



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

2. Kapitel. Die darstellenden Künste 1250-1400

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

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 doktrinen 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 skulpierten 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 Er rungenschaft 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. Hier 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, zerreißenden Zweifels, 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 überschulanken, 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 Bianka 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 Mobilen 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 Nebenaltären, 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 lädt 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 »àne 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 Reinhardsbrunn 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 (wofern 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 aufgebaarte 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).