



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

d) Unterfranken und der Mittelrhein

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

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 ante geben. 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 Sigismund 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, *Jagstkreis* 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 paralyziert 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 Formerlebnis. 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 weiterschritten, 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.

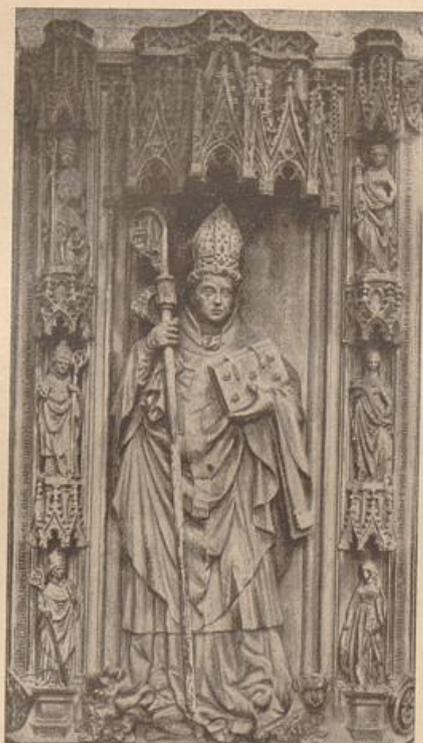
Bis in die Landschaft hinein, bis in ihre fast unheimlich nackten kubischen Formen, ist Würzburg eine Stadt plastischen Wesens. In der Malerei war es niemals groß. Das neue Jahrhundert aber war das erste große der Malerei. Jetzt kam der ständige Charakter der Mainzer Gegend, ihr Sinn für bildmäßige Verschmelzung, 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 Stande 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 Relieframe 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 Rahmenfeilern. Die Gestalt sehr ruhig paradiierend. 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 Liebenswürdigkeit 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 höflich-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 Stückes. 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.

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

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.



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.

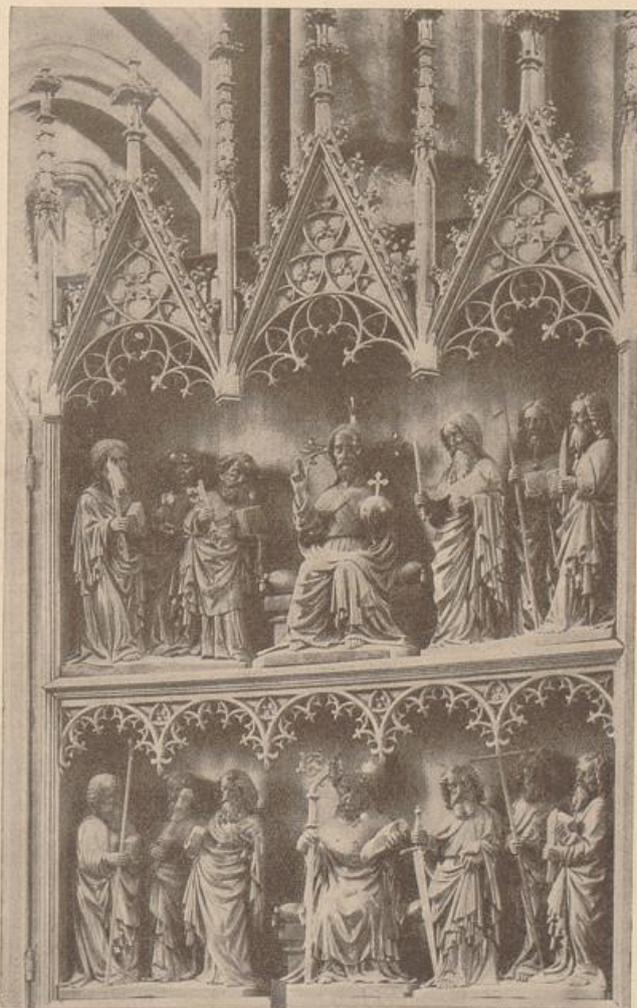
jenen Marien wieder, die die allgemeine Anlage der Ulmer Hartmann-Madonna haben. Hat man dies erkannt, so sieht man auch, daß die gesamte Komposition der Cauber Figur nur ein weiteres Beispiel dieser im ganzen Südwesten und selbst Norden so weit verbreiteten Fassung und auch darum eben so üblich-vertraut, 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 einhingend, die gleichen Strahlen dann von den Knien abgehen und erst ganz unten das auseinandergebogene Getrennte sich

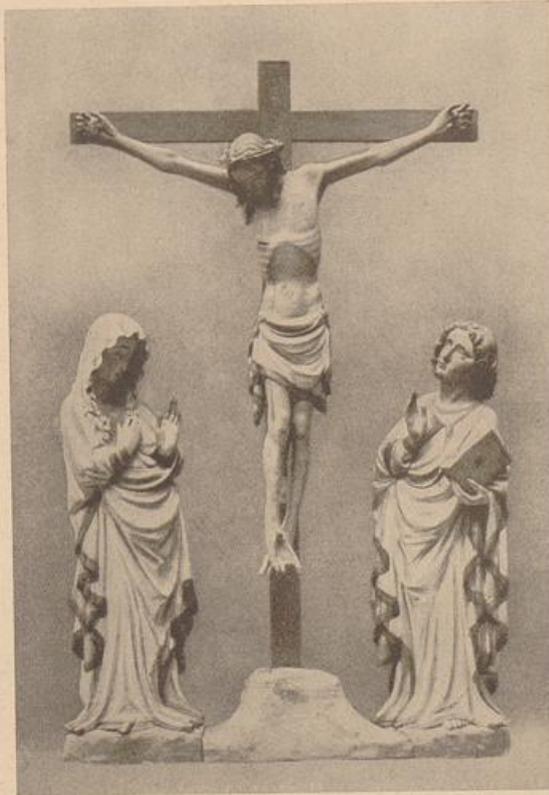
findet, die zwei Wegstrahlen der Leitform sich in den Stauungen mischen und durcheinanderwinden. Gerade die leichte Steifheit, auch in dem spielenden Kinde deutlich, bezaubert. Es ist graziöse Majestät. Ganz individuell wieder der Kopf, breitstirnig mit tiefgesenkten Lidern, langer Nase, feinen Nüstern, 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 skelettierten 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