



Geschichte der deutschen Kunst

<<Das>> frühe und hohe Mittelalter bis zum Ausgang der Staufer : die Kunst des romanischen Stils / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1930

2. Kapitel. Die Bildhauerkunst

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96180](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96180)

Zweites Kapitel.

DIE BILDHAUERKUNST.

Hinter der Vielheit der Künste liegt, durch sie verhüllt und von uns gesucht, die Kunst, die Einheit des künstlerischen Bewußtseins, die der Gesamtproduktion eines Zeitalters das Gepräge gibt. Was das 13. von den vorhergehenden Jahrhunderten durchgreifend unterscheidet, ist die Veränderung in dem Verhältnis der beiden mit der Menschendarstellung sich beschäftigenden Künste, der Malerei und Plastik. In der im vorigen Buche geschilderten Epoche hatte unbedingt die Malerei das Übergewicht gehabt; dem Wollen des 13. Jahrhunderts genügt sie allein nicht mehr; die Plastik wird angerufen, und sie folgt dem Ruf in einem überraschend gewaltigen und herrlichen Aufstieg. Zwar in der Breite der Produktion bleibt die Malerei noch im Vorsprung, aber der stärkere Lebensschwung, die größere Energie des Werdens ist bei der Plastik. Die Kurve ihrer Entwicklung, lange Zeit matt am Boden hinschleichend und nun ganz steil in die Höhe gehend, ist in der deutschen Kunstgeschichte, in der es an irregulären Erscheinungen wahrlich nicht mangelt, doch ein einzigartiges Phänomen. Um über das bloße Erstaunen hinweg zu einem Verstehen zu kommen, müssen wir auf die Ursache des langen Darniederliegens der plastischen Kunst zurückgreifen. Sie lag in der Bindung an die Tradition der Spätantike. Wir haben im zweiten Kapitel unseres ersten Buches den Gegensatz zwischen der klassischen und der späten Antike und als negatives Hauptmerkmal der letzteren das Absterben des plastischen Formgefühls geschildert. Fast ein Jahrtausend lang von nun ab lebte die abendländische Menschheit ohne dies Seelenorgan. Die vorstäufische deutsche Kunst hatte im menschlichen Körper entweder nur eine höhere Art des Ornaments gesehen, oder sie machte ihn zum Träger einer primitiv drastischen Gebärdensprache. Ausdruck aber läßt sich auf die Dauer von der Herrschaft über die Form nicht trennen. Zu diesem besonderen Bedürfnis gesellte sich ein umfassend allgemeines: nennen wir es ein neues Weltgefühl. Der deutsche Geist begann langsam, von der Geringschätzung der äußeren Welt, zu der die

christlich-spätantike Kultur ihn erzogen hatte, sich zu befreien; was auf dem Felde der Kunst heißt: der Wille zur Form erwachte. Solange das Sichtbare nur als Hieroglyphe des Unsichtbaren, die sinnliche Form nur als Verständigungsmittel für den unsinnlichen Inhalt einen Wert gehabt hatte, war eine auf die in der Ebene verlaufende Linie eingeschränkte Darstellung die beste gewesen. Jetzt aber wollte man die Lebenserscheinung in ihrer vollen Tatsächlichkeit ergreifen, entdeckte man, daß die Dinge ein Volumen besitzen. Wo die Kunst in dieses Stadium eintritt, da wird sie immer zuerst an die Plastik sich halten. Die plastische Form enthält für sie allein die ganze Wahrheit, sie ist die Form schlechthin, und schon der ruhenden Form, ohne Gebärde, wird eine seelische Bedeutsamkeit zuerkannt.

Nun ist aber die aus der Wirklichkeit in die Kunst übertragene Form kein Ding, das sich improvisieren läßt. Um sie zu regieren, bedarf es langer Erfahrungen und Überlieferungen vieler Geschlechter. Das 12. Jahrhundert hatte sich von der ausgeschöpften Spätantike schon losgesagt, aber seine eigenen, angestregten Bemühungen blieben, wie wir sahen, fast ohne Erfolg. Erst der weltbürgerlich expansive Geist des 13. entdeckte neue Quellen der Befruchtung. Sie flossen von zwei entgegengesetzten Seiten zugleich: vom alten Byzanz und vom neuesten Frankreich. Das ist eine Tatsache, die leicht mißverstanden werden kann. Man meine nicht, daß ihre Ursache Schwäche und ihre Folge Haltlosigkeit gewesen wäre. Diese Zwiefältigkeit entsprang vielmehr einer innersten Eigenschaft des Zeitalters. Sein gärender Reichtum und allseitiger Erweiterungsdrang liebte überall die doppelten Lösungen, die Annäherung des Entfernten, die Vereinigung des Entgegengesetzten. Wir müssen an ein tiefbegründetes Bedürfnis glauben, denn wir haben eine analoge Doppelströmung in der Geschichte der Baukunst dieser Zeit kennen gelernt.

Was zu Byzanz hinzog, war die in oströmisches Mittelalter verpuppte Antike; was Frankreich bot, war eine neue Betrachtungsweise der natürlichen Welt. Das sind zwei Gaben zwar von sehr verschiedener Art, aber keine sich ausschließenden Gegensätze. Antike und Natürlichkeit sind nicht Antithesen. Sie waren es erst geworden in der Zersetzung der Antike, die wir die Spätantike nennen und mit besserem Recht Frühmittelalter nennen sollten. Wo immer das hohe Mittelalter, dem Bann der Spätantike entronnen, einen noch so kleinen überlebenden Rest der echten erfaßte, da näherte es sich damit, bewußt oder unbewußt, zugleich der Natur. Dadurch wurde es möglich, daß die byzantinisierende und die gotisierende Strömung, anstatt sich abzustoßen, vielmehr eines Tages sich vereinigen konnten. Nicht nur in Deutschland geschah es so. Dem Giovanni Pisano ging Niccolo voraus; die Plastik der nordfranzösischen Kathedralen empfing, bevor sie zum gotischen Naturalismus über-

ging, ihre ersten Anregungen von der provenzalischen und burgundischen Protorenaissance; und so war in Deutschland, es ist kein Paradoxon, die byzantinisierende Phase die Vorfrucht, die den Boden auflockerte für die gotische Hauptsaat.

Die byzantinische und die französische Einströmung kamen nicht nur aus verschiedenen Himmelsrichtungen, sehr verschieden war auch die Art ihrer Ausbreitung. Die französische erscheint im Gefolge der Architektur und bohrt sich ein in wenigen, scharf begrenzten Kanälen. Wo sie Halt macht, entstehen Enklaven, die von ihrer Umgebung sehr bestimmt sich abheben. In mehreren Fällen sind wir sogar imstande, die französischen Vorbilder genau zu bestimmen. Viel schwerer ist es, die Einwirkung des Byzantinismus anschaulich zu erfassen. Er wurde nicht von den deutschen Künstlern in seiner Heimat aufgesucht, sondern kam, getragen vom Handels- und Pilgerverkehr, und verbreitete sich in vielen feinen und deshalb heute schwer noch faßbaren Adern netzförmig über das ganze Land. Dies hatte schon in der Karolingerzeit begonnen. Es gab wohl keinen größeren Kirchenschatz, in dem sich nicht eine Anzahl byzantinischer Importen aus vielen Jahrhunderten abgelagert hätte. So verbreitet dadurch die Bekanntschaft war, war sie doch einseitig. Denn was nach Deutschland kam, waren nur Werke der Klein-kunst: Elfenbeintafeln, Miniaturen, allerlei Kunstgewerbliches; neben wenigen guten Stücken meistens Durchschnittsware; ältere und jüngere Stilepochen willkürlich durcheinandergeworfen. Daß es auch eine byzantinische Monumentalkunst gab, war durch Reisende im allgemeinen bekannt, den deutschen Künstlern ist sie doch nur ausnahmsweise, nur denen, die einer Pilgerfahrt sich anschlossen, zu Gesicht gekommen, und noch seltener war zu einem gründlichen Eindringen in ihr Wesen Zeit und Gelegenheit gegeben. Der Kreuzzug Barbarossas und das darauf folgende Menschenalter lebhaften Verkehrs mit dem Heiligen Lande — der seinen Weg allerdings häufiger über Italien als über Konstantinopel nahm — haben das Interesse an der byzantinisch-orientalischen Welt, auch der künstlerischen, zweifellos gesteigert, dennoch ist die gleichzeitig einsetzende byzantinische Strömung nicht allein und nicht am meisten auf diese äußere Anregung zurückzuführen. Das Entscheidende war doch die von innen heraus veränderte Disposition der deutschen Kunst selbst. Sie sah in der byzantinischen jetzt Eigenschaften, für die sie bis dahin blind gewesen war. Solange sie selbst allein im Ornamentalen lebte, hatte sie auch von jener nichts anderes zu lernen gewußt. Jetzt verlangte sie nach Aufschlüssen über die menschliche Gestalt. Und sie fand darin, so wie die Byzantiner sie gaben, mit erstaunten Augen eine Schönheit, Würde und unverjährt Vornehmheit, die ihr eine Offenbarung waren. Wir sagten es schon: es war der antike Rest im Byzantinismus, den die Lebenswärme des Nordens nun aus seiner formel-

haften Erstarrung aufweckte. Am meisten überrascht dabei das instinktive Erraten des monumentalen Urwesens dieser Formen. Es sagt uns, daß aus dem eigenen Leben der deutschen Kunst ein Drang nach Monumentalität sich emporringen wollte, der begierig alles ihm Verwandte an sich zog. Es sagt uns ferner, daß es sich überhaupt nicht um Abschriften, sondern um Umsetzungen handelte, von Kleinkunst in Großkunst, von Flachzeichnung in Plastik, wobei notwendig die eigene gestaltende Phantasie des Künstlers in Tätigkeit trat. Oft aber kamen nicht einmal bestimmte einzelne Vorbilder in Frage, sondern nur eine Synthese von Erinnerungsbildern. Die Forschung kann dann meistens nicht mehr als den fremden Einschlag im ganzen herausfühlen; ihn genau zu berechnen, ist ihr versagt.

Zum Schluß möge noch eine allgemeine Bemerkung Platz finden. Es ist nicht zu leugnen, daß der breite Raum, den die kunstgeschichtliche Forschung der Ermittlung von »Einflüssen« anweist, zu einer Überschätzung derselben führen kann. Immer soll man unterscheiden, ob der empfangende Teil ihnen gegenüber sich als Nachahmer oder als Schüler verhält. Der Nachahmer bleibt stets kleiner als sein Vorbild, der Schüler kann dem Lehrer ebenbürtig werden und selbst ihn überwachsen. Ob die Deutschen des 13. Jahrhunderts gegenüber den Byzantinern und Franzosen Schüler oder Nachahmer waren, kann keinen Augenblick zweifelhaft sein. Sie sahen weder in der byzantinischen noch in der französischen Kunst ein Dogma, ein System, dem sie sich unterwerfen wollten, sondern nur einzelne überlegene Eigenschaften, die sie ihnen abzugewinnen sich zutrauten. Es gibt Freunde unserer alten Kunst, deren volkliches Selbstbewußtsein mehr empfindlich als fest und klar ist und deshalb zu sehr verkehrten Urteilen führt. Sie sind immer geneigt — wie auch in unserem Fall —, am liebsten den fremden Einfluß zu leugnen, oder, wenn sie dies nicht können, ihn für eine Minderung des nationalen Wesens und somit ein Unglück zu erklären. Die deutsche Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts hat es aber glänzend bewiesen, daß im rechten Sinne von Fremden lernen die eigenen Kräfte befreien und erhöhen heißt. Was sie lernte und zu lernen dringend nötig hatte, war die Form. Was sie mit der erworbenen Formensprache ausdrückte, war ihr eigenes Seelenleben und war reicher, tiefer, persönlicher, als was ihre Lehrer zu bieten hatten. Das Verhältnis ist dasselbe wie bei den Dichtern des Zeitalters. Daß Wolfram von Eschenbach, um den größten zu nennen, viel von den Franzosen gelernt hat, räumen wir willig ein; aber in der Tiefe des Gedankens und Breite und Kraft der Anschauung überragt er sie alle. Unter den deutschen Bildhauern ist wohl keiner, der in der Klarheit und geistreichen Eleganz des Vortrages den Franzosen so nahe kommt, wie unter den Dichtern Gottfried von Straßburg; mit Wolfram geistesverwandt ist unter ihnen mehr als einer. Läge nicht

über ihnen der Schleier der Anonymität, so wäre ihr Ruhm in unserem Volke viel verbreiteter, als es leider der Fall ist.

DIE DENKMÄLER.

Für das vorangehende Buch wurde von der Gruppierung nach Landschaften abgesehen, für das gegenwärtige hat sie größere Bedeutung. Doch ist das nicht der einzige in Betracht kommende Gesichtspunkt. Wenigstens an einem Beispiel möchten wir zeigen, wie nicht sowohl eine Schule als ein bestimmtes gegenständliches Thema unter den sich kreuzenden Stileinflüssen sich abwandelte. Wir wählen dazu die Darstellung des Kruzifixus.

Man braucht dies Thema nur zu berühren, um von den eigentümlichen Schwierigkeiten betroffen zu sein, die der christlich-mittelalterlichen Kunst die ihr gegebenen Stoffe bereiten konnten. Ihr ganzes Dasein, wir wissen es, war an die Religion gebunden; wie weit aber war deren Gehalt für die Kunst darstellbar? Am vollkommensten ist es zu allen Zeiten in den Gattungen geglückt, in deren Wesen selbst es liegt, daß das Stoffliche hinter der Form zurücktritt: in der Baukunst und in der Musik. In der Bildkunst dagegen, einerlei, ob es sich um eine male-rische oder plastische Bildform handelt, bleibt notwendig eine Menge Stofflichkeit übrig, die nur religiös, nicht künstlerisch gerechtfertigt ist, in der also der Stoff nie ganz von der Form bezwungen werden kann. Wir haben es in einem früheren Abschnitte gesehen (S. 192), daß das zentrale Dogma vom Kreuzestod Christi der altchristlichen Kunst ein halbes Jahrtausend lang undarstellbar erschienen war; erst die nordischen Menschen, die sinnlich gröber und zugleich der abstrakten Betrachtung geneigter waren, verstanden sich dazu. Muß man es aber nicht ein tragi-sches Verhängnis nennen, daß eben dieser Gegenstand fast der einzige, jedenfalls der ohne Vergleich am häufigsten sich anbietende, im ganzen christlichen Bilderkreise war, der die Darstellung des menschlichen Körpers in seiner vollen Wirklichkeit, das heißt nackt, gestaltete? Nicht das Leben in seiner Gesundheit, Freiheit und tätigen Kraft war zu schildern, sondern eine verrenkte Gebundenheit und ein qualvolles Sterben. Es wurde von der Kunst verlangt, daß sie den natürlichen Menschen zum Schauern brachte, um den religiösen auf einem außerhalb aller Kunst liegenden Punkte erquickern zu können. Wir müssen die Bedrängnis dieser Lage ganz durchgedacht haben, dann werden wir bereitwillig ver-ehren, was trotz alledem die Kunst unserer Epoche dem fürchterlichen Gegenstände abzugewinnen vermocht hat.

Was zunächst ins Auge fällt, ist auch hier der siegreich sich aus-breitende Zug zum Monumentalen. Er äußert sich nicht nur als Steige-rung des Maßstabes zur Lebensgröße, zuweilen selbst darüber hinaus,

sondern noch mehr in der Schaffung einer festen Beziehung zur Architektur. Fremde Einflüsse haben dabei wahrscheinlich keine, zum mindesten nicht die maßgebende Rolle gespielt. In unserem Denkmälervorrat gehen die Monumentalkruzifixe nicht über das 12. Jahrhundert zurück. Eine große Vermehrung bemerken wir von 1200 ab. Es wird keine zu gewagte Annahme sein, daß für die Kirchengebäude der spätromanischen und frühgotischen Zeit, bis zu den Dorfkirchen hinab, der Besitz eines solchen eine allgemeine Forderung geworden war. Leider ist die ursprüngliche Aufstellung nur selten gewahrt geblieben und dadurch die beabsichtigte Verbindung mit der Architektur verdunkelt. Soviel wir sehen, handelte es sich immer um denselben Architekturort: die Öffnung des Triumphbogens über dem Choreingang. Hier steht auf einem quer durch den Raum gespannten Balken der Gekreuzigte, und neben ihm, tiefer, die Gestalten der Mutter und des Lieblingsjüngers. Kruzifixe, die den Kopf nicht nach rechts, das heißt der Mutter zu, sondern geradeaus wandten — wie es bei den dem 12. Jahrhundert angehörenden Stücken immer der Fall ist —, sind isoliert zu denken und werden dann in der Regel im Bogen hängend, ohne Balken, angeordnet gewesen sein. Die Kreuzgruppe, das ikonographische Gegenstück zu der Gruppe des Weltenrichters mit Maria und dem Täufer, war in der Malerei und der kunstgewerblichen Kleinplastik längst in Übung, bevor das 13. Jahrhundert den Schritt tat, sie der Monumentalplastik zuzueignen — eine, wo nicht ikonographisch, so doch künstlerisch sehr neue und ersichtlich bedeutungsvolle Aufgabe. Die archäologische Kennzeichenlehre sieht den Hauptunterschied in der Stellung der Füße: ob nebeneinander und also zweimal genagelt oder ob übereinandergelegt und mit einem einzigen, beide Füße durchdringenden Nagel ans Holz geheftet. Diese zweite Fassung, wie wir vorläufig anmerken wollen, begann gegen 1220 um sich zu greifen. Im Zusammenhang mit einer Reihe anderer Merkmale betrachtet, ist der Unterschied in der Tat bedeutend und ein Symptom tiefen, künstlerischen wie religiösen Stimmungswandels. Der Typus der Triumphkreuze des 12. Jahrhunderts (Abb. 419—422), vorbereitet in der Kleinkunst des 11., hatte den Gekreuzigten als Sieger über den Tod gegeben, aber nicht freudig, sondern in einer strengen und düsteren Erhabenheit. Der Körper ist wohl an das Kreuz genagelt, aber keineswegs hängt er an ihm; er steht, regungs- und ausdruckslos. Absolute Symmetrie beherrscht die Haltung, eine einzige gerade Linie geht senkrecht von dem mit offenen Augen geradeaus schauenden Haupt bis zu den auf dem Trittbrett aufsetzenden Füßen; eine zweite, wagerechte, durch Arme und Schultern. Obgleich nicht der Tod dargestellt ist, ist doch alles Leben gleichsam zur Architektur erstarrt. Primitiv ist diese Darstellung aber nicht; sie geht in sehr bewußter Weise auf eine bestimmte Wirkung aus; die ottonischen Elfenbeinschnitzer und Goldschmiede hatten schon bewegtere

Linien gekannt. Der um die Wende des 12. Jahrhunderts einsetzende Umschwung entspringt einer Forderung nicht so sehr des künstlerischen als des religiösen Gefühls; dasselbe ist pathetischer und subjektiver geworden; das Mitleid wird angerufen, und darum kann sich die Darstellung der sinnfälligen Wiedergabe des körperlichen Leidens nicht länger entziehen. Die Füße des Gekreuzigten werden nicht mehr durch ein Trittbrett gestützt; folgerichtig sinkt der Körper unter seiner Schwere herab, die Arme treten in eine schräge Lage, der Kopf neigt sich vornüber, die Knie schieben sich vor. — Das Beispiel Abb. 421 stammt aus einer westfälischen Dorfkirche. Eine rauhe, ungeschlachte Arbeit, aber von fast erschreckender Stärke des Ausdrucks. In aller Schmach der Entblößung ist dem trotzig Dulder die Krone noch geblieben. Dieser Christus scheint ein Heerkönig der alten Sage zu sein; ein germanischer Prometheus; mit dem sanften Jüngling der Katakomben hat er nicht das geringste mehr zu tun. — Neben diesem nach seinem Ursprung deutschen und nach seinem künstlerischen Wesen plastischen Typus kam ein zweiter in Aufnahme, der durch byzantinische Miniaturmalerei und Kleinplastik vermittelt wurde und auch in Deutschland häufiger in diesen Gattungen anzutreffen ist als in der Monumentalplastik, wenn er auch in dieser nicht ganz fehlt. Das Wesentliche bei diesem Typus ist, daß er die Symmetrie aufgibt. Wir sehen einen Körper, den das Leben verlassen hat. Da aber den Füßen das herkömmliche Trittbrett nicht genommen ist, fällt der Leichnam nicht senkrecht, sondern biegt sich seitwärts aus, und zwar immer nach der rechten Seite, derselben, der der Kopf folgt. Kein Lebender könnte diese Verrenkung der Wirbelsäule ertragen. Die rein byzantinische Fassung lehrt die Miniatur auf Abb. 340 kennen. Bei dem künstlerisch bedeutendsten Beispiel aus der Großplastik, dem um 1220 entstandenen kolossalen Triumphkreuz des Halberstädter Doms (samt dem Balken aus dem romanischen Dom in den gotischen übertragen), liegt ein genauer Anschluß an den byzantinischen Typus nicht einmal vor (Abb. 433). Abgewonnen ist ihm die mit der Neigung des Hauptes korrespondierende Schwingung der rechten Hüfte, aber diese asymmetrischen Momente treten in bemerkenswerter Mäßigung auf. Der Heiland ist nicht tot, er ist nur müde; die Arme haben an der Last nicht mitzutragen: als wäre es freiwillig, sind sie ausgestreckt mit einer Gebärde milden Erbarmens. An Stelle des Fußbretts ist der besiegte Drache getreten und damit das peinliche Nagelmotiv umgangen, sodann gewonnen für das Aufsetzen der Füße ein feiner und lebendiger Kontrast. Wir brauchen die Analyse nicht ins einzelne fortzusetzen, um erkennbar zu machen, um wieviel differenzierter und zusammengesetzter, mit der früheren Epoche verglichen, die Ausdrucksmittel geworden sind. Hierzu ein Interesse an der Körperform, das einen großen Schritt nach vorwärts bedeutet. Es ist vielleicht das erste Mal, daß das Verhältnis der Knochen zu den Weich-

teilen — man vergleiche besonders die Bildung des Brustkorbes mit dem starren, sozusagen ornamentalen Schematismus der älteren Darstellungen — plastisch richtig gesehen ist. — Der vierte Typus ist nun der mit den übereinandergelegten, von einem einzigen Nagel durchbohrten Füßen. Er ist die abendländische Umbildung des byzantinischen. Zeit und Ort der Entstehung sind noch nicht ermittelt, wenn auch einige Wahrscheinlichkeit für die Priorität Frankreichs geltend gemacht werden kann. Von 1220 ab ist er sowohl in Deutschland als Frankreich und England nachweisbar und hat alle älteren Typen schnell zurückgedrängt. Das bekannteste Exemplar ist das der Klosterkirche zu Wechselburg in Obersachsen (Abb. 435). Theologische Gründe für die Neuerung sind nicht zu finden, sie muß als ein rein künstlerischer Gedanke angesprochen werden. Er hat eine zusammenhängende Reihe von Veränderungen im Aufbau des Ganzen im Gefolge. Die Absicht war, von der geschwungenen Linie der byzantinischen Fassung ausgehend, die Kontrastierung der beiden Körperhälften noch schärfer durchzuführen, und zwar, woran man den Ursprung aus der plastischen Vorstellung erkennt, nicht nur für den frontal gesehenen Umriß, sondern auch für die Lagerung der Glieder nach der Tiefe. Das zurückliegende linke Bein wird gewissermaßen zum Standbein, das im Knie vorgestreckte rechte zum Spielbein gemacht. Ungleiche Senkung des Lendenschurzes verstärkt diesen Eindruck. Die Schultern bleiben in der Höhe der Kreuzesmitte, der Kopf ist entschieden nach rechts gewandt, aber nur wenig gesenkt; er trägt zum ersten Male die Dornenkrone; die Augen, im Gegensatze zur byzantinischen Fassung, sind noch offen. Wenn somit die äußeren Momente der physischen Pein noch erhöht sind, spricht aus der Gesamterscheinung doch vielmehr ein siegendes, freudiges Überwinden. So sind denn auch Maria und Johannes über den bitteren Jammer, den sie in Halberstadt ausdrückten, emporgehoben zu feierlicher Betrachtung in edel beherrschter Gebärde. Die Körperbildung zeigt zwar in Einzelheiten auffallend realistische Momente, z. B. in den hervortretenden Adern an den Armen und Füßen des Gekreuzigten, ja selbst an der wohlgeformten Hand Marias (Abb. 434); im ganzen fehlt ihr doch das zaghaft-ernste Naturgefühl, das uns am Halberstädter überrascht hat, sie ist schematischer, ausgeschriebener, im formalistischen Sinne gewiß auch schöner. Eine kühle Idealität ist die Grundstimmung. Und dieser entspricht es, daß die Andacht des Betrachters beim Bilde des Leidens nicht festgehalten wird; wohlersonnenes symbolisches Beiwerk leitet vom sinnlichen Eindruck zum Gedankenhaften hinüber, zur Meditation über das Erlösungswerk in seinen weltumspannenden Zusammenhängen. Der Buchmalerei und wahrscheinlich auch der Wandmalerei war diese theologische Konstruktion längst bekannt, neu ist ihre Einführung in die Großplastik. Der am Fuße des Kreuzes liegende, halb sich aufrichtende Greis ist der Vater der Menschen, Adam, der für seine

von ihm mit der Erbsünde belasteten Nachkommen das aus der Nagelwunde herabträufelnde Blut im Abendmahlskelch auffängt; neben ihm, von Maria und Johannes niedergetreten, die allegorischen Gestalten des Judentums und Heidentums; am Kopfbalken des Kreuzes die Halbfigur Gottvaters mit der Taube; an den Enden des Querbalkens Engel, die durchbohrten Hände des Heilandes betrachtend. — Über den Formcharakter der Wechselburger Gruppe werden wir an späterer Stelle noch manches mehr zu sagen haben. Hier genüge der Rückweis auf den westfälischen Kruzifixus (Abb. 421). Der Zeitunterschied beträgt vielleicht nicht mehr als 80 Jahre. Aber wie groß ist der Wandel im künstlerischen Bewußtsein! Offenbar ist das neue Ideal, das in spezifischem Sinne ein Schönheitsideal ist, nicht unter dem grauen nordischen Himmel geboren; in irgend einer Weise hat die Antike hier eingewirkt. Aber wie? Direkt gewiß nicht. Wenn wir auf die Vermittlung von Byzanz raten, so ist dies eben nur Raten, wirklich nahe verwandte Vorbilder lassen sich nicht nachweisen, und es muß für die Umgestaltung durch den deutschen Meister unter allen Umständen ein größerer Spielraum angesetzt werden. Von französischer Seite, vermutlich durch eine längere Kette vom Mittellgliedern, ist das Motiv im ganzen gekommen, aber in der Formauffassung läßt sich nichts Französisches erkennen.

Das Wechselburger Motiv (aber nicht der Wechselburger Stil!) hat zwischen Elbe und Weser zahlreiche Seitenstücke, von denen das späteste (um 1275 entstanden) und künstlerisch bedeutendste das des Naumburger Domes ist (Abb. 489). Über dem völlig veränderten Stimmungsgehalt übersieht man leicht, daß die Konturlinien gleichwohl mit denen des Wechselburger Kreuzes sich vollkommen decken. Der Unterschied liegt in der inneren Form: ihrer größeren plastischen Wucht, ihrem ungeschminkten Wirklichkeitssinn, ihrem verstärkten Volumen, das das Körpergewicht schwerer macht und damit viel mehr wieder den Eindruck des Hängens als des Schwebens hervorruft. Auf einer künstlerisch zwar unendlich höheren Stufe ist derselbe echt deutsche Grundton wiedergefunden, der uns rau und primitivistisch aus dem Kruzifix der westfälischen Dorfkirche des 12. Jahrhunderts erklingen war. Das symbolische Beiwerk ist verschwunden, die Stellung im architektonischen Raum von der verklärenden Höhe des Triumphbogens in die Lettnertür, für den Beschauer in greifbare Nähe herabgedrückt. Und so sind auch die Assistenzfiguren in ihrer Schmerzbedrängnis auf das irdische Niveau gestellt; ihr Pathos steigert sich zu greller Heftigkeit, selbst ihre Gewandung ist gleichsam schmerzgerissen (Abb. 488). — Die Naumburger Kreuzgruppe hat manche Nachzügler, aber keine Weiterentwicklung gefunden. Was an der Jahrhundertwende folgt, ist wieder ein ganz neuer Typus, und erst dieser ist französisch.

Unter den vielen und vielartigen Zeugnissen der Verfeinerung und

Erwärmung des Seelenlebens im staufischen Zeitalter hat die Geschichte des Kruzifixus ihren besonderen Wert. Es wäre lohnend, in demselben Sinne die Geschichte der Madonnendarstellung zu verfolgen. Allein ohne ein großes Anschauungsmaterial und eine sehr in Einzelheiten eingehende Analyse ließe es sich nicht durchführen, weshalb wir darauf — ungern — verzichten.

Um die Entwicklung des monumentalen Stils weiter zu verfolgen, müssen wir zunächst die äußeren Bedingungen für die Verbindung der Plastik mit dem Bauwerk kennenlernen. Als ein wesentlicher Unterschied stellt es sich dabei heraus, ob es sich um Innen- oder Außenarchitektur handelt. Der romanische und der gotische Stil haben ihre Stellung dazu sehr verschieden eingenommen. Das Kirchengebäude des hochgotischen Stils, um dies vorgreifend zu bemerken, verzichtet für die Ausschmückung seines Innenraumes auf die monumentale Plastik fast überall; der gewaltige Rhythmus seiner Pfeiler und Rippen verursacht gleichsam ein so starkes Geräusch, daß der feinere Klang der plastischen Linien davon verschlungen werden würde. Die gotische Monumentalplastik sucht deshalb ihren Platz vornehmlich am Außenbau. Schon im 13. Jahrhundert ist das Auftreten einer monumentalen Steinplastik in systematischer Verbindung mit der Architektur, gleichviel ob diese gotisch oder romanisch stilisiert sei, ein Anzeichen für französischen Einfluß. Den deutschen Anschauungen kommt es entgegen, daß sie auch in den Innenraum eindringt (z. B. in Straßburg, Bamberg, Naumburg), aber eine rechte Heimat findet sie hier nie. Umgekehrt war im romanischen Stil die Domäne der Plastik eben die Innenarchitektur. Von der liturgischen Einrichtung ausgehend, sucht sie dieselbe einheitlich zu gruppieren und mit der dekorativen Malerei und den Linien der Architektur in ein großes Zusammenspiel zu vereinigen. Wir haben viel damit verloren, daß uns von diesen Kompositionen in Gänze nichts geblieben ist. Sie gehen aus von der Verschiebung des Chorgestühls in den Raum der Vierung. Es selbst wird, nach den wenigen erhaltenen romanischen Exemplaren zu urteilen, noch nicht für figürliches Schnitzwerk in Anspruch genommen; eindrucksvoll gestaltet sich aber die steinerne Wand, die in etwa doppelter Mannshöhe diesen vorderen Chorraum gegen die Flügel des Querschiffs abschließt, durch die Verkleidung mit Reliefbildern. Ferner haben sich aus dieser Zeit die ersten Kanzeln* erhalten. Für den Altar war die Zeit zu wirkungsvollem Aufbau noch nicht gekommen. Die Kreuzgruppe kennen wir schon**. Reliefs von Engeln an den Zwickeln der Langhausarkaden haben sich einige Male erhalten. Auch die Stifterdenkmäler

* In Wechselburg (Abb. 440) und Goslar (Neuwerkskirche); hier ursprünglich in Verbindung mit der Lettnerwand, in Bücken einem Vierungspfeiler angegliedert.

** Vollständige Beispiele: Dom zu Halberstadt, Stiftskirche zu Bücken, Schottenkirche zu Regensburg, Dom zu Ratzeburg. Stücke aus aufgelösten Gruppen in Menge.

verfolgen außer ihrem nächsten Zweck den andern, den Kirchenraum zu schmücken. Ihr Platz war auf der Hauptachse des Langhauses. — Der bildnerische Stoff dieser vorgotischen Innendekoration ist nicht Stein, sondern Stuck, Holz und Metall. Nach ihrem stilistischen Gesetz ist sie die nächste Vorstufe des, wie wir sehen, erst am Außenbau zur Vollendung gelangenden Monumentalstils. Hier liegt die historische Grenze zwischen der byzantinischen und der gotischen Einflußsphäre. Wo der Wurzelzusammenhang mit der Kleinkunst aufhört, da verschwindet auch der byzantinische Stileinfluß.

In relativer Reichhaltigkeit haben sich die Denkmäler der eben beschriebenen Entwicklungsphase nur in Sachsen und Thüringen erhalten. Wir beginnen von hier aus die Betrachtung der landschaftlichen Schulen. — Als Zeugnisse des Suchens nach einer neuen Schönheit, das nur durch die Berührung mit der byzantinischen Formenwelt erklärt werden kann, stehen an der Spitze drei Arbeiten zwischen 1190 und 1210: das Türbogenfeld am nördlichen Seitenschiff von St. Godehard in Hildesheim, die Chorschränken von St. Michael ebenda und die Chorschränken der Liebfrauenkirche in Halberstadt; um 1220 entstand die Kreuzgruppe im Halberstädter Dom; um 1230 der Skulpturenzyklus in Wechselburg; im folgenden Jahrzehnt die herrlichen Grabdenkmäler in Braunschweig, Wechselburg, Pegau. Dies sind die wichtigsten Bildhauerwerke Sachsens aus der Zeit vor der Bekanntschaft mit der französischen Kunst; in ihnen liegt, etwas mehr als 40 Jahre umfassend, eine in sich geschlossene Entwicklung vor, der wir jegliche Beachtung schuldig sind. — Den drei an der Spitze genannten Arbeiten gemeinsam ist die Ausführung in dem bildsamen Stuckmaterial; keine technischen Gewöhnungen der Hand, wie sie bei härterem Stoff nicht zu vermeiden gewesen wären, standen hier dem Eindringen in die neuen Formen im Wege. Daß der Kopf des Salvators auf dem Tympanon von St. Godehard in Hildesheim (Abb. 411) in seiner Anlage byzantinisch ist, kann keinen Augenblick bezweifelt werden; indem aber der sächsische Künstler die ihm aus Elfenbeintafeln wohl bekannten Züge in den fast lebensgroßen Maßstab umzusetzen hatte, regten sich unwillkürlich zugleich Erinnerungen an Formen, die er am lebenden Menschen gesehen hatte, und so entstand mehr als Kopie. — An den Chorschränken von St. Michael ist die Bilderwand durch eine Arkatur in sieben Felder geteilt, in der Mitte einmal Christus, das andere Mal Maria, anschließend die Apostel; die Haltung stehend; charakteristisch der sorgfältig durchgeführte Rhythmus im Wechsel von Seiten- und Vorderansicht. Einen sicheren Anhaltspunkt für die Studien des Künstlers geben die anstatt Ornamentes dienenden Zierarchitekturen über den Bögen und Zwickeln der Arkatur: sie sind stark mit Byzantinismen durchsetzt, die aber selbstverständlich nicht aus der Anschauung wirklicher Architektur, sondern aus der Kleinkunst herkommen. Schwerer

ist das Maß des byzantinischen Einflusses bei den Figuren zu bestimmen, ganz fehlen kann er auch hier nicht; der Kopf der Jungfrau sieht sehr deutsch aus. — Im Aufbau nahe verwandt, aber reifer in der plastischen Form und monumentaler gefühlt sind die Schranken von Halberstadt (Abb. 429, 430). Der kunstgewerbliche Überfluß des Ornaments ist weise beschränkt. Die Figuren, gegenständlich dieselben wie in St. Michael, sind sitzend gegeben. Um feierliche Reihen, wie sie in früheren Jahrhunderten, besonders in den Apsidenmalereien, so oft gesehen werden, handelte es sich nicht. Der Liebfrauenmeister ist Charakteristiker. Er sucht jeder seiner vierzehn Figuren so viel Abwechslung in Haltung, Gebärde, Kopftypus abzugewinnen, als es ohne Gleichgewichtsstörung möglich ist, und eine jede verdient einzeln betrachtet zu werden, um die Fülle der Erfindung zu würdigen. Den Ausdruck des Nachsinnens hat er mit Feinheit variiert, durch ein leises Tasten nach den Büchern oder eine bedeutsame Handbewegung unterstützt, niemals aber den Grundton der Gelassenheit durchbrochen. Nicht Herr geworden ist er der Schwierigkeiten, die ein frontales Sitzbild im Relief bei der Darstellung der Extremitäten hinsichtlich ihrer räumlichen Lagerung mit sich bringt, und vielleicht ist er ihrer auch nicht recht sich bewußt gewesen. Für die Köpfe müssen ihm byzantinische Vorbilder aus guter, das heißt früher, Zeit zur Verfügung gestanden haben; noch lehrreicher ist (Adolph Goldschmidt hat den Vergleich durchgeführt), was auf diesem Wege für den Gewandstil gewonnen wurde. Da von nun ab die Gewandung ein Hauptteil der künstlerischen Aufgabe des Plastikers wurde und der sächsischen Schule das Verdienst zukommt, ihre Bedeutung früher als irgendeine andere erfaßt zu haben, möchten wir eine kurze Erörterung der allgemeinen Bedingungen des Gewandstils hier einzuschalten nicht für überflüssig halten.

Das Gewand ist der flüssige und veränderliche Begleiter der festen Körperform. Durch Fall, Zug und Stoß wird es in Bewegung gesetzt, aus dem Widerstand aber, den es am Körper findet, entstehen Biegungen, Knickungen, Spannungen und Stauungen. Das Gewand hat also eine doppelte Funktion: es verrät in wechselnder Weise die Lagerung und Gestalt der von ihm verhüllten Glieder, und es führt zugleich sein eigenes Leben in dem linearen Zuge der Falten, den plastischen Hebungen und Senkungen, dem Licht- und Schattenwechsel. Die Plastik des Mittelalters wäre übel daran gewesen, wenn sie nicht für ihre Idealgestalten den weiten, faltenreichen Gewandtypus der Antike sich als kostbare Erbschaft bewahrt hätte. Doch auch in den Aufgaben, die Anschluß an die Wirklichkeit mit sich brachten, war das 13. Jahrhundert durch seine Tracht, nicht nur die der Frauen, sondern auch der Männer, sehr bevorzugt vor den späteren Jahrhunderten mit ihren enger dem Körper sich anschließenden und darum plastisch undankbaren Kleidermoden. Wie un-

plastisch noch die Bildhauerkunst bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts dachte, wird nirgends deutlicher als eben in der Gewandbehandlung. Das Kausalverhältnis zwischen der festen Körperform und der Flüssigkeit des Faltenwerks war ihr verborgen. Sie gab das Gewand als eine unbestimmte Masse, auf deren Flächen sie nach ungefähr, ohne Nachdenken über die physikalischen Möglichkeiten, Linienzüge als Furchen eingrub oder als Rippen auftrug, Linienzüge, die Falten bedeuteten, aber nicht wirklich Falten waren. Hier regiert allein der spielende ornamentale Trieb, nicht die plastische Anschauung. Die Malerei konnte ohne gar zu auffallende Verstöße mit ihrem konventionellen Motivenschatz allenfalls haushalten, in der Übertragung auf die Plastik wurde es eine kindische Notlüge. Wenn wir die Proben in Abb. 409, 416, 423 dem mit Halberstadt einsetzenden sächsischen Gewandstil gegenüberstellen, wird es ganz klar, daß es sich wirklich um Erlernung einer neuen Sprache handelte, wie wir andererseits begreifen, daß sie nicht an einem Tage erlernt werden konnte. Offenbar hält dieser neue Stil bei schärferer Prüfung nicht ganz, was er auf den ersten Blick zu versprechen schien. Wir entdecken in den Faltenzügen immer mehr Wendungen, Windungen und Gruppierungen, die so nicht möglich sind. Es ist klar: die alte Freude an der bewegten Linie und ihrem Eigenwert hat hier neuen Wind in ihre Segel bekommen, die den byzantinischen, in letzter Instanz antiken, Vorbildern abgewonnenen Formeln wuchern selbständig weiter, werden gehäuft und vervielfältigt als Selbstzweck. Einfach unter den Begriff des Mißverständnisses werden wir diese Abweichungen von dem wahren Sinn der Vorbilder nicht stellen dürfen, das Anderssein lag schon in der ersten Intention. Es wurde für das Eigenleben der Gewandung eine Selbständigkeit proklamiert, auf die die deutsch-mittelalterliche Plastik auch in ihren späteren Phasen nie verzichtet hat und die ihr ganz unentbehrlich blieb, nachdem ihr durch ihre Gebundenheit an die kirchliche Sitte die ungehemmte Darstellung des menschlichen Körpers ein für allemal versagt war.

Höchst interessant ist es nun, zu beobachten, wie der im Spätromanismus latente, hie und da aber zutage tretende Zug zum Barocken — wir haben ihn schon in der Architektur kennengelernt — gleichsam nur darauf gewartet hatte, mit der neuen Richtung des Gewandstils eine Verbindung einzugehen. Am schnellsten war dafür die Malerei gewonnen. Ein frühes Beispiel mit gesicherter Datierung (1211—17) ist der Psalter des Landgrafen von Thüringen Abb. 340, ein spätes und ausschweifendes die Goslarer Wandmalerei Abb. 367. In der Plastik ist diese Stilnuance am ausgeprägtesten durch eine Reihe von Grabmälern aus den 30er Jahren vertreten: eine Äbtissin in Quedlinburg, Markgraf Dedo und Frau in Wechselburg, Graf Wiprecht von Groitzsch in Pegau, vor allem das Doppelgrab Heinrichs des Löwen und der Herzogin Mathilde im Dom zu Braunschweig (Abb. 444—446). Das letztere ist ein vortreffliches

Beispiel, um unsere weiter oben ausgesprochenen Sätze über das Verhältnis von Körper und Gewand zu illustrieren. Auf den ersten Blick sogleich macht sich der innere Zwiespalt bemerklich, durch die sehr vollkommene artistische Durchbildung noch unterstrichen. Tiefe Ruhe in der Haltung des Körpers*, heftige Unruhe im Wurf des Gewands. Woher der Anstoß kommt, ist nicht zu erkennen; es ist, als ob das Gewand durch eine in ihm wohnende Kraft sich selbst in Bewegung setze. Diese Schwingungen, Brechungen, Überschneidungen, Hebungen und Senkungen der Falten sind ein Schauspiel für sich; im Grunde noch immer die altgermanische, abstrakte Linienkunst, nur daß sie jetzt mit den Mitteln des plastischen Realismus vorgetragen wird, mit sorgfältiger Überlegung der Licht- und Schattenwirkungen und mit subtiler Eingänglichkeit der Meißelführung. Die Umwelt, in der dies entstanden ist, ist die Malerei. Wie denn überhaupt die Großplastik in ihren Anfängen bei der Malerei, die ihr im Monumentalen weit vorausgeeilt war, reichliche Anleihen gemacht hat.

Auf eine andere Linie künstlerischer Absichten führt die Wechselburger Kreuzgruppe (Abb. 435). Ihre Gewandbehandlung gibt im Reichtum der Zerteilung dem Braunschweiger Denkmal nichts nach, aber sie ist gar nicht malerisch empfunden. Mit bedächtiger Klugheit sind die Stauungen und Spannungen vor allem darauf angelegt, den Verlauf der Glieder ins klare zu stellen: der rechte Arm Gottvaters, beide Unterarme des Jüngers, die Beine Adams, das leichte, aber für die Einsicht in den Bau so wichtige Durchscheinen der Knie Marias. Unplastische Nebenabsichten, wie sie sonst der Schule eigen sind, fehlen gänzlich, und nur die im Verhältnis zum überlebensgroßen Maßstab zu große Zierlichkeit schwächt einigermaßen den monumentalen Eindruck. — Von einer andern Hand sind die Steinfiguren an der Lettnerwand, mit der ursprünglich auch die (jetzt beiseite gestellte) Kanzel verbunden war. Auf den Reiz ornamentalen Beiwerks verzichtet sie, die Plastik hat in ihr allein das Wort. Wir geben in Abb. 440 den die Mitte einnehmenden sitzenden Salvator. Der Vergleich mit den Halberstädter Aposteln liegt nahe, zumal da auch das durch die Bewegung des rechten Armes hervorgerufene Mantelmotiv (aus dem byzantinischen Motivenschatz) dort vorkommt, dieser Vergleich aber erweist eine erheblich verschiedene Behandlung. Sie ist größer, wuchtiger, tadello in der plastischen Gesinnung. Der Kopf (dem der von St. Godehard in Hildesheim gegenüberzustellen wäre) gibt den byzantinischen Typus kraftvoll verdeutscht. Dieser treffliche, die Wirklichkeit groß und frei ansehende Künstler befand sich schon auf mehr als halbem Wege zu dem Ziel, das nachmals in Naumburg erreicht wurde.

* Von der früheren Unsicherheit zwischen Stehen und Liegen hat sich der Künstler noch nicht freigemacht, seine Absicht war aber doch wohl, den Eindruck des Liegens überwiegen zu lassen. Man erkennt das erst in der Seitenansicht. Die vom Photographen gewählte Ansicht senkrecht von oben macht den Zwiespalt mit Übertreibung deutlich.

Sicher stellt unser Denkmälervorrat nur einen Bruchteil der wirklichen Produktion dar, aber wir dürfen wohl glauben, daß wir, wenn nicht alle, so doch mehrere Höhepunkte der Entwicklung in der Tat aus ihm kennenlernen. Die Schnelligkeit in ihrem Tempo war nur bei einer großen und zusammenhängenden Tätigkeit möglich. Die Beschäftigung mit den durch Byzanz angeregten Formproblemen gab ihr die vor den übrigen deutschen Schulen sie auszeichnende Einheit. Aus ihrer geschlossenen Masse springen nun zwei Gruppen heraus, die in ihrem stilistischen Wesen nicht oder nur halb zu ihr gehören. Dies sind die Skulpturen der berühmten Goldenen Pforte zu Freiberg im Erzgebirge und die wenig beachteten, im Grunde auch wenig anziehenden, historisch nichtsdestoweniger bemerkenswerten im Dom zu Magdeburg. Unter sich verschieden genug, haben sie doch einen gemeinsamen Grund zu ihrer Sonderstellung: sie sind von der französischen Strömung getroffen. Diese breitet sich nicht, wie die byzantinische, diffus aus, sondern bleibt vorerst auf wenige Punkte isoliert. Sie ist durch die Architekturbewegung ins Land gebracht, sie arbeitet in Stein und schmückt den Außenbau, während die sächsisch-byzantinische Richtung, wie sich gezeigt hat, wesentlich mit der Innendekoration beschäftigt war.

Die Unternehmung in Magdeburg kam nicht zur Vollendung. Ihre Fragmente wurden später im zweiten Stockwerk des Chors verteilt (Abb. 216). Nach der überzeugenden Hypothese von Adolph Goldschmidt waren sie für ein Portal bestimmt, das verkürzt, im übrigen aber genau, eine Nachahmung des Hauptportals der Notre-Dame in Paris hätte werden sollen. Die Skulpturen waren zum größeren Teil in der Werkstatt fertiggestellt, es wird gegen 1220 gewesen sein, als die Ausführung des Portals aufgegeben wurde. Wie das Stilgesetz der Gotik es will, sind sie in ihrer ganzen Erscheinung so eng an den vorausgesetzten architektonischen Rahmen gebunden, daß die Ortsveränderung durchaus eine Entstellung wurde. Indes, auch dieses in Abzug gebracht, zeigen sie ihren Autor als einen Mann, der aus Frankreich als ein steifer, auf sein Erlerntes stolzer Nachtreter zurückkam. Eine so weitgehende Entfremdung von der heimischen Tradition findet man nicht wieder.

Sehr etwas anderes bedeutete der französische Einfluß im erzgebirgischen Freiberg (Abb. 436—439). Daß sich neben ihm ein starkes deutsches Element erhielt, ist noch nicht das Wichtigste, sondern daß es eine echte Synthese war, was hier zustande kam. An ihrer Lebendigkeit und Einheitlichkeit können wir ermessen, daß hier ein bei vielseitiger Empfänglichkeit doch vollkräftig individueller Geist am Werke war. Vom Standpunkte der Architektur aus haben wir dies schon gewürdigt. Dieselbe ist in ihrer Gesamterscheinung (Abb. 286), trotz offenkundiger Benutzung französischer Anregungen, doch unfranzösisch, in wichtigen Punkten selbst antifranzösisch. In der Plastik ist es nicht anders. Beginnen wir, Ererbtes

und Hinzuerworbenes zu sondern, so zeigt sich: französisch sind die aus der allgemeinen Idee des Statuenportals sich ergebenden Folgerungen und die zyklische Zusammenordnung der Gegenstände (eine Zusammenziehung des großen, an den französischen Kathedralen auf drei Portale verteilten Programms); deutsch, man darf bestimmter sagen: mittelsächsisch, speziell auf die Halberstädter Skulpturen als Schulboden hinweisend, ist der Formengeist. Fortgesetztes Studium der byzantinischen Elfenbeinreliefs und Miteinfluß der zeitgenössischen Malerei* sind wahrscheinlich, während dem persönlichen Geschmack des Meisters die weichen, vollen, etwas nach dem Süßen hin idealisierten Kopftypen und der kurze, aber geschmeidige Wuchs, der auf den gleichen Grundton gestimmte Körper angehören. Der Eindruck, den ein feinfühligere Kunstforscher der älteren Generation, Karl Schnaase, von ihm hatte, daß er das in der romanischen Überlieferung liegende antike Element mit frischerem Geist und größerer Zuneigung und Wärme als seine Zeit- und Kunstgenossen ausgebildet habe, enthält einen unleugbaren Wahrheitskern, wenn auch die Erklärung aus vermuteten Studien an den Antiken Italiens in eine falsche Richtung greift. Die Kunst von Byzanz war die wahre Quelle dieser Protorenaissancestimmung. Am weitesten auf unberührte Probleme hin wagt sie sich vor in den kleinen Figuren am äußersten Bogenlauf. Sie stellen die zum Jüngsten Gerichte (welches selbst nicht geschildert wird) Auferstehenden dar (Abb. 437, 439). Mit der Wiedergabe dieses Momentes in der Malerei, der sie bis dahin vorbehalten gewesen war, besteht nur eine äußerliche, stoffliche Ähnlichkeit. Hier soll nicht mehr Andeutung, sondern Anschauung gegeben werden. Das Herausklettern aus den Särgen und Abstreifen der Leichentücher führt nicht nur zu den mannigfaltigsten, ungewohntesten und schwierigsten Bewegungsmotiven, sondern auch zu ganzer oder fast ganzer Nacktheit, und wir können keinen Augenblick im Zweifel sein, daß eben dieses Ergebnis mit unverhelter Künstlerfreude begrüßt wurde. Säkulare Vorurteile scheinen gefallen. Das wahre Thema sind nicht die Schrecken des Gerichtes, sondern es ist das Lob der unschuldigen Schönheit des Menschenleibes**. Die Motive ähneln, ohne jedoch jemals genau kopiert zu sein, den gleichen Darstellungen am südlichen Portalbau der Kathedrale von Chartres. Ob nun Erinnerungen an diese benutzt sind oder vielleicht eine gemeinschaftliche Quelle, die dann nur in der byzantinischen Kunst gesucht werden könnte, unbestreitbar hat der Freiburger das Lebendige, das er darstellt, wirklich gefühlt. Hier gewahren wir, auf einen kurzen Moment vorausgeahnt,

* A. Goldschmidt verweist speziell auf die in Durchzeichnungen überlieferten Deckenmalereien in der Halberstädter Liebfrauenkirche.

** Ein durch seine naturalistischen Anklänge merkwürdiger, als Ganzes doch recht gröblicher Versuch aus derselben Zeit und Gegend das Figürchen der Eva an einem Pfeilerkapitell des Chorumgangs in Magdeburg.

die Synthese von Antike und Natur, die, in welcher Zeit immer sie auftreten mag, nach ihrem Wesen Renaissance ist. Unter den geistesgeschichtlichen Dokumenten des 13. Jahrhunderts gehört diesen kleinen Figuren ein beachtlicher Platz. — Wie gern wüßten wir nun noch, wieviel von französischer Kunst unser Meister wirklich gekannt hat. Es ist die Meinung ausgesprochen worden, daß die Quelle seiner Kenntnis die Magdeburger Werkstatt gewesen sei. Nun wußte er aber sicher mehr, als der dortige Bestand heute aufweist, und um dieses Mehr zu erklären, wurde zur Hypothese gegriffen, der Magdeburger Meister habe aus Frankreich ein umfangreiches Skizzenbuch mitgebracht, aus dem der Freiburger sich belehrte. Doch eine recht bedenkliche Hilfskonstruktion. Es erscheint auch sehr fraglich, ob jemand, ohne über Sachsen hinausgekommen zu sein, es zu einer so wirkungssicheren und delikaten Behandlung des Steins bringen konnte. Nehmen wir hinzu, was schon die architektonische Anordnung zu erwägen gab, so scheint es uns nicht anders möglich: er muß doch in Frankreich gewesen sein. Daß im stilistischen Einzelausdruck nichts Französisches ist, wird dadurch um so bedeutsamer. So mechanisch regulieren sich die Schulbeziehungen doch nicht, als ob ein Aufenthalt in Frankreich bei einem deutschen Künstler jedesmal einen totalen inneren Umschwung herbeigeführt haben müßte. Der Freiburger war, wie uns scheint, ein vielgewandter Mann, der auch Frankreich gesehen hat, in freier Wahl sich manches von dort aneignete, in der Hauptsache sein volkliches und persönliches Wesen aber behauptet hat. Dem Meister der Wechselburger Kreuzigung steht er in vielen Zügen nahe; zu glauben, daß es sich um eine und dieselbe Person handle, können wir uns nicht entschließen.

Hier brechen wir vorläufig ab. Die weiteren Staffeln auf dem Wege zur französischen Stilrichtung, wie sie in den jüngern Wechselburger und den Naumburger Skulpturen vorliegen, werden zweckmäßiger in einem späteren Zusammenhange zu schildern sein.

Der Zusammenhang der Entwicklung des monumentalen Stils mit dem Vordringen der gotischen Architektur ist klar. Ein genauer Parallelismus bestand gleichwohl nicht. Wandernde deutsche Bauleute waren länger als ein Menschenalter schon in Frankreich ein und aus gegangen, bevor die ersten Bildhauer sich zum gleichen entschlossen. Man sieht daraus, wieviel innere Hemmungen und Dumpfheit sie zu überwinden hatten, bis ihr Auge fähig wurde, den Sinn der französischen Offenbarung zu verstehen. Etwas dem Übergangsstil der Architektur Entsprechendes ist nur in Sachsen zu finden, in Westdeutschland nicht, oder höchstens in ganz schwachen, tastenden Ansätzen. Der große Aufschwung kommt erst auf der Entwicklungsstufe, die derjenigen analog ist, die wir in der Architektur die zweite Rezeptionsstufe genannt

haben: Um 1230 tritt eine Generation von Bildhauern auf, die in das Wesen der französischen Kunst tief eingedrungen sind, keineswegs aber sich an sie verloren geben; ihren Werken eignet, wie den Bauwerken derselben Stufe, ein höchst persönlicher Geist, und dieser ist nicht zu verstehen ohne den volklichen Untergrund, aus dem er hervorstach. Auch die am meisten französisch anklingenden Arbeiten würden, wenn sie in Frankreich stünden, dort sogleich als unfranzösisch erkannt werden. Es wird keine Überschätzung sein, zu sagen, daß die besten dieser Epoche den besten französischen ebenbürtig waren und in der Prägekraft des persönlichen Stils über sie hinauswuchsen. Überlegen, und zwar sehr beträchtlich, wie wir nicht verschweigen dürfen, war Frankreich in dem Umfang der Produktion und allen aus einem so großen Schulbetrieb sich ergebenden Vorteilen. Deutschland konnte es auf dieser Stufe noch nicht erreichen, daß für den kirchlichen Monumentalbau der Besitz eines reichgegliederten Zyklus monumentaler Plastik eine Selbstverständlichkeit wurde. Um nur an ein paar Beispielen von Rang die Probe zu machen: der Dom von Limburg und die Elisabethkirche in Marburg verzichteten auf die Plastik ganz; die Marienkirche in Gelnhausen hat ein paar im Vergleich mit ihrer Architektur altertümlich unbeholfene Tympanonreliefs, die Liebfrauenkirche in Trier ein stattliches Statuenportal, aber doch nicht mehr. Für die im Bestande des 13. Jahrhunderts eine so große Rolle spielenden Zisterzienserkirchen ist der Ausfall eine Folge der Ordensregel; die Kölner Schule hatte diese Entschuldigung nicht. So war es eine Frage des Zufalls, ob an diesem oder jenem Orte so viel bildhauerische Kräfte vereinigt werden konnten, als nötig waren, ein monumentales Programm durchzuführen. Mancher tüchtige Bildhauer mag aus Frankreich zurückgekehrt sein, der dann in der Heimat keine Verwendung finden konnte. Auch dürfen wir uns denken, daß an mehreren Orten Unternehmungen eingeleitet wurden, die vor der Zeit abgebrochen werden mußten. Dieser Fall konnte in Magdeburg nachgewiesen werden; er ist nicht der einzige seiner Art gewesen, wie manche hie und da in Vereinzelung erhalten gebliebene Arbeiten es zeigen.

Drei Werkstätten nehmen durch Umfang wie durch Wert ihrer Hervorbringungen eine überragende Stellung ein: die in Straßburg, Bamberg und Naumburg. Unter sich stehen sie in keinem Zusammenhang, aber sie atmen dieselbe Lebensluft.

Wir beginnen die Betrachtung mit dem Dom zu Bamberg, weil hier dem Auftreten des in Frankreich gebildeten Meisters ein älterer, der von der Gotik noch nichts wußte, vorausging. Sein Werk sind die Propheten- und Apostelreliefs an den Brüstungswänden des Georgenchors (Abb. 459—463). Der Eindruck, den sie hervorrufen, ist einer der stärksten, die man von mittelalterlicher Plastik haben kann, dabei nehmen sie in ihrer stilistischen Physiognomie eine von allem, was wir sonst in Deutsch-

land kennen, abgesonderte Stellung ein. Die mit den üblichen Mitteln der Stilvergleichung angestregten Versuche, ihnen das Geheimnis ihrer Vorfahren zu entreißen, sind erfolglos geblieben; nur auf allgemeine Möglichkeiten, Wandmalerei * wie Kleinkunst in Metall, byzantinische vor allem, kann vermutungsweise hingewiesen werden. Je schärfer man dem Meister des Georgenchors ins Gesicht sieht, um so bestimmter wird der Eindruck: er war ein Individuum. Und zwar eines von scharf zugespitzter Originalität und vehementer Stoßkraft.

Betrachten wir sein Werk. Gegenständlich bewegt es sich auf gewohnten Bahnen. Chorschranken mit Apostelbildern haben sich in mehreren sächsischen Kirchen (Hildesheim, Halberstadt, Hamersleben) erhalten, und wahrscheinlich hat es ihrer noch viele gegeben. Von dem in Sachsen Üblichen unterscheidet sich die Bamberger Darstellung durch die Anordnung in Paaren. Doch ist auch dies noch nichts Besonderes, da es sich auf zahlreichen Werken der Kleinkunst bis in die frühchristliche Zeit zurückverfolgen läßt. Aus dem persönlichen Temperament unseres Künstlers kommt die Zuspitzung der *santa conversazione* (dieser Vergleich rührt vom Dänen Julius Lange her) zur dramatischen Handlung. »Vom ruhigen Betrachten, von gelassener Zwiesprache gehen wir alle Grade seelischer Erregung hindurch bis zum rechthaberischen Wortstreit und leidenschaftlichen Überzeugungskampfe. Der eine hört sinnend zu, der andere ist entrüstet. Mit beweglichem Spiel der Hände dringt dieser auf seinen Gegner ein, jener wehrt Einwand und Gegengrund lebhaft von sich ab. Aug' in Auge wird mit ganzer Seele gestritten.« (Weese.) Über welches theologische Thema? Das wird nicht gesagt, ein rein menschlich-künstlerisches Interesse wirkt sich hier aus. Früher als in dem geisterbefreienden staufischen Zeitalter war dies nicht möglich. Der Streit der Meinungen wird uns vorgetragen als Ausfluß der Vielheit der Charaktere. In diesem Sinne werden die Apostel- und Prophetenreihe zunächst als Ganzes einander gegenübergestellt: jene in der Durchführung des Disputes zurückhaltender, in der Haltung würdevoller, physiognomisch maßvoll differenziert; diese urwüchsig, hemmungslos, in den Köpfen von ganz erstaunlicher Mannigfaltigkeit und bis zum Bizarren gehender Kühnheit nicht nur des momentanen Ausdrucks, sondern auch der Grundform. Hier ist schlechthin nichts zur Gewohnheit Erstarrtes, alles lebendigste Eingebung des Augenblicks. Wenn sonst die Standfiguren dieser Zeit, wo sie zu Reihen geordnet werden, an Monotonie der unteren Extremitäten leiden und die lebhaftere Gestikulation dem Oberkörper überlassen, so ist an den Bamberger Gestalten der ganze Körper in Bewegung, in die

* Dieser wohlbegründete Hinweis W. Vöges gilt für die werdende Großplastik generell. Ich füge eine Einzelbeobachtung aus der Bamberger Apostelreihe hinzu: das Übergreifen der Figuren über den tektonischen Rahmen. In der Wandmalerei kommt das sehr häufig vor, Beispiele Abb. 366—369.

Charakterschilderung hineingezogen. Mit dem anatomischen Gefüge wird dabei rücksichtslos genug umgesprungen, Verrenkungen, Überdrehungen werden nicht gescheut, wenn nur der stürmische Ausdruckswille sich ausleben darf. Vor allem ist eine Intensität des Blickes erreicht, wie ihn die Kunst noch nicht gekannt hatte. Sie liegt in der organisch richtigen Auffassung des Auges in seinem Verhältnis zur Muskulatur des Gesichtes und zur Haltung von Kopf und Hals und ist dadurch auch nach dem Verblassen der Bemalung noch immer wirksam. Wie ausdrucksreich ist dann die Gewandung. Sie ist stoffreich und wird mit Anstand getragen bei den Aposteln. Bei den Propheten ist sie knapper, straff angezogen, läßt gelegentlich einen Unterschenkel, einen Arm und selbst die Brust nackt hervortreten. Die Richtungslinien der in scharfen Graten gezeichneten Faltenzüge sind schlecht motiviert, sie gehen ihre eigenen, physikalisch nicht sehr glaublichen Wege, in ihnen herrscht der ornamentale Geist der älteren Kunst, jetzt aber nicht mehr als Selbstzweck, sondern als Element der Charakteristik. Die Mannigfaltigkeit, von der wir oben sprachen, liegt nun aber nicht sowohl in der Gesichtsform (die sich vielmehr mit wenigen Ausnahmen gleichbleibt), als in der Variation des mimischen Ausdrucks. Und so sind auch die Körper alle in den gleichen rechteckigen Hauptumriß eingeschrieben. Unendlich ist aber die Mannigfaltigkeit der inneren Form. — Ohne Frage hat der Hauptmeister Gehilfen gehabt und ihnen einen gewissen Spielraum gelassen, anders sind die Unterschiede des Formgefühls und des Temperaments nicht zu erklären. Am weitesten entfernt sich von ihm das nicht zur Reihe gehörende Verkündigungsrelief (Abb. 462). Es ist zuzugeben, daß manches an ihm schwächer ist. Und doch kann man auch in artistisch höher entwickelten Epochen lange suchen, bis man etwas dem vornehmen Umriß und der Seelenschönheit dieser mit Recht eine Krone tragenden Maria Gleichwertiges wiederfindet.

Die Zeitbestimmung steht auf schwankendem Boden. Unter Abwägung aller Bedingungen gewinnt man für sie als wahrscheinlichstes das Jahrzehnt zwischen der Mitte der 20er und der Mitte der 30er Jahre. Somit wären die Bildwerke des Georgenchors Zeitgenossen der Wechselburger und Freiburger. Auf der sächsischen Folie zeichnet sich die Sonderart des Bambergers in verschärfter Deutlichkeit ab. Beide Teile haben, mittelbar oder unmittelbar, Byzantinisches auf sich wirken lassen, aber wie gänzlich verschieden ist, was sie aus diesem Sammelbecken herausgeschöpft und wie sie es für ihren Bedarf interpretiert haben. Auf einer Entwicklungsstufe, wie sie im 13. Jahrhundert erreicht ist, hat die Forschung nach »Einflüssen« nur sehr beschränkten Wert; unendlich mehr als sie bedeutet die künstlerische Individualität. Die Heftigkeit, mit welcher der Bamberger die seinige sich aussprechen läßt, ist es schließlich am meisten, die ihn so einzigartig erscheinen macht. Zwischen den Gegen-

sätzen der Kategorien Form und Ausdruck geht zu aller Zeit der klippenreiche Weg der deutschen Kunst. Den Sachsen war das größte Anliegen die Belebung und Veredelung der Form; dem Bamberger war sie für sich nichts, der Ausdruck alles. Er ist der jüngere und stärkere Bruder des 200 Jahre vor ihm liegenden Meisters der Hildesheimer Türen. Ihn unter die Naturalisten zu stellen, ist grundfalsch. Er hat nicht die Natur als Gegebenes hingenommen, um es künstlerisch zu klären und zu formen, sondern er fängt bei sich selbst an; aus dem tiefsten Grunde seiner Persönlichkeit, nicht aus der Erfahrung, sind seine Menschen emporgestiegen. Er ist Schöpfer, nicht Gestalter. Daher sind die Dissonanzen, an denen seine Kunst so reich ist, nicht als Mängel anzusehen, sondern als sehr positive Werte, ein Hauptmittel seines ungestümen Ausdruckswillens. Wo aber die Dissonanz das stilbildende Prinzip wird, da wird der Stil — den Begriff ganz allgemein und unhistorisch gefaßt — barock*. In diesem Sinne haben wir den Pulsschlag einer barocken Ader in der deutschen Kunst unserer Epoche schon öfters wahrgenommen, und wenn wir zur Malerei kommen, werden wir ihn wieder fühlen. Die ganze deutsche Kunst verläuft ja unter der Gegenwirkung eines klassischen und eines barocken Pols; das Barocke ist aber das eigentlichst Deutsche in ihr. In diesem Sinn dürfen wir den Meister des Bamberger Georgenchors den ersten ganz deutschen Künstler unserer Geschichte nennen.

Es war aber dafür gesorgt, daß der Zug zum Barocken für jetzt noch nicht die Oberhand gewann. Der Lauf der Dinge nahm gegen ihn Partei. In Bamberg wie überall in Deutschland. Der vielleicht nur wenige Jahre nach dem Ausscheiden des Georgenchormeisters mit der dritten Bauhütte hinzugewanderte Führer der jüngeren Werkstatt war mit in Frankreich erworbenen Anschauungen gesättigt. Er kam aus Reims. Dort hatte er mehrere Jahre, vielleicht ein Jahrzehnt, mitgearbeitet**. Ohne ein Studienmaterial von Zeichnungen und kleinen Modellen in Wachs oder Ton ist seine Tätigkeit in Bamberg nicht zu denken, die Hauptsache war doch, daß sehr feste und deutliche Erinnerungsbilder in seinem Kopfe Wohnung genommen hatten. Als er Reims verließ, war dort die Kathedrale noch nicht vollendet, aber schon stand ein ganzes Heer von Statuen fertig an seinem Platze. Sie sind nicht einheitlichen Stils, mehrere Werkstätten mit abweichenden Richtungen hatten seit einem Menschenalter an ihnen gearbeitet. Diesen mannigfaltigen Eindrücken gab sich nun der Deutsche nicht wahllos hin,

* Man beachte den Fortschritt zum Barocken auch in der Umrahmung der Schrankenreliefs: an der Südseite ruhige Rundbögen, an der Nordseite geschlängelte Kleeblattbögen.

** Andere Landsleute mögen neben ihm gearbeitet haben. Ein französischer Forscher glaubte (vor dem Kriege!) an mehreren Reimser Statuen »evidente Germanismen« zu erkennen. Dasselbe ist an der Architektur beobachtet worden.

sondern sortierte sie nach persönlichen und somit deutsch bedingten Bedürfnissen. Mit den Gestalten seiner eigenen Phantasie verschwisterte sich am engsten eine kleine, von der Masse der Reimser Plastik sich absondernde Gruppe. Sie trug ausgesprochen antikes Gepräge: ein Hauptbeispiel jener der Frühgotik teils vorausgehenden, teils noch in sie hineinragenden, sprungweise im ganzen Abendlande die Runde machenden Renaissancetendenz, die unsere Aufmerksamkeit schon öfters angezogen hat. Kein Zweifel und für die alte Römerstadt Reims, die noch heute stattliche antike Reste bewahrt, auch kein Wunder: jene Werkstatt hat Statuen aus dem ersten Jahrhundert der Kaiserzeit vor Augen gehabt, mit dem hellen Kunstverstande des 13. Jahrhunderts ihre Formensprache studiert, einige wohl geradezu kopiert. Sie stehen an der Kathedrale zerstreut und verlieren sich in der gotischen Masse. Wenn der Bamberger an Reims zurückdachte, erschienen sie ihm als das Beste. Er urteilte dabei schwerlich rein aus persönlichem Geschmack. Näher liegt, zu glauben, daß er schon aus Deutschland die Stimmung dafür mitgebracht habe. Was ihn dort die eine oder andere altbyzantinische Arbeit dunkel hatte ahnen lassen, sah er hier in weit vollkommenerer Gestalt. Aber man lebt nicht an einem Mittelpunkt der aufblühenden gotischen Kunst, bloß um die Antike zu entdecken. Es läßt sich bis ins einzelne genau nachweisen, wie er auch mit Formen neuester französischer Prägung enge Freundschaft geschlossen hatte. Nicht ganz so deutlich, aber bei genauerem Zusehen nicht zu verkennen ist dann das Dritte, das Fortwirken gewisser ihm im Blute sitzender deutscher Neigungen.

So verwickelt, man sieht es ihm auf den ersten Blick nicht an, ist das Gespinst des jüngeren Bamberger Stils — das adäquate Produkt der staufischen Weltlage mit ihrem weitgespannten geistigen Horizont.

Wir werden die Arbeiten der Werkstatt nicht einzeln durchgehen können, nur diejenigen nennen, für die der Obermeister unmittelbar verantwortlich ist (das Wort Eigenhändigkeit muß vorsichtig gebraucht werden). Nach ihrer Formengattung sind sie Statuen. Ein Neues in der Stellung des künstlerischen Problems von durchgreifender Bedeutung. Die romanische Plastik war Innenraumplastik und an die Wandfläche gebunden gewesen; auch die Portalplastik war über das Tympanonrelief nicht hinausgegangen, und dieses war Nachfolger eines Gemäldes. Die gotische Plastik aber lebt in der freien Luft und ist Statue. Dies auch unterscheidet in Bamberg von vornherein die ältere und die jüngere Werkstatt: jene fand ihren Platz an den Chorschränken und an einem Portaltympanon (Gnadenpforte), diese schuf nur Standbilder. Zum Unglück wissen wir nicht, für welchen Architekturort die letzteren bestimmt waren. Das Programm kam nicht zur Ausführung, aus nicht erratbaren Gründen. Schließlich wurden sie zusammenhangslos und

nicht einmal in gleicher Höhe über die Pfeiler eines Seitenschiffs, des nördlichen, zerstreut, ein anderer Teil ziemlich unpassend am Außenbau untergebracht. Es ist seltsam und betrübend, zu sehen, wie der Meister ein Bildwerk nach dem andern schuf, sicher mit einem festen Plan im Kopfe, und doch den Platz am Bauwerk, für den sie bestimmt waren, nicht erlangen konnte. Ist er darüber weggestorben? Oder hat er im Unmut den Ort verlassen?

Zu genauerer Betrachtung wählen wir zunächst die zwei im Seitenschiff, übrigens in einiger Entfernung voneinander, aufgestellten weiblichen Figuren, eine Matrone und eine Jugendliche (Abb. 465, 466). In jener sah man früher, planlos ratend, eine Sibylle, in dieser die Jungfrau Maria, obgleich sie ohne die typischen Bezeichnungen ist, besonders auch das Kind ihr fehlt. Nachdem nun die stilistische Abhängigkeit von Reims erkannt ist, wird auf diesem Umwege auch der Gegenstand klar: Maria und Elisabeth sind gemeint. Miteinander verbunden, wie sie in Reims es sind und irgendwie auch in Bamberg es hätten sein sollen, ergeben sie die Szene der Heimsuchung, die Begegnung der zwei sich als Mütter erkennenden, die heilige Größe ihrer Söhne vorausahnenden Frauen. Ein Moment dramatischer Spannung, von der aber nichts zum Ausdruck kommt. Unser Meister hat lediglich zwei Statuen geben wollen, weiter nichts, und hat die dieser Gattung zukommende Handlungslosigkeit und Abgeschlossenheit uneingeschränkt für seine Gestalten in Anspruch genommen; auch wenn sie nebeneinander ständen, würden sie isoliert sein. Man frage sich, was der Meister des Georgenchors aus dem Thema gemacht hätte, er, in dessen Phantasie aus einer bloß räumlich dekorativen Nebeneinanderstellung dramatische Szenen von höchster Spannkraft sich entwickelten. Der Gegensatz ist so groß, wie er nur sein kann. Man darf ihn aber nicht persönlich fassen. Vielmehr erkennen wir darin in seiner ganzen ursprünglichen Entschiedenheit den Unterschied der Darstellungsgesetze des von alters mit der Malerei eng zusammenhängenden Reliefs und der jungen, im Schatten der Architektur entstandenen statuarischen Kunst. Ihre Abstammung von der Antike, ist das Wort einmal ausgesprochen, bedarf keines weiteren Beweises. Ebenso unverkennbar aber hat sich durch die zweimalige Blutmischung die künstlerische Rasse verändert. Das wird um so fühlbarer, je mehr die allgemeinen Bestimmungen, Motiv, Körperbau und Tracht, unverändert geblieben sind. Der Leser wolle an der Hand der Abbildungen dies ins einzelne nachprüfen (Abb. 464), wir sprechen hier nur vom synthetischen Eindruck. Zuerst die beiden Madonnen: wie ähnlich sind sie sich und doch wie unähnlich. Bei der Reimser ein stilles Insichruhen und eine zarte, frauenhafte Fülle; die Bamberger von höherem Wuchs und festerem Knochenbau, rüstiger, spannkraftiger, im Gesicht voll herber Frische. Und was im Körper von innerer Bewegungslust zurückgehalten wird,

entbindet sich im Gewand mit flimmernder, raschelnder Unruhe, entschieden verwandt, wenn auch ohne Ähnlichkeit der Einzelmotive, dem ornamentalen und barocken Geschmack, den wir an dem Grabmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig exemplifizierten. So hat die deutsche Luft das klassische Ideal gewandelt. »Was die Bamberger Madonna schließlich ihrem plastischen Formprinzip nach in stärksten Gegensatz zu der Reimser Figur stellt, der Grund auch, weshalb sie weniger »antikisch« erscheint, ist (in extremer Formulierung), daß der Steinblock den Kontur bestimmt und daß dem Steinblock das Gewand aufgezeichnet bleibt. Das ist noch immer das Formprinzip des romanischen Stils!« (Vöge.) Worin aber, fragen wir schließlich, liegt das Madonnenhafte? Die Antwort wird sein dürfen, daß der Künstler an dieses kaum noch gedacht hat. Wir stehen vor der Tatsache, daß das alte Übergewicht des inhaltlich Bedeutenden über die Form vollkommen zugunsten der letzteren umgeschlagen ist, und sehen darin eine *Signatura temporis* von hoher Denkwürdigkeit. — Keineswegs aber lag es im Wesen unseres Meisters, auf die Schilderung der geistigen Natur seiner Gestalten überhaupt zu verzichten. Das zeigt sich sogleich an der Elisabeth. Die Mutter des Täufers wird selbst zur Prophetin gestempelt, eine hochaufgerichtete heroische Gestalt, der Kopf auf dem sehnigen Hals scharf herumgedreht, die hageren Wangen gefurcht, der gespannte Blick seherhaft in die Ferne gerichtet. Hier ist im Vergleich mit dem französischen Original selbständig ein neuer Charakter geschaffen, großartiger und pathetischer, und dementsprechend das plastische Motiv nicht unerheblich umredigiert.

Von den Statuen der Adamsforte sind Petrus und Stephanus Gehilfenarbeiten, während der Meister das kaiserliche Stifterpaar sich selbst vorbehielt. Da Heinrich und Kunigunde zwar auch Heilige, doch als solche jung und zweiten Ranges waren, liegt in ihrer Bevorzugung ausgedrückt, daß sie dem Meister künstlerisch die interessanteren schienen. Vor dem 13. Jahrhundert wäre eine solche Freiheit nicht gewagt worden. An einem andern Ort, in Naumburg, wurde die Aufgabe des Stifterbildes realistisch, als Abbild der Gegenwart, gelöst. Der Bamberger befindet sich auf gleichem Wege, für den er ebenfalls schon in Reims Hinweise fand, aber auf den Zusatz einer idealen Nuance will er nicht ganz verzichten. So wie Kaiser Heinrich trug man an den Höfen des 13. Jahrhunderts den Mantel nicht, es ist ein antiker (wieder durch Reims vermittelt) Wurf darin. Der Kopf (Abb. 473) gibt ein physiognomisches Stimmungsbild, das mehr ist als die vergleichsweise leere Eleganz der Reimser »Vorbilder«. Wer dies konnte, wäre auch imstande gewesen, wirkliche Porträts zu schaffen, hätte die Zeit an solche schon gedacht.

Beinahe noch merkwürdiger, der Intention nach, ist die Annäherung an die Wirklichkeit beim dritten Statuenpaar: Adam und Eva (Abb. 471). Wir haben früher davon gesprochen, daß der durch das Herkommen fest

gebundene mittelalterliche Bilderkreis der Plastik als einzige Gelegenheit zur Darstellung des nackten Körpers den Gekreuzigten ließ. Einen fast verstohlenen Versuch zur Durchbrechung dieser Grenze lernten wir dann in den Auferstehenden der Freiburger Goldenen Pforte kennen. Diese hier sind die ersten Darstellungen des Nackten, ohne Vorgang * und für längere Zeit auch die einzigen. Es ist schwer zu sagen, nach welchem Maßstab man über diesen schlechthin primären Versuch urteilen soll. Die Mängel und Schwächen sind mit Händen zu greifen; von Modellstudium ist nicht die Rede, der Künstler behilft sich mit oberflächlichen Erinnerungsbildern, die Geschlechter werden mit Absicht wenig unterschieden — und doch schwebt über allem ein leises, keusches Ahnen von der Schönheit der Natur.

Die Figuren der Ekklesia und Synagoge stehen zu seiten des (älteren) Fürstenportals (Abb. 283, 469, 470). Wie bei den Figuren der Heimsuchung, sind unter Nichtbeachtung des überlieferten dramatischen Moments (das wir in Straßburg stark betont finden werden) abgeschlossene statuarische Existenzen gegeben, nur kontrastierend in den Charakteren. Mit den gegenständlich entsprechenden Reimser Figuren haben sie keine engere Fühlung; ob sie jene an Schönheitswert überragen, mag man als Geschmacksfrage auf sich beruhen lassen, sicher haben sie die größere Blutwärme. Die Synagoge ist die bekleidete Eva, oder noch richtiger: die Eva die entkleidete Synagoge. Merkwürdig, wieviel unbefangener die erstere ist. Was das feine, durchscheinende, in seinen wenigen Falten mit großem dekorativen Geschmack geordnete Gewand von der Körperform erraten läßt, wieviel reizender, lebenatmender ist es als bei der Gewandlosen. Dieser Künstler sah, was noch niemand vor ihm gesehen hatte, und er wagte sogar, es auszusprechen.

Wir schließen mit dem Reiter hoch am linken Eingang Pfeiler des Georgenchors (Abb. 467, 468). Es ist das eindrucksvollste und populärste unter den Bildwerken des Bamberger Doms, ungerechnet das, nicht minder als bei Adam und Eva, Außerordentliche der Aufgabe: Roß und Reiter rundplastisch und lebensgroß. Seit der Römerzeit war dies technisch und künstlerisch von der monumentalen Plastik das Höchste fordernde Thema in Deutschland nicht mehr versucht worden; das von Karl dem Großen aus Ravenna nach Aachen gebrachte und von den Normannen zerstörte Reiterstandbild Theoderichs war das erste und letzte gewesen, das Deutschland gesehen hatte**. Hier nun bedeutet allerdings die Rundplastik nicht eine volle Freifigur; sie ist, um nicht unter ihrer eigenen Last zusammenzu-

* Auch in Reims kommen Adam und Eva vor — aber bekleidet!

** Deshalb ist Entlehnung aus Südfrankreich, wo an einigen romanischen Kirchenfassaden Reiterbilder vorkommen, behauptet worden. Mir sehr unwahrscheinlich. Der jüngere Bamberger Meister hat nur Nordfrankreich gekannt, und dort ist das Reiterbild unbekannt.

brechen, mit der breiten Pfeilerfläche verklammert, nähert sich also in ihrer Erscheinung dem Relief, welches indessen auch bei freistehenden Reiterdenkmälern, da der Pferdekörper in der Verkürzung unklar wird, nicht viel anders ist. Das Pferd, das übrigens in vielen Einzelheiten gar nicht schlecht beobachtet ist, wollen wir nicht kritisieren. Der Reiter ist unter allem, was zum Vergleich herangezogen werden könnte, die schönste und lebensvollste Verkörperung des idealen Ritters, noch umschwebt von dem romantischen Schimmer der in Wirklichkeit schon abgelaufenen Kreuzfahrerzeit, höfisch wohlgezogen und doch ein Held in dem lässig-vornehmen Sitz, dem frei und stolz getragenen Haupt, dem schmalen Untergesicht, dem willenskräftigen Kinn, dem übermütigen Mund, dem in die Ferne spähenden, von Abenteuern träumenden Blick. Für manche Einzelheiten, zumal die Anlage des Kopfes, sind Erinnerungen an die Königsstatuen in Reims zu Rate gezogen, in der Seelenschilderung geht der Bamberger Reiter über jene ebensoweit hinaus wie die Bamberger Elisabeth über die dortige.

Wir können jetzt im Rückblick das Ergebnis der französischen Erziehung unseres Meisters so zusammenfassen: von ihr hat er die formalen Werte seiner Kunst, in gotisch-antikischer Doppelgestalt; von sich selbst die seelisch-expressiven. Je mehr er im Fortgang seines Werkes auf die letzteren den Akzent legt, um so mehr wendet er sich von den antiken Formeln ab, um so »gotischer« wird er. Darin nimmt er die bald allgemein werdende Wendung der deutschen Bildhauerkunst voraus. Die Beschäftigung mit der reinen Form war eine notwendige Durchgangsphase, darauf tritt das Interesse an der Charakteristik wieder in den Vordergrund. In welchem Sinn und Maß, wird uns Naumburg zeigen.

Zum Schluß möchte es nötig sein, den »Reiter« um seinen Namen zu befragen. Haben wir schon je in einem christlichen Gotteshause einen Reiter gesehen? Er braucht für seine Anwesenheit eine Legitimation. Nun sind in der Tat aus wenig späterer Zeit auch anderswo Reiterbilder vorhanden: am Münster zu Basel aus dem Ende des 13. Jahrhunderts (später umgearbeitet) und im Dom zu Regensburg vom Anfang des 14. Die allgemeine Ähnlichkeit der Anordnung ist nicht gering. Nur sind es in Basel und Regensburg ihrer zwei, symmetrisch aufeinander bezogen, und hier führen sie beidemale denselben Namen. Sie heißen St. Georg und St. Martin. Da nun der Bamberger Reiter am Eingang des Georgenchors steht, ist es keine willkürliche Hypothese — besser begründet jedenfalls als die bisherigen Namengebungen —, auch in ihm einen St. Georg zu vermuten*. Daß er aus Gründen der formalen Symmetrie nach einem Partner verlangt, ist unleugbar; so möchte auch hier ein

* Der Einwand, daß ihm der Drache fehle, ist hinfällig, im 13. Jahrhundert wird er regelmäßig ohne dies Attribut dargestellt, Beispiel aus der Wandmalerei Abb. 363c, aus der Glasmalerei Abb. 385.

St. Martin beabsichtigt gewesen sein, der bekannteste unter den heiligen Reitersmännern. Das Werk des Bamberger Meisters hatte alle Eigenschaften, um unter den Kunstgenossen weithin Ruf zu erlangen. Es ist auffallend, wie im späteren 13. Jahrhundert die Reiterstatuen sich zu mehren beginnen. An der Fassade des Straßburger Münsters standen ihrer vier, die erst in der Französischen Revolution zerstört wurden. Auf dem Marktplatz in Magdeburg wird uns sogar die höchste Überraschung eines freistehenden Reiterdenkmals; wir kommen darauf noch zu sprechen. Nicht übersehen dürfen wir endlich das in der Mitte des Westchors aufgestellte Grabmal des Papstes Clemens II. (vorher Bischof von Bamberg, einer der wenigen deutschen Päpste, die es gegeben hat). Das Grab hat die Form der Tumba. Ihre Wände sind, ganz einzigartig unseres Wissens, mit allegorischen Reliefs geschmückt. Der Umstand, daß es nicht mehr die Originale sind, sondern Kopien aus dem 18. Jahrhundert, hat ihren barocken Stilcharakter nicht erst hervorgerufen, nur ihn gesteigert. Original die Figur des Papstes Abb. 472.

Die Entstehungszeit der Bamberger Skulpturen ist nicht überliefert. Nach sorgfältiger Erwägung aller Begleitumstände läßt sich heute sagen: die ältere Schule begann ihre Tätigkeit näherungsweise um 1220, die jüngere schloß sie ab 1237.

Straßburg (Abb. 449—458). Es handelt sich um die Skulpturen am Querschiff des Münsters. Dasselbe war so wenig wie der Bamberger Dom auf Skulpturenschmuck ursprünglich angelegt. Noch bevor der Bau vollendet war, meldete sich die neue Zeit, etwa in den 20er Jahren, mit dem damals, wie wir sahen, überall in Deutschland auftretenden Verlangen nach Ausstattung mit monumentalem Bildwerk. Das Straßburger Münster ist eine Marienkirche. Am Nordportal kam im Bogenfeld die Anbetung der Könige aus dem Morgenlande, der festlichste Tag in Mariens Erdenleben, am südlichen Doppelportal Mariens Tod, Grablegung, Himmelfahrt und Krönung zur Darstellung. Das Relief des Nordportals ist in der Französischen Revolution zerschlagen worden. Das Südportal besaß außer den Reliefs Freistatuen an den Portalgewänden; übrigens für den Oberrhein kein völlig neues Motiv, da solche vorher schon am Gallusportal des Baseler Münsters, nach südfranzösischen Vorbildern, Verwendung gefunden hatten. Auch sie sind in der Revolution zerstört. Eine Abbildung aus dem 17. Jahrhundert, so oberflächlich sie ist, übermittelt uns doch zwei bedeutsame Merkmale: die Apostelköpfe tragen muschelförmige Nimben — ein byzantinisierendes Motiv; es fehlt die in Nordfrankreich für unentbehrlich gehaltene Baldachinkrönung. Jantzen hat recht, wenn er betont, daß das Portal von der nordfranzösischen Gotik noch unberührt ist; was es an fremdem Zufuß aufgenommen hat, kann nur auf burgundische und in-

direkt auf südfranzösische Quellen zurückgehen, aus denen ja auch die elsässische Architektur dieser Zeit manches geschöpft hat. — Nicht lange aber, so erschien der Mann, an den wir allein denken, wenn von Straßburger Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert die Rede ist. Er gehörte keiner Schule an. Sein Stil ist ein eminent persönlicher. Und zwar ist er das, trotzdem er ebensowohl antikische als gotische Formelemente, darin dem Bamberger gleich, in seine Kunst aufgenommen hat. Wo und in welchem Umfange er die Antike kennengelernt hat, bleibt uns verborgen, wiewohl daß er sie gekannt hat, nicht im geringsten zweifelhaft ist. — Von seinen Reliefs am Südportal sind die zwei kleineren zerstört, vollkommen gut erhalten das im Bogenfeld liegende mit dem Tod der Maria. Die Miniaturmalerei kannte den Gegenstand seit langem, schon bei den Byzantinern; an frühgotischen französischen Kathedralen trat er in die Plastik ein, doch nur als Nebenszene in einem größeren Zyklus; in die Region großplastischer Form hat ihn erst der Straßburger Meister gehoben und sicher hat die Marienverehrung des 13. Jahrhunderts nichts Tieferes, nichts Zarteres mehr geschaffen. Maria liegt tot auf dem Lager; die Legende erzählt, im Augenblick ihres Sterbens habe ein süßer Duft das Haus erfüllt; und wie ein Duft nur umhüllt das Gewand den Körper; der göttliche Sohn ist am Lager erschienen, um die Seele der Toten (nach einer weit in die Zeiten zurückgehenden Vorstellung puppenhaft als kleines Kind dargestellt) an sich zu nehmen; ringsum die Apostel, in Trauergebärden oder auf den erschienenen Heiland hinschauend. Die in der Skulptur einzigartige Anordnung im Beieinander der Gestalten erinnert am meisten an Miniaturen; auch untergegangene Wandgemälde kommen natürlich als Quellen in Betracht. Hier nun findet sich auch einmal, auf einer Miniatur aus Kloster Weingarten (Abb. 327), ein Analogon zu dem neben dem Lager auf der Erde sitzenden Mädchen; daß es auf dem Weingartner Bilde ein Mann, ein Apostel, ist, ändert nichts an der formalen Bedeutung der Figur. Wir meinen nicht gerade, daß der Straßburger Bildhauer die Weingartner Handschrift gesehen habe; aber etwas Ähnliches muß ihm doch bekannt gewesen sein. Sein Eigentum ist die Umsetzung in eine weibliche Figur, mit deren rührender Erscheinung nichts aus dem 13. Jahrhundert sich vergleichen läßt. Dies leitet uns auf den springenden Punkt. So vervollkommenet auch das Formale auf diesem Relief ist: das Hauptanliegen des Künstlers war es nicht, dies war die Darstellung des Seelenlebens. Sie ist von ergreifender Stärke, aber kein greller Ton mischt sich in die feierliche Klage. Und wie dies fast allein durch das Mienenspiel der Köpfe ausgedrückt ist unter sparsamster Zuhilfenahme der Gestikulation, das ist neu. Die ganze ältere Kunst erscheint dagegen unbehilflich. In der Kunst des Straßburger Meisters drückt sich in persönlicher Fassung das Allgemeine aus, das den geschichtlichen Grundwert des 13. Jahrhunderts bestimmt, der Durchbruch des individuellen Seelenlebens nach säkularer Gebundenheit. —

Vergessen wir darüber nicht den Dienst, den ihm für die Formgebung das unbekannt wie in die Hand gespielte antike Material leistete und das besondere Glück, daß es allem Anschein nach aus dem hellenistischen »Barock« stammte, dessen pathetische Stimmung den Wünschen des 13. Jahrhunderts entgegenkam *.

Auf einer anderen Linie stehen des Meisters Standfiguren. In ihnen wirken sich seine Erinnerungen an die französische Frühgotik aus.

Außerhalb der Portalschräge an der Mauer stehen die Figuren der Ekklesia und Synagoge (Abb. 451, 452). Trotz der sie räumlich trennenden Portalbuchten geht zwischen ihnen eine Handlung vor, sind sie durch die vereinheitlichende Wirkung derselben das, was die gleichnamigen Gestalten in Bamberg nicht waren, eine Gruppe. Allein die Straßburger Darstellung kennt noch und erfüllt den ursprünglichen und dramatischen Sinn des Themas: das Streitgespräch zwischen den Personifikationen des Alten und des Neuen Bundes. Es hatte seit Jahrhunderten seinen festen Platz im geistlichen Schauspiel. In der bildenden Kunst, in die es in der Karolingerzeit aufgenommen wurde, blieb es lange auf die Kleinkunst beschränkt. Das 13. Jahrhundert hob es ins Monumentale. Es bedarf einer eindringenden Analyse (wie sie der zu früh verstorbene Karl Franck mit dem Scharfsinn der Liebe angestellt hat), um die große künstlerische Denkarbeit zu durchschauen, die nötig war, damit das statuarische Gesetz so fein und streng erfüllt und zugleich der dramatische Gehalt gerettet werden konnte. Den räumlichen Abstand, der gegeben war, möchte man sich nachträglich nicht kleiner wünschen, auch er war in die Rechnung einbezogen. Die Streitenden sind einander entgegengesprochen; nun das Urteil gesprochen ist, halten sie still; aber die Kampfesworte klingen noch nach. Eine später hinzugefügte Inschrift faßt sie so: über der Ekklesia: »Mit Christi Blut überwind ich dich«; über der Synagoge: »Das selbig Blut erblindet mich.« Wie schön und sprechend die Köpfe sind, die mimische Hauptleistung ist den Körpern im ganzen zugewiesen, ihrer Haltung und Wendung, und dies ist echt plastisch gedacht. Ekklesia stützt sich fest auf den Kreuzstab, den Oberkörper leicht zurückgelehnt, den Kopf vorgebeugt, die Lippen noch in Bewegung, der Blick mit Siegerbewußtsein die

* Schon die von einem anderen, älteren Künstler gearbeiteten Apostelstatuen am Gewände wiesen in diese Richtung. Die allein von ihnen erhalten gebliebenen zwei Köpfe gehen, sei es direkt oder indirekt, unzweideutig auf antike Vorbilder zurück. Nahe verwandte Köpfe fand kürzlich R. Kautzsch unter den Fragmenten eines zerstörten Kirchenportals in Besançon. Die Annahme liegt nahe, daß unser Meister, der Anregung durch den älteren Werkstattgenossen folgend, die damals noch zahlreich vorhandenen antiken Denkmäler in Burgund und Südfrankreich studiert hat. Zu vergleichende Einzelmotive: die unter dünnem gespanntem Gewand durchschimmernden Glieder der toten Maria mit der Berliner Polyhymnia, die Apostelköpfe im Marientod mit Laokoon. Hierauf erst wäre die Berührung mit der nordfranzösischen Gotik, speziell mit der Plastik von Chartres, eingetreten, ohne doch, daß durch sie die hellenistischen Erinnerungen verdrängt worden wären.

Wirkung der Worte verfolgend, die Gesamterscheinung von knapper, scharfer Klarheit. Bei der Synagoge dagegen eine viel kompliziertere Haltung: das Gleichgewicht ist gestört; die Beine verharren noch in der Lage des unmittelbar vorangegangenen Momentes, der Oberkörper wendet sich in die entgegengesetzte Richtung, und der Kopf sinkt; die Gesetzestafeln entgleiten dem schlaff gewordenen linken Arm, der rechte hält kaum noch den zerbrochenen Fahnenstock, die Krone ist gefallen; als Besiegte ist sie dargestellt, aber nicht unwürdig, wie in der derberen, volkstümlicheren Kunst der geistlichen Bühne. Sind die Körper naturwahr? Der Anatom wird ihre Lebensfähigkeit bezweifeln. Aber sicher sind sie aus einer durchaus einheitlichen Vorstellung hervorgegangen: überzarte Gebilde, doch nicht aus weichlichem Stoff; in ihrer binsenschlanken Biegsamkeit spannkraftig wie feiner Stahl; adlig geborene Mädchen vom Scheitel bis zur Zehe. So träumte sich die Zeit die ideale Jungfrau. Man sieht: ein asketisches Ideal ist es nicht mehr. Und so ist auch das Gewand nicht mehr dazu da, den Körper vergessen zu machen. Es liegt über seiner Zartheit wie ein Hauch. Aber ein Geist der Keuschheit und Strenge macht es fest wie einen Panzer. Feine, mit scharfer Bestimmtheit sich abhebende Fältchen folgen der Richtung der Glieder, den Eindruck ihrer Schlankheit noch vermehrend; sie haben nichts von der ornamentalen Selbständigkeit an sich, die wir in der sächsischen und auch noch der Bamberger Schule fanden; sie sind notwendige »tektonische Fältchen«, konstruiert in genauer Überlegung ihres Falles und ihrer Spannung. Zumal das letztere Phänomen hat es unserem Künstler angetan: man sehe die in das Fahnentuch verwickelte Hand der Ekklesia, die weiche Binde über den Augen der Synagoge, den Arm und die Füße der sterbenden Maria.

Der Engelpfeiler (Abb. 453—457). Dies der herkömmliche Name; der Gegenstand ist das Weltgericht. An ihm ist alles neu: tektonisch-dekorativ die Erscheinung eines von oben bis unten mit Statuen besetzten Pfeilers (Abb. 92) und kompositionell die Umsetzung des durch das Herkommen allein gutgeheißenen Flächenbildes (Gemälde oder Relief) in eine Statuengruppe. Die Anordnung ist dabei ein achteckiger, bis zum Gewölbe aufsteigender Freipfeiler, mit vier stärkeren und vier schwächeren Runddiensten besetzt; die letzteren tragen, in drei Zonen übereinander aufgebaut, die Statuen, zusammen also zwölf; schmuckreiche Kapitelle und Konsolen und architektonische Baldachine bezeichnen die Abschnitte. Eine bestimmte Ansichtseite hat nur die oberste (durch ungünstige Beleuchtungsverhältnisse fast unsichtbare) Gruppe mit dem Weltenrichter, für die Auffassung der andern wird der Beschauer im Kreis um den Pfeiler getrieben. In der Haltung der einzelnen Figuren sind die Zonen gegeneinander stark kontrastiert, wodurch das Gruppierungsprinzip sehr verwickelt wird. Starre Hoheit, unabsehbare Heiligkeit herrscht in der obersten Schicht,

symmetrisch ausstrahlende Bewegung in der mittleren mit den Posaunengelnen, eine kreisende Doppelbewegung zuunterst in den Evangelistenfiguren. Ihre übergroße Schlankheit ist Anpassung an die Säulenvorlagen. Die Baldachine mit den unter ihnen liegenden Schatten erzeugen andeutungsweise einen nischenartigen Raum. Die Köpfe der Evangelisten sind im Charakter differenziert, die der Engel atmen eine überweltliche Reinheit, wie sie gewiß immer ersehnt, aber noch niemals mit dem Schein der Wirklichkeit ausgedrückt war.

Die Kunst des Straßburger Ekklesiameisters ist so hoch über ihre Vorstufen hinausgewachsen und so sehr persönlich geworden, daß wir darauf verzichten müssen, sie zu »erklären«. Nur das bringt den Geheimnisvollen unserem Verständnis näher, daß er nicht bloß eine Persönlichkeit war, sondern auch Glied einer Generation; einer, die das Schicksal mit einem Reichtum schöpferischer Kraft begnadet hatte wie bisher keine. Der Straßburger und der Bamberger Meister, so sicher sie voneinander nichts wußten, erklären sich doch wechselseitig: sie atmeten dieselbe geschichtliche Lebensluft. Und dies gilt auch vom dritten führenden Meister dieser Generation, dem Naumburger.

Naumburg (Abb. 477—489). Die Naumburger Skulpturen sind, was den Beginn der Arbeit betrifft, zwanzig Jahre jünger als die der zweiten Bamberger Werkstatt. Dieser Abstand ist bedeutsam. Die fortschreitende Reife der künstlerischen Anschauungen bewirkte, daß der Bildhauer es nicht mehr nötig hatte, seinen Platz in einem schon fertigen Gebäude zu suchen: Bildhauerarbeit und Architektur sind hier von Anfang an in Eins zusammengedacht. Der in Frage kommende Bauteil ist der Westchor. Er wurde dem romanischen Hauptbau nach Abbruch der zu klein gewordenen alten Apsis hinzugefügt in rein frühgotischen Formen. In der Anlage einfach: quadratischer Vorderraum und polygonaler Schluß. Er ist der erste Chor in Deutschland, der von Anfang an auf einen Lettner angelegt war. Für die innere Lebendigkeit dieser Epoche gibt es einen schönen Beweis, wie die von liturgischen Anliegen ausgehende neue Situation sogleich auch künstlerisch in ihrer Besonderheit erfaßt und ausgedeutet wurde. Ein Lettnerchor ist gleichsam an der Kirche eine Kirche für sich, in ihrer Abgeschlossenheit auf beschaulich gesammelte Stimmung hinlenkend und der Konkurrenz mit den andersartigen Formen und dem größeren Maßstab des Schiffs entzogen. In keinem andern räumlichen Medium hätte die feierliche Pracht der monumentalen Dekoration so schön und einheitlich sich auswirken können (Abb. 478). Sie baut sich über den Chorstühlen auf, gewissermaßen als ein steinernes Dorsal: eine zweigeschossige Arkatur, oben durch einen Laufgang von der Wand getrennt. In diese zweite sind die Statuen so eingeordnet, daß auf je drei Bogenöffnungen eine kommt, an der Haupt-

zäsur des Raumes aber eine Gruppe von zweien; im ganzen acht Männer und vier Frauen; auch im Wechsel der Geschlechter ein feststehender Rhythmus. So entsteht ein gar vielstimmiger Zusammenklang der Linien, ein reicher, rhythmischer Wellenschlag, in dem die Statuen gleichsam die Schaumkämme sind. Das ist in neuer Anwendung noch immer das aus der deutsch-romanischen Architektur uns wohlbekannte Kompositionsgesetz. Wie anders wirken dekorativ die Naumburger Statuen als die dichtgedrängten, unrhythmischen Reihen an den französischen Fassaden, und wieviel günstiger für die plastische Darstellung ist diese, die Statuen isolierende Anordnung. Ist doch Isolierung das Wesensprinzip der Plastik. Hier wirkt dasselbe Gefühl, nur umfassender durchgeführt, das wir an der Goldenen Pforte in Freiberg kennengelernt haben, wo es uns eine Überlegenheit über alle französischen Portale zu bewirken schien. Freilich, auch in Deutschland hat das Problem der Vergesellschaftung von Statue mit architektonischen Gliedern niemals wieder eine ähnlich glückliche Lösung gefunden. Sie war auch nur so lange möglich, als ein romanisches, d. h. deutsches, Grundgefühl von den Regeln der französischen Gotik noch nicht zurückgedrängt war. Dann noch eine wichtige Einzelheit: die französischen Statuen sind mit der Säule verwachsen, die Naumburger stehen frei vor ihr. Wieviel günstiger dies für die Entfaltung des Standmotivs ist, braucht nicht bewiesen zu werden.

Was bedeutet nun, um uns der sachlichen Erklärung der Standbilder zuzuwenden, diese Versammlung von acht Männern und vier Frauen, die offenbar Heilige der christlichen Kirche nicht sind? Es sind die Stifter und Wohltäter des Doms, zur einen Hälfte aus dem erloschenen Geschlecht der Eckardiner, zur andern aus dem noch blühenden der Wettiner, dem der Bischof Dietrich, der Erbauer des Westchors, angehörte. Der Ahnenkultus durch die Kunst war in der Gesinnung des 13. Jahrhunderts ein bezeichnender Zug. Regelmäßig nahm er die Form des posthumen Stiftergrabes an. Zuweilen wurden ganze Reihen von Grabmälern auf einmal errichtet; so die Äbtissinnengräber in Quedlinburg; so, nach einer freilich nicht ganz einwandfreien Überlieferung, die (zerstörten) zehn Wettinergräber auf dem Petersberg bei Halle. Wenn also nicht in der Idee, so doch in der Form, war die Naumburger Unternehmung etwas Neues und mußte den Zeitgenossen um so außerordentlicher erscheinen, je fester seit langem die sachlichen Inhalte der kirchlichen Kunst sich fixiert hatten. Noch auffallender wurde das Heraustreten aus dem gewohnten Gleise durch die unumwunden der Zeit und Wirklichkeit entnommene Tracht. Noch nie hatte ein Auge an einem Bildwerk, Grabfiguren ausgenommen, etwas anderes gesehen als eine hieratisch-konventionelle Gewandung, und an den Köpfen etwas anderes als Typen. Selbst in Bamberg war der Reiter, obgleich in Zeittracht gegeben, zum heiligen Reiter, der König zum idealen König gesteigert. Hier in Naumburg ist aber alle

Distanz aufgegeben; thüringische Edelherren und Edelfrauen vom Jahre 1250 sind abgeschildert, genau wie sie lebten und lebten. Ein starker Erdgeruch schwebt um diese Gestalten. Der Historiker zumal hat seine Freude an ihnen. Denn dem international zurechtgemachten romantischen Ideal der Ritterlichkeit, das wir aus der höfischen Dichtung kennen, wird hier ein echterer, der deutschen Wirklichkeit gemäßerer, viel schlichterer, in dieser Schlichtheit aber doch bezwingend vornehmer Habitus gegenübergestellt. Vergleichen wir dazu noch die Charakteristik des typischen Franzosen an der Kathedrale von Reims (Abb. 500). Unser Meister hat sie gekannt; es ist, als ob er bewußt den Gegensatz habe herauskehren wollen. Der Franzose elegant, geschmeidig, verwegen, mit spöttischen Augen und kecker Figur. Der Deutsche schwerfällig, tüchtig, gar nicht auf Repräsentation bedacht, aber sicher in seinem Herrenbewußtsein; neben ihm die junge Markgräfin frauenhaft hoheitsvoll, über den schönen, etwas geistlosen Zügen ein Anflug von träumerischer Wehmut. Beim gegenüberstehenden Paar ein umgekehrter Gegensatz der Stimmungen: die sehr jugendliche Frau mit munteren Augen und lachendem Munde, das Gesicht wie das eines gesunden Landmädchens; der Mann dagegen zusammenfahrend, den Blick betroffen und traurig in die Ferne gerichtet. Setzen wir die Betrachtung bei den Gestalten des Chorschlusses fort, so überrascht uns immer mehr der Ausdruck momentaner, meist schmerzlicher Erregtheit. Man hat nach einer gemeinsamen Ursache gesucht, hat geglaubt, eine dramatische Szene sei dargestellt. Diese Erklärung (der auch der Verfasser früher zuneigte) greift fehl. Die überraschende psychische Bewegtheit hat kein sachliches Motiv, sie ist allein ein künstlerisches Mittel, die Figuren mit Leben zu erfüllen.*

Die Selbstverständlichkeit, mit der die Naumburger Statuen vor uns stehen, kann es übersehen machen, mit welcher staunenswerten Beherrschung hier das Wesensverschiedene zusammengeschlossen ist: Monumentalität, Charakteristik, Dramatik. Die Geschichte der deutschen Plastik hat nur wenige Epochen, in denen sie wahrhaft monumental war. Das Monumentale ist aber am schwersten zu erreichen, wenn es, wie hier in Naumburg, mit dem realistisch Individualisierenden sich vereinigen will. Das erste, als ein der Architektur Verwandtes, fühlt sich zum Abstrakten und Allgemeingültigen hingezogen, das zweite zur Freiheit und Zufälligkeit der Natur. Nur eine ganz große Künstlerschaft vermag zwischen diesen Polen das Gleichgewicht zu finden. »Das Architektonische hat sich wie von selbst in eine höhere Natur verwandelt, und das Natürliche steht da wie eine Architektur.«

Forschen wir den Mitteln nach, mit denen der Meister dies erreichte, so erkennen wir als eines der wesentlichsten die Zurückhaltung, die er

* Zu vergleichen die eingehenden Ausführungen bei Jantzen (1925) und Pinder (1925).

sich in der Entwicklung des Standmotivs auferlegte. Stand- und Spielbein sind unterschieden, doch unter Vermeidung stärkerer Ausladung; die Arme bleiben nahe am Körper, und öfters sind sie sogar in den Mantel eingewickelt; dieser aber fällt so, daß er für den äußeren Umriß der Statue lotrecht-gerade Linien ergibt, sehr im Gegensatze zu dem von der Gotik immer mehr bevorzugten Zickzackkontur. Alle Belebung mußte also durch die Binnenform bewirkt werden und durch die Achsendrehung des Oberkörpers und die Wendung des Halses. Wie war unter solchen Beschränkungen Mannigfaltigkeit der plastischen Charakteristik zu gewinnen? Das große Mittel hierzu ist das Gewand. Begünstigt wurde der Künstler durch einen hochgebildeten Zeitgeschmack im Kostümwesen. Die Mode des 13. Jahrhunderts kam mehr als irgendeine spätere, von der Neuzeit ganz zu schweigen, den Bedürfnissen des Plastikers entgegen. Der einfache, große Schnitt und die schweren, dicken Wollstoffe waren durch die Wirklichkeit gegeben; vom Künstler kommt ihre Ordnung: in wenigen, aber ganz gewaltigen Faltenmotiven; man möchte sagen, der Ernst und Geradsinn, der den sittlichen Charakter ihrer Träger ausmacht, sei auf sie übergegangen. Nach der ornamentalen Selbstgenügsamkeit und dem spielerisch-kleinteiligen Allzuviel in der Gewandbehandlung der unmittelbar vorangehenden Generation ist diese Wendung um so bedeutsamer. Sehr selten wieder hat ein deutscher Künstler die Unarten des deutschen Naturells so fundamental überwunden. Man muß bis zu Dürers Aposteln gehen, um etwas ähnlich groß Gedachtes zu finden. Auch die Franzosen dieser Zeit, durch die unser Meister seinen Weg gefunden hatte, haben seine Höhe nicht erreicht, da sie in dem nationalen Ideal der Eleganz ihre Schranke fanden. — Übrigens sind nicht alle Figuren gleichwertig. Drei von ihnen, Tietmar, Konrad und Regilindis, werden als Arbeiten eines Gehilfen, vielleicht auch Nachfolgers anzusehen sein. Unter den Gewandstatuen verdienen den ersten Preis Gerburg und Gepa. Über der Gestalt der Gerburg liegt eine natürliche Würde und eine ernste Anmut, die uns einen hohen Begriff davon geben, wie sich die staufische Zeit frauenhafte Vornehmheit dachte. Dasselbe Ideal variiert die Figur der Gepa. Von oben bis unten ist sie in ihren Mantel gehüllt. Auf der einen Seite fällt derselbe in drei, nur drei, geraden, lediglich über dem Unterarm ganz leise gebrochenen Riesenfalten, der Schwerkraft folgend, herab; auf der andern ist er mit einer ungesuchten Bewegung aufgerafft, wodurch ein paar flache Querfalten entstehen; die leise Wellenbewegung des Konturs genügt als Kontrast gegen die absolute Senkrechte der andern Seite. Es ist ein Linearstil strengster Art und von ungeheurer Nachdrücklichkeit; auch die Licht- und Schattenwirkung, so stark sie ist, dient nur ihr, sie ist in keiner Weise malerisch. In diesem Mantel nun ist der Körper wie eingemauert, nur die Hände und eine Fußspitze ragen heraus. Und dennoch empfinden wir,

dank der überaus feinen und sicheren Auswägung des leise in den Hüften sich wiegenden Oberkörpers, die Haltung als leicht und anmutig; nichts an ihr bleibt unklar, so viel auch von den Gliedern dem unmittelbaren Anblick entzogen ist. Die Schönheit der zartknochigen, aber nicht mageren Hände überbietet alles, was bis dahin nicht ohne Erfolg schon erstrebt worden war, z. B. am Grabmal Heinrichs des Löwen. Aber ihre Form ist noch nicht das Wichtigste; noch nie war daran gedacht worden, wie es hier geschieht, durch die Hände physiognomisch zu charakterisieren; nur eine sehr erzogene und vornehme Frau wird die an sich gleichgültige Handlung des Blätterns in einem Gebetbuch mit so ausdrucksvoller Grazie verrichten. In der bürgerlich werdenden Kunst der nächstfolgenden Jahrhunderte wird man Hände wie diese nicht wiederfinden.

Nannten wir den Chorraum eine Kirche an der Kirche, so bildet der Lettner ihre Fassade. In der Türrische (nicht mehr oben im Triumphbogen) steht die Kreuzigungsgruppe, an der Brüstung der Sängerbühne läuft ein Reliefstreifen mit je vier Szenen aus der Passionsgeschichte, beginnend mit dem Abendmahl (die beiden letzten Szenen wurden im 17. Jahrhundert zerstört). Der Meister der Naumburger Lettnerreliefs war der größte Dramatiker, den die Bildhauerkunst des deutschen Mittelalters kennt. Die einzelne Szene ist sparsam zusammengesetzt, aber jede Figur ist wichtig für die Handlung, ihre Körperbildung wuchtig im Aufbau und frei in der Bewegung, die Körpertypen und Physiognomien, in großer Lebensnähe gesehen, für unsere Empfindung bäuerisch derb, nur durch die Bedeutung der Handlung in eine höhere Sphäre gehoben. Das Abendmahl zeigt um den Heiland nur fünf Jünger; sie sind ganz dem Behagen des Essens und Trinkens hingegeben; nur einer, der auf dem Eckplatz, ist von einer dunkeln Ahnung ergriffen, er starrt in die Ferne und vergißt es, die Hand aus der Schüssel zu ziehen. Mit eigentümlich abwesendem Blick schaut auch Jesus ins Weite, nicht auf Judas, dem er den Bissen zuschieben muß. Judas empfängt vom Hohenpriester die Silberlinge; nie ist Verschwörung zu lichtscheuer Tat so packend ausgedrückt worden wie in dieser flüsternden Gesellschaft; welch ein genialer dramatischer Zug allein der Gegensatz zwischen dem von Ekel erfaßten Hohenpriester und dem halb verdeckt hinter ihm stehenden, schmeichelnd zurendenden Juden. Bewegung ist auf der dritten Szene, der Gefangennahme; wieder wird man sagen müssen, daß etwas wie dieser Judaskuß in der ganzen Kunst nicht zu finden ist; der vom Schwert Petri getroffene Knecht Malchus ist allein schon als plastisches Motiv eine Erfindung ersten Ranges. Auf der Szene vor Pilatus hat Christus wieder den weltabgewendeten Blick, den wir auf dem Abendmahl sahen. Der Jude, der ihn heranzuführt, ist sehr unparteiisch aufgefaßt; seine Charakteristik ist von einer Gesinnung eingegeben, die Pinder ritterlich nennt. »Diese veredelnde Auffassung des Gegners gemahnt an die tragische

Sympathie, die der Straßburger Synagoge ihre unvergeßliche Vornehmheit verleiht; das ist 13. Jahrhundert! Sehr ein Gegensatz zu der Auffassung der späteren bürgerlichen Zeit.«

Wir wenden uns nun zu der vielerörterten, nicht den Fachmann allein angehenden Frage: war der Meister der Lettnerreliefs derselbe, der die Chorstatuen schuf? oder waren es zwei gesonderte Persönlichkeiten? Trotz allem, was seither zugunsten der ersten Annahme gesagt worden ist, neigt der Verfasser noch immer der zweiten zu. Hier steht Meinung gegen Meinung, zwingend beweisen läßt sich weder die eine noch die andere. Der Naumburger Westlettner hatte einen nahen, aber älteren Verwandten im Westlettner des Mainzer Doms. Nur wenige Bruchstücke sind von demselben erhalten, in Architektur und Plastik von so zwingender Ähnlichkeit mit dem Werk des Naumburgers, daß die Annahme notwendig wird, dieser habe vorher in Mainz gearbeitet. Die Schlußweihe des Mainzer Chors erfolgte 1239, damals muß auch der Lettner vollendet gewesen sein. Der Naumburger Westchor wurde 1249 begonnen (Breve des Bischofs Dietrich von Wettin), in die nächstfolgenden Jahre fällt die Ausführung des Lettners. Das Programm für die Chorstatuen stand von Anfang an fest, das bischöfliche Breve nennt als Stifter und Wohltäter des Doms dieselben fürstlichen Personen, deren Standbilder wir vor uns haben. Da ihre Stilformen bereits 1264 für einen Grabstein in Erfurt benutzt worden sind, müssen sie gleichfalls in den 50er Jahren ausgeführt worden sein, also mit den Lettnerreliefs gleichzeitig oder mindestens unmittelbar nach diesen. Beachten wir nun: der Naumburger Lettner lebt trotz der Jahre, die seitdem vergangen waren, unverändert in den Formanschauungen des Mainzers, der Naumburger Christuskopf ist bis ins kleinste eine Wiederholung des Mainzers*. Gehen wir weiter zu den Chorstatuen, so sehen wir wohl eine gewisse Verwandtschaft im Gefühl für die kubische Masse, aber noch größere Unterschiede in der Gesamtauffassung. Es handelt sich beim Vergleich doch nicht allein um das, was des Künstlers, sondern auch um das, was des Menschen ist. Der Meister des Lettners war ein unvergleichlicher Dramatiker, er war es von ganzer Seele; die Form blieb ihm etwas Sekundäres; bei der Charakterisierung seiner derben, grobköpfigen Gestalten und ihres in wenige, durchschlagende Züge zusammengefaßten Seelenlebens kommt uns immer wieder das Wort »bäuerisch« auf die Zunge, weshalb ich ihn bei früherer Gelegenheit einen genialen Plebejer genannt habe. Der Meister der Chorstatuen aber schildert seine adligen Männer und Frauen nicht nur in ihrem äußeren Gehaben, er fühlt selbst aristokratisch. Die Genialität des einen und des anderen liegt in durchaus verschiedenen

* Außerdem gibt es im jüngeren Naumburger Ostchor ein unvollendet gebliebenes Tympanonrelief, das das Jüngste Gericht in Mainz genau wiederholt; eine Skizze danach muß sich in der Naumburger Werkstatt erhalten haben.

Sphären. Ich kann mir nicht vorstellen, daß der Lettnermeister je in seinem Leben (und er war kein junger Mann mehr) eine Uta, Gerburg, Gepa hätte schaffen können.

Die Werkstätten von Straßburg, Bamberg, Naumburg, in denen zwischen den Jahren 1220 und 1260 die Bildhauerkunst des staufischen Zeitalters kulminierte, waren nicht erwachsen aus örtlicher Tradition, sie waren gegründet und geleitet durch Hinzugewanderte, die vorher in Frankreich gearbeitet hatten. Es ist wahr: ihr schneller und hoher Aufstieg, der uns von Deutschland aus gesehen wie ein Wunder erscheint, war nur möglich durch die in Frankreich erworbenen neuen Kunstmittel. Ebenso wahr aber ist: erworbenes Gut waren nur die Mittel, das Ziel zu ihrer Verwendung trugen die deutschen Künstler in der eigenen Brust. Wir würden viel darum geben, könnten wir genauer beobachten, wie die von jenen Zentren ausgehenden Strömungen sich ausbreiteten, verästelten, miteinander verschlangen. Genug, das wissen wir, daß in jenen Jahren 1220—1260 die Anschauungen über Wesen und Wert der plastischen Kunst sich unermesslich bereicherten und erneuerten.

Bei den Arbeiten zweiten Ranges können wir nicht lange verweilen. — Am Mittelrhein war ein wichtiges Zentrum Mainz. Nur Trümmer haben sich erhalten. Die Reste des Westlettners, an dem das Jüngste Gericht dargestellt war, erweisen sich als ältere Arbeit, eher vor als nach 1239, des Naumburger Lettnermeisters. Dem ebenfalls abgebrochenen Ostlettner entstammt die in Abb. 490 abgebildete Tragefigur. Der Idee nach dasselbe, was in der antiken Kunst die Karyatiden und Atlanten waren. Hier ein Werkmann in der Tracht der Zeit. Mit dem linken Arm stützt er sich auf eine starke hölzerne Schwelle, die unter der Last sich biegt. Das französische Vorbild (am Chor der Kathedrale von Reims) ist mit geistreicher Freiheit benutzt, und wir dürfen wohl sagen: überboten. Zum selben Lettner gehörte vielleicht der Kopf (Abb. 491): in der großartig vereinfachten Formauffassung ein hohes Meisterwerk. Es ist ein Jammer, was hier verloren ist. Ein Zufall hat uns die früher an einem Hause der Fuststraße aufgestellte Madonna erhalten (Abb. 492, jetzt Dom-museum). Sie muß zu den bedeutendsten Werken der Zeit gerechnet werden. Sie erinnert sehr an die Magdeburger Jungfrauen. Beide gehen auf Bamberger Grundformen zurück. Auch am Grabmal des Erzbischofs Siegfried von Eppstein bemerkt man Beziehungen zu Magdeburg. Dasselbe ist, wie auch die Madonna es sein wird, um 1250 entstanden. — Merkwürdig ist das Fehlen der monumentalen Plastik in Köln und am Niederrhein; die Architektur hatte kein Verlangen nach ihr, während sie die Malerei eifrig begünstigte. — Die statuarischen Zyklen in den Vorhallen der Dome von Paderborn und Münster, deren Architektur, wie wir gesehen haben, mit Westfrankreich zusammenhängt, kennen die Gotik noch nicht: ihr plastischer Stil ist halbwegs noch romanisch-ornamental. Nur die später, um 1260,

hinzugefügten Figuren in Münster gelangen zu einem Stil ungefähr in der Richtung der Naumburger Chorfiguren (Abb. 217). — Eine umfangreiche Tätigkeit entwickelte sich von 1240 ab an dem langsam fortschreitenden Bau des Magdeburger Doms. Neue Gedanken treten hier auf, eingekleidet in eine Formensprache, die von Bamberg ihren Ausgang nahm. Der ursprüngliche Plan der Aufstellung wurde später zerrissen. Die heute am Nordportal stehenden Gruppen der fünf klugen und fünf törichten Jungfrauen (Abb. 474) waren sicher für einen anderen Platz, vermutlich das Westportal, bestimmt. Der Gegenstand war in dieser Verwendung neu; an Portalen des 14. Jahrhunderts kann man ihn oft wiederfinden. Wir sehen hier zehnmal denselben, gleichbleibenden Grundtypus, aber in den ausdrucksgebenden Teilen mit geistreicher Mannigfaltigkeit variiert. Die klugen in köstlich mädchenhaft ausgedrücktem Frohlocken, die törichten in noch reicherer Abstufung hingegeben ihren hemmungslos hervorbrechenden Affekten der Selbstanklage, der Reue, der Verzweiflung. Die dramatische Einheit des Planes, die hier versucht wurde, ist im Prinzip etwas Höheres, als die bunt zusammengesetzten Reihen an den Portalen französischer Kathedralen (und auch Bambergs). Was sonst noch am Magdeburger Dom an Einzelfiguren vorhanden ist, kann in seiner willkürlichen Zerstreuung nicht mehr recht gewürdigt werden, uns interessieren sie als deutliche Nachklänge von Bamberg. Magdeburg bietet aber noch eine große Überraschung: ein auf dem Markt unter freiem Himmel stehendes Reiterstandbild in Stein (Abb. 475). Es wird Kaiser Otto genannt — ob mit Recht, ist nicht auszumachen. Mit dem kirchlichen Gedankenkreise hängt es nicht zusammen, eher mit dem Stadtrecht. Die künstlerische Abstammung vom Bamberger Reiter ist deutlich, in der Kühnheit der statischen Leistung geht es über diesen hinaus. Zwei allegorische Frauengestalten, die eine einen Schild tragend, auf dem der Reichsadler gemalt war, begleiteten den Kaiser. Ein Holzschnitt des 16. Jahrhunderts zeigt noch die reizvolle frühgotische Baldachinarchitektur, heute sehen wir deren Ersatz in schwereren Renaissanceformen (Abb. 476). Das erste Reiterstandbild, das Deutschland besaß, hatte Karl der Große aus Italien nach Aachen bringen lassen, dieses zweite blieb auf lange Zeit hinaus auch das letzte. Wenige Jahre nach seiner Errichtung begann für Deutschland »die kaiserlose, die schreckliche Zeit«.

Die Grabdenkmäler. Ihre Zahl ist nicht so groß, wie man nach dem hohen Stande, den die Bildhauerkunst erreicht hatte, vermuten könnte. Wieviel verloren gegangen ist — wenig kann es nicht sein —, läßt sich nicht abschätzen. In der Menge wie in der Güte der erhaltenen Stücke nimmt die sächsische Schule den ersten Platz ein, doch fehlt es auch hier keineswegs an handwerklichen Arbeiten minderen Wertes.

Die Anordnung im ganzen blieb die überlieferte. Ein wichtiger Fortschritt aber, zu dem schon das spätere 12. Jahrhundert den Anfang gemacht hatte, ist der vom Relief zur Vollplastik. Nachdem dieser Schritt getan war, mußte die alte Auffassung der Grabfigur als bildmäßig gerahmte Darstellung einer stehenden Gestalt durch ihren Widerspruch mit der wirklichen, liegenden Lage anstößig werden. Die besten Grabdenkmäler der Zeit, wie das Heinrichs des Löwen in Braunschweig, Wiprechts von Groitzsch in Pegau und des Markgrafen Dedo in Wechselburg, des Ritters in Merseburg und andere mehr, gehen deshalb sehr ernstlich auf das Problem ein, die Gestalten als liegende erscheinen zu lassen (Abb. 444 bis 448). Das Kissenmotiv tritt auf. Zu völliger Klärung gelangte man aber nirgends, weil die durch das Herkommen festgelegten Gesten ihren Ursprung in der Standfigur hatten; vor allem, man ging nie so weit, einen vom Tode Hingestreckten darzustellen, sondern gab nach wie vor im Liegenden doch einen Lebenden. Außerdem war die große Masse der Grabfiguren doch immer flachbildlich, in geritzter Umrißzeichnung oder seichtem Relief, und hielt somit an der alten Auffassung unbedenklich fest. Dazu kam, daß die fortschreitende Bekanntschaft mit der französischen Kunst hinsichtlich des Liegeproblems rückschrittlich wirkte. Für die französische Plastik war die architektonisch gebundene Portalfigur so sehr maßgebend, daß ihre Motive ohne weiteres von der Grabplastik übernommen wurden. So ging bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts auch in Deutschland das Interesse an dem Liegeproblem wieder verloren. — Mit dem Anfang des Jahrhunderts beginnt in einzelnen Beispielen und greift dann schnell um sich die Einfügung von Tierfiguren am Fußende. Sie ist symbolisch gemeint. Die landläufige Deutung allerdings (Löwe gleich »Kraft« und darum beim Manne, Hund gleich »Treue« und darum bei der Frau) ist willkürlich. Vielmehr ist die Quelle der Vorstellung in zwei Psalmen zu suchen. Im 90. (91.) (der auch in anderer Kombination viel benutzt wird) heißt es im 13. Vers: »Auf der Otter und dem Basilisk wirst du wandeln und wirst treten auf den Löwen und den Drachen«. Und im 21.: »Es umringten mich viele Hunde.« Die Tiere sind die Mächte des höllischen Abgrunds, Errettung vor ihnen wird erfleht und verheißen, »daß du nicht erschrecken müssest vor dem Grauen der Nacht«.

Nun kommen wir zu der Frage, die vielen Betrachtern der Grabdenkmäler als die Hauptfrage erscheint: geben sie Porträts? Wir können darauf zugleich mit ja und mit nein antworten. Mit ja im künstlerischen, mit nein im historischen Sinne. Das will sagen: die Grabfiguren sind in der ganzen Erscheinung, mit Einschluß der Gesichtszüge, individuell gebildet; aber es sind nicht die Züge der Personen, deren Namen sie tragen. Das war allein schon dadurch unmöglich, daß nahezu alle künstlerisch bedeutenden Grabmäler unserer Epoche Stifterdenkmäler sind, also längst

Verstorbenen gelten*. Der Künstler gab in ihnen frei geschaffene Charakterbilder. Heinrich der Löwe z. B., der bei seinem Tode 66 Jahre alt war, wird als 30jähriger dargestellt (Abb. 445). In der breiten Stirn und dem energischen Munde darf man wohl den Versuch zu einer aus seinem geschichtlichen Charakterbild abgeleiteten idealen Rekonstruktion erkennen. Dagegen ist Wiprecht von Groitzsch (Abb. 446) nichts als der schöne und vornehme Mann an sich. Wir finden auch andere Typen. Zu den bedeutsamsten Aussagen über das Menschenideal der vornehmen Gesellschaft des 13. Jahrhunderts ist das Grabmal des 1247 verstorbenen Grafen Heinrich von Sayn (jetzt im Germanischen Museum, Abb. 447) zu rechnen. Was für Menschen, sagt mit treffenden Worten Hans Jantzen, hat diese Zeit geprägt, und welch gewaltige Vorstellung vom Menschen muß diese Zeit besessen haben, daß sie dieser Persönlichkeit (in einer fast drei Meter hohen, in Eichenholz geschnitzten Gestalt) Züge einer mythischen Größe lieh! Sie scheint eher der germanischen Götterwelt anzugehören als einer historisch bedingten Sphäre. — Wo ein Grabmal unmittelbar nach dem Tode errichtet wurde, lag natürlich die Möglichkeit vor, ein Erinnerungsbild festzuhalten. Daß sie nennenswert oft benutzt worden sei, muß verneint werden. Von keinem einzigen Mitgliede des staufischen Hauses, auch nicht von den in Italien bestatteten, besitzen wir ein figürliches Grabmal. Heinrich der Löwe erhielt ein solches nur in seiner Eigenschaft als Stifter des Braunschweiger Doms, nicht als Landesfürst. Ganz gewiß waren die Meister von Bamberg und Naumburg, und mancher andere noch, künstlerisch reif zum historisch-realistischen Porträt. Aber sie schufen keines, weil keines von ihnen verlangt wurde. Nach der Anschauung der Zeit genügte es, wenn eine Grabfigur künstlerisch glaubwürdig war; auf die Übereinstimmung mit der individuellen Wirklichkeit wurde kein Wert gelegt.

Wir geben uns keiner Täuschung darüber hin, daß von dem Schaffen des 13. Jahrhunderts der erhaltene Denkmälervorrat nur ein Teil ist, weshalb uns in ihm so vieles unvermittelt und unerklärlich erscheint; mit Grund aber dürfen wir glauben, daß in den eingetretenen Verlusten bis zu einem gewissen Grade doch auch eine Auslese sich vollzogen hat, so daß von den Hauptwerken nicht sehr viel fehlen wird. Eine unersetzliche Lücke aber, die auch alle erhaltenen Stücke mitbetrifft, ist es, daß wir von der Polychromierung der Skulptur keine Anschauung haben. Wir sind darauf angewiesen, aus wenigen Spuren einige allgemeine Regeln abzuleiten. Die erste ist, daß alle Plastik nicht einfach die Struktur und Farbe des Werkstoffs zeigte, sondern irgendwie farbig behandelt war.

* Die Hauptbeispiele aus Sachsen wurden schon genannt. Aus andern Landschaften: Königin Plektrudis in St. Marien im Kapitol in Köln, Pfalzgraf Heinrich in Laach, Konrad Kurzbold in Limburg, Papst Clemens II. in Bamberg.

Hierin sind aber sehr verschiedene Abstufungen und Methoden denkbar. Daß es nicht die Absicht gewesen sein kann, den Schein der Wirklichkeit zu erhöhen, folgt von vornherein aus der Denkweise der Zeit. Der Zweck der Polychromie lag vielmehr im Ornamentalen; das plastische Objekt sollte zuerst um seiner selbst willen geschmückt werden, dann aber sollte es auch mit den farbigen Erscheinungen seiner Umgebung (zu der auch die Menschen, zumal die Priester in ihren gold- und farbenreichen Gewändern gehörten) in Verbindung gesetzt werden. Aus der nicht großen Zahl gut überlieferter Beispiele greifen wir einige, die für typisch gelten können, heraus. Die bronzene Grabfigur König Rudolfs im Dom zu Merseburg war vergoldet, die Augen, der Besatz des Mantels und andere Schmuckstücke der Tracht waren mit Glasflüssen ausgesetzt. Die letzteren finden sich auch an den Steinfiguren des Herzogs Widukind, des Markgrafen Wiprecht und in der Madonna in Erfurt. Es ist eine mit dem Kunstgewerbe zusammenhängende Methode, die mit der höheren Entwicklung der Plastik allmählich in Wegfall kam. Zum Beispiel an dem Denkmal Heinrichs des Löwen wurde sie schon nicht mehr angewendet, wohl aber an den Stuckfiguren der Hildeswind und Alburgis im Kloster Heiningen (nach der Mitte des 13. Jahrhunderts), und selbst noch an dem Rittergrabstein in Merseburg (Abb. 448), wo die Pupillen mit einer Paste ausgefüllt und die Gewandspange und der Gürtelbeschlag mit Metall besetzt gewesen sein müssen. — Nicht nur an Holz-, sondern auch an Steinstatuen spielte Vergoldung eine vielleicht noch größere Rolle als die Farbe. Von ihr hat die Goldene Pforte in Freiberg den Namen. An dem großen Naumburger Holzkruzifix im Berliner Museum sind nur die Vergoldungsreste alt, die Farbe jünger. Die Naumburger Stifterfiguren zeigen Augen, Haare, Gewandsäume, Schmuck und Schildwappen durch dünne Lasurfarbe hervorgehoben. In Straßburg sind Farbspuren ebenfalls nur an Augen, Haar und Gewandsäumen zu finden. Durchgehende Färbung der Gewänder auf naturalistischen Eindruck hin ist für Steinfiguren des 13. Jahrhunderts nicht nachgewiesen; man lasse sich durch Übermalung aus jüngeren Zeiten nicht täuschen. Alles sieht danach aus, als ob im Laufe des 13. Jahrhunderts in der Polychromie Beschränkungen eingetreten seien, ähnlich wie die Antike sie durchgemacht hat. Und dies ist auch innerlich wahrscheinlich. Je mehr die Plastik lernt, als ihr eigenstes Ausdrucksmittel die Modellierung, d. h. die Erzeugung des Formindrucks durch Licht und Schatten, anzusehen, um so weniger bedarf sie der Farbe, um so eher wird die letztere die Klarheit der Form stören. Wir sprechen hier aber nur von der Statue. Im Relief muß es anders gewesen sein.