



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

b) Die neuen Inhalte. Das Andachtsbild.

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

erst das Ausmaß der zurückgelegten Strecke. Die Handlung an Stelle des Zustandes, die Bewegung an Stelle der Ruhe, die Szene an Stelle der Repräsentation, die Landschaft an Stelle der Grundplatte, das Malerische an Stelle des Architektonischen, die Bedingtheit an Stelle der Beschlossenheit, und zuletzt: die freie Kunst an Stelle der Hüttenkunst. Denn es ist nicht nur das Flächenhafte in das Volle, es ist auch das Kleine (die Kunst der architekturfremden metallenen Kleinform) in das Große übersetzt.

Nur im Anhang sei bemerkt, daß auch der kämpfende Georg zu Fuß sich in unserer Epoche ausgebildet hat. Der Michael war ihm in der Monumentalkunst vorangegangen. Er taucht im späteren 14. Jhh. überall an den Altären des Nordens auf (Grabow, Hildesheim, s. S. 228) und gehört um 1400 als eigene Gruppe zu den beliebten Darstellungen der Schnitzkunst. Und noch eine andere bewegungshaltige Gruppe tritt erst jetzt in die Plastik ein, der Malerei, namentlich in größerem Ausmaße, schon lange vertraut: St. Christoph mit dem Jesuskinde. Der neue bürgerliche Mensch ruft diesen mit Vorliebe an, er schützt beim plötzlichen Tode. Der neue Formsinn bemächtigt sich der neuen Aufgabe gerne. In Regensburg wieder ist besonders günstige Beobachtung möglich. Das ist kaum Zufall. Die Frühzeit bildet den Christoph der Vorhalle von St. Emmeram gegen 1320—30. Christus schon als Kind (früher bärtig), der Heilige noch als Jüngling; jener mit geneigtem Kopfe, dieser frei aufsteigend, beide noch tektonisch starr, aneinandersummiert. Ein weiteres Beispiel findet sich außen am Dome. Sobald aber der warme Hauch der Vergegenwärtigung, der Trieb zur Verbindung, der Drang nach Bewegung siegt, in der Parlerischen Epoche also, ist St. Christoph der Erwachsene, ja der kräftige Greis, der gebogen und gequält von der Last der Idee, die ihn überwächst, das Symbol des deutschen Menschen tiefer bürgerlicher Kultur überhaupt wird. So ist er in St. Jakob zu Regensburg, so ebenda im Dome innen, am Gmünder Chor außen, so vor allem am Südportal des Freiburger Münsters; dort wirklich eingeschmolzener Teil einer in sich vereinheitlichten Gruppe, einer plastischen Landschaft. Und so geht er, bedingt, aber tapfer, in das 15. Jhh. hinüber, gerade in dessen erster Hälfte gern an wichtige Posten des Entwicklungskampfes tretend.

Überall erscheint das 14. Jhh. als die Grundlage der weiteren Entwicklung bis ans Ende der altdeutschen Kunst. Erst mit ihm, aber schon von ihm ab gibt es über plötzlich hervorbrechende Einzelwunder dämonisch deutscher Individualitäten (Bamberg, Naumburg) hinaus eine in sich klar zusammenhängende, in die größten Breiten hinausströmende, Frankreich entkommene und ausgesprochen deutsche Kunst. Die Baukunst wird selbst erst von jetzt an mit geschlossener Selbständigkeit deutsch.

Béla Lázár, Studien zur Kunstgeschichte, Wien 1913. — Stech und Wirth, La Richesse d'Art de la Bohême I, S. 9. — Zur siebenbürgischen Metallkunst: Hampel, Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 1892; Hirths Formenschatz, 1916, Nr. 15. — Pulszky, Radisics et Molinier, Chefs d'Oeuvre d'orfèvrerie argent figurés à l'exposition de Budapest I, S. 23f. — Basel: Wackernagel, Berühmte Kunststätten 57, S. 31. — Regensburg: Fischer, ebenda, Bd. 52, S. 109. — Beißel, Die Kunstschatze des Aachener Kaiserdomes, 1904ff., 32. — Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Aachen, S. 244. — V. Max Roth, Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Heitz, Studien z. d. Kunstgeschichte No. 75, S. 9ff. — Freiherr v. Taube, z. Ikonographie des hl. Georg i. d. italienischen Kunst, Münchener Jahrbuch d. Bild. Kunst 1911, S. 186ff., Taf. III, Abb. 4.

b) Die neuen Inhalte. Das Andachtsbild

Noch tiefer in das 14. Jahrhundert, wahrhaft in seine Seele hinein blicken wir, wenn wir die vollständig neuen Inhalte gewahren, die es aus der Tiefe dichterischen Träumens an die Oberfläche des Tastbaren gehoben hat: heilige Inhalte, der Andacht des Einzelnen mehr als der Repräsentation vor der Gemeinde zgedacht, fast über das Christliche, das Kirchliche zum mindesten hinaus letzte Anliegen des Menschlichen berührend, Zeugnisse einer vergegenwärtigenden Phantasie, die nicht der Buntheit der Erscheinungen, sondern den tiefsten Winkeln des Seelischen gilt. Es ist die erste Hälfte des Jahrhunderts, die hier so eminent schöpferisch gewesen ist, seine mystische und weibliche Epoche. Die zweite, die bürgerliche und männliche, hat in der Eroberung der Erscheinungswelt das Nebensächliche, das Profane erschlossen, das den

folgenden Jahrhunderten ebenfalls unentbehrlich war. Die vergegenwärtigende Kraft der ersten erschließt Subjektives: die neue Lebensinsbrunst, der Augenaufschlag und Umblick des Individuums, entdeckt zuerst neue Geheimnisse an Innigkeit, Mitgefühl, Versenkung, bevor auch die Buntheit, der Reiz des Zufälligen formenwürdig wird. Es ist die Kraft des verweilenden Gefühls, die mit der Kraft der beobachtenden Erzählung zusammengehen mußte, um das Gesicht der gesamten folgenden Kunst zu bilden. Daß sich beide Kräfte historisch gerade so verteilen, entspricht dem Wandel der Figurenauffassung. Die zarteren Gestalten der älteren Zeit sind Gefühlsgefäße, die kräftigen der zweiten Existenzblöcke; jene gehören der subjektiven, diese der objektiven Vergegenwärtigung zu.

Wenn man am mittleren Bogenfelde des Straßburger Münsters der lebensvollen Erzählung der Passion folgt, so wird man hier und da Stellen entdecken, deren dramatischer Gehalt geringer, deren lyrischer um so größer ist, Stellen, an denen ein inniges Gefühl verweilen, das verweilende den Ablauf der Handlung innerlich unterbrechen kann. So in der Szene des Abendmahles die Stelle, wo Johannes an der Brust Christi ruht. Dramatisch sagt sie wenig, ja nichts, verglichen mit dem aufstörenden Worte: „Einer unter euch wird mich verraten.“ Menschen aber, deren Sehnsucht auf eine Verschmelzung des Ichs mit Gott zielte, die durch Versenkung sich selbst in das Göttliche zu vertiefen strebten, die das stille Gefühl darum als produktiv, als das wichtigste Mittel zum ersehnten Zustande, zur Vereinigung mit Gott beobachteten, es koseten und pflegten, — weibliche, lyrische, mystisch gesonnene Menschen also fanden hier ihr tiefstes Symbol: den Kult des heiligen Herzens. Menschen, für die Suso schrieb, Frauen vor allem, wie wir wissen, Medien für Visionen, wie Elsbeth Stagel, Katharina von Siena, Brigitte von Schweden, wie die Schwestern der Frauenklöster, wie die Beguinen des Nordwestens wollten das Symbol des Gefühls aus dem Strome der Handlung herausgelöst, gleichsam auf einen Thron gehoben wissen. Und so entstand die isolierte Christus-Johannes-Gruppe: ursprünglich Bruchstück einer Gesamtszene, jetzt aber selbständige Eigenform, ursprünglich Nebenakzent einer Handlung, jetzt Zentrum einer Gefühlsstrahlung. Sie ist so sehr Eigentum der mystisch wollenden Epoche, daß ihre Wirkung sogar sich fast ganz auf diese beschränkt; ihre entscheidenden Denkmäler gehören so gut wie ausschließlich der ersten Jahrhunderthälfte und in dieser offenbar dem oberschwäbischen und Bodenseegebiet an; Nachläufer verlieren sich allerdings noch bis in das 15. Jahrhundert hinein. Die Leistung des 14. Jhhs. liegt in der Herauslösung des Gefühlsgehaltes aus der szenischen Folge, in der Sichtbarmachung isolierter Gefühlsgehalte. Es ist jedesmal eine Eroberung des Dichterischen, und dichterische Wurzeln lassen sich jedesmal, oft sehr weit, zurückverfolgen. Der erste Keim liegt für unseren Fall im Johannes-Evangelium. Der zuerst ungenannte Lieblingsjünger wird mit dem Evangelisten gleichgesetzt. Die ungeheure Gestalt des Augustinus, deren Ausmaße mit jeder tieferdringenden Behandlung des Mittelalters, sei sie philosophisch, dichterisch, bildend-künstlerisch eingestellt, von neuem wachsen, trägt dann die Wurzel schon sehr sichtbar in sich. „Als Johannes beim letzten Abendmahle an der Brust Jesu ruhte, trank er hohe Geheimnisse aus seinem innersten Herzen.“ Die Mystik des 12. Jahrhunderts — dieser Satz ist typisch auch für andere Fälle — prägt das Gefühl rein literarisch tiefer aus. Die zweite, die des spätesten 13ten und älteren 14. Jhhs., öffnet dem neu hervorbrechenden Gefühle die Pforten des Tastbaren und Sichtbaren — sie gibt ihm ein plastisches Gefäß. Die Visionen ekstatischer Frauen bahnen der des Plastikern den Weg. Die hl. Gertrud, die in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts starb, hat im „Legatus divinae pietatis“ ein Zeugnis dafür hinterlassen. Mit einem unverkennbaren Klange heimlicher Erotik schreibt Margarethe Ebner in Maria-Mödingen (Dominikanerinnen-Kloster) von den Schauern der Entzückung, die ihr den Atem versetzen, wenn sie an die Stelle

kommt, „as mine here S. Johannes ruoвет auf dem süezen herzen mins hern“, „in der lust und in der begirde, daz ich von minnen gern da stürb“. Und vom Kloster Katharinenthal wird uns geradezu berichtet, daß Schwester Adelheid Pfefferhartin im Chore betet „vor dem bild, da sant Johannes ruwet uff unsers herre herzen“. Hier wird uns das Wesen des Andachtsbildes deutlich. Der Einzelne soll einsam das Symbol seines innersten Gefühlstraumes genießen.

An die zwanzig Beispiele der neuen Form, die so entstand, sind uns erhalten. Das großartigste unter ihnen und das älteste — jedoch bestimmt nicht vor 1300 geschaffen — ist jenes aus Schülzburg, das einen Hauptschatz der einst glänzenden Sammlung Oppenheim in Berlin bildete (Taf. VI), Christus noch vom monumentalen Salvator des 13. Jhhs. unverkennbar abstammend, aber eigener, innerlicher, aufgerichtet und weltweit entrückt blickend, das ernste Haupt auf dem schweren Halse, wie ihn die Hüttenkunst der „Porte de la Vierge Dorée“ in Amiens geprägt, die deutsche Plastik um und nach 1300 z. B. in Würzburg, Lauter bei Kissingen, Mainz weiter ausgebildet hatte. Die Linke liegt auf der Schulter des Jüngers, die Rechte nimmt dessen Rechte leise auf. Das linke Bein hochgeschoben; eine zarte, aber magisch zwingende Macht setzt die Form nach rechts aufwärts in schräge Bewegung. Beim Knie des Jüngers angelangt, gerät sie in sanft geschlängelte Wellen, nimmt die freiliegende Linke des Johannes eingeschmiegt in ihren Gang auf, um im gelehnten Kopfe zu dem ragenden Heiland wie das Menschlich-Bedingte zum Göttlich-Unbedingten zurückzuströmen. Der Gesichtsausdruck des Johannes ist wahrhaft mystisch — im engen, geschichtlichen Sinne. Das ist jene mädchenhafte Hingabe und Bräutlichkeit, die die Gottesfreunde in ihren Konventikeln pflegten. Keine der anderen erhaltenen Gruppen hat diese Innigkeit in ein so erhaben-stilles Gefäß einzuschließen, keine mit so wenig erhobener Stimme so tief das überragend Ewige als Achse, Born und Ziel vom angeschmiegtten Menschlichen als Bogen, Brücke und Sehnsucht abzusetzen vermocht. Jede der großen und rundströmenden Falten ist selbstverständliche, ungesuchte Sprache des Gefühls, die nur in sehr großer, sehr echter Kunst so unmerklich und ungewußt fließt. Stilgeschichtlich stehen wir in der Epoche gegen 1320, wo die plastischen Kontraste zusammengezogen sind, das neue Element aber unter ausdrucksvoller Linie leise gebogen wird. Die Ruhe einer Fassade breitet sich über ein tiefstes Erlebnis des Gefühls — es ist noch etwas vom Geiste der Hüttenkunst spürbar. Eine zweite Gruppe, in der Antwerpener Privatsammlung Mayer van den Bergh, stammt aus dem rheinischen Kunsthandel und soll sich nach dem Oberrhein, dem Elsaß verfolgen lassen. Sehr glaubhaft — die Einwirkung französischer „Schönheit“ ist gar nicht zu verkennen. Es wäre sehr falsch, daraus den üblichen Schluß zu ziehen (ohne den man eine Zeitlang in Deutschland mittelalterliche Kunstgeschichte nicht treiben konnte), hier sei man auf der Spur des französischen Vorbildes. Die freiere, weniger rhythmisch zwingende Bewegung der Falten, die Aufgabe der streng-schweren Horizontale in den verschlungenen Händen, rücken das Werk zeitlich herab. Auch hat die französische Forschung (Emile Mâle) selbst bekannt, daß es in Frankreich die Gruppe überhaupt nicht gebe. Sie ist deutsch ihrer ganzen Erfindung nach, so unfranzösisch, wie die Monumentalisierung der klugen und törichten Jungfrauen, die — drüben immer auf kleinen Maßstab angewiesen — nur an deutschen Portalen, in Straßburg, Magdeburg, Erfurt, Bamberg, Nürnberg als Gewändestaturen möglich waren, möglich wurden etwa in der gleichen Zeit, wie die Christus-Johannes-Gruppe. Sicher ist die Antwerpener Gruppe ein schönes Kunstwerk, aber einen Teil ihrer Schönheit holt sie gewiß aus dem französischen 13. Jhh. (obwohl sie selbst später als die Schülzburger ist). Der frisierte Christus ist ein „Beau Dieu“. Wer die innerliche Überlegenheit der älteren Form nicht spürt, ist für das Verständnis unserer Epoche verloren — die Antwerpener ist (nur in diesem, nur in solchem Falle gilt das) um so viel ärmer, als sie „schöner“ ist. — Eine stärkere Erinnerung an das Stück

bei Oppenheim gibt eine oberschwäbische Gruppe im Stuttgarter Altertümmuseum; Zug für Zug läßt sich die Übersetzung nachweisen, erst im Oberteile wird sie undeutlicher. Auch sie hat nicht die Kraft des Originals, des gemeinsamen, verlorenen, das wir voraussetzen dürfen und das vielleicht wirklich die erste plastische Gestaltung der Vision gewesen. — Eine wirklich neue Wendung bringt dagegen die wundervolle Gruppe, die aus dem Hause Nazareth in Sigmaringen in das Deutsche Museum nach Berlin gelangte; sie könnte mit jener in Antwerpen gemeinsam auf eine neue Variante zurückgeführt werden, doch ist der Ausdruck des Göttlichen inniger geworden, — dies ist Jesus, der sich dem Menschen als Bruder neigt, immer noch über ihn hinweg in ein großes Schicksal blickend, aber doch wahrhaft dem traulich Angeschmiegt zugeneigt. Je tiefer wir geschichtlich zurückgehen, in einer Sippe scheinbar sehr ähnlicher Werke, desto höher wird der Grad der Entrücktheit und monumentalen Ferne. So ermessen wir im Spiegel die gesteigerte Wärme und Nähe, die der Fortgang des Jahrhunderts auf allen Pfaden zeigt.

Richstätter, Die Herzjesuverehrung des deutschen Mittelalters, II, 1919. — Julius Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, Stuttgart 1921, S. 54 ff. — Derselbe, Bildwerke aus 10 Jahrhunderten (Katalog des Stuttgarter Altertümmuseums). — Theodor Demmler, Jesus und Johannes, Kunst und Künstler, März 1921.

Die Christus-Johannes-Gruppe, von einer Seite her als reine Versinnlichung eines zunächst nur dichterisch ausgesprochenen Gefühls zu begreifen, läßt sich rein formal zugleich als verselbständigt Bruchstück einer größeren Darstellung ansehen, der sie um des lyrischen Gehalts willen gewiß, aber doch als etwas Vorhandenes entnommen wurde. Man könnte die Breitlegung, das Nebeneinander an Stelle der Achsengemeinschaft, die das Straßburger Abendmahl zeigte, als notwendige Folgerung des Überganges vom Fragment zur Eigenform anblicken. Allein das Wesentliche ist wirklich die Herauslösung des Gefühlsgehaltes aus der innerlich erlebten Folge der Passion. Und es ist nur pädagogisch nützlich, sich einer Erzählung in Stein, wie der Straßburger zu erinnern. Nützlich ist das! Wenn wir weiterwandern, treffen wir immer wieder auf Christus im Leiden: verspottet, geißelt, mit Dornen gekrönt, gekreuzigt. Alle diese Gefühlsgehalte, die ein dem Lyrischen nachspürender Sinn, ein verweilendes und auskostendes Mitleid, hier aus dem Dramatischen herauszufinden vermochte, konnten ihren szenischen Charakter verlieren und in sich zusammenwachsen, die Kombination abgeschöpfter Gefühlsgehalte sich zu einer repräsentativen Gestalt verdichten; wir werden bald von ihr zu reden haben. Aus ihr konnten wieder Spezifikationen erfolgen. Die Augustinerin Klara v. Kreutze (gest. 1308) sah in der Vision den kreuztragenden Christus; doch hat die bildende Kunst diesen allein in normaler Isolierung des Gefühlsgehaltes nicht vor dem 15. Jhh. überliefert. Im 14en erscheint er anders (s. u. S. 104). Es sei zunächst nur darauf verwiesen, daß das Erlebnis des Gekreuzigten selbst unter jener Vergegenwärtigung des Subjektiven, die für die Mystik typisch ist, so ungeheuer ward, daß wir wieder fühlen, wie die Leidensgestalt sich zum dichterischen Gefühlsgefäße bildete.

Isolierung des Gefühlsgehaltes dürfen wir auch dieses nennen — denn gemeint ist durchaus nicht die Erscheinung der Szene, zu der auch die Nebenfiguren gehören würden, nicht die Vergegenwärtigung der Erscheinung, mit der das spätere 14te dem 15. Jhh. voranging, sondern die Vergegenwärtigung der persönlichen Leiden Christi. Aus szenischem Verlaufe mußte seine Gestalt gewiß nicht erst isoliert werden, so etwa wie die Christus-Johannes-Gruppe aus dem Abendmahl, das selbst wieder Teil der Passion war. Isoliert war der Erlöser, zumal in kleiner Form, längst bekannt, aber wesentlich doch auf Grund seines repräsentativen Gehalts. Das Neue, das erst vom mystischen Gefühle und erst vom Triebe des 14. Jhhs. zu Erklärende liegt in der Ausschließlichkeit, mit der die Phantasie nur sein Erlebnis bestrahlt, in der Hitze zugleich, mit der sie dieses Ausschließliche bis zu den furchtbarsten Konsequenzen ausmalt. Bei Suso spricht Christus

selbst: „Da ich am hohen Aste des Kreuzes für Dich und alle Menschen aus endloser Liebe hing, da wurde meine ganze Gestalt gar jämmerlich verkehrt . . . , denn mein göttliches Haupt war von Jammer und Ungemach geneigt, meine reine Farbe erbleicht. Sieh, da erstarb meine Schönheit ganz und gar, als ob ich ein Aussätziger und als ob ich die schöne Weisheit nie gewesen wäre.“ So wie vom dichterischen Worte hier das Leiden nicht als Erscheinung für uns, sondern als Erlebnis Christi, in ihn hinein projiziert, als Selbstbeobachtung in seinen Mund gelegt, hinterfangen und schattiert wird: so, als Zeugnis einer durchaus neuartigen Vergegenwärtigung innerlichen Vorganges, ist 1301 das Kruzifix von Maria im Kapitol zu Köln geschaffen worden; grausig, wie von einem ersten Grünewald, zerzogen, zerrenkt, zerfetzt, zerschissen, zerbogen und zerkrümmt. Und noch etwas tritt hinzu, ein zweiter Zug des Mystischen: die neue Welle von Symbolik, die damals hochschlägt. Christus am Astkreuz — gewiß eine besondere Ermöglichung zerquältester Formenzerreißung, aber zugleich eine Welt symbolischer Ideen, die den starr in die einsame Qual gebohrten Blick in weiteste Gedankenräume hinausleitet. Das Kreuz ist aus dem Lebensbaume, und schon Venantius Fortunatus hat im 6. Jahrhundert das Kreuz und damit Christus selbst als Baum des Lebens besungen. Wieder reicht die dichterische Wurzel sehr tief zurück, zuletzt bis in den alten Orient, aber wieder ist es erst das 14. Jahrhundert, das dem Abendlande die tastbare Verwirklichung schafft.

Die Zahl der Zeugnisse ist sehr groß. Das Kasseler Landesmuseum, das Breslauer Diözesanmuseum u. a. bewahren Werke verwandten Charakters, besonders aber die Kirchen Westfalens; Coesfeld, Haltern, Darfeld. Auch in die breitere Darstellung dringt das „Lignum Vitae“ ein; es braucht nur an das Relief der Nürnberger Lorenzpforte erinnert zu werden. Das einsame Andachtsbild aber ist wieder die charakteristische Schöpfung des 14. Jahrhunderts, und die Brechung des Königlichlichen, das auch der sterbende Gott des 13ten noch bewahrte, ist parallel all jenen Brechungen des Großen, Fernen und Architektonischen, die der Wandel der Figuren- wie der Reliefauffassung als stilgeschichtliche Tatsache gelehrt. Wir haben einen urkundlich sicheren Fall, daß ein deutscher Künstler des 14. Jhhs., Thiedemannius de Allemannia, in London wegen eines Ast- oder Gabelkreuzchristus verhaftet wurde. „Das Kreuz hätte nicht die wahre Gestalt.“

Wieder blicken wir in das steinerne Buch von Straßburg. Dem Kreuzestode folgt die Abnahme des Leichnams. Wir sind im Kreise der Abendgeschehnisse, mit denen das Passionsspiel am ersten Tage zu schließen pflegte. Das ist ein echtes Geschehnis, eine bewegte Handlung, ein Stück dramatischen Verlaufes. Aber konnte nicht auch hier ein verweilendes Gefühl sich in das dramatische Gefüge einzwängen, es spalten und stillstehen heißen, um sich selbstgenießerisch zu einem Bilde zu dehnen? Wo eine zärtliche Hand den Leichnam berührt, nicht handelnd, wie bei den frommen Männern, sondern eben nur streichelnd, nur Gefühl ausdrückend — in Marias ergreifender Gebärde liegt ein Keim solcher Möglichkeiten. Aber freilich, was man hier sah, eine sehr alte Darstellung, die *ἀποκαθήλωσις* des Malerbuchs vom Berge Athos, die byzantinische Form, die auch das alte Relief der Externsteine schon gezeigt, das war als Form noch nicht recht isolierbar. Sein dichterischer Gehalt selbst mußte erst weiter gedacht werden, über die Bilder weit hinaus, die die Bibel und selbst das apokryphe Evangelium Nikodemi erzeugt: eine neue Szene mußte erst in der Welt des dichterischen Traumes, der Kunst der Worte entstehen. Was bisher beleuchtet wurde, die Christus-Johannes-Gruppe, der Gekreuzigte, das war nicht nur in der Vorstellung der Passion gewußt, sondern längst in ihrer bildlichen Versinnlichung dargestellt. Was hier keimt, mußte erst noch erdacht werden. In den Reliefs des reiferen 14. Jhhs. (an St. Lorenz zu Nürnberg, am Ulmer Münster) sehen wir diese neue Szene, ein neues Bild, als Ergebnis eines neuen dichterischen Traumes. Maria mit dem toten Christus im Schoße. Das Straßburger Tympanon kennt das noch nicht. Sein Entwurf stammt noch aus dem 13. Jahrhundert. Die Plastik dieser Zeit kennt das noch nicht, ihre Dichtung aber war längst auf dem Wege dazu: es ist der Weg zur Pietà.



Christus-Johannesgruppe aus Schülzburg
Ehemals Berlin, Sig. Oppenheim

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

Auch sie ist in der deutschen Fassung Gefäß eines isolierten Gefühlsgehaltes. Wie sich die zärtlich schüchterne Gebärde Mariens zur Pietà selbst verhält, so — ja, nur noch tiefer in das Dichterische zurückgelagert — verhält sich der lyrische Keim der poetischen Pietà zu ihrer dichterischen Ausmalung selbst. Es ist der Wunsch, den Leichnam kosen zu dürfen, der unter dem Kreuze von der stehenden Maria ausgesprochene Wunsch, der ihn in sich trägt. Noch im Zusammenhang der alten Johanneischen Vorstellung „Ecce Mater tua, ecce filius tuus“, einer dichterischen Vorstellung von geheimer Symmetrie, die in Worten die architektonische Form des Triumphkreuzes vorbildete, spricht Maria in einer großartigen Sequenz des 12. Jahrhunderts, der Sequenz „Planctus ante nescia“, die Verse aus: „Reddite moestissimae Corpus vel exanime Ut sic minoratus Crescat cruciatus Osculis amplexibus.“ „Gebt der Betrübtesten den enteelten Leichnam wieder, damit so, erst vermindert, wachse der Schmerz in Küssen und Umarmungen.“ Es ist das 12. Jahrhundert, die Zeit der Kreuzzüge. Dichterische Vergegenwärtigung der Passion und Versenkung in Maria begegnen sich — in der gesprochenen, gesungenen, monologischen Poesie. Das 12. Jhh. leistet für diese, was erst das 14te für die Plastik tun sollte. Lyrisch ist die Wurzel der Vorstellung — Episches treibt zuerst aus ihr hervor. Der „Tractatus de Planctu“ schildert breit die Erfüllung des Wunsches, doch so stark mimisch bewegt, daß weder der dichterische Sinn des frühen 14. Jhhs., seine mystische Stille sich hier wohlgefühlt, noch gar das Auge des Plastikers überhaupt ein ruhendes Bild gesehen hätte. Die deutsche Lyrik des 13. Jahrhunderts erst läßt das Allzubewegte zum Stillsichtbaren gerinnen. Im Konstanzer „Spiegel“ an der Wende zum 14ten, ist das innere Bild geschaffen. Der Dichter sieht:

„Ir kint lag vor ir ougen vâl,
es lag tot wunt unde blint,
doch kuste si ir totes kint . . .
si sach in an und aber an.“

Und so sieht bald darauf der Mystiker Suso, so auch der mittelniederdeutsche Dichter einer Königsberger Handschrift die Gottesmutter einsam thronend ohne Nebenfiguren. Der letztere wahrhaft lapidar: „se nam sin hoved an den scof unde sat also se were dot.“ Das klingt wie Stein. Eben damals hat der Plastiker das innere Bild tastbar verwirklicht, er nun wieder vor dem regens ludf des geistlichen Schauspiels. Was wir bei der Gruppe aus dem Abendmahl, bei dem Gekreuzigten innerhalb schon gefundener sichtbarer Formen wahrnahmen, das ist hier also zunächst im Dichterischen geschehen: Isolierung des Gefühlsgehaltes aus dem Verlaufe der Handlung. Die Pietà ist also ein neuer, tiefer gelagerter Fall. Die Dichtung selbst hat die Isolation vollzogen, die Szene erst geschaffen, dann die Nebenfiguren vom Throne des Gefühlswesentlichen wegverwiesen, die Menschenmutter mit dem toten „trutkind“ einsam bestrahlt.

Die einsame Klarheit plastischer Vision war dem Dichter gelungen — was er fand, hob der Plastiker ins Sichtbare. Der es tat, war ein sehr großer Meister, sein Werk der Ahne unzähliger Sippschaft. Es war ein Deutscher des 14. Jahrhunderts — keine der anderen Nationen erhebt hier einen Anspruch. Wir können nicht glauben, sein Werk noch zu besitzen, aber wir möchten sicher glauben, daß Einer, ein sehr Einzelner es war, dem in einem einzigartigen Augenblicke die plastische Vision als mögliche Form aufging. Er war einer Generation und eines Volkes mit dem Erfinder der ersten Jesus-Johannes-Gruppe. Wie dessen Wurf im Schülzburger Werke, so offenbar spiegelt sich die älteste Pietà im lindenholzgeschnitzten Vesperbilde der Veste Coburg. „Vesperbild“ heißt heute κατ' ἐξοχήν die Pietà. Der Begriff umfaßt zunächst die Abendgeschehnisse überhaupt, und der Abendandacht waren deren Versinnlichungen zugeordnet. Das Stillste und Größte aber ist die Pietà. Es ist wahr, wir sollten sie lieber Vesperbild nennen. Die Nation, in deren Sprache wir sie aufzurufen pflegen, hat diese isolierte Vision nicht geschaffen, sie hat sie am Ausgange des 15. Jhhs. erst, in Michelangelos berühmtem Monumentalwerke von St. Peter, auf französische Bestellung hin, kennen gelernt; und es ist gar nicht unmöglich, daß der große Florentiner von seinem Auftraggeber eine Anweisung erhielt, in der sich die alte deutsche Erfindung (Frankreich übernahm sie später von uns) noch spiegelte.

Der Meister von Coburg muß, wie der Schülzburger, noch in der Luft der großen Kathedralenplastik geatmet haben. Er arbeitete — wie jener — in Holz, aber seine Formen haben die rauhe Größe, die tektonische Festigkeit des Hüttenstoffes (Abb. 70).



69. Vesperbild in der Veste Coburg. Um 1320—30.
Phot. D. Loßnitzer †.

abseits aufgebaut, in einem Frauenkloster sehr wahrscheinlich, hat dieses Werk, nicht gläubiger Menge ausgesetzt, sondern der einsamen Andacht wartend, unbeschreiblich wirken müssen, aus aller Zeit heraus und allem Ritus fremd, so ungeheuer in das Menschliche und Allgemeine hinausgeweitet, daß auch der Heide getroffen hätte niederbrechen müssen. Und doch Andachtsbild! Wenn man wagen darf, eine unbeweisbare Vermutung auszusprechen: der Stamm, aus dem dieses Riesenbildnis des Grams erwuchs, könnte recht wohl der mitteldeutsch-ostfränkische sein, auf den der Fundort verweist (die kleine Kirche von Scheuernfeld, die aber gewiß nur spätere Nachfolgerin eines benachbarten Vorbesitzers war). Zwischen Bamberg und Naumburg, den Stätten der größten deutschen Monumentalplastik, könnte das eronnen sein; gewiß nicht in dem oberschwäbischen Volksteil, der die edle Lyrik der Christus-Johannes-Gruppen dichtete. Noch in der ganzen späteren Entwicklung sind die Schwaben die Lyriker, die Franken die Dramatiker der Darstellung geblieben. Holbein gegen Dürer, Augsburg gegen Nürnberg, Franz Beer gegen Balthasar Neumann — immer ist es das Wesen der Stämme, das spricht, so lange die Natur noch in ungebrochenem Flusse spendet. Hier im nordöstlichen Franken, wo insgeheim auch slavisches Blut von germanischem aufgetrunken wurde, könnte jener schwerzüngige Barlach des 14. Jahrhunderts gelebt haben, der das Urbild der Coburger Pietà ersann.

Weit überlebensgroß ist das Werk. Aus streng gegliederter Schwere steigt der Riesenwuchs der Mutter auf, nach links steil und gerade gehalten, nach rechts leise hornförmig gebogen, in einer Linie, die mit der gewaltigen Bogenfalte zwischen den Füßen anschwingt. In der Gegend der Brust verstummt die Bewegung, hier ist alles groß und fest, nichts von der klein-rhythmischen Zerstrählung, die man in späterer Zeit, zwischen 1330 und 1350 erwarten könnte. Das Haupt einer Greisin, einer germanischen Hünenmutter — es ist wirklich, als sei Edda und Gudrun, uralte Totenklage Stimmung noch einmal heraufgekommen. Scharf geschnitten, im Ingrimme verbissenen Mitgeföhls, der Steg der Leidenslinie nach dem Munde hin — grandiose Bitterkeit hinprägend. Eine geheim durchwirkende Grundform, das geböschte Dreieck, schon auf den Wangen und über den Brauen der Matrone wirksam, flächt und plattet kantig und hart das umgebrosene Haupt des Toten. Die Form klingt erzhart, wie Stabreim feierlich schroff. Der Mund, gespenstisch aufgehöhlt, scheint zu schreien. Der Arm muß steil herabgeschossen sein, in der ganzen grauenhaften Hilflosigkeit der Leiche. Rippe auf Rippe hingefurcht, hingeählt. Das ist Sprache, unmittelbar in die Seele gehämmert: „immer wieder, immer wieder, Marter auf Marter, so ist es gewesen.“ Das ist inbrünstigste Vergegenwärtigung. Irgendwo

Die Tochtergruppe finden wir in Erfurt, hier sicher noch am alten Orte, heute noch von der rührendsten Pietät umgeben, wirklicher Pietät: in der Klausur des Ursulinerinnenkosters. Alles Große und Schwere ist hier spitzer und schärfer geworden — wir sind wohl ein Menschenalter später, in der Mitte unseres Jahrhunderts. Die Übersetzung ist überall unverkennbar, der sehr großartige Kopf Christi, gleich allen anderen Formen länglicher und schlanker als in Coburg, lebt formal von dem geböschten Dreieck, das offenbar die Sprache des Urbildes kennzeichnete. Die Brechung schon nicht mehr von der Schwere wie in Coburg. Nicht unmöglich, daß eine Stilverbindung zur Bamberger Kunst dieser Zeit sich aufweisen ließe (Noack). Im Hohenlohegrabmal finden sich wirklich verwandte Züge, namentlich im Kopfe. Und nach Bamberg auch verweist örtliche Überlieferung die einzige Pietà dieses Typus, die mir im kolonialen Osten bekannt geworden ist, die von Leubus; auch sie überlebensgroß, und ungefähr der Mitte des 14. Jahrhunderts angehörig. Eine andere, noch genauer, fast wie eine Abschrift, mit der Erfurter übereinstimmend, ebenso überlebensgroß, findet sich allerdings in Straubing. Die Ähnlichkeit ist so stark, daß ein gemeinsames Vorbild, selbst schon eine neue Nuance des in Coburg überlieferten erschlossen werden muß. Der Typus hat in diesem gewaltigen Formate, das offenbar die Urschöpfung selbst besessen, noch weiter gelebt. Das Vesperbild des Wetzlarer Domes bewahrt seine allgemeinen Züge sehr deutlich, doch ist ebenso deutlich das Abklingen des großartigen Rhythmus der ersten Epoche. Es ist der zusammenziehende Stil der zweiten Jahrhunderthälfte, der die führende Macht der großen Diagonalfalte leicht symmetrisierend aufhebt, das Tuch der Maria groß und rund und breit hinlegt, deren Kopf untersetzter, die Leidenslinie kleiner und nicht mehr als Steg, sondern als Eingrabung bildet. Aus der hünischen Greisin wird die bürgerliche Matrone; auch der Körper Christi, nicht mehr schwer umgebrochen, sondern von Marias Rechter gestützt: ist viel weicher gebildet, die Wucht des Schreies fast ganz gestillt. Coburg-Erfurt-Wetzlar, monumental-tektonischer, linear-graphischer, massiv-plastischer Stil. Die unmittelbare Formensprache des mystischen Zeitalters ist in der zweiten Jahrhunderthälfte nicht völlig mehr verstanden; um so stärker die Mitwirkung des Symbols. Blutstrauben bilden sich auf den Wunden, die fünfblättrige Rosa mystica, ursprünglich Symbol der reinen Jungfrau, des Hortus conclusus, hier zweifellos ihre Frucht, die Hostie einbegreifend, ist golden auf blauem Grunde der Sitzbank aufgemalt. Ähnliches ist im Vesperbilde des Fritzlarer Domes zu beobachten, allein der Maßstab geht schon zurück. Hier wie in der Pietà von Aschaffenburg-Damm, die in erheblich roheren Formen gewisse Züge, wie die größere Schrägung des herabhängenden Armes, die Tuchform bei Maria mit der der Wetzlarer teilt, in anderem, wie der Gruppierung der Hände, unabhängig ist. An die Fritzlarer wieder erinnert ein bayrisches Stück aus Dingolfing (Slg. Oertel, 18e Tafel 19) nur 1,20 m hoch. Enger verwandt, auch im Maßstabe, ist jener ein Vesperbild im Mittelschiff des Paderborner Domes.

Der Wandel des Maßstabes spiegelt den Gang der großen Entwicklung. Der große, vom heroischen Charakter der Urvision gefordert, wirkt mit Kathedralenwucht, er lebt zugleich noch von der Macht der Baukunst; er enthebt trotz aller grausigen Bitterkeit der Phantasie in architekturhafte Fernen. Die spätere Epoche sahen wir überall aus dem Architektonisch-Entrückten zum Malerisch-Intimen hinübergleiten, und da wo die Vergegenwärtigung den Siedegrad der Urschöpfung später noch einmal erreicht, ja überbietet, in der Pietà Röttgen des Bonner Museums, ist es gerade die Kleinheit der Gesamtform, die ein intimstes Auskosten des Gräßlichen erlaubt. Auch hier umfängt die Symbolik der Rosa mystica, der Blutstrauben auf den Wunden (Christus als Weinstock deutend), wie in Wetzlar und Fritzlar das Erlebnis, — aber dieses ist von phantastischer Schauerlichkeit. Es ist nicht der ausgewogene Kontrast der Mutter und des



70. Pietà Röttgen im Bonner Provinzial-Museum.
Phot. Stödtner.

Toten — das Haupt Marias überwächst den Leichnam (nur im Kleinen war das so möglich), es überwächst ihn gespenstisch, so wie auf Emil Noldes Grablegung das Haupt Christi selbst seine Glieder. Das Übermaß des Leidens ist es, das die Maße der Form zersprengt, wie die Seele der Frau; so unmittelbar, wie bei Grünewald der Drang des Hinzeigens über alles natürlich Mögliche hinweg, aber vollständig zwingend und verständlich den Finger des Johannes hinausreckt — Ausdruckskunst von seelischer Wahrheit. Und dennoch ist ein ganz anderer Grad objektiver Vergegenwärtigung trotz der expressiven Überspannung, innerhalb ihrer, erreicht. Jetzt und hier weint diese Frau, ein erbarmenswürdiges Weib aus dem Volke selbst, in hemmungsloser Erschütterung (Abb. 70).

Der Schmerz der Coburgerin ist gewaltig und von zeitloser Dauer: monumental; der Schmerz der Röttgenschen ist zersetzend und ein augenblickliches Geschehnis: intim. Und wo sich in dem heroischen Werke die Falten und die leisen Bogen der Gesamtlinien zu majestätischen Stabreimen rhythmisieren, da verschlingen sie

sich im nah-empfundnen arhythmisch zu krampfhaftem Schluchzen: Runzeln statt Rhythmen.

Den Typus, den wir — trotz tiefer Unterschiede — in allen diesen Werken hindurchfühlen, können wir, roh abkürzend, den „diagonalen“ nennen. Die Zeit um 1400 hat ihm einen „horizontalen“ gegenübergestellt, der dramatischen Überkreuzung die Ruhe des Kultbildes. Ich glaube immer noch, daß dieser spätere Typus seine wichtigste Heimat im deutschen Osten besaß, der an der Übersetzung des Wortes in das Tastbar-Sichtbare, an der ersten großen Vision keinen Teil gehabt. Immerhin war er auch dem Westen nicht fremd. Und seine Züge lassen sich, scheint mir, nur zufällig an schwächer erhaltenen Werken noch im 14. Jahrhundert erkennen. In Volkach (Unterfranken, B. A. Gerolshofen) steht in der Kirchbergkirche eine kleine Pietà aus Holz, die den Toten balkenstarr über den Schoß der Mutter hinlegt, den Kopf ohne Drehung heruntersenkt, so daß Marias rechter Arm frei und in Klagegebärde heraufgeführt wird.

Und im Vesperbild von Püssenheim (B. A. Kissingen) findet sich bei diagonaler Stellung des Leichnams ein anderer Zug der späteren Auffassung, der in Volkach fehlt: die stille Faltung der Hände Christi. Beide Züge vereinigt das Vesperbild von Nenningen in Schwaben, das jedoch schon gegen 1400 sein könnte. Der Forschung bleiben hier noch Aufgaben, die mit den wenigen Beispielen nur angedeutet sein können. Es ist nicht möglich, alle Nüancen aufzuzählen. Aber eine zweite Grundmöglichkeit, die ebenfalls das 14. Jahrhundert geschaffen hat, ist unbedingt hervorzuheben. Bei dem Mystiker Bernardin von Siena findet sich die Deutung, daß Maria den Toten wieder als ihr kleines Schoßkind empfindet — es ist die uralte Form der Sitzmadonna, die hier anklingt. Und ganz zweifellos ist diese Erinnerung — und mit ihr auch der formale Einfluß dieses so lange vor der Pietà selbst geschaffenen Motives — in einer großen Reihe von Fällen

unmittelbar versinnlicht worden. Was die Pietà Röttgen durch das Wachstum des Hauptes gespenstisch-grausig ausdrückt, ist in diesen Fällen lyrisch-zärtlich gegeben. Maria sitzt zuweilen fast so, wie als glückliche junge Mutter, der Leichnam hat nur die Größe eines Kindes, ist aber doch der Leichnam des gekreuzigten Mannes. Zu spüren ist das bei verschiedenen Typen.

Beispiele gibt u. v. a. das Münchener Nationalmuseum (Alter Katalog, XI, 1896, Taf. IX, No. 520), das Germanische in Nürnberg (No. 262). Aus der reichen Zahl seien nur sehr wenige hier hervorgehoben: einmal die kleine Pietà aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, die Schmitt und Swarzenski in ihrer „Plastik des Mittelalters in Frankfurter Privatbesitz“ als Taf. 23 veröffentlicht haben. Es ist ein sehr zartes Werk, Maria mädchenhaft schlank, mit rührend gefalteten Händchen, beinahe auch in einer Verkündigung so möglich. Das Figürliche immateriell, schwerelos, in Linien hingeweht, das Figürliche im Sinne des älteren Schwingungsstiles. Der winzig kleine Christus aber bewahrt den Typus, den die heroisch grandiose Urform geprägt. Sehr anders ist die Aufgabe in einem noch kleineren Steinbildwerke des Erfurter Museums gelöst. Es stammt aus der Aegidienkirche und wird vom „Meister der Seitenplatten des Severisarkophages“ gearbeitet worden sein. Es hat die ganze Intimität dieses großen Erzählers und den keiner Sprache zugänglichen Hauch seiner Persönlichkeit. Maria wächst gerade empor, neigt aber ihr Haupt (ein Haupt mit den starken Wangenknochen, den schiefen Augenlidern der Erfurter Kunst) sehr sprechend zu dem Toten, der halb sitzend mit geschlossenen Händen friedefull in ihren Armen ruht. Ein kleiner Engel fängt das Blut im Kelche auf. Keine Abbildung kann den rätselhaften Zauber des kleinen Werkes, seiner Form und seiner hier und da recht gut erhaltenen Farbe ahnen lassen. Ein anderes steinernes Erfurter Werk an der Allerheiligen-Kirche außen, ganz vom Ende des Jahrhunderts, dreht den mehr liegenden Christus mit herabhängenden Armen gegen den Andächtigen hin — *expositio corporis*. Von sehr zarter schwäbischer Feinheit endlich das schöne Vesperbild von Radolfzell, noch vor der Mitte des 14. Jhhs. Der fehlende Christus wird im Verhältnis klein gewesen sein.

Zur literarischen Vorgeschichte: Pinder, Die dichterische Wurzel der Pietà, Repert. f. Kunstwissenschaft, 1920, S. 145ff. — Verarbeitet bei Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, S. 72ff. und bei Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. II, S. 120. — Abbildungen bei Pinder, Marienklage „Genius“, I, 1919, S. 201ff. — Noack, Zeitschrift für bildende Kunst. — Baum, a. a. O., Abb. 79—82. — Zur Typenfrage: Demmler, Die mittelalterliche Pietà-Gruppe im Berliner Museum, „Berliner Museen“, 1921, H. 11/12. — Die Werke in Unterfranken: Kunstdenkmäler d. Königreiches Bayern. Unterfranken VIII, Fig. 150, II; Fig. 142, XIX; Fig. 153. — Reiners, Katal., Slg. Schnütgen, Köln 1912, No. 117. — Clemen, Zeitschr. für bildende Kunst, 1903, S. 105. — Erste Behandlung des Coburger Werkes: Loßnitzer, Coburg-Gothaische Heimatblätter, H. 8, S. 35. — Straßburger Vesperbilder des 14. Jhhs. soll eine noch nicht erschienene Arbeit von Otto Schmitt bringen. Die Straßburger Pietà, Kunstd. Bayerns, N. B. VI, S. 113, Fig. 81.

Der Kreuzabnahme folgte in der Straßburger Passion die Auferstehungsszene. Die Frauen suchen im leeren Grabe, die Tücher auseinanderschlagend, ein Engel hockt darauf, das Wunder verkündigend. Das Grab ist ein Sarkophag, mit durchbrochener Arbeit geschmückt, auf hohen Füßen stehend. Unten kauern die schlafenden Wächter. Auch hier kann das Gefühl verweilen. Aber nichts ist bezeichnender als die Art, wie es hier verweilt, was es sucht, was es verwandelt. Hier ist der dramatisch stärkste Punkt nach der Kreuzigung, der Keim des uralten Osterspieles, der Umschlag aus der Trauer zur Seligkeit des Wunders. Hier zu verweilen, lag einem dramatischen Gefühle; das glückliche Staunen zu betonen, lag insbesondere dem ritterlich hellen 13. Jahrhundert. Zu isolieren brauchte das 14. Jhh. hier scheinbar nicht, um seine Selbstversenkung zu finden. Das war im gewissen Sinne längst geschehen. Rein architektonische Grabkapellen, den Konstantinischen Bau von Jerusalem nachahmend, waren schon lange bekannt. Sie konnten auch Darstellung enthalten. Die darstellende Kunst hatte das Problem längst behandelt. Nachdem zuerst der spätantike Zentralbau mit den drei Frauen davor, wie im liturgischen Schauspiele, als zentraler Kern des Dichterischen erschienen, war man zur Darstellung des eckigen Sarkophags übergegangen. Zu isolieren, sagten wir, brauchte das 14. Jhh. hier eigentlich nicht. Dennoch hat es wohl zuerst das Hl. Grab in der Form, wie die erzählende Darstellung sie gefunden, wieder in das Große übertragen und verselbständigt; um aber zu verstehen, warum es auch diese Darstellung zu

verselbständigen nötig fand, muß man wissen, wie sie es veränderte. Das leere Grab, das die Logik des Zusammenhanges fordert — Christus ist ja auferstanden — hätte hier nicht genügt. Das frohe Staunen der Frauen, die verkündenden Engel allein, die Abwesenheit des Göttlichen selbst — das wäre als Vorstellung zu dramatisch, als Beziehung des Menschen zu Gott zu mittelbar, als Gefühlsklang zu hell gewesen. So tut das 14. Jhh. hier einen neuen Schritt. Nicht nur, daß es die Form ins Große hebt (nicht bloß ein Bruchstück, wie beim Abendmahle, der Kreuzigung, der Beweinung, sondern die ganze Szene) — es fügt den toten Christus hinzu, der ja in Wahrheit nicht da sein dürfte, wenn die Frauen ihn vergeblich suchen, der Engel seine Auferstehung verkündet. Es will seinen Gott sehen, es sucht zugleich die Nachtseite des Gefühles. Es ist nicht mehr ritterlich hell, sondern mystisch-düster gesonnen. Das ist wieder ein weiterer Schritt. Das ist Isolation des Gefühlsgehaltes nicht nur aus der Abfolge, sondern sogar aus der Logik der Handlung. Und es ist zugleich Kombination, Zusammendrängung mehrerer Gefühlsgehalte. Die Pietà spendet den grauenvollen Anblick des Leicnams, die alte Darstellung rettet die Freude der Engel, die Frauen aber als Exponenten des Andächtigen selbst spiegeln nur die Tiefe des Mitgefühls. Die Vergegenwärtigung des Subjektiven ist so stark, daß sie die des Objektiven, die eine „natürliche“ Logik fordert, überwinden kann. Nicht die zweite, die bürgerliche — die erste, die mystische Epoche des Jahrhunderts ist der Erfinder. Erst als im folgenden Jahrhundert jener Drang zur Erscheinungswelt, eben jene Vergegenwärtigung des Objektiven, die wir an den Reliefs der Parlerkunst und ihrer Jahrzehnte kennen lernten, den letzten Nachklang des Mystischen übertönte, wurde der Vorgang der Grablegung aus dem Hl. Grabe des Vierzehnten herausentwickelt und als Freigruppe dargestellt. Das Vierzehnte aber ordnete — und es arbeitete damit wieder in seiner Weise dem Künftigen vor — die Gefühle mit jener Freiheit gegenüber der rein dichterisch erzählenden Logik an, die das freie musikalische Kunstwerk kennzeichnet. Diese gefühlskombinierende Ordnung verhält sich zur älteren Erzählung wie die Eroica, wo der Held „im zweiten Akte stirbt“, zu einer Oper. Sie denkt in „Sätzen“, nicht in „Akten“. Otto Schmitt hat grundlegend das Hl. Grab des Freiburger Münsters beschrieben, das stilistisch der Straßburger Katharinenkapelle sehr nahe steht. Straßburg selbst (und danach Freiburg) mag zuerst im Inneren des Münsters die neue, verselbständigende und symphonisch gefühlskombinierende Darstellung dessen verwirklicht haben, was das Bogenfeld außen noch in der Logik des steinernen Buches gab.

Wenn wir dem Berichte des Chronisten Fritsche Closener, der selbst dem 14. Jahrhundert angehörte, glauben dürfen, so wäre die Straßburger Erfindung die Umarbeitung eines Bischofsgrabmales gewesen, dessen Pracht den lebenden Besteller selbst zu der Umbestimmung veranlaßt hätte (1349). Es könnte ein Wandgrab gleich jenem älteren des B. Konrad v. Lichtenberg († 1299) in der gleichen Kirche gewesen sein. Nur Fragmente sind noch erhalten. Vor allem die Wächterszene muß erstaunlich lebensvoll gewesen sein, sie war sogar ausgesprochen dramatisch gedacht — offenbar hatten die Schlafenden das Wunder gesehen. Erschreckt und geblendet taumeln und poltern sie durcheinander, wie später auf Grünwalds Bilde zu Isenheim. In Freiburg ist es dem Bildhauer Kubanek gelungen, an den Strebepfeilern und auf der Spitze einer Eckfiale die auseinandergestreuten großen Beifiguren zu entdecken. Münsterbaumeister Kempf hat in Gipsabgüssen das Ganze rekonstruiert. Es ist ausgesprochen eine Arbeit der Hüttenkunst. Die architektonischen Formen bestimmen das Ganze — ein Baldachin-aufbau von streng schematischer Gotik schließt das Hl. Grab selbst ein. Die Wächter schlummern, wie im Straßburger Bogenfeld, an der hier vereinheitlichten Tumbenwand als Reliefs gebildet. Christus starr gestreckt aufgebahrt, im Stile dem Rottweller Hauptportale irgendwie nahe, in einer sehr schnittig und scharf denkenden Formengestaltung, hager, ausgesogen, schroff rhythmisch durchgestaltet. Die drei Frauen dahinter, mit leisem Wandel des Ausdrucks, wesentlich aber auf das Dunkle und Innige eingestellt. Weihrauchschwingende Engel zu Füßen und Häupten. Erst oben, auf dem Baldachin, zwischen den Fialen der Wimperge gibt der Auferstandene zwischen zwei Frauen und zwei Engeln die Auflösung aus dem Leidseligen in das Glückselige. Man muß diese Grundform sich einprägen, sie bleibt Voraussetzung für eine beliebte Darstellung des 15. Jahrhunderts; und wieder ist der Erfinder das Vierzehnte (Abb. 51).

Der Oberrhein scheint hier die führende Rolle zu haben. Auch Basel besaß in St. Leonhard ein Hl. Grab. Die Straßburg-Freiburger Anordnung mit ihrer Erinnerung an das Nischengrab mit Baldachin spiegelt sich auch in Lothringen, im Hl. Grabe von Settingen, mit der größten Deutlichkeit. Es gibt eine Reihe von Nachfolgern im Verlaufe des Jahrhunderts. So in Schwäbisch-Gmünd, in der mittleren Chorkapelle, nach der Jahrhundertmitte, in Formen, die die uns bekannte Abwandlung leise andeuten. Daß hier die Wächter, nur drei, frei vor der Tumba sitzen, deren Fläche nackt erscheint, ist charakteristisch. Eine Entfernung aus der — stilistisch sicher sehr überlegenen — graphischen Bedingtheit des Freiburger Vorbildes. Hierzu gehören übrigens gleichzeitige Fresken an den Wänden, — das eine zeigt eine grandiose Pietà des diagonalen Typus. Ein kleines Werk in Oberwesel hat Schmitt, gleich dem vorigen, herangezogen. Das wertvollste unter allen ist offenbar das Hl. Grab zu Halberstadt gewesen. Drei Figuren in der Chorschlußkapelle des Domes, die zum Feinsten deutscher Plastik gehören, kann ich nicht anders, denn als Rest eines Hl. Grabes ansehen. Stilgeschichtlich äußerst wichtig: der Künstler hat das Freiburger Werk genau gekannt; von ihm selbst aber ist der Erfurter „Severimeister“ ausgegangen. Auch in Erfurt, in der Substruktion unter dem Chore, ist eine im Kerne unserer Epoche angehörende Darstellung erhalten (z. Teil später vollendet).

Otto Schmitt, Das Heilige Grab im Freiburger Münster, Freiburger Münsterblätter, XV, 1919, S. 1—18. — Alfred Wolters, Die Skulpturen des Halberstädter Domes. — Auf die Gmünder Fresken und ihren Zusammenhang mit dem Hl. Grabe wies Herr Dr. Walthar Giesau-Halle den Verfasser in sehr dankenswerter Weise hin. Das Settinger Hl. Grab bei Haußmann, Elsaß, Kunstdenkmäler, Nr. 45.

Jede neue Herauslösung gefühlhaltiger Elemente war auch ein neuer Schritt. Wir konnten uns merkwürdigerweise der Logik der Passionsdarstellung auch im begrifflichen Weitersuchen anschließen — jedesmal drangen wir tiefer und entdeckten einen neuen Begriff. Zuerst das aus dem Ganzen herausgehobene, an sich vorhandene, nur zur Eigenform verselbständigte Bruchstück (Jesus-Johannes); dann das ebenso herausgehobene aber durch symbolische und vergegenwärtigende Zutat veränderte (Christus am Astkreuz); weiter das erst von der Dichtung geschaffene, aus dem dichterischen Untergrunde emporgehobene Gefühlsgefäß (Pietà); endlich über die allen gemeinsame Befreiung des lyrisch Wertvollen aus der Abfolge der Handlung heraus auch noch die aus ihrer Logik (Hl. Grab). Damit die Kombination mehrerer Gefühlsgehalte in der Form, ihre Zusammendrängung zu musikalisch freier Komposition. Und es gibt noch einen weiteren Schritt: die Kombination in der Form der Verdichtung — zu einer gänzlich neuen repräsentierenden Gestalt. Der Gegeißelte, der Verspottete, der Dornengekrönte, der Kreuztragende, der Gekreuzigte, der Auferstandene, alle waren im Laufe der Handlung an dem Andächtigen vorbeigezogen, der auf die Passion nunmehr zurückblickte. In den meisten dieser Erscheinungen waren gewisse verwandte Elemente gewesen, eine Möglichkeit zum Repräsentativen vor allem: die Verspottung, das Ecce homo. Aber in jeder dieser Erscheinungen war der Göttliche noch Teil einer Szene. Erst der sinnende Rückblick auf die Passion, der Trieb zur Verselbständigung des lyrisch Wertvollen, zog diese Erscheinungsbilder zu einer Gestalt zusammen, die ihre Gefühlssumme in Verdichtung wiedergab, ein unabhängig Gesamtes überszenisch repräsentierte: dem Schmerzensmann. Das ist wieder eine Schöpfung des früheren Vierzehnten, die noch für die deutsche Kunst der Dürerzeit verbindlich blieb.

Die Miniatur kennt, so weit ich sehe, die Darstellung schon im 13ten, die Plastik erst im folgenden Jahrhundert. Eine der frühesten Verwirklichungen bringt Gmünd. Ganz außerhalb des Bauprogrammes erscheint der Schmerzensmann hier neben dem Südportale des Chores. Möglich gewiß, daß er durch private Stiftung hierhergelangte (Delio). Doch ist er stilistisch kaum später, als die zum Programm gehörigen Figuren. Im Programm des 14. Jhhs. wirkt ja das des 13ten weiter, das eine solche gefühlskombinierende Verdichtung noch nicht kannte. Genug, hier tritt er auf. Die Linke deutet auf das Wundmal, die Rechte stützt das Haupt. Er sinnt und blickt, vom eigenen Schicksal ergriffen. Seine Gebärde ist ja nicht anders, als die uralte des Johannes bei der Kreuzigung. Auferstanden, aber gequält vorher — eine Gefühlsszene. Ähnlich ist er u. a. in Ochsenfurt aufgefaßt worden. In Würzburg (Museum) erscheint er mit nacktem Oberkörper und gekreuzten Armen: „seht mich an!“ Um 1400 wird die Darstellung sich dann mächtig entfalten, buchstäblich: die hier zusammengedrängten Möglichkeiten

(Settingen)

auseinanderfalten. Diese Repräsentation des Lyrischen wirkt mit auf die Darstellung des kreuztragenden Heilands hinüber, die in Gmünd am gleichen Portale erscheint. Das ist nicht bloß der herausgelöste Teil der Szene, so wie er in Straßburg am Tympanon vorkam und das ganze 15. Jahrhundert hindurch beliebt war. Das Kreuz ist mehr Attribut, beinahe Symbol, die Tätigkeit des Tragens in der Repräsentation des Leidens untergegangen. Repräsentation — aber nicht einfach der Idee, sondern der subjektiven Erlebnisse, des Selbstmitleids, in dem sich das zärtliche Gefühl der Andächtigen spiegelt: wieder ein weiblicher Zug der Epoche.

Es ist wohl sehr charakteristisch für das 14. Jahrhundert, daß der isolierte Kreuzträger zuerst als ein sozusagen nach einer Richtung spezifizierter Schmerzensmann auftaucht (so wie er sich auch nach der Richtung des Auferstandenen spezifizieren kann). Kaum jünger als der Gmünder Kreuzträger ist jener an der Heilsbronner Klosterkirche. Ihm fehlt die Krone, das Kreuz hat er als Attribut geschultert (es ist viel zu klein!), eine leichte Schreitbewegung ist eben erst angedeutet. Von diesem geht nach Volbach eine nürnbergische Figur im Germanischen Museum (Josephi Nr. 2, nicht 3!) aus. Daß beide älter als Gmünd und damit für diese Stilrichtung bezeichnend seien, leuchtet mir noch nicht ein (ich kann z. Z. nur den Heilsbronner vergleichen). Ein weiterer findet sich übrigens außen am Chore der Salvatorkirche in Nördlingen, die auch in diesem Punkte offenbar Abglanz der Gmünder Kunst ist. Wichtig ist der innere Vorgang bei der Bildung der Idee, die die Form prägt. Es ist hier nicht die einfache Isolation des Szenenteiles, sondern die Spezifikation aus repräsentativer Verdichtung wirksam. Gleichwohl hat wieder das 14te dem nächsten Jahrhundert auch in diesem Falle entscheidend vorgearbeitet. Dessen stärkerer Drang nach Vergegenwärtigung läßt die entsprechenden Figuren der Straßburger, die Teil eines szenischen Verlaufes war, wieder ähnlicher erscheinen.

Literatur: Franken und Schwaben sind außerordentlich reich an Schmerzensmännern des 14. Jahrhunderts. Mehrere Beispiele jedesmal an St. Lorenz und St. Sebald in Nürnberg. Siehe auch Rothenburg, Sakramentnische der Spitalkirche und St. Jakob (jetzt Lapidarium, schon um 1400); an der Franziskanerkirche außen. — Ferner innen im Chore der Nördlinger Salvatorkirche. Doch das sind nur wenige Beispiele für viele. Über den Schmerzensmann ist im Goldschmidtschen Seminar eine ausführliche Arbeit entstanden, die, leider ungedruckt, mir nicht bekannt werden konnte. Vgl. ferner Volbach, Der kreuztragende Christus in der schwäbischen Kunst, „Berliner Museen“, XLI, S. 134ff. — Kneller, Geschichte der Kreuzwegandacht.

Alle diese Fälle blieben an einer geheimen Kette aufgereiht — es war das Erlebnis der Passion. Und es schien uns, als habe jeder weitere Schritt in dieses Erlebnis hinein auch eine weitere Möglichkeit der Formgewinnung aus dem Schatze des Lyrischen, eine größere Entfernung aus dem Tatsächlichen in das Seelische hinein erreicht. Der Eine mag es getrost als Zufall, der Andere mag es als bedeutsam auslegen. Eine geheimnisvolle Einheit jedenfalls umspannt alle diese motivgebärenden Möglichkeiten. Mit der letzten, dem Schmerzensmann, ist die Grenze des Symbols gewonnen. Die Gestalt als Verdichtung nicht nur von Gefühls-, sondern auch von Bedeutungsgehalten. Dieses Hineinziehen großer Hintergründe, diese beziehungsreiche Verbindung mit einem Außerhalb, die im Beschlossenen das Weite, im Ich die Welt ahnen macht, scheint sehr wohl dem Geiste eines Jahrhunderts anzustehen, das auch in der Formensprache dem Außerhalb, dem Bedingenden so große Macht zugestand. Und so umfängt auch die Gestalt der Gottesmutter, deren Geschichte überall an den Kirchen und Kathedralen mit der Passionsgeschichte wetteiferte, gerade jetzt eine neue Atmosphäre symbolischer Bedingtheit. Daß auch die unmittelbare Vergegenwärtigung ihr Neues hinzufügte, hat schon die Betrachtung der Pietà gelehrt; man muß hier auch an die Darstellung von „Maria im Wochenbett“ (oder „Anna im Wochenbett“) erinnern, die in unserer Epoche, so scheint es, aus dem Zyklus der Passionsvorgeschichte heraus gelegentlich verselbständigt wurde. Auch dies wurde visionär gesehen. Hier mag die Bedeutung der Beziehungsverdichtung allein betont werden. —

Ganz am Anfange des Jahrhunderts steht die Rosenstrauch-Madonna von Straubing, jetzt München, Nat.-Museum. Ein dicker Rosenstamm windet sich vor ihren Füßen aus dem Sockel, vor und an ihr aufwärts bis an die Halshöhe, das Kind mit einem Rosenhage umgebend. Es ist im Figürlichen ein Stil, der soeben erst aus dem des 13. Jhhs. herausgefroren ist; das Baumgerank darf an den wenig früheren Naumburger Diakon als Leseputz erinnern. Hier ist die Gesinnung wichtig. Was die Malerei im 15. Jahrhundert so gerne gab, der „Hag“, ein Raumelement, ist hier noch als Körper da; noch Körper und doch in einem Geiste, den man im reinen 13. Jhh. nicht erwarten dürfte. Das Blättergehege beginnt die Figur mit einem Gespinnst von Beziehungen zu umwickeln: aus dem Statuarisch-Unbedingten wird ein Malerisch-Beziehungsreiches werden können. Auch diese Madonna war kein Gnadenbild der alten Art, gewiß nicht für den gleichzeitigen Eindruck Vieler, sondern für den einsamen Weniger: Andachtsbild, sicher im abgelegenen Raume wirkend. Halm, dessen Ansicht über die Datierung ich nicht teile, hat diese Bestimmung und das Symbolische darin sicher richtig dargelegt: *virgo und virga*, die Jungfrau und das Reis — bis zu den „vier Rosen an Händen und Füßen“, von denen Suso spricht, können die Deutungsträume sich verlieren. Nicht ausgeschlossen, daß wirklich die Regensburger Predigten des Thomas von Aquino und des Bonaventura im 13. Jahrhundert hier eine erste Übersetzung fanden. Das Motiv scheint dann längere Zeit zu ruhen, kehrt aber in veränderter Form nach dem Ablauf des 14. Jahrhunderts wieder, in Madonnen zu Mainz, Amberg und Breslau; nicht mehr im großen Maßstabe, sondern in unterlebensgroßen Figuren. Der Rosenstrauch aber hat sich dann in einen Strauß und Kranz verwandelt, in dessen Hegung der *Crucifixus* erscheint — Maria trägt ihn, während das Kind auf ihrem anderen Arme idyllisch spielt oder schreibt: Symbolismus, der überlogisch komponiert. — In manchen Fällen ist die Deutung auf den Weinstrauch sicherer.

Wichtiger und häufiger als die Rosen- oder Weinstrauchmaria ist die *Regina misericordiae*, die Schutzmantelmadonna.

Wieder ist eine alte Schriftstelle der Keim einer Schöpfung, die zunächst in Worten verläuft. „*Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei genetrix, nostras deprecationes.*“ „Unter Deinen Schutz, heilige Gottesgebärerin, flüchten wir unsere Gebete.“ Karl der Große ließ das Gebet aus dem Griechischen übernehmen. Wieder steht, wie bei der *Pietà*, ein seelischer Wunsch zuerst da, der ein Bild in Worten erzeugt. Caesarius v. Heisterbach (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts) hat im *Dialogus miraculorum* die Schilderung einer Vision hinterlassen: ein frommer Cisterzienser schaut die Himmelkönigin in allem Glanz, von Heiligen und den Orden umgeben; der seinige fehlt, er fragt bestürzt, „und sie öffnete ihren Mantel, den man um sie wallen sah und der eine wundersame Weite hatte, und zeigte ihm eine unzählige Menge von Mönchen, Konversen und Nonnen.“ Es ist ein Bild in Worten entstanden. Und wieder ist es unser 14. Jahrhundert, das es in das Sichtbare hebt. Hier muß doch einer seiner Grundzüge leben: Sichtbarmachung isolierter und kombinierter Gefühlsgehalte, aus der Dichtung in die Plastik hinein. Auch die dichterischen Visionen, in denen das literarisch Bekannte als Erscheinung neu empfangen wird, mehren sich gegen unsere Epoche hin, besonders in den Kreisen der Dominikaner beider Geschlechter. (Vision der Anna von Munsingen im Freiburger Adelhausenkloster, dessen Chronik 1318 verfaßt wurde!) Maria ist die gütige Vermittlerin Gott, dem Strafenden, gegenüber, die zarte Fürbitterin beim Weltgerichte — wohl möglich, daß in der furchtbaren Zeit, als um 1348 Pest, Geißlerzüge, Pogroms die Menschheit entsetzten, als jener Gott der Pestkranken am Würzburger Spital entstand, der wie der Höhepunkt eines älteren Stils uns erschien, daß damals der Kultus einen neuen Antrieb erhielt. Die Malerei kennt die Darstellung vorher (Cimabue). In Ungarn soll es im frühesten 14. Jhh. Schutzmantelmadonnen auf Glasgemälden geben; in Siegeln kommen sie wohl auch schon vor. Die Eroberung der Groß- und Vollform scheint in die Zeit der Mitte zu fallen. In Freiburg erscheint die Königin am linken westlichen Strebepfeiler des Hochturmes, das Haupt leicht geneigt, das Gewand in sehr strengen, feinen Parallelen rhythmisiert, vielleicht stilistisch vom Hl. Grabe herzuleiten, aber entschieden schon gefestigter. Die Schutzbefohlenen, im ganz kleinen Maßstab, sind übereinander „geklettert“, dem geöffneten Mantel eingeschmiegt. Innerlich energischer neu, schon in leichter Entfernung vom Rhythmischen, aber noch voller Majestät, tritt die Mantelmaria dann in Gmünd auf (Südportal des Chores — immer wieder Gmünd!) und weicher und breiter noch, unmittelbar abhängig, im Südportal des Augsburger Chors, dessen Beziehung zu Gmünd wir überall sahen. Hier in jener Polykletischen Festigkeit der Gesichtsbildung, die den Meister der Madonna am Türpfeiler kennzeichnet (Abb. 7). Das 15te hat hierzu nur noch das Kind gefügt, ja selbst dieses kommt schon in einer Steinmadonna des Freiburger Städt. Museums noch vor 1400 vor. — Dies ist nur ein weiterer Sieg der Vergegenwärtigung. Der zusammenziehende Formenstil von Gmünd-Augsburg scheint besonders gut dem zusammenziehenden der Gedanken zu entsprechen.

Literatur: Weitere Beispiele bei Jul. Baum, *Gotische Bildwerke Schwabens*, S. 49ff. Die dichterische Vorgeschichte bei Krebs, *Freiburger Münsterblätter*, I, S. 27ff. und bei Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde*, 1908.

W. Pinder, *Die deutsche Plastik*,

8

Über frühe Mantelmadonnen auf Bildern: Eber, Zeitschr. f. christl. Kunst, XXVI, Sp. 349. Das frühe Glasgemälde des Freiburger Münsters bei Krebs, a. a. O. — Über die Zwiefaltener: Pfeffer, ebenda, XXXII, H. 3, S. 37ff. Maria im Wochenbett bei Baum, a. a. O. und Feigel, S. Anna im Wochenbett. Straubinger Rosenstrauch-Madonna: Halm, Bildertafeln d. bayr. Nat. Mus., 1. Folge, H. 1, 1921. Über die visionären Frauen u. A. Krebs, Die Mystik in Adelhausen, Freiburg 1904. Leben heiliger allemannischer Frauen im Mittelalter, 5. Die Nonnen von S. Katharinental bei Diessenhofen, ed. Bidinger „Allemannia“, 1887. — Der geschickten Darstellung bei Baum fühlt sich der Verfasser verpflichtet.

Die Schutzmantelmadonna ist ein typisches Beispiel für den Geist des Beziehungsreichtums. Als Andachtsbild ist sie Ziel und Ende sehnsüchtiger Bewegungen durch den Raum hindurch, die in den Schutzbefohlenen sich symbolisieren, unbekümmert um die tatsächliche Unmöglichkeit des Maßstäblichen, als Wunder hier gemeint, tief anders als die ritterliche Königin des 13. Jahrhunderts, nicht nur heilige Person, sondern heiliger Raum. Raumbeziehung in einem anderen Sinne drücken auch alle die „spätgotischen“ Madonnen der kommenden Zeit aus, die über einer Mondsichel erscheinen. Der Gedanke ist unstatuarisch, er ist im Grunde malerisch; das Stehen wird Schweben und Gehobensein. Das konnte vor dem 14. Jahrhundert in der Plastik nicht gewollt werden — wieder ist es schon in ihm geschehen, zum mindesten vorbereitet. Die Quelle der Vorstellung ist die Apokalypse: „Und es erschien ein großes Zeichen am Himmel: ein Weib mit der Sonne bekleidet und der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupte eine Krone von 12 Sternen“ (Apokalypse 12, 1). „Maria auf dem Monde“ ist also „Maria in der Sonne“. Zwölf Strahlen von Sternen umgeben ihr Haupt. Das Geisterhafte, Vag-Räumliche und im Kerne Unplastische der orientalischen Vision mußte erst wieder seinen langen Weg durch die denkende Phantasie machen, ehe es das bildend-künstlerische und gar das plastische Empfinden dünnwandig genug fand, um eindringen zu können. Man dichtete das grandios Geträumte in eine Geschichte um: eine Sibylle habe an der späteren Stelle von Ara Coeli zu Rom dem Augustus die Madonna gezeigt — strahlend im Glanze der Sonne. Wieder scheint das 12. Jahrhundert einen neuen Schritt getan zu haben, es hat für die Fläche das Bild sichtbar gemacht. Der „Hortus Deliciarum“ der Herrad von Landsberg gibt Maria auf dem Monde stehend; unter ihren Füßen (noch im Stile der „Hängefiguren“, wie sie die Plastik von Arles und Chartres zeigt) schwingt sich die Mondsichel herauf. Löwe und Drache ringeln sich zu ihren Füßen. Die Sonne als Flachscheibe steigt über der (oben zum Kreise geschlossenen) Mondsichel bis an die Schulterhöhe, riesige Flügel schwingen darüber. Die Rechte greift aufwärts, ein Engel reicht das Kind herab. Es ist der Augenblick gleichsam projiziert, in dem die Legende das apokalyptische Weib zur Madonna macht. Der Plastik von damals ist das nicht möglich. Aber unser 14. Jahrhundert hat auch dies geleistet. In der Doberaner Cisterzienser-Kirche hängt (einfachste und wundervoll einleuchtende Einbeziehung des Groß-Räumlichen) eine Madonna herab, vom Typus der alten, das Kind links tragenden Statuen; zwölf Sterne strahlen aus der Krone, der Strahlenkranz der Sonne geht hinter der Gestalt auf, unter dem Sockel liegt die Mondsichel mit einem Gesichte. Das ist gewiß nicht später als um die Mitte des 14. Jhhs. geschaffen — alle wesentlichen Züge, die etwa die berühmte Nürnberger Madonna von St. Sebald (Abb. 8) auszeichnen, sind hier schon vorbereitet. Nur daß das Schweben erst später vollendet auch die Form selbst erobert, die spätere Mond- und Sonnenmadonna tatsächlich wie ein Bild, steigend, aufgehoben empfunden ist. Das monumentale Zeitalter durfte nur die Standfigur auf festem Sockel kennen. Die Doberaner Maria braucht ihn auch noch — über der gebogenen Sichel, die ihn später verdrängen sollte. Im 14. Jhh. hängt man die Stehende in den wirklichen Raum der Architektur, im 15ten stellt man die Schwebende in den imaginären des Altars. Ein etwas späteres Beispiel gegen 1360 bietet die holzgeschnitzte Madonna des Erfurter Museums. Die bürgerliche Form: der Mond eine Kugel mit aufrechtem Gesichte, im Körperlichen bei aller

Schlankheit das Weich-Massive des zweiten Vierzehnten. Genug — wieder hat das Jahrhundert dem folgenden entscheidend vorgearbeitet.

Dem Zeitalter schon der ersten Mystik war es zuzutrauen, daß es das Symbol sichtbar machte, — dem Zeitalter der erweiterten Formenbedingtheit, des malerischen Beziehungsreichtums auch in der Plastik, daß es die tastbare Verwirklichung schuf. Beides ist eingetroffen.

Die Nachgiebigkeit eines der Architektur sich entfremdenden plastischen Denkens gegen dichterische Vorstellungen von erweiternder Kraft entscheidet: neue Inhalte, die neue Formen erzeugen wollen, können oder dürfen es jetzt. Es ist charakteristisch, wann sie den günstigen Zeitpunkt für den Einbruch ins Plastische finden. Christus-Johannes und Pietà — das waren Gruppen, aber wesentlich plastische Gruppen, mehr in sich als nach dem Außerhalb hin beziehungsweise. Schutzmantel- und Sichelmadonna aber setzen das Außerhalb im Sinne des malerischen Raumes voraus, der noch nicht „da“, aber überall gesucht und gewittert ist. Jene Gruppen konnten schon in der ersten Jahrhunderthälfte plastisch möglich werden — diese erst in der zweiten, wo gerade um die Einzelgestalt herum, deren Formen sich vom Rhythmischen befreien wollten, die malerisch-räumliche Bedingtheit wuchs. Die Bedingtheit, das Außerhalb ist das Wesentliche unserer Epoche.

Quellen: Ein Kölner Beispiel aus dem 14.: Madonna, Phot. Stoedtner, 11670. Das wichtigste Material bei Stephan Beißel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland, S. 347 ff. — Die Legende der Sibylle bei Baronius, Annales, Moguntiae 1601, 14 No. 26. Die Tafel des „Hortus Deliciarum“ in der Straßburger Ausgabe 1901, Pl. LXXVI. — Die Doberaner Madonna: „Bau- und Kunstdenkmäler von Mecklenburg-Schwerin“, III, S. 612. — Witte, Kat. Sig. Schnütgen, Skulpturen.

c) Die neuen Formgelegenheiten

Klagetumba, Epitaph und Schnitzaltar

Das Wesentliche der Bedingtheit äußert sich in den Formgelegenheiten, die unser Jahrhundert erfand oder zuerst stärker entwickelte, neuen Denkmälerklassen, die der Geist der neuen Stilwandlungen wie der neuen Inhalte schuf. Sie gehen das Grabmal und den Altar an, Formgelegenheiten also, die aus der Hüttenkunst hinausführen. Die Sitte, den Verstorbenen darzustellen — eine Sitte, die eigentlich dem christlichen Geiste zu widersprechen scheint —, hatte seit Jahrhunderten sich in Werken niedergeschlagen. Die Bodenplatte, ursprünglich in Mosaik, in Umrißzeichnung, in erhöhtem Relief (Stein oder Erz), schließlich bis zum Scheine der Vollfigur entwickelt, war längst da. In Deutschland wurde sie schon im frühen 13. Jahrhundert gelegentlich über die Erde erhoben, auf architektonische Füße gesetzt: Tischgrab. Schon im Stiftergrabe des Conrad Kurzbold († 984), das beim Neubau des Limburger Domes gegen 1230 mit errichtet wurde, verbanden sich die Füße mit Figuren, vier Geistlichen, zwei Tieren (Bär und Löwe). Es ist also insofern keine Neuschöpfung unserer Epoche, wenn im Grabmal des Conrad Groß († 1349), Stifters der Heilig-Geist-Kirche zu Nürnberg, Figuren Klagender das Tischgrab tragen. Der Tote liegt hier unter der Platte; dies ist für Doppelgräber geeignet. So schuf für die Straßburger Wilhelmerkirche Wölfelin von Rufach das Doppelgrabmal der Grafen Wilhelm und Ulrich von Werd, um die Mitte des 14. Jahrhunderts; es kombiniert die Bodenplatte mit dem Tischgrabe auf Füßen in Tierform. Der sel. Erminold in Prüfening, wohl in den 80er Jahren des 13. Jhhs. jedenfalls noch in diesem und sehr wahrscheinlich bei Gelegenheit der Leichenüberführung ausgeführt, liegt auf einer Platte mit architektonischen Füßen; die Schwere der vollplastischen Figur machte eine mittlere Stütze nötig. Denkt man sich diese erweitert, den Zwischenraum der Eckstützen ganz ausfüllend, so erhält man die Form der Tumba (die indessen schon früher vorkommt).