der Masse steigt ein Kopf von zartester Lebendigkeit. Wir kennen den Typus von der Lorcher Kreuztragung. Die Proportion dagegen ist als Generationszeugnis neu; sie ist zugleich sehr mainzisch. Der Würzburger forderte den Kopf als Krone eines Blockes, hier ist er die Blüte eines Wachstums. Das ist sehr mittelrheinisch gedacht. Je mehr wir nach Westen kommen, desto kleiner darf die Masse sein; je sicherer das Gefühl für Nüancen, desto weniger Ausdehnung braucht es. Wie Würzburg zu Nürnberg, so verhält sich Mainz zu Würzburg. Die Gestalt, d. h. das Gewand, dehnt sich freilich weiter aus. Es soll ja ein Rahmen gefüllt, nicht einer Platte eine Statue vorgesetzt werden. Das ist schon eine Art von malerischem Denken, wenn auch noch stark am Dekorativen genährt. Der Lebensausdruck aber braucht nur kleinen Maßstab, da eine Kunst geringer Abstände ihm dient. So waren auch die Thonmadonnen des Binger Kreises gedacht; hier ist unverkennbare Verwandtschaft. Ein Gegenbeispiel von der Ostgrenze des Würzburger Einflußgebietes wäre der Bamberger Albert von Wertheim († 1421) (stark erneuert). Bei ihm ist das Ornamentale weit stärker. — Noch Größeres aber als dem Meister des Johann von Nassau gelang jenem Nachfolger, der etwa zehn Jahre später den Konrad Rheingraf schuf. Back hat nachgewiesen, daß das Todesjahr 1434 hier terminus ante ist. Hier ist nun wieder auf die Statuettengewände verzichtet. Die malerische Breite des Johann von Nassau bediente sich noch des architektonischen Raumes, der Baldachin war unerläßlich. Hier verläßt man sich auf den malerischen. Ein hinreißendes Gefühl für Atmosphäre um die Figur. Wie eine ganz begriffene Mondsichelmadonna einer statuarischen gegenüber, so verhält sich der Daun zu seinem Vorgänger. Er schwebt. Hier ist die neue, die räumliche Diagonalität. Der Schwarzburgmeister hatte die graphische besetzt, der des Johann von Nassau





Grabmal des Konrad von Daun im Dom zu Mainz

W. Pinder, Die deutsche Plastik.









177. Grabmal des Johann von Nassau im  
Mainzer Dom. Phot. Krost, Mainz.



178. Thomas von Rieneck, Lohr, Pfarrkirche.  
Aus: Kunstdenkmäler Bayerns.

den graphischen Umriß wieder aufgenommen, aber mit kubischer Schwellung angefüllt. Hier nun windet sich mehrfach der Leib; der Kopf folgt also nicht mehr wie dort in leichter Seitwärtsneigung der geheimen Hornform des Ganzen, sondern entringt sich in abermaliger Wendung einer schon verräumlichten Totalität. Löwen zu den Füßen, Engel zu Häupten, aus der Tiefe schräg emportauchend, weben einen unsichtbaren Bewegungsraum um den Schwebenden. Es ist kein Nicht-stehen, wie in den Kölner Domchorstatuen, keine Biegung zu seiten einer auswärts verlegten Achse, kein Strebebogenprinzip, sondern eine geschlängelte Windung durch einen geheimnisvollen Raum, der Nebengeschöpfe heraufspendet, lagernde unten, befreite, luftigere oben. Es ist beinahe noch mehr als der Typus einer Mondsichelmadonna (den ganz gleichlaufend damals die Mutter im Strahlenkranz des Sebalduchores verwirklichte), es ist schon wie eine Vorahnung der Assunta. So geht selbst durch die Beifiguren eine Entwicklung im Ethos: Die kleinen Löwen, das sah schon Börger richtig, haben einen leidenden Ausdruck; die Engel müssen verklärt gewirkt haben. Zwischen Leiden und Verklärung aber, in schmerzlicher Seligkeit blickt der Kopf des Entrückten, wie der eines barocken Märtyrers. Der Hals des Weinsberg saß und hielt den Kopf, dieser steigt und hebt ihn. (Bei Johann von Nassau schwamm er in einem sanften Bewegungsstrom mit.) Das Gefühl für Atmosphäre umschwillt eine menschlich-pathetische Szene. Das ist fast beispiellos, und doch ist diese edelste Formulierung der Bedingtheit nur möglich durch all jene seltsamen Abwandlungen und Abartungen, mit denen das 14. Jhh. die plastische Form aus ihrer raumlosen Absolutheit hinweggelockt hatte. Und sie wird es so erst jetzt, da überall die erste große Epoche des Malerischen angebrochen ist, der Sinn für Schatten, Tönung, Farbe, für alles „Zwischen den-Gestalten“ seine ersten Triumphe feiert. Hier ist ein Höhepunkt, von dem die Summe unseres Zeitalters übersehbar wird (Taf. X).

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



So Glänzendes erreicht nur die vornehmste Form des Grabmals, die des bischöflichen. Aber auch das ritterliche und bürgerliche begann um 1400 neu zu blühen. Ich möchte glauben, daß wir in ihm sogar noch einmal wenigstens der Werkstatt und Schule des Schwarzburgmeisters nahe kommen. Es entstand damals ein ganz neuer Typus von sehr individueller Form, und er läßt sich zwischen Wimpfen, Lohr und Schweinfurt, also um das Zentrum Würzburg herum verfolgen. Der entscheidende Meister könnte darum doch, wie der des Schwarzburg, fortgezogen sein. Die Stadt selbst hat — doch das mag Zufall sein — kein sicheres Monument dieser Gruppe.

Deren Auftreten verrät ein Ritterdenkmal aus Gröbblingen bei Röllfeld, heute München. Nat.-Mus., der Konrad von Bickenbach († 1393). Man muß sich den unmittelbar vorangehenden Typus klar machen, um das Neue zu begreifen. Monumente wie Diether von Hohenberg († 1381), jetzt ebenfalls München, ein Voit von Rieneck († 1379) in Aub, Eberhard von Wolfskehl in Heiligenthal († 1379), Konrad von Seinsheim († 1369) an der Schweinfurter Johanniskirche, wollen die Vollwucht des Gestaltenblockes; der Gröbbling ist zart gegen sie. Jene stehen fast ganz steil, er ist wieder leicht gebogen. Dafür ist in der Komposition eine andersartig flutende Bewegung. Die Krönung mit Wappen und Engeln ist der des Konrad von Weinsberg so nahe verwandt, auch die Art der Biegung und die Form des Kopfes sind es, daß hier ein Jugendwerk des Schwarzburgmeisters uns erhalten sein könnte. Hier dringt auch die neue Mode der überfallenden Hängeärmel ein. In jeder nicht gänzlich zerrütteten Zeit ist Mode nur ein anderer Ausdruck dessen, was in höherer Form bildende Kunst erzeugt, Ausdruck von Ich- und Weltgefühl. Der Geist des weichen Stiles schafft diese Ärmel, die im Leben wie im Grabmal die Erscheinung des Einzelnen erweitern, den gegenwärtigen Menschen in der Bewegung des Tages so frei umplätscherten, wie sie es auf seinem Abbilde im Grabmal wollen. Malerisches Bedingtheitsgefühl — während das zweite 14. Jhh., das der plastischen Gestalt eine gewisse Unbedingtheit gab, den enggeschlossenen Umriß wollte und jene knappe Tracht allein schuf, die nun wieder umhüllt wird. Die Unterfranken verbinden ihr bodenständiges Blockgefühl mit diesem neuen Elemente. Ludwig von Hutten († 1414) im Kreuzgange des Klosters Himmelsporten, Ludwig von Rieneck († 1404) in der Lohrer Pfarrkirche, Heinrich von Bickenbach († 1403), jetzt in München, Friedrich von Wolfskehl († 1408) in Heiligenthal sind die wichtigsten Zeugen. Die drei letztgenannten zum mindesten sind aus einer Werkstatt und stehen dem Schwarzburgmeister sehr nahe. Drohende Wucht der Gestalt, eine leise und vom Gewande schnell ausparierte Bewegung, ein ausgesprochenes Blockgefühl, das selbst dem reichströmenden Gewande eine gewisse Festigkeit verleiht. Im Konrad von Rieneck weckt die Kopfdrehung einen Ausdruck von Tatbereitschaft. Leider ist der Kopf erneuert, die Nase wieder völlig eingesetzt. Aber in den trägen Lidern, dem leise kauenden Munde ist die gleiche verhaltene Kraft, wie in dem Würzburger Bischof. Von hier geht auch ein Wimpffener Grabstein aus, ein Weinsberg in der Dominikanerkirche (ohne Datum, sicher dem ersten Jahrzehnte angehörig). Die starke Diagonalität, die etwas von Anlauf in das Stehen bringt, ist die genaue Weiterbildung dessen, was der Lorcher Ludwig von Rieneck andeutet. In der engeren Würzburger Gegend hat man das Stehen selbst weiter gedacht. Der Ritter Kunz von Haberkorn († 1421), jetzt Münch. Nat.-Mus., streckt sich schon deutlich. Die Rechte, die die (überall jetzt fehlende) Sturmflagge hielt, greift nicht mehr aufwärts, sondern herab. Die Gestalt zieht sich geschlossen zusammen. Den Endpunkt gibt wieder ein Lohrer, Thomas von Rieneck († 1431). Wenn man das Maß des Reliefs nimmt, so sieht man, daß der späteste das größte hat. Hier zum ersten Male greift die Rechte aus dem Reliefracum nach vorne. Auch der großartige Helm springt diagonal aus. Veräumlichung also — und den Raum ausnutzend geht der Kopf etwas zurück, dann aufwärts, mit einem prachtvollen Ausdruck biederer Kraft (Abb. 178).

In diesen spezifisch unterfränkischen Monumenten hat der alte große Begriff „fränkische Ritterschaft“, dessen Namensklang noch immer die Phantasie reizt, Fleisch und Blut erhalten. Zur Kritik der Konstruktion von örtlichen Charakteren ist es jedenfalls wichtig, daß diesmal nicht das „Lyrische“ den Unterfranken kennzeichnet, sondern die drohende Schwere und verhaltene Kraft. — Am Mittelrhein ist die Grundfassung meist weniger kriegerisch.

Wertheim liegt noch sehr nahe an Lohr. Hier ist der 1407 verstorbene Graf Johann zweimal dargestellt, einmal (ursprünglich) liegend, in die Platte von doppelter Rahmentiefe eingeordnet, sehr stark vom Heraldisch-Dekorativen umwuchert; mit besonderer Sorgfalt ist die Zaddelung der Ärmeltücher durchgeführt. Von hier aus möchte man glauben, daß mindestens schon der ältere Lohrer Grabstein (der Himmelsportener vielleicht noch nicht) eigentlich aufrecht gedacht ist. Epithaph — in diesem engeren, nur die Aufstellung meinenden Sinne — ist das zweite Denkmal Johanns von Wertheim. Er steht zwischen seinen beiden Frauen, ein Dreiecksgiebel mit den drei Wappen steigt in der Mitte auf, Fialen über den Rahmenfeiern. Die Gestalt sehr ruhig paradierend. Die der Frauen





179. Grabmal der Anna von Dalberg,  
Oppenheim. Nach Back



180. Doppelgrab des Rupprecht von der Pfalz, Heidelberg,  
Heilig-Geistkirche. Aus dem Bad, Inventarverz.

gehen von zwei verschiedenartigen Möglichkeiten aus. Die zur Linken mit gesenkten Armen, der Mantel teilt sich und offenbart die in zarter Biegung aufwachsende Gestalt in oben ganz knappem Hauptgewande. Die andere rafft den Mantel, so daß reiche Faltenzüge entstehen. Es gab ein Stadium der Forschung, in dem man beide Typen verschiedenen Meistern oder Jahrzehnten zugeschrieben hätte, wenn man sie nicht gerade auf einer Platte fand. Im allgemeinen zeigt sich die schnell wachsende Überlegenheit des Mittelrheins gerade an den Frauengestalten. Nur kurz sei auf das Typische verwiesen. Elisabeth von Hutten († 1183) im Himmelsportener Kreuzgange zeigt im Unterkörper noch die Diagonalität der Falten. (Eine Parallele im nördlich angrenzenden Hessen etwa das gute Grabmal derer von Weilmünster in Unterreichenbach, Kr. Gelnhausen: Zwei Frauen, deren eine ein lieblich schüchternes kleines Mädchen, eine Frühverstorbene an der Hand führt.) Anna Zingel († 1407) in der Würzburger Franziskanerkirche gibt den festgerundeten Block. Die Basis springt polygonal vor, die Gestalt schwillt in reichlicher Überhalbrundung aus. Zahlreiche Vertikalen in der Mitte; der Mantel blättert auseinander, die betenden Hände sind an den Hals gehoben, es ist das Stadium der „Grundstellung“. Ist diese erreicht, so beginnt die neue Biegung.

14\*





181. Grabmal der Gertrudis von Breydenbach, Aschaffenburg, Stiftskirche.  
Aus: *Kunstdenkmäler Bayerns*.

lichkeit — entwickeln, der höfische Kulturen auszeichnet. Würzburg ist heute noch die Hauptstadt eines Seitentales, Mainz liegt an einer Weltstraße. Der Unterschied der Lebenskultur bei naher Verwandtschaft der Sprache in jedem Sinne ist etwa der von Wien um 1900 gegen München. Das Oppenheimer Doppelgrabmal des Johann von Dalberg und seiner Gemahlin Anna von Bickenbach († 1415) ist sehr bezeichnend für den westlichen Geist. Der Meister hat mit dem der jugendlichen Anna von Dalberg nichts zu tun. Er gibt tiefere Schatten und kräuselnde Bewegung von jener Art, die schließlich zum Stil der Tympana von Frankfurt und Kiedrich führen sollte, wo ja die gleiche höfische Liebeshwürdigkeit selbst bei kirchlichem Thema herrscht. Nicht der Ritter, sondern der Edelmann wird betont. Und beide, Frau und Mann, haben den gleichen Ausdruck von Verbindlichkeit selbst im Gebete. Ich glaube, wir haben ein Werk, an das der Meister dieses Doppelgrabes gedacht haben kann, ja muß, obwohl es in der Anlage von Natur her anders ist. Von der glanzvollen Reihe pfälzischer Herrschergräber, die einst aus der Heilig-Geistkirche in Heidelberg ein Museum deutscher Plastik gemacht hatte, von 1410 bis 1685 reichend — dreizehn Wittelsbacher mit Verwandten, Vasallen und Gelehrten — hat die maßlose Roheit der Franzosen 1693 alles zertrümmert bis auf das eine älteste, das Doppelmonument König Rupprechts von der Pfalz († 1410) und der Elisabeth von Hohenzollern (Abb. 180). Der heldenmütige Pfarrer Johann Daniel Schmidtmann, der die Plünderung, das Toben selbst gegen die Leichen mit ansah und nur eben noch erreichen konnte, daß man schließlich die eingeschlossenen Lebenden aus der angezündeten Kirche herausließ, führt als einziges gerettetes allerdings ein anderes Grabmal an, das Herzog Kasimirs. Da dieses fehlt, muß es doch wohl mit dem erhaltenen verwechselt worden sein. Dieses selbst ist leider erneuert, aber doch im Wesentlichen unzerstört. Die Ähnlichkeit der Oppenheimer Dame mit der Heidelberger Königin ist offenbar kein Zufall. Es ist gewiß nicht der gleiche Künstler, aber hier hat wohl

Margarethe Fuchs († 1400) in Himmelsporten, Katharina von Hutten († 1415) ebenda und Elisabeth von Rieneck († 1419) in Lohr zeigen sie energisch. Die Letztere hat im Gesichte viel vom Ludwig Rieneck, also von der Art des Schwarzburgmeisters. Aber man spürt, daß ringsum keine blühende Kunst lebt.

Ein Blick nach dem Westen lehrt den stärksten Gegensatz. Im Mainzer Gebiete ist das Museum ritterlicher Grabmalkunst die Oppenheimer Katharinenkirche. Der ganze Zauber der Thonplastik ruht auf der Anna von Dalberg († 1410). Unglaublich — man hat die schönen Locken zum größten Teile abgemeißelt. Aber der Vorstellungskraft ist noch genug Anhaltskraft geboten. Was unverletzt dasteht, die vorschwellende und sanftgeschwungene Gestalt, die zusammengelegten Hände, nicht träges Symbol, sondern Lebensausdruck, der knappgeschlossene fein-liebliche Kopf — das zeigt, wir sind im Kreise der Memorienpforte und der Binger Thonfiguren. In der Ansicht Klingelschmitts, daß hier der Meister der Hallgartner Weinschrötermadonna zu uns spreche, ist jedenfalls ein gewisser Wahrheitskern. Man muß nicht immer denken, daß alle Terrakotta eine geschlossene Welt für sich sei. Dieses Material ist nur der Besonderheit des Mainzischen Empfindens so günstig, wie jenes Stadium der allgemeinen Entwicklung. Die Empfindung aber, die ihren Lieblingsstoff wählt, bleibt, auch wo sie mit anderem arbeitet. Sie formt wieder — wie im Johann von Nassau — den Kopf sehr klein, weil sie ihres besonderen Charmes, der Verbindung von leiser Schwellung mit zierlichen Akzenten, sicher ist. Das Verhältnis des Kopfes zur Masse und der Ausdruck sind dem Bischofsdenkmal außerordentlich nahe. Aber das Gewand vermeidet noch mehr jede Querform; es hat ganz jenen Sinn für die Länge der ununterbrechlichen Linie, der den Binger Thonfiguren eigen ist. Nur ist auch hier ein Rahmen gefüllt. Es ist lehrreich, zur Anna Zingel in Würzburg zurückzublicken. Nach dem Todesdatum ist nur ein Unterschied von drei Jahren, im Stile ist es eine ganz andere Welt. Dort ist die Platte der Figur angeschlossen, hier die Figur der Platte eingefügt. Dort ist das Weibliche nur die dumpfere Form einer im Männlichen noch starken Kunst, auf mittelrheinischem Boden aber kann sogar der Ritter den feinen Zug von Weiblichkeit — ohne Weich-



der Oppenheimer Meister entscheidende Eindrücke gehabt. Die Erinnerung geht ins Einzelne, bis in die Behandlung der Krüselhaube. Der Klang höfisch-weiblicher Feinheit im Spiel der Linien wie im Lächeln des Gesichtes lebt sehr deutlich auch in der Figur des Pfalzgrafen-Königs selbst. Das Dalberg-Grabmal ist später — konnte man von beiden Werken nur die Männer, so wäre die Verbindung weit schwerer zu erkennen. Der Ritter in Oppenheim steht auf seinem Löwen, der Heidelberger scheint fast im Sinne des 14. Jhhs. aufzuwehen. Die Tracht ist nicht idealisierend wie in Heidelberg, sondern modern: gegürteter Rock mit weiten Ärmeln. Das entschieden mehr plastische Formgefühl des Künstlers, das auch der Vergleich der beiden Frauen erweist — im Aufriß sind sie ähnlicher als im Grundriß — bildet den Mann unter seinem Baldachin mit dem pompös stattlichen Zierhelm zur Seite in üppiger Breite aus. Das lebenswürdige Lächeln hat auch er. — Nirgends kommt im echten Mittelrheingebiete der Ausdruck tatbereiter Kraft in der ausgezeichneten unterfränkischen Formulierung vor. Die Ritter Knebel von Katzenellenbogen († 1401 Oppenheim), Heinrich zur Jungen († 1433 ebenda), Philipp von Ingelheim († 1431 Oberingelheim) sind alle in friedlicher Haltung dargestellt.

Litt.: Pinder, Mittelalt. Plastik Würzburgs, Taf. 40—51. — Kautzsch, Kreis Mainz, Bd. II, 1 Taf. 49. — Kreis Gelnhausen Taf. 317. — Kr. Moosbach, S. 179. — Ehemaliger Kreis Wimpffen, S. 106. — Kreis Heidelberg, S. 134. — Back, Mittelrh. Kunst, Taf. VI, VII, III. — Bürger, Grabdenkmäler im Rheingebiete, 1907, Leipzig. — Schweitzer, Grabdenkmäler in der Neckargegend. — Von Interesse ferner ein Ritter in Mentzingen, Kr. Karlsruhe I, S. 111 (mit Wertheim zu vergleichen) und ein Arnburger Doppelgrabmal von Linden = von Bellersheim (1394) Kr. Gießen II, S. 97; ein Eberbacher von 1343 Reg.-B. Wiesbaden, Nachlese, Fig. 62; eines in Marienborn (1389) Kreis Büdingen S. 210. — Köpchen, Grabplastik in Württembergisch-Franken, Diss. Halle 1909.

Das reiche Leben des Figurengrabmals am Mittelrhein läßt schon auf eine günstige Entwicklung auch des Andachtsepitaphes schließen.

Der gleiche Geist sanften Formenflusses und zarter Nüancen, der das Grabmal der Anna von Dalberg auszeichnet, herrscht in dem Epitaph der Gertrudis von Breydenbach († 1421, Aschaffenburg, Kreuzgang der Stiftskirche). Sie kniet, umschlossen von langem Gewande, — die Melodie der Falten stimmt zuweilen bis in das kleinste mit dem köstlichen Oppenheimer Werke überein —, ein Spruchband windet sich aufwärts zur Madonna. Es endet in der Höhe der Wappenschilder, man fühlt, hier beginnt die Atmosphäre. Über der Mondsichel neigt sich die Muttergottes herab, das Christkind beugt sich abwärts, als ob ihm der alte König das Kästchen reichte, die Gewandzipfel träufeln ganz sacht noch eben über die Grenze, die die Wappenschilder zeichneten. In den Ecken oben tauchen Engelchen auf, das linke ein ganz klein wenig näher an der Mondspitze, an der Seite, die das Gewicht des Kindes etwas mehr drückt. Wie eine feine Schaukelbewegung ist das empfunden. Alles ist wieder mit leisen Abständen, gleichsam mit wenig erhobener Stimme gesagt, aber wundersam eindringlich. — Ein fast ebenso schönes Werk ist das Epitaph des Siegfried zum Paradies (Frankfurt, Nicolalkirche). Dieser starb schon 1386; hier muß es sich um eine beträchtlich spätere Setzung, etwa aus den 20er Jahren des 15. Jhhs. handeln, vielleicht auch unmittelbar um die Werkstatt des Aschaffener Stücker. Nur wenige Schärfungen sind eingetreten. Wieder zwei Zonen: der Verstorbene kniet links vor dem Wappen mit der Helmzier in ganz entsprechender Verschiebung wie Gertrudis, ein wenig mehr Unruhe wühlt in den kleinen Faltenwinkeln unten, das Ganze strömt doch sehr ähnlich. Der bartlose Kopf mit lederartig dürrer Haut, eng anliegendem Haare, wieder in der Lorcher Kreuztragung vorbereitet. Wundervoll der Ausdruck der Andacht in dem alten Gesichte. Wieder ringelt sich das Spruchband aufwärts, und hier erscheint in der oberen Hälfte der Schmerzensmann als Halbfigur auf Blattwolken, die Hände still gelegt. Engel von holdseliger Weichheit der Züge tragen ihm zu Seiten die Marterwerkzeuge. Ganz so fein ist das Epitaph des Kanonikus Peter Schenk von Weibstadt († 1437) im Aschaffener Kreuzgange schon nicht mehr. Die Madonna als Hauptfigur stehend, der Verstorbene kleiner und knieend (wie gerne im 14. Jhh.). Die Einzelformen verraten das Nahen der Linienbrechung. Man kann es im gleichen Kreuzgange weiter verfolgen, er bietet wieder einmal eine der konzentrierten Studienglegenheiten des Mittelrheingebietes. — Inv. U. F. IXX S. 145, Taf. XXI. Back, Taf. IV, 2. —

In der Einzelplastik jenseits des Grabmals offenbart sich die Kräfteverschiebung zwischen Würzburger und Mainzer Gebiet noch deutlicher; das Verhältnis kehrt sich gegen jenes des 14. Jhhs. geradezu um.

An dessen Ende war in Würzburg noch eine prachtvolle Madonna entstanden von saftiger Fülle und großem plastischem Gehalte, eine Verfeinerung des Albert-Hohenlohe-Stiles (an einem Hause der Johannitergasse, Pinder, Taf. XXXII). Im neuen Jahrhundert verdient eigentlich nur eine Standmadonna mit liegendem Kinde in der Kirche des Bürgerspitals Erwähnung (a. a. O. Taf. 53). Die Gewandbildung geht vom Stile der Anna Zingel aus, ist aber





182. Rheinische Madonna, Nürnberg, Germ. Mus. Nr. 233.

schon nach einer leisen Schärfung des Einzelnen abgewandelt, das Ethos nicht zwingend. Trübselig die Anna Selbdritt um 1417 im Neumünster. Ein seltsam weinerlicher, kümmerlich verdorrter Zug im Menschlichen, rein ornamentale Auslegung der neuen Möglichkeiten des weichen Stiles im Gewande. Erst der Andreas der Ochsenfurter Westempore gehört zu dessen guten Zeugnissen, aber da nähert sich schon die Nürnberger Sphäre, die in Kitzingen und Marktbreit noch deutlicher wird. — Wir dürfen uns nicht einbilden, ein irgendwie klares Bild von der Plastik des Mittelrheines zu besitzen. Sehr verschiedenartige Dinge kommen nebeneinander vor. Wenn wirklich die Kreuzigungsmaria des Darmstädter Museums (Bach XXIV) mittelrheinisch ist, so würde ich glauben, ihr, nicht etwa dem Trocheltfinger Schwaben eine Gruppe trauernder Frauen in Frankfurter Privatbesitz (Schm.-Sw. 40) anschließen zu müssen, wenigstens bis genauere Kenntnis des Originals mich eines anderen belehren sollte. Allein weitere Verwandte zu der Darmstädter Figur sind mir nicht bekannt geworden. Dagegen läßt sich ein bestimmter Typus von Madonnen mit dem Weinstrauche allerdings aus der feststehenden Mainzer Kunst ableiten. Es handelt sich



183. Madonna, vom Türpfeiler der Marienkapelle, Würzburg. Phot. Gundermann.

um zwei kleine Steinfiguren, jetzt im Mainzer Lapidarium (Bach XIV), die offenbar mit einem malerischen Martinus zu Pferde des Domkreuzganges eng zusammengehören. Die aus der Korbgrasse scheint die etwas Ältere. Beide Köpfe sind unverkennbar am Denkmal Adolphs I. von Nassau vorgebildet, und noch einmal muß man sich gestehen: will man es überhaupt wagen, den Saarwerden-Meister irgendwo zu lokalisieren, so kommt man doch immer wieder in die Nähe der Mainzer Kunst. Die Engel an jenem Grabmal, in ihrem kleinen Maßstabe weit besser als die Hauptfigur gelungen, haben die kleinmeisterliche Beweglichkeit, das weiche Auftauchen des Details — Züge, die auch die kleinen Eltviller Rotsandsteinapostel in Frankfurt und Darmstadt (s. o. S. 136) mit jenem Feinkünstler der Architekturplastik verbinden. Die Weinstrauchmadonnen stehen jenen Aposteln nicht fern. Sie schweben aber in einer eigentümlich glitzernden und rieselnden Ornamentik. Krone und Madonnenhaar haben die gleiche kleinstrudelige Gartenüppigkeit wie der Strauch, in dem der Kreuzifixus erscheint. Und im Gewande wuchern Querfalten und Hängedraperien. Eine dritte ganz gleichartige in Amberg, an der Martinskirche, um 1870 „aus rheinischer Gegend“ erworben. Es gibt den Typus, noch reicher, auch im fernen Osten (Lemberg), dort in Beziehung zu den „Schönen Madonnen“, an die auch hier kleine Züge denken lassen. — Doch ist hier noch kein rechter Weg zu deren Typus.

Auch der Westen und offenbar auch der Mittelrhein hat jedoch seine eigenen Schönen, nur ist die Formulierung sehr anders, von der bekannten größeren Zartheit und Glätte. Es ist





184. Madonna aus Caub, Frankfurt,  
Privatbesitz.



185. Detail der Madonna aus Caub.  
Nach Lütjgen, Got. Plastik i. d. Rheinl.

auch offenbar eine andere Ahnenreihe dahinter, sicher nicht die problematische Louvre-Madonna, eher noch ein nordfranzösischer Typus.

Wenn nämlich irgendwo eine mittelrheinische Schöne Madonna ausgeprägten Charakters überhaupt erhalten ist, so ist es die wundervoll feine der Würzburger Marienkapelle (Abb. 183). An ihrem Platze wirkt sie ortsfremd. Die Erklärung durch die Tätigkeit des Frankfurters Eberhard Friedeberger am Bau wird freilich mit der Sicherheit der urkundlichen Nachricht (die erschüttert sein soll) hinfällig. Es bleibt das Zeugnis der Formen. Der adelig-zarte Kopf stammt von dem Typus der Lorcher Kreuztragung und verwandter Werke doch wohl unverkennbar ab. Auch an die leicht spitzigen Thonmadonnen der Binger Schule wird man stark erinnert. Die Bewegung des Körpers ist leichter und deutlicher als bei den Breslauer und Bonner Schönen, die des Gewandes um ebensoviel geringer. Dennoch ist ein Motiv gemeinsam mit einigen östlichen Werken, nämlich mit Krumau, auch Pilsen: das Motiv des lallend-wackeligen Kinderköpfchens und der fein-weich eingedrückten Mutterhand. Hier glaube ich eine westliche Ahnenreihe zu sehen. Die größte allgemeine Ähnlichkeit hat nämlich die Madonna Germ. Mus. 233; man möge das an der Abbildung (182) nachprüfen. Die Herkunft ist unbekannt, die Bestimmung des Josephischen Kataloges „rheinisch unter französischem Einfluß?“ hat aber, scheint mir, guten Grund. Es ist im Gesichte, in dem gewinkelten Munde, dem leicht koketten Lächeln, etwas Französisches. Und nun gibt es — wieder auf deutschem Boden — eine französische Madonna, die geradezu das Vorbild der Nürnberger Figur sein könnte, ihr Typus scheint es jedenfalls: im Aachener Suermondt-Museum (Schweitzer Taf. 54 rechts). Und gerade hier ist auch das Motiv





186. Vesperbild, Koblenz, Mus.

am Mittelrhein. Wie vieles ist hier dunkel, sobald wir uns von dem festen Boden entfernen, den die hier sicher lokalisierte Kunst der Grabmäler, der Memorienpforte, der Terrakotten gewährt! Diesen nähern wir uns wieder mit der wundervollen Holzmadonna aus Caub, die im Frankfurter Privatbesitze aufgetaucht ist und zu unseren größten Schätzen gehört (uns. Abb. 184). Sie ist breiter und ist den Regeln des weichen Stiles näher als etwa die Thonmadonnen von Dromersheim oder Hallgarten. Aber etwas von ihrem sprechenden Blicke, ihrem heimlichen Strahlen hat sie doch, und auch die Art des schwebenden Stehens auf der liegenden Mondsichel ist verwandt. Ich glaube, Dialektverständige der sichtbaren Form hätten auch ohne Kenntnis der Herkunft auf den Mittelrhein geraten müssen. Noch einmal erinnert man sich der Schönen Madonnen. Kein Zweifel, hier sind wir ihrer Grundstimmung nahe. Aber ist das für irgend jemanden, der Nüancen zu lesen versteht — und erst die Nüance ist hier das Wesentliche — der gleiche Stil? Die Würzburger Madonna samt ihren Verwandten ist zarter und im Menschlichen allgemeiner, die östlichen sind räumlicher und träger zugleich und ebenfalls allgemeiner. Der individuelle Kopf mit der etwas großen Nase — das ist eine Persönlichkeit, die man sich merkt, wie eine der lebendigen Gegenwart. Die östlichen Schönen gerade sind alle Varianten eines vorgefaßten Typus. Nie würde aus der holden Rundlichkeit ihrer apfelhaft weichen und festen Köpfchen eine Einzelform sich soweit herauswagen, wie hier die delikate Nase; sie alle haben eine ganz bestimmte typisch-höfische Atmosphäre. Die Cauber ist ihnen mindestens ebenbürtig als Form, als dargestellte Person ist sie ihnen überlegen. Und wie anders ist das Gewand! Keiner der wirklich charakteristischen Züge der Schönen Madonnen findet sich hier. Nicht das allgemeine üppige Schwellen, nicht die Umblätterung des Mantels, nicht die malerische Tiefe, die er birgt, nicht die Haarnadelfalte, nicht die Einseitigkeit der Hängedrapeerie, nicht die fein unregelmäßige Umschlagsdiagonale. Nein, im Gewande ist das Verhältnis geradezu umgekehrt. Bei der Cauber ist es viel typischer und der gesamten deutschen Kunst wohl vertraut. Auch in den Händen ist ein Unterschied; so biegungsreich wie bei den Ostdeutschen ist ihre Auseinanderfaltung nicht. Selbst in der Bonner, die in diesem Punkte nicht die beste ist, hat doch die Linke (der Breslauer außerordentlich ähnlich empfunden) mehr Sprache als die Rechte, die bei der Cauber den Fuß faßt. Deren Linke drückt sich weich an das Fleisch des Kinderkörpers. Das allerdings muß man gestehen: dieses Motiv ist nur bei der Krumauer noch tiefer empfunden, gerade da aber ist es ein nachweislich westlicher Einschlag. Das Motiv der eingedrückten, nicht nur aufliegenden Mutterhand ist offenbar deutsche Fassung. Es kehrt auch meist bei all

des Kindes ebenso wie das gewundene Durchtreten des Knies von schlagender Ähnlichkeit. Das ist eine klare Reihe eines westlichen „Typus“ der Schönen Madonna — und sie gipfelt in einem offenbar mittelrheinischen Werke auf fränkischem Boden. Den östlichen Formen etwas näher im Schema, aber ebenso fern im Formengeiste, steht eine Madonna am Hause Schustergasse 12 in Mainz. Daß die zu Horchheim bei Worms salzburgischer Import ist, wurde bereits betont. Frau Dr. Zimmermann glaubt in ihr die Idee der Breslauer Figur wiederzufinden. Daß deren — nicht mittelrheinischer — Typus dem Westen bekannt geworden sein kann, ist nicht ausgeschlossen. Für den Oberrhein habe ich selbst es bei anderer Gelegenheit bewiesen.

Viel weniger bedeutend, weit schematischer sind die „drei Jungfern“ des Wormser Domes, Zeugen eines sehr deutlich rhythmisierenden Gefühls (Bach XVI). Dagegen muß reiche Rhythmisierung im Dienste bedeutender Charakteristik sehr groß in einer Sitzstatue aus Kloster Eberbach gewirkt haben (Bach XV, jetzt Wiesbaden). — Das größte Leben herrscht doch in der Schnitzplastik. Die einzig schöne Holzfigur aus Dieburg im Darmstädter Museum steht auf eigener Ebene. Man würde zunächst kaum erstaunt sein, sie irgendwo im Südosten zu finden. Das hat Garger richtig beobachtet: hier ist die gleiche Verräumlichung durch eine schlanke Gestalt geleitet, die in Klosterneuburg, Salzburg, Steyr, im Braunschweiger Skizzenbuche schließlich auch zu beobachten ist, doch ist auch sie entschieden zarter als irgendwo im Osten. Zu dieser Figur wüßte ich wieder keinen näheren Verwandten





187. Madonna der Seminarkirche  
in Mainz.



188. Vesperbild aus Geisenheim, Frankfurt,  
Skulpturengalerie.

jenen Marien wieder, die die allgemeine Anlage der Ulmer Hartmann-Madonna haben. Hat man dies erkannt, so sieht man auch, daß die gesamte Komposition der Cauber Figur nur ein weiteres Beispiel dieser im ganzen Südwesten und selbst Norden so weit verbreiteten Fassung und auch darum eben so üblich-vertraut, so entgegengesetzt der ganz spezifischen Verräumlichung der Schönen Madonnen ist. Aber allerdings, ich wüßte kein Beispiel, das dem liegenden Kinderkörper innerhalb dieses Kompositionstypus derart gerecht würde. Er ist von bezaubernder Anmut, — wie arm und plump, wie dekorativ gemeint ist das Ulmer Kind dagegen! Wie das linke Beinchen sich über das rechte herüberkrümmt, die Händchen um den Vogel tasten, ohne recht herumschließen — eine herrliche Erfindung, von einem Meister durchgeführt. Sollte einmal ein weiteres Werk von ihm auftauchen, es dürfte nicht allzu schwer zu erkennen sein. Er dürfte in Mainz gesessen haben, aber er verrät auch französische Beziehungen, so zu einer Madonna des Aachener Suermondt-Museums (Schweitzer, Taf. 54, links). Vor allem aber ist die Anlage seiner Figur fast identisch mit der einer sehr schönen Maria im Privatbesitz zu Huy.

Von den wahrscheinlich zahlreichen Werkstätten, die in Mainz sich bildeten, von der Höhe der Schnitzkunst gibt eine ganz andere Gruppe von Arbeiten wieder einen auf gleicher Grundlage abnuancierten Begriff. Zunächst wieder eine vorzügliche Madonna, das Gnadenbild der ehemaligen Liebfrauenkirche von Mainz, heute in jener des Seminars (Abb. 187). Ein sehr vornehmes Werk, die Idee der schlank Thronenden in reichem Spiele langer Linien suggestiv durchgeführt. Es ist Steigen zugleich und lieblich-majestätische Herabneigung. Man muß nachfühlen, wie die Locken sich teilen, das Manteltuch ausbiegt, das Kind wie in einer Schlinge einhegend, die gleichen Strahlen dann von den Knien abgehen und erst ganz unten das auseinandergebogene Getrennte sich

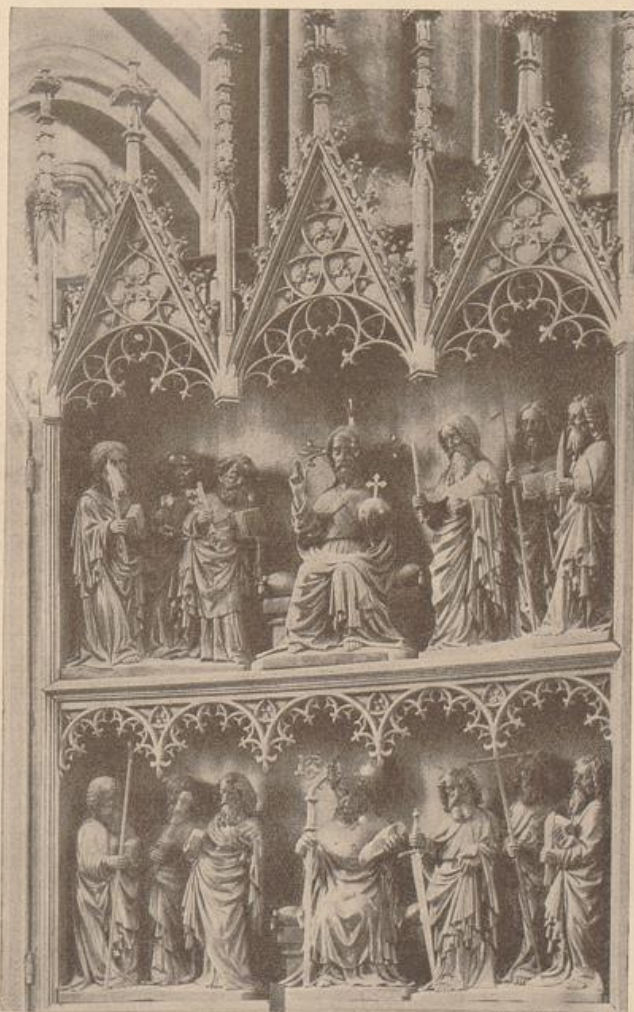


findet, die zwei Wegstrahlen der Leitform sich in den Stauungen mischen und durcheinanderwinden. Gerade die leichte Steifheit, auch in dem spielenden Kinde deutlich, bezaubert. Es ist graziöse Majestät. Ganz individuell wieder der Kopf, breitstirnig mit tiefgesenkten Lidern, langer Nase, feinen Nüstern, bogig hochgewinkelter Mundlinie. Man hat der gleichen Hand noch zwei Vesperbilder zugeschrieben. Mehr als Artverwandtschaft kann ich nicht erkennen, ja mit Sicherheit nur in einem Falle den allgemeinen Boden richtig gesehen finden. Es zeigt sich noch einmal jenseits von 1400, daß wir hier im Lande der leidenschaftlich freien Erfindung auch der Pietà sind. Im Westen waren die Diagonalkompositionen zu Hause. Daß der Hauch der neuen Zeit nun hier auch diese noch einmal belebt, ist ein abermaliger Beweis dafür, daß die verschiedenen Grundtypen der Vesperbilder nicht nur geschichtlich, sondern auch örtlich zu trennen sind. Wir wissen, der Lieblingstyp des Ostens war auch im Westen bekannt. Es gibt Belege für seine selbständige Bearbeitung auch am Mittelrhein. Dahin gehört z. B. die Pietà von Marienstatt (Kr. Wiesbaden, IV, Fig. 141). Sie ist, wie am schönsten die Schwäbische aus Steinberg, Bearbeitung der östlichen Formulierung. An sich war auch der Westen selbständig wenigstens zu einer ähnlichen Form gelangt. Wo dies aber geschah, da ist die Horizontale gewöhnlich viel straffer, als in den ostdeutschen Werken; so in einem kaum nach 1400 entstandenen Stücke aus Frankfurter Privatbesitz (Schm.-Sw. 55). Die Thonplastik hatte ebenfalls eine solche selbständige Horizontalkomposition geschaffen, noch in der Nähe des Lorch-Limburger Meisters (s. o. S. 155). Aber hier interessieren jetzt die freien Lösungen, die man mit dem Gnadenbilde aus der Liebfrauenkirche zusammengebracht hat. Es sind die Vesperbilder von Boppard oder Geisenheim (in der Frankfurter Skulpturengalerie) und von Unna (jetzt Münster, Landesmuseum). Das Frankfurter Werk hat zuerst das Aufsehen erregt. Man war erschüttert und bestürzt über dieses grausame Durchleben des zerquälten Leichnams, den krampfgeschüttelten Kopf des Toten, die fast skelettartigen Arme, die Auftreibung der Füße, den vorgepreßten Rippenkorb, das Blut. Man empfand richtig, daß die Mutter merkwürdig sanft gefaßt sei, weinend, in der richtigen Beobachtung begriffen, daß weinende Menschen, namentlich Frauen, von bestimmten Seiten her zu lächeln scheinen. Wir wissen, das Wesentliche der Idee ist Gut des 14. Jahrhunderts, Erinnerung an seine gewaltige Urschöpfung. Und es sei gleich bemerkt: es läßt sich eine Überleitung zu dieser Schöpfung von dem alten Diagonaltypus her am Mittelrhein selber nachweisen: Im Coblenzer Museum ist eine Pietà ähnlichen Maßstabes wie die Frankfurter, 90 cm hoch, aus Lindenholz (Abb. 186). Sie ist noch mehr im alten Sinne auf Vorderansicht berechnet, die Form geht wesentlich rückwärts in den beiden Hauptebenen eines unsichtbaren Rahmens. Aber der untere Aufbau formt sich schon landschaftlich in die Höhe, als Golgatha geschildert. Der Christuskörper ähnlich hager und zerrissen, Maria ähnlich sanft. Dieses Werk geht dem Frankfurter offenbar voraus und hält die Erinnerung an die große Form des 14. Jhhs. in kleinerem Maßstabe noch deutlicher fest. Diese Erinnerung klärt über das Neue auf. Wie der alte Gedanke wiederkehrt, wird er überall vom Malerischen, vom Intimen, fast von einem Sinne für das Kostbare, vom Geschmack am Farbigen empfangen und zauberisch verwandelt. Es ist eine ganze Landschaft aus Felsenschichten, Menschenköpfe, von Gewandfalten übergossen, aus der die Sitzende aufwächst. Wie tief verschieden ist das von dem Geiste der Coburger, der Erfurter Pietà! Reiche Vergoldung übergießt das Kleid der Madonna. Rein als Erscheinung, bei allem Gehalte an Leidensempfindung, sollte das Ganze den Reiz des Farbigen-Kostbaren entfalten — nicht anders als die Schönen Madonnen. Das ist eine tiefe Wandlung gegenüber der mystischen Epoche. Es ist der Maßstab der Kabinettkunst, der ja auch die Hüttenplastik erobert hatte, der Geschmack am farbigen Totalindruck zugleich — wie fern war diese Sphäre dem vorweltlich-einsam-Grandiosen der älteren Epoche! Gegenüber der ergreifenden Knickung der hochgedrückten Schulter mit dem umgefallenen, aber doch nicht übergefallenen Haupte wirken die langen Linien der Madonna doppelt beruhigend, so sanft wie die durchaus artverwandten der Lorcher Trauernden. In der Tat glaube ich, daß wir zeitlich und künstlerisch dem feinen Terrakottameister nicht fern — und ebendarum, daß wir dem Gnadenbilde der Liebfrauenkirche doch nicht allzu nahe sind. Es ist sicher später (das meinte auch schon B. Meier), aber kaum von der gleichen Hand. Ein eng abhängiges Stück, beinahe eine Kopie, ist in dem beneidenswert reichen Frankfurter Privatbesitz aufgetaucht (Schm.-Sw. 53), und ich will gerne zugeben, daß wir hier beim Kopfe der Madonna, aber auch nur bei ihm, etwas näher dem Gnadenbilde sind. Weit origineller noch ist das Vesperbild aus Unna in Münster. (Unsere Tafel 1.) Aber nur mit sehr starkem Vorbehalte sei es schon hier erwähnt. Ich halte es für sehr möglich, daß wir schon vor einem rheinisch-westfälischen, für recht sicher aber, daß wir schon vor einem späteren der 30er Jahre stehen. Auch hier wächst die Gruppe auf polygonalem Sockel über der Schädelstätte auf. Ihre Formulierung aber ist einziger Art, schon durch die reiche Vielfältigkeit der fruchtbaren Ansichten. Das linke Knie ist hochgestemmt; Christus, in noch kleinerem Maßstabe als der Frankfurter, wird von beiden Armen der Madonna herangepreßt, gleitet still und klein zur Seite herab. Die Mutter will den Sohn küssen. Unerhört in der deutschen Plastik schon das Motiv des Sitzens, überwältigend neu die Erfindung von Marias Armen. Der linke ist eingewickelt und gibt gegen die Faltenbewegung über dem aufgestemmtten Knie einen großartigen Anblick. Der rechte wirkt, gleich der ganzen Schulter,



nackt. Er ist es nicht wirklich, die Abbildungen täuschen hierin. Aber die Bekleidung, nur aus der Bemalung zu erkennen, ist so eng, daß das Körperliche allein zum Ausdruck kommt. Dieses Gefühl für nackten Körper, das gelegentlich einmal in der Brustpartie einer schönen Konsolenfigur (Ulm!) bequemen Ausweg fand, auf die trauernde Mutter anzuwenden, den Reiz einer Modellbeobachtung so mit der dichterischen Vorstellung hemmungslosen, nackten Schmerzes zu verbinden — das reißt durch alle alten Bindungen hindurch, eine Kühnheit ohne Gleichen. Außer einer unmittelbaren Kopie kleineren Maßstabes in der Sfg. Mengelberg zu Utrecht (nicht aus den Niederlanden!) wüßte ich keinen zweiten Fall. Das allgemeine Motiv der Gruppierung dagegen hat B. Meier richtig im Granadaaltar des Rogier van der Weyden (wahrsch. 1431) nachgewiesen; er hat der Versuchung widerstanden, unmittelbaren „westlichen Einfluß“ festzustellen. Es ist nur eine Möglichkeit, daß die im Grunde noch immer recht geheimnisvolle „burgundische“ Kunst die gemeinsame Quelle sei. Die Zuweisung des Werkes nach Mainz ist mir doch nicht so ganz sicher. Eine etwas ältere Sitzmadonna der Sfg. Schnütgen auf polygonalem Sockel (Kat. Witte, Taf. 29, links) hat schon einen ähnlichen Kopf. Wenn sie wirklich kölnisch wäre, so könnte das allerdings den mittelrheinischen Zusammenhang stören. Auf die Möglichkeit eines etwas nördlicheren Ursprunges komme ich noch zurück (s. u. S. 222, 225). Beziehungen zur Frankfurter Pietà sind jedenfalls im unteren Aufbau der Unnaer, der Freiheit der Erfindung als solcher, dem Sinne für das Farbige-Kostbare und Malerische gegeben.

— Es gibt bisher nichts, was diesen beiden Werken und ihren Nachbildungen als selbständige Pietà-Erfindung gleichzusetzen wäre. Das Vesperbild der Sfg. Carl in Frankfurt (Schm.-Sw., 51) kann an das der Skulpturengalerie erinnern, mag es sogar voraussetzen, folgt ihm aber nicht in dem, was kühn und entscheidend ist. Der Sockel ist ebenfalls polygonal, das Profil Mariens mit der langen Mantellinie hat etwas Verwandtes; das Fehlen des Golphaberges, der schwere und übliche Fall der Beine Christi schaffen um so mehr Verschiedenheit. Immerhin noch wertvoll und empfindungsreich. In die Nähe gehört eine noch etwas derbere Beweinung in Köln (Sfg. Schnütgen, Kat. Witte, T. 38 ob. links). Weit weniger innerlich stark die Pietà der Bopparder Karmeliterkirche, auch örtlich schon dem Niederrhein näher. Sie entspricht einer der östlichen Varianten, mit dem Griffe der mütterlichen Linken



189. Deokarus-Schrein, Nürnberg, St. Lorenz.





190. Kreuzigung aus Nürnberg, Nürnberg, Germ. Mus.

frdl. Vermittlung von Herrn N. Pevsner-Leipzig der Güte des Museums. — Bei Feigel, Cicerone 1913, H. 2 eine Maria aus Heuchelsheim. — Frau Dr. Zimmermann schreibt dem Meister der Weinstrauchmadonnen auch die Eiltfelder Figuren und den Adolf von Nassau zu, ferner den Martin des Domkreuzganges und die Verkündigung des Kiedricher Westportales. Ich sah ihr Manuskript erst nach der Niederschrift des meinen. (Erst dadurch erfuhr ich von der Existenz einer Ockenheimer Madonna, die ebenfalls dazu gehört.) Sie hält die Bopparder und Unnaer Pietà für Werke eines Meisters (die letztere für das ältere!) und schreibt ihm noch eine Madonna aus Braunfels und einen thronenden Christus des Germ. Mus. zu. Daß sie den Saarwerdenmeister aus dem der Weinstrauchmadonna und dem Lorcher ableitet, ist (wie man oben sieht) auch mir sympathisch.

#### e) Nürnberg und Mittelfranken

Wie außerordentlich viel Neues im Verlaufe der letzten Jahrzehnte erst wirklich gesehen worden ist, wie sich das Bild der deutschen Kunst und ihrer örtlichen Verteilung gewandelt hat, lehrt der Blick auf Nürnberg. Für die romantische Zeit war es die altdeutsche Kunst. Heute sehen wir, daß schon um 1400 das ganze alte Reichsgebiet fast lückenlos in Blüte stand und Nürnberg nur ein Zentrum unter vielen war, ein vorzügliches, kein überragendes. Die neue Erkenntnis mindert nicht den Eindruck der Nürnberger, sie verstärkt nur den Eindruck der deutschen Kunst.

nach dem Kopftuche. Es ist Kultbild und Expositio corporis — nichts von intimer Dramatik; im Grunde kühl trotz oder besser wegen des betonten Wejnens. Der Sockel ist auch hier, wie schon im Gnadenbilde der Liebfrauenkirche, polygonal. Das ist offenbar eine in Mainz, aber vielleicht nicht ausschließlich dort beliebte, für eine Werkstatt jedenfalls noch nicht beweiskräftige Form. — Eine thönerne Pietà des Bonner Provinzialmuseums darf zur Seite bleiben. Das ist weicher Stil abstrakter Faltenwucherung, auf halb modische Tracht angewendet. (Phot. Rose-Bonn, Nr. 13990.) Ob die sehr bemerkenswerte Pietà des Büdinger Schlosses in unser Gebiet gehört, habe ich leider noch nicht untersuchen können. Sie ist jedenfalls ein wichtiger Beitrag zur Gesamtgeschichte der Pietà. Gleich der alabasternen aus Sig. Ammann-München (s. o. S. 160) hat sie eine erst später allgemein beliebte Form schon in der Frühzeit: es ist der vom rechten Knie der Mutter aus am Boden liegende Leichnam. Ein Werk von herber Kraft, trotz kleiner Brüche in der Form wohl unserer Epoche noch zuzurechnen (Inv. Kr. Büdingen, Taf. V). In den Kreis der freien Diagonalkompositionen gehört als schwächere Spiegelung eine Pietà Sig. Schnütgen (Witte, Taf. 38 u. r.). In gleicher Sig. ein schönes Sippenrelief unserer Epoche (ebda. Taf. 36) und ein stehender Dionysius (ebda. Taf. 70). — Litt.: Pinder, Jahrb. d. Preuß. Kunstsg. 1923, H. 5. — B. Meier, Monatsh. f. Kunstw. VI, 9. — Lübbecke, Hessenkunst 1912, S. 5 ff. — Schmswarz, Nr. 54 gilt als verwandt einem Stücke in Pellenz („D. Christl. K.“ 1917, S. 250 ff.). — Phot. der Coblenzer Pietà verdanke ich durch





Madonna des Sebalduschores in Nürnberg

W. Pinder, Die deutsche Plastik.









191. Lobenhofersche Madonna,  
Nürnberg, Germ. Mus.

Leider fehlt für Mittelfranken das Inventar. Nur Wesentliches kann hervorgehoben, mit unbekanntem Wichtigem muß noch gerechnet werden.

Die Rolle Nürnbergs in der Hütten- und der Thonplastik ist schon bekannt. Aber auch die später so expansive Schnitzplastik dieser Stadt nimmt schon um 1400 den entscheidenden Anlauf. Ihr erstes großes Werk ist der Deokarusaltar von 1406 in St. Lorenz (Abb. 189). Die eingeschossige Form (Palern, Dornstadt) ist noch nicht da. Hier, wie noch im Neustädter Altar zu Wien (gez. 1435, so überkreuzen sich im Wirklichen Vorgänge, deren Richtung gleichwohl klar ist) sind die Figuren in zwei Rängen angeordnet. So war es überall da, wo die hüttenplastischen Retabelformen nachwirkten (Landshut, Norddeutschland). Die kleine Sitzfigur — plötzlich überall beliebt geworden — wird in jedem Geschosse zum Zentrum zwischen Gruppen zu Dreien. Sehr fein, wie nur die obere, der Salvator selbst, die Achse klar umkleidet, die untere, geneigten Kopfes, nur bedingt herrscht. Die Gruppen sind jedesmal stark verräumlicht, die Mittelfiguren in Schattenraum zurückgebannt; die Gestalten schwerköpfig und kurzstämmig. Die Gewandbehandlung nicht notwendig aus den



192. Johannes aus Thon, Nürnberg, St. Sebald.

Thonaposteln herzuleiten. Daß der Meister sie wohl kannte, ergibt sich aus den örtlichen Verhältnissen. Aber nicht eines der Gewand-, nicht eines der Sitzmotive jener merkwürdigen Gestalten kehrt wirklich wieder. Nur Zeitstil verbindet diese Werke einer wenig älteren, gedankenreicheren Kunst mit dem Altare. Auch in den Köpfen sehe ich keine Beziehung. Wir werden im Deokarusmeister vielleicht einen echten Nürnberger vor uns haben — den der Terrakotten verband vieles mit böhmischer Kunst: das Maßwerk der Lehnen, die Behandlung der Rückenansichten, die weit ausschweifenden unteren Falten. Sein Nachfolger war vielmehr der des etwas späteren Abendmahles in St. Lorenz, als dessen Material ich auch am liebsten Thon vermuten möchte. (Genaue Untersuchung der braunrot verschmierten Gruppe war mir leider nicht möglich.) Ganz anders ist der Deokarusmeister: er ist schon ein echter Schnitzer, er höhlt aus und bildet scharfe Stege. Gleichwohl könnte auch er noch persönlich Hüttentradition empfangen haben. Es ist ein herber, aber ziemlich allgemeiner Charakter in seinen Köpfen; auch die Proportionen sind noch die kurz-breiten der älteren Parlerstatuen. Man denkt vor diesen Erscheinungen unwillkürlich an die Augsburgener Gewandfiguren vom Südportal des Domes (nach 1356). Hier weit eher als an den Thonaposteln könnte unser Schnitzer gelernt haben. Ist es nicht charakteristisch für den geschichtlichen Augenblick, daß die Figuren der Portalgewände, noch kleiner geworden, zu Gruppen in einem Altargehäuse zusammentreten? Es ist der Sieg der Zunft über die Hütte. — Daß die kurze Proportion niemals allein herrscht, wissen wir schon. In Nürnberg beweist dies auch die Kreuzigung Germ. Mus. Nr. 235 (unsere Abb. 190). Auch sie stammt wohl aus einem Altare, einem eingeschossigen wahrscheinlich. Das Kreuz ist immerhin schon fast  $1\frac{1}{2}$  m, die Nebenfiguren sind 90 cm hoch. Der Kruzifixus ein — vorsichtig gesagt — auch in Böhmen bekannter Typus, jener, dessen schönste Zeugnisse in der Dumlosekapelle zu Breslau, in Prag und in



der Büdinger Schloßsammlung bewahrt werden (s. o. S. 165); und nicht fern ist ihm ein etwas größerer im Langhause der Lorenzkirche, mit den Evangelistensymbolen an den Kreuzesenden (vgl. Büdigen und Rimini-Frankfurt). Irgendwelche Verwandtschaft zum Deokarusmeister besteht nicht. Die Beifiguren haben weichen Schwung, beide an den Seiten sehr ornamental geschlängelte Säume (die böhmische Kunst liebte es, diese durch Gold zu betonen); auch mag schon die ursprüngliche Bemalung sie hervorgehoben haben, die Falten von den Knien abwärts erinnern an östliche Vesperbilder und Madonnen. — Von jedem dieser Altäre nun führt ein Weg zu je einer größeren Madonna; jede von diesen prägt den Gegensatz noch schärfer aus. Der schlaffweiche Fluß, die etwas müde Schlängelung des Kreuzigungsschreines, die gestreckter Proportionen bedarf, kehrt auf höherer Stufe in der („Lobenhoferschen“) Häusermadonna Germ. Mus. Nr. 234 wieder. (Abb. 191). Sie hat den vom Ulmer Türpfeiler her bekannten weitverbreiteten Typus (der als solcher also wirklich niemals ein lokales Stilkriterium sein kann). Die alte Biegung des 14. Jhhs. ist wieder aufgenommen — es hat schmale Wege gegeben, auf denen sie niemals ganz unsichtbar blieb. Die Leitform ist die große Faltdiagonale vom rechten Fuße nach der linken Hüfte. An ihr entlang entwickeln sich alle Formen in weichem und lieblichem Flusse, viel feiner und besser als gerade in dem Kreuzigungsschrein. Selbstverständlich hätte diese Leitform im 14. Jhh. mehr auswärts gesessen, niemals hätte sie die leichte Knickung gezeigt; was jetzt gleichsam von innen her aufgefüllte Röhrenform ist, wäre Steg gewesen. Aber die Vorherrschaft der einheitlichen Ausdruckslinie ist wirklich stark und will sich auch der Hängedraperie nicht beugen. Der Kopf lieblich, von fein verhaltener Anmut; in allen Formen ein lang geschlängeltes Strömen; bei höherer Qualität und reiferer Entwicklung doch die Grundart der Beifiguren jener älteren Kreuzigung. Gegen jene war der Deokarusmeister von männlicher Kraft, nicht wehend, sondern wuchtig in der Form. Mit seltener Kunst ist diese wuchtige Kraft, prall gestrafft, saftig geworden, zum Strömen gebracht in der Madonna des Sebalduschores (S. 8. Abb. 8). Der Gegensatz der Proportionen wiederholt sich, ja das breitgestirnte Gesicht, seine unbeschreiblich vollblütige Schwere läßt an den massiven, polyklettisch klaren Kopf der alten Steinmadonna vom Augsburger Südportal zurückdenken, als sei hier die Fülle unserer Altarfigur vorausgeahnt. Der Klang von Bürgerlichkeit ist nun ganz deutlich, aber dichterisch gesteigert. Prall wie reife Trauben sind die Köpfe, sonderbar fest und von lachender Kraft die eingewinkelten Münder. Erst Hans von Heilbronn und noch mehr Conrad Meit haben wieder ähnliches gewollt. Ihre Möglichkeit liegt hier, so wie in der Maria vom Lobenhoferschen Hause die des Blaubeurer Hochaltars und selbst Riemenschneiders. Dort eine aufwehende Form, die auf Gewicht verzichten muß, hier eine durchaus aufwachsende, nach allen Seiten rundlich vorschwellende: Wuchs und Schwere. Aber Wuchs und Schwere sind durch eine noch höhere Bedingtheit in träge Schwebung von wunderbar zwingender Macht versetzt. Es ist eine Mondsichelmadonna vor flammender Sonnen- glorie, gar nicht für Freiluft, sondern für kirchlichen Innenraum gedacht und in diesem wieder für den geheimnisvoll farbigen Phantasieraum ihres Schreines. Jede der eckenlos geschmiegteten Falten, die sie mit Riesenwucht von innen hervortreibt, ist nicht nur tastbare Masse, sondern Licht-, Schatten-, Farbenfänger. So traubenschwer und vollgepfropft von Saft die Formen auch sind — sie werden doch von einem Bildraume umwoigt. Engel tauchen aus der Tiefe unter dem Monde, Krönende zu Häupten empor. Das ist an sich keine Neuerfindung. Der Typus muß weiter verbreitet gewesen sein. Eine südniederländische Madonna in Léau (Lüthgen s. u. Taf. XII, 4) hat die gleichen Motive bei durchaus völlig anderem Stile. So wie in Léau ist das Motiv des liegenden Kindes mit den seitlichen Draperien, dem vortretenden Spielbein vereinigt. Der Typus ist zugleich eben grundsätzlich der der Lobenhoferschen und das macht den Vergleich doppelt fruchtbar. Wie zart und „wohlerzogen“ (Vöge erkannte diese Eigenschaft als den Christkindern Riemenschneiders angeboren) war das Kind bei der Maria des Germ. Mus. Hier ist es so lebensstark, die Gruppierung der strampeligen Beinchen mit der mütterlichen Hand so reich und sprechend, wie nur noch bei der Cauber Madonna in Frankfurt. Zarte Seelen werden sich dieser strotzenden Kraft entziehen wollen, vermutlich alle, denen Riemenschneider mehr sagt als Hans von Heilbronn oder Conrad Meit. Aber hier gerade ist wirklich rollendes Blut, deutsches Volk von damals, bärengesund, stiernackig fest und von warmer dichterischer Empfindung voll bis zum Rande. Noch einen Schritt weiter, und wir gelangen zu einem der stärksten Werke der deutschen Plastik überhaupt, einem Triumphe des Volumens, der nur vor dem Werke selbst zu genießen, in keiner Abbildung zu ahnen ist, dem Schlüsselfelderschen Christophorus. Jedoch in ihm wird zugleich schon völlig Neues wirksam, er gehört mit einem fast gleichwertigen und gleichzeitigen glänzenden Christophorus der Rothenburger Jacobskirche (von wieder anderer Hand) in den nächsten Teil. Ihn dem gleichen Meister zuzuschreiben, halte ich keineswegs für ratsam. Um so verwunderlicher ist, daß die außerordentliche Verwandtschaft einer nur wenige Schritte von der Madonna entfernten Thonfigur m. W. noch nie ausgesprochen worden ist. An der nördlichen Chorwand stehen die beiden Johannes; der Täufer auch schon aus unserer Zeit, aber noch völlig aus der alten Steinmetzplastik entwickelt, deren Werden man in den zahlreichen Steinfiguren der ganzen Kirche verfolgen kann. Nur das Äußerliche hat er von der neuen Art gelernt. Der Evangelist jedoch — das ist



genau die gleiche Breite, die gleiche strotzende Fülle der Falten, das gleiche Gesicht, die gleiche Proportionalität. Das Modell stammt gewiß vom Meister der Madonna (Abb. 192). — Die sehr eigentümliche Schleifung und Beutlung der Falten zwischen beiden Armen findet an einigen Einzelheiten einer guten Grabfigur jener Zeit Parallelen: bei Conrad von Egloffstein (1416) in der Jacobskirche. Das sehr beschädigte Werk ist im übrigen von anderer Empfindung, schlank und vornehm.

Mir scheint, daß in Nürnberg sich im allgemeinen eine recht scharfe Trennung zwischen den einzelnen Materialgattungen der Plastik beobachten läßt. Neben der Schnitzerkunst, deren wenige hier besprochene Vertreter von verschiedenem Range sind, ist eigentlich alles irgendwie Bauplastische von der lokalen Überlieferung schwer gefesselt. Schon im 14. Jhh. ist gerade in Nürnberg das Mißverhältnis zwischen Zahl und Wert, Programm und Ausführung sehr auffällig gewesen. Wenn irgendwo, so gilt für Nürnberg das Wort Dehios von den „abkommandierten Steinmetzen“, als die sich die Mehrzahl der deutschen Bildhauer damals entpuppte. Im Ganzen möchte ich das Wort nicht unterschreiben. In der Frauenkirche, wie in St. Sebald aber, wo fast lückenlos die bauplastischen Arbeiten bis ins 15. Jhh. hinübergelitten, trifft es zu. Nur scheinen zuweilen fruchtbare Ideen sich hinter nichtbedeutenden Werken zu verbergen, so bei der Dreikönigsgruppe im Chore der Frauenkirche eine gewisse Vorbereitung stärkerer räumlicher Windung, der sich die Gewandmassen sehr schmiegsam anschrauben. Am besten kurz vor 1400 von der Eckmadonna der Frauenkirche, jetzt Germ. Mus. zusammengefaßt. Es ist ein Stil, dessen Zusammenhang mit einer Reihe von Bamberger Arbeiten um das Grabmal Hohentrudingen herum zu untersuchen wäre. Noch die Apostel der Lorenzkirche, soweit sie echt sind (namentlich die der Nordseite sollte man auf Kopierung der Barockzeit untersuchen), gehen auf diesen faltenreichen Parallelenstil zurück, sie gehören an das Ende unserer Epoche.

Dies alles ist eine völlig abgetrennte Welt, die absterbende Welt der Hütten. Daß der schöne Evangelist im Sebaldschore aus Thon ist, deutet auch auf einen Eingriff der zünftlerischen Kunst. Wo sie erscheint, ist das Neue da. Und wieder eine andere Welt ist die der Epitaphien. Neue Friedhöfe waren im 14. Jhh. entstanden; besonders wichtig der bei St. Sebald. An diesem selbst und der benachbarten kleinen Moritzkirche kann man sich einen Begriff dieser Kunst machen. Sie steht höher als die Bauplastik und doch wieder auf einer anderen Ebene als die Kunst der Schnitzer.

Ein Ölbergepith an St. Sebald scheint allerdings mit dem Stil der Lorenzer Apostel zusammenzuhängen (Redslob, s. u. Abb. 2, S. 14). Aber das ist wohl fast die einzige Verbindung mit der größeren Bauplastik. Auffallend groß ist hier die Rolle des Schmerzensmannes. Eine außerordentliche Gefühlseligkeit, die in der Form den böhmischen Vesperbildern nicht ganz ferne steht, schafft einige sehr bemerkenswerte Werke. Das beste darunter ein 1422 datiertes Epitaph an der Moritzkirche (Redslob, Taf. 2). Es ist zweigeschossig; oben erscheint der Schmerzensmann als Halbfigur, so wie am Gedenkstein Hans Stettheiners in Landshut; von da aus geht aber ein riesiges Veronikaschweißtuch bis auf den Boden des Untergeschosses herab. Zweimal sieht man das Leidensgesicht. Heilige knien unten an den Gewandzipfeln; die Stifter zu Seiten, der Mann in modischer Tracht mit dem Barett, aus dem der lange Tuchlappen herabhängt. Und oben zwischen zwei weiblichen Heiligen Maria und Johannes in außerordentlich gebärdreicher Sprache. Vöge hat sr. Zt., als sehr viel weniger Material bekannt war, bei Gelegenheit des Vesperbildes aus Baden bei Wien an dieses Epitaph erinnert (Kat. Berlin S. 127). Ich glaube, daß sich sein Eindruck von anderer Seite her bestätigen läßt. Nicht nur der Schmerzensmann, sondern ganz besonders Maria mit dem Griffe nach der Brust und die entzückend feine Heilige rechts oben sehen ausgesprochen „böhmisch“ aus, im Sinne jener hochentwickelten süddeutschen Kunst, der wir diesen Fechtnamen geben. Von ähnlichem Interesse ein Epitaph am Tucherportal von St. Lorenz und das eines Tetzels in St. Ägidien.

Von der Kunst Eichstädt's, die im Winkel zwischen Franken, Schwaben und Bayern lebend in der Folgezeit größere Rolle spielen sollte, ist aus dieser Zeit neben kleineren Arbeiten am Domportal, besonders einer bezaubernden kleinen Sitzmadonna weichen Stiles, nur eine geschnitzte und bemalte Sippengruppe zu nennen, die aus Sammlung Leinhaas in das Germ. Mus. gelangt und jetzt im gleichen Saale mit der Krönung von Tschengels zu sehen ist. Der Unterschied gegen die voluminöse Tiroler Gruppe ist lehrreich. Etwas von schwäbischer Milde glättet alle





193. Epitaph des Günther von Saalfeld, Erfurt, Dom.

von dem Chore, Evangelist, Georg (beide erneuert), Täufer und der ganz ausgezeichnete Christophorus. Dieser vom Ende unserer Epoche. — Redslob, Die fränk. Epitaphien des XIVen u. XVen Jahrh. Mitt. d. Germ. Mus. 1907, S. 1—30. I. Teil, dort u. a. das Epitaph Pömer Taf. I.

#### f) Mitteldeutschland. Thüringen und Obersachsen

Eine gewisse Verwandtschaft nicht im Sinne der Abhängigkeit, sondern innerlich ähnlicher Neigungen verbindet mit Franken Thüringen, oder besser gesagt, mit Nürnberg Erfurt. Noch immer ist Erfurt das entscheidende Zentrum Mitteldeutschlands, aber es läßt sich nicht leugnen, daß seine Bedeutung in dem Maße abnehmen sollte, als die Druckkraft des 14. Jhhs. nachließ. Dies heißt also, daß bis zum Ende unserer Epoche noch eine reichere Kunst geblüht hat, die ihre eigene Nüance besitzt. Die Steinplastik ist der Nürnberger ebenbürtig, in manchen Punkten überlegen, die Schnitzplastik ist es offenbar nicht. Wir wissen, in ihr gerade lag die große Zukunft der mittelfränkischen Reichsstadt. Im Einzelnen ist die Geschichte der Erfurter Kunst erst noch zu schreiben. Die sehr dankenswerte Zusammenstellung durch Overmann hat weitere Forschungen nötig, aber auch erst möglich gemacht. Weniges kann hier skizziert werden (Abb. 193—196).

Ein ungewöhnlich schöner Entwurf liegt einer Madonna vom Hause Futterstraße 2 zugrunde. Dort stand sie falsch, es ist gut, daß das Museum sie erworben hat. Maßstab und Form verlangen einen patrizischen Innenraum: wir sind irgendwie der Welt der Schönen Madonnen nahe. Die Gewandbildung kann ein Vergleich mit der Madonna Thewaldt in Bonn oder dem kleinen Stücke der Sammlung Clemens, jetzt Köln, aufklären (s. o. S. 168). Typische Faltengänge aus jenem Formenkreise sind nur ein wenig vom großen Auswogen zurückgeholt, etwas mehr auf parallele Schmiegunen behandelt. Bezaubernd aber und in jenem Kreise selbst bisher nicht nachgewiesen ist das Motiv des Kindes. Es sitzt auf der Rechten der Mutter, stützt die Rechte auf deren Linke, klammert sich an und ist von oben auf die nackte rechte Brust zugefahren, es saugt. (Das ist das Lieblingsmotiv Italiens, auch in böhmischen Bildern wohlbekannt.) Die Bewegung von einer Sicherheit, wie bei den besten Stücken des ost- und alpendeutschen Kunstkreises, der Kopftypus der Mutter sehr deutlich von jenem der Breslauer Schönen abgeleitet. In Erfurt scheint das Werk isoliert — die angedeutete Beziehung erklärt das. In der allgemeinen Stilstufe, aber nicht im engeren Stile steht ihr das schöne Epitaph der Familie Buseleyben (Todesdatum 1415) an der Lorenzkirche nahe (Overmann 70). Es führt in die Welt der Gedenksteine, in der Erfurt Nürnberg durchaus ebenbürtig ist. Ein wundervoll empfindungsreicher Kreuzifixus, das Haupt nach rechts gehoben, nicht geneigt, zwischen Maria und Johannes. Die sechs Familienglieder leicht radiant um den Stamm geordnet. Diesem Werke

Formen und erzeugt ein lebendiges Spiel von großer Feinheit. Der Palmesel-Christus (Germ. Mus. 230, Josephi Taf. XIX) zeigt im Original (was keine Abbildung vermuten läßt) so große Ähnlichkeit des Christusprofils mit dem der Krönung von Tschengels (nur ein klein wenig ist der Ausdruck in das Jüdische gesteigert), daß ich ihn schließlich auch für tirolisch halten könnte, aber zu beweisen ist das nicht. Es ist nötig, die Unsicherheit nicht zu bemänteln, die an vielen Punkten herrscht. Eine hölzerne Trauermadonna, ebenda 239, paßt jedenfalls besser in das Bild Nürnbergs. — An der Johanneskirche zu Rothenburg o. T. ein Christophorus um 1400, in St. Jacob ebenda, eine Gruppe von Pfeilerstatuen südlich





194. Epitaph des Vitzthum von Allenblumen,  
Erfurt, Dom.



195. Grabmal des Kirchberg in Kapellendorf  
bei Weimar.

parallel trotz früheren Todesdatums (1405) das prächtige Epitaph des Günther von Saalfeld im Kreuzgang des Domes (Overmann 61). Grundsätzlich ähnlich wie an der Karthause von Champmol werden die knieenden Stifter von ihren stehenden Heiligen dem Schutze der Himmelskönigin empfohlen. Diese ist kleiner, und das bedeutet hier zweifellos etwas Malerisches. Sie erscheint als apokalyptisches Weib im Strahlenkranz der Sonne: fern und darum klein. Hier ist der Phantasieraum der Altäre auf das Relief projiziert; die herumflammenden Spruchbänder umgrenzen ihn freilodernd. In der weiteren Entwicklung hat der oben erwähnte Meister J. eingegriffen, ein Bauplastiker im allgemeinen ohne höhere Feinheit, dem man ein Werk wie das Epitaph Gottschalk-Legat († 1422) ohne die Signatur nicht zutrauen würde (Overmann 74). Immerhin verrät es gerade gegen den Saalfeldstein gesehen, daß hier noch Einer von älterer Erziehung spricht. Wahrscheinlich war J. mit dem Kruzifixus der Michaeliskirche (Overmann 63) von der Bauplastik zur Epitaphkunst übergegangen. Es soll sich bei diesem um Gedächtnisstiftung des Hartung vom Paradeis († 1405) handeln. Der Mann ist wesentlich dekorativer Künstler. Man hat ihm große „Fortschritte in der Anatomie“ gutgeschrieben. Ich kann sie weder stark finden, noch darin an sich einen wesentlichen Wert erblicken, der die Physiognomie des Stiles verändern könnte. Das Heraldische gelingt besser als das Menschliche. Im Legat-Epitaph allerdings hat der Meister seine Schwächen zu Tugenden gewandelt, er hat buchstäblich sich selbst übertroffen. Unter dem Schmerzensmann kniet das Ehepaar. In langen feinen Linien sind die Gestalten schmal zusammengefaßt und hochgepreßt, fast gespritzt; die Eleganz der schlanken Form kann an den Stifter der Lorcher Kreuztragung erinnern — der dann freilich doch zugleich seine feinere Menschlichkeit um so heller offenbart. Feine Beobachtung von Altersformen gewiß — doch nichts Überraschendes. Das Dekorative aber ist geradezu ersten Ranges. Ein gleichzeitig wohl ebenfalls aus Erfurt

W. Pinder, Die deutsche Plastik.





196. Schmerzensmann, Erfurt,  
St. Lorenz.

geliefertes Epitaph in Mühlhausen i. Th. (Blasiuskirche: Hermann von Heylingen, † 1422) kann sich damit nicht messen (Buchner, Tafel IX). — Schon im Gottschalk-Legatstein deutet sich eine jener Erscheinungen an, die wir dem „Hundertjährigen Kalender der Kunstgeschichte“ zurechnen können. In den Ärmeln vor allem keimte ein Parallelfaltenstil, der hundert Jahre später verwandelt wiederkehren sollte. Er ist eine nordische Formel für Renaissance. Er verzichtet nicht auf die Linie, erreicht aber durch ihre Parallelisierung beinahe ihre Paralysisierung, den Ausdruck runder Zuständlichkeit, den völlig ebenen gleichsam geölt glatten Lauf des Blickes. Diese Eigenschaft entwickelt Meister T. R. in zwei prächtigen Epitaphien: Einmal dem des Mainzischen Vitzthum von Allenblumen (Overmann 84). Dieser starb erst 1432, hat aber laut Inschrift 1429 den Stein „Czu Erfurt loszen machen“, wodurch nicht nur das Datum feststeht, sondern auch jede Kombination mit der Mainzer Kunst (die die politischen Verhältnisse nahelegen könnten) ausgeschlossen wird. Der Aufbau ist zweigeschossig, genau so, wie in gleichzeitigen Nürnberger Epitaphien. Das ist kein Zug des 14. Jhls. etwa. Die beiden Stifter unten, zu drei Viertel herausgedreht, sind mit einer wunderbaren Rundheit und Geschlossenheit gefaßt: mit allen ihren Parallelfalten, die immer nur die Gesamtform und durch Wiederholung aufreden, von ähnlicher Plastizität, wie der beste Kopf des Ulmer Hartmannkreises, der Martinusmeister, sie erzielte. Darüber eine schöne Anbetung der Könige. Der gleiche Meister hat auch den Kirchbergstein in Kapellendorf bei Weimar geschaffen (Buchner, Taf. VIII). Dieser ist nur innerlich zweigeschossig. Auf einer Konsole erscheint der Schmerzensmann über den Knieenden. Das Werk ist noch reifer, ein wahres Meisterstück. Das Wachstum der Charakteristik in den Köpfen sprengt die prachtvolle Gesamtform nicht. Bei der Frau besonders denkt man an jenen hundert Jahre späteren Stil, den man früher zuweilen nach Jörg Kendel von Biberach benannte. Die Atmosphäre des T. R. ist höfisch adlig, zweifellos. Daß er „weniger Seele“ als Meister J. besitzen sollte, will mir darum nicht einleuchten; er steht einfach als Künstler auf höherem Niveau. Die Erfurter Erzählerneigung hat außer im Epitaph reizvolle Zeugnisse in Gewölbeschlußsteinen hinterlassen. Bei Overmann (81 d) Abbildungen eines hübschen Stückes, das Färber bei der Arbeit zeigt. Man erinnert sich der bürgerlichen Lebendigkeit, des Hanges zur Hineinziehung des gewerblichen Daseins, schon von den Seitenplatten des Severisarkophages. Auf einem der Steine hat J. signiert. In einem anderen Falle halte ich eine Beziehung zu Mainz für denkbar. In einem köstlichen Schlußstein der Predigerkirche (Overmann 108). Die Madonna mit dem reizenden Kinde sollte man nur reinigen, man würde sie im Aschaffener Kreuzgange neben der Gertrudis von Breydenbach ohne weiteres als dahingehörig empfinden. So etwas könnte mainzisch sein. — Eine Gruppe von Einzelfiguren könnte auf J. zurückführen. Man hat den Namen „Meister von St. Augustin“ dafür vorgeschlagen (s. oben S. 147). Die besseren Werke, die diesem Kreise zugerechnet werden, können nicht von diesem Manne sein. Hierher gehört in erster Linie der ausgezeichnete Schmerzensmann von St. Lorenz (außen, Abb. 196). Er steht ganz still, hält mit der Linken das Gewand, die Rechte fängt im Kelche das Blut der Wunde — es ist noch immer das alte dicke Traubenblut der mystischen Epoche. Der nackte Oberkörper, in sehr feinen Flächen bewegt, trägt ein stilles Haupt mit seltsam verschwimmendem Blick. Sehr charakteristisch ist die mächtige Vorwölbung einer mittleren Schüsselfalte, die einen tieferen Schattenraum überdacht. Man findet ähnliches beim Schmerzensmann der Wigbertikirche und der Madonna hoch oben an der Wand (Overmann 101). Sie trägt das Kind liegend; seitliche Draperien fallen herab, es ist also der so häufige Typus. Die besondere Art des Stiles liegt wieder wie beim Schmerzensmann der Lorenzkirche in dem beredten Gegensatz zwischen der still-flachen unteren und der enorm durchgewühlten, sehr raumhaltigen Mittelpartie. Der Kopf wie die gesamte Anlage deutet auf Schulung bei J. Die Abwandlung nach neuer Formzersetzung wird — noch im Rahmen der gleichen Art — bei einer zweiten Madonna von St. Wigberti deutlich (Overmann). Ein überreiches Gedränge, in dem die Linie hier und da zerdrückt wird und zerplatzt.

Litt.: Overmann, Kunstdenkm. d. St. Erfurt, Erfurt 1911. — Paul Greinert, Erfurter Steinplastik des XIVen u.



XVten Jahrh. E. A. Seemann 1905. — Buchner, Mittelalterl. Grabplastik in Nordthür. Studien z. deutsch. Kunstgesch., Heitz. H. 37, 1902. — Außerhalb Erfurts eine Reihe interessanter Madonnen in Heiligenstadt und Arnstadt, Y-Typus mit eigenartiger Drehung und genauer Rückseitenbehandlung, in ferner Beziehung zu den Schönen Madonnen. Daneben derbere des Horizontaltypus in Meiningen (Stadtpfarrkirche) und Langensalza.

Jenseits des Erfurter Kunstkreises, der in typischer Weise das Wesen einer reichen Bürgerlichkeit ausspricht, hat die Kunst von Thüringen in unserer Epoche so wenig Bedeutung wie die von Obersachsen. Auch dort bleiben nur wenige isolierte Werte, sobald man die Lausitz als den Teil böhmischen Kunstgebietes gelten läßt, der sie ist, und von der überlokalen Bauplastik, — in erster Linie Meißen — absieht.

Auch der Dresdner Franziskaneraltar (Hl. Grab) und der Annenaltar von Meißen sind Steinwerke im engsten Anschlusse an die böhmische Kunst. Schnitzaltäre aber wie der thüringische in Allendorf bei Schwarzburg, die obersächsischen von Eutritzsch, Altmügeln bei Oschatz (nur die Madonna in der Mitte), Reichenau bei Zittau (noch einmal Lausitz, aber ganz provinziell) tragen nichts Wesentliches zur Entwicklung bei. Etwas Besseres hatte wohl der Mann des Hausaltars von Roth-Schönberg bei Deutschenbora gesehen, vielleicht gar eine Schöne Madonna. Das alles ist doch Provinz. Es fehlt die charaktervolle Härte des Nordens, die bewegliche Kraft des Südens, das musikalisch leidenschaftliche Wogen zwischen Holdheit und Wildheit des Ostens, die gepflegte Nüancierung des Westens, kurz die Qualität. Es ist tatsächlich ausgesparte Mitte, eine kleine weiche Niedlichkeit und formlos gemütvolle Enge. Die große Begabung gerade des sächsischen Volkes, die in der Musik, gelegentlich auch in der barocken Baukunst und in der darstellenden Kunst um 1500 sowie gegen 1600, der Zeit des Manierismus, ihre natürlichen Gelegenheiten fand, ist damals örtlich nicht zu fassen. Sie mag anonym in manchen Werken der großen Gebiete, vielleicht gerade in der benachbarten schlesisch-böhmischen Kunst versteckt sein. Lediglich der thüringische Schnitzaltar der Erfurter Barfüßerkirche (Overmann Nr. 273) erhebt sich höher; aber er scheint unter norddeutschem Einfluß zu stehen (durchgehendes Mittelstück mit Marienkrönung zwischen zweigeschossig gruppierten Szenen). Ein einsames Werk guter Holzschnitzerei ist der von Schmarsow zuerst richtig datierte und feinsinnig gewürdigte Dominikus der Leipziger Paulinerkirche. Woher er stammt, ist schwer zu sagen. Aber eine ausgezeichnete Arbeit ist das. Mit außerordentlicher Mäßigung ist das Gewand behandelt; nur zwei symmetrische Saumbahnen gehen zu den Seiten herab, wenige freie Muldungen gliedern das blockfeste Untergewand. Die Rechte ruht wirklich, die Linke lehrt; der Kopf fein gereigt mit verzogenem Munde, sanftem Blicke. Nach dem Ethos könnte man an Mittelrhein denken. Geschichtliche Tradition legt auch Böhmen nahe. Man hat an den Auszug aus Prag gedacht, bei dem die Figur mitgeführt sein könnte. Doch ist der Heilige dem Paulinerkloster, das die neue Universität aufnahm, an sich zuzudenken. Auch gibt es immerhin Verwandtes in Grabsteinen des Naumburger Domes: Bruchterte († 1391) und Eckartsbergk († 1406). Eine Steinfigur ausgesprochen späten weichen Stiles von langer Proportion, der heilige Paulus an der Universitätskirche (4. Jahrzehnt), und ein kleiner Schmerzensmann in der Predigerstube von St. Nicolai sind das einzig Erwähnenswerte. Die Madonna von Wilsdruff muß einem weiter gespannten Zusammenhange angehören: Y-Typus.

Im benachbarten Halle aber taucht eine ganz sonderbare Erscheinung auf: Conrad von Einbeck, der Bauplastiker der



197. Conrad v. Einbeck, Trauernde Maria. Halle, Moritzkirche.



198. Conrad v. Einbeck, Selbstbildnis. Halle, Moritzkirche.

15\*





199. Von der Verkündigung im Hildesheimer Dom.

ganzen Leib hin. Man spürt: das ist echt, ganz ohne Zweifel, und der Grad der Begabung ist im Grunde ungewöhnlich hoch. Aber wohl doch nur in einem erhaltenen Werke hat der Mann sich selbst übersteigert und Bleibendes geschaffen, in der weinenden Mutter Gottes. An einer einzigen Stelle, dem keulenhaften Unterarme, mag ein ernstlich sich Hingebender vielleicht noch zaudern. Auch sie aber hat echte Wucht und unmittelbaren Ausdruck und dient zum künstlerisch sinnvollen Kontraste. Denn alle übrige Form wallt, und sie wallt wirklich so, daß man empfinden muß: jede Linie trägt grauenvolles Leiden vor. Es ist eine Bäuerin mit einem halb-slavischen Barlachgesicht; man könnte sie sich hockend in der russischen Steppe vorstellen, breit und voll endloser Monotonie. Sie wickelt und wühlt sich heulend in ihren Mantel, wie frierend vor Gram — dies ist sogar eine zweifellose Naturbeobachtung, die hier reine und pathetisch hinreißende Form geworden ist. Dicke Tränen rollen aus den Augen. Um den Kopf herum krampfen sich die Falten, wie später die zerwungenen Hände von Grünewalds Magdalena, und nach unten fällt das Tuch in großartiger Auflösung, in zitternden Stößen herab. Der halbslavische Kopftypus ist der der Gegend, den auch der große Naumburger sich angesehen hatte, und jener hatte auch in seinem Johannes noch innerhalb der alten großen Monumentalität ähnlich hemmungslosen Schmerz gestaltet. Vielleicht hat Conrad von Einbeck die Kreuzigung des Naumburger Lettners gekannt. Das wäre möglich, und es wäre wieder ein Fall, der an den gewaltigen Meister der Brestauer Corpus-Christi-Kirche denken ließe. Die tiefe Unruhe der Zeit peitscht an manchen Stellen den Grund bloß, so daß Gestalten Platz finden, die fast zeitlos und, wenn irgendwem, so schon fernen Epochen verbunden scheinen. Bei Conrad von Einbeck war der Boden einer abgeschlossenen und bauernhaften Seele von starker Begabung dafür da. Die Merkmale des Zeitstils, die auch hier überall durchrollende ununterbrechliche Linie (so stark ist der Zwang der Epoche selbst für den Abgearteten), die kleinen Einzelheiten der Tuchbehandlung, die sehr kompakte Plastizität, treten vollkommen hinter dem Eindruck des Einmaligen und scheinbar Voraussetzungslosen zurück. Der Mann hatte die drei Merkmale eines primitiven Zustandes in sich: Symbolik, Ornamentik und inbrünstiges Gefühl. Unendlich weit ist er von der eigentlichen Kultur seiner Zeit entfernt; und doch hat man das Gefühl, daß eben damals gerade so etwas möglich war. Einmal hat Conrad eine

Moritzkirche. Noch im 14. Jahrhundert hatte der seltsame Meister am Bau gearbeitet, und die Art der Außenskulpturen, die dort entstand, scheint sich weiter verbreitet zu haben. Auch an der Braunschweiger Andreaskirche findet sie sich vergrößert wieder. Hohes Interesse gewinnt Conrad in später Zeit. Lange in provinzieller Abgeschlossenheit sich selbst überlassen und offenbar zu einem sehr deutlichen Gefühl seiner Eigenart gelangt, hat er im zweiten Jahrzehnte des 15. Jhhs. als alter Sonderling eine Reihe von Skulpturen geschaffen, die das Innere der Moritzkirche bewahrt (Abb. 197, 198).

Er legte Wert auf seinen Namen, er brachte ihn in ausführlicher Inschrift an und nannte das Jahr. So auf dem hl. Moritz (1411) und am Ecce homo (1461). Man erlebt hier das Schauspiel einer innerlich sehr primitiven Seele. Für das Erhabene weiß er nur götzenhaften Prunk. Das gilt von dem ganz dekorativen Anbetungsrelief wie von dem schellenbehängenen Moritz; Neger würden hier einen tiefen Eindruck haben. Stark aber ist er und reißt mit, wo ein unzweideutiges Gefühl von bitterster Schärfe ihn erfüllt. Der Christus an der Martersäule ist grauenhaft zerpeitscht und zerspickt, der Ausdruck des herben Kopfes ungöttlich und schwächerhaft. Tiefer packt auch dieser Künstler doch im ruhig stehenden Schmerzensmanne. Hier hilft ihm eine weitere Kraft seelischen Urzustandes: das Symbol. Alle Marterwerkzeuge trägt der groß hingetretene leidende Gott. Das Blut und die Wunde selbst stark ornamental und zugleich von der überwältigenden Kompaktheit der Gesamtform, der Kopf stark und mit großem Gefühl durchlebt. Überall, wo Symbol und Ornament sich treffen können, schießen sie unwillkürlich zusammen. So wird der Nimbus zum Schauplatz stark dekorativer Phantasie, die Haare drehen sich zu Tauen, die Adern (auch die östliche Kunst liebte sie, wie wir wissen) verflechten sich zu einem Netz von Ornamenten über den



sehr geschlossen feste Form geschaffen, in dem Selbstbildnis als Konsolenbüste, das ich ihm nicht absprechen möchte. Man sieht einen harten und verschlossenen Kopf mit kaufesten Kinnbacken. Seine herbe Kraft ist nicht sächsisch im heutigen Sinne, der Mann ist Niedersachse. Vielleicht weisen Skulpturen, wie der sehr wuchtige sitzende Schmerzensmann des Braunschweiger Domes in die Nähe des Meisters, sicher in seine heimische Sphäre.

Litt.: Wanckel, Die Samml. d. sächs. Altertumsver. zu Dresden, Taf. 33, 34, 36, 40. — Schmarsow, Die oberrheinische Malerschule, Teubner 1903, Tafel 3—5.

#### g) Niedersachsen und Westfalen

Daß die Plastik Niedersachsens mit den berühmten anderen Gebieten unserer Kunst in Wettbewerb treten könne, scheint schon jetzt nicht recht möglich, wo gewiß die Forschung noch nicht genügend durchgegriffen hat. Was wir von ihr kennen, ist z. T. entschieden charaktervoll, besonders in Westfalen, aber selten von dem Range östlicher, alpenländischer, mittelrheinischer, schwäbischer, fränkischer Werke. Das Niveau und auch die Zahl der überragenden Werte ist geringer. In Hildesheim allerdings hat Habicht eine Reihe von Arbeiten zusammengestellt, die auf dem Niveau der westlichen Werke stehen. — Sie finden sich jedoch ausnahmslos in der Bauplastik, also einer von Natur überlokalen Kunst und haben, soweit ich sehen kann, keinen heimischen Boden (Abb. 199).

Die Figuren am Nordwestportal des Domes, Godehard mit Stiftern, Berwart und Epiphantias, besonders aber eine Verkündigung können sich wirklich überall sehen lassen (Habicht 41—44). So früh indessen, wie H. sie ansetzte, 1390, können sie keinesfalls entstanden sein. Wenn das Portal selbst um 1405 schon erbaut war, so ist dies wirklich kein Hinderungsgrund, das Wappen am Sockel der Figur auf einen 1405—10 genannten Probst, und gewiß kein Zwang, es auf einen 1380—91 erwähnten gleichen Geschlechtes zu beziehen. Hildesheim würde der gesamten Entwicklung vorauslaufen; so etwas ist bei Bauplastik an sich nicht ausgeschlossen, nur zwingen die Nachrichten nicht dazu. Die Erbauung eines Portales pflegt jedenfalls terminus ante für die Figuren zu sein, es kann nur auch vorkommen, daß die Figuren vorher gefertigt, ebenso daß sie von älterem nicht ausgeführtem Bau, eher aber daß sie ganz normal eben später als der eigentliche Bau sind. Die drei heiligen Bischöfe, zwei in einer Gruppe vereinigt, sind sicher sehr nahe an 1400; in der Gewandung noch nicht viel Überraschendes, um so mehr feine und volle Form in den lebensvollen Köpfen. So etwas würde auch am Mittelrhein nicht verwundern. Von anderem, reicherem Stile die Verkündigung. Die Madonna hat die feine verräumlichende Windung des Körpers, die Schleifung der Falten, die sehr freie Behandlung des Einzelnen, die im ersten Jahrhundertdrittel nicht selten, im allgemeinen erst bei reiferen Werken (Pfeilermadonna der Würzburger Marienkapelle) begegnet. Die Muttergottes in der zweiten Kapelle der Südseite (Habicht, T. 45) gehört zu jenem Typus, den wir auch in Ulm und überall sonst gefunden haben, mit dem halbliegenden Kinde, nur im Gegensinne der Betonung der Majestät. Doch ist sie ganz für sich im Stil: schon ein reifes und sehr gutes Beispiel. Gute Qualität hat auch das Epitaph (Habicht 47) aus der Andreaskirche mit der Madonna, die das auf dem Schoße stehende Kind trinken läßt. Es steht dem Verkündigungsmeister nahe. Sehr weiche und feinfühlig Form, maßvoll und von einer Holdheit, die in Ulm oder Mainz sich durchaus behaupten würde. Ob dies alles ein Niedersachse gemacht hat, können wir nicht wissen — so wenig wie wir Peter Parler für einen Böhmen, Meister Hartmann für einen Ulmer, Meister Johannes für einen Bremer halten müssen. Wir können lediglich die freie Luft der großen Kunst um 1400 empfinden. Als deren schwächere und spätere Zeugnisse müssen auch die Reste eines Jungfrauenzyklus vom Dome im Andreasmuseum (Habicht 48) angesehen werden. Zu erwähnen ferner noch Maria und Johannes von einer Kreuzigung in St. Godehard. Mit den prächtigen Figuren am Portal des nördlichen Domparadieses, Maria und zwei heiligen Bischöfen sind wir am Ende der Epoche. Heimische Art — jedenfalls eine diesen hochstehenden Skulpturen völlig fremde, aber den westfälischen innerlich nahe — haben wir wohl in der Madonna aus Marienborn bei Hildesheim, jetzt Mus. Hannover, vor uns. Einen Boden jener Bauplastik in der älteren Hildesheimer Kunst vermag ich nicht zu



200. St. Georg in Gandersheim, Georgenkirche.





201. Madonna, Soest,  
St. Paul.

erkennen. Der Fall wäre auch eigentlich eine Ausnahme. Der Regel nach handelt es sich bei Hüttenkunst um Wandermeister, die erst durch dauernde Beschäftigung ansässig werden und dann sich gelegentlich mit Örtlichem verbinden können. Die Kunst der Schnitzaltäre — eine Welt ohne jeden Zusammenhang mit dieser — soll bei der niederdeutschen Altarschnitzerei behandelt werden. Von überragender Bedeutung ist unter dem mir bekannt Gewordenen nur der über zwei Meter hohe holzgeschnitzte St. Georg in Gandersheim (Georgenkirche); der ganz auf Konkaven gearbeitete bartlose Kopf sehr charaktervoll. Ein weicher Zaddelmantel umrieselt die gerüstete knappe Figur. Gegen 1430 und wohl sicher niedersächsisch. Eine steinerne Marienfigur in Kemnade auf Konsolen mit zwei prächtigen Büsten gehört dagegen wohl ebenso sicher einem überlokalen Zusammenhange an.

Das führende Land im nichtkolonialen Niedersachsen ist Westfalen. Hier kommt in der Bauplastik neben vornehmen Werken auswärtiger Schulung, wie den ausgesprochen vom Kölner Petersportal abstammenden Figuren des Westportals der Wiesenkirche in Soest, auch gelegentlich Lokales vor, so die Statuen im Chorinneren der gleichen Kirche: sie haben harte klotzige Köpfe voll derben Ausdrucks und schematische Gewandung. Zwischen rheinischer Eleganz und westfälischer Kraft können sich synthetische Formen bilden: ein schönes Beispiel ist die feine Madonna der Soester Paulskirche (Abb. 201). In ihr glaube ich am deutlichsten den Punkt zu sehen, an dem aus westfälischem, durch rheinisches flüssig gewordenen Wesen sich die hanseatische Küstenkunst, vor allem aber die Lü-

becker bilden konnte (s. u. S. 231 ff.). Die derbe Leidenschaft, die prächtige Männlichkeit des Landes, die in ihrer wuchtig monumentalen Baukunst zumal romanischer Zeit sich ein ewiges Denkmal gesetzt hat, kommt den Bedingungen der Plastik um 1400 nicht sonderlich entgegen; weniger merkwürdigerweise als denen der Malerei, in der ein Conrad von Soest doch zweifellos in die vorderste Linie der Entwicklung treten konnte. Es sind Züge in der westfälischen Plastik, die in der abgearteten Ausprägung eines Sonderlinges allerdings, also überschärft, uns auch bei Conrad von Einbeck begegneten. Der größten Wirkung sicher ist sie unzweifelhaft im Grell-Dramatischen. Sie hat echte Kraft und Leidenschaft. Wie im 14. Jahrhundert schon der zerrissene Christus am Astkreuz ihr ein Lieblingsthema gewesen war,



202. Beleke, Madonna.





203. Figuren vom Hochaltar der Marienkirche zu Iserlohn.

so hat sie auch das Vesperbild gepflegt — in einer der südöstlichen Plastik genau entgegengesetzten Weise.

Die Pietà von Telgte, mit kleinem diagonal sitzendem Christus, noch in der Art des 14. Jahrhunderts, trägt einen eigenschweren Ernst in die Züge der trauernden Mutter. Ganz anders noch wühlt die der Soester Nicolai-kapelle im Traurigen. Es gibt in der ganzen deutschen Plastik kaum eine so grimmige Zerbeulung des Leichnams. Die Mutter selbst ruhig und dumpf. Wir sind nahe an 1400 — aber wie unendlich weit sowohl von Wetzlar als von Steinberg! Ein wenig in die Nähe der Unnaer Pietà führt die von Herzebrock, ohne jedoch deren Kühnheit im geringsten erreichen zu wollen. Das rechte Knie der Mutter höher gesetzt, eine leichte Andeutung der Schädelstätte am Boden, also nicht mehr tektonische, sondern landschaftliche Sockelform; ausrieselnde Falten, ein weiches, volles Gesicht. Die Einzelformen schärfen sich schon: Ende der 30er Jahre. Daß ein ähnlicher Typus wie der des Steinberger Vesperbildes auch in Westfalen bekannt war, läßt sich aus einer späteren Nachbildung zurückerschließen, der Pietà von Horstmar. Daneben kommt auch vereinzelt genaue Nachbildung des im Osten beliebten Typus vor, den die Gegend ganz deutlich so wenig wie der übrige Westen in dieser Form hervorgebracht hat. Die Pietà von Attendorn ist im einzelnen den Vesperbildern der Breslauer Sandkirche (genau im Motive des Christus) und der Schweidnitzer Pfarrkirche (Haltung und Gewand Mariens) auffallend ähnlich gemeint, jedoch klein und von Holz. Und schließlich findet sich auch eine Diagonalkomposition mit nach vorne gewälztem Christus und tief herabgebeugter Mutter in Beckum. Die Darstellung des Gekreuzigten bezeugt Ähnliches: entweder dumpfe Schwere, so in der Bußdorfkirche von Paderborn und der Marienkirche von Ahlen, oder grimmige Schärfe wie in der Kapelle von Beleke.

So sehr das Derb-Pathetische diesen Kraftmenschen liegt, so selten erhabene Anmut. Die Madonnen sind ungemein schwer und breit. Gerade die Breite, nur eine der Möglichkeiten um 1400, wird als die dem stehenden Charakter innerlich genehme verstärkt.

Bezeichnend ist schon im 14. Jahrhundert die Art, wie die Madonna von Herzebrock den bekannten Typus der Kölner von St. Ursula übersetzt. Die heitere Anmut geht dabei verloren. Doch war noch am Ende des 14. Jahr-



hundreds gelegentlich ein Madonnentypus von einer gewissen saftigen Lieblichkeit offenbar recht verbreitet gewesen. Sein bestes Beispiel, ist das kleinste, eine Holzfigur des Germ. Mus. (Josephi 217), knapp  $\frac{1}{2}$  m hoch. Die Figur steht fest zusammengesogen, die noch sehr beherrschende Faltendiagonale des Unterkörpers als kräftiges Volumen vorgetrieben, der Kopf großzügig und von weicher Festigkeit (Abb. 202). Um — in einem Buche voller ungelöster Probleme — noch einmal rückblickend eine fernere Möglichkeit aufzutun: wollte man etwa die Unnaer Pietà doch noch auf Westfalen bestimmen, als ein gewiß überraschendes, aber immerhin dort mögliches Werk, so dürfte man auf einen Kopf wie diesen sich stützen. In ihm keimt jedenfalls ein sehr verwandter Typus. Es ist wohl eine Beziehung zum Rheine, aber mehr zum niederen als zum mittleren. Von den Verwandten ist die von Beleke hervorzuheben. Um 1400 setzt die verbreiternde Bearbeitung ein; die Dortmunder Propsteikirche hat ein Beispiel davon. Aber nun wird überall enorme Breite aufgesucht. Die Madonnen von Beckum (ca. 1400), Walstedde (ca. 1410), eine zweite der Dortmunder Propsteikirche (1420) fließen und schwellen aus. Man kann zuweilen an Bayern denken. (Im Weltkriege ließ sich am Menschlichen ähnliches beobachten.) In beiden Ländern wirkt eine schwer flüssige Bauernkraft und unverwüstliche Männlichkeit, die plötzlich überkocht. Den Unterschied des Blickes und des Dialektes wird man niemals übersehen und überhören. Bayern hat an der großen süddeutschen und alpenländischen Kultur teil, und man spürt oft die Nähe der österreichischen Melodik. Westfalen steht in ähnlichem Verhältnis zum Niederrhein. Die bayrische Breite strotzt mehr (Regensburg-Altendorf), sie ist dunkeläugig und erfinderisch, die westfälische hart und hell, weniger ausholend. Bis in die Falten Sprache ist das zu spüren.

Die Plastik der Schnitzaltäre hat am Anfang des Jahrhunderts den schönen Mindener Hochaltar hervorgebracht — er gehört in einen noch weiteren Zusammenhang (s. u. S. 229). Auch der ausgezeichnet bewegte, sehr stark niederländisch, zum mindesten niederrheinisch wirkende Szenenaltar der Dortmunder Reinoldikirche kann hier noch nicht besprochen werden. Das Hauptstück unserer Epoche ist der Hochaltar der Marienkirche von Iserlohn (Abb. 203).

Eingeschossig mit überhöhter Mitte. In den seitlichen Arkaturen einzelne Heilige, im Mittelteil der Gekreuzigte zwischen zwei Gruppen. Die beiden Marien und Johannes in der üblichen Anordnung links, rechts drei Männer in Zeittracht. Sie deutet auf die Zeit des Ulmer Martinus, den Beginn des dritten Jahrzehntes etwa. Christus mit ausdrücklichem Verzicht auf alle Rhythmik und Melodik, mit bewußt derber Linienführung in den Beinen. Die Mutter Maria in großer Einheitlichkeit, gebogen, sinkend, die zweite Frau blickt etwas stumpf geradeaus, Johannes mit ergreifendem Ausdruck aufwärts. Die Männer zur Rechten sind echte Westfälinger mit mächtigen Köpfen, zu denen die modische Tracht nicht recht passen will. Die Haare enorm mächtig, perückenhaft geballt. Ein Paar Figuren stechen heraus: In einer weiblichen Heiligen mit Buch ist wirkliche Anmut sicher erreicht. Aus der gerundeten Gesamtform ragt eine kräftig feine Nase über edlem Munde heraus. Das ist einmal Haltung und eine zu herber Lieblichkeit gesteigerte Formenfestigkeit. Man versteht doch, daß gerade Westfalen der Küstenkunst viel zu geben hatte. Nur konnte der Iserlohner Altar nicht etwa die Jungfrauen des Lübecker Burgtores beeinflussen, so wenig wie die Osnabrücker Bauplastik die Bremer — aus dem gleichen Grunde: weil er später als jene ist. Die Qualität ist sehr verschieden. Beeinflussung von Holland her will ich nicht als unmöglich ausschließen, doch sehe ich die positiven Beweise noch nicht. Die Ähnlichkeit mit dem Altare von Haekendover in Flamländ täuscht, sie beruht nur auf der Zeittracht. Unter den Grabmälern ist das Dietrichs von der Mark († 1398) in Hörde zu nennen, sicher erst am Ende des ersten Jahrhundertdrittels ausgeführt. Eine knappe Figur in Rüstung. Der Kopf herb und massiv; prächtig die wappenhaltenden Engel, die aus dem Steine heraufschießen. Hier lebt etwas von dem Schwunge des Osnabrücker Sakramentshäuschens.

Litt.: Habicht, Mittelalt. Plastik Hildesheim, Straßburg 1917. — Inv. Braunsch. IV, Taf. XIII, V S. 196. — Inv. Westfalen: Kreis Soest, Taf. 101, 102, 123; Münsterland, Taf. 111 (Telgte); Soest 67, Wiedenbrück 11, (Herzebrock) Steinfurt, Taf. XXXV (Horstmar), Olpe S. 22 (Attendorf), Beckum 15 (dort auch ein gutes Epitaph mit sitzendem Schmerzensmanne); Paderborn 93, Beckum 4 (Ahlen); Arnsberg 19 (Beleke), Lüdinghausen 99 (Walstedde), Dortmund Stadt 36, Beckum 14, Iserlohn 15—18, Hörde 8. — Ein im Motiv feines, durch die Metallbeziehung des Holzkernes starr gewordenes Stück, die Sitzmadonna der kleinen Kirche in Osnabrück mit saugendem Kinde, Inv. Hannover IV, Fig. 194. Eine echt westfälische: Sammlung Schnütgen (Katalog Witte, Taf. XXVII). Ein paar echt westfälische Apostel im Suermondtmuseum Aachen (Schweitzer, Text, Abb. 27).



## h) Der Niederrhein

204. Madonna von Zons,  
Stadthaus.

Die westfälische Kunst geht selbstverständlich hie und da schon in die niederrheinische, damit auch die Kölner über. Trotzdem eine Reihe von Arbeiten über diese vorliegt, ist gerade über unsere Epoche noch durchaus kein klares Bild zu erlangen. Es kann nur versucht werden, einige wichtige Stücke zu beleuchten, damit auch einige Wege ahnen zu machen. —

Die starke Vorliebe des Niederrheines für lange Proportionen und scharfe, vielfältige Linienführung, die ihm schon im 14. Jhh. eine gewisse Sonderstellung gab, dauert bis nahe an die Jahrhundertgrenze. Der Gnadenstuhl der ehemaligen Sammlung Roettgen in Bonn (Kat. Taf. 111) mit der übermäßigen Freude an wiederholenden Parallelen und scharfen Stegen, eine Madonna in Kempen (Lüthgen XX, 2) und drei stehende Apostel, ebenfalls früher bei Roettgen, mögen als Beispiele dienen. Hier scheint der Geschmack des Petersportales weiter gewirkt zu haben. Man möge im Katalog Roettgen die Apostel auf Tafel 4 oben links und rechts mit den monumentalen des Türgewändes vergleichen: es ist die gleiche Straffheit des Stehens, die gleiche Schärfe der Falten, nur alles noch gehäuft, durchgestrahnt und durchgekämmt. Man

205. Madonna v. St. Gereon,  
Köln.

sieht dann auch den Weg der Entwicklung: Der auf Tafel V ebenda unten rechts ist schon kürzer, die Stirne glatter. Die Vertikalen sind zur Hauptsache geworden, der Obermantel wird ganz außen in dünnen Lagen und bewegten nahe aufgepreßten Säumen angelegt. Dieser Richtung entgegen geht eine andere, die der süddeutschen entspricht — denn in der Tat: der Gnadenstuhl wie die beiden älteren Apostel sehen doch aus, als habe es kein Gmünd, keine große Totalitätsform im zweiten 14. Jhh. gegeben. Dort war eine deutsche Reaktion gegen die Eleganz der linearen Rhythmik eingetreten, während hier die französische Sphäre mächtiger blieb. Aber schon die „Schreibbrüder“ am Grabmal des Erzbischofs Engelbert von der Mark (1368) im Dome — dazu einer in Sammlung Schnütgen (Witte, Taf. 76 links) — bringen eine größere Ruhe der Einzelheiten, ein Streben nach stillem Stande, faltenarmer Großflächigkeit, feiner Weichheit in den Köpfen, einen Blick sogar, in dem ich doch immer wieder auch etwas von den kommenden Möglichkeiten des Saarwerdengrabmales spüren möchte. Noch einmal darf auch an die Madonnen von St. Ursula und ihre Verwandten erinnert werden. Nur darf man nicht vergessen, daß diese den südlichen Vorgängen frei entsprechende Stilgesinnung nicht allein herrschend war. Ihr zu Hilfe kommt nun ganz offenbar eine dieses Mal unlegbar zu erkennende niederländische Einströmung: die Sitzmadonna des Aachener Münsters (Lüthgen XXVII 4) kann an die Gruppe um die Ursulamadonna erinnern; sie zeigt auch noch in altertümlicher Weise die Tunika mit dem Gürtel und ist mit 1400 zu spät datiert. Zugleich aber steht sie der Formenwelt nahe, die in den Südniederlanden, an der Grenze flämischen und wallonischen Gebietes, später die mächtig breite Standmadonna vom Südportal der Kirche in Halle (französisch: Hal) hervorgebracht hat (Lüthgen, Taf. XXVII, 2—4). In dieser ist ein dem westfälischen verwandtes Wollen mit größerer Kultur vorgetragen (man mag sich immerhin daran erinnern, daß in Halle wie im Münsterlande eine sehr ähnliche niederfränkische Mundart geredet wird). Die Figur ist gleichsam mit einem riesigen Vorhange zugehängt. Die gesamte Oberpartie ist glatt — so etwas kennen wir grundsätzlich in Oberdeutschland schon lange, z. B. von der Augsburger Südportalmadonna — die ganze Erscheinung ist matronenhaft schwer und von einer wesentlich bürgerlichen Wucht. Von da kommt wohl die Madonna von Zons, kein schwächeres, beinahe ein besseres Werk her. Es ist zugleich die Breite burgundischer, d. h. in Wahrheit wieder weit mehr niederländischer als französischer Plastik. (Warum zieht man eigentlich aus den unlegbaren Tatsachen der urkundlichen





206. Madonna von Maria-Lyskirchen, Köln.



207. Madonna von Maria-Lyskirchen, Köln.

Kunstlergeschichte, die uns so viele plattdeutsche Nordniederländer am Hofe von Dijon oder im Dienste des Herzogs von Berry überliefert hat, so ungern die selbstverständliche Folgerung? Noch immer steht die richtige Betonung dieser Geschichtswahrheit durch Georg Dehio fast allein da.) Von der allgemeinen Art, die hier wirkte, sind auch die Holzfiguren der Apostel in der Vorhalle der Stiftskirche von Cleve (Lüthgen IXX, 1, Waldmann a. a. O., Abb. 20). Die Flächen sind ein klein wenig mehr zerschnitten. Man kann auf niederrheinischem Boden beobachten, wie die den Niederlanden verwandte Breite und die dem Französischen verwandte Linienrhythmik sich zu einem eigenen Dritten durchdringen. Die holzgeschnitzten Propheten in der Prophetenkammer des Kölner Rathauses, kleine Figuren von rund 1,10 m Höhe, gehören hierher. Die Massen kommen aus der Ballung und Versteifung wieder ins Schaukeln und Rollen. In den Madonnenfiguren läßt sich der Weg gut verfolgen. Die von Buschbell (Lüthgen XXIII, 3) ist noch ohne jene niederländische Einströmung zu begreifen. Sie steht noch am Ende des 14. Jhhs. und weist wohl auf die Quelle für die westfälischen Figuren vom Typus Belege zurück. Es ist noch Faltenhäufung und Linienparallelismus auf schon gekürztem Blocke. Es ist zugleich im Kopfe die Stimmungswelt, die meiner Ansicht nach doch noch einmal im Hinblick auf die Unnaer Pietà untersucht werden sollte. (Die breite feste Kopfform kann man vielleicht noch deutlicher in Kölner Reliquienbüsten und in einer Sitzmadonna beobachten (Slg. Schnütgen, Witte, Taf. 46, 29). Auch die reizende Madonna der gleichen Sammlung (Witte 31, 2) mit dem saugenden Kinde hat noch etwas davon.) Die grandiose Zusammenfassung aber, die Halle und Zons bringen, ist bereits Voraussetzung für die schöne kleine Buchsbaummadonna aus Marienbaum bei Xanten, unmittelbar von der holländischen Grenze, jetzt Berlin (Vöge Nr. 75). Lediglich die leise Vermehrung



und Verschärfung der linierenden Stege — fast unerlässlich bei Feinplastik dieser Art — begründet den Unterschied gegen die von Zons. Der Grundgedanke nahezu abgeschriebe. Das Bezeichnende ist der mächtige Durchgang der Form von unten nach oben, das Steigen am Halte der hinter dem Gewande begriffenen Figur, die deutliche Verbindung des Spielbeins mit dem Oberkörper, nur leise überdeckt von den gerundeten Querfalten der Hüftengegend. Sobald aber auf diesem Boden die Macht der Linie neu erstarkt, verklängt das Körperliche, und die Sprache der Falten übernimmt den Vortrag. In der eigenartigen Y-Stellung einer Madonna der Sammlung Roettgen (Kat. Taf. XIX, Lüthgen, T. XXI, 5) ist der Trieb zur Verflechtung noch zunächst auf das Körperliche angewandt. Die Anstrengung, in die hierdurch die Falten geraten, ist der geheime Selbstzweck. Bei weit ruhigerer Stellung und geringerer Breite ist die Madonna aus Neuß in Berlin (Lüthgen XXI, 2) ein Zeugnis dieser überwachsenden Macht der Gewandbewegung. Es sind nicht mehr die wesentlich querlaufenden Falten der Buschbeller, es sind durcheinanderverhängte und zum großen Teile zugleich abwärts ziehende Bewegungen. Für diese Figur — keineswegs jedoch für die Marienbaumer —, gilt die Abhängigkeit von der Maria „Ster der Zee“ in Maastricht, die Lüthgen für beide behauptet hat (Lüthgen XXI, 1). Wir stehen hier nahe an 1420, und von hier aus ist der Weg frei zu der wundervollen Holzmadonna von St. Gereon, die aus der abgebrochenen Kirche Maria ad gradus an ihren heutigen Platz gelangt ist (Abb. 205). Die Datierung läßt sich durch den kleinen Pallantaltar in Aachener Privatbesitz erbringen, den Firmenich-Richartz als kölnisch, um 1429 gestiftet, nachweisen konnte. Er ist etwas weicher und verschwommener in der Form. Doch sind Proportionen, Linienführung und Ethos immerhin verwandt genug (Lüthgen XXII, 2). Nicht fern ist auch sicherlich die wallonische Madonna von Léau. Die von St. Gereon aber ist von lieblicher Majestät. Sie wächst über der Mondsichel hoch und trägt, leicht zurückgebogen, das sich abstemmende Kind. Das genaue niederrheinische Gegenstück zu der mittelrheinischen von Caub. Auch sie drückt die Linke in das weiche Fleisch des Kindes. Allein das Gefühl für elastische Masse ist bei der Kölnerin weniger deutlich. Wie alle Falten steghaft feiner gebildet werden, so trifft auch die sich eindruckende Hand einen weniger nachgiebigen Körper. Die Cauberin ist mehr Frau als Königin; das kölnische Wesen hatte immer mehr von der Ferne des 14. Jhhs. behalten und war damit dem französischen Trecentostile näher geblieben als der wärmer empfindende Mittelrhein. Nur einmal rauscht auch in Köln eine fast fessellose malerische Phantasie auf: in der überlebensgroßen Madonna von Maria-Lyskirchen (Abb. 206/7). Lage und Bildung des Kindes ist der Cauber Erfindung noch ähnlicher. Unsäglich feines Gefühl biegt die Finger Marias am Beinchen des Kindes grazilös auseinander. Und doch bleibt dies fast episodisch innerhalb der phantastischen Gesamtidee; diese aber ist — das hat schon der ausgezeichnete Isphording richtig gefühlt — sehr entfernten, bayrischen Schöpfungen verwandt. Man denkt besonders an Regensburger Dinge, den Petrus des Dominieren und die Steinmadonna von Reichenbach. Ihnen, ja selbst dem Bamberger Albert von Wertheim ist sie näher als dem „Ster der Zee“. Es sind Werke um 1420! Auch hier strahlen riesige Faltegänge im Dreieck nach beiden Seiten aus, zwischen denen die innere Figur, von großartigen Faltenerschüsseln überkreuzt, sich aufwärts windet. An der einen Seite strotzen die Säume seitab, an der anderen fällt stiller das Gewand nieder. Die Wendung des Kopfes biegt wie im Altdorfer Schmerzensmanne die aufwärts gewundene Hauptlinie der inneren Bewegung zurück. Ein unerhörter Prunk, ein Überquellen der Plastizität in die Außenformen der Gewandung und ein immer neues räumliches Zurückweichen und kubisches Vorquellen, das überall Schatten einfängt und Lichter aufblitzen läßt. Malerische Unordnung des Einzelnen in einer großen Gesamtform. Wäre nicht der Kopf doch wohl typisch niederrheinisch, man wäre versucht an südöstlichen Import zu denken. Bescheiden wir uns dabei, die Grenzen unseres Wissens wieder einmal einzusehen. Auch hier taucht der geheimnisvolle Zusammenhang der Schönen Madonnen im Hintergrunde auf. Überall, wo er zu ahnen ist, zerreißen die Bindungen des Lokalen. — In den Darstellungen der Pietà herrscht im allgemeinen weit größere Ruhe, als man vom 14. Jhh. aus erwarten sollte; zugleich jedoch die den Westen kennzeichnende Selbständigkeit gegenüber den östlichen Fassungen. Zwei charakteristische Stücke in Aachen (Schweitzer Text, S. 20, 21). Das ältere ganz ruhig horizontal, das zweite (aus Buchsbaum) diagonal bewegt, der Christus aber still und leicht nach vorne gedreht. Am spätesten die steinerne Pietà von St. Ursula. Der rechte Arm Christi fällt ganz herunter. Man kann an den Typus Schweidnitz denken. Das Stilistische völlig anders, rundlich und reich. —

Litt.: Lüthgen, „Niederrhein. Plastik“ u. „Gotische Kölner Plast.“. — Isphording, Lübecke a. a. O. — Creutz, Mitt. d. rhn. Vereins f. Denkmalspflege 1914. H. 2, S. 61, Abb. 7, und Inv. Rheinprov. — Im Katalog Röttgen noch Taf. 12/13, Rheinisch-Westf. Kruzifixe, 66 hl. Helena.

#### i) Der niederdeutsche Schnitzaltar

Wir sind nun beinahe schon gerüstet, den letzten Gang durch die Kunst der kolonialen Küstenstädte zu verfolgen. Diese ganz zu verstehen, wird man gewiß alles bedenken müssen,





208. Apostel aus Mölln b. Lübeck,  
Berlin, K. Fr. Mus.

was für das innere Mutterland wichtig war. Es war schon gesagt, daß besonders mit der hochentwickelten östlichen Kunst zu rechnen sein wird. Auch die Erforschung der norddeutschen Malerei trifft immer wieder auf ihre Spuren, und nachweislich reckt sie sich in die Kunst von Danzig, Thorn, Elbing hinauf. Hier aber traf sie auf einen westlichen Strom, die Kunst Westfalens und der Rheinlande in einer wunderbar lebenskräftigen Umformung. Nur eine der Grundlagen fehlt uns noch — es ist die allgemeine niederdeutsche Kunst des Schnitzaltars, die im ganzen west- wie ostfälischen Gebiete verbreitet war und nachweislich — z. B. mit Meister Bertram — auf die Küstenstädte übergriff. Wenn sie hier verhältnismäßig kurz behandelt wird, so geschieht es im Hinblick auf die Übersichtlichkeit. Möglich, daß die Sonderforschung in diesem reichen Gebiete schon feiner differenzieren kann, als es



209. Heiliger aus Mölln b. Lübeck,  
Berlin, K. Fr. Mus.

hier geschehen soll. Hier müssen nur die Haupttypen des im weitesten Sinne niederdeutschen Gebietes genannt werden. Die summarische Behandlung bedeutet hier mehr Vorsicht als Verknennung (Abb. 208—211).

An der Spitze steht der schon erwähnte Grabower Altar von 1379. Meister Bertram von Minden, ein Westfale also, ist der Schöpfer. Die Rolle, die er in der deutschen Malerei spielt, seine „böhmische“ Schulung ist seit der Wiederentdeckung durch Lichtwark schon mehrfach erörtert, die Beziehung seiner Bilder zu denen des Buxtehuder Altares vom Entdecker selbst betont worden. Die gemalten Szenen besitzen alle Errungenschaften der Parlerplastik, Totalitätswirkung und Vergegenwärtigung. Es gibt nicht viele norddeutsche Altäre, deren Plastik an so vielen Stellen zugleich mit Feuer und Eigenart erfunden wäre (s. o. S. 116). Namentlich die Propheten und die Cäcilie sollte man sich einprägen. Es ist eigentümlich lebensvoll, wie ein Kopf, ein Arm aus der Masse hochtaucht und in feinem Bogen zum Rumpfe zurückleitet; die Gestalt ist ganz und gar Gebärde. Nahe verwandt die untere Figurenreihe des Hochaltars von Doberan. Nach der Vollendung des Langschiffes (1368) ist sie hinzugefügt worden. Lichtwark nahm ohne Dokumente Ausführung in Bertrams Werkstatt an. Ein in manchem ähnlicher Meister hat dann den Hochaltar von Lund geschaffen, die tabula 1398 noviter fabricata mit einer Verherrlichung Mariens in der Mitte. Wrangel vermutet einen Lübecker. Sein Werk ist mit 7,6 m Gesamtlänge der größte Altar Schwedens! Auf deutschem Boden selbst ist der Altar von Landkirchen auf Fehmarn allgemein verwandt, dessen Komposition sehr ähnlich in Burg a. F. wiederkehrt (Matthäi, Taf. VII, IX). Er zeigt aber nicht Figuren-





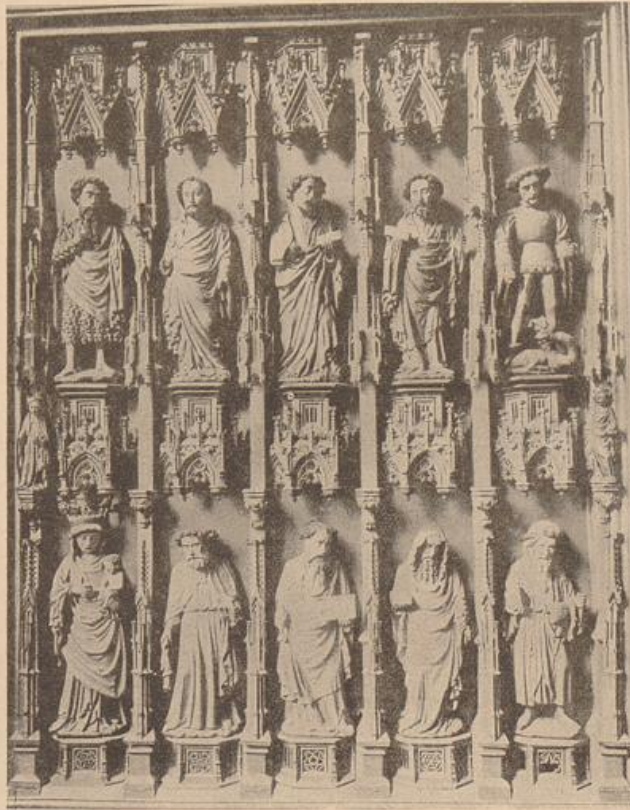
210. Schnitzaltar aus Minden. Berlin, K. Fr. Mus.

reihen, sondern Passionsszenen, z. T. in sehr lebendiger Vergegenwärtigung. Die Formen haben etwas Gebackenes, die Faltenführung riefelt lineare Systeme hinein. Vergleichbar mit Grabow in der Qualität der Einzelerfindung — nicht im Stile selbst — sind um 1400 nur die besten Figuren des Altars von Mölln bei Lübeck, früher in München, jetzt Berlin. Zwei vor allem, die eine ganz eigene Hand verraten, großzügig geschwungen, mit feurigen Köpfen, voll erstaunlicher Verräumlichung und Sprache des Gewandes, heben sich weit heraus. Die anderen sind plattdeutsch in einem nicht sehr günstigen Sinne, lang, hager, mit harten Formen, glotzigen Augen vor allem. Die Komposition des Ganzen kennen wir nicht (Abb. 208/9).

Man sieht aber schon jetzt, es stehen um 1400 wichtige Grundmöglichkeiten nebeneinander: Figurenaltar und Szenenaltar. Der innerliche Unterschied ist nicht schwer zu begreifen. Im Figurenaltar herrscht immer noch Erinnerung an Fassadenplastik. Hier wirkt noch die Idee der Statuenreihe in verkleinertem Maßstabe nach. Der Blick gleitet an der Grundfläche ab. Der individualistische Reichtum der großen Statuarik fehlt trotzdem. Erst bei näherem Herantreten enthüllt sich eine kleine Vielfältigkeit der Nüancierung. Es ist eine Form, der eine tiefe malerische, wie eine große plastische Phantasie sich widersetzen wird; und dies ist sicher auch der Grund, aus dem Süddeutschland sie so gut wie gar nicht angenommen hat. Es liebt damals im Altare noch das Große und Wenige, aber es hüllt selbst das einzelne Standbild noch in weiche Atmosphäre. Die Sebaldußmadonna ist nicht nur plastischer, sie ist auch malerischer als diese Miniaturfassaden, und auch der Deokarusaltar, ja, selbst süddeutsche Einzelfiguren sind malerischer als der Szenenaltar von Landkirchen. Dessen Ahnen sind die Tympana der Kathedralen, nicht ihre Gewände, andererseits aber die Werke der Kleinplastik.

Die bedeutendsten Leistungen des Szenenaltars sind der von Grönan (der alte Lübecker), der nach Wrangel die von Helsingborg und St. Olof beeinflusst hat, und der spätere von Neukirchen, zwischen ihnen vor allem erwähnenswert der der Lübecker Marienkirche.





211. Teil der „Göldenen Tafel“ aus Lüneburg, Hannover, Prov.-Mus.

vom Grabower Altare — ist jener der Hildesheimer Trinitatiskirche (Habicht XXIV). Wieder eingeschossige Komposition. Es liegt nahe, bei diesen drei Werken an Hildesheim als Ursprungsort zu denken. Anders steht es mit dem Altar von Northeim (Habicht XXVI, 57). Er ist kompositionell eng verwandt dem schönen von Minden (Münzenberger I, Taf. 13), an Qualität aber weit unterlegen. Der Mindener, heute in Berlin, steht auf dem ältesten Holzretabulum, das wir kennen, dem ersten Mindener Altar des 13. Jahrhunderts. Auch dieser hatte schon betonte Mitte (coronatio) und war in aller bescheidenen Ausdehnung zweigeschossig. Der neue des frühen 15. Jhhs. aber fand ein prachtvolles Motiv, das die altertümliche Monotonie der Hildesheimer Altäre siegreich durchbricht. Die Krönung erscheint in einer Rosette, Baldachine grenzen sie schattengebend ab. Jetzt ist ein wirkliches Zentrum da, nicht eine kurze Pause im Entlang-Lesen — das nur im echten Mittelalter ohne Langeweile möglich war —, sondern ein strahlender Mittelpunkt symmetrischer Gruppierung, deren Macht die Reihung umdeutet. In den Figuren reicher und bewegter Stil, in den Köpfen starke Stimmung. Das war ein Meister. Nichts annähernd Gleichwertiges kann ich in der südöstlichen Nachbarschaft finden. Offenbar ist Ostfalen der nehmende Teil. Das Northeimer Werk ist einfach langweilig gegen das Mindener. Das Rosenmotiv findet sich gelegentlich auch anderwärts, so in Werben a. d. Elbe (Doering u. Voss, Taf. 60). — Durchaus für sich steht der Altar der Göttinger Jakobikirche, dat. 1402; ein ungeheurer Kasten, so schwer, daß die gewaltig dicken Flügel gleich bei der Aufstellung auf steinerne Konsolen (mit Tragefigürchen) gesetzt werden mußten (Habicht, Taf. XXVII). Die Figuren zu zweit geordnet, die Sockelzone vereinheitlicht; doch erkennt man noch die Medaillons, mitschwimmend im Strome einer flüssigen

Die statuenreihenden Altäre sind von Natur auf Vervielfältigung angewiesen und greifen nicht selten zur verdoppelten Summation. In dem Entschlusse, die Horizontale noch einmal zu unterstreichen, scheint das nördliche Niederdeutschland dem südlicheren gegenüberzustehen. Der Unterschied ist mehr örtlich als zeitlich. Westfalen und Südhannover sind für Eingeschossigkeit und arbeiten sich in einer Weise in die Hände, die ich wenigstens noch nicht recht auseinanderzuwirren verstehe.

Eines der verhältnismäßig früheren Werke der Minoritenaltar in Hannover, dem der von Gronau zum Verwechseln ähnlich sieht (H., Hildesh. Pl. XXIII u. XXIV). Die Coronatio, das alte Thema des Reihenaltars schon im 14. Jahrhundert, unter breiten Doppelarkaden zwischen lauter einzeln gerahmten Statuetten in einem Geschosse. Das hübscheste sind die Medaillons darunter. Ich kann hier leider nur unter Vorbehalt berichten. Nach der Abbildung bei Habicht halte ich eine Entstehung noch im 14. Jahrhundert für kaum möglich. Die Bewegung steif, auch in den Falten eine gewisse Langeweile. Weit früher offenbar — darin ein leichter Hauch wie



Gesamtform. In den Figuren (vgl. Bremer Rathausplastik) gelegentlich eine kühne Wendung ins Profil und in Schrittstellung, etwas mehr Tempo. Der Totaleindruck bleibt aber wichtiger als die Einzelheiten. — In Braunschweig, Bruderkirche (Habicht XXVIII) ist die Eingeschossigkeit aufgegeben. Es mag sich jedoch um eine nördlichere Werkstatt handeln; im Norden hatte man an der Grabower Einteilung konsequenter festgehalten. Die schönsten Werke dieser Form sind die „Güldene Tafel“ aus Lüneburg (Münzenberger I, 63—68), die Altäre von Preetz (Holstein, jetzt Kopenhagen, Matthäi Taf. XII) und Hoyer (Matthäi, Taf. IX). Die Güldene Tafel zeigt ausgesprochen weichen Stil von kräftiger Plastizität und Bewegungsfülle. Einiges nähert sich wahrhafter Monumentalität. Es sind Moseshafte Gestalten darunter, bei denen man sich an Slüter erinnert fühlt. Der Stil wirkt entwickelter als jener des eingeschossigen, sicher lübischen Neustädter Altares, obwohl dieser erst 1435 gesetzt sein soll. Noch rundlicher die Einzelformen von Preetz. Hier wie in Hoyer ist das Grabower Kompositionsgesetz abgewandelt: nicht eine Hauptszene durchbricht die Zweigeschossigkeit, sondern oben wie unten macht die breitere Mittelgruppe einer Szene den symmetrischen Kern der so sich umdeutenden Reihung. (Unter den Gruppenaltären ähnliches auf Fehmarn, in Landkirchen und Burg.) Schon an der Güldenen Tafel will hier und da freiere Faltenführung den üblichen Stil durchbrechen. Das verstärkt sich in Preetz. Die noch schwereren Gestalten hier und da von schroffen Höhlungen angeschlitzt. Die Komposition gehört noch unserer Periode, die Einzelgestaltung weist nach dem Anfang der nächsten hin. Gewiß ist diese Kunst lange unterschätzt worden, aber man möge doch das gewaltige Leben der anderen Gebiete vergleichen. Das nützt dem Augenmaße. Ohne Frage ist die prächtig dekorative Wirkung wohlhaltener Stücke dieser Art in ihrem strahlenden Golde groß. Der eigentlich plastischen Kunst ist nur in Ausnahmen (Grabow, Mölln, Preetz, Lüneburg) Größeres gegeben worden. Das gilt auch von dem imposanten Altar zu Wismar, St. Georg. Die Zweigeschossigkeit durchbricht hier eine Doppelgruppe von Baldachinen; darunter größere Coronatio.

Diese Aufgabe des Gleichmaßes ist bezeichnend; bezeichnend für das ganze Gebiet aber, daß die Fragen der Komposition das Eindringlichste sind. Hier lebt ein Stück Architekturge-schichte nach. Der Geschmack an rhythmischer Wiederholung straffer Vertikalen ist jener der Backsteinbaukunst. In ihren Räumen, als strahlende Akzente, gewinnen diese Flügelschreine ihre vorzüglichste Wirkung. Alles Klettern und Wuchern freierer Formen verbietet sich wie in der großzügig strengen Ziegelarchitektur. Achsenbetonung, ruhige gerade Abschlüsse, Rahmenzwang, steile Kraft des Einzelnen (die Figur ist Traveen-Füllung), Breite des Ganzen. Ein männlicher und im Architektonischen vorbildlicher Geist — freie Phantasie nur in Ausnahmen. Als späte Prunkstücke dieser Richtung darf man sich den Flügelaltar von S. Nikolai zu Reval (Phot. Seemann Nr. 20141) für den Figurenschrein — Kompositionstypus Preetz-Hoyer —, den von Triebsees in Pommern für den szenischen merken.

#### k) Die Küstenkunst

Schnitzaltäre in Backsteinräumen — das ist jedoch nur eine Seite dieser Kunst. Der Beginn des 15. Jahrhunderts brachte der Küstengegend die Steinbildnerei als westlichen Import. Und hier treibt unsere Plastik ein Reis von größter Schönheit. Man staunt über die Expansionskraft dieser Kunst — es ist die des deutschen Menschen von damals. Ungeheure Länderstriche hatte er erobert und urbar gemacht, an allen wichtigen Flußmündungen sich festgesetzt. Hansa und Ritterorden, der deutsche in Preußen, der Schwertorden in Livland, hatten gewaltige Gebiete dem alten Lande angeschlossen. Zackig und formlos zum Teil, schwere Gefahren für die Zukunft bergend, ragten sie in das Chaos östlicher Völkerschaften hinein. Wir wissen, daß die letzte Einheitlichkeit der Organisation fehlte. Der Kraftaufwand bleibt um so erstaunlicher. Dieses neue koloniale Deutschland war fest konstituiert, als der Strom der Ideen von 1400 über das Mutterland hinflutete. Das neue deutsche Bürgertum, das die Ostsee beherrschte, sich in Schweden vor allem, so in Stockholm, mit heute unvorstellbarer Kraft breit machen konnte, zog die Kunst hinter sich her. Deutsche Küstenkunst wollen wir nennen, was jetzt entstand: eine tapferere Kunst in allen Zügen. Die Schnitzaltäre sind nur ein Teil, mit dem sie im gesamt-niederdeutschen Gebiete





212. Jungfrau an der Burgkirche  
in Lübeck.



213. Jungfrau an der Burgkirche  
in Lübeck.



214. Christus als Gärtner aus  
der Burgkirche in Lübeck.

verankert ist. Die von Westen vordringende Steinplastik erlebte eine Umformung, die Lübeck zur geistigen Königin der Ostsee machen sollte. Auch der Schnitzerei wurden nun neue Bahnen gewiesen. Im letzten Fünftel des 15. Jhhs. sollte sie mit dem Stockholmer Georg eines der höchsten deutschen Meisterwerke aller Zeiten schaffen. Die schwedische Forschung hat sich um dieses Gebiet sehr verdient gemacht. Für ihre Probleme ist Lübeck mindestens das, ja weit mehr als das, was für die Erforschung unserer älteren Monumentalplastik Frankreich bedeutet. Johnny Roosvaal hat auf der Lübecker „Nordischen Woche“ 1921 vorgeschlagen, diese Kunst, die der übrigen deutschen mit sehr eigenem Ausdruck gegenübersteht, weder deutsch noch skandinavisch, sondern „baltisch“ zu nennen — weil alle Anwohner der Ostsee geistig von ihr lebten, auch unsere nicht-deutschen Verwandten in Skandinavien. Jedoch, die Richtung dieser Kunst ist so einseitig von Deutschland ausstrahlend, ihre urkundlich gesicherten Vertreter sind so ausnahmslos deutsch, daß man keinem Volke der Welt in solchem Falle zumuten könnte, sie sich durch freiwilligen Anschluß an eine solche Begriffsbestimmung selbst zu nehmen; am wenigsten dem deutschen, dem überall, oft mit bösem Willen und schlechtem Gewissen (über beides ist natürlich die schwedische Forschung völlig erhaben!) an seinem Gute gerupft wird.

Die Entwicklung beginnt mit einem Zyklus kleinfiguriger Bauplastik, getragen von dem gleichen Geiste, der im Südwesten den Formenkreis Mainz-Köln-Ulm erzeugte. Es sind die Skulpturen von dem 1399 neu erbauten Chore der Burgkirche zu Lübeck (jetzt Museum). Stuck und Holz waren bisher im Küstengebiet die wichtigsten





Darssow-Madonna in der Marienkirche zu Lübeck

W. Pinder, Die deutsche Plastik.







Werkstoffe gewesen. Nun wurde Baumberger Sandstein aus Westfalen eingeführt. Den Weg des Materials gingen, wie der Pionier auf diesem Gebiete, A. Goldschmidt, es schon aussprach, auch die Künstler. Kein Zweifel: der geistige Strom kommt von Westen, aber er verwandelt sich merkwürdig schnell und färbt sich nach der eigentümlichen Atmosphäre der Landschaft. Auch wenn Lichtwarks Traum einer eingeborenen spezifisch hamburgischen Kunst in nichts zerrinnt — daß hier Eigen- und Ebenbürtiges wurde, steht fest.

Die klugen und törichten Jungfrauen der Burgkirche (Goldschmidt, Taf. 10) sind das nordische Gegenstück zur Memorienpforte. Sie deshalb schon (wieder einmal) für mittelrheinisch zu nehmen, ist natürlich unmöglich. Der nordische Dialekt ist zu hören. Gemeinsam mit Mainz ist die feine Niedlichkeit der Stimmung, die in der Farbenkunst die Paradiesgärtlein schuf. Die Fäden der Stilgeschichte führen nach Westfalen, und zwar, wie ich glaube, weit weniger nach dem (ja doch späteren) Iserlohner Altare, als einmal auf Bertram von Minden, dann besonders auf den Stil der Madonna von St. Pauli zu Soest (Abb. 201). Die kluge Jungfrau (Abb. 213) ist die Tochter der Grabower Cäcilie. Die



215. Darssow-Madonna in St. Marien zu Lübeck.

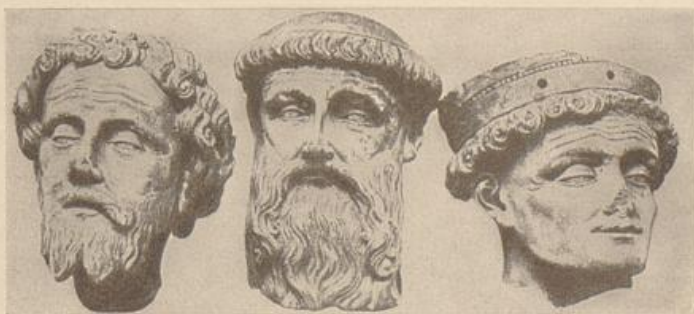
ist die Sympathie des Gestalters bei den Vertreterinnen der modischen Eleganz. Mehrfach kommt hier eine vertikale Durchstrahlung knapper Gewandfiguren vor, die wohl in den holzgeschnitzten Gruppen des Hochaltars von St. Marien weiterwirkt. Rund 1404/06 darf man den Burgkirchen-Zyklus ansetzen. Es gehören noch Ecclesia und Synagoge dazu sowie eine Apostelfolge. Ecclesia eine breitverhängte Gewandfigur — wie die Madonnen von Halle und Zons. Von geringerem Interesse die Apostel, typisch gewisse kalligraphische Saumrollungen an den Seiten (vgl. wieder die Mad. v. St. Pauli-Soest!). (Goldschmidt, Taf. 10, Stoedtner 106, 998/188.) Es ist ein ergreifendes Schauspiel, den unbezwinglichen Aufstieg größerer Ideen aus diesem Niveau zierlicher Hübschheit und dekorativer Allgemeinheit zu beobachten. Einige gegen 1420 geschaffene Figuren, ebenfalls aus der Burgkirche, führen mit einem Schritte in freie Luft. Christus als Gärtner: Das Gewand als große Schale um den Körper gelegt, in der Hüftengegend umgeblättert, mit sehr freien Dellen malerisch aufgebrochen; der Fuß nackt in sicherem Stande; ein weicher gesehener Oberkörper, ein mild-schöner Kopf, jedem mittelrheinischen ebenbürtig. Verstärkte Idealität, ein Stil von internationaler Höhe. Ein neuer Strom muß herangekommen sein; das Nähere vermag ich nicht festzustellen. Einzelheiten wie die erwähnten Saumwellen verbinden auch die neue Form gerade mit dem älteren Zyklus; noch enger einen Heiligen mit Buch (Goldschmidt, Taf. 11 r.) von schlankerem Typus. Ein bärtiger Apostel (Stoedtner, 106, 156) sollte auf weite westliche Beziehungen untersucht werden. Daß hier noch mehr Rheinland als Westfalen gewirkt habe, spreche ich nur als Vermutung aus.

Sicher ist nun schon ein Niveau erreicht, dem auch der einseitig oberdeutsch Orientierte seinen hohen Wert zugestehen muß. Noch Größeres erhebt sich darauf. Hartlaub hat mit großer

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

knappe Spitzigkeit der Köpfe im allgemeinen, die gesamte Organisation der Törichten (Abb. 212) im besonderen möge man genau mit der Soester Figur vergleichen. Da ist alles auf das Deutlichste verwandt. Es ist die Linienführung des 14. Jhhs. auf eine besonders knappe Prägung gebracht, und eine nordwestliche Kühle, die eine Welt von Gefühlen zwischen Lübeck-Soest hier, Oberdeutschland dort einlegt. Die Formel für Holdheit, die die Zeit wollte, ist dort sonnig weich, hier spröde und von steifer Zierlichkeit. Die hübsche Frisur findet man am Altar von Haekendover (Niederlande) wie an dem von Iserlohn wieder. Aber das ist gleiche Mode, nicht gleicher Stil. Der lübsche Meister hat für die Törichten Zeittracht gewählt, den Klugen überwiegend die antikisch-ideale des Mittelalters zugeordnet. Das ist eine feine Spaltung des Gefühls, die durch Gegenwartsempfindung (den Boden der Vergegenwärtigung) ermöglicht wird. Die eigentliche Charakteristik erschöpft sich in dieser Unterscheidung zwischen Jetzt und Ewigkeit, die jedenfalls ein geschicktes Symbol ist. Keine Spur mehr von der bis an das Hysterische grenzenden Tragik, die Magdeburg und Erfurt in den Törichten geformt. Eine niedlich-feine Existenzdarstellung; im Grunde





216. Köpfe der Bergfahrerapostel, Lübeck.

Wärme das Werk eines Einzigen innerlich gesehen, das dann von einer schon quantitativ nicht sehr wahrscheinlichen, selbstverständlich nicht unmöglichen Ausdehnung gewesen wäre. Er sieht nahezu in allem, was diese neue Plattform trug, das Werk eines großen Anonymus, für den er (mit aller Vorsicht) den Namen Johannes Junge (mehrfach urkundlich erwähnt) in Erwägung zieht. Bremen, Lübeck, Wismar, Neukirchen, Vadstena in Schweden enthalten die Hauptstücke. Gemeinsam ist zweifellos überall hohe Qualität, meist auch die Grundstimmung. Hartlaub hat jedenfalls unsere Kenntnis, namentlich auch durch Heranziehung schwedischen, von Lindblom bearbeiteten Materials so erweitert, daß der Eindruck einer sehr bedeutenden und ausgesprochen hansischen Küstenkunst jetzt nicht mehr umzuwerfen ist. Auch dies sei zugestanden: Da große Männer der kürzeste Weg der Entwicklung sind (so etwa hat es Chamberlain einmal ausgedrückt), so ist mit einem großen Anreger, einem „*Spiritus rector*“ immerhin zu rechnen. Sein „*Œuvre*“ aber wird sich doch wohl auf verschiedene Köpfe verteilen, die von seinem Genie lebten, wie so viele Maler des 17. Jahrhunderts von dem eines Rembrandt. Er mag kaum ein Geringerer gewesen sein. Gerade hier, in Lübeck, an der Naht zwischen dem alten Deutschland und dem neuen, das es mit bewundernswerter Kraft aus sich hervortrieb, ist eine neue Kunst entstanden, die keinen Vergleich zu scheuen braucht. Und sie hat Stammes- und Ortscharakter (Abb. 215—219).

Schon Goldschmidt erkannte die Zusammengehörigkeit der wundervollen „*Darssow*“-Madonna in St. Marien (Abb. 215) mit den 8 Stückfiguren aus der Bergfahrerkapelle. Die Entwicklung der Burgkirchenplastik führt unmittelbar auf beide zu. Von der steinernen Madonna wissen wir heute, daß sie zwischen Barbara und Katharina das Mittelstück des Darssow-Altars bildete, dieser aber 1420 gestiftet war. Sie ist nun wieder das Gegenstück zu der Kölner Madonna von St. Gereon. Aber wie wundervoll vornehm und eigen ist sie! Wie übertrifft sie die scheinbar so ähnliche in Nesvacill! Lang und schlank wächst sie in mondig weicher Biegung, ein feines Oval. Das Knie des Spielbeins tritt glatt hervor; in paralleler Diagonale ziehen die Falten aufwärts (das ist ihre künstlerische Funktion, objektiv gemeint sinken sie); freie Schlüssel und Dellungen spielen unter der Querung. Die Rechte greift an das Bein des Kindes, das mit großen warmen Augen aus einem plattdeutschen Köpfchen blickt. Der Kopf Marias selbst aber ist so königlich, eine solche „*Würde der Frau*“, so wundervolle Selbstdarstellung des blonden Nordens, daß jeder Deutsche, der seine geschichtliche Nationalpersönlichkeit verstehen und lieben will, diese Form auswendig lernen sollte. Ganz leise senken sich die Lider herab, nordisch verhaltend; um so tiefer und lebensvoller nur blickt das Auge unter dem Vorhange heraus. Die Nase groß und frei, der kleine Mund von lieblich herber Energie, das Profil von bedeutendem Ernst. Ist wirklich hier der „*Realismus*“ das Entscheidende? Das Entscheidende ist die neue bürgerliche Idealität, die Verklärung der gewollt ergriffenen Erscheinung. In den langen Locken allein schon liegt milde und bezwingende Schönheit. Daß eine westfälische Urschöpfung zu Grunde liegen könnte, legt die Madonna von Menden i. W. nahe. Sie ist später und geringer als das Lübecker Werk, könnte aber dessen Vorgängerin unmittelbar voraussetzen. Den ersten Hinweis verdanke ich Herrn Scheewe-





217. Neukirchener Altar. Kiel, Thaulow-Mus.

Leipzig. Zu den Nachwirkungen des Lübecker Werkes in der Nachbarschaft gehört eine kleine mecklenburgische Madonna des Schweriner Museums aus Holz.

Unter den Bergenfahrer-Aposteln ist einer unmittelbar aus dem „Christus als Gärtner“ entwickelt (Abb. 216), diesem nahe ein anderer (Hartlaub I, S. 135, zweiter v. rechts). So seltsam das klingt — hier ist manches von der Formensprache der Schönen Madonnen; die Schönheit der Umhüllung, der reiche Gegensatz von Kern und Schale, dieser vom 14. Jhh. hinwegverschleierte, nun wiedererweckte Wert des monumentalen 13ten. Wie bei den Schönen Madonnen wogen die Schüsselfalten nach einer Seite, rieseln die Säume auf der entgegengesetzten, zieht ein freier Umschlag diagonal zwischen beiden herab. Das ist eine geheime Verbindung. Treffen wir in Lübeck vielleicht, wie in der Malerei Meister Bertrams, auf die entgegenströmende Welle? oder kommt der Zustrom unmittelbar aus dem Westen? Ich wage keine Entscheidung. Wichtiger ist es, erst einmal den ungeheuren Reichtum selbst auszubreiten. Großartig die Köpfe (Abb. 216): der schmale, nervös-feine des überlangen Apostels mit den tief sinkenden Lidern, beinahe schmachtend, aber noch haarscharf sicher vor dem Absturz ins Sentimentale gerettet; der weiche des kurzstämmigen Mönches; der ganz auf Horizontalen zusammengestampfte, breit vorgepreßte des Abtes mit der unheimlich in der Tiefe arbeitenden gleichsam kauenden Energie. Westfalen, das die lübische Plastik einst in Bewegung gesetzt, vermag hier selbst nicht mehr zu folgen. Nur etwas älteres von verwandtem Range besitzt es: die herrlichen Skulpturen der Überwasserkirche von Münster (Taf. 111). Tatsächlich könnte in ihnen etwas von diesem großen Stile stecken, ein starker früher Eindruck des Künstlers etwas von ihrer Art in das spätere Werk getragen haben. Überhaupt — in Lübeck sind damals noch Werte lebendig, die anderswo gestorben waren. Später Eintritt in die Geschichte kann die Mitarbeit sonst versunkenen Wollens sichern. Diese Kraft idealisierender Monumentalität war im alten Deutschland fast nicht mehr da — was es schon hat, die eindringliche Vergegenwärtigung ist auch hier schon. Kolonialkunst im schönsten Sinne. — Gleiche Höhe der Qualität, engste Einzelbeziehung zur Darssow-Madonna zeigen die sechs Lettnerfiguren aus Stuck in St. Marien: Elisabeth, Selbdritt, Verkündigung, Evangelist, Dorothea (Hartlaub I, S. 137 II, Abb. 22, 24); vor 1428 entstanden. Man vergleiche das Körbchen der Dorothea mit dem des Darssowkindes. Das ist eine Einzelheit, die in der gleichen Richtung zeigt wie die Weiterentwicklung der Stilgedanken. Hier ist Werkstattseinheit sicher. — Soweit folge ich Hartlaub gerne. Weniger überzeugt mich, daß wir auch in Bremen dem gleichen Meister auf der Spur sein sollen. Die fünf geschnitzten Heiligen des Bremer Domes sind gewiß von hoher Qualität, scheinen auch in manchem auf die Lübecker Lettnerfiguren hinzuweisen. Aber das klingt doch alles anders, derber, westfälischer. Der Bischof ist des Lübecker Hauptmeisters nicht würdig. Ich würde ihn am liebsten von den vier anderen Figuren absetzen als mindere Qualität. Ist der Zusammenhang in einem Altare eigentlich bewiesen? Allgemeiner Stilzusammenhang leuchtet ein, doch darf man vor der sehr charaktervollen Bremer Maria doch nicht an die Lübecker königliche denken. Wieder eine andere Note — nach Hartlaub der Altersstil des großen Unbekannten — kommt mit einigen Schnitzwerken: dem Neukirchener Altar des Thaulowmuseums in Kiel, dem Krämeraltar der Wismarer Marienkirche und mehreren Werken im schwedischen Brigittenkloster Vadstena, deren „norddeutschen“ (d. h. fast immer: lübischen) Ursprung Lindblom bereits erkannt hatte. Die Maria des Krämeraltars hat die allgemeine Anordnung der Darssowmadonna. Das beweist höchstens Vertrautheit mit ihrem Schema — das ihre Art nicht bedeutet. Das Besondere und Persönliche hat Hartlaub richtig betont: „plattdeutsch“ nannte er es. Daß der Darssowmeister ein solches Riesenbaby oder





218. Kopf der hl. Brigitta (lübisch), Vadstena (Schweden),  
Brigittenkloster.

den fast barlachisch schweren, ernsten Mauritius geschaffen hätte, das könnten nur Beweise denkbar machen, wie sie Donatellos oft so gegensätzliche Werke auf ein Ich zusammengruppieren. Der Neukirchener, im Schreine ein-, in den Flügeln zweigeschossig, ist ein typischer Gruppenaltar. Hier ist in den Frauen unter dem Kreuze mit rücksichtslosem Ernst das Schwere gesagt; das ist norddeutsch in stärkster Potenz. Stilistisch nahe der kleine Altar der Insel Poel bei Wismar. Die großartigste Steigerung ist die Brigitte von Vadstena. Ein wirklich großes Werk vom Ende unserer Epoche. Die heilige Prinzessin thront wahrhaft; eine grandiose frei-diagonale Faltung kreuzt zwischen den starken Gängen, die vom Knie ausstrahlen. Der Oberkörper steigt, in steilen Rieffelungen betont, aus der umgeblätternen Mantelschale; ein monumentaler Kopf mit breitem Munde, schwerer Nase, zähen Augenlidern blickt unbeschreiblich beseelt mit visionärem Ernst ins Weite. Hier mögen wir wohl dem „Meister des Neukirchener Altars“ (Knorr) nahe sein; weit weniger aber den meisten Lübecker Gestalten. Um so mehr freilich entspricht diesen die Anna Selbdritt, eine Sitzgruppe, in Vadstena (Hartlaub II, Abb. 11, 12), auch ein Laurentius, dessen Ähnlichkeit mit dem Bremer Paulus mir bisher noch nicht aufgegangen ist. Alles Schwierige, Unsichere, Unfertige muß frei aufgedeckt werden: die Verwandtschaft jener Anna Selbdritt mit der





Kopf des Christus vom Triumphkreuz in Vadstena (Schweden)

W. Pinder, Die deutsche Plastik.









219. Christus, Vadstena (Schweden), Brigittenkloster.

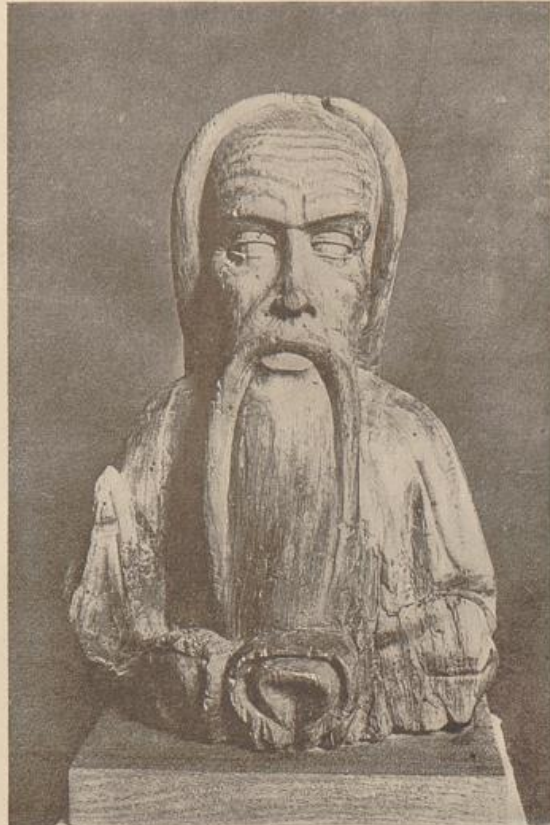
Bremer Madonna leuchtet auch mir wieder ein, und so verknüpft sich auch Bremen neu mit Lübeck — nur will mir der Darssowmeister hier nicht aufgehen. Wir suchen hier überall. Es ist nicht Nörgelei, wenn auch der dankbar den Forschungen Hartlaubs und Lindbloms Folgende nicht überall mitkann. Am Ende unserer Epoche, als majestätischer Schlußakkord dieser lübischen Kunst ist wohl gegen 1440 (Beendigung der Kirche) der große Triumphkreuz-Christus von Vadstena entstanden. Lindblom vermutet die Werkstatt der acht Bergenfahrerapostel und des Neukirchener Altars (für mich nicht eine Werkstatt!). Von den ersteren klingt hier sicher etwas nach. Abb. 3 und 4 bei Hartlaub II überzeugen (Abb. 219). Aber das ist ja auch wieder die große Welt von internationalem Horizonte. Dieser vornehm-stille Kruzifixus mit den Evangelistensymbolen ist das Ideal des Dumlosemeisters von Breslau wie des rheinisch-italischen Alabasterkünstlers von Rimini oder des Büdinger Meisters. Freilich, hier spricht ein nordischer Mensch, ein lübischer Deutscher. Der Kopf ist erstaunlich reich und überrascht mit jeder Wendung; von vorne gesehen mit den fast blinzelnden Augen zerrieffelt und durchgewühlt, von der Seite großartig geschlossen, mit eigen spitziger Nase. In den Augenfalten erstaunliche Einzelbeobachtung.

Gewiß dürfen wir gerade von der ausgezeichneten schwedischen Forschung noch viel Aufklärendes erwarten. Vielleicht darf ich doch meinen vorläufigen Eindruck zusammenfassen. Es sind zwei Richtungen, über deren Niveau sich nicht streiten läßt. Die eine von unverkennbarem Zusammenhange mit der älteren Monumentalität (bis zum Portal der Münsterer Überwasserkirche zurück); monumental, idealisierend auch bei kleinem Maßstabe; den reifsten Formulierungen der neuen Zeit, freier Beobachtung, kühner Charakteristik, gleichwohl offen, aber immer





220. Junge Madonna in der Nikolai-  
kirche zu Stralsund.



221. Holzbüste im Museum zu Schwerin.

Nach Paul, Lübsche und Sundische Kunst.

sie ihrem klassischen Wesen einschmelzend: Burgkirche, Darssowmadonna, Lettner von St. Marien, Bergenfahrer, Kruzifixus von Vadstena. Die andere energisch neu, unklassisch, plattdeutsch in herbem Ernst: Neukirchen, Krämeraltar, Brigitta von Vadstena. Zwischen beiden gibt es Begegnungen, am Anfang in Bremen, am Ende in Vadstena. Ein ständiges Sich-Kennen und Beobachten. Sollten nicht mindestens zwei starke Köpfe einander gegenüberstehen, kleinere zwischen ihnen vermitteln? Ich möchte es hier glauben — ohne zu leugnen, daß die Epoche in Donatello einen Meister hervorgebracht, in dem mindestens zwei scheinbar gegensätzliche Ichs sich periodisch aneinander emporschrauben. (Ich bezweifle, daß man rein mit den Mitteln der für deutsche Kunst üblichen Stilanalyse Donatellos Zuccone und den Bronzedavid des Bargello einem Meister zuschreiben könnte.) Die Ehrfurcht vor großen Leistungen, die nicht zu unserem Spiele da sind, zwingt zur Zurückhaltung, wo sichere Quellen versagen.

Es findet sich noch mancherlei daneben; so vor allem der „Meister der bemalten Kreuzigungsreliefs“ in Anklam, Ratzeburg, Schwartau und Schwerin. Das ist eine Kunst, deren überlegener mitteldeutscher Parallele



wir an den Portalen von Frankfurt-Liebfrauen und Kiedrich begegnen. Ein malerisch vielfiguriger Stil, dessen Herkunft aus dem Reliefstil der Bogenfelder, aus der Epoche der Dreikönigszüge wohl unzweifelhaft ist. Also noch ein Reis der Hüttenplastik. In Westfalen, Bentlage und Paderborn (an der Gaukirche) hat man Ähnliches festgestellt. — Sehr stark malerisch ist natürlich auch der Reliefstil Meister Franckes (vgl. Burger-Schmitz-Beth, S. 420 f.). Goldschmidt hat nachgewiesen, daß der berühmte Maler des Thomasaltares (Lichtwarks andere Entdeckung neben Bertram) auch skulptierte Altäre geliefert hat. In Nykerkö auf Finland ist einer davon gefunden. Nur allgemeinere Verwandtschaft zu diesem hat der westfälische von Schleddehausen bei Osnabrück, auf dessen unverkennbare Beziehungen Habicht aufmerksam machte.

Wenn so immer wieder die Fäden nach rückwärts laufen, immer wieder westlich Niedersächsisches sich mit Ostseekunst verflucht — ebenso sicher ist, daß diese von Lübeck aus nicht nur im Wege der Werkeversendung, auch im Wege geistiger Fortpflanzung nach Osten weiter wanderte. „Sundische und lübische Kunst“ konnte Max Paul seine Greifswalder Dissertation nennen, die besonders den prächtigen Jungaltar der Stralsunder Nikolaikirche beleuchtete. (Die Schule Semraus hat sich auf unserem Gebiete eine Reihe Verdienste erworben.)

Über alle anderen Werke der schönen Hansastadt ist das Wichtigste dieser Altar einer Familie Junge (zusammenhängend mit dem Lübecker Künstlernamen?). Die Datierung auffallend spät — kaum vor 1432 (nach Paul), wo die Familie ratsfähig wurde. Das Datum 1456 (damals ein aufsehenerregender Mordfall, der Anlaß zur Stiftung gegeben haben soll) sicher zu spät. (Man vergleiche die 1455 datierte Fünfte, den kleinen Schnitzaltar des Lübecker Doms.) Hier herrscht noch weicher Stil — und hier steht eine der Form nach ganze typische „Schöne Madonna“ schlesischer Prägung. Aber das ist kein Exportwerk: ein heimischer Schnitzer hat die Holdheit der Kalksteinfiguren in das Norddeutsche übersetzt. In Thorn stand ja ein versendetes Werk dieser Art, in rötlichem Marmor ausgeführt. Unter den erhaltenen Schönen ist sie zweifellos die nächste. Dieser geographische Weg der Kunst ist noch lange begangen worden; Böhmisches kam über Schlesien nach Westpreußen und Posen. Ostdeutsche Kunst des Südens stieß nordwärts. Dann empfing sie eine neue Richtung, weil sie auf eine wirkliche Kraft auftraf: die Küstenkunst. Das Stralsunder Kind ist echt plattdeutsch, alle übrigen Formen sind geradezu abgeschrieben. Der Eindruck des Originals in Maßstab, Grad der Plastizität und Farbe ist noch überzeugender selbst als die Nebenstellung der Bonner Figur bei Paul (Abb. 220). Nicht die Übersetzung in Holz — der Geist der Landschaft verändert den Charakter. Überall eine kleine kühle Abplattung oder Schärfung der Formen (sehr gut am Nasenprofil der Maria zu beobachten); dann wieder, bei dem Kinde, Herausbrechen breiter plattdeutscher Derbheit an Stelle österreichischer Melodik. Ich glaube hier eine spezifisch mecklenburgische Note zu erkennen. Eine — schon schwächere — Madonna aus dem Schweriner Dome (Schwerin, Mus.) verrät im Kinde sehr ähnliches Gefühl, ja wohl Abhängigkeit von Stralsund. Das prächtigste, fast mecklenburgische Platt spricht auch der Riemeraltar der Stralsunder Nikolaikirche, ein Spätwerk des weichen Stiles. In ihm und verwandten Schweriner Altären trifft man immer wieder auf einen Typus, den Paul als „Leitmotiv“ dieses Stiles bezeichnet hat. Am besten prägt ihn eine Holzbüste des Schweriner Museums ein (Abb. 221). Der Sinn für Formen dieser Art ist heute wieder da. Mit der oft trockenen Langeweile des Menschlichen in den üblichen Schnitzaltären Norddeutschlands darf diese Erfindung nicht verwechselt werden. Es ist etwas Großartiges in der Kürze des Weges, den hier das Schnitzmesser gegangen ist. Man muß sich nur lebhaft die Leistung des Schnitzers vergegenwärtigen, der dem leblosen Holze gegenübersteht. Es gehört sehr große Sicherheit dazu, mit ein paar Abplattungen einen so ausgesprochenen Blick, einen Mund und — bei so deutlicher Verwandtschaft eines Bart- und eines Haarwulstes — doch eine zunächst tektonisch starke Wirkung zu erzielen, die zugleich so deutlich lebendige Erscheinung ausspricht. Das ist tief norddeutsch und steht der südlichen Formenwelt gegenüber wie Eichenholz gegen Linde oder Buchsbaum. Das seltsam dunkle Ethos dieses ganz ungewöhnlich guten Werkes, in dem schon ein gut Stück Barlach steckt, verweist übrigens schon in die nächstfolgende Epoche. Der Stil scheint mir jedoch deutlich vorbereitet in drei holzgeschnitzten Jüngergestalten einer Übergangsgruppe aus Dobbertin (Schwerin, Mus.), die durchaus in unsere Zeit (ca. 1430) gehört. Auch zu den späteren, roh-gewaltigen Werken aus Belitz (ebenda) bahnt sich von hier aus der Weg. — Je weiter man nun aber nach Osten der Küste entlang geht, desto sicherer trifft man die entgegenströmende südöstliche Welle. Die hl. Elisabeth in Bremen ist freilich ein sehr westliches Beispiel (der überlokale Zusammenhang der Schönen Madonnen). Nichts reizvoller, als die Mischung der Ströme zu beobachten. In Stettin z. B. trifft man den Verkündigungsalter von Verchen (Inv. Stett. 1, Fig. 50). Der Engel, auch die Maria noch, hat norddeutschen Koptypus. Das Raffinement der Falten aber läßt eher an die bayrische Sitzmadonna aus Altdorf denken





222. Kreuzigung der Elftausend-Jungfrauen-Kapelle, Danzig, St. Marien.

(s. o. S. 178). Das ist die Melodik südlichen weichen Stiles. Weit südlicher, im Brandenburger Dome, ein importierter böhmischer Altar (Inv. Brand 11, 3, Taf. 47 A u. B.), und süddeutscher Stil ist verbauert auch im Sandsteinrelief der Fronleichnam kapelle von St. Katharinen (ebda. Taf. 22) zu erkennen. Je näher der Küste, desto höher und selbständiger hält sich die norddeutsche Kunst. Küstenkunst hat Rückgrat. Auch der Altar von Karthaus i. W.-Pr. zeigt Züge von beiden Seiten her; sehr großartig aber ist die Begegnung in Danzig. Hier, wie in Elbing, gibt es prachtvolle Ausläufer südostdeutscher Kunst, die Kreuzigungen der Elftausend-Jungfrauen-Kapelle in Danzig, der Stadtkirche in Elbing, und in der Reinoldikapelle von St. Marien (Danzig) ein ausgesprochenes Importwerk aus der Werkstatt der Vesperbilder. Sehr böhmisch sieht dort die kleine Madonna der Priesterbruderschaft aus, und ostdeutsch ist der Marien Tod über dem Korbmacherportal von St. Marien — er hat die Form, der auch Veit Stoß noch anhing. Im Altar der Hedwigskirche aber verbinden sich schon die Stile. Hier klingt schon Hansisches in den Köpfen, während die Gewänder südlich spielen. Aber das vornehmste Beispiel der Synthese findet sich in der Reinoldikapelle: eine prachtvolle Steinmadonna ersten Ranges (Abb. 224). Sie hat das Motiv der Schönen Madonnen, auch im Sachlichen: die Mutter reicht dem Kinde den Apfel. Es ist im besonderen die genaue Gewandorganisation der Stralsunder Junge-Madonna. Das Kind ist nur auf die andere Seite versetzt.





223. Trauernde Maria, Elbing.



224. Madonna der Reinoldikapelle, Danzig, St. Marien.

Und doch ist das eine völlige Neuschöpfung. Der hansische Klang, das Lange, Blonde, Keusche, das auch die so andersartige Darssow-Maria auszeichnet, dehnt von innen her die südliche (urspr. westliche?) Idee zu einer Gestalt von distinguliertem Adel, rassig und schlank. Ein Blick in das Gesicht Marias spürt die freie Ostseeluft auf. Da ist nichts von der holden Schwüle der binnenländischen Mutterform. Hier spricht offenbar ein Danziger Meister lübischer Schulung, der das Stralsunder Werk oder Verwandtes genau studiert hat. Das lange Spitzoval des Umrisses, die Überführung des Schwellenden in das Steil-Verhaltende ist Küstenkunst, aus südlicher herausgewonnen.

Litt.: V. C. Habicht, *Mittelalterl. Pl. Hildesheims*. — Matthäi, *Holzpl. i. Schlesw.-Holstein*. — Inv. Lübeck. — Schlie, *Inv. Mecklenb.* IV, 22 (Kambs), 303 (Reinhagen), II, S. 232 (Poel). — Lichtwark, *Meister Bertram*. Hamb. 1905. — Meister Francke, *Hamb.* 1898. — Lindblom, *Kunsthistoriska Sällskapet Publikation*, 1916, S. 43ff. Christophorus (zu M. Bertram) ca. 1380 vom Schrein von Falsterbo. — Schäfer, *Vergess. Meisterw. d. Lüb. Pl.*, 29.—31. Jahresbericht d. Ver. d. Kunstfr. in Lübeck. — Hartlaub, *Z. got. Pl. i. Bremen*. Jahrb. d. Brem. Sgn. 1912, I. Halbbd. S. 17ff. — Zur Hanseat. K. d. M.-A. I, *Zeitschr. f. bild. K. N. F.* XXIV, H. VI, — II, ebda. 1919/20, H. 3/4. — *Monatsh. f. Kunstw.* 1919/2/3 (Schäfer); ebda. S. 213ff. (Rohde); ebda. 1915.

W. Pinder, *Die deutsche Plastik*.

16a



H. 12 (West). — Goldschmidt, Lüb. Malerei u. Pl. L. 1890. — Über Schweden: Bericht v. Schäfer, *Kunstchronik* 1918/19, Nr. 27, S. 548ff. — Lindblom a. a. O. 1918. — Kat. d. Stockh. Brigitten-Ausstell. 1918. — Knorr, D. M. d. Neukirchen. Altares. Diss. Kiel 1911. — Paul, Sund. u. Lüb. K. Diss. Greifsw. 914. — Anni Pescatore, D. M. d. dem. Kreuzigungsreliefs. Diss. Greifsw. 1917/18. — Wrangel, *Acta Lundensia* N. F. XI. 1915. (Schwedisch mit kurz. deutsch. Zusammenfass.) — Über die verschw. Olafsäule in Lübeck. Inv. L. S. 307, Abb. e. Federzeichnung. — Ludorff, Inv. Westfalens, Kr. Paderborn, S. 110, Taf. 72; Kr. Steinfurt, S. 106, Taf. 83. — Fr. Becket, *Altartavler i Danmark*, Kopenhagen 1895, Taf. 111, IV (Boleslunde). — Ehrenberg, D. Pl. u. Mal. 1920, S. 92 (Carthauß). Über Francke als Pl.: Goldschmidt, *Zeitschr. f. bild. K.* 1914/15, Seite 17—23. — Habicht ebda. Seite 231. — Ein schönes lübisches Exportwerk in Finnland: *Finlands Kyrker*, Helsingfors 1912 I, S. 97: Mad. um 1400. Pietà östlicher Typus. Die schöne Lübecker Pietà (s. oben S. 160) bei Goldschmidt a. a. O. Unter den Stralsunder Werken darf die gewaltige steinerne Annen-Gruppe der Nikolaikirche noch nicht in irgendwelche unmittelbare Beziehung zu unserer Epoche gesetzt werden: sie gehört in die Zeit der Regensburger Verkündigung und muß mit Magdeburger Arbeiten des späten 13. Jhhs. verglichen werden. Dagegen ist der kreuztragende Christus am Sakramentshäuschen der gleichen Kirche (scheußlich modern bemalt) ein vorzüglich feines Werk aus der Frühzeit des 15ten.

Wir blicken zurück. Von dem reichen Gebiete der Parlerkunst war diese Wanderung ausgegangen, die erste, die es versucht, den Spuren der neueren Forschung im Ganzen nachzugehen, im genauen Bewußtsein der Schwierigkeit und Unvollständigkeit aller ersten Versuche und in der Hoffnung, sich durch erweiterte Vorstöße selbst bald erweitert zu finden. Ein Reichtum, von dem der Deutsche bis vor kurzem kaum eine Ahnung gehabt hat, voll überstammlicher Nüancen, jedem Stamme seine Sprache gebend, das ganze Land zu einer unerhörten Produktionsstätte bildnerischer Kunst befruchtend, ist vorbeigezogen. Die große Wanderkunst der Bauhütten, in sich selbst geheimnisvoll gewandelt, über alle Ländergrenzen hinweg den Samen des Neuen tragend, ist überall von den zünftlerischen Werkstätten in sich genommen, denen sie sich entgegengeformt. Schon taucht das überlokal Mittelalterliche in den Hintergrund zurück, schon klingen überall die Dialekte auf. Im Südosten wie im Westen dem internationalen Horizonte offen, von Stadt zu Stadt im Inneren daran genährt, nach Norden und Osten ins Freie strömend und durchaus gebend, voll einer großen sehr eigenen Kunst, die — volkstümlich in einem Maße, das wir uns heute nicht mehr erträumen können — überall einem gehobenen Bürgertume dient: so ist das Deutschland von damals. Der Kräfteüberschuß dieses starken Landes, wie er überall über die zu engen Grenzen die Menschen nach Ostland gedrängt, hat auch das stolze Reis der Küstenkunst getrieben; und wie diese die Ostsee entlang wandert, trifft sie im letzten weiten Bogen, eine helle, klingende, nordische und tapfere Kunst, auf die reiche und feine des Südens und verbindet sich ihr am schönsten im alten Danzig. Der Ring ist geschlossen.

ENDE DES ERSTEN TEILS.