



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

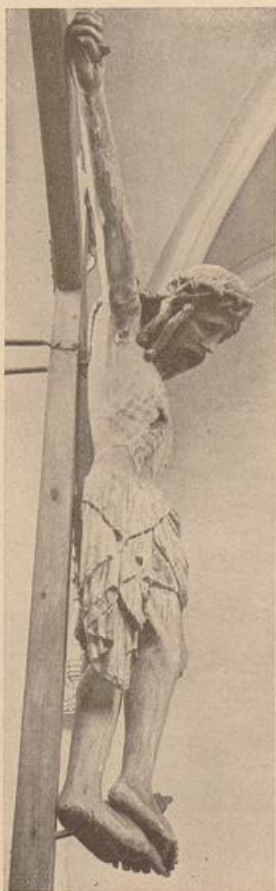
### **Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance**

**Pinder, Wilhelm**

**Wildpark-Potsdam, 1929**

a) Der Südosten: Böhmen, Schlesien, Österreich

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



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 vereinzelt 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 Jörg 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 delikat, 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 Zarok 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 Mittelrheine 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 Zuständigkeit. Eine innig empfundene Zuständigkeit, 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 delikate 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 Mitteldeutschland 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 allereinsten mit — Schweidnitz verwandt. Dort ist in der Marienkirche eine größere Pietà, die den Gedanken von Breslau-Venezzone 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 Venezzone 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 Venezzone 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, Dorotheen-  
kirche. 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. Zárók 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),