



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

II. Die Kunst um 1400

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

II.

Die Kunst um 1400

(ca. 1390—1430)

Die Betrachtung, soweit sie bis hierher gediehen ist, wollte einen festen Grund legen. Die Werke mußten unter den Gesichtspunkt grundschaftender Wandlungen treten. Für das Weitere muß die Methode zunächst nicht dem Sinne, aber der Folge der Darstellung nach wechseln. Es ist nötig, einen Begriff nicht nur von dem zu geben, was da ist, sondern auch von dem, was da ist, eine Ahnung wenigstens von dem unermesslichen Schatz größter Eindrücke, der nicht nur meist unerkannt — sehr weiten und aufnahmebereiten Kreisen auch sachlich unbekannt ist. Es wird nötig sein, über kleinere Zeiträume, meist die von Generationen, einen Umblick hingehen zu lassen, annähernd zu sehen, was an Wesentlichem da ist, um am Schlusse jedesmal die Bestimmung dessen zu versuchen, was es bedeutet; also auch, was es an Gegensätzlichem enthält. Vergessen wir niemals, daß es keinen Gänsemarsch der Stile gibt, sondern lebendige Verflechtung, und daß immer gleichzeitig gut drei Generationen tätig sind. Trotzdem hat auch der geschichtliche Augenblick noch seine Farbe; die Macht des Gleichzeitigen überkreuzt die Wirkungen der Geburtszeit. Beides tönt mit einer geheimnisvollen Kraft, die für den Historiker letzte Gegebenheit, für den Philosophen Anreiz tieferer Deutung ist, die Farbe des Einmaligen, der schöpferischen Persönlichkeit. Auch diese hat wieder Voraussetzungen in sich, die nicht unmittelbar Wirkungen der Zeit, sondern solche relativ stetiger Faktoren sind, Voraussetzungen des Blutes (Rasse, Nationalität, Volksstamm, Familie), die mit Charakter und Schicksal, mit Begabung und Erlebnis sich zum Ganzen der Person durchdringen. Person (in diesem schon sehr verwickelten Sinne), Generation und geschichtlicher Augenblick begegnen sich im Kunstwerke. Aus ihnen allen erst wird sein „Stil“. Gewiß, wir wollen „den Mann“ aus seinem Werke erleben. Aber einer historischen, und das heißt ganz von selbst auch philosophischen Besonnenheit wird „der Mann“ nicht anders als in dieser vielfältigen Bestrahlung eben dieser Mann sein. Sein Schicksal ist es, ob das Genie, wie bei Michelangelo (auch einem Bedingten!) unter allen Komponenten das entscheidende Wort spricht. Die einmalige Begabung dämpft nach dem Grade ihrer Kraft die Stimme der anderen Faktoren, aber sie bringt sie nicht zum Schweigen. Es gibt also gewiß nicht ausschließlich „Kunstgeschichte ohne Künstler“ (was auch in Wahrheit noch niemand ernstlich behauptet hat) — es gibt auch „keine Künstler ohne Kunstgeschichte“. Es ist aber zunächst noch nicht einmal möglich, sich an feste Künstlerpersönlichkeiten zu halten, sie verbergen sich fast immer noch im komplexen Begriffe der Werkstatt; und es wäre nicht minder eine große Selbsttäuschung, wenn man auch nur eine Einteilung nach Stämmen schon hier versuchen wollte. Sie wird sich mit dem Wachsen der zünftlerischen Werkstättenkunst immer deutlicher von selbst herausarbeiten. Folgen wir zunächst noch der Weisung, die aus dem bisher Betrachteten sich von selbst ergibt.

VI. Die Hüttenplastik

Die gewaltigsten Werte der Hüttenkunst in der Epoche Karls IV. ballen sich um die große Familie der Parler zusammen. Ihre zahlreichen Bauten suchten immer noch die plastische Dekoration; sicher wußte man, wenn man in diesen Komplex gehörte, auch an sehr entlegenen Stellen voneinander. Die örtlichen Hütten tauschten noch immer die Kräfte aus. Skizzenbücher

wanderten. Es muß eine Art von Parlerschule gegeben haben, die sehr verschiedenen Individualitäten ihre Farbe lieh. Auch wenn kein Parler selbst bildnerisch tätig war, so ist doch der neue Stil des Körperlichen, den ihr neuer Stil des Räumlichen forderte, mittelbar zum größten Teile ihr Werk. Was aber im Kreise dieser architektonischen Hütten an neuen Werten der Plastik entstand, das kam zum großen Teile schließlich auch der beweglichen Kunst zugute. Das Neue erfocht seine Siege auf dem Boden des Alten. Die Lieblingsstädte Karls IV., Prag und Nürnberg, sahen Unternehmungen, in denen das politische Übergewicht des Südostens über das alte Reichsgebiet auch künstlerisch zum Ausdruck kam. Drei große Unternehmungen Karls in der Residenzstadt selbst geben bequeme Möglichkeit, dieses Neue abzulesen: der Dom, der Altstädter Brückenturm und die Teynkirche. Alfred Stix verdanken wir eine gründliche Bearbeitung, der wir dankbar nachgehen dürfen, ohne in ihre Einzelschlüsse überall mit hineinwandern zu müssen. Die Wenzelstatue, die Grabtumben der Premysliden sind uns schon bekannt. Was in den letzteren erreicht war, zeugte zunächst in den berühmten 21 Porträtbüsten des Triforiums und den 10 äußeren Büsten des Chores fort. Der Gedanke der Bildnisbüsten taucht in Prag schon um 1329 bei Johann v. Draziz auf, der nach den Jahren von Avignon in seinem neuen Palaste seine Vorgänger in Büstenform verewigte. Der Gedanke weltlicher Bildnisse aber kommt zunächst aus jener höfischen Atmosphäre, die (auf dem Hintergrunde der „Vis du Louvre“ und der Pariser Kunst) in den Wiener Unternehmungen schon zu spüren war. Auch persönliche Künstlerbeziehungen zwischen der österreichischen und der böhmischen Hauptstadt liegen ja offenbar vor — es scheint sehr möglich, daß der Meister der Wenzelstatue schon vor seiner Prager Tätigkeit dem Parlerkreise zugehörig, zuerst aber am Bischofstore von St. Stephan tätig war. Der Prager Gedanke aber ist als Programm schon wahrhaft renaissancemäßig in einem Punkte: nicht nur die Mitglieder der königlichen Familie, sondern auch die drei ersten Bischöfe, die fünf geistlichen Directores fabricae, ja — und hier spannt sich der große Horizont der Petrarcazeit — die zwei Baukünstler selbst wurden dargestellt. Die Frage, wie dieses wahre Bildnismuseum auf einzelne Hände zu verteilen sei, ist hier weniger wichtig als die nach der stilistischen Entwicklung, selbst jene nach deren Gänge nur wichtig durch die nach ihrem Ziele (Abb. 9, 22, 23, 78—81.)

Mit einer einzigen Ausnahme sind die Büsten an der Triforiengalerie aus dem Pfeilergestein herausgearbeitet. Nur die des Wenzel von Radez — allerdings die erstaunlichste von allen — ist von anderem Material (Pläner Kalkstein) und eingesetzt. Man konnte früher oben an der Galerie entlang wandeln. Ein Zeitraum von höchstens 14 Jahren (1379—1393) umspannt das Ganze, wie Stix aus den gleichzeitigen Inschriften und den Baunachrichten nachweisen konnte. Der Kaiser selbst war tot; vielleicht ging der Gedanke erst von dem dankbaren Domkapitel aus, doch wäre er wohl ohne die Atmosphäre, die der Luxemburger geschaffen hatte, kaum gefaßt worden.

In der Anordnung der Büsten ist ein Unterschied, der für das Verhältnis des Körperlichen zum Räumlichen entscheidend ist. Zehn Büsten, sämtlich Mitglieder des Herrscherhauses darstellend, sind im Chorschlusse untergebracht. Sie alle, aber auch nur sie, kleben plastisch vor der Wand. Alle anderen dagegen sind in ausgehöhlte Flachnischen gesetzt, von einem zugeordneten Raume umfassen. Aus der Anordnung der zehn Herrscherbüsten spricht jenes Vakuum zwischen zwei Bedingtheiten, jene Freude am plastisch nahezu Unbedingten, an der vorquellenden Form also, die charakteristisch für nicht wenige Statuen des späteren 14. Jahrhunderts war; aus der Nischenordnung aber die neue Bedingtheit, ein Ansatz malerischer Auffassung. Es sind auch innerhalb der Chorschlußbüsten noch Nüancen. Es ist ein Unterschied, ob die Brust über den Sockel vorquillt oder hinter ihm zurückweicht. In diesem zweiten Falle ist ein Gefühl für Nischenrahmung und bildhafte Bedingtheit schon erwacht. Es ist am deutlichsten bei dem jugendlichen Wenzel IV. eingetreten, dessen Kopf wohl auch in dieser engeren Reihe am meisten überrascht. Es scheint wirklich, als spiegele der chronologische Verlauf, den wir erschließen dürfen, die Abfolge, auf die uns alle bisherigen Betrachtungen schon vorbereiteten. Das Programm der Form prägt der Kopf Karls IV. Jenes Gefühl für grandiose Massenwucht und massive Rundheit, das die Tumbenfiguren der Premysliden in ihrem Ganzen stärker als in ihren Köpfen zeigten, ist hier nun auch auf den Kopf (der eben schon beinahe das Ganze ist) übertragen. Die faltenlose Schwulstrundung des Büstenabschlusses war ebenfalls bei

Ottokar im Oberkörper vorbereitet — es ist eine Form, die dem Denken in Faltenreihen bereits entwachsen ist. In den Bärten, den Gesichtsfurchen der Premysliden lebte jenes noch, auf sie war es zurückgedrängt. Die neue, weichste Hornwulstung dagegen war auch bei ihnen schon in der Jochbein- und Brauenbildung durchgesetzt, die neue Büstenform als Form, nicht als Thema, hier vorbereitet. Aber nun ist eben das Ganze selbst von jedem Faltenreime befreit, nur wuchtig quellende Masse, genau von jener zusammenfassenden Breite, die gleichzeitig gemalte Porträts der böhmischen Schule besitzen. Auch der Blick muß die tierwarme runde Großheit besessen haben, die Karls Porträt der Theoderichschule kennzeichnet. Alles quillt, selbst die Augenflächen beulen sich kugelig wie die Stirne, die Wangen, die fleischige Nase. Der Mund breit, von lachendem Behagen, sprechend. Das alles ist in den Gmünder und Augsburger Propheten, in den Tumben des Veitsdomes selber vorgeahnt. Aber wie schnell wächst hier das neue Gefühl voran! Nun erscheint auch Ottokar I. noch allgemein und fern. Dort war das Thema „der Mann“ ergriffen, jetzt ist es der „Einzelne“.

Wir haben ein Bildnis, eine unzweifelhafte Porträt-darstellung, ermöglicht im Rahmen einer vorgefaßten Form. Bei Johann Heinrich von Luxemburg-Brabant ist die gleiche vorgefaßte Form da — und dennoch ein anderer Ausdruck. Stix erkennt bei ihm einen leichten Zug von Frivolität, bei dem Vater Karls aber, König Johann von Luxemburg, einen tiefen Ernst. Das Bild historischer Persönlichkeiten, wie es die Geschichte selbst überliefert hat. Unter Karls vier Gemahlinnen ragt Anna von Schweidnitz (Abb. 22) durch den Zauber des Profils und die ungewöhnlich nüancierte Behandlung der Halspartie hervor. Bei Elisabeth von Pommern wirkt die Stilform stark bis an die Grenze des Starren, bei Johanna siegt das Lächeln des Lebens. Der Vorteil, den die Form durch die Überwindung des Graphischen hier errungen, ist deutlich. Alles Rhythmische wird gezählt, alle gezählte Form ist Addition. Hier ist aber nicht Summe, sondern Ganzes, der begriffene Wert der Totalität. Die Verdrängung des strophischen Sehens öffnet der Vergegenwärtigung die Tore, die Vergegenwärtigung der Beobachtung. Der keckste Blitz des neuen Gefühls: der wundervolle junge Wenzel; nicht naiv, sondern mit Freude am Naiven erfunden, also von einem sehr wissenden, sehr abstimmdenden Gefühle — lausbübische Frische, mit dem zärtlichen Jubel ergriffen, der alle warmen Herzen, am stärksten aber reife und komplizierte Seelen vor jungen Hunden packt (Abb. 78).

Nur eine der Büsten des Königshauses, Wenzel von Luxemburg und Brabant, ist von anderem, zurückgebliebenem Stile, obwohl schon in der neuen Ordnung und von einer Nische umfassen. Sie scheint sehr stark erneuert und wirkt ein wenig wie die Neugotik des Kölner Domes, aber das mag von Anfang in ihr an gesteckt haben. Es ist ein merkwürdiger Rückfall in rhythmisch-zählendes Addieren, wohl beherrschte akademische Faltengrammatik in den Haaren, mit technischer Vollendung vorgetragene Leere im Gesichte. Offenbar von einem älteren dekorativen Steinmetzen, einem Hüttenplastiker engeren Sinnes. Seine Art begegnet sich im Matthias von Arras mit jener der zehn Chorschlußbüsten. Unter diesen aber war ein Frauenkopf, der stärker noch als Johanna ein weich-feines Leben nicht nur des Seelischen, sondern der allgemeinen Form vortrug: Blanka von Castilien. Eine zarte Welle ineinanderfließender Winkelungen weht über die Fläche hin — wenn sie sich verstärkt, kann etwas wie ein erster malerischer Nebel von holdem Reiz sich bilden. Das ist, hier noch bei vorquellender Büstenform, eigentlich jene Anschauung, die die hinterfangende Nische erzeugt hat. Wir finden sie aber erst bei allen folgenden. Was hier anklingt, verstärkt sich in den drei Erzbischöfen und den geistlichen Baudirektoren. Ocko von Wlachim: noch von gebeulter Form, mit der blasigen Stirne, die auch die Malerei um 1400, sie aber mehr als Ausdruck babyhafter

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



78. Büste König Wenzels, Prag, Triforium des Domes.

Phot. Stoedtner.

malerei



79. Büste des Andreas Kotlik, Prag, Triforium. Phot. Stödtner.

Kindlichkeit, geliebt hat, sonst aber länglicher schon, mit tiefen Mulden in den Wangen und spielenden Mundwinkeln. Unverkennbar schreitet die Form von der Basis der Totalität, wie sie die Herrscherbildnisse gesetzt, zu immer eindringlicherer Vergegenwärtigung und immer weicherer malerischer Wirkung vor. Benesch von Weitmil scheint durchaus mit Ocko zusammenzuehören. Man muß an so prächtige Figuren verwandter Breite im Grundgeföhle wie Albert von Hohenlohe in Würzburg, Albert von Beichlingen in Erfurt denken, um zu ermessen, wie ungeheuer der Fortschritt ist (hier, in eng begrenzter, immer gleicher Aufgabe wird Entwicklung gleich Fortschritt). Die Augen werden gegen den Stil der Karlsbüste zurück-, die Wangen vormodelliert, die Form wogt, der Lebensausdruck wird aktiv. Ernst von Pardubitz, schwächer, geht völlig vom Ocko aus; das Motiv des Halskragens, sehr räumlich gefaßt, hier etwas starrer. Eine neue Nüance der Johann von Jenstein. Die Einzelform zieht sich diskreter zurück, die Stirne wird gerade und nimmt feine Falten an. Viel delikater ist das im Andreas Kotlik gelöst: Gleiten und Spielen von Übergängen, spielendes und zuckendes Leben im Lächeln (Leonard Busco ist schwächere Kopie nach ihm). Das ist nicht nur „Realismus“. Die eigentümliche Einfurchung der plastischen Form durch die Wangenlinien vor allem ist nur das Wiedereindringen konkaver Bildungen, die so schon früher, vor der einheitlichen Schwellung des Parlerstiles, an der Freiburger Baumeisterbüste vorgekommen waren — ja sie könnte geradezu von einem Eindruck des Freiburger Kunstwerkes mit erzeugt sein (s. u. S. 124). Man darf erwarten, daß die geheime Symmetrie, die immer feiner überdeckt hier überall noch durchblickte, endlich einem noch kühneren Durchbruche der Lebensempfindung weichen werde. Das bringt der Holubec. Eine weiche Kapuze umschlingt etwa in der Form der Fischblase den schräg geneigten Kopf, der an der Neigungsseite das Ohr offen hinlegt. Was wir jetzt spüren ist Atmosphäre, die sich über die tastbare Form hinbreitet, ein unsichtbarer Schleier, der aus dem neuen Fluß der Übergänge quillt. In den besten der Heiligenbüsten des Choräußeren zeugt diese Gesinnung weiter, sie taucht die wallende Form in Atmosphäre und steigert den Lebensausdruck im Prokop bis zum Scheine fast des Augenblicklichen. Unverkennbares Modellstudium, Gegenwart für Vergegenwärtigung ausgenutzt, zu einer Darstellung,



80. Büste des Nikolaus Holubec, Prag, Triforium.

der die berühmten Personenverdeutlichungen der italienischen Quattrocentobüsten kaum etwas Überlegenes entgegengesetzen könnten. Von der dickquellenden Masse, wie sie der starke Kopf Karls IV. besaß, ist man zu einer gleichsam glucksend bewegten Oberfläche vorgedrungen, vom überzeugenden Existenzbilde zum bewältigten Modell. Nun kann man sogar die verbannte Linie wieder einführen — in eine völlig dem Banne des Rhythmischen entronnene Form. Dieses letzte Wunder geschieht in den Büsten Peter Parlers und des Wenzel von Radez (Taf. 11). Stix hat gewiß richtig gesehen: Beide gehören auf das Engste zusammen, und das Künstlerbildnis rettet unserer Epoche auch das des geistlichen Herrn (trotzdem dessen nachträgliche Einsetzung das ungläubige Staunen über die einzigartige Leistung bis zum Zweifel verstärken möchte). Die Grundform ist der etwas glotzig-qualligen der Karlsbüste und ihrer nächsten Verwandten gegenüber beinahe wieder zart; aber gar nicht mehr hüttenplastisch-dekorativ. In der feinfühligsten Delikateit sind genau gesehene Einzelheiten, eine ganz neue Bildung der Augen und Unterschneidung der Lider vor allem, eine lebensvolle Bildung der Brauen, in eine zartscharfe Gesamtform eingetragen. Unter der Haut spielt ein sehnig-nervöses Leben. Die Form der Büste selbst hat neuen Sinn erhalten. Bei den Königen hängt die

Schulterpartie gleichsam am Kopfe, sie ist sozusagen nachgequollen und wie eine abgestrichene Teigmasse abgefangen. Hier aber trägt sie — über gesenkter Schulter steigt der Kopf fein und sicher auf. Musterhaft, wie sich ein unvergeßliches Bild des Einmaligen, einer Persönlichkeit voller Geist und Leben herausprägt, ohne in jene fast panoptikumhafte Aufdringlichkeit abzugleiten, die etwa der berühmten Nicolo-Uzzano-Büste eignet. Glückliche Begegnung von Natürlichkeit und Stil, folgenlos modern für damals, wie dies bei deutschen Einzelleistungen typisch ist. Alles Suchen nach fremden Vorbildern ist zwecklos. Das kommt aus der Phantasie eines großen Künstlers, es kommt aus der einzigartigen Schule der Bildnisbüste, die eine große Aufgabe einem Künstlerkreise geschaffen, es kommt aus dem Parlerkreise her, der sich in der engen Bahn einer Aufgabe zu einer Konsequenz durchringen konnte, die auf weiteren noch nicht möglich war. Die letzte Konsequenz des stetigen Wandels ist immer die Überraschung. (Hierzu die Abb. 9.)

Es sind mindestens fünf künstlerische Ichs, die wir fühlen. Ihre Begegnung und Verschlingung macht mir eine Trennung nach fünf Händen doch schwieriger als sie Stix geschehen. Ich weiß nicht, ob nicht das eine oder andere mit einem zweiten künstlerischen Ich in einer äußeren Individualität zusammengegangen ist. Im „Meister der königlichen Familie“ (Stix) fühle ich bei Blanka von Castilien schon jenen des Benesch von Weitmil, in diesem wieder den der schönsten Büsten des Choräußeren. Wichtig ist die stetige Wandlung, die nahezu sämtliche Büstenformen verbindet und nach vorwärts richtet. So neu und persönlich der Eindruck der Totalität beim Kopfe Karls IV. wirkt (dem Ottokar-Grabmal gegenüber) — gegen den Radez scheint er wieder veraltet und allgemein, so wie ein Gmünder Prophetenkopf gegen den Premysliden. Auch ist wohl nicht alles erkannt, wenn nur der wachsende Realismus betont wird. Gewiß, er ist da, als Folge und Teil der Vergegenwärtigung. Aber liegt nicht ein mindestens ebenso wichtiger Vorgang in der Verräumlichung des Körperlichen und in jenem Schleier von beinahe farbiger Atmosphäre, der, erst durch plastische Totalitätsform möglich geworden, diese selbst zur malerischen umbilden möchte? Nur der Parler- und Radez-Meister — er ein unbedingt abzusetzendes, gänzlich individuelles Ich — tritt gleichsam auf eine seitliche Höhe. Keiner folgt ihm. Was jene anderen aber erreichten, wirkt überall weiter und läßt sich auch z. B. in Nürnberg erkennen.

Die Büstenform muß den Parlern für ihre Plastik außerordentlich gelegen haben. Sie ist ihnen offenbar zuerst als Konsolengestaltung aufgegangen. Die Bildnisse des Triforiums sind gleichsam emanzipierte Büstenkonsolen. Darum hängt bei den älteren die Schulterpartie, beim jungen Wenzel wird sie schon fest gerahmt und steigt bis zur sicheren Tragkraft bei den reifsten. Der Lebensgrad, der bei dieser typischen Befreiung aus der Macht des Architektonischen erreicht wurde, kam dann rücklaufend auch der dienenden Büste zugute. Es gibt Gründe wenigstens für die Möglichkeit dieser Vorliebe gerade an diesem Zeitpunkte. Damit sie sich bilden könne, mußte ein betontes Gefühl für die Übermacht des Kopfes da sein — wir fanden es als eminent bezeich-



81. Büste des hl. Prokop, Prag, Außenchor.
Nach Jahrb. d. Central-Kommiss.



82. Konsolenbüste vom Parlerchore des Freiburger Domes.
9*



83. Konsolenbüsten vom Parlerchore des Freiburger Domes.

Gmünd zwei Kopfkonsolen, die vielleicht Bauleute darstellen. Am Freiburger Parlerchore befindet sich eine Reihe von Konsolbüsten, von denen hier zwei meines Wissens zum ersten Male veröffentlicht werden (Abb. 82). Die weibliche kann sich im Lebensgrade mit den Prager Schwestern nicht messen. Ihre Form aber, schlank und steigend, mit den schief geschnittenen noch quellenden Augen, dem breitgelegten Ohr, mit der Gesichtsfalte von der Nase seitab, der Bildung des Mundes, könnte in etwas dekorativer Abschattung die Voraussetzungen spiegeln, von denen der Künstler des Johann Jenstein ausging. Der untere Abschluß und die vorquellende Gesamtbildung entspricht den älteren Büsten des Prager Triforiums. Die raffinierte Feinheit dagegen der spätesten Chorschlußbüsten spiegelt sich in den zwei Köpfen (Abb. 83). Es ist tauchender Heraus- und Herabblick aus einer umhüllenden Atmosphäre wundervoll gleitender Formenweichheit, wie bei Adalbert oder Prokop. Wie bei Prokop Mantelkragen und Nimbus ineinanderwogen, so verbindet beide Köpfe der Fluß der rollenden Haare und das glatte Tuch- und Bandgeschlinge zwischen den Kopfbedeckungen. Malerische Verbindung — in der Frauenbüste starre Isolation. Auch hier liegen Entwicklungen abgegrenzt. — Näherer Erforschungen warten noch zwei prachtvolle Büstenköpfe an einem Fensterbrett des Breslauer Rathauses, vom Volksmunde genannt „die zänkischen Weiber“. Von saftiger Fülle, ungewöhnlichem Leben, voll Drolerie und humoristischer Leidenschaft — ersten Ranges.

Merkwürdig übrigens, wie im Parlerkreise auch immer wieder Gedanken aus dem älteren Freiburger Münster auftauchen (vgl. die Sitzfiguren an den Strebepfeilern). Die weich gebackenen und dabei massiven Formen, die gelegentlich um 1300, und gerade in der Freiburger Westvorhalle so beliebt sind, erwachen wieder in geschichtlichem Wellengange bei den Parlern; aber auch Motivisches. Das berühmte Baumeisterbildnis von der Vierortgalerie des Münsterturmes ist eine Konsolenbüste, und sicher die einer bedeutenden Persönlichkeit. Die Formen sind rhythmisch (wir sind um 1300!), dennoch innerhalb des Rhythmischen von feiner Unregelmäßigkeit. Der Mund scheint zu sprechen, die Wangenlinien, die Furche von der Nase seitab, die Stirnfalten wirken wie Vorklänge des Andreas Kotlik. Sehr wohl möglich, daß die Parler — gegen die jüngste Vergangenheit so deutlich protestierend — über deren Rücken hinweg eine noch ältere als verwandt empfanden, sich stilistisch und motivisch von ihr anregen ließen. Der neue Klang, der mit dem Kotlikbildnis und seinen Verwandten am Triforium auftaucht, wurde vielleicht durch einen Künstler geleitet, der eine Zeitlang am Freiburger Chore unter Johann von Gmünd gearbeitet hatte. Gerade die Skulpturen des Hauptturmes und der Westvorhalle konnten Mitarbeiter der Parler zu wertvollen Studien reizen. (Über die Konsolenbüste vgl. Freiburger Münsterblätter V S. 43, Kemmerich, Zeitschr. d. Bild.-Kunst 1909 S. 88 ff., Kempf, Das Freiburger Münster, 1914, S. 13.)

Selbstverständlich wird man sich hüten müssen, überall die Parler zu wittern, wo Konsolenbüsten erscheinen. Dennoch sind, wo dies geschieht, meist wirklich Beziehungen zu jenen auch sonst nahegelegt. Der Chor der Moritzkirche in Halle a. d. S., an dem seit 1388 Peter von Mortal (offenbar als Baumeister) und Conrad von Einbeck (als Bildhauer) tätig waren, geht unverkennbar auf jenen der Sebalduskirche in Nürnberg, dieser wieder auf Gmünd zurück. B. Meier hat gelegentlich einer Einrüstung Aufnahmen der Konsolenplastik veröffentlichen können, die

nend in den kurzstämmigen Apostelchören von Augsburg. Die organisch belebte Konsole der älteren Zeit zieht im allgemeinen die Ganzfigur vor. Das Gefühl für den unantastbaren Zusammenhang des Leiblichen, das beherrschende Gefühl des 13. Jahrhunderts mußte gebrochen sein. Zugleich aber war nötig, daß, was man gab, über rhythmisch massiv empfunden sei, fähig, ein schweres tektonisches Gefühl durch die eigene Festigkeit zu symbolisieren. Das war seit der Mitte des Jahrhunderts erreicht.

Daß die Prager Büsten emanzipierte Konsolen, daß dienende also Ihnen vorangegangen sind, lehrte schon ihre Form und die Richtung ihrer Verwandlung. Tatsächlich sind aber auch schon in



84. Pfeilerkonsole vom Ulmer Münster.
Nach Pfeleiderer, „Münster zu Ulm“.



85. Pfeilerkonsole vom Ulmer Münster.
Nach Pfeleiderer, „Münster zu Ulm“.

auch hinter den Skulpturen Parlerische Ideen sichtbar machen. Auf sechs Kragsteine ist z. B. die Anbetung der Könige verteilt, Maria, das Kind, die drei Weisen und ein Diener mit Pferdekopf neben sich (diesen Zug aus dem erzählenden Relief ließ man sich also selbst hier nicht entgehen). Das Kind kriecht in Ganzfigur, bei Maria ist nur noch der Schulteransatz sichtbar, der bärtige Königskopf kommt unmittelbar aus der Wand heraus; Kragsteine mit Köpfen auch überall am Hauptchore — und innen der prachtvollen mit dem Selbstbildnis Meister Conrads. Daß die Konsolenplastik ältere Werke des Einbeckers übermittlelt hat, will ich weder bestreiten, noch behaupten. Die mögliche Verbindung mit den Parlern ebenso wie die Abhängigkeit der Gesamtarchitektur von St. Sebald bestätige ich um so lieber, als ich gleiche Eindrücke unabhängig von B. Meier selbst gehabt habe. — Sicher hat Breslau, das damals zu Böhmen gehörte, die Parlerkunst erlebt. Um 1400 ist an der herrlich-schönen Dorotheenkirche ein Meister Peter bezeugt, der als dritter Sohn Peter Parlers des Pragers gilt. In der Sandkirche aber, wo 1365 ein Magister Pesko Murator genannt wird (der Name klingt slavisch), 1375—86 aber Johann von Prag, sind eine Reihe Kragsteine erhalten, die allerdings erst noch näher zu untersuchen sind. Ein Kopf eines alten Mannes, der sich an den Bart greift, streng vertikal, und daneben ein erstaunlich kühn verschobener kahler, spiegeln beide ähnlich weit gespannte Grenzen wider wie die Büsten des Prager Triforiums selbst. Eine der Prager Hände ist freilich nicht zu erkennen. In Köln jedoch, für dessen Petersportal (Archivoltenfiguren) Herr Dr. Lübbecke unzweifelhaft enge Verwandtschaft mit der Prager Plastik nachweisen kann, ist uns eine Konsolenbüste aus dem frühen 15. Jahrh. erhalten, die nun tatsächlich das Parlerzeichen trägt, den Winkelhaken. Sie befindet sich im Wallraff-Richartz-Museum, die Herkunft ist leider nicht genauer bekannt. Die Frage, ob sie für die Lesung „Colonia“ unterstützend wirkt, darf hier zur Seite bleiben. Die Lebenskraft des Gedankens noch in der Spätzeit der Parler (die im 15. Jahrh. aus den Urkunden zu verschwinden beginnen) ist, was hier fesselt. Der untere Abschluß erinnert noch immer an Prag. Weich-rund aber ist die ganze Form, der breite Hals, die festen Schultern. Völlige Glätte und Reinheit des Tastbaren. Das Gesicht scheint mir doch gewisse rheinische Züge zu haben, etwas von Reliquienbüsten; die Haare sind in der Art der Krüselhaube plissiert, über dem sehr geschlossenen, knapp festen, fast spröden Kopfe flammt ein herrlicher Wald spätgotischer Ranken auf. Rathgens, der den Kragstein veröffentlichte, hat auf die Konsolen des Mittelschiffes im Münster zu Ulm verwiesen. Völlig richtig — sie sind zwar schon längst jenseits der Ulmer Parler epoche entstanden, aber die Ähnlichkeit mit dem Kölner Stücke ist unverkennbar. Auch Ganzfiguren finden sich hier, musizierende Engel zu zweien, Propheten, leidenschaftlich auf ihr Buch deutend; daneben aber menschliche Köpfe als Unterkonsolen, zwei weibliche vor allem, die den Flammensturm der Ranken auch in die organische Form hineinwehen lassen. (Abb. 85 u. Pfeleiderer, Münster zu Ulm Tafel 11, Abb. 1 u. 6.) Mit voller nackter Schulter stoßen die Frauenbüsten aus der Pfeilertiefe hervor (selbst der Pfeiler wird zum Phantasieraumel), die Brüste überquellen den unteren Plattenring. In Prag selbst, in der Maßwerkdekoration des Teyn-

kirchenchores, kommt bald nach 1400 in einer weiblichen Konsolenbüste etwas Verwandtes in maßvollerer Form vor (s. u. S. 127); deutlicher und früher aber noch am Schönen Brunnen in Nürnberg (s. u. S. 132). Beide Male im Parlerkreise weiteren Sinnes. Zumal in dem Kopfe Abb. 1 ist jener Fluß der Übergänge, jene fast üppige Weichheit und schattenreiche Gründigkeit noch wirksam, die an den Prager äußeren Chorbüsten ihre feinste malerisch-plastische Form erlangt hatte. Unverkennbar ist hier auch der Charakter des Profanen, nicht mehr im Sinne der Drolerie, die ja immer bei solchen Gelegenheiten das Weltliche eingeschmuggelt hatte, sondern im Sinne einer neuen Freude an Fleisch und Blut; auch nicht mehr — wie im 13. Jahrh. — eine vornehme Formel für die schöne Ganzheit des Leibes, sondern eine ausgesprochene Freude am Sinnenreize des schönen Einzelnen. Auch das ist Vergegenwärtigung. — Zwei Menschenalter später wieder hat die Büste eine Auferstehung als feinste Form vergeistigten Lebens gefeiert. Im Parlerkreise war der erste Grund gelegt.

Grundlegend der Aufsatz v. Stix, Jahrb. d. K. K. Zentralkomm. 1908, S. 69ff. — Mádl, 21 Porträtbüsten am Triforium des Prager Domes. Prag 1894. — B. Meier, Thür. Sächs. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst III S. 50ff., Halle 1913. — Rathgens, Zeitschr. f. christl. Kunst 1907 S. 67ff., Pfeleiderer, Münster zu Ulm, Text, Spalte 5. Ein verblüffendes Beispiel für die erzieherische Wirkung eines Prager Büstenprofils in einer Klosterneuburger Figur (Kunst u. Kunsthandwerk XXIV H. 5/6). Die urkundlichen Notizen über Breslau hat s. Zt. Erich Wiese auf meine Anregung aus Lutsch und Alwin Schultz zusammenzustellen begonnen. — Ganz Nürnberg ist sehr reich an Konsolen. Besonders vorzüglich und offenbar Parlerisch sind jene in der Kirche des Katharinenklosters, jetzt Germ. Mus., von der Westempore gut zu sehen.

Karls IV. zweite Schöpfung war der Altstädter Brückenturm. Der alte Peter Parler hat ihn gebaut. Beide Stirnseiten erhielten plastische Dekoration. Aber nur die nach der alten Stadt zu ist erhalten (Abb. 25).

Der kräftige Auftrieb des tiefen Torbogens wirkt in flachen Blendformen gleichsam im Mittelgeschosse nach. In das Spitzendreieck, das sich hier bildet, sind schon Rundbogen eingelegt, ein halbvoller in der Mitte, zwei niedrigere Segmente an den Seiten. Erst darüber Horizontale mit Reihung von Vertikalen. Die Gesamtform des Turmes hat selbst die Massivität Parlerischer Figurenplastik. Der Hauptbogen des Mittelgeschosses umschreibt zwei Sitzstatuen, links Karl IV., rechts Wenzel IV.; über ihnen der stehende hl. Veit zwischen Wappen mit prachtvoll aufsteigenden Helmen. (Verwandtes hat Dr. Kunze in Barby, Prov. Sachsen, nachgewiesen.) Die Nacktheit der Grundfläche darf an die Tumbenwände der Domgräber erinnern. Hinter den Figuren weichen unprofilerte Nischen zurück, flache Räume also, deren Eigenkraft durch den Schatten oben vorgegitterten blasigen Maßwerks betont wird. Alles Züge, die von der bisherigen Beobachtung her erwartet werden dürfen. Über der Kreuzblume des Mittelgeschosses, die der Wenzelslöwe krönt, stehen als Mitte des Oberstreifens Adalbert und Sigismund. Nur ein ganz leichter Antrieb zum Lesen von links her drückt sich in der Kopfneigung Karls IV. aus. Im Ganzen herrscht symmetrische Zuständigkeit. Wie die massive Totalität des Turmes (mit der Anerkennung seiner Grundflächen, der Raumbalität seiner Nischen) zu einem echten gotischen Turme (etwa dem Freiburger, wo alles Sein aus dem Werden sich entfaltet), so verhält sich die Einzelfigur zur echten „gotischen“, etwa des Kölner Domes. Man spürt, es kommt wieder Bewegung, aber eine ganz andersartige, die im Inneren plastischer Totalitäten übergroßartig frei wogen möchte — Innenbewegung einer schweren Masse. Die Einzelformen des Veit z. B. stark von den Tumbengestalten angeregt. Die Brust faltenlos unter dickem Hermelin, die Falten darunter als Massensubtraktion gegeneinander gegraben. Der Adalbert, im fließenden Hemdgewande, geht von Voraussetzungen aus, wie manche Propheten Meister Bertrams am Grabower Altar. Die vereinheitlichte Figur will locker werden und Bewegungsströme auf verwickelten Bahnen aufnehmen. Der Sigismund formt eine andere Möglichkeit; es ist jene, die zum weichen Stile führt. Der konstituierende Gedanke ist die Geschoßteilung mit Betonung der Hüftenpartie. Zwischen der hermelinbedeckten glatten Brust und den senkrechten Röhren der Fußgengend wird die Mitte durch verschränkte Überkreuzung von Diagonalen organisiert. Es ist das Element des 14. Jahrhunderts, des älteren und mittleren. Aber was dort in einer Richtung auf das Ganze, wird hier in zweien unter gegenseitiger Aufhebung auf die Mitte angewendet: Verkreuzung und Verdoppelung. Und so verdoppeln sich auch die ondulierenden Hängelalten der Seite. Nur sehr gering ist noch das Übergewicht der linken, dem der geschrägte Kopf entspricht. Die sehr leise gewordene Diagonalität (der Rest der einst herrschenden graphischen Gesamtlinie) wird durch die Korrespondenz der rechts und links angehängten Pendelgewichte bei weitem überbitt. Dies muß im Auge behalten werden. Diese mittlere Partie kann ein Eigenleben entwickeln, das wie im Überschub verstaute Linienkräfte nach außen überquellen kann. Hier ist das Kraftbehältnis, aus dem eine Reaktion des Rhythmischen möglich ist; aber es wird immer mit Symmetrie vergattet sein und es wird immer dreidimensionalen Charakter haben, nicht graphischer Aufriß, sondern allrunde Kubik sein. Die symmetrischen

Pendelgewichte tauchen schon im 14. Jahrhundert, so am Bamberger Grabmal des Hohendruiden († 1366) auf, dort aber vom Stile der geschwungenen Gesamtlinie über ausgesogener Körperlichkeit noch auf bescheidenes Maß zurückgedrückt. Erst Massengefühl und malerische Anschauung, die neuen Werte der Parlerplastik und ihrer Verwandten, konnten zum „weichen Stil“, damit zu einer neuen Regelmäßigkeit führen. Es wird ein Kampf werden zwischen dieser und dem Drang nach freier Sonderregung, die sich im Vakuum der Bedingtheiten und der Stile gerade um 1400 mit einem Scheine großer Aussichten zeigt. Wer den weiteren Verlauf kennt, sieht an Adalbert und Sigismund, im Schoße einer Werkstatt, zwei gegensätzliche Möglichkeiten. — Der Gedanke der Sitzfigur, vielleicht unter Anregung des Freiburger Westturmes auf den Gmünder Chor übertragen, erscheint dann in Karl und Wenzel. Es ist etwas Heraldisches im Wenzel; Stix hat es erkannt und an Werke der Stempelschneider, an Karls eigenes Siegel erinnert, z. B. für die Handhaltung. Das Wesentliche liegt für unsere Betrachtung in der Verbindung von Porträthaftigkeit, untergesetzter Gesamtform, kubischer Schwere und malerischer Verräumlichung. Sie imponiert in der Statue Karls IV. Man muß sich die Diagonalfalte vom linken Knie nach der rechten Fußseite einprägen. Sie ist umgeschlagen, eine energisch geführte Masse, kein Linearsteg, sie hat Volumen und leitet in einen schattigen Innenraum zwischen Ober- und Unterkörper. Dieser Eigenwert des Konkaven in der Plastik, die Formwürdigkeit des Hohlraumes ist eine neue Entdeckung. Die beliebte Parlerische Muldenfalte am Ottokargrabmal gibt im Kleinen das Gleiche, auch ihre Grabung ist schon konkave Form, Körpernegativ. Das Braunschweiger Skizzenbuch eines böhmischen Malers um 1400 bringt verblüffende Parallelen. Eine Reihe sitzender Körper. Einer hat das geschilderte Gewandmotiv ganz ausgesprochen. Hier zeigt sich auch die Kühnheit, das Auseinanderlegen und Zerblättern von Kern und Schale durch Entblößung der Beine auszudrücken. Von Figuren wie diesen ist unverkennbar auch der kecke Meister des Baseler Rudolph von Habsburg ausgegangen, einer Sitzstatue, die das Haus Österreich sich an seinen „Seidenhof“ setzte. Hier ist ein Bein sogar nackt gezeigt, wie im Braunschweiger Skizzenbuch.

Die Skulpturen des Brückenturmes mögen schon nahe an das 15. Jahrhundert heranführen, mit denen der Teynkirche ist die chronologische Grenze überschritten. Karl IV. hat den Neubau noch entstehen sehen (bald nach 1360 wurde er begonnen), seinen Abschluß aber nicht mehr erlebt (Abb. 3).

Zwischen der Altarweihe 1402 und der Vollendung 1410 werden die plastischen Arbeiten entstanden sein. Später, nach 1409 (Auszug der Prager Deutschen Universität nach Leipzig) hätten die reichen Deutschen, von denen der Bau ausging, kein Interesse mehr an der Förderung gehabt. Unter den Leistungen Peter Parlers wird die Teynkirche nicht genannt, nur die Schule kommt noch in Betracht, diese aber sicher. Nur kurz sei auf die Maßwerkdekoration des Chores verwiesen, in der zwei Konsolen mit König und Königin eine Rolle spielen (darunter „Wilder Mann“ und märchenhafter Bergknappe). Stix hat an das verlorene Chorgestühl des Domes erinnert, das an der Parlerbüste mit genannt war. Seine Formen könnten z. B. auch auf die Propheten in den Zwickeln eingewirkt haben — eine Aufgabe, die auch am Nürnberger Lorenzportale vorkam. Zwei schwächere Konsolenbüsten in der Marienkapelle des Chores. Das Wichtigste ist das große Portalrelief. Es bringt bei Wahrung der Simultandarstellung das Gefühl der Totalität zum Siege. Wieder, wie einst in Rottweil, ist die Einheit von Bild und Feld da. Aber — dies ist wieder Entwicklung in der Spirale — in Rottweil war das Bild nur Feld, ganz dekorierte Platte, jetzt ist das Feld nur Bild, ganz plastisches Gemälde. Übereinander bedeutet wesentlich nur noch Hintereinander. Ein Rundbogen umspannt das Ganze, auch die Rahmenform hat den Charakter drängender Spannung und Gipfelung aufgegeben, sie ruht wie der Horizont einer Landschaft. Die Kreuzigung zwischen Geißelung links und Dornenkrönung rechts. In beiden Seitenszenen symmetrische Grundteilung durch wieder nicht-profilirte Nischen — auch das ist Renaissance; hierin, wie in der Rahmenform, klingt mehr von der Zeit um 1500 an, als in der Kunst der beiden nächsten Menschenalter. Der Maßstab des Figürlichen schwankt, die Hauptfiguren sind namentlich in den Seitenszenen größer, als die ihnen zugeordneten — eigentlich ein sehr altertümlicher Grundsatz. Verschiedene Hände waren tätig. Der Wert des Einzelnen liegt in der reichen Vergegenwärtigung der Gebärdensprache und deren neuartiger Einwirkung auf die Figur. Namentlich in der Gruppe unter dem Kreuze ist ein wogender Fluß, ein Auf und Ab voll rollender Übergänge, in dem eine neue Kraft dieser Epoche sichtbar wird, die auch die Einzelgestalt erobern sollte: die Ununterbrechlichkeit der Linie. Sie trägt eine Gesamtgebärde von unvergeßlicher Kraft für jeden, der nicht antikisch isolierend zu sehen gezwungen ist. Es ist etwas von malerischem Vortrage, von hinreißendem Tempo darin, wie die Ohnmachtsgebärde Mariens, von Johannes überfangen, in der Magdalene wieder aufsteigend, sich teilt und neu zusammenfindet, ausfahrende Bogen durch den Centurio beschreibt, von Wellen überall hinter- und unterglitten, um erst im Henkersknechte auszuruhen. In dieser Hauptmannsfigur melden sich Züge, die im Laufe des Jahrhunderts sehr Fruchtbare wirken sollten. Der tänzerische



86. Figur a. d. Wehinger Kapelle der
Stiftskirche Klosterneuburg.
Aus: Kunst und Kunsthandwerk.



87. Figur a. d. Wehinger Kapelle der
Stiftskirche Klosterneuburg.
Aus: Kunst und Kunsthandwerk.

Schritt nicht nur, auch die Windungskraft, die flächenbefreit die Gestalten durch einen Bewegungsraum hindurchschraubt. Im Stil der achtziger Jahre werden erst die vollen Konsequenzen gezogen werden. Die Zeit um 1400 wogt wie wenige. Dinge werden hochgespült, die wie verfeinerte Rückgriffe auf das 13. Jahrhundert aussehen, andere ganz neue, die wieder untertauchen, um nach Generationen erst vollgültig zu sein. Intensive Neubelebung des graphischen 14. Jahrhunderts übersetzt sich in das Räumliche. Sehr kühne Einzelne werden uns entgegen treten, die völlig Abseitiges und Unerwartetes hochhalten, um folgenlos wieder schnell zu verschwinden. Prag gibt davon erst einen Vorklang. Die ostdeutsche Plastik hat viele Züge gesteigert oder gemildert weitergetragen. Im Augenblick soll nur der Figuren in Klosterneuburg gedacht werden, die in der Freysinger oder Wehinger-Kapelle der Stiftskirche bei Wien gemeißelt worden sind. Zehn unterlebensgroße Figuren ursprünglich, von denen zwei erhaltene jetzt im Kreuzgang stehen. Noch 1397 wurde an der Kapelle gearbeitet. Gegen 1400 etwa sind unsere Figuren entstanden. Die eine hat im Kopfe eine unverkennbare Ähnlichkeit mit Anna von Schweidnitz am Prager Triforium. Der Künstler muß tatsächlich eine genaue Abschrift des Profils genommen haben. Gleichzeitig aber kommt in noch reicherer Weise die Verräumlichung zum Ausdruck. Die Figuren schwingen nach allen Dimensionen, und es taucht die gleiche raumschaffende und sehr freie Umschlagfalte auf, die bei Karl IV. am Brückenturme zu beobachten war. Diese erscheint fast nur da, wo sehr weitgehende auswärtige Beziehungen

ohnehin zu beobachten sind. Bei Slüter wie bei Donatello kommt sie vor. (Publikation der Figuren durch Garger, Kunst und Kunsthandw. XXIV, S. 108ff.) (Hierzu unsere Abb. 86 u. 87.)

Eine sehr eigene Nebenader der Prager Parlerkunst springt in Nürnberg auf. 1361—72 wurde der Ostchor von St. Sebald gebaut, ein Dokument der neuen Bewegung: Hallenchor mit polygonalem Umbau wie in Gmünd. Es ist eine sehr begründete Hypo-



88. Apostelköpfe vom Nürnberger Schönen Brunnen. Berlin, K. Fr. Mus.
Phot. Dr. Stoedtner.

these, den Baumeister in Heinrich Behaim dem Parlier zu sehen, der 1363 in der Meisterliste der „Lapicide“ auftaucht und auch später, 1378 und sogar noch 1405, urkundlich erwähnt wird. Ein Parler Heinrich aus Böhmen, das könnte wohl jener Heinrich Parler oder Heinrich Schwab sein, der als jüngerer Bruder des großen Peter von Gmünd in Prag beschäftigt war. Wir wissen jedenfalls, daß der Prager Parler Heinrich Behaim den „Schönen Brunnen“ entwarf. Die Bauzeit fällt in die der Prager Triforienbüsten: 1385—96 wurde der Brunnen an Stelle eines älteren ausgeführt. Die ersten Bemaler kennen wir den Namen nach: Rudolf, Klügel und Vogel; die der Plastiker nicht. Es waren mehrere. Die letzten Reste, die nach zahlreichen Erlebnissen seit der Abtragung des Originals (1899—1903) mit vorher Entferntem im Germanischen Museum zusammengestellt wurden, lehren aber, daß es Meister von Rang waren, daß hier unter der ermutigenden Wirkung des kleinen Formates (knapp $\frac{5}{4}$ Meter im Durchschnitt) ähnlich Neues in der Standfigur gewollt war, wie am Prager Triforium für den Porträtkopf. Gewollt, nicht immer gekonnt. Unten standen sieben Kurfürsten und die neun guten Helden, in der Mitte acht Propheten, an den Ecken saßen Evangelisten. Es ist bezeichnend, daß die Heiligenfiguren stärker als die weltlichen auf eine Regelmäßigkeit hinielen; schon ihre Aufgabe verband sie mit alten Gewohnheiten.

Der Moses lehrt Ähnliches wie der Gerhard von Schwarzburg in Würzburg (s. u. S. 198). Im Untergewande geht die alte Diagonalität durch. Die Mittelpartie überklingt sie mit einem System gegeneinander verschränkter Diagonalen, die Seitenfalten bilden Pendelgewichte. Hier formt sich weicher Stil, der gleiche, den weit großartiger, aber auch später Slüters Moses von Champmol formulierte. Im Kopfe mit den gewaltigen Hörnern ein entschiedener Anlauf zu einer neuen Erhabenheit. Überhaupt, die Köpfe dieses Prophetenmeisters gehören zu den schönsten Leistungen der Zeit. Drei bewahrt das Berliner Museum (Abb. 88). Nebeneinandergestellt, beleuchten sie die spaltende Phantasie des Künstlers sehr deutlich. Alle verbindet eine wundervoll reiche Bewegtheit. Im Grunde ist hier nicht weniger Neues in den Kopf eingetragen als in den reichsten Prager Büsten. Daß Kopftuch, Haar und Bart ausdrucksvoll sprechen, ihre Form dem Charakter des Dargestellten zugerechnet wird, ist mittelalterliches Erbe. Der Grad, in dem es geschieht, ist neu. Der mittelste: Das Kopftuch in wenigen müden Wellen umgeschlagen, die Kopfhaare versteckt, der Bart in krauser Regelmäßigkeit fließend, gepflegt, aber von phlegmatischem Gleichmaß. Tuch und Haar schon schreiben nieder, daß hier ein milder Greis ist. Wer die unmittelbare Sprache der Falten versteht, braucht kaum in das Gesicht selbst zu blicken, das gleichwohl die eigentliche und wohlverstandene erzeugende Ursache aller Beifform ist: eingesunkene Wangen, langgebogene fleischlose Nase, in hageren Brauenbogen ausklingend. Der Mund leicht offen, seine Worte müßten hauchig und hohl, fast tonlos verschollen klingen. Das Bewegte ist versunken. Der Linke: Das Kopftuch schlingt sich weich aber fest durcheinander, das Kopfhaar legt sich in bewältigter Fülle nach außen, der Bart geht in länglichen Zapfen herab, würdevoll kräftig. Die Stirne, nicht überschattet, sondern von entschiedener Querlinie abgürtet, fleischig und fest, ruhige Massen



89. König Heinrich (1250) im
Bamberger Dom.

über dem Auge hochtreibend. Die Nase weniger scharf, das Jochbein von verhaltener Energie, milder Energie eines Älteren; die Stimme müßte voll und sanft klingen. Das Bewegte lebt noch, es ist nicht versunken, sondern bewältigt. Nun aber der Rechte: Das Kopftuch schraubt sich, es schmiedet sich zum Querbande, das einen kleinen Energiekeil mitten herausstößt, die Haupthaare lodern geballt, das Brauenfleisch bäumt sich, die Nase springt messerscharf vor, die Barthaare spritzen und sprühen steil ab, wie dämonisches Feuerwerk, die Lippen pressen sich fest. Spannung — wenn sie sich öffnen werden, klingt es erzhart, helles Metall.

Knapp gepanzerte stählerne Energie vor dem Losbruch, männliche Vollkraft in äußerster Gestrafftheit. Nichts ist hier nebensächlich, alles Beiwerk Haupt-



90. Christus vom Türstein des
Bürgerspitals in Würzburg (1350).

werk, ein Stück Hand, ein Stück Gewand nicht weniger sprechend als Auge und Mund. Es ist bezeichnend, daß hier, wo das Thema der Gewandfigur zu einer neuen Regelmäßigkeit strebt, die Entwicklung also stetig fortgesetzt, der Drang zum Einmaligen und Ungewöhnlichen sich in die Köpfe flüchtet. Der Heldenmeister ist in umgekehrter Lage. Auch seine Köpfe sind prächtig geformt. Sie sind sogar als Grundform moderner, sie sind ein moderner Typus, während die Prophetenhäupter aus alten Typen überraschend Neues durch extreme Variation erreichten; sie arbeiteten noch stark mit der Sprechkraft der Linie. Der Heldenmeister gibt gleichsam gebackene Formen, wie aus Thon modelliert. Der schöne „Artus“ (Abb. 91) ist wie mit der Hand unmittelbar geknetet, der zweispitzige Bart gebuckelt, nicht liniert, die Augen als Schattenhöhlen gegeben. Abtasten genügt nicht, man muß sehen, wie bei einem Bilde. Am meisten überrascht doch das Suchen nach neuen Standmotiven. Man sehe die beiden Kurfürsten — Abb. 92 Mitte — darauf an. Sie haben wieder einen Kontrapost, von dem das ganze 14. Jahrh. sich vorher nichts träumen ließ. Auch der Prager Wenzel, der Albrecht des Wiener Singer-Tores sind altertümlich gegen die Kühnheit, mit der hier der Bruch des Gesamtflusses gewagt wird. Dieses ist nun also gerade nicht weicher Stil, es ist sein gleichzeitiger Gegensatz. Um 1420 wird jener Sieger scheinen, aber was hier keimt, kommt bei Dürer wieder. Das zunächst Vergängliche ist auf eine spätere Zukunft gedacht. Es ist wie das Stimmen im Orchester, — aus der dämmernden Wirnis des Werdens klingen Motive des letzten Satzes auf, bevor noch der erste gespielt ist. — Vergessen wir auch die Konsolenbüsten nicht. Wir kennen ihre Beliebtheit im Parlerkreise. Es sind aufgerichtete unter den Nürnbergern von der Form, die auch Konrad von Einbeck anwandte, und solche, die aus der Steintiefe wie aus einem Raume hervorstoßen. Hier scheint der Anschluß an Prag besonders deutlich. Die Kühnheit der Nürnberger Heldenfiguren hat kaum Vorgänger — der größere Georg im Sebalduschor ist erst auf dem Wege dahin — hat aber mehrfach Nachfolge gefunden. Ich rechne dazu auch die bekannte Statue von einem Nürnberger Hause in Berlin, ein sicher sehr feinfühliges Werk nächstverwandter Arbeit, das nur die Kühnheiten des Standmotives nicht ganz besitzt, die den Heldenmeister auszeichnen (Vöge, Kat. Nr. 54). Auch die Statuen der Vorfahren am Grabmale des Burggrafen Friedrich V. von Nürnberg († 1398) in der Heilsbronner Klosterkirche (sehr stark beschädigt und zum großen Teil erneuert) mögen den Eindruck spiegeln; viel weniger eine Statue Karls IV. in Sulzbach, der das ebenfalls nachgesagt wird. (Bayr. Inventar O. Pf. u. Reg. XIX. Taf. 2.) Sie ist mehr eine aufgestellte Liegefigur, von Prager Grabmälern abhängig. Da Karl IV. seinen Sohn Wenzel zum Grafen von Sulzbach machte, könnte dieser der Stifter sein. Schlesiische Liegegräber sind motivisch verwandt, so das Bolkos III. in Oppeln oder das etwas bessere Bolkos II. in Grüssau. — Litt. bei Josephi, Kat. Germ. Mus. Nürnberg. 1910, S. 8ff., Vöge a. a. O. Nr. 53 u. 54, Pückler-Limpurg S. 58. — Grundmann, Mitt. Germ. Mus. 1900, S. 92.

Es ist bemerkenswert, wie stark das Übergewicht im Grunde profaner Aufgaben schon wird, christlich bemäntelter oder höfisch und bürgerlich entschiedener. Der Gedanke der Kurfürsten vor allem zieht jetzt weitere Kreise, denen wir folgen dürfen, da vielleicht auch stilistische Zusammenhänge sich mit ihnen verknüpfen. 1365 hatte die Goldene Bulle Karls IV. die Macht des Kürsystemes genau festgelegt. Schon vorher, am Aachener Pallas des Richard von Cornwallis um 1257, dann am Mainzer Kaufhause zur Zeit Ludwigs des Bayern, an profanen Gebäuden, waren die wahlberechtigten Fürsten als Symbol der weltlichen Macht plastisch verherrlicht worden. In der Epoche Karls IV. verbindet sich die weltliche Weisheit, Kaiser und Kurfürsten, mit der geistlichen, den Propheten; so in den Fresken des Hansasaales zu Köln. Dort standen obendrein die neun guten Helden. Das Programm ist kein anderes als das des Schönen Brunnens, und annähernd das gleiche Programm übernahm das Bremer Rathaus (Abb. 93—95).

Wahrscheinlich hat der Bürgermeister Hemeling, seit etwa 1390 Oberleiter des Dombaues, der Vorkämpfer für die „Kaiserfreiheit“ der Reichsstadt, den Gedanken hier aufgebracht. Er brauchte nicht nur an Köln zu denken — auch Nürnberg hatte dies Programm gerade zu Hemelings Zeit verwirklicht. Das war wohl wichtiger. Sicher haben wir es mit einer nicht lokalen Kunst zu tun. Irgendeine, wenn auch lose, Verbindung mit dem Parlerkreise könnte hier walten. Wir wissen aber, wer der Meister war — wohl kein Parler. Im Winter 1405 und im Laufe des Jahres 1406 hat Meister

Johannes mit Meister Henning und vielen Gesellen, darunter solchen aus Münster, die Figuren geschaffen, die der alten Rathausfassade noch heute zum Schmucke dienen. Wir erfahren auch einmal Näheres über den Hergang. Johannes stellte kleine Holzmodelle her und kolorierte sie. Danach wurden die Arbeiten ausgeführt. An der Südseite der Kaiser und die Kurfürsten, an der westlichen Schmalseite vier Propheten („Philosophen“), an der Ostseite drei mit Petrus, dem Domheiligen; außerdem eine prächtige Tragefigur. (Vier weitere Statuen, die die Rechnungen erwähnen, fehlen uns.) Die Figuren stehen auf Büstenkonsolen, von denen einige, am deutlichsten die unter Pfalz, Trier, Böhmen und dem Kaiser, eine sehr allgemeine Verwandtschaft mit den Pragern und Nürnbergern haben. Das wichtigste ist die Aufgabe der weltlichen Standfigur, vor allem des Ritters im engen Wams und tiefem Gürtel, vom Mantel umfangen. Zuerst war sie kühner und freier an der Prager Wenzelstatue gelöst, mit einem Scheine von Standfestigkeit. Ottokar II. in Prag und einige verwandte schlesische Grabmäler konnten nur den allgemeinen Gegensatz zwischen dem hinterfangenden Mantel und der knappen Figur als Problem mit der neuen Aufgabe teilen. In Wien dagegen, nicht nur am Singer- und Bischofstore, sondern auch in den seltsam geschraubten langen Herzogsfiguren des Stephansturmes, war man an dieser selbst gewesen. Der Schöne Brunnen hatte die Lösung in der Richtung eines energischen Kontrapostes gesucht. Hier war der Aufbau auch im Mantel anerkannt, der weniger als Hintergrund, denn als enge Umwicklung der Gestalt formuliert war. In dieser Richtung



91. Kopf des „Artus“ vom Nürnberger „Schönen Brunnen“. Phot. Dr. Stoedtner.



92. Kurfürsten vom Schönen Brunnen. Nürnberg, Germanisches Museum.
Phot. Dr. Wolters.

geht in Bremen nur Brandenburg (leider in der oberen Partie stark, im Kopfe ganz, erneuert). Die Figur steht wirklich und ist in feinen Gegensätzen ponderiert, der Mantel ist folgerichtig als Umwicklung gedacht. Hieraus, wie aus den besten Gestalten des Schönen Brunnens, sind erst hundert Jahre später, vielleicht unter der unmittelbaren Einwirkung Dürers und seines Paumgärtneraltars, die rechten Folgen gezogen worden. In den meisten Figuren wurde ein anderer Weg eingeschlagen. Man sieht, das

schwankende Gefühl der Zeit treibt selbst die Entwürfe eines Meisters nach sehr verschiedenen Seiten. Köln, Trier und Böhmen zeigen den Mantel als Hintergrund gespannt — wie die Grabmalplastik — und die Figur gleichsam davorgehängt. Am wenigsten belebt ist Köln. Böhmen kommt einem Standmotive schon näher, aber dem alten, wehenden, aus dem 14. Jahrh. Der Kontrapost ist mehr Parallelismus. Ähnlich, aber nun erheblich besser, ist der Kaiser selbst durchgedacht. Dagegen Sachsen, eine der feinsten und am besten proportionierten Figuren, gibt eine erstaunliche Bewegung — tiefster Gegensatz zu Brandenburg und den Nürnberger Kurfürsten (Abb. 93). Der Mantel gleichsam Bewegungsraum, die Füße übersetzt, die Figur gleitet tänzerhaft aus der Tiefe hervor und herab. Die größte Ähnlichkeit finde ich immer noch im Centurio des Teynkirchenreliefs, auch bei den Wiener Wappenhaltern kam das Übersetzen der Füße vor. Hier wie dort, glaube ich, hat die Malerei das an sich unstatuarische Motiv begünstigt, ja wohl erzeugt. Auch dieses Motiv hält sich nicht sehr lange, spielt aber noch vor dem des festen Standes im späten 15. Jahrh. eine große Rolle. Völlig nach dem Graphisch-Bewegten hingedreht, zeigt es Pfalz, der gleichsam vorbeiläuft, den Kopf aber nach vorne kehrt, eine plumpe und offenbar niedersächsische Ausführung — etwas von der Härte des Bremer Rolands steckt darin. Mainz leitet in etwas schon zu den Propheten über, auch er aber rutscht auf versetzten Füßen aus einem kleinen Bewegungsraume vorwärts hinab. Das Lehrreiche liegt bei den acht Figuren in der außerordentlichen Variation des Stehens oder Gehens. In zweiter Linie erst fällt die Variation des Menschlichen auf. Sie hat nirgends auch nur entfernt die Feinheit oder den Reichtum der Prager und Nürnberger Leistungen. Irgendeine unmittelbare Ableitung von dort vermag ich nicht zu finden. Sicher ist nur, daß es sich um ortsfremde Kunst handelt und daß die gleichen Probleme in der vornehmen Hüttenplastik des Ostens zuweilen in ähnlicher Weise formuliert sind. Den weichschönen Kaiser trennt eine Welt von der grandiosen Tierwucht der Premysliden. Ich wage höchstens anzunehmen, daß Meister Johannes und vielleicht einige der Besseren unter seinen sehr ungleichwertigen Gesellen auf der Wanderschaft einiges von jenen Werken gesehen und studiert. Die energische Prager Nuance hat hier nicht gewirkt, eher die wienerische, die der in Prag isolierten Wenzelstatue zugrunde gelegen haben könnte. Auch Schwaben mag dem einen oder anderen der hier Zusammengekommenen bekannt gewesen sein: Der Kopf von Köln hat in aller Derbheit doch etwas von einem der schönsten Propheten der Ulmer Strebepfeiler, die platte Nase, den gesträhten Bart.

Auch zu den sechs unterlebensgroßen Figuren am Chore der Marienkirche zu Osnabrück sehe ich keine näheren Beziehungen. Diese selbst aber sollten einmal mit den überlangen Wiener Herzogsstatuen von St. Stephan verglichen werden (Abb. bei Hartlaub, Monatsh. f. Kunstwissensch. VI, 6 S. 229ff., Abb. 12). Der dort wiedergegebene Osnabrücker Ritter hat ein seltsam östliches Gesicht. Das Motiv der stangenhaft vor dem Mantel herabgleitenden Beine ist als Problem wenigstens dem „Albrecht V.“ des Wiener Rathausmuseums an die Seite zu stellen — als Lösung nicht. Ich betone noch einmal, wie bedauerlich mir selbst die Unmöglichkeit genauere Untersuchung an den Wiener Figuren ist. Ihr Ergebnis hätte einen Unterabschnitt dieses Kapitels zu bilden. Die Beziehungen zum Aufgabenkreise der „Vis du Louvre“ wiederholen sich jedenfalls (Wappenhalter wohl schon um 1400). — „Albrecht II.“ und Gemahlin sind offenbar Figuren ersten Ranges, wohl doch von älterem Stile als die überlangen



93. Kurfürst von Sachsen
vom Rathaus zu Bremen.



94. „Moses“ vom Rathaus zu
Bremen.



95. Weiser vom Rathaus zu
Bremen.

Aus: Waldmann, Die gotische Skulptur am Rathaus zu Bremen.

„Albrechts V.“ und die ihr verwandten. Ihnen fehlt die gespenstische Wirkung, aber auch die Formulierung des Gewandmotives, die jene mit Bremen („Sachsen“) und Osnabrück verbindet; es ist ein höfischer Stil, der dem französischen der Epoche Karls V. parallel und ebenbürtig scheint. Die Porträtwirkung des Mannes wird durch ähnliche Mittel, wie die Beauneveu's erreicht. Es ist gleichsam ein Charakterschauspieler mit kräftig gewölbter Nase und beweglich hochgeschobenem Munde, den wir als glaubhaften Vertreter (ich glaube immer noch nicht: als Abschrift) der einmaligen Erscheinung hinnehmen sollen. Gegen Karls V. Statue vom Coelestinerportal wirkt Albrecht II. als Ganzes gewiß „gotischer“, weniger standfest, sein Kopf auch deutscher, jedoch fast ebenso überzeugend. Es ist verführt, hier genaue Einzelwege aufdecken zu wollen. Nur in ganz einwandfreien Fällen geht das. Der Zusammenhang der Aufgaben und ihre Geschichte ist auch wichtiger. —

Von den Bremer Weisen spiegelt nur einer den Trieb zur Vorbeibewegung der Figur, alle anderen sind statuarisch gemeint. Einige schwingen im Stande. Wahrhaft groß gedacht sind nur die steilgestellten. Wir wissen, was die Steilstellung gerade jetzt bedeutet: gleichsam Grundstellung als Ausgang einer neuen Ponderation. Ein glückliches Gefühl, ein starker Griff kann aus der vorübergehenden Neutralisierung der Biegungen Großes gewinnen. Hier ist der positive Wert des Aufwachsens als prachtvoll verstandene Formel des Er-



96. St. Martinus von der Memoriens-
pforte des Mainzer Domes.
Nach Back, Mittelrheinische Kunst.

solenbüste — auch an deren Einzelbildung und der Verbindung mit dem Zierwerke. Die größeren Figuren darüber, besonders die Maria mit den anbetenden Königen, sind wenigstens kompositionell stark mit südöstlichen Dingen verwandt. Der Typus der „Schönen Madonna“ des Ostens (s. unten S. 166ff.) spielt hinein, recht deutlich im Motive des Kindes, aber schwächer auch in der ganzen Marienfigur und beim dritten König. Genauere Nachforschung könnte lohnend sein; mir selbst war sie noch nicht möglich. — Der Bremer Roland von 1404 hat mit diesen Arbeiten nichts zu tun. Die Ableitung von Grabmälern, wie jenem des Herzogs Wilhelm I. von Braunschweig († 1391) in Hardegsen bei Northeim durch V. C. Habicht überzeugt mich durchaus. Besondere Erwähnung an dieser Stelle verdienen noch die Skulpturen des Lettners und der Chorschranken von Havelberg (Mark Brandenburg). Sehr reicher Aufbau mit Blendbogen, Tympanen, rechteckigen Reliefstreifen, Einzelfiguren. Auch hier ein Hauch Parlerischer Kunst. Von höchstem Ausdruck die sehr detaillierten Passions-szenen. Der offenbar mit Prag zusammenhängende Künstler ist ein Meister der konkaven Form, von greller Energie und phantastischer Erfindung im Physiognomischen. Es scheint, daß ihm ein mehr rheinisch geschulter Jüngerer zur Seite stand, der die Kreuzerhöhung, Kreuzabnahme und Kreuzigung schuf. Beider Art könnte

haben gewertet. Das Spruchbandmotiv (vgl. Ulmer Strebepfeiler) durchaus auf das Grandiose hin begriffen. Bei Abb. 94 schlägt es einen wahren Regenbogen um die Gestalt, und erhaben fest, wie ein plastisches Haupt Donatello es nicht besser verstünde, ragt der prophetische Kopf über die Schulter auf. Ich wage zu sagen — als Wurf wenigstens, wenn auch nicht als durchdacht belebte Form, nicht unebenbürtig einer Erfindung Slüters oder des großen Florentiners, dem Moses von Champmol oder dem sitzenden Johannes des Florentiner Domes. Ebenbürtig und unabhängig, auch von Slüter. An diesen denkt man auch bei der bedeutenden als „Moses“ bezeichneten Figur, die sich in den Bart greift. Ebenso gehören Petrus und der sogenannte Aristoteles hierher. Doch zielen sie — namentlich der Petrus mit dem starken Pendelgewichte der Armfaltengehänge — nach jener Neuformulierung des Gotischen hinüber, die wir als „weichen Stil“ kennen lernen werden.

Zweifellos hat diese Bremer Monumentalplastik auf niedersächsischem Boden etwas südlicher eine Nachwirkung erzeugt. Die Figuren des Heiligen Georg und Jacobus des Älteren am Westportal der Marktkirche von Hannover gehören hierher, nicht in den Kreis der Hildesheimer Schnitzerei. Der Heilige Georg ist unmittelbarer Nachfolger der Kurfürstenfiguren. Dort ist die Formidee, die Hinterfangung zartgliedriger Bewegungen durch den langschleppenden Mantel, vorgebildet (vgl. Sachsen bei Waldmann Tafel 9). Daß die Tracht (nicht die Bewegung, am wenigsten die Stellung) im Schnitzaltar der Hildesheimer Trinitatiskapelle ähnlich ist, beweist nichts. Wäre auch die Form wirklich ähnlich, so ist doch das natürliche Verhältnis, daß die junge Altarplastik von der großen Hüttenkunst gelernt hat. Ein schlagender Beweis ist der Jakobus. Er ist eine zwar freie, aber deutliche (schwache!) Kopie des Moses von Bremen. Der Ausführende hat sich beide Bremer Typengattungen — die weltliche wie die geistliche — angesehen und aus einer nicht ganz guten Erinnerung in zwei Exemplaren einander gegenübergestellt. Die ursprüngliche Aufstellung ist nicht ganz sicher.

Wenn in der Bremer Bauplastik eine nur sehr lose Verbindung mit der südöstlichen sicher scheint, so ist die Frage nach einer solchen dringlicher bei den Skulpturen der Annenkapelle von St. Martini zu Braunschweig, nicht so sehr bei den äußeren — bedeutenderen — als bei denen des Innenraumes. Das ganze Raumgefühl erinnert an Prager und Wiener Eindrücke. Ganz besonders aber ruft die Maßwerkdekoration unter den Fensterbänken Vorstellungen aus der Teynkirche wach. Es liegt nicht nur an der reichen Verwendung der Kon-



97. Stephanus von der Memorienpforte des Mainzer Domes. Nach Back.

sich in den Mariengeschichten und dem „12jährigen Jesus im Tempel“ begegnen. Die sitzenden Figuren der letzteren Darstellung, als Erfindung den Aposteln der Ulmer Archivolten (s. unten S. 138) ebenbürtig, wenn nicht gar etwas verwandt. — Litt.: Ztschr. für Bild.-Kunst N. F. XXVII, S. 271ff. — Waldmann, Die got. Skulpt. am Rathaus z. Bremen. Heitz, Stud. z. Deutsch. Kunstgesch. Nr. 96 1908 (versucht eine Ableitung aus Köln). — V. C. Habicht, Das Chorgestühl des Domes zu Bremen, Repert. f. Kunstwiss. 1913, S. 263ff. (Ableitung von Prag). — Hartlaub, Monatsh. f. Kunstwissensch. (Ableitung von Osnabrück). — Über die neun guten Helden: Kündhardt, Zeitschr. d. Harzvereins f. Gesch. u. Altertumsk. 1890, S. 1—8. — V. C. Habicht, Hannöversche Geschichtsbl. 1913, S. 240ff. Abb. 1 u. 2.

Die besten Bremer Figuren sind, wie die Slüters und Donatellos, eine erste Renaissance. Wie in Florenz Ghiberti neben Donatello, so steht neben der lebensvoll nackten Monumentalität solcher Figuren eine weiche Gewandplastik, die malerisch verschlungenen Faltenrhythmus auf Grund kubischer Fülle organisiert. Auch sie aber überkreuzt sich mit dem immer leidenschaftlicheren Streben nach intimer Vergegenwärtigung. Ein Strom aus beiden Quellen fließt, die Zusammenhänge des Lokalen



98. Elisabeth von der Memorienpforte des Mainzer Domes. Nach Back.

überspülend, durch Köln, Mainz und Ulm, ja vielleicht auch Straßburg. Die Memorienpforte des Mainzer Domes, das Grabmal des E. B. Friedrich von Saarwerden in Köln, die Apostel der Archivolten am Hauptportal in der Vorhalle des Ulmer Münsters — sie und einige Verwandte repräsentieren bei sehr mehrfältiger Nüancierung doch eine Richtung, die jener der besten Bremer Weisen entgegengesetzt ist. Sie zu verstehen, ist wiederum wichtiger als die Frage, ob es sich um einen Meister handle.

Schon für die Memorienpforte allein ist sie nebenbei zu verneinen. Fr. Back, der diese zuerst veröffentlichte, hat schon in ihr verschiedene „Hände“, d. h. Anschauungen, erkennen können. Es handelt sich um das Südportal des Mainzer Domes, das zur Gedächtniskapelle und von da in den Kreuzgang führt. Etwa 1400 errichtet, die Domseite mit je 4 Statuetten links und rechts übereinander, die Memorienseite mit je zwei nebeneinander ausgesetzt. Eine eigentümliche Weichheit zeichnet alle Figuren aus, sie wirken wie aus Thon geknetet. Margarete und Agnes (Back, XI rechts, XII links) sind kurzstämmig, mit breiten Köpfen, aber ganz und gar von idealisierendem „gotischem“ Schwung. Es ist die Melodik der ununterbrechlichen Linie, die in holdem Gleitfluß das Gewand — und das Gewand ist die Gestalt — durchschauelt. Nahe steht der noch feinere Martinus (Abb. 96). Das Problem der knappen Ritterfigur im weiten Mantel auf Verräumlichung hingewendet; trotz des unwirklichen Maßstabes springt in dem winzigen Bettler lebhafteste Vergegenwärtigung, Freude am absurd Häßlichen auf (wie bei Masaccio



99. Vom Saarwerdengrabmal im Kölner Dom. Phot. Dr. Stoedtner.

lerfigur verhakt. Auch diese im halben Verstecke des Mantels überschattet, stark malerisch und in einzelnen fast grotesken Zügen ungewöhnlich verlebendigt. „Den Memorienmeister“ gibt es nicht; aber wohl erkennt man einen bestimmten Stilwillen; fein modellierte Gesamtform, Spiel ununterbrechlicher Linien, holdes Ethos, über kleine aber äußerst deutliche Regungen starker Charakteristik sicher herrschend, feines Rechnen mit Schatten, fließende Übergänge — eine Plastik, die genau auf ihren Maßstab eingestellt ist, intim und voller Charme. Gerne möchte man in diesen Zügen das stetige Wesen des Mittelrheines erkennen. Wirklich werden die Thonplastik des Rheingauges, kleinere Steinfiguren von Mainz, ja das großartige Daungrabmal des Mainzer Domes noch selbst uns ähnliche Züge entgegenhalten. Auch gibt es zwei kleine stehende Rotsandsteinapostel aus Eitfeld, einen in Darmstadt, einen im Frankfurter Skulpturenmuseum, die in der Augenbildung vor allem, aber auch in der ganzen Haltung verwandt wirken.

Doch ebenso sicher ist, daß dieser Stil sich weit nördlich und weit südlich von Mainz viel genauer, zum mindesten sehr ähnlich wiederfindet: in Köln und Ulm. Dr. Lübbecke hat mir gelegentlich vertraulich Abbildungen kleiner Sitzfiguren von sehr hohen Stellen des Kölner Domes gezeigt, die mich damals jedenfalls ganz sicher darin machten, daß mindestens auch eine der Hände von der Memorienpforte sich am Grabmal des Friedrich von Saarwerden († 1414) im Kölner Dome feststellen läßt. Die Beziehungen zwischen Mainz und Köln haben schon Clemen und Ispording gesehen.

Die Grabplatte des Erzbischofs, aus Bronze, scheidet aus; sie könnte niederländischer Import sein. Aber an den Wänden der Tumba befinden sich unterlebensgroße Figuren von wunderbarem Zauber, von jener gerne als mittelrheinisch empfundenen Lieblichkeit, die dem nördlicheren und leicht französisierenden Wesen der nieder-rheinischen Stadt doch fremd ist. Das Motiv der Tumbafiguren ist bereits gewandelt, dem Ausdruck der Klage jener der Prophetie vorgezogen. Ein Muster vollendeten Flusses, ununterbrechlicher Linienführung ist die Verkündigung (Abb. 99). Der Engel (dessen Kopf dem Mainzer Martinus nicht fern steht) kniet im Profil; unter der glatten Schulterpartie teilen sich wenige Linienströme von zarter Eleganz ab, sie fließen in reinen Kurven herunter und biegen sich im Spruchbande wieder hinauf. Eine sehr raumhaltige Gewandmasse legt sich in rundlicher Fülle

in der „Schattenheilung“. Im Gesichte lyrisches Sentiment. Das ist der Prager Gewalt so fern wie der Bremer Monumentalität: Feinplastik. Delikat lieblich die Barbara (Back; IX rechts). Am bedeutendsten wohl der Stephanus (Abb. 97): Langweiches Fließen des Gewandes, eine sehr wohl begriffene Hand, die einen Stein von ausgewaschener, fast teigiger Form hält. Im Kopfe schleiergleiche Duftigkeit, parallel zur Prager Kotlikbüste. Der Fluß der Übergänge sehr sicher, die winzig-zarten Linien der Oberfläche völlig der vorgefaßten Gesamtform untergeordnet. Die Brauen hochgezogen und verschattet, das Fleisch spielt. Die Elisabeth, sicher von gleicher Hand, in stärkere Wogen gesetzt, die sich aber vollendet ausponderieren. Es ist gotischer Schwung, doch anders durch sich selbst pariert als im 14. Jahrhundert. Wenn die Hüfte nach rechts auswagt, wird sie vom linken Arme formal zurückgeholt und alle Schwingung zuletzt an der Bett-



100. Von der Tumba des Saarwerdengrabmals im Kölner Dom. Phot. Dr. Stoedtner.

gebogen über die Kniee Marias, und läßt den zartwarmen Bewegungsstrom nach rechts verklingen. Sehr Ähnliches findet man im Braunschweiger Skizzenbuche (Neuwirth Taf. 17 rechts oben). Die Grundanschauung des Gewandes lebt von jenem Primat der Masse über die Linie, den die Parlerzeit errichtet. Aber alles Protestierende und scharf Männliche ist verschwunden, die Masse organisiert sich in Linien, die dem Auge schmeichelnd jede Ecke, jeden Knick ersparen, ihm gleichsam zureden; die steinerne Masse nimmt Formen an, wie sie in einer beweglichen, dickflüssigen, durch Rühren in runder Führung erreicht würden. Wie es schon lange eine Sprache der Falten gab als Liniensystem, so gibt es jetzt eine Sprache des konsistenten Gewandes als Massenorganisation. Beide Male ist das Sprache des Gewandes. Wenn stärkerer Bewegungsdrang sich anstaut, wird es brodeln und üppige Wellen schlagen. Schon bei diesem Meister, der fein verhaltend denkt, sind Abstufungen deutlich. Das Thema der Apostel erzeugt größere Ausschläge (Abb. 100). Einer hält das Buch in verhüllter Hand, die Linke greift darauf gebogen herab, der Kopf mit langem Bart, scheinbar regellosem Haupthaar, breiter Nase, hochgezogenen Brauen, warm und groß blickenden Augen, schaut visionär aufwärts. Man ahnt, wieviel man aus der Sprache des umwickelnden Gewandes in diesem Stile herausholen kann, aber zugleich verblüfft die Kraft der Vergegenwärtigung. Das ist nicht der Apostel oder Prophet als Idee, das ist die Prophetie als erlebte oder erlittene Tätigkeit. Ein anderer hält das Buch mit beiden Händen nach rechts, der Daumen greift in die Blätter, die sich leicht aufgerollt verschoben, der Blick geht aus dem Schatten des Kopftuches hinaus — er denkt ins Weite. Zwei andere thronen frontal. Einer hält wieder das Buch, nun aber nach vorne. Nur die Hände werden sichtbar und der Kopf, sehr individuell, mit etwas müde zusammengezogenen Lidern, wie von angestrengtem Denken und Lesen; nichts von den Füßen, von denen bei beiden Vorigen immer einer nackt mit scharf herausgearbeiteten Zehen erschien. Das Gewand spinnt den Körper ein, aber wie anders als hundert Jahre früher in den Straßburger Propheten! Die monumentale Ferne ist gebrochen, wie ihre natürliche Sprache, die rhythmische Linie. Man muß mit eigener Hand-, ja Körperbewegung der geschmeidigen Schängelung des Mantels folgen, wie er zwischen Buch und Knie sich umlegt, einem sehr gewundenen Flußlaufe gleich. „Natürlich“ ist das durchaus nicht — im Gegensatz zur Teilbeobachtung am Menschen — es ist Eigenleben des Gewandes (vgl. Braunschw. Skizzenb., bes. Tafel 11 unten links). Am erstaunlichsten doch der Prophet, der aufgerichtet sich in den Bart greift. (Das Motiv kommt auch in Bremen vor und wird jetzt überall beliebt.) Über dem intimen, fast genrehaftern Leben der anderen richtet er sich, den kleinen Maßstab innerlich sprengend, zu Moses-hafter Größe auf. Wieder spürt man, wie gerade in dieser vielspältigen, wogenden

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

10



101. Apostel von der Archivolte der Vorhalle des Ulmer Münsters.



102. Apostel von der Archivolte der Vorhalle des Ulmer Münsters.

Nach Hartmann, Gotische Monumentalplastik Schwabens

und suchenden Epoche Renaissance schlummert. In den Gmünder und Augsburger Propheten ist zweifellos der Grund dazu gelegt. Dort ist die blockfeste Stämmigkeit, die Kürze der Figur, das Schwergewicht der Armverhängung und der Hängedrapeerie, das Übergewicht des Hauptes, das aktive Wesen des prophetischen Menschen schon formuliert. Wie eine zukünftige Folge aber — die Wandlungen der Kunst als Schicksale eines geheimnisvollen Lebewesens angesehen — dämmert hier der gewaltige Umriß von Michelangelos Moses auf. Dessen florentinischer Vorfahre ist Donatello's Johannes im Dome, der schon vor dem Saarwerden-Grabmale bestellt, kurz nach ihm gesetzt worden ist. Ich denke nicht an Einfluß, ich denke an Wachstumsparallele. Es ist der europäische Geist, der damals eben diese Art der Begegnung von mittelalterlich Tektonischem, neuartig-Lebendigem und einer neuen Betonung des Ichs als monumentwürdiger Größe ermöglicht. Es sind die europäischen Bedingungen, die die Ähnlichkeit erzeugen. Großartig, wie bei der Kölner Figur das übergeschlagene Bein seine konkrete Wucht gegen das Gewand von innen vorschiebt, das soviel abstrakte Kräfte bewahrt. Aber wollte man nun, wie in Italien, eine Verbindung von Belebung und Monumentalität zu großer Form erwarten, so würde man sich doch eine Enttäuschung holen müssen. Wir dürfen nicht vergessen, daß der Deutsche das Große gerne im Kleinen wagt. Und zumal diese Zeit will den kleinen Maßstab, instinktiv sucht sie ihn als das natürlichste Mittel, die Altarkunst noch in der Hüttenplastik vorzubereiten. Im Maßstabe des Florentiner Johannes hätte auch dieser Meister so Kühnes wohl nicht gegeben. So monumental war man in den Gmünder Kirchenvätern gewesen, aber noch unter dem Rückhalte der alten Architektur. Jetzt, wo er schwindet, darf man nur im Kleinen kühn sein. Immerhin beweist wie bei manchen Holzschnitten Dürers eine Projektion in großem Maßstabe, daß die Form doch größeres Format ertrüge. Das ist das Stück niedergehaltener Mittelmeerkunst im Nordländer, zumal im Deutschen, das uns (was könnte bezeichnender sein!) gleich nach Dürer als Vertreter zuständlicher Formengröße die Kleinmeister bescherte.

Wenige Jahre später tauchen an der Ulmer Vorhalle sehr ähnliche Gedanken auf (Abb. 101—104).

Das Hauptportal ist in zwei Halbportale gespalten, über den verglasten Bogenflächen ist Maßwerk vorgegittert. In der Laibung des Rahmens sitzen kleine Apostel übereinander. Der Gedanke ist sehr beliebt, er kommt

vorher am Kölner Petersportale, beinahe gleichzeitig in Laudenbach (Gipsabgüsse im Stuttgarter Lapidarium), sehr bald nachher an der Trierer Dreifaltigkeitskirche und noch mehrfach vor. Verschiedene Ausführende sind hier sehr leicht zu erkennen, einer aber hat den Entwurf geleistet und er hat so ähnlich dem Saarwerden-Meister gedacht, daß die Meinung, beide für einen zu nehmen, begrifflich war. Die stilistische Welt ist auch fast die gleiche. Die Figuren sind noch kleiner, um so größer ihre Kühnheit. Kein Ansatz zur Monumentalität — aber verstärkte Gegenwärtigkeit. Hier wird wirklich gearbeitet. Einer liest, einer tunkt die Feder ein, einer probt sie gar, einer diktiert sich selbst mit hochgehobener Hand — lauter emsige Tätigkeit, ein fast fieberhaft geschäftiges Wesen, das sich mit erstaunlichem Reichtum in den Zügen spiegelt. Ein Heiliger, der schreibt, ist nicht so sehr ein Heiliger, der schreibt, als ein Heiliger, der schreibt. So hatten im Trecento etwa Tommaso da Modena oder Theoderich von Prag gedacht. Einzelähnlichkeiten der Gesichter mit Köln und Mainz sind hier schwerer zu erkennen, am ersten noch bei jenem, der die Feder eintunkt. Die Geschmeidigkeit der Gewandbildung stimmt grundsätzlich mit Köln überein, der Ausdruck des Augenblicklichen ist weit verstärkt; daneben aber sind es auch gewisse Züge abstrakten Eigenlebens in der Gewandung. Die reine Linienphantasie, eine uralte Kraft deutschen Blutes, wird unwillkürlich mit allen anderen, auch den ihr feindlichen Kräften der Beobachtung, miternährt. Wo alle Säfte schwellen, erobert auch sie, jeder Beobachtung unabwehrbar angeschmiegt, von neuem die Sprache des Gewandes. Die ununterbrechliche Linie wird hier und da in reichere Saumornamente hinein vervielfältigt. Beide Züge aber, die verstärkte konkrete wie die verstärkte abstrakte Phantasie, sind unmittelbar aus der Welt des Saarwerden-Grabmales herausgesponnen. Es ist hüttenplastische Kleinkunst, in den erzählenden Reliefs des späteren 14. Jahrh. überall vorbereitet, in der Form von erstaunlich neuer Kraft. So lebhaft hatte man, was jetzt und hier geschieht, nur als allgemeinen Vorgang in der Handlung, nicht aber in Übertragung des Erzählerischen auf das Existenzbild gedacht. Das ist neu und führt zu verfeinerter Form. Unabhängig voneinander haben Dehio und Habicht, der letztere mit urkundlichen Gründen, diese Verbindung zwischen Köln und Ulm zuerst ausgesprochen.

Der Umkreis Mainz-Köln-Ulm ist mit diesen köstlichen Schöpfungen noch nicht umgangen. Wer die Archi-



103. Martinus und Madonna. Vorhalle des Ulmer Münsters.
Nach Hartmann, *Göttische Monumentalplastik Schwabens*.



104. Madonna, Vorhalle des Ulmer Münsters. Nach Hartmann.

voltenfiguren schuf, wissen wir nicht genau. Nur ein allgemeiner Werkstattname ist uns überliefert: 1420, also schon unter der Bauleitung des Hans Kun, hat ein Meister Hartmann, der erst acht Jahre später Bürger Ulms wurde, die Bezahlung für sie, 1421 die für neunzehn Figuren an der äußeren Stirnwand der Vorhalle erhalten. Man sieht nur wieder, wie wenig das besagt: Diese neunzehn Figuren sind von ganz anderem Geiste, ohne höhere Qualität, für die Stilgeschichte nur lehrreich durch das Wachstum der Pendelfalten, das Nebeneinander steilerer und sehr gebogener Figuren und die starke Schrägnickung der Köpfe. Weit bedeutender die vier Standfiguren an den beiden freien Pfeilern: rechts Maria und St. Martinus, links Johannes Baptista und Antonius. Dazu noch zwei sitzende: Jakobus Minor und ein Diakon. Auf Grund ihrer allgemeinen Artverwandtschaft mit den Statuen der oberen Stirnseite hat man sie ebenfalls Meister Hartmann zugeschrieben. Wir hätten dann — abgesehen von den Archivoltenfiguren — zufällig gerade für Gesellenarbeiten den Unternehmernamen erfahren und könnten das verwandte Bessere dem Meister selber zutrauen. Unter den Pfeilerstatuen selbst sind Maria und Martinus wieder viel statuarischer als die beiden anderen, der Martin aber ist überhaupt das qualitativ Höchste (Abb. 103). Schon die Sockel sind prächtig. Bauernfigürchen hocken unter den Männern, Vagantensang- und Volksliedstimmung formt unter dem Antonius Vorahnungen Breughelscher Bauertypen. Auch dies ist neu. Der kirchliche Vorwand, der die Vorstufen in den Beifiguren der Passionsszenen erlaubte, ist hier schon beinahe vergessen. Unter der Maria musizierende Engel, von ähnlicher Stimmung wie in den herrlichen Konsolen des Mittelschiffes (wo ja auch schon die Archivoltenpropheten Brüder fanden), man spürt das Zeitalter des Genter Altares. Überall drängt sich das gegenwärtige Leben ein — die Parlerzeit hatte ihm längst die Tore geöffnet. Schon bei der Täuferfigur möchte man an die Memorienpforte denken (etwa die Elisabeth); man muß es entschieden beim Martinus. Das ist nicht nur die Ähnlichkeit der Aufgabe, es ist die Ähnlichkeit der Lösung selbst. In sehr vielem ist die Mainzer Figur das zartere Vorbild der Ulmer. In dieser ist das Standmotiv verdeutlicht, der geschlitzte Rock läßt das Bein hervortreten, die Haltung ist fester, der Kopf energischer geworden, das Lockenhaar umkränzt völlig die Stirne; der Bettler fast auf das Grausige hinausgesteigert. Dazu vermehren sich wieder die Falten, die Epoche ihrer Reduktion geht auch in diesem Kreise zu Ende. Mit der Charakteristik des Konkreten steigt wie nach dem Gesetze der leitend verbundenen Röhren die Eigenkraft des Abstrakten. Die Madonna gibt einen sehr weit verbreiteten Typus der Zeit um 1420. Das Kind liegt schräg, der Horizontale nahe, die im Aufbau sehr deutlich betont ist. Die Gewandfigur steigt in schmal ovalem Umriss auf, leise S-Linienbewegung, im geneigten Haupte Mariens umgebogen, wird durch symmetrische Faltengehänge an der breitesten Stelle des Ovals pariert. Die geheime Symmetrieachse treibt die Falten der Fußpartie in zwei Strömen auseinander — eine neue gotisierende Richtung, die mit der des Vierzehnten nicht verwechselt werden kann. Der Kopf voll und lieblich, mit blasiger Stirne und lächelndem Munde. Die Seitenansicht läßt den anschwellenden Reichtum der Falten ebensogut wie das Vor und Zurück der bewegten Figur erkennen. Die Biegung ist räumlicher als im 14., weniger stark, aber differenzierter als im 13. Jahr. Die Qualität nicht hoch, das Kind recht roh ausgefallen, am stärksten seine Funktion: es bildet sich ein intimer Hohlraum, auf dessen Geschichte alle weitere Beobachtung der plastischen Madonnen zu achten hat. Nennen wir das Gemeinsame an den Ulmer Figuren getrost mit aller Vorsicht „Hartmannstil“, so können wir diesem jedenfalls noch Verschiedenes zurechnen. Auch in den Doppelaibungen des Hauptportales mit Märtyrern und Jungfrauen hat man die gleiche allgemeine Art gefunden. Durchaus überzeugend Baums Hinweis auf das Grabmal des Grafen Konrad von Kirchberg († 1417) in dem Ulm benachbarten

Kloster Wiblingen. Die jugendliche Figur ist dem Martin der Vorhalle so eng verwandt, daß man hier gerne gleiche Hand annehmen wird. Es ist eine Grabfigur, fast ohne Gelegenheit, Gewand zu entwickeln, und es ist ein Relief. Aber das Relief projiziert das voluminös-Feste der Rundfigur in absoluter Sicherheit auf die Fläche, und die faltenfreie Rittergestalt drückt den gleichen Formwillen aus, wie die vom Gewande umrieselte. Das Motiv der Beine, das Gefühl für die Schräglinie des Schwertes (durchaus dem Künstler in die Hand gegeben), der Griff der Linken, der Kopf, die Rosetten der Haare — alles ist gleich. Aber von da aus fällt auch schon ein Licht in ein weiteres Problem, das zu größerem Teile dem nächsten Abschnitte gehört, sofern die Frage nach Hans Multscher sich damit verflücht. Am Ulmer Rathause ist ein Grundgedanke von Nürnberg und Bremen her, aus der Parlerzeit herüberragend, wieder aufgetaucht. Man hat den Kaiser und die Kurfürsten an der Fassade aufgestellt. Die Figuren, sehr verschiedener Art und Güte, stehen an der Wende zweier Stile. Die des Kaisers und seiner kleinen Wappenhalter sind unter denen von Rang diejenigen, die im wesentlichen noch die kurze Proportion der Frühzeit (in dieser nicht allein herrschend, später aber nicht mehr möglich) besitzen, und nur ganz kleine Züge sprechen schon von der Auflösung der ununterbrechlichen Linie. Daß hier das Multscherproblem schon da ist, leugne ich nicht. Aber ist nicht auch der Hartmannstil doch sehr stark zu spüren? In dem Knaben zur Rechten ist noch viel vom Kirchberggrabstein. Hat man dies erkannt, so ist auch der Weg zum Martinus frei. Er führt ein kleines Stück zurück, gewiß, aber doch dahin. Es ist eine kleine Verstärkung des Ethos, wie es jene beste größere Figur des Hartmannstiles zeigt. Gleichzeitig erinnert man sich der Wiener Wappenhalter, in denen auch der Humor sich schon leise regt, der den Knappen zur Linken des Ulmer Kaisers zum drohligen Knirpse bildet. Man wußte vielleicht in Ulm etwas von den Wiener Leistungen. — Genauere Nachforschung wird noch mehr entdecken. Ich rechne hierher auch das prächtige Martinusrelief der Aschaffener Stiftskirche. (Lange Zeit außen an der Maria-Schneekapelle, jetzt abgenommen; wo es ganz ursprünglich stand, wissen wir nicht.) Das Isenburgische Wappen auf der Pferdestirne hat man auf Erzbischof Dieter von Isenburg (in Mainz 1475—82) gedeutet. Aber dafür liegt kein zwingender Grund vor. Wir sind hier in der Nähe des Ulmer Martinus. Alle Formen haben die runde Geschlossenheit der Frühzeit und zwar die spezifisch knappe und plastische des besten Hartmannstiles. Die Mantelzipfel sind in der Zeit eckiger Linienbrechung um 1480 so nicht mehr möglich. Und vollends der Bettler, der hier klein zur Erde kauert, mit leidverstümmeltem Gesichte, aufstöhnendem Munde, verkümmerten Gliedern an seiner Krücke hockend! An der nordwestlichen Grenze des Mainzer Gebietes gibt die gleiche Darstellung über der Türe des Fritzlarer Rathauses schon einen schwächeren Abglanz; zugleich sind die melodischen Vorzüge der ununterbrechlichen Linie aufgegeben. Das ist später als Aschaffenburg, und es ist datiert: 1441. (Litt.: Inventar u. Fr. XIX, S. 48. Inv. Rb. Kassel II, Taf. 12.)

Eine gewisse Nachwirkung der Ulmer Arbeiten läßt sich vielleicht noch in Basel aufspüren. Hier ist das beste Werk des späteren 14. Jahrh. wohl der Fischmarktbrunnen, dessen ausgezeichnete Figuren noch aus dem Parlerstile ihre Konsequenzen ziehen: in der Madonna sind Züge, die auf die grundsätzliche Art der älteren vom Augsburger Südportale zurückweisen, und überall ist ein breites Totalitätsgefühl durchgesetzt. Später sind die musizierenden Engel unten, die grundsätzlich an den Sockel der Ulmer Madonna erinnern. Und auch bei der Madonna des Spalento (zwischen zwei Aposteln mit Spruchbändern stehend), darf man an Ulm denken. Auch hier trägt der Sockel musizierende Engel. Die Figur freilich schwebt auf der Mondsichel. Die Propheten auch, kurz, mit lebendigem Aufblick, der eine leicht geöffneten Mundes, beide mit wunderbar dekorativ aufbewegten Spruchbändern, dürfen ganz allgemein in diesen Kreis gerechnet werden. Es ist jeden-



105. Kirchberggrabmal im Kloster Wiblingen.

Nach Baum, Got. Bildw. Schwabens.



106. Vom Oktogon des Ulrich
Ensinger, Straßburger Münster.



107. Vom Oktogon des Ulrich
Ensinger, Straßburger Münster.



108. Vom Oktogon des Ulrich
Ensinger, Straßburger Münster.

Aus den Monatsheften für Kunstwissenschaft.

falls vorzügliche südwestdeutsche Bauplastik, ohne unmittelbare Werkstattbeziehung zu Ulm, aber ihm doch verwandt.

Der Baumeister von Ulm jedoch, in dessen Zeit der Stil fast all dieser Werke sich bildete, war 1392—1419 Ulrich Ensinger, der große Mann der Epoche im Südwesten. Er übernahm auch den Straßburger Bau. Das 14. Jahrh. hatte in trauriger Resignation den Abstand zwischen den unvollendeten Westtürmen zu einer Plattform geschlossen. Seit 1399 setzte hier Ensinger asymmetrisch über dem alten nördlichen seinen neuen Einzelturm auf. Dieses kühne Bekenntnis zu sich selbst, die Pietätlosigkeit gegenüber der vergangenen Grundform, das neue deutsche Ideal (seit dem Freiburger Münster) in großartiger Rücksichtslosigkeit gleichsam irgendwohin zu pflanzen, wo nur der Grund trug — das ist der Wille dieser Zeit, gespiegelt in der Architektur. Ein Verzicht des Vierzehnten hatte ihn ermöglicht — das wirkt symbolisch.

Eine neue Straßburger Bauhütte entstand durch auswärtigen Zuzug; wir kennen für 1402 mehrere Namen: Ottoman von Würzburg, Hans Bollender, Adolph von Burne, Peter zur Kronen. Von dem Zyklus großer Statuen, an dem sie beteiligt waren, sind nur Mönch und Kaiser noch erhalten. Sie tragen deutlich die Züge der Kunst um 1400. Der Mönch hat etwas vom Mainzer Stephanus, die stengelhaft aufwachsende Figur (hier nur schlanker), die schlaffgroße Ondulation, die nicht außen strömt, sondern innerhalb der Grenzen der Gestalt, die leicht sentimentale Neigung und Durchbildung des Gesichtes, die Einbettung der Augen, sogar den Griff der Hände. Hans Christ, dem wir einen sehr bedeutsamen Aufsatz über die Straßburger Bauplastik verdanken, sieht in diesen Figuren, dem Kaiser vor allem, den Stil der Ulmer Pfeilerstatuen keimen. Ich sehe das noch nicht so deutlich, daß ich unmittelbare Beziehung der beiden Ensingerhütten bewiesen fände, doch wird in dieser Richtung die Einzelforschung weiter suchen müssen. Sicher gehen diese großen Gestalten den kleineren von Ulm und Mainz voraus und schwimmen im gleichen Strome. Das ganz Überraschende geschah auch hier nicht in Großfiguren, sondern erst in einem Zyklus architekturplastischer Feinkunst, den Christ sehr hübsch veröffentlicht hat. Ensinger wollte den Turm niedriger halten, als er jetzt ist. Man sieht heute noch die Ansätze für das geplante kuppelige Spitzgewölbe. Wo die Steinpyramide beginnen sollte, gehen von den vier Schneckentürmchen Brücken nach dem Umgange des Oktogons, jede mit zwei Eckpfeilern. Hier hat ein einzigartig genialer Einfall ungemein Packendes geschaffen: Auf jeder der acht Ecken, zu vier Paaren also, kauern kleine Figuren, die noch heute, trotz schwerster Verwitterung, unbeschreiblich suggestiv wirken (Abb. 106/8). Sie blicken aufwärts. Es ist jedesmal ein Werkstück, zwei Meter lang, einen Meter hoch, einen halben Meter tief, welches Figur, oberen Querbalken und die Hälfte des

unteren Maßwerkes umfaßt (Notizen des Verfassers von 1912). Also Architekturplastik im engsten Sinne und datierbar vor 1419, wo Ensinger starb. Das ist terminus ante. Offenbar sind wir in der Zeit der Ulmer und Kölner Figuren. Die Straßburger Sitzstatuetten sind schon inhaltlich sehr merkwürdig. So sind die Paare: die Madonna mit einem Manne in weltlicher „burgundischer“ Tracht, dem Zeichen nach vielleicht Ensinger selbst; Katharina (die eine Kapelle besaß) mit der Turmheiligen Barbara; zwei Gestalten mit Spruchbändern, deren eine, besser erhaltene, ähnliches modernes Pelzbarett mit Hängelappen trägt, wie Ensinger; endlich ein Stier und ein Bär. Also offenbar Vertreter alles Lebendigen von der Himmelsmutter bis zu den Tieren der Erde in Feld und Wald herab, der Baumeister selbst der Göttlichen gesellt. Jenes Welt- und Selbstgefühl, dem wir schon bei der neuen Auffassung des Reiters auf die Spur kamen. Noch überraschender — ein Blitz in die Tiefe ungeheurer Wandlungen — ist die Umkehrung der architektonischen Funktion in der Figur. Alle starren und staunen aufwärts — nach der Turmspitze, die über ihnen geplant war, dem Schluß- und Zielpunkte der acht ansetzenden Rippen. Das Zusammenstreben objektiver Kraftlinien wird hier subjektiv gespiegelt und in lebensvolle Gestalten verlegt, die es schauen, es wird durch die unsichtbaren Linien ihrer Blicke gesteigert.

Noch einmal Architekturplastik — aber wie neu! Die Figuren vertreten nicht das Bauwerk, sondern seine Betrachter, sie sind Weg, nicht Teile des Zieles für den Blick. Wenn von den Türmen zu Laon Tiere herabblickten, so waren auch sie eine Verlebendigung, aber eine des Bauwerkes. Der Turm blickte auf uns herab — jetzt blicken wir zum Turme. Gewiß, so etwas kann zum „Verwischen der ideellen Grenze zwischen Betrachter und Kunstwerk“ führen (Christ); schon im 14. Jhh. hatte die Aufstellung herabblickender weltlicher Figuren an einer Mülhäuser Kirche diese Grenzverwischung begonnen. Aber hier ist Tieferes geschehen. Die Stille, in der diese Exponenten unserer selbst hockend unablässig schauen, hat jene neue Ruhe des malerischen Blickes, die den Einheitsbau der Hallenkirche als bildhaft gesehene Raum an Stelle des motorisch erlebten errichten konnte. Die Gestalten des echten Mittelalters sind Teile des architektonischen Rhythmus, wie Pfeiler und Traveen — diese hier Vertreter des Erlebenden. Gewiß ist das „Grenzverwischung“, d. h. Romantik, eine spezifisch deutsche Einstellung. Aber ist nicht diese „Grenzverwischung“ der notwendige Weg, dem Objektiven mehr Seele abzurufen, nicht dieses geheime Ziel die treibende Kraft der „Entwicklung“? Zwischen einem Bachschen Konzert und der Neunten Symphonie ist ein ähnlicher Unterschied wie zwischen der Architekturplastik des Mittelalters und dieser neuen. Dort entwickelte sich eine objektive Gesetzmäßigkeit, hier horchen wir in einen Hohlraum hinein und erleben das Werden der Form aus dem Chaos unserer selbst. Das ist nicht durchaus das Gleiche, aber hier wie dort wird die Grenze der Gestaltung näher an den seelischen Urquell verlegt, das Subjekt selbst mit dargestellt, ein Stück mehr vom Subjektiven objektiviert. Auch in den Straßburger Blickenden hat das Subjektive die Eroberung einer früher abstrakten Objektivität durchgesetzt. Gewiß, will man hier Konsequenzen wittern, wie sie schließlich in Weltenburg zutage traten, wo der Architekt selbst sein Werk beschauend dargestellt ist, über die Brüstung gelehnt — man darf es. Straßburg selbst hat schon im frühen 16. Jhh. ähnliches geschaffen. Aber wie am Oktogon der Mimus der Rippen zum menschlichen des Blickens umgespiegelt wird, ist die Wirkung überwältigend rein. Unwillkürlich kann die Rückenansicht der Katharina die kleine Magdalenenfigur Altdorfers auf der Landschaft der „Drei Kreuze“ wachrufen. Auch sie ist Romantik — ohne die tiefe Umstellung der Phantasie, wie sie hier um 1400 erscheint, wäre auch Altdorfer nicht möglich gewesen. Es ist der Geist der Malerei, angewendet auf gesetzmäßige Architektur. In letzter Ferne erscheinen die Rückenfiguren C. D. Friedrichs, die als unser gleichsam hineinverlängertes Ich unsere Lust am Raume in das Bild selber tragen. — Schon Ensinger dachte sich hier oben eine Aussichtsgalerie. Der Kölner Johann Hültz hat durch seine Treppentürmchen erreicht, daß gleichzeitig acht Gruppen von Besuchern hinaufsteigen, die Einzelnen sogar die Spitze erreichen konnten. Es ist eine schöne Logik der Geschichte, daß damit über der Gruppe der Hinaufstauenden der vollendete Turm die erste ganz fertige Berechnung auf Aussicht, eines der ersten großen Zeugnisse des neuen Weltgefühles gegenüber der Landschaft ist. — Und nun die Formen selbst. Das Sitzmotiv lockte die Zeit. (Braunschweiger Skizzenbuch!) Noch bei Conrad Witz spürt man die Vorliebe. Die Magdalena seines Straßburger Bildes taucht unwillkürlich hinter unserer Katharina auf. Aber bei Witz zerspringen die Gewandmassen seidig und spröde — hier ist noch die ununterbrechliche Linie Axiom. Bei dem einen „Propheten“ (heute ohne Kopf) liegt das Bein wie bei einem Buddha wagerecht um. Der Faltengang respektiert die natürliche Motivierung. Noch großartiger wirkt der besser erhaltene. Der schiefgelegte Kopf mit den tiefen Augen, der alterswelken Haut, kann an den Kahlkopf einer Breslauer Parlerkonsole erinnern. Es ist etwas von der unheimlichen Inbrunst der gleichzeitigen Martinusbettler darin, und (wie in diesen) etwas von dem Geiste, der Donatello „Zuccone“ schuf. Einzigartig die Beobachtung in der greisenhaften Hand mit den gichtischen Gelenken. Im Gewande eine noch lebhaftere Form des Saarwerdenstiles. Bei Katharina beachte man die freie Umschlagsfalte und die Rückenansicht. — Verwandt noch die etwas größere Sitzstatue eines Mannes, beim Abbruch eines Privathauses gefunden, jetzt im Hofe des Frauenhauses. Der geringere Reichtum der Gewandung vielleicht auf Rechnung



109. Bogenfeld der Liebfrauenkirche, Frankfurt. Nach Back, *Mittelrheinische Kunst*.

des Formates zu setzen (Christ). „Burgundisches“ sehe ich nicht unmittelbar, wohl aber einen großen, vielleicht weitgerichten Meister der Vergegenwärtigung. Auch die Anordnung der Aufwärtsstaunenden ist Vergegenwärtigung — unseres Eindruckes. Immer ist diese Zeit dem Ungewöhnlichen hold.

Einigermaßen vergleichbar mit der Bauplastik des Südwestens ist in Westfalen das Sakramentshäuschen der Johanneskirche zu Osnabrück.

Im allgemeinen genügen für diesen Boden kurze Erwähnungen der Bauplastik: das Portal der Soester Wiesenkirche (mit dem Kölner Petersportal in deutlicher, schon von Isphording erkannter Beziehung), eine Reihe von Chorstatuen in der Wiesenkirche und in St. Pauli zu Soest, St. Reinoldi zu Dortmund, St. Johannes zu Osnabrück. Die späteren unter den letzteren z. T. bedeutend, aber schon an die Spitze des nächsten Bandes zu setzen. — Das Sakramentshäuschen von Hartlaub mit warmen Worten eingeführt. Es verdient sie. Es scheint sich um einen Wanderkünstler zu handeln, der gründlich rheinische Luft geatmet hat. Westfälisches kaum zu spüren. Die Komposition aus der Großarchitektur genommen. Die sitzenden Apostel erinnern weniger an die Ulmer als an die des Kölner Petersportals, auch das Verkündigungsrelief teilt den Kompositionsstil mit dem Kölner. Die Kühnheit der schreitenden Figur rechts auf dem Tympanon findet in der Thon- und Alabasterplastik des Rheinlandes (s. u. S. 152) bedeutsame Parallelen. In den kleinen Standfigürchen allgemeinere Formenverwandtschaft mit Memorienpforte-Saarwerdengrabmal. Prachtvoll der Gabriel, ein Abkömmling jenes von der Kölner Tumba. Eine bedeutende Schöpfung. — Litt.: Back, *Mittelrhein. Kunst*, Frankf. 1910, S. 19ff., Taf. VIII—XII. — Hartmann, *Got. Monumentalpl. Schwabens* I, 23—26. — Habicht, *Ulmer Münsterplastik*. Diss. Heidelberg 1911 u. *Zeitschr. f. christl. K.* 1912, Sp. 169. — Isphording, *Z. Köln. Pl. d. 15. Jahrh.*, Diss. Bonn, S. 65. — Clemen, *Monatsh. f. Kunstw.* V, 8, S. 328. — Dehio, *ebda.* V, 2. — B. Meier, *ebda.* VI, 9. — W. Christ, *ebda.* VII, 1. — Hartlaub, *ebda.* VI, 6. — Lübbecke, *D. got. Köln. Pl.*, Heitz, Nr. 13. — Baum, *Got. Bildw. Schwabens*, S. 114ff.

Parallel der Entwicklung Memorienpforte Saarwerden-Ulm geht nun auch die plastische Ausstattung der Würzburger Marienkapelle, wohl gegen 1420 und später. Es handelt sich um drei Portale.

Das nördliche mit der Kölner Verkündigung zu vergleichen, doch nicht von deren paradiesischer Sanftheit, das Ganze auch bildhafter. Die pausbäckige Rundheit würzburgische Nuance der rheinischen Formenwelt, der Stufe der Ulmer Vorhalle fremd, zurückhaltend gegen alle Wucherung des Gewandes. Zwei prachtvolle Epitaphe im Inneren (beide von Schwarzburgern gestiftet) der Bauhütte zuzurechnen. Eine Kreuzigung: Christus am Astkreuz, ungewöhnlich derb und schwer, bäuerlich und grausig; in den übereinandergepflochten Füßen ein gewaltiger Protest (wie bei Castagno!) gegen alles Rhythmisch-Elegante. In der allgemeinen Gruppierung auffällige Ähnlichkeit mit der Kreuzigung Meister Theoderichs zu Karlstein bei Prag (Burger, D. Malerei I, S. 161). Die merkwürdig schöne Schattenbehandlung des Christuskopfes mag der Künstler von dem des benachbarten Marientodes gelernt haben. Der Steingrund dort leise gehöhlt, als räumliche Tiefe gedacht, aus der die Gestalten aufdämmern. Dem feinen, milden Ethos entspricht die thonige Weichheit der Form, ihr Gefühl für Atmosphäre. (Näheres bei Pinder, Mittelalterl. Pl. Würzburgs 1911, S. 102 ff. Dort auch verwandte Arbeiten in Kitzingen, Ochsenfurt, Laudenbach, Hirschhorn besprochen. Ikonographisch verwandt die Verkündigung des Kiedricher Westportals.)



110. St. Petrus von der Vorhalle des Regensburger Domes.

Seinen feinsten Triumph feiert der Frühstil des 15. Jhhs. auf westlichem Boden im Bogenfelde des Südportals an der Frankfurter Liebfrauenkirche, gegen 1430. (Back, I. XIII.) (Abb. 109.)

Der erste Blick lehrt, wie unerlässlich unser Griff in das 14. Jhh. für das Verständnis alles Folgenden gewesen. Die Linie Ulm-Thann-Haßfurt kommt zum Abschluß. Der Dreikönigszug als Festzug der Phantasie durch das zur Landschaft gewandelte Tympanon. Maßwerkvergitterung überschattet den Einheitsraum. Der Plattengrund ist von Felsen, Pflanzen, Gestalten aufgezehrt. Schroffen und Klüfte, wie in Ulm, aber verfeinert und schattig verschärft, diagonal mitten durchgetrieben. Aus der Tiefe winden sich die Reiterzüge, lebendig wie bei Pisanello, Gentile, den Eycks. Prachtvoll, wie der Zug vorne rechts wahrhaft herauftaucht, das vorderste Pferd den Huf hebt, den Kopf dreht. Und wieder: mit dem rollenden Blute vergegenwärtigten Lebens ist auch die Macht abstrakter Phantasie gewachsen. Links bei der Madonna das Geschmiegte, Gleitende, üppig Wallende der eigenlebendigen Stoffmasse! Großartig die Propheten der Zwickelmedaillons. Das Rund der Rahmung schraubt sich — am stärksten beim Moses rechts — im Spruchbande noch enger, in immer neuen Kreistellen, immer schmäleren Bahnen schwingt es konzentrisch aufwärts, bis die Hand, zum Barte greifend, hochgedrückt wird, der Kopf herrscherhaft heraussteigt. Die Größe des Bremer „Weisen“ verschmilzt sich mit der rauschenden Sprache des Liniengewoges. — Vielleicht der gleichen Werkstatt, sicher der gleichen Stilstufe gehört das Westportal der rheingauischen Pfarrkirche zu Kiedrich an (Inv. R.B. Wiesbaden, I, Taf. V). Veränderte Bedingungen (Verkündigung und Krönung Mariens), aber gleicher Stil. Liebhaber von Einzelsymptomen mögen die Stauffalten des Christus rechts mit denen der Madonna im Frankfurter Bogenfelde vergleichen.



111. Schmerzensmann in der Pfarrkirche zu Altdorf.

Aus: Die Kunstdenkmäler Bayerns.

versinkt. Das vorgesetzte Knie wirkt nur als Ausgang fortstrahlender Faltenröhren. Schwerste Pendelfalten brodeln an der steilen Gestalt abwärts. Zwischen ihren senkrechten Gewichten schlagen diagonale Bogen seitwärts — ein Kampf, der sich im sicheren Rahmen der äußeren Abwärtsbewegung aufheben muß. Diese Steigerung bekannter Formen braucht nicht spät zu sein. Für das Kloster von Reichenbach (B.A. Roding) nordöstlich von Regensburg hat Abt Lazarus Kretzel (1417—18) eine „Imaginem Beatae virginis lapideam pulcherrimam“ erworben, die uns offenbar in einer noch erhaltenen Marienstatue begegnet. Der Kopf leider überarbeitet. Das Gewand beweist, daß das Lob „pulcherrima“ im Sinne letzter Konsequenzen der Regensburger Domhütte gemeint war — es ist der Stil des Petrus im Mittelschiffe. Die Verräumlichung von Falten und Gewand spricht aus der strotzenden Radlanz der Röhre und Tüten, die wie Trompeten schräg in den Raum abstrahlen.

Die Regensburger Figuren sind Nachträge, auch von der Architektur her gesehen, die Gedanken klassischer Zeiten weiterdenkt. Längst war anderwärts ein modernerer Geist auch in dieser aufgetreten. Sein stärkster Zeuge im bayrischen Gebiete war Hans Stetthainers von Burghausen, der dem Backsteinbau der bayrischen Hochebene einen neuen Sinn verlieh. Im Schatten seiner bürgerlichen Monumentalität, die auf den Schultern der Parler-Epoche ruht, gedieh noch einmal eine blühende Hüttenplastik.

Sein Meisterwerk, die 1392 begonnene Martinskirche zu Landshut, beweist es. Das Relief überwiegt, der Schmuck der Bogenfelder im Westportal (1432) und an den vordersten der Langseiten ist das Wichtigste gewesen. Es ist schon Spätzeit des weichen Stiles. Das Meisterzeichen Stetthainers erscheint aber schon unter einem ausgezeichnet erfundenen Schmerzensmann an der Landshuter Hl. Geist-Kirche, 1407. Noch fehlt leider der Inventar-

Die statuarische Hüttenplastik hat schon nicht viel Größeres mehr zustande gebracht. Eine wichtigere Hütte bestand noch in Regensburg.

Die Dekoration der Domfassade war unfertig geblieben. Jetzt erhielt das Hauptportal sein Bogenfeld, davor wurde eine dreieckige Vorhalle geschoben, deren Freipfeiler mit einer Reihe von Statuen besetzt wurden. Hier im Großen also, wie an jedem der drei Ulmer Freipfeiler im Kleinen, eine Aufstellung im dreieckigen Grundriß. Der abstrakte weiche Stil feiert wahre Orgien des Gewandrausches. Über hundert Jahre früher hatte in Regensburg der Erminold-Meister dem Gewande außerordentliche Bedeutung zugestanden. Es ist, als tauche hier der genius loci wieder auf. Die Köpfe interessieren die Künstler mehr als letzter Ausschlag der Bewegung. Unpersönlich im Ausdruck, „fern“ wie solche des früheren 14. Jhhs., nur mit reicherer Fülle der Bärte und Haare, sind sie so gelockert, doch so oft es erwünscht scheint, wie jene der Ulmer Stirnwand; sie können, wie die von Vögeln, seitlich schräg gehoben werden. Das Gewand umwickelt das Körperliche wohl in bewußtem Wetteifer mit überlieferten Formulierungen älterer Hüttenkunst. Es formt überall Bäusche und Wellen, fällt in Kaskaden, rauscht in breiten Bächen. Das Stärkste der Petrus am Mittelpfeiler, mit bedeutendem Kopfe, tiefer Einschachtung im Gewande zwischen den Knien, enormen Wulstungen der Querfalten und mächtigen Hängedraperien (Abb. 110.) — Ein sehr anderer Geist im Dominikus an der Dominikanerkirche. Er steht streng frontal, die Mittelbahn steigt — selbst fassadenhaft — ruhig, glatt wie eine Pfeilerfront; der Reichtum der Falten ist durchaus an die Seiten verwiesen. Ein anderer Stil! — Dagegen formt eine extreme Ausbeutung des Domportalstiles den stehenden Petrus im freien Mittelschiff des Dominnern. Er ist die Steigerung dessen vom Türpfeiler. Falten von ungeheurer Raumkraft, stets als Massengänge gebildet, treiben tiefe Schüsseln und runde Röhren zu einem wogenden Gesamtgefüge gegeneinander, in dessen Innerem die Gestalt völlig

band für die Stadt Landshut. Doch erhält man einen Extrakt in einem schon veröffentlichten Werke des gleichen Kreises: wieder ein Schmerzensmann, und wieder an einem Turme, an der Pfarrkirche zu Altdorf. „albrecht ratmulner 1419“ steht darunter (Abb. 111.) Eine Gedächtnisstiftung also, und wahrscheinlich bei der Landshuter Hütte bestellt. Anders als in Regensburg, wo ein gleichsam anonymer Figurenkern nur der herumschäumenden Gewandplastik wegen vorhanden scheint, ist hier die reiche Ausbiegung der Gestalt da, in der die Zeit die Vorschwingung des 13ten mit der seitlichen des 14. Jhhs. zu einer tief räumlich wirkenden Synthese kombiniert. Die rund zurückweichende Nische gibt, aus einer festen Architekturfläche herausgeschachtet, einmal den sonst unsichtbar gefühlten Gestaltungsraum in tastbarer Begrenztheit. Eine doppelte Windung in diagonaler Ausnutzung der Tiefe wird durch die schattige Nische hindurchgeschraubt, ein strömendes Volumen. Ein Nischenraum auch zwischen den Beinen im Schatten des Tuchgehänges. Vom zurückgesetzten Beine windet sich der Oberkörper zurück, vom vorgesetzten her überschneidet die Phantasie diese Bahn durch eine zweite Diagonale, die in der Tiefe lebt, nicht nur in der Vorderansicht. Über den entgegengesetzten Arm biegt sie nach dem Kopfe, der aus der Rückspannung elastisch wieder vorschneidet, während der Blick mit ergreifender Schwere uns erfaßt. Wichtig, daß diese sehr entwickelte Form auf 1419 datiert ist. — Vielleicht erklärt das Vorhandensein der Landshuter Bauhütte auch die ungewöhnliche Form des Landshuter Hochaltars von 1424. Noch einmal ein Steinretabulum, wie eine zweigeschossige Fassade behandelt. Einzelfiguren unten, Szenenteile oben — Erinnerung an die alten hüttenplastischen Retabelaltäre. (Viele erneuert, Flügel modern.) Die Reste im Altertümernuseum zeigen Spuren von Farbe und Vergoldung. Die unteren Apostelreihen wie Gewändestatuen gesehen, unter steilen Baldachinen; durch einen breiten Mittelpfeiler mit kleinen Engelfiguren werden immer zwei zu engen Paaren verbunden, jedem Paare entspricht oben eine Szene. Das von Engeln gehaltene Dorsale spielt dort eine Hauptrolle (vgl. Nürnberger Frauenkirche). Der Stil erinnert wieder an das Braunschweiger Skizzenbuch. Viel Macht ist dem geschriebenen Worte zugestanden. Es ist von Interesse, die leidenschaftliche Kraft dieser Inschriften auf sich wirken zu lassen, sie gehört zum Werke selbst. Sighart hat sie vollständig abgedruckt. — Ein außerordentlicher Reiz lebt in der sehr malerischen Martinsgruppe. Eine genauere Untersuchung der stilistischen Zusammenhänge — eine Werkstatt ist nicht immer ein Stil! — ist mir z. Zt. nicht möglich. Sicher ging aus der Hütte das Epitaph des großen Baumeisters selbst († 1432) an der Westwand hervor. In einer tiefen Nische trägt der erstaunlich charaktervolle Kahlkopf als Konsole die Halbfigur des Erbärmdechristus. Wieder ein Künstlerbildnis als Konsole. In der Folgezeit hat diese von der Parler-Epoche ererbte Vorliebe für Konsolenbüsten im gleichen Gebiete auf die prächtigen Bildniskragsteine der Wasserburger Kirche gewirkt, deren Langhaus Stetthainer geschaffen. Ein gutes Stück gleicher Art, nicht gleichen Kreises, an der Weildorfer Kirche 1429.

Einen kurzen Blick verdient auch die Bauplastik Schlesiens.

An der Striegauer Pfarrkirche begegnen sich sehr verschiedenartige Anschauungen. Der Meister des Südportales ging offenbar von Feinkunst, ja von Elfenbein aus. Hier herrscht fast französische Eleganz. Auch das Ikonographische ist interessant: Verdreifachung der Marienkrönung durch typologische Parallelen. Der Meister des Nordportales gibt derbe, entartete Parlerkunst, häuft in die Höhe und meint die Tiefe; die Gewandbildung nähert sich dem (ebenfalls ziemlich rohen) Marienode des Wiener Nordportales. Das Westportal teilt mit dem Wiener auch das Thema der Pauluslegende. Liegnitz besitzt in der Nordtüre der Oberkirche eine Anbetung der Könige, die nicht gar geschickt die Tiefendrehung des Reiterzuges mit der Respektierung der Fläche zu verbinden strebt. Von größtem Interesse in diesem Gebiete die Wenzelstatue am Westportale. Sie ist datiert: 1421. Hier hat Einer kühn gewagt, die übliche Ritterfigur aus dem hinterfangenden Mantel gleichsam herausspazieren zu lassen: es ist mehr ein Gang- als ein Standmotiv herausgekommen, als solches bemerkenswert biegsam. Wieder ein Vorklang „spätgotischer“ Formen in der Frühzeit des Jahrhunderts. Die Figuren des Westportales am Breslauer Dome waren mir durch Einrüstung entzogen. Auch hier käme Verschiedenes in Betracht.

In Mitteldeutschland wenig Wichtiges.

Den Standfiguren der Ulmer Stirnwand grundsätzlich ähnlich, nur schwächer und starrer, sind die Gestalten eines Meisters J., die außen an den Strebepfeilern des Erfurter Domes stehen. J. hat monogrammierte Werke zwischen 1405 und 1422 hinterlassen (Overmann, *Kunst d. St. Erfurt*, Nr. 65). Nicht viel bedeutender der „Meister von St. Augustin“ zu Erfurt, der am Turme dieser Kirche (zw. 1432 u. 1444) arbeitete. Der hl. Augustin selbst eine schwächliche Figur, im Grundzuge nicht besser als die schwächsten Figuren der Ulmer Stirnwand, im übrigen schon stark in der Auflösung der ununterbrechlichen Linie begriffen.

In Obersachsen bot der Weiterbau des Meißener Domes auf dem Berge der Albrechtsburg Gelegenheit zu Bauplastik. Die Skulpturen des nach 1400 neugeschaffenen Südtores am Langhause nähern sich allerdings schon der Jahrhundertmitte, obwohl sie auf den ersten Blick unserer Epoche zu gehören scheinen. Wie ein Symbol

und Schlußsiegel aber auf dieses Kapitel wirken die Figuren der Fürstenkapelle. Das große Portal nach der Kirche war noch im 14. Jhh., offenbar unter stärkster Beteiligung von Erfurter Künstlern gearbeitet worden (s. oben S. 73). Nach 1427 jedoch geschah sehr Symptomatisches. Es scheint, daß Meister Wolffhardt von Königsberg in Franken (damals kursächsisch geworden) den Bau leitete. Wie in Königsberg wurden die Pfeller durch Statuen unterbrochen. Die sieben alten, die heute noch da sind, hat man geschnitzt. Das ist der beste Beweis für das Versickern der Hüttenplastik. Daß sie noch lange ihre Nachzügler hatte, beweist nichts dagegen. In der Zeit ihrer Blüte wäre es undenkbar gewesen, daß Schnitzer Bauplastik lieferten. Es sind lange, gestreckte Figuren ohne viel höheren, als dekorativen Wert, immerhin einige in der Anlage als Standfigur (König Balthasar) oder im Griffe einer Hand (Caspar) nicht bedeutungslos. Ihr Stil hat im 2. Bande seine Rolle zu spielen.

Das Entscheidende ist das Symptom: es ist wohl der erste Fall, daß Zünftler für eine Hüttenaufgabe einsprangen. Und wenn um 1400 noch ein Gleichgewicht geherrscht hatte — nach 1430 offenbart sich die innere Unterhöhnung des Alten gänzlich nackt. Die Hüttenplastik ging zu Ende, die Zunft hatte gesiegt.

Litt.: Reichenbach u. Altdorf: Inv. O. Pfalz u. Regensburg I, Fig. 107, N. B. II, Fig. 27. — Sighart, Gesch. d. bild. Künste in Bayern 1863, S. 508 (Stetthainer-Epitaph), S. 509 (die Inschriften d. Landshuter Altares). — Hanfstaengl, H. Stetthainer. — Semrau, Schles. Vorzeit N. F. II, S. 73ff. — Lutsch, Schles. Kunstdenkm. I, 16, 32, 53, 54. Bd. II, S. 201. — Liegnitz b. Dehio, Denkm. d. d. Bildhauerk., 15. Jahrh. I, 3. — Kunstdenkm. Sachsens, H. 40, S. 150ff. u. S. 182ff. — Über Hildesheimer Bauplastik s. u. S. 221.

7. Die Feinplastik in Thon und Alabaster

Schon der erste Umblick über die wesentlichen Werte der Hüttenplastik traf eine wogende Zeit voller Gegensätze. Neben Werken, die in immer wieder neuen Formen nach Selbständigkeit überhaupt, nach Leben überhaupt ringen, treten immer wieder solche auf, die nach gültiger Allgemeinregel streben. Die kühn-selbständigen sind darum nicht formlos, die regelhaft eingestellten nicht leblos. Alle verbindet der innere Zwang der ununterbrechlichen Linie, alle der Sinn für die Totalität des Eindrucks und eine gewisse Neigung zum Malerischen. Aber es ist ein Kampf: es gibt zweifellos Werke, die der Glaube an gültige Normalform entscheidend beeinflußt, und solche in denen der Trieb zum Einmaligen überwiegt. Es läßt sich zugleich ahnen, wem der Sieg zufallen wird: je näher an 1400, desto häufiger die Werke einer freien Phantasie, je näher an 1430, desto häufiger jene einer freiwillig gebundenen. Es sind wohl sehr tief gelegene gegensätzliche Kraftquellen, die an der Oberfläche durcheinandersprudeln. Beide sind schon im 14. Jhh. da. Keine tritt allein auf, aber der Grad der einzelnen gibt beider Begegnung den Ausdruck. Die eine ist offenbar die Vergegenwärtigung — wo der heiße Atem ihres Willens weht, das „Jetzt und Hier“ zu erfassen, da wird immer die Individuation der Form selber etwas Einmaliges verleihen wollen. Die andere ist der rhythmisierende Wille, den das zweite 14. Jhh., gleichsam um Platz zu machen, zurückdrängen mußte; er wird immer auf die Bindung durch allgemein Gültiges drängen. Kaum hat sich genug neue konkrete Phantasie durch die Lücken gezwängt, so schießt er in neuer Form heran und schließt sich herum. Eine Reaktion des Rhythmischen also, aber auf das angewendet, was eben jenes zweite 14. Jhh. mit verbindlicher Zukunftswirkung geschaffen, auf die Masse, deren Verhältnis zur Linie sich umgekehrt hat. Malerisch-total, in einer Art Atmosphäre gesehene Masse: wenn das Spiel der abstrakten Linienphantasie sich von ihr aufnehmen läßt, so ergibt sich „weicher Stil“. Wir wollen den Namen annehmen, wie andere Stilnamen auch, als Fechtnamen. Er ist eingebürgert, und seine erste Aufstellung durch Börger war zu ihrer Zeit fein und glücklich. Nur müssen wir uns streng hüten, alle Plastik um 1400 als weichen Stil anzusehen. Er scheint die allmählich wachsende, aber selbst im Siege nicht völlig alleinige Regel zu sein, die Grundstellung gleichsam, die Einheitsform, auf die sich die wunderbar wogende Zeit schließlich zusam-



Der Apostel Bartholomäus. Tonfigur im germanischen Museum
zu Nürnberg

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

menziehen möchte — damit der ewig geschäftige Schöpferwille sie wieder auflösen könne. Wer die Notwendigkeit fühlt, verliert den Mut zum Tadeln. Frühere Zeiten, die im Grunde nur Naturwiedergabe schätzten, konnten in einem solchen Stile nur „Manierismus“ sehen — für uns hat sogar dieser Name schon den tadelnden Beigeschmack verloren. Genau so aber wird der Historiker sich hüten müssen, in dem scheinbar ungebärdigen Wesen der Vergegenwärtigung und Beobachtung nur die formzerstörende Kraft zu erblicken. Es scheint vielmehr, als öffne sich im großen Herzschlage der Geschichte immer wieder gleichsam eine Klappe, ein bestimmtes Maß von Erscheinungswelt neu einzulassen, und schließe sich dann wieder, es zu verarbeiten. Die Extreme sind Formlosigkeit hier, Tod im Dekorativen dort. Wie eine Epoche zwischen ihnen sich hält, das macht zuletzt ihren Sinn aus. Wir Heutigen wissen etwas davon. Um und vor 1400 springen Tore auf, eine unbändige Freude am einmalig Lebendigen, am Geschehenden, am „Wirklichen“ strömt herein. Man kann beobachten, wie ein gesetzlich denkender Wille zur Form diese Tore langsam wieder zu schließen beginnt. Manche nennen das Verfall: es ist Atmung. Nur einzuatmen, wäre nicht weniger tödlich, als nur auszuatmen. So angesehen ist das geschichtliche Bild weit nüancierter, der geschichtliche Blick wird weiter und vorsichtiger als beim Glauben an einen Fortschritt der Kunst von der noch unverstandenen zur schon verstandenen Natur. Tatsächlich fügt sich diesem der wirkliche Verlauf niemals ein. Um diesen Glauben aufrecht zu erhalten, hat man gegen all jenes Lebendige sich absperren müssen, das wir hier gläubig zu erfassen suchen: man hat sich die deutsche Plastik nicht ansehen dürfen. Das Verwickelte unserer Epoche spricht schon daraus, daß in der Hüttenplastik selbst, deren Uraufgabe monumentale Dekoration ist, die Gegensätze sich begegnen und verschlingen. Man könnte in ihr ein Streben erwarten, wie es in der Regensburger Bauhütte sich krönte — und nur in der beweglichen, einzelnen, der Plastik kleinen Formates vor allem, die freieren Formen des Natürlichen. Aber wir sahen sie gerade in den Aposteln der Ulmer Archivolten und sahen durch ihre Kraft jene der reinen Stilform nicht gesprengt, sondern geradezu miternährt. Immerhin, die Erwartung besonders überraschender Eroberungen in der beweglichen Plastik kleinen Formates wird uns nicht täuschen. Sie soll zunächst besprochen werden, um die theoretisch stärksten Gegensätze gleichsam als Gesamtrahmen auszuspannen. Nur werden wir, wie in der Hüttenplastik Zeugnisse keckster Verlebendigung (und auch da schon bewußt kleinen Maßstabes!), so hier gelegentlich Gedanken aus der Sphäre des Monumentalen finden. Gegensätze und Mischung von Gegensätzen überall, so ist die Zeit um 1400.

Der Steinplastiker hat hartes Arbeiten. Das kleine Modell vor Augen, muß er die Weichheit der Form der Härte des Materials abringen. Thon aber ist weich, die Festigkeit schafft erst der Brand. Die Ausführung ist zugleich Entwurf, der schöpferische Wille findet geringsten Widerstand, die Härte bringt ein mechanischer Vorgang. Manche Formen der Nürnberger Heldenköpfe, der Mainzer Memorienfiguren ließen an die feuchte Frische und Geschmeidigkeit der Thonplastik denken. Nürnberg und der Mittelrhein sind zwar auch durchaus nicht die einzigen, wohl aber die wichtigsten Stätten der Terrakottakunst um 1400, die wir bisher kennen. Die Nürnberger hat am frühesten Beachtung gefunden.

Das Germ. Museum bewahrt eine Folge von sitzenden Aposteln, die etwa in der späteren Zeit des Schönen Brunnens entstanden sein mögen, nur 61—65 cm hoch (Abb. 112/4). Sie sind vermutlich in der Frauenkirche, davor in einem Nürnberger Kloster gewesen; drei weitere finden sich in der Jakobskirche. Hier enthüllt sich die Zeit mit überraschender Kühnheit. Wieder scheint das kleine Format ermutigt zu haben, hier noch durch die Nachgiebigkeit des Materiales unterstützt. Wir haben keine Großformen von vergleichbarer Wucht und Leidenschaft. Alle auf Sitzbänken mit musterhaft feiner Maßwerkverkleidung — ein Zug, der gleich der Sorgfältigkeit der Rückenbehandlung in der schlesischen und böhmischen Kunst wiederkehrt (wohl nicht zufällig!). In einer neuen Dramatik



112. Apostel aus Thon, Nürnberg, German. Mus.



113. Apostel aus Thon, Nürnberg, German. Mus.



114. Apostel aus Thon, Nürnberg, German. Mus.

wirkt heiße Vergegenwärtigung des Persönlichen gegen überreiches eigenlebendiges Gewand an. Gedanken des 13. Jhhs. (auch dies ist nicht vereinzelt) kehren in verwandelter Form wieder. Bartholomäus schlägt das Bein über, wie man es im 14. Jhh. seit den Sitzfiguren des Freiburger Turmes nicht mehr gesehen. (In kleinen Reliefs taucht das Motiv schon vor der Zeit der Thonapostel wieder auf.) Aber nicht die Beinform selbst erscheint, nur der (abgebrochene) Fuß war zu sehen. Das Körperliche wirkt als verborgenes Treibendes für den Strudel der Gewandung; was in ihr geschieht, legen wir dem Charakter zu. Sie hat selbst soviel Temperament wie ein Gesicht, bei Bartholomäus ein heiß sprudelndes; es kocht und — wunderbar — die Linie bleibt ununterbrechlich. Auch wo sie nach außen überborden will, schwankt die Welle in rundlichen Bogen zurück. Der Kopf Abglanz der Faltdramatik. Die Haare ringeln sich energisch, auf der Stirne häufen sich die Falten. Bohrende Blicke, schwer verschattet, scheinen aus dunklen Höhlen vorzustechen, die Hand packt in das Buch. Ein Choleriker. Man muß einen der Jugendlichen daneben halten; geglättet wie das apfelrundlich feine Gesicht, spülen die Gewandwellen symmetrisch herab, ohne schwarze Kluft, wie sie der Fuß des Alten hineinstieß, wohligh und hold. Einer von ihnen hat das Motiv der Hängedraperie in besonders voluminöser Form, das Attribut darauf zu tragen; die Hand auffallend schlank und mit einer leichten Eckigkeit gebogen, in der schon Züge einer späteren Zeit zu werden scheinen. Der lächelnde Kopf mit der Eingrabung seitabwärts der Nase, wie sehr belebte Prager Büsten (Kotlík) sie liebten. Unter den Alten fällt einer noch auf, der in sehr starker Wendung den rechten Fuß ganz im Profil nach außen streckt. Eigenwillige Regung, aller bisherigen Formel unbekannt und ohne nähere Folgen. Großartig schwingt der ganze Körper zurück, wie prallend — in den fühlbar geformten Raum, der sich bilden will, stößt der gesenkte Kopf vor. — Der milde Kahlkopf mit den kleinen Einzellöckchen über der Stirne hat die etwas schlaffen Falten, die seiner geklärten Ruhe entsprechen. Die angestaute Kraft überschüssiger Gewandmassen im Dienste einer leidenschaftlichen Charakteristik; innerhalb einer Form, aus der Formel werden kann, alles frisch und eben erfunden; einzelne überraschende Vorstöße in gänzlich neues Land; konkret vergegenwärtigende Phantasie, glücklich dramatisiert gegen eine nachgiebige abstrakte — und hier und da ein großer Wurf nach dem Erhabenen. Alles am stärksten wohl im Bartholomäus. Wäre er eine große Figur — sie könnte die deutsche Kunst dem Moses Claus Slüters entgegenstellen. Es ist bezeichnend, daß sie klein ist. Wir Heutigen möchten sie doch gerne einmal vergrößert sehen, wir trauen ihr mehr zu als ihre eigene Zeit. Als man den Meister zu sehen begann, hat man ihm (Thode vor allem) sehr vieles zugeschrieben, auch in Holz und in Stein. Nicht einmal in Thon kennen wir in Wahrheit ein weiteres Werk von ihm. Die Kalchreuter Apostel sind älter und schwächer. Es muß sehr häufig gerade in Nürnberg in dem weichen Stoffe gearbeitet worden sein. Die knieende Frau des Germ. Mus. Nr. 85 ist von derberer und all-



115. Christus und Apostel (Terrakotta), Neudenau, St. Gangolf. Phot. Kratt, Karlsruhe.

gemeinerer Form. Offenbar Hauptfigur aus einer jener Darstellungen des Marientodes, bei denen die Sterbende im Gebete zusammenfällt. Danzig und Regensburg geben u. a. gleichzeitige Beispiele. Der koloniale Osten, — so Stoß im Krakauer Altar — hat allgemein lange noch an dieser Fassung festgehalten. Es lag nahe anzunehmen, daß drei stehende Apostel (Germ. Mus. 87—89), die ganz offenbar zu einer solchen Darstellung gehören, gerade von dieser selbst stammen. Die Trauergebärde des einen hat man früher auf einen Johannes unter dem Kreuze deuten können. Material, Stil und Maßstab rechtfertigen die gemeinsame Aufstellung, die man jetzt vorgenommen hat, durchaus. Gänzlich anders eine Gruppe anbetender Könige im Kais. Friedr. Mus. (Vöge Nr. 52). Die Formen sind schärfer, der Ausdruck hat etwas Frisiertes. Weitere Beispiele bei Josephi Kat. Germ. Mus. Nr. 98—100. Die ergreifende Totenmaske Christi (ehemals Samml. Felix, Leipzig) wohl schon 1430; die Herkunft nicht gesichert. Frau Dr. Zimmermann denkt an den Mittelrhein. Thonwerke werden uns gelegentlich im ganzen oberdeutschen Gebiete begegnen. Die Modelpressung begünstigte die Vielfältigkeit und den Export. Die Töpferfamilie der Vest aus Creußen soll bis in diese Zeit zurückreichen und auch in Österreich gearbeitet haben, wo um diese Zeit in St. Florian und Kreuzenstein Ölberggruppen aus Thon begegnen. Vgl. Walcher von Moltheim, Kunst und Kunsthandw. Wien XII, S. 354. — (Über die Nürnberger Apostel vgl. Josephi a. a. O. S. 50ff.)

Im weiteren Verlaufe hat auch Bayern eine eigene Thonplastik entwickelt. In unserer Epoche sind fürerst noch verhältnismäßig wenige sichere Zeugnisse da, besonders an Feinplastik.

U. a. eine hübsche Pietà im Germ. Mus. (Josephi Nr. 97) und ein schlafender Jünger von einem Ölberg ebenda. Eine sitzende Katharina, die das Münch. Nat. Mus. 1911 erwarb (von Halm im Münch. Jahrb. 1911, S. 126ff. veröffentlicht), wage ich nicht recht der bayrischen Schule zuzurechnen. Man muß sie mit der typisch bayrischen Thonmadonna von Weidenwang (s. u. S. 179) vergleichen, um den großen Unterschied der Auffassung zu erkennen. Sie wird wohl dem Aschaffener Gebiete angehören, in dem sie gekauft wurde.

Nicht fern von diesem, nämlich zwischen Nürnberg und dem Mittelrhein, dem letzteren aber geographisch wie stilistisch weit näher, in der Jagst-Neckargegend, hebt sich eine kleine und offenbar in sich selbständige Gruppe von Terrakotten heraus.

In Neudenau (St. Gangolf) eine Folge sitzender Apostel, der verwandte Serien in Billigheim und Neckarmühlbach entsprechen. Die Formen sind spitziger, das Pathos ist geringer, das Ganze mehr fein-dekorativ. Hierher gehört auch zweifellos das 1416 datierte kleine Vesperbild der Wimpfener Dominikanerkirche; nicht nach Schwaben und nicht an den eigentlichen Mittelrhein (Abb. 115).

Der Mittelrhein ist ungleich bedeutender. Er hat uns ganz Überraschendes gespendet, seit Back und fast gleichzeitig Rauch das Augenmerk auf ihn gelenkt. Was hier in kleinem Maßstabe aus dem Thon geholt wurde, stellt an einigen Punkten die Nürnbergschen Leistungen noch in Schatten, ja es ist ohne Vergleich in der Feinheit der Formerhaltung bei so intensiver Vergegenwärtigung. Mainz und Bingen scheinen Hauptorte gewesen zu sein. Im Rheingau jedenfalls war der glänzendste Thonplastiker tätig: er schuf die Lorcher Kreuzigung (jetzt Wien, Sammlung Figdor) und die Dernbacher Beweinung (Limburg a. d. L., Dommuseum). Beim ersten Auftauchen auf dem kunsthistorischen Kongreß in Darmstadt hat namentlich die Beweinungsgruppe ungläubiges Staunen erregt. Manche wollten sie erst einer hundert Jahre späteren Zeit zutrauen, in der sie natürlich keinen Platz mehr fände (Abb. 2, 20, 21, 116—120).



116. Die Lorcher Kreuztragung, Wien, Slg. Figdor. Nach Back.

Nach einer alten Zeichnung von Franz Hubert Müller stand die Lorcher Kreuztragung in einem Maßwerk-schrein; ein erhaltenes Stück davon zeigt, daß auch er aus Terrakotta war. Offenbar haben wir hier einen Teil des Kreuzaltars von Lorch, den 1404 Johannes Kutzenkint und einige Landsleute stifteten (Abb. 116). Am ersten noch aus den alten Bedingungen verständlich erscheint die Gruppe der Leidtragenden. Sie ist schon in der Kreuzigung selbst vorgebildet. Die hüttenplastischen Reliefs und die Epitaphe des 14. Jahrhunderts besonders in Franken und Thüringen, aber überall, und so in der Mainzer Gegend selbst die schöne kleine Holzgruppe aus St. Christoph (Back Taf. XXVIII), kennen immerhin schon Ähnliches. Aber neu ist die rein stilistische Kraft der langen ununterbrechlichen Linie, fortgedachtes 14tes Jhh.! In der ersten Frau links hinter Maria wechselt sie wie ein Federstrich gebogen von innen nach außen und wieder zurück, unmittelbar wie ein sanfter Gesang. Ergreifend sicher ist die Sprache des Gewandes in der Gottesmutter selbst. Das Kopftuch, fein genarbt, sinkt in ruhigen Bogen, auch das Obergewand noch, das die still zusammengelegten Hände umschreibt; dann beginnt alles zu schüttern, unruhig, wie Stöße schluchzenden Weinens — es ist als sei das Kniezittern des Ohnmachtsfalles in Falten übersetzt. Ist in der fest zusammengewachsenen Gruppe noch über das zarte Leben der Vergegenwärtigung eine milde Zuständigkeit und holde Typik hingebreitet, so ist in der nächsten alles neu. Ein Mann im Stahlhelm, ein durchaus heutiger Mensch mit kräftigem Polizistengesicht, wendet sich herrlich gegen die Leidtragenden. Er empfindet die Trauergruppe als Auflauf. Der Nächste, in tief menschlichem Gefühle, rührt ihn besänftigend mit der Linken an. Dann zwei, die ganz im Geschehnis, nicht im Ereignis, aufgehen. Einer in prachtvoller Beckenhaube mit Visier, die Hakennase weit vorspringend, eine genau beobachtete und gänzlich einmalige Erscheinung, eilt weiter; ein anderer, dessen Gesicht an die zarten Formen der Memorienpforte erinnert, hutlos ihm halb voraus. Andere stehen und gucken aus dem Hintergrunde, andere strömen vorwärts, einer in vollem Laufe. Figuren, die nicht der heilige Sinn der Tatsache, sondern die Vergegenwärtigung des Vorganges erzeugt hat, Nebenfiguren, wie sie Masaccio im Tabitha-Fresko durch den Raum spazieren läßt. Die Schwächer werden verbundenen Auges wie Tiere an einer Leine geführt. In der Mitte aber Christus zusammenbrechend. Eine Gestalt, die schon das Straßburger Westportal kennt und der das ganze 15. Jhh. — besonders gern in Schwaben — nachgegangen ist. Eine wunderbare Form, in einer großen Linie ganz eine Masse von einem Ausdruck. Die Ärmellinien schwingen nach der Hand,



Weinschrötermadonna aus Hallgarten (Rheingau)
Mit bes. irrtl. Genehmigung des Herrn Dr. von Braumühl, Egers a. Rh.

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



117. Christus von der Lorcher Kreuztragung, Wien.
Sig. Figdor. Nach Back.



118. Stifterfigur von der Lorcher Kreuztragung, Wien, Sig. Figdor. Nach Back.

die Hand zerteilt sich über dem Knie, die Falten zersträhnen sich von da aus wie die Linien eines spätgotischen Panzerhandschuhs und zerschleifen am Boden, ein Bündel hingeschütteter Kräftestrahlen. Der Kopf namenlos ergreifend; mit der Zurückhaltung eines sehr westlichen Stilgeföhles ist alles Leiden in eine stille Form gebannt. Auch ein Stifter ist da. Er kniet, ganz zarteste Masse, aber so vereinheitlicht wie ein Federstrich. Die Gesichtsbildung erinnert wieder an die Memorienpforte. Ist das alles um 1400 möglich? Es ist nur damals möglich, die nächsten Generationen sprechen eine ganz andere Sprache, herb und eckig. Die Zeit um 1500 formt viel massivere und rauhere Figuren. Nur eine der unseren, der Mann in der Visierhaube, könnte maximilianeisch wirken. Hier sind überall zarte Körper, von der typischen Einziehung des Leibes, der vorquellenden Brust, den etwas hängenden Beinen, wie sie in den Bremer Kurfürsten, vorher schon im Prager Wenzel und gleichzeitig in Rittergrabmälern überall bezeugt sind. Noch mehr: es sind ja nur freigewordene Relieffiguren, was uns hier verblüfft. In den gestaltenreichen Portalreliefs der Parlerzeit ist ihre Einzelbildung wie das Leben ihrer Gesamtheit vorgedacht. Es ist etwa die Stufe des Wiener Paulusreliefs. Dort, ja schon im Freiburger Nordportale, war auch dieser Grad von Räumlichkeit durchaus geschaffen, die Vordergrundsbühne, in deren Tiefe hinein auch die Relieffiguren treten konnten — anders natürlich als in den landschaftlichen Aufsichten der Königszüge. Es genügt, sich an die kleinen lebensvollen Gruppen der Freiburger Innenseite zu erinnern, die ja gut eine Generation älter sind. Emanzi-

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

11



119. Deutscher Holzschnitt, Frühzeit des 15. Jahrhunderts.
Nach dem Börnerschen Auktionskatalog.

pierte Relieffigürchen sind die Lorcher; die Nürnberger Sitzstatuetten verkleinerte Monumentalformen. Schon darum dürfen wir hier die Feierlichkeit, das majestätische Rauschen der fränkischen oder böhmischen Arbeiten nicht erwarten. Aber zu der Herkunft aus dem erzählenden Relief tritt noch eine offenbar mittelrheinische Sonderart, eine Fähigkeit, sehr lebhaft Vorgänge mit Charme darzustellen. So wie bei Stephan Lochner oder Fra Angelico das Vergegenwärtigende von einer holden Typik übersponnen wird, so, in Einigem nur etwas kühner, gibt hier eine innerlich sehr deutliche Dramatik sich unter das Gesetz einer delikaten Form. Auch hier aber ist es das Ermutigende des kleinen Maßstabes, das der überraschenden Einzelheit die Pforte öffnet. Auf der Auktion der Sammlung Hoffmann in Leipzig (Börner, 1922, Kat. I, I) tauchte ein früher Holzschnitt auf, dessen Komposition allgemein verwandt ist (Abb. 119). — Die Lorcher Kreuztragung war schon länger bekannt, nur nicht recht beachtet. Die Limburger Beweinung hat erst Back ans Licht gezogen. Sie war weiß übertüncht. Die Wiederherstellung im Darmstädter Landesmuseum hat kostbare Farbenreste aufgedeckt. In der Mitte ragte das Kreuz, die beiden Schächer der Nebenkreuze sind auch noch erhalten. Bei dem ganz verkrümmten Bösen wird man sich trotz der Zurückhaltung in der Gesichtsform der grotesken Bettlergestalten an den Martinsdarstellungen von Mainz, Aschaffenburg, Ulm erinnern dürfen. Die Hauptgruppe ließ sich zusammensetzen und ergibt nun eine Gesamtlinie von unerhörter Schönheit. In mondig-weichem Bogen sinkt sie von Joseph Arimathia zur Madonna; die Schlingung von Josephs Oberkörper wiederholt sich verstärkt im Kopftuche, im Mantel der Mutter, tieft sich zurück gegen den dahinterknieenden Johannes, fließt dann lang aus im hingestreckten Leichnam, um in der unendlich schweigsamen Figur des Nicodemus feierlich steil wieder aufzuwachsen. Eine große Biegung, gegen die eine rahmende Vertikale schließt. Selbst die Farbe macht den Gang mit. Rotbraun beginnt sie im Joseph, mit Weiß im Umhängetuch, Schwarz im Haar und Täschchen gehoben; in der Maria-Johannes-Gruppe hat sie die höchste Wärme und gegensatzreiche Fülle; der Mantel der Madonna blau, der des Johannes weinrot, beider Untergewänder komplementär gefärbt, links Braunrot (das von Joseph noch herüberkommt), rechts Dunkelgrün. In den Säumen klingt Gold. Christus dann leichenfarbig mit zahlreichen kleinen Blutspritzern, rot und grünlich in Flecken verteilt, ganz golden das Lendentuch; und da die Linie im Nikodemus wieder aufschießt, kommt auch das Rotbraun wieder, nun hinter und über dem reinen Gold des Lendentuches. Den Klang der Linien muß das Auge selber fühlen. Der Zauber der Form siegt widerstandslos. Die Charakteristik innerhalb dieser überwältigend schönen Lyrik hat Back fein empfunden. „Links der tätige fromme Joseph mit gefalteten Händen, Täschchen und Messer am Gürtel, rechts der suchende Mann des Geistes, in schmerzlicher Erwägung, an allem unsicher geworden.“ Wirklich, auch dies steckt noch darin. Merken wir uns aber auch, wie die Gesamtlinie hier von einer elastisch-einheitlichen Masse



120. Limburger Beweinung, Terrakotta. Nach Back.

erzeugt und wie diese im Inneren raumhaltig ist, wie das Ablesen des Räumlichen in der Maria-Johannes-Gruppe auch das lyrische Erlebnis noch rhythmisiert. Klassische Einheit des Gefühls und seiner sichtbaren Bahnen. — Lorcher Kreuztragung und Dernbacher Beweinung sind unverkennbare Werke eines Meisters. Mindestens die erstere geht dem Saarwerden-Grabmale, den Ulmer Archivoltenaposteln voraus. Bezeichnend ist wieder die Freiheit gegenüber allem Abstrakten in dieser Frühzeit. Die Vergegenwärtigung ist es, die hier im Kleinen, im Maßstabe, den das erzählende Relief der Hüttenkunst überall geschult, das Erlebte mit einer Deutlichkeit hinstellt, die die Bindung des Stiles vergessen läßt. Weicher Stil in jener abstrakten Formulierung, die schon am Prager Brückenturme, an der Ulmer und gar der Regensburger Vorhalle uns entgegentrat, ist das nicht. Das Eigenleben der Faltensprache kocht nirgends über, es dient. Und doch ist dies Stil, reine und ausschließliche Kunst um 1400 mit der Abtönung auch des Groß-Dramatischen zum Weiblich-Delikat, die der Zeit oft, dem Mittelrhein aber als nahezu stetige Eigenschaft zugehört. Die Gesichter mit den feinen Nasen und hohen Brauen begegnen uns im Mainzer Kreise noch häufig. Vielleicht haben wir ein Spätwerk dieses musterhaft feinen Ateliers selber noch in einem Vesperbilde aus Frankfurter Privatbesitz (Schmidt-Swarzenski Nr. 56), nur 58 cm hoch; der fehlende Leichnam muß annähernd horizontal gelegen haben, der Kopf, tief im genarrten Tuche verschattet, schrägen Blickes geneigt, ist von der charakteristischen Holdheit des Schmerzes; die Falten sehr groß vereinfacht und von einer Schärfung, die auf Spätzeit deutet. Mehr nach dem ausgesprochenen weichen Stile hin neigt schon das herrliche kleine Vesperbild des Kasseler Landesmuseums, das Rauch veröffentlichte, als es noch der Sammlung Großmann in Frankfurt gehörte. Der Ausdruck ist betonter, von unbeschreiblich feiner Kraft, das Gewand rauscht in großem Stile — und doch Kabinetskunst (Abb. 120—121).

Eine besondere Gruppe thonplastischer Werke gruppiert sich um Bingen.

Aus Dromersheim bei Bingen erwarb das Berliner Museum eine delikate Madonna, die Vöge richtig mit einer Figur des Louvre zusammenstellte (dort immer noch als „belle Alsacienne“ bezeichnet, obwohl Vöge



121. Vesperbild (ehem. Slg. Grossmann), Kassel, Landesmuseum.

blättert sich auseinander, der Schleier legt sich schräg und eben über die Brust bis unter das Kind, das das der Dromersheimer Figur an lieblicher Lebendigkeit noch überbietet. Wie fern ist hier das leicht grimasierende Lächeln des 13. Jahrhunderts! Zweifellos hat hier ungemein scharfe Beobachtung, Nachzeichnung nach dem Leben mitgeholfen, aber das „garder l'esquisse“ ist denn auch vollendet geglückt. Der Ausdruck der Köpfe ist nur die Steigerung des Ausdrucks der Falten: hemmungslos freies, eckenlos helles Fließen, gütig und rein. Es ist die „Weinschröter-Madonna“, die Muttergottes eines glücklichen Trauben- und Sonnenlandes. Etwas verderbt spiegelt sich ihre Art in einer Thonmadonna aus Frankfurter Privatbesitz (Schmitt-Swarzenski Nr. 41). — Figuren wie diese sind einzeln gedacht.

Aber etwas westlicher noch, in Carden an der Mosel, findet sich wieder ein Terrakotta-Altar, auch der Schrein aus Thon (vgl. Lorch).

Petrus und Paulus, Castor — der Kirchenheilige, dessen Hauptgedächtnismal die Koblenzer Kirche ist — und eine Anbetung der Könige sind unter drei Maßwerkdoppelbögen vereinigt. Sie stehen frei bearbeitet, aber, wie gewisse Relieffiguren der Parlerepoche, auf schmaler Bühne. Maria, das Kind, der älteste König kleiner und erhöht in der Mitte, der Kleine blickt strahlend nach den dargereichten Schätzen. Die Gewänder der Stehenden, wie der Mittelgruppe von weicher Fülle, etwas näher dem normalen weichen Stile als die Rheingauer Arbeiten, aber ohne symmetrische Faltenpendelung. Die Proportionen gekürzt, breiter als in Lorch. In den Köpfen eine gewisse Stilverwandtschaft, aber es ist ein entschieden anderer Meister, vielleicht noch in einiger Beziehung zur Hüttenplastik größeren Formates. Außerordentliches Leben in den Aposteln. Petrus zeigt schimmernde Zähne. In den Königen ein höfischer Prunk, der an die Kaiser- und Kurfürsten-Darstellungen der Zeit von ferne erinnert. Eine außerordentlich hohe Leistung. — Auch größere Formen hat die Thonplastik erobert; der Marienod des Frankfurter Domes erzählt davon. Ein Nachzügler ist der Cronberger. Doch hat Frau Dr. Zimmermann erfreulicherweise festgestellt, daß die Wappen keineswegs erst auf 1470 deuten. Wir sind noch nicht fern vom

ihrer Herkunft aus Kloster Eberbach längst nachgewiesen hat). Inzwischen ist ein begeisterter Laie, Herr v. Braumühl in Engers am Rhein, auf ein wundervolles Marienbild in Hallgarten (Rheingau) gestoßen, das dann Klingelschmitt veröffentlichen durfte. Es ist nicht nur die Schwester, sondern der Zwilling der „belle Alsacienne“, d. h. der Eberbacher. (Taf. VIII.) Große Verdienste erwarb sich Rauch, der schon 1910 und 1914 uns einen Begriff von der Ausdehnung der mittelrheinischen Thonplastik verschaffte. Eine ganze Gruppe ist jetzt klar, die Madonnen von Dromersheim, Eberbach, Hallgarten, dazu noch eine Katharina und Barbara in Bingen. Schon der Kopf der Dromersheimerin lehrt den engen Zusammenhang mit dem Meister von Lorch und Dernbach. Hohe blasige Stirn, adelig zarte Nase, kleiner Mund. Die Figur auf der Mondsichel aufwehend, in feinem Schwunge, das Kind drollig-saftig und lachend. Die Tunika mit dem Gürtel erscheint wieder — das ist ein Zug aus dem 13. Jhh., der in neuer Form wiederkehrt, und mit ihm eine neue Überwindung des Bürgerlich-schweren. Doch ist es mehr gegenwärtiger Adel als entrückte Hoheit, eben doch nicht 13tes, sondern frühes 15. Jahrhundert. Die Zurückhaltung in den Falten, die Ablehnung der reichen seitlichen Ondulation ist wieder sehr bezeichnend. Die Mantellinie der rechten Seite lang und fein, von ununterbrechlicher Zügigkeit. Die Hallgartener Formulierung ist noch glattläufiger; der Schwung der Mondsichel kehrt in der Gestalt selbst wieder. Dies scheint gotischer zu sein als die Figuren des späten 14. Jahrhunderts. Die Toga

Lorch-Limburger Meister. — Weitere Werke in Binger Privatbesitz (zwei Engel, ein Prophet), Schlußsteine im Kreuzgange von St. Stephan zu Mainz, Krönung an der Sakristeitüre zu Rüdesheim; ferner in Waldstetten und Sorgenloch bei Bingen. — Litt.: Back, *Mittelrh. Kunst* S. 26ff., Taf. 17—26. — Rauch, *Hessenkunst* 1910 u. 1914. — Vöge, *Amtl. Ber. preuß. Kunstsamml.* XXIX Nr. 12. — *Gazette des Beaux Arts* 1903, S. 371. — Klingelschmitt, *Unsere liebe Frau v. Hallgarten*, Wiesbaden 1916. — Rauch, *Das illustr. Blatt*, Frankf. 1913. 9. Okt. *Invent. Rheinprov.* (Clemen). — Schmitt-Swarzenski, *Meisterw. d. Bildh.* aus Frankf. Privatbes. Frankfurt 1921. — Frau Dr. Zimmermann bin ich für Überlassung eines Durchschlags ihrer Arbeit „Vier mittelrheinische Meister“ verpflichtet. — Im weiteren Verlaufe spielen auch die Thonmodel eine größere Rolle.

Die Thonplastik hat also nicht nur Einzelfiguren, fast immer unterlebensgroß, sondern besonders gerne auch Altäre geschaffen (Kalchreut, Nürnberg, Neudenu, Lorch, Dernbach, Carden, Cronberg). Ihr eigenes ist die feuchte Frische des Materials, seine außerordentliche Bildsamkeit. Daß dieses Material bestimmte Formenarten nahelegt, ist nur wichtig, weil jetzt ein Wille zu diesen da ist, der es um ihretwillen wählt. Das Kostbare, das Kleine und Feine, das Schmiegsame, das Kühne, das Ungewohnt-Lebendige, der unmittelbare Wurf treffen sich hier. Es sind Willensströme der Zeit. Das kleine Format und der Ausdruck des Delikatens, weniger eine (allerdings auch schon fühlbare) Widerstandsschwäche des Materials stellen dem Thon den Alabaster zur Seite. In Italien hat er immer eine Hauptrolle gespielt. Im 14. Jhh. hat neben Spanien vor allem England ihn gepflegt. Die Werke der Schule von Nottingham und ihre Verwandten sind in Wahrheit nicht allzu schwer von den heimischen auf deutschem Boden zu trennen. Meist Fabrikware. Ein besonders hübsches Beispiel allerdings das eines ganzen Altares im Danziger Museum. Die leichte Versendbarkeit des Alabasters hat die Werke aus diesem Stoffe sehr weit verstreut. Dennoch ist es gelungen, einen großen Teil als deutsch, Deutschland sogar als ein ausgesprochenes Hauptland der Alabasterkunst festzustellen. Das entscheidende Verdienst gebührt Georg Swarzenski. Eine einzigartige Erwerbung auf italienischem Boden für die Frankfurter Skulpturengalerie hat ihn auf das Gebiet gelenkt. Seine Forschungsergebnisse sind in großer Reichhaltigkeit im ersten Hefte des *Staedelschen Kunstjahrbuches* zusammengestellt. Mit dieser Arbeit im Hintergrunde dürfen wir uns auf das Wesentlichste beschränken (Abb. 123—125).

Der Alabaster scheint um 1400 geradezu an die Stelle von Elfenbein und Email zu treten, als Werkstoff intimer Einzelfigürchen und kostbarer Altäre von kleinem Maßstab. Die häusliche Privatandacht, die Vorbedingung aller feinplastischen Kabinettkunst, bevorzugt ihn jetzt. Ein vollständig erhaltenes Alabasteraltärchen in altem Holzschreine ist allerdings bisher nur einmal bekannt geworden, in einem Stück des Münchener Nationalmuseums, das schon jenseits der Epoche steht (Swarz. Abb. 73). Die deutschen Werkstätten haben weithin versandt, auch sind — so an der Kanzel von Barcelona — deutsche Meister neben vlämischen in Spanien selbst zu beobachten. Die Ausfuhr nach Westen ist gelegentlich urkundlich bewiesen. Von einem deutschen Kaufmann erwarb 1432



122. Terrakotta. Madonna aus Dromersheim b. Bingen. Berlin, K. Fr. Mus.



123. Vom Alabasteraltar aus Rimini, Frankfurt, Skulpturengalerie.
Phot. Folkwang Verlag.

haben, den Ghiberti in seinem Kommentar unmittelbar vor seiner eigenen Vita bespricht als einen der ganz wenigen Bildhauer, denen er eine besondere Darstellung widmet. Mit einem Ton geheimnisvoller Ehrfurcht spricht der berühmte Florentiner, selbst typischer Vertreter des weichen Stiles, von dem deutschen Genie, das alle Anderen übertroffen habe. Er betont auch ausdrücklich, daß der Große bereitwillig seine Entwürfe und Modelle anderen überließ. Es muß also einen ungewöhnlich starken rheinischen Künstler in Italien gegeben haben, dessen Stil Ghiberti nahe lag, und der weite Wirkungen ausübte. Wenn je eine Hypothese mir bestechend schien, so ist es diese Sw.'s, der im Altar von Rimini ein Hauptwerk jenes Deutschen im Süden erkennt. Vieles vereinigt sich: der Altar stand in Mittelitalien, aber die nordischen Züge springen ins Auge; die gleiche Hand begegnet uns in der regenspendenden Madonna dell'aqua in der gleichen Stadt Rimini aus gleichem Material, ihre Zwillingsschwester aber steht heute noch in Lorch im Rheingau! Der Meister des Alabasteraltares von Rimini ist freilich ein durchaus anderer als der Thonplastiker der Lorcher Kreuztragung. Dennoch sind heute, wo jenes kostbare Werk dem heimischen Boden wiedergewonnen ist, reiche Züge allgemeiner Verwandtschaft festzustellen. Ein großer symmetrischer Aufbau. Die drei Kreuze in der Mitte, das Christi sehr feierlich mit den Evangelistensymbolen geschmückt. Die majestätische Repräsentation und Symbolik aber verbindet sich mit jener hinreißenden Vergegenwärtigung, wie sie am stärksten die rheinische Thonplastik erreichte. Neben dem stillhängenden edlen Gottesleibe zwei verkrümmte Schächer, die Beine zerhackt (wie in Limburg), Arme nach hinten, einer ist mit dem Kopfe hintenübergeschlagen. Unter dem mittelsten Stamme Magdalena von hinten gesehen, fast wie eine italienische Figur des Fra Angelico; unter dem linken die trauernden Frauen, die bekannte Gruppe zu Dreien, wie schon die Nürnberger Lorenzpforte sie gab: Maria zusammenbrechend, die beiden hinter ihr in reicher Wendung der Köpfe. Das Gewand

der Abt von St. Vaast in den südlichen Niederlanden eine alabasterne Marienkrönung mit zwölf Aposteln. Das Thema ist das gleiche wie auf zahlreichen heimischen Schnitzaltären (Oberwesel), insbesondere aber solchen aus Alabaster (Schwerte i. W.). Größere Meister haben sich gewiß nicht auf das eine Material beschränkt, doch müssen mehrere Zentren für ausgesprochenen Ausfuhrbetrieb bestanden, diese sich also wohl darauf besonders eingestellt haben. Ikographisch wie künstlerisch sind die deutschen Werkstätten von den englischen durchaus unabhängig (wenige ältere Nachahmungen ausgenommen). Die Luft um 1400 förderte die freie Phantasie — das war immer für unsere Künstler günstig. Auch die Geschichte der Malerei lehrt das. Abhängigkeit zumal von den Niederlanden tritt erst gelegentlich seit der Mitte des 15. Jhhs. — und auch dann kürzer als man zu glauben pflegt — greifbar zutage. Gemeinsamkeiten der Form sind in unserer Epoche mehr Wirkungen einer europäischen Wachstumseinheit als einer Beeinflussung von außen. Der größte deutsche Alabasterkünstler steht unter sehr weitem Horizonte; es sind uns offenbar nur Werke seiner Spätzeit erhalten; seine entscheidende Ausbildung muß um 1400 erfolgt sein. Seine Werke sind nur z. T. auf deutschem Boden; er hat in Italien gelebt. Er war nicht der einzige deutsche Meister im Süden — aber es spricht vieles dafür, daß, wie Sw. annimmt, wir in ihm jenen großen Meister aus Köln vor uns

später im Stile als bei der Lorcher Gruppe. Außerordentliche Vielfältigkeit, Parallelen gegeneinanderwogender Diagonalen, seitliche Pendelungen — die ausgebildete Rhythmik des weichen Stiles. Zwei Männer, der eine, ein Blinder, derb wie ein Martinusbettler, mit breiten Kinnbacken, ein ganz deutscher Kopf, von Inbrunst verzerrt; drüben Longinus, zart und sanft mit länglich vornehmem Kopfe, stimmungsvoll dem Lorcher Krieger, der die rohe Schutzmannsseele besänftigt. Die Linke greift, aristokratisch schlank, auf einen Schild mit geheimnisvoll dunklem Mondgesichte (wie oft auf gleichzeitigen Gemälden, besonders der Prager Kunst); die kunstgewerbliche Form trägt etwas von dem großen Landschaftsereignis in sich. Davor der mit dem Essigschwamm, hager wie eine Rogiersche Figur, hakennasig, wulsttippig, ganz augenblickliche Tätigkeit; die Beine noch immer etwas hängend, sehr nordisch, ganz unitalienisch. Der Sohn des Longinus zuletzt: völlig lyrisch, mit rheinisch feindlicher Gebärdensprache, die Hand auf den Arm des Vaters legend (ganz nach dem Lorcher Tempo), von einem Gesichtsausdruck, der schon in Eyckische Zeit weist. Überall schärft sich leise die Form. Der Gesamtgang ist noch weich und fast ganz ununterbrechlich, doch werden die Rundungen schon steghafter, man ahnt kommende Spitzigkeit. Die bewundernswerte dramatische Deutlichkeit und lyrische Empfindung ist von ganz großem Stile bewältigt. Zwölf Apostelfiguren verbreitern nach beiden Seiten die Komposition. Das Motiv der Statuenreihe



124. Alabaster-Altar aus Rimini, Frankfurt, Skulpturengalerie.
Phot. Folkwang Verlag.

zerlegt die Aufgabe in Variationen eines Themas. Hier herrscht abstrakte Linienphantasie im Gewande, üppige Eigenkraft der überschießenden Stoffmassen, wie an dem Regensburger Domportale. Alle Eigenschaften, die wir hier finden, sind grundsätzlich bekannt: die Raumhaltigkeit, die Kopfgelenkigkeit, die Vielheit der Möglichkeiten zwischen breit gerahmter Steilheit und pendelnder Beschwingtheit. Daß diese Kunst nicht italienisch ist, lehrt ein Blick. Sie hat gleichwohl, fast am deutlichsten in den Evangelistensymbolen, aber auch in der Magdalenenfigur und einigen anderen, südliche Züge. Die Größe des Meisters lehrt die eindringliche Wirkung ohne Worte. Sein Stil ist deutsch, aber zugleich auch westlich-nordisch, er kann auch an Niederländisches anklingen. Weder Holland noch Vlandland kennen jedoch irgendwie Ähnliches, wie Sw. festgestellt hat. „Keine der Figuren findet in den Niederlanden eine direkte Parallele, während jede von ihnen in einer ganzen Reihe von Figuren, die sich in Deutschland befinden, ihre Geschwister hat.“ Sw. konnte dem Meister noch einige weitere Werke überzeugend zuweisen. Einmal einen Christophorus in Padua von einer Auffassung, die auf deutschem Boden schon längst im späteren 14. Jhh., am deutlichsten am Freiburger Südportale, vorbereitet war. Der bärtige Kopf legt sich wie in ungeheurer Überraschung um. Das Knie tritt nackt heraus. An St. Sebald in Nürnberg werden wir 1442 eine energische Weiterbildung dieser Personenlandschaft finden. Dazu kommen drei Vesperbilder in Rimini, Rom und Lorch. Sie haben jenen horizontalen Kultbildtypus, der um 1400 dem diagonalen siegreich entgegentrat, der besonders im deutschen Osten beliebt war, in Italien immer nur als süddeutscher Import vorkommt. — Der Meister scheint geradezu ein Zentrum gewesen zu sein, von einer Bedeutung, wie sie eben Ghibertis großer Un-



125. Alabaster-Apostel, Erfurt.
Nach Overmann.

hier jedoch in häufiger Begegnung mit englischem Export (vgl. den schon genannten engl. Altar des Danziger Museums). Diese Kabinettskunst hat an allen Gegenständen teil, die die kirchliche Plastik überhaupt kennt; es ist lehrreich, allein die zahlreichen Möglichkeiten des Vesperbildes zu vergleichen (Sw. 90—101). Es findet sich noch der dramatische Diagonaltyp des 14. Jhhs., diesmal mit dem kindhaft kleinen Leichnam, die Mutter auch noch in der steil-schlanken Fassung von vor 1400. (Angebl. aus Hildesheim, jetzt Hannover, Prov.-Mus.) Es findet sich der neue horizontale Typus von 1400, einmal — in einem Kopenhagener Stücke — in überraschender Übereinstimmung mit einer berühmten Lübecker Pietà, woraus ich den sicheren Schluß ziehen möchte, daß hier eines der zahllosen Zeugnisse Lübisches Exportes nach Skandinavien vorliegt; es finden sich die reichsten Verschiebungen des Typus von Lorch und Rimini — und schließlich jener erst viel später häufig gewordene in dem Exemplar der Sammlung Ammann. Überhaupt hat die Alabasterkunst selbst durch die nächste Epoche stark gewirkt, bis andere Feinmaterialien, so um 1500 besonders der Solnhofener Lithographenstein, noch später von neuem das Elfenbein den weichen Stein ablösten. Für uns ist wichtig, dieses reiche Gebiet wenigstens kurz beleuchtet zu haben. Auch in ihm regt sich, wie in der Thonplastik, ein kühner Wille, der dem Großformate späterer Zeiten vorgreift. Auch hier ist, neben der Verkleinerung und zuweilen Verniedlichung der damals herrschenden Großform, die selbständige Neuerfindung zu Hause; am feinsten sicher in jenem rheinisch-italischen Künstler, der den Frankfurter Altar geschaffen hat. Nachdem Hütten- und Fein-Plastik gegenübergestellt, dürfen wir nun-

bekannter besessen haben muß. In Italien selbst läßt sich die Wirkung feststellen, z. B. an einer Madonnengruppe, jetzt im Münchener Nat.-Mus., deren Köpfe „völlig italienisch“ sind, während alles andere, das Typische, deutsch ist. Noch deutlicher verfolgen wir diese Wirkung auf deutschem Boden. Aus Kölner Privatbesitz in unbekanntem übergegangen ist eine schöne Anbetung der Könige, die unmittelbar aus der Werkstatt des Künstlers zu stammen scheint (Swarz. 56). Die Pietà-Fassung ist bei großer Stilnähe mehrfach abgewandelt, so in zwei Stücken zu Berlin und Paris und dem Kultbilde von Oud Zevenaar (a. a. O. 96, 98, 101). Ein zerstörter Altar, der lange im Frankfurter Dome stand, tritt hinzu (a. a. O. 10), — aber er ist erheblich derber. Wundervoll Neues und Zukunftsreiches birgt eine kleine Beweinung der Sammlung Ammann München, angeblich aus Gengenbach (a. a. O. 9, 93). Christus liegt am Boden; das ist ein Ausschnitt aus der Gesamtgruppe, wie das Ulmer Portal sie schon kannte. Die Isolierung legt eine Form fest, die um 1500 erst allgemein beliebt werden sollte. Überall die treibende Kraft des kleinen Formates. — Es gehen aber auch, unabhängig von dem einen Großen, über ganz Deutschland hin Wege einer Alabasterkunst, die sich auf die Dauer vielleicht genauer lokalisieren lassen wird. Nach Süddeutschland gehört offenbar eine Pietà des Germ. Mus., die das Lorcher Motiv mit der Berlin-Pariser Variante kombiniert, und vieles andere (Swarz. 36, 38, 43, 69, 70, 94, 95, 123). Nach dem Niederrhein und Westfalen verlegt man eine Gruppe Trauernder des Breslauer Schles. Mus., die R. Kautzsch veröffentlicht hat. Am Ende unserer Epoche ist hier die Apostelfolge von Schwerte entstanden. — In Sachsen und Thüringen sind Erfurt und Halberstadt wichtig, die gleichen Städte, die es auch für große Formen sind. Ganz eigen und von ergreifender Kraft sind hier ein Johannes Baptista und ein Apostel, zu deren Füßen Stifter knien (Overmann, 64, u. Abb. 125). Sie sind sehr schwingungsreich, die Biegung scheint ja allgemein mit dem neuen Anschwellen der Faltenrhythmik sich zu verstärken, ihre Schwingung aber ist in ungewöhnlich hohem Grade Gefühlsausdruck. Das ist eine Beseelung, die packt und verblüfft; wohl gegen 1430 schon, doch nicht später. — Auch Schleswig-Holstein hat seine Alabasterplastik. Vor allem zwei Apostelserien in Hadersleben und Schwabstedt bei Husum (Sw. 126/127). Bis nach dem hohen Norden und fernen Osten, nach Schweden und Preußen hin läßt sich deutsches Alabaster verfolgen,

mehr in das reiche Gebiet der beweglichen größeren Plastik aus Stein und Holz eindringen. Die Grenzverwischung zwischen monumentaler Dekoration und intimer Feinkunst ist eine lehrreiche Vorbereitung auf das Verständnis alles dessen, was diese Grenzfälle — theoretische Grenzfälle, deren praktische Verwischung wir überall sehen — umschließen. — (Litt.: Swarz., Stadel-Jahrb. I, 1921, S. 167ff. (142 Abbild.l). — R. Kautzsch, Schles. Vorzeit, N. F. VII., S. 176ff. — Mela Escherich, „Christl. Kunst“ 1919, Heft 7 u. 8 und Zeitschr. f. christl. Kunst XXXIII, H. 4, S. 51. — Für niederländische Herkunft: Ber. d. Berl. Mus., — Spalte 209ff. (von Swarz. widerlegt).

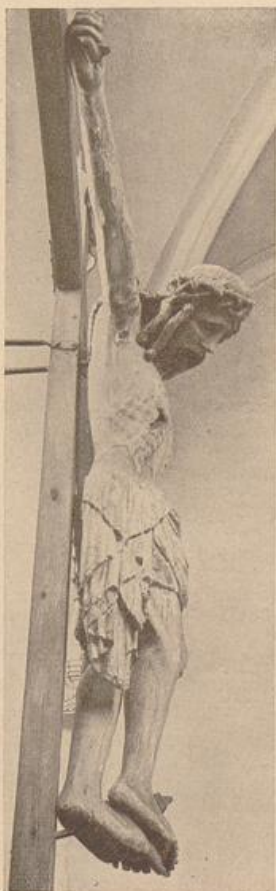
8. Die bewegliche Figurenplastik größeren Maßstabes

Es wird gut sein, nunmehr eine Wanderung durch die Hauptgebiete anzutreten. Es liegt nahe, daß dabei gewisse örtliche Arten deutlicher werden könnten. Schon die beiden vorigen Abschnitte bereiteten darauf vor. Man spürt schon jetzt, daß zwischen einem mittelh rheinischen Thongebilde und einer Prager Steinfigur gleicher Zeit und gleichen Wertes Unterschiede wirksam sind, die nicht nur auf Material und Größe beruhen. Man spürt, daß alles Westliche milder, alles Östliche schärfer zu sein scheint, daß den alabasternen Longinus aus Rimini, den thönernen Joseph Arimathia aus Dernbach, den steinernen Stephanus der Mainzer Memorienpforte ein bestimmtes Ethos vereinigt, das doch wohl aus Volksboden quillt. Gleichwohl würde es äußerlich, ja wohl unmöglich sein, Hüttenplastik und bewegliche Kabinettkunst lediglich nach Orten und Gegenden klassifizieren zu wollen. Die lokal bindenden Bedingungen, obwohl sicher vorhanden und nicht selten fühlbar, werden von den befreienden der Wanderkunst überschritten. Bei der Monumentaldekoration sind immer noch die Hütten, die Künstler selbst also die Wandernden: bei der Feinplastik sind es die Werke. Feste Werke von Wandernden, Versandarbeiten von Ansässigen, das sind theoretische Gegensätze, zwischen denen die Fülle des Wirklichen sich ausbreitet. Es ist durchaus möglich, daß in dieser grenzverwischenden Epoche gelegentlich ein Klein-, ein Thonplastiker Portalstatuetten zu entwerfen bekam. Memorienpforte, Saarwerdengrabmal, Ulmer Archivolten — das sind Zeugnisse einer freischaltenden Phantasie, die auch durchaus ein Feinplastiker besessen haben könnte. Auch das Umgekehrte ist möglich — daß ein Meister der monumentalen Dekoration kleine Formen lieferte. Wer weiß, ob nicht der Künstler der Nürnberger Thonapostel in einer Bauhütte erzogen war.

Wir suchen uns von den Leistungen der in Zünften organisierten Meister einen Begriff zu machen und beginnen vielleicht am besten wieder da, wohin die politische Verschiebung das Schwergewicht verlegt, im Südosten; nicht weil hier die Qualität besser sein müßte — sie ist im Durchschnitt in den meisten Gegenden gleich — sondern einfach, weil wir auch bei der Hüttenplastik von hier ausgingen. Wir versuchen gleichsam von außen nach innen und wieder nach außen das Reichsgebiet zu durchwandern.



126. Schmerzensmann an dem Altar der Goldschmiede, Breslau, Schles. Mus.



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

a) Der Südosten: Böhmen, Schlesien, Österreich

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

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

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



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

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



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

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



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



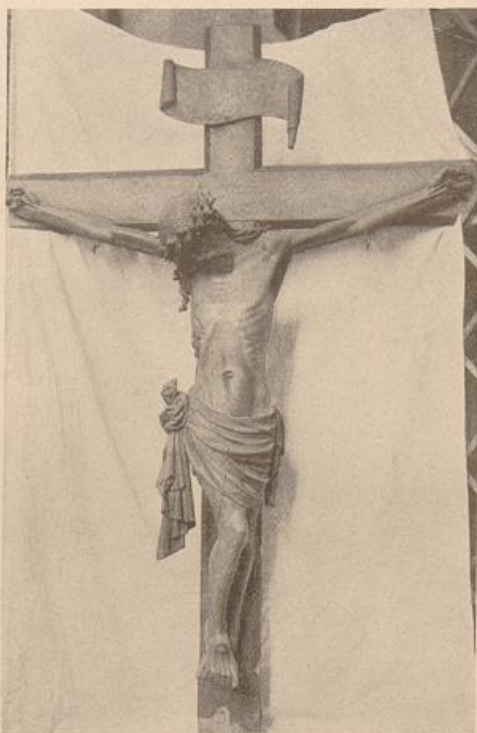
130. Maria von Triumphkreuz, Breslau, Corpus Christi-Kirche. Phot. Dr. Wiese.



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

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

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



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

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



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



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

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



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



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



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

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

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



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



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

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

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

12



141. Madonna aus Krumau, Wien,
Staatsgalerie.
Aus d. Jahrb. d. Centralkommission.



142. Wittingau, Madonna.
Aus d. Jahrb. d. Centralkommission.

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



143. Dorothea vom Kirchenportal
in Steyr.



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

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

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



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

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



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

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

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

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

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



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

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



148. Pietà, Hermannstadt.

Aus: Roth, Deutsche Plastik in Siebenbürgen.

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

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



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



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

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



151. Schmerzensmann, Breslau, Dorotheen-
kirche. Phot. Dr. Wiese.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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

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

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

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

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



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

b) Bayern und das Alpengebiet

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

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



156. Schmerzensmann, München,
Frauenkirche.

Aus: Die Kunstdenkmäler Bayerns.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eine große Rolle spielt im bayrischen Gebiete die Grabmalplastik.

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

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



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



158. Trenbeck-Grabstein in Haslach bei
Traunstein.

Aus: Leonhardt, Spätgotische Grabmäler des Salzachgebietes.

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

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

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

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



159. Gedenkstein Ludwigs des Gebarteten
in Wasserburg.

Aus: Die Kunstdenkmäler Bayerns.

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

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



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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

13



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



164. Madonna, Winhöring.
Aus: Kunstdenkmäler Bayerns.

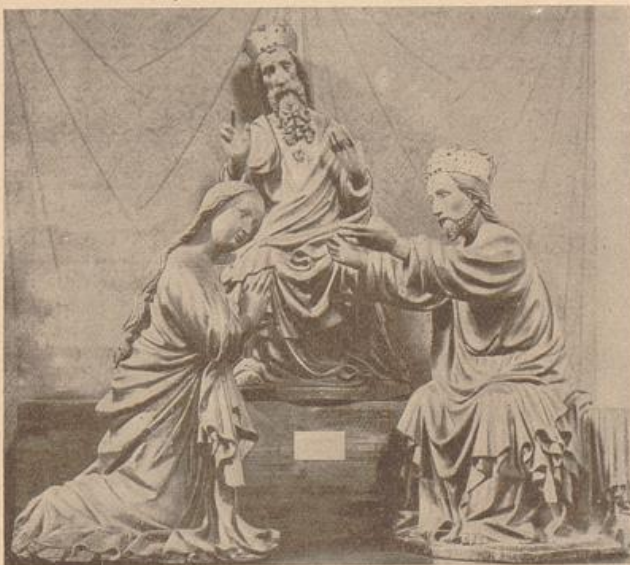
hat. Es ist die Heimsuchung. Beide Frauen in sehr deutlicher Betonung der Schwangerschaft. Auf den schräg weit vorgewölbten Leibern (Grundform des 14. Jhhs.) erscheint die Leibesfrucht sichtbar in Gloriole. Die Toga als Schale, an der Hüftengegend umgeblättert, die länglichen Körper winden sich mit jener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

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

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

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

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



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

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

c) Der Südwesten Schwaben

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



167. Figuren aus Bronnweiler, Stuttgart, Landesmuseum.

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

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

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



168. Kopf einer Trauernden aus Bronnweiler.

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

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

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



169. Meister von Eriskirch, Trauernde.

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



170. Meister von Eriskirch.
Trauernde, Rottweil.



171. Heimsuchung aus Reutlingen.

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

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

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

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

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

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



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



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

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



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

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

Linie. Die Beine hängen noch, die Sturmflagge erst gab der Gestalt ihre Achse, seitwärts verlegt. Sobald man sie ergänzt, fühlt man, daß hier Formen der Vischerschen Werkstatt vorklingen, eine abermalige Verbindung also sich auftut. In Römhild kann man die Folgerungen aus dieser Gestaltung sehen. Das Todesdatum des Ritters kann höchstensfalls den äußersten Terminus 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 paralytisiert wird. Und die Falten der Casula wallen vor. Der Aufriß sagt nichts mehr. Das bedeutet die Niederstreckung des Graphischen. Ein komplizierter Grundriß, ein Volumen, uns entgegengebildet und mit dem Ausdruck großer Freiheit, arhythmisch, natürlich und kubisch — das ist das entscheidende Formergebnis. Es ist tatsächlich so, als greife hier ein kräftiger Wind in die Casula mitten ein wie in ein Stück Segel; die alte regelhafte Figur bleibt dahinter, aber wo der neue Luftzug weht, sind gänzlich individuelle, einmalige, wechselreiche Bildungen da. Und während das plastische Gefühl in die Gewandung sich hineinwühlt, vor- und zurückgeschaukelt wird, trifft das Auge auf Schatten, die nicht nur modellieren, sondern malerisch wirken wollen. So ist auch der Kopf zugleich von der alten Rhythmik befreit, plastische Totalität, und in eine bildmäßige Sphäre getaucht. Die träge gesenkten Lider sind Vorhänge für die Augen, wie die weich



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

Aus: Baum, Gotische Bildwerke Schwabens.



176. Grabmal des Gerhard von Schwarzburg, Würzburg.

Phot. Gundermann.

vorgeblähte Casula für die Gestalt. Der verschobene Mund, hinter dem die Zähne energisch zu arbeiten scheinen, die Falten von der Nase seitab, das sind Züge, die verraten, daß inzwischen die Büsten des Prager Triforiums entstanden waren. Nicht daß der Schwarzburgmeister sie selbst hätte kennen müssen, aber er lebte von der neuen Atmosphäre, die dort ihr Stärkstes geschaffen hatte. Weil jene geschaffen waren, weil die deutsche Kunst das erlebt hatte, konnte nun, wohl 1402, ein Kopf wie dieser erdacht werden. Die Würzburger Plastik selbst hat sich, soweit wir sehen können, nur Teilergebnisse dieser großen Leistung gerettet. Die Stadt, von dem gewalttätigen Gerhard grausam niedergeworfen, erlebte unter den Nachfolgern eine schwere Krisis. Ein schwacher Abglanz von der Kraft des Kopfes wird in Ochsenfurt sichtbar, an dem zweiten der drei Könige, die einst, noch im 19. Jahrhundert, an den Pfeilern der Pfarrkirche standen, dem Motiv nach Kopien der Würzburger Anbetung; ebenso an einem heiligen Bischof eines Pfeilers. Die neue freie Organisation des Gewandes verstand der Meister eines Grabmales in St. Burkhardt zu Würzburg, des Abtes Hermann Lesch († 1408); es ist aber ein flaches Relief. Das nächste Bischofsdenkmal schon, Johann von Egloffstein († 1411) fiel als schwache Kopie aus. Am ehesten ist noch der Kopf gelungen. Die überall aufwuchernde Kraft des Abstrakten erzeugte ornamentalen Parallelismus, wo in stärkeren Gebieten ein üppiges Rauschen aufkam. Rein chronologisch scheint die Form dadurch 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 Stände eine Figur von eigentümlicher Schönheit, zwischen Abstraktion und Verlebendigung traumhaft sicher schwebend. Der Künstler hat sich das Weinsbergmonument gut angesehen, aber sein geistiger Boden ist jener der Memorienpforte. Wo der Schwarzburgmeister tiefe plastische Höhlen gegeben hatte, da breitet in einer summarisch-malerischen Anschauung der des Johann von Nassau die Stauung der Alba als Einheitsform aus. Falten gibt er hier, wie der Saarwerdenkünstler, durch Wegnahme der Masse. Der Umriss verbreitert sich, die großen Wallungen der Casula werden runder und fülliger. Das Band des Rationales schmiegt sich jeder geblähten Bewegung frei an. Die sanfte Strudelung, die warm durch alle Massen treibt, biegt beide Arme mit der Widerstandslosigkeit von Faltenröhren herum; die Linke mit dem Buche aber greift stark lebendig auseinander. Aus der Masse steigt ein Kopf von zartester Lebendigkeit. Wir kennen den Typus von der Lorcher Kreuztragung. Die Proportion dagegen ist als Generationszeugnis neu; sie ist zugleich sehr mainzisch. Der Würzburger forderte den Kopf als Krone eines Blockes, hier ist er die Blüte eines Wachstums. Das ist sehr mittelrheinisch gedacht. Je mehr wir nach Westen kommen, desto kleiner darf die Masse sein; je sicherer das Gefühl für Nüancen, desto weniger Ausdehnung braucht es. Wie Würzburg zu Nürnberg, so verhält sich Mainz zu Würzburg. Die Gestalt, d. h. das Gewand, dehnt sich freilich weiter aus. Es soll ja ein Rahmen gefüllt, nicht einer Platte eine Statue vorgesetzt werden. Das ist schon eine Art von malerischem Denken, wenn auch noch stark am Dekorativen genährt. Der Lebensausdruck aber braucht nur kleinen Maßstab, da eine Kunst geringer Abstände ihm dient. So waren auch die Thonmadonnen des Binger Kreises gedacht; hier ist unverkennbare Verwandtschaft. Ein Gegenbeispiel von der Ostgrenze des Würzburger Einflußgebietes wäre der Bamberger Albert von Wertheim († 1421) (stark erneuert). Bei ihm ist das Ornamentale weit stärker. — Noch Größeres aber als dem Meister des Johann von Nassau gelang jenem Nachfolger, der etwa zehn Jahre später den Konrad Rheingraf schuf. Back hat nachgewiesen, daß das Todesjahr 1434 hier terminus ante ist. Hier ist nun wieder auf die Statuettengewände verzichtet. Die malerische Breite des Johann von Nassau bediente sich noch des architektonischen Raumes, der Baldachin war unerläßlich. Hier verläßt man sich auf den malerischen. Ein hinreißendes Gefühl für Atmosphäre um die Figur. Wie eine ganz begriffene Mondsichelmadonna einer statuarischen gegenüber, so verhält sich der Daun zu seinem Vorgänger. Er schwebt. Hier ist die neue, die räumliche Diagonalität. Der Schwarzburgmeister hatte die graphische besetzt, der des Johann von Nassau



Grabmal des Konrad von Daun im Dom zu Mainz

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



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



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

den graphischen Umriß wieder aufgenommen, aber mit kubischer Schwellung angefüllt. Hier nun windet sich mehrfach der Leib; der Kopf folgt also nicht mehr wie dort in leichter Seitwärtsneigung der geheimen Hornform des Ganzen, sondern entringt sich in abermaliger Wendung einer schon verräumlichten Totalität. Löwen zu den Füßen, Engel zu Häupten, aus der Tiefe schräg emportauchend, weben einen unsichtbaren Bewegungsraum um den Schwebenden. Es ist kein Nicht-stehen, wie in den Kölner Domchorstatuen, keine Biegung zu seiten einer auswärts verlegten Achse, kein Strebebogenprinzip, sondern eine geschlängelte Windung durch einen geheimnisvollen Raum, der Nebengeschöpfe heraufspendet, lagernde unten, befreite, luftigere oben. Es ist beinahe noch mehr als der Typus einer Mondsichelmadonna (den ganz gleichlaufend damals die Mutter im Strahlenkranz des Sebalduschores 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 Wimpfener 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 Relieffraum nach vorne. Auch der großartige Helm springt diagonal aus. Veräumlichung also — und den Raum ausnutzend geht der Kopf etwas zurück, dann aufwärts, mit einem prachtvollen Ausdruck biederer Kraft (Abb. 178).

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

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



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



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

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

14*



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

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-

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

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 Korbasse 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.

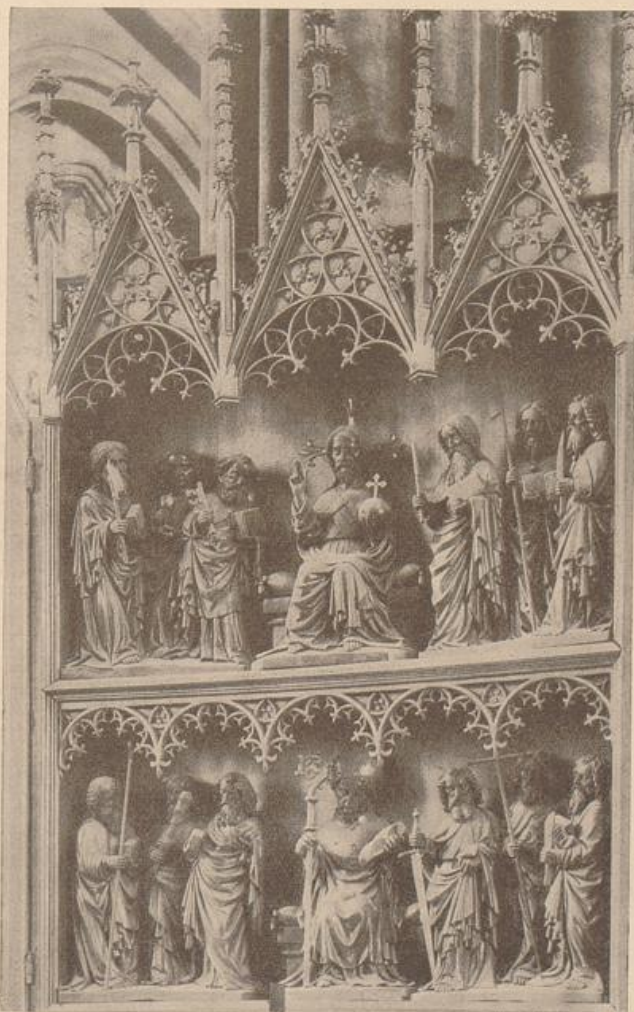
jenen Marien wieder, die die allgemeine Anlage der Ulmer Hartmann-Madonna haben. Hat man dies erkannt, so sieht man auch, daß die gesamte Komposition der Cauber Figur nur ein weiteres Beispiel dieser im ganzen Südwesten und selbst Norden so weit verbreiteten Fassung und auch darum eben so üblich-vertraut, 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 skelettartigen Arme, die Auftreibung der Füße, den vorgepreßten Rippenkorb, das Blut. Man empfand richtig, daß die Mutter merkwürdig sanft gefaßt sei, weinend, in der richtigen Beobachtung begriffen, daß weinende Menschen, namentlich Frauen, von bestimmten Seiten her zu lächeln scheinen. Wir wissen, das Wesentliche der Idee ist Gut des 14. Jahrhunderts, Erinnerung an seine gewaltige Urschöpfung. Und es sei gleich bemerkt: es läßt sich eine Überleitung zu dieser Schöpfung von dem alten Diagonaltypus her am Mittelrhein selber nachweisen: Im Coblenzer Museum ist eine Pietà ähnlichen Maßstabes wie die Frankfurter, 90 cm hoch, aus Lindenholz (Abb. 186). Sie ist noch mehr im alten Sinne auf Vorderansicht berechnet, die Form geht wesentlich rückwärts in den beiden Hauptebenen eines unsichtbaren Rahmens. Aber der untere Aufbau formt sich schon landschaftlich in die Höhe, als Golgatha geschildert. Der Christuskörper ähnlich hager und zerrissen, Maria ähnlich sanft. Dieses Werk geht dem Frankfurter offenbar voraus und hält die Erinnerung an die große Form des 14. Jhhs. in kleinerem Maßstabe noch deutlicher fest. Diese Erinnerung klärt über das Neue auf. Wie der alte Gedanke wiederkehrt, wird er überall vom Malerischen, vom Intimen, fast von einem Sinne für das Kostbare, vom Geschmack am Farbigen empfangen und zauberisch verwandelt. Es ist eine ganze Landschaft aus Felsenschichten, Menschenköpfe, von Gewandfalten übergossen, aus der die Sitzende aufwächst. Wie tief verschieden ist das von dem Geiste der Coburger, der Erfurter Pietà! Reiche Vergoldung übergießt das Kleid der Madonna. Rein als Erscheinung, bei allem Gehalte an Leidensempfindung, sollte das Ganze den Reiz des Farbigen-Kostbaren entfalten — nicht anders als die Schönen Madonnen. Das ist eine tiefe Wandlung gegenüber der mystischen Epoche. Es ist der Maßstab der Kabinettkunst, der ja auch die Hüttenplastik erobert hatte, der Geschmack am farbigen Totalindruck zugleich — wie fern war diese Sphäre dem vorweltlich-einsam-Grandiosen der älteren Epoche! Gegenüber der ergreifenden Knickung der hochgedrückten Schulter mit dem umgefallenen, aber doch nicht übergefallenen Haupte wirken die langen Linien der Madonna doppelt beruhigend, so sanft wie die durchaus artverwandten der Lorcher Trauernden. In der Tat glaube ich, daß wir zeitlich und künstlerisch dem feinen Terrakottameister nicht fern — und ebendarum, daß wir dem Gnadenbilde der Liebfrauenkirche doch nicht allzu nahe sind. Es ist sicher später (das meinte auch schon B. Meier), aber kaum von der gleichen Hand. Ein eng abhängiges Stück, beinahe eine Kopie, ist in dem beneidenswert reichen Frankfurter Privatbesitz aufgetaucht (Schm.-Sw. 53), und ich will gerne zugeben, daß wir hier beim Kopfe der Madonna, aber auch nur bei ihm, etwas näher dem Gnadenbilde sind. Weit origineller noch ist das Vesperbild aus Unna in Münster. (Unsere Tafel 1.) Aber nur mit sehr starkem Vorbehalte sei es schon hier erwähnt. Ich halte es für sehr möglich, daß wir schon vor einem rheinisch-westfälischen, für recht sicher aber, daß wir schon vor einem späteren der 30er Jahre stehen. Auch hier wächst die Gruppe auf polygonalem Sockel über der Schädelstätte auf. Ihre Formulierung aber ist einziger Art, schon durch die reiche Vielfältigkeit der fruchtbaren Ansichten. Das linke Knie ist hochgestemmt; Christus, in noch kleinerem Maßstabe als der Frankfurter, wird von beiden Armen der Madonna herangepreßt, gleitet still und klein zur Seite herab. Die Mutter will den Sohn küssen. Unerhört in der deutschen Plastik schon das Motiv des Sitzens, überwältigend neu die Erfindung von Marias Armen. Der linke ist eingewickelt und gibt gegen die Faltenbewegung über dem aufgestemmtten Knie einen großartigen Anblick. Der rechte wirkt, gleich der ganzen Schulter,

nackt. Er ist es nicht wirklich, die Abbildungen täuschen hierin. Aber die Bekleidung, nur aus der Bemalung zu erkennen, ist so eng, daß das Körperliche allein zum Ausdruck kommt. Dieses Gefühl für nackten Körper, das gelegentlich einmal in der Brustpartie einer schönen Konsolenfigur (Ulm!) bequemen Ausweg fand, auf die trauernde Mutter anzuwenden, den Reiz einer Modellbeobachtung so mit der dichterischen Vorstellung hemmungslosen, nackten Schmerzes zu verbinden — das reißt durch alle alten Bindungen hindurch, eine Kühnheit ohne Gleichen. Außer einer unmittelbaren Kopie kleineren Maßstabes in der Sg. 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 Sg. 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 Sg. 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 (Sg. Schnütgen, Kat. Witte, T. 38 ob. links). Weit weniger innerlich stark die Pietà der Bopparder Karmeliterkirche, auch örtlich schon dem Niederrhein näher. Sie entspricht einer der östlichen Varianten, mit dem Griffe der mütterlichen Linken



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



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

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

e) Nürnberg und Mittelfranken

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

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



Madonna des Sebalduschores in Nürnberg

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



191. Lobenhofersche Madonna,
Nürnberg, Germ. Mus.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

f) Mitteldeutschland. Thüringen und Obersachsen

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

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

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



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



195. Grabmal des Kirchberg in Kapellendorf
bei Weimar.

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

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



196. Schmerzensmann, Erfurt,
St. Lorenz.

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

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

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

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

Auch der Dresdner Franziskaneraltar (Hl. Grab) und der Annenaltar von Meißen sind Steinwerke im engsten Anschlusse an die böhmische Kunst. Schnitzaltäre aber wie der thüringische in Allendorf bei Schwarzburg, die obersächsischen von Eutritzsch, Altmügeln bei Oschatz (nur die Madonna in der Mitte), Reichenau bei Zittau (noch einmal Lausitz, aber ganz provinziell) tragen nichts Wesentliches zur Entwicklung bei. Etwas Besseres hatte wohl der Mann des Hausaltars von Roth-Schönberg bei Deutschenbora gesehen, vielleicht gar eine Schöne Madonna. Das alles ist doch Provinz. Es fehlt die charaktervolle Härte des Nordens, die bewegliche Kraft des Südens, das musikalisch leidenschaftliche Wogen zwischen Holdheit und Wildheit des Ostens, die gepflegte Nüancierung des Westens, kurz die Qualität. Es ist tatsächlich ausgesparte Mitte, eine kleine weiche Niedlichkeit und formlos gemütvollte 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, wir wissen) verflechten sich zu einem Netz von Ornamenten über den

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

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

g) Niedersachsen und Westfalen

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

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



200. St. Georg in Gandersheim, Georgenkirche.



201. Madonna, Soest,
St. Paul.

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

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

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



202. Beleke, Madonna.



203. Figuren vom Hochaltar der Marienkirche zu Iserlohn.

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

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

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

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

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

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

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

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

h) Der Niederrhein

204. Madonna von Zons,
Stadthaus.

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

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

205. Madonna v. St. Gereon,
Köln.

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



206. Madonna von Maria-Lyskirchen, Köln.



207. Madonna von Maria-Lyskirchen, Köln.

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

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

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

i) Der niederdeutsche Schnitzaltar

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



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

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



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

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

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

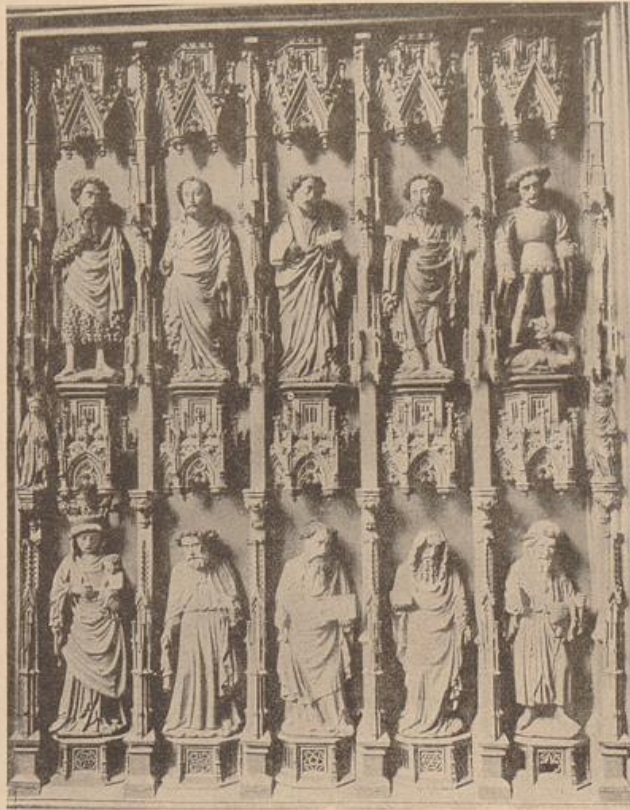


210. Schnitzaltar aus Minden. Berlin, K. Fr. Mus.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

k) Die Küstenkunst

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



212. Jungfrau an der Burgkirche
in Lübeck.



213. Jungfrau an der Burgkirche
in Lübeck.



214. Christus als Gärtner aus
der Burgkirche in Lübeck.

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

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



Darssow-Madonna in der Marienkirche zu Lübeck

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

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

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



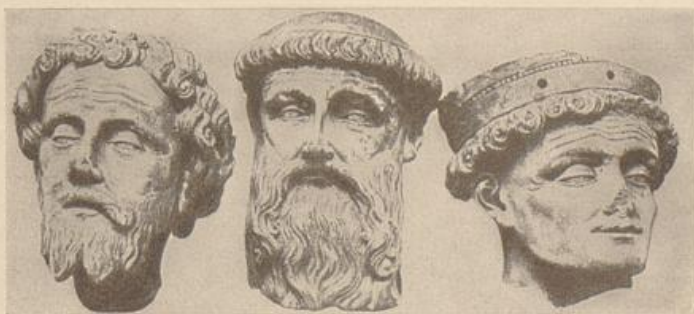
215. Darssow-Madonna in St. Marien zu Lübeck.

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

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

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

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



216. Köpfe der Bergfahrerapostel, Lübeck.

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

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



217. Neukirchener Altar. Kiel, Thaulow-Mus.

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

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



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

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



Kopf des Christus vom Triumphkreuz in Vadstena (Schweden)

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



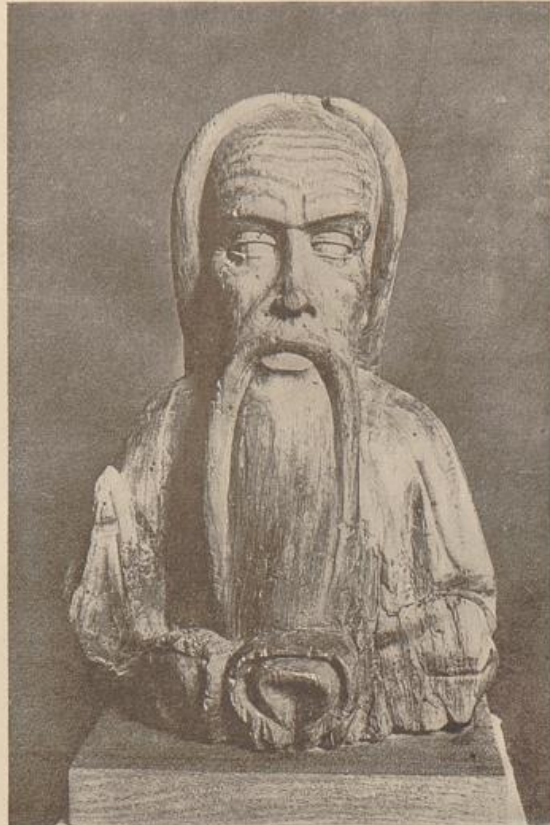
219. Christus, Vadstena (Schweden), Brigittenkloster.

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

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



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



221. Holzbüste im Museum zu Schwerin.

Nach Paul, Lübsche und Sundische Kunst.

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

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

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

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

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



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

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



223. Trauernde Maria, Elbing.



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

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

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

W. Pinder, *Die deutsche Plastik*.

16a

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

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

ENDE DES ERSTEN TEILS.