



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Die Verwandlung des Plastischen bis gegen die Mitte des 14. Jahrh.

urn:nbn:de:hbz:466:1-42022

Schleiergalerie zwischen den Türmen an, gab freilich diesen selber einen höchst plastischen Umriß, der auch für einen Einturm genügt hätte. Verwirklicht, wäre dieser Plan eines der festlich großartigsten Meisterwerke aller europäischen Gotik geworden. Wir verbinden mit ihm den Namen Erwins. Das Deutsche wuchs dann folgerichtig in den weiteren Wandlungen. Die „Harfensaiten-Bespannung“, angeregt durch Riß B, wurde bedeutsam ausgedehnt. Dies war ein sehr schöpferischer Gedanke und brachte Vergitterung in einer neuen Form. Vergitterung aber hat den Deutschen oft nahe gelegen. Die ausgesprochene Bürgerzeit, die seit dem Ende des 14. Jahrhunderts die Aufgabe entschlossen von neuem aufnahm, hat insbesondere mit dem Einturme Ulrichs von Ensingen den Gesamtausdruck vollends in das Deutsche wieder hineingebogen.

Köln ist im ganzen doch noch mehr Interregnums-Kunst, mag es auch schon am Ende der staufischen Zeit geplant gewesen sein. Die dem neuen Innenraume völlig entsprechende Plastik (sie ist in dieser Eigenschaft bewundernswert!) konnte erst eine ausgesprochen nach-, ja antistaufische Zeit liefern. In Straßburg dagegen konnten die oberen Streifen des westlichen mittleren Bogenfeldes (und nicht nur sie) noch am Ende des 13. Jahrhunderts einen volltönenden Nachklang der alten lebensnahen Monumentalität darstellen, und im Münster-Inneren wären die kölnischen Gestalten nicht am Platze gewesen; sie hätten dem Raume widersprochen. Erinnern wir uns dafür an die Glasfenster, und jetzt einmal im rein inhaltlichen Sinne. Die des Nordschiffes zeigen die gesamte Reihe der deutschen Könige, die am Ende des Interregnums bekannt war, bis zum unglücklichen Konradin und noch ohne Rudolf von Habsburg. Sie bezeugen den Rückblick wie auf die ganze kaiserliche, so auch noch auf die jüngst vergangene klassische Zeit und damit beides: die Verbundenheit und das unbewußte Gefühl des Endes. So mögen Straßburg und Köln für vieles andere, jedes in seiner Sprache, dieses Ende für uns aussagen. Sie bereiten zugleich das Neue vor. Alles, was dann kam, war schon auf dem Wege zur „deutschen Sondergotik“.

DIE VERWANDLUNG DES PLASTISCHEN BIS GEGEN DIE MITTE DES 14. JAHRHUNDERTS

Der unvermeidliche Untergang des Staufischen hatte sich baukunstgeschichtlich in der (sehr vorübergehenden) Verdrängung des „Deutschen mit eingeborgenem Fremden“ durch das „Fremde mit eingeborgenem Deut-

schen“ gespiegelt. Dies sagte für uns eine wenn auch vorübergehende, so doch fühlbare Schwankung und Erschütterung aus. Diese letztere ist das geschichtlich Entscheidende. Wenn es nun richtig gesehen war, daß im Staufischen der *plastische Gedanke* als solcher Baukunst und Plastik und alle übrigen Äußerungen durchdrang, so steht zu vermuten, daß auch in der Plastik engsten Sinnes, in Gestaltenkunst und Relief, der Vorgang zu erschließen sein wird. Ja, hier wird er sich vielleicht mit einer besonderen Unmittelbarkeit offenbaren. Wenn gerade Schwankung und Erschütterung das Entscheidende ist, die größere Macht der Auswärtigen in der Baukunst jedoch nur Anzeichen, nur Merkmal — so wird gar nicht ohne weiteres der Vorgang in der Plastik erst durch ein ebensolches Eindringen bewiesen sein; er brauchte sich hier lediglich in einem Verluste des Plastischen selber zu spiegeln, um sich schon bezeugt zu haben. So aber ist es tatsächlich geschehen. Gewiß, auch in der Plastik war eine andere Art der Aufnahmefähigkeit für Französisches nun gelegentlich gegeben. Schon die merkwürdige Ähnlichkeit zwischen rheinischer und französischer Elfenbeinplastik der nun kommenden Zeit beweist dies. Der Vorgang war jedoch im ganzen noch deutlicher ein Eigengeschehen als in der Baukunst. Hier sprechen wir darum nicht so sehr vom Eindringen eines Fremden, als von Verwandlung des Eigenen. Was geschah, war in erster Linie eine Selbstverwandlung und — auch dies wurde schon einmal angedeutet — eine Verfärbung und Verfremdung gegenüber dem eigenen Wesen alles Plastischen überhaupt. Auch hier wieder möge man ja nicht mißverstehen: es handelt sich nicht, jedenfalls nicht in erster Linie, um Begabungsverlust, sondern um Gebietsverlagerung. Meister von hoher Begabung waren selbstverständlich auch noch in der Nachfolge der staufischen Plastik tätig — wie sie ja in späterer Zeit noch mit ganz auffälliger Kraft hervortraten, oft sogar stärker als die Maler. Aber sie sind gerade in den Anfängen der Wandlung kaum jemals von so unverkennbarer Genialität wie die großen staufischen Künstler. Kein Straßburger, kein Bamberger, kein Naumburger, keiner von so erschütternder Wirkung ist zunächst zu erwarten. Die Begabung verteilt sich anscheinend mehr, und sicher: auch viele Mittelmäßige, die man bei den selteneren Aufgaben der monumentalen Zeit nicht beschäftigt, sondern ausgeschieden haben würde, fanden jetzt bei mengenmäßigem Anwachsen der neuen Aufgaben noch Platz. Es wäre sicher zu hart, für das 14. Jahrhundert überwiegend von „abkommandierten Steinmetzen“ an Stelle von echten Plastikern zu sprechen. Doch aber hat es in dieser Zeit solche mehr gegeben als in der staufischen. Und: die Begabteren gerade stehen besonders deutlich unter dem Gesetze des geschichtlichen Schicksals. *Wann* Einer geboren ist,

das gehört gerade beim wichtigen Künstler auch noch zu seinem Wesen, das wir stets nur als geschichtliche Gestalt empfinden können — eine Tatsache, die durch die gleichwohl ebenso stark bestehende Verbundenheit aller Kunst eines Volkes in sich selbst und über alle Zeiten hinweg keineswegs aufgehoben wird. Ein um 1875 geborener deutscher Musiker wird ebenso deutsch sein wie die älteren Künstler, aber er würde uns vollkommener und ungebrochener erscheinen, wenn er, d. h. eine gleich große Begabungsmasse, in die Zeit Bachs und Händels hineingeboren wäre; er würde die Brüche seiner späten Geschichtslage noch nicht zu tragen gehabt haben, das will aber schließlich sagen: er *wäre* auch tatsächlich vollkommener. So war auch der Meister der Kölner Domchorfiguren zwar wirklich ein Meister, sogar einer von ausgesprochen monumentaler Begabung, wie man namentlich auf der großen Kölner Jahrtausend-Ausstellung vor seinem Christus aus der Nähe empfinden lernte. Jedoch, mit gleicher Begabung in die staufische Zeit hineingestellt, hätte auch er jenes Gleichgewicht von Lebensnähe und Stil, jene innere Sicherheit, jenen damals im nördlichen Abendlande möglichen höchsten Grad von Selbstbedingtheit des Statuarischen besessen, wie dies alles der Stauferzeit beschieden war und wie er dies alles in seiner Zeit nicht besitzen konnte. Er hätte von Geburtswegen an dem teilgenommen, woran er von Geburtswegen in Wahrheit nicht mehr teilnehmen konnte. Dieser ganze Gedankengang ist nur vorübergehend möglich und wird nur angestellt, weil er so lehrreich sich selber aufhebt. Der Kölner wäre eben, im 13. Jahrhundert geboren, gar nicht der Mann der Kölner Gestalten geworden. Nur wer dies versteht, weiß wohl wirklich, was geschichtliches Schicksal in der Kunst besagen will.

Was wir „14. Jahrhundert“ nennen, beginnt schon im späten dreizehnten. Werke wie die des Prüfeninger Meisters, das Grab des seligen Erminold von 1283, die Verkündigung des Regensburger Domes, der sitzende Petrus, sind noch von mächtigem Gefühle für die Wucht des Körperhaften. Auch sie aber zeigen — nur in anderer Form und gewiß auch schon deutlicher — den gleichen Grundvorgang, wie er sich unter dem Ausklänge Naumburgs in Meissen schon andeutet: die Masse verhärtet sich, und wenn sie in Bewegung versetzt wird, so bedarf es nunmehr heftigerer Ausschwünge, solcher, die alsbald weniger von der Gestalt geleistet als ihr auferlegt erscheinen. Die Fähigkeit zum eigenen Handeln scheint zu ersticken. Die Form wird weniger Tat der Gestalt als ihr angetan! Dies aber setzt voraus, daß deren menschlicher Anspruch geringer geworden sei; dieses wieder, daß der Mensch überhaupt aus dem Mittelpunkt der Dinge getreten, dieses wieder, daß das klassische Bewußtsein zurückgegangen sei. Das Monopol der Gestalt er-

licht. Der Zusammenhang der weiteren Dinge ergreift sie neu. Das Außer-menschliche wächst. Es gedeiht in den Gebieten des Baukünstlerischen und des Malerischen. Das erstere ist die Herkunft, das zweite die Zukunft der Form. Von einer Seite her erscheint das Schicksal der plastischen Gestalt als ihr nochmaliger Eintritt in den architektonischen Dienst, von einer anderen als ihre Überführung in jenen der Malerei, zunächst der Zeichnung. Es wächst der Menge nach die Bauplastik, es verstärkt sich dem Wesen nach der Zug in das Gruppenhafte, das Zeichnerische, zuletzt in das malerische Sehen. In beiden Fällen ist das Gleichgewicht zerstört, das durch die feste Verankerung beider Waagschalen im Halte der monumentalen Menschengestalt gesichert gewesen. Schon die Möglichkeit der Fassadenfiguren von Schulpforta in nächster zeitlicher und räumlicher Nähe Naumburgs, ja an einem mit diesem verwandten Bauwerke; die Entwicklung zu dem Gleich-Grabmal in Erfurt und darüber hinaus in das Thüringische des 14. Jahrhunderts; die Möglichkeit der Chorfiguren von Wimpfen i. T. um 1270/80 — dies alles sind fast erschreckende Beweise.

Die Gefühle für das Leben müssen sich geändert haben, das sagt schon die Form. Wie dies kam, lehrt die allgemeine Geschichte in Europa wie in Deutschland. Der gemeinsame Vorgang trug in jedem der führenden Länder sein eigenes Gesicht. Nur in Italien bedeutete er einen unverkennbaren Aufstieg. Hier, wo der Größe der karolingischen Nordländer in der Zeit der Staufenkaiser nichts Ebenbürtiges zur Seite gestanden hatte, konnte solches auch nicht verloren gehen. Hier war zu gewinnen. Mit Giovanni Pisano nahm die toskanische Plastik, mit Duccio und Giotto die Malerei einen Aufschwung, der das alte, von vielem neuen Blute aufgefrischte Land fast plötzlich an die Spitze des Abendlandes stellte. Es war aber hier schon ganz deutlich die Malerei, die an diese Spitze trat. In Frankreich setzte wohl eine ruhigere Weiterbildung namentlich durch die niederländischen Künstler des Hofes ein. In stetiger Entwicklung, die uns Dvořak schön gezeigt, wurde der Westen zum stärksten Erzieher eines neuen Wirklichkeitssinnes. Auf diesem Boden gediehen dann die größten, im damaligen, weiteren Sinne noch deutschstämmigen Künstler: Claus Sluter, die Brüder von Limburg, die van Eycks. Trotzdem spüren auch die französischen Forscher zunächst mit dem Einsetze des 14. Jahrhunderts das unverkennbare Verschwinden jener Größe, die in Reims, Amiens, Bourges einst ihre Gipfel hatte. Sie reden, und mit Recht, für die erste Folgezeit von „Manierismus“. In Deutschland geschah, wie immer, auch das Neue und Große in katastrophenhafter Geschichtskrümmung, durch Gefahrenstrecken und Niederungen hindurch — und wurde doch das Neue und Große.

Der figürliche Schmuck der Straßburger Westseite, vom späten 13. bis zum frühen 14. Jahrhundert ausgeführt, kann den Vorgang um so deutlicher zeigen, als er in seinen älteren Teilen noch erstaunlich Vieles der staufischen Größe nachklingen läßt. Das Programm war endlich, durch die volle Aufnahme des französischen Fassadengedankens ermöglicht, von jener Vollständigkeit, die der französischen Gotik entsprach. Es gab an drei Portalen, in Gewändestaturen, Bogenfeldern und Bogenlaibungen, die ganze Heilsgeschichte und noch einmal auch das Ende der Dinge, das schon im staufischen Südostportale betrachtet war. Es bleibt eine innere Verbindung des Formengeistes trotz starker Wandlungen erhalten: das Schlanke, Schmale, Biigsame, — das Straßburgische eben, das sicher sehr viel westlicher ist als besonders das Naumburgische. Die Tugenden als Besieger der Laster am nördlichen, die klugen und törichten Jungfrauen mit Christus und dem König der Welt am südlichen, die Propheten am mittleren Portale, Gewändestaturen von einer Fülle, die für Deutschland neu war als Fülle, in einer Anordnung zugleich, die für Deutschland alt war als seine Ordnung — sie alle zeigen in beredter Gleichzeitigkeit mit dem Eindringen einer fremden Formenforderung der Baukunst die eigene Formverwandlung des Plastischen. So viel auch, namentlich in den Köpfen, vom klassischen Zielbilde zu spüren ist, so deutlich ist doch, daß der Eigenwert der Gestalt gleichsam einer Verkrampfung zu erliegen droht. Herrlich sind die Köpfe, viel Adel lebt noch in den Gestalten, namentlich der Jungfrauen. Aber schon gewinnt die aufgeschriebene Linie eine Macht, die in der Plastik nur ein schon leise erstarrender Körper ihr gewähren konnte; so, wenn die Brauen über den Nasenrücken hinweg eine fast brillenförmige Sondergestalt gewinnen: Dramatik noch immer, ganz wie in den Vorgängern zu Magdeburg, und dennoch eine bedrohliche Macht der zeichnerischen Linie. Völlig deutsch ist dabei die monumentale Fassung gerade des Themas der Klugen und Törichten. Frankreich hat sie niemals zugelassen aus wohlberechtigter Sorge vor der Gefahr des allzu starken Ausdrucks. Deutsch war es offenbar, gerade diese Gefahr auf sich zu nehmen. Noch war man ihr gewachsen. Auch der leidenschaftlichste Schmerz vermag den Adel der Gestalt noch nicht zu brechen. Rund 20 Jahre später war dies vorbei. Die törichten Jungfrauen des Erfurter Triangels — mitteldeutsche Werke freilich, in einseitiger Übersteigerung eines Gefühlslebens, das schon im Naumburger Johannes gewaltig und gefährlich und doch eben noch gebannt gegen die Formgrenzen anwogte —, stammlich also, aber ebenso sehr auch zeitlich bedingt, erst *jetzt* nämlich möglich, — sie zerbrechen seelisch vor unseren Augen. Wieder beweist sich, daß Form Gesinnung ist. Verkleinerung der

wie Süd-Portal

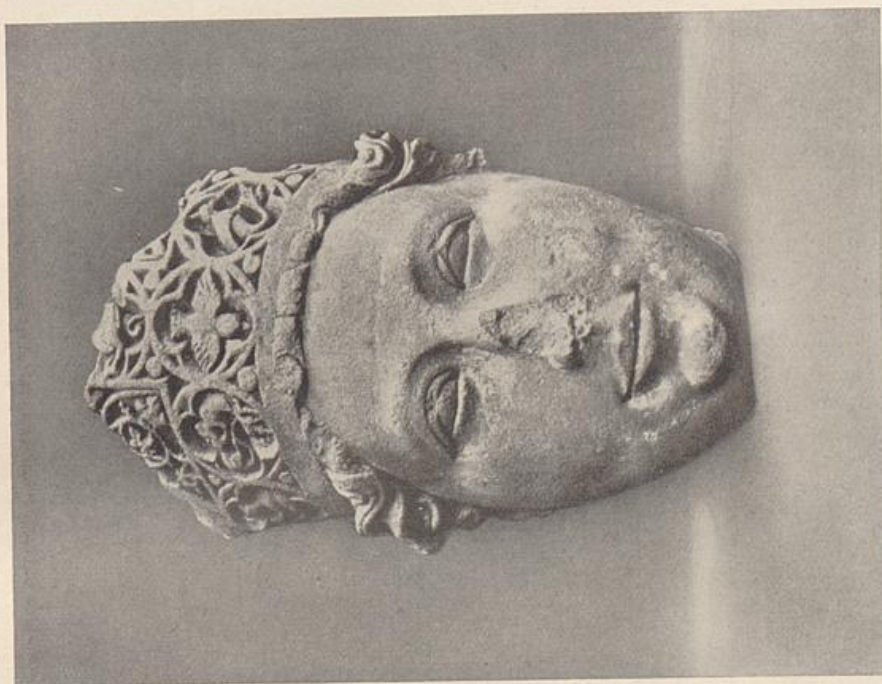
die Plastik der 14. - 15. J.

0 - -

Gesinnung kann die Form bis zur Zerstörung angreifen. Während die Biegungen der Straßburger Mädchen immer noch in feiner Umschreibung eine gemeinsame Höhenlinie achten, wird diese in Erfurt geopfert. Die Architektur selber ist es, die hier einbüßt, indem die geheime Frieslinie der Gestaltenscheitel unter der Zerrung durch die Gefühlsdarstellung zerreißt. Auch für Erfurt ist der Blick von Straßburg her also besonders lehrreich. Er ist es nach vielen Seiten hin. Hier auch keimt die neue Abhängigkeit der Gestalt vom Außerhalb, wie sie der Kölner Domchor oder Rottweil zeigen sollten. Von hier führte auch der Weg nach Freiburg und Basel. Die Straßburger Propheten ziehen sich fast auf Körperlosigkeit zusammen. Das Gewand umspinnt sie, die Füße können in tiefe Faltenschächte treten oder ganz verschwinden, die Arme werden einverschnürt und fast handlungsunfähig. Eine neue Einheit bildet sich aus Gewand und Körper, die einst im Staufischen in so dramatischer Gegenrede einander befeuert hatten. Die Linie bemächtigt sich des Gestaltenblockes und ordnet ihn ihrem beherrschenden Ausdruck unter. So kann der Körper zum reinen Gebärdenträger an sich zusammenschmelzen. Nicht gleichmäßig geschieht dies, aber es geschieht schließlich überall. Daß es nicht gleichmäßig geschieht, liegt deutlich an der noch immer weiterwirkenden Kraft der staufischen Großmeister und an deren verschiedenem Wesen. Wo der wunderbare Zauberer von Straßburg-Südost nachwirkt, da kommt es nicht zu der starren Verdampfung, die oft als natürliche Zwischenform, als Vorform für jene „gotische“ Biegung vorausgesetzt wird, die wir im Kölner Domchore triumphieren sehen. Es ist das Feine und Schlanke, das sein Organisches verliert — aber es bleibt noch immer das Feine und Schlanke. Im Naumburger Meister war immer die Schwere angelegt gewesen. Dieser hatte nicht nur in Naumburg, sondern besonders auch in Mainz gewirkt, und hier beobachten wir, wie das Breite und Schwere ganz leise anorganisch werden kann — aber es bleibt noch immer das Breite und Schwere. Im Jüngsten Gerichte der Mainzer Liebfrauenkirche lebt noch eben soviel Nachklang des Naumburgischen, wie an der Straßburger Westseite Nachklang des Straßburger Südostportales. Noch immer ist viel dramatisches Leben da, aber es beginnt zu verdampfen.

Der Gegensatz des Neuen zum Alten kann nicht deutlicher werden als durch den Vergleich zweier Mainzer Köpfe, die heute durch das Schicksal der Erhaltung beide getrennt von ihrem Ganzen ein Leben als beredete Reste führen (Abb. 5—6). *Sehr* beredt: der Kopf mit der Binde, dem neuentdeckten Bassenheimer Reiter eng verwandt, von einem herrlichsten Werke des großen Naumburgers stammend, ist durchschluchtet von der

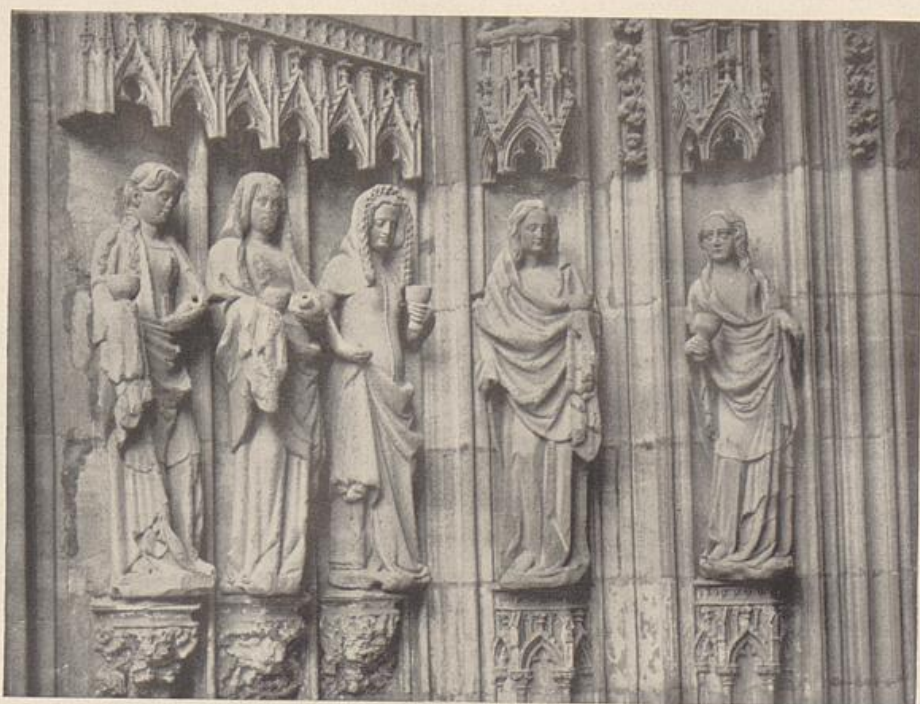
monumental leidenschaftlichen Plastizität des Staufischen. Der des Erzbischofs Gerhard, vom Beginne des Vierzehnten, ist mondig ausgebreitet, die tiefen Formgänge sind verflacht: er wird *bildhaft*. Das Grabmal des Bischofs Mangold von Neuenburg im Würzburger Dome könnte als eine Art Weiterdenkung in das Plumpe und Schwere von Naumburg her verstanden werden. In ihm vollzieht sich am Ganzen, was wir aus dem Gerhard-Kopfe allein schon erschließen können: Aufhebung der inneren Dramatik, Vereinheitlichung, Verstarrung, Verschleierung der Gegensätze. Ebenso könnte man an der Madonna von Rottweil (gegen 1340) sehen, was aus dem Stile des großen Bambergers geworden wäre, wenn jene Verschleierung der Gegensätze auch ihn ergriffen hätte. Man braucht keine unmittelbare Verbindung Bamberg-Rottweil anzunehmen (der Abstand beträgt ja schon ein Jahrhundert), man könnte, da ja für Rottweil auch an Mainz gedacht worden, allenfalls die Mainzer Madonna der Fuststraße, die Bamberg und Magdeburg nicht ferne steht, die einzige Muttergottes unserer klassischen Zeit, gegen die Rottweilerin stellen. Immer, auch wenn man an die Maria der Bamberger Heimsuchung denkt, wird das Ergebnis sein: was einst aus dramatisch bewegter Gegensätzlichkeit von Innen und Außen, Gewand und Körper, Kern und Schale, Oben und Unten, Links und Rechts, Stand- und Spielbeinseite, in menschnahem Adel, lebensvoll und gehalten zugleich entstand, das hat sich jetzt *verschleiert*. Aus dramatisierten Lageverhältnissen ist Gleichlauf geworden. Der *Block* hat die Gegensätze in sich verschmolzen, den Körper dem Gewande, das Gewand dem Körperhaften angeglichen. Und so ist auch der Ausdruck verwandelt: statt der feurigen Deutlichkeit des Staufischen eine fast lauernde Allgemeinheit und Mehrdeutigkeit des Ausdrucks, mild und geheimnisvoll, gleichsam Mondlicht statt Sonne. Immer aber liegt der eine Vorgang zugrunde: Selbstverfärbung, Selbstverfremdung des Plastischen. Den Gewinn trug auf die Dauer das malerische Sehen davon, zunächst seine Vorform, das Zeichnerische. Die nun siegreiche Linie ist nicht mehr die Linie als Reichtum tiefenhaltiger Gestalt, es ist die Linie als ihre Beherrscherin; die Gestalt kann in äußerstem Falle nur noch wie ein notwendiges Übel ihr angehängt werden. Auch dies ist in Straßburg gut zu verfolgen. Das mittlere Bogenfeld erzählt die Leidensgeschichte des Herrn von unten nach oben. Aber gerade die oberen Teile sind die älteren, wenn nicht der äußeren Zeit, so doch sicher der Stilgesinnung nach, Zeugen älteren Geschlechtes. Hier herrscht noch das klassische Zielbild auch im Relief. Hier stehen die Gestalten zwar eng, doch in voller Selbstbehauptung, in freier Wendung, gelegentlich sehr ausdrucksvoll vom Rücken her gesehen. Im unteren Streifen



6. Mainz, Kopf des Bischofs Gerhard



5. Mainz, Kopf mit der Binde



7



8

7. Linkes Gewände des
Nordostportales der Heilig-
Kreuzkirche in Schwäbisch
Gmünd

8. Maria im Kölner
Domchore

9. Andreas im Kölner
Domchore



9

aber leben nicht mehr Gestalten von tiefer Unterschiedlichkeit bei gemeinsamen Stile, nicht mehr gleichsam freie Persönlichkeiten in freiwilligem Dienste — das war das Zielbild staufischen Adels gewesen —, sondern: *Masse*. Nur *ein* Typus herrscht noch, und selbst Christus ist ihm eingeordnet. Gemeinsamer Ansichtszwang richtet die Gestalten nach vorne oder nach den Seiten und bügelt sie gleichsam flach. Vor äußersten Folgeformen wie dem Rottweiler Gerichtsrelief denkt man geradezu an ein Herbarium. Wie die zwischen zwei Flächen zusammengepreßten, saftlos gewordenen Pflanzen des Sammelbuches gegen die lebendigen stehen, so diese wappenhaft gegen den Grund zurückgestempelten Formen gegen die vollaftigen der mittleren Streifen (nicht des obersten; dieser ist traurige Ergänzung nach den Zerstörungen der französischen Revolution).

Nicht anders ist es, wenn wir vor den Gestalten des Kölner Domchores an Naumburg zurückdenken (Abb. 7, 9). Die sehr deutsche Anordnung im Chorinneren, schon in Wimpfen wieder aufgenommen, legt den Vergleich nahe. Wieder: in Naumburg jede Gestalt eine starke Person mit eigenem Charakter und eigenem Schicksal, dabei doch alle Kinder eines Geschlechtes, — in Köln nur noch Variationen eines Typus. Hier, gegen 1322, können wir die beiden Seiten des Vorganges deutlich wahrnehmen, Architektur und Zeichnung als Gewinner an der Selbstopferung des Plastischen. Es ist dabei echte Genialität, die in Köln gewirkt hat. Mit einzigartiger Sicherheit zieht sich der Kranz der 14 Gestalten um die schlanken Pfeiler. Gemeinsame Bewegung beherrscht sie. Der Lauf der spitzen Bogenschenkel selber durchklingt sie. Zugleich aber sind die plastischen Massen — kraftvoll an sich, wenn wir sie unabhängig vom Ganzen, etwa einzeln auf einer Ausstellung anschauen — im Zusammenhange dieses Ganzen ihrer Kraft dennoch beraubt. Sie sind gleichsam nicht mehr jede ein ganzes volltönendes Instrument, wie es die Naumburger Stifter waren. Sie sind nur noch Saiten einer einzigen Harfe, — höchst melodisch, gewiß. Das Melodische ist so unverkennbar, daß die musizierenden Engel der Baldachine wie eine selbstverständliche Erläuterung wirken, wie Austönen und Verhallen. Eine redliche Betrachtung hat sich zunächst des Verlustes bewußt zu werden, der um eines neuen Gewinnes willen hier getragen werden mußte. *Was* hier gewinnt, ist gerade durch den Dienst am Architektonischen die *zeichnerische Linie*. Gezeichnet sind diese Figuren, in einem solchen Maße, daß ihre wahre Masse nicht mehr empfunden wird. Sie scheinen sich weniger zu bewegen als bewegt zu werden. Sie stehen auch nicht mehr, sie haben ihren Schwerpunkt außer sich. Von der linken Kopfseite bis zum linken Fuße etwa bleibt eine Gerade ausgespart, die wir nur in Gedanken ziehen

können; sie liegt außerhalb der Gestalt. Sie entspricht dem Pfeiler, und erst dieser ist die Achse der Figur. Diese selber weicht gleichsam der eigenen Achse aus und schreibt sich so vor den Pfeiler. Wie das Ganze, so wird auch ein Kopf nicht von unten her gebaut, sondern von oben her herabgeschrieben. Brauen, Nase, Mund, Haare, sie alle schreiben sich in jetzt wirklich gotischen Bogenlinien. Gewiß sieht man also wieder, wie wichtig es ist, die Plastik des Mittelalters stets an ihrer Baukunst zu messen. Daß die Kölnische sich so stark unterordnet, liegt auch an der gotischen Baukunst, die dies von allen ihren Gliedern erzwingt. Es liegt aber zugleich an einer neuen Gesinnung, der das starke Einzelne, so auch überall *der* starke Einzelne, wenig mehr bedeutet gegen den Gesamtverband. Selbst Maria hat den gleichen Typus wie die Männer. Das Entlang und Herab der Linien wandelt sich nur durch Unterschiede der Haltung und Grade der Biegung. Nur diese kennzeichnen das Besondernde und erreichen einen feinen, leisen Schein von Charakterisierung. An sich steht der Typus fest.

Aber was heißt hier Typus? Geschichtlich etwas Anderes als in der vorstaufigen Zeit, eben weil die staufige inzwischen gelebt hatte und gestorben war. Hier herrscht in Wahrheit, geschichtlich gesehen, *Typisierung*, und diese unterscheidet sich von gewachsenem Typus nicht anders als Stilisierung vom Stile. Gleich jener ist sie schon ein Merkmal spätzeitlicher Entwicklung: künstliche Rückbildung. Echter Typus trägt das kommende Individuum als Möglichkeit in sich, Typisierung dagegen drückt das schon geschaffene in einem gewaltsamen Vorgange zurück. Echem Typus ist das Individuum Zukunft, der Typisierung ist es Vergangenheit: Masse in gereihten Exemplaren entsteht, nicht Versammlung in gruppierten Persönlichkeiten. Daher die Entziehung selbst des eigenen Standpunktes, die Anheftung an ein Außerhalb, dem nur typisierte Schemen, nicht entfaltete Persönlichkeiten der Plastik sich hinzugeben wissen. Die beherrschende Ausdruckslinie aber, die den Meißel weniger in die Tiefe des Blockes hinein als an seiner Oberfläche entlang in schönchriftlichen, dem Auge mühelos nachlebenden Windungen führt, verlangt eine zusammengefaßte Ansicht, einen unsichtbar wirksamen Hintergrund, der weit flächenhafter ist als in der staufigen Zeit. Damit entstehen Formen, die ganz ähnlich sich auf reiner Fläche bilden könnten. Der Ansichtszwang, jetzt wieder eingeführt an Stelle einer vorher nahezu erreichten Vollrundheit, ist der Beweis, daß die Plastik sich unbewußt den Forderungen der Flächenkunst beugt.

Schon am Anfange des 14. Jahrhunderts werden Ansichtszwang und wachsende Macht der Zeichnung überall deutlich. Neben den Mainzer Gerhard-Kopf mit seiner fast chinesisch wirkenden mondigen Ausfließung tritt

der schärfere der Baumeisterbüste vom Freiburger Münsterturme. Er setzt die Straßburger Art wahrhaft genial fort, er ist persönlicher, bildnishafter als der Mainzer, aber seine Liniengruppierung ist weit zeichnerischer als irgendeine staufische. Vollends auf ganz scharfe Grate zurückgeführt ist das Bronzegrabmal des Bischofs Wolfhart von Roth im Augsburger Dome. Es verrät zugleich die Möglichkeit eines neuen Zielbildes: der Greisenhaftigkeit, des Skelettierten und Toten. Gut ein halbes Jahrhundert später erscheint es deutlich im gleichen Bamberger Dome, der einst mit dem Reiter das jugendliche Heldenideal der Stauferzeit aufgerichtet hatte. Das ungewöhnlich vornehme Grabmal des Bischofs Friedrich von Hohenlohe († 1356) ist wohl das letzte und höchste Ergebnis dieser ganzen Wandlungen (Abb. 10). Noch im Würzburger Wolfskehl-Grabe war der gleiche Meister breiter und wuchtiger gewesen. Jetzt sucht er — in diesem Einzelfalle hat vielleicht der Eindruck der Pestjahre 1348/49 mitgewirkt — das Ausgesogene, damit die reine Vorherrschaft der Linie, so sehr er in jeder Einzelheit den geborenen Plastiker verrät, dessen Formen in klassischer Zeit sich in wohliger Breite hätten auslegen können. Das Herab der körperbeherrschenden Linie, in Verbindung mit gespenstischer Hagerkeit, wird zum letzten Ausdruck einer neuen Vergeistigung gesteigert. Das Vergreiste, Todnahe und Vornehm-„Häßliche“ gegen die jugendliche Heldenschönheit des Reiters — vier Menschenalter haben genügt, einen so gewaltigen Umschwung herbeizuführen. Ihm sollte sofort ein neuer folgen. Ja, er deutet sich schon hier an, wo gerade der Geist der ersten Jahrhunderthälfte seine Spitze erreicht hat. Der Blick vom Hohenlohe zum Reiter zurück ist nämlich nur darum so beredt, weil schon wieder mehr Vergleichsmöglichkeit besteht, als etwa zwischen dem Reiter und den Kölner Domfiguren, weil sich in dem Bischofsgrabmal trotz aller Zuspitzungen doch schon wieder eine neue Anerkennung des Lebendigen zeigt. Das Ideal des älteren Vierzehnten ist nun vom echten Körpererlebnis aus *begründet*. Darin verrät sich schon etwas vom Geiste der zweiten Jahrhunderthälfte. Lebensnahe ist ja auch und gerade die Betonung des Greisenhaften als des *biologisch* Alten. Die Kölner Gestalten dagegen sind biologisch eigentlich unbetont, alterslos, weil sie keine Personen sind. Was in Köln abstrakte Gebärde, wird im Hohenlohe Lebensausdruck, und dies nicht nur, weil dieser letztere ein Grabmal ist. Er ist kein Bildnis eines Einzelnen; er gibt das bildnishaft überzeugend geklärte Zielbild einer ganzen Denkweise: *schon* wieder bildnishaft geklärt und lebensnahe, *noch* aber immer spürbar als Verlebendigung einer Abstraktion. Das Werk ist eines der tiefsten, die damals unser Volk geschaffen hat. In einem genialen Meister treffen sich zwei große Ströme, die unsere

Kunst in rhythmischem Verlauf bewegen: der Glaube an die Erscheinungswelt, und die gebärdenhafte Macht der ursprünglich gegenstandslosen, doch niemals sinnlosen, immer ausdrucks gesättigten Linie.

Gerade diese ist germanisches Urerbe. Die hohe Rolle, die ihr bei uns zugewiesen ist, bezeugt, wie stark die deutsche Kunst Verwalterin des nordischen Empfindens ist. Von hier aus gewinnen wir die Möglichkeit zu gerechterer Beurteilung auch des 14. Jahrhunderts. Zum eleganten Manierismus ist unsere Kunst fast niemals geneigt gewesen; sie erlag ihm auch dann nicht, als die Gefahr fast am größten war. Mehr als je hat uns an dieser Stelle bewußt zu werden, daß die staufische Klassik eine *Ausnahme* war — sie wird dadurch gewiß nicht kleiner! Nur selten ist so weit wie im Staufischen das Erfassen der Erscheinungswelt getrieben worden, ohne der bösesten Gefahr, dem stillen Naturalismus zu erliegen. Nur selten auch ist in deutscher Kunst so viel Spannung in so viel Ruhe monumentalisiert worden. Vom Ganzen unserer Geschichte her gesehen, gehört die staufische Kunst zu den unentbehrlichen, aber seltenen Taten der Selbstberichtigung, die eine so stark auf das Rhythmische, Musikantische, Gegenstandsfern-Ausdrucksvolle gerichtete Kunst zu Zeiten notwendig zu leisten hat. Durch den Untergang des Staufischen geriet zugleich unsere Kunst in ein ihr besonders natürliches Fahrwasser zurück. Sie schoß schnell hinein. Auch dies ist eine sehr wichtige Seite des verwickelten Vorganges: nicht nur alles das, was noch zu zeigen sein wird, nicht nur die Mystik hat gewirkt, nicht nur das Weibliche, nicht nur der Zweifel an Leib und Welt, nicht nur der nahende Aufstieg des Bürgerlichen, nicht nur der Übergang zum Malerischen durch das Zeichnerische, sondern auch die uralte gewohnte Macht der Ausdruckslinie, des Zeichens.

Die Wege der Wandlung aber sind hier nur unvollständig angedeutet. Ganz Deutschland nimmt in sehr reichen Formen daran teil. Nur dies eine darf als wohl durchgehende Folge genannt werden: zuerst mußte in jedem Falle die innere Dramatik der Gestalt erstickt, diese mußte in sich vereinheitlicht werden, bevor sie in die neue, die unpersönliche Biegung und Schwingung allgemeiner Gebärdenhaftigkeit versetzt werden konnte; und dies bleibt immer, gesehen allein von der Plastizität her, ein Verlust.

In manchen, nicht allen Fällen führte der Anfangsvorgang zum Scheine einer zweiten Archaik. Deren Eindruck konnte so stark werden, daß vor einigen Jahrzehnten manche Forscher das Vorangegangene und plastisch weit Ausgebildeterere, das Staufische, vergaßen. Sie taten nichts anderes als die Geschichte selbst getan hatte. Sie hatte eine Zeitlang vergessen, was gewesen war. Wirklich war auch die neue Kunst ein Anfang, der Anfang

jener sehr geschlossenen Entwicklung, die wir als „altdeutsche“ Kunst bezeichnen. Ihre Grundlage war deutlich breiter als die der staufischen. Die dumpfe Form, die oft zu Anfang des vierzehnten zu bemerken ist, eine Form, die vorübergehend vergessen lassen kann, daß erst ein Erstickungsvorgang sie geschaffen, daß Reicherer für sie gestorben war, diese Form des in Gegensatzverschleierung vereinheitlichten Blockes wurde überall etwa gegen 1320 von linienhafter Bewegung ergriffen. Sie verlor nun gerade das bezeichnendste Merkmal ihrer Anfänge: die Schwere. Das Entscheidende aber, das die Schwere zunächst erzeugt hatte, war eben nicht die Schwere selbst gewesen, sondern der Einheitsblock. Dieser wandelte sich, streckte sich, bog sich, ward einheitlicher Gebärdenträger, konnte bis auf buchstabenhafte Dürre ausgesogen, konnte entschwert werden. Die Gründe werden sich noch unterhalb der Formengeschichte selbst ergeben. Es kommt jedenfalls zur S-Linie, es kommt zu Bogenschwüngen, die an die Rundung des lateinischen großen D erinnern, wobei der gerade Pfosten außerhalb der Gestalt bleiben und durch eine Pfeilerachse ersetzt werden kann. Die Vergleichsmöglichkeit geht so weit, daß in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle die Ausbiegung nach rechts geschieht: Schreibgefühl, also wiederum Flächengefühl.

Es gibt andere, besonders um 1340 auffallende Formungen, bei denen der Schwung sich wesentlich auf den Rumpf beschränkt, unterhalb der Hüfte aber die Gestalt pfahlhaft senkrecht steht, als sei sie von unten her eingefroren. Schon vor 1340 zeigt sich dies gelegentlich, so besonders in den Heiligengestalten der Straßburger Katharinenkapelle und ihren edelsten Verwandten oder Folgeformen, in der Freiburger und der Halberstädter Grablegung. Auch eine Muttergottes in Kaisheim wäre unter vielem anderen zu nennen. Bis nahe an den Kopf kann diese Einfrierung gleichsam hinaufkriechen; so in zwei berühmt gewordenen Figuren vom Bodensee im Stuttgarter Museum, Maria und Johannes von einer Kreuzigung (Abb. 12 bis 13). Das sind leuchterhaft, geisterhaft zusammengefrorene Gefäßgefäße — nicht mehr Handelnde aus „eigenem“ Gefühle. Dies hängt wiederum mit einer völligen Verwandlung der Stellung zu Gott und Welt zusammen. Es ist das Gefühl des *Andächtigen*, das sich still in dieses Gefäß ergießen soll: passivische Form. Denke man doch dagegen an die entsprechenden Gestalten in Naumburg. Denen ist eine starke Eigenseele übertragen, aus der heraus sie zu handeln und ihren Schmerz als gewaltiges Eigenerlebnis vorzutragen scheinen: aktivische Form, Form als Tat der Gestalt, nicht als Gefäß des Betrachters. Ein sehr weiter Ausblick eröffnet sich von daher; er ist später vorzunehmen, hier nur anzudeuten. So sonderbar es klingen

mag: gerade weil die Naumburger Figuren, als noch immer klassische Werke, so stark handlungsfähig sind, könnten sie auch irgendwo stehen, wo wir sie schwerer, vielleicht gar nicht betrachten könnten. Sie sind so stark in sich selbst bedingt, daß sie des Betrachters nicht bedürfen. Wir wissen sie auch in der Nacht und fern von jedem Auge, das sie aufnehmen könnte, wie nur aus sich selbst lebendig, wogend unter der Macht der Seele, die ihnen der Meister gleich einem Zauberer eingegeben und mit der begabt er sie gleichsam sich selbst überlassen konnte. Sie tragen noch in der finstersten Einsamkeit weiter ihr Gefühl vor, sie sind wie *unabhängig vom Betrachter* — und wir haben Beispiele dafür, daß es noch der klassischen Kunst nicht auf den Betrachter ankam, daß sie „für Gott“ schuf. Jene Gestalten vom Bodensee aber tragen weniger ihr eigenes Gefühl vor; sie nehmen vor allem das unsere auf. Still wartend, *verlangen* sie also den Betrachter, um von seiner Andacht erst ganz erfüllt und also auch in ihrer Form vollzogen zu werden. Bei Nacht — wollten wir den freilich kaum erlaubten Gedankengang fortsetzen — wären sie wie ausgeblasene Kerzen. Dies heißt aber, daß der *Betrachter* auf eine ganz neue Weise *anerkannt* wird. Noch ist es nicht der ästhetische Betrachter, geschweige denn der Kunstgenießer der Spätzeit; aber die Beziehung auf Einzel-Ichs, deren eine solche Form bedarf, bedeutet bereits eine Vorbereitung jenes einschneidenden Geschehnisses, das wir als *Anerkennung des Betrachters* werden zu verstehen suchen müssen. (Vgl. unten S. 199 ff.) In ihm wird die Tragik der Spätzeit langsam zutage treten.

Was aber mag der tiefere Sinn dieser ganzen Wandlung sein? Wir erkennen ihn am besten in dem mächtigen Auftreten des Andachtsbildes. Dessen Geist ist es eigentlich, der den Sinn aller plastischen Figur verwandelt, gleichzeitig mit dem formalen Geschehen, das sie dem Zeichnerischen und schließlich dem Malerischen überantworten sollte. Zu einem großen Teile erklärt sich dies alles aus der neuen Bedeutung der Mystik.

Diese selbst ist eine alte Bewegung, aber sie ist im 12. Jahrhundert stärker gewesen als im 13. (trotz Mechthild von Magdeburg). Sie hatte wenig Platz im männlichen Gefühlsleben der Stauferzeit, sie flammte dafür mit dem 14. Jahrhundert von neuem auf. Wie es für die klassische Zeit kennzeichnend gewesen, daß der größte Geist, Albertus Magnus, den sie den Großen Deutschen nannten, ein Ritterbürtiger, ein Graf von Bollstädt, zuerst wieder, gleichzeitig mit Roger Bacon in England, das wissenschaftliche Experiment aufgesucht hatte, Geistlicher wohl, aber auch schon wieder Gelehrter in einem neuen, nämlich im alten griechischen Sinne des Aufsuchens von beweisbaren natürlichen Gesetzen —, so wurde es kennzeich-

nend für das Vierzehnte, daß Meister Ekkehard, Seuse und Tauler tiefer in das Einzelgemüt tauchten, daß die Unmittelbarkeit zu Gott, das mittlerlose Verhalten der erlebnisfähigen gläubigen Seele, ihre Einschmelzung in das Unendliche durch Versenkung, ihre mystische Verminnung und Verbrautung mit dem Heiland, das Mit- und Nachleben der Passion Christi in unmittelbarster Erfahrung das neue Zielbild wurde; ein *weibliches* Zielbild, und tatsächlich war für das Andachtsbild der eigentliche Träger das Beguinenwesen, bei uns vor allem das Leben der Nonnen und dieses wieder besonders in den alemannischen Klöstern der Bodenseelandschaft. Dort ist eines der bezeichnendsten Andachtsbilder entstanden, die plastische Christus-Johannes-Gruppe (Abb. 14). Ihre Vorformen liegen im 13. Jahrhundert. Es ist inzwischen nachgewiesen worden, daß die Miniaturmalerei schon der endenden Stauferzeit diese Gruppe vereinsamt hatte. Sie ist also nicht ausschließlich durch Herausschneidung aus der reliefierten Abendmahlsszene entstanden, aber sie konnte auch diesen Weg gehen. Die alte Anschauung des Augustinus, daß Johannes an der Brust des Herrn heilige Geheimnisse aus dessen Herzen trank, der Kult des Heiligen Herzens Jesu also, hatte sich in die Darstellung des Abendmahles hineinbegeben. Noch nicht beim Naumburger Abendmahle, der berühmtesten Darstellung des staufischen Stiles — natürlich noch nicht. Da hatte noch die shakespearehafte Weite des großen Meisters gewirkt, dramatischer Geist, nicht lyrischer. Lyrisch dagegen ist es, den Gefühlsgehalt aus dem Verlaufe heraus in sich zu verinseln und uns vor ihm verweilen zu lassen. Im Straßburger mittleren Bogenfelde ist die Gruppe schon fast bereit, sich aus dem dramatischen Geschehen lösen zu lassen. Aber geschah dies erst wirklich, so versank nicht nur der dramatische Zusammenhang, das Vorher und Nachher unter der einsamen Bestrahlung des innig verweilenden Gefühles: es wurde damit auch weniger auf eine Gemeinde gerechnet, als auf das Erlebnis des Einzel-Ichs. Nicht für Hauptaltäre oder gar für Fassaden kamen solche Gruppen in Betracht. Man schnitzte sie in Holz und stellte sie auf Seitenaltäre, irgendwohin, in den Chor, den Kreuzgang, die Klausur. Dort erwarteten sie den Andächtigen. Nicht das Sakrament, sondern das Einzelerlebnis hat sie erzeugt, nicht die Gemeinde, sondern das Ich. Darin liegt der wahre Kern des Andachtsbildes. Seine Schöpfung gehört zu den größten Leistungen unseres Volkes. Möglich aber war sie nur, wenn der staufische Geist zurückgetreten war. Der Volksstamm Mörikes ist es, der besinnliche und still-andachtsfähige Geist des alemannischen Stammes, der wenigstens diese eine Form des Andachtsbildes für sich allein in Anspruch nehmen darf — und damit für das deutsche Volk, über dessen Grenzen gerade die Christus-Johannes-Gruppe nie ge-

drungen ist. Daß Frankreich und der Nordwesten hier außer Betracht bleiben, hat schon Emile Mâle zugegeben. Auch in Italien oder gar in England oder Spanien kommt nichts Ähnliches vor. Die zeitliche Ordnung der frühesten Zeugnisse ist an dieser Stelle weniger wichtig. Es wird wohl so sein, daß jene Gruppe, die sich heute zufällig bei Mayer van den Bergh in Antwerpen befindet, das älteste der erhaltenen Stücke ist, die Gruppe aus Katharinalental. Wir befinden uns in dem Kreise des Meisters *Heinrich von Konstanz*, dem Ilse Futterer (wie überhaupt der oberrheinischen und deutschschweizerischen Kunst dieser Zeit) sehr wertvolle Beobachtungen gewidmet hat. Die Gruppe von der Schülzburg, die Deutschland sich hat nach Amerika entführen lassen, mag das Besondere der neuen Gesinnung am stärksten ausdrücken: Christus als die Achse, als das Unbedingte, als Schöne, Johannes ganz Bogen und Schwung, fast strebebogenartig angelehnt. Das Schweigen der Form verlangt den stillen Andächtigen, den Einzelnen. Frauenklöster sind der Mutterschoß solcher Schöpfungen, Frauen, der inneren Schau zugeneigt in der Art etwa der Elsbeth Stägel, der Seelenfreundin Seuses, die ersten und eigentlichen Betrachter solcher Formen gewesen.

Ebenso ist das plastische Vesperbild, Maria mit dem toten Sohne — gleichfalls von vielen Seiten her, formal besonders im Süden und im Osten, in byzantinischer und italienischer Kunst vorbereitet — doch zuerst in Deutschland entscheidend aufgetreten; die Sichtbarmachung eines Gefühles, das in der Lyrik der Wortdichtung sich bis zu jener inneren Einsamkeit verdeutlicht hatte, die von großen Meistern der bildnerischen Form dann für Auge und Hand versinnlicht werden konnte. Hier stehen wir vor einer Großtat deutscher Kunst (Abb. 15). Es ist wohl kein Zufall, daß diese innerlich dramatischere Form des Andachtsbildes in der fränkisch-thüringischen Gegend zuerst ihre großartigsten Leistungen erreicht zu haben scheint, im Gebiete von Bamberg bis Naumburg, also da, wo die größten Dramatiker der staufischen Plastik gewirkt hatten. Das Coburger Vesperbild, riesenhaft schon im äußeren Maßstabe (die Christus-Johannes-Gruppen sind dagegen unterlebensgroß) tritt neben die Schülzburger Gruppe als das großartigste unter den erhaltenen älteren Werken. Es ist das heroische Zeitalter des Vesperbildes, und das Coburger Werk wieder ist dessen am meisten heroische Form. Schwietering hat darauf verwiesen, daß die mittelalterliche Dichtung Verwandtes jenseits des Christlichen kennt: Sigune auf dem Baume mit dem toten Geliebten. (Der Name Sigune läßt trotz der staufischen Zeit und des Auftauchens bei Chrétien de Troyes an altgermanische Abkunft des inneren Bildes denken.) In der Tat ist der Gehalt wohl von der neuen Stellung des Andächtigen her, im übrigen aber gar nicht nur aus dem Christlichen

abzuleiten. Eines der urmenschlichen Grunderlebnisse ist hier auf eine religiöse Vorstellung übertragen, die in der Bibel als inneres Bild nirgends zu finden ist und erst durch ein selbständiges Weiterdichten — namentlich vom 12. Jahrhundert her bis an das Ende des Dreizehnten — zu gewinnen war. Wenn irgendwo der Geist germanischer Heldendichtung hinter christlicher Darstellung als das eigentlich Schöpferische hindurchblickt, so hier, in dieser nornenhaften Hünin, einer Nachkommin der Bamberger Elisabeth und der Naumburger Maria (die scharfen Stege der Leidensfurchen sind in dieser schon völlig vorgebildet!) und in diesem gewaltigen Toten. Daß die Vorstellung der Mutter überhaupt Voraussetzung für diese tiefe Vereinsamung und Monumentalisierung des Mutterschmerzes ist, daß also — formal gesehen — die sitzende Maria mit dem Kinde zur Ahnenreihe dieser neuen Form gehört, versteht sich von selbst, und es gibt Zeugnisse genug dafür, schon im Anfange des 14. Jahrhunderts, dann auch gerade im alemannischen Gebiete (Radolfzell). Dies kann sich auch darin äußern, daß Christi Körper klein wie der eines Kindes in den Schoß der Mutter gelegt wird. Wieder müssen wir gestehen: im Staufischen wäre dies alles nicht möglich gewesen. Ein Abfall von der Weltfreude, eine Verdüsterung, zugleich ein Bestehen auf dem Auskosten schmerzlicher Inhalte war Voraussetzung. Nur in Naumburg hatte sich Verwandtes geregt. Die Gesinnung aber ist gerade im Coburger Vesperbilde und einem Teile seiner Folgeformen von einer Größe, die auch der Form noch einen Nachklang des Staufischen beläßt. Ein Stück Steinstil im großartigsten Sinne ist noch in diese echte Schnitzerarbeit übergegangen. Daß das plastische Vesperbild von Deutschland aus nach Italien in zahllosen Formen seinen Weg gefunden hat und dort auch italienische Folgeformen erzeugte, lange bevor Michelangelo sein berühmtes Frühwerk in St. Peter schuf, hat Werner Körte in einer ausgezeichneten Arbeit über die deutschen Vesperbilder in Italien nachgewiesen. Daß Michelangelo selbst schließlich einer ursprünglich deutschen Form zu neuem und durchaus italienischem Leben verholfen hat, dürfen wir mit gutem geschichtlichen Gewissen feststellen.

Der Umfang der neuen Schöpfungen im Geiste des Andachtsbildes ist damit noch lange nicht gezeigt. Der Typus des Gekreuzigten, wie ihn das grausige Werk in der Kapitolskirche zu Köln (neuerdings vorzüglich wiederhergestellt) entfaltet, er nimmt, gerade weil er keinen Verlauf darstellt, sondern eine Verdichtung von Gefühlsgehalten, alle die Züge genauesten Miterlebens auf, die Seuses mystische Gefühlsdichtung in Worten schildert auch beim *Hergange* der Kreuzigung. Auch dieser Typus hat die Italiener stark beeindruckt und beeinflusst. Es ist neuerdings der Nachweis versucht

worden, daß Seuses eigentliche Wirkung erst im 15. Jahrhundert in einer Art „Seuse-Renaissance“ der Frauenklöster eingetreten sei, insoferne erst damals auch die Schilderung des Kreuzigungsvorganges z. B. ähnlich genaue und grausige Züge aufweise, wie Seuses sprachliche Schilderung. Der *Geist* aber, aus dem heraus Seuse schrieb, wird gerade vor dem neuen Andachtsbilde des Crucifixus deutlich; und auch diesen allein hatte schon Seuse sprechen lassen. Gegen den breitgewaltigen, lebensvollen Helden am Kreuze, den der Naumburger Meister gegeben, ist auch hier die bekannte Wendung eingetreten: Zurückführung auf das Gebärdenhafte, Ausgesogene, Zermergelte, und dies alles offenbar schon wirklich um 1301! Der Gegensatz ist genau so ganz gleichzeitig in Italien anzutreffen. Giovanni Pisano vollzieht gegenüber der Auffassung, die sein Vater Niccolo noch bald nach Naumburg an der Pisaner Baptisteriumskanzel bezeugt hatte, genau den gleichen Umschwung in der Kanzel von S. Andrea zu Pistoia oder gar der letzten, der jetzt wieder hergestellten Pisaner Domkanzel. Der Kölner Christus und der Pistoieser sind genaue Zeitgenossen, und der Umschwung, den A. Schmarsow einmal als den vom „Romanischen“ zum „Gotischen“ dargelegt hat, kann bei uns gleichlautend als Wendung vom Staufischen zum Gotischen erfaßt werden. Nicht in der Darstellung des Kreuzungsverlaufes, sondern in der Verdichtung der ganzen Leidensgeschichte zu *einer* Gestalt, liegt bei dem Kölner Werke und seinen zahllosen Nachfahren, den Ast- und Gabelkreuzen das Lyrische, das Wesen des Andachtsbildes. Und wieder darf man sich weniger eine Gemeinde als den andächtigen Einzelnen im Empfange dieses furchtbaren Gefühlsgefäßes vorstellen. Es ist übrigens bezeichnend, daß gerade der Nordwesten, und nicht nur der fränkische, sondern ganz besonders der westfälische, sowohl im Vesperbilde als im Crucifixus die allerstärksten Wagnisse unternommen hat: Zeugnisse seines bekannten *Mutes*. — Gefühlsverdichtung ist es auch, die den Schmerzensmann zu einem Lieblingsausdruck der neuen Zeit gestaltet hat. Auch er wieder ist nicht in äußerlich geschichtlichem Sinne an das 14. Jahrhundert gebunden, wohl aber an das Ende des Klassischen. Auch seine Geschichte beginnt wesentlich mit der zweiten Hälfte des Dreizehnten, um erst mit dem Vierzehnten von schmalerem Boden aus ins Breite auszuströmen. Auch hier bereitet die Miniatur vor, die Plastik aber nimmt ihr die Aufgabe vorwiegend ab. Auch der Schmerzensmann stellt nicht eine einzelne Szene dar, sondern die Verdichtung aus allen Szenen, das *Gesamtgefühl* eben der Passion. Und so wird auch der Kreuzträger von jetzt an gerne aufgefaßt: eine Gestalt, die Teil der Kreuztragung sein könnte, gerade dieses aber nicht mehr ist, sondern für sich selbst hingestellt, mit dem Kreuze zuweilen nur wie mit einem

Abzeichen, doch meist in der Form des Tragenden gegeben wird: herausverinselte Gefühlsverdichtung auch er.

Überall ist der szenische Verlauf, die Abfolge nicht das Wichtige. Der lyrische Gehalt vielmehr ist aus seiner dramatischen Logik herausgekeltert und für sich allein in eine still schaubare Gestalt geronnen. Diese zuletzt geradezu musikalische Freiheit der Gefühlsgestaltung gegenüber der erzählerischen Abfolge kann am stärksten in gewissen Darstellungen des Heiligen Grabes — in Straßburg, Freiburg usw. — erkannt werden. Die Engel schwingen ihre Rauchfässer zu Ehren des Erstandenen, die Frauen klagen, daß er verschwunden sei, und gleichwohl ruht er sichtbar als Hauptgestalt im Grabe; nicht dichterische Logik der Abfolge also, sondern symphonische Ausbreitung des Gehaltes — Geist des Andachtsbildes. Wo er herrscht, bedeutet er einen unbewußten Kampf gegen die Szene, ja gegen die Logik, aber für das Gefühl. Auch diesen Zug darf man als weiblich ansehen.

Vom Geiste des Andachtsbildes her mag auch der neue Aufschwung des Epitaphes neben dem alten Figurengrabmal zu verstehen sein. Dieses letztere hört nicht auf, es wird vielmehr jetzt auch noch von den Bürgerlichen aufgenommen, aber im Epitaphe erwächst ihm ein starker Nebenbuhler. Nicht der Verstorbene ist dann Gegenstand (wenn auch nur vertretener) der Hauptdarstellung, sondern die Muttergottes oder der Schmerzensmann oder der Gnadenstuhl, irgend ein anzubetendes Geheimnis des Glaubenslebens; und der Verstorbene ist nur ganz klein in Anbetung dargestellt. Dieses Kleinsein vor dem Heiligen, in das man gleichwohl eingehen möchte, ist gerade der entscheidende Vorgang beim Verehrer des Andachtsbildes. Im Epitaphe des Vierzehnten sehen wir ohne allen Realismus diesen inneren Vorgang, dieses Verhältnis des Menschen zum All schließlich, in deutlicher Sprache dargestellt. Das Epitaph spiegelt geradezu den Menschen, der zum Andachtsbilde gehört, es stellt die Andacht selber dar als das, was wesentlicher sei als ihre Träger. Diese Form der Darstellung, die Manche naiv, primitiv, altertümlich nennen werden, ist ein Zeichen großer geistiger Höhe, die die Form dienen läßt, anstatt ihr zu dienen. Der spätere Sündenfall der Formvergötzung ist noch nicht erlebt, aber man denkt doch gegenüber der stauischen Weltbejahung abgezogener. Die Zeit ist gealtert. Ein tiefer Zweifel an dem, was die weltfrohe Frömmigkeit der klassischen Zeit als Höchstes gefeiert hatte, ein *Zweifel an der Gestalt* ist aufgetreten. Darin liegt die Ähnlichkeit mit gewissen Formen des geschichtlichen Manierismus im 16. Jahrhundert: das Überlange, das Gewichtlose, das vom Außerhalb Abhängige und Zusammendrückbare der Menschengestalt, die auferlegte, der Gestalt angetane, nicht gleichsam von ihr selber hervorgebrachte Form. In-

dessen, im gleichen Augenblicke, wo diese Ähnlichkeit erkannt wird, soll man sich auch des tiefen Unterschiedes bewußt werden. Der Manierismus des 16. Jahrhunderts ist auf weite Strecken hin glaubenslos, ja, er ist geradezu durch den Verlust des Glaubensgehaltes in der großen Krisis um 1500 erzwungen. Darum ist er oft ein leeres Spiel der sinnlos gewordenen Form, eine unbewußte Verzweiflung, ein Kokettieren und Veräußerlichen, das zum Zweck erhobene Mittel und somit geradezu teuflisch. Dagegen ist jener Zweifel an der Gestalt, dem wir im älteren 14. Jahrhundert begegnen, durchaus religiösen Ursprunges. Hier ist es, sich des Wortes zu erinnern, das zu Anfang dieses Buches dem wunderschönen Aussprüche des staufischen Spruchdichters Freidank gegenübergestellt wurde. Die Aufgabe des Andachtsbildes ebenso wie die Selbstverfremdung der Gestalt, die Opferung der statuarischen Unabhängigkeit, die Überantwortung der Gestalt an die beherrschende Ausdruckslinie, ihre zeichnerische Verdünnung, ihre Entschwerung und Entkörperlichung bis an die Grenze der abgezogenen Schriftgebärde — dies alles entstammt der einen gleichen Wandlung des Lebensgefühles. Vielleicht ist selten oder nie einem jener neuen Plastiker ganz zum Bewußtsein gekommen, was er tat, warum er es tat; sicher auch ist Vielen, ja den Meisten bei ihrer Arbeit allein die Form Aufgabe gewesen, manchmal eine leere und elegante, oft eine von tiefem Gefühlsgehalte bedingte, immer aber für den Former doch die Form. Dennoch offenbart, was im Unbewußten, in der zeugerischen Nacht des Gestaltens geschieht, sich selten so deutlich am Tageslichte des Denkens, wie es dieser Formenwelt geschieht durch die Worte der Mystiker, jener großen Deutschen, die (wie Heimsöth sehr schön betonte) die einzige wesentlich von Fremdsprachen unabhängige deutsche Philosophenprosa eben damals geschaffen haben. „Wenn der Leib blüht, dann verdorret die Seele. Soll aber die Seele blühen, so muß der Leib verdorren.“ Dies ist genau so antistaufisch gedacht, es steht genau so auch dem Bekenntnis Walthers oder Wolframs oder des Nibelungenliedes entgegen wie die neue Gestalt der Plastik ihren staufischen Vorfahren. Selbst, daß diese neue Gestalt dem Zeichnerischen und Malerischen so stark entgegengetrieben wurde, daß eine reine Formengeschichte darin allein schon das Wesen der Wandlung erkennen müßte — selbst dies erhält sein neues Licht. Nicht Werden (wie Bamberg) oder Sein (wie Naumburg), sondern *Entwerden* heißt das neue Zielbild. Das Wort selbst ist eine großartige Prägung unserer sprachformenden Mystiker. Die Gestalt *entwird*, statt zu steigen oder sich zu dehnen. So könnte man eine genaue Formbeschreibung deutend abschließen. „Der Mensch *soll* entwerden“, das sagt die Meinung der Mystiker.

Man sieht: hier ist eine Stelle, an der Fremdes eingedrungen ist, so weit jedenfalls dem Leiblichen sein gutes Gewissen genommen, die peinliche Scheidung zwischen Körper und Seele eingeführt wurde. Unwillkürlich erinnert man sich der asketischen Bewegung, die im 3. und 4. Jahrhundert die Wüstenheiligen, dann die Klöster Ägyptens und Vorderasiens erzeugt hatte. Ohne den schönen Glauben an den seelischen Adel auch des Körpers konnte keine klassische Gestalt entstehen. Auch der uns so fremde der Weltverachtung hat sich nicht lange halten können; aber er ist immerhin eine Zeit lang doch möglich gewesen.

Fragen wir, was sich denn in den Deutschen damals so entscheidend geändert habe, so kommt die beste Erklärung aus dem Leben der Geschichte selbst. Nicht so sehr die sonderdeutsche staatliche Zerrüttung wird entscheidend sein als der allgemein europäische Wechsel der kulturtragenden Schicht. Bei uns war er besonders fühlbar. Der staufische Ritter (dem Hans Naumann sein jüngstes Buch gewidmet) lebte nicht mehr. Mit ihm war sein hohes Zielbild gesunken. Der Ritter überhaupt wurde in die Abwehr gedrängt. Überall, in Stadt und Land, ist das 14. Jahrhundert ein Kampf gegen ihn. Es ist das Jahrhundert der Sempacher und der Sporen-Schlacht bei Kortrijk. Bürger- und Bauernheere wurden der Ritterheere Herr, und das Schießpulver (das sehr wahrscheinlich schon im Vierzehnten an Geschützen angewendet wurde) besiegelte nur diesen Vorgang auch in der kriegerischen Taktik. Die neue Trageschicht des geistigen Lebens wird das Bürgertum. Es wächst erst langsam heran, es ist in der ersten Hälfte des Jahrhunderts meist noch beherrscht von den vornehmen Geschlechtern. Auch davon ist in der Formenwelt nicht wenig zu erkennen. Die Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte nämlich wirkt zwar gesünder, aber auch erstaunlich viel derber als die der ersten. Erst sie ist entschieden bürgerlich. Ein Zwischenzustand geht der deutlichen Entscheidung voraus. Ihn kennzeichnet ebenso wie die vorübergehende Wehrlosigkeit gegen Fremdes auch noch das verwandelte Nachleben des Früheren. Im Kölner Domchore, der Straßburger Katharinenkapelle, den Arbeiten des Würzburger Wolfskehlmeisters und vielen anderen ist immer noch ein Stück Adel — nur ein erschütterter und verreisender. Das zweite Vierzehnte, das überall den Aufstand auch der Bischofsstädte gegen die Bischöfe, vor allem aber der Zünfte gegen die Geschlechter brachte, zeigt weniger einen erschütterten Adel als ein sich breit hinpflanzendes Bürgertum. Zunächst aber sind es die Mystiker und die Weise des weiblichen Gefühlslebens, die sich der Formenwelt wie alles Seelischen bemächtigen. Sie geben der ersten Hälfte des Jahrhunderts jene eigentümliche Färbung, die sie besonders stark vom Vorangehenden, doch

auch sehr erheblich vom unmittelbar Folgenden unterscheidet. Die Beseitigung des klassischen Gleichgewichts verbindet mit dem Späteren, die Erhaltung gleichwohl vornehmer Züge mit dem Früheren. Von diesem her gesehen, wirkt namentlich die Plastik des frühen Vierzehnten oft wie eine Erkrankung. Auch Krankheit aber ist ein Lebensvorgang, sie gesundend zu überstehen, sogar ein Lebensbeweis. Er ist von unserem Volke geliefert worden.

Es treten Ergänzungsbeweise hinzu. Es gibt noch eine Reihe von Werken in der Frühzeit des Vierzehnten, die nur als Folgeformen des Dreizehnten zu verstehen sind. Es gibt vor allen Dingen die österreichische Kunst jener Zeit. Damals ist Österreich ganz offenbar das künstlerisch gesündeste Land ganz Deutschlands gewesen. Es war unter Rudolf von Habsburg erst flüchtig an die Spitze des Reiches getreten; das Schwergewicht der deutschen Politik aber wurde schon von da an auf Jahrhunderte hinaus nach Südosten verlegt. Dies hätte immer noch nicht genügt, zu erzielen, was in Österreich geschah. Hinzu kam, daß an dieser Stelle die Kräfte bislang künstlerisch mehr geschont und dennoch die Kräfte Deutschlands waren. Die klassische Zeit hatte die südliche Ostmark noch nicht miterlebt, ähnlich dem stammverwandten Bayern hatte sie mehr der südlich vorklassischen Kunst der Provence und Oberitaliens offen gelegen. Sie war aber immer um eine deutliche Abschattung anders auch als Bayern; sie war, wie ihr Name sagt, Kolonialland. Wenn noch am Ende der Stauferzeit das Riesentor von St. Stephan zu Wien völlig vorklassische Plastik zeigen konnte, so beweist dies wirklich, daß das südöstliche Grenzland von dem großen Aufschwunge der späten Kaiserzeit noch gar nicht erfaßt war. Es war ja aber doch das deutsche Volk, das hier sich festgesetzt hatte. Nachdem auf anderen Gebieten die Grundlagen des Lebens gefestigt waren, holte Österreichs Kunst das nach, was vorher versäumt war. Nirgends so geschlossen wie hier gelang es, mit an sich unverkennbar schon nachklassischen Formen dennoch eine nahezu klassische Gesinnung auszuprägen. Gerade die Verspätung bedeutete an dieser zeitlichen Stelle einen Vorzug. Vielleicht ist durch diese eigentümliche Verschichtung schon damals das feinsinnig Ritterliche auch im Bürger, die melodische Herzenshöflichkeit, der gelassene Zauber des Leisesprechens begründet worden, die wir noch heute am Österreicher lieben. Es sind später noch andere Kräfte hinzugekommen im Austausch mit den Völkern des Südens und Ostens. Aber schon im früheren 14. Jahrhundert können wir diese Züge verspüren. Werke wie die Klosterneuburger Sitzmadonna (zu der es übrigens in der Maulbronner ein schönes westdeutsches Gegenstück gibt), wie die älteren Figuren von

Wiener Neustadt, zu denen Hans Riehl als dritte eine herrlich schöne Madonna gefunden hat, wie ferner die Dienstbotenmadonna von St. Stephan, die Verkündigungsmadonna von Maria-Stiegen zu Wien bezeugen eine vornehme Durchbildung und geheime Weltfreudigkeit, eine Heiterkeit des guten Gewissens, die wir als nachgeholte staufische Lebensform, fast noch als staufische Spätkunst am besten verstehen können, ebenso wie als frühe Ausprägungen dessen, was innerhalb des Gesamtdeutschtums österreichisch heißt. Der mystische und der weibliche Geist sind nicht stark durchgedrungen, der ritterliche hat sich fühlbarer gehalten. Hans Sedlmayr besonders hat auf die Wichtigkeit dieses wie so manchen anderen österreichischen Beitrages überzeugend hingewiesen. Die Verbindung mit dem Mutterlande ist dabei ganz eng geblieben. Sogar die Bodenseegegend hat schon damals deutlich eingewirkt. Auf der steyerischen Kunstaussstellung in Wien 1936 sah man eine Madonna aus Admont, altfarbig in *Grün* (erkranktem Blau?), Weiß und Gold wiederhergestellt, die ganz offenbar dem alemannischen Südwesten, ja der Konstanzer Gegend, etwa dem Kreise Meister Heinrichs entstammt. Auch in der Baukunst werden wir die Wichtigkeit Österreichs für Gesamtdeutschland weit mehr zu betonen lernen. In der Malerei ist sie schon erkannt.