



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

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

**Pinder, Wilhelm**

**Wildpark-Potsdam, 1929**

3. Der Wandel der Figurenauffassung im 14. Jahrhundert

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

## I.

## Das 14. Jahrhundert als Grundlage der altdeutschen Kunst

## 3. Der Wandel der Figurenauffassung im 14. Jahrhundert

Das geschichtliche Bewußtsein pflegt an die Wende zum 15. Jahrhundert eine große Umwälzung zu verlegen, die es gerne als „Beginn der modernen Zeit“ bezeichnet. Die Umwälzung, die damit gemeint wird, ist zum mindesten das Ergebnis des 14. Jahrhunderts, wie dieses selbst das Ergebnis des 13ten ist. Im Kerne ist sie wohl geradezu seine Leistung.

Nur eine bekannte Not unseres Auffassungsvermögens zwingt uns, einzelne geschichtliche Lagen wie etwas vollkommen Neues anzusehen; es ist die Form, in der wir sie für das Verständnis isolieren. Auch in unserem Falle lehrt eine schärfere Betrachtung, in dem neuen „Zustande“ des 15. Jahrhunderts das Wesen der Handlung, in der Lage die Umlagerung zu erkennen. Es ist nicht mehr möglich, eine einfache Ablösung anzunehmen — als habe damals das „Mittelalter“ zuerst sich totgelaufen und die „Neuzeit“ alsdann begonnen. Gewiß gibt es auch hier eine ganze Stufenfolge von Unterschieden zwischen völlig verhüllten und gänzlich offenkundigen Neuerungen; gerade die wichtigsten Ansätze pflegen gern an abgelegenen Stellen, in kleineren Maßstäben zu erfolgen. Innerlich ist jedenfalls der Übergang vollkommen fließend. Es ist in unserem Falle wahrscheinlich möglich, ihn in seinen bestimmenden Zügen zu begreifen, ohne daß die Betrachtung zunächst über das Ende des 14. Jahrhunderts hinauszugehen brauchte.

Unsere Vorstellungen von diesem Zeitalter haben in den letzten Jahren eine große Veränderung durchgemacht. Daß sie nötig war, kann keinen Vorwurf gegen die frühere Geschichtsschreibung bedeuten. Der Charakter des vorangegangenen 13. Jahrhunderts scheint so deutlich und seine Schönheit ist so überzeugend, daß auf den ersten Blick das Folgende nur als Verwirrung des Deutlichen und als Abfall von der Schönheit wirken mußte. Man mochte im besten Falle das Gefühl gewinnen, als sause die Entwicklung in einer Kurve abwärts — und als hole sie eben dadurch sich den Antrieb, der sie wieder bergan jage, zu der neuen Höhe des 15. Jahrhunderts. Alle derartigen Vorstellungen sind nur Hilfsmittel, um das Faßbare aus dem Strome des Geschehens heraufzufischen. Man mag aber für Augenblicke auch bei diesem Bilde verharren, wiewohl es dem wirklichen Vorgange bestimmt nicht gerecht wird. Es ist vorübergehend erlaubt; jedoch nur als Durchgang zu einer gleichmütigeren Auffassung und als Vorstufe zu einer wahrhaften Würdigung.

Die Einteilung des Handbuches legt durch das 14. Jahrhundert notgedrungen einen Schnitt. Einen Teil davon wird die Darstellung des eigentlichen Mittelalters zu erfassen haben. Andererseits wird eine Schilderung „vom Ausgange des Mittelalters“ her mindestens bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts zurückgehen müssen. Man darf nie vergessen, daß in jedem geschichtlichen Zeitpunkte rund drei Generationen zusammenleben. Grob ausgedrückt: man wird überall auf vorwärtsdrängende Zwanziger, fertige Vierziger, rüstige Sechziger zu rechnen haben, deren künstlerischer Wille gleichzeitig wirkt, — wobei natürlich die Rollen des Willens den Rollen der Lebensalter nicht immer zu entsprechen brauchen. Die Sicherheit, die zum 15. Jahrhundert drängende Generation mit zu erfassen, wird also schon

von diesem Standpunkte aus nur der Rückgriff wenigstens in das letzte Drittel des Vierzehnten gewähren können. Doch ist der Fluß des geschichtlichen Werdens so einheitlich, daß für gewisse allgemeinste Fragestellungen auch die Frühzeit schon beachtet werden muß.

Als ein Ausweg aus der methodischen Schwierigkeit, die schon der Anschluß der verschiedenen Teilbände aufrichtet, diene hier der Versuch, an einer Folge von Lösungen entlang, an einer kleinen Reihe lehrreicher Beispiele, den Weg vom 13. zum 15. Jahrhundert aufzuzeichnen, der den natürlichen Sinn des 14. ausmacht. Zunächst an der Auffassung der menschlichen Figur: sie ist der gegebene Gradmesser für die Veränderungen des allgemeinen Formgefühles. In den beständigen Wandlungen des leiblichen Anspruchs der Figur sind die Einwirkungen jener allgemeineren Vorgänge, wie sie der vorige Abschnitt andeutete, aufgezeichnet. Dem weiten, zum Teil arbeitsgeschichtlichen Rahmen kann so schon ein rein formengeschichtliches Gerüst eingefügt werden. Es ist dabei erlaubt, über die Unterschiede zwischen beweglicher Kunst und Bauplastik hinwegzusehen; erlaubt, aber nicht nötig. Man vergleiche zum Beginne zwei Werke der Bauplastik, die Bamberger Maria und die Rottweiler Muttergottes (Abb. 4 und 5). Die eine gehört der höchsten Blüte des 13. Jahrhunderts an, die andere, nach Hartmanns vorzüglichen Untersuchungen, den dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts. Beide sind zweifellos freie deutsche Bearbeitungen französischer Motive. Für die Bamberger Statue ist uns seit Dehios Entdeckung sogar das unmittelbare Vorbild bekannt, die Maria der Reimser Heimsuchung, ein Werk vollen breiten und schwellenden antiken Formgefühles, gewiß weit abhängiger von seinem griechisch-römischen Vorbilde, als das deutsche Werk von ihm selbst. Der Bamberger Meister hat seiner Maria zweifellos eine beredte Schlankheit der Verhältnisse, eine mittelalterliche Biegsamkeit, ein sehr deutsches Übergewicht der Bewegung über die Lagerung der Formen verliehen, — Züge, die im üblichen Sinne als durchaus „gotisch“ vermerkt werden dürfen. Auch die nächsten Verwandten dieser Maria, die ihr zugeordnete Elisabeth (als „Sibylle“ bekannt), der weltberühmte Reiter, zeigen diese Züge. Sie sind „gotisch“ in dem Sinne, daß sie weniger für den verweilenden Blick, als für den laufenden berechnet sind. Sie steigen auf, sie sind noch mehr Erscheinung als Dasein — in diesem einen Punkte ähnlich den Gestalten Michelangelos. Auch an dem schönen und stolzen Reiter ließe sich leicht zeigen, daß es dem Künstler auf eine Art magerer Kraft, auf Sehnen und Gelenke mehr als auf Muskulatur und Weichteile ankam. Auch bei ihm spricht das Gewand vieles aus, was der Körper sagen möchte. Sicher: das sind „gotische“ Züge.

In dem Augenblicke aber, in dem man zu der Rottweiler Muttergottes hinübersieht, — einem Werke, das doch der gleiche Sammelbegriff „Gotik“ erfaßt — in diesem Augenblicke tritt die Bamberger Skulptur fast auf die Seite der griechischen Antike zurück. Ein Anzeichen zunächst: würde man nur die (vom Beschauer) linke untere Seite der Figur für sich ansehen, so würde die Ähnlichkeit mit der Kniepartie etwa der sandalenlösenden Nike von der athenischen Tempelbalustrade zunächst wenigstens verblüffend sein (vgl. Abb. 27). Gewiß, das Gewand spricht, aber auch der Körper spricht. Es ist eine vernehmliche Gegenbewegung der beiden Elemente. Das Gewand ist durchsichtig, es schlägt dünne, fast scharfe Falten, es zeigt laufende Stege, unter denen der Körper wie nackt zum Vorschein kommt. Das ist eine tiefe innere Ähnlichkeit, die zunächst mit Recht stärker empfunden wird, als der Unterschied zwischen der weichen Grazie der antiken Falten und der spitzigen Herbheit der mittelalterlichen. Sie bewährt sich auch im Zusammenhange des Ganzen: das künstlerische Leben, der Stil der Figur quillt wie im Griechischen aus der vernehmlichen Gegenbewegung, aus dem sich hebenden Gegensatze von Körper und Gewand. Auch die

Bamberger Figur zeigt einen der wichtigsten Gewinne der hellenischen Statuarik 5. Jahrhunderts: den Kontrapost. Er ist übertrieben, aber er ist da: Eine Standbeinseite, eine Spielbeinseite. Auf der Spielbeinseite die durchsichtigste Begegnung von Körper und Gewand, auf der Standbeinseite die dichteste Verhüllung. Links reichste Querbewegung aller Falten über aufsteigenden Gliedmaßen, rechts allgemeines Sinken, Gleiten, Fließen der Masse. Der Vortrag des Kontrapostes wird im mittelalterlichen Werke entschiedener der Gewandung übertragen. Aber das Bekenntnis zum menschlichen Leibe hat in der nordischen Kunst niemals ähnlicher dem des griechischen späten 5. Jahrhunderts, insbesondere des vom Parthenon abgeleiteten Stiles, geklungen: Dramatische Gegenbewegung innerhalb des Körpers durch den Kontrapost, dramatische Bewegung des Körpers gegen das Gewand durch die Faltenbehandlung — beide aber, Leib und Kleid, Träger höchsten Eigenlebens. Wirklich, das 13. Jahrhundert als ein kirchlich-aristokratisches Zeitalter, hat sich eine „Terraplastik“ geschaffen, die vom wirklichen Leben nur das Typische, dieses aber in adeliger Form abnahm. Nach der idealen Forderung der französischen Marienkirchen — die in Reims noch am besten nachzuerleben ist — standen in gewaltigen Reihen diese Monumentalbildwerke an den Fassaden entlang, alle in antikischer Tracht, adelig, volksfern, unbürgerlich, jede einsam in sich selbst beschlossen. Man ahmte nicht einfach die Antike nach — wie wäre das auch möglich gewesen! — man war ihr von innen her nahe gekommen, am nächsten da, wo man es am wenigsten selbst gewußt haben mag. Man war ihr innerlich nahe in der Form, so nahe wie die ritterliche Weltanschauung des hohen Mittelalters der athletischen der Griechen sein konnte, nahe und zugleich vollkommen anders. Gerade der deutsche Meister, der nur die abgeleitete Antike von Reims kannte, hat das Römische, das er noch greifen konnte, zum Griechischen abgewandelt, von dem er sicherlich nichts wußte; allein durch eine tiefere Begeisterung für das Dramatische in der Figur. Er bildet sie monumental, so daß sie in hohem Grade für sich allein bestehen kann; aber alle körperlichen Lageverhältnisse, die der Glieder untereinander, wie die der Glieder gegen die Gewandung, werden mit leidenschaftlicher Entschiedenheit einander entgegengeführt, wie die Gegenspieler einer Handlung. Der Eindruck des Ganzen wird dadurch mit Spannung geladen; alle Elemente betonen sich selbst, und eines bestärkt das andere gleichsam durch die erregende Kraft seiner Gegenrede; in dem festen Rahmen der einzelnen Figur erhebt sich ein Schauspiel von Kontrasten: Dramatisierung körperlicher Lageverhältnisse, in Bamberg so gut wie an der Nikebalustrade.

Diese Dramatisierung des Körperlichen ist am Erlöschen, diese ganze Welt des plastischen Kontrastes ist am Verschwinden in der Maria von Rottweil. Aus Gegenbewegung wird Parallelbewegung, alle Gegenspieler nehmen ähnlichen Sinn an, alle plastischen Einzelcharaktere im Schauspiel der sich aufbauenden Gesamtfigur werden einander angeglichen. Der Gegensatz des vortretenden Knies gegen das quergestrafte Gewand, der organisch gewölbten Form gegen den von ihr getragenen, von ihr aus in Bewegung geratenen Stoff, aber auch der Gegensatz der tragenden Gliedmaßen gegen die getragenen, der Beine gegen den Rumpf, der Bauchpartie gegen die Brustpartie, endlich und vor allem der linken Seite gegen die rechte — alle diese Gegensätze erlahmen, alle werden sie angeglichen. Das Gewand ist körperhafter, der Körper aber „gewandhafter“, das Gewand ist fester, der Körper ist loser. Der Stoff ist dichter, die Faltenzahl ist verringert, der Abstand der Faltenstege von den Rinnen ist abgemäßigt; die Bewegung der Formen aus der Tiefe heraus ist zurückgepreßt, das Spielbein zwar gebogen, aber enger angeschmiegt, das Hintereinander von Ober-



27. Gewandpartie der Bamberger Madonna



28. Gewandpartie der Nike von der Athene Balustrade

gewand und Untergewand ebenso sehr abgeflacht wie die Ausladung der gewölbten Teile, der Brust, des Leibes. Es ist noch ein ziemlich frühes Werk des neuen Jahrhunderts, es steht noch am Anfange der bauplastischen Entwicklung eines ganzen Stammesgebietes, der schwäbischen Gotik. Der Nachklang des alten großen Stiles ist noch in allen Motiven zu spüren, in der Tracht, selbst noch in der ganzen Absicht einer gewissen vornehmen Ferne; und doch muß in der Auffassung der menschlichen Figur eine völlige Krisis eingetreten sein.

Die entscheidenden Antriebe der Form, wie sie die Bamberger Maria — und zwar nur als besonders entschiedene Vertreterin eines ganzen Zeitalters — uns vor Augen stellt, sind aufgegeben: die Steigerung, die dramatische Handlung durch die zwei gruppierten Kämpferpaare, Körper gegen Gewand, rechte Seite gegen linke Seite. Was gewonnen wird, vermag hier noch nicht ganz die Verluste aufzuwiegen, aber es ist doch greifbar und es ist entwicklungsfähig. Es ist etwas Drittes, eine neue Einheitsform, zu der Körper und Gewand unter Verlust ihrer aktionsfähigen Eigenform zusammengeschweißt werden, der Block der Gewandstatue. Und diese neue Einheitsform zeigt auch schon eine neue Bewegungsart: der Kontrapost wird zur einheitlichen Biegung umgedeutet. Schon hier darf vielleicht ein Formulierungsversuch eingesetzt werden, zu dem der Verfasser bei einer früheren Gelegenheit durch einen nach unten zeitlich noch weiter gespannten Figurenvergleich gedrängt wurde: „Der Kontrapost wird Parallelismus.“ „Dort ist der Kontrapost ein Kontrast in den Tiefenschichten, hier eine Harmonie in der Fläche.“

Also Vereinheitlichung durch Verzicht. Das ist, so allgemein gefaßt, ein Zug, der bei gewissen großen Umwälzungen deutlich wird und im Kerne wohl bei allen ganz grund-



29. Sog. „Uta“ in St. Emmeram zu Regensburg

legenden auftaucht: es gilt, zunächst einmal etwas Neues überhaupt zu setzen, ein Ganzes, in das die Arbeit der folgenden Geschlechter gliedernde Einzelzüge eintragen wird. Daß dieses neue Ganze nicht nur — wie immer — als Gegensatz, sondern als „Verzicht“ erscheint, das teilt dieser Umschwung vom 13. zum 14. Jhh. mit dem älteren und weit tiefer greifenden vom hellenisch gerichteten Altertum zum christlichen Frühmittelalter. Es ist wie eine Wiederholung der gleichen Welle im kleinen. Ja, es mag sein, daß wir heute abermals den Beginn eines solchen Schauspiels erleben — wieder am deutlichsten in der Anschauung vom Werte der Figur. Eine, zunächst versuchte, Wiederentdeckung des Blockwertes, des ganz Elementaren überhaupt, des ganz Weiten, Dumpfen, Urtümlichen, der „Natur“ an Stelle des „Natürlichen“, daher die Austreibung aller Einzelbeobachtung und das Aufsuchen des „Russischen“, „Chinesischen“ und „Polynesischen“ in den Köpfen, das „künstlich Barbarische“, das als Erdhaftigkeit gemeint ist, etwa bei Hofer, Barlach oder Hoetger. Die von innen her wieder getroffenen oder vom geschichtlichen Bewußtsein herbeigeholten Züge vergangener Kunst aber, die die neue Bewegung erkennen läßt, verweisen, wo sie aus der eigenen Vergangenheit der nordischen Völker stammen, auf das Altchristliche und auf das 14. Jhh. Alle drei Male handelt es sich um eine ähnliche Wendung vom persönlich Betonten zum allgemein Gesetzten, vom „Natürlichen“ zum Abstrakten. Es sind ähnliche Wege, auf denen die Antike, auf denen der Stil des 13. Jhhs., auf denen die ausgehende Renaissance des 19. Jhhs. verlassen wird.

Das Grundlegende dieses Vorganges im 14. Jhh. muß man sich vor Augen halten, um die weitere Handlung zu verstehen. Denn diese Wendung ist in Deutschland entschiedener ausgeführt worden als in Frankreich. Und sie bedeutet für unsere Plastik geradezu den Wiederbeginn (wenn nicht den Beginn überhaupt) einer ganz geschlossenen Entwicklung. Erst jetzt tritt, nicht plötzlich, aber unaufhaltsam, an die Stelle der hier oder dort aufleuchtenden Einzelleistungen die stetige Bearbeitung gemeinschaftlicher Aufgaben;

eine Entwicklung, die trotz allen erstaunlichen Reichtums an persönlichen und stammlichen Charakteren bis zum zweiten Drittel des 16. Jhhs. in sich so großartig geschlossen bleibt, wie einst die Plastik der französischen Bauhütten im 12. und 13. Jhh. es war. Daß dabei beständig, besonders von Westen her, dann von Süden her fruchtbare Anregungen von außen zuströmen, kann daran nichts ändern.

Übrigens zeigt sich diese Wandlung, die an der Rottweiler Madonna wie bei allen ähnlichen Fällen aus der Hüttenplastik sich noch im Rahmen der ererbten Umriss erkennen läßt, gerade im ersten Drittel des 14. Jhhs. auch noch in anderer Form. Offenbar da gerade, wo nicht eine große Bauhütte den Übergang in leiser, stetiger Veränderung an sich selbst vollzieht, scheint geradezu eine Lücke aufzuklaffen. Es zeigt sich ein merkwürdig primitiver Stil, der klotzhaft und schwer mit großen, derben Flächen arbeitet und gelegentlich

jegliche Bewegung überhaupt unterdrückt, so daß ein Eindruck völliger tektonischer Starre, „ägyptischer“ oder „archaischer“ Steifheit entsteht. Hier sind die Träger insbesondere die zum Teil wandernden, zum Teil ansässigen Grabmalkünstler, aber überhaupt alle Erzeuger beweglicher Kunstwerke, auch die Kleinkünstler, die Siegelschneider — die gleichen Inhaber von Einzelwerkstätten, die im 13. Jhh. die dramatisch bewegte Körperlichkeit des monumentalen Hüttenstiles wiedergegeben hatten.

Vergleiche für diesen „primitiven Stil des frühen 14. Jhhs.“ das gleichnamige Kapitel bei Pinder, *Mittelalterliche Plastik Würzburgs*, S. 58 ff., wo Beispiele aus Mainz, Würzburg, Nürnberg behandelt sind, u. a. insbesondere auch Siegel, neben Grabplastik und Votivreliefs. Besonders charakteristisch das Grabmal Gottfrieds III. von Hohenlohe († 1322) im Würzburger Dome. Als Beispiel der trägen Bewegungsform: das Nürnberger Rathausrelief mit Brabantia und Norimberga, zur Erinnerung an die Bestätigung von Zollfreiheiten um 1332. Das künstlerisch verhältnismäßig Stärkste der Christus der Würzburger Neumünsterkrypta, wahrscheinlich von einer Grablegung, jetzt wie ein Crucifixus aufgehängt, ungefähr ein Zeitgenosse der Grablegung im südlichen Seitenschiffe des Freiburger Münsters, die jedoch stilistisch fortgeschritten und qualitativ überlegen ist, a. a. O. T. XXI.

Indessen trifft in diesen Fällen meist wirklich die Wandlung des Stilgefühles mit der Handwerklicher Gesinnung zusammen. Die geringe Qualität verstärkt hier den Eindruck des Primitiven, aber sie verschuldet nicht die Formwandlung, die vielmehr ein europäischer Vorgang ist. Noch ganz an der Jahrhundertwende kann man den Ansatz dazu wie ein „Gefrieren“ der bewegten Form in Werken erkennen, die die feinste Ausbildung des Künstlers vom 13. Jhh. her durchaus verraten; etwa an der sogenannten „Uta“ in St. Emmeram zu Regensburg, deren Kopf nicht nur den ganzen ritterlichen Adel, sondern auch die innere Beweglichkeit des 13. Jhhs. zeigt, während die Figur nach den Füßen zu gewissermaßen „einfriert“, immer flacher und graphischer — manche würden sagen: lebloser wird (Abb. 29). Hier kann man die Werte, für die das Interesse erkaltet ist, mit Händen greifen. Die Figur wird noch um 1300 entstanden sein. Auch der heute freilich stark entstellte „Rudolf von Habsburg“ im Speierer Dome, ja schon das Eppstein-Grabmal im Mainzer, gehören hierher.

Wir dürfen uns an die Kunst der großen Werkstätten halten. Von besonders weitgreifender Bedeutung — und innerhalb des heutigen geschichtlichen Bestandes von einzigartiger Wichtigkeit — ist die Straßburger Hütte. In Straßburg, wo die Arbeit der Ausschmückung seit dem Ende des 13. Jhhs. stetig in das 14. Jhh. hineinwuchs, scheint jener „primitive“ Stil nicht aufgetaucht zu sein. Und doch sind an der feineren Abwandlung, die wir hier



30. Propheten vom Hauptportal des Straßburger Münster.



31. Propheten vom Rottweiler Kapellenturme

noch lange während die Umformungen, die das Mittelportal schuf, abermals weite Kreise zogen. Er wirkt in Freiburg selbst über die Vorhalle hinaus, und scheint mir außerhalb des Oberrheins am besten durch zwei Figuren an St. Sebald zu Nürnberg vertreten zu sein, deren ergänzte Kopien heute über dem späteren Weltgericht an der Südseite angebracht sind. Insbesondere die weiche Verdichtung der Gesichtszüge an der weiblichen Heiligen (als Katharina ergänzt) ist unmittelbar von Straßburg abzuleiten, wie auch Dehio (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler) in den klugen und törichten Jungfrauen der Brauttüre von St. Sebald schwache Ausläufer der Freiburger Schule erkennt. Vergleiche über die Freiburger Hütte, ihre Straßburger Beziehung und ihre Beteiligung z. B. an dem schönen Grabmal der Anna von Hohenberg in Basel: Moriz-Eichborn, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters.

Die Skulpturen des Rottweiler Kapellenturmes sind durch die Forschung, insbesondere durch Paul Hartmann, in einen unabweislich erkennbaren Zusammenhang eingeordnet. Sie kommen von Straßburg her, dessen Hütte an der Jahrhundertwende von ungeheurer Bedeutung gewesen sein muß, die in Schwaben wie auch in Franken bis weit über die Mitte des 14. Jhhs. hin zu spüren ist. Und zwar liegt hier — im Gegensatz zu der älteren Freiburger Vorhalle und den vielleicht gleichzeitigen Figuren an St. Sebald — der Stil des Straßburger West-

beobachten, grundsätzlich verwandte Züge zu erkennen. Man betrachte die Propheten am linken Seitengewände des Straßburger Seitenportals (Abb. 30).

„Bewußt werden die Kleiderstoffe dichter gemacht. Das Gewand umwickelt die Figur; zahllose, schöne und elegant geschwungene Linien ziehen eine Art von Spinnewebe um sie herum. Dieses Liniengewebe bekommt eine Art Selbstzweck und erstickt die nach außen drängende organische Tatsächlichkeit des Körpers in seiner Umschnürung.“ (Mittelalterliche Plastik Würzburgs. S. 166.)

Der erste Sinn, das folgenreichste Ergebnis der Formenwandlung, ist eine Verschleierung der Kontraste. Hinter dieser Verschleierung der Kontraste aber steht der Ausgleich, zwar nicht zu starr blockhafter Wirkung, doch aber zu jenem einheitlichen Parallelismus, wie ihn Rottweil zeigt. Das Gemeinsame ist die Vereinheitlichung.

Auch bei den Bildwerken der Freiburger Vorhalle, die noch nicht einmal das Straßburger Hauptportal, sondern erst die Seitenportale voraussetzen (Dehio), ist die Verdichtung zu spüren, und Motive des neuen Jahrhunderts zeigen sich hier, noch an der Wende.

Der Stil, der hier gebildet wird, ist von großer Fruchtbarkeit, und es scheint fast, als sei dieser Weg, der von den Straßburger Seitenportalen ausgeht, selbständig weitergegangen,



portales zugrunde. Man betrachte die Rottweiler Propheten (Abb. 31, 32). Gewiß stehen sie nicht auf der formalen Höhe der Straßburger, aber der Abstand ist lange nicht groß genug, um sie als rein kunstgeschichtliche Urkunden zu entwerten. Man vergleiche doch nur, was sie ändern, um zu erfahren, was sie suchen. Lehrreich ist z. B. die Unterpartie. Es ist, als sackte sich die Masse von oben her gegen die Füße hin; sie wird in sich zunächst schwerer, jedenfalls aber homogener. Es sind weniger Schatten, d. h. weniger Gründe in der Figur. Das Übereinander der Gewänder wird gern mit ganz feinen Schattenstrichen, zuweilen in haarscharfen Linien ausgedrückt. Also mehr Tektonik im ganzen, mehr Zeichnung im einzelnen. Im Verhältnis gemessen: weniger Bewegung von innen nach außen, mehr Bewegung auf der Oberfläche. Auch die Köpfe sind lehrreich. Nasen, Wangen, Stirne sind — auch wo sie noch schwellen — in leicht faßlichen, geschlängelten Linien gegeben. Die Haare an Haupt und Bart, die in Straßburg verhältnismäßig doch noch mehr Rundung, mehr kugelige Masse enthalten, sind vollends in ornamentalen Wellen entlang geführt — eine Art von Schönschrift. Dies ist entscheidend. Der Ausgleich der Gegensätze, die Verminderung der Gründe, verdichtet zunächst die Masse. Die verdichtete Masse aber wird nun im höheren Grade fähig, Oberfläche zu sein. So melden sich Züge, die gern als typisch für „primitive“ Kunst gelten, obgleich diese Kunst schon eine sehr „fertige“ und füllige hinter sich und in sich hat: die Plastik des 14. Jhhs. liebt es, Vorderansichten wie Seitenansichten zu behandeln. Sie stellt zunächst die vereinheitlichte Blockmasse in Front, entwickelt aber aus der Front vor allem ein Profil (vgl. Abb. 31 links). So treibt sie der Figur die Schwere des Blockes wieder aus; sie will nicht seine Schwere, nur seine Einheitlichkeit; die vereinheitlichte Figur aber gerät — weit mehr als die des 13. Jhhs. — in einen zeichnerischen Schwung: die Figur schreibt sich vor die Wand. So wird sie weniger statuarisch als ihre Vorgängerin und nimmt Gesetze der Flächenkunst in sich auf.

Diese neue Aufnahme flächenkünstlerischer Grundsätze ist für die ganze folgende Zeit von unabsehbarer Bedeutung. Mit ihr streckt das malerische Denken seine Hand nach dem plastischen Schaffen aus, noch nicht in dem ausgesprochenen Charakter, den es im 15. Jhh.,



32. Propheten vom Rottweiler Kapellenturme

der Zeit seiner ersten großen Siege, besitzt, sondern noch in der Vorform des zeichnerischen Denkens. Die sichtbarste Folge ist eine entschiedene Entstofflichung. Der Wert des Tastbaren an der Figur verringert sich, sie wird leichter, sie „streckt“ sich, während sie sich melodisch biegt, in allen Verhältnissen. Damit ist eine Eigenschaft erreicht, die man — mit dem Blicke auf die Baukunst — wirklich im engeren Sinne als „gotisch“ bezeichnen mag. Die erleichterte Masse wird nach Linien durchbewegt, der körperliche Gehalt der Glieder, ihre Greifbarkeit, ihre Wägbarkeit wird dem Laufe der Linien gleichsam angehängt. Der Blick des Beschauers hat sich nicht in das Körperliche hineinzufühlen, sondern an den Umrissen entlang mit den Linien aufzusteigen, deren melodische Schönheit die anerkannte Führerin der plastischen Form wird. Es ist im Kerne der gleiche Vorgang, der sich noch innerhalb des „Gotischen“ in der Wandlung der architektonischen Profile spiegelt: gegen 1300 wird der Rundstab verdrängt, im Schnitt der Gewölberippen das Konvexe durch das Konkave ersetzt. Alles Tastbare wird gleichsam zu einem leichteren Aggregatzustande umgewandelt. Die Form wird nicht für den fixierenden Blick, sondern für den laufenden lebendig. Das Auge verweilt nicht, um der Vorstellung ein Eindringen in das Zuständliche, das Dasein greifbarer Werte zu eröffnen — so denkt vielmehr die Antike und die Renaissance —, das Auge erhält nicht einzelne hauptsächliche Blickpunkte angeboten, von denen es sich ruhend ausbreiten könnte, es wandert in gleitender Bewegung, in Blicklinien an der Figur entlang. Hierin liegt auch bei dem „gotischen“ Bilde, gegen das Dürer seinen tragischen Kampf unternahm, der Grund für die „Unruhe“ und für die „Falschheit im Gemälde“. Es hat, obwohl es gerahmt ist, nicht eigentlich ein Blickfeld mit Blickpunkten, sondern wandernde, zuckende Blicklinien. Und auch nach festen Maßen fragen — wie es die Renaissance tat — kann man nur, wenn man für verweilenden Blick arbeitet.

Diese erste große Form, in der die gotische „Eleganz“, diese „Manier“, wie man sie tadelnd zu nennen liebt, fertig dasteht, ist zweifellos mit großer Liebe in Frankreich ausgebildet worden. Für Deutschland bezeichnen am Ende des ersten Drittels im 14. Jhh. die Figuren des Kölner Domchores den weitest sichtbaren Punkt (vgl. Abb. 6). Der Typus, von dem sie ausgehen, ist in der Kathedralenplastik, wie vor allem auch in der Kleinkunst, in den Elfenbeinen Frankreichs beliebt. Aber dieser Typus bedeutet bei uns etwas anderes als drüben, schon darum, weil in Deutschland die persönliche Verschiedenheit des Willens immer stärker entwickelt war. Der französische Typus ist eine Norm, der deutsche ein Element. Der französische bedeutet einen gesellschaftlichen Rang: „so bewegt man sich“, wenn auch nicht in der wirklichen Gesellschaft, so doch in der Welt der künstlerischen Form. Der französische Typus ist elegant, der deutsche bietet eine geistige Auslegung dieser Eleganz.

Überall, im deutschen Westen vor allen Dingen, wird er mit Begeisterung aufgenommen, und zwar scheint es, daß er bis gegen die Mitte des Jahrhunderts unumschränkter Herrscher ist. Alles Neue, das ihn auszeichnet, wird gerade im zweiten Viertel gesteigert, er wird immer schlanker, geistiger, untastlicher, unstofflicher. Er wirkt auch über die Jahrhundertmitte hinaus — aber dann nicht mehr ohne Gegner. Die wenigen systematischen Untersuchungen über die Wandlungen innerhalb des 14. Jhhs. haben hier unabhängig voneinander durchaus die gleiche Bewegung festgestellt.

Es ist der Stil, den für das Gebiet der schwäbischen Bauplastik Hartmann abkürzend als „Rottweiler“ bezeichnet. Seine Hauptwerke sind hier: 1. Rottweil, Kapellenturm, ca. 1330, a) Südportal („Prophetenmeister“), b) Nordportal („Apostelmeister“); 2. Augsburg, Nordportal des Domchores, 1343; 3. Gmünd, Plastik am Langhaus, ca. 1340—1350, a) Nordportal, b) Südportal; 4. Esslingen, Südostportal. In Ulm zeigt das 1356 datierte Nordwestportal des Münsters eine „verwandte, unabhängige“ Richtung, das Süd-

ostportal von etwa 1360, ursprünglich Westportal der Pfarrkirche über Feld, einen Kompromiß dieser Richtung mit der Rottweiler.

Eindrücke des Rottweiler Stiles scheinen auch in der Holzplastik gewirkt zu haben. Die fast lebensgroßen Figuren der Heimsuchung im Nürnberger Germanischen Museum (Katal. Josephi Nr. 213, 214) haben in Proportion und Gewand gewisse Beziehungen. In den Köpfen mehr Breite und Festigkeit. Sie stammen aus der Gegend von Schwäbisch-Gmünd und scheinen an der gleich zu behandelnden Stilwendung, die nach 1350 sichtbar wird, beteiligt zu sein. Gleichzeitig könnten sie auch mit dem Stil einiger Figuren des Freiburger Münsters (an den Strebepfeilern) in Beziehung stehen, denjenigen, die jetzt in Verbindung mit dem Hl. Grab im südlichen Seitenschiff des Münsters gebracht werden. Als Rittergrabmal ähnlicher Richtung darf der Ulrich von Ahelvingen, † 1339 in St. Veit zu Ellwangen, genannt werden.

In der oberrheinischen Nachbarschaft wird als engverwandt das Portal von Altbreisach genannt (Hartmann). Die Beziehung zu Straßburg unterliegt keinem Zweifel. Als Nächstverwandtes zu Rottweil bezeichnete mir Dehio eine Reihe von Figuren des Colmarer Münsters, Abgüsse im Museum. Tatsächlich ist der Eindruck von schlagender Überzeugungskraft. Ich glaube, daß sich einige der Figuren an den Strebepfeilern des Colmarer Chores unmittelbar zwischen Straßburg und Rottweil setzen lassen.

Eine unverkennbare, wenn auch allgemeinere Ähnlichkeit finde ich ferner an einigen Figuren des Westturmes am Freiburger Münster (in den Tabernakeln an den Diagonalseiten des Oktogones), sowie in Thann, Elsaß, an der Westseite des Münsters (namentlich Johannes der Täufer an der Nordseite der linken Mittelstrebe und Madonna im Südtabernakel).

Über weitere Ausstrahlungen der schwäbischen Schulen siehe weiter unten.

Um die Mitte des Jahrhunderts zeigt sich, durchaus auf dem Boden, durchaus im Umrisse des herrschenden Stiles, eine Abwandlung, stellenweise nur als eine leichte Nuance wirkend, an anderen Orten stark gegensätzlich, von manchen, die das Jahrhundert zu beobachten glaubten, kaum als Neues erkannt, in Wahrheit für die Folge von ungeheurer Bedeutung.

Man vergleiche mit den Rottweiler und besonders den Kölner Figuren die Jungfrauen vom Nordportal des Gmünder Chores, die seit 1351 entstanden sind (Abb. 13, 14). Es ist einer der Fälle, in denen die Wendung, offenbar durch das Auftreten einer neuen Truppe auf den Schauplatz, als klar faßlicher Gegensatz wirkt. Man kann von Abbildung 14 rechts nach Abbildung 13 links mit dem Blicke wandernd, das Neue immer stärker werden sehen. Ohne daß ein Rückgriff auf die Formen des 13. Jhhs. erfolgt, scheint zunächst doch irgendwie etwas Ähnliches gewollt, scheint die gleiche Linie an einem anderen Punkte erreicht. Das Ganze der Figur wird wieder voller; es wird stämmiger, da die Streckung der Proportionen stark zurückgegangen ist, es wirkt schwerer, greifbarer und wieder mit plastischen Gegensätzen geladen. Die geschwungenen und steilen Linien treffen an einer wichtigen Stelle gegen die wagerechten Schürzungen zurück. Die Figur bekommt wieder, was im „Rottweiler“ Stile fehlte, eine Mitte im Aufbau, die Hüftengegend wird betont. Eine Querbahn entsteht hier, die mit tiefen Schatten modelliert wird, in der das hangende Gewicht des Stoffes sich dem Aufstiege des Umrisse entgegensetzt, an dem entlang die Figur des bisherigen Stiles sich aufschwung (in Köln deutlicher als in Rottweil). So wirkt die Masse wieder mehr gelagert; und wie die Höhe sich verringert, die Breite aber wächst, so gewinnt auch die Tiefe. Die Gliedmaßen; die in Rottweil ebenso eng dem Blockganzen angepreßt sind, wie der Überfall der Gewänder, lösen sich freier ab, und im Keime zeigt sich, ja zur Hälfte erscheint schon in den fünfziger Jahren des 14. Jhhs. das Lieblingsmotiv des früheren 15. Jhhs.: das Steilgehänge schwerer Falten am vorgewegten Arme. Verdoppelt, wird es später ein wichtiges Erkennungszeichen der Kunst um 1400. Also ein Wachstum an kubischem Werte, mehr Tastbarkeit, und auch ein Wachstum an Kontrasten.

Dieser Umschwung verrät sich sehr deutlich auch beim Vergleich der Köpfe. Die schwellenden und geschlängelten Umrißlinien von Stirn, Nase, Wangen, die in Rottweil den

Linien des Haares an Haupt und Bart ganz ähnlich sind, weichen kürzeren, festeren, geraderen und selteneren Linien. So entsteht wieder ein weniger gestörter Zusammenhang des rein Modellierten, man empfindet stärker den Knochenbau und das Fleisch, das heißt: während im Rottweiler Stile das Körperliche vollkommen der Linie angehängt (und darum verdünnt) ist, unterwirft es sich im „Gmünder Stil“ wieder an gewissen Stellen die Linie. Die Linie dient dann der Masse, statt sie zu beherrschen; sie begrenzt sie und bezeichnet die Kante der geschwellten Form. Sie entsteht, weil hier Flächen — als Stirnseiten von Massen — zusammenstoßen. Im früheren Stile ist es fast umgekehrt: die Linie entsteht aus eigener Kraft, und die Masse, das Körperliche, wird gleichsam ihr zuliebe als unumgängliches Mittel ihrer Verwirklichung, manchmal, so im Kölner Domchor, wie ein notwendiges Übel miterzeugt.

Für dieses alles ist das deutlichste und zugleich schönste Beispiel die Mittelfigur des linken Gewändes (Abb. 13, Mitte), an der Oberfläche wohl erneuert, als Ganzes alt. Die modische Tracht, an sich schon ein wichtiges Zeichen neuer Gesinnung, das am Oberkörper wamsartig enge, unten faltige Gewand und die Rüschenhaube begründen einen plastischen Kontrast, der innerhalb des Rottweiler Stiles unmöglich war: zwischen feingewölbten, geglätteten Massen und bauschigen Rahmenformen. So steht der breite Kopf mit seinen guten, klaren Flächen zwischen den Rüschen der Kopfbedeckung kernig und fest umschattet und umrahmt, so hebt sich der weich modellierte Rumpf gegen das geraffte Gewand, das von der Hüfte an die Beine umhüllt und umfließt. Die Figur hat nicht nur Oben und Unten, sondern Innen und Außen. Sie bildet sich und schwillt, von unten her durch weiche Gewandmassen gerahmt.

Der „Gmünder Stil“ zeigt sich nächst dem Nordportal auch — in Modifikationen — am Südportal und gewinnt seine großartigste Form in der vergrößerten Kopie, die die Gmünder Komposition der Nordseite am Südportale des Augsburger Domes gefunden hat (Abb. 15 u. 16). Es ist erstaunlich, zu sehen, wie alle die neuen Züge hier so fortschreiten, daß man, zumal in den äußeren Figuren, sich der Zeit um 1400 schon ganz nahe fühlen kann. Auch ist der plastische Schmuck hier gewiß später als der Gmünder, 1356 wurde der Bau erst begonnen. Man spürt, wie sich das ganze Erlebnis, das dem Auge angeboten wird, verändert hat. Der ältere Stil ließ es an Linien schweifen, die jede Figur in sich, und die der Zusammenhang der Figuren selbst in einer wahren Schönschrift beschrieb; ein schwingendes Mitschreiben und Mitgleiten des Auges also. Jetzt wird bei jeder Figur uns ein „Halt“ zugerufen. So klar auch die alle Gestalten verbindende Stimmung als Form erfaßt wird — Hartmann hat den Kontrast im ganzen zwischen dem westlichen Halbchor, der sanft-lässig gehalten ist, und dem östlichen, dessen „Appell an den Beschauer“ (mit Öffnung der Mündler), etwas „Provokatorisches“ gewinnen kann, sehr gut charakterisiert —, man spürt doch, wie sehr hier das Individuelle gewertet wird. Darin sind die Jungfrauen des Gmünder Nordportales weit mehr zurück, ganz nahe dem Augsburger dagegen die Propheten Jesaias und Jeremias des Gmünder Südportales. Wir spüren: „das ist ein Mensch“, nicht nur ein Schatten, ein Gespenst, ein Buchstabe von geistigem Gehalt und von kalligraphischer Form. Wir sollen uns in den Einzelnen hinüberfühlen: er tut etwas, er denkt, er sinnt, er redet sogar, er ist eine Person. Liegt nicht darin der tiefste Grund für die starke Drückung der Proportion, die — auch wieder um 1400 am stärksten — an so vielen nordischen Werken auffällt? Sie ist — so wenig das Bewußtsein sich darüber Rechenschaft geben mochte — das elementarste Mittel, die Figur gleichsam zurückzuholen, zu festigen, sie wieder als Pfahl und feste Masse mit der Erde zu verbinden. Keineswegs ist der Wille (und damit das Kön-

nen) da, sie „realistisch“ als Abbild des leiblichen Menschen zu geben. Die Sprache, in der das neue Gefühl redet, ist von älterem Stile selbst geformt, es ist neben der Bewegung des Gewandes vor allem die Proportion des Blockes. Indem man ihn kürzt, indem man das Maß des Kopfes im Verhältnis zum Ganzen sehr groß macht, schafft man den stärksten Anhalt für das Auge, man zieht den Blick nach der Sockelgegend zu, wie man ihn durch die Querbahn der Schürzungen in der Hüftengegend vom Umriss nach der Mitte ableitet und einfängt; damit wird dann in zweiter Linie erreicht, daß der für das Ganze rein der Masse nach so viel bedeutsamer gewordene Kopf mit besonderer Liebe für die Einzelcharakteristik ausnutzbar ist. Das neue Gefühl kündigt sich zunächst also durch einen elementaren Protest an, der im weiteren 15. Jhh., nachdem er seine Wirkung getan, seine Berechtigung verlieren wird: eine neue Welle wird dann wieder ein schlankeres Ideal heraufbringen, das dann aber mit den Werten erfüllt sein wird, die diese Epoche der unternetzten Proportion erzeugte. Der Fall der Augsburger Südpforte ist darin, in dieser Durchdringung des energisch gekürzten gotischen Gewandblockes mit einem Festigkeitsgehalte und von da aus mit einem sanften Persönlichkeitsgehalt, von außerordentlicher Bedeutung. Gerade, daß der Prophet oder Apostel im späten 14. Jhh. und an der Wende zum 15. mit so viel Liebe gebildet wurde (man denke an Claus Slüter), das ist auch in Augsburg von bezeichnender Wichtigkeit. Der Prophet ist nicht nur Gefäß der religiösen Stimmung, sondern Vertreter der Lehre, in der neuen Auffassung ein stämmiger Kämpfer und Verkünder. Das Augsburger Portal faßt, echt gotisch in dieser Vereinheitlichung, alle diese persönlich fester, bleibender, einzelner gemeinter Gestalten in „Chören“ zusammen, und zwar ganz im Sinne der einheitlichen Schwingung, die, fast immer von links nach rechts gehend, für die Einzelfigur selbst charakteristisch ist. Es ist ein seelischer Kontrapost; nach dem die Gesamtheit der persönlichen Stimmungen zwischen einer der „Spielbein“-seite entsprechenden stilleren und einer der „Standbein“-seite entsprechenden bewegteren Seite sich gliedert. Dieses wirkliche Lesen des Auges von links nach rechts ist wohl bestimmt durch die gleiche graphische Bewegungsart, die noch der Anblick der einzelnen Gestalt des 14. Jhh. dem Auge abfordert. Dieses Graphisch-Lineare wird man in Augsburg im ganzen sehr zurückgedämmt, am stärksten aber noch bei den inneren Figuren finden. So verrät vor allem der Petrus (Abb. 16, links) eine größere Nähe an der Art des Gmünder Nordportales. Er ist am schlanksten und ist am deutlichsten vom Diagonalschwunge der Gewandfalten bestimmt. Auch sein Haar wirkt noch (fast rottweilisch) geschlängelt zeichnerisch, während die äußeren Propheten, kürzer, in weiteren und weicheren Gewändern, mit schwereren Köpfen, selbst im Haare deutlich auf das Massige behandelt sind. Die ganz naheverwandten Propheten Jesaias und Jeremias am Gmünder Südportal wirken gleich den äußersten in Augsburg wie unmittelbare Vorläufer des kommenden Stiles, den man nach Claus Slüter benennen könnte (Abb. 33).

Auch zu diesen Gmünder und Augsburger Figuren bietet der Oberrhein wichtige Parallelen. In Thann (Theobaldsmünster) sind an der Stirnseite der beiden großen Streben an der Westfassade vier stehende Propheten mit Spruchbändern angebracht, deren ganze Haltung bis in die Behandlung der Haare und der geöffneten Mäuler hinein von unmittelbarer Ähnlichkeit ist. Auch an der Muttergottes des Mittelpfeilers, ja, selbst an gewissen Typen des großen Bogenfeldes ist sie zu erkennen. Besonders aber ist der untere Prophet rechts der wahre Zwillingsbruder des Gmünder Jeremias. Ich muß mich hier damit begnügen, diese Ähnlichkeit festzustellen. Täuscht aber nicht alles, so wird nicht nur durch einen solchen Fall die Beziehung Schwabens zum Oberrheine verstärkt. Es scheint überhaupt, daß deren Rolle immer deutlicher zutage treten will. Doch kommt es hier nur auf den Stil und seine Bedeutung an.

Neben den beiden heiligen Frauen (Abb. 7) ist wieder das schönste Beispiel eine Madonna, die vom Mittelposten des Südportales (Abb. 34). Hartmann hat ihre überlegene



33. Prophet vom Gmünder Südportal

Qualität stark betont, ebenso aber ihre grundsätzliche Zugehörigkeit zum Stile der „plebejischeren“ Apostel. Sie bezeichnet einen festen Punkt. Bildet man sich nun eine Reihe aus der Bamberger, der Rottweiler und der Augsburger Maria (Abb. 4, 5 und 34), so erhält man den lehrreichsten Eindruck einer geschichtlichen Wellenbewegung. Es sei einmal für die Dauer dieses Vergleiches erlaubt, von drei „Stilen“ zu reden. Man sieht, wie der dritte gewisse Werte des ersten wiederbringt, die von dem zweiten verneint worden waren, wie er aber das nur kann, weil er die Werte des zweiten in sich trägt — und wie er eben dadurch unrettbar von dem ersten geschieden wird. Der spätere Stil des 14. Jhhs. bringt in veränderter Form Werte des 13. Jhhs. wieder — aber gesehen durch den Stil des früheren 14. Der dritte Stil teilt mit dem ersten gegenüber dem zweiten den größeren Sinn für die Vollkörperlichkeit der Wirkung. Aber jener innerlich tief antik gedachte dramatische Gegensatz von Körper und Gewand im ersten Stile ist durch den zweiten auch mit der Wirkung auf den dritten ausgelöscht. Es handelt sich bei diesem also nicht etwa um einen Rückgriff auf den ersten Stil, sondern um eine vorschreitende Umbildung des zweiten. Die vollere Körperlichkeit ist in der Augsburger Madonna doch angewendet auf jene neue Einheit, die erst das 14. Jhh. wieder geschaffen hatte, auf jenes Dritte aus Gewand und Körper, in dem die kontrastierenden Elemente verschmolzen sind. Die zwar verhüllte, aber künstlerisch durchaus im Inneren der Gewandstatue empfundene Nacktheit des Bamberger Stiles ist vorbei. Nicht eigentlich die Körperlichkeit des Leibes, sondern die Körperlichkeit des Statuenblockes hat gewonnen; das Ganze ist stämmiger, gewölbter, breiter. Die größere Breite aber wirkt zugleich als Zuwachs malerischer Werte. (Die grundsätzliche Bedeutung der Breitendimension für das Malerische dargelegt zu haben, ist eines der Verdienste August Schmarsows um die Klärung unserer Grundbegriffe.) Man beachte, daß wir in Wahrheit nicht so sehr viel mehr über die „wirkliche“ Gestaltung des Leibes, von den allgemeinsten Verhältnissen abgesehen, bei der Augsburger Madonna erfahren als bei der Rottweiler — sehr im Gegensatz zu Bamberg. Man nehme, um ein günstiges Diagnostikon zu gewinnen, die Partie des rechten (Spielbein-)Knies. In Bamberg so gut wie völlig nackt, in Rottweil fast unsichtbar, ist es in Augsburg auf kurze Strecken zu ahnen, zu erschließen, als eigene Form aber nicht dargestellt. Ähnlich steht es mit der Brust. Nur die Wölbung des Leibes, als der bequemste Träger der gewölbten Form überhaupt, tritt wieder stärker heraus. Die Falten machen ihr an der Hüftgegend Platz, die schwere, große Schüsselfalte betont sie kontrastierend. Wir spüren zweifellos, daß das unter dem Gewande gedachte Leibliche voller, wärmer, persönlicher sein müsse. Aber das plastische Erlebnis führt nicht dazu, es — wie in Bamberg — vorzustellen. Es verharrt gebunden im Gewandblock. Wo, wie in Kopf und Hals, der Körper frei heraustreten muß, wirkt er hier majestätisch schwer und fest. Im

ganzen sind es immer wieder die Bewegungen der Gewandmasse, die den Eindruck bestimmen. Man beachte, wie selbst die umgelegten unteren Enden der Staufalten über dem Sockel die Querung viel stärker betonen, als bei der Rottweiler Maria. Tatsächlich ist das gebundene Verharren des Leiblichen unter dem Gewande erst von der Renaissance gelöst worden; und nach ihr, die selbst nur eine kämpfende Richtung unter mehreren des frühen 16. Jhhs., am Ende also unserer Epoche gewesen ist, hat der Barock abermals das befreite Körperliche mit den — nun weit extremer — malerischen Massen des Gewandes übertönt. Antike, Dreizehntes, Renaissance — Altchristliches, Gotik, Barock: jede der großen Bewegungen hat wieder ihre inneren Wellen und so erleben wir noch im Rahmen des 14. Jhhs. schon einmal etwas wie eine erste undeutliche Anmeldung der Renaissance. Es ist schon wieder etwas wie ein Gefühl für das Diesseits da, aber es wird mit den Mitteln eines abstrakten Stiles ausgedrückt.

Den gleichen Umschwung, den Hartmann für die gotische Monumentalplastik Schwabens nachwies, hat unabhängig davon der Verfasser für die Würzburger Kunst erkannt. Die Begriffe der Rottweiler und der Gmünder Schule gehen in ihrer Bedeutung über die einfache Tatsache einer Ablösung zwischen zwei führenden Werkstätten weit hinaus; sie decken sich, im großen gesehen, mit den Begriffen einer „ersten“ und einer „zweiten Stufe“ des geschwungenen Stiles, die der Verfasser für Würzburg aufstellte. (Vgl. *Mittelalterliche Plastik Würzburgs*, S. 69—86 u. S. 87—95.)

Die stärksten Beispiele der älteren Art sind in der Würzburger Kunst, die hier besonders gut ist, die Grabmäler des Otto von Wolfskehl († 1348) im Würzburger, und des Friedrich von Hohenlohe († 1352) im Bamberger Dome (Abb. 35), ferner besonders der ehemalige Türstein des Bürgerspitals, sicher gegen 1350 (das Datum 1319 eine späte Fälschung) (Abb. 37). Ein früheres wichtiges Beispiel, sehr bald nach den Kölner Domchorstatuen anzusetzen, ist der Wolfram von Grumbach († 1333) im Dome. Manches, was von diesem zu sagen ist, paßt auch auf Rottweil, ja, auch noch auf einige Gmünder Figuren (Abb. 12 u. 13 rechts).



34. Muttergottes vom Südportal des Augsburger Domes



35. Grabmal des Bischofs Friedrich von Hohenlohe. Bamberg, Dom

führung ausnützt (vgl. Abb. 35 u. 36).

Auffallend nahe der Oberzeller Madonna stand — bis zur Erneuerung — die Muttergottes am Westportal des Wetzlarer Domturmes, nächst ihr die der Südseite. In weiterem Abstände folgt die aus einem Würzburger Weinberge stammende, auf die Rauch, Hessenkunst 1912, S. 11, aufmerksam machte (jetzt im Germanischen Museum). —

„Diese Richtung beherrscht ganz wesentlich die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Sie fußt auf der vorhergehenden. Sie verdankt ihr den Typus der geschwungenen Gewandfigur, legt ihn aber in einer Weise aus, die seine künftige Auflösung verspricht. Sie setzt bei dem Biegungswinkel der Gestalt, den sie in der Hüftgegend vorfindet, mit einer starken körperlichen Vorstellung ein; sie vervollständigt die Ausbiegung zur Vorwölbung. Die bestimmende Bogenlinie rückt sie von der äußersten Seite der Figur vielmehr nach der Mitte zu, damit sie diese nicht mehr von außen abschließe, sondern im Innern teile: die erste Andeutung der

„Sicher fühlt man die gleiche Vorstellungswelt, die, nur viel eleganter und formvoller, die Kölner Domchorstatuen beherrscht. Der Künstler faßte die Falten des Obergewandes in klaren Gängen auf der Oberfläche der Gestalt zusammen. Er wandte den Grundsatz an, sämtliche Hauptlinien der Gewandung in der Ausbiegung der Hüfte gabeln zu lassen. Dies ermöglicht, daß die Hängefalten zugleich von oben her sich folgen und dennoch ebenso von einem auswärts verlegten Zentrum her seitlich ausstrahlen. Es ist ein doppeltes System aus vertikaler Reihung und seitlicher Radianz“ (a. a. O. S. 75).

Den stärksten Ausdruck erreicht der Stil in Würzburg jedoch in den genannten Werken um die Jahrhundertmitte, die also mit den ersten Zeugnissen des Umschwunges bereits gleichzeitig sind. Es ist eine „erregte Verfeinerung der Sprache, ein Gefühl für das Senile und leidenschaftlich Häßliche“, das wir so allerdings in Schwaben wie in Köln nicht finden können. Eine sehr gestreckte Proportion der Figur, eine asketische und aristokratische Magerkeit, eine außerordentliche Betonung der Gelenke, die bis zum Eindrucke des Skelettartigen getrieben werden kann.

Und ganz gleichzeitig mit diesen letzten Zeugnissen der älteren Art treten die ersten der jüngeren auf, gleichzeitig mit dem Gmünder Stile also. Der bedeutendste Vertreter ist der Meister des Albert von Hohenlohe († 1372) im Würzburger Dome (Abb. 36), dem, wie ich glaube, die schöne, leider arg zerstörte Madonna von Oberzell sehr nahesteht, vielleicht als eigenhändiges Werk. Hier tritt, im tiefsten Gegensatze zu dem Stil des Bamberger Hohenlohe, geradezu eine „Freude an der Korpulenz“ auf, die sich in der Betonung des Leibes, die sich als ganzer Geschmack übrigens um 1370 auch allgemein in der Wiederaufnahme breiter kürzer geschnittener Haarkränze um vollwangige Rundköpfe zeigt, und dabei doch vollkommen die gewohnte Linien-



künftigen Symmetrie. Gleichzeitig beginnt an Stelle der gemeinschaftlichen Diagonalität von Ober- und Unterkörper, der Kursivschrift gewissermaßen, die sie verbindet, ein stärkerer Gegensatz von oben und unten, eine blockartige Festigung, Lagerung der Teile, Möglichkeit des Aufbaues. Charakteristisch für den diesseitigen Zug ist die gesunde Ungeistigkeit der Typen, die satte Rundheit des Albert von Hohenlohe, die schwelende der Oberzeller Madonna.“

Dieser Umschwung ist, wenn wir die großen Unterschiede der örtlichen Charaktere berücksichtigen, vollkommen parallel, zeitlich wie entwicklungsgeschichtlich, dem Vorgang in Schwaben, der sich nur noch äußerlicher fühlbar gemacht haben muß, da es sich hier um Verdrängung oder jedenfalls Ersatz einer ganzen Truppe durch eine andere an entscheidender Stelle gehandelt haben muß. In Würzburg wirkt der Gegensatz wahrhaft dramatisch: das schmale, aristokratische, asketische, blutleere Ideal in der letzten Verschärfung des älteren, das breite, bürgerliche, gesunde, blühende gleich in den ersten Äußerungen des jüngeren Stiles. Es ist, als sei um 1350 ein Höhepunkt an Nervosität und diesseitsfeindlicher Geistigkeit erreicht, gegen den dann ein starker Rückschlag erfolgte. Tatsächlich wird uns nun für diese Gegenden ein solcher Umschwung der allgemeinen kulturgeschichtlichen Lage berichtet.

Die Mitte des 14. Jhhs. war die Zeit der fürchterlichsten Pestkrankheiten und der Geißlerzüge. Die körperliche Epidemie wurde — am deutlichsten 1348/49 — zur geistigen. Die ohnehin mystische Richtung der Zeit wurde vollends zum Fieberhaften gesteigert und durch die Todesangst zu den seltsamsten Gefühlsverbindungen abgetrieben. Die krankhafte Vermischung religiösen Wahnes und niedriger Instinkte brach in wilden Pogroms aus. Die Berichte der Zeitgenossen, z. B. die Würzburger Chronik des Michael vom Löwen, beweisen, wie sehr der innere Zusammenhang empfunden wurde. Um 1350 war der Höhepunkt der Erregungen überschritten. Und eine der wichtigsten kulturgeschichtlichen Quellen der Zeit, der Verfasser der Limburger Chronik, berichtet uns von dem Aufatmen, das durch alle Welt ging, als wieder Ruhe eintrat: „Darnach ober ein jar, da dit sterben, dise romerfart, geiselerfart unde judenslacht als vur geschreben stet, ein ende hatte, da hub di wernt wider an ze leben unde frolich ze sin und machten die menner nuwe kleidunge.“ Hier und da traf dieser allgemeingeschichtliche Umschwung mit dem kunstgeschichtlichen wohl wirklich eng zusammen. Es ist offenbar, daß die Überreizung des Gefühles in den schattenhaften Gestalten des älteren Stiles besonders günstige Gefäße des Ausdrucks finden konnte, und daß ebenso die Wendung zum Breiteren (und Heiteren), die gewiß



36. Grabmal Albert v. Hohenlohe. Würzburg, Dom



37. Türstein des Würzburger Bürgerspitals. Würzburg, Luitpold-Museum

ein allgemeinerer und tieferer Vorgang war, durch diese Erleichterung des Lebensgefühles doch hier und da beschleunigt werden konnte. Für die fränkischen Lande liegt die Annahme wirklich nahe. Ein Gott-Vater, wie ihn der Würzburger Türstein (Abb. 37) zeigt, ist jedenfalls nur durch eine ungewöhnliche Mitarbeit der Leidensgefühle am Kunstwerke ganz erklärlich; er ist vielleicht nicht ohne Kenntnis des Rottweiler Stiles entstanden, aber sicher eine Steigerung aller „Rottweiler“ Eigenschaften zum stärksten seelischen Ausdruck: ein Gott



38. Skulpturen am Portal der Liebfrauenkirche in Mainz

der Pestkranken. Soviel bis jetzt bekannt ist, fehlt es völlig an ähnlichen Formen in der französischen Kunst. Dagegen mag die in der deutschen so gern gepflegte Behandlung des „Vesperbildes“ (Maria mit dem Leichnam Christi im Schoße) mit einer ihrer wichtigsten Wurzeln bis in diese Zeitstimmung zurückgreifen.

Natürlich ist wie überall, so auch hier, das entwicklungsgeschichtliche Nacheinander eine Zeitlang ein äußerliches Nebeneinander. Und die verschiedenen Gegenden bringen innerhalb der gesamten Entwicklung ihre Persönlichkeit zum Ausdruck. Es wird wohl niemals möglich sein, die ungeheure Vielfältigkeit und die Durchkreuzung der künstlerischen Eindrücke, das Weiterreichen der Gedanken, bis in alle letzten Fäden zurückzurechnen. Nur in ganz groben Zügen, und mit Vorbehalten, können hier die gleichlaufenden Erscheinungen in einigen der wichtigsten Untergebiete genannt werden. Um aber selbst in einer so allgemeinen Darstellung allzu ungebührliche Vereinfachungen zu vermeiden, muß zuvor noch eine sehr wichtige Tatsache betont werden, die den grundlegenden Vorgang gelegentlich bis fast zur Unkenntlichkeit verdecken kann: es ist die lange Weiterwirkung sehr alter formaler Motive, insbesondere des 13. Jhhs., namentlich aus Frankreich, — etwas ganz anderes noch als das gewiß unbestreitbare Ausgehen auch der Rottweiler Richtung von einer letzten französischen Wurzel. Diese Richtung selbst, besonders aber die „Gmünder“, die ihr entgegentritt, ist deutschen Charakters, und ihre Weiterbildung ist gewiß ohne erneuerte französische Eindrücke zu erklären. Im großen war mit dem Baueifer des 13. Jhhs. in Frankreich auch der Zuzug der Deutschen zurückgegangen. Aber hier und da wurde das alte



39. Madonna des Kölner Kunstgewerbemuseums

Band noch einmal wieder aufgenommen, durch erneute Besuche (so in Reims, dem großen Muster des 13. Jhhs., das in der Mitte des 14. noch von gewissen Künstlern aufgesucht wurde) oder durch hartnäckiges Weiterspinnen an alten Typen. Noch die sehr wirkungsvolle Regensburger Verkündigung, die gewiß am Ende des 14. Jhhs. entstand, das Werk eines sehr eigenen Deutschen, der in der Prüfeninger Figur des sel. Erminold ein wahrhaft großartiges Werk geschaffen hat, setzt einen bestimmten alten Typus voraus, der merkwürdigerweise besonders im sächsischen Gebiete festgehalten wurde. Die Lage des Deutschen, der nach Frankreich kommt, ist schon im 13. Jhh. oft ähnlich: er sieht sich Jahrhunderte alten Formen mit zuweilen gleichem Interesse gegenüber, wie eben geschaffenen. Er bringt einen alten Kompositionsgedanken mit neuen Formen zusammen, oder umgekehrt. Das kann im 14. Jhh. soweit führen, daß die eigene Stilbewegung der Zeit durch den epigonenhaften Anschluß an ein völlig vergangenes Jahrhundert belastet und beschattet wird. Doch sei ausdrücklich bemerkt: dieses epigonische Verhältnis ist nur eine Möglichkeit unter vielen dieser gärenden Zeit, und niemals bestimmt es deren eigenen Charakter.

Zunächst gab es überhaupt, bevor und noch während z. B. der Rottweiler Stil sich ausbildete, Werke, die selbst bei völlig neuen und deutschen Ausdruckswerten dennoch sich eng an das „klassische“ Jahrhundert anschlossen. Hierher gehören z. B. einige Mainzer Werke, so die Apostel des Domkreuzganges, die offenbar von einem verlorenen Weltgerichte stammen. Sie sind, wenn der Verfasser recht sah, in Kenntnis des Weltgerichts von Laon entstanden, das damals, zu Anfang des 14. Jhhs., ein sehr altes Werk war, gleichzeitig aber nach anderen Richtungen von neuem berührt. A. Stix will Eindrücke von der Südpforte zu Amiens erkennen. Ähnliches gilt von der Anbetung der Könige im Würzburger Dome. Auch die Skulpturen vom Portal der Liebfrauenkirche in Mainz (ca. 1315) zeigen neben schweren, zum Teil sehr handwerklich derben Leistungen eine Reihe von Gestalten, die bis in den Gesichtstypus hinein den engsten Anschluß an das 13. Jhh. halten (Abb. 38). Das hindert nicht, daß sie von einem höchst deutschen „Expressionismus“ erfaßt sind, und daß sie so einen merkwürdig frühen Vorklang der (als Aufgabe natürlich schon älteren) „pleureurs“ der späteren burgundischen Kunst bilden. Der Ausdruck der Klage macht sie den — ausschließlich der deutschen Kunst zugehörigen — Gruppen der törichten Jungfrauen verwandt, die in Straßburg ihre berühmteste Fassung erhalten hatten. Auch eine, in offener Nachbarchaft zur französischen Kunst in Schwaben und am Oberrhein gerne geschaffene Gruppe Christi mit dem schlafenden Johannes (vgl. die Gruppe aus dem Abendmahl im Bogenfeld des Straßburger Hauptportals) führt in glatter Weiterbildung aus dem Charakter des 13. Jhhs. heraus. Aus dem hohen Norden seien als Beispiele die schönen und mächtigen Holz-Figuren Christi und der Maria aus der Lübecker Burgkirche (jetzt im Lübecker Museum) genannt (vielleicht gegen 1320). Christus ist noch ganz der Beau Dieu des 13. Jhhs.

Mainz  
Kölner

Zu den genannten Mainzer Werken vgl. A. Stix, „Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz“. Kunstgeschichtl. Jahrbuch der K. K. Zentralkommission Wien, 1909, S. 99 ff. — Dazu Pinder, *Mittelalt. Pl. W.*, S. 45, 46, Anm. — Die Kenntnis von Amiens, wie auch Paris und Reims, verraten auch die frühesten Freiburger Arbeiten, die Heiligen an den südwestlichen Strebepfeilern. Auch sie haben das „mächtige Hinterhaupt“ das Stix an der Plastik der Südpforte zu Amiens als charakteristisch betonte. Selbst in den späteren Statuen der Mittelschiffpfeiler im Innern ist die Nachwirkung hier und da erkennbar. Die schwäbisch-oberrheinische Gruppe Christi mit dem schlafenden Johannes zum Teil veröffentlicht bei Benoit Oppenheim, *Katalog der Sammlung Oppenheim*, T. 60 und 60a. Dazu tritt ein Stück in Straßburg und eins im Karlsruher Museum. Das bei O. veröffentlichte Stück aus Heiligkreuzthal im Stuttgarter Altertümernuseum kommt dabei der Rottweiler Art schon einigermaßen nahe. Wie mir G. Dehio mündlich mitteilte, ist die schwäbische Heimat der ganzen Gruppe ziemlich sicher, die französische Färbung eines Hauptstückes durch inzwischen erwiesene elsässische Abkunft erklärt. Vgl. Baum, *Deutsche Bildwerke d. 10.—18. Jhh.*, Kataloge d. Stuttg. Altertümernus., Bd. IV. S. 23.

Das sind nur einige Beispiele aus der Frühzeit des 14. Jhhs., in denen diese Beziehung noch sehr viel verständlicher ist. Merkwürdiger ist schon die — offenbar zutreffende — Beobachtung, die v. Bezold am Kopfe des hl. Emmeram zu Regensburg (St. Emmeram) gemacht und durch Aufstellung von Abgüssen im Germanischen Museum erläutert hat: er steigert in seltsamer Weise den Typus des „Josephsmeisters“ in Reims. Es ist ein Zeitunterschied von mehreren Generationen, und die Gewandbehandlung hat mit dem Reims des 13. Jhhs. gar nichts mehr gemein. Aber ein frischer, später Eindruck hat das Werk des mittleren 14. Jhhs. mit dem des verflorbenen noch einmal zusammengeführt.

Eine ganze, ununterbrochene Kette verbindet ferner eine Reihe von Madonnenstatuen mit Frankreich, hier vielleicht noch durch außerkünstlerische Absichten, der religiösen Verehrung, gefördert. Von besonderer Bedeutung waren die Pariser Madonnen, und unter denen wieder die des nördlichen Querschiffs von Notre Dame, die in der Elfenbeinkunst wie in der Bauplastik Wiederhall erweckte. Sie, zum mindesten ihren Typ, hat auch Giovanni Pisano gekannt.

Vgl. Wilhelm Vöge, *Die Madonna der Sammlung Oppenheim*. Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen, XXIX, S. 217 ff. Auf S. 218, Anm. 5, Hinweise auf Beobachtungen von O. Wulff (für Giov. Pisano) und August Feigel (für die Wimpfener Stiftskirche). — Der Typ der Madonna Oppenheim selbst hat verwandte Bildungen in Deutschland wohl fast immer erst in der Spätzeit — und kaum in unmittelbarer Abhängigkeit — gefunden. Sie ist ein ausgesprochenes Werk des 14. Jhhs. und hat den Keim zu einer starken Breitenentfaltung in der Richtung, wie auf französischem Boden, z. B. die von Vöge ihr zugesellte von Rampillon (a. a. O. Abb. 3) sie einschlug. — Einen frühen Nachklang der Madonna Oppenheim selbst könnten eine Reihe kleiner deutscher Madonnen bedeuten, von denen die bekannteste eine des Kölner Kunstgewerbemuseums ist (vgl. Abb. 39). Nach Vitry verwandt mit einer Madonna in St. Dié.

Es scheint, daß der Typus jener schlanken Pariser Madonna insbesondere am Rhein beliebt gewesen ist. Zahlreiche Figuren, namentlich des Kölner Kreises, stehen unter dem Eindrucke ihrer selbst oder jedenfalls verwandter Formbildungen, so ein paar kleine Holzfiguren der Sammlung Schnütgen-Köln (Abb. 40), auch wohl einige Typen des Oberweseler Altares (ca. 1338), die mit den Aposteln des Kölner Domchores in Beziehung stehen. Die Wimpfener Madonna hat, wie die Wimpfener Architektur, auch das hessische Gebiet beeinflusst.

W. Pinder, *Die deutsche Plastik*.

4



40. Madonna. Sammlung Schnütgen-Köln

Köln  
St. Dié  
Vitry



41. Vierge Doreé von Amiens

Doreé“ von Amiens scheint hinter einer Reihe von Figuren zu stehen, die namentlich im sächsischen Gebiete verbreitet sind, — so daß auch hier die geschichtliche Einordnung außer der frei vorschreitenden Stilbildung des Jahrhunderts die Nachwirkung eines alten Gedankens zu berechnen hat. Die Jungfrau von Amiens ist als Gewandstatue weit voller und üppiger gebildet, als die vom Querschiff der Pariser Kathedrale. Sie setzt dazu den großen Umschwung voraus, den wir innerhalb des 13. Jhhs. besonders gut in Reims beobachten können, von dem kleinfältlichen antikischen Stil, den noch der Visitatio-Meister hat, zu dem breit flächigen, dessen berühmtestes Beispiel der jugendliche König von einem der Strebepfeiler ist, von diesem aber zu dem Stil der späteren Reimser Verkündigung (Abb. 41).

Eine steinerne Madonna im Bischofsgange des Magdeburger Domes, der leider der Kopf fehlt, schließt sich ganz unmittelbar ihr an (Abb. 42). Das schräg heraufgeraffte Gewand hat noch die ganze satte, schwellende Weichheit. Die Ähnlichkeit im Biegungsgrade, die Art, wie die Raffung unter dem Kindeskörper verschwindet, das langsame Übergehen der plastischen Schwellung aus dem (früher klar kontrastierenden) Kerne des Leiblichen nach den Außenflächen des Gewandes, zeugt selbst in Einzelheiten, für unmittelbare Verwandtschaft

So folgt ihr die Madonna in der Friedberger Stadtkirche. Das ganze Kölner Gebiet vor allem scheint eine natürliche Geschmacksverwandschaft besessen zu haben, die in der deutlichen Betonung dieser altfranzösischen Schlankheit auch in der späteren Entwicklung noch oft zum Ausdruck kommt. So gut aber der Pariser Typus bis Italien gelangen konnte, so gut auch in süddeutsche Gegenden. Ein Beispiel bildet die Madonna Nr. 208 des Germanischen Museums, die aus dem Tiroler Kunsthandel (Kufstein) erworben wurde. In solchen Fällen wird der Wandel der Figurenauffassung ab und an verdeckt oder abgelenkt. Im großen bleibt doch bezeichnend, daß auch in der rückgreifenden Wahl alter Vorbilder der schlanke Typus wesentlich in der ersten Jahrhunderthälfte und im Westen bevorzugt wird, während ich einem breiteren, ebenfalls noch vor 1300 geschaffenen Werke, eine Wirkung von längerer Dauer und vor allem auf innerdeutsche, nicht westliche Gegenden glaube zuschreiben zu dürfen.

Ein besonders beliebter Studienort deutscher Meister des 14. Jhhs. war offenbar die Kathedrale von Amiens, namentlich ihr Südportal. Ich erinnere noch einmal an Mainz, Freiburg und Würzburg. Die „Vierge

mit der Vierge Doreé. Der Vorgang selbst aber — die Verdichtung des Blockes und die Verlegung der plastischen Vorstellungen an die Oberfläche — wird von den mittel-deutschen Meistern weiter getrieben. Sie halten dabei die Verbindung in der Tracht vor allem deutlich aufrecht. Überall, wo im fortschreitenden 14. Jhh. die starke Unterscheidung zwischen Untergewand und Obergewand, womöglich mit sichtbarem Tunikagürtel, festgehalten wird, darf man auf eine gewisse Anlehnung an ein Werk des 13. Jhhs. schließen. Sie bleibt auch in dieser sächsischen Gruppe deutlich, aber es kommt künstlerisch etwas Neues heraus. Die Vereinheitlichung des Linienzuges, die Verdichtung der Masse wirkt hier so gut wie bei den selbständigeren Arbeiten der gleichen Zeit. Besonderes Interesse finden die weit vorspringenden Schüsselfalten. Auf dem Wege hierzu befindet sich in Frankreich z. B. die Madonna des Reimser Westportals, deren Eindruck sich offenbar bei einigen Arbeiten in den der pikardischen noch hineinschiebt.

Diese Formulierung trifft — als wohl ältestes Stück — eine Madonna der Halberstädter Marienkappe, die von Alfred Wolters in einen Kreis von Mindener und Halberstädter Skulpturen, hinter denen überall Reims erkennbar ist, noch als Werk des 13. Jhhs. eingeordnet wurde. Hier werden die Schüsselfalten gleichsam emanzipiert und zu weiter ausgreifenden, starrenden Bogen versteift, während im Gesichte die spitz-süße Anmut der Reimser Skulpturen, der eingewinkelte Mund, die schrägen Brauen, das kleine Kinn zu einem maskenhaften, fast grinsenden Ausdruck werden. Der Zug zur Blockeinheit triumphiert, und ohne daß die im Westen (Wimpfen, Rottweil, Köln) so beliebte Schlankheit gesucht würde, festigt sich schon der breite Charakter, der der sächsischen Kunst seit ihrer Frühzeit innewohnt. Eine Madonna im Hildesheimer Domkreuzgange gibt in etwas schlammiger Verweichlichung nur einen schwachen Abklatsch. Wichtig dagegen ist eine für das östliche Kolonialgebiet hervorragende Muttergottes aus der Spandauer Nikolai-kirche, jetzt im Märkischen Museum. Sie bildet unverkennbar den Halberstädter Typus weiter und kommt in der Gewandbehandlung dem der Reimser Madonna näher. Fr. Wolff hat die Spandauer Figur richtig mit einer späteren im Magdeburger Dome zusammengetan (an einem Pfeiler des südlichen Querarmes). Während die Gewandung mächtiger schwillt, der Block sich gewaltiger rundet, weichen die Köpfe der Gruppe stärker auseinander (Abb. 43). Eine größere Spannkraft — und offenbar die gleiche Wendung zum Breiten, die später an völlig



42. Madonna im Magdeburger Dome



43. Madonna im Magdeburger Dome

Zusammentreffen — wohl gleichzeitig, am E. des 14. Jhhs. nimmt die Madonna an der Karthause von Champmol bei Dijon „die schwungvollen Motive des 13. Jhhs. wieder auf, in großartigerer Ausladung schon das Barock vorausnehmend“ (Vöge). Und der erste Eindruck, den die beiden Figuren an den Vierungspfeilern im farbigen Dunkel des Regensburger Domes erwecken, ist der eines ungeheuren Aufrauschens, innerlich ähnlich den neuen Bewegungsformen des Slüterstiles. Es ist auch wirklich so: der Geist des ersten großen malerischen Jahrhunderts, des 15., meldet sich bereits an; allein, wie so oft in deutschen Leistungen, verbindet sich persönliche Eigenart des Meisters, innerlich moderne Absicht und Nachklang eines sehr alten Motives miteinander. Das rauschende Wogen der Gewandmassen, das auch der „weiche Stil“ des frühen 15. Jhhs. schuf, ist mit einer Art atavistischer Haltung gesättigt, das Modernste durch eine Steigerung des Alten erreicht. Ich glaube nicht, daß hier irgendein Eindruck „burgundischer“ Kunst vorliegt.

Das Gemeinsame mit dieser ist das Übertreten des gesteigerten Kubischen in das Malerische, es ist der europäische Vorgang, der hier hinter altertümlichen Gedanken hervorleuchtet. Daher auch kein reinlich „weicher“ Stil. Die wie in der Luft plötzlich gefrorenen riesigen Gewandmassen haben als Körperlichkeit etwas Metallisch-Hartes, das zumal in den

andersartigen Gestalten der gleichen Zeit und wenigstens der benachbarten Gegend (in denen kein Nachklang des 13. Jhhs. mehr lebt) festzustellen sein wird, der Geschmack um und nach 1350. Der starkknochige Kopf wird zuständlicher im Ausdruck, das fatale Lächeln geht auf eine leise Regung zurück. Es ist der breite (an slavischen Modellen geschulte?) Kopftypus, den die Erfurter Kunst gleichzeitig besitzt. Die Erinnerung an die Vierge Doreé möchte sich auch hier noch anmelden. Man kann, auch in der Spandauer Figur, noch genau das Motiv der rechten Hand wiedererkennen (die bei der Reimser fehlt), ein flächiges Sich-hoch-biegen. Ähnliches gilt von der Knitterung der Staufalten über dem Sockel. Aber schon fühlt man, wie eine eigene innerdeutsche Stilabsicht, weit mächtiger als der Nachklang des Alten, die Form vorantreibt. Das stark zerklüftete Gewand bekommt an der Spielbeinseite — die hier im Gegensinne erscheint — etwas Herb-Starrendes; und zugleich melden sich Schattengegensätze von solcher Kraft, daß sie aus dem Sinne der reinen Modellierung des Gesamtblocks (den sie noch bewahren) bis zum Sinne des Phantastisch-Malerischen umschlagen könnten. Das geschieht hier noch nicht, wohl aber in der Madonna der Regensburger Verkündigung (Abb. 44.45), die wirklich wie eine letzte Steigerung dieses Typus in der Hand eines starken, feurigen, eigenwilligen deutschen Künstlers erscheint. Ein merkwürdiges





44. Engel der Regensburger Verkündigung

Verschlingungen des Engelsgewandes mit der Weichheit der Linien einen sonderbaren Klang ergibt, übrigens vom höchsten Reize. Die erhobene Hand Mariens ist dabei uralt — wie eine Übersetzung des Motives von Amiens. Bezeichnend ist auch, daß die Regensburger Figuren gleich den genannten sächsischen nicht die in den übrigen deutschen Arbeiten übliche Ausladung nach der Seite zeigen (nur die spätere Magdeburger macht hier eine Ausnahme), also nicht das „Profil in der Vorderansicht“, sondern eine Bewegung rein aus der Tiefe nach vorne. Sie beschreiben einen Bogen, dessen Sehne die Wand bildet, auf den Beschauer zu, wie oft im 13. Jhh., und wie überhaupt gerne in Frankreich, wo die seitliche Ausbiegung immerhin selten weiter ausgreift. Selbst in den Gesichtformen scheint der Zusammenhang mit der sächsischen Gruppe deutlich. So mündet also auch eine, innerlich durch ältere Erinnerungen gebundene Gedankenfolge schließlich doch da, wo die freiere Entwicklung hinstrebt. Sollte der seltsame, im Bayerischen doch wohl alleinstehende Regensburger Meister vielleicht aus dem



45. Madonna der Regensburger Verkündigung

Sächsischen kommen, ein Landsmann des Konrad von Einbeck, der in der Halleschen Moritzkirche Schöpfungen von höchster Eigenart hinterlassen?

Für wertvolle Anregungen und für photographisches Material danke ich Alfred Wolters. Die Beziehungen zu Amiens und der Anschluß der Regensburger Verkündigung sind Vermutungen des Verfassers. Über die Spandauer und die Magdeburger Madonna, vgl. Fr. Wolff, Zwei mittelalterliche Plastiken des märkischen Museums, Monatsh. f. Kunstwissenschaft, 1909, S. 447 ff. — Die Zusammengehörigkeit der Regensburger Verkündigung mit dem sel. Erminold in Prüfening, sowie dem lehrenden Petrus des Museums von St. Ulrich zu Regensburg schon betont bei Dehio, Handbuch d. deutsch. Kunstdenkmäler, sowie bei Riehl, Bayerns Donauthal, 1912, S. 117.

Das seltsamste Beispiel einer Verschwisterung von Formen des reifen 14. Jhhs. mit solchen des 13. bietet aber Erfurt und die von der mächtigen Reichsstadt abhängige thüringische Kunst. Zunächst ist es schon eine ältere Beobachtung, daß in der Erfurter



46. Königsgrabmal im Prager Dom.  
Ottokar I.



47. Heiliger König vom Regensburger  
Dome

Plastik Gewand- und Bewegungsmotive von den herrlichen Figuren im Naumburger Westchore noch sehr spät verarbeitet wurden. Besonders für die Grabplastik gilt das.

Vgl. als ältere Stücke die Grabmäler Gleichen im Dome und Glizberg in der Schottenkirche, bei Overmann, *Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt* 1911, Nr. 6, Abb. 34 u. Nr. 9. — Die Beziehung zu Naumburg auch bei Overmann betont. — Besonders wichtig für unsere Zeit die Grabmäler thüringischer Landgrafen in Reinhartsbrunn, zu denen der Verfasser ein wichtiges Vermittlungsglied in dem schönen Grabmal des Thüringers Berthold von Henneberg († 1330) (früher Würzburg, Johanniterkirche, jetzt München, Nat.-Mus.) zu erkennen glaubt. Vgl. *Mittelalt. Pl. Würzb.*, S. 57, und Buchner, *Mittelalterl. Grabplastik in Nordthüringen. Studien z. deutsch. Kunstgesch.* Heitz, Nr. 37, S. 9, T. I—III.

Von 1349 ab entstand in Erfurt der neue Domchor, und ungefähr innerhalb des folgenden Jahrzehntes wurde die Bauplastik am Triangel, dem malerisch so reizvollen, dreieckigen Eingangsportale des Domes geschaffen (vgl. Overmann). Besonders fühlbar und wohl am längsten bekannt ist die unmittelbare Herkunft der Kreuzigung im Bogenfelde der Westseite von der Naumburger Gruppe am Lettner. Die Madonna am Türpfosten bringt, soweit dies möglich, die gesamte Gewandführung der trauernden Maria im Gegensinne wieder. Das ist wichtig genug: die Abhängigkeit von Naumburg ist hier viel stärker, als auf der Ostseite die der klugen und thörichten Jungfrauen von denen der Magdeburger Nordvorhalle.



48. Reims. Figuren vom Nordportal



49. Erfurt. Apostel vom Triangel

Aber die Erklärung, daß man es hier eben mit einem provinziell zurückgebliebenen Einheimischen zu tun hätte, würde bis dahin noch genügen können. Doch tritt nun etwas anderes hinzu: die Apostel der Gewände unter der Kreuzigung zeigen zwar sehr freie, jedoch auch sehr bewußte Übersetzungen von Reimser Statuen; nun aber nicht einmal von solchen des späteren 13. Jhhs., sondern ausgerechnet von solchen des frühen Nordportales, dessen Plastik mit jener der Chartreiser Vorhalle auf gleicher Entwicklungsstufe steht. Also ein Unterschied von ungefähr vier Menschenaltern in der Zeit.

Man vergleiche vor allem die zwei jugendlichen Heiligen (Abb. 48 u. 49). Im Kopfe ist die Ähnlichkeit am deutlichsten; aber wichtiger ist das Gewand. Sein Eigenleben, das für das 14. Jhh. auffällig groß ist, die Selbständigkeit seiner gewellten Linien, seiner geblähten Massen gegenüber der Blockfläche, wird nur als Übersetzung jenes sehr alten Togenmotives verständlich. Andererseits belehrt der bärtige Kopf über die Abkunft der kantigen Flächenbehandlung, der regelmäßigen Bogenbildung der Brauen z. B. Auch eine Anzahl Einzelheiten, die Absetzung eines vorderen Haarkranzes, die nackten Füße, sind wichtig. — Kein Zweifel, die Erfurter Skulpturen setzen, außer Naumburg und Magdeburg, Reims voraus und zwar haben sie am älteren Stil des 13. Jhhs. mehr für sich zu finden verstanden, als am jüngeren. Neuerdings wird die Triangelplastik ein Menschenalter früher angesetzt. (Vortrag von Frl. Legal im Frankfurter Universitäts-Seminar.)

Es gab also noch Köpfe, in denen der Glaube an die absolute Vorbildlichkeit der alten großen Musterkathedralen herrschte. Um so seltsamer, wie unrettbar der Zwang der Geburt den späteren Deutschen doch vom innersten Formgehalte des Altfranzösischen abgedrängt hat, obwohl nur der späte Rückgriff die Form in ihrer wirklichen Entstehungszeit erklärt.

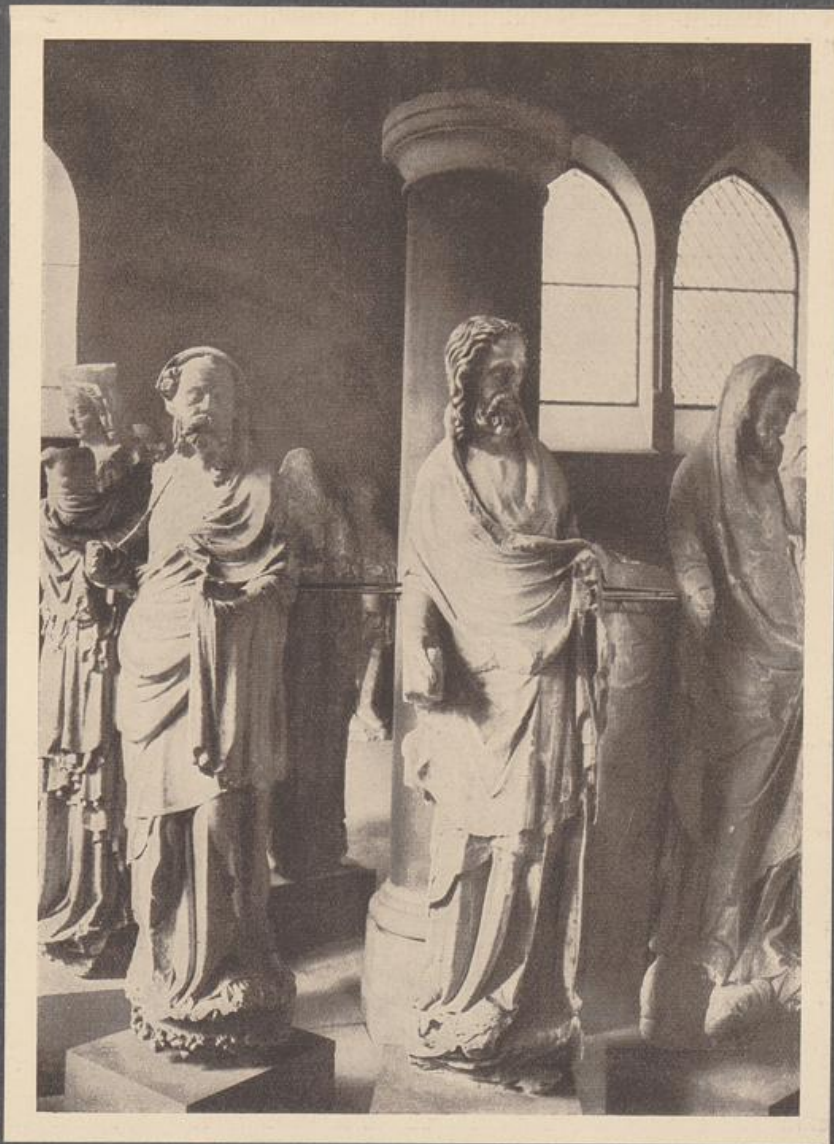
Vgl. über die Plastik am Erfurter Triangel Overmann, a. a. O., Nr. 20—26 (mit Angabe der älteren Literatur, v. Tettau, Greinert). — Die Abkunft von Naumburg auch bei Overmann betont. Den Hinweis

auf Reims verdankt der Verfasser in diesem Falle ausschließlich mündlicher Mitteilung und freundlich geliehenem Abbildungsmaterial von Alfred Wolters. — Durch ihn wurde er ferner auf die Madonna neben dem Nordportal der Mühlhausener Blasiuskirche aufmerksam gemacht, die im Gesamturte offenbar auf den Typus der oben genannten Halberstädter Madonna, in der zerwühlenden Behandlung des Gewandes dagegen deutlich auf Naumburger Eindrücke zurückgeht, sowie die in diesen Zügen verwandten Strebepfeilerfiguren von Stadtilm.

Hier haben wir nun einmal Gelegenheit, in das chaotische Wesen des Jahrhunderts zu blicken und trotzdem und gerade die Logik der eigentlichen Entwicklung zu beleuchten. Wir beobachten die Lage eines isolierten Bauplastikers, um den herum eine außerordentliche Blüte der Kunst beweglicher Werke längst begonnen hat. Man sieht: er steht auf einem verlorenen Posten, und sein Fall nimmt die späteren Vorgänge in dramatischer Zuspitzung voraus. Gerade die Isolierung bringt das epigonische Verhältnis hervor, und gerade das epigonische Verhältnis lehrt uns, wie sehr die unabhängige Bildnerei beweglicher Werke den Fortschritt in die Hand genommen hatte, wie falsch es also wäre, das Wesen des Jahrhunderts selbst in diesem epigonischen Verhältnis zu suchen.

Damit aber ist es erlaubt, von dieser sehr nötigen Ausbiegung zur Hauptlinie zurückzukehren, dem Wandel der Figurenauffassung. Er vollzieht sich selbständig und ist, sobald jene Möglichkeit des Rückgreifens im Gesamtmotiv auf alte Formen nicht vernachlässigt wird, auch bei den Epigonen völlig unverkennbar. Ein kurzer Umblick in den Hauptlandschaften soll das innerlich Gemeinsame gerade durch die Verschiedenheit der stammlichen Ausdrucksformen belegen.

Was für den Südwesten Straßburg, ist für den Nordwesten Köln — allerdings mit dem Unterschiede, daß hier die Bedeutung der Bauhütte für die Plastik nicht so überragend war in Straßburg, so wichtig sie auch in der Spätzeit des Jahrhunderts wurde. Die Kölner bewegliche Kunst, die der zünftlerischen Werkstätten, war offenbar reicher und vor allem zahlreicher als die Straßburger. Ferner erscheint der Unterschied, den die beiden Kathedralen so deutlich aussprechen, nicht als Zufall, sondern als wichtiger Ausdruck: Kölner Dom und Straßburger Münster — französische Gotik und deutsche Gotik. In Köln ist die Einwirkung Frankreichs, der lebenden und gleichzeitigen französischen Kunst, stärker als irgendwo in Deutschland. Die Art, die hier noch im 1. Drittel des 14. Jhhs. erreicht wurde, der Stil der Domchorstatuen, der sog. „Mailänder Madonna“, der Hochaltäre von Marienstatt (Nassau) und Oberwesel ist fertiger, eleganter, formvoller und — man kann es nicht leugnen — weniger deutsch als die Plastik, die von Straßburg über Colmar nach Rottweil und Schwaben hin ausgebildet und bis Franken und Thüringen hin entsendet wurde. Eine genaue Ableitung ist noch immer nicht festgestellt und vielleicht niemals zu erreichen. Daß der Meister der Domchorstatuen jedoch Französisches gut kannte, ist außer allem Zweifel (vgl. Abb. 6). Der Grundunterschied gegenüber der Rottweiler Art liegt darin, daß die Kölner Figuren noch viel weniger Blockmasse zeigen. Sie setzen nicht so sehr Gewand und Körper gleich, sondern sie lassen sozusagen den Körper fort. Es ist weniger Angleichung als Abziehung. Die einzelne Gewandfalte ist dadurch weniger flach, sie ist nicht, wie oft bei der Rottweiler Art, als Flachrelief dem Block aufgezeichnet; sie hat etwas Masse, freilich nur sehr weiche und sehr zarte — aber hinter ihr befindet sich das Nichts. Also ein Stil, der weniger durch Massenverdichtung, als durch reine Austreibung des Leiblichen erreicht wird. Er ist auf recht ähnlichem Wege wie in Frankreich die bekannten — nur steiler gestellten — Strebepfeilerfiguren von Bordeaux (Apsis der Kathedrale). Insbesondere am Marienstätter Altare finden sich deutliche Berührungspunkte mit dem Stile des Johannes.



Skulpturen von der Überwasserkirche zu Münster

W. Pinder, Die deutsche Plastik



Die Kölner Figuren sind den Rottweilern und anderen schwäbischen gegenüber weit stärker, durchgehender, geradezu ausnahmslos geschwungen. In Schwaben, und auch in Franken, war schon vor, aber auch neben dem reinen Diagonalschwunge ein straffer, steilerer Stil aufgetreten, der fadenfeine Flächengliederung durch unsäglich feinscharfe Grate liebte, der Stil der Straßburger Katharinen-Kapelle, des Freiburger Hl. Grabes, der Kaisheimer Madonna, des Ochsenfurter Salvators. Eine Art Zwischenform: der untere Teil der Figur pflegte straff aufzuwachsen, nur der obere sich zu schwingen. Diese Art scheint damals in Köln zu fehlen. Man vergleiche nur die Mailänder Madonna mit der Kaisheimer. Ähnliche Verhältnisse, ähnliches Relief der Falten — aber in Kaisheim steile Straffheit, Winkelung zwischen Ober- und Unterkörper, Frontalität; in Köln fließende Diagonalität, durchgehende Biegung, Profilineigung der Köpfe. Hier und in dem eigentlichen Zyklus des Domchores haben wir eine ähnliche Kunst, wie sie die späteren Würzburger und Bamberger Bischofsgräber voraussetzen.

Jene Abwandlung aber, die in Franken der Meister des Albert v. Hohenlohe einleitete, deuten im Nordwesten schon die Figuren der Münsterer Überwasserkirche an. (Taf. III.) Ihre Qualität ist ungewöhnlich hoch, ihre Abkunft noch nicht geklärt. „Urwestfälisch“, wofür man sie gehalten, scheinen sie mir gar nicht, vielmehr noch westlicher, Französischem nahe verwandt. Dem allgemeinen Zwecke der Vorbetrachtung können sie dennoch dienen. Das verlorene Profil des Apostels Tafel III rechts ruft noch einmal die Kölner Chorstatuen herauf; andere, innerlich neuer, verlegen schon die Diagonalfalten vom äußeren Rahmen nach der Mitte zu, kommender Symmetrie den Weg bereitend. Die Leiber wölben sich, der Ausdruck der Köpfe ballt sich zu feurig-persönlichem Leben, Kniee treten vor, Gewichtsgefühle — eine neue Körperlichkeit; auf unserer Tafel am klarsten in dem Apostel links zu erkennen. Die Frage der verschiedenen „Hände“ bleibe unerörtert, die Mannigfaltigkeit der Stilnüancen ist zweifellos und die neue Wendung ebenso.

Auch die Apostel am Petersportal des Kölner Domes, dem einzigen alten des ganzen Bauwerkes, weisen schon in die neue Richtung, — auch sie freilich weniger deutlich als der „Gmünder“ Stil und seine fränkischen Parallelen. Sie stehen z. T. mehr der allgemeinen Art der Straßburger Katharinen-Kapelle (nur dieser, nicht ihrem persönlichen Stile) nahe; aber dabei bleibt es nicht. Viel vernehmlicher als in jenen immer noch entrückt und fern wirkenden oberrheinischen Figuren spricht aus diesem Petrus, diesem Paulus die Macht der Persönlichkeit, spricht erhöhtes statisches Gefühl aus der Betonung der Standbeine, ein gelegentliches Abbrechen der Linie zugunsten der Masse für deren geheimes Wachstum. Das Lieblingsmotiv der verhüllten Hand mit dem Faltengehänge kommt auch hier wieder auf. Das Kölner Proportionsgefühl wehrt sich nur länger gegen die neue Kürzung des Blockes. Doch der Rückblick vom Petersportal zum Chore lehrt in

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



50. Vom Freiburger Hl. Grabe.

Parallele zu Süddeutschland die unverkennbare Zunahme des kubischen Gefühls wie des Wissens um die Einmaligkeit des Persönlichen. Die Jahrhundertmitte wird noch nicht wesentlich überschritten sein. — Der Vorgang ist in der beweglichen Plastik noch weit deutlicher. Die Madonna des Kunstgewerbemuseums erläutert — gleich ihren Verwandten (s. Ursula-Köln, St. Dié) — gegen die Heilige der Sammlung Schnütgen gestellt, den Gegensatz auf einen Blick (Abb. 39 u. 40). Ihre Art erkennt man leicht auch in der Anbetung der Könige vom Dreikönigaltärchen (Abb. bei Münzenberger, Zur Kenntnis und Würdigung mittelalterlicher Altäre Deutschlands, II, Taf. 52).

In Mitteldeutschland ist die Wendung sehr unverkennbar. Hier ist Erfurt die führende Stadt — eine der reichsten Quellen heute noch für die Kunst des 14. Jahrhunderts. Jener Johann Gehart freilich, der die Madonna am Triumphbogen der Severikirche ungewöhnlicherweise mit seinem Namen bezeichnet hat (Overmann, Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt, Nr. 43) ist für das wahre Gesicht Erfurts so wenig charakteristisch, daß er recht gut als Rheinländer gelten könnte, auch gehört er noch nicht, wie man gewöhnlich annimmt, der Zeit um 1370/80 an. Aber andere Denkmäler belehren uns. Der Stufe des Wolfskehlmeisters entspricht der sitzende Severus am Südportal seiner Kirche. (Overmann Nr. 49, dort zu spät datiert.) Er sitzt gleichsam „von oben nach unten“ mit geschrägten Beinen, in dünnfaltigem Gewande. Dagegen wollen einige Grabmäler der Barfüßerkirche, die Cinna von Vargula († 1370) und der Albert von Beichlingen († 1371) durchaus Ähnliches wie der Würzburger Hohenlohe. (Overmann Nr. 33, 34.) Der Schritt ist eher noch energischer. Die Schwingung hatte in Erfurt wohl nie ganz die gleiche Rolle wie in Würzburg; in den 70er Jahren scheint sie geradezu überwunden. Die Figur ist trotz bedeutender Länge gleichsam festgerammt, und der urplastische Wille zur Vorwölbung kämpft sich durch, ein Gefühl für Masse und Schwere. Die feste Brust des Beichlingen, die Bauchpartie der Cinna! Diese mit Albert von Hohenlohe zu vergleichen — Ähnliches ist mit verschiedenen Mitteln gewollt. Das Relief ist flacher, der Bauch weniger gewölbt, aber fast nackt, der Nabel schimmert sehr deutlich durch und bildet wahrhaft ein Zentrum, um das die Falten kreisen, unvorstellbar im älteren Stile, nicht so sehr wegen des „Natürlichen“, als eben wegen der Zentralisation. Auch die Persönlichkeit wiegt jetzt. Der männliche Kopf zumal: welche Gegenwärtigkeit, welcher gesammelte Ausdruck, welcher Schein von Einmaligkeit, wieviel Versprechen auf Porträt! Auch der idealisierende, lyrisch feine Meister des hl. Severus mit Frau und Tochter gehört dieser Richtung im Grunde an, auch seine Gestalten wirken in den Grenzen des 14. Jahrhunderts auffallend fest und gewichtig. (Overmann Nr. 39.) Seine Köpfe, hinter denen vielleicht eine heimische Erinnerung an das 13. Jahrhundert, an die Typen des Naumberger Westchors, durchblickt, mit kräftigen Horizontalen, gut zubeißenden, gleichsam kaufesten Mündern, die Ruhe der Standmotive (mag es sich auch um ursprünglich liegende Figuren handeln), die Festigkeit der Hände, der Ausdruck mild zuständlichen Verharrens — das ist eine Welt von Änderungen in einer Richtung. Eine Kombination dieses Stiles mit Formen rheinischer und nürnbergischer Abkunft bietet der „Meister der Seitenplatten des Severisarkophages“, dem sich eine ganze Reihe sächsisch-thüringischer Schöpfungen anschließt. Doch soll hier der Einzelforschung nicht vorgegriffen werden — ihr bleibt noch viel zu tun. Die (fälschlich) sogenannte „Schmededtedtsche“ Mutter Gottes der Erfurter Predigerkirche eröffnet eine stattliche Reihe von Madonnen, die sichtlich das Leibliche betonen; ein spätes Beispiel von schöner Wirkung jene der Neuwerkskirche. (Overmann Nr. 46.) Durchweg handelt es sich in Erfurt schon weniger um Hüttenkunst, und man wird nicht allzu sehr erstaunt sein, auch eine prächtige Schnitzarbeit dieser Zeit und dieser Gesinnung hier zu finden: die Madonna auf der Mondsichel aus der Hospitalkirche, jetzt im Museum. (Overmann Nr. 32.)



Den gleichen Vorgang spiegelt aber auch das südöstliche Gebiet. Der Beitrag Nürnbergs ist zunächst von mehr quantitativer Bedeutung — es fehlt an einer Plastik, die der adeligen des Würzburger Bischofssitzes ebenbürtig zur Seite träte.

Auszuscheiden ist für unsere Betrachtung die große Madonna der Imhoffschen Anbetung der Könige an den Pfeilern von St. Lorenz; sie gehört noch in die Frühzeit, ihre Art der Biegung kommt noch aus dem 13. Jahrhundert, sie beschreibt einen Bogen, dessen Sehne die Wand bildet (vgl. Bamberger Synagoge), statt daß, wie im ausgesprochenen 14. Jhh., die Sehne unsichtbar zu Seiten der Vorderfront liegt. Sie schwingt vorwärts, nicht seitwärts. Dazu das feine Durchschimmern der Brüste (hier noch da!), die Haltung der Arme, der Ausdruck des Gesichtes, das Kind mit den Kugellöckchen, das freie Erscheinen der Tunika unter dem Gürtel — das sind Züge des alten Monumentalstiles. Die Art der Diagonalfalten, die Verschleierung der Standmotive, die Blockfestigkeit der unteren Partie rückt die Figur nahe an die Madonna der Würzburger Anbetung heran. Noch deutlicher wirkt die Art der großen Zeit in einer Freiburg verwandten Fassung in den schönen Figuren der Katharina und des Petrus von St. Sebald. Heimische Verbauerung dieses Stiles: die Jungfrauen der Brauttüre ebenda mit ihren flachen, leeren Gesichtern. (Ähnliches kommt auch in Würzburg, an kleinen Madonnen des Luitpoldmuseums, vor.) Noch im Grabmale des Konrad Groß († 1356, Heiliggeistkirche) ist diese von einzelnen Schärften durchsetzte etwas breiige Leere wirksam; „primitive“ Züge, wie im Relief der Brabantia und Norimberga (Rathaus, 1333).

In der Mitte des Jahrhunderts schwellen die neuen Bauaufgaben plötzlich an, die Verbindung mit schwäbischen Städten setzt ein, die neue Gesinnung tritt auf. Die Verkündigungsfiguren von St. Lorenz (s. Portal) zeigen einen Stil, der noch Rottweil und den frühesten Gmünder Dingen nahesteht. Im Innern jedoch, an den Königen der Anbetung, offenbart sich die neue Weichheit und malerische Verhüllung, die wiederkehrende kubische Schwere. Nur scheinbar hält der jugendliche König noch die Verbindung mit der älteren Schule von St. Lorenz; man glaubt sie im Gesicht noch nachzufühlen — in Wahrheit ist auch dieses schon in massiveren Formen vorgetragen. Die Haare, wie aus der Tube gedreht, übersetzen das alte Wellenmotiv aus dem Graphischen ins Plastische. Die Gestalt baut sich in Geschossen auf, der prachttvolle Gürtelschmuck drückt gesacktes Gewicht, das Standmotiv, die Schattenkluft des Mantels das Hintereinander von Gründen aus. Dazu die weichschwere Wendung des Bärtigen, die Draperie seines linken Armes; das Knie des vordersten, rundlich, verschleiert hinter Falten-schaum — wie anders als das gestraffte der älteren Madonna! Die Köpfe, zumal die der beiden Älteren, gebaut, vor ihren Einzelheiten gesehen, die nicht aufgeschrieben, sondern ausgekerbt wirken, wie auch die Falten mehr Dellen als Linien sind. Eine neue Totalität der Form, mehr Masse als Rhythmus.

Auch Regensburg ist reich an Zeugnissen der entscheidenden Wandlung.

Nur wenig sei hervorgehoben; zu Anfang wieder eine Rückdatierung — unerläßlich als Berichtigung einer Ansicht, die vor einigen Jahren allgemein und leider auch vom Verfasser noch geteilt war. Die großartige Verkündigung an den Vierungspfeilern des Dominneren ist nicht durch archaischen Rückgriff, sondern durch unmittelbaren Anschluß mit dem 13. Jhh. verbunden, auch chronologisch aus der Übergangszeit, vielleicht noch vor 1300 (Abb. 44/45). Die entscheidenden Motive sind überzeugend am Konstanzer Hl. Grabe nachgewiesen worden, wo sie formal freilich derber und schlechter auftreten, so daß an die Hand des gleichen Meisters



51. Pfeilerfigur im Regensburger Dome.  
Phot. Laiffe-Regensburg.

doch nicht geglaubt werden darf. Stilistisch sehr viel näher, künstlerisch ebenbürtiger ist eine Magdeburger Verkündigung gewesen, deren Madonna (in einer Chorkapelle) noch erhalten ist. (Flottwell, Mittelalt. Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg, Taf. 36.) Dr. Holtze-Leipzig machte mich darauf aufmerksam. Die Verbindung mit Sachsen wenigstens erhält dadurch ein neues Licht. Noch bildet die Wand selbst die Sehne zum Bogen der Figur, noch ist der plastische Kontrast des 13. Jhhs. da, das Spiel der Gewänder ursprünglicher Rhythmus, der zur Verschlingung geworden ist: Barock des 13. Jahrhunderts. Der sel. Erminold in Prüfening (gleich dem sitzenden Petrus im St. Ulrich-Museum sicher von derselben Hand) kann sehr gut in der Zeit der Leichnamüberführung, in den 80er Jahren des 13. Jahrhunderts geschaffen sein.

Die Wendung aber, die uns hier fesselt, lehren andere Figuren. Die Stufe der Grumbach-Wolfskehlgrabmäler in Würzburg, des sitzenden Severus in Erfurt (des letzteren sogar auffallend deutlich!) vertritt ein stehender Petrus im Dominneren, an der Pfeilerwand vor dem Chore, eine ganz im Gewande hängende und verwehende Gestalt. Was hier noch fließt und schwebt, ist mit einem Male groß zusammengezogen und festgeronnen in einem hl. König der inneren Westwand (s. S. 54, Abb. 47). Der Vergleich ist um so lehrreicher, als auch hier das Motiv der verhüllten Hand gewählt ist. Welch ein Unterschied! Bei der älteren Figur ist die „frei“ herabsinkende Stoffmasse unter dem Buche in Wahrheit nicht frei, sie bleibt dem Diagonalschwunge des Ganzen eingeschrieben, Strecke eines Gesamtkonturs, ihre Linie wechselt nach der anderen Seite hinüber und klingt erst dort am Fuße aus. Bei der jüngeren tritt sie frei zur Seite, ein Gegengewicht gegen den anderen Arm, zu Seiten einer blockfesten, schwer gesockelten Körpermasse. Die Brust wächst als Obergeschoß über den Bogen des Obergewandes, der beide Seitengewichte verklammert; und dieses Gewand selbst zeigt jene Auskerbung der Falten, die immer ein Gefühl für den Primat der Masse über die Linie verrät. Und auch der Kopf mit dem fast wild slavischen Ausdruck fast unmittelbar persönlicher Gegenwart, dem sprechend geöffneten Munde: wie thront er — wo jener des Petrus sich unter den Zwang vereinheitlichter Ausdruckslinie demüht. Der Unterschied entspricht auffallend dem von Gmünd gegen Rottweil.

Hier aber läßt sich eine unmittelbare Beziehung feststellen, die auf große Werkstattzusammenhänge hinweist. Mit Absicht sind unsere Abbildungen 46 und 47 nebeneinander gestellt. Bis in Einzelheiten wie den getroddelten Hermelin hinein ist das Regensburger Werk der kleinere Bruder, der nahe Verwandte zum mindesten, eines Prager Grabmals, der Liegefigur des Premysliden Ottokar I. Wir wissen, aus wessen Werkstatt diese kam. Peter Parler, der zweite Baumeister des Veitsdomes, der Sohn Heinrichs von Gmünd, hat am 30. August 1377 die Bezahlung dafür erhalten. 1377 wurden die Leiber der alten Könige in den neuen Dom Karls IV. übergeführt, und sechs Tumben entstanden in dem Zeitraume bis 1378. Noch einige von ihnen, besonders Ottokar II., müssen wesentlich gleicher Hand entstammen. Dem Verfasser fehlt die Möglichkeit, die Parlerkunst in Prag selbst gegen eine ältere Überlieferung abzusetzen; es fragt sich, ob eine vorhanden war. Sicher aber läßt sich der Parlersche Stil aus dem internationalen, den der Hof des Luxemburgers heraufgerufen, in diesen Anfängen wenigstens klar heraus erkennen, als wichtiger Teil deutscher Kunst und als Hauptstück in der Reihe der parallelen Wandlungen. Peter Parler mit seinem Verwandten Heinrich Schwab, seinen Söhnen Wenzel und Johann, seinem Schwiegersohne Michael aus Köln, seinen Gehilfen Warnhoffer und Hermann, dem Bemaler Obwald — alle diese deutschen Namen teilen uns die Rechnungen mit — Peter Parler bringt in einer äußerst persönlichen Steigerung die Kunst von Gmünd-Augsburg zu Worte. Ein großartiges Bekenntnis des Neuen, dieses Grabmal Ottokars I., schon in der Seitenansicht: simpel-groß die nackte Tumbenfläche mit den zwei Wappen, fest wie mit der Faust daraufgeprägt; ganz schlicht die derb geschrägten Plattenprofile. Dann aber, auf dem Massiv des geschlossenen Sockels, der groß hingewälzte Bergklotz der Figur mit den drei Gipfeln des Löwen, des Faltenklumpens, des gewaltigen



52. Grabmal des Premysliden Ottokar I. im Prager Dome. Aus der Werkstatt Peter Parlers.  
Phot. Dr. Stoedtner.

Kopfes. Welche Empfindung für Masse, schon in der prachtvoll schweren Faltenmulde des Obergewandes, die unter dem Armgehänge herabgegraben (wie mit dem Löffelholz in Thon) oval im dichten Stoffe endigt! Eine Mulde, kein Grat; ein Körpernegativ, keine Linie. Und so der ganze Mann: auch von oben, wie stehend gesehen, ein breiter Wuchs von Massen; nicht nur die Füße — die Faltenrohre des Mantels selbst hart gegen das Sockeltier angestemmt, das Obergewand langsam, wie mit Ringen heraufgeschraubt, bis sich horizontal die Mitte mit dem Gürtel öffnet; die Brust fassadenhaft breit, ohne Spur von Innenzeichnung; sicher war die Aufgabe des Hermelins hier mit Freuden begrüßt worden. Und darüber der Kopf, wie ein Protest des Unverweslich-Lebendigen gegen die Starre mit wilder Inbrunst herausgedrückt, dorthin, wo der verhüllte Arm, wie Urgestein aus dem Boden, sich hochgewälzt hat. Und welch ein Kopf: noch hat sich ein Teil des summierenden Linienparallelismus gerade in ihn hineingerettet, in die Furchen der Stirne, die Haare des Hauptes wie des Bartes; aber wo sah man vorher diese bärenhafte Wucht, diese Wülste über dem Jochbein, mit den Wülsten der Brauen so zusammengehornt, den Blick so tief eingebettet? Das ist unendlich weit von der weiblichen Beguinenstimmung entfernt, die jene glaszarten Figuren des älteren Stiles formte — es ist Ur-Männlichkeit, barbarisch-grandiose Lust am Tier im Manne, von einem wahrhaft kubisch denkenden Plastiker meisterhaft vorgetragen. Auch Ottokar II.: die Tumbenform grundsätzlich ähnlich, die Gestalt aber in Rüstung, langsam mit stetiger, zwingender Majestät herabgruppiert, vom langen Mantel in wenigen ernststen Riesenfalten stumm umhegt, so eindrucksvoll liegend begriffen, daß auch hier, schon darin etwas Neues gelang. Der Kopf nicht mehr ganz so stark, etwas mehr graphisch und im Graphischen etwas ärmer an Nüancen; dennoch, immer noch von grandios trotzigem Ernste

und in der Sprache des Mundes packend bis aufs Äußerste. In einem dritten Kopfe, dem des Spithniew, deutet sich etwas wie eine kleine Rückeroberung der Masse durch die Linie an, ein leichter Rückfall, der die Zusammengehörigkeit im Ganzen aber nicht berührt. Das Älteste ist eben hier das Frischeste, es hat die schöpferische Kraft des ersten Vorstoßes. Von diesen Köpfen geht eine große Entwicklungskraft aus, die in der einzigartigen Reihe der Triforien- und Chorbüsten weiterzeugt — aber es ist noch nicht Zeit, von diesen zu reden (Abb. 52 u. Taf. IV).

Wie man sich die Arbeit im Einzelnen zu denken hat, bleibt ein schwieriges Problem. Eine andere Prager Figur dieser Zeit, die nicht durch Rechnung, aber durch das Parler-Zeichen, den Winkelhaken, der gleichen Werkstatt sich einfügt, ist nicht gut mit dem Erfinder des Ottokar zusammenzubringen: die Statue des hl. Wenzel von 1373, ehemals an einem Strebepfeiler. (Rechnung wie Zeichen beweist ja zunächst nur den Werkstattunternehmer, nicht den Ausführenden.) Der Parler-Kreis ist gesichert auch für dieses Werk — aber hier spricht doch eine andere Persönlichkeit (Abb. 24, 26). Welche von beiden Peter war, selbst ob eine von beiden, können wir nicht sicher sagen. Die Verhältnisse sind schlanker, dem Kopfe fehlt das Brutal-Grandiose der Premyslidenhäupter, er ist elegant und vom melodischen Gesamtflusse der Gestalt abhängig, nicht herrscherhaft frei wie jene. Das hindert nicht, eine ungewöhnliche Leistung auch hier zu erkennen. Die alte Manier, die Schulter über dem Spielbein zu heben, wird etwas pariert durch die Neigung des Kopfes nach dem Schildrande hin (was A. Stix richtig betont hat). Mantel und Schild deuten eine zentrale Umhüllung an, aus der die Gestalt wie herausgeblättert wird (vgl. Ottokar II.). Das Stehen überzeugt, wie es im älteren Stile des 14. Jahrhunderts nicht gewollt wurde, also nicht möglich gewesen wäre, wiewohl der linke Fuß am Sockel klebt. Das ist eine Tat, die von den Erfahrungen der Grabmalkunst her nicht erwartet werden konnte, Stehen einer Figur auf unverhüllten Beinen. In der alten Bemalung Meister Oswalds, deren Reste noch erhalten sind, im Herabblick vom hohen Pfeiler, muß die Figur herrlich gewirkt haben.

Ein naher Verwandter von ihr aber, nur im Maßstabe kleiner, steht — in Wien am Bischofstore des Stephansdomes (Abb. 53). Der große Erweiterer der Kirche war Rudolf IV., der macht-süchtige Schwiegersohn Karls IV., der sogar um den Preis von Fälschungen nach größter Unabhängigkeit, ja insgeheim nach der höchsten Würde selber strebte, der der Prager Universität die Wiener entgegenstellte, sein Siegel prunkvoller als das kaiserliche gestalten ließ. Seine Persönlichkeit erklärt die höfische Pracht, die die Portale der westlichen Langhausseite entfalten. Ein Blick genügt zum Beweise, daß auch die plastische Kunst in den Dienst des herzoglichen Ehrgeizes treten mußte, wie die ganze Erweiterung von St. Stephan selbst. 1359 legte Rudolf den Grundstein zum Langhausneubau. Wenigstens das Bischofstor, den Fraueneingang, hat er selbst noch im Werden gesehen. Vollendet und durch das südliche Singertor, den Männereingang gefolgt, wurde es erst unter dem Nachfolger. Die Herzogsfigur mit dem Kirchenmodell (Albrecht III.) ist dem Wenzel so ähnlich, daß ein unmittelbarer Zusammenhang unabweislich scheint. Das Chronologische stimmt vorzüglich, vor 1375 muß sie geschaffen sein, da noch die erste Gattin, Elisabeth von Böhmen, gegenüber dargestellt ist. Der Einzelforschung, die hier freilich noch sehr viel zu tun hat, will und kann das Handbuch nicht vorgreifen, es beschränkt sich auf vorsichtige Hinweise. Aber soviel muß man jetzt schon aussprechen dürfen: die weiblichen Heiligen in den Laibungen des Bischofstores sind wenigstens der Konzeption nach Parler-Figuren, ihre Ahnen stehen in Gmünd, am Nordportal des Chores mit den zehn Jungfrauen. Die Erinnerung geht so weit, daß die Motive des Gmünder linken Gewändes (die Manteldraperie) auch hier am linken, die des rechten auch hier am rechten auftreten. Dort, in Gmünd, ist auch die gesamte Profilierung vorgebildet, die Einbettung der Gestalten in flache Kehnischen zwischen matt-

zartem Gestänge. Dort klingt auch, in der Mittelfigur des linken Gewändes (Abb. 13) etwas von dem Charakter der Herzogin-Figuren (Nordportal rechts, Südportal links) an, das Zeitgenössisch-Profane. Ganz ungewöhnlich aber, und aus deutscher Tradition nicht zu erklären, ist die Idee der Wappenhalter neben den Fürsten. Vielleicht, ja offenbar hat hier neben dem Prager Hofe der Pariser Karls V. gewirkt, an dem eine glänzende Profankunst lebte. Sauval (in den *Antiquités de la Ville de Paris*, I. II., p. 23) sah unter Ant. Lemerrier die berühmte Portaltreppe abbrechen, die Karl V. errichtet hatte, die „Vis du Louvre“. Sie war außen frei, im Hofe hochgeführt und zeigte 10 Steinfiguren, Fürstendenkmäler!, jedem mit einem Baldachin bedeckt, von Konsolen getragen, in Nischen gestellt. Im ersten Stocke aber, rechts und links von der Türe, waren zwei „sergents d'armes“ aufgestellt, wappenhaltende Knappen also, die Jean de Saint-Romain geschaffen. Solche sergents d'armes sind hier an beiden Portalen den herzoglichen Figuren beigegeben, am Bischofstore Rudolf IV. und der böhmischen Katharina, am Singertore Albrecht III. und Elisabeth v. Böhmen — etwas Ungewöhnliches und Einziges in der deutschen Kunst, die so überwiegend von kirchlichen Inhalten bestimmt und nur hier in Wien und Prag vor größere höfisch-profane Aufgaben gestellt war; erst im 15. Jahrhundert, am Ulmer Rathause kehrt es wieder. Die Vis du Louvre stammt freilich aus dem Todesjahre Rudolfs IV. (1365), aber der Herzog mag von der Idee gewußt, sich Zeichnungen verschafft haben, und sein Nachfolger hat sie jedenfalls ausführen lassen. Dieser wenigstens konnte von der Vis du Louvre genaueres wissen, schließlich auch den Plan von Paris besorgt haben. Für uns ist wichtig, daß die Planung jedenfalls als einheitliche Absicht zu werten ist. (Das Singertor ist später als das Bischofstor.) Die Motive zumal an beiden linken Gewänden ungewöhnlich keck in der Bewegung — die untersetzte Fülle und schmiegsame Weichheit des böhmischen Wappenhalters neben der Herzogin eine neue Note, die schon mit dem deutschen Wollen von 1380 zusammenklingt, allerdings in der Ausführung doch erst auf das Ende des Jahrhunderts verweist. Das Gleiche wird von dem Knappen des Herzogs selbst gelten, mit feistem Pfäffleingesicht, fast drollig und von koketter Grazie — vielleicht würde man in der französischen Malerei Ähnliches finden. Hier in Wien, wo der habsburgische Sinn für großen Stil in der Repräsentation den fein-



53. Herzog mit Wappenhalter vom Stephansmünster in Wien. Phot. Makart.



54. Strebepfeilerstatue im Ulmer Münster.

Phot. Evangel. Kirchengemeinde, Ulm.

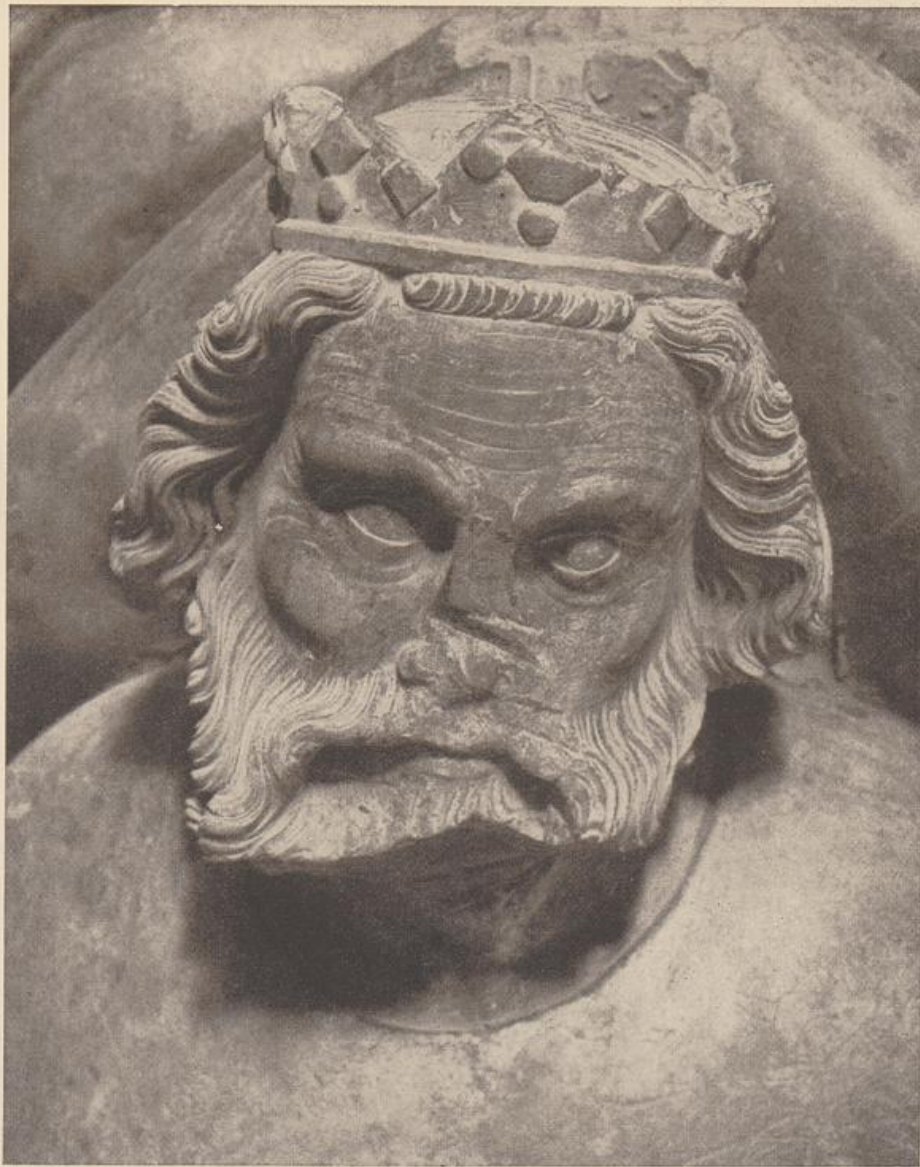
etwas zu Worte gekommen sein.) Das sind grandiose Zeugnisse des neuen Geistes auch auf dem kolonialen Boden!

Es sei zum Schluß noch betont, wieviel auch in scheinbar besser durchforschten Gebieten noch auf Erschließung wartet. Selbst in Schwaben, wo wir begannen, in Ulm selbst gibt es eine Reihe von Figuren, deren Bedeutung zwar schon ausgesprochen ist, aber im allgemeinen wenig gewürdigt wird: die Propheten an den Strebepfeilern des Chores. (Nach Habicht seit 1383 unter Meister Michael, den er für einen „Arler“, d. h. also Parler, hält.) Einer besonders vertritt den großzügigen Totalitätsstil des spätesten 14. Jhhs. mit unvergeßlicher Macht (Abb. 54). Das Gesicht in flachen Wellen einheitlich bewegt, dumpf-großartig im Ausdruck, der Bart in zwei gewaltige Fahnen zerstrahlt auseinander geweht, das Spruchband in majestätischer Krümmung sinkend, das Gewand völlig Masse, mit sparsamen, allem Rhythmischen entronnenen Einsenkungen an Stelle bewegter Falten. Auch Gmünd hat noch fast unbekannte Schätze, die Sitzfiguren am Chore außen. Noch am Querschiff ein Thronender mit dem

sten Prunk verlangte, treffen sich Paris und Prag, kreuzt sich Parler-Kunst mit der französischen Hofkunst, der das vornehme Porträt im Zeitkostüme eng vertraut war. (Man denke an Poitiers!)

An die „Vis du Louvre“ mag man auch noch bei den seltsamen Figuren gedacht haben, die vom Stephansdom in das Historische Museum der Stadt Wien (Rathaus) gelangt sind. (Vgl. Tietze, Wien, Ber. Kunststätten No. 67, S. 77.) Neben einem recht französisch wirkenden, vornehm schlanken Salvator, einer entschiedener deutschen, ja Parlerischen Dorothea, sind vor allem eine Reihe überlebensgroßer Fürstenbilder aus Eisenstädter Stein erhalten. Seltsame Figuren, sehr lang (wohl der Untersicht wegen) geschraubt, mit gedrehten, gewölbten Leibern: Herzog Albrecht II., Herzogin Johanna (Motive der Fürstinnen von den Portalen, zumal dem südlichen, deutlich verwertend), die Gewandung weich verschlungen, Karl IV., Kaiserin Elisabeth, Albrecht V., auf spindelfeinen Beinen vor weitem Mantel hergebogen, Herzogin Elisabeth, überschlang und spitzig geschwungen (die beiden letzteren „vom südlichen und nördlichen Eckpfeiler der Stirnseite des Domes“, die vier ersteren „von der oberen Figurenseite des südlichen Pfeilers des Hohenturmes“). Dem Geiste des 14. Jahrhunderts gehören die seltsamen Werke wohl immerhin noch an. Die Ausführung wird schon im neuen Jahrhundert liegen. Der Verfasser war leider außerstande, genauere Studien zu machen, fühlt sich auch nicht berechtigt, der österreichischen Denkmalforschung vorzugreifen, der er für die freundliche Überlassung photographischen Materials tief verpflichtet ist. Die Untersuchung wird Schwierigkeiten besonders durch die weitgehende Erneuerung vieler Teile finden. Für die Statuen im Historischen Museum ist der Verfasser auf flüchtige Notizen von einem weit zurückliegenden Besuche her angewiesen, möchte aber doch nicht versäumen, die so gar unbekanntenen Werke wenigstens zu nennen. Auch für die ganz vorzüglichen Skulpturen in der malerisch bezaubernden Kirche „Maria Stiegen“ muß er sich auf einen Hinweis beschränken. Zumal die Verkündigung ist von höchstem Range, die Madonna ihren „reichsdeutschen“ Schwestern durch eine österreichisch-melodische holde Feinheit überlegen, das Motiv der Hand und des Buches berückend schön.

Die Zahl der Beispiele darf nicht allzu weit vermehrt werden. Aber hier, wo dem größten Teile der Deutschen eine rein sachlich völlig unbekanntene Welt, eine Welt, die einmal doch die unsere war, neuerschlossen werden soll, muß auch noch auf eine andere Lücke wenigstens gezeigt werden. Breslau, eine in Deutschland unbekanntere mittelalterliche Kunststadt von kaum erschöpflichem Reichtum, müßte jede genauere Untersuchung heranziehen. Ich nenne für unsere Epoche nur die monumentalen Riesenfiguren, die, aus Holz geschnitzt, einst an den Pfeilern der Magdalenenkirche standen und heute, vom Platzmangel ins Dunkel verwiesen, im Schles. Museum der allgemeinen Entdeckung erst harren. (Auf der Ausstellung 1921 sollen sie



Kopf Ottokars I. im Dom zu Prag

W. Pinder, Die deutsche Plastik.





Reichsapfel (Karl IV.?), schlecht ausgeführt, vielleicht von der schwächeren Hand der Welterschaffung darunter, aber nach gutem, „parlerischem“ Entwürfe, an den Regensburger hl. König erinnernd. Vor allem aber die Kirchenväter, heute an Ort und Stelle ganz oder fast ganz neu (die Nähe der Fabriken hat inzwischen auch zur Entfernung der Gewändestaturen gezwungen), in ihren Oberteilen jedoch im Museum zu beobachten. Gewiß, der Eindruck aus der Nähe, der Schein von Büstenform, fälscht den Maßstab, aber daß hier eine ganz große Monumentalität erreicht worden ist, eine Monumentalität, die in dieser Form erst der Parlerstil ermöglichte, ist unbestreitbar zu erkennen. (Dr. Holtze, der vor dem Verfasser in Gmünd war, hat diesem zuerst den Eindruck mitgeteilt, den er durchaus bestätigen durfte.) Eine nähere Untersuchung wird die Sitzfiguren an den Strebe-pfeilern des Freiburger Münsters berücksichtigen müssen, die vielleicht die Quelle sind. Es ist überall noch viel zu tun. Das Handbuch darf sich hier bescheiden.

Die Betrachtung hat ergeben, daß überall in Deutschland nach der Mitte des 14. Jahrhunderts eine Umwälzung in ganz bestimmter Richtung erfolgte. Die Dialekte wechseln, die Sprache ist überall gleich und sagt das Gleiche. Der Block der Gewandfigur, den die Frühzeit zusammengezogen, vereinheitlichter Ausdrucklinie untergeordnet, schließlich von seiner Schwere befreit, bis zu fast immaterieller Leichtigkeit gebogen hatte, soll wieder fest und gebaut sein. Geschosse müssen ihn gliedern, die Diagonalität darf ihn nicht mehr beherrschen, sie darf ihn nur in Teilen beeinflussen. Er soll zwar Block bleiben, er kann sich nicht wieder nach der Gegenrede von Körper und Gewand zerlegen, wie einst im 13. Jahrhundert, aber als Block soll er fühlbar Gewicht aussprechen, der kubische Gehalt des Ganzen soll wachsen. Fest und untersetzt wie er selbst soll die Gestalt sein, die der Block verhüllt, weicher und voller ihre Masse, dichter das Gewand. Nicht Vielheit gleichartiger Linien, sondern Einheit gegliederter Masse, überhaupt nicht das „Viele“, sondern das „Wenige“ — das Ganze sei vor seinen Teilen da, nicht durch sie. Der Rhythmus, der Reim der Falten verzieht sich (noch nicht für alle Zeit natürlich). Die „Prosa“ dieser neuen Sätze aber ist gleichwohl oft von unerhörter dichterischer Kraft. Es ist die Inbrunst des neuen Bürgertums, die der Gestalt ihre eigene untersetzte Schwere leiht, Schwere aber, aus der ein leidenschaftliches Lebensgefühl herausbrechen kann, wie bei den Augsburger Propheten, den Prager Premysliden, ein behaglich-breites Herauslächeln, wie bei den Madonnen der Zeit. Die minnesängerische Holdheit, die aristokratische Ferne des Dreizehnten, die mystische Durchsichtigkeit des älteren Vierzehnten sind dahin; vertraute Nähe und wuchtige Gegenwärtigkeit sind die starken Werte des Neuen. Mit dem Rhythmischen und Klingenden des „gotischen“ Vierzehnten geht auch die architektonische Bedingtheit der Figur zurück. Sie kann noch eine Zeitlang der Hüttenplastik dienen, aber sie strebt durch eine kurze Zeit scheinbarer Selbständigkeit nach einer neuen Bedingtheit, der malerischen hinüber: wirklich, in dieser Zwischenzeit erscheint die Figur oft merkwürdig frei und plastisch rein. Jener alles beherrschende Diagonalschwung, wie ihn vor allem die Statuen des Kölner Domchores gezeigt, hatte ja doppelten Sinn gehabt: einen Sinn für die Einzelgestalt, der darum auch auf das Grabmal übertragbar war, und einen Sinn für die Gestalt als Glied einer architektonischen Kette. Im Zusammenhange des Chorraumes, sein Rund in immer neuem Ansatz leicht andeutend, wob sich im Kranze der Kölner Figuren eine Girlande von Kurven, eine graziöse Anschwingung zugleich der aufgehenden Architekturlinien, der Bogenschenkel, schon in der Zone der steilen Pfeiler. Aber auch als Einzelwesen noch wollte die Gestalt jenes Stiles über sich selbst hinausweisen, ihre Achse gleichsam überborden, sich hingeben an ein außer ihr wirkendes Gesetz. War kein geformter Zusammenhang da, der sie aufnahm, so blieb doch ein unsichtbar-ungeformter fühlbar, das „Außerhalb“; wie wir — in einer gänzlich anderen Welt — dies auch bei Skopas gegenüber Phidias erleben. Gewiß, alle Sprache fälscht und übertreibt, bei größerer Entfernung wird man vielleicht nur eine Nuance sehen; nähere Betrachtung ergibt doch auch in den Grenzen gemeinsamen Zeitcharakters einen

sehr fühlbaren Wandel. Ein Augsburger Gewändepostel will noch mehr er selbst sein, als ein Apostel des Kölner Domchores; kurz, derb, „fäblich“, bürgerlich, scheint er gegen die alte Gebundenheit zu protestieren, wie der Tribun gegen die Vornehmen, und, obwohl in einer Volksversammlung, wiegt er schwerer als jene zart-aristokratischen Schemen.

Die Plastik des Kölner Domchores durfte man in einem engen Sinne „gotisch“ nennen. Der Charakter des Ganzen, sein schriftmäßiger Schwung durchdrang hier auch das Einzelne und erzeugte den Gewinn des Mannigfaltigen aus der Variation eines linearen Typus. Leicht war dort in Nasen, Stirnen, Brauen, Jochbeinen, selbst Mündern, die Herkunft der Einzellinie aus der Gesamtlinie zu erkennen. Dieser Grundsatz des Wiedererkennens, der Wiederkunft des Ganzen im Einzelnen, verbunden mit der bestimmenden Macht von Kraftlinien, denen die Masse nur angehängt und als notwendige Verwirklichung mitgegeben scheint, ist zugleich Gesetz der gotischen Architektur. Was jene schon früher geworden, wird die Plastik, als jüngere Kunst, erst jetzt — gotisch; hier ist das oft mißbrauchte Wort sinnvoll und erlaubt. Und so wie der gotische Kirchenraum über dem vereinheitlichten Tiefenwege den Höhenweg der Gewölbefelder webt, der nicht dem Fuße, nur dem Auge gangbar (aber gangbar) ist, eine immaterielle Wanderung der Phantasie, so schien auch die Figur jenes Stiles in leichtem Fahnen Schwunge vom festeren Boden aufzuwehen. Es war ein strophisches, zyklisches Sehen, das sie dem Rhythmus gleichgesinnter Formengruppen innerhalb des Ganzen einbeschrieb.

Aber die Geschichte der deutschen Architektur selbst verzeichnet gegen die Mitte des Jahrhunderts eine beginnende Abkehr vom rhythmisierten zum einheitlich gesehenen, vom motorisch erlebten zum ruhend hingebreiteten Raume. Auch in ihr erkennt man, daß nunmehr das Ganze vor seinen Teilen da sein wollte, nicht mehr durch sie. Gleichzeitig mit dem Antriebe zum Einheitskörper kam der Wille zum Einheitsraume, noch eingebunden in die Form des Alten und doch neu, ein erster Vorklang der Renaissance. Eins der wichtigsten Zeugnisse ist nun gerade der Hallenchor der Hl. Kreuzkirche zu Gmünd, der als Raum nicht mehr durch die Pfeiler als Träger von Traveen entsteht, sondern diese selbst als eingeordnete Innenglieder mit zwei strahlenden Lichtgeschossen umfängt, bis an die Außenwände als Ganzes empfunden. Der Baumeister aber war ganz offenbar jener „Henricus Magister de Gemunden in Suevia“, als dessen Sohn sich Peter Parler an seiner Büste im Triforium des Prager Veitsdomes nennt — was sonst hätte Meister Heinrich dort zu bauen gehabt? (nach 1351). Und eben an diesem Bauwerke redet das neue Gefühl auch aus der Plastik seine stärksten ersten Bekenntnisse. Die große Einheit des gesamten Empfindens zwischen Plastik und Architektur, die in der gemeinsamen Abwendung vom Strophischen zum Einheitlichen, in dem neuen Sinne für Totalität liegt, offenbart hier noch einen persönlichen Zusammenhang. Ungeheuer weit war der Wirkungskreis der Parler. In Köln, Ulm, Regensburg, Prag, Freiburg, Gmünd, Wien, Nürnberg, Breslau — überall treffen wir auf ihre Spuren. Sie umkreisen vor allem das ganze oberdeutsche Gebiet, und wie sie vom Westen nach Osten vordringen, haben sie vielleicht nur eine Rückwanderung angetreten. In Zwettl und am Chorbau von St. Stephan (1340 unter Albrecht II. vollendet) keimt die Bauidee von Gmünd! Wir können gewiß nicht die Parler allein für die große Wandlung verantwortlich machen. Aber daß sie zu den Hauptträgern des Neuen gehörten, kann nicht bezweifelt werden. Noch mehrfach werden sie uns entgegentreten, als überall fühlbarer, nicht immer greifbarer Gesamtkomplex, als Träger eines Stiles, des Parlerstiles. Die Wurzeln der Prager Plastik liegen in Gmünd, Regensburg hängt mit Prag zusammen, Wien mit Gmünd und Prag, und Gmünd wieder mit Wien, — die nächsten Abschnitte werden die Familie wieder in Gmünd, ferner in Ulm, Breslau, Freiburg, Thann, Nürnberg am Werke zeigen, ihren Reliefstil, ihren Sinn für die Konsolen-

büste, die Büste überhaupt, beleuchten. Das Handbuch hält sich von allen Einzelhypothesen hier bewußt zurück. Die Bedeutung des Gesamtkomplexes Parler zu betonen, darf es schon hier nicht unterlassen.

Sichere Punkte in der Parlerfrage: Der Name gehört zur reichen Gattung der Berufsamen; als solcher bedeutete er in Prag und Köln den zweiten Baumeister. „Magister“ heißt der erste. Die Familie ist also aufgestiegen. Meister Heinrich P. der Ältere hat in Gmünd gebaut (offenbar doch den Chor der Heiligkreuzkirche). Als sein Sohn nennt sich der zweite Baumeister des Prager Domes (vor ihm war Matthieu v. Arras tätig). Inschrift an der Baumeisterbüste des Prager Triforium: Petrus Henrici arleri de polonia magistri de gemunden in suevia secundus magister huius fabrice. Hieran ist nicht mehr zweifelhaft das Fehlen des P vor dem Namen (in den Urkunden 38 mal Parler, nicht Arier. Der Versuch den Namen von Arras abzuleiten, ist nach überflüssig langem Hinschleppen als sinnlos aufgegeben worden). Über „Polonia“ noch keine volle Klarheit. Der erste Buchstabe ist erneuert! Hieß er P, so bedeutete er noch lange nicht einen Polen (Heinrich!) sondern einen Meister, der im Osten gearbeitet hat, wofür die Beziehungen der Architekturmotive in Gmünd, in Zwettl und in Wien sprechen könnten (Dehio). Colonia wäre möglich, insofern als mehrfache Verschwägerung der Familie mit Kölnern nachgewiesen ist.

Möglich, nicht nötig. Auch kann Colonia ebensowohl Kolin bedeuten. Boulogne fällt aus. Stilgeschichtlich sicher, daß der Chor der Sebalduskirche in Nürnberg 1361—72 den Gmünder Chor voraussetzt. Urkundlich sicher, daß Peter P., Sohn Heinrichs von Gmünd, seit den 50er Jahren den Prager Dom gebaut hat. Desgleichen, daß 1373 und 1377 Bildhauerarbeiten aus der Parlerwerkstatt geliefert wurden. (Wenzel-Statue und Grabmal Ottokar I.) Sicher (durch die Konsole der Triforiumsbüste), daß das Meisterzeichen der Winkelhaken war. Sicher hat Johann von Gmünd, der das Parlerzeichen im Siegel führt, nach 1359 den Chor in Freiburg gebaut — 1357—59 wird der gleiche Name auch in den Basler Münsterrechnungen genannt. Sicher war neben Peter P. ein Heinrich P., auch Schwab genannt, in Prag tätig. Nur möglich, daß dieser es ist, den wir als Heinrich Behaim Parlier am Schönen Brunnen von Nürnberg 1385—96 treffen werden. Sicher, daß ein Heinrich Parler 1381 Drutginis von Köln geheiratet hat. 1381—87 ist dieser Heinrich von Gmünd Baumeister des Markgrafen Jodocus von Mähren. 1391—92 ist ein Enrico da Gamondia am Mailänder Dome. Drei Meister werden 1387 beim Ulmer Münsterbau genannt, Heinrich, Michael und Heinrich. 1898 fand man eine Platte mit dem Parlerzeichen, so daß der Schluß auf die Parler-Familie schon dadurch nahe liegt.

Die Familienbeziehungen zu Köln erhalten durch eine wertvolle Beobachtung Fried Lübbeckes, die leider hier noch nicht verwertet werden kann, überraschende Unterstützung. Am Petersportale des Doms finden sich unzweifelhaft Prager Stilformen. Im Kölner Museum eine Konsole mit dem Parlerzeichen; (Rathgens, Zeitschrift für christl. Kunst 1907, Sp. 67 ff.; s. unten S. 125). Unbedingt sind Parlerspuren in Breslau (Sandkirche) zu erwarten. Die Bauplastik steht dort in zweifellosem Zusammenhange mit Prag. Für weitere Untersuchungen noch einige Fingerzeige: Die Nördlinger Salvatorkirche ist meines Wissens in diesem Zusammenhange noch nicht genannt worden. Der kleine kreuztragende Christus am Chore außen, die sechs Sitzfiguren unter dem Weltgerichte des westlichen Portales müssen aber (trotz schwächerer Qualität) hierher gehören. Desgleichen St. Jakob in Rothenburg. Die Strebepfeilerfiguren, jetzt im Lapidarium, sind allgemein gehaltene, aber sehr starke Monumentalplastik dieses Stiles, sie führen bis gegen 1400; unbedingt auf Gmünder Zusammenhang zu untersuchen. Desgleichen im nördlichen Querhause innen: St. Elias, kleine, sehr deutlich gmündische Figur! Vergleiche auch die folgenden Kapitel, die immer wieder die Parler-Frage berühren müssen. — In Nürnberg zu beachten noch die Statue Karls IV.(?) im Chore der Frauenkirche, mit der Wenzelstatue in Prag zu vergleichen (aber als etwas schwächeres Werk). Sehr gute Aufnahme des Prager Wenzel: La Richesse d'Art de la Bohême, Tafel 148/149. Die holde Feinheit der „Schönen Madonnen“ (s. unten S. 168) und die charakteristische Haarbehandlung in den Christusköpfen der östlichen Vesperbilder (s. unten S. 171 f.) sind hier schon vorgebildet. — Vielleicht ist auch im Passauer Domkreuzgange einiges zu finden. (Kunstdenkm. Bayerns N. B. III, Fig. 79.) Ein deutlicher Nachklang der Augsburger Portalmadonna in Straubing, ebenda N. B. VI, Fig. 159.

A. Stix, Monumentale Plastik der Prager Dombauhütte, Jahrbuch d. K. K. Zentralkommission, Wien 1908, S. 69 ff. — Neuwirth, Peter P. v. Gmünd, Prag 1891. Derselbe, Zur Parlerfrage, Zeitschrift für Bauwesen 1893. — Repertorium für Kunstwissenschaft 1893, S. 344 (Carstanjen), 1899, S. 385 (Dehio), 1900, S. 377 (Back). Neuwirth, Die Wochenrechnungen und der Baubetrieb des Prager Dombaues. Prag 1890. Das weitere gilt zugleich für mehrere folgende Abschnitte: Über Wirkungen der Parler u. a. B. Meier, Die Skulpturen der Moritzkirche in Halle a. S., Thür. Sächs. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, III, p. 50 ff., Halle 1913. V. C. Habicht, Ulmer Münsterplastik in der Zeit von 1391—1421.

Der Verfasser macht darauf aufmerksam, daß in der durch den Krieg und persönliche Schicksale erzwungenen Arbeitspause die Anlage des Handbuchs sich gewandelt hat. Die Abschnitte III—V gehören unter einen Gesamttitle: „Das 14. Jahrhundert als Grundlage der altdeutschen Kunst“, die Abschnitte I—II unter den Gesamttitle „Grundlegung“.

#### 4. Der Wandel der Reliefauffassung im 14. Jahrhundert

Der Wandel der Figurenauffassung hatte bei aller Mannigfaltigkeit des jedesmal Gleichzeitigen, aller Verschiebung und Überschneidung der Tendenzen in der Zeit, doch einen deutlichen Vorgang zu sehen erlaubt, dessen Definition versucht werden darf. Jede Definition ist Abstraktion, jede Abstraktion eine Opferung des „Wirklichen“ am geschichtlichen Vorgange, eine Not — Not hier aber Notwendigkeit, um den Sinn des Geschehens irgendwie zu begreifen. Vergessen wir dies nicht, dann mag, in einer groben Hilfszeichnung nur und in absichtlicher Beschränkung auf das rein Formale, das Wesentliche so benannt werden: das erste Neue lag in der Verschleierung, ja Aufhebung der plastischen Kontraste, der Gewinnung des einheitlichen Blocks aus Gewand und Körper; das zweite in der Unterstellung dieses neuen „Elementes“ unter die Herrschaft einer vereinheitlichten Ausdruckslinie, die der Figur ihren kubischen Gehalt, ihre Schwere auszusaugen drohte; das dritte in einer Rückeroberung des kubisch Schweren und einer beginnenden Befreiung von der Vorherrschaft der Linie, einem Wachstum der plastischen Masse. Wir dürfen — cum grano salis — das erste „tektonisch“, das zweite „graphisch“, das dritte (im engeren Sinne) „plastisch“ nennen. Ein südliches Wollen hätte von diesem dritten aus eine plastische Unbedingtheit zu erlangen vermocht. Es war schon betont worden, daß diese „plastische Freiheit“ nur in höchsten Fällen erreicht und im Grunde nur scheinbar war. Es bleibt immer eine Bedingtheit erhalten, aber es ist nicht immer die gleiche. Auf der ersten und zweiten Stufe lebt die Figur des 14. Jahrhunderts noch unter jener Vorherrschaft der Architektur, die vom 12ten her ererbt, auch die starken Lebewesen des 13ten selbst im Banne eines rhythmisierten Gesamtkunstwerkes gehalten hatte. Das zeigt sich äußerlich im Vorherrschen der Hüttenplastik. Auf der zweiten war eine gewisse Doppeldeutigkeit fühlbar — das Bewußtsein des Außerhalb im auswärts verlegten Schwerpunkte auch der einzeln gesehenen Figur, des Grabmals etwa, zu spüren. Für die dritte ist das Erlöschen der rhythmischen Bedingtheit kennzeichnend; der Zügel, an dem die alte große Mutter der Künste, die bauende, die darstellenden gehalten, lockert sich. Jene Loslösung der Plastik und der Malerei aus der Bindung des monumentalen Gesamtempfindens, die der Heutige, an einem scheinbar äußersten Endpunkte angelangt, als furchtbares Verhängnis bedauert, — sie hat hier schon begonnen. Man kann, wie man die Richtung wählt, den gesamten Vorgang auch sentimentalisch als eine Kette von Verlusten sehen. Man wird aber nicht bestreiten dürfen, daß ohne diese Loslösung die späteren Siege der Malerei nicht möglich gewesen wären. Auch nicht die der deutschen Plastik, die im Verlaufe dieses Buches begriffen werden sollen. Selbst um zu Rembrandt zu kommen, mußte die Entwicklung das tun, was hier geschah.

In dem Augenblicke, wo das motorische Raumempfinden so, wie im Gmünder Chore, deutlich zurückweicht, das künstlerische Erlebnis einen zuständlichen Charakter annimmt, ist schon das typische Schaffen des Auges, das malerische Sehen am Werke. Hinter der architektonischen Bedingtheit steigt eine andere auf. Die Geschichte der Reliefauffassung lehrt, daß es die malerische war. Sie und was nun folgte lehrt auch, daß wenigstens der nordische Mensch seine einzige stark plastische Periode — es war das 13. Jahrhundert, mit seiner scheinbar weitgehenden Emanzipation der plastischen Individualität — doch noch in den Grenzen des architektonischen Gesamt-