



Geschichte der deutschen Kunst

<<Das>> späte Mittelalter von Rudolf von Habsburg bis zu Maximilian I. :
die Kunst der Gotik / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1930

Buch IV

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96210)

VIERTES BUCH

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

»Auf dem Gipfel der Zustände erhält man sich nicht lange.« (Goethe.) Sicher war es ein Gipfel, auf dem wir am Schluß des dritten Buches die Betrachtung abgebrochen hatten: die Rezeption des gotischen Baustils war vollendet und damit die Einheit des gespaltenen Stilbewußtseins hergestellt; der Plan zum Kölner Dom war entworfen, das Langhaus des Straßburger Münsters im Bau, die großen Zyklen der Bildhauerkunst in Bamberg und Naumburg vollendet, der monumentalen Malerei durch den Hinzutritt der Glasmalerei ein neues, wunderreiches Feld eröffnet, in allen Kunstzweigen hatte das Ringen um Form und Technik nach langer Muße, zuletzt in raschem Lauf, die größten Fortschritte gemacht: überall erhob sich die Unternehmungslust zu Aufgaben höchster Art, niemals hat vor unserer Kunst ein ähnlich großes Reich der Hoffnungen sich ausgebreitet. . . . Aber die Verheißung erfüllte sich nicht. | Wer wollte angesichts des ersten Menschenalters der nachstauischen Kunst von Verfall sprechen? Die Tätigkeit ist noch immer sehr groß, die Zahl der gut geschulten, wissenden und könnenden Meister und Gesellen wächst noch — allein, es sei, wie es wolle, der Glanz der Jugend ist vorbei; rascher als es im Lebensprozeß nötig gewesen wäre, sinkt die Blutwärme, sinkt die geistige Schwungkraft. Die Glocke klingt noch stark, aber nicht mehr ganz rein — es muß ein Riß in ihr eingetreten sein.

Fragen wir nach dem Warum, so werden wir in der Kunst selbst und ihren inneren Entwicklungsnotwendigkeiten eine Antwort nicht finden können. Hier lagen noch Probleme genug vor, die, ohne die gegebene Linie zu verlassen, weitergeführt werden konnten. Die wahren Ursachen liegen im Gesamtzustand der Nation. Genau in denselben Jahren, in denen die Blüte der Kunst zur Frucht reifen wollte, ereignete sich der Untergang des stauischen Hauses, der Zusammenbruch des Kaisertums; alles, was adlig, stolz und hochgesinnt im Phantasieleben des deutschen Volkes war, war davon mitgetroffen: — wenn der Blitz den Gipfel zerschmettert, erzittert der Baum in allen Fasern. Wo anders als im Leben liegt die treibende Kraft der Kunst? Es ist ein seichter Wahn, daß Macht und Kultur in keinem Zusammenhang stünden. Durchaus so ist es: das Zusammentreffen der kunstgeschichtlichen Höhe mit dem staatsgeschichtlichen Niedergang ist das eigentlich tragische Schicksal der deutschen Kunst gewesen. Nie-

mals wieder, wenn auch mit der Zeit neue Kraftquellen sich ihr eröffneten, hat sie sich ganz davon erholt. Der romanische und der frühgotische Stil waren die Stile der deutschen Kaiserzeit gewesen, der hochgotische hatte zum Hintergrund das Obsiegen der Sondergewalten.

Dieses unser viertes Buch umfaßt die Regierungszeit folgender Könige: Rudolf von Habsburg, Adolf von Nassau, Albrecht von Österreich, Heinrich von Luxemburg, Ludwig von Baiern, Günther von Schwarzburg, Karl und Wenzel von Böhmen, Ruprecht von der Pfalz. Die oberflächlichste Kenntnis der deutschen Geschichte genügt, um klar zu sehen, daß dieses Königtum, ein Wahlkönigtum aus wechselnden Häusern, nicht dasselbe bedeutete wie das der Ottonen, Salier und Staufer. Es war noch immer der formale Ausdruck der Reichseinheit, eine reale Macht nicht mehr. Das Königtum hatte sich verblutet, die Reichsverfassung war ein leerer Schein geworden. Das staatliche Leben überhaupt hörte zwar zu sein nicht auf, in gewissen Richtungen wurde es durch die komplizierter werdende Zivilisation sogar zur Erweiterung seiner Aufgaben getrieben, aber es war ganz und gar an die Territorialmächte übergegangen, die geistlichen und weltlichen Fürstentümer und die sich selbst regierenden Städte. Die Könige verfügten über Macht nur, insofern sie zugleich Territorialherren waren. Schon die Staufer hatten mit der Begründung einer Hausmacht begonnen. Sie hatte ihre Stützpunkte am Oberrhein, in Schwaben und Franken gehabt. Die Hausmacht der Habsburger und Luxemburger aber war exzentrisch gelegen, am östlichen Rande des Reichs. In Altdeutschland vermochten sich größere Territorien nicht herauszubilden, und wo sie sich dazu anschickten, wurden sie bald durch Erbteilungen wieder zersplittert. Es bildete sich ein Zustand heraus, den man als eine Dreiteilung Deutschlands bezeichnen kann: erstens jene in staatliche Zwerg- und Krüppelbildungen aufgelösten alten Stammesgebiete; zweitens die neuen habsburgischen und luxemburgischen Territorien, deren Front sich gegen Polen, Ungarn und die Adria kehrte; und drittens, mit der Blickrichtung in die Ferne, auf die nordischen Meere und die Sarmatische Ebene, die in der Hansa zusammengeschlossenen niederdeutschen Stadtrepubliken und die Kolonien des Deutschen Ordens. In dieses zweite und dritte Deutschland zog sich, was die Nation noch an staatlichen Kräften besaß; aber sie trennten sich vom alten Zentrum, und in ihrer Kultur konnten sie nicht verbergen, daß sie Neuland waren. Altdeutschland indessen, wie sehr auch der Lebensstrom hier sich ins Enge und Kleine zurückzog, bewahrte sich den Vorzug der altbegründeten reicheren Kultur, die Gunst des milderen Himmels und leichteren Bluts. Jede Schilderung der deutschen Zustände muß von dieser Dreiteilung ausgehen. Wir fassen zunächst Altdeutschland ins Auge.

Wie im Staat sich Königtum und Territorialfürstentum gegenüberstanden, eine sinkende und eine aufsteigende Lebensform, so in der ständischen Verfassung der Adel und die Stadtbürger. Daneben behauptete sich von den alten Mächten die Kirche in den hergebrachten Formen, innerlich auch sie schon eine andere.

Im Niedergang des Adels ist der Unterschied des hohen und des späten Mittelalters, des staufischen und des nachstaufischen Zeitalters mit Schärfe ausgedrückt. Wir haben es aus der bildenden Kunst der Stauferzeit ablesen können, und alle andern Zeugnisse bestätigen es: ein durch und durch aristokratischer Geist hatte der staufischen Epoche die Prägung gegeben. Aus Elementen mannigfaltig verschiedenen Geburtsstandes hatte ein neuer Adel des ritterlichen Berufes sich gebildet, mit seinem Grundbesitz nicht durch eigenes Wirtschaften verbunden, für den Krieg erzogen, an der Politik interessiert, in der schönen Form der höfischen Gesellschaftskultur sein Glück findend. Aus ihm war ein großer Teil der Geistlichkeit hervorgegangen, fast unsere ganze poetische Literatur wurde von diesem Stande getragen, der beste Geschichtsschreiber wie der größte Gelehrte, Otto von Freising und Albertus Magnus, gehörten ihm an. Und mit Hilfe dieses Standes richteten die Staufer ihre Herrschaft über Italien ein, begannen sie auch ihren deutschen Ländern eine straffere Verwaltung zu schenken. Wie hoch die Glückslage eines bloßen Ministerialen steigen konnte, wenn der Kaiser ihn in die vornehmste Klasse derselben, die Reichsministerialen, aufnahm, zeigt ein Beispiel aus der Kunstgeschichte: die Burg Münzenberg in Hessen, die an Größe und künstlerischem Geschmack hinter der kaiserlichen Pfalz Gelnhausen oder der landgräflichen Wartburg um nichts zurücksteht. Nun kam die Katastrophe des Kaisertums und zog diesen glänzendsten Teil des Niederadels am schnellsten mit ins Verderben. Der weite Horizont, den ihm vorher der Reichsdienst, die Kreuzzüge, das internationale Rittertum geöffnet hatten, verschloß sich ihm. Des Landbaus entwöhnt, durch die von den Städten her um sich greifende Geldwirtschaft bedrängt, kam er in Verarmung; es gab auch keine großen, noblen Kriege mehr, nur elende Fehden: — er wurde berufslos. Unter den Folgeerscheinungen im geistigen Leben ist der jähe Verfall der mittelhochdeutschen Dichtung die auffallendste und bekannteste. Die bildende Kunst scheint nicht unmittelbar betroffen zu sein, da die ritterliche Gesellschaft sich nicht schaffend, nur aufnehmend an ihr beteiligt hatte. Allein auch in dieser Beschränkung war die eintretende Lücke fühlbar genug. Der ritterliche Stand war nun einmal der gewesen, der am besten befähigt war, die Deutschen zur Form zu erziehen. Nicht als ob ihm die Form wieder gleichgültig geworden wäre; wir wollen aus den uns gemeldeten Beispielen des Rückfalls in Roheit, obgleich sie zahlreich sind, keine ganz allgemeinen Schlüsse ziehen; allein die Form verlor ihre innere Lebendig-

keit, sie erstarrte zur Konvention. Vom ritterlichen Geist blieb nicht viel übrig als ein pedantisches Zeremonienwesen. Die bildende Kunst gibt reichliche Belege dafür, wie anders als das 13. Jahrhundert das 14. den vornehmen Mann sich dachte: der Reiter des Bamberger Doms und die Gestalten am Schönen Brunnen in Nürnberg — der Unterschied könnte nicht sprechender sein.

Betrachten wir nun auf der steigenden Seite des Glücksrades den gehaßten Gegenspieler des Adels, die Städte. Die Epoche von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts ist ihre Blütezeit. Bei ihrer Schilderung wird leicht der Fehler gemacht, daß man den Charakter der Epochen nicht genug auseinanderhält. In Wahrheit hat es doch einer langen Zeit bedurft, bis sich aus der neuen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zivilisation heraus eine geschlossene, eigentlich städtische Kultur herabbildete. Im 14. Jahrhundert war sie erst im Werden. Die Hauptleistung dieser Zeit liegt auf organisatorischem Gebiet. In den Städten zuerst — und sie waren darin den fürstlichen Territorialstaaten sehr überlegen — entstand, was wir innere Verwaltung und Wohlfahrtspflege nennen. Die deutsche Stadt war kein Stadtstaat wie die italienische. In ihrem eigenen kleinen Kreise zwar brachte sie alle staatlichen Funktionen an sich, die Neigung aber, sich territorial zu vergrößern, war gering. »Ursprünglich nichts anderes als bauerliche Niederlassungen, welche sich von den Dörfern nur durch ihre Befestigung unterscheiden, werden sie bald der Sitz der Märkte und des freien Verkehrs und im Anschluß an diesen auch der bürgerlichen Freiheit. Sie werden der Zufluchtsort der tüchtigeren Elemente der hörigen Landbevölkerung und entwickeln in ihrem Schoße rasch nacheinander zwei neue Berufsstände, welche der Gesellschaft bis dahin gefehlt hatten, den Handwerker- und den Handelsstand. Sie bilden eine neue Art von Vermögen aus, das bewegliche Erwerbsvermögen.« Die Bevölkerungszahlen waren nicht hoch und stiegen infolge der großen Sterblichkeit nur langsam. Bis zum Ende des 14. Jahrhunderts haben nur Köln und Lübeck die Grenze von 10000 Einwohnern, sie allerdings beträchtlich, überschritten. Hundert Jahre später erreichten in Süddeutschland Straßburg, Ulm und Nürnberg die Zahl 20000, Augsburg 18000; Basel, Mainz, Frankfurt kamen über 10000 nicht hinaus. Dabei war der äußere Umfang schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts meistens dort angelangt, wo er bis in die Neuzeit geblieben ist.

Niemals hat das äußere Bild Deutschlands, soweit es auf der Stellung der Architektur in der Landschaft beruht, sich so schnell und gründlich verändert als durch das Anwachsen der Städte in dem Jahrhundert von 1250—1350. Von nun ab bleiben in der Baustatistik die Städte an der Spitze. Eine imponierende technische Kraftleistung, als geistige freilich nicht ganz ebenso hoch einzuschätzen. Die Nutzbauten bilden eine große

Quote, die Zahl der Kirchenbauten ist im Verhältnis zu der nicht großen Bevölkerungsziffer enorm. In den meisten unserer alten Städte hat sie bis an die Schwelle der Gegenwart dem Bedürfnis genügt. Auch das äußere Stadtbild, wie es das späte Mittelalter hinstellte, mit seinen Mauern, Türmen und Toren, hat sich, bis es im 19. Jahrhundert größtenteils abgebaut wurde, wenig verändert.

Unter den alten Mächten hielt die Kirche am festesten stand. In ihren äußeren Einrichtungen änderte sich nichts. Wie wäre es gleichwohl zu übersehen, daß deren Inhalt ein anderer geworden war? Die Zeit war lange vorüber, in der die Bischöfe Erzieher des Volkes waren und die Säulen des Reichs genannt wurden. Sie hatten ihre Sache von der des Königtums getrennt und die deutsche Kirche in eine tiefere Abhängigkeit von Rom gebracht, als in der die französische und englische standen; gewonnen hatten sie dabei die Befestigung ihrer Territorialgewalt. Als Landesfürsten fühlten sie sich zuerst, und es waren viel tüchtige Männer unter ihnen, die das Sprichwort wahr machten, daß sich unter dem Krummstab gut leben lasse. Aber an den religiösen Grund ihrer Stellung dachten sie kaum noch, sie waren gänzlich politisiert. (Mit vielem Stolz trugen die Bischöfe von Würzburg auf ihren Grabmälern neben dem Krummstab das Schwert als »Herzoge von Franken«.) Gelehrte Männer waren unter ihnen eine große Seltenheit, ihr Interesse an der Kunst ging über das konventionell Notwendige nicht hinaus. Ihre Namen sind in der Geschichte des Burgen- und Festungsbaus häufiger zu finden als in der des Kirchenbaus. Im ganzen 14. Jahrhundert ist (außer in den Kolonialländern) kein neuer Dom begonnen worden, und die aus dem 13. unverändert übernommenen schleppten sich mühsam vorwärts; am Straßburger Münster hatte die Bürgerschaft die Baulast und Verwaltung übernommen, und in Köln wurde, als gänzliche Erlahmung drohte, eine Petersbrüderschaft, in mittelalterlichen Formen ein Dombauverein, gegründet. Die den Bischöfen in der Verwaltung der Diözese zur Seite stehenden Domkapitel bieten kein anderes Bild. Sie sind adlige Korporationen mit nur obenhin geistlichem Anflug. Das gemeinsame Leben im Domstift hatte sich längst aufgelöst. Die Domherren bewohnten jeder seine eigene Kurie, viele hielten überhaupt nicht mehr Residenz. Die Kirche wurde von ihren Oberhirten nur noch als ein großes Rechtsinstitut aufgefaßt. Daß sie Heilsanstalt sein wollte, kam fast nur noch in der Tätigkeit der Pfarrgeistlichkeit zur Erscheinung. Aber wie stand es damit in Wirklichkeit? Generalisierung der häufig laut werdenden Klagen würde gewiß zu einer falschen Beurteilung führen. Sicher ist jedoch, daß für die Ausbildung des Klerus schlecht gesorgt war. Die einst so hochstehenden Dom- und Klosterschulen waren veraltete und verkümmerte Institute, erst die mit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts beginnende Gründung der Universitäten

eröffnete neue Möglichkeiten. In der ersten Hälfte, wie im 13., ging die Bildung des Klerus (so urteilt A. Hauck) kaum über das Maß hinaus, das die Karolingerzeit für notwendig erachtet hatte. Die im Besitz der Grundherren befindlichen Pfarreien wurden fast wie das Erbe der jüngeren Söhne der adligen Häuser betrachtet, und alles, was wir vom Niedergang des Adels gesagt haben, muß auch hier sich geltend gemacht haben. Dagegen brachte das Aufblühen der Städte einen sichtlichen Gewinn. Gerade in unsere Epoche fällt eine große Bereicherung des gottesdienstlichen Lebens, der Kirchenfeste, der Prozessionen unter freiem Himmel, deren z. B. Würzburg vierzehn in jedem Jahre zählte, ungeachtet die häufigen Bittgänge aus außerordentlichen Anlässen; im heiligen Köln ruhte an rund 100 Tagen die Arbeit. Auch hat erst in dieser Zeit das liturgische Mobiliar der Kirchen die Vollständigkeit erlangt und das Bild angenommen, das wir gewohnt sind.

Was haben die Klöster in dieser Zeit bedeutet? Offenbar ist ihnen ihre alte Stellung im Mittelpunkt des religiösen wie des kulturellen Lebens verlorengegangen. Wäre auf sie so viel angekommen wie in früheren Jahrhunderten, so hätte es keine volkstümliche Frömmigkeit und keine höhere Wissenschaft mehr gegeben. Die großen alten Orden erhielten sich durch ihren Grundbesitz und weil sie als Versorgungsanstalten für die jüngeren Söhne und ledigen Töchter des Adels noch eine soziale Wohltat waren (noch in späterer Zeit nannte man sie spottend »des Adels Spital«). Wo ihr Besitz zurückging, verfielen sie. Die Geschichte der Baukunst redet hierin eine deutliche Sprache. Bei den Benediktinern wurde so gut wie gar nicht mehr gebaut, was für eine Korporation von so großer Vergangenheit doch ein vielsagendes Zeichen von Alterung ist. Länger, bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, hielten die Zisterzienser eine gewisse, wenn auch mit ihrem klassischen Zeitalter nicht zu vergleichende Bautätigkeit aufrecht. Und wenn auch die Zahl der Bauten gesunken war, immer sind sie in großem Sinn angelegt und mit der diesem Orden eigenen aristokratischen Absonderung vom Gewöhnlichen.

Es ist unverkennbar: im Geäst des das ganze Dasein des Menschen mächtig überschattenden Baumes der Kirche hatte sich in reichlicher Menge dürres Holz gebildet. Zugleich aber sprangen im Erdreich, in dem seine Wurzeln sich ausbreiteten, neue Quellen auf. Wenn es auf vielen andern Gebieten nach Niedergang aussah, im religiösen Leben Deutschlands war die zweite Hälfte des 13. und die erste des 14. Jahrhunderts eine Zeit reicher und eigentümlicher Entwicklungen. Die Frage war, ob die alten Formen willig und fähig waren, sie aufzunehmen, oder ob sie zum Teil draußen bleiben und eigene Wege sich bahnen mußten. In der Tat ist das erste nicht ohne Erfolg angestrebt, aber auch das zweite nicht ganz vermieden worden. Nur in den äußeren Formen gelang es, die Einheit der Kirche aufrechtzuerhalten, in der Gesinnung war Zwie-

spalt. Bis zu offenkundiger, angriffslustiger Ketzerei, wie in den romanischen Ländern, kam es in Deutschland nur sporadisch, und das Feuer wurde dann bald wieder ausgetreten. Unüberwindlich war ein anderer Gegensatz gegen das von der Kirche begünstigte Gewohnheitschristentum: die echte Frömmigkeit. Sie fühlte sich von der Kirche betrogen, mit Steinen anstatt mit Brot gespeist; von der reichen Gedankenwelt der Scholastik führte keine Brücke zum Volk; ohne äußerlich mit der Kirche zu brechen, waren viele fromme Laien ihr innerlich fremd geworden. Von der Seelennot der stillen Gottsucher hat nur wenig, dann aber um so bedeutsamer, in der Schrift seinen Ausdruck gefunden. Wir finden außerdem heftige Eruptionen einer krankhaften Überreizung: die Geißelfahrten, die Tanzwut, die Visionen und Prophetien frommer Frauen, die als religiöse Epidemien den Volkskörper von Zeit zu Zeit nicht minder erschütterten als die zum Bilde des 14. Jahrhunderts gehörenden physischen Volkskrankheiten, diesem an dunkeln Linien reichen Bilde einer durch mancherlei Unglück, am meisten durch ihr eigenes politisches Ungeschick in ihrer natürlichen Entwicklung gehemmten Nation.

Wie ist nun die Kirche dieser elementar gegen sie aufbrausenden Bewegungen dennoch Herr geworden? Es ist sehr merkwürdig, daß es noch einmal unter der Form mönchischer Organisation geschah: durch die neugegründeten Orden der Franziskaner und Dominikaner, die man mit einigen andern ihnen geistesverwandten Neubildungen unter dem Namen Bettelorden zusammenfaßte. Durch sie wurden die wilden Gewässer in geordnete Bahnen zurückgeführt, teils so, daß sie den volkstümlichen Forderungen entgegenkamen, teils dadurch, daß sie sie gewaltsam niederwarfen. Die Bettelorden haben vom älteren Mönchtum manche äußere Form herübergenommen, innerlich waren sie etwas gänzlich anderes. Die Weltverneinung war bei ihnen nicht Weltflucht. Sie suchten nicht die Einsamkeit, sondern im dichtesten Gewühl der Menschen, auf Straßen und Märkten waren sie zu finden. Durch Besitzlosigkeit unabhängig von der Welt, gedachten sie um so stärker auf sie einzuwirken. Im alten Mönchtum wollte nur das Individuum sich selbst retten, das Ziel des neuen war die Rettung der Nebenmenschen. Der Weg, auf dem dies Ziel verfolgt wurde, war jedoch bei den beiden Arten des Bettelmönchtums sehr verschieden. Formelhaft ausgedrückt: für die Franziskaner war von den christlichen Tugenden die zentrale die Liebe, für die Dominikaner der Glaube. Die Jünger des hl. Franziskus, die sich am liebsten den demütigen Namen der Minoriten, deutsch Minderbrüder, gaben, lebten mit dem Volke, kannten seine Nöte, bewiesen ihm durch ihr Beispiel, daß Armut der glücklichste Stand sei, Armut die erkorene Braut Christi; es war etwas vom Sinn der Bergpredigt in ihnen lebendig geworden und in volkstümlich praktische Form gebracht. Daß sie damit sehr nahe an gewisse ketzerische Richtungen heranstreiften, war für den

Erfolg nur vorteilhaft. Die Dominikaner ihrerseits setzten alles in die Reinheit und Richtigkeit der Lehre; deshalb konnten sie nicht, wie die andern, die Wissenschaft entbehren; ihr Orden hat die meisten Gelehrten der Zeit hervorgebracht und, wo es nötig wurde, die unerbittlichsten Ketzerrichter. Die alte Mönchslosung »Bete und arbeite!« genügte nicht mehr. Die Bettelmönche arbeiteten nicht, und in gewissem Sinne kann man sagen, sie beteten auch nicht; d. h. die objektiv-zeremoniöse Gebetsverrichtung von Hora zu Hora in vorgeschriebenem Wechsel mit körperlicher und geistiger Arbeit war nicht mehr der Inhalt ihres Lebens, sondern Predigt, Beichte, Seelsorge, Armen- und Krankenpflege, Wandern und Betteln. Es ist kaum zu betonen nötig, daß hierin eine Reform liegt, die viel tiefer greift als irgend etwas von dem, was sich in der bisherigen Geschichte des Mönchswesens so genannt hatte, und daß hierdurch erst die beiden bis dahin scharf voneinander geschiedenen Kreise — Mönchtum und Laienvolk — auf dem religiösen Boden miteinander in lebendige Berührung kamen. Die Bettelmönche hatten das Privileg, zu predigen und Beichte zu hören, wo immer sie erschienen, mit Durchbrechung alter Rechte des regulären Klerus. Nach der ursprünglichen Absicht hätten sie feste Wohnsitze überhaupt nicht haben sollen. Dies ließ sich aber nicht lange aufrechterhalten. Das Entscheidende war nun, in welcher Umwelt sie sich niederlassen würden. Nichts ist bezeichnender für sie als die keinen Augenblick schwankende Vorliebe für die Städte. Hier wurden die Franziskaner die Vertrauten des niederen Volkes, während die Dominikaner ihren Anhang im höheren Bürgertum suchten. Dieser sichere soziale Instinkt am meisten befähigte sie dazu, die alten Mönche in der religiösen Führung des Volkes so schnell und so vollständig, wie es geschah, zu überholen. Die schöpferische und geniale Zeit der Bettelorden war das 13. Jahrhundert. Das 14. hat hierin wie in den meisten andern Dingen nur ausgebaut, was jenes gegründet hatte. Es gab keine einzige Stadt von auch nur mäßiger Bedeutung, in der nicht mindestens einer der beiden Orden, fast immer aber beide eine Niederlassung besessen hätten; um 1300 hatten die Klöster der Minderbrüder das zweite Hundert bereits überschritten, und die Predigerklöster näherten sich dieser Zahl. Außerdem entstanden allerlei Unterarten und Abzweigungen ihrer Regel. Mehrere ältere Orden, wie die Karmeliter und Serviten (deutsch Marienknechte), reformierten sich nach ihrem Muster. — Die Menge dieser neuen Orden und ihr unleugbar großer Einfluß auf die Masse bot dem religiös-sozialen Bedürfnis derselben noch immer nicht genug. Es ist merkwürdig, wie die deutsche Neigung zur Genossenschaftsbildung auch dieses Gebietes sich bemächtigte. So entstand der »dritte Orden« des hl. Franziskus, die Terziarier, in dem sich Männer und Frauen des Bürgerstandes, ohne ihrem weltlichen Beruf zu entsagen, zu einem durch geistliche Verpflichtungen

geregelten Leben vereinigten. So die Beghinen, halb wirtschaftliche, halb religiöse Frauengenossenschaften, die, ohne rechte Nonnen zu sein, klosterähnlich in Höfen unter einer Meisterin zusammenlebten. So die Begarden, Männervereine, die sich der Krankenpflege und Totenbestattung widmeten. So die ihnen verwandten, vornehmlich in Norddeutschland verbreiteten Gebetsvereine der Kalandbrüder. Und zahlreiche andere Bruderschaften noch, unter dem Patronat bestimmter Heiliger.

Zu der noch immer anwachsenden Macht der Kirche, zu der Durchdringung aller bürgerlichen Verhältnisse mit geistlichem Besitz und geistlicher Jurisdiktion, zu den Sakramenten und Gottesdiensten, Kirchenfesten, Bittfahrten, geheiligten Bräuchen vielfältiger Art, die von der Wiege bis zum Grabe täglich und stündlich die Nähe der Kirche fühlbar machten, — war das Umsichgreifen einer freien, mitunter recht abseitigen Laienfrömmigkeit das Gegenspiel. Wenn man sie unter den Generalnenner der Mystik bringt, ist das zugleich zu wenig und zu viel. Aber sicher sind alle jene frommen Laienvereinigungen, in verschiedenem Grade, von der Mystik berührt worden. Nach dem Tode des Albertus Magnus kam Deutschland in den Wissenschaften ins Hintertreffen. Es hatte noch keine Universitäten. Und nicht ausschließlich zum Nachteil. Denn dank dessen besaß es eine Theologie, die nicht scholastisch war und die in deutscher Sprache redete, die nicht nur große Volksredner hervorbrachte, sondern auch Schriftsteller mit einer schönen, kraftvollen und gelenkigen Prosa; die dann wieder verschwand und bis auf Luther ihresgleichen nicht mehr gehabt hat. Der Minorit Berthold, der mächtigste Prediger, den Deutschland je besessen hat, war von den Gedanken der Mystik mehr als bloß gestreift. Vorzüglich aber war es der Dominikanerorden, der sich der Mystik zuwandte. Ihm gehörte Meister Eckhart an, der tief Sinnigste und kühnste religiöse Denker der Epoche. Die Mystik stand in keiner bewußten Opposition zur Kirche. Dennoch konnte Eckharts Pantheismus der Verurteilung durch die Inquisition nicht entgehen. Allein schon hatten seine Lehren durch zahlreiche Prediger, die es verstanden, sie ins Einfache und Volkstümliche zu wenden, ihren Weg zu den Laien gefunden. Die Fähigkeit der Kirche, die Massen in Zucht zu halten, soll nicht gering geachtet werden; was im religiösen Leben der Epoche frei und edel war, verdankte es der Mystik.

Hat auch die Kunst ihr etwas zu verdanken gehabt? Die Frage ist, wo sie aufgeworfen wurde, immer bejahend beantwortet worden. Uns scheint sie schwierig und dunkel zu sein. Eine reiche Bildersprache — man braucht nur an die semitischen Völker zu erinnern — ist an sich noch kein Beweis für eine bildmäßig im Sinne des bildenden Künstlers arbeitende Phantasie; so war sie auch bei den Mystikern dazu da, das in seiner reinen Geistigkeit Unsagbare und Unfaßbare dem Verständnis

in etwas nahezubringen; insbesondere hat das vielgenannte »Schauen« der Mystiker psychologisch gar keine Ähnlichkeit mit dem festen und formbegrenzten Schauen des Malers. Will man in der Architektur der Spätgotik und gesteigert des Barocks, oder in den Gemälden Grünewalds und Rembrandts etwas der Mystik Verwandtes erkennen, so hat das seinen guten Sinn, aber gerade die Kunst des 14. Jahrhunderts ist nach dem entgegengesetzten Pol gerichtet, regelstreng, kalt und hart, ganz im Geiste der herrschenden Kirche, diesem Geiste, der mehr Verwandtschaft mit der römischen Jurisprudenz als mit der Bergpredigt hatte. — So müßte der Frage eine andere Wendung gegeben werden: Einfluß der Mystik auf die Kunst würde allgemein hin heißen, daß durch sie das Gemütsleben eine reichere, tiefere Bewegung empfing, welche von der Kunst neue Ausdrucksmittel verlangte. Aber von einer besonderen und einheitlichen Kunstrichtung der Mystik, in dem Sinne, wie man von einer solchen beispielsweise bei den Zisterziensern spricht, kann nicht die Rede sein. — Auch keine von den eigentlich ketzerischen Richtungen hat erkennbare Spuren in der Kunst hinterlassen. Über sie herrschte allein und unbedroht die Kirche.

Die Zeit, in welcher der gotische Baustil seinen Siegeszug durch das Abendland hielt, war dieselbe, in der das universelle Machtsystem des Papsttums sich vollendete. Zu keiner andern je war auch das geistige Leben der Völker des Abendlandes so sehr nach einem Einheitstypus durchgebildet. Hatten, wenn wir zurückblicken, im 11. und 12. Jahrhundert die nationalen Kunsttypen abgesondert nebeneinander gestanden, hatten im expansiven Drange des 13. ihre Kreise sich lebhaft überschritten und damit durch Mischung eine neue Mannigfaltigkeit erzeugt: so brachte das 14. in weitem Umfang eine Ausgleichung. Sein Ideal in Kultur und Kunst ist das Übernationale, das Universale. So oft im europäischen Leben diese Tendenz obsiegt, die Tendenz, die beiden großen Gruppen der Germanen und Romanen das sie Trennende vergessen zu lassen und in einer Geistesgemeinschaft höherer Ordnung — damals war es der christliche Glaube, wie im 18. Jahrhundert die Philosophie — ihr Heil zu suchen: ebenso oft schlägt damit eine große Stunde für die Franzosen.¹ Sie sind dasjenige Volk, welches durch seine Blutmischung wie durch seine Geschichte am meisten eine mittlere Stellung einnimmt. »Frankreich, ein sehr gemischtes Land, hat das Eigene, daß gewisse germanische Pflanzen darin oft besser als in ihrem heimischen Boden gedeihen; es ließe sich das durch Beispiele aus unserer [der französischen] Literaturgeschichte des 12. Jahrhunderts belegen, durch die mittelalterlichen Heldengesänge, die scholastische Philosophie, die gotische Baukunst.« So schrieb 1870 Ernest Renan. Im 14. Jahrhundert nun war die ganze abendländische Welt gotisch geworden. Nicht nur in der Baukunst, sondern auch in den darstellenden Künsten, ja, in den

Literaturformen herrschte dieselbe französische Prägung. Das heißt aber noch nicht, daß die Franzosen das schöpferisch stärkste Volk damals waren. Sehen wir uns in der Geistesgeschichte unserer Epoche um: wer waren in ihr die größten? Dante und Giotto waren Italiener; der erfolgreichste Systematiker der theologisch-philosophischen Spekulation und der kühnste kirchliche Kritiker, Occam und Wiclif, waren Engländer; der universellste Gelehrte und die tiefstinnigsten religiösen Geister, Albertus Magnus und die Mystiker, waren Deutsche. Ihnen haben die Franzosen nichts Gleiches an die Seite zu stellen. Aber sie blieben die Meister und Muster der formalen Kultur. Sie herrschten in der Gesellschaft. Sie waren nicht mehr die Anregenden und Vorwärtstreibenden, sondern die Hüter des Übereinkommens, die Lehrer des Richtigen und Schicklichen. Sie hatten die Spielleitung, aber Dichter wie Schauspieler waren andere. Die Kultur des Mittelalters war auf dem Punkte angelangt, wo sie die Summe ziehen, zum System sich abschließen wollte. Sie war durch die Kirche in säkularer Wirkung dazu erzogen worden, Einheit und Autorität über alles zu stellen; zu keiner Zeit sind in der höheren Gesellschaft die Unterschiede der Nationen so ausgeglichen gewesen. Dieser Geistesverfassung des Jahrhunderts nun kam die angeborene Formbegabung der Franzosen höchlich entgegen. Sie sind zu allen Zeiten die geborenen Enzyklopädisten gewesen, die Meister der Popularisierung und des rhetorisch wirksamen Schlagworts. Dem gesellschaftlich angelegten Franzosen ist der Besitz einer durch Übereinkommen geregelten Form Bedürfnis: dem Deutschen wird die Form, wo sie zur Vorschrift erstarrt, ein lähmender Druck.

Eingepreßt zwischen zwei überstarke Weltmächte, die französische Gesellschaftskultur und den Universalismus des kirchlichen Gedankenkreises, hat die deutsche Kunst unserer Epoche nur in Neben- und Unterströmungen ihre volkliche Wesenheit ganz herauszustellen vermocht. Wollen wir wissen, was frei und unbefangen deutsch gefühlt in der Gotik ist, so müssen wir uns an ihre früheste und wieder ihre späteste Phase halten; die breite Mitte, mit der wir uns in diesem Buche zu beschäftigen haben, hat es uns nur halb und verhüllt zur Darstellung bringen können.

Erstes Kapitel.

DIE GOTISCHE BAUKUNST 1250—1400.

I. DAS SYSTEM.

Wo liegt das geistige Zentrum, aus dem der gotische Baustil entsprungen ist? Liegt es in der Rasse? Man hat es oft hier gesucht, aber man befand sich damit auf einem Irrwege. Der gotische Baustil hat zuerst Gestalt angenommen in der Nordwestecke des heutigen Frankreich, in der Normandie, Picardie und Isle-de-France, einem Lande also mit äußerst gemischter Bevölkerung. In der Seelenanlage welches Volksbestandteiles wäre die Keimzelle der Gotik zu suchen? Des gallo-lateinischen? des fränkischen? des normannischen? Die Frage schon zeigt die Unmöglichkeit einer Antwort. Was jenen Landschaften die geistige Einheit verlieh, war nicht die Rasse, sondern die Kultur: keine allein ihnen eigentümliche, sondern das ganze Abendland umfassende Kultur, die aber dort, in Nordwestfrankreich, ihre höchsten Wärmegrade erreichte. Nur kurze Zeit war die Gotik ein französischer Stil, schnell wurde sie ein abendländischer und blieb es, solange die sie tragende Kultur in Kraft stand. Ganz und gar nicht aus den erblichen Sonder-eigenschaften dieser oder jener Nation, sondern aus den allen Nationen gemeinsamen Forderungen der Zeit ist die Gotik hervorgegangen. Der gotische Stil entstand und gelangte zur Herrschaft als Gegenbewegung des abendländischen Gemeingefühls gegen den im romanischen Stil eingetretenen Zustand unendlicher Verästelung nach Völkern und Stämmen, Ländern und Provinzen. Ganz unterdrückt hat er den Eigenwillen der Völker niemals. So hat auch die deutsche Baukunst die in Frankreich aufgestellte Stilformel zwar anerkannt, aber doch in wechselnden Graden der Annäherung ihre eigene Deutung und Anwendung sich vorbehalten.

Ungünstig genug war leider die geschichtliche Wetterlage, in der Deutschland an die Aufgabe, die Gotik sich zu assimilieren, herantrat. Auf den kurzen, glücklichen Frühling, in dem die Kirchen von Limburg, Marburg, Trier erbaut, die gewaltigen Pläne für Straßburg und Köln erdacht wurden, folgte ein sonnenarmer Sommer: — es trat das Ver-

hängnis ein, von dem unsere Einleitung gesprochen hat. An den Untergang des alten König- und Kaisertums schloß sich ein Niedergang des allgemeinen Lebens, dem sich die Kunst nicht entziehen konnte. Zwar von Verfall, soweit Baulust und wirkliche Tüchtigkeit in Frage kommen, kann nicht die Rede sein, doch die Frische der Phantasie und die ungesuchte Vornehmheit, die der Stauferzeit eigen gewesen waren, weichen in der zweiten Jahrhunderthälfte zuerst langsam, dann immer schneller der Herrschaft des Schemas und der Routine. Es ist eben so: daß einem jeden Baustil durch sein eigenes Lebensgesetz ein Gipfel vorausbestimmt ist, über den er nicht hinaus kann. Das Unglück der deutschen Hochgotik war, daß ihr Gipfel durch Schuld der äußeren Verhältnisse schon am Anfang ihrer Bahn lag. Sicher hätte die Einbürgerung der Gotik andere Formen angenommen, wäre sie anstatt in eine Abend- in eine Frühepoche der deutschen Gesamtgeschichte gefallen.

Es fällt auf, wie arm verhältnismäßig die deutsche Hochgotik an Bauten der obersten kirchlichen Rangklasse ist. In Nordfrankreich wurden im ersten Jahrhundert der Gotik alle Kathedralen neu gebaut. Deutschland hatte nach den großen Leistungen der romanischen Epoche das nicht nötig. Was Deutschland an gotischen Kathedralen besitzt, ist durchweg noch im 13. Jahrhundert, also in der Blütezeit, begonnen worden, aber mit einziger Ausnahme des Straßburger Münsters nahm die Ausführung einen langsamen Gang an und schleppte sich tief in das vierzehnte hin. Sodann die Klosterkirchen. Man erinnert sich der großen Rolle, die sie in der romanischen Architektur gespielt hatten. In den gotischen Jahrhunderten war die Baukunst der vornehmen alten Ordensgesellschaften sehr gesunken, einzig bei den Zisterziensern zeigte sich hie und da noch die alte große Baugesinnung. Weitaus den breitesten Raum im kirchlichen Bauwesen nehmen die neuen Bettelorden ein. Beträchtlich wuchsen auch an Zahl und Größe die städtischen Pfarrkirchen und Kapellen. Daß in diesen Kreisen ein Wetteifer mit den Kathedralen ausgeschlossen war, versteht sich von selbst. Zu ungunsten Deutschlands, wieder im Vergleich mit Frankreich, sprechen endlich auch die hohen Anforderungen, die die Gotik an das Steinmaterial stellt. Deutschland war damit von der Natur, quantitativ wie qualitativ, weit weniger gut bedacht, ja, es gab seit der Ausdehnung der Siedelung nach dem Nordosten weite Gebiete, die des gewachsenen Steins durchaus entbehrten und zum Backstein greifen mußten, der der gotischen Formbehandlung enge Grenzen setzt.

Sehr vieles also vereinigte sich zu dem Ergebnis: Wenn das gotische System dem deutschen Zustand angepaßt werden sollte, mußte es vereinfacht werden. Es liegt doch überhaupt nicht im deutschen Charakter, sich einem Absolutismus, wie er in der französischen Gotik verkündet wurde, zu unterwerfen, wodurch indessen der fortlaufende Einfluß der

französischen Musterkunst nicht aufgehoben wurde, nur bleibt ungewiß, wie weit er noch ein direkter war, d. h. wie oft es über das 13. Jahrhundert hinaus noch vorkam, daß deutsche Bauleute westwärts wanderten; am meisten doch wohl handelte es sich um Kenntnisse aus zweiter Hand, vermittelt durch Zeichnungen. — Der Schilderung der in Deutschland vorgenommenen Vereinfachungen schicken wir eine kurze Rekapitulation des klassischen Systems voraus.

Das klassische System (Abb. 4—10). In keinem anderen Baustil je sind Konstruktion und Form, Verstand und Gefühl ähnlich eng verflochten gewesen. Im römischen Pantheon, um ein extremes Gegenbeispiel zu nennen, ist die Architektur absolute Form, die konstruktiven Mittel bleiben verborgen. Die gotische Kathedrale hingegen stellt ihre Konstruktionsform offen zur Schau und alle Kunstformen sind aus ihr abgeleitet. Das gotische Denken geht nicht vom Raum aus, wie es in den verschiedenen Typen des romanischen Stils geschah, sondern von dem den Raum umschließenden Körper, und hier ist der Grundgedanke: Zerlegung in aktive, arbeitleistende und passive, raumabschließende Teile, am Gewölbe in Rippen und Kappen, an den Umfassungsmauern in Wandpfeiler und zwischen sie eingespannte, aber mehr oder minder vollständig in Fenster aufgelöste Füllungen; und dementsprechend sind auch die die Gewölbe tragenden Stützen aufgelöst, verwandelt in ein Bündel von dünnen Stäben (»Diensten«). Waren im romanischen Bauen die natürlichen Eigenschaften des Steins, das Starke, Gediegene, Beharrende zur Anschauung gebracht, so will die gotische Kathedrale den Schein hervorrufen, als gehorchten ihre Steine anderen Gewalten als den natürlichen. Der toten Materie wird eine Kraft angedichtet, die sonst nur dem organischen Leben zukommt; sie scheint erfüllt von Bewegung, einer von der Erde wegstrebenden, die Schwerkraft nach leichtem Widerstand überwindenden. Die an die Zugehörigkeit zur festen Erde erinnernden waagerechten Linien sind im inneren System von der Bewegung aufgezehrt, nur die vertikalen sind übrig geblieben. Deren Zahl aber hat sich unvergleichlich vermehrt, zuerst schon durch die dichtere Stellung der Pfeiler, dann durch die die aufwärts führenden Blickbahnen vermehrende Bündelform. In diesem allgemeinen und unaufhaltsamen Drang nach oben vermögen endlich auch die Bögen der Arkaden, Fenster und Gewölbe ihre Halbkreisform nicht zu bewahren, sie werden zerbrochen, werden Spitzbogen. Der Spitzbogen hat aber nicht bloß formale Bedeutung. Dank seiner Verbindung mit der Rippenkonstruktion wurde es möglich, die Gewölbegrundrisse vom Zwang zum Quadrat zu befreien, sie in schmale Rechtecke umzuwandeln, und dank dem Strebesystem konnte das der Frühgotik noch unentbehrliche Emporengeschoß (deutsche Beispiele Limburg und Magdeburg) ausgeschaltet werden. Die

erste Maßregel bedeutete Vermehrung der Vertikalen, die zweite Verminderung der Horizontalen, zwei für die Hochgotik gleich wichtige Ergebnisse. An Stelle der Emporen trat als Gelenk zwischen Erdgeschoß und Fenstergeschoß das Triforium ein, eine flache Galerie, die diesem allein noch nicht aufgelösten Mauerabschnitt den verhaßten Eindruck der unorganisierten Fläche nahm. Wie man sieht, wird der gotische Binnenraum nur noch relativ als eine Abgeschlossenheit empfunden. Er umfängt den Beschauer nicht mit ruhenden Flächen, sondern mit einem Strom bewegter Linien, die hinüberreichen in ein unsichtbares Jenseits. — Analog die Veränderung am Außenbau. Er erscheint nicht als plastisch gegliederte Masse, sondern aufgelockert im Einzeleindruck. Die großen Fenster zerreißen die Flächen, die Strebepfeiler und Strebebögen überschneiden sie bis zur Verwirrung, die Dachgesimse geben keinen endgültigen Abschluß, sondern werden von Fialen überstiegen, Wasserspeier strecken sich vor, aus allen Kanten sprießen Blumen. Überall ein freies Emporwachsen zum Licht, außen wie innen ein Streben, Steigen, Klettern und Sprießen, ein Überwundensein von Last und Hemmung. Die gruppierende Anordnung einer Mehrzahl von Türmen, wie sie noch die Frühgotik aus der Romanik herübergenommen hatte, verschwindet, die Höhenbewegung konzentriert sich in den zwei Fassadentürmen.

Reduktion des Systems. Die höchsten Ausdrucksmöglichkeiten des gotischen Stils sind mit dem Raumschema der Basilika verbunden, weshalb in Frankreich die vordem sehr verbreitet gewesene Hallenanlage mit dem Siege der Gotik verschwand. In Deutschland trat das Umgekehrte ein. Die in der romanischen Epoche nur als beschränkte provinzielle Erscheinung sich zeigende Hallenkirche breitete sich in der gotischen aus. Ausschlaggebend wurde sie zwar erst im 15. Jahrhundert. Bis dahin bewahrte sich noch, wiewohl zunehmend bestritten, die Basilika das Übergewicht. Allein auch sie mußte sich in eine Reduktion fügen. Wenn in Frankreich die klassische Epoche das reiche vierteilige frühgotische System dreiteilig vereinfacht hatte, so war das nicht eigentlich Reduktion; es war in ihrem Sinne eine Vervollkommnung. (So auch in Straßburg und Köln, Abb. 6, 8.) Die gangbare deutsche Formel aber schaltete aus dem Akkord: Erdgeschoßarkaden, Triforium, Lichtgaden — das mittlere Glied aus (Abb. 12, 14). Darin liegt eine entschiedene, für die spätere Zeit allerdings überall charakteristische Abstumpfung des rhythmischen Gefühls. Hatten doch schon viele spätromanische Bauten den Wert des Dreiklangs und die Bedeutung der Triforiengalerie als Gelenk, gleichviel, ob sie blind oder offen war, sehr wohl zu würdigen verstanden. Die Zweiteilung ist nicht an sich verwerflich — unter den anders liegenden Verhältnissen der früh- und mittelromanischen Basilika war sie es nicht —, aber die Ausschaltung aus dem dreiteilig konzipierten

gotischen System ließ eine ungelöste tote Fläche zurück. (Vgl. z. B. das Freiburger Münster mit dem Straßburger.) — Weniger allgemein war die Ausschaltung des Strebewerks. Daß die Frühzeit eine ausgesprochene Abneigung gegen dasselbe hatte, ist uns in Erinnerung. Die Hochgotik verhielt sich schwankend. Es gab ansehnliche Kirchen, die schadlos ohne es auskamen, wie z. B. der Magdeburger Dom, alle Bettelordens- und die meisten Pfarrkirchen. Das wuchernde Übermaß der französischen Fassung hat einzig der Kölner Dom (Abb. 86).

Reduktion des Grundrisses. Beim Vergleich der deutschen mit den französischen Anlagen springt nichts schneller ins Auge als die geringere Ausdehnung und einfachere Disposition der Chöre. Die volle Fassung des konzentrischen Umgangs mit Kapellenkranz haben Köln (Abb. 3) und einige wenige rheinische Kirchen; häufiger und in modifizierter Gestalt viele Kirchen des Ostseegebiets; unter erneutem französischem Einfluß der Dom zu Prag und unter seinem der Dom zu Augsburg. Gegenüber den Gepflogenheiten der Allgemeinheit erscheinen sie als Ausnahmen. In der Regel wird das Mittelschiff ohne akzentuierten Absatz als Chorraum verlängert und polygonal geschlossen. Der im 13. Jahrhundert noch bevorzugte fünfseitige Schluß (im Gewölbe 7 Seiten des Zehneckes) weicht im 14. allgemein dem dreiseitigen (im Gewölbe 5 Seiten des Achtecks). Nichts Verschiedeneres im Eindruck kann es geben als die niedrige, halbrunde, romanische Apsis und den auf gleiche Höhe mit dem Hauptschiffsgewölbe gebrachten, ganz in Fenster aufgelösten, in Licht und Farbe zersprühenden gotischen Polygonalchor (Abb. 10, 11). Ferner bildet der gotische Chor, im Zusammenhang mit der Abschaffung der Krypta, keine erhöhte Bühne mehr, sondern wie seine Gewölbe die gleiche Höhe mit denen des Langhauses haben, so liegt auch sein Fußboden auf gleichem Niveau. Die hierin bekundete Abneigung gegen gruppierende Zerlegung des Gesamtraums erstreckt sich weiter auch auf das Querschiff. In sehr vielen Fällen, namentlich bei kleineren Kirchen, wird es ganz aufgegeben. Die Hauptsache ist, daß der Grundriß nicht mehr nach festen geometrischen Verhältnissen strebt. Die Vorbedingung zu dieser Freiheit lag in der Verbindung des Rippengewölbes mit dem Spitzbogen, welche die Möglichkeit gab, in der Grundform der einzelnen Gewölbeabteilung das starre romanische Quadrat durch das elastische Rechteck zu ersetzen. Mit einem Worte: der Grundriß ist flüssig geworden, ist nicht mehr, wie im romanischen Stil, das Primäre, sondern richtet sich nach den Feststellungen des Systems.

Reduktion der Türme. Die frühgotischen Dome von Magdeburg und Limburg waren auf sieben Türme angelegt. Köln und Straßburg haben nur noch die zwei der Fassade. An den Domen von Regensburg und Halberstadt waren außer ihnen Zentraltürme über deren Querschiffsvierung ursprünglich, d. h. im 13. Jahrhundert, geplant, die das 14. fallen

ließ. Im ganzen hat sich das späte 13. und frühe 14. Jahrhundert mit dem Turmbau wenig beschäftigt. An manchen, sonst ausgezeichneten und einheitlichen Bauten, wie in Wimpfen, Maursmünster, Wetzlar, Oppenheim, Xanten, dem Dom in Halberstadt, St. Stephan in Wien u. a., blieb die romanische Fassade erhalten. Die zur Bautätigkeit der Zeit einen starken Beitrag stellenden Kirchen der Zisterzienser und der Bettelorden lehnten den Turm grundsätzlich ab (Abb. 24). Aus der ersten Hälfte unserer Epoche gibt es nur drei Turmfassaden hohen Ranges: in Straßburg, Marburg und Freiburg. In Freiburg trat ein Anlagetypus auf, der in der romanischen Zeit sekundäre Geltung gehabt hatte: der Einzelturm. Hier aber gelang eine Lösung von solcher Vollkommenheit, daß die Folgezeit immer tiefer in ihren Bann geriet. Es war ein Wendepunkt in der ganzen Auffassung des Verhältnisses von Turm und Fassade, wenn auch erst das 15. Jahrhundert mit umfassender Tätigkeit darauf einging. Der Freiburger Turm ist — abgesehen von der Backsteingotik — der einzige ganz bedeutende schöpferische Gedanke, den das 14. Jahrhundert noch beigesteuert hat.

Die Kirchen der Bettelorden (Abb. 14—22, 64, 92—95). In ihnen fanden alle in der Richtung der Reduktion liegenden Neigungen der Zeit einen Sammelpunkt und planmäßige Pflege. Was uns im ganzen genommen als Ernüchterung der künstlerischen Phantasie erscheinen mußte, war in diesem Kreise Ausfluß einer religiösen Weltanschauung (von der wir in der Einleitung gesprochen haben) und eine moralische Forderung. Von einem Werte der Kunst für die Religion wollten sie nichts wissen. Die Bildhauerkunst mieden sie ganz, der Malerei gestanden sie mit der Zeit einen lehrhaften Nutzen zu, nur die Baukunst konnten sie nicht entbehren. In diesem negativen Verhältnis zur Kunst gleichen sie dem primitiven Zisterziensertum. Wie anders war aber die Entwicklung. In der ästhetisch gesättigten Luft des staufischen Zeitalters hatte die Zisterzienserarchitektur sich zu herb großartiger Monumentalität erheben können, die Baukunst der Bettelorden kommt über eine mittlere, bürgerliche Stimmung nicht hinaus. Nach den ursprünglichen Bestimmungen hätten die Jünger der hll. Franz und Dominikus überhaupt keine festen Niederlassungen haben sollen. Ihre Privilegien gestatteten ihnen, an jedem Ort in jeder Kirche das zu tun, was ihre Hauptaufgabe war, zu predigen. Aber die alten Kirchen waren auf diesen Zweck nicht eingerichtet, durch Schranken verstellt, mit Altären überfüllt, die Pfarrkirchen um die Zeit ihres ersten Auflebens zu klein. Unter freiem Himmel, auf Kirchhöfen und Marktplätzen sprachen sie zu der von ihrer volkstümlichen Beredsamkeit hingerissenen Menge. Nicht sehr lange ließ sich diese Ungebundenheit aufrechterhalten. Auch sie begannen sich Klöster und Kirchen zu bauen. Nicht, wie die Zisterzienser, in Einöden, die in emsiger Arbeit zu großen Landgütern kultiviert wurden, sondern in den Städten. Ein paar typische Beispiele: in Straß-

burg kamen die Dominikaner 1224 an, ihre erste eigene Kirche erbauten sie 1254, 1307 erweiterten sie sie zu doppelter Größe; in Köln erschienen die Franziskaner 1221, 1245 erwarben sie sich Gelände für ein Kloster, die Kirche folgte 1260 (Abb. 14, 94). In Erfurt ist die erste Niederlassung der Franziskaner 1221, der Dominikaner 1228, die Entstehungsdaten der Kirche sind für jene 1270, für diese 1308 (Abb. 17, 21, 22, 93). Überall verlief die Entwicklung ähnlich. Um 1300 gab es in Deutschland keine Stadt mehr von einigem Ansehen, in der nicht mindestens einer der zwei Orden, in der Regel aber beide eine Predigtkirche besessen hätten.

Die Bettelorden bauten nicht selber, wie die Zisterzienser, sondern ließen die städtischen Handwerker für sich bauen. Zu einer so straffen Typik wie der ältere Orden haben sie es denn auch nicht gebracht. Doch fehlt es nicht an durchgehenden Merkmalen. Untereinander unterscheiden sich die beiden Bettelorden nicht. Man hat ihnen eine Vorliebe für die Hallenkirche nachgesagt, was aber ein Irrtum ist *. Ihre Kirchen waren anfangs, und auch weiterhin lange Zeit, durchweg Basiliken, und zwar mit möglichst einfachem Plan und in möglichst leichter Konstruktion. Die innere Einrichtung war von der der Klosterkirchen der älteren Orden sehr verschieden. War in diesen, wie man sich erinnert, alles auf »objektiven« Kultus, auf Chordienst, unter starker Beschränkung des für das Volk zugänglichen Raumes angelegt, so wollen umgekehrt die Bettelordenskirchen möglichst viel Volk aufnehmen. Das Querschiff wird überall preisgegeben, der Chor ist klein, nur eben von der für den Altardienst unbedingt benötigten Größe. Verhältnismäßig früh aber, bald nach Eintritt in das 14. Jahrhundert, vollzieht sich hierin schon ein Wandel: die kleinen, alten Chöre werden abgebrochen und durch unmäßig langgestreckte, enge, vom Schiff durch einen hohen Lettnerbau getrennte ersetzt **. Damit ist der Gedanke der Laienkirche, der sich sehr wohl künstlerisch fruchtbar hätte entwickeln lassen, auf halbem Wege aufgegeben und der alte Gegensatz zwischen Klerus und Volk wiederhergestellt, nur in künstlerisch minderwertiger Form.

Außer den dreischiffigen Basiliken kommen häufig einschiffige Säle vor, die, wenn die Bevölkerung zunimmt, durch Hinzufügung eines Seitenschiffs asymmetrisch zweischiffig erweitert werden. Aus dieser entwickelt sich später bei Neubauten die symmetrisch zweischiffige Anlage. Der mit ihr verbundene Übelstand, daß die Öffnung zum Chor durch die in der

* Dagegen sind einige Zisterzienserkirchen sowohl des Nordostens als des Südostens Hallenkirchen mit sehr frühen Daten: im 12. Jh. Walderbach in der Oberpfalz, im 13. Jh. Neuenkamp in Mecklenburg und Zwettl in Österreich.

** Z. B. in Straßburg hatte der Chor von 1254 ein gerades Joch und Schluß aus sieben Seiten des Zehneckes, der von 1307 sechs gerade Joche und Schluß aus drei Seiten des Achtecks; die Länge bei unveränderter Breite zuerst 8 m, dann 29 m.

Mittelachse liegende Pfeilerreihe gespalten wird, wurde infolge der Absperrung des Chors durch den Lettner wenig empfunden.

Die basilikalischen Anlagen der Bettelorden weisen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts in der Mehrzahl eine merkwürdige Rückbildung auf: sie erhalten eine flache Holzdecke* (Abb. 15). Nachwirkung des romanischen Stils ist das nicht, da die Bettelordenskunst mit ihm durch keine Tradition verbunden ist, wohl aber kann (wie auch bei den einschiffigen Anlagen) an das Vorbild der italienischen Ordensarchitektur gedacht werden. Wurden Gewölbe eingeführt, so unterließ man öfters ihre Verbindung mit den Pfeilern, setzte sie auf Kragsteine, insofern es im Einzelfall nicht immer sicher ist, ob eine ursprüngliche oder nachträgliche Wölbung vorliegt, Strebepfeiler fallen regelmäßig weg. Man wußte von den Zisterziensern her, daß bei leichter Konstruktion der Gewölbe Versteifung der Oberwände durch außen angebrachte Wandpfeiler genügte. Der Verzicht auf Türme und jeden sonstigen Schmuck des Äußeren ist fester Grundsatz. Fragt man, was nach so umfassenden Reduktionen von gotischem Stilcharakter an diesen Bauten noch übrigbleibt, so ist es eigentlich nur die spitzbogige Form der Arkaden, Fenster und Gewölbe. Der Grundton ist aber, bei aller Ähnlichkeit des Systems, doch von dem der romanischen Kirchen durchgreifend verschieden: hell, hart, kalt. Natürlich bleibt ein gewisser Spielraum für individuelle Unterschiede. In der älteren Generation finden sich nicht ganz wenig Bauten, denen man Wohlgestalt, namentlich in der Raumbildung, nicht absprechen kann; je tiefer es ins 14. Jahrhundert geht, um so mehr dringt die kleinbürgerliche Trockenheit durch. (Welche aber nicht »Gemütlichkeit« ist — diese kennt das 14. Jahrhundert überall nicht.)

Die Zisterzienser-Frauenklöster. Die Baulust des Ordens war, was die Mannsklöster betrifft, bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts gesättigt. Nur wenige Neubauten entstanden noch, immer in großem Sinn angelegt, aber nicht mehr nach einheitlichen Baugrundsätzen. (So Altenberg in der Nähe von Köln, Salem bei Ueberlingen, Kaisheim bei Donauwörth, Heiligenkreuz nahe Wien.) Anders verhält es sich mit den Frauenklöstern des Ordens. Der Zudrang zu ihnen blieb groß und unter den Bauunternehmungen der zweiten Hälfte des 13., der ersten des 14. Jahrhunderts bilden sie eine ansehnliche Quote. Es sind einschiffige Räume, im Verhältnis zur Breite stark in die Höhe und noch mehr in die Länge gestreckt. Die westliche Hälfte enthält eine niedrige, dreischiffig gewölbte Erdgeschoßhalle (später oft als Sepultur benutzt) und über dieser die ungeteilt bleibende Nonnenempore (Abb. 20). In der Einfachheit der Behandlung sind sie den Bettelordenskirchen vergleichbar,

* Auch noch im 14. Jh. nicht ganz selten: z. B. in Colmar, Gebweiler, Basel, vielfach in Oberschwaben.

doch bleibt immer ein fühlbarer, mit wenig Worten nicht auszudrückender Nuancenunterschied. Ein paar Beispiele unter vielen: Himmelkron in Oberfranken, Himmelpforten, Frauenroth und Mariaburghausen in Unterfranken, Frauenthal bei Mergentheim, Mariensee bei Hannover, Marienthal in der Pfalz, Marienhausen im Rheingau, Marienborn in Hessen.

Die Hallenkirche (Abb. 39—73). Ihre fortschreitende Ausbreitung von der Mitte des 13. Jahrhunderts ab ist unter den Sondermerkmalen der deutschen Gotik das wichtigste. Im romanischen Zeitalter waren ausgedehnte Gebiete Frankreichs durch die Vorliebe für sie charakterisiert. Die Gotik zeigte ausgesprochene Abneigung gegen sie. Umgekehrt gab es in Deutschland romanische Hallenkirchen nur in zwei kleinen Gebieten des Nordwestens und des Südostens, in Westfalen und Baiern. Die Verbindung der Hallenkirche mit der Formenwelt der Gotik trat zum erstenmal nicht in Westfalen selbst ein, sondern gegen 1250 in Hessen mit dem Mittelpunkt der Elisabethkirche in Marburg (vgl. Bd. I S. 295). Bald darauf finden wir sie in Frankfurt und Mainz, um 1300 in Kaiserslautern, um 1320 in Straßburg (St. Thomas). Am Niederrhein ist das erste Beispiel der Umbau der Stiftskirche in Essen 1275, auf dem linken Rheinufer erscheint sie um 1325 in Ahrweiler und Mayen. Es waren zunächst nur vereinzelte Beispiele. In Westfalen nahm der Dom von Paderborn (etwa 1245—1267) die gotischen Formen noch mit Zurückhaltung auf, vollkommen gotisch ist (seit 1270) der Dom von Minden (Abb. 42), unter allen Hallenkirchen des 13. Jahrhunderts die künstlerisch bedeutendste. Nach 1280 entstand, von der hessischen Schule beeinflusst, die Klosterkirche Nienburg a. d. Saale, von etwa 1300 ab wurde der als Basilika begonnene Dom von Meissen als Hallenkirche weitergeführt. — In der südöstlichen Gruppe ist der Übergang vom romanischen zum gotischen Hallenbau noch nicht geklärt. Sagen läßt sich nur, daß er nicht in Baiern, wo wir eine Reihe romanischer Hallenkirchen kennengelernt haben (Bd. I S. 255), vollzogen wurde und daß die Zisterzienser die Führung hatten. Die Kirche in Hohenfurt in Südböhmen war 1290 im Bau. 1295 geweiht wurde der großartige Chorbau in Heiligenkreuz, 1327 begonnen Neuberg in Steiermark, 1343 Zwettl in Niederösterreich, alle drei dem Zisterzienserorden gehörig. — Die älteste Hallenkirche Süddeutschlands, erbaut seit 1330 nach österreichischen Mustern, steht in Laufen a. d. Salzach. Die Frauenkirche in Nürnberg, 1355 vom Böhmerkönig Karl IV. gestiftet, kopiert im Grundriß St. Jakob in Prachatitz (1350) und St. Stephan in Prag (1351). Für den Chor der Heiligenkreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd (seit 1351, Abb. 91) war Zwettl das Vorbild, während das etwas ältere Langhaus eher vom Westen (Straßburg?) beeinflusst ist. Der fränkisch-schwäbische Hallenbau setzt also hundert Jahre später ein als der hessisch-mittelrheinische. Frei von ihm hielt sich nur Oberschwaben.

Die Aufnahme der gotischen Bauformen blieb auf die Anlage der Hallenkirche nicht ohne Einfluß. Bei strengster Auffassung des Prinzips sollen nicht nur die Schiffe gleiche Breite haben, sondern es wird dieses Maß auf die Pfeilerabstände der Längsrichtung übertragen, am liebsten so, daß auch die Zahl der (quadratischen) Gewölbeabteilungen in beiden Richtungen gleich, der Gesamtumriß also wieder ein Quadrat wird. Man erkennt sofort die totale Andersartigkeit gegenüber dem gotischen Raumschema. Einige, und zwar ausgezeichnete Bauten blieben noch konsequent (z. B. Wiesenkirche in Soest, Liebfrauen und St. Quintin in Mainz, Frauenkirche in Nürnberg, Heiligenkreuz in Österreich), meistens aber erweicht die Gotik diese Strenge. Schon in St. Elisabeth in Marburg sind die Seitenschiffe erheblich enger. Umging man hier noch die Höherlegung der Gewölbescheitel des Mittelschiffs, so hat die spätere Zeit auch dies gestattet; unantastbar blieb aber die Höhengleichheit der Kämpfer.

Auf jeden Fall hat in der Hallenkirche das Mittelschiff seine Bedeutung als Dominante verloren, zum mindesten stark abgeschwächt. Darum besteht die Notwendigkeit einer Teilung der Schiffe durch eine ungerade Zahl nicht mehr: es gibt zweischiffige und vierschiffige Hallenkirchen (Abb. 53, 54, 64), besonders in Österreich sind sie häufig (allein in Steiermark sind ihrer 11 gezählt worden).

Für die Gestaltung des Chors der Hallenkirchen gab es kein festes Übereinkommen. Die dem Raumcharakter der Schiffe gemäße Lösung ist eine einfache Polygonalapsis als Schluß des Mittelschiffs und platter Schluß der Abseiten. Gestreckte einschiffige Chöre wirken, wenn sie auch tatsächlich nicht selten sind, als inhomogenes Anhängsel. Bei den langen und schmalen süddeutschen Anlagen wurde das abschließende Halbpolygon auf die Gesamtbreite der drei Schiffe zugeschnitten. — Die Außenansicht ist von schwerfälliger Massenhaftigkeit und bestätigt damit, daß die Hallenkirche im Grunde ein Fremdling im gotischen Gedankenkreise war. Besonders an der Gestaltung des Daches zeigt sich das. Sollte es der inneren Einteilung folgen, so wären drei parallele Längsdächer die richtige Lösung gewesen. Allein die Unzuträglichkeiten für die Ableitung des Regenwassers sind hier so groß, daß man sich nur sehr selten zu ihnen entschloß. Ging man dagegen von der ungeteilten äußeren Baumasse aus, so mußte ein alle drei Schiffe zusammenfassendes einziges Satteldach das Ergebnis sein, und da für das gotische Formgefühl nur ein steiler Querschnitt möglich war, so mußte zu der unbewegten Masse der Schiffe eine zweite, nicht weniger kolossale hinzukommen. Erst die anders denkende Spätgotik hat sich damit wirklich befreundet. Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts war die gebräuchlichste Lösung eine Zerlegung in der Weise, daß ein durchlaufendes Satteldach nur über dem Mittelschiff lag, während über den Seitenschiffen jedes Joch ein selbständiges, gegen jenes stoßendes Querdach erhielt, das bald abgewalmt,

bald mit gesondertem Giebel versehen wurde (Abb. 56). Diese Anordnung ist technisch verwickelt und für das Auge ein unruhiger Anblick.

Die Schmuckformen. Im Gegensatz zu den die Komposition im großen erfassenden Vereinfachungen ließ sich der dekorative Trieb, außer wo er durch besondere Verpflichtungen, wie bei den Kirchen der jüngeren Orden, zur Enthaltsamkeit genötigt wurde, nicht schmälern. Der Wunsch nach Pracht war der Zeit nicht fremd; ob er verwirklicht werden konnte, war weniger eine Frage des Geschmacks als der Mittel. An handwerklicher Tüchtigkeit fehlte es selten, häufiger an fügsamem Baumaterial. Die gebirgigen Gegenden West- und Mitteldeutschlands waren hierin nach wie vor gegenüber den flachen im Vorteil, doch auch sie nicht alle von der Natur gleich gut bedacht. Sandstein war der plastisch bildsamste Stoff, während die deutschen Kalksteine meist nicht so bequem zu behandeln sind wie die französischen.

Die gotischen Schmuckformen zerfallen in zwei Klassen: Maßwerk und Laubwerk. Die beiden ornamentalen Antriebe, die im romanischen Stil noch miteinander verflochten waren, das Spiel der Phantasie mit der frei erfundenen Linie und die Imitation der Naturform, — und zwar derartig einander genähert, daß in der abstrakten Linie immer ein Anklang an Leben und in der Nachahmung des organischen Lebens immer ein gewisses Maß von Abstraktion sich geltend machte —: der gotische Rationalismus läßt sie schroff auseinandergehen. Das Maßwerk wird reine Geometrie, das Pflanzenornament unverhüllte Naturnachahmung.

Das Maßwerk (Abb. 167—176) ist eine in Deutschland mit ganz besonderer Liebe in Pflege genommene Gabe der französischen Kunst. (Man vergleiche damit seine verhältnismäßige Geringschätzung in Italien.) Wenn man die Summe des in unserer Epoche ausgeführten Maßwerks in Arbeitsstunden umsetzen würde, man käme zu ganz ungeheuren Zahlen. Es wäre keine allzu einseitige Übertreibung, das 14. Jahrhundert einfach als »Epoche des Maßwerks« zu bezeichnen. Wir müssen versuchen, in sein nicht ganz leicht zu erfassendes Wesen einzudringen. Wenn der romanische Stil — und nicht anders tat es die Renaissance — die Ausdruckskraft eines Fensters erhöhen wollte, so gab sie seiner Umrahmung stärkere Akzente. Dies ist ganz logisch, denn das Fenster ist ja an sich ein negativer Begriff: die Wegräumung eines Teiles der Wand; einfacher gesagt: ein Loch. Die Gotik dagegen vernachlässigt die Umrahmung und lenkt alle Aufmerksamkeit auf das, was in der Öffnung liegt. Die formale Funktion ist die einer Füllung, materiell soll es das Gegenteil sein, sowenig als möglich Körper haben, um soviel als möglich Licht durchzulassen. Für die erste Fassung verweisen wir auf die Beispiele in Trier und Marburg (Bd. I, Abb. 226, 227). Ein Pfeilerchen (»Pfoften«, »Stab«) mit vorgelegtem Säulchen teilt die Öffnung in der Mitte, verbindet

sich mit dem Gewände durch zwei Spitzbögen, und das darüber im Fensterbogen liegende Feld wird mit einem Kreis ausgestellt (Abb. 167). Der Querschnitt dieser Glieder richtet seine Hauptausdehnung nach der Tiefe, die Vorderansicht muß wegen des Lichtdurchlasses möglichst schmal bleiben. In diesem Stadium besteht noch Ähnlichkeit mit den durch Säulchen geteilten Gruppenöffnungen der romanischen Türme oder Kreuzgänge, allerdings mit einseitiger Steigerung der Höhenproportion und weitgehender Verringerung der Volumina. Das Auge erkennt dieselben Grundformen wie in dem Pfeiler- und Bogensystem des inneren Aufbaus wieder, und für die Phantasie entsteht die Vorstellung, daß überschießende Kräfte von dort hierher vorgedrungen seien. So ersetzt diese Behandlung die augenscheinliche Schwächung der Masse durch Vermehrung der dynamischen Symbole. — Die nächste Phase der Entwicklung wird herbeigeführt durch Erweiterung der Öffnungen. Die Figuration des Maßwerks bleibt dieselbe, aber sie wird multipliziert. Daraus entsteht das vierteilige Muster der klassischen Epoche. Wenn wir auf Straßburg und Köln (Abb. 6 und 8) als Beispiele verweisen, wird eine genauere Analyse überflüssig sein. Die Pfosten und Maßwerkbögen werden weiterhin nur vermehrt, nicht im Volumen verstärkt; der Anklang an konstruktive Leistung verschwebt; wir empfinden als Haupteindruck einen dekorativen Linienkomplex und in diesem einen ins Abstrakte sich verflüchtigenden Widerhall der struktiven Dynamik; immer doch erinnert, wenn auch nur von ferne, das Stabwerk an die Pfeiler, das Maßwerk an die Gewölberippen des Inneren. Das späte 13. und das 14. Jahrhundert fährt mit der Vervielfältigung der Teilungen fort, das Liniennetz wird immer engmaschiger, häufig tritt im Stabwerk der Divisor 3 auf, zuweilen sogar 5 und 7 oder Kombinationen dieser ungeraden Zahlen mit geraden, und an Stelle der krönenden Kreise werden Dreipässe oder in Kurven eingeschlossene Dreiecke und Vierecke beliebt (Abb. 169—175). Die Geschlossenheit der Teilformen und ihre klare Über- und Unterordnung verschwindet, das Muster geht aufs Ganze, breitet sich gleichmäßiger, interpunktionsloser aus und gewinnt mehr und mehr den Charakter der Flächenfüllung in gewisser Ähnlichkeit mit der Textilkunst, so daß es schließlich nur folgerichtig ist, wenn auch feste Mauerflächen, wie die Giebel, oder im kleinen die Stirnseiten von Strebepfeilern, mit blindem Maß- und Stabwerk übersponnen werden. Angesichts dieser Ergötzlichkeiten einer ins Abstrakte geratenen Einbildungskraft erinnert man sich, daß der germanische Formengeist schon einmal, zwischen der Völkerwanderung und Karl dem Großen, noch ausschließlicher in einer linearen Ornamentik gelebt hatte. Dort war es ein frei beschwingtes, leidenschaftlich anmutendes Spiel gewesen; hier ist die Empfindung, wenn auch gleichartig, doch abgekühlt und unter die Zügel mathematischer Formeln gelegt. Sicher

wußte von diesen Steinmetzen keiner etwas von scholastischer Philosophie. Und doch ist der Geist derselben bis zu ihnen durchgedrungen.

Das Laubwerk dient einem anderen Bedürfnis als das Maßwerk und geht in seiner Entwicklung sogar den entgegengesetzten Weg. Der romanische Stil seiner Zeit hatte mit der Zurückführung der Pflanzenform auf abstrakte Linienschemata begonnen. Dann wurde in ihm allmählich das Gefühl für das Lebendige wach; noch wurde keine einzelne Pflanze imitiert, aber sozusagen die allgemeine Idee der Pflanze in typischen Bildungen dargestellt. Der gotische Stil geht zu eigentlicher Naturnachahmung über und individualisiert: die Blätter des Ahorns, der Eiche, der Weinrebe, des Efeus, des Hopfens, der Rose, des Hahnenfußes, des Eisenhuts werden getreu wiedergegeben; wie man aus dieser Auswahl sieht, mit Bevorzugung der spitzigen, zackigen Arten, die schon die Natur den scharf gerissenen Profilen der Gotik formverwandt vorgebildet hat (Abb. 162—166). Die Natürlichkeit macht aber noch nicht das ganze Wesen des gotischen Pflanzenornaments aus. Ganz wesentlich ist die veränderte Auffassung seiner Funktion an dem zu schmückenden tektonischen Glied. Den wichtigsten Fall bietet nach wie vor das Kapitell. Hier zeigt sich, daß die entscheidende Stilgrenze nicht zwischen dem romanischen und frühgotischen, sondern zwischen dem früh- und hochgotischen liegt. Wie am romanischen, war am frühgotischen das Blattwerk ein vitalistisches Symbol; es sproß unmittelbar aus dem steinernen Kern wie ein Sichtbarwerden der der Säule angedichteten lebendigen Kraft; besonders ausdrucksvoll in den sogenannten Knospenkapitellen, deren aufsteigende Blätter auf dem Punkte des Zusammentreffens mit der Last sich umlegen und zusammenrollen. Erst die Hochgotik, die auch hierin rationalistisch denkt, bricht mit dieser sinnbildlichen Auffassung. Sie gibt das Blattwerk klar und deutlich als etwas, das von dem tektonischen Kern wesensverschieden ist, als einen äußerlich angehefteten Schmuck. Sie zeigt absichtsvoll die Bruchstellen der Stengel und Zweige (Abb. 179, 180). Sie verlangt, daß zwischen den Blättern die Grundform des Kelches sichtbar wird. Struktur und Dekoration soll jedes für sich in die Erscheinung treten, klar unterscheidend: dies ist Stein und dies ist Pflanze. Befördert wurde diese neue, die erst eigentlich gotische Auffassung durch die inzwischen der Säule widerfahrene Entwertung. Denn in der Hochgotik tritt sie nicht mehr als Sonderexistenz auf, vielmehr als eine mit dem Pfeiler zusammengebündelte Gruppe, wobei in der in den Diensten und Rippen sich fortsetzenden allgemeinen Aufwärtsbewegung die Kapitele nur eine kurze Ruhepause bedeuten (Abb. 177). Bis zur Wende des 13. Jahrhunderts ist die plastische Behandlung des Blattwerks meist von großer Schönheit und Lebendigkeit; man bedauert nur, daß es so oft an wenig sichtbare Plätze verschwendet wird; tiefer im 14. Jahrhundert obsiegt auch hier das Konventionelle und Schematische.

Eine eigentümliche Anwendung des Pflanzenornaments geben die Kantenblumen (Krabben, Bossen). Sie sitzen auf dem Rücken schräger Glieder, hauptsächlich der Wimperge und Fialen (Abb. 171). Die Entwicklung geht parallel derjenigen der Kapitelle. In der frühgotischen Fassung zweigen sich die knospenartig gebildeten Auswüchse unmittelbar von der Kante des Baugliedes ab, die Hochgotik denkt sie sich als angeheftete Laubbüschel. An der Spitze des Wimpergs, der Fialen oder kolossal am Turmhelm treffen sie in einem nach vier Seiten gleichmäßig ausladenden Knauf zusammen. Der Name dieser Bekrönung ist Kreuzblume (Abb. 80, 84).

Nur mit wenigen Worten wollen wir noch auf das Verhältnis der Stilgeschichte zur Wirtschaftsgeschichte hinweisen. Denn ein solches Verhältnis besteht in der Tat. Die Wirtschaftsgeschichte des Mittelalters unterscheidet zwei Hauptepochen: eine erste, rein naturalwirtschaftliche und eine zweite, durch die Anfänge der Geldwirtschaft charakterisierte; als Grenze beider sieht sie das Ende des 12. Jahrhunderts an. Dieses ist aber, wie sofort in die Augen fällt, auch die Grenze zwischen dem romanischen und dem gotischen Baustil. Die kirchlichen Bauherren der romanischen Zeit waren in der Hauptsache auf die Arbeitsleistung ihrer Grunduntertanen angewiesen, nur nebenher auf wandernde, berufsmäßig ausgebildete Bauhandwerker. Eben dieser bedurfte die gotische Bauweise in sehr vermehrtem Maße, und sie zu unterhalten war Geld nötig. Vorsorgliche Verwaltungen sonderten bestimmte Teile des Kirchenguts für das »Werk« aus, die Hauptsache aber war die Anregung des frommen Sinnes zu Schenkungen, Vermächtnissen, Pfennigkollekten und in wirksamster Form durch Indulgenzbrieфе. Ein gleichmäßig fortrollender Baubetrieb war auch so nicht zu erreichen; die Regel bildete der Wechsel zwischen Epochen lebhafter Tätigkeit mit solchen halben oder ganzen Stillstandes. Es gehörte zum gotischen Idealismus, daß er sein Ziel sich hoch steckte, ohne zu wissen, wann er es erreichen würde. Da nun aber der jeweilig herrschende Geschmack immer für den besten gehalten wird, so bedeutete eine längere Bauführung regelmäßig einen Bruch in der stilistischen Einheit.

Ein anderer neuer Gesichtspunkt: die Baukunst wurde zur Wissenschaft. Bis zu welchem Grade sie schon mathematisch begründet gewesen ist, läßt sich nicht genau ermitteln. Jedenfalls beruhten die meisten Konstruktionen, die heute exakt berechnet werden, damals auf bloßer Erfahrung. Daß diese in Formeln gebunden wurde, ist dennoch gewiß. Dieselben wurden in den Bauhütten als Geheimnis überliefert. Auch solche Teile des Bauentwurfs, die der moderne Künstler gefühlsmäßig behandelt, vor allem die Proportionen, war man bestrebt, in geometrischen Figuren festzulegen. Es gab eine Methode der Proportionierung

ad quadratum und eine andere *ad triangulum*. Wir können diesen noch ziemlich dunklen Fragen hier nicht näher nachgehen. In jedem Falle war die in ihrer Entwicklung zur Ruhe gekommene gotische Baukunst in viel höherem Grade als die romanische an Regeln gebunden; Neigung zum Schematisieren und Theoretisieren charakterisiert das Geistesleben des späten Mittelalters auf jeglichem Gebiet.

II. DIE DENKMÄLER.

ALTDEUTSCHLAND.

Das Straßburger Münster und der Kölner Dom. Sie stehen rittlings über der Grenze zweier Zeitalter: im Geist gehören sie dem staufischen, mit dem Leib dem nachstauischen an, d. h. gegründet und entworfen wurden sie noch vor der Katastrophe des Kaisertums, ausgeführt nach ihr. Das Straßburger Langhaus kam zur Vollendung c. 1275, der Kölner Chor erst 1322. Dieser Zeitabstand bedingt den Unterschied im Charakter der beiden Bauten. Nur in Straßburg blieb die Frische und Wärme der ursprünglichen Empfindung bewahrt, in Köln erkaltete die hohe Gesinnung des ersten Entwurfes zu unsinnlicher Denkarbeit. — Das Straßburger Münster (Abb. 1, 2, 4, 6, 7, 77—82, 103, 104, 106, 191), wie wir es heute vor uns sehen, zerfällt deutlich in drei stilistisch unterschiedene Abschnitte: Chor und Querschiff — Langhaus — Westbau. Eine derartige Zerlegung kehrt an den Denkmälern des hohen Mittelalters so oft wieder, daß sie geradezu als typisch anzusehen ist. In der idealistischen Denkweise des Mittelalters lag es, durch Beschränktheit der jeweiligen Mittel sich von groß angelegten Planungen nicht abschrecken zu lassen. Man wußte immer, daß sich die Bauführung durch lange Zeit hinziehen werde; das Problem war, während dessen den Gottesdienst nicht zu unterbrechen. Wenn wir heute daran gewöhnt sind, ein Gebäude in horizontalen Schichten vom Fundament aufwachsen zu lassen, so baute man damals in senkrecht geteilten Abschnitten, in der Regel mit dem Chor beginnend; indessen an diesem gearbeitet wurde, verblieb dem Gottesdienst das Langhaus; und waren die Ostteile vollendet, so wurde gewechselt. In Straßburg baute das 13. Jahrhundert auf dem unverändert bleibenden Grundriß des frühen 11. Obgleich vom frühromanischen Bau heute nichts mehr unmittelbar sichtbar ist, lebt er doch in der Raumgestalt des heute bestehenden wirksam fort. Über die Ostteile haben wir früher berichtet (Bd. I, S. 246). 75 Jahre waren mit ihrer Erbauung hingegangen und wenig Ruhm war dabei geerntet worden. Dem Domkapitel lag mehr an seinem Bruderhof, der in derselben Zeit geräumig und aufwändig erneuert wurde, indes die Gemeinde zu ihrem

Verdruß sich in dem baufälligen alten Langhaus fortbehelfen mußte. Kurz vor 1250 war endlich der Ostbau zur Aufnahme des Gottesdienstes bereit und damit die Möglichkeit gegeben, mit dem Langhaus zu beginnen. Wir erfahren zuverlässig, daß am 7. September 1275 seine Gewölbe geschlossen wurden. Im Gegensatz zu dem trägen Gang der Ostteile ist dieses wohl die schnellste Bauführung, die wir aus dem Mittelalter kennen. Diesem Umstande verdankt das Langhaus die Einheitlichkeit seiner Erscheinung; nur in wenigen nebensächlichen Dingen ist das System der zuerst ausgeführten drei Ostjoche (etwa bis 1260) von den vier westlichen verschieden. Die Leitung hatten zwei Meister des gleichen Namens: Rudolf, Vater und Sohn. Die Schnelligkeit der Ausführung, die, nebenbei bemerkt, kein Hindernis für Sorgfalt war, so daß das Gebäude nachmals mehrere schwere Brände, Erdbeben und Beschießungen schadlos überstanden hat, setzt um so mehr in Verwunderung, da sie in eine Zeit fällt, in der der Bischof mit der Stadtgemeinde in heftigem Streit lag. Die Schlacht bei Hausbergen 1262 machte der bischöflichen Herrschaft ein Ende, Straßburg wurde freie Stadt. Nicht die geistliche Hand, sondern die Bürgerschaft hat im Schwung jener Jahre, gewissermaßen als ihr Siegesdenkmal, das Münsterlanghaus erbaut. Es kam ein Vertrag der Stadtgemeinde mit dem Kapitel zustande, durch den der Besitz und die bauliche Fürsorge ein Kondominium wurde, doch mit überwiegenden Befugnissen der Stadtgemeinde. Was dies nach der wirtschafts- und rechtsgeschichtlichen Seite bedeutet, braucht nicht erst unterstrichen zu werden. Schalten wir noch ein, daß unter den gleichzeitigen großen Bauten auch der Kölner Dom auf die Finanzkraft der reichen Stadt gegründet, desgleichen die gewaltige Marienkirche Lübecks ein rein bürgerliches Unternehmen war — um nur diese Beispiele zu nennen —, und schließen wir von ihrem geistigen Typus auf die Gesinnung der Erbauer, so fällt von diesen Denkmälern auf die heroische Jugendzeit des deutschen Städtewesens ein helles Licht. Noch hatten im Stadtre Regiment die adligen Geschlechter die Herrschaft. Eine wie andere Färbung nahm die Kirchenarchitektur der Städte in den späteren, demokratischen Zeiten an!

Das Straßburger Langhaus gehört zu der kleinen Gruppe von Bauten, durch die die Rezeption der klassischen Gotik zum Abschluß kam. Der gleichzeitig begonnene Chor des Kölner Doms hat 47 Jahre länger auf seine Vollendung warten müssen, und die anderen Angehörigen dieser Stilstufe sind noch viel später in verändertem Stilcharakter zu Ende geführt worden. So genoß das Straßburger Münster länger als ein Menschenalter den Vorzug, auf deutschem Boden der einzige ganz große gotische Bau zu sein, der wenigstens als Innenbau fertig dastand und den Zeitgenossen einen anschaulichen Begriff vom Wesen der neuen Kunst zu geben vermochte. Je mehr unter den deutschen Bauleuten

die Wanderung nach Frankreich in Abgang kam, um so mehr wuchs die Bedeutung der Straßburger Bauhütte, sie wurde für ganz Süddeutschland auf die nächsten zwei Menschenalter die hohe Schule. Die Meister des Langhauses müssen vorher lange Zeit und vielleicht schon in leitender Stellung in der Champagne und Isle-de-France tätig gewesen sein. Was sie dort gelernt hatten, handhaben sie mit vollkommener Freiheit. Übernommene französische Form und deutscher Gefühlsgehalt gehen zusammen nicht wie zwei verschiedenfarbige Fäden in einem schillernden Gewebe, sondern wie zwei legierte Metalle. Niemals wieder sind deutscher und französischer Geist einen so engen Freundschaftsbund und zu so gleichen Rechten eingegangen. Es ist keine Einzelheit da, die nicht auch ein Franzose gemacht haben könnte, aber der Gesamteindruck ist unfranzösisch, die Proportionen, der Rhythmus, die geistige Signatur sind deutsch. Das Straßburger Münster ist das Denkmal eines langen Friedens und einer geistigen Freundschaft zwischen den zwei führenden Völkern des Abendlandes, eines Zustandes, von dem die Bibel sagt: *o quam dulce et jucundum fratres habitare in unum*. Er fordert für die Kunst eine Sprache mit gemeinsamem Wortschatz; er hindert nicht, daß jedes Volk daraus seine eigenen Sätze sich baut und mit eigenem Geiste sie füllt. Eben die Gleichartigkeit der äußeren Form läßt die Besonderheit des Inhalts um so bestimmter empfinden. Darum ist das Straßburger Münster auch noch ein Zweites: wahrhaft ein *monumentum Germaniae*.

Die lichte Mittelschiffweite von 16,4 m wird von keiner französischen Kathedrale erreicht (in Paris 12,8, in Amiens 13,5, in Chartres 15,4), umgekehrt die Höhe (31,5) in jeder übertroffen (Amiens 42 m). Die Breite war aus den Fundamenten des romanischen Baus übernommen, die Scheitelhöhe wurde nach der in Deutschland (in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sehr verbreiteten) Proportion des gleichseitigen Dreiecks bestimmt, d. h. als Perpendikel eines Dreiecks, das zur Basis die Gesamtbreite der Schiffe hatte. (Zu vergleichen der nach französischem Kanon gezeichnete Querschnitt des Kölner Doms Abb. 5.) Auf dieselbe, unfranzösisch breite und ruhige Proportion sind die Intervalle im System des Längsschnittes abgestimmt. Aber nicht die Raumverhältnisse allein bestimmen die Tonart; auch das Verhältnis der körperlichen Volumina zum leeren Raum ist unfranzösisch, zeigt noch immer ein gewisses Fortleben deutschromanischen Grundgefühls. Obgleich die Auflösung der Mauern ebenso weit getrieben ist wie an irgendeiner französischen Kathedrale, bleibt eine Mäßigung der linearen Bewegung und hierdurch eine ruhevolle Majestät und feste Sammlung, wie sie keinem Gebäude des gleichen Systems jenseits der Vogesen eigen sind. Für Deutschland einzigartig ist die (prinzipiell zwar überall geforderte, aber nie ganz durchgeführte) Vollständigkeit in der Ausfüllung der Fensteröffnungen mit Glasgemälden. Was diese für ein gotisches Gebäude be-

deuten, wird uns hier gelehrt: nicht nur ein Schmuck von höchster Wirkungskraft sind sie, sondern auch eine unmittelbar architektonische Funktion haben sie zu erfüllen. Durch die Glasmalerei wird die materiell vernichtete Wand im optischen Schein wiederhergestellt: ob der Stoff Stein oder Glas sei, es ist einerlei, wenn nur das Auge eine Fläche und durch diese einen Abschluß des Raums zu empfinden bekommt. Glas — das heißt farbiges, halbdurchsichtiges; für das Auge doch immer eine Begrenzung, eine Wand, körperlos ätherisch, aber doch eine Wand. Steinerne Wände besitzt das Gebäude in der Tat nicht mehr; selbst die Rückwand des Triforiums ist aufgelöst, und der letzte, unter den Fenstern der Seitenschiffe noch übrigbleibende Mauerstreifen wurde durch eine vorgelegte Arkatur dem Vertikalsystem angeglichen. In der Systematik also ist die Frühgotik vollkommen überwunden: dennoch sagt uns ein richtiges Gefühl, daß die äußersten Konsequenzen, auf die der französische Rationalismus hintrieb, hier hintangehalten sind; an den Profilen und dem schmückenden Detail ließe sich dies noch bestimmter nachweisen, allein wir wollen von deren Zergliederung, da sie uns zu tief ins Fachmännische führen würde, hier absehen.

Noch schlagender tritt die charakteristisch deutsche Auffassung in der Außenarchitektur an den Tag, wo durch die breiten Joche die Fenster eine ausgesprochen unfranzösische Proportion annehmen, besonders aber das Strebewerk seinen Ausdruckswert verändert. Wir wissen es von den früheren Stufen der Rezeption her, daß den Deutschen der offen zutage tretende Strebebogen mißfiel. In Straßburg ist zum ersten Male an einem Bauwerk größten Maßstabes diese Abneigung besiegt, aber es verbindet sich damit eine charakteristische Vereinfachung. An den französischen Kathedralen stehen die Strebepfeiler nicht nur dichter, sondern sie sind auch höher hinaufgetrieben und mit der Hochschiffswand durch einen doppelten Bogen verbunden. So hat es der Kölner Dom unverändert übernommen. In Straßburg ist nur ein einziger Bogen vorhanden, aber so geführt, daß die Funktion des Strebens einen unvergleichlich machtvollen und lebendigen Ausdruck gewinnt. (Die Querschnittzeichnung Abb. 4 veranschaulicht in ihrer linken Hälfte die Solidität der Widerlager, in ihrer rechten die vollständig durchgeführte Mauerauflösung; dazu Abb. 78.)

Noch bei Vollendung des Langhauses war die Absicht gewesen, die alte romanische Turmfassade fortbestehen zu lassen. Allein der in hellen Flammen stehende Baueifer der Bürgerschaft wollte sich mit keinem halben Werk begnügen. Offenbar hängen der Entschluß für die Fassade und der endgültige Übergang der Bauverwaltung an den Stadtrat (gleich nach 1282) miteinander zusammen. Man hatte es so eilig, daß man sich nicht erst mit der Legung neuer Fundamente aufhielt, vielmehr die neuen Türme, ungeachtet ihrer vervielfachten Last, einfach dem alten romani-

schen Pfahlrost anvertraute, welcher Leichtsinns in unseren Tagen um ein kleines zum Einsturz geführt hätte. In einer Urkunde von 1284 tritt neben dem städtischen Pfleger Heinrich Wehrlin (sein Vorgänger war der Großbürger und Geschichtschreiber Ellenhard) zum ersten Male der Name des Werkmeisters Erwin auf. Seit dem Hymnus, den der junge Goethe an seine Manen richtete, ist er jedem Deutschen vertraut und teuer; schon die Humanisten hatten an seiner Legende gearbeitet (u. a. ihm den unhistorischen Zunamen »von Steinbach« gegeben und eine ebenso unhistorische Tochter Sabina, angeblich Bildhauerin, ihm zugesellt), und neueste gelehrte Hypothesensucht hat an den Märcen bis ins Ungeheuerliche weitergedichtet. Was die beglaubigte Geschichte von ihm weiß, ist sehr wenig: außer der obengenannten Urkunde eine zweite Nennung zum Jahre 1293 und das Todesjahr 1318 auf seinem schlichten Leichenstein*; das ist alles. Wir sind als Historiker nun nicht der Meinung der Juristen, daß, was nicht in den Akten ist, nicht in der Welt ist. Allein in diesem Falle bekunden die Steine des Gebäudes selbst es unzweideutig, daß Meister Erwin nicht nur nicht das ganze Münster erbaut hat, wie man früher glaubte, sondern daß ihm auch an der Fassade, wie sie geworden ist, nur ein beschränkter Anteil zukommt. Man sage zur Zerstörung der Erwinlegende nicht: wie schade! Solch ein zu phantastischen Dimensionen aufgetriebener Proteus wäre keine Verschönerung unseres Bildes vom mittelalterlichen Kunstschaffen gewesen. Ewig grämen müssen wir uns aber über eine unzweifelhafte Tatsache seiner Lebensgeschichte: am Tage Mariä Himmelfahrt 1298 ergriff eine im benachbarten Bischofshof ausgebrochene Feuersbrunst die Baugerüste der Fassade, legte die Dächer des Langhauses in Asche, richtete an der inneren Ausstattung schwere Verwüstungen an. Ob Erwin, zunächst mit der Ausbesserung dieser Schäden beschäftigt, an der Fassade über den Stand von 1298 hinaus noch viel hat weiterbauen können, ist ungewiß und kaum wahrscheinlich. Wie der Augenschein lehrt, sind schon die ersten Fenstergeschosse der Türme, dann das ganze dritte Geschoß von anderen, späteren, unweiseren Händen ausgeführt, und von dem freistehenden Oberbau des Turmes wissen wir, daß er erst 1399—1439 errichtet wurde. Allein auch das Erdgeschoß mit den drei Portalen und die Stirnwand des Hochschiffs mit der Rose erweisen sich für den schärfer prüfenden Blick als nur relativ gleichartig. Ein glücklicher Zufall gestattet uns noch genauer zu urteilen: zwei große Pergamente mit Zeichnungen für die Fassade haben sich erhalten (Abb. 79, 80). Sie weichen in manchen nicht unwesentlichen Punkten vom ausgeführten Werk ab, sind älter als dieses. Der älteste (RiB A) ist vorerwinisch; der zweite (RiB B) ist mit Wahrscheinlichkeit für Erwin in Anspruch zu

* Derselbe hat seinen Platz außen an einer Kapelle, nicht im Innern, das damals noch den geistlichen Würdenträgern, außer ihnen höchstens den Stiftern, vorbehalten war.

nehmen, da nach ihm die Fassade in ihren untersten Teilen tatsächlich begonnen ist; die Veränderungen am Mittelportal und am Rosengeschloß müssen in die Zeit nach dem Brande gesetzt werden, wobei es eine offene Frage bleibt, ob sie noch von Erwin beliebt oder — wahrscheinlicher — von seinem Nachfolger angegeben sind. Für das Verständnis wichtig ist, daß wir uns das Verhältnis der Fassade zum Innenraum klarmachen. Riß A erstrebte genauen Anschluß an die Stockwerkgliederung des Langhauses. Riß B machte die Fassade von diesem unabhängig und setzt voraus (wofür auch sonstige Anzeichen sprechen), daß die Eingangshalle durch eine geschlossene Wand vom Langhaus getrennt bleiben sollte. Erst das dritte Projekt, das zur Ausführung gekommene, hat diese Scheidewand niedergelegt und die Rose so weit herabgerückt, daß ihr Scheitel vom Schiff aus sichtbar bleibt. Riß B verdient in hohem Grade eingehende Betrachtung. In ihm ist der Moment erreicht, wo die Gotik zu voller begrifflicher Klarheit über ihr Wollen gelangt war und in höchst bewußter Weise ihr Schaffen darauf einstellte. Auflösung der Massen in lineare Bewegung, dies am inneren System entwickelte Prinzip, noch nie war es so folgerecht auf die äußere Schauseite übertragen worden. Technisch geschah das so, daß vor den festen Mauerkörper, auf dem der Bestand des Gebäudes beruhte, eine zweite, nur auf das Auge berechnete Fassade aus lauter freistehendem Stab- und Maßwerk gesetzt wurde. Noch im Riß A hatten die horizontalen Teilungen eine wichtige Rolle gespielt. Riß B bringt die unbeschränkte Herrschaft des Vertikalismus. Jeder Gedanke daran, daß die Türme, welche die Fassade zu tragen hat, ihr eine Last sein könnten, ist ausgelöscht; in hundert und aberhundert Vertikalgliedern jedes Ranges — Stäben, Spitzgiebeln, Fialen — zerteilt und wiederholt sich die Aufwärtsbewegung; wo Horizontale sich bilden wollen, werden sie sogleich durch Überschneidung gebrochen; unaufhaltsam strömt die eine Ordnung in die nächste über und steigt der Saft den Wipfeln zu. Wenn man von einem »Spitzentuch« oder einer »Harfenspannung« gesprochen hat, so führen diese Gleichnisse dem Verständnis nicht näher. Eben doch nur in der technischen Ausführung sind Dekoration und Konstruktion voneinander gelöst: in Wahrheit aber ist diese überschwenglich reiche Fassade dekorationsarm, bewegt sich alles, was das Auge an ihr sieht — die figürliche Plastik ausgenommen —, in struktiven Vorstellungen, und dies gibt ihr die hohe und ernste Stimmung. Man darf sagen: erst hier auf deutschem Boden ist die Idee der gotischen Fassade zur Vollendung gebracht, denn hier ist die Aufgipfelung der Türme schon vom Sockel ab das Leitmotiv. — Der ausgeführte Bau folgt dem Riß B sehr genau bis zur Höhenlage I der Turmerdgeschosse. Von da ab treten Reduktionen ein. Das Maßwerkband II ist unterdrückt, und die Galerie III hat ihre Wimperge verloren, so daß sie zum Fenstergeschoß nicht mehr in fließendem Übergang steht, vielmehr

von einer ungebrochenen Horizontale hart und scharf durchschnitten wird. Der Wimperg des Mittelportals, der auf dem Riß konform mit den Seitenportalen angenommen war, verändert seine Zeichnung. Die Rose wird tiefer gerückt und mit ihr die den Mittelbau krönende Statuengalerie, so daß wiederum eine durchlaufende Horizontale entsteht. Es bedarf keines Beweises, daß dies nur Verschlechtsbesserungen sind. Auffallender noch verändert sich das erste Fenstergeschoß der Türme: der zum nächsten überleitende Wimperg fällt aus, und ein derb-effektvolles Stabwerk überschneidet die Fensteröffnungen.

Indem der Brand des Jahres 1298 die Ursache war, daß der Fassadenbau auf längere Zeit unterbrochen und dann verhängnisvoll entstellt weitergeführt wurde, war er ein Unglück nicht nur für Straßburg, sondern für die ganze deutsche Kunst. Im 14. Jahrhundert geriet die Bauleitung auf eine schiefe Ebene, auf der wir das Herabgleiten nicht ins einzelne mehr verfolgen wollen. Als 1365 das dritte, schon als freistehend beabsichtigte Geschoß der Türme vollendet wurde, war die Bürgerschaft, durch schwere innere Streitigkeiten zerrüttet, baumüde geworden. Sie gab die Weiterführung der Türme auf, und ein von allen guten Geistern verlassener Werkmeister schob den sinnlosen und häßlichen Zwischenbau ein. So war eine Scheinvollendung erreicht. Wie der Baugeist sich verändert hatte, zeigt nicht weniger deutlich die 1331 von Erwins Sohn Johannes († 1339) begonnene Katharinenkapelle im Winkel zwischen südlichem Querhaus und Langhaus. Schwer zu begreifen ist, daß diese steife und trockene Eleganz damals für etwas Besseres gehalten wurde als die Formensprache des 13. Jahrhunderts.

Unter Erwin und Johannes hat die Straßburger Bauhütte Schule gemacht, wie nie eine andere. Der Bau im ganzen konnte nicht nachgeahmt werden, aber Einzelmotive verbreiteten sich über ganz Süddeutschland, und zwar nicht nur solche des ausgeführten Baues, sondern auch andere, die nur dem Studium des in der Hütte aufbewahrten zeichnerischen Materials — was uns davon übriggeblieben ist, ist selbstverständlich nur ein kleiner Teil — verdankt wurden. Merkwürdigerweise ist die Fernwirkung bedeutender als die im Elsaß selbst.

Der Kölner Dom (Abb. 3, 5, 8—10, 84—86). — Der ausgebreiteten Fülle und inneren Mannigfaltigkeit des romanischen Bauerschaffens am Niederrhein kam die Leistung der Gotik nicht gleich. Sie wurde beherrscht fast allein von einem einzigen Bauwerk, das freilich die großartigste Unternehmung — der Absicht nach — des deutschen Mittelalters war: vom Kölner Dom. Im Umriß kennt jeder gebildete Deutsche seine Geschichte: in stolzem Kraftbewußtsein begonnen, bald ermattet, in Versandung endend, ist sie oft genug ein Sinnbild der deutschen Reichsgeschichte genannt worden; am Anfang des 19.

Jahrhunderts war sein Torso der ästhetische Wallfahrts- und Gnadenort der Romantik, in den vierziger Jahren wurde die Wiederaufnahme des Baus mit den deutschen Einheitsbestrebungen ideologisch verflochten; der erste Kaiser des wiedererstandenen Reichs weihte den vollendeten ein. Für uns heute ist er allein ein künstlerisches und historisches Objekt. — Der Grundstein wurde gelegt von Erzbischof Konrad von Hochstaden am Tage Mariä Himmelfahrt des Jahres 1248. An der Stelle, an welcher der Kirchenfürst während der Feier gestanden, erhielt er später sein Grab. Dies beweist, daß der Grundriß, wenigstens des Chors, schon in diesem Jahre aufgezeichnet vorlag. Und in der Tat waren die Vorbereitungen schon seit mehreren Jahren im Gange. Der alte Dom — es war der von Erzbischof Hildebold, dem Freunde Karls des Großen, erbaute und seither ohne wesentliche Veränderungen durch die Jahrhunderte in Betrieb erhaltene — wurde noch nicht abgebrochen, vielmehr blieb er in gottesdienstlicher Benutzung, während in weitem Bogen um ihn her die Mauern des neuen, zunächst in der Chorphatie, langsam in die Höhe wuchsen. Wie in Straßburg, so auch in Köln begleiteten den Dombau schwere Streitigkeiten zwischen dem Erzstift und der Bürgerschaft; wie dort, wurde der Erzbischof von den Bürgern in blutiger Schlacht (bei Worringen 1288) aufs Haupt geschlagen, und wie dort fiel die Baulast wesentlich der Bürgerschaft zu, wenn auch nicht mit so weitgehender, rechtsförmlicher Beschränkung der geistlichen Hand. Es müssen unerschütterliche Männer an der Spitze der Bauverwaltung gewesen sein, die dennoch den Fortgang sicherten. 1322, nach 74 Baujahren (das Straßburger Langhaus hatte nur 24 erfordert), stand der Chor fertig, er allein freilich schon größer in seinem kubischen Inhalt als der ganze alte Dom. Er wurde gegen Westen durch eine Scheidemauer abgeschlossen — provisorisch, wie man meinte, aber es wurde ein Dauerzustand von mehr als 500 Jahren daraus. Die um 1325 dem Langhaus sich zuwendende Bauführung blieb lässig und verworren. Es kamen nur Fragmente der Seitenschiffe zustande. Um 1380 wurde der Südturm begonnen und 1437 bis zu der Höhe geführt, auf der er, gekrönt mit dem Domkranen, bis 1868 stehenblieb. (Lange Zeit weltbekannt als Etikette des Kölnischen Wassers.) An den südlichen Seitenschiffen wurde bis 1508 gebaut. Dann trat Stillstand ein. Die Herstellungs- und Vollendungsarbeiten im 19. Jahrhundert (1842—1880) konnten sich auf den 1814 gefundenen Originalriß zur Fassade stützen, aber zu wahren Leben die alte Kunst erwecken konnten sie nicht. Lasset die Toten ihre Toten begraben. — Die Architektur des Kölner Doms steht mit der Entwicklung, die die rheinische Frühgotik bis dahin genommen hatte, in keinem Zusammenhang. Dieselbe hatte gegenüber den französischen Formulierungen eine frei zurückhaltende Stellung eingenommen, war durchaus auf Einschmelzung in die heimisch-romani-

schen Baugedanken ausgegangen; so in dem 1237 begonnenen Chor von St. Severin, so in der 1256—1275 erneuerten herrlichen Abteikirche von Werden. Der Schöpfer des Kölner Doms — *magister Gerardus lapicida, rector fabricae* wird er in einer Urkunde von 1257 genannt — war über alle Kompromisse hinaus. Er denkt ohne Vorbehalt in den Formen der französischen Schule auf ihrer reifsten, letzten Stufe. Ja, noch mehr, er kopiert ein ganz bestimmtes französisches Gebäude — kopiert es aber, wie nur ein Meister kopieren kann. Sein Vorbild ist die Kathedrale von Amiens. Er ahmt ihren Chor, auf den es ja zunächst allein ankam, so genau nach, wie es selbst in Frankreich, wo doch die Kathedrale von Amiens so oft nachgeahmt worden ist, nicht wieder vorkommt. Was soll man nun dazu sagen, daß trotzdem der Meister Gerhard sein Vorbild nur in den ersten Anfängen gesehen hat? Der Chor von Amiens ist nicht vor 1235 begonnen worden, und die Arbeit an ihm wurde 1240 auf längere Zeit suspendiert. Meister Gerhard zeigt sich aber in Köln schon mit solchen Bauteilen bekannt, die in Amiens noch gar nicht bestanden. Die hohe Einheitlichkeit des Entwurfes schließt aber ein stückweises Entstehen aus, und so bleibt nur die eine Erklärung: er muß vor seiner Berufung nach Köln in der Bauhütte von Amiens eine vorragende Stellung eingenommen haben, die ihm Einblick in die weiteren Absichten gab. Ja, es bleibt sogar Raum für die Möglichkeit — darüber hinaus von Wahrscheinlichkeit darf natürlich nicht geredet werden —, daß er schon in Amiens der Entwerfende und Leitende gewesen ist. Die Veränderungen, die der Grundriß von Köln gegenüber dem von Amiens aufweist, sind ganz leise Verschiebungen in einigen wenigen Maßen, und sie sehen aus wie Korrekturen, die ein Meister am eigenen Werke vornimmt, nachdem er dessen Wirkung hat erproben können. Etwas weiter geht die Veränderung in der Gliederung der Pfeiler. Hier aber ist bei der in den ersten Jahrzehnten sehr langsamen Bauführung schon ungewiß, ob sie noch von Gerhard herrührt. Wie streng aber an den in Amiens vorgezeichneten Hauptverhältnissen dauernd festgehalten wurde, zeigt vor allem der Querschnitt des hohen Chors: er hat eine dem (geringen) Zuwachs der Breite genau proportionale Höhenvermehrung erfahren. Die Zeichnung des Triforiums ist noch dieselbe, erst in der der Fenster treten einige Abweichungen ein. Im wesentlichen aber darf man sagen, gibt der Chor in der 1322 erreichten Gestalt die Absicht von 1248 unverfälscht wieder — soweit das Innere in Betracht kommt. Nur die Außenansicht läßt erkennen, daß auch in der Kölner Bauhütte, der Hüterin der klassischen Lehre, die Zeit und der Geschmack nicht stillgestanden waren. Im unteren Geschoß klare Herausarbeitung der struktiven, besonnenen Haushalten mit den schmückenden Formen; im oberen der Wille, ein Maximum von Pracht zu entfalten; eine Pracht jedoch ohne Üppigkeit, von strenger, kalter Formenreinheit. Das Maßwerk

ist komplizierter geworden, die Fensterbögen werden von Wimpergen überhöht, die sich mit der Dachbrüstung verkröpfen, hohe Fialen betonen die Abschnitte, blindes Maß- und Stabwerk verkleidet die Flächen des Strebesystems; die Hauptsache aber ist die Vermehrung der strukturellen Glieder an diesem selbst. Für Meister Johannes ist das Strebewerk ein Hauptfaktor in seiner künstlerischen Rechnung geworden. Vom Widerstreben des deutschen Kunstgefühls gegen die Zurschaustellung dieser Hilfskonstruktion hat er sich ganz losgesagt, er überbietet noch die Franzosen mit dem Eifer des Neubekehrten. Wenn wir an der Hand der Querschnittszeichnung gegeneinander rechnen, wieviel Material und wieviel Arbeit an diesen Wald von Streben gewendet und wie winzig dagegen die Last der paar dünnen Rippen ist, in deren Widerlagerung sie ihren einzigen Konstruktionszweck haben, so können wir uns des Urteils nicht enthalten, daß hier die Konsequenz absurd geworden ist. Aber zugeben muß man, daß sie wirkliche Konsequenz ist, entwickelt aus dem fünfteiligen Grundriß. Es tritt hier ein Rausch des rechnenden Verstandes ein, der in Phantastik umschlägt, und ebendies ist intensiv »gotisch«. Daß hinter diesem Getümmel von Überschneidungslinien der Baukörper der Kirche als ein unbestimmtes Etwas verschwindet, war bei dieser Anschauungsweise kein Übel. — Wenden wir uns nun den in den zweihundert Jahren nach 1322 stückweise ausgeführten Teilen zu. Aus ihnen tritt ein Gesamtgrundriß von unerreichter Harmonie der planimetrischen Konfiguration hervor. Das in der Chorpartie so genau befolgte Vorbild von Amiens wird stärker abgewandelt: das Querhaus erhält an jedem Ende ein Joch mehr, und die Seitenschiffe des Langhauses werden verdoppelt. Es sollte damit Übereinstimmung mit dem von Anfang an fünfschiffig disponierten Chor erreicht werden. Die Kathedrale von Amiens und ihre Verwandten hatten diese Konsequenz noch nicht gezogen und hatten ihre guten Gründe dafür. Wo bei fünfschiffiger Grundrißteilung die Seitenschiffe nicht zweistufig aufgebaut werden (wie in Bourges, Mailand, Toledo), sondern in gleicher Höhe (wie in Köln), da entsteht zwischen der vorwaltenden Breiträumigkeit des Untergeschosses und der Enge und Steilheit des Mittelschiffs eine Disharmonie, die durch das Ebenmaß des Grundrisses nicht wettgemacht wird. Die Frage, ob der fünfschiffige Plan schon von Meister Gerhard festgelegt war oder erst später, etwa nach 1322, von Meister Johannes erdacht ist, kann nicht bis zu sicherer Entscheidung gebracht werden. Wir neigen der zweiten Annahme zu. Seine schwersten Konsequenzen zeigten sich erst an der Fassade. Die doppeltürmige Fassade, ein von der Gotik aus dem romanischen Stil übernommener Baugedanke, hat ein dreischiffiges Langhaus zur Voraussetzung. Die Basis der Türme entspricht der Breite der Seitenschiffe. Wird die Zahl der Schiffe auf fünf erhöht, so müssen die Türme, wenn sie auf die äußeren Seitenschiffe

bezogen werden, weit auseinanderrücken; will man dies nicht, so muß man für sie je zwei Schiffe zum Grundmaß nehmen, wie es in Köln auch geschehen ist. Im ersten Falle hätte das überlieferte Kompositionsschema durch eine neue Erfindung ersetzt werden müssen; im zweiten war das nicht nötig, aber eine Verschlechterung der Proportionen durch die Verengung der Mittelpartie wurde unvermeidlich. Der Erfinder der Kölner Fassade nahm dies Übel in den Kauf, ihn reizte die für die Türme durch die unerhörte Breite ihres Unterbaues gewonnene Möglichkeit, sie zu einer ebenso unerhörten Höhe zu steigern. Was die gotischen Fassaden der früheren Zeit schön und lebensvoll macht, die dialektische Auseinandersetzung der Vertikalen mit den Horizontalen, fühlt er nicht mehr, er läßt der Vertikale von Anfang an die unbestrittene Herrschaft. Durchaus unglücklich ist die Stellung der Seitenportale und das Verhältnis des Mittelfensters zu den Seitenfenstern. Erst vom dritten Geschoß ab, wo die Türme frei werden, werden sie wirklich schön. Doch wären die Überführung ins Achteck und die durchbrochenen Helme ohne das Vorbild des Freiburger Turmes nicht denkbar. — Es ist eine oft beklagte Tatsache, daß das Mittelalter nur wenige gotische Fassaden vollendet und keine einzige nach einheitlicher Idee durchgeführt uns hinterlassen hat. Was die Ungunst der Zeiten uns schuldig geblieben ist, wollte der Historismus des 19. Jahrhunderts hier einmal nachholen. Volle Freude an dieser Tat haben wir nicht gewonnen. Denn es ist, worüber niemand sich täuschen kann, nicht ein Werk der blühenden Manneskraft, sondern des beginnenden Greisenalters der Gotik hier künstlich ins Leben zurückgerufen *. Die künstlerische Größe des Kölner Doms liegt in der auf die Bestimmungen des 13. Jahrhunderts zurückgehenden inneren Raumgestaltung; auch in dem akademisch trockenen Vortrag des 14. Jahrhunderts und dem noch trockneren des 19. dringt sie siegreich durch.

Der Oberrhein. — Daß im Elsaß das Straßburger Münster Schulmittelpunkt gewesen sei, läßt sich kaum sagen. Es gab im Lande baukünstlerische Kräfte zur Genüge, die bei anders gestellten Aufgaben die Lösungen auf anderen Wegen suchten. Frühzeitig entschloß man sich zu den Abweichungen, die in der Einleitung als Reduktion bezeichnet wurden. In der Thomaskirche in Straßburg wurde das als schwere frühgotische Basilika begonnene Langhaus seit etwa 1325 als Hallenkirche weitergeführt, eine Anlage, die sonst dem Elsaß fremd bleibt. Ebenda ist der Chor von Jung-St. Peter, etwa 1290 begonnen,

* Wieviel lebendiger und wärmer wirkt doch die aus wechselnden Plänen hervorgegangene, Asymmetrien nicht scheuende Fassade des Regensburger Doms! Höchst mißverständlich wurde sie im 19. Jahrh. unter dem Eindruck Kölns mit zwei ideenlos korrekten Türmen nach dem Formalismus des 14. Jahrh. bekrönt.

einschiffig, mit fünf Seiten des Zehnecks geschlossen; schönes Raumgefühl und einfach gutes Detail; im Langhaus auffallende Reduktionen, glatte, achteckige Pfeiler mit kämpferlos herauswachsenden Scheidbögen und Rippen, und doch kaum jünger als 1330 (die Hypothese, die in diesem Bau eine Jugendarbeit Erwins sehen will, ist haltlos). Außerhalb Straßburgs ist das Langhaus der Abteikirche Maursmünster bei weitem die wertvollste Leistung. Sie zeigt, daß die Reduktion keineswegs notwendig zu Nüchternheit führen muß, wie dies an den in den Abmessungen recht stattlichen Kirchen St. Georg in Schlettstadt und St. Martin in Colmar unleugbar der Fall ist. In Rufach blieb die Fassade, welche Straßburger Motive mit Geschick vereinfachte, Fragment. Vielleicht bedeutend, jedenfalls stilgeschichtlich interessant wäre die Stiftskirche in Niederhaslach ausgefallen, hätte nicht ein Brand im Jahre 1278 den Bau unterbrochen. Später war einer der Söhne Erwins hier tätig. Die sehr bedeutende Abteikirche in Weißenburg gehört nicht mehr zur Straßburger Diözese und steht auch stilistisch mit Straßburg in keinem Zusammenhang. Nach Süden reichte der an motivischen Einzelheiten erkennbare Einfluß Straßburgs bis Colmar und Rufach. Sonst stand das kirchlich zu Basel gehörende obere Elsaß hinter dem Unterland merklich zurück. Seine große Zeit hatte es unter den Staufern gehabt, nichts einigermaßen Vergleichbares kehrte wieder.

Dagegen tritt die rechte Seite des Oberrheins jetzt ansehnlicher hervor. Im Schulzusammenhange gehört dies Gebiet durchaus zu Straßburg, ja, es herrscht hier der Einfluß Straßburgs ausschließlicher als im Elsaß selbst. Zuerst gewahren wir ihn um 1260—1270 in Allerheiligen im Schwarzwald, etwa gleichzeitig in der Stiftskirche von Lahr. Dann vor allem in Freiburg. Das dortige Münster war damals die ganz ungewöhnlich stattliche und bauehrgeizige Pfarrkirche der 1120 gegründeten, schnell aufblühenden Marktstadt der Zähringer, des ersten städtischen Gemeinwesens auf dieser im ganzen immer noch vorwiegend agrarischen Seite des Rheins. Eine starke bodenständige Kunst gab es im badischen Oberland nicht. Die Abtei Gengenbach (12. Jahrhundert) ist hirsauisch, die Abtei Thennenbach (Anfang 13. Jahrhundert) ein burgundisch beeinflusster Zisterzienserbau. In Freiburg sind die Ostteile von Basel abhängig, das Langhaus vom Elsaß, der Chor (der jüngste Teil) von der mit Böhmen zusammenhängenden Schule von Schwäbisch-Gmünd; nur der Turm ist das Werk eines originellen, im höchsten Sinne originellen Meisters von unbekannter Herkunft. Der Urheber des Langhauses hat nicht mehr unmittelbar aus der französischen Quelle geschöpft, sein Vorbild suchte er sich in Straßburg*, und auch von dort

* Und zwar in den Ostjochen; die Westjоче kannte er noch nicht, so daß der Baubeginn um oder bald nach 1260 zu setzen ist. Ein Bruder des Grafen Konrad von Freiburg

bezog er seine Werkleute, die besseren wenigstens; andere zeigen sich in der Behandlung der gotischen Formen noch unbeholfen. Die Seitenschiffe reproduzieren das Straßburger System in vollem Reichtum, und die Absicht muß vorausgesetzt werden, das Mittelschiff in gleicher Weise auszuführen. Der zweite Meister, der dieses übernahm, stand schon im Banne der Reduktionstendenz. Er schaltete das Triforium aus und gestaltete die Fenster kleiner und ärmlicher als die der Seitenschiffe. Wer mit der Erinnerung an das Straßburger Münster das Freiburger betritt, fühlt sofort, was dieses durch die Reduktion an künstlerischen Werten verloren hat. Kaum würde das Freiburger Münster zu den hochberühmten Bauten Deutschlands gehören, besäße es nicht seinen Turm (Abb. 105). Dem Charakter der Pfarrkirche entspricht es, daß er als Einzelturm angelegt wurde. Im Unterschied zu den an größeren Kirchen nicht eben oft vorkommenden romanischen Einzeltürmen, die dann gewöhnlich aus der Fassade herauswuchsen (wie z. B. bei St. Thomas in Straßburg), springt er im Grundriß vor, so daß eine eigentliche Fassade gar nicht zustande kommt. In ganz anderem Maße als die nur nach und nach im Aufsteigen aus der Masse der Fassade sich befreienden Doppeltürme ist dieser Einzelturm ein sich selbst bestimmendes Gebilde, dreifach abgestuft, vierseitig im Unterbau, achtseitig im Mittelbau, als Krönung eine Spitzpyramide; eines aus dem anderen in so vollkommen schönem und sanftem Fluß entwickelt, daß viele nicht haben glauben wollen, daß hier nicht nur zwei Meister, sondern auch zwei durchaus verschiedene Planungen sich die Hand reichen. Und doch ist es (mit Hilfe älterer Bauzeichnungen) bündig erwiesen. Im heutigen Uhrgeschoß erkennt man den Bruch mit dem alten Entwurf, das Einsetzen des neuen, deutlich genug, wenn auch die Tabernakel der Strebepfeiler und die umlaufende Brüstung die Aufmerksamkeit geschickt davon ablenken. Das in überaus kühner Konstruktion in acht freistehenden, nur oben durch die Fensterbögen verspannten Pfeilern aufsteigende Oktogon ist nicht, wie der Unterbau, geschichtet, sondern als einziges Geschoß gedacht*, jedoch differenziert durch die an den Diagonalseiten sich aufrankenden Ecktürmchen. Mit ihrer Hilfe ist für jeden wechselnden Standpunkt des Beschauers eine leicht sich verändernde, aber immer in ungebrochenem Fluß bleibende Umrißlinie gewonnen, wie sie seitdem das Ideal des gotischen Turmbaus blieb. Die den oberen Abschluß überschneidenden Fensterwimperge und Fialen umkränzen schon den Fuß des Helms. Dieser ist in der Geschichte der Gotik das erste vollkommen durchbrochene Steindach — die kühnste Unabhängigkeitserklärung der sich selbst das Gesetz gebenden Kunstform vom Gebrauchszweck.

war damals Domherr in Straßburg, ebenso seit 1264 sein junger Sohn, der zugleich Leutpriester in Freiburg war.

* Die unten eingebaute Wächterstube ist ein jüngerer Zusatz.

Ein Dach, durch das überall das Himmelsblau durchscheint, ist kein Dach mehr. Das wirkliche Dach liegt schon am Fuße des Oktogons. Ein Gewölbe als Krönung desselben hätte nur einen schädlichen Seitenschub ausgeübt. Jetzt ist es vornehmlich die senkrechte Belastung durch den Helm, die die Pfeiler des Oktogons standfest macht. — Ein Datum für den Beginn der Tätigkeit des zweiten Meisters ist nicht überliefert. Gewisse Details deuten darauf, daß die Ausführung um 1330 noch in vollem Gange war. Die früher beliebte Hypothese, daß Erwin von Straßburg den Entwurf geliefert habe, ist abzuweisen, wenn es auch richtig ist, daß in dem Straßburger Riß B einige Ideen des Freiburger Turms vorklingen. — Außerdem besitzt Freiburg eine Bettelordenskirche (Abb. 15) von sehr artbezeichnender Behandlung des Raumes und der flachen (in heutiger Gestalt neuen) Decke, wie auch im Elsaß und in Basel Barfüßer und Prediger durch stattliche Bauten vertreten waren und zum Teil noch sind (Gebweiler, Colmar, Hagenau).

Die Pfalz, der Mittelrhein und Hessen. — Der linksrheinische Teil der Diözesen Speier und Worms ist an gotischen Bauten verhältnismäßig arm. Die alten Bischofsstädte selbst hatten ein Recht, auf ihren in der romanischen Epoche erworbenen Lorbeeren zu ruhen. Was die Hochgotik hier am Dom von Worms geschaffen hat, ist nicht viel und ohne allgemeinen Belang. Die Liebfrauenkirche ist ein schulgerecht nüchternes Bauwerk, das Beste an ihr die doppeltürmige Fassade. Die feinste gotische Kirche der Pfalz möchte die Stiftskirche zu Kaiserslautern sein, merkwürdigerweise eine Hallenkirche, begonnen nach 1288 und noch mit manchen Nachklängen romanischer Empfindungsweise. Die Kirche in Meisenheim besitzt den höchsten und reichsten Turm der linksrheinischen Lande, Ende des 14. Jahrhunderts. — Mainz war eine zu belebte Stadt, um ganz ruhen zu können. Die Ergänzungsbauten am Dom gereichten demselben nicht zum Vorteil. Die kleine, glänzende Liebfrauenkirche vor der Ostfront des Doms ist 1809 abgebrochen worden (Abb. 184). Sie war eine Hallenkirche. Dieser aus Hessen kommende, im allgemeinen nur selten den Rhein nach Westen überschreitende Anlagetypus ist gerade in Mainz mehrfach vertreten: St. Stephan, St. Quintin; eine zweischiffige Halle St. Clara. Die Entstehungszeit dieser Kirchen ist das späte 13. und frühe 14. Jahrhundert. Bald darauf erlahmte die Baulust.

Die Hauptleistung der Hochgotik an diesem Abschnitt des Rheins ist die Katharinenkirche in Oppenheim (Abb. 87). Die Lage auf steilem Hügel gab den Gedanken ein, die Südseite, auf die der aus der Stadt aufsteigende Weg hinführt, als dominierende Schauseite zu behandeln. Das ungewöhnlich hoch geführte Seitenschiff gab die Möglichkeit zu einer dreifachen Abstufung, so zwar, daß (einigermaßen an den Chor des Regensburger Doms erinnernd) im unteren Abschnitt die Wand bis zur Vorder-

kante der Strebepfeiler vorgeschoben, im oberen zurückgezogen wurde. Leider verhinderte die gegebene Einteilung in vier Joche, also nach einer geraden Zahl, die Betonung der Mitte, was durch kluge Abwechslung der Maßwerkmuster in der konzentrierenden Ordnung $a - b - b - a$ nur einigermaßen wieder gutgemacht wurde. Andererseits war die niedrige Zahl der Joche und die Einrahmung zwischen einfacheren Baumassen in Ost und West ein Glück; denn das Maßwerk ist ein Augenreiz, der durch Wiederholung nur zu leicht stumpf wird. Unter diesen wohlthätig einschränkenden Bedingungen können wir uns dem wunderbaren Eindruck ohne Widerspruch hingeben. In der Tat, wie ein »Märchen« wirkt diese Verschwisterung der Antipoden Mathematik und Phantastik; freilich nicht wie ein Volksmärchen. Der schöngestimmte Innenraum hat den freien Atemzug des Straßburger Münsters übernommen, trotz viel kleinerer Dimensionen.

Hessen bleibt unter dem Einfluß der Elisabethkirche der Hallen- anlage treu. Die bestgelungene Transposition in die Formen der Hoch- gotik bietet die im Laufe der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbaute große Pfarrkirche in Friedberg. In Wetzlar interessiert die Ver- drängung des schlichteren hessischen Schulcharakters durch den brillan- teren kölnischen. Die mit großer Pracht begonnene Fassade blieb Torso. In Frankfurt fehlte es an der nötigen Zahl von Pfarr- und Bettel- ordenskirchen nicht, doch entsprechen sie in ihrer Qualität dem nicht, was man von der blühenden Reichsstadt hätte erwarten dürfen. Der Bartholomäusdom hat unter wiederholten Erweiterungen eine sehr uneinheitliche Gestalt angenommen. Sein Hauptschmuck, der West- turm, ist ein Werk erst des 15. Jahrhunderts. Die Kapelle, in der die Kaiserwahlen stattfanden, datiert von 1355.

Im Rheintal, dessen malerische Ufer von einer langen Kette ro- manischer Architekturen begleitet werden, ist die Armut an gotischen ganz auffallend. Eine reizende Ausnahme die zierliche, formenreine Wernerkapelle bei Bacharach (1293—1337), merkwürdig durch Wieder- aufnahme des kleeblattförmigen Grundrisses; heute Ruine. Um so deut- licher hat sich die trotzig, herbe, doch nicht unbedeutende Stiftskirche in Oberwesel (1308—1331, Abb. 113) dem alten rheinischen Geiste entfremdet. Sonst ist etwas Beachtliches aus unserer Epoche nicht zu finden. Auch nicht in einer Stadt von dem Range von Koblenz; freilich besaß sie schon drei sehr ansehnliche romanische Kirchen und eine feine frühgotische. — Ebenso ist im Nahe-, Lahn- und unteren Moseltal eine tiefe und anhaltende Ebbe eingetreten.

Dasselbe gilt von Trier und seiner Umgebung. Diese Gegenden hatten sich in der Frühgotik erschöpft. Das fällt noch mehr in die Augen, wenn man auf die glänzende Bautätigkeit hinblickt, die der französisch- redende Teil der Trierer Erzdiözese unter der Hochgotik entfaltet. Metz

gehörte politisch zum Deutschen Reiche, wie auch noch Toul und Verdun. Allein es wäre doch falsch, den herrlichen Metzger Dom sowie manche andere schöne Kirche im oberen Moselland in die deutsche Kunst einzuordnen, wenschon es ebensowenig richtig wäre, ihren Stil einfach französisch zu nennen. Die Lothringer Schule hat ihren eigenen Charakter. Ein urkundlicher Beweis für den nicht ganz fehlenden Zusammenhang mit der deutschen Kunst ist im Metzger Dom die kolossale Glasmalerei des Westfalen Hermann von Münster um 1390.

Der Niederrhein. — Wie in Straßburg und im Elsaß die Münsterbauhütte keineswegs allgemein und unbedingt den Ton angab, so gewann auch auf die Umgebung von Köln der Dombau nur allmählich Einfluß. Von der neben ihm einhergehenden stadtkölnischen Bautätigkeit, die sehr lebhaft war, haben wir heute nur ein unvollständiges Bild: die 1244 begonnene Klosterkirche Mariengarten, die Karmeliterkirche (seit 1260), die Dominikanerkirche (seit 1262), die Kirche St. Johann in Cordula (seit 1265), die Antoniterkirche (Ende des Jahrhunderts) sind untergegangen. Unter den heute bestehenden ist die 1260 begonnene Minoritenkirche die älteste rein gotische der Stadt (Abb. 14, 94); schon ursprünglich (unter den älteren Bauten dieses Ordens eine Seltenheit) auf Gewölbe angelegt, von herber Eleganz der Linienführung, sparsam im Detail. Erst der 1287 geweihte Chorbau von Sankt Ursula nähert sich den in der Dombauhütte angewendeten Formen. Direkt von dieser aus ist der Chor der Klosterkirche in München-Gladbach (geweiht 1275), ein einfacher Langbau mit siebenseitigem Schluß, von edlem Wohlklang der Raumverhältnisse und reiner, wiewohl schon etwas zu Magerkeit neigender Formengebung. Ferner gehören in diese Gruppe die Pfarrkirchen von Düren und die anmutig prächtige von Frauwüllesheim. — Dagegen wird die Abteikirche von Altenberg (Abb. 13, 24, Chor begonnen 1255, Langhaus um 1370 der Vollendung nahe), der großartigste Bau des Zeitalters nächst dem Kölner Dom, mit Unrecht von diesem abgeleitet. Er knüpft unmittelbar an nordfranzösische Zisterzienserkirchen an. Daher der Chor mit Kapellenkranz, daher das Langhaussystem mit glatten Rundpfeilern und offenem Triforium, kurz eine feierlich reiche Anlage, die mit den Überlieferungen des Ordens völlig bricht; an jene erinnert nur noch die starke Vereinfachung des Strebewerks. Das achteilige Riesenfenster der Westfront gehört (mit dem ebenfalls zisterziensischen zu Bebenhausen in Württemberg) zu den glänzendsten Erzeugnissen der Maßwerkphantasie; mit bezeichnendem Stolz wird sein Verfertiger (seit 1379), der Laienbruder Reinold, in seiner Grabschrift »*super omnes rex lapidas*« genannt. — Fügen wir noch den Dom von Utrecht und die Kirche des St. Victorstifts in Xanten hinzu, so sind die mit dem Kölner Dom zusammen vier größten gotischen Kirchen des Niederrheins genannt. Ihre Grün-

dungsjahre liegen nahe beieinander, Zeugnisse einer Epoche hochgespannten Bauehrgeizes, auf den im 14. Jahrhundert die Ernüchterung folgte; St. Victor war 1437 zur Hälfte, ganz erst 1526 fertig. Beide Kirchen gingen in ihren Anfängen von der Schule von Soissons aus (deren großen Einfluß auf die deutsche Frühgotik wir schon in Trier und Marburg kennengelernt haben) und wurden später unter dem Einfluß von Köln fünfschiffig erweitert. — Das Beste, was das 14. Jahrhundert aus eigenem Geist geschaffen und einheitlich durchgeführt hat, ist der mächtige, einschiffige, aus neun Seiten des Vierzehnecks geschlossene Chor des Aachener Münsters; in ihm hat das Ideal des Glashauses restlose Erfüllung gefunden (begonnen 1355).

Westfalen (Abb. 39—46). Nirgends hatte der Übergang vom Romanischen zum Gotischen sich so ruhig, ja unmerklich vollzogen wie hier; Stetigkeit und Besonnenheit in der Fortbildung beschränkter Probleme blieben der Charakter dieser Bauschule. Der sofort sich abzeichnende Gegensatz gegen das Rheinland beruht nicht allein auf der Verschiedenheit der Temperamente, sondern von Anfang an hatte der westfälische Provinzialismus dadurch eine besondere Stellung zur Gotik, daß er seine erste Kenntnis von ihr aus einer anderen Quelle, aus dem Westen Frankreichs, geschöpft hatte; später drangen wohl aus Hessen und dem Rheinland die gemeingotischen Formeln ein, aber nur im Detail, nicht im Bausystem. Die Hallenkirchen, schon am Schluß der romanischen Epoche im Übergewicht, wurden nun mit Ausschließlichkeit herrschend. Aus ihrer Menge treten zwei durch entschiedene und zugleich schöne Ausprägung der provinziellen Sonderart hervor, der Dom von Minden und die Kirche Maria zur Wiese in Soest, jener typisch für die zweite Hälfte des 13., diese für die mittlere Zeit des 14. Jahrhunderts. Beide behalten die traditionelle Teilung des Grundrisses in 3×3 Felder, beide mit mäßigem Breitenübergewicht des Mittelschiffs und starker Annäherung der Jochweite an die Schiffsbreite, d. h. mit quadratähnlichen, wenn auch nicht geradezu quadratischen Gewölbeabteilungen, was sie von den hessischen, auf die schmale französische Travee eingestellten Hallenkirchen scharf unterscheidet. Der Grundriß ist also elastischer geworden. Da aber doch seine beiden Hauptachsen sich das Gleichgewicht halten, so wird der Raumeindruck desto empfindlicher für Differenzierung der Vertikale. Hauptsächlich daran liegt es, daß die beiden genannten Kirchen trotz vielfältiger Übereinstimmungen im allgemeinen Eindruck so verschieden wirken. Das Langhaus des Doms von Minden (um 1260—1280, Abb. 39, 42, 44) ist eine der besten Architekturen Deutschlands aus der schönen Zeit der eben zur Reife gelangten Gotik und der einzige in ihr, der gänzlich ohne Zutun französischer Vor-

bilder zustande gekommen ist; eine freie und edle Weiträumigkeit verbindet sich mit kraftvoller Modellierung der Pfeiler und Bögen; ein prachtvoll ruhiger und großer Atemzug geht durch das Ganze. Ganz anders hat sich die zwei Menschenalter jüngere Wiesenkirche (Abb. 40, 41, 45, 189) dem gotischen Bewegungswillen hingegeben; infolge der Angleichung von Breite und Länge ist es eine eindeutige Vertikalbewegung, allein sie ist, im Gegensatz zur Basilika, in allen Raumteilen gleichmäßig; die Pfeiler sind von äußerster Schlankheit, sie erscheinen durch ihre feingliedrig straffe Profilierung noch leichter, sie fließen ohne Zwischenglieder hemmungslos in die Gewölbe über; allein es sind ihrer in der weiten Halle doch nur vier. Offenbar ist die Summe der aufwärts führenden linearen Blickbahnen kleiner als in jeder Basilika, es ist die Raummasse selbst, die aufzuquellen scheint. Also selbst an diesem Bau, der in allen Einzelheiten so gotisch ist, als es einer nur sein kann, tritt zwischen der deutschen Hallenkirche und der französischen Basilika ein Gegensatz zutage, der mehr bedeutet als die bloße Andersartigkeit der Raumfigur: das ganze Verhältnis von Raum und Gliederbau wurde durch ihn ein anderes: in der französischen Basilika liegt der Nachdruck auf dem bewegten Gliederbau, in der deutschen Hallenkirche auf dem geformten Raum. Wenn in Deutschland der Hallenbau weiter um sich griff — wie es in der Tat geschah —, so war damit eine Reaktion nicht gegen die Gotik an sich, aber gegen die französische Auffassung derselben eingeleitet, und die Frage war, wie weit sie führen würde: ob nur zu einer Reduktion oder ob zu einer grundsätzlichen und schöpferischen Umbildung? Die klärende Antwort hat erst das 15. Jahrhundert gegeben. — Der westfälische Provinzialismus hat dadurch, daß die Problemstellung von ihm ausging, allgemeindeutsche Bedeutung erlangt. Zunächst notieren wir nur die Wirkung auf das Rheinland. Um 1275 wurde das Langhaus der alten ottonischen Stiftskirche in Essen als gotische Halle umgebaut; schon nicht mehr ganz im strengen westfälischen Sinne; die Seitenschiffe sind merklich schmaler, die Zahl der Joche ist auf vier erhöht, die Pfeiler haben glatte Rundform auf achteckigen Basen, die Bedachung nimmt die Form quergestellter Walme an. In der ansehnlichen Stadtkirche von Ahrweiler springt der Hallenbau auf das linke Rheinufer über; er lag beim Beginn des Chors (1269), der den Grundriß der Liebfrauenkirche in Trier aufnimmt, wahrscheinlich noch nicht in der Absicht; die Entscheidung für die Weiterführung im Hallensystem wurde um 1303 getroffen. Der dritte Bau dieser Gruppe ist die nach 1326 begonnene Pfarrkirche in Mayen. In der Stiftskirche in Cleve (seit 1341) tritt eine Trübung des Raumgedankens ein: das Mittelschiff ist überhöht, jedoch nicht so weit, daß Fenster Platz fänden. Diese hybride Form blieb den im ganzen nicht zahlreichen Hallenkirchen des Niederrheins fortan eigentümlich.

Thüringen und Sachsen. — Die Baudenkmäler am Nordrande des Thüringer Waldes machen mit einer Unmittelbarkeit, wie kaum eine andere Landschaft, die geistige Umstellung vom 13. zum 14. Jahrhundert anschaulich. Zwischen dem romantischen Fürstensitz der Wartburg und der würdevollen Bischofskirche zu Naumburg liegt das gotische Erfurt, das Abbild einer rührigen und gedeihenden Stadtgemeinde; keine Reichsstadt, aber der Landesherr, der Erzbischof von Mainz, wohnte weit, und so genoß die Stadt volle Freiheit und nutzte sie. Vom Ende des 13. Jahrhunderts ab blühte sie empor, vom Anfang des 16. ab sank sie ebenso schnell. Wenn die Berechnung, die ihr im 15. Jahrhundert über 30 000 Einwohner gibt, nicht zu sehr übertreibt, so war sie eine der größten Deutschlands. Abgesondert von der Bürgerstadt, auf einem Höhenzuge, liegen die älteren geistlichen Stifter, eine der schönsten architektonischen Gruppen bildend, die Deutschland besitzt; nicht planmäßig als solche erdacht, aber auch kein bloßes Zufallsprodukt, sondern herangewachsen aus einer Folge verständnisvoller Ausnutzungen von Ort und Gelegenheit (Abb. 96). Die kirchliche Bautätigkeit der Bürgerstadt zerfloß ins Kleine und Viele. Erfurt besaß am Schluß des Mittelalters 43 Kirchen und Kapellen, 36 Klöster, 14 Pflegehöfe auswärtiger Klöster. Die Kirchen der Barfüßer und Dominikaner (Abb. 21, 22, 93) repräsentieren den bürgerlichen Baugeschmack mit einem Anflug von Großartigkeit. Die Stiftskirche St. Severi ist ein fünfschiffiger Hallenbau. Die Kirche des Marienstifts, welche die Erfurter ihren »Dom« nannten, ist ein Gemengbau aus ganz verschiedenen Zeiten, sein am stärksten sich geltend machender Teil, der einschiffige, hochräumige Chor (1349—70), kühl, klar, korrekt, wie die Zeit es verlangte (Abb. 28). Ein kühner Wurf, der in dieser Umgebung überrascht, ist der »Triangel«, die vorspringende Torhalle am oberen Ende des von der Stadt herkommenen majestätischen Treppenaufgangs (Abb. 188). — Mit Erfurt wetteiferte Mühlhausen. Altstadt und Neustadt hatten eine jede ihre Pfarrkirche und eine jede stattlich: die Marienkirche eine fünfschiffige Halle, die dem Markt zugekehrte südliche Langseite als Schauseite mit etwas spießbürgerlich reichem Schmuck. — Nordhausen, Arnstadt, Heiligenstadt (Abb. 97) seien kurz genannt.

In Ostsachsen ist die Hauptleistung die Vollendung des Magdeburger Doms (Schlußweihe 1363). Die zweitürmige Fassade ist in diesen Gegenden die einzige ihrer Art, nicht eben schwungvoll, aber doch wohl die beste des Jahrhunderts. Mehrere Einzelmotive sind aus Straßburg geschöpft. Im Langhaus setzt sich der Vertikalismus der Hochgotik im Widerstreit mit den ursprünglich gewollten Proportionen rücksichtslos durch (Abb. 26, 27). Wir würden es heute wohl lieber sehen, wenn die Frühgotik ihr Werk vollendet hätte, aber der Leistung des späten 13. und 14. Jahrhunderts ist ein bedeutender Wurf nicht abzusprechen. — Auch der Dom von Meißen ist kein einheitlicher Bau. Im späteren 13. Jahrhundert als

Basilika begonnen, wurde er im Langhaus als Hallenkirche weitergeführt.— Auch der Dom von Halberstadt ist nicht geworden, was er hatte werden sollen. Wäre das Projekt von ca. 1260 bis 1270, anstatt schon im Seitenschiff in Stockung zu geraten, weitergeführt worden, so hätte es einen der allerschönsten gotischen Bauten Deutschlands gegeben. Die verzögerte Ausführung brachte einen Querschnitt im Sinne der letzten Konsequenzen des Vertikalismus und eine trockene schematische Formenbehandlung. Auch bei dieser verschlechterten Reduktion liegt in diesem Bewegungsschwung noch eine große Ausdrucksgewalt. Der Halberstädter Dom ist für Norddeutschland in demselben Sinne ein Höhepunkt wie für den Süden der Regensburger. — In Niedersachsen erhebt sich im ganzen 14. Jahrhundert keine einzige Bauschöpfung über mittleres Niveau. Die Hallenanlage herrscht unbedingt vor. In Braunschweig wie in Bremen wurden die vorhandenen spätromanischen Basiliken als Hallen umgebaut. Für Braunschweig bezeichnend sind die unproportioniert hohen Türme, die bestimmt scheinen, nicht so sehr ihre Kirche als die Straßenansicht zu schmücken.

Schwaben. — Von einer bodenständigen schwäbisch-gotischen Schule kann vor etwa 1350 nicht gesprochen werden. Bis dahin beruhte alles auf von auswärts kommenden Anregungen, die, unter sich sehr verschieden, erst im Lande selbst sich mischten und allmählich ausglich. Der reizende Vorfrühling der Gotik, den die Maulbronner Schule gebracht hatte, ging um 1260 zu Ende. Von da bis 1300 bildeten sich die neuen Zentren: am mittleren Neckar Wimpfen, am oberen Eßlingen, am Bodensee Salem. — Die Kirche des St. Petersstiftes in Wimpfen geht auf das 10. Jahrhundert zurück. 1269 wurde ein Neubau begonnen und um 1300, ohne vollendet zu sein, eingestellt. Der Baumeister kam, wie die Stiftschronik mit Stolz vermerkt, aus Paris. Doch war er sicher ein Deutscher. Seine Hauptausbildung hat er auch nicht in Paris, sondern im Elsaß empfangen, die Querschiffsfassade von St. Martin in Colmar und viele Einzelheiten des Straßburger Langhauses klingen in Wimpfen vernehmlich wider. Das Beste aber, was er aus Straßburg mitbrachte, war der freie und edle Sinn, mit dem er die vollkommen beherrschten französischen Formen verdeutschte. Er gehört zu den wenigen, denen die Reduktion des Langhaussystems (d. i. die Ausschaltung des Triforiums) zum Guten ausschlug. Da aus Sparsamkeitsgründen die frühromanische Westfassade bestehen blieb, legte er den Nachdruck auf die östlichen Teile. Die nach deutsch-romanischer Überlieferung zwischen Querschiff und Chor angeordneten Türme hätten, wären sie vollendet worden, eine herrliche Gruppe gegeben. Heute lenken sich die Augen am meisten auf die klar geordnete, heiter ernste Pracht der Querschiffsstirn (Abb. 88). Bemerkenswert ist dabei die große Rolle, die der Meister dem statuarischen Schmuck zu-

dachte; leider von seinen ungeschickten Bildhauergehilfen schlecht bedient. Im ornamentalen Detail dagegen ist vieles von bester Hand. — In völlig anderer Gestalt zeigt sich die erste Gotik an St. Paul in Eßlingen (Abb. 18, 19). Hier handelt es sich um eine Dominikanerkirche. Ohne Zweifel ist es falsch, ihre Entstehungszeit mit der ersten Niederlassung des Ordens im Jahre 1233 gleichzusetzen. Die Bettelorden ließen stets längere Zeit verstreichen, bis sie zu einem Monumentalbau schritten. Bei der zu 1268 berichteten Altarweihe wird gerade nur der Chor begonnen sein. Auch mit dieser Einschränkung ist St. Paul die älteste erhaltene Bettelordenskirche Deutschlands. Die Schulherkunft des Meisters läßt sich nicht feststellen. Er war ein trefflicher Künstler und ging mit viel Verstand auf die Wünsche des Ordens ein. Die herkömmliche süd-deutsche Anlage einer querschifflosen Basilika ist mit einfachsten Mitteln ins Gotische gewendet. Das Mittelschiff setzt sich ohne Cäsur im Chor fort, das Langhaus ist von Anfang an — unter den frühen Ordenskirchen ein seltener Fall — mit Gewölben eingedeckt. Doch sind diese nur lose eingegliedert. Sie ruhen auf vorgekragten, in selber Höhe abbrechenden Diensten und verbergen ihre Strebebögen unter dem Dach (in beidem Zusammenhang mit den Zisterziensern!). Die breiten Arkaden werden von stämmigen, ungliederten Rundpfeilern getragen, die Fenster sind klein und zeigen die gotische Gliederung in primitiver Gestalt. Die turmlose Fassade (auch dies mit den Zisterziensern gemein) gibt einfach die Stirnmauer in den Umrißlinien des Querschnitts. So ist überall nur das Notwendige in knappster Form gegeben, aber in klarer Einsicht und technisch trefflicher Behandlung. Der Linienführung eignet eine nicht anmutlose Strenge. Natürlich ist es gedankenlos, diese Bauweise »frühgotisch« zu nennen; sie ist nicht das erste Tasten eines werdenden Stils, sondern die sehr überlegte Reduktion eines reifen und reichen. Daß sie auch für städtische Pfarrkirchen sich gut eignete, wurde schon in Eßlingen anerkannt (St. Dionys). — Direkt zu den Zisterziensern führt uns die 1299 begonnene, langsam, aber einheitlich durchgeführte Kirche zu Salem (Abb. 23, 89). Die Anpassung der Ordenstradition an die Hochgotik hat zu einer seltsamen (ohne eingehende Abbildung nicht zu beschreibenden) Konstruktion geführt; die Raumbildung ist großartig und die hagere Schärfe des sehr vereinfachten Gliederbaus voll Charakters. Die Tüchtigkeit der in Salem ausgebildeten Steinmetzen machte sie gesucht bis ins schwäbische Unterland. Die südliche Querschiffsfassade ein frühes Beispiel der Flächengliederung durch Stab- und Maßwerk. Die nördliche s. Abb. 89.

Wir kommen nun zu einer jüngeren Schicht, zu Bauten, die im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts ausgeführt wurden. Es sind Bauten der Stadtgemeinden. Alle haben den Blick auf Straßburg gerichtet; natürlich nicht, um das Münster als Ganzes nachzuahmen, sondern um es als Muster-

buch für die Einzelformen zu behandeln. Das Schmuckstück der kleinen Reichsstadt Rottweil war die um 1325 begonnene Liebfrauenkapelle. Leider ist vom ersten Bau nur der Fassadenturm und auch von diesem nur der Unterbau erhalten. Die Komposition erinnert an Niederhaslach im Elsaß und noch genauer an ein am Lettner des Straßburger Münsters als Zierbaldachin erhaltenes Turmmodell. Auch die reiche, für das eigentliche Schwaben ganz neue figürliche Plastik hat ihre Wurzeln im Elsaß. — Aus Straßburger Motiven zusammengesetzt, geistreich entworfen, aber gröblich ausgeführt, ist das hl. Grab in einer Kapelle des Doms zu Konstanz. Straßburger Schulerinnerungen finden sich bis zur Mitte des Jahrhunderts beinahe überall. Am wichtigsten wurden sie für die Marienkirche in Reutlingen (Abb. 12), wieder eine reichsstädtische Pfarrkirche, ja, strenggenommen nur Kapelle. Reutlingen war eine junge und ziemlich winzige Stadt — aber eine Reichsstadt! Diese Gesinnung hat sich in ihr ein stolzes Denkmal gesetzt. Mit ihrem künstlerischen großen Vorbilde am Rhein darf man sie nicht vergleichen, ohne auf allerlei Unzulängliches und Mißverstandenes zu stoßen; für Schwaben war sie ein Ereignis und ein Hauptdokument.

Eine dritte Gruppe bilden die Stiftskirche in Herrenberg, die Frauenkirche in Eßlingen, die Kreuzkirche in Gmünd, alle drei in den 30er Jahren begonnen, Herrenberg zeitlich an der Spitze. Überraschenderweise sind es Hallenkirchen. Daß diese Raumform nicht spontan auf dem schwäbischen Boden entstanden ist, versteht sich von selbst. Bis dahin waren Westfalen oder Hessen die einzigen Landschaften, in denen die Hallenkirche in verbreitetem Gebrauch stand. Zu einer Ableitung aus ihnen fehlt jeder Anhaltspunkt. Das stilistische Gepräge ist kein anderes als in der vorangehend betrachteten Gruppe, d. h. es gehört der Straßburger Filiation an. In Straßburg war aber kurz vorher auch eine Hallenkirche begonnen worden, St. Thomas. Die Ableitung von hier ist eine naheliegende, wenn auch nicht bis zum Beweise durchzuführende Vermutung. So einfach liegt aber die Sache nicht, daß der süddeutsche Hallenbau generell auf diesen einen Ausgangspunkt zurückgeführt werden dürfte. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts treffen wir auf eine zweite Gruppe von Hallenbauten, zu der die Anregung aus entgegengesetzter Richtung, aus dem Osten, kam. Eine aus Gmünd stammende Baumeistersippe, die Parler, hatte in Österreich und Böhmen eine bedeutende Tätigkeit gefunden und wirkte von dort aus auf die Heimat zurück. Angehörige dieser Familie haben vermutlich die ersten Hallenkirchen in Franken (Nürnberg 1355) und sicher den Urbau des um 1380 im Hallensystem begonnenen Ulmer Münsters errichtet. Noch weiter zurück (begonnen 1351) geht der Erweiterungsumbau der Gmünder Kreuzkirche. Sie zeigt eine für Deutschland neue, nur als Fortbildung österreichischer Zisterzienserchöre erklärbare Anlage; durch die alten romanischen Ost-

türme (die später eingestürzt sind) vom Langhaus getrennt, fast eine Kirche für sich, drei Schiffe zu drei Jochen, um den dreiseitigen Schluß des Mittelschiffs die Seitenschiffe als siebenseitiger Umgang herumgeführt, zwischen den Strebepfeilern vorgeschobene Kapellen. Gegenüber der sonst durchgehenden Neigung der deutschen Gotik zu vereinfachten Choranlagen ist dies komplizierte Planbild doppelt auffallend. Das Ergebnis für den Außenbau zeigt Abb. 91. War die Kirche von Herrenberg (mit der Basis Straßburg) die erste Hallenkirche Süddeutschlands, so war die maßgebende für die folgende Entwicklung, und zwar wesentlich in der durch den Zubau des Chors hervorgerufenen Streckung, die Heiligkreuzkirche von Gmünd. Bevor wir sie verlassen, müssen wir einen Blick auf ihre aus der ersten Bauperiode (den 30er Jahren) stammende Fassade werfen. Wir erwähnten schon, daß damals der romanische Chor mit flankierenden Türmen in den gotischen Plan einbezogen wurde. Dies erklärt es, daß die Fassade turmlos blieb, ein Anblick, an den man in Schwaben durch die Zisterzienser und Bettelorden schon gewöhnt war. Wenn aber bei diesen der Umriß den Querschnitt der Basilika wiedergibt, so war er hier demjenigen der Hallenkirche anzupassen. Die neue Aufgabe ist mit hervorragend unabhängigem Sinn gelöst. Sie führte auf eine sozusagen ungotische Dämpfung der Vertikalbewegung. Die Stirnseite bewahrt bis zum Dachansatz die volle Breite der Basis, welche zugleich die Basis des Giebels wird. Die nur wenig verjüngten Strebepfeiler haben die führende Rolle verloren. Sie sind lediglich Teilungs- und Umrahmungslinien, nicht mehr Anläufe einer in Turmpyramiden sich fortsetzenden Bewegung. Keine selbständigen konstruktiven Glieder bieten sich dem Auge dar, nur eine reliefmäßig mit Stab- und Maßwerk belebte Fläche. Kein dominierendes hohes Fenster, wie an den Zisterzienserfassaden, sondern drei Rosen. Nur daß die mittlere derselben um ein wenig höher liegt, und daß der Giebel an Schmuckformen reicher ist, zieht mit leiser Gewalt den Blick nach oben. Der vorwaltende Eindruck der Stille wird noch erhöht durch die strenge Harmonie der Proportion: der Giebel hat den Umriß eines gleichseitigen Dreiecks — der am meisten zentralisierten, beruhigten Gleichgewicht aussprechenden Dreiecksart —, und sein Perpendikel hat mit dem Unterbau die gleiche Höhe. — Sehr richtig ist das Wesen der durchaus neuartigen Wirkung dieser Fassade als »bildmäßig« bezeichnet worden.

Für die schwäbische Baukunst war das Ergebnis des 14. Jahrhunderts der Vorrang des Unterlandes. Seeschwaben und Oberschwaben haben die Gotik nur spät und mit eigentümlicher Lässigkeit aufgenommen. Die Pfarrkirchen, selbst sehr ansehnliche wie z. B. die in Ravensburg, Biberach, Saulgau, hielten an der flachen Holzdecke fest. Die Benediktinerabteien blieben untätig. Bedeutend sind nur zwei Zisterzienserkirchen: die zu Salem haben wir schon besprochen, die zu Kaisheim bei Donauwörth

(1352—1387, Abb. 25) ist der Schwanengesang des einst so baumächtigen Ordens, dem alten Geist kalter und spröder Großartigkeit noch immer treu, beträchtlich in den Abmessungen (84 m lang), ohne Vergleich das Hauptwerk der Hochgotik in einem architektonisch armen Gebiet. Sonst nur noch zu nennen der Erweiterungsbau des Augsburger Doms (1356 bis 1396): der schöne Entwurf des Ostchors, in seiner reichen Gliederung von der süddeutschen Einfachheit sehr abstechend, ist dem Dom von Prag entlehnt (also auch hier ostdeutscher Einfluß!), doch reizlos ausgeführt.

Franken. — Etwas den romanischen Domen von Bamberg und Würzburg und der großartigen frühgotischen Abteikirche Ebrach auch nur von fern Ebenbürtiges hat hier die Gotik nicht hervorgebracht. Bamberg und Würzburg hatten ihre große Zeit gehabt, solange die deutsche Kultur wesentlich in der Hand der Kirche lag; die bürgerliche Kultur hat sich hier nicht zu gleicher Kraft entwickelt. Die gotische Baukunst ist durch die Bettelorden eingeführt worden, und die Bauten derselben gehören zu den bescheidenen ihrer Art. In Würzburg ist der erste gotische Bau von Ansehen die nach 1280 begonnene Deutschhauskirche, einschiffig, aber groß und wohlräumig in akademisch reinen Formen und mit schönem, dekorativem Detail. Nach langer Pause folgte die Kirche der Bürger, die Marienkapelle auf dem Markt, begonnen 1377, sehr langsam fortgebaut, eine turmlose, schlanke Halle, prächtig und heiter im Schmuck der Portale und Strebepfeiler. In Bamberg war die Lieblingskirche der Bürger, der Vereinigungspunkt zahlreicher Bruderschaften, die wieder der hl. Jungfrau geweihte Oberpfarrkirche. Ursprünglich eine sehr einfache, nach der Art der Bettelordenskirchen flach gedeckte Basilika, erhielt sie später (Weihe 1387) einen schwerfälligen, mit kleinlichem Schmuck überladenen Chor, der das späte Stadium der Hochgotik von der unerfreulichen Seite zeigt. Daß in anderer sozialer Umwelt andere Schattierungen entstanden, zeigt die von der fränkischen Adelsfraternität erbaute Ritterkapelle in Haßfurt. Sonst ist am Main nichts mehr der Erwähnung wert, es wären denn die in ihrer Art bezeichnenden Zisterzienserfrauenkirchen — Himmelskron, Himmelpforten und Himmelthal.

Der Schwerpunkt der Baukunst des 14. Jahrhunderts lag nicht mehr in den Bischofsstädten, sondern in Nürnberg, der spät, dann aber um so kräftiger und allein durch die Tüchtigkeit seiner Bürgerschaft emporgeblühten freien Reichsstadt. Am Anfang des 14. Jahrhunderts zählt sie etwa 10 000 Einwohner, im 15. Jahrhundert das Doppelte. Dennoch ist die Mehrzahl ihrer Kirchen schon im 14. Jahrhundert, die älteste Pfarrkirche St. Sebald schon in der zweiten Hälfte des 13. erbaut worden. — 1278 wurde der Grundstein zur zweiten Pfarrkirche St. Lorenz gelegt. Noch während des Baus, bald nach 1300, ging man im Hinblick auf die wachsende Bevölkerung zu größerem Maßstab über. Auch so übersteigen

die Abmessungen nicht die einer mittelgroßen romanischen Klosterkirche (wenn wir von dem zu Ende des Mittelalters erweiterten Chor absehen). Der Meister des Langhauses war ein etwas schwungloser Geist, aber gewissenhaft und von guter formaler Bildung. Der Wegfall des Triforiums — das in der frühgotischen Sebalduskirche noch angewandt war — war für diese Zeit selbstverständlich. Die hohen, schlanken Fassadentürme erheben sich unverjüngt in kubischen Schichten, also noch fast romanisch. Das krönende Oktogon dürfte etwas später hinzugefügt sein, ebenso das Mittelstück der Fassade, das in seiner sehr geschmückten Behandlung zu den Türmen in einem der harmonischen Auflösung entbehrenden Kontrast steht. Die große Rose über dem Portal ist eine spitzfindig verkünstelte Nachahmung der Straßburger. (Eine bessere an der Westfront der Abteikirche Ebrach: so berühmt also war jene in ganz Süddeutschland geworden; vgl. auch Regensburg.) — Die Frauenkirche am Markt entstand, ebenso wie die gleichnamige in Würzburg, nach Austreibung der Juden auf der Stelle der abgebrochenen Synagoge. Sie ist die früheste Hallenkirche Frankens (begonnen 1355). Die Beteiligung Kaiser Karls IV. an der Stiftung gibt einen Wink, woher die Form gekommen ist. In dieselbe Richtung weist der 1361—72 der Sebalduskirche aus Gründen der Raumvermehrung gegebene neue Chor. Wir haben Grund, den 1363—78 öfters in Nürnberger Urkunden zu findenden Heinrich Beheim Balier als seinen Erbauer und identisch mit Heinrich Parler von Prag anzusehen (Parler ist sprachlich nichts anderes als Polier). Und so erklärt sich auch die große Ähnlichkeit der Anlage mit dem wenig älteren Chor der Kreuzkirche in Gmünd, die ebenfalls von einem Mitglied dieser vielbeschäftigten Baumeisterfamilie herrührt. St. Sebald gibt eine vortreffliche Gelegenheit, an dem radikalen Unterschied zwischen dem Chor und dem hundert Jahre älteren Langhaus den inzwischen vor sich gegangenen Wandel des Geschmacks zu prüfen. Dabei werden wir noch auf etwas anderes aufmerksam. Das 13. Jahrhundert erfreut uns oft durch den zarten Takt und die geistige Geschmeidigkeit, mit der es neue Bauteile mit älteren, stilistisch anders gearteten zusammenzustimmen verstand; die doktrinaire Selbstzufriedenheit der späten Hochgotik nimmt solche Rücksichten nicht, sie setzt mit Schroffheit ihr Neues, das sie selbstverständlich für ein Besseres hält, dem Alten entgegen, ungerührt durch die damit bewirkte Zerstörung der Gesamtharmonie. So, um nur uns schon bekannt gewordene Beispiele zu nennen, an der Straßburger Fassade, an dem Chor in Gmünd, an dem ebenfalls von einem Parler erbauten Chor des Freiburger Münsters. So auch hier bei St. Sebald. Der Binnenraum, eine hochstrebende Halle mit gleich hohem Umgang in sieben Seiten des Sechzehnecks, entbehrt nicht der Größe. Das Äußere, wie es bei diesem Grundriß und Querschnitt nicht anders sein kann, ist eine bewegungsarme, ausdruckslose Masse. Zur Entschädigung ein überschwenglicher Prunk mit Zierwerk, fleißig und

schulgerecht, des intimeren Reizes bar. Daß es damals auch Kaufmannsstädte mit anderer Gesinnung gab, werden uns die Seeküsten des Nordens lehren. Die Baufreudigkeit Nürnbergs konnte aber nicht überboten werden: die heute nicht mehr oder nur als Bruchstücke erhaltenen Kirchen der Augustiner, Barfüßer, Dominikaner und Dominikanerinnen, Karmeliter, Kartäuser, Klarissinnen, dazu allerlei Bruderhäuser und Spitäler mit ihren Kapellen, alle am Ende des 13. oder im Laufe des 14. Jahrhunderts begonnen, als Nürnberg nicht viel mehr als 10 000 Einwohner hatte, — welch eine Kraftleistung.

Baiern. — Wir müssen mit einem Rückblick auf die romanische Epoche beginnen. In ihr hatten die Landschaften zwischen der Donau und dem Fuß der Alpen dank einer beträchtlichen Zahl von Klostergründungen eine, wo nicht glänzende, so doch immerhin nicht ganz geringfügige Bautätigkeit besessen, die in dem heutigen, zusammengeschnittenen Denkmälerbestande freilich schwach wiederzuerkennen ist. Sie stützte sich hauptsächlich auf die Beziehungen zu Italien. Als diese am Schluß der staufischen Epoche abbrachen, trat eine merkwürdige Leere ein. Von der gotischen Woge gelangten nur versprengte Spritzer bis hierher (wichtigstes Denkmal der an der Wende des 13. Jahrhunderts errichtete schöne Chor der Stiftskirche in Berchtesgaden). Sie blieben ohne Folgen. Erst am Beginn des 15. Jahrhunderts ist die Gotik in Oberbaiern akklimatisiert. Zwischen der Spätgotik und den letzten Ausläufern des romanischen Stils liegt eine lange, tote Strecke. Die Klöster waren verarmt und verbauert, und städtisches Leben war noch nicht erwacht. Das Haus der Wittelsbacher nahm die üble Gewohnheit an, durch Erbteilungen sich zu zersplittern. Nur auf kurze Zeit ließ ihm der Besitz der Kaiserkrone einen matten Glanz. Eben dieser Moment hat ein merkwürdiges Baudenkmal, das einzige der Rede werthe im ganzen Jahrhundert, entstehen lassen. In Ettal, schon in den Voralpen liegend, nicht weit von Oberammergau, gründete Kaiser Ludwig im Jahre 1330 für ein geheimnisvolles Madonnenbild, das er aus Italien mitgebracht hatte, eine Wallfahrtskirche in Verbindung mit einem Doppelstift für Mönche und dreizehn Ritter und deren Frauen. Sie ist ein Zentralbau (der einzige gotische von Bedeutung nach der Liebfrauenkirche in Trier), ein regelmäßiges Zwölfeck von ansehnlichen Abmessungen, über 25 m im Durchmesser. Zwischen tiefen Strebebögen liegen in zwei Geschossen Kapellen und Emporen. Da sie gegen die Kirche geschlossen sind, glaubt man, daß sie als Oratorien für die Ritterfrauen bestimmt waren. Die Wölbung des Hauptraums kam erst im 15. Jahrhundert zur Ausführung, im 18. wurden die gotischen Mauern mit einer prachtvollen Barockdekoration umhüllt. — Im übrigen sind Ober- und Niederbaiern eine leere Tafel; daß hie und da (in München und Ingolstadt) eine Bettelordenskirche entstand, ändert am Eindruck nichts.

Erst in der alten Donaustadt Regensburg betreten wir wirklich gotischen Boden. Der dortige Dom wird zu den bedeutendsten Denkmälern der deutschen Gotik gerechnet und ist sicher ein für sie besonders charakteristisches (Abb. 11, 90, 107). Nachdem man sich schon längere Zeit mit Bauabsichten getragen hatte, legte im Jahre 1275 Bischof Leo aus dem städtischen Geschlecht der Tundorfer den Grundstein zum heute bestehenden Gebäude. Kirchliche Repräsentationspflicht und patrizischer Ehrgeiz trafen solchermassen zusammen *. Im vorausgehenden Jahrzehnt hatte kurze Zeit der berühmteste Gelehrte des scholastischen Zeitalters, Albertus Magnus, auf dem Regensburger Bischofsstuhl gesessen. Die spätere Überlieferung schrieb ihm ein tiefes Wissen auch in der Baukunst zu und machte ihn zum Planleger des Kölner wie des Regensburger Doms und noch mancher anderer Gebäude von Ruf; es sind Legenden ohne Wahrheitskern. Nicht weniger falsch ist die Zuschreibung an Erwin von Steinbach. Der Dombau ist in der Reihe der kirchlichen Monumentalbauten Regensburgs im Mittelalter der letzte, und er schritt nur langsam vorwärts; noch am Schluß des Mittelalters war er ein Torso. An den unteren Teilen des Chors zeigen sich in den Schmuckformen noch romanische Erinnerungen, im Langhaus wird die Behandlung trocken und derb, die Hauptfaktoren der Architektur im Grundriß wie im Aufbau sind aber, wie wir anzunehmen Grund haben, den Bestimmungen des Urplans treu geblieben. Dem Regensburger Dom schlug seine Isolierung in einem Lande, das weit und breit von Gotik sonst nichts wußte, zum Glück aus. So konnte der große Atemzug des 13. Jahrhunderts im 14. ungestört weiterwirken. Der Urheber des Entwurfs war aus dem Westen berufen; mit der frühgotischen Stilrichtung, in der nicht lange vorher St. Ulrich erbaut war, steht er in keinem Zusammenhang, er hat seine Schule in Straßburg und Ostfrankreich durchgemacht. Dort hatte er einfachere Grundrisse als die nordfranzösischen gesehen, die sich mit den bairischen Überlieferungen leichter verschmelzen ließen. Das Querschiff bleibt, mit Unterdrückung der Kreuzform, in den Fluchtlinien des Langhauses, und der Chor setzt einfach das letztere fort und endet nach landesüblicher Weise in drei, jetzt natürlich polygonal gebrochenen Apsiden, die mittlere um ein Joch nach Osten weiter vorgeschoben. Im Gegensatz zu der Vereinfachung des Planes, in die er sich schicken mußte, wollte der Meister für den Aufbau auf das reiche klassische System nicht verzichten, was zu manchen Konflikten, Härten und Künsteleien geführt hat. Das logisch Nächstliegende und in Deutschland allgemein Übliche bei einschiffigem Chor mit Achteckschluß ist es, an jeder Polygonseite ein einziges Fenster von unten bis oben durchlaufen zu lassen. Der Regensburger Meister

* Man beachte in diesem Ideenzusammenhang eine Einzelheit: an den Glasfenstern des Chors finden sich nicht bloß die Wappen der Bischöfe, sondern auch aller Patriziergeschlechter, deren Namen im Anfang des 14. Jahrh. Klang hatten.

überträgt aber auf seinen Chor das dreigliedrige System mit Triforium. Dabei sind die Fenster des Erdgeschosses an die Außenkante der Strebe-
pfeiler zurückgeschoben, während die vordere Ebene nur durch einen
offenen Bogen angedeutet ist; umgekehrt die Oberfenster sind nach innen
gezogen; eine Anordnung, die gewissermaßen ein Ersatz für den weg-
fallenden Umgang ist und des perspektivischen Reizes nicht entbehrt.
Ist hier im Chorschluß eine völlige Auflösung der Wand gelungen, so war
das im vorderen, im Grundriß geradlinigen Teil des Chors, der von Türmen
flankiert werden sollte, nicht möglich. Dieser Teil also ist fensterlos und
dunkel. Es entsteht dadurch ein frappant wirkender Kontrast, der dem
Geiste der klassischen Gotik widerstrebt, mag er auch in seinem malerischen
Charakter dem modern gestimmten Auge gefallen. Oder haben sich hier
etwa schon Vorahnungen von dem geregt, was in der Spätgotik ein bewußt
kultiviertes Bestreben wurde? Die Außenansicht des Chorbaus hat vor
dem nordfranzösischen System (man braucht nur an den Kölner Dom zu
denken) jedenfalls den Vorzug der größeren Klarheit ohne Verzicht auf
Pracht der Erscheinung. Wie sehr hätte sich diese noch gesteigert, wäre
der ursprüngliche Entwurf vollständig ausgeführt worden, in dem zwei
flankierende Osttürme und über der Vierung ein Zentralturm vorgesehen
waren. Es hätte, zusammen mit den Frontgiebeln des Querschiffs, eine
herrliche Gruppe werden können — in gotischer Umsetzung ein altes
Lieblingsmotiv der deutsch-romanischen Kunst. In seinem heutigen Bilde,
mit den im 19. Jahrhundert ausgebauten Westtürmen, ist der Regens-
burger Dom dem Kölner angenähert, im Widerspruch zu seiner ursprüng-
lichen Idee. Betrachten wir noch kurz das im 14. Jahrhundert ausge-
führte Langhaus, so sind die Nachklänge vom Straßburger Münster un-
verkennbar. Ebenbürtig ist es diesem nicht, aber doch gewiß ein maje-
stätischer Raum, wie es nicht viele in Deutschland gibt (Anklänge an
Straßburg auch in den älteren Fassadenrissen).

Sodann besitzt Regensburg die größten Bettelordenskirchen. Wir
sehen darin den Reflex einer auch in der Privatbaukunst zu erkennenden
besonders kraftvollen Baugesinnung des Laienstandes. Die Kirche der
Franziskaner — in ihr war der gewaltige Prediger Bruder Berthold be-
graben — ist ähnlich der in Eßlingen flachgedeckt, im Langhaus sieben
spitzbogige, vorzüglich schön proportionierte Arkaden auf schlanken
Rundpfeilern, der Raum großartig, unerwartet milde; unwillkürlich denkt
man wieder an Italien. Die Dominikanerkirche war von Anfang an
(begonnen zwischen 1260 und 1270) auf Gewölbe angelegt; ein auch an
anderen Orten zu bemerkender Unterschied von den Franziskanerkirchen.
Der harte und logische Geist der Söhne des hl. Dominikus tritt in den
schwer zu beschreibenden Imponderabilien mit erstaunlicher Kraft der
Charakteristik in die Erscheinung (Abb. 16, 92, 95).

Donauabwärts zeigt der 1306 begonnene Neubau der altberühmten

Benediktinerkirche Niederaltaich den Fortgang der gotischen Stilbewegung; der barocke Umbau läßt leider nicht mehr als die bedeutenden Abmessungen der im Langhaus neun Joche zählenden Anlage erkennen. Noch ins 13. Jahrhundert reicht der Dom von Passau zurück; auch er ist einem spätgotischen Umbau und dann Barockbau gewichen.

NEUDEUTSCHLAND.

Was wäre die deutsche Geschichte des späten Mittelalters, wenn nicht auch Österreich und Böhmen, die Hansa und der preußisch-livländische Ordensstaat zu ihr gehörten? Zwar die äußeren Grenzen deutscher Herrschaft und Siedelung hatten am Schluß der staufischen Epoche die Linie, an der sie fortan stille hielten, erreicht; noch nicht beendet war die innere Eindeutschung dieser weiten Gebiete. Mit ihr hat das späte 13. und das ganze 14. Jahrhundert noch eine große Arbeit verrichtet. Noch immer ein Neuland waren diese Länder für die Kunst, und das heißt für dieselbe: Erschwerung wie Ansporn in Einem. Mehr als je bedarf die kunstgeschichtliche Betrachtung hier des historischen Kommentars.

Österreich und Böhmen. — Das 14. Jahrhundert gab der Stadt Wien den Stephans- und Prag den St. Veitsdom. Sie sind für Österreich und Böhmen die Höhepunkte der mittelalterlichen Baukunst, und die volkstümliche Verehrung der folgenden Jahrhunderte hat dazu noch so viele historische Gefühlswerte auf sie gehäuft, daß sie förmlich die monumentalen Symbole ihrer Staaten geworden sind. In der Tat hatten sie eine politische Bedeutung von Anfang an. Das Österreich der Habsburger und das Böhmen der Luxemburger wuchsen zu großen Territorialreichen heran, wie sie in Altdeutschland nicht mehr möglich waren. Es zeigen sich in ihnen die ersten Umriss des modernen Beamtenstaates mit absolutistischer Spitze. Im Zentrum die Hauptstädte Wien und Prag, nicht so groß wie Paris und London, aber im Typus ihnen ähnlich. Nicht umsonst stammten die Herrscherhäuser aus dem Westen, mit dem sie durch ihren alten Besitz verbunden blieben. Sie wußten, daß die Verfügung über geistige Güter Macht bedeute. 1348 wurde die Universität Prag, 1365 die Universität Wien gegründet. Um dieselbe Zeit wurde in Prag ein erzbischöflicher, in Wien ein bischöflicher Stuhl errichtet, nicht sowohl zur Erhöhung kirchlicher als landesfürstlicher Macht. Sie brauchten neue, glänzendere Kathedralkirchen. Auch überall sonst im Bauwesen zeigt sich unmittelbar oder mittelbar der Gedanke der Landeswohlfahrt und des fürstlichen Interesses, wenn auch daneben die großen Bauherren der vorangehenden Epoche, die Orden der Zisterzienser und Prämonstratenser, ihre Be-

deutung nicht verloren. Die künstlerische Signatur der österreichischen und böhmischen Gotik ist eklektisch. Es machte keinen Unterschied, daß Österreich längst und vollständig, Böhmen nur zum kleineren Teil deutsch geworden war. In beiden Ländern war die Kulturschicht noch zu dünn, als daß die Kunst allein aus ihr hätte gespeist werden können. Es müssen auswärtige Kräfte aller Grade, besonders an die leitenden Stellen, reichlich herangeholt worden sein. Nach Prag zieht sich ein wohl zu erkennender Faden von Köln, ein anderer von Schwaben, sogar Franzosen werden sichtbar. Rückwandernde Bauleute brachten gewisse österreichische und böhmische Formulierungen wieder in Altdeutschland zu Ansehen.

Österreich. Die Anhänglichkeit an den romanischen Stil dauerte bis zur Jahrhundertwende; dann trat die Gotik sogleich in vollausgebildeter Gestalt ein. Man weiß nicht genau, woher sie kam. Auf provinzieller Überlieferung beruht die frühe Verbindung des neuen Stils mit der Hallenanlage. Im südöstlichen Baiern hatte sie sich vereinzelt im 12. Jahrhundert, also noch in romanischen Stilformen, in Böhmen und Mähren im 13. gezeigt; ein Zusammenhang zwischen diesen Gruppen ist zu vermuten. Wann das Hinüberspielen nach Österreich begann, ist nicht zu ermitteln. Das erste, und zwar großartige Zeugnis von der neuen Baugesinnung gaben die Zisterzienser von Heiligenkreuz in dem der spätromanischen Kirche hinzugefügten, 1295 vollendeten Chor, einem Hallenbau, der von der bis dahin bei den Zisterziensern üblichen Zersplitterung in viele kleine Kapellen absah, mehr nicht gab als nur 3×3 quadratische Gewölbejoche, diese aber in Breite und Höhe von ganz gewaltigem Nachdruck (Abb. 55). Der erste große, einheitlich gotische Kirchenbau ist Neuberg in Steiermark (1327—44), auch er ein Hallen- und ein Zisterzienserbau. Es ist merkwürdig, daß der im Osten einer langen Blüte sich erfreuende Orden dennoch den strengerem Sondercharakter seines Bauwesens frühzeitig aufgab. Der Chor schließt, wie in Heiligenkreuz in drei gleichbreite Schiffe geteilt, mit einer geraden Linie. Eine dritte Zisterzienserkirche hingegen, die zu Zwettl, greift auf den Grundriß von Clairvaux zurück: halbrunder Schluß mit Umgang und geschlossenem Kapellenkranz. Diese Altertümelei in einem sonst zu einfacher Chorgestaltung, wie ganz Südostdeutschland, neigenden Gebiete wirkt durch die Verbindung mit einem hallenmäßigen Aufbau besonders überraschend. Just durch diese neue von Künstelei nicht freizusprechende Kombination hat Zwettl Schule gemacht. Wiederum ein Hallenbau ist die 1330—39 erbaute Augustinerkirche in Wien. Ebenso endlich die Stephanskirche (Abb. 56, 57, 108). Ihre Baugeschichte, obgleich nicht ungewöhnlich lang, zeigt in der Folge der Projekte einen wachsenden Ehrgeiz, angefeuert durch die aus dem Wettstreit mit dem

Böhmerkönig gewonnene Erkenntnis, was einer Hauptstadt zukomme. In der Verlängerung des romanischen Baus, dessen schwerfällig prächtige Fassade noch heute steht, wurde im 14. Jahrhundert (Weihe 1339) der ebenfalls noch bestehende dreischiffige Hallenchor in einfach tüchtigen Formen angelegt. 1359 beschloß Herzog Rudolf IV., das Langhaus zu erneuern; eine mit besonderer Feierlichkeit vorgenommene zweite Grundsteinlegung betonte die Wichtigkeit der Sache; strebte doch der Herzog danach, seine Pfarre zu einer bischöflichen Kathedralkirche erheben zu sehen, was freilich erst nach mehr als hundert Jahren (1480) wirklich gelang. Der Grundriß von St. Stephan vermeidet die sonst gerade für österreichische und böhmische Hallenkirchen bezeichnende reichere Chorgestalt. Auch ein Querschiff fehlt. Dafür ist eine eigentümliche Bereicherung geplant worden: auf der Grenzlinie von Chor und Langhaus Doppeltürme, in der Grundrißstellung nach außen vorspringend. Peter Parler hatte dies Motiv aus Gmünd an den Dom von Prag verpflanzt, und rasch wurde die Neuheit in Wien nachgeahmt, wo auch sonst am Chorbau manches an die Parlerschule anklingt. Spät, erst 1433, wurde der Südturm fertig (Abb. 108). Der nördliche ist Torso geblieben. Und es ist auch schwer vorzustellen, wie Türme von so gewaltigen Abmessungen (137 m), dabei in nur loser Beziehung zu den Schiffen, in der symmetrischen Verdoppelung sich ausgenommen hätten. Ob bei der Grundsteinlegung des Südturmes die Zeichnung zu seinem Aufbau fertig auf dem Pergament stand, vermögen wir nicht zu sagen; wesentlich später kann der Entwurf nicht hergestellt sein, wie er auch ohne wesentliche Veränderungen ausgeführt sein muß. Eine genaue Untersuchung seines Verhältnisses zu seinen drei berühmtesten Vorgängern, den Türmen, genauer gesprochen den Rissen von Straßburg, Freiburg und Köln, ist noch nicht angestellt worden. Außerdem werden noch andere, in den großen Bauhütten, z. B. in Regensburg, erwogene Plangedanken dem Schöpfer des Stephansturms bekannt gewesen sein. Was war noch Neues zu erdenken möglich? Es liegt in der Tat nur in der äußersten Konsequenz, mit welcher die Pyramidenform, an allen bisherigen gotischen Türmen oder turmähnlichen Körpern dem Helm vorbehalten, hier formbestimmend wird für den ganzen Aufbau von der Sohle bis zum Gipfel. Der Baurið des Kölner Doms lebte schon in dieser Tendenz (besonders für die Gestaltung der Eckstreben war er das Vorbild); noch schärfer ausgeprägt ist sie auf einem Entwurf für Regensburg (Abb. 107), doch erst der Wiener Turm vollendet die Vereinheitlichung des ganzen Baukörpers durch Erweichung und Verflüssigung der Stockwerkteilung. Der Ausdehnung des Langhauses war eine feste Grenze gesetzt, da man über die romanische Westfassade nicht hinaus wollte und wohl auch nicht konnte. Das Hallensystem zeigt in ihm mehr seine Schwächen als seine Tugenden, was durch eine überaus prunkvolle Dekoration

nicht wettgemacht wird. Noch ist der belebende Hauch der Spätgotik nicht erwacht; der Geist des Kölner Doms, der Geist der »steinernen Scholastik«, mit Üppigkeit versetzt, waltete hier mit ungebrochenem Stolz.

Böhmen. Der seltsame Zustand des sich auflösenden Deutschen Reichs hat es zugelassen, daß in ihm das zumindest mit drei Vierteln seiner Bewohner undeutsche Land eine wichtige, eine Zeitlang die führende Rolle spielte. Länger als ein halbes Jahrhundert haben Böhmerkönige, freilich aus dem Westen stammend, die deutsche Kaiserkrone getragen. In derselben Zeit genoß das Land eines wachsenden inneren Gedeihens, wie kein anderes Glied des Reichs. Es steht aber außer Zweifel, daß die Quellkraft desselben beim deutschen Elemente lag. Nicht als Eroberer waren die Deutschen gekommen, sondern als herbeigerufene Kolonisten. Einer der geistigen Führer der modernen tschechischen Bewegung, der Historiker Palacky, urteilt kurz: Ohne den Hussitismus wäre Böhmen ein deutsches Land geworden wie Österreich und Schlesien. Von der inneren deutschen Geschichte aus angesehen, zeigt das Beispiel Böhmens mit niederschlagender Deutlichkeit, was Deutschland fehlte: hier war der Staat noch nicht zu Splintern verkleinert, war noch Erhöhung der Kräfte durch Zusammenfassung möglich und Raum für eine Verwaltungstätigkeit mit großen Zielen. Unter den geschickten Händen Karls IV. wuchs die zurückgebliebene Zivilisation Böhmens erstaunlich rasch in die Höhe, auf einigen Punkten wurde sie Kultur. Keine nationale allerdings. Sie glich in ihrer Neutralität ihrem Schöpfer, der, ein Deutscher von Geblüt, von Franzosen und Italienern erzogen, Herrscher über Slawen, seine Hilfskräfte nahm, wo er sie fand, und das war schließlich doch am meisten unter den deutschen Elementen. Die Kunst hat er mit einer Einsicht für ihren staatlichen und Kulturwert gefördert, wie sie unter deutschen Fürsten — ausgenommen die Regenten des preußischen Ordensstaates — unerhört war. Ebenso ungewöhnlich, wiederum nur mit dem Orden zu vergleichen, die gleichmäßige Verteilung seines Kunstinteresses auf die kirchliche und profane Seite. Sonst aber sollte man es nicht zu wichtig nehmen, daß unter den von ihm berufenen Architekten auch einige Franzosen waren. Die Mehrzahl waren Deutsche, allerdings mit eifriger Bereitwilligkeit, in die dem König genehme, im Grunde auch das Ideal der ganzen Zeit ausmachende internationale und akademische Geschmacksrichtung sich einzufügen. Den langen Katalog der unter Karl IV. und seinem Nachfolger ausgeführten Bauten wird man an dieser Stelle nicht erwarten. Die Grundsteinlegung zu einer neuen Kathedrale folgte der Erhöhung der Prager Kirche zum Erzbistum auf dem Fuße. Der nur zum kleinsten Teil ausgeführte Plan geht ins Riesenhafte; er ist fünfschiffig wie der Kölner Dom und übertrifft ihn

noch in der Länge. Als der 1344 begonnene Bau beim Ausbruch der hussitischen Unruhen eingestellt wurde, war nur der Chor und nicht einmal vollständig vollendet. Was an diesem fragmentarischen Zustande uns heute malerisch erscheint, lag natürlich nicht in der Absicht. Der Entwerfer des Planes war ein vom König aus Avignon mitgebrachter französischer Architekt. Sein Name Matthias von Arras deutet auf Herkunft aus dem französischen Norden, der Entwurf aber ist die Kopie eines besonders geschätzten südfranzösischen Baus, der Kathedrale von Narbonne. Was Matthias von Arras, der 1352 starb, noch selbst zur Ausführung gebracht hat, ist im Formcharakter nüchtern. Sein Nachfolger (bis 1397) wurde Peter Parler aus Schwäbisch-Gmünd. Er hat nicht nur dem Prager Dom sein endgültiges Gepräge gegeben, sondern wurde auch der Beherrscher des ganzen böhmischen Bauwesens in seiner glänzendsten Epoche. Andere Hauptwerke sind die Kirche zu Kolin, die Barbarakirche in Kuttenberg und wahrscheinlich auch die Kirche des Chorherrenstiftes Karlshof; Kaiser Karl dem Großen gewidmet (mit verdeckter Anspielung auf den gegenwärtigen Kaiser), ist sie, in sehr allgemeiner Erinnerung an das Münster zu Aachen, ein achtseitiger Zentralbau; wie wir wissen, im gotischen Stil eine Seltenheit. Peter Parler war das berühmteste Mitglied einer über ganz Süddeutschland, bis nach Freiburg und Basel, verbreiteten Architektenfamilie, die gleichwohl nichts süddeutsch Besonderes an sich hatte, vielmehr überall einer dialektfreien, abstrakten Schulgelehrsamkeit das Wort redete. Daß Peter der Sohn eines Heinrich von Gmünd war, erklärt in keiner Weise seinen Stil. Die Hauptquelle desselben wird doch wohl der Kölner Dom gewesen sein. Der gefeierte Prager Hofarchitekt war ein Doktrinär, bei zweifelloser Begabung und virtuosem Können fast ohne persönliche Eigenschaften; er wußte noch einige neue Klügeleien beizubringen, aber keine einzige schöpferische Idee, und war damit der rechte Mann einer Generation, die das Erreichte für so vollkommen hielt, daß sie nach Weiterentwicklung nicht mehr trachtete.

Das norddeutsche Tiefland. — Ein von dem vorher betrachteten sehr verschiedenes Bild empfängt uns hier — obgleich eine Hauptvoraussetzung übereinstimmt: daß es eine nicht bodenständige, eine von deutschen Einwanderern ohne Zutun der alten Besitzer des Landes geschaffene Kunst war. In Böhmen das Medium eine neutral-europäische, höfisch-akademische Höhenluft; in Norddeutschland die breitere, zu harter Arbeit verpflichtete, immerhin sich aristokratisch fühlende Masse der eingewanderten Ritter und Bürger, und als Ergebnis eine Kunst voll Mark und Saft und Eigenwillen. Der Abstand ist dadurch, daß ein anderer Baustoff, der Backstein, zur Anwendung kam, noch verschärft worden. Und das gilt nicht nur im Ver-

hältnis zu Böhmen und Österreich, sondern auch zu dem ganzen binnendeutschen Bauwesen. Eine zweite Quelle hat der besondere Baucharakter des Koloniallandes in der psychischen Anlage und der geschichtlichen Erziehung der Bauenden. Es waren Niederdeutsche. Wir haben uns bisher über deren untergeordnete Rolle in der gotischen Bewegung wundern müssen: hier nun ist die positive Ergänzung zu finden. Zumeist mit Einwanderern aus Westfalen und Niedersachsen waren die Gebiete Neudeutschlands, in denen die Backsteingotik ihre charaktervollste und großartigste Ausprägung erhielt, besiedelt worden. Und nun erwies es sich, daß die einst in der romanischen Epoche so ruhmvoll bewährte architektonische Begabung dieser Stämme ganz und gar nicht erloschen war. In der Gotik französischer Observanz muß etwas gewesen sein, das sie nicht warm werden ließ. Mit der Nötigung zur Umbildung der übernommenen Formen gab ihnen der Backstein die innere Freiheit, und aus dieser heraus schufen sie einen Stil, der bewies, daß der Inhalt der Gotik durch die westeuropäische Fassung noch nicht erschöpft war. In allen den Eigenschaften, die nur die Frucht einer durch lange Generationen fortgesetzten Bildung sein können, steht diese Neulandskunst hinter der rheinischen und oberdeutschen zurück; größer als diese ist sie durch ein bei aller herben Zurückhaltung oft heroisches Temperament. Sie ist selbstbewußt ohne Selbstgefälligkeit, sachlich ohne Nüchternheit, ernst ohne Kälte, streng ohne jegliche Anwandlung von Askese, kühn im Großen und haushälterisch im Kleinen, besonnen, immer geradeaus auf die Hauptsache gerichtet: weitaus nicht die glänzendste, aber sicher die eigengeartetste unter den Spielarten der deutschen Gotik.

Schlechthin die deutscheste wollen wir sie deshalb noch nicht nennen. Sie ist eben niederdeutsch. Daß dies etwas Besonderes für sich war, stellte sich in unserer Epoche mit zunehmender Bestimmtheit heraus. Kein Volk, kein Stamm bewahrt im Fluß der Dinge seinen Charakter unverändert. Wohl sind die Niedersachsen unter allen deutschen Stämmen aus dem festesten Stoff gebildet, gegen fremde Einflüsse die widerstandsfähigsten, wie ihr Bauwesen deutlich zeigt. Aber doch waren die Erbauer der schlichtgewaltigen Stadtkirchen an der Ostsee, der wuchtigstolzen Ordensburgen in Preußen und Livland nicht mehr dieselben, die die harmonisch stillen, maßvollen Basiliken der Ottonen- und Salierzeit errichtet hatten. Man sieht dieser Baukunst an, daß sie von Menschen stammt, bei denen die Willenskräfte im Vordergrund standen, denen eine scharfe Luft um die Nase wehte, die kühn in eine gestaltlose Welt vorgedrungen waren, in harter täglicher Arbeit und heißen Kämpfen ihr neues Dasein sich erstritten hatten. Kann etwas den Unterschied der Menschen und Dinge im Kolonialland und in Altdeutschland besser bezeichnen, als daß lange Baustockungen oder unvollendetes Liegen-

bleiben dort ebenso selten wie hier gewöhnlich sind? — Große Territorialstaaten, wie im Südosten, waren nicht entstanden, nachdem die Anläufe, die Heinrich der Löwe und die Askanier dazu genommen hatten, gebrochen waren. Die Länder waren meistens dünn besiedelt, ihre Germanisierung noch nicht vollendet; neben Gebieten mit einer kräftigen und freien deutschen Bauernschaft lagen andere mit einer hörigen wendischen. Die drei wichtigsten Organisationen waren der Zisterzienserorden, der Deutschritterorden und die Städte. Sie sind die Träger des Bauwesens. Unter den bischöflichen Kirchen zeigt nur eine, der Dom von Schwerin, eine wahrhaft große, monumentale Absicht, und gerade er wurde nicht vollendet; der von Lübeck wird durch die Hauptpfarrkirche St. Marien in Schatten gestellt; die Dome von Königsberg, Frauenburg, Kulmsee nehmen sich bescheiden aus neben Danzigs Marienkirche und den gewaltigen Zisterzienserkirchen in Oliva und Pelplin. Und früher als in Altdeutschland — es ist das ein Hauptunterscheidungsmerkmal — nahmen die weltlichen Bauten, Burgen, Rathäuser, Stadttore, eine repräsentative Haltung an mit einem Nachdruck und einem Glanz, der sie der kirchlichen Baukunst ebenbürtig macht. In mancher Hinsicht haben sie den Sondercharakter der Backsteinarchitektur noch schärfer herausgetrieben. (Nach dem Plan unserer Darstellung müssen aber, in diesem Fall unerwünschterweise, das kirchliche und profane Gebiet getrennt bleiben).

Zeitlich betrachtet fällt die Blüte der Backsteinarchitektur mit den Grenzen unserer Epoche, der Mitte des 13. und dem Ende des 14. Jahrhunderts, genau zusammen. Sie ist noch heute bestimmend für das monumentale Charakterbild der ostelbischen und baltischen Landschaft. Denn das 15. Jahrhundert hielt sich nicht mehr auf gleicher Höhe, die Renaissance brachte es nur noch an wenigen Punkten zu einer Nachblüte, und seit dem Dreißigjährigen Kriege trat tiefe Verödung ein.

Technik und Formen. In der Art der Verwendung des Backsteins sind im allgemeinen drei Fälle zu vermerken. Erstens: der Backsteinkern wird mit einer Oberhaut von Haustein inkrustiert — so bei den Römern und vielfach in der italienischen Gotik (z. B. Dom von Florenz). Zweitens: die Mauern und Pfeiler bleiben unverkleidet, während die feineren Glieder aus Haustein gearbeitet werden (so in den romani-schen Anfängen der norddeutschen Backsteinarchitektur und öfters auch noch in der niederrheinischen Gotik). Drittens: einheitliche Durchführung in Backstein mit Ausschluß jedes anderen Materials — dies die Methode der norddeutschen Gotik.

Jeder Werkstoff hat sein eigenes Formbestreben, das dem Künstler zugleich Schranke und Antrieb ist. An diesem Punkte hat sich der Unterschied zwischen Virtuosität und künstlerischer Weisheit zu zeigen.

Ein Bildhauer z. B. muß wissen, daß Meißeln nicht dasselbe ist wie Gießen, daß eine Form mit der weichen, matten Oberfläche des Marmors anders wirkt als mit den scharfen Glanzlichtern der Bronze; und so wiederholt es sich auf jedem Felde der Kunst. Im romanischen Stil hatte sich der Backsteinbau vom Hausteinbau noch nicht weit differenziert; in der Natur der Gotik aber lag es, den Unterschied stark herauszutreiben. Die konsequent durchgebildete Hausteingotik leugnet die Begriffe Fläche und Masse; die Backsteingotik tut es nicht und darf es nicht tun. Jene ist ganz Steinmetzkunst, diese ganz Maurerkunst. Ferner stehen jener Werkstücke von großer Ausdehnung und Bildsamkeit zur Verfügung; sie arbeitet die Form nach freiem Willen aus dem Block heraus; nimmt sie dann noch eiserne Klammern und Dübel zu Hilfe, so erreicht sie jenes außerordentliche Maß der Durchbrechung, Unterschneidung und Ausladung, das wir kennen. Diese hingegen erzeugt ihre Formen durch Zusammensetzung. Sie hat damit zu rechnen, daß die einzelnen Backsteine, wenn sie durch den Brand eine gleichmäßige Konsistenz erhalten sollen, eine bestimmte und zwar geringe Größe nicht überschreiten dürfen. Außer den gewöhnlichen, d. i. rechteckigen Backsteinen können zur Aushilfe Formsteine angewendet werden; allein sie werden nicht auf den individuellen Fall geformt, sondern fertig aus der Ziegelei geliefert, und auch sie müssen sich an das Durchschnittsformat halten. Die Detailformen wachsen also nicht proportional zu der Größe des Gebäudes, sondern Vergrößerung ist nur durch Addition möglich. Ob z. B. ein Türgewände oder ein Scheidbogen groß oder klein ist, ändert nichts an den Profilen, nur daß sich die Zahl der Elemente vermehrt. Das Backsteindetail bleibt in der Fläche, und selbst hier werden nicht alle Möglichkeiten ausgenutzt. Von Platten mit flach aufgedrücktem Relieforament (wie es nachmals die Renaissance reichlich anwendete) wird nur ausnahmsweise und spärlich Gebrauch gemacht. Es ist Sache des Maurers, die ornamentalen Muster aus den ihm gelieferten Formsteinen zusammenzusetzen, wobei es immer bewunderungswürdig bleibt, wieviel Phantasie und Geschmack in der bloß kombinatorischen Behandlung der einfachsten Elemente entwickelt werden kann. Das meiste aus dem Vorrat der gotischen Zierformen — die freistehenden Säulchen und Stäbe, Türmchen und Spitzgiebel, Wasserschlüge und Wasserspeier, Kreuz- und Kantblumen — muß preisgegeben oder an die Fläche gedrückt werden; das Fenstermaßwerk, auch dieses aus Formsteinen zusammengesetzt, nimmt die einfachsten Gestalten an; die Balustraden verwandeln sich in Zinnen; die Fialen nehmen eine kurze, gedrungene Figur an, die figürliche Plastik scheidet gänzlich aus *. Die meisten Schwierigkeiten machte die Organi-

* Ein verfehlter Versuch am Querhausgiebel der Nikolaikirche in Wismar: drei Reihen von Figürchen aus Glasurstein, nur zwei Modelle in 26maliger Wiederholung.

sation der Binnenpfeiler. Der Bündelpfeiler der Hochgotik erfordert viel zu viel Freiheit und Feinheit der plastischen Bewegung, als daß er in die Backsteintechnik hätte umgesetzt werden können. Wo die Nachahmung versucht wurde, fiel sie leblos und stumpf aus. Mit Recht bevorzugte man die großen flächigen Formen mit quadratischem und achteckigem Grundriß und Hervorhebung der Kanten durch einen feinen Rundstab; sie hätten eine ähnlich befriedigende Wirkung gegeben wie in der italienischen und südfranzösischen Gotik (wo sie in Haustein ausgeführt sind), hätte nicht die geringere rückwirkende Festigkeit des Backsteinmaterials die dort erreichte Schlankheit unmöglich gemacht. So griff man öfters zur Besetzung mit Diensten zurück, die dann doch wieder zu mager ausfielen. Die letztere Eigenschaft haftet auch den Gewölberippen an. Endlich kam man auf den Gedanken, die Zahl der Rippen zu vermehren, die Kreuzgewölbe durch Sterngewölbe zu ersetzen. Damit wurde eine durchaus neue, der gotischen Logik widersprechende Auffassung des Verhältnisses der Decke zu den Stützen angebahnt, die nachher in der Spätgotik zu weitgehenden Folgerungen führte. Im ganzen blieb das 14. Jahrhundert den Kreuzgewölben treu*.

Die unvermeidlichen und nicht in jedem Einzelfall mit Glück durchgeführten Reduktionen sind aber nur die Kehrseite der Medaille. Die positive Seite im Stilgesetz der Backsteinarchitektur ist die Vorherrschaft der Kategorien: Fläche, Masse, Raum. Auf ihnen beruht die strenge Größe und das vollendete Gleichmaß der Gesamterscheinung. Die Backsteingotik ist mehr als die Hausteingotik wesenhafte und reine Architektur.

Mit diesen Feststellungen ist ihr Wesen noch nicht erschöpft. Ein höchst belangreicher Faktor desselben ist die Farbe. Mit dem ernsten und wichtigen Formcharakter steht die Tiefe und Wärme der Farbenerscheinung in steigender Wechselbeziehung. Man denke sich dieselben Formen in weißem Kalkstein ausgeführt: sie würden entwertet sein. Der Unverstand jüngerer Zeiten hat dies dem Innern vieler Backsteinkirchen, indem er sie weiß austünchte, leider angetan. Auch hier zeigte ursprünglich das Mauerwerk die natürliche Backsteinfarbe, und nur die Gewölbekappen und im Aufbau die Blenden und der Grund der friesartigen Bänder waren ausgetüncht. Ebenso wurden am Außenbau die in flachem Relief ausgeführten Maßwerkgerüste der Friese und der Wandflächen in der Umgebung der Portale auf weißen Grund gesetzt und ziehen die Mörtelfugen des im Wechsel von Läufern und Bindern kunst-

* Die ältesten Sterngewölbe finden sich im preußischen Ordenslande: noch aus dem 13. Jahrh. (2. Hälfte) in der Johanniskirche in Thorn und den Schloßkapellen zu Lochstedt und Rheden; aus Anfang des 14. Jahrh. in Marienburg und in der Briefkapelle der Marienkirche in Lübeck. Die Hypothese des Imports aus England ist entbehrlich und um so weniger wahrscheinlich, da sie vereinzelt auch in Süddeutschland vorkommen (Kapelle des Römling in Regensburg gegen 1300).

voll variierten Mauerverbandes ein feines, weißes Gespinst über alle Flächen hin. Endlich als brilliantestes Kontrastmittel die Einziehung dunkler Glasursteine, bald in durchgehenden Schichten, bald zur Hervorhebung der Mauerecken und Bogenleibungen, bei sehr großen, ungegliederten Flächen auch in flechtwerkartigen Mustern. Die Farben sind schwarz, dunkelgrün, dunkelviolett. Mit diesen einfachen, die Grenzen der Mauertechnik nicht überschreitenden Mitteln wird ein reiches rhythmisches Leben hervorgerufen und doch die flächenhafte Ruhe der Gesamterscheinung nicht aufgehoben. In letzter Hinsicht beachte man auch noch: Dach und Mauern sind gleichfarbig, während sie im Hausteinbau als dunkel und hell gegeneinander stehen.

Das erste Jahrhundert des Backsteinbaus wurde im ersten Bande geschildert. Der neue Aufschwung, der zugleich einen Umschwung im künstlerischen Willen enthielt, wurde eingeleitet durch zwei in dasselbe Jahr 1284 fallende (übrigens unter sich nicht zusammenhängende) politische Ereignisse: den zum Schutz des Handelsverkehrs auf der Ostsee geschlossenen Bund der Städte Lübeck, Wisby und Riga, in dem man den ersten Ansatz zur Hanse zu sehen hat — und die Niederwerfung des großen Aufstands der Preußen durch den Deutschen Orden.

Die Hansestädte, Mecklenburg und Vorpommern. Um dieselbe Zeit, als die Hanse ihren Anfang nahm, veränderte sich mit scharfer Bestimmtheit das Gesicht der Baukunst und bewies, daß im hansischen Geist noch andere Gedanken Platz hatten als nur das *navigare necesse est, vivere non necesse*. Bis dahin hatten die Bistümer und Klöster dem Bauwesen die Richtung bestimmt, von nun ab gaben die Städte den Ton an, mit lebendigster Quellkraft die Städte des wendischen Quartiers: Lübeck, Wismar, Rostock, Stralsund, Greifswald. Das bisherige Bauwesen dieser Gegenden hatte von Erinnerungen an das Mutterland gezehrt, die Domkirchen von Lübeck und Ratzeburg waren von der Stiftskirche in Braunschweig abgeleitet, die mittleren Stadt- und Landkirchen hatten frühzeitig den westfälischen Hallenbau aufgenommen, überall war die Umsetzung in die Backsteintechnik auf den Grundton einer der Anmut nicht entbehrenden Schlichtheit gestimmt gewesen. Das alles verschwand in der Hochgotik. Ihr Wesen ist eine trockene und sichere Großheit. Die Hauptkirchen der Städte werden gebaut, als wären sie Kathedralen: das Hallensystem, im übrigen Deutschland im Vordringen, weicht der Basilika, offene Strebebögen werden nicht vermieden, die Chöre erhalten einen Umgang mit vollem Kapellenkranz, die Fassaden hohe Doppeltürme, mächtige Querschiffe sind eine häufige Erscheinung. Die Raumproportionen sind ausnehmend steil, und die absoluten Ausmaße gehören zu den bedeutendsten; haben doch die Marienkirche in Lübeck, alle drei Hauptkirchen von Wismar und die

Marienkirchen in Rostock und Stralsund eine Mittelschiffshöhe, welche die des Straßburger Münsters übertrifft. Die Innenräume voll Feierlichkeit, aber mit Ausschluß jeder weicheren Empfindung, das Äußere gewaltig und streng und durch den dunkeln Ton des Backsteins noch ernster. So ist es schließlich doch nur das abstrakte Schema, wodurch sie an die Kathedralen des Westens erinnern, im sinnlichen Eindruck sind sie von jenen so verschieden als möglich. Die hansische Kunst ist ausgesprochen wortkarg. Gänzlich fehlte ihr das reichere Zierwerk, das wir in anderen Schulen des Backsteingebiets noch kennenlernen werden. Sie verachtet es, zu bemänteln, was an ihr karg, zu versüßen, was an ihr herb ist; groß und stark zu sein, genügt ihr. Eine harte Kaufmannsaristokratie, nicht Krämer, sondern jeder Gefahr gewohnte Seefahrer, Schwertträger und Politiker haben sich diese Kirchen — mehr noch Stadtheiligtümer als Kirchen — erbaut. Und wie sie alle einander ähnlich sind, wie Blätter eines Baumes, so tragen sie auch immer denselben Namen: der Jungfrau Maria, unter deren Schutz die ersten Ansiedler ankamen; ihr ist die Hauptkirche geweiht, die zweite im Range dem heiligen Nikolaus, dem Patron der Seefahrer.

Der Urtypus, dem alle Nachfolger fast ohne Abwandlung sich angeschlossen, ist die Marienkirche in Lübeck (Abb. 29, 33, 121). Ihre Baugeschichte ist mangelhaft überliefert, wir wissen nur, daß der Chor vor 1291 vollendet und die Türme 1304 in Angriff genommen waren. Das Motiv des Kapellenkranzes ist im allgemeinen französisch. In Deutschland wurde es selten, an Pfarrkirchen niemals, aufgenommen. Eine kleine, nur hier in Lübeck auftretende, weiterhin in der baltischen Gruppe wiederholte Abweichung von der französischen Normalform gibt einen Fingerzeig, auf welchem Wege das Motiv erworben worden ist. Es war in der französischen Schule nur einmal versucht worden (an der Kathedrale von Soissons), aber an der Westküste, von Flandern bis zur Biscaya-see, hatte es Verbreitung gefunden. Lübeck war der Umschlagsplatz, an dem der westliche und der östliche Handel zusammentrafen. So wird hier also ein kunstgeschichtliches Rätsel handelsgeschichtlich aufgeklärt. Es ist aber nicht dies spezielle Motiv allein, sondern die ganze katedralenartige Anlage, die wir als Erinnerung an westliche Seefahrten aufzufassen haben. Französisch ist auch das Strebewerk mit offenen Bögen, ohne welches die sehr kühne Konstruktion des Hochschiffs nicht möglich gewesen wäre, nur daß es hier unter Verzicht auf alle dekorative Wirkung auf das technisch Notwendige vereinfacht ist; französisch auch das, wenngleich ebenfalls sehr vereinfachte, Triforium. Die Türme dagegen haben das allgemeine Formgesetz der romanischen Türme beibehalten, d. h. Schichtung mehrerer gleich hoher und unverjüngter, von keinen Verstrebungen begleiteter Fensterstockwerke; nach oben Abschluß mit vier Giebeln und einem schlanken, aus Holz konstruierten Pyramiden-

dach. Diese Form wurde die typische für die ganze Ostseeküste. Die Neigung zu hohen Türmen ist überhaupt den Küstenländern eigen; sie grüßten die Schiffer schon aus großer Entfernung als Landmarke. Die übrigen Kirchen Lübecks, sämtlich in ihrer jetzigen Gestalt jünger, kehren zum Hallenbau zurück. — Wismar besitzt drei Pfarrkirchen von ganz mächtigem Ausmaß: St. Marien, St. Jürgen, St. Nikolai. Sie sind im 14. Jahrhundert aus früheren Hallenkirchen nach dem Lübecker Typus umgebaut worden. Die Nikolaikirche erreicht im Mittelschiff eine Höhe von 35,5 m und ist somit einer der höchsten Binnenräume Deutschlands (Abb. 32, 38). — In Rostock unterscheidet sich die Marienkirche von den vorgenannten nur durch die schärfere Ausbildung des Querschiffs. Die Jakobi- und Petrikerche sind Basiliken von einfacherer Anlage, die Nikolaikirche ein Hallenbau. An den Rostocker Türmen sind, wie an den Wismarern, die Spitzhelme mit der Zeit durch Stürme zerstört und durch Barockaufsätze ersetzt. — Die Marienkirche in Stralsund (Abb. 34, 122), sonst ihren Namensschwwestern in den vorgenannten Städten gleich, hat an der Fassade einen Einzelturm, der, schon dem 15. Jahrhundert angehörend, eine interessante neue Typenbildung versucht; das Mittelschiff hat dieselben extrem steilen Verhältnisse (10,5 : 32,4) wie die Wismarer Kirchen. Die Nikolaikirche ist wiederum eine Basilika mit Chorkapellenkranz (Abb. 35). — Erst in Greifswald verflacht sich die Lübecker Strömung: die drei Kirchen sind Hallenkirchen (Abb. 47, 123).

Behalten wir es im Auge: alle diese Kirchen sind Pfarrkirchen, Bürgerkirchen. Neben ihnen spielen die Bettelordenskirchen bei weitem nicht die Rolle wie im Binnenlande. Die ländlichen Klosterkirchen hatten ihre Haupttätigkeit schon hinter sich. In ihrem Kreise ist in unserer Epoche nur noch ein Bau ersten Ranges entstanden, die Zisterzienserkirche Doberan (1298—1368), sie freilich gehört zu den besten deutschen Bauten des Jahrhunderts. Aber sie ist in ihrem Typus nicht zisterziensisch, sondern eine Ableitung der Lübecker Marienkirche, deren Baugedanke sie zu höchster Klarheit und Reife führt (Abb. 30, 129). Dasselbe gilt vom Dom von Schwerin (1320 bis 1350, Abb. 37). Die Einheitlichkeit in der Baugesinnung dieses Gebietes hat etwas in hohem Grade Achtunggebietendes. — Außerdem besitzen Mecklenburg und Vorpommern aus dieser Zeit einen ungewöhnlichen Reichtum an kirchlichen Kleinbauten in den Landstädten und auf den Dörfern (Abb. 146 bis 155). Die Epoche von der Mitte des 13. bis zur Mitte des nächsten Jahrhunderts war die Zeit des größten Gedeihens der bäuerlichen Kolonien, sie war zugleich eine Blütezeit des ländlichen Kirchenbaus, wie sie in Deutschland sonst nicht ihresgleichen hat; im Eindruck verschärft durch das Gegenbild der tiefsten Verkümmernung seit dem Ende des Mittelalters — die monumentale Anklage der Mißhandlung des Bauernstandes. Während

in Altdeutschland vom 14. Jahrhundert ab die bestehenden Dorfkirchen nach Bedarf noch erweitert, aber selten von Grund aus neu erbaut wurden, trat dieser Fall im Kolonialland, sobald die von den ersten Ansiedlern errichteten hölzernen Notkirchen aufgegeben werden konnten, um so häufiger ein. Und wenn dort die Mehrzahl der Dorfkirchen auch in gotischer Zeit sich mit flacher Holzdecke begnügte, so war hier dank der bequemen Bauführung im Einzelmateriale das Gewölbe beinahe die Regel. Die Mauern wurden noch meistens in Feldstein geschichtet, aus Backstein sind die Fenstereinfassungen, Gesimse und Giebel. Den letzteren konnte durch Blendengliederung ohne Mühe ein schmuckvolles Aussehen gegeben werden. Was die Anlage betrifft, so hat der ältere Typus ein kurzes und breites Schiff mit eingezogenem, glatt geschlossenem Altarhaus, der jüngere ein gestrecktes mit polygonalem Schluß (Abb. 146—149).

Während der hansische Bautypus westwärts in Hamburg und Lüneburg seine Grenze fand — schon in Bremen wird Haustein eingemischt ähnlich wie in Holland und am Niederrhein —, erstreckte er sich von der Mitte des 14. Jahrhunderts ab über die Ostsee weg in die skandinavischen Länder. Der Backsteinbau, in Dänemark schon im 12. Jahrhundert und vielleicht unabhängig von Deutschland in Aufnahme gekommen, eignete sich jetzt die deutsch-baltischen Formen an. Es ist bezeichnend, daß er oft zusammen mit dem Hallensystem auftritt. Der entfernteste Ausläufer ist die Backsteinhallenkirche zu Hattula in Finnland. In Livland teilen sich die Einflüsse in der Weise, daß der (sehr bedeutende) Burgenbau sich dem preußischen Ordenslande, die kirchliche Baukunst den westbaltischen Hansestädten anschließt. In diesem Sinne wurde der ansehnliche romanische Dom in Riga im 15. Jahrhundert umgebaut, desgleichen die Petri- und Johanneskirche. Das gotische Hauptwerk im Lande war der Dom von Dorpat. Die drei Kirchen Revals sind Basiliken aus Kalkstein, dennoch mit ihren spärlichen Details Umsetzungen aus dem Typenvorrat des Backsteins (ein Zusammenhang, der in der dortigen Privatarchitektur sich noch deutlicher zu erkennen gibt).

Das Binnenland. In der hinterwärts der Ostseezone liegenden binnenländischen bilden das glänzende Mittelstück die Marken. Der Backsteinbau, an den Landkirchen noch lange mit dem Feldsteinbau konkurrierend, war hier vom 12. Jahrhundert ab heimisch. Die Wendung zur Gotik vollzog sich langsam, hauptsächlich gefördert durch die Zisterzienser und die Bettelmönche. Die letzteren begannen ihre bescheiden tüchtigen Bauten in Neuruppin 1260, in Prenzlau 1266, in Frankfurt 1270, in Berlin 1271. Den Zisterziensern wird die Perle der märkischen Frühgotik verdankt, die Klosterkirche von Chorin in der Uckermark (begonnen 1273). Der sehr individuell behandelte Bau läßt sich in be-

kannte Schulzusammenhänge nicht einreihen. Im Inneren ist das reduzierte System ungemein leicht, frei und vornehm behandelt. Ein ganz überraschender Eindruck ist die Fassade (Abb. 119): ebenso geistreich als ungewöhnlich in der Erfindung, zugleich hoheitsvoll und anmutig und von einem Gefühl für Proportionsschönheit beseelt, das auf völlig anderen Bahnen sich bewegt, als die gotischen Turmfassaden sonst. Mit dem herkömmlichen Schema der Zisterzienserfassaden hat sie nur die Turmlosigkeit gemein. Aber ebenso unzisterziensisch wie ungotisch überhaupt ist die Art, wie das Formprinzip der Kulmination zur Anwendung gebracht wird. Sonst nämlich schließt bei turmlosen Fassaden deren Umriß dem Querschnitt der Kirche genau sich an. Hier aber überragt die Stirnwand dieselbe, und zwar so, daß auch die Seitenschiffe einen Vollgiebel, nicht Halbgiebel, wie sonst immer, erhalten. Im übrigen wird die vertikale Dreiteilung durch flach vortretende, in stumpfe Pyramiden auslaufende Treppengehäuse besonders stark betont. In jedem Abschnitt tritt dann der Divisor Drei in der Unterteilung noch einmal auf, während die Horizontale in feinen Sägefriesen leise mitklingt und eine feine Rosettenblende die symmetrische Mittelachse betont. Alles mit delikater Sparsamkeit der Mittel (keine Farbenkontraste!) in reinstem Backsteinstil gehalten. Eine unbeschreibliche Stille, wie fremd sonst der Gotik, liegt über dem Ganzen. Wie sie ohne Vorfahren war, so blieb die Kirche von Chorin auch ohne Nachkommen. Der märkische Provinzialismus des nächsten Jahrhunderts war auf einen anderen Ton gestimmt. Auch mit der wortkargen, schwerblütigen baltischen Backsteingotik hatte er keine Fühlung. Er zielt auf Pracht, und in der Wahl der Formen ist ein gewisser Wetteifer mit der binnendeutschen Hausteinkunst nicht zu verkennen. Die hochentwickelte Technik erzwingt Wirkungen, die über das dem Backstein Natürliche hinausgreifen. Die vorbildlichen Werke sind die Marienkirche zu Neubrandenburg aus dem Anfang und die gleichnamige in Prenzlau aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts (Abb. 48, 133). Beide sind, wie fast alle Anlagen dieses Jahrhunderts, Hallenkirchen (Chorin war Basilika). Der Nachdruck liegt auf dem über dem platt geschlossenen Chor sich erhebenden großen Giebelfelde, das zu prunkvoll dekorativer Füllung einlud. Die Technik geht an die Grenzen des Möglichen; in Neubrandenburg wurden die das Giebeldreieck überschneidenden Wandpfeiler in Tabernakel aufgelöst, und vor die zwischen ihnen liegenden Nischen ist freistehendes Stab- und Maßwerk gesetzt; als befände man sich vor dem Straßburger Münster! In Prenzlau sind die freistehenden Glieder um einiges eingeschränkt; dafür wird (in der Mark zum ersten Male) in großem Umfang und mit stärkstem Effekt der Schichtungswechsel von roten mit dunkel glasierten Steinen ausgenutzt. Bei dem harten Kontrast gegen die schmucklosen Wandflächen war es wohl am meisten auf die Fernansicht dieser über den niedri-

gen Bürgerhäusern thronenden Massen abgesehen. Ferner tritt in Prenzlau zum ersten Male an den Langseiten eine Dachbrüstung aus durchbrochen gearbeiteten Ziergiebeln auf. — Schöne Wirkungen ergeben sich weiter, wenn mit ähnlichen Mitteln die Strebepfeiler aus der Baumasse herausgehoben werden (Königsberg i. N., Stargard, Brandenburg). Und den Gipfel einer vielleicht schon zu gehäuften Pracht erreichen die großen Kapellen an der Nord- und Südseite der Katharinenkirche in Brandenburg (Abb. 134). — Die räumlich bedeutendste Kirche in den Marken ist der Dom zu Frankfurt a. O. Links der Elbe erbaute Stendal zwei mächtige Kirchen mehr in baltischem als märkischem Geist. Ebenso Salzwedel. Hier in der Altmark wird noch im 15. Jahrhundert mit Kreuzgewölben gebaut, während in der Neumark schon im 14. Jahrhundert Sterngewölbe verbreitet waren. Die Hallenkirche ist in den Marken frühzeitig allgemeiner Brauch, fast immer mit polygonem Schluß, dem häufig ein Umgang mit flachen, rechteckigen, zwischen die Strebepfeiler eingeschobenen Kapellen hinzugefügt wird. Wir kennen dies Motiv als südostdeutsch. Die Vermutung einer Einwanderung aus Böhmen in der Zeit, als Kaiser Karl IV. Herr der Mark war, liegt nicht fern.

Das preußische Ordensland. Die Denkmälerkarte des Nordostens läßt noch heute die Grenzen erkennen, an denen die deutsche Einwanderung im 13. und 14. Jahrhundert Halt machte. Am rechten Oderufer und an der Küste Hinterpommerns zieht sich ein mit stattlichen Kirchenbauten gut bestandener Streifen hin, hinterwärts desselben ist es leer. Erst an der Weichsel und von dort bis zum Pregel bietet sich ein anderes Bild, ein fesselndes noch mehr für die historische als für die künstlerische Betrachtung. Kann es etwas Merkwürdigeres geben, als daß in diesem bedrängten Außenwerke der Kolonisation, wo die wilde Urbevölkerung kaum erst bezwungen war, während die Kämpfe mit Litauen und Polen fortgingen und die Einwanderung aus dem Mutterlande an Dichtigkeit viel zu wünschen übrig ließ, — daß hier der Orden noch Lust und Kraft zu einer großartigen repräsentativen Bautätigkeit übrig hatte? Wo wäre in der neueren Kolonialgeschichte etwas Ähnliches zu finden? Welche bauliche Erinnerungen hätte etwa Nordamerika aufzuweisen? Naturgemäß lag der Nachdruck auf der Militärarchitektur, — von der wir an dieser Stelle noch nicht eingehend sprechen können, aber doch feststellen müssen, daß sie nichts weniger als bloßer Zweckbau, vielmehr von entschiedenster künstlerischer Gesinnung durchwaltet war; als ob die ritterlichen Herren damit sagen wollten, daß ihnen auf ihrem rauhen Vorpostendienst Kulturgenuß doppelt ein Bedürfnis sei. Sie statteten aber auch ihre städtischen Ansiedelungen sehr anständig mit Kirchen aus, die von der Hoffnung auf ein Wachstum hindeuten, hinter dem die Wirklichkeit meist zurückblieb. Ihr Gepräge

ist, wie es der sozusagen offizielle Charakter dieser Bauten mit sich brachte, gleichförmig. Es sind alles Hallenkirchen. Die zuerst an Kapellen der Ordensschlösser auftretenden Sterngewölbe werden frühzeitig allgemeiner Brauch. Auf schmucke Außenansicht wird Gewicht gelegt. Die Gliederung ist lebhafter und plastischer als im westbaltischen Backsteinbau. Die platten Chorschlüsse und die schmuckreichen Giebel bedingen sich gegenseitig. Die Giebelschräge wird abgetrepppt und mit Fialen besetzt, häufig so, daß deren Profil in den Wandpfeilern sich fortsetzt. In derselben Weise werden bei größeren Bauten (z. B. an der Jakobskirche in Thorn) die Strebepfeiler der Langseiten behandelt, gewissermaßen als kleine Türmchen. Wo die Strebepfeiler flach bleiben, erhebt sich über dem Dachgesims ein Kranz von Zinnen oder geradezu eine Reihe kleiner Ziergiebel. Der Hauptturm an der Westfront schließt mit einem Satteldach, wobei wieder die Gelegenheit zu belebter Giebelgliederung wahrgenommen wird. Ein zweiter, der Festungsarchitektur sich nähernder Typus schließt horizontal mit einem Zinnenkranz, aus dessen Mitte ein kleiner Pyramidenhelm aufsteht. Eine hübsche asymmetrische Belebung gibt die seitlich vorspringende Sakristei (Abb. 136, 140, 141). — Die größte Stadt im Ordensland war Danzig. Zuerst genannt im 10. Jahrhundert in der Geschichte des Preußenapostels Adalbert, begann ihre Blüte seit dem Ende des 13. aus dem Zusammenwirken von Hanse- und Ordensmacht. Unter ihren 23 Kirchen ist die größte die Oberpfarrkirche St. Marien (Abb. 49, 51, 135). Durch die Erweiterung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde sie die größte an der Ostsee. Der machtvoll rhythmisierte Grundriß in starker Ausprägung der für diese Gegenden ungewöhnlichen Kreuzesgestalt; am dreischiffigen Langhaus tiefe und hohe Seitenkapellen, die den Eindruck einer fünfschiffigen Anlage hervorrufen; das Querhaus dreischiffig; ebenso der Chor, der platt abschließt. »Die Poesie, deren die Hallenkirche fähig ist,« sagt Karl Schnaase (ein Sohn Danzigs), »hat vielleicht nirgends einen volleren Ausdruck gefunden.« Das ganz Eigentümliche aber an dem Bau ist die Dachanlage, welche in der Weise zerlegt ist, daß drei parallele Sättel in der Längsrichtung hinstreichen, drei andere, sie durchschneidende über dem Querschiff liegen. Hierdurch entsteht eine ungewohnte Vielzahl der Giebel: drei am Ostende, je drei an den Außenschiffsfronten, je einer zu seiten des Westturms (Abb. 135). Eine andere Folge aber ist, daß Giebelspitzen und Dachfirsten niedriger liegen als an den Hallenkirchen sonst; bei der Betrachtung in der Nähe sind die Dachfirsten nicht mehr sichtbar, und als oberer Abschluß präsentiert sich die Horizontale des Zinnenkranzes. Endlich sind die sechs Eckpunkte des Kreuzes durch achteckige, spitz behelmte Türmchen markiert, die als dienendes Gefolge den ganz gewaltigen Hauptturm umringen. Die dreiteilige Dachzerlegung wurde von den meisten übrigen Kirchen Danzigs übernommen, am eigentümlichsten an

der Katharinenkirche, wo sie nur auf die östliche Hälfte sich erstreckt, während die westliche in normaler Weise einen hohen Einzelsattel trägt. Mehrere sind durch hohe, wohlgegliederte Türme ausgezeichnet. — In Ostpreußen ist das bemerkenswerteste Werk der Kirchenbaukunst der Dom von Frauenburg (1329—1388). Eine engräumige, stark in die Länge gestreckte Hallenkirche mit ebenfalls langem und schmalem, einschiffigem Chor, an den vier Ecken des Langhauses stehen achtseitige Ziertürmchen, aber kein Hauptturm. Die originelle Fassadenkomposition erhellt aus der Abbildung (132). In der mittleren Blende soll sich ehemals ein kolossales Mosaikbild der Mutter Gottes befunden haben, wie es am Chor der Schloßkirche der Marienburg noch vorhanden ist. Die Vorhalle wurde 1388 hinzugefügt. Am inneren Portal ein reicher, die ungeübte Hand verratender Schmuck aus Kalkstein. — Der Zisterzienserorden ging nicht über die Weichsel hinaus, seine letzten Vorposten, nüchtern großartig, sind Oliva und Pelplin (Abb. 50, 130). — Proben von Landkirchen geben wir in Abb. 137—141. Wo sonst in der dorfkirchlichen Architektur Deutschlands ist etwas Ähnliches zu finden? Wenn man sich vergegenwärtigen will, was der Orden war, muß man auch an sie denken, nicht allein an die Schloßbauten. Deutschland hat nicht oft so stolze Menschen hervorgebracht.

Außer den geschilderten drei Hauptgebieten gehören dem norddeutschen Backsteinbau noch Randgebiete an, in denen sein Stilcharakter sich mehr oder minder trübt. In Polen erstrecken sich seine Ausläufer bis Wilna und Krakau. In Schlesien drang er frühzeitig ein, wurde aber meistens mit Hausteindetail durchsetzt. Dasselbe geschah am Niederrhein. Wohlhabende und baueifrige Länder sind sie beide, doch für die Kunstgeschichte haben sie keine über das Lokale hinausgehende Bedeutung.

Zweites Kapitel.

DIE DARSTELLENDEN KÜNSTE 1250—1400.

Die Kunst des 14. Jahrhunderts besaß etwas, das sie vor allen Epochen unserer Kunstgeschichte auszeichnet: absolute Einheit der Gesamterscheinung. (Mit ihr verglichen war z. B. die Kunst des 19. Jahrhunderts bare Anarchie.) Durch alle Einzelkünste, tektonische wie imitative, geht nicht nur eine gleichartige geistige Prägung, auch in ihrer äußeren Organisation sind sie wunderbar straff miteinander verbunden. Man begreift es, daß dem modernen Katholizismus die Kunst dieses Jahrhunderts besonders sympathisch ist: als Ausdruck einer einheitlichen, auf unerschütterliche Glaubenssätze gegründeten Weltanschauung ist sie unüberboten.

So unmöglich es wäre, ihr diese Anerkennung zu versagen: dennoch wird erfahrungsmäßig der heutige Mensch im Gefühl von ihr nicht sehr angezogen. Die Bewunderung gilt dem Ganzen, dem System; beim Anblick des konkreten einzelnen Werks will es uns nicht warm ums Herz werden. Sie ist voll starker Affekte, wie noch keine vorher sie dargestellt hatte, aber dieselben bleiben für uns ein kaltes Feuer, während in der romanischen Epoche, trotz des größeren Abstandes ihrer Darstellungsform, vieles uns innerlich näherzustehen schien. Daß der mittelalterliche und der moderne Mensch verschiedene Wesen sind, hat erst das 14. Jahrhundert, die Zeit der Vollreife, in ganzer Schärfe zur Erscheinung gebracht.

Die bewunderte Einheit ist auch nicht ohne Opfer erkaufte worden. Sie kam in diesem Falle nur so zustande, daß eine der drei Künste, die man ideell als Schwestern bezeichnet, die andern sich zu Untergebenen machte. Dies war die Architektur. Ihre Suprematie äußert sich nicht nur darin, daß sie genau bestimmt, was und wieviel gemeißelt und gemalt wird und an welchen Orten es seinen Platz findet, sondern auch innerlich werden Malerei und Plastik architektonisiert, d. h. sie bilden nicht frei nach ihren eigenen Formgesetzen, sie müssen fragen: Welchen Gewinn hat von uns die architektonische Gesamterscheinung? Damit ist die äußere Bedingung zur Erreichung eines Maximums von Monumentalität erfüllt. Die große Form war da, aber sie wurde von keinem gleichgroßen Gefühl erfüllt. Die romanischen Völker vermögen wohl an einer reinen

Formenkunst sich zu laben, dem Deutschen ist sie Stein für Brot. Die Selbstgenügsamkeit der Form ließ die darstellenden Künste des 14. Jahrhunderts ebenso, wie wir es an der Architektur gesehen haben, in einen Zustand des Beharrens ausmünden; der bezeichnende Ausdruck einer gesättigten, auf Autorität und Konvention gestellten Kultur.

Von der Architektur diktiert, vollzog sich im Verhältnis der beiden darstellenden Künste untereinander eine Umstellung, welche den Aspekt der Gesamtkunst vollständig veränderte: die Bildhauerkunst wurde über ihr Leistungsvermögen hinaus mit neuen Aufgaben überlastet — der Malerei ging ihr bisher größtes Wirkungsgebiet, die Wandmalerei, verloren. Wird nicht durch diesen zweiten Satz in unsere vorausgeschickte These vom eminent monumentalen Charakter dieser Epoche eine schwere und unbegreifliche Bresche gelegt? Es wäre in der Tat so, wäre nicht für die Wandmalerei ein Ersatz gefunden worden, der von der Architektur aus betrachtet den Verlust mehr als aufwog: die Glasmalerei. So gewiß diese echtste Tochter der Gotik in der Erfüllung bestimmter, wesentlich zur Malerei gehörender Belange weniger leisten kann als die Wandmalerei, so gewiß ist sie für die Einheit von Malerei und Architektur die höchste Form. Dasselbe bedeutet für die Bildhauerkunst, sowohl im Sinne der Beschränkung als in dem der monumentalen Steigerung, die gotische Bauplastik. Beide, Glasmalerei und Bauplastik, hatten sodann noch ein Zweites zu leisten, das eine alte Forderung war. Die Kirche verlangte von der Kunst von jeher, wie wir wissen, und jetzt nicht weniger als zuvor, die Darstellung eines ungeheuren religiös-lehrhaften Stoffes. Diesen mitzuteilen in der Entwicklung breiter epischer und didaktischer Gedankenreihen, war bis dahin das Vorzugsrecht der Wandmalerei gewesen. Ihre Erbschaft wurde nun unter die Glasmalerei und Bauplastik geteilt. Sodann hat auch die freie Malerei und freie Plastik von dem im 13. Jahrhundert Errungenen sich nicht völlig verdrängen lassen. In dem jetzt schnell an Umfang zunehmenden Schmuck des Altars fanden sie einen Platz, auf den sie ausweichen konnten. Hier rüsteten sie sich in langsamer Selbstbesinnung und Kraftübung zu der Rolle, die ihnen für den Ausgang des Mittelalters vorbehalten war.

DIE WANDMALEREI.

Warum durch den Sieg des gotischen Stils in der Baukunst, trotz der starken monumentalen Willensrichtung dieser Zeit, die Wandmalerei vom ersten Platz unter den Gattungen der Malerei auf den letzten zurückgedrängt, ja, dem Aussterben nahe gebracht wurde, ist leicht zu verstehen: ein Baustil, der grundsätzlich der Wand den Abschied gibt, kann kein Interesse an der Wandmalerei haben. Ihr ist gleichsam der Boden unter den Füßen weggezogen; um so restloser, je höher die Gattungs-

form des in Frage kommenden Gebäudes steht. Man sehe sich im Straßburger, Kölner, Regensburger Dom um, wo wäre hier der geringste Platz für Wandmalerei übrig? Auch die ornamentale Polychromie hat nicht mehr die Bedeutung wie einst im romanischen Stil. Das reiche und feine Spiel der Lichter und Schatten in dem vielgliedrigen Bausystem ruft eine sozusagen indirekte Farbenwirkung hervor, die durch das Hinzutreten der derberen Effekte von Pigmenten gestört werden würde, weshalb die Färbung sich allein auf solche Bauglieder erstrecken konnte, bei denen eine noch schärfere Sonderung erwünscht war, als sie bloß durch den Schattenwurf erreicht werden konnte. Hatten aus dem gleichen Grunde schon die späteren Phasen der griechisch-römischen Architektur die Bemalung stark eingeschränkt, um wieviel mehr traf dies bei der Gotik zu. Im allgemeinen ist anzunehmen, daß sie über die Färbung der Kapitelle und die hochliegenden, für sich allein in der optischen Wirkung nicht mehr völlig deutlichen Rippenprofile nicht hinausgegangen ist. — Um einiges anders lagen die Verhältnisse bei Bauten des reduzierten Systems. Hier blieben in der Tat zwischen den Arkaden und Oberfenstern Flächen übrig, welche die Aufnahme von Gemälden materiell noch zuließen. Doch auch von dieser Möglichkeit wurde selten Gebrauch gemacht. Man erkennt, daß die Gotik aufgehört hatte, in Flächen zu denken. Von allen Ehrenplätzen, zu denen in erster Linie die ruhig ernste Gemäldepracht des romanischen Chors gehört hatte, weggerissen, war die Wandmalerei genötigt, in Nebenkappen, Turmhallen, Kreuzgängen, einfachen Dorfkirchen ihre Zuflucht zu suchen. In allen diesen Fällen vermochte sie gleichwohl eine wichtige Funktion, die ihr die romanische Kunst zugewiesen hatte, nicht mehr zu erfüllen: sie hatte keinen Anteil am architektonischen Rhythmus. Es sind viel mehr stofflich-illustrative als Form-Bedürfnisse, um derentwillen sie nicht ganz aufgegeben wurde. Unter den negativ wirkenden Momenten endlich noch dieses: wenn eine Kirche Glasgemälde besaß, sah neben ihnen jede Wandmalerei trübe und stumpf aus. — Die Folge von alledem ist, daß die Wandmalerei, ohne zu verschwinden, zu einer Kunstgattung zweiten Ranges herabsank. In bescheideneren Klosterkirchen, vor allem in Dorfkirchen, ist sie bis ans Ende der Gotik fleißig geübt worden. Die in unseren Tagen unter der Tünche nach und nach in Menge an den Tag gezogenen Spuren sind durchschnittlich von geringer Qualität, Arbeiten umherziehender Handwerker, die ihre sorglosen Erfindungen aus Erinnerungen und Entlehnungen verschiedensten Ursprungs schlecht und recht bestritten. Am meisten Eigenart haben die überwiegend ornamentalen Kompositionen mit eingestreuten figürlichen Szenen (Beispiele: Wienhausen [Abb. 583], Bebenhausen). Große, zyklisch zusammenhängende Figurenkompositionen waren nur in einem einzigen Fall noch möglich: in den flachgedeckten gotischen Basiliken, in

denen die seitens der Architektur gestellten Bedingungen wesentlich dieselben blieben, wie in der romanischen Kunst. Eine zusammenhängende Gruppe solcher Bauten liegt im oberschwäbischen Gebiet zwischen Bodensee und Donau. Die gut erhaltenen, sehr bedeutenden Langhauszyklen in der Augustinerkirche in Konstanz und der Frauenkirche in Memmingen (beide aus dem 15. Jahrhundert) sind sicher in ihrem Gebiet keine vereinzelter Erscheinungen gewesen. Aber in der großen Masse der in allen Teilen Deutschlands, bis an die Ostsee, zerstreut vorkommenden Reste gotischer Wandmalerei stellen sie durch ihre hohe Qualität Ausnahmen dar. Einiges in den großflächigen Backsteinkirchen des Nordens kann noch hinzugerechnet werden. Die Forschung hat sich mit der ganzen Gattung noch nicht zusammenhängend beschäftigt. Man wird es gerechtfertigt finden, wenn wir von einem näheren Eingehen auf sie absehen. Zur Probe geben wir einige bezeichnende Stücke in Abbildungen (Abb. 581—583). Bemerkenswert ist die beträchtlichere Verbreitung der Wandmalerei, nicht nur der ornamentalen, sondern auch der figürlichen, in der Profanarchitektur: in Rathäusern, Schlössern und städtischen Patrizierhäusern. Die Gegenstände sind weltlich, Personen und Szenen aus den Ritterromanen, Allegorien, Jagd und Turnier, Erstürmung von Minneburgen, Geschichten von Weiberlist, Tanz und Gesellschaftsspiel, in einem Kaufmannshause in Konstanz Darstellungen aus der Hantierung der Seiden- und Leinwandweberei; in einem Kölner Patrizierhaus Darstellung eines Gastmahles; das ritterliche Leben mit Ausführlichkeit auf der Burg Runkelstein bei Bozen. In der Stadtburg der Dollinger in Regensburg waren Turnierbilder überlebensgroß in Stuckreliefs ausgeführt. Der stoffliche Belang wiegt meistens schwerer als der künstlerische. Die illustrative Erfindungsgabe ist munter und nicht ungenau. Im ganzen ist doch mehr die Sittengeschichte als die Kunstgeschichte an diesen Sachen interessiert.

DIE GLASMALEREI.

Sie war für das romanische Kirchengebäude ein Schmuck, für das gotische ist sie eine Notwendigkeit. Dabei ist sie für sich nichts. Sie ist nicht nur mit ihrem materiellen Dasein, sondern mit ihrem tiefsten Wesen an die Architektur gebunden; ja, selbst in profane Räume gehört sie eigentlich nicht, nur mit der weltentrückenden Stimmung der Kirchenarchitektur, noch genauer gesagt: der gotischen Kirchenarchitektur, geht sie zusammen. Das Ende des gotischen Kirchenbaus ist auch ihr Ende. Um 1520 bricht sie ab und erlebt nur noch eine kurze Schein- und Nachblüte an der Seite der bürgerlichen Baukunst. Ferner ist sie eine Kunst des Nordens. Die italienische Gotik hat mit ihr nie rechte Freundschaft geschlossen, und auch die südfranzösische nicht, es wäre denn dort,

wo sie unter der Botmäßigkeit des Nordens stand. Was sie aber dem Norden, auch den Deutschen bedeutete, ersieht man allein schon aus der ungeheuren Summe der Kosten, des Fleißes und des Talentes, die für sie aufgewendet wurden. (Es wäre möglich, daß an manchem gotischen Chor die Verglasung mehr gekostet hat als das Steinwerk.)

Das im System liegende Übermaß der Ansprüche in den genannten drei Punkten führte dahin, daß doch nur wenige Kirchen es bis zur Vollständigkeit ihrer Glasfensterausstattung gebracht haben; womit es nicht anders war als mit dem Unvollendetbleiben so vieler Türme. So ist eben das Mittelalter: von seinen idealen Forderungen läßt es sich nicht abschrecken, auch wo es durch hundert Erfahrungen weiß, daß die Ausführung fast immer auf halbem Wege liegen bleibt. Und doch werden in der Glasmalerei Lücken (und wäre es eine so kleine, wie ein geöffnetes Klappfenster) peinlicher empfunden als andere Unvollständigkeiten.

Der Architektur brachte sie als erstes (womit wir auf früher Besprochenes zurückweisen) die Beruhigung des Raumeindrucks. Sie gab die optische Wiederherstellung der struktiv aufgelösten Wandfläche. Doch gab sie noch mehr. Sie machte das Farbenerlebnis zum Begleiter architektonischer Eindrücke in einer Stärke, die kein anderer Baustil zu erreichen je versucht hat, wie wohl auch keiner eine solche Bundesgenossin ertragen würde. Vielleicht sind wir modernen Menschen nicht mehr ganz imstande, die intensive Lust, die sie denen des 13. und 14. Jahrhunderts bereitete, völlig nachzuempfinden: die Lust an der Farbe als solcher, der reinen, elementaren, mit dem Sonnenstrahl vermählten und so zu einer Wirkung hinaufgesteigerten, mit der verglichen jedes auf Stein oder Holz aufgetragene, das Licht nicht durchlassende, sondern zurückwerfende Pigment matt und dumpf erscheint. Es sind Farben nicht von dieser Welt, und darum im höchsten Einklang mit einer die Vorstellung auf überwirkliche Kräfte hinleitenden Architektur. Das Übernatürliche wird einleuchtend im buchstäblichen Sinne des Wortes.

»Der gotische Innenraum« (sagt der dänische Kunstschriftsteller Julius Lange) »will eine Welt für sich sein. Im selben Augenblick, wo man seine Schwelle übertritt, soll man die Welt, die vom klaren, natürlichen Sonnenlicht bestrahlt wird und in der die Arbeit des Tages sich abspielt, vollständig draußen lassen. Man will nicht einmal durch ein Fenster Aussicht auf den blauen Himmel haben, denn der Himmel ist zwar nicht irdisch, aber doch natürlich. ... Das bemalte Glas ruft eine leichte, milde, farbenreiche Dämmerung hervor, die den Eindruck der Wirklichkeit dämpft, auch wenn man nicht zu den Scheiben emporblickt. Die Gegenstände im Raume, die Formen der Architektur oder lebendiger Menschen, die sich drinnen bewegen, treten nicht so körperlich, handgreiflich in dieser Beleuchtung hervor. ... Besonders gegen Abend ist die Wirkung ergreifend. Da wird die Dämmerung immer stärker und

stärker, während die Glasmalereien oben, indem sie die letzten Strahlen des Lichtes von außen fangen und behalten, an Licht- und Farbenstärke zunehmen *. Alle Farben singen und jubeln und schluchzen. Das ist in Wahrheit 'eine andere Welt' . . . Bei ihrer täglichen Wanderung über den Himmel spielt die Sonne auf den farbigen Fensterscheiben wie auf einem Instrument: während einige in der heißesten, feurigsten Pracht, dem mächtigsten Fortissimo von Farbe erstrahlen, stehen andere, namentlich auf der Nordseite, kühler und gedämpfter. . . . Ja, die Glasmalerei redet eine ganz andere Sprache, als man auf Erden gelernt zu haben glaubt, eine Art himmlisches Chaldäisch, — eine der Sprachen, die den Aposteln eingegeben wurden, wenn sie mit Zungen redeten.«

Ihre Hauptzwecke hätte die Glasmalerei ganz wohl durch bloß ornamentale Muster erreichen können (worauf sie in bestimmten Schulen sich auch beschränkte). Im allgemeinen aber hat sie auf figürliche und szenische Darstellungen keineswegs verzichten wollen. Das Bedürfnis des Mittelalters nach gegenständlicher Bedeutsamkeit der Kunst ist uns hinlänglich bekannt. Die von der Architektur durch äußerste Beschränkung der Wandmalerei geschlagene Lücke mußte an anderer Stelle wieder ausgeglichen werden. Aber die Schemata der Wandmalerei ließen sich nicht einfach auf Glasmalerei übertragen. Alles kam darauf an, die Zeichnung so zu gestalten, daß sie die Schönfarbigkeit nicht beeinträchtigte. Das war so lange gewährleistet, als das Hauptgewicht auf den Umriß gelegt wurde, welcher, da er zugleich Farbgränze war, womöglich mit den die Glasstückchen zusammenhaltenden Bleiruten sich zu decken hatte. Was außerdem noch an inneren Linien oder leichter Schattenmodellierung nötig war, wurde mit Schlaglot schwarz aufgesetzt. Die Farben stehen somit ohne Übergänge, in einfacher Koordination, nebeneinander. Gute Verteilung derselben im ornamentalen Sinne war Bedingung der Komposition. Ein solches Fenster hat also zwei heterogene Aufgaben zu vereinigen: für den ersten, zusammenfassenden Blick ist es nichts als ein bunter Teppich, auf die einzelnen Felder angesehen ein Zyklus von Historien. — In dem hier geschilderten, streng gebundenen Darstellungsprinzip folgen sich, durch die Jahrhundertwende scharf getrennt, zwei sehr verschiedene Stilarten. Die des 13. Jahrhunderts steht noch in Fühlung mit der Wandmalerei, die des 14. kehrt dieser plötzlich den Rücken und wird gemalte Architektur: ein Phantasiegebäude mit Hallen und Arkaden, Spitzgiebeln und Fialen, Tabernakeln und Strebebögen wird hingestellt, und darin zerstreuen sich statuarisch behandelte Einzelfiguren; kein Ornament; die Architekturen phantastisch ersonnen, aber nicht malerisch, vielmehr in der Vortragsart geometrischer Baurisse;

* Noch schöner erinnere ich mich, das Phänomen — im Straßburger Münster wie oft! — in winterlicher Morgenstunde erlebt zu haben, die ja auch den stärksten Besuch der Kirchen aufweist.

in der Farbe goldgelb und silbergrau, der Hintergrund in starkfarbiger, teppichartiger Musterung. Die strengste und großartigste Repräsentation dieses Stils gibt der Chor des Kölner Doms, wo die Stiftungen 1317, das Jahr vor Beendigung der Bauarbeit, begannen. Um dieselbe Zeit findet er sich im Elsaß, und bald sind Schwaben und die Schweiz mit ihm erfüllt. Der Anstoß war zweifellos von Frankreich gekommen. — Diese Richtung konnte aber das Volk nicht befriedigen. Dasselbe wollte menschliches Geschehen, nicht immer Form und nur Form. So ließ sich das Historienfenster (das wir schon im 13. Jahrhundert kennengelernt haben, Bd. I, Abb. 386) nicht unterdrücken und hatte schon um die Mitte des Jahrhunderts wieder die Oberhand. Die Architekturzeichnung aber, als Rahmung und Krönung fortdauernd geschätzt, suchte sich durch eine primitive perspektivische Darstellung und durch Einführung einer halb durchsichtigen Schmelzfarbe, mit der leichte, graue Halbschatten angegeben wurden, interessanter zu machen, womit denn freilich das reine Flächenprinzip der klassischen Epoche schon durchbrochen war. Beide Neuerungen finden sich an den zwei riesigsten Glasfenstern des Mittelalters, dem Westfenster in Altenberg bei Köln, begonnen um 1380, und dem gleichzeitigen des Hermann von Münster an der Fassade der Kathedrale von Metz. Im übrigen ist ihre Komposition noch streng architektonisch. — Die langen, historischen Reihen eingänglich zu betrachten, fehlt es uns heute meistens an Geduld und guten Augen. Eine mäßige Zahl von Stichproben genügt, um uns davon zu überzeugen, daß es auf die Glasmaler ein falsches Licht wirft, wenn man sie unter die Kunstgewerbler setzt: sie haben ihre Inventionen keineswegs mit Brosamen von fremdem Tisch bestritten, vielmehr waren sie in ihrer klaren, eindringlichen, in gutem Gleichgewicht aufgebauten Erzählungskunst dem Durchschnitt der damaligen Wandmaler überlegen. Sie hatten über die besten Talente zu verfügen (Abb. 573—576).

DIE BAUPLASTIK.

Die gotische Plastik teilt sich in zwei Hauptmassen, die Bauplastik und die Altarplastik. In der Hochgotik hatte die erste, in der Spätgotik die zweite die Vorherrschaft. Die immense Vermehrung der plastischen Produktion seit dem Eintritt der Hochgotik empfing ihren Antrieb nicht aus der Plastik selbst, d. h. nicht aus einem gleichgerichteten Verlangen der Menschen, die Welt plastisch anzusehen, vielmehr wurde sie von einer anderen Kunst, der Baukunst, gefordert. Die gotische Plastik versagt ihren Werken die Aufstellung im freien Raum — ein grundlegender Unterschied gegen die Antike. Sie wählt dafür aber auch nicht den Innenraum — in diesen dringt sie nur ausnahmsweise ein. Ihre hauptsächlichste, fast einzige Aufgabe, von der Architektur aus gesehen, ist,

bestimmten Punkten im architektonischen System Nachdruck zu verleihen. Aus dem Grundriß und Aufriß einer gotischen Kirche kann man schon vorausberechnen, wieviel große Statuen sie im Mindestmaß nötig hatte: soviel an den Portalgewänden, soviel an den Galerien, soviel an den Strebepfeilern; dazu eine unbegrenzte Zahl kleiner Figuren in rein dekorativer Verwendung. Am Straßburger Münster sind in der Französischen Revolution 235 Statuen in Stücke geschlagen worden. Freilich gab es auch sehr bedeutende Kirchen, die auf Außenplastik ganz verzichteten — so die glänzende Katharinenkirche in Oppenheim, so die älteren Teile des Kölner und des Regensburger Doms, so alle Bettelordenskirchen. Im ganzen war doch das Begehren nach plastischem Schmuck nicht zurückzudämmen, obschon die verfügbaren Arbeitskräfte damit nicht gleichen Schritt hielten. Nur zu oft sehen wir schöne Entwürfe von töpelhaften Händen ausgeführt, und häufig deuten leergebliebene Nischen mit Konsolen und Baldachinen auf ein Programm des Architekten, zu dessen Ausführung er keine Bildhauer finden konnte. Die Zeit der doktrinären Gotik war mit ihren Ansprüchen zuweilen ganz maßlos. Während z. B. am Straßburger Münster die Tabernakelaufsätze des Strebewerkes sich mit 3 Statuen begnügten, waren an den 16 architektonisch weit unbedeutenderen Pfeilern des Chors der Sebalduskirche in Nürnberg für jeden 9 (in zwei Etagen) vorgesehen. Wer kann gegenüber solchen Mengen aufmerksam bleiben? Außerdem wird vieles so weit in die Höhe gerückt, daß nur noch eine grob dekorative Behandlung eine Wirkung ergeben kann. Die besten Qualitäten sammeln sich am Portal. Und wenn auch sonst Beschränkung des Programms eintreten mußte, mindestens den Besitz von Portalstatuen haben viele Kirchen erreicht. So prächtig und reizvoll das gotische Portal als Gesamterscheinung ist, für die Plastik war die Verdrängung der deutschen Fassung (Goldene Pforte in Freiberg, Fürstenportal in Bamberg) durch das hochgotisch-französische ein zweifelhafter Gewinn. (Vgl. Bd. I, Abb. 286 und Bd. II, Abb. 82.) Dort eine von künstlerischer Weisheit gelenkte Ökonomie, hier eine beklemmende Überfüllung. Am Gewände: dort ein Alternieren glatter Säulen und Statuen, hier nur noch Statuen. An der Archivolte: dort in gleicher Weise Wechsel glatter mit skulptierten Bogenläufen, hier ein Gedränge kleiner Grüppchen, deren oft schöne Erfindung kaum noch beachtet werden kann (am Straßburger Mittelportal 72 an der Zahl!). Am Tympanon: dort eine einheitliche Komposition, hier Aufteilung des Feldes in mehrere horizontale, von den Bogenlinien häßlich überschrittene Streifen. — Alles in allem: das gotische System wurde der Plastik zu einem Prokrustesbett, nach dessen Form sie sich abwechselnd dehnen und zusammenziehen mußte, Erdrückung der Kunst durch die Routine war auf die Dauer unvermeidlich. Und doch erstaunen wir, wie oft uns die Photographie mit geistvollen Einzel-

heiten bekanntmacht, die am Original unbeachtet bleiben, weil sie durch ihren ungünstigen Platz beeinträchtigt oder von der Überfülle verschlungen werden.

Das Relief fand einen Platz allein an den Bogenfeldern der Portale, sonst ist alles Statue — Statue in Menge, aber doch unter beengenden Bedingungen, eingeschlossen in ein Portalgewände, ein Tabernakel, eine Arkatur und genötigt, mit deren Vertikallinien in Einklang zu treten. Auf wieviel Möglichkeiten plastischer Motivbildung damit verzichtet wurde, wird deutlich, wenn wir ausnahmsweise einmal, wie etwa am Turm des Freiburger Münsters (Abb. 350, 351), monumentalen Sitzfiguren begegnen. So wurde die Bewegung, deren ein gotisches Kunstwerk am wenigsten entbehren kann, zurückgedrängt auf die innere Form. Und hier fiel die Hauptleistung dem Gewande zu, nicht dem Körper. Die Erlungenschaft des 13. Jahrhunderts, Zug und Fall der Falten als bedingt durch den darunter liegenden Körper anzusehen, wird aufgegeben, aus dem Dialog zwischen Körper und Gewand wird ein Monolog der Draperie, ein abstraktes, frei erfundenes System schwingender Linien, bei dem nicht danach gefragt wird, woher der Anstoß zur Bewegung kommt. Zu einer gotischen Idealfigur, gleichviel ob Mann oder Weib, gehört, daß sie ein langes, schleppendes Kleid und darüber einen Mantel trägt, das erste von straffem Stoff mit scharf beleuchteten Graten und tiefen Schattentälern, die durch das weichere Oberkleid durchscheinen. Hinter diesem Liniengespinnt verliert der Körper sein wirkliches Volumen. Und die Lagerung der Glieder entspricht keiner eigenen Kraftanstrengung, die starke Ausbiegung bedeutet nicht Widerstand gegen eine Last, die lockeren Gelenke sind in der Gewalt des den architektonischen Gliedern angedichteten Bewegungsstromes; nur in ihrer architektonischen Umgebung ist eine gotische Statue verständlich. Der gotische Kontraposto ist widernatürlich, weiß nichts von dem Mechanismus der Glieder und Gelenke, ist nur ein mitklingender Ton »im Choral« der Baubewegung, im Grunde gar nicht mehr Plastik, sondern eine Musik schwingender Linien.

Wenn die Kunst nicht lügt, und sie lügt nie, so ist vom 13. zum 14. Jahrhundert im geistigen Weltbild des deutschen Volkes eine tiefe Veränderung eingetreten. Die Kunst des 14. steht zwischen der des vorangehenden und der des nachfolgenden Jahrhunderts nur chronologisch in der Mitte, in ihrem Eigensten ist sie andersartig. Das Schlagwort Naturalismus, das dem 15. Jahrhundert zukommt, wird man auf die große Plastik des 13. nicht anwenden dürfen, aber doch war sie von einer festlichen Lebensfreudigkeit beseelt, die das 14. nicht kannte, nicht kennen wollte. Diesem fehlt es in vielen Einzelzügen an Anschauungserfahrung nicht, aber das Ganze steht im Dienste eines über die Bindungen im Diesseits hinausstrebenden, eines spiritualistischen Ideals.

Die gotische Plastik, eng gebunden an die Architektur, wie sie war, mußte geschichtlich denselben Verlauf nehmen, wie diese: in Frankreich war der Grund gelegt, dann wurde sie Weltstil, von dem wieder nationale und stammesartige Dialekte sich absonderten. Was Deutschland betrifft, so haben wir die ersten Berührungen mit der französischen Gotik (in der mittleren Zeit des 13. Jahrhunderts) ziemlich genau örtlich festlegen können; weiterhin wird das schwieriger; die Beziehungen werden zahlreicher, verschlungener, oft nur mittelbar, so daß sich nicht sicher unterscheiden läßt, ob wir es mit einer Entlehnung aus erster oder aus zweiter Hand zu tun haben. Die allgemeine Tendenz der Zeit geht ja auf Ausgleichung der nationalen Besonderheiten. Vom letzten Viertel des 13. Jahrhunderts ab ist in Deutschland kein Skulpturwerk entstanden, das nicht in irgend einem Grade französisch infiziert wäre. Aber immer bleibt es ein Unterschied, ob eine gewisse Stilform von einem Franzosen oder einem Deutschen gehandhabt wird. Dieselben Gründe, weshalb bei den Bauleuten das Wandern nach Frankreich immer seltener wurde, nämlich daß dort die Bautätigkeit versiegte, gelten auch hier. Reine Studienreisen im modernen Sinne sind eine recht unwahrscheinliche Sache. Allein es gab für den französischen Einfluß auch noch andere, im einzelnen Falle beinahe immer der Beobachtung entzogene Zugangswege. Sicher ist, daß der Import französischer Elfenbeine und anderer Werke der Kleinkunst niemals so im Schwange gewesen ist, wie in der letzten Zeit des 13., der ersten des 14. Jahrhunderts. Ferner hatte sich in den Bauhütten in Form von Mustervorlagen, Zeichnungen, vermutlich auch kleinen, plastischen Modellen ein Studienmaterial angesammelt, das auch von denen benutzt wurde, die Frankreich aus eigener Anschauung nicht kannten. Als Quellen zweiter Ordnung sind jedenfalls auch die Wandgemälde und Glasgemälde anzusehen; zwischen ihnen und der Plastik, besonders der Reliefplastik, fand ein lebhafter Austausch der Motive und Formtypen statt. Soweit die direkten Einflüsse. Zu den indirekten sind obenan die Einwirkungen der Architektur zu rechnen, welche mit Notwendigkeit in Deutschland ähnliche Folgen wie in Frankreich erzeugten: jene das ganze Formenwesen durchdringende »gotische« Grundstimmung. Hierher gehört ferner alles, was in der Kunst auf Konvention und Mode beruht. Daß in der Kunst des 14. Jahrhunderts dieser psychologische Faktor soviel Raum gewann, ist die natürliche Folge ihres epigonenhaften Charakters. Die französische Mode behielt ihre Anziehungskraft so lange, als die aristokratischen Gesellschaftselemente den Ton angaben; mit dem Niedergang der letzteren verlor sie sich. Sie hatte aber lange genug geherrscht, um als diffuses Element der allgemeinen Luft sich mitzuteilen und von ihr weitergetragen zu werden. Es bildete sich unter Mittätigkeit aller Völker eine europäische Gemeinsprache heraus, deren französischer Kern nicht mehr als solcher zum Bewußtsein

kam. Wir wissen, daß selbst Künstler von dem hohen Eigengewicht der Pisani in Toskana diesem internationalen Zug sich anbequemten. An sie reichen die deutschen Bildhauer dieses Jahrhunderts nicht heran. Dennoch haben auch sie durch den Gebrauch des fremden Stilmaterials von ihrem Eigenen weniger verloren, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Gilt es doch für alle Zeiten: daß stilistische Gemeinsamkeit nicht ohne weiteres Verlust der geistigen Selbständigkeit bedeutet.

Die Perioden der Kunstgeschichte decken sich nicht mit der Zeiteinteilung nach Jahrhunderten, wenn wir uns auch von der Bezugnahme auf diese schwer losmachen können. Sprechen wir vom Stil des 13. Jahrhunderts, so meinen wir doch nur die um 1260 zu Ende gehende Epoche. Es folgt dann eine Zwischenzeit von unsicherer Haltung, auch die Kunst erlebte ein »Interregnum«, das dem politischen parallel läuft. Hie und da begegnen wir noch versprengten Gesellen aus den großen Werkstätten der Jahrhundertmitte, allgemein erstarrt das plastische Lebensgefühl, wie besonders deutlich die Grabplastik es verfolgen läßt, zuweilen werden sogar Rückbildungen nach dem Romanischen hin sichtbar. Den Stil der großen Meister weiterzubilden denkt niemand. Um 1280 werden die ersten Zeichen sichtbar, daß sich ein Neues bilden will, eben der Stil, dessen Grundzüge wir oben geschildert haben und der nun etwa hundert Jahre lang sich unverändert behauptet, wo dann aufs neue Annäherung an die Wirklichkeit gesucht wird.

Die Generation von 1270—1300 ist mit der vorangehenden durch keine engere Schulüberlieferung verbunden. Offenbar war sie mit der französischen Kunst erneut in Berührung gekommen, und zwar an so vielen Stellen, daß genauere Lokalisierung selten möglich wird. Auf ihr künstlerisches Wissen und ihre freie und meisterliche Beherrschung des Metiers angesehen, ist sie die glänzendste unseres Mittelalters. Ihre Geistigkeit ist aber durchaus anders beschaffen als die des heroischen Zeitalters der deutschen Plastik in der letzten Stauferzeit. Dieses hatte mit starkem Bemühen von den westlichen Nachbarn gelernt, was in der Kunst lernbar ist, doch immer deutsch bleibend im Kern seines Empfindens, im leidenschaftlichen Ernst. Die neue Generation gab sich schmiegsamer dem französischen Wesen hin: sie wurde geistreich und elegant, äußerlich lebhaft, innerlich kühler.

Am klarsten ist der zum 14. Jahrhundert hinüberführende Stilwandel am Straßburger Münster zu beobachten. Er geht nicht fließend vor sich, sondern in scharf begrenzten Absätzen. Die erste größere Unternehmung nach Vollendung der Bildwerke am Querhaus war der Lettner.

Er wurde zwischen 1250 und 1260 ausgeführt (in der Barockzeit, 1680 abgebrochen). Einzelheiten seines plastischen Schmucks haben sich erhalten. Sie zeigen mit der Kunstweise des Ekklesiameisters keinen Zusammenhang, vielmehr suchten sie ihre Vorbilder in Reims und Paris. Zwischen 1250 und 1270 sodann kamen die Statuen am Strebewerk zur Ausführung, der Sache nach für Deutschland ein Neues. In den älteren östlichen Teilen begegnen wir Nachzüglern der Ekklesiaschule, die jüngeren folgen der Stilrichtung des Lettners; Arbeiten höheren Ranges sind nicht darunter. Interessanter sind die Skulpturen im Innern des Langhauses. Es ist bedeutsam, daß sie von den Stellen Besitz ergreifen, die früher, z. B. noch am Dom von Limburg, mit Gemälden geschmückt worden waren. Verlangt wurde Füllung der Zwickel des Triforiums mit Reliefs. Es sind skizzenhaft frische, öfters geistreiche Arbeiten, sehr selbständig gegenüber dem französischen Kanon, volkstümlich im Inhalt, ein paarmal durch deutsche Inschriften erläutert; am weitesten ging der Humor in der Parodie einer kirchlichen Prozession durch Tiere: Bären, Wölfe, Affen, Hasen usw. (bei der Rekatholisierung des Münsters unter Ludwig XIV. weggemeißelt), heute noch sichtbar ein Fischmann, der eine Nixe hascht. Dieselbe Lust zum Fabulieren an den Schlußsteinen der Gewölbe und draußen an den Wasserspeiern und Fialenkrönungen, darunter die köstlichen Karikaturen von Nachtwächtern. — Um 1280 kam die Fassade an die Reihe. Niemals früher oder später ist auf deutschem Boden der Bildhauerkunst eine solche Massenleistung aufgetragen, niemals auch sind Bild- und Bauformen so eng ineinander verwoben worden. Man kann den thematischen Inhalt des Bildwerks selbst ein Gebäude nennen, ein dogmatisch-moralisches Lehrgebäude. Das Programm lehnt sich an die Weihnachts- und Osterspiele der geistlichen Schaubühne an, war also auch den Laien verständlich. Am dichtesten drängt sich das Bildwerk an den Portalen zusammen. Sie bilden ein monumentales Bilderbuch, das wie eine Handschrift von links nach rechts abzulesen ist. Die biblische Erzählung fällt dem Relief zu, der Statue der allegorische Stoff. Es folgen sich auf den drei Bogenfeldern: die Kindheitsgeschichte des Heilands, seine Passion, sein letztes Gericht über die Auferstehenden. In den umrahmenden Archivolten wird der heilsgeschichtliche Faden weiter ausgesponnen, rückwärts bis zur Schöpfung, vorwärts bis in die Apostel- und Märtyrergeschichte. Die großen Statuenreihen an den Portalgewänden stellen dar: links die Tugenden im Kampf mit den Lasten, rechts die klugen und törichten Jungfrauen nach der Parabel des Evangeliums, in der Mitte eine Schar von Propheten. Am Wimperg des Mittelportals der Thron Salomonis, genau wie er im ersten Buch der Könige beschrieben wird (vgl. aus der Wandmalerei Bd. I Abb. 373), und über ihm die thronende Jungfrau Maria; dazu reichliches allegorisches Beiwerk. — In den Portalstatuen spiegelt sich der gemeinsame Wille der Werkstatt in drei ge-

sonderten Künstlerpersönlichkeiten. Sie leben schon alle im Geist des kommenden 14. Jahrhunderts, doch ist derselbe dem Grade nach verschieden scharf ausgeprägt. Am wenigsten hat das Jungfrauenportal von der neuen, naturfremden Abstraktheit (Abb. 343, 344). Das Thema der klugen Jungfrauen mit dem Bräutigam Christus, der törichte mit dem Fürsten der Welt, d. i. Satan, als Führer ist aus dem geistlichen Schauspiel übernommen. Die Darstellung kommt schon an französischen Kathedralen vor, doch nur an untergeordnetem Platz und in kleinen Figuren. Deutschland schritt zur Behandlung als Hauptthema in lebensgroßen Figuren fort. Die frühesten Beispiele gaben die Dome von Magdeburg (Bd. I Abb. 474) und Bremen. Neu ist in Straßburg die Einführung des Fürsten der Welt; von vorn gesehen ein modischer Hofmann; aber wo das Gewand sich lüftet, auf dem Rücken, kriechen Würmer und Kröten, so wie es die allegorische Dichtung Konrads von Würzburg schildert. Da der Dichter in Straßburg und Basel gelebt hat, wird die Vermutung nicht zu gewagt sein, der Bildhauer habe aus ihm geschöpft. Sehr wirkungsvoll gestaltet er die Gegensätze: die weltmännisch frivole Gebärde, mit der der Verführer der ihm entgegentänzenden Törin den Apfel hinhält, wie er einst im Paradiese ihn der Eva anbot, — und die schmerzvolle Reue der anderen, die zu spät ihre »Torheit« erkennen. Die Mädchen der Gegenseite, die klugen, benehmen sich, der moralisierenden Tendenz des Ganzen entsprechend, gesetzt und bieder (sehr anders als ihre fröhlichen Schwestern in Magdeburg). — Bei den Tugenden des linken Portals ist noch viel schöne Leiblichkeit zu finden, wie sie fürderhin lange nicht mehr gesehen werden sollte; aber auch die abstrakten und gewaltsamen Züge sind schon da (Abb. 345, 346). — Mit ganzer Schroffheit zeigt sich der neue Geist in den Propheten (Abb. 347—349). Bei ihnen ist die Disharmonie zum Stilprinzip erhoben, Symbol eines qualvollen Kampfes des Geistes gegen das Fleisch. Das sind keine heiligen Männer, bei denen der andächtig sich ihnen Nähernde Rat und Trost finden könnte, sondern Bilder menschlicher Seelennot, zerreißen den Zweifel, bohrenden Suchens. Das Kennzeichen des 14. Jahrhunderts, die Überlegenheit der brausenden Gewandbewegung über die gesuchte Dürftigkeit der Körper ist hier schon auf die Spitze getrieben. Dies hat der Straßburger Bildhauer nicht aus Frankreich gebracht, wenn auch der glänzende artistische Vortrag dort erlernt sein wird. — Von der Auswirkung des französischen Einflusses eine genauere Vorstellung zu gewinnen, ist leider unmöglich. Denn, so überraschend es klingt, unter der großen Menge französischer Skulpturwerke aus jener Zeit sind noch keine gefunden worden, die als unmittelbares Studienmaterial der Straßburger Künstler angesprochen werden könnten. Der französische Stil ist in freierer Weise als Gesamteindruck aufgefaßt worden.

In enger Beziehung zur Straßburger Werkstatt steht die Freiburger. Sie hat nicht, wie jene, nach einem großen, einheitlichen Programm ihre Arbeit begonnen, sondern nach und nach über die Gebäude sie ausgedehnt. Das Wichtigste sind die Skulpturen der Vorhalle. Über sie gibt es eine ganze Literatur mit weit auseinandergehenden Meinungen. Ich will nur die meinige, ohne mich hier in eine Diskussion verstricken zu lassen, kurz vortragen. Mir ist es aus dreifacher Übereinstimmung der baugeschichtlichen, stilistischen und ikonographischen Präzedenzen nicht zweifelhaft, daß die Skulpturen der Freiburger Vorhalle durch eine vielköpfige Künstlergesellschaft zustande gebracht sind, deren Leiter vorher am Straßburger Weltgerichtsportal mitgearbeitet hatte. Erkennt man dies Verhältnis an, so lösen sich die vielbegrübelten »Rätsel« ohne Mühe. Die meisten Autoren — nur der unbefangene und geistvolle Franz Kugler machte eine Ausnahme — sind von der vorgefaßten Meinung ausgegangen, als sei in diesen Zyklus eine abgründige Gedanken-tiefe hineingeheimnißt. Der Geist des Albertus Magnus wurde zitiert und, als dies sich als grober Anachronismus erwies, zum mindesten eine Kommission gelehrter Dominikaner — obschon diese ihre eigenen Kirchen fast bildlos zu bauen pflegten. Die Sache liegt viel einfacher. Der Verfasser des Programms hat den ikonographischen Inhalt der drei Straßburger Portale auf die einzige Vorhalle im Auszug zusammengepreßt, ja, noch einige Erinnerungen vom Südportal hinzugenommen. Er befand sich aber in der unbequemen Lage, daß er die Arkaturen an den Wänden der Vorhalle, in denen der Portalzyklus sich fortsetzen sollte, fertig vorfand: die zwischen die Spitzgiebel eingeklemmten Statuenkonsolen und damit die Statuen selbst sind offenbar (was man bisher, scheint es, übersehen hat) ein späterer Zusatz. Die Zahl der auszufüllenden Plätze war also gegeben, keineswegs aber deckte sie sich mit der unterzubringenden Kopfzahl. Wir wollen die Schilderung so kurz wie möglich fassen. Das Tympanon des Portals, in 5 Reihen geteilt, gibt eine ungeschickte Vermengung des Lebens Jesu und des Jüngsten Gerichts, d. h. es komprimiert die drei Straßburger Bogenfelder in eins. Am Gewände links die Könige aus Morgenland und Ekklesia, rechts Marias Besuch bei Elisabeth und die Synagoge. An der Südwand, über der Arkatur, zunächst die fünf törichten Jungfrauen. Die klugen stehen aber nicht ihnen gegenüber, sondern in der Diagonale an der Nordwand; und der Verführer steht nicht bei den törichten, sondern weit von ihnen getrennt neben dem äußeren Eingang. Ferner: für die Reihe der freien Künste reichte der Platz nicht aus, so muß sie mit einem Knick an die Westwand herübergezogen werden. Und so fort. Wer hierin einen »der durchdachtesten und geistvollsten Zyklen des Mittelalters« erkennen will, tut dem Mittelalter arges Unrecht. Die groben Unstimmigkeiten erklären sich vielmehr so, daß dem ungelehrten Meister an der ikono-

graphisch richtigen Ordnung wenig gelegen war. Im früheren Mittelalter, als noch die Geistlichen in der Kunst ihre Hand hatten, wäre dergleichen nicht vorgekommen. Geben wir es also auf, bewundern zu wollen, was nicht zu bewundern ist. Die künstlerische Leistung für sich bietet des Erfreulichen genug, wenn auch mit Unterschied. Allen übrigen Figuren überlegen sind die der Südseite, die törichten Jungfrauen und die Allegorien der sieben Künste. Ein augenfälliger Vorzug vor der Straßburger Anordnung ist die Aufstellung vor einem ruhigen Wandhintergrunde und in hinlänglich isolierenden Abständen. Wir sehen keine forcierten Motive; die Haltung verbindet Schwung mit zarter Anmut, die Körperbildung und Gewandung ist unmanieriert (was sie in Straßburg nicht war) und die Technik sorgfältig ohne virtuosenhaften Glanz. Dagegen geraten die Figuren der andern Seite und die des Portals schon ins Trockne und Konventionelle. Für die Chronologie ist maßgebend, daß die Straßburger Seitenportale bekannt waren, das dortige Mittelportal noch nicht. Die Ausführung wird also wahrscheinlich nach dem viele Hände beschäftigungslos machenden Straßburger Brande von 1298 begonnen und etwa ein Jahrzehnt in das nächste Jahrhundert sich hingezogen haben. — Eine andere Schule besorgte (oder hatte schon vorher besorgt?) die Ausschmückung der Außenseite des Turmunterbaus: über dem Eingangsbogen die Krönung Marias, an den Strebepfeilern sitzende Fürsten (Abb. 350, 351). Im zyklischen Zusammenhang könnten sie als Vorfahren Marias gedeutet werden. Allein bestimmte Anzeichen weisen darauf, daß es Stifterfiguren sind, eine Repräsentation des Geschlechts der Zähringer, vergleichbar also dem Naumburger Zyklus. Es sind sehr ausgezeichnete Arbeiten und von wesentlich deutscher Tradition. Nur dekorativ zu werten die Figuren der Strebepfeiler, vergrößerte Nachklänge französischer Erinnerungen. Das letzte Zeugnis eines wiederum engen Zusammenhanges mit Straßburg ist das hl. Grab — von dem an späterer Stelle eingehend zu sprechen sein wird.

Nichts konnte der Ausbildung und Verfestigung eines neuen Formkanons förderlicher sein als das Nebeneinander einer so großen Menge von Bildhauern, wie sie zeitweilig an der Straßburger Westfassade versammelt wurden, ihre Wiederzerstreuung durch den Brand von 1298 trug dann Straßburger Anschauungen nach allen Seiten. Vieles, vielleicht das meiste, was in der süddeutschen Plastik aus französischer Schulbildung übernommen ist, ist durch Straßburg vermittelt. Wir begegnen diesem Einfluß am Oberrhein in Basel, Konstanz, Überlingen, am umfassendsten in Freiburg. Abwärts am Rhein waren schon an dem 1298 begonnenen Westportal der Wormser Liebfrauenkirche Hände tätig, die vorher in Straßburg gearbeitet hatten. In Mainz stand die

Fassade der (abgebrochenen) Liebfrauenkirche ganz im Bann der Straßburger Westfassade, doch nur in den Architekturformen, während die erhalten gebliebenen skulpturalen Bruchstücke in ihrer kraftvoll kühnen, wirklichkeitsnahen Dramatik mit der Straßburger Richtung nichts gemein haben; in ihnen wirken zum Teil Anregungen fort, die der große Naumburger Meister in der Zeit, als er in Mainz arbeitete, hinterlassen hatte. Noch einige andere spärliche Überbleibsel bekunden, daß in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, unter den Nachzüglern der verfallenden Frühgotik, in Mainz Künstler von eigenem Gewicht tätig waren. Die Schule muß Ruf genossen haben; Abkömmlingen aus ihr, übrigens nicht sonderlich ausgezeichneten, begegnen wir in Gelnhausen (Lettner), Konstanz (hl. Grab), Nürnberg (Südportal von St. Sebald, Abb. 186), und vielleicht kam aus Mainz auch der, den eben genannten überlegene Regensburger Meister, den wir noch kennenlernen werden.

In Hessen und Westfalen ist es in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts nicht die Bauplastik, sondern die Grabplastik, welche die Aufmerksamkeit am meisten auf sich zieht. (Eine eingehende Untersuchung ist R. Hamann zu verdanken.) In der Versammlung der Fürstengräber im südlichen Querarm der Elisabethkirche in Marburg wird die Figur des Deutschmeisters Konrad (gegen 1250) einem mit der Kathedrale von Reims bekannten Künstler, die Landgräfin Aleydis († 1274) dem jüngeren Meister des Bamberger Fürstenportals zugeschrieben; Vermutungen, die doch nur ungefähr eine Richtung anzeigen. Mit Bestimmtheit aber darf gesagt werden, daß das Grabmal des Landgrafen Heinrich I. († 1308) seine Schule in Paris durchgemacht hat; kein anderes deutsches Werk dieser Zeit steht der französischen Kunst so nahe, wie das Marburger Heinrichsgrab. Von Marburg wurde der Meister nach Kappenberg in Westfalen berufen, wo er das Ehrenggrab für die Stifter auszuführen hatte (Abb. 358). Ein in Marburg zurückgebliebener Schüler schuf dort, dem Heinrichsgrab ähnlich, wenn auch nicht ganz ebenbürtig, das Doppelgrab der Landgrafen Otto und Johannes, ein anderer in Bielefeld das Doppelgrab des Grafen und der Gräfin von Ravensberg († 1320). Diese vier Grabmäler wiederholen unverändert denselben Typus des idealen Ritters, der freilich ein sehr anderer geworden ist, als er im 13. Jahrhundert gewesen war. Das Heldische, Herrische in der Erscheinung eines Heinrich von Sayn, eines Wiprecht von Groitzsch (Bd. I Abb. 446, 447) ist verschwunden, die Ritter dieser neuen Generation sind höchst verfeinerte Gesellschaftsmenschen, voll anmutiger Liebenswürdigkeit und geschulter Courtoisie; man sehe auf dem Kappenbergdenkmal die Vermeidung eines jeden entschiedenen Kontrastes und doch einen Reichtum von feinsten Nuancen, eine Gewichtserleichterung alles Körperlichen, eine leise Mattigkeit in der fließenden Bewegung, in den Köpfen etwas Strahlendes und Schwärmerisches und doch ein kleiner Zusatz auch von ritterlichem Hochmut.

Es ist bezeichnend für dies Schönheitsideal, daß auf einem der Landgrafengräber noch vor kurzem der Mann für eine Frau gehalten werden konnte. — Den Ausklang der Schule haben wir in den figurenreichen Lettnern in Marburg und Bielefeld um 1340—1350.

Der Niederrhein. Es ist sehr auffallend, daß die mächtigste Bauschule des 13. Jahrhunderts, was die niederrheinische doch war, zur Plastik kein Verhältnis gehabt hat. Zunächst änderte sich dies auch in der Gotik nicht. Das Äußere des Kölner Domchors blieb gänzlich ohne plastischen Schmuck. Erst im Augenblick seiner Vollendung besann man sich darauf, das Versäumte im Inneren nachzuholen (Abb. 359, 360 ff.). Es sind Pfeiler, die mit Statuen besetzt wurden: Christus, Maria, die zwölf Apostel. Dies ist eine unfranzösische Anordnung (in Deutschland im 14. Jahrhundert öfters: Straßburger Katharinenkapelle, Freiburg, Nürnberg, Halberstadt). Die Konsolen sitzen 5 m über dem Boden, die Statuen sind etwas mehr als 2 m hoch, erscheinen aber in dem ungeheuern Raume klein; über ihnen schweben Baldachine mit einem Engel. Was die orthodoxe Gotik bei der Einordnung des menschlichen Körperbildes in die Architektur sich gedacht wissen wollte, kommt hier vollkommen zum Ausdruck. Nicht das Gesetz des organischen Lebens ist das oberste; zwar wird keineswegs eine unmittelbar architektonische Leistung der Statue unterstellt, vielmehr ist sie deutlich vom Baugliede gesondert (wie ja auch das gotische Pflanzenwerk funktionslos ist); wohl aber ist die Gestalt dem architektonischen Wellenschlag ganz und gar hingegeben. Nur er hält, trägt und bewegt sie, nicht ihre eigene schwächliche Körperlichkeit. Als Einzelmotiv betrachtet, sind die stereotypen Biegungen dieser binsenschlanken, muskel- und knochenlosen Halb-männer unerträglich; einen Sinn erhalten sie erst aus dem Zusammenklang mit den Schwingungen der Architekturglieder, der Bögen und Rippen. Sie sind ganz Echo, nichts für sich selbst. Auch von ihnen gilt, was wir von ihren Zeitgenossen, den Straßburger Propheten, sagten: man kann sich nicht vorstellen, was zurückbliebe, wenn man ihnen die Gewänder nähme. Die kleinen, schmalen Köpfe sind einförmig und in ihrer idealisierenden Schönheit unbedeutend. Ein femininer Zug geht durch die ganze Reihe, aus der denn auch die einzige Frau, Maria, kaum als andersgeschlechtig sich abhebt. Man möchte sagen: in dieser Epoche der ausklingenden ritterlichen Kultur sei das Madonnenideal zum allgemeinen Menschenideal geworden. — Die Kölner Chorstatuen sind das Bedeutendste, was der naturfremde Idealismus dieser Epoche hervor-gebracht hat. Daß der Meister aus der französischen Kunstsphäre kam, sieht man auf den ersten Blick, aber auf eine bestimmte französische Schule läßt er sich nicht zurückführen. Er hat die empfangenen Eindrücke in einem höchst individuellen Sinn sich zu eigen gemacht. Doch nicht etwa so, daß er von den Linien seiner Vorbilder abgebogen wäre, sondern

so, daß er sie bis zu äußerster Konsequenz emportrieb; er ist, man möchte sagen, überfranzösisch. Die Entstehungszeit ist nicht überliefert, doch muß sie der Weihe des Chors 1322 nahe liegen, eher etwas vor als nach ihr. Dann ruhte die Bauplastik mit kurzer Unterbrechung durch das Petrusportal der Westfassade (um 1380). Dafür fand die gotische Plastik ein weites und mit Glanz angebautes Feld in den von der Architektur abgelösten Madonnenstatuen und der Schmückung der liturgischen Ausstattungsstücke, obenan zu nennen der Hochaltar und das Chorgestühl des Kölner Doms, die unter Erzbischof Wilhelm von Gennep (1349 bis 1362) ausgeführt wurden.

Wenden wir uns zurück an den Oberrhein, so finden wir eine Parallele zum Spiritualismus der Kölner Chorstatuen in Straßburg in den Figuren der von Bischof Berthold von Bucheck seit 1328 erbauten Katharinenkapelle. Wie in Köln ist ihr Ideal die Entkörperung; aber nach einer andern Richtung abgewandelt, in den Gewandmotiven zurückblickend auf den Marien Tod des 13. Jahrhunderts, aber zu eiserner Härte sie umbildend, in der Vornehmheit der Haltung vergleichbar dem Kappenberger Meister, nur ist es eine Vornehmheit von eisiger Kälte. — Untergegangen ist das große Heilige Grab; aus einer freien Wiederholung in Freiburg (von der noch die Rede sein wird), kennen wir es als die vornehmste Leistung der Epoche am Oberrhein.

Die schwäbische Schule. Der Zeitfolge nach steht an der Spitze das Grab des Bischofs Wolfhart von Rot († 1302, Abb. 415) im Dom zu Augsburg. Es ist in jeder Hinsicht ein Einzelfall. Schon durch die technische Form als Erzguß. Dann dadurch, daß der Verstorbene nicht, wie sonst immer, als Lebender in der Kraft seiner Jahre dargestellt wird, sondern als Leiche mit eingefallenen, in scharfen Kanten und Graten gegeneinander abgesetzten Zügen. Die großartige Ruine eines Menschen. Ungewöhnlich ist auch das Vorhandensein einer Künstlerinschrift *Otto me cera fecit Cunratque per era*. Sie besagt, daß die künstlerische und die technische Leistung zwischen zwei Personen geteilt war. Sonst kommen Urheberinschriften nur auf Glocken vor. Man darf vermuten, daß ein guter Steinbildhauer in Augsburg zur Zeit nicht zu finden war und daß deshalb ein Glockengießer herangezogen wurde. Ob Otto, der Verfertiger des Wachsmodells, ein Schwabe war, ist ungewiß, kaum wahrscheinlich. — Die Landschaften zwischen Schwarzwald und Lech haben vor der Hochgotik eine Monumentalplastik nie besessen. Als sie um 1330 vom Westen her importiert wurde, ging sie sogleich beträchtlich in die Breite. Weshalb auch die Frühgotik den Bann noch nicht hatte brechen können, erklärt sich daraus, daß in ihr die Zisterzienser und Bettelorden die führende

Stellung gehabt hatten, beiden das Bild eine verbotene Frucht. Die schwäbische Monumentalplastik wächst aus dem aufblühenden Städteleben heraus und tritt zuerst an Bauten auf, denen die Straßburger Münsterfassade im Sinne lag. Wie Paul Hartmann fein bemerkt, sind es durchweg Liebfrauenkirchen, wenn man will, Luxusbauten, die sich die Städte erstmals nach eigenem Wunsch und Geschmack errichten, neben ihrer alten Pfarrkirche und neben den Klosterkirchen, in denen die Stadtgemeinde, obwohl in ihren eigenen Mauern, doch nur zu Gaste gewesen war. Was wir hier vor uns haben, ist eine anfänglich koloniale, dann provinzielle Kunst auf einem eben nur handwerklichen Niveau, in ihren Spitzen aber doch einigemal in die hohe Kunst hineinreichend. Den Reigen eröffnet Rottweil mit der kleinen Marienkapelle (heute in ihren Resten Kapellenturm genannt). Wie der Baumeister, so waren der Bildhauermeister und seine besten Gesellen aus elsässischen Werkstätten gekommen; ob einige von ihnen Frankreich unmittelbar gekannt hatten, muß dahingestellt bleiben; zu den ferneren Ausstrahlungen der französischen Hochgotik, den Stil aufs Ganze angesehen, sind die Rottweiler Skulpturen in jedem Falle zu rechnen. Sie waren von Anfang an im Bauplan vorgesehen, und zwar nach einem sehr reichen Programm. Der Entwurf im ganzen spricht von gereifter Erfahrung, die Ausführung ist sehr ungleich, zum größeren Teil von schwacher Gehilfenhand. Der Hauptmeister hat eigenhändig nur wenige Stücke gearbeitet; es scheint überhaupt, als ob er Rottweil bald den Rücken gekehrt und die Weiterführung einem zweiten, ihm nicht ebenbürtigen Meister überlassen habe. Auch dieser vermochte den vorgesehenen großen Rahmen nicht zu füllen. Daß die ältesten Arbeiten die besten sind und nach ihnen bald Verwilderung und schließlich vor der Zeit Auflösung der Werkstatt eintrat, ist ein Vorgang, der auch an andern Orten oft wiederkehrt als das unvermeidliche Schicksal einer solchen nicht bodenständigen Kunstübung. Zuweilen wohl führte ein gutes Glück einen Wandergesellen von überlegener Begabung herbei. Auch in Rottweil erschien einmal ein solcher. Leider wurde ihm nur eine kleine Nebenarbeit zugewiesen, und er blieb nicht lange. Was die nur zweifigurigen Szenen, mit denen er die Bogenfelder der Treppentüren füllte — auf der einen zwei Schreiber über ein aufgeschlagenes Buch sich hinbeugend, auf der andern ein kniender Ritter und eine kniende Frau, sich die Hand reichend —, bedeuten, zumal am kirchlichen Ort, ist nicht zu enträtseln. Jedenfalls sind sie monumentaler empfunden und dadurch altertümlicher in der Wirkung als irgend etwas sonst in der Rottweiler Werkstatt. Der Hauptmeister hat seine Formauffassung am Straßburger Prophetenportal herangebildet, aber mit der Kühnheit und dem Tiefsinn, die dort so wuchtig ausgreifen, hat sein bedächtigeres Temperament nichts gemein. Seine überschlanken, marklosen Gestalten sind wie »Halme, die der Wind

bewegt«, die Arme ängstlich an den Leib gepreßt, das Gewand in langen Parallelfalten einförmig geschwungen. Genug, er ist schon ganz beim Konventionellen angelangt. Und wenn nun noch bei den Gesellen technisches Unvermögen sich einstellt, so möchte man meinen, daß der schon in ihren Anfängen greisenhaft aussehenden schwäbischen Plastik eine lange Lebensdauer nicht beschieden gewesen sein könne. Allein das Gegenteil geschah. Die Rottweiler Schule breitete ihren Samen noch weithin aus, freilich ohne ihn zu veredeln. Der schwäbischen Städte hatte sich auf einmal ein Hunger nach Bauplastik bemächtigt. Am Augsburger Dom (1343) wurde über dem Nordportal die Wand bis zum Dach hinauf mit Figuren angefüllt; zwei Portale erhielt Gmünd (um 1350 bis 1360), wo unlängst bei der ersten Anlage an Plastik noch nicht gedacht war; eins die Frauenkirche in Eßlingen. Diese Unternehmungen fallen sämtlich in die 40er Jahre, und alle zehren vom Rottweiler Typenvorrat. Es kommen wohl noch andere Kompositionen hinzu als dort, aber sie sind nicht neu erfunden, sondern nach Vorlagen zurechtgemacht, die damals als Gemeingut zwischen Bildhauern und Wandmalern von Hand zu Hand gingen. Ihre Urquelle war immer Frankreich, wenn sie auch auf den vielen Durchgangspunkten des langen Weges sich stark trivialisiert und provinzialisiert hatten. — Gleich nach der Mitte des Jahrhunderts kam ein neuer, doch wohl dem heimischen Boden entsprungener Stil auf. Er setzt mit dem neuen Chor der Kreuzkirche in Gmünd ein und nimmt von dem zweiten (südlichen) Portal des Augsburger Chors Besitz. Man darf diese Schule nicht nach ihrer einigermaßen öden Statuarik beurteilen, ihre Stärke ist das Relief. Hier tut sich eine redselige Erzählungskunst auf; die Komposition ist kompreß, in mehreren Tiefenschichten hintereinander aufgebaut, sehr dramatisch in der Gebärdensprache, sehr gleichgültig gegen die Anatomie, die je nach Bedarf verkrüppelt oder in die Länge gezerrt wird. Eine Szenenfolge, wie die des Jüngsten Gerichts (Abb. 379), wie hätte sie damals das Volk nicht ergreifen müssen, da sie selbst uns nicht kalt läßt? Der sie schuf, war kein ausgereifter Künstler, aber auch kein »Handwerker« (dazu besaß er schon zu viel Leidenschaft). Doch ist das keine Unterscheidung nach dem Sinne jener Zeit. Wieviel treuherziger Unfähigkeit man ruhig den Lauf ließ, zeigen drastisch die Seitenportale des Ulmer Münsters, die zum Teil aus der älteren Pfarrkirche (1356) übernommen sind. Indessen sollte gerade von Ulm ein neuer Aufschwung ausgehen. Dies geschah um die Wende des Jahrhunderts, als Ulrich Ensinger den Turm zu bauen begann. Die Vorhalle ist ein reich gefülltes, plastisches Museum geworden. Sehr heterogene fremde Einflüsse trafen hier mit der provinziellen Tradition zusammen: ein verirrter Strahl aus dem italienischen Trecento sogar und zum Schluß (um 1410) eine erste, noch flüchtig vorübergehende Botschaft aus der neu aufsteigenden Welt des

burgundisch-niederländischen Realismus. Damit war der Punkt erreicht, wo die konventionelle Gotik sich zersetzen und einer Neubildung Raum geben mußte. Ihr Abschiedsgruß, mit dem sie sich noch einmal von ihrer guten Seite zeigte, war das kleine St. Georgsportal am Turm der Eßlinger Frauenkirche.

Franken. Das ehrgeizige Verlangen nach monumentaler Bauplastik regte sich hier zuerst nicht in den Bischofsstädten, sondern, bezeichnenderweise, in der Reichsstadt Nürnberg. Künstler von mehr als mittlerer Bedeutung heranzuziehen, gelang den Nürnbergern indessen nicht. Die Haupttugend ihrer Werkstätten war der Fleiß. Die Tätigkeit begann in St. Sebald mit der 1309 einsetzenden Erweiterung der Seitenschiffe, an ihren Portalen flossen oberrheinische und Mainzer Stilelemente zusammen; eine zweite, über schwäbisches Gebiet kommende Schule schuf die in der Anlage durch Freiburg angeregte Statuenreihe des Mittelschiffs; deutlich an Rottweil erinnert ein Prophet der Moritzkapelle; in der Madonna der Lorenzkirche hat man Regensburgisches wiedererkannt; und so tauchen noch vielerlei andere Verwandtschaften auf, ohne daß dies immer einen unmittelbaren Zusammenhang zu bedeuten brauchte. Die aus dem Mangel an gebietenden Künstlerpersönlichkeiten entstehende Hinneigung zum Eklektizismus kennzeichnet das 14. Jahrhundert überhaupt, nirgends doch ist sie so auffallend wie in Nürnberg. Hier wurden in der mittleren Zeit des Jahrhunderts drei Riesenprogramme in Angriff genommen: die Westfassade von St. Lorenz, der Ostbau von St. Sebald und die Vorhalle der Frauenkirche. In St. Sebald erlahmten die Kräfte vorzeitig, in der Frauenkirche wurde eine Leistung unglaublichen Fleißes vollbracht, bei der jedoch das plastische Interesse hinter dem allegorischen und dekorativen zurücktritt. Auf Einzelnes in diesem Gewimmel einzugehen, lohnt sich der Mühe nicht. So reich das Schaffen Nürnbergs quantitativ ist, es trifft zu, was W. Bode sagte: »Ein kleinbürgerlich-solider Zug, der alle Ausartungen vermeidet, dem dafür aber auch die Kraft zu neuen und wirklich großen Leistungen abgeht, ist diesem Überfluß mehr oder minder eigen.« Für die geschichtliche Betrachtung von Belang ist es, zu sehen, daß nicht mehr die Kirche allein die Aufgaben stellt, sondern auch das reichsstädtische Selbstbewußtsein nach monumentalem Ausdruck sucht. Schon die Frauenkirche war keine reine Pfaffenkirche, sondern ein Palladium der Stadtgemeinde. Im Rathaus wurden zwei große Relieftafeln mit dem Bilde Kaiser Ludwigs des Baiern und den Allegorien der Norimberga und Brabantia (auf die Deutung verzichten wir) aufgestellt. Besonders aber zeugt für diese Richtung der 1385—96 vor der Frauenkirche errichtete Brunnen, genannt der »Schöne Brunnen« (Abb. 331), geschmückt mit den Statuen der sieben Kurfürsten (vgl. das Kaufhaus in Mainz), der

Helden des Altertums (des heidnischen, jüdischen und christlichen), von Moses und den Propheten. — Noch auf einem andern Punkte sehen wir den Wind umschlagen. Die Wanderung der Stilformen war bis dahin ständig der westöstlichen Richtung gefolgt, in Nürnberg sehen wir seit der Mitte des Jahrhunderts eine Rückströmung von Osten her eintreten. In der Baukunst haben wir sie schon festgestellt, wo auch ein urkundlicher Beleg gegeben ist durch den von 1363—1378 bezeugten Aufenthalt des Heinrich Behaim, der mit großer Wahrscheinlichkeit der aus Schwäbisch-Gmünd stammenden, in Prag zu Ansehen gelangten Familie der Parler angehörte. Eben von dieser Künstlergruppe muß auch der Schöne Brunnen geschaffen sein.

Ein anderes Gesicht als Nürnberg, die aufblühende Reichsstadt, zeigen die alten Bischofsstädte am Main. Gesättigt mit Kirchenbauten aus romanischer Zeit, gaben sie der Bauplastik keine Gelegenheit; dafür besaßen sie eine ausgezeichnete Grabplastik (die in Nürnberg fehlt). In den Denkmälern des Würzburger Doms sehen wir sie sich stufenweise entwickeln. Bischof Mangold († 1302) erinnert in der zusammengefaßten Schwere der Gestalt an den gleichzeitigen Konrad von Lichtenberg in Straßburg. Bei Wolfram von Grumbach († 1333) ist die Auffassung als Standbild zum erstenmal konsequent durchgeführt und dementsprechend das Gewand in Bewegung geraten. Bei Otto von Wolfskehl († 1345) gewinnt eine vertiefte Beseelung Raum; durch die große Schleppfalte von der linken Hüfte zum rechten Fuß im Schema der Figuren des Kölner Chores ist wie dort etwas Schwebendes in die Haltung gekommen. Ein Spätwerk desselben Meisters ist das Grabmal Friedrichs von Hohenlohe im Dom zu Bamberg († 1352). Das 13. Jahrhundert hatte in seinen Grabfiguren ohne Rücksicht auf das wirkliche Alter des Verstorbenen immer nur nach der Seite der Kraft und Jugendlichkeit hin idealisiert; das Hohenlohe-Denkmal entdeckte eine neue, geistige Schönheit im greisenhaften Verfall. Die mystisch-elegische Stimmung ist eine bedeutsame Nebenlinie in der Kunst des 14. Jahrhunderts, die ihren Höhepunkt in der Jahrhundertmitte hatte, als die Schrecknisse der Pest, die Bußepidemien und Geißlerfahrten die Gemüter verstörten. Im Grabmal eines anderen Hohenlohe, Albrechts († 1372), ist diese Stimmung überwunden; der Bischof steht da echt fürstlich und willenskräftig, mit Fug dem Krummstab das Schwert hinzugesellend. — Im künstlerischen Rang halten sich diese Grabmäler der Würzburger Schule ohne Frage höher als irgend etwas Nürnbergisches, woraus man sieht, was es bedeutete, wenn es dem Künstler gestattet wurde, sich jeweils auf ein einziges Thema zu konzentrieren, anstatt sich in Massenproduktion zu verlieren.

Baiern. Die Skulpturenarmut Oberschwabens wiederholt sich in

Baiern und aus denselben Gründen. Eine Ausnahme macht nur Regensburg. Der Dom war einer von denen, in deren Programm ursprünglich die Ausstattung mit Skulpturen nicht lag; der plastische Schmuck des Quer- und Langhauses, mit dem etwa 1320 begonnen wurde, ist reichlich, entbehrt aber eines bestimmten Planes. Die Ausführenden waren Zugewanderte aus dem Westen, wohl vom Oberrhein, mit dem die Regensburger Domhütte Zusammenhang pflegte; wo die Mitarbeit Einheimischer beginnt, läßt sich nicht bestimmen. Die ältesten Stücke sind die wertvollsten, die an zwei Pfeilern der Vierung aufgestellten Figuren der Verkündigung. Von derselben Hand der sitzende Petrus im Ulrichsmuseum und das Tischgrab des sel. Erminold in Prüfening (Abb. 413). Es sind Leistungen, die aus dem Durchschnitt der Zeit durch ihr eigenwilliges und feuriges Temperament hervortreten. Für das Sprunghafte in der Stilbewegung der Zeit ist es bezeichnend, wie verschieden die Herkunft des Erminold-Meisters eingeschätzt ist: man hat ihn mit Konstanz, mit Mainz, mit Magdeburg in Verbindung gebracht. Ebenso schwankend ist die Zeitbestimmung; irrig jedenfalls die Ansetzung auf 1283*. Von den Skulpturen im Innern des Domes fesseln die Aufmerksamkeit die Reiterbilder der hl. Georg und Martin, Paraphrasen des »Reiters« im Dom zu Bamberg; bei aller Tüchtigkeit der Arbeit wird doch sehr deutlich, daß der Adel des 13. Jahrhunderts dem 14. unerreicht wurde. — Das Thema Roß und Reiter war überhaupt in Regensburg beliebt: in der Frühzeit des folgenden Jahrhunderts erhielt die Westseite des Domes vier Reiterbilder, wohl von Straßburg angeregt, hier aber nicht mit historischer, sondern allegorischer Bedeutung. Und in der Burg des stadtheadlichen Geschlechts der Dollinger in überlebensgroßen Stuckreliefs ein Zweikampf zu Pferde und das Reiterbild König Heinrichs des Voglers. Nimmt man dazu die kostbare Reihe der Stiftergräber in St. Emmeram, so sieht man, daß Regensburg zwar keine sich in sich selbst fortpflanzende Schule besaß, aber doch es verstanden hat, die eigenen Lücken aus der (für die kunstgeschichtliche Forschung meist etwas rätselhaft bleibenden) Schar der Wanderkünstler zu ergänzen.

Österreich. Die gotische Plastik Österreichs war bis vor kurzem ein wenig erforschtes Gebiet und auch heute sind wir ein zusammenhängendes Entwicklungsbild zu geben nicht imstande. Vieles ist zerstört, so die bedeutendste Leistung der Frühgotik, das reich komponierte Grabmal der 1304 verstorbenen Herzogin Bianca in der Minoritenkirche in

* Angeblich gesichert durch die im Grabe des sel. Erminold gefundene Bleiplatte; sie spricht aber nur von der Überführung der Gebeine, nicht von der Errichtung des über dem Grabe in Tischform ausgeführten Denkmals; da die stilistische Übereinstimmung mit den oben genannten Verkündigungsfiguren im Dom unbezweifelt ist, kann das mittlere Alter aus baugeschichtlichem Grunde nicht vor 1320 sein.

Wien. Ein lebhafter Betrieb scheint erst im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts eingesetzt zu haben. Der starke, ja wohl überwiegende Anteil zugewanderter Künstler von höchst unterschiedlicher Herkunft macht es unmöglich, eigentlich österreichische Formmerkmale auszusondern, und aus demselben Grunde nimmt es kein Wunder, daß die Höhepunkte der Leistung schon in der ersten Zeit liegen. Zu ihnen gehört die Madonna von Klosterneuburg (Abb. 364). Eine überlebensgroße Sitzfigur aus Kalkstein, auch auf der Rückseite mit voller Sorgfalt ausgearbeitet; also bestimmt, umschritten zu werden. (Der rechte Arm ist leider abgebrochen und das auf dem linken Knie der Mutter stehende Kind sehr beschädigt.) Ein gleich starkes Gefühl für körperliches Volumen ist im 14. Jahrhundert kaum wiederzufinden. Es bedürfte einer eingehenden Formzergliederung, um zu erkennen, mit wieviel Feinheit und Überlegung die leichte Bewegung des Körpers, die stärkere des Gewandes und die Ruhe des Steins gegeneinander abgewogen sind. In dem großen Heer gotischer Madonnen gibt es wenige mit so schönem Gleichgewicht der zwei Seiten des Madonnenideals, der fraulichen Milde und der königlichen Würde: es ist nicht einfach eine sitzende, es ist eine thronende Muttergottes. — Einen starken Gegensatz zeigen die um einiges jüngeren, schon der Mitte des Jahrhunderts angehörenden Skulpturen am Hauptportal der Minoritenkirche, deren französischer Schulcharakter sich aus der Überlieferung, der zufolge ein Pariser Minorit Jacobus den Bau geleitet hat, gut erklärt. Französisch anklingende Züge sind auch sonst häufiger zu treffen, was aber für diese Zeit eine direkte Verbindung noch nicht bedeuten muß, in den meisten Fällen eher eine Vermittlung aus zweiter oder dritter Hand. Sind doch in dieser Zeit die geographischen Stilgrenzen sehr flüssig geworden. — In den Jahren 1330—40 war der Chor der Stephanskirche, in dem ein Programm von ungewöhnlichem Umfang zur Ausführung kam, ein Sammelplatz für Künstler sehr verschiedener Herkunft und Schulung. Das ihnen vorgelegte Programm war verschwenderisch groß, H. Tietze spricht von einem »unerforschten Statuenwald«. Wir finden darin Gestalten, die einen wahrhaft großen Wurf der Haltung mit einer sonst in diesem Jahrhundert nicht erhörten weichen Anmut verbinden (Abb. 372—376); und wieder andere, deren Gliederschwere und flüchtige Gewandbehandlung noch fast romanisch anmuten. — Weitere Beispiele der um und nach 1350 in Wien herrschenden bauplastischen Betriebsamkeit bieten die Michaelerkirche, Maria Stiegen und Maria am Gestade. Im letzten Jahrhundertviertel treten wieder fremde Einflüsse in den Vordergrund, diesmal aus Prag und damit zusammenhängend aus Schwäbisch-Gmünd.

Die Schule von Prag. Sie ist eine Abzweigung der schwäbischen, nahm aber bald in der anderen Umgebung einen anderen Charakter

an. Ihr Hintergrund ist ein international gebildeter fürstlicher Hof und eine vornehme erzbischöfliche Kurie. Ihre Blütezeit reicht von etwa 1370 bis zum Ausbruch des Hussitensturms. In diesem und später in der Gegenreformation ist vieles zugrunde gegangen. Auch davon abgesehen, ist sie in der Masse der Produktion hinter den schwäbischen und fränkischen Reichsstädten zurückgeblieben, dem individuellen Künstlertum bot sie einen günstigeren Boden. Es ist eigentlich nicht mehr der Geist des 14. Jahrhunderts, der in ihr regiert, ein Wandel im Kunstwillen bereitet sich vor.

Die Meinung hat sich festgesetzt, der große Baumeister Peter Parler sei zugleich Bildhauer gewesen, gestützt auf die Beobachtung, daß mehrere Bildwerke dessen Meisterzeichen tragen. Damit ist aber weniger bewiesen als es scheint. Das Zeichen (es kommt auch in Ulm vor) bedeutet nur die Herkunft aus derselben Bauhütte, nicht eine persönliche Künstlersignatur. An den in Frage kommenden Prager Arbeiten lassen sich, ungerechnet die Gehilfenhände, drei Künstler von ausgeprägter Besonderheit unterscheiden. Ihre Namen erfahren wir nicht, doch bemerken wir, daß sich in den Rechnungen der Bauhütte nur deutsche Namen finden, keine tschechischen, keine französischen; mehrmals ein Heinrich Schwab, der vielleicht mit dem Meister des Schönen Brunnens in Nürnberg identisch ist. Merkwürdig sind die Skulpturen des Doms schon durch ihren Gegenstand; derselbe ist nicht religiös, sondern dem Gedächtnis der Herrschergeschlechter gewidmet. Fünf mächtige Tumben tragen die Gestalten von fünf Königen aus der 1306 ausgestorbenen Reihe der Přemysliden; die Tumbenwände ohne den in Deutschland beliebten zierlichen Schmuck, nackt bis auf zwei einfach behandelte Wappen, die Gestalten ohne reiches Spiel der Gewandung, fast brutal in ihrer ernsten Massigkeit (Abb. 414). Wenn man nach der Herkunft des Stiles fragt, so kann er nur in der Parlerwerkstatt in Gmünd und Ulm gesucht werden. — Anders beschaffen, neu im Gedanken wie in der Stilform, ist der zweite, den Luxemburgern gewidmete Zyklus*: 21 Bildnisbüsten stehen am Chorschluß in den Öffnungen des Triforiums, und dargestellt sind der Kaiser, sein Vater, seine vier Gemahlinnen und andere Mitglieder seines Hauses (Abb. 405, 406), dazu die drei ersten Erzbischöfe und — kulturhistorisch besonders merkwürdig —, als wären sie Gleichberechtigte, die zwei Dombaumeister. Porträts in unserem Sinn sind es nur zum kleineren Teil, da die dargestellten Personen teils tot, teils in einem jüngeren Lebensalter als ihrem damaligen gegeben sind. Dennoch ist in allen ein Porträtwille vorhanden; nicht im historischen, wohl aber im künstlerischen Sinn, d. h. der Bildner geht vom Einzelfall seines Modelles

* Er wurde zwar erst im Todesjahr Karls IV. begonnen, der Gedanke geht aber sicher auf ihn zurück.

aus, bei dessen Wiedergabe es ihm nicht auf tiefere Charakteristik (worin schon die großen Meister des 13. Jahrhunderts Herrliches geleistet hatten), sondern auf äußere Lebenswahrheit ankommt. Ähnliches war hie und da in der gleichzeitigen Grabplastik aufgetaucht, hier aber spitzt sich alles auf die eine Aufgabe der Individualisierung zu. In der Ausführung will man fünf verschiedene Hände mit entsprechenden Gradunterschieden des Gelingens unterscheiden. — Wieder einem anders gerichteten Künstler der Dombauhütte, auch sie mit dem Parlerzeichen versehen, gehört die Statue des Herzogs Wenzel, wohl als Überrest einer größeren Reihe zu denken; mit einer im 14. Jahrhundert grundsätzlich nicht gewollten Sicherheit des Standmotivs und zugleich Geschmeidigkeit in der leichten Bewegung, ein Musterbild höfisch schöner Lebensform, steht der heilige Schutzpatron Böhmens da. In Prag begegnen wir dem graziösen Meister nicht wieder, einem schwächeren Schulverwandten an einem Portal der Stephanskirche in Wien. — Die Vorstellung von einer einheitlich geleiteten Prager Schule wird man aufgeben müssen, richtig ist, daß der dortige Kunstbetrieb dem Freiwerden neuer Bestrebungen günstig war. Nennen wir nur noch ein in jeder Hinsicht alleinstehendes, bedeutendes Werk, das etwas unterlebensgroße bronzene Reiterbild des hl. Georg im Kampf mit dem Drachen. Eine untergegangene, aber glaubwürdig überlieferte Inschrift (1373) nennt es als Arbeit der Brüder Martin und Georg von Klausenburg (in Siebenbürgen). Dieselben errichteten 1390 in Großwardein ein (verlorenes) Reiterstandbild des Königs Ladislaus; deutsche Goldschmiede arbeiteten 1367 und 1381 die Weihgeschenke König Ludwigs I. für die »ungarische« Kapelle am Aachener Münster. Manches am Prager St. Georg deutet auf Hände, denen die Goldschmiedekunst geläufig war.

In Mitteldeutschland entschädigt eine angeregte Tätigkeit der Bildhauer nicht dafür, daß sie sich über ein mittleres Niveau nie erheben; nur vielleicht das Grabmal des Grafen von Beichlingen in Erfurt verdient Hervorhebung. Niederdeutschland sondert sich ab. Nach den glänzenden Leistungen des vorangehenden Jahrhunderts ist das Sinken des Niveaus hier besonders fühlbar. Indessen ist dies Gebiet erst ungenügend erforscht. Als Hauptbeispiele seien kurz erwähnt: die beiden großen Zyklen an den Querschiffsfronten der Martinikirche in Braunschweig, die Portale der Überwasserkirche in Münster und der Marienkirche in Osnabrück, die Chorstatuen der Wiesenkirche in Soest — alles aus der ersten Jahrhunderthälfte. In der zweiten ist die kirchliche Bauplastik fast erloschen. Dafür nimmt sie in der Profanarchitektur einen verhältnismäßig großen Platz ein: die sieben Kurfürsten am Bürgerhaus (»Grashaus«) in Aachen und am Rathaus in Bremen, die neun guten Helden im Hansasaal des Rathauses in Köln, dieselben mit Kaiser Karl

an der Spitze am Rathaus in Osnabrück, ferner am Rathaus in Braunschweig und am Kaiserworth in Goslar (erneuert). Es ist die Neigung der späten Zeit, als die Institutionen des Reichs zum Schatten geworden waren, im Bilde sich an ihnen zu erbauen. Andere Beispiele aus dem Innern von Ratssälen (teils geschnitzt, teils gemalt, zum Teil nicht mehr erhalten): in Dortmund, Eßlingen, Ensisheim und besonders ausführlich in Überlingen (15. Jahrhundert), wo alle Stände bis herab zum Bauern dargestellt sind.

In diesen Gedankenkreis gehören auch die Rolandsäulen. Aus der Erörterung über ihre Entstehung und ursprüngliche Bedeutung ist eine ganze Literatur entstanden, die aber viel weniger die Kunstgeschichte als die Rechts- und Sittengeschichte angeht. Jedenfalls ist es nicht ohne seltsame Gedankensprünge abgegangen, bis Roland ein Symbol der Stadtfreiheit werden konnte. Um gemeindeutsche Vorstellungen handelte es sich nicht. Die Rolandsäulen ziehen sich durch Niedersachsen und die Marken in einem Streifen östlich der Linie Bremen-Halberstadt-Halle, durch ein Gebiet also, das an sonstiger Monumentalplastik überaus arm ist; am dichtesten stehen sie in der Mark Brandenburg. Die der Bauplastik geläufigen Motive sind ihnen fremd. Sie sind pfeilerartig aufgebaut, gewissermaßen Reliefs. Der Roland von Halle ist die 1718 anscheinend sehr getreu ausgeführte Steinkopie eines hölzernen, auf das spätere 13. Jahrhundert hinweisenden Originals. Der Roland von Bremen vom Jahre 1404, heute das älteste Exemplar, ist die ziemlich genaue Wiederholung eines Rittergrabmals. Auch er hatte einen Vorgänger aus Holz gehabt. Alle übrigen Rolandsäulen sind jünger und wohl mit Absicht grobschlächtig altertümlich gehalten.

DIE BEWEGLICHE PLASTIK UND MALEREI.

Die Gotik hatte den darstellenden Künsten in gleichem Atem viel gegeben und viel vorenthalten: gegeben eine quantitativ ungeheure Ausdehnung ihrer Aufgaben, vorenthalten die freie Entfaltung ihres inneren Formwillens. Die Plastik, soweit sie Bauplastik, die Malerei, soweit sie Glasmalerei war, beide durften nicht aus ihrem plastischen, ihrem malerischen Gefühlszentrum aus schaffen, vielmehr hatten sie nach den Geboten der Architektur zu leben. Wir finden wohl auch im 14. Jahrhundert vereinzelte kleinere Auflehnungen gegen die abstrakte Majestät dieses Systems, ungleich ausgedehnter sind die Zeichen einer beginnenden Erstarrung. Rettung war hier nur zu finden, wenn der kirchliche Kultus selbst die Fesseln löste. Dies geschah dadurch, daß er den liturgischen Mobilien eine verstärkte Bedeutung lieh, wozu die Hilfe der darstellenden Künste nötig war. Bevor wir der hiermit anhebenden Entwicklung uns zuwenden, müssen wir dem Gestaltwandel

der äußeren Formen des Gottesdienstes, für den das Jahrhundert von 1250—1350 von besonderer Bedeutung war, eine kurze Betrachtung schenken.

Im allgemeinen haben sich die gotischen Kirchengrundrisse merkwürdig wenig beflissen gezeigt, für klare Absonderung der liturgischen Stätte von der Volkskirche Sorge zu tragen. Das eindrucklichste Mittel dazu, das Querschiff, war von der Mehrzahl, wie wir gesehen haben, aufgegeben. Anstatt dessen kamen von der Mitte des 13. Jahrhunderts an immer mehr die Lettner in Gebrauch. Wir haben diese Einrichtung, die sich weiterhin nicht mehr wesentlich änderte, schon geschildert (Bd. I, S. 270). Sie ist ein scharfes Unterscheidungsmerkmal der Dom-, Kloster- und Stiftskirchen von den Pfarrkirchen. Da es aber viele Pfarrkirchen, auch ländliche, mit kleinen Konventen gab, haben die Lettner mehr Verbreitung gehabt, als der heutige Bestand irgend ahnen läßt. Der nachmittelalterliche Gottesdienst liebte sie nicht und hat sie in den Gebäuden des katholischen Kultus noch rücksichtsloser ausgemerzt als in evangelisch gewordenen. Auf alle Fälle wurden durch den Lettner die Vorgänge am Hochaltar den Augen der Gemeinde entzogen. Das späte Mittelalter hat es nicht anders gewollt; man muß annehmen, daß die Steigerung des Geheimnisvollen wie die Betonung des privilegierten Charakters der Priesterschaft eine erwünschte Sache waren. Im Gegensatz dazu begnügten sich die Pfarrkirchen mit einer quer durch das Ende der Schiffe gezogenen Stufe. — Der Altar. Nach der Anschauung der frühchristlichen Zeit, die nachmals vom Protestantismus wieder aufgenommen wurde, konnte es nur einen einzigen geben. Von der großen Vermehrung ihrer Zahl im frühen Mittelalter, vornehmlich in den Klosterkirchen, ist seinerzeit die Rede gewesen. Provinzialsynoden des 13. und 14. Jahrhunderts haben für Pfarrkirchen die Zahl auf drei, den Hochaltar mit zwei Nebenalären, festgelegt. Die großen Stadtkirchen haben sich aber an diese Beschränkung nicht gehalten; die Stiftung, Ausschmückung und Bepflünderung von Altären gehörte zu den wichtigsten unter den frommen Werken. Am Schluß des Mittelalters besaß die Marienkirche in Danzig 46, die zu Stralsund 44 Altäre; ähnliche, zuweilen noch größere Zahlen begegnen in Süddeutschland. Die Architektur kam durch Anlage von Kapellen zwischen den Strebepfeilern der Seitenschiffe diesen Wünschen entgegen. Selbst offen, an den Pfeilern des Langhauses, wurden Altäre aufgestellt. Dem allgemeinen Pfarrgottesdienst war der sogenannte Laienaltar, auch Frühmeßaltar, an der Vorderwand des Lettners bestimmt. Wichtig war die Vorschrift, daß jeder Altar mit einem Bildwerk geschmückt sein sollte. Sie hat der Verbreitung von Kunstwerken bis in die kleinsten Dörfer große Dienste geleistet. — Innerhalb des Chors standen die Chorstühle, in denen die Geistlichen, aber auch besonders auszuzeichnende Laien, ihren Platz hatten. (Im Straßburger Münster gab es eine besondere Tribüne für fürstliche Besucher.) Etwas abgesondert, häufig an der Rückwand des Lettners, dem Altar gegenüber stand der Dreisitz (Levitensstuhl) für den die Messe zelebrierenden Priester und seine Diakonen. Einen besonderen Bischofsstuhl, wie im frühen Mittelalter, gab es nicht, wohl aber Abtstühle. Das Gemeindegestühl ist eine nachmittelalterliche Erfindung, ebenso kannte man noch nicht die Beichtstühle. — Was von der Hostie und dem Salböl nach dem Gebrauch übrigblieb, mußte sorgfältig bewahrt werden. Die Vorkehrungen dafür sind mannigfaltig. Eine von ihnen ist die über dem Altar angebrachte Custodia. Eine andere der Wandschrank (Armarium). Vom 13. Jahrhundert ab wird er architektonisch umrahmt und im Schmuck immer reicher ausgestaltet. Endlich löst sich das Sakramentshaus frei von der Wand ab in Gestalt einer turmartig aufgebauten Zierarchitektur. Diese Entwicklung tritt im späten 14. Jahrhundert und vornehmlich im 15. ein. — Das Taufbecken bewahrt seine altgewohnten, einander nahestehenden Grundformen als Kessel, Kufe, Schale, Pokal; der Veränderung unterworfen sind nur die Stilformen des Dekors. —

Dasselbe gilt von den Weihwasserbecken. — Eine seltene und nicht aufgeklärte Erscheinung sind die Ziehbrunnen im Straßburger und Regensburger Dom, beidemale im südlichen Seitenschiff. — Die steinerne Kanzel tritt zuerst an spätromanischen Bauten des 13. Jahrhunderts auf, in Verbindung mit den Chorschranken oder dem Lettner. Außerdem gibt es steinerne Kanzeln in einigen Refektorien der Zisterzienser. Aber gerade aus dem Heldenalter der deutschen Predigt, der zweiten Hälfte des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, gibt es keine Kanzeln. Die Bettelmönche haben sich nur hölzerner, tragbarer Predigtstühle bedient. Feste Kanzeln gibt es dagegen einigemal als Außenkanzeln gegen den Kirchhof gerichtet, für Missions- und Wallfahrtspredigten, auch wohl Ausstellung von Reliquien bestimmt. Steinerne Innenkanzeln aus dem 14. Jahrhundert sind uns nicht in Erinnerung. Unter den erhaltenen dürfte die mit dem Datum 1422 bezeichnete in der Hauptpfarrkirche St. Martin in Landshut die älteste sein. — Eine Orgel wird erstmals genannt im Jahre 826 im Aachener Münster. Vom 13. Jahrhundert ab wird sie größeren Kirchen kaum je gefehlt haben, und zuweilen werden so hohe Kosten angegeben (z. B. 1259 in Worms), daß eine ziemliche Größe anzunehmen ist. Zu einer dekorativ-monumentalen Ausbildung ihrer Gehäuse gelangten die Orgeln kaum vor dem späteren 15. Jahrhundert.

Von den hier aufgezählten Einrichtungsstücken sollen zunächst die Chorstühle näher ins Auge gefaßt werden (Abb. 200, 203, 226—231). Die Klosterregeln gaben an, welche Teile des Offiziums stehend, welche sitzend zu verrichten waren, wobei auch wieder ein Unterschied zwischen Mönchen und Priestern einerseits, Novizen, Diakonen andererseits gemacht wurde. Auf dem Plan von St. Gallen ziehen sich zusammenhängende, wahrscheinlich steinerne Sitze an der Rundung der beiden Ap siden hin; außerdem sind in dem offenen Psallierchor Bänke eingezeichnet. Denkmäler aus der romanischen Stilepoche sind spärlichst erhalten. Steinerne Bischofsstühle finden sich im Dom zu Augsburg und in St. Emmeram zu Regensburg, Reste eines hölzernen Chorgestühls im Dom zu Ratzeburg aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Dann folgen mit beträchtlichem Sprung die ziemlich vollständig erhaltenen Stuhlwerke in Kloster Loccum in Niedersachsen und in St. Victor in Xanten, beide nicht viel nach 1250, und von dieser Zeit ab mehren sich die Denkmäler rasch. Zwei Typen stehen nebeneinander, ein offener und ein geschlossener. Der offene (Ratzeburg, Xanten) zeigt eine Bank, die durch Zwischenwände in einzelne Sitze (*stallae* *) zerlegt ist; am Ende ein höheres, nach oben in eine Volute aufgelöstes Wangenstück; eine Rückwand gibt es noch nicht, anstatt ihrer werden Teppiche über die Mauer gespannt. Der geschlossene (Loccum) hat eine kastenartige Konstruktion, sehr hohe Wangen, eine gegliederte Rückwand und Baldachin, die Sucht geradezu, sich in dem Gestühl wie in einem Gehäuse nach außen abzuschließen. Der geschlossene Typus zeigt in allem die Gepflogenheiten des Schreinerhandwerks, der offene Umsetzung ursprünglicher Steinformen. In der Frühgotik wird der Anschluß an den

* Das Wort zuerst im 11. Jahrhundert, es bezeichnete ursprünglich die Stände der Kaufleute auf dem Markt.

Formenkreis der Architektur noch enger. In der Menge wie in der Vortrefflichkeit des Geschaffenen nimmt der Niederrhein die erste Stelle ein: um 1250—60 St. Victor in Xanten, um 1280—90 Wassenberg, um 1300 St. Severin und St. Aposteln in Köln, um 1315—20 St. Gereon, um 1320—25 Altenberg; den Abschluß bildet das überaus glänzende Stuhlwerk des Kölner Doms um 1320—30. Die Geschicklichkeit und der Geschmack stehen ausnahmslos sehr hoch, das Schnitzmesser fügt sich geschmeidig dem vorbildlichen Stil der Bauplastik; anfangs herrscht im Ornament allein das Laubwerk; dann treten dazu Tiere auf, in köstlichem Naturalismus vorgetragen; auf den Wangen erscheinen Statuetten von Heiligen, und an jeder irgend geeigneten Stelle in großer Fülle jene anmutigen, lebensprühenden, in ihren Gegenständen erstaunlich unbefangenen, selbst verwegenen Fabel- und Scherzgestalten, die wir aus der Großarchitektur kennen und hier aus der Nähe noch behaglicher aufnehmen. — Der gleiche Typus herrscht, wenn auch nicht mit gleichem Glanz, am Mittelrhein und in Hessen. In Wimpfen erreicht er den Neckar, in Markgröningen die Nordgrenze Schwabens. Weiter dringt er nicht vor. Im Westchor des Bamberger Doms gegen 1400, im Ostchor des Augsburger um 1430. Im ganzen oberdeutschen Gebiet sind Chorstühle des 13. und 14. Jahrhunderts nicht zu finden. Natürlich bedeutet das nicht, daß es damals keine gegeben hat. Wohl aber liegt die Vermutung nahe, daß sie sich in sehr einfachen Formen hielten, welche der Folgezeit nicht genügten. Um so bedeutsamer ist die Fülle der Denkmäler in Norddeutschland selbst nach den starken Aufräumungen durch den Protestantismus. Überwiegend freilich handelt es sich um Bruchstücke. Beispiele: vollständig erhaltene Exemplare bieten Einbeck 1308 (laut Inschrift), St. Katharinen in Lübeck um 1350, Doberan um 1360—70, St. Jürgen in Wismar um 1420, Bardowiek 1484. Der aus dem Westen eingedrungene architektonische und der schreinermäßige einheimische Typus gehen hier mannigfaltige Mischungen ein. Die hohe Rückwand ist unerläßlich. Die Bekrönung derselben erfolgt entweder durch Wimperge und Fialen oder durch ein schräges Abschlußbrett, das in der Regel durch eine ein Gewölbe nachahmende Vorkragung getragen wird. Überall erkennt man aber, daß die Verfertiger nicht mehr in Bauhütten, wie am Niederrhein, sondern als Schreiner ihre Ausbildung erhalten haben. Für den, meist reichlichen, Figurenschmuck werden in der Regel besondere Bildschnitzer herangezogen sein. In einem Gebiet lebend, in welchem es keine Großplastik gab und geben konnte — dem Backsteingebiet —, entbehrten sie zu sehr der Erziehung zur Form. Es besteht ein auffallender Gegensatz zwischen den leblosen Körpern und den prächtig charakteristischen Köpfen. — Eine höhere Stufe erreichte die Chorstuhlplastik Oberdeutschlands, deren Zeit aber, wie wir schon sagten, erst im 15. Jahrhundert kam.

Von allen Möbeln war für die darstellende Kunst der Altar das wichtigste. Die populäre Vorstellung, die den gotischen Altar mit dem Flügelaltar gleichstellt, ist richtig nur für die Spätgotik. Von 1250 bis über 1350 war die Entwicklung des Altars, nachdem er sich die ganze romanische Epoche hindurch fast unveränderlich gehalten hatte, eine lebhaft bewegte; sehr verschiedene Formen standen neben- und nacheinander in Gebrauch. Leider ist unsere Kenntnis von diesen nicht bloß die Geschichte der Liturgie interessierenden Vorgängen mangelhaft, da spätere Zeiten, vornehmlich das 15. und das 18. Jahrhundert, mit den alten Altären rücksichtslos aufgeräumt haben. Das 13. Jahrhundert zeitigte eine für alle Folgezeit entscheidende Neuerung, indem es den bis dahin beweglichen, in der Regel nur bei festlichen Gelegenheiten zur Verwendung kommenden Aufsatz mit der Rückwand der Mensa in feste Verbindung brachte. Diese Neugestaltung hat eine durchgreifende Veränderung im Altardienst zur Voraussetzung. Bis zu der Zeit, wo sie eintrat, hatte der Priester während der Messe hinter dem Altar gestanden, das Gesicht der Gemeinde zugekehrt, nach Westen, sah also über die Tischplatte weg; jetzt wechselte er seinen Platz, das Gesicht nach Osten, die Gemeinde im Rücken, womit die Passivität der letzteren scharf zum Ausdruck gebracht wird. Es sind uns keine auf diesen Umschwung bezüglichen Verordnungen bekannt. Wohl aber besteht unverkennbar ein innerer Zusammenhang mit einer wichtigen dogmatischen Entscheidung derselben Epoche. Papst Innozenz III. stabilisierte im Jahre 1215 die seit langem zur Erörterung stehende Lehre von der Transsubstantiation, d. i. der Stoffverwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi. Dieser Glaubenssatz war der logische Schlußstein zu der behaupteten wesenhaften Überlegenheit des Priesters über den Laien. Aus demselben Gedankengrunde erwächst die veränderte Stellung des Priesters im Moment der Wandlung: er allein vollzieht das Mysterium; die Gemeinde ist untätig, ihre Anwesenheit irrelevant. — Hand in Hand mit dem, was wir eben gesehen haben, ging eine andere Veränderung. Die Krypten wurden aufgelassen, keine neuen mehr gebaut. Der ganze Reliquiendienst konzentrierte sich jetzt auf die Altäre. Folgende Haupttypen des Altars lassen sich von nun ab nachweisen:

a) Der Reliquiensarkophagaltar. Er hat sich nur in wenigen Exemplaren erhalten, von denen wir in Abb. 201, 202 zwei Beispiele vorlegen. Die monumentalste Form zeigt der (1821 beim Abbruch des Chors beseitigte) Adelphialtar in Neuweiler im Elsaß aus dem Ende des 13. Jahrhunderts (Abb. 202). Hinter der Mensa, axial zu ihr, erhebt sich eine von 2×4 Säulen getragene Baldachinarchitektur, auf der ein steinernes Gehäuse ruht, in das der Reliquienschrein eingeschoben war. Es wird vermutet, daß die Pilger bei der Prozession unter dem Schrein hindurchgingen. Dieselbe Anordnung, in etwas vereinfachter Form, hat sich in

St. Ursula in Köln erhalten (Abb. 201). Hier sind es drei Reliquienschreine. Die Platte, auf der sie aufgestellt sind, ruht mit der Vorderkante auf dem Retabel der Mensa, mit der Hinterkante auf zwei Säulen. Abgebrochen sind die hinteren Eckpfosten, die vielleicht als Lampenträger dienten. In den elf Nischen des Retabels sind Figürchen aus dem Kreise der 11000 Jungfrauen anzunehmen. An der Vorderwand der Mensa prangte das von einem älteren romanischen Altar übernommene Antependium in Schmelzarbeit.

b) Das steinerne Reliquienretabel. Hinter der Mensa, mit ihr nicht in Verband, wird parallel zu ihr eine steinerne Wand errichtet mit Flachnischen, Wimpergen, Fialen, Türmchen, und in den Blenden befinden sich Aushöhlungen für die (in diesem Fall kleinen) Reliquien, darüber Statuetten der entsprechenden Heiligen. Die formale Behandlung ist überall der Großarchitektur nachgeahmt. Schönstes Beispiel, um 1290, der Hochaltar der Elisabethkirche in Marburg (Abb. 208).

c) Derselbe Typus vereinfacht. Die Reliquienwand ist unmittelbar auf die Mensa gesetzt, häufig nur aus Holz und zum Schutz der gern die Form von Büsten annehmenden Reliquienkapseln mit Flügeln versehen, die werktags geschlossen sind, festtags geöffnet werden. Dies ist der Anfang der Verwandlung des Retabelaltars in den Schreinaltar (Abb. 209). Darüber erhob sich oft ein großes Kruzifix (nicht mehr, wie in romanischer Zeit, auf einem Querbalken in Gewölbehöhe).

d) Der Flügelaltar. Er hat eine doppelte Wurzel: die gemalte Aufsatztafel der romanischen Zeit und die kleinen, transportablen, der Privatandacht dienenden, auch auf Reisen mitgenommenen, zusammenklappbaren Triptychen in Metall und Email oder in Elfenbeinschnitzerei. Diese letzteren, namentlich in Frankreich Gegenstand einer schwunghaften Exportindustrie, waren in der vornehmen Gesellschaft des 13. Jahrhunderts stark im Gebrauch. Das folgenreichste ist, daß neben den gemalten Klappaltären auch solche in Gebrauch und bald vornehmlich in Gunst kamen, bei denen Malerei und Plastik im Verein auftraten. Die Retabelwand wurde mit hölzernen Statuetten besetzt, die man wohl als Nachfolger der Reliquienbüsten ansehen kann, und diese Reihe wurde an den Flügeln fortgesetzt, während die Malerei auf die Außenseiten zurückwich. Solchermaßen bot der Altar im Wechsel von eröffnetem Zustand (Festtag) und geschlossenem Zustand (Werktag) zwei völlig verschiedene Bilder: das eine Mal war es ein durch Farbe und noch mehr durch Vergoldung stark in Wirkung gesetztes Holzschnittwerk (Abb. 212), das andere Mal eine Zusammensetzung von gemalten Tafeln.

Kurz zusammengefaßt: Dem 13. Jahrhundert galten als die würdevollste Form des Altars die Typen a und b; ihr Material war Stein und ihre Ausdrucksweise architektonisch. In dem Maße, als die monumen-

talen Ansprüche sanken, griffen die Typen c und d um sich. Sie entsprachen jener mittleren Gesinnung, die in der Architektur durch die Pfarrkirchen und die Kirchen der niederen Orden vertreten wurde. Lag es in der Natur dieser ziffermäßig am stärksten verbreiteten Baugattungen, daß sie der monumentalen Malerei und Plastik nur ausnahmsweise Aufnahme gewährten, so war es ihnen um so willkommener, im Altar einen Körper zu finden, der sich ohne großen Aufwand mit Bildern und Skulpturen schmücken ließ. Er war das gegebene Feld für den Anbau zweier Gattungen, die bis dahin nur eine nebensächliche Rolle gespielt hatten: der Holzplastik und der Tafelmalerei.

DIE TAFELMALEREI.

Sie ist das Widerspiel der Monumentalmalerei und ihr Auftreten ist der erste Vorbote eines herankommenden inneren Gestaltenwandels. Die bis dahin führend gewesene Wandmalerei war unter der Diktatur der gotischen Baukunst zum Absterben verdammt; die an ihre Stelle getretene Glasmalerei war zwar monumental in höchster Steigerung, aber dem eigentlich Malerischen setzte sie enge Grenzen. Von hier aus war eine Entwicklung nicht mehr möglich. Die Malerei, wenn sie ein freies Eigenleben gewinnen, wenn sie wirklich malerisch sein sollte, mußte auf einen neuen Ausgangspunkt gestellt werden. Diesen bot ihr der Altar.

Die wenigen Altartafeln, die sich in Deutschland aus dem 13. Jahrhundert erhalten haben, stehen im Zusammenhang mit der byzantinischen Malerei, der einzigen, die das Tafelbild seit der Antike immer gepflegt hatte. Die deutsche Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts geht von anderen Voraussetzungen aus; sie eröffnet eine Entwicklungsreihe, die ohne Unterbrechung zur neuzeitlichen Malerei hinüberführt; es war eine Frage von nur noch kurzer Zeit, daß die Darstellung des räumlichen und körperlichen Scheins der Dinge das zentrale Problem werden mußte.

Tafelbilder des 14. Jahrhunderts haben sich nur spärlich erhalten, etwas reichlicher erst aus der zweiten Hälfte. Wenn es ganze, sonst kunstreiche Gebiete gibt, in denen sie heute ganz fehlen, so ist das kein Beweis, daß in ihnen die Tafelmalerei noch nicht Wurzel gefaßt hätte. So finden wir z. B. Maler aus Straßburg in Prag und in Lübeck genannt, während Straßburg selbst nicht ein einziges Bild aus dieser Zeit bewahrt hat. Ähnliche Fälle der Zuwanderung aus fernen Orten lassen sich häufig nachweisen, gut passend zu dem synkretistischen Stilcharakter des Jahrhunderts.

Im heutigen Bestande hat der Südosten den Vorrang, und zwar so sehr, daß man vermuten darf, die Pflege der Tafelmalerei sei hier eine besonders lebhaft gewesene. An der Spitze stehen, auch hinsichtlich ihrer Qualität, die vier Tafeln auf der Rückseite des 1324—29 restaurierten

Verduner Altars in Klosterneuburg bei Wien (Bd. I, Abb. 350). Sie veranschaulichen musterhaft die Lage der Zeit. Die örtliche Tradition wird vollständig überdeckt von den sich überkreuzenden internationalen Strömungen, unter denen drei mit Deutlichkeit hervortreten: ein Rest von altgewohnten byzantinischen Formen, ein Zufluß aus der zeitgenössischen englisch-französischen Miniaturmalerei und, dies besonders bemerkenswert, Strahlen aus der großen Kunst um Duccio und Giotto. Persönlich geprägte Form zu finden war die Absicht unseres Meisters nicht, aber in der Art, wie er Elemente so verschiedener Herkunft einheitlich verschmilzt und das seelische Leben vertieft, wie er, mit unvollkommenen Mitteln zwar, aus der Fläche in die Tiefe strebt, darin zeigt sich doch ein über das Schema hinauswachsender persönlicher Wille (Abb. 584, 585). Über Österreich zerstreut und bis nach Baiern und Franken hinein gibt es noch manche kleine Tafeln, die den Klosterneuburgern stilistisch, wenn auch entfernt nicht in der Qualität, nahe stehen, so daß es gerechtfertigt ist, von einer österreichischen Schule zu sprechen, deren Mittelpunkt nur in Wien, wo auch der Klosterneuburger Altar entstanden sein muß, gesucht werden kann.

Bald nach der Jahrhundertmitte nahm Böhmen den ersten Platz ein. Das Erstarken der Kunst in den Kolonialländern des Ostens ist ja ein wesentlicher Zug im Bilde des 14. Jahrhunderts. Nun zog aber die böhmische Kunst ihre Kraft nicht aus dem eigenen Boden. Sieht man, wie schnell diese Kunstblüte welk wurde, sobald die hussitische Revolution die deutsche Kultur zurückdrängte, so hat man die Bestätigung dafür, daß die Blüte in der Zeit Karls IV. und Wenzels in einem Treibhaus gewachsen war. Ein Deutscher war nun freilich auch Karl IV. nicht, vielmehr ein ganz internationaler Mensch, erzogen in der Weltstadt Paris, mit italienischer Bildung vertraut, ein oft gesehener Gast am päpstlichen Hofe zu Avignon, dann aus dem westlichen Grenzland in das östliche verpflanzt, Herr eines slawischen Landes mit deutscher Kultur: so war auch die von ihm gepflegte Kunst ganz international zusammengesetzt. Unter den von Karl IV. und Wenzel beschäftigten Baukünstlern und Bildhauern (S. 103) war kein einziger nationalböhmischer Name zu finden. Unter den Malern ist es nicht anders. Drei Hofmaler werden uns mit Namen genannt: Nikolaus Würmser aus Straßburg, Tommaso von Modena und Theoderich von Prag; ferner hören wir von einem Maler Johannes Gallicus und, um die Buntheit des Gemenges zu vollenden, sogar von griechischen Künstlern, die zur Herstellung eines Mosaiks im Dom berufen waren; französische Vorbilder beherrschten die Miniaturmalerei, italienische Einflüsse kamen auf südöstlichem Wege aus der Lombardei, auf westlichem aus Avignon. Dem Meister Theoderich werden die als Wandschmuck verwendeten Tafeln auf der Burg Karlstein zugeschrieben, und ungeachtet seines unslawischen Namens will

man in dem fremdartig rauhen Realismus seiner Werke slawisches Blut erkennen. Angenommen, es sei so, so hat doch diese Prager Schule eine Weiterentwicklung in der Richtung slawischen Formwillens nicht erlebt. Keine Beziehungen zu Prag hat die südböhmische Schule, deren Hauptmeister nach den zwischen 1340 und 1360 entstandenen neun großen Tafeln im Stift Hohenfurth benannt wird (Abb. 586, 590). Er steht ersichtlich mit der Wiener Schule in Zusammenhang unter Verstärkung des italienischen Einschlags. Am meisten dem italienischen Trecento verpflichtet, doch auch keineswegs ohne Selbständigkeit in ihrem reizvollen Eklektizismus, ist die große Madonna aus Glatz (Berlin, Deutsches Museum) mit dem Stifterbildnis des Erzbischofs Ernst (1354—1365), von dem wir wissen, daß er sein Studium in Bologna und Padua absolviert hatte. Die südböhmische Malerei stand in Blüte bis zum Ende des Jahrhunderts. Ihr letzter ansehnlicher Vertreter war der Meister von Wittingau. — Die grundlegenden Charakterzüge der böhmischen Schule aufzudecken ist vergebliches Bemühen. Es gab überhaupt keine böhmische Schule im rechten Sinn dieses Wortes, Böhmen war nur, begünstigt durch den Mangel einer örtlichen Tradition, das Sammelbecken für Anregungen aus aller Welt; das Gesamtbild ist von unentwirrbarer Kompliziertheit. Konnte es an einer slawischen Ader darin fehlen? Man kann an sie glauben, aber sie greifbar bloßzulegen ist nicht gelungen.

Karl IV. hegte den großartigen Plan einer politischen und wirtschaftlichen Zentralisierung des gesamten deutschen Ostens und Nordostens, die, wäre sie nicht nach den ersten Anfängen schnell wieder zerfallen, eine von Mähren bis ins Ordensland reichende Kulturgemeinschaft hervorgerufen hätte. Eine dauernde Nachwirkung hat sie nur in der hier zuerst mit dem Humanismus in Verbindung tretenden deutschen Bildung und deutschen Sprache gefunden. Zu gleicher Wirkung ist die bildende Kunst nicht gekommen. Ihre disparaten Elemente waren noch nicht zur Einheit zusammengewachsen, als ihre Entwicklung durch die Hussiten abgebrochen wurde.

Spätestens im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts breitete sich die Tafelmalerei auch im nördlichen Teil des Kolonialgebietes aus. Ungleich der Originalität und Energie, mit der die Baukunst hier betrieben wurde, blieben die darstellenden Künste eine schwächliche Pflanzung. Den Begriff der böhmischen Schule sehr weit gefaßt, muß auch die Malerei des preußischen Ordenslandes ihr zugerechnet werden, doch mehr als ein verkümmerter Provinzdialekt entstand hier nicht. — Im Gebiet der Hansa ist das 14. Jahrhundert sehr spärlich vertreten. Das einzige Malwerk von Bedeutung, das uns geblieben ist, ist der Hauptaltar der Petrikirche in Hamburg, gegenwärtig in der dortigen Kunsthalle. Er gehört in die (in Böhmen nicht bekannte) Klasse der aus Skulptur und Malerei zusammengesetzten Altäre. Abb. 212 zeigt den Zustand bei geöffneten

Flügeln, ihre Rückseiten tragen die Gemälde (Abb. 591, 592). Urkundlich ist der Altar 1379 gearbeitet worden von einem Meister Bertram von Minden. Leider besagt diese Angabe weniger als es scheint, da sie unentschieden läßt, ob sie auf den Bildhauer oder den Maler sich bezieht. Zweifellos sind die beiden verschiedene Personen. Die Angabe »von Minden« läßt sich also nicht nutzbar machen. So hat eine ganz anders gerichtete Behauptung aufkommen und Beifall finden können: die, der sogenannte Bertram (unter dem man den Maler verstehen will) sei ein Sprößling der böhmischen Schule. Wirklich liegt in manchen Zügen eine stilistische Ähnlichkeit vor; aber zwingend ist sie nicht; der Synkretismus des 14. Jahrhunderts läßt Raum für manche andere Deutungsmöglichkeiten. Die maßgebenden Eigenschaften des Hamburger Altars würden sich aus Beziehungen zu Böhmen niemals erklären lassen: es ist die in 24 Szenen sich ausbreitende ruhige, klare, anschauliche Erzählungskunst, jede Szene mit wenigen Gestalten, diese vornehmlich wirkend durch die Kraft der Silhouette, die um so deutlicher spricht, je weniger ihr ein ausgebildetes Raumbewußtsein gegenübersteht. Der Maler hat es mit dem Verstande erfaßt, daß es einen Raum und in ihm Beziehungen gibt, aber mit dem Auge empfunden sie noch nicht. Architekturteile, Felsen, Bäume sind als abgesonderte Einzelexistenzen um die Menschen herumgestellt wie Versatzstücke auf der Bühne. Diese der außermenschlichen Umgebung geschenkte Aufmerksamkeit bedeutet etwas. Es sind tastende erste Schritte vom Idealismus zum Naturalismus. — Das Interesse an den Malereien des Hamburger Altars erhöht sich dadurch, daß sich aus derselben Gegend und wenig jüngerer Zeit noch andere ihnen sehr nahestehende Bilder erhalten haben (ein großer Altar in Buxtehude [Abb. 593], ein anderer aus dem Londoner Kunsthandel kürzlich für Hannover erworben), welche beweisen, daß in dieser Ecke Niedersachsens eine zwischen Osten und Westen selbständig den Fortschritt zum Malerischen suchende Tafelmalerei tätig war. — Dem glücklichen Zufall, der uns den Hamburger Altar erhalten hat, steht leider die Tatsache gegenüber, daß aus Lübeck, wo der Schwerpunkt der hanseatischen Kunst lag, nichts übriggeblieben ist. Nur indirekt ist aus einem Altar aus Tempzin in Mecklenburg (jetzt im Schweriner Museum), der nach aller Wahrscheinlichkeit aus Lübeck stammt, zu erschließen, daß der heute nach »Meister Bertram« benannte Stiltypus der herrschende auch in Lübeck gewesen ist.

Welche Rolle in den Anfängen der Tafelmalerei der rheinische Westen und die oberdeutschen Landschaften gespielt haben, ist nicht zu erkennen. Die Denkmäler vor der Wende zum nächsten Jahrhundert sind äußerst spärlich, auf große Strecken fehlen sie ganz. Sollten hier fortgeschrittene Zeiten besonders zerstörungslustig gewesen sein? Es ist aber auch die Erklärung möglich, ja, die wahrscheinlichste, daß gerade der Umstand, daß hier die künstlerische Kultur eine ältere war, zu Zurück-

haltung gegenüber der neuen Gattung geführt hat. Heute kommt fast nur die Kölner Malerei in Betracht. In Köln läßt sich für die Spätzeit des 14. Jahrhunderts aus den Urkunden ein Viertelhundert Namen von Malern nachweisen, welche natürlich nicht alle mit Tafelmalerei sich beschäftigt haben müssen. Unter ihnen tritt zwischen 1358 und 1372 mehrmals ein Wilhelm von Herle auf, der identisch mit dem in der Limburger Chronik als bester Maler in deutschen Landen gepriesenen Meister Wilhelm gewesen sein wird. Mit ihm brachte man früher eine Familie von Bildern in Zusammenhang, von denen wir heute wissen, daß sie in Wahrheit eine Generation später entstanden sind. In dem etwa ein Dutzend kölnischer Bilder, die wir aus dem 14. Jahrhundert besitzen (keines indessen mit Meister Wilhelm in Verbindung zu bringen), zeigt sich eine gediegene Malkunst von wesentlich konservativer Haltung. Man vergleiche das in seiner Art vortreffliche Triptychon des Wallraf-Richartz-Museums (Abb. 595) mit dem gleichzeitigen Klosterneuburger Altar; es weiß noch nichts von den dort (allerdings mit Hilfe Italiens) schon in Angriff genommenen neuen Problemen. Fünfzig Jahre jünger, gleichzeitig mit dem Hamburger Altar, ist der Klarenaltar des Kölner Doms; von der »plastischen und epischen Großgesinnung« des Niedersachsens findet sich in der durchaus lyrischen Kölner Kunst keine Spur; das Hauptausdrucksmittel bleibt die Linie. Erst die Jahrhundertwende brachte auch für Köln die Wende im künstlerischen Stilwillen, die anderenorts schon früher eingetreten war. Wie nachdrücklich sie empfunden wurde, bekundet eben der Klarenaltar durch die 30 Jahre nach seiner Entstehung vorgenommene vollständige Übermalung, unter welcher in unseren Tagen die ältere Schicht zum Vorschein kam.

PLASTISCHE EINZELWERKE.

Das 14. Jahrhundert hat in beträchtlicher Menge — das 13. war hier noch sparsam — Einzelwerke hinterlassen, die durch ihre oft hohen künstlerischen Eigenschaften die Aufmerksamkeit fesseln, zugleich aber ein Rätsel zu raten aufgeben. Ihr Gegenstand ist überwiegend die Muttergottes, gelegentlich auch eine andere heilige Person. Daß sie irgendwie der Andacht zu dienen hatten, ist durchaus anzunehmen. Merkwürdig ist aber, daß sie niemals an ihrem ursprünglichen Ort sich erhalten haben. Aufstellung auf einem Altar ist durch Miniaturen beglaubigt (Abb. 210). Es gibt aber auch nicht wenig Exemplare von so beträchtlichen Dimensionen, daß dieser Aufstellungsort außer Betracht bleibt. Sie müssen an irgendeinem anderen Platz außerhalb des Chorraums gestanden haben, wo sie unabhängig von dem ordnungsmäßigen, vom Priester vollzogenen Gottesdienst einer intimen, persönlichen Verehrung zugänglich wurden. So z. B. Abb. 451. Wann und weshalb sie von ihrem

ursprünglichen Ort entfernt wurden, wissen wir nicht; genug, es ist in den allermeisten Fällen geschehen. In ihrem stilistischen Habitus schließen sie sich der monumentalen Plastik an, sie werden von den Bauhütten geliefert worden sein. Man bemerkt aber alsbald, wie wohltätig auf die plastische Form die Ablösung von der Architektur einwirkte; zwar nicht so, daß neue Motive gesucht worden wären, aber innerhalb des Gegebenen bewegt sich der Bildhauer bequemer, und die für sein Werk gewonnene Sonderexistenz läßt ihn zu freierer Durchbildung ein.

Die Loslösung des plastischen Einzelwerkes aus dem architektonischen Zusammenspiel hatte einen tieferen als bloß die Form angehenden Sinn. Dort an den Portalgewänden und Pfeilern war es Teil einer überweltlichen Ordnung von abstrakter Geistigkeit, wandte sich nicht als Einzelwerk an das Gemütsleben des Einzelnen. Hiernach aber begann das 14. Jahrhundert sich zu sehnen. Es ist eine Zeit scharf gespannter Gegensätze. Auf der einen Seite die offizielle Kirche ganz Autorität, fast mehr eine juristische als eine religiöse Anstalt, auf der anderen der überschäumende subjektive Gefühlsdrang nach unmittelbarer Vereinigung mit Gott.

Bis zum Offenbarwerden dieses Gegensatzes waren die Inhalte der Kunst Jahrhunderte hindurch unwandelbar dieselben gewesen. Wenn in der Frühzeit des 14. Jahrhunderts neue Inhalte, nicht einer, sondern mehrere zugleich, auftauchen, die Schranken des typisch festgelegten Bilderkreises durchbrechend, so geschah das nicht aus einem Bedürfnis der Kirche, sondern aus einem neuen Andachtsbedürfnis der Einzelnen. Die neuen Andachtsbilder haben sich denn auch nicht dem liturgischen Altardienste eingefügt, sondern außerhalb desselben sich einen Platz gesucht. Es war beinahe ein kryptoketzerisches Beginnen. Sie wagen es, willkürlich ausgewählte Momente der heiligen Geschichte aus ihrem Zusammenhang herauszugreifen, weiterzudichten, mit einem subjektiven Gefühlsinhalt zu erfüllen. Man hat als Quelle dieser Neuschöpfungen die Mystik ansehen wollen. Nur halb mit Recht. Die Lehrer der Mystik haben es immer wieder ausgesprochen, daß die wahre Frömmigkeit etwas rein Innerliches sei, ein Seelenzustand »âne bild«; jede Erregung der religiösen Andacht durch äußere Mittel, selbst die sinnliche Darstellung des Leidens und Sterbens Christi weisen sie von sich. Die Gefühlsrichtung, aus der jene neuen Andachtsbilder hervorgingen, sind also mit der Mystik nicht identisch. Aber doch sind sich beide Regionen benachbart und können ineinander überfließen. Sehr bezeichnend ist es, daß die Vorstufen nicht in der bildenden Kunst zu suchen sind, sondern daß es eigentlich dichterische Gedanken waren, denen erst später die Kunst, zuweilen mit Zwang gegen ihr eigenes Wesen, Gestalt gab. Bezeichnend in anderer Weise, daß mehrere der neuen Themata zuerst in Frauenklöstern aufkamen, sowie daß sie nur Deutschland angehören.

Das heilige Grab. Das 14. Jahrhundert erfand dafür eine völlig neue Form. Die ältere des romanischen Stils gab eine kleine, meist zentral angelegte Architektur, welche an die Grabkirche in Jerusalem erinnern sollte, meist eine Stiftung von zurückkehrenden Pilgern aus dem hl. Lande. Die reichste Fassung hat das hl. Grab in Konstanz in frühgotischen, dem Straßburger Langhaus sich anschließenden Formen. Die Figuren an den Pfeilern geben die zur historischen Szene gehörenden Gestalten in strenger architektonischer Gebundenheit: die Wächter, die Frauen, den die Salben anrührenden Apotheker; das Grab selbst ist leer und wird vielleicht zur Karfreitagsfeier den in Holz geschnitzten Leichnam aufgenommen haben. — Eine völlige Neuschöpfung ist das hl. Grab des 14. Jahrhunderts. Eine plastische Gruppe. Der Leichnam des Herrn liegt ausgestreckt da, eigentlich nicht in, sondern auf einem Sarkophag, an dessen vorderer Wand die schlafenden Wächter im Relief abgebildet sind. Hinter dem Sarkophag als stehende Rundfiguren die drei Frauen; nicht immer, aber oft außerdem noch die zwei Engel. Wie man sieht, ist es nicht ein bestimmter, durch die Evangelienerzählung gegebener Moment (wie ihn schon bei den Byzantinern die Malerei darstellte), sondern die lyrische Synthese verschiedener, einander folgender Vorgänge des Ostermorgens. Die Frauen erschienen ja, als Christus schon auferstanden war, hier aber liegt der Leichnam noch da. Auch von dieser Darstellung gilt, daß sie unvorbereitet, plötzlich und fertig auftritt, um dann länger als zwei Jahrhunderte mit unbedeutenden Veränderungen wiederholt zu werden. Das älteste Exemplar, ziemlich genau auf 1340 zu datieren, besitzt das Münster in Freiburg (Abb. 357). Die Gruppe ist in eine flache Nische eingebaut. Oben am Baldachin erscheint, in kleiner Figur, Christus als Auferstandener. Gelegentlich einer baulichen Veränderung im 16. Jahrhundert wurden die Frauen und die Engel entfernt. Man hat sie jetzt wiedergefunden und im Museum der Münsterbauhütte die zerstreuten Figuren im Abguß wiederzusammengebracht. Es besteht eine sehr enge stilistische Verwandtschaft mit den Skulpturen der Katharinenkapelle des Straßburger Münsters (Abb. 353, 354). Außerdem erinnert die Architektur der Nische an das Grab Konrads von Lichtenberg ebendort. Nun hat sich in Straßburg früher auch ein hl. Grab befunden. Man kann es nicht beweisen, muß es aber für sehr wahrscheinlich halten, daß das Freiburger hl. Grab eine freie Kopie des Straßburger ist. Über die Entstehung des letzteren gibt der Chronist Klosener, ein Geistlicher am Münster, einen höchst merkwürdigen Bericht. Der Erbauer der Katharinenkapelle, Bischof Berthold von Bucheck, habe sich in derselben noch bei Lebzeiten sein Grabmal errichten lassen. Als er es betrachtete, prächtig wie es war, fiel ihm ein Gedanke aufs Gemüt: er dachte an die Karfreitagszeremonie, bei welcher ein hölzernes Bild von Christi Leichnam in ein hölzernes Grab gelegt wurde. Da sprach er: »Daz sol nit sin,

daz min grab gottes grab übertreffe — und dat do daz grab noch besser machen und schonre und gab es unserm herren got zu einem heiligen grabe.« Wir sind hier also in der ganz ungewöhnlichen Lage, die Entstehung eines Gattungstypus aus einem sehr individuell gearteten Vorgang in statu nascendi beobachten zu können *. Ob Berthold von Bucheck zu der damals in Straßburg in Blüte stehenden Mystik nähere Beziehungen hatte, ist uns nicht bekannt. Sein frommer Einfall wäre wohl in ihrem Sinne gewesen.

Der Schmerzensmann. Die Leidensgestalt Christi ohne Bezugnahme auf einen bestimmten Moment der Passionsgeschichte. Am Schluß des Mittelalters überaus häufig, begegnet uns diese Darstellung in den Denkmälern nicht früher als in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Das älteste uns bekannte Exemplar befindet sich im Museum zu Colmar. Aus dem Elsaß kam der Schmerzensmann nach Schwaben, wo wir ihn zuerst neben einem Portal der Hl. Kreuzkirche in Gmünd antreffen (Abb. 388). Er gehört hier nicht zum Dekorationsprogramm. Augenscheinlich ist es ein Devotionsbild als nachträgliche Stiftung von privater Seite.

Das Schutzmantelbild. Voraus ging eine in Dominikanerkreisen beiderlei Geschlechts sich mehrmals wiederholende Vision. Die plastische Fassung zuerst nachweisbar im 2. Drittel des 14. Jahrhunderts. Ein frühes Exemplar am Freiburger Münster (Abb. 386). Nicht viel jünger in der Wiener Stephanskirche (Abb. 383). Eine Symbolik von glücklichster Anschaulichkeit. Maria, die mater misericordiae, hat ihren Mantel ausgebreitet, unter dem eine Bruderschaft Schutz findet. Die nächste Nachahmung neben dem Südportal des Domchors in Augsburg; nur daß es hier nicht Maria, sondern eine andere Heilige ist. Die Augsburger Bildhauer hingen über Gmünd und Rottweil mit dem Oberrhein zusammen. Im 15. Jahrhundert greift das Schutzmantelbild in die Malerei über, für die es auch besser geeignet war.

Die Johannesgruppe (Abb. 384, 387). Aus der evangelischen Erzählung von Christi letztem Abendmahl ist ein einzelner Moment selbstständig und in einem Gedankengange weitergeführt, der mit der Hauptbedeutung des sakramentalen Vorgangs nichts zu tun hat: Johannes ist schlafbefangen, mit gelösten Gliedern an die Brust des Herrn hingesunken, der seinen linken Arm schützend auf seine Schulter legt, während die Rechte mit der Hand des Schlafenden spielt; die Glieder des Jünglings gelöst, der wachende Freund und Meister männlich fest und aufrecht, die Augen gedankenvoll in die Ferne gerichtet, als sähen

* Unter den erhaltenen hl. Gräbern ist nach dem Freiburger das nächstälteste Exemplar das in Schwäbisch-Gmünd aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Die Ähnlichkeit mit dem Freiburger erklärt sich aus der gemeinsamen Straßburger Wurzel. In diese Filiation gehört auch das hl. Grab in Oberwesel.

sie ein Schicksal herankommen. Die schwierige, vorbildlose plastische Aufgabe ist nicht ganz bewältigt, worauf es aber hier auch gar nicht ankam, sondern auf die Umsetzung eines tiefinnerlichen Seelenvorgangs in Gebärde. Die Visionen ekstatischer Frauen hatten den Moment schon lange erfaßt, ja, schon der hl. Augustin hatte geschrieben: »Als Johannes beim letzten Abendmahl an der Brust Jesu ruhte, trank er hohe Geheimnisse aus seinem innersten Herzen.« Und von der Schwester Adelheid im Kloster Katharinental wird von der Entzückung berichtet, die sie überkam, wenn sie vor dem Bilde kniete, »da sant Johannes ruwet uff unseres herrn herzen«.

Die Johannesgruppe ist geschaffen um das Jahr 1300 im südwestlichen Schwaben und über dieses Gebiet und die beiden Seiten des Oberrheins nicht hinausgedrungen. Etwa zwanzig Exemplare zählt man heute. Es sind alles leicht variierende Wiederholungen eines Urexemplars, von dem wir nicht wissen, ob es eines jener zwanzig ist. Vorstufen gibt es nicht.

Das Vesperbild (Abb. 389—393). Maria mit dem toten Christus im Schoß. Die Darstellung knüpft an die Abendgeschehnisse, mit denen das Passionsspiel den ersten Tag zu schließen pflegte, an; daher der kirchlich gebräuchliche Name Vesperbild. (Zur Bezeichnung mit dem italienischen »Pietà« liegt nicht nur kein Grund vor, sie ist auch mißverständlich, da bis auf Michelangelo die Pietà der italienischen Plastik unbekannt war.) Wenig Überlegung ist nötig, um uns zu sagen, daß die Darstellung nicht im Kopf eines plastisch denkenden Künstlers entsprungen ist. Der Malerei wäre sie eher zuzutrauen. Sie blieb ihr indessen fremd*. Sie ist ein Geschöpf der Dichtung; nicht des kirchlichen Dramas, an das man irrig gedacht hat, sondern der Lyrik. Dort hat sie ein langes Vorleben gehabt**, bis sie in die Bildhauerkunst übersprang. Schon im Text der gesungenen Marienklage war aus dem Strom der Empfindung immer deutlicher eine Vision des Auges aufgetaucht. Zuerst noch ist Maria unter dem Kreuze stehend gedacht: es verlangt sie, den Toten zu umarmen und zu küssen:

Gebet mir doch den toten Leib,
Da ich seine Mutter bin und ein viel armes Weib,
Daß ich mich sättige meiner Reue (Betrübnis)
Und mein Leid vielmals erneue.

Was hier noch Wunsch ist, wird im späten 13., im frühen 14. Wirklichkeit:

se nam sin hovet (Haupt) an den scot (Schoß)
unde sat (saß) also se were dot.

* Noch wesentlich anders das Emailbild des Klosterneuburger Altars, Ende 12. Jahrh., wo die Last von drei Frauen zusammen getragen wird.

** Von W. Pinder eingehend nachgewiesen.

Und beim Mystiker Suso wird das Bild noch deutlicher:

ich nam min zartes Kind uf min schoze und sach in an — do was es tot; ich legt in an und aber an — do en was da wedder sinn noch stimme.

Es geschieht hier also dasselbe, was der Entstehung der Johannesgruppe vorausgegangen war: aus einer Abfolge geschichtlicher Vorgänge wird ein einzelner Moment ausgeschieden, nur noch an ihn wird gedacht, das Gefühl verdichtet sich zum Bilde, zum Bilde einer Szene, die es historisch nie gegeben hat. Wo ein ganzer Chor die Totenklage anstimmt, ist es das nächste, sie mit den Mitteln der Malerei in die Sichtbarkeit überzuführen (so in Italien); wo schon die Dichtung den Monolog gewählt hat, ist die isolierende Kunst, also die Plastik, im Vorteil. Immer blieb es ein heikles Unternehmen, aber gehorsam einem Idealismus, der jede Beleidigung des Auges hinnahm, wenn nur der Gefühlswert stark und wahr herausgebracht wurde. — War also die stoffliche Grundlage schon in der Dichtung vorgebildet, so gehörte doch zur Umsetzung in die plastische Form eine Kühnheit, zu der allein das Erfülltsein von der religiösen Bedeutsamkeit die Ermächtigung gab. Auch ist man nicht stufenweise dazu gelangt, sondern, wie die Johannesgruppe, war es die Vision eines Einzigen in einem einzigartigen Augenblick. Daß wir das Urbild noch besäßen, ist nicht wahrscheinlich, doch wird man gerne glauben, daß das älteste unter den erhaltenen Exemplaren (aus der Klosterkirche Scheuerfeld auf die Veste Koburg gebracht) dem Urbild nahesteht (Abb. 390). Das Koburger Vesperbild ist nicht nur im Maßstab überlebensgroß, sondern auch, man möchte sagen überlebensgroß empfunden. Daß die Lage des Toten auf dem Schoße der Mutter aus dem historischen Bericht in keiner Weise zu rechtfertigen ist, sieht man sofort: es ist doch wohl bewußtermaßen die tragische Umwendung des gewohnten Madonnenbildes der glücklichen, lieblichen jungen Mutter. Gibt es doch auch eine Anzahl von Vesperbildern, auf denen der Tote kindhaft klein auf dem Schoße der Mutter liegt (Abb. 389). Im Koburger Vesperbild wirkt das Pathos überwältigend gerade durch seine Schlichtheit. Maria ist eine alte Frau ohne Schönheit, sie sitzt in Erstarrung da, der Leichnam auf ihren Knien kann keine leichte Last sein, aber sie fühlt sie nicht (wie auch in der Johannesgruppe Christus durch die Körperlast des Jüngers nicht aus seiner festen Haltung verdrängt wird). Keine laute Deklamation. Aber die schneidende Dissonanz des Hauptmotives übernimmt es, mit seiner eindringlichen linearen Symbolik das zerrissene Herz uns zu zeigen. Die Technik ist beinahe roh. Dem Koburger Vesperbilde im Typus nahestehend, etwas jünger und etwas nachlassend im Heroischen sind die Exemplare in Erfurt, Wetzlar, Naumburg, vielleicht exportiert die in Leubus in Schlesien und in Straubing.

Um die Wende zum 15. Jahrhundert erhöht sich noch einmal die Teilnahme für das Vesperbild, nur gilt sie jetzt nicht mehr so dominierend

dem Ausdruck, sondern erfaßt das Problem von der Seite der Form. Alles Unwirklich-Symbolhafte ist aufgegeben. Der Tote wird genau im gleichen Größenverhältnis wie die Mutter gebildet; er liegt, wie er in Wirklichkeit liegen könnte, horizontal, die Beine auf die Erde gestützt, der Kopf nur leise zurücksinkend, ohne daß man fürchten müßte, er bräche ab. Überhaupt ist das Grausige und Heftige verschwunden, aus der lauten Klage ist stille Wehmut geworden. Die fein durchgebildeten Einzelheiten lenken stärker die Betrachtung auf sich. Der Leichnam wird natürlicher und zugleich edler gebildet. Maria ist wieder jugendlich und schön geworden. Ein zarter Zug, daß sie nach der Hand des Sohnes greift. Der geschilderte Typus ist im Südosten zu Haus. Man muß sich vorstellen, worauf auch die oft wiederkehrende Gleichartigkeit des Werkstoffs, weicher Kalk- oder Gußstein, hindeutet, daß irgendwo, etwa in Niederösterreich oder in Südböhmen, eine Zentralwerkstatt bestand, welche das vielleicht an einem berühmten Wallfahrtsort befindliche Urbild in unzähligen Wiederholungen für den Versand anfertigte. Sie sind zu finden außer in Österreich (Abb. 393) und Böhmen (Abb. 435) im östlichen Baiern, in Schlesien, in besonders schönen Exemplaren in Magdeburg und Danzig (Abb. 392), in noch weiterer Ausstrahlung in Schweden, Siebenbürgen, Oberitalien (hier 14 mal). — Eine entgegengesetzte Richtung, nämlich bewußt auf das Häßliche hin, verfolgt eine kleine Gruppe westdeutscher Vesperbilder, über die wir hinweggehen würden, zeugte die Erfindung nicht von einer starken künstlerischen Gestaltungskraft. Die besten Stücke besitzen die Museen in Bonn (Abb. 391) und in Münster. Die Furchtbarkeit der ausgestandenen Leiden erweist sich an der Erbärmlichkeit des toten Körpers; er ist zerbrochen wie ein Strohhalbm, fleischlos dürr, über und über mit Blut überlaufen, das an den Wundmalen der Hände zu einer dicken Traube geronnen ist; die Köpfe sind unnatürlich groß; wir sehen vor uns nicht eine übersteigerte Natürlichkeit, sondern ein schauriges Gespenst. Dem Möglichen näher und dadurch noch erschütternder wirkt das Münsterer Vesperbild; Christus ist mit dem Unterkörper von den Knien der Mutter herabgeglitten, hängt herab wie eine schlaffe, leere Hülse. —

Es liegt in der Natur der Sache, daß die mobile Plastik den Wechseln und Umbilden der Zeit leichter erliegt als die immobile, und in besonderer Weise müssen wir von den Devotionsbildern annehmen, daß nur ein kleiner Bruchteil ihres Bestandes auf uns gekommen ist. Auch so noch ergänzt derselbe unsere Kenntnis vom 14. Jahrhundert in bedeutsamer Weise. Es läßt sich im allgemeinen nicht anders sagen: von etwa 1330 ab verfällt die Bauplastik einer Erstarrung im Konventionellen; die Bedeutung der neuauftretenden Andachtsbilder ist es, daß sie ihr einen neuen, warmen Blutstrom zuführten. Er ging vom Inhalt, von der religiösen Empfindung aus. Und damit stand die Kunst plötzlich

auch vor einem neuen Formproblem. Dasselbe war so beschaffen, daß sie wohl hätte vor ihm erschrecken dürfen. Denn der gegebene Inhalt — das ist das Merkwürdige an fast allen der neu auftauchenden Themen — verlangte eine Gruppe. Nun ist aber die Gruppe etwas dem Urwesen der plastischen Kunst Fremdes, weshalb die mittelalterliche Kunst sie in der Rundplastik immer vermieden hatte, selbst dort, wo sie vom Gegenstand gefordert gewesen wäre, wie z. B. bei der Verkündigung oder der Heimsuchung; sie gab auch dann nur isolierte, formal beziehungslose Figuren, selbst räumlich voneinander getrennt (z. B. im Dom von Regensburg Maria und der Engel Gabriel an zwei verschiedenen Pfeilern). Im Schutzmantelbild geht die Erfindung durch eine unwirklichkeitsmäßige Anordnung der Schwierigkeit aus dem Wege. Das hl. Grab bringt eine Zusammenstellung, keine Gruppe im höheren Sinn. Aber im Johannesbilde und Vesperbilde war kein Ausweichen möglich: es waren zwei kontrastierte Gestalten — ein Wachender und ein Schläfer, eine Lebende und ein Toter — in nächste körperliche Berührung und Verschränkung zu bringen. Eine formale Aufgabe schwerster Art war hier zu lösen ohne die leitende Hand der Tradition. Aber sie war ja nicht um ihrer selbst willen gestellt, sondern weil ein heiliger Inhalt es verlangte. Des Dilemmas zwischen Form und Ausdruck werden sich diese Künstler nicht einmal sehr bewußt gewesen sein (wie Michelangelo es war, als er das der italienischen Kunst fremde Thema aufgriff). Ihre Wahl war im voraus getroffen. Nicht darauf kam es ihnen an, Dissonanzen formal zu überwinden, sondern sie als ausdruckerzeugende Kräfte einzustellen. Wo es um die reine Form geht, fühlt sich der Deutsche unsicher, sucht er Erleuchtung durch eine fremde Autorität; selbständig bis zur Kühnheit wird er, wo der Imperativ seines Innenlebens es heischt. Wie schnell hatten doch im Laufe des 14. Jahrhunderts die erlernten Formen sich abgenutzt. Um am Leben zu bleiben, muß die Kunst wahr sein, Wahrheit heißt in ihr allererst Übereinstimmung mit dem inneren Leben. Daß dieses noch die Kraft besaß, da und dort die erstarrte Form zu durchbrechen, auch auf die Gefahr der Formlosigkeit hin, war es nicht für die Kunst ein Glück? Michelangelos Pietà ist formvoller als die deutsche des 14. Jahrhunderts — selbstverständlich —, aber stärker an Ausdruck ist auch sie nicht. Formlosigkeit kann gerechtfertigt sein, wenn der gewollte Ausdruck nur in ihr zu finden ist, wohl; doch auch dies nur dann, wenn ein übermächtiger, allgemein verstandener, unbezweifelt wertvoller Gemütsinhalt es gebietet. Man kann das eine fruchtbare Formlosigkeit nennen. Sie war von alters das Schicksal und, recht verstanden, das Privilegium der deutschen Kunst.

DIE GRABPLASTIK.

Die Sitte, das Grab mit einer Bildnisfigur zu schmücken, ist im 14. Jahrhundert (in nochmaliger Steigerung im 15.) in stetiger Zunahme. Schon um 1400 hat sie mehr Hände beschäftigt als die Bauplastik. Waren fast alle Denkmäler des 13. Jahrhunderts dem Gedächtnis längst Verstorbener gewidmet gewesen, so fällt jetzt ihre Errichtung im Durchschnitt mit dem Tode des zu Ehrenden zusammen, ja, es lassen sich nicht ganz wenig Fälle nachweisen, in denen ein vorsorglicher Mann — wie z. B. Kaiser Rudolf von Habsburg — sich schon bei Lebzeiten das Denkmal sicherte. Im ganzen sind die Gräber geistlicher Personen noch in der Überzahl und unter den weltlichen die von Fürsten und Edelleuten; der städtische Patriziat hielt sich noch zurück. Für die deutschen Verhältnisse bezeichnend ist, daß es aus der ganzen Epoche nur drei Kaiserdenkmäler, und keineswegs besonders ausgezeichnete, gibt: Rudolf von Habsburg in Speier, Günther von Schwarzburg in Frankfurt — also wieder ein Gegenkaiser, wie einst der in Merseburg begrabene Rudolf von Schwaben — und zum Schluß Ruprecht von der Pfalz in Heidelberg. Dagegen gibt es von Territorialfürsten zusammenhängende Reihen. Die reichsten, stolzesten die fürstbischöflichen in Mainz, Würzburg und Bamberg. Neun Grafen und Herzöge von Berg haben ihre Denkmäler in der Abteikirche Altenberg. Ein Mausoleum der Landgrafen von Hessen wurde die Elisabethkirche in Marburg. Sieben Thüringer liegen in Reinhardtsbrunn begraben, mehrere Schwarzburger in Arnstadt, die Wettiner in Meißen, die Mecklenburger mit ihren Verwandten, der Königin Margarete von Dänemark und Albrecht von Schweden, in Doberan, die Markgrafen von Baden im Kloster Lichtenthal, mehrere Wittelsbacher von der pfälzgräflichen Linie in Amberg und Neumarkt. So vieles aus dieser Klasse sich erhalten hat, noch mehr vielleicht ist verschwunden. Eine Gattung für sich sind die Ehrengräber zur Erinnerung an längst Verstorbene, die zur Geschichte einer Kirche in Beziehung standen. Eine lange Reihe wurde z. B. in St. Emmeram in Regensburg im Laufe des 14. Jahrhunderts ausgeführt: für Kaiser Arnulf und seine Gemahlin Uta, für Ludwig das Kind, für Heinrich II., für die hl. Emmeram und Wolfgang und die sel. Aurelia u. a. m.

Gruppierung nach landschaftlichen Schulen ist ausgeschlossen, da bei dem sehr ungleichmäßigen Bedarf die Ausführung in der Hand hin- und herziehender Wanderkünstler lag. Dies auch der Grund, weshalb die Ausführung sehr oft mit dem Todesdatum nicht übereinstimmt und weshalb zuweilen hochstehende Arbeiten in ganz entlegenen Orten und in sonst kunstarmen Gegenden sich finden.

Die Grundformen blieben die herkömmlichen: die Tumba (Sarkophag) und die Bodenplatte. Zu ihnen kam eine Nebenform hinzu:

das Tischgrab, d. i. eine auf freistehenden Pfosten ruhende Platte (Abb. 412, 413). Vom Grabmal streng zu unterscheiden (was der bequeme Sprachgebrauch allzuoft unterläßt) ist das Epitaph (Abb. 431). Darunter hat man zu verstehen eine von der Grabplatte (die dann ohne Bildwerk bleibt) getrennte, über ihr an der Wand angeordnete Tafel. Die dargestellten Gegenstände sind dem gegenständlichen Kreise der religiösen Andacht entnommen, und die Bildnisfiguren der Toten werden nur in der herkömmlichen Form der Stifterbildnisse hineingezogen. Bekannt sind uns nur steinerne Relieftafeln. Sie tauchen gegen 1350 auf, erlangen Bedeutung doch erst von 1400 ab. Es ist die Form, unter welcher die bürgerlichen Kreise zuerst an der Grabkunst einen Anteil gewannen. Den Epitaphen verwandt sind die Totenschilder der Ritter. — Eine zweite neue Erscheinung sind die Standplatten. Durch ihre Aufstellung an der Wand oder einem Pfeiler gleichen sie den Epitaphen, in Form und Inhalt ihrer Darstellungen den Bodenplatten. Eine Unterscheidung von den nachträglich sehr oft, um sie zu schonen, an den Wänden aufgestellten Platten, die ursprünglich Bodenplatten oder Tumbendeckel gewesen waren, wird nur durch ein nebensächliches Merkmal, die Behandlung des Randes, möglich. Schon wegen dieser Indifferenz ist die scheinbar geistreiche Erklärung aus dem allmächtigen »gotischen Vertikalismus« verfehlt. Die Standplatten wurden ja erst häufig, als in der Baukunst das vertikalistische Prinzip dem Rückgang verfiel, im 15. Jahrhundert. Der wahre Grund ist allein der, daß mit der Zeit der Raum der Aufstellung von Tumben und Bodenplatten zu eng wurde; an Orten, wo dies noch nicht eingetreten war, blieb man bei der altgewohnten Grundform.

Die französische Form des Nischengrabes mit Baldachin hat nur einmal, im Grabmal des Bischofs Konrad von Lichtenberg in Straßburg, Nachahmung gefunden.

Schmückung der Tumbenwand durch Reliefs war schon im 13. Jahrhundert bekannt (das Papstgrab in Bamberg). Charakteristisch für das 14. ist die Architektonisierung. Eine Arkatur wird angelegt und mit Standfiguren ausgestattet. An fürstlichen Gräbern sind es, nach einer französisch-niederländischen Mode, die als Klagemänner gekleideten Personen des Hofgesindes. Das älteste Beispiel — zugleich bezeichnend für die Ausführung der Grabmäler durch Wanderkünstler — liegt im fernen Osten: das Grab Herzog Heinrichs IV. († 1290) in Breslau (Abb. 410). Wenig jünger die Landgrafengräber in Marburg und die derselben Schule angehörenden in Bielefeld, Kleve und Münster eifel. Am Grabe Günthers XXV. von Schwarzburg († 1368) tragen die Klagemänner als Freifiguren die Platte, wie beim Tischgrab; ähnlich am Grabe des Stifters der Hl. Geist-Spalkirche in Nürnberg; an der Tumba des Pfalzgrafen Ruprecht in Amberg Passionsszenen in fortlaufender Folge, ohne tektonische Teilung. Im ganzen sind wir über diesen Teil der Dekoration schlecht unterrichtet,

da die meisten Tumben, insofern sie sich als Verkehrshindernisse lästig machten, in jüngerer Zeit meistens abgebrochen und nur die (an die Wand gestellten) Deckel mit den Bildnisfiguren konserviert wurden. Im späteren Mittelalter haben wir uns die Chöre alter und vornehmer Kirchen mit Sarkophagen dicht besetzt zu denken. Die lebens- und überlebensgroße Bildnisfigur war immer das Hauptstück der Darstellung. Amplifikation tritt nur im Rahmenwerk ein, und wieder sind es streng architektonische Motive, die herangezogen werden. Hatte das Dreizehnte hie und da schon damit begonnen, den Toten sinngemäß als liegend darzustellen, so kehrte das Vierzehnte zum »gelegten Standbild« zurück. Es ist aufzufassen, als stünde es in einer eingerahmten Nische. Deshalb haben, im Gegensatz zu den Grabplatten des Dreizehnten, die des Vierzehnten durch die nachträgliche senkrechte Aufstellung meist nur gewonnen *. Dabei zeigt sich denn auch, erfreulicherweise, daß die Rahmenarchitektur keineswegs den allzu starken Druck ausübt, wie auf die Portalstatuen, vielmehr gibt sie in ihren geometrischen Linien ein festes Maß, das auch die leiseren Bewegungen der organischen Gestalt deutlicher zur Wahrnehmung bringt. In gewissen Äußerlichkeiten bleibt Zwiespalt, so wird z. B. das Kopfkissen beibehalten und kommen die Löwen am Fußende oft in die seltsame Lage, daß der Mann auf ihnen steht. Andererseits wurden alle konventionellen Standbildmotive des Faltenwurfs und selbst die ausgebogene Hüfte unbedenklich in die liegende Lage herübergenommen. Grundsätzlich unterscheiden sich die Grabbilder von der Architekturplastik durch die wirklichkeitsgemäße, zeitgenössische Tracht; auch die Stiftergräber geben nur die Tracht der Entstehungszeit, nicht die, in welcher die geehrte Person gelebt hatte. Die Prälaten- und Frauengewänder bedingten, da sie weit und faltenreich waren, keine veränderte Stilhaltung. Anders war es bei den Gräbern der männlichen Laien. Von etwa 1330 ab lassen sich Fürsten und Edelleute gepanzert abbilden, und zwar mit Genauigkeit. Da nun aber das Gewand mit seinem Faltenwerk, wie wir wissen, für die gotische Plastik ein Hauptausdrucksmittel war, so entstand hier eine bedenkliche künstlerische Leere. Je mehr dann noch das weiche Kettenhemd durch den starren Plattenpanzer verdrängt wurde, um so undankbarer wurde die Aufgabe für den Plastiker. Die Mehrzahl der Rittergräber kommt über eine nüchterne Sachlichkeit nicht hinaus.

* Eine allgemeine Regel, wie man Grabfiguren am besten abbildet, läßt sich nicht aufstellen. Grade in der von den Photographen bevorzugten reinen Frontalansicht sehen wir sie am Denkmal (wofür nicht der Tumbendeckel abgehoben ist) nie. Aber die Künstler haben während der Arbeit die Platte senkrecht vor sich stehen gehabt, und es ist nicht zu verkennen, daß meistens — nicht immer — diese Ansicht die reichhaltigste und natürlichste ist, zumal es sich ja gar nicht um wirkliche Rundplastik handelt, sondern nur um ein gesteigertes Relief.

Wollte die Grabplastik großer Einförmigkeit entrinnen, so mußte sie an eingehender Charakteristik des Kopfes sich schadlos halten. Nach moderner Vorstellungsweise wäre von da bis zum wirklichen Porträt nur ein kurzer Schritt gewesen. In Wahrheit war er groß. Wenn er hie und da einmal getan wurde, geschah das ohne Konsequenz. Das Hindernis lag nicht in einem Nicht-Können der Kunst, sondern in dem Nicht-Wollen der Sitte: es wurde, so seltsam es uns heute erscheint, auf die Festlegung und Überlieferung der individuellen Physiognomie, die man als etwas Zufälliges empfand (genau so wie die Griechen in ihrer klassischen Epoche), kein entscheidender Wert gelegt. Versucht werden konnte es überhaupt nur dann, wenn entweder das Grabmal zu Lebzeiten angefertigt wurde, oder, im Falle der Anfertigung nach dem Tode, wenn der Künstler den zu Verewigenden gekannt hatte und aus der Erinnerung sein Bild rekonstruierte. Sicher sind beide Voraussetzungen hin und wieder eingetreten*, aber häufig oder gar die Regel waren sie nicht, wie wir auch nie in der Lage sind, zu bestimmen, wieweit sie im Sinne authentischer Porträtähnlichkeit ausgenutzt wurden. Viel öfter verstrich eine mehr oder minder lange Zeit, bis man einen vertrauenswürdigen Künstler zur Hand hatte. Wenn wir gar nicht selten nebeneinander drei oder vier Denkmäler mit auseinanderliegenden Todesdaten von derselben Hand ausgeführt, oder an verschiedenen Orten dieselbe Grabfigur identisch wiederholt finden, so sind das Beweise, wie wenig Gewicht auf historische Porträtähnlichkeit gelegt wurde. Etwas anderes, mit jener nicht zu verwechseln, ist die rein auf künstlerischem Grunde stehende Individualisierung. Genaue Angabe der Standesmerkmale in Tracht und Haltung — geistliche Gravität, fürstliche Pracht, ritterliche Schneidigkeit, weibliche Huld und Anmut — war von jeher verlangt worden. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts tritt die Individualisierung der Köpfe hinzu. Ob sie mit Benutzung der Züge des Toten oder als freie Konstruktion des Künstlers gewonnen wird, ist unwesentlich. Betont soll nur werden, daß es sich überhaupt um eine einmalige Persönlichkeit, nicht um eine Idealfigur handelt. Sind ja doch, wie immer wiederholt werden muß, nicht aufgebahrte Leichen dargestellt, sondern der volle Eindruck des Lebens soll hervorgerufen werden. Hierin ist die Grabplastik vor der Bauplastik im Vorsprung. Der Übergang vom idealen zum naturalistischen Stil ist am besten an ihr zu beobachten.

Von der Mitte des Jahrhunderts ab war die Grabplastik der Bau-

* Entschiedene Porträtzüge besitzt z. B. das Grab Rudolfs von Habsburg in Speier (leider modern überarbeitet). Die österreichische Reimchronik erzählt, der ehrliche Meister habe, bevor er sich an die Arbeit machte, genau die Runzeln im Gesicht des Kaisers abgezählt, und als ihm zu Ohren kam, derselbe habe inzwischen eine mehr bekommen, sei er sogleich zu ihm hingereist, habe sie genau notiert und noch nachträglich in den Kopf eingemeißelt. Eine anmutige Legende! So stellte man sich damals »Ähnlichkeit« vor.

plastik ohne Zweifel qualitativ überlegen und unmittelbarer als jene macht sie die Stilwandlungen und hinter diesen die Strömungen im Innenleben des Jahrhunderts anschaulich. Beispiele geben die Abb. 404—433.

Bürgerliche Grabmäler kommen im 14. Jahrhundert noch nicht vor, es wäre denn, daß die Familie sich zum Adel rechnete, wie die Holzhausen in Frankfurt, deren Doppeldenkmal im Dom (1371) zu den besten der Zeit gehört (Abb. 426). Sonst wählten die Bürger, natürlich auch nur die vornehmsten, die Form des Wandepitaphs, d. i. einer Reliefplatte, auf der die Verstorbenen im Gebet vor dem Schmerzensmann dargestellt oder sonst in eine religiöse Szene verflochten sind. Am reichsten an Epitaphen ist Thüringen und die Maingegend (Abb. 431—433).

Der Erzguß, mit dem einst die romanische Grabplastik begonnen hatte, war in Vergessenheit geraten. Wo er hie und da sporadisch noch auftritt, wie in Köln und Lübeck, spricht die Vermutung für niederländischen Import. Vollkommen vereinzelt und unerklärt ist das Bronzerelief des Bischofs Wolfhart von Rot, † 1302, im Dom zu Augsburg (Abb. 415). Der deutsche Ursprung ist hier aber sicher, da die Künstlerinschrift sagt: *Otto me cera fecit Cunratque per era*. Man lernt hieraus auch, daß Former und Gießer getrennte Personen sein konnten, vielleicht sogar in der Regel es waren. — Durch den Mangel an Stein wären die Flach- und Küstenlande des Nordens zu völligem Verzicht auf monumentale Grabkunst genötigt gewesen — der hie und da gesuchte Ersatz durch hölzerne Grabfiguren konnte nicht behagen, — hätte sich nicht eine neue Technik angeboten: die gravierte Messingplatte (Abb. 580). In Stein geritzte Zeichnungen kommen als billige Surrogate überall und in Menge vor. Auf die mutmaßliche Herkunft der Grabplastik aus der Malerei haben wir im ersten Bande hingewiesen. Hier tritt also gewissermaßen eine atavistische Rückbildung ein. Die älteste uns bekannte gravierte Messingplatte ist die des Bischofs Yso von Verden, † 1231, die nächstälteste die des Hildesheimer Bischofs Otto von Braunschweig, † 1279. Es darf vermutet werden, daß in Niederdeutschland die Gattung schon in jenem Jahrhundert keine Seltenheit war. Die Kolonisation erweiterte den Bedarf. Nichts ist aber bezeichnender für die Kunstgesinnung im kolonialen Neudeutschland, als daß es wohl der Baukunst, aber nicht der Malerei und Plastik eine gute Stätte war. Die gravierten Grabplatten hatten sich inzwischen in Flandern technisch wie künstlerisch zu großer Vollkommenheit entwickelt*. Sie eigneten sich, da sie sich leicht in Quadrate zerschneiden und wieder zusammensetzen ließen, durchaus zum Export und zu einer auf diesen sich stützenden zentralisierten Industrie. Wie hätten sich die deutschen Seestädte diesen Vorteil entgehen lassen sollen? Wie es denn auch im

* Über das Alter dieser Industrie vermag ich nichts anzugeben. Die heute in den Niederlanden vorhandenen Platten sind weniger zahlreich als die deutschen, und ihre Reihe beginnt später, erst im 14. Jahrhundert.

Charakter dieser Menschen lag, immer gern vor Augen zu haben, was sie an ihre Fahrten über See erinnerte. Wie wenig dieser Zeit an Porträtähnlichkeit gelegen war, wird hier schlagend bewiesen*.

Aus dem im Laufe der Zeit sehr zusammengeschmolzenen Vorrat heben wir folgende Stücke hervor:

Verden: B. Yso, † 1231 (einheimisch).

Hildesheim: B. Otto, † 1279 (einheimisch).

Schwerin: Zwei Doppelpplatten für vier Bischöfe aus dem Hause Bülow, 1375 (flandrisch).

Paderborn: B. Bernhard zur Lippe, † 1340 (flandrisch).

Lübeck: B. Heinrich Bocholt, † 1341 (flandrisch). B. Burchard von Sarkau, † 1317, und Johann von der Mul, † 1350, Doppelpplatte (flandrisch) (Abb. 580). Johann Klingenberg, † 1356 (flandrisch).

Stralsund: Bürgermeister Albert Hövener, † 1357 (flandrisch); Bürgermeister Arnold Voet, † 1355 (flandrisch).

Thorn: Bürgermeister Johann von Soest und Frau, † 1361 (flandrisch); zwei ähnliche verschwunden.

Lübeck: Bürgermeister Bruno von Warendorp, † 1369 (flandrisch); B. Bertram Cramon, † 1377 (flandrisch?).

Paderborn: B. Heinrich von Spiegel, † 1380 (einheimisch); B. Rupert von Berg, † 1394 (einheimisch).

Nordhausen: sechs Gedenktafeln für bürgerliche Familien, 1397 (einheimisch).

Unter den zerstörten Platten erweisen sich zwei durch Abbildung überlieferte als bedeutend: in Altenberg bei Köln Platte des Bischofs Wikbold von Kulm in Westpreußen, † 1398 (also dem baltischen Kreise angehörend, während am Rhein, trotz der Nähe der Niederlande, die Gattung nicht Wurzel faßte), und in Hamburg ein Erinnerungsmal für den durch Kaiser Otto I. abgesetzten und der Obhut des Erzbischofs von Hamburg-Bremen übergebenen Papst Benedikt V.

In Oberdeutschland kommt die gravierte Platte vor dem späteren 15. Jahrhundert nicht vor. Als einzige niederländische kennen wir eine im Dom von Konstanz, wo sie das Grab eines auf dem Konzil verstorbenen englischen Bischofs zierte.

* Zur Technik sei bemerkt, daß die eingeritzte Zeichnung mit schwarzem Schmelz ausgegossen war, der heute größtenteils ausgesprungen ist. Eine Abart bilden die Steinplatten mit eingelegten Messingfiguren und Inschriftbändern. Nach demselben Prinzip weißer Stein und schwarzer Marmor kombiniert (namentlich am Niederrhein häufig).