



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

f) Mitteldeutschland. Thüringen und Obersachsen

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



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

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

f) Mitteldeutschland. Thüringen und Obersachsen

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

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

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



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



195. Grabmal des Kirchberg in Kapellendorf
bei Weimar.

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

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



196. Schmerzensmann, Erfurt,
St. Lorenz.

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

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

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

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

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

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



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



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

15*



199. Von der Verkündigung im Hildesheimer Dom.

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

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

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

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

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

g) Niedersachsen und Westfalen

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

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



200. St. Georg in Gandersheim, Georgenkirche.