



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

Die Bauplastik

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

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 skulptierten Bogenläufen, hier ein Gedränge kleiner Grüppchen, deren oft schöne Erfindung kaum noch beachtet werden kann (am Straßburger Mittelportal 72 an der Zahl!). Am Tympanon: dort eine einheitliche Komposition, hier Aufteilung des Feldes in mehrere horizontale, von den Bogenlinien häßlich überschrittene Streifen. — Alles in allem: das gotische System wurde der Plastik zu einem Prokrustesbett, nach dessen Form sie sich abwechselnd dehnen und zusammenziehen mußte, Erdrückung der Kunst durch die Routine war auf die Dauer unvermeidlich. Und doch erstaunen wir, wie oft uns die Photographie mit geistvollen Einzel-

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

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

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

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

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

Die Perioden der Kunstgeschichte decken sich nicht mit der Zeiteinteilung nach Jahrhunderten, wenn wir uns auch von der Bezugnahme auf diese schwer losmachen können. Sprechen wir vom Stil des 13. Jahrhunderts, so meinen wir doch nur die um 1260 zu Ende gehende Epoche. Es folgt dann eine Zwischenzeit von unsicherer Haltung, auch die Kunst erlebte ein »Interregnum«, das dem politischen parallel läuft. 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 entgegentänzelnden Törlin 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 Gedankentiefe hineingeheimnißt. Der Geist des Albertus Magnus wurde zitiert und, als dies sich als grober Anachronismus erwies, zum mindesten eine Kommission gelehrter Dominikaner — obschon diese ihre eigenen Kirchen fast bildlos zu bauen pflegten. Die Sache liegt viel einfacher. Der Verfasser des Programms hat den ikonographischen Inhalt der drei Straßburger Portale auf die einzige Vorhalle im Auszug zusammengepreßt, ja, noch einige Erinnerungen vom Südportal hinzugenommen. Er befand sich aber in der unbequemen Lage, daß er die Arkaturen an den Wänden der Vorhalle, in denen der Portalzyklus sich fortsetzen sollte, fertig vorfand: die zwischen die Spitzgiebel eingeklemmten Statuenkonsolen und damit die Statuen selbst sind offenbar (was man bisher, scheint es, übersehen hat) ein späterer Zusatz. Die Zahl der auszufüllenden Plätze war also gegeben, keineswegs aber deckte sie sich mit der unterzubringenden Kopfzahl. Wir wollen die Schilderung so kurz wie möglich fassen. Das Tympanon des Portals, in 5 Reihen geteilt, gibt eine ungeschickte Vermengung des Lebens Jesu und des Jüngsten Gerichts, d. h. es komprimiert die drei Straßburger Bogenfelder in eins. Am Gewände links die Könige aus Morgenland und Ekklesia, rechts Marias Besuch bei Elisabeth und die Synagoge. An der Südwand, über der Arkatur, zunächst die fünf törichten Jungfrauen. Die klugen stehen aber nicht ihnen gegenüber, sondern in der Diagonale an der Nordwand; und der Verführer steht nicht bei den törichten, sondern weit von ihnen getrennt neben dem äußeren Eingang. Ferner: für die Reihe der freien Künste reichte der Platz nicht aus, so muß sie mit einem Knick an die Westwand herübergezogen werden. Und so fort. Wer hierin einen »der durchdachtesten und geistvollsten Zyklen des Mittelalters« erkennen will, tut dem Mittelalter arges Unrecht. Die groben Unstimmigkeiten erklären sich vielmehr so, daß dem ungelehrten Meister an der ikono-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Baiern. Die Skulpturenarmut Oberschwabens wiederholt sich in

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DIE BEWEGLICHE PLASTIK UND MALEREI.

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