



Geschichte der deutschen Plastik

Bode, Wilhelm von

Berlin, 1885

Viertes Kapitel: Die Plastik im Dienste der gotischen Baukunst (um 1275 -
1450)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96067](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96067)

Viertes Kapitel.

Die Plastik im Dienste der gotischen Baukunst

(um 1275 bis 1450).

Bei Abgrenzung der Epoche der mittelalterlichen Kunst, welche man herkömmlich als die gotische bezeichnet, (die in Deutschland früher übliche Bezeichnung als „germanischer Stil“ ist zum Glück jetzt völlig aufgegeben) pflegte man diesen Zeitraum auch für die Plastik fast noch einmal so weit auszudehnen, als es hier geschehen ist. Wenn man danach die „gotische Epoche“ mit der Mitte oder gar dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts beginnt und mit dem Ende des fünfzehnten abschließt, so wählt man als charakteristisches Merkmal derselben eine Eigentümlichkeit, die Herrschaft des Spitzbogens, welche selbst in der Architektur wesentlich nur eine äußerliche ist, die aber insbesondere für die Plastik und Malerei von gar keiner wesentlichen Bedeutung ist. Schon bei der Besprechung der vorausgehenden Periode wurde näher begründet, weshalb wir die Plastik um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts noch zu der sogenannten romanischen Kunst zu rechnen haben; und bei der Charakteristik der folgenden Periode werden wir näher darauf einzugehen haben, daß die plastische Bildnerei des fünfzehnten Jahrhunderts schon vor der Mitte desselben eine der gotischen Zeit geradezu entgegengesetzte Richtung annimmt und, mit ähnlichem Rechte wie gleichzeitig die Plastik in Italien, als Kunst der „Renaissance“ bezeichnet werden muß.

Die Epoche der deutschen Skulptur, welche wir für die deutsche Plastik mit Recht als die gotische bezeichnen dürfen, charakterisiert sich durch die unbeschränkte Herrschaft der Architektur über die Plastik und den Einfluß der gotischen Bauformen auf dieselbe. In dem vorgeschrittenen Stadium der Entwicklung, in welchem Deutschland den gotischen Baustil von Frankreich übernahm, und in der dadurch angebahnten und bedingten weiteren Ausbildung desselben mußte dieser in der Regel so heilsame Einfluß der Architektur auf die Plastik in mehrfacher Beziehung von ungünstiger und selbst verhängnisvoller Wirkung sein. Durch das Bestreben nach möglichst leichter, lustiger Bauart, durch die Entwicklung aller Glieder nach oben und infolgedessen nach möglichster Beschränkung der Wandentfaltung wurden die zum Schmucke gotischer Bauten angebrachten Bildwerke auf einige wenige Plätze derselben beschränkt; und hier waren sie obenein zum Teil durch die Form des Spitzbogens gezwungen, sich — wenn ich mich so ausdrücken darf — zu ducken und zu bücken, um überhaupt Platz zu finden. Schon dieser äußere Grund erklärt teilweise jene den Statuen des vierzehnten

Jahrhunderts eigentümlichen ausgeschwungenen, gebeugten und gewundenen Stellungen, welche häufig die notwendige statuarische Ruhe ganz empfindlich beeinträchtigen. Daß aber der gezierte, schwächliche Charakter dieser Haltung keineswegs allein aus jenem äußeren Grunde entsprang, vielmehr zugleich ein Ausfluß der ganzen Zeitrichtung ist, ergibt sich aus dem Ausdruck der Köpfe, welcher denselben empfindsamen Charakter eines einseitigen und doch konventionellen Gefühlslebens trägt. Dieser wirkt, bei dem Mangel an feinerem Verständnis der Natur, in seiner Übertreibung oft geradezu als Karikatur. Man pflegt allerdings dieser Zeit einen Fortschritt gerade durch ein genaueres Eingehen auf die Natur nachzurühmen, doch wie ich glaube, sehr mit Unrecht; wenigstens soweit es sich um das Verständnis für die Form handelt. Man vergleiche nur die dieser Zeit angehörenden Portalskulpturen am Dom zu Straßburg oder an der Lorenz- und selbst an der Frauenkirche zu Nürnberg mit den Bamberger oder Naumburger Bildwerken des dreizehnten Jahrhunderts: und man wird sich überzeugen, daß sie nicht nur in Größe und Adel der Auffassung und Schönheit der Formen, sondern ebenso sehr in der Richtigkeit der Verhältnisse, Wahrheit der Haltung, Verständnis für die Details, namentlich für den Faltenwurf, hinter den letzteren weit zurückstehen. Gerade in der Gewandung machte sich um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts das Bestreben geltend, durch Nachbildung von dünnen Stoffen eine möglichst reiche, zierliche Faltengebung hervorzurufen und zugleich den Körper darunter möglichst zur Geltung zu bringen. Dagegen sind die Figuren in den plastischen Bildwerken des vierzehnten Jahrhunderts mit langen gefütterten Gewändern von dickem Stoff bekleidet, welche den Körper ganz verhüllen und nur einfache schwerfällige und selbst plumpe Falten bilden; und diese sind nur ausnahmsweise und fast nur in der früheren Zeit wirklich groß angeordnet oder gar den Formen und Bewegungen des Körpers angepaßt. Ja die gotischen Künstler kommen allmählich dahin, den Faltenwurf ganz schematisch als etwas Selbständiges zu entwickeln: die Hauptfalten der Gewänder sind, im falschen Streben nach Größe, tief und plump gebildet und so angeordnet, daß sie häufig die Hauptformen und Bewegungen des Körpers verdecken oder geradezu entstellen; und im gesuchten Gegensatz dazu sind die Gewandsäume in zierliche, geschnörkelte Falten gelegt. Auffassung und Behandlung verraten hier den gotischen Steinmetz in seiner Freude an Hohlkehlen mit kräftigen Schatten und an den zierlichen Schnörkeln der Dekoration. Denn es ist ein charakteristisches Zeichen für die Plastik dieser Epoche und zugleich ein weiterer Grund für ihren Verfall, daß bei der Abhängigkeit derselben von der Architektur die Ausführung auch der rein plastischen Arbeiten in die Bauhütte, in die Hand der Steinmetzen kommt. Durch die außerordentlichen Ansprüche, welche die gotische Architektur an ihre Handwerker stellte, waren dieselben technisch allerdings dazu befähigt; dafür ging ihnen aber nicht nur das feinere Verständnis der Natur von vornherein ab, sondern daselbe wurde durch die dem Steinmetzen geläufige stilistische Behandlung der Tier- und Pflanzenformen bei den architektonischen Ornamenten auch zu manierierter Behandlung des menschlichen Körpers verkehrt.

Wie diese Fehler, wie der Rückschritt in den Künsten überhaupt zugleich ein Ausdruck des politischen und sozialen Rückganges und Verfalls in Deutschland während des dreizehnten und namentlich des vierzehnten Jahrhunderts ist, dies näher auszuführen, ist Aufgabe der Kulturgeschichte.

Bei allen den gerügten Mängeln hat diese Epoche ihre nicht zu unterschätzende Bedeutung, namentlich als Vorbereitung der zweiten Blüte der deutschen Plastik im fünfzehnten Jahrhundert. Dieselbe liegt namentlich in der, freilich oft bis zur Karikatur gesteigerten Betonung des inneren Lebens, des Gefühls, während bei den plastischen Gebilden der vorausgegangenen Epoche in ihrer Größe und Schönheit häufig eine gewisse Leere und Kälte der Empfindung nicht wegzuleugnen ist. In diesem Streben verhüllt und vernachlässigt die gotische Zeit mit einer gewissen Absicht den menschlichen Körper, worin sie durch die Tracht begünstigt wurde; namentlich durch die festliche Tracht, wie sie die Kunst in der Regel wiederzugeben hatte: die Panzerrüstung beim Manne und das lange Kleid aus dickem Stoff und ohne Taille nebst dem schweren Schleppmantel bei der Frau.

Ein weiterer Fortschritt dieser Epoche liegt in der Erweiterung der Aufgaben. Obwohl sich dieselbe nämlich in der Zahl der umfangreicheren Bildwerke nur in den ersten Jahrzehnten noch mit der vorausgegangenen Epoche messen kann, ist doch die gleiche Abnahme in der Mannigfaltigkeit derselben keineswegs zu konstatieren. Vielmehr befördert das rasche Wachsen der Bedürfnisse, die steigende Bedeutung der Genossenschaften und selbst der Persönlichkeit des Einzelnen innerhalb derselben, so wie namentlich die wachsende Blüte der Städte die plastische Ausschmückung von mancherlei profanen Bauten. Dies erklärt auch die stets in weitere Kreise sich verbreitende Sitte der plastischen Grabsteine, die uns aus dieser Epoche in fast unzählbarer Fülle erhalten sind. Bei dem Wert, welchen die Auftraggeber auf dieselben legten, und bei den Preisen, welche sie dafür zahlten, mußten auch die Anforderungen an ihre künstlerische Ausführung und an porträtartige Wiedergabe mehr und mehr steigen. Daher sehen wir gerade in dieser Gattung von Bildwerken, namentlich gegen Ausgang dieser Epoche, die tüchtigsten Denkmale ausführen, deren Behandlung wirkliche Künstler verrät. Auch bildet sich gleichzeitig vorwiegend am Bildnis ein tüchtiger Naturalismus heraus, welcher schließlich um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zu einer neuen, zur höchsten Blüte der deutschen Plastik führt.

Der Übergang aus einer Entwicklungsperiode der bildenden Kunst in die andere geht niemals ganz plötzlich und ohne Vermittelung vor sich. Auch am Eingange dieser Epoche der deutschen Plastik stehen eine Reihe von Bildwerken, deren Eigenart sie in mancher Beziehung noch den Meisterwerken der vorausgehenden Epoche unmittelbar nahe rückt. Es läßt sich daher gelegentlich darüber streiten, ob wir solche Arbeiten der einen oder der anderen Epoche zurechnen sollen; und die Entscheidung wird zum Teil von äußeren Gründen, namentlich vom Zusammenhange mit dem Gebäude wie mit anderen Bildwerken, abhängen.

Charakteristisch für die Herkunft des neuen Stils ist der Umstand, daß derselbe in Deutschland zunächst in den Grenzgebieten gegen Frankreich auftritt, und zwar gerade an den Kirchen, welche zuerst in rein französischer Gotik ausgeführt wurden.

Man pflegt allen diesen Kirchen voran die Liebfrauenkirche zu Trier zu nennen. Auch der plastische Schmuck derselben zeigt in Anordnung und Charakter den gleichen neuen Stil; und zwar gleichfalls wohl zum erstenmal in Deutschland,

da wir die Entstehung dieser Skulpturen doch spätestens gleich nach Vollendung der Kirche im Jahre 1247 anzusehen haben werden. Das Hauptportal erinnert in der Anordnung seiner Skulpturen an die etwa gleichzeitige Goldene Pforte zu Freiberg i. S.; doch verrät sich schon in der Entwicklung des plastischen Schmuckes über das eigentliche Portal hinaus bis in den Giebel der französische Einfluß. Das Portal zeigt im Halbrund die thronende Madonna und zur Seite derselben die anbetenden Könige und die Darstellung im Tempel, sämtlich in Relief; an den Thürleibungen waren je drei lebensgroße Statuen angebracht, von denen nur der Alte und Neue Bund so wie ein männlicher Heiliger erhalten sind. In den fünf Archivolten des Rundbogens darüber in kleinen Figuren die Kirchenväter, Bischöfe, Engel, Selige und die klugen und thörichten Jungfrauen. Zu den Seiten des Portals jederseits das Opfer Abrahams und Noahs Brandopfer; darüber je ein Erzvater und die Verkündigung; endlich im Giebel der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes; alle diese Darstellungen in reichlich lebensgroßen Freiguren. Die Anordnung des Ganzen ist durch ihre Einfachheit und Klarheit von schöner Wirkung. Dagegen sind Bewegung und Ausdruck der einzelnen Figuren, neben gleichzeitigen sächsischen oder oberrheinischen Bildwerken, noch auffallend gebunden, teilweise selbst steif; auf feinere naturalistische Durchbildung ist ganz verzichtet. Die vollen, rundlichen Langsalten der Gewänder sind schon charakteristisch gotisch, während die ruhige Haltung, der einfache Ausdruck noch das Erbe des romanischen Stiles sind. Ganz ausgesprochen gotischen Charakter tragen die augenscheinlich etwas jüngeren Bildwerke des unteren Nordportals: im Bogenfeld die Krönung Mariä, in den Hohlkehlen zwei Reigen von Engeln und zierlich naturalistisches Laubwerk, feiner bewegt, reicher gewandt und noch von größerer Anmut als die Gestalten des Hauptportals.

Unter dem Einfluß dieser Portalsskulpturen entstand der ähnliche plastische Schmuck des Kirchenportals in dem benachbarten Tholey, nach Kuglers Angabe leider schon sehr verwittert: „im Bogenfeld die Auferstehung Christi, in den Bogenläufen die klugen und thörichten Jungfrauen u. s. w.“

Diesen Bildwerken der Liebfrauenkirche steht der Schmuck der Fassade des südlichen Querschiffs der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal, am Neckar, so außerordentlich nahe, daß wir auch ohne die ausdrücklichen urkundlichen Zeugnisse auf die etwa gleichzeitige Entstehung unter den gleichen französischen Einflüssen schließen würden. Daß in der That die Bildwerke mit der zwischen den Jahren 1262 und 1278 von einem Pariser Architekten erbauten Kirche gleichzeitig sind, dies beweist auch hier ihre Zusammengehörigkeit mit dem Bau, für den sie an ihrer Stelle geradezu eine Notwendigkeit sind. Auch die Anordnung ist der an der Fassade der Liebfrauenkirche zu Trier sehr verwandt: am Thürpfeiler die Statue der Madonna, an den Thürschrägen die Statuen von je zwei Heiligen und außen daneben Petrus und Paulus; im Tympanon der Gekreuzigte zwischen den Gestalten des Alten und Neuen Bundes und Johannes und Maria, von zwei knieenden geistlichen Stiftern verehrt; in den Archivolten die Figuren der zwölf Apostel. Darüber im Giebel drei Heilige in Standbildern und zu oberst in den Blenden neben dem Fenster noch zwei weitere Statuen. Wie diese Bildwerke in der Anordnung zunächst auf die Hebung und Bereicherung der architektonischen Linien berechnet sind und dadurch schon sich als Arbeiten

gotischen Stils bekunden, so ist auch ihre Auffassung und Behandlung ebenso stark von den gleichen Zwecken beeinflusst, wie die der Trierer Bildwerke. Nur im Ausdruck der Köpfe zeigt sich ein stärkeres Streben auf lebendige Bewegung. Die Gestalten sind schlank, die Gewandung ist einfach, in lange Falten gelegt. Neben den Statuen von Bamberg oder Raumburg und selbst neben älteren sächsischen Bildwerken erscheinen dieselben wenig belebt; man empfindet schon, daß hier ein Steinmetz gearbeitet hat, der das Material nicht überwunden hat und den Stein nicht zu Fleisch und Blut umzugestalten wußte.

Auch am Oberrhein zeigt sich der französische Einfluß wie in der Architektur so auch in der Skulptur fast gleichzeitig und tritt hier gleichfalls an den ersten großen Kirchenbauten in französischem Stile auf. Doch entfaltet sich derselbe hier in viel glänzenderer Weise; und im Anschluß an eine ältere blühende Bildhauerschule bringt die Plastik hier anfangs noch eine Reihe von Arbeiten hervor, welche den Vergleich mit dem Besten aushalten, was in der vorangegangenen Epoche geschaffen war. Freilich sind dieselben noch mit manchen Arbeiten derselben, so namentlich mit den späteren Bamberger Bildwerken, den Statuen im Chor zu Raumburg und an der Paradieses-
pforte zu Magdeburg etwa gleichzeitig. Wenn sie aber trotzdem im Charakter von diesen so wesentlich abweichen, daß wir sie dieser neuen Richtung der Kunst zurechnen zu müssen glauben, so ist das namentlich dem französischen Einflusse und der Einwirkung der gotischen Architektur auf die Plastik zuzuschreiben.

Am Münster zu Freiburg i. Br. ist der außerordentlich reiche plastische Schmuck an der Außenseite vorzugsweise in die in den Turm angebaute Portalhalle gelegt, wodurch auf jeden Anteil derselben an der allgemeinen architektonischen Wirkung verzichtet worden ist. Der Künstler oder seine Auftraggeber haben dafür in dem abgeschlossenen Raum dieser Halle, die zur Sammlung und Vorbereitung auf das Gotteshaus besonders geeignet war, den eintretenden Gläubigen die gesamte Heilslehre in Bildwerken zur Anschauung zu bringen gesucht. Freilich geht Schnaase*) wohl zu weit, wenn er die Anordnung im allgemeinen sowohl wie die Gruppierung der einzelnen Statuen und ihr Verhältnis zueinander bis ins kleinste aus der Dogmatik und der scholastischen Gelehrsamkeit der Zeit erklären will; wir werden dem Zufall und künstlerischer Willkür, wenn nicht selbst mißverstandenen Umstellungen späterer Zeit einzelne sonderbar auffallende Zusammenstellungen zuzuschreiben haben. Aber jedenfalls ist der belehrende und erbauende Zweck der Bildwerke kaum an einem anderen deutschen Bauwerke des Mittelalters so deutlich und umfangreich ausgesprochen als hier; und deshalb kann man Rugler (Al. Schriften) nicht beistimmen, wenn er, im Gegensatz gegen Schnaase, die Anordnung vorwiegend auf künstlerische Motive oder zufällige Laune zurückführen will. Am Pfeiler des Doppelportals, welches in das Innere der Kirche führt, thront hergebrachter Weise Maria mit dem Kinde. Die Reliefs des hohen Bogenfeldes sind durch kleine Bogenfriese in drei größere Abteilungen geteilt, von denen die beiden unteren wieder in je zwei Reihen zerfallen: zu unterst sind die Geburt und Anbetung der Hirten, so wie Gefangennahme und Geißelung dargestellt;

*) Schnaase. IV. 291 ff.



Statue vom Portal des Münsters zu Freiburg i. Br.

in der mittleren Abtheilung die Kreuzigung; zu oberst das figurenreiche jüngste Gericht. Die vier Archivolten, welche diese Reliefs einrahmen, enthalten, von innen nach außen betrachtet, die Statuetten von Engeln, Propheten, jüdischen Königen und von den Patriarchen. Unter denselben stehen in den Thürwangen beiderseits vier Statuen in beinahe Lebensgröße: rechts Maria und der Engel Gabriel, Maria und Elisabeth, in einer Nische zusammengedrängt, so wie die allegorische Gestalt des Alten Testaments; links, der Madonna am Portalpfeiler zugewandt, die heiligen drei Könige und die Gestalt des Neuen Testaments. Hieran schließen sich an den Wänden der Portalhalle, in gleicher Größe und gleicher Höhe aufgestellt, jederseits vierzehn Statuen. Über die Beziehungen derselben zueinander wie über die Bedeutung der Gegenüberstellung der gesamten Bildwerke beider Seiten verweise ich auf Schnaase, wenn auch seine Auffassung in manchen Punkten gar zu künstlich und gesucht erscheinen muß. Rechts die Statuen der fünf thörichten Jungfrauen, die allegorischen Gestalten der sieben freien Künste und mehrere weibliche Heilige; links fünf kluge Jungfrauen mit ihrem himmlischen Bräutigam Christus, fünf Heilige des Alten Testaments, so wie ein Engel und die allegorischen Gestalten der Wollust und Verleumdung.

Schnaase sagt von diesen Bildwerken der Vorhalle, welche man in die Zeit ihrer Vollendung, um 1270, zu setzen pflegt, daß sie „an Schönheitsgefühl, Schwung und zarter Grazie alle anderen Bildwerke der deutschen Gotik übertreffen.“ Für die meisten Arbeiten, namentlich für die Mehrzahl der Statuen, beruht dieses Urteil gewiß auf einer richtigen Wertschätzung derselben. Ihr Charakter und ihre Bedeutung erklären sich aus dem engen Zusammenhange mit der älteren Kunstblüte, die noch gleichzeitig in anderen Teilen Deutschlands ihre Meisterwerke hervorbringt. Denn sie sind, wie gesagt, zweifellos mit den späteren romanischen Bildwerken in Bamberg und in Sachsen gleichzeitig entstanden und teilen, wenn auch schon an einem Bauwerk in rein gotischem Stil angebracht, schon dadurch den großen plastischen Sinn jener früheren Epoche, daß sie für sich und getrennt von der Architektur gesehen sein wollen. Die Figuren vereinigen in sich noch die Hauptvorzüge der unmittelbar vorausgehenden Zeit: äußere Schönheit, edle Körperfülle und feine naturalistische Wiedergabe von Gestalt und Gewandung, und verbinden dieselben mit Vorzügen der neuen Richtung: größere Einfachheit, namentlich auch in der Gewandung, zu gunsten einer tieferen und mehr dramatischen Auffassung. Wie der Künstler



Statue vom Portal des Münsters zu Freiburg i. Br.

diese verschiedenen Vorzüge bei den klugen und thörichten Jungfrauen in der mannigfaltigsten und glücklichsten Weise zur Geltung zu bringen verstanden hat, dafür mögen wenigstens zwei derselben hier im Abbilde eine Anschauung geben. Ähnlichen Reiz haben verschiedene andere Statuen, namentlich unter den sieben Tugenden, während einige wenige dazwischen durch ihre plumpe Haltung und rohe Ausführung sofort als handwerksmäßige Steinmetzarbeiten, vielleicht schon aus etwas späterer Zeit, auffallen. Auch einige Statuen am Äußeren der Turmfassade, obgleich noch am Ausgange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden, tragen den ähnlichen mehr nüchteren handwerksmäßigen Charakter. Am glücklichsten wirken unter denselben, durch ihre vornehme Ruhe, die thronenden Gestalten von zwei Fürsten neben dem Portal.

Schon in eine vorgeschrittenere Zeit gehört der Statuenschmuck im Innern so wie namentlich derjenige der beiden Chorportale. An den Pfeilern des Hauptschiffs sind die großen Statuen der Apostel, der Madonna nebst zwei Engeln und mehrerer Heiliger angebracht; bis auf einige erst in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts gearbeitete Apostelfiguren durch vornehm ruhige Haltung und edlen Ausdruck ausgezeichnet. Das gleichfalls noch ältere südliche Portal des Chors zeigt den Tod und die Krönung Mariä im Bogenfelde und an den Seiten die Statuen der Maria und des heil. Christophorus; Gestalten, welche denen der Vorhalle noch nahe kommen. Dagegen gehören die Darstellungen der Schöpfung und des Sündenfalls so wie die Passion außen und innen am Nordportal des Chors schon der vorgerückteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts an und atmen nicht mehr den großen vornehmen Zug der übrigen Bildwerke.

Der Dom zu Straßburg nimmt durch seinen plastischen Schmuck in dieser Periode einen noch bedeutenderen Platz ein als in der vorausgehenden, namentlich durch die Ausschmückung der drei großen Westportale an der Turmfassade, welche gerade der systematischen und reichen Dekoration mit Statuen und Reliefs ihren außerordentlich einheitlichen und prächtigen Eindruck verdankt. Wie die Architektur, so zeigen auch diese Skulpturen noch in höherem Maße als alle bisher genannten rheinischen Bildwerke dieser Zeit ausgesprochen französischen Einfluß, in der Anordnung und Art der Aufstellung, wie im Charakter und selbst in der Ausführung. Doch überschätzt man in der Regel über jener reichen Gesamtwirkung den künstlerischen Wert der einzelnen Bildwerke, die obenein, wie sie jetzt vor uns stehen, zum großen Teile modern sind. Die Restaurationen, durch welche in neuerer Zeit die von den Verwüstungen der französischen Revolution arg mitgenommene Fassade wieder hergestellt wurde, haben namentlich die Reliefs in den Giebselfeldern der drei Thüren, die kleinen Figürchen und Gruppen in den Schrägen derselben und die kleineren Reliefs über den Statuen zur Seite der Thüren betroffen: dieselben sind zum größten Teil neu. Übrigens sind sie recht gut im Geiste französischer Bildwerke des vierzehnten Jahrhunderts ausgeführt worden. Alt sind dagegen oder nur unbedeutend restauriert fast alle Freisiguren der Thürwände und die kleinen Reliefs an den Sockeln derselben. Der umfangreiche Bildereyklus dieser Portale, dessen Entstehung in die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts fällt, giebt in klarer und anschaulicher Weise eine bildliche Illustration der christlichen Heilslehre: Im Giebselfeld der linken Nebenthür

die Szenen der Jugend Christi, an den Wänden die allegorischen Freifiguren der Kardinaltugenden und der sieben Barmherzigkeiten; am Hauptportal die Leiden Christi und an vier Relieffstreifen des Thürbogens in den Archivolten darüber kleine Szenen des Sündesfalles u. s. f.; an der Thür wieder je sieben Prophetengestalten, und oben im Giebelabschluß Salomo auf seinem Throne; endlich am rechten Nebenportal das Relief des Jüngsten Gerichts und die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen. Insbesondere auf letztere gründet sich der Ruf dieser Bildwerke, der entschieden übertrieben ist; denn sie können keineswegs den Vergleich aushalten mit den gleichen Figuren des Freiburger Münsters, die wir eben kennen gelernt haben, oder mit denen am Magdeburger Dom. Reichthum der Motive, in Bewegung wie im Ausdruck, ist zwar auch diesen Gestalten keineswegs abzuleugnen, und sie verdienen dafür teilweise entschiedene Bewunderung; aber beides erscheint schon so gesucht und absichtlich, daß dadurch der Eindruck wesentlich beeinträchtigt wird. Einzelne dieser Figuren sind schon so übertrieben in den ausgeschwungenen Stellungen, dem süßen Lächeln, den typischen runden Köpfchen, den langen schwerfälligen Falten, daß sie geradezu als manieriert bezeichnet werden müssen. Dasselbe gilt von den allegorischen Frauengestalten am anderen Seitenportal, obgleich sich auch unter diesen wieder einige durch maßvollere Bewegung und Ausdruck noch sehr reizvolle Figuren finden. Durchweg geringer und manierierter erscheinen die Einzelfiguren der alttestamentarischen Könige und Propheten am Hauptportal; für Liebreiz der Frauen reichte das Streben dieser Kunst wohl aus, aber männlichen Ernst oder Größe entsprechend wiederzugeben, war sie außer Stande.

Das Elsaß hat noch ein paar verwandte, wenn auch in Pracht und zum Teil auch an künstlerischem Wert entschieden zurückstehende Portaldekorationen aufzuweisen. Den Straßburger Skulpturen in Anordnung und Charakter am nächsten stehen die plastischen Bildwerke des Doppelportals der Kirche zu Thann, die um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts (seit 1346) entstanden sind. Die beiden Thüren werden durch einen Pfeiler getrennt, welchen die Madonnenstatue schmückt; in den Bogenfeldern der einzelnen Thüren sind die Anbetung der Könige und die Kreuzigung Christi im Relief dargestellt; im großen Bogenfeld über der ganzen Portalanlage stehen fünf Reihen kleinerer Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben der Maria; an den Portalwänden je drei Freifiguren so wie oberhalb desselben verschiedene Statuen in anbetender Stellung. Die Figuren sind untersehter und weniger reich und lebendig bewegt als in den Straßburger Fassadenbildwerken; die Auffassung und Anordnung ist nüchterner und schematischer als dort und hat darin mit dem plastischen Schmucke des Portals der Lorenzkirche in Nürnberg nähere Verwandtschaft. Am ansprechendsten sind die Freifiguren an den Portalwänden, während diejenigen oberhalb des Portals geradezu roh erscheinen.

Wesentlich früher und einfacher ist der Schmuck am Portal des südlichen Querschiffes der Martinskirche zu Colmar. Als Künstler desselben ist durch Inschrift ein „Maistres Humbert“ bezeugt, der uns unter den Figürchen im äußeren Thürbogen auch sein Bildnis hinterlassen hat. Nach dem Charakter der Architektur dieses Portals müssen auch die damit zusammen gearbeiteten Bildwerke bald nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein. In der That steht der Meister Humbert darin sowohl in Anordnung wie in Auffassung und Behandlung mehr

den äußerst befangenen und puppenhaften älteren Elsässer Bildwerken (vgl. oben) weit näher, als den großartigen plastischen Werken am Chor des Straßburger Münsters. Im Bogenfelde ist im Relief unten ein Wunder des hl. Nikolaus dargestellt; darüber das Jüngste Gericht, in dem äußersten Bogen, der das Portal umrahmt, verschiedene ganz kleine Figürchen: das Ganze äußerst ungeeignet angeordnet, schlecht in den Verhältnissen und steif in den Bewegungen, aber darin sowohl wie im Ausdruck schon deutlich unter dem Einflusse der gleichzeitigen französischen Skulpturen.

Diesen Bildwerken wesentlich überlegen sind einige Elsässer Grabmonumente, welche dem vierzehnten Jahrhundert angehören. Zwei derselben, und zwar die schönsten, sind durch ihre Inschriften auf einen und denselben Künstler, auf den Bürger von Straßburg *Wölfelin von Rufach* zurückzuführen. In Straßburg selbst ist von seiner Hand in Sct. Wilhelm das Doppelgrab des Grafen Ulrich von Werb († 1344) und seines 1332 verstorbenen Bruders, des Kanonikus Philipp von Werb; beide Grabplatten in origineller Weise übereinander aufgestellt, die Gestalten einfach und schön angeordnet, von individueller Bildung und lebendiger Behandlung des interessanten Zeitkostüms. Eine erwünschte Bervollständigung vom Bilde des Künstlers giebt das zweite Denkmal, der Grabstein der (bereits 1260 verstorbenen) Markgräfin Ermengard in der Klosterkirche zu Lichtenthal in Baden, eine liebliche weibliche Idealgestalt, auf einer Platte ruhend, die ähnlich wie die Straßburger, von zwei Löwen getragen wird.

Von ähnlichem Reiz sind mehrere Grabsteine im Dom zu Basel, welche zumeist dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts angehören, namentlich das Grabmal der ersten Gemahlin Kaiser Rudolfs von Habsburg, die 1281 starb, und neben der die Gestalt ihres vor ihr verstorbenen Knaben ruht; sodann die Grabplatten des Grafen Rudolf von Thierstein († 1318) und des Bürgermeisters Conrad Schaler († 1318). Letztere schon in der etwas gesucht bewegten Lage ein charakteristisches, gutes Werk der rein gotischen Zeit; erstere dagegen, obgleich noch später ausgeführt, von sehr einfach ruhiger, edler Haltung. Auch die sitzende Statue Kaiser Rudolfs im Seidenhof zu Basel, die sowohl den Ausdruck männlicher Kraft wie richtige Verhältnisse empfindlich vermischen läßt, gehört dieser späteren Zeit an. Die schönen Reliefs an der Apostelpforte zu Lausanne, noch aus dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts, zeigen den rein französischen Stil dieser Zeit und haben uns daher in einer Geschichte der deutschen Plastik nicht zu beschäftigen.

Im Gebiete des mittleren und unteren Rheinthales entwickelt sich allmählich in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts eine lebhaftere plastische Thätigkeit. Doch bleibt auch jetzt noch, wie in den vorausgehenden Epochen, die Abneigung gegen die Beihilfe der Plastik zur Dekoration der Architektur charakteristisch. Die Bildhauer sind vielmehr vorwiegend durch die Anfertigung von Grabmonumenten oder selbständigen Altarwerken beschäftigt; wo ihnen außerdem gelegentlich Bildwerke für Kirchen in Auftrag gegeben werden, sind dieselben vereinzelt Statuen, deren Aufstellung in der Kirche da erfolgt, wo sie gerade Platz fanden. Die Ausnahme, welche in dieser Beziehung der Schmuck der Fassade der Liebfrauenkirche zu Trier macht,

geht — wie wir oben gesehen haben — wesentlich auf die französischen Einflüsse zurück, unter welchen diese Kirche entstand. In ähnlicher Weise sind es wohl Einflüsse der Nachbargebiete, welche an der östlichen Grenze des Rheingebietes an der Kirche von Weßlar, deren Portal des südlichen Seitenschiffes schon früher einen reicheren plastischen Schmuck bekommen hatte, auch am Hauptportal so wie an der Thüre unter dem Turme eine reichere, entschieden architektonisch gedachte plastische Dekoration entstehen ließen. Am Hauptportal ist im Bogenfelde über der Thür in zwei Relieffstreifen die Anbetung der Könige und die Krönung der Maria dargestellt; die Archivolten enthalten die kleinen Figuren der klugen und thörichten Jungfrauen, der Patriarchen und Propheten. Entschieden überlegen ist diesen Bildwerken die größere Madonnenstatue an ihrem hergebrachten Plage am Thürpfeiler, eine edle Gestalt von liebreizenden Zügen und großer Gewandung. Sehr geringe spätere Arbeiten sind dagegen die Bildwerke am südlichen Portal des Turmes: die Statue der Madonna am Thürpfeiler, im Thürbogen Christus als Weltrichter zwischen Maria und Johannes thronend, zu den Seiten fünf männliche Heilige, oberhalb der Thür die Klage um den Gefreuzigten.

Köln besitzt außen am Dom und namentlich im Innern desselben eine Reihe von Arbeiten dieser Zeit, die jedoch dem Umfang der Kirche keineswegs entsprechen; teilweise allerdings, weil der langsame Fortschritt des Riesenbaues die plastische Ausschmückung verhinderte. Außen sind nur die schon vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts stammenden Bildwerke des Portals unter dem südlichen Turme bemerkenswert: Reliefs aus dem Leben von Petrus und Paulus im Bogenfelde, mehrere Apostelstatuen zu den Seiten und Statuetten in den Archivolten; durch Verwitterung teilweise beschädigt, aber auch so noch durch die tüchtige Haltung und die edlen, teilweise selbst charaktervollen Köpfe anziehend. Einen sehr verschiedenen Charakter tragen die bekannten zwischen 1349 und 1361 ausgeführten, mehr als lebensgroßen Statuen von Christus, Maria und den Aposteln, welche an den Chorpfeilern angebracht sind. Auffallend schlanke Gestalten, deren ausgeschwungene Haltung und süßlicher Ausdruck das Streben der Gotik, den Eindruck schüchterner Demut und engelhafter Reinheit in ihren Gestalten wiederzugeben, in besonders gezielter Weise zum Ausdruck bringt. Auch ist der Künstler auf eine naturalistische Belebung oder reichere Charakteristik der schönen Köpfe noch gar nicht eingegangen. Dagegen bekundet sich in der außerordentlich sorgfältigen Ausführung der Extremitäten und von Haar und Bart, wie in der Durchbildung der Gewänder, deren alte Bemalung noch erhalten ist, schon ein ausgesprochener und selbst feiner Naturalismus. Ansprechender sind die Statuetten spielender Engel mit holden Köpfchen, welche über diesen Statuen angebracht sind. Ähnliche Verdienste hat die große Madonnenstatue an der Südseite des Chores, zu welcher die kolossale in Holz geschnitzte Madonna in S. Maria in Vyskirchen (jetzt im Pfarrhause) ein interessantes Gegenstück bildet. Der in Marmor ausgeführte Voratz des Altars im Chor des Doms, welcher die Krönung Mariä und die zwölf Apostel im Relief zeigt und in derselben Zeit (1349) entstanden ist, erscheint daneben etwas flau und charakterlos; und dasselbe gilt von den Skulpturen der Johanneskapelle. Eine Reihe von Grabmälern, welche fast sämtlich aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts stammen, sind meist durch ihre lebensvollen Grabfiguren ausgezeichnet.

So das Denkmal des um die Ausschmückung des Doms so verdienstvollen Erzbischofs Wilhelm von Gennep († 1372), ferner die der Erzbischofe Philipp von Heinsberg (leider verstümmelt), Walram von Jülich († 1349) und Engelbert III. von der Mark († 1368); letzteres das reichste und zugleich in seinen zierlichen Statuetten, welche die Nischen der Seitenwände schmücken, durch das Verständnis und Studium der Körper ausgezeichnet. Am Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Sarwerden († 1414) ist die in Bronze ausgeführte Grabfigur nicht entfernt von der Schönheit wie die Statuetten der reich verzierten Nischen, welche rings um den Unterbau laufen; Gestalten von größter Anmut, reicher Charakteristik, trefflicher und mannigfaltiger Gewandung und von einem Verständnis in der Behandlung des Nackten, welches das Herannahen der neuen Zeit verkündet.

Ähnliche Grabmäler, von dem gleichen Aufbau und zum Teil von dem gleichen künstlerischen Wert, sind am Rhein nicht selten. Die Klosterkirche Altenberg a/Lahn besitzt den Grabstein der heil. Gertrud, welcher der im Jahre 1297 Verstorbenen nach ihrer Heiligsprechung 1334 gesetzt wurde. Reicher und reizvoller ist der Grabstein einer anderen Heiligen, der heil. Goar in der Kirche zu S. Goar. Zwei Engel tragen den Körper der Heiligen empor, unter deren Füßen sich Teufel krümmen; über der Heiligen halten zwei Engel einen Baldachin; untersejzte Gestalten von lebendiger Bewegung. Die Stiftskirche zu Münstereiffel besitzt das Grabmal eines Ritters Gottfried von Bergheim († 1335); ruhig in voller Rüstung auf dem Grabe ausgestreckt, an den Seiten kleine trauernde Gestalten in flachem Relief. Mehrere verwandte Denkmäler hat die alte Cisterzienserkirche Altenberg bei Köln aufzuweisen: die Gräber des Erzbischofs Bruno III. von Köln, des Grafen Adolf VIII. von Berg († 1348) und das Doppelgrab des Grafen Gerhard I. von Berg († 1359) und seiner Gemahlin († 1389); sämtlich einfach, aber von geschmackvoller Anordnung und edler Haltung der Figuren. Dem letztgenannten verwandt ist auch das Grabmal des Grafen Adolf I. von der Mark († 1394) und seiner Gemahlin in der Kapellkirche zu Neve; die Grabfiguren auffallend langgestreckt. Diesen Bildwerken wohl noch überlegen ist das leider beschädigte Grabmal des Erzbischofs Engelbert II. von Köln im Münster zu Bonn, eine Arbeit aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Von abweichender Form sind zwei Grabmonumente in S. Kastor zu Koblenz, das des 1388 verstorbenen Erzbischofs von Trier Runo von Falkenstein und das des Erzbischofs Werner († 1418). Hier ruht der Sarkophag mit der Figur des Verstorbenen, über welchem ein kleiner Baldachin angebracht ist, in einer Nische von Spitzbogenform, deren Rückseite in dem erstgenannten, vorzüglicherem Denkmale durch ein interessantes Fresko der Kölner Schule geschmückt ist.

Eine Anzahl vereinzelter Statuen und Statuetten sind von geringerer Bedeutung als die wenigen, meist umfangreichen bemalten Holzschneidwerke, die noch erhalten sind. Das bekannteste darunter ist der Hochaltar der Stiftskirche zu Oberwesel vom Jahre 1331: in reicher Architektur zahlreiche kleine, noch unbelebte Figuren, welche selbst da, wo sie zu größeren Szenen zusammengehören, noch jede in eine besondere Nische gestellt sind. Von ähnlichem Charakter ist ein aus kleinen bemalten Holzfiguren zusammengesetztes heil. Grab derselben Kirche. Die Martinskirche ebenda besitzt einen Flügelaltar, welcher in kleinen Szenen die Passion,

Himmelfahrt Christi und das Jüngste Gericht enthält; lebendig gedachte, aber in der Ausführung noch rohe Darstellungen. Ein anderer ursprünglich sehr reicher Altar derselben Zeit ist in der Kirche zu Unkel wenigstens noch in einzelnen Teilen erhalten. Einfacher ist ein Altar dieser Zeit, der sich jetzt im Museum zu Wiesbaden befindet: die Krönung Mariä und die Apostel darstellend, in der Predella die Halbfiguren von weiblichen Heiligen. Alle diese Altäre haben nur geringen künstlerischen Wert und interessieren mehr als älteste Holzschnitzwerke dieser Art, da die Entwicklung derselben in den folgenden Jahrhunderten gerade am Niederrhein eine besondere Bedeutung bekommt.

In den mittlelrheinischen Kathedralen sind die erhaltenen Bildwerke noch weit ausschließlicher Grabdenkmale als in den Kirchen des Niederrheins. Fast die einzige etwas umfangreichere Kirchenskulptur dieser Zeit sind hier die Heiligengestalten im Südportal des Mainzer Domes, zierliche aber nicht bedeutende Gestalten aus vorgeschrittener Zeit. Um so stattlicher ist die Reihe gotischer Bischofsdenkmäler, Grabplatten mit der Gestalt des Verstorbenen in hohem Relief, welche jetzt an den Wänden und Pfeilern des Domes aufgestellt sind. Freilich verdanken dieselben ihren Ruf mehr ihrer reichen Ausstattung und guten Erhaltung so wie den Persönlichkeiten, die sie darstellen, als ihrem künstlerischen Wert. Keines derselben kommt in Geschmack der Anordnung, in vornehmer Bildung der Gestalt oder seiner Individualität den Grabmonumenten des dreizehnten Jahrhunderts nahe; keines übertrifft auch die besseren der oben genannten niederrheinischen Grabdenkmale. Sämtliche Grabfiguren sind mehr oder weniger nüchtern und steif in der Haltung sowohl wie in der Gewandung; und wenn eine Bewegung versucht wird, so nimmt sie gleich die typischen geschwungenen Linien an, denen jede feinere Naturbeobachtung abgeht. Ebenso ausdruckslos sind die Köpfe, auf deren Bügen nur gelegentlich das starre Lächeln liegt, welches der Gotik so eigentümlich ist. Schon der ältere der beiden eigenartigen Grabsteine, welche den Kirchenfürst inmitten der Kaiser darstellen, die er gekrönt hatte, der des Erzbischofs Siegfried III. († 1240, wohl erst Ende des Jahrhunderts ausgeführt) leidet teilweise an diesen Mängeln, die man über die originelle, dramatische Auffassung gern übersieht. Störender sind sie aber schon an der diesem Denkmal nachgebildeten Grabplatte des Erzbischofs Peter von Aspelt († 1320). Unter den sechs anderen Grabdenkmälern, welche noch unserer Zeit angehören, sei wenigstens als das reichste das des Erzbischofs Johann II. von Nassau († 1419) noch genannt.

Im Dom zu Frankfurt am Main ist das Doppelgrab des Ritters Johann von Holzhausen und seiner Frau († 1371), im Dom zu Speier das des Kaisers Rudolf von Habsburg bemerkenswert; namentlich letzterer eine edle Gestalt von feiner Bildung des Kopfes und trefflich großer Gewandung, wohl nicht lange nach des Kaisers Tode entstanden. Den Grabstein eines späteren deutschen Königs, des Ruprecht von der Pfalz († 1410), neben dem seine Gemahlin dargestellt ist, bewahrt die Heiligegeistkirche zu Heidelberg. Wiesbaden besitzt in der Stadtkirche mehrere Grabsteine der Grafen von Nassau, im Museum die beiden bekannten, aus Mainz stammenden Denkmäler der Grafen Dieter III. und Dieter IV. von

Kagelneubogen; namentlich das erstere, noch vor Ausgang des dreizehnten Jahrhunderts, durch edle Haltung und Gewandung ausgezeichnet. Verschiedene Grabsteine dieser späteren Zeit in der Katharinenkirche zu Oppenheim u. a. a. D.

In Hessen sind nur einige Denkmäler in der Elisabethkirche zu Marburg bemerkenswert. Die Madonnenstatue in dem reizvollen, mit Weinlaub und Rosenblättern verzierten Bogenfeld des westlichen Portals ist von zierlicher Bildung und anmutigem Ausdruck. Die Figuren des Letzners sind so stark restauriert, daß sie hier keine Berücksichtigung verdienen. Der plastische Hauptschmuck der Kirche besteht in ihren Grabmälern. Unter ihnen ist das erst der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts angehörende Doppelgrabmal eines hessischen Landgrafen mit seiner Gemahlin (als Otto der Schütz oder als Heinrich II. bezeichnet) das bekannteste; durch geschmackvolle Anordnung und Schönheit der jugendlichen Gestalten eines der reizvollsten Denkmäler dieser Zeit in Deutschland.

Wie der Oberrhein, so entfaltete auch der übrige Teil von Schwaben während des vierzehnten Jahrhunderts, und zwar namentlich in der vorgeschrittenen Zeit desselben, eine lebhafte plastische Thätigkeit. Auch hier sind es vorwiegend die Kirchenportale, deren Ausschmückung dazu die Gelegenheit bietet. Diese Arbeiten haben unter sich einen sehr verwandten Charakter, der nicht unwesentlich von dem der eben betrachteten rheinischen Bildwerke, so wie auch von denen des übrigen Deutschlands sich unterscheidet. Für die durchgehende Vernachlässigung freier Anordnung und großer oder auch nur richtiger Verhältnisse entschädigt hier teilweise die lebendige, genreartige Darstellung, welche die heiligen Szenen in naiv und gemütvoll erzählte Motive des täglichen, kleinbürgerlichen Lebens verwandelt. Darin sowohl wie in der weichen, etwas knochenlosen Formengebung erinnern mich diese Bildwerke an die etwa gleichzeitigen Skulpturen der Schule von Siena, namentlich an die Bildwerke der Fassade des Doms zu Orvieto.

Am Münster zu Ulm gehören zunächst von den reichen Skulpturen des Hauptportals dieser Zeit: die kleinen Reliefs des Bogenfeldes mit den Darstellungen der Schöpfung und des Sündenfalles, die Prophetenstatuetten im inneren und die kleinen Gruppen mit Martyrien von Heiligen im äußeren Thürbogen, endlich von den Freiguren Maria, Johannes d. T., der hl. Martin und ein hl. Bischof. Letztere sind geringe Arbeiten, von unglücklich kurzen Verhältnissen, manieriert ausgeschwungen in der Haltung und flüchtig gearbeitet. Dagegen haben jene Reliefs und kleinen Figuren die Vorzüge, welche eben im allgemeinen den schwäbischen Bildwerken dieser Zeit nachgerühmt werden konnten. Insbesondere sind die Propheten in den Motiven so mannigfaltig, in den Bewegungen so lebendig, im Ausdruck so ergreifend, daß sie sich darin beinahe den Propheten und Sibyllen des Giovanni Pisano an der Kanzel in San Andrea zu Pistoja vergleichen lassen. Die kleinen Reliefs der beiden Seitenportale, figurenreiche Kompositionen in starkem Hochrelief, zeigen den ähnlichen Charakter, wenn sie auch hinter denen der Hauptpforte zurückstehen; im

nördlichen Portal ist die Passion, im südlichen die Auferstehung und das Jüngste Gericht dargestellt. Die Entstehung aller dieser Skulpturen fällt um die Mitte oder in die zweite Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts.

In verschiedener Beziehung sehr verwandt sind die reichen Bildwerke an den Portalen der ja auch architektonisch für diese Epoche hervorragend bedeutsamen hl. Kreuzkirche in Gmünd. Da die Kirche erst im Jahre 1351 vom Meister Arler begonnen und 1410 vollendet wurde, so müssen auch die Skulpturen bereits später entstanden sein als jene Ulmer Portalsskulpturen. Sie beweisen außerdem schon durch ihre naturalistische Behandlung die vorgeschrittenere Zeit, haben aber noch den ähnlichen Reiz genrehafter Auffassung wie die Reliefs am Ulmer Münster. Von besonderem Interesse sind sie noch durch die gute Erhaltung der alten Bemalung. Die vier Portale der Kirche enthalten in den Reliefs der Bogenfelder, in Statuetten und Gruppen der Thürbogen und in Freifiguren an den Thürwangen ein wahres plastisches Bilderbuch der christlichen Heilslehre. Auch hier sind die kleinen Reliefs den lebensgroßen Standbildern meist entschieden überlegen*). Dies beweist namentlich auch die mittelmäßige gleichzeitige Gruppe des Grabes Christi in der mittleren Kapelle des Choreinganges, wenn auch im Ausdruck einzelne der schwerfälligen, lebensgroßen Steinfiguren recht feine naturalistische Züge verraten.

An der Stiftskirche in Stuttgart ist der plastische Schmuck des Portals besonders durch die geschmackvolle architektonische Anordnung nennenswert: im Bogenfeld die Kreuzschleppung, darüber die Auferstehung, und oberhalb des Portales in Nischen die Standbilder von Christus und den Aposteln; an künstlerischem Wert hinter den Bildwerken in Ulm und Gmünd zurückstehend.

Diese Arbeit fällt etwa um die Wende des vierzehnten auf das fünfzehnte Jahrhundert. Noch etwas später datieren die Skulpturen der Frauenkirche zu Esslingen, welche seit dem Jahre 1406 erbaut wurde. Das Jüngste Gericht im Bogenfeld des Südportales beweist in der sonderbaren Anordnung in zwei Abteilungen, daß das gotische Stilgefühl bereits verloren war. Einzelne Motive interessieren durch ihren derb naturalistischen Charakter. Von glücklicher Anordnung und ansprechend im Motiv ist das Relief mit dem hl. Georg im Bogenfeld des Westportales. Das südöstliche Portal enthält kleinere Reliefs mit Darstellungen aus dem Marienleben.

Auch im südlichen Schwaben zeigt die Skulptur den verwandten, oben gezeichneten Charakter; namentlich in Augsburg, wo wieder die beiden Hauptportale des Domes in reichster Weise seit 1346 unter dem Domprobst Konrad von Randegg mit Bildwerken geschmückt wurden. Die ältere Arbeit sind die Skulpturen am nördlichen Portal, an welchem namentlich die fünf Statuen neben der Thür noch in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zu reichen scheinen. Diese sind den späteren Standbildern oberhalb des Portals an Schönheit der Gestalten und Einfachheit der Haltung weit überlegen und schließen sich noch späteren Bildwerken am Bamberger Dom nahe an. Die kleineren Reliefs der beiden Portalfelder mit Darstellungen aus dem

*) Der Ruf der Bauhütte von Gmünd, welcher einer Reihe ihrer Architekten Beschäftigung selbst im Auslande verschaffte, scheint sich auch auf die Bildhauer derselben erstreckt zu haben. Wenigstens nennt sich ein Meister *Peter* von Gmünd auf einer Statue des hl. Wenzel im Dom zu Prag

Marienenleben, reihenweise übereinander angeordnet, haben in ähnlicher Weise wie in den nordschwäbischen Kirchen ihren Hauptreiz in der genrehaften Auffassung der meisten Szenen. Die besseren, in der Anordnung wie in den Verhältnissen der Figuren, sind die Reliefs des Nordportals, welche noch vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden sein werden. Einige vereinzelte Bildwerke in Augsburg (Maximiliansmuseum) und in der Nachbarschaft zeigen etwa den gleichen Charakter. So werden namentlich die Madonnenstatuen in Haunstetten und Kaisheim rühmend erwähnt. In Kaisheim sind auch die Grabmäler des Grafen Heinrich von Lechsgemünde von 1387 und das des Augsburger Bischofs Siboto von Bedeutung.

Bayern hat auch in dieser Epoche nur verhältnismäßig wenige Bildwerke aufzuweisen, und unter diesen sind fast nur einzelne Grabsteine von höherer künstlerischer Bedeutung. In Eichstätt, das noch unter dem Einfluß der Augsburger Kunst steht, ist namentlich eine 1297 vom Augsburger Bischof Siboto gestiftete Madonnenstatue im Dom, nach der bei Sighart gegebenen Abbildung, als selten schönes Werk dieser Übergangszeit von Bedeutung. Das nördliche Portal enthält mehrere Freifiguren und das Relief mit dem Begräbnis der hl. Walpurgis. Im Dom zu Freising sind, außer einigen Statuen von mäßigem Wert, verschiedene Grabsteine aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts (Bischöfe Erchambert und Konrad, Pförtner Seemoser) noch von der fast leblosen Einfachheit ähnlicher älterer bayrischer Denkmäler. In Landshut entstanden seit den letzten Jahrzehnten dieser Epoche eine Reihe tüchtiger Skulpturen, in denen sich aber der Geist der neuen Zeit schon so sehr geltend macht, daß wir sie besser im Zusammenhange mit dieser besprechen. Einige wenige Statuen, so wie die Herrscherbilder, welche noch der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts angehören (vgl. Sighart), verdienen keine nähere Beschreibung. Auch am Regensburger Dom entsprechen die Statuen und Reliefs an der Fassade und an den Seitenportalen keineswegs der Bedeutung und Pracht der Architektur; im Hauptportal die Reliefs des Todes und der Krönung Mariä und zu den Seiten die Statuen der Apostel, Propheten u. s. f., im südlichen Portal die tüchtigeren Reliefs mit dem Opfer Abrahams und der Befreiung des Petrus. Sehr vorzüglich sind dagegen die bekannten Fürstengrabmäler in Sct. Emmeram: diejenigen der Aurelia, Tochter Hugo von Capets (von 1335), und der Kaiserin Uta (auch als Emma, Gemahlin Ludwigs des Deutschen, bezeichnet) mit den feinförmigen, zierlichen Gestalten und schön gebildeten Köpfen; so wie die Gräber Kaiser Heinrichs II., des Grafen Waramünd von Wasserburg und namentlich das des hl. Emmeram von derb naturalistischer Charakteristik; sämtlich erst um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts errichtet. Eine Reihe von Denkmälern dieser Zeit, aus bayrischen Kirchen stammend, sind jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg und namentlich im National-Museum zu München aufgestellt. Unter den letzteren sind die Grabsteine des Berthold von Henneberg († 1370), des Conrad von Vödenbach († 1393) und der eines unbekannten Ritters aus Rothenburg a. T. am bemerkenswertesten.



Eiserne Reiterstatue des heil. Georg. Prag.

Über die Bildwerke dieser Zeit in Österreich können wir uns kurz fassen. In Wien enthält der Stephansdom in den Reliefs über den Portalen der Südseite so wie in einer Reihe von Heiligenstatuen an den Pfeilern und Wänden des Schiffes Arbeiten vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts, die ohne auffallende Manier doch auch geringe Originalität und wenig künstlerische Begabung bekunden. Die größeren Reliefs an der Fassade der Minoritenkirche sprechen in einzelnen Nebenfiguren durch naturalistische Auffassung an, welche ihre späte Entstehung im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts verrät. Vereinzelte Arbeiten der gleichen Zeit in Steiermark und Tirol kenne ich nicht aus eigener Anschauung.

Für die in Böhmen zerstreuten Bildwerke bieten die Publikationen der k. k. Zentralkommission nicht den nötigen Anhalt zu sicherer Beurteilung, namentlich wie weit dieselben noch für die deutsche Kunst in Anspruch genommen werden dürfen. Dies gilt für die verhältnismäßig dürftigen und mittelmäßigen Überreste in der Provinz, gilt aber auch für den plastischen Schmuck des Doms der Hauptstadt Prag; insbesondere auch für die ihrem Kunstwert nach sehr überschätzten Porträtbüsten im Triforium, so wie für die in der That sehr bedeutende eiserne Reiterstatue des heil. Georg im Schloßhofs auf dem Grabschrein. Laut der, jetzt nicht mehr vorhandenen Inschrift wurde dieselbe 1373 von *Martin* und *Georg von Clussenbach* (oder, nach anderer Lesart, Clussenberch) gegossen. Nach dem, was Böhmen sonst an Bildwerken dieser Epoche bietet, möchte man kaum zweifeln, daß die Verfertiger dieses sehr ausgezeichneten Werkes nicht in Böhmen geborene Künstler waren; aber irgend welche Beweise haben wir nicht dafür, zumal nicht einmal der Stil des ganz eigenartigen Bildwerkes einen Anhalt dafür bietet. Daß Schnaase hier schon einen Naturalismus sieht, der „die architektonische Steifheit, wie wir sie etwa an der Reiterstatue des heil. Stephan im Dom zu Bamberg, ja selbst noch an den italienischen Reiterstatuen des fünfzehnten Jahrhunderts wahrnehmen, völlig abgestreift hat“, ist mir nicht recht verständlich. In naturalistischer Anschauung und Durchbildung kam sich der heil. Georg mit den letzteren gar nicht vergleichen und steht darin selbst hinter dem Bamberger Reiterbild entschieden zurück. Der Wert und der besondere Reiz des Prager Standbildes, welches nur in etwa halber Lebensgröße wiedergegeben ist, liegt vielmehr gerade in der stilisierten Behandlung, in der heraldischen Auffassung von Roß und Reiter und in einer dementsprechenden außerordentlichen Durchbildung aller Details, welche uns die Künstler unter den Goldschmieden der Zeit vermuten läßt.

In Franken macht sich das Aufblühen Nürnbergs, welches sich im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts aus kleinen Anfängen durch Handel und Industrie rasch zur ersten Stadt in der Südhälfte des Reiches entwickelt, auch in seiner bildnerischen Thätigkeit geltend. Keine andere Stadt Deutschlands hat in dieser Epoche eine so reiche, mannigfaltige und stetige Entfaltung der Plastik aufzuweisen, als gerade Nürnberg; und wenn auch die Leistungen in ihrem künstlerischen Wert nicht über das Beste, was gleichzeitig an anderen Orten Deutschlands geleistet wurde, hinausgehen oder dieses teilweise nicht einmal erreichen, so macht sich doch nirgends so sehr als hier ein Fortschritt innerhalb der Entwicklung, eine stetige Vorbereitung auf die Renaissance

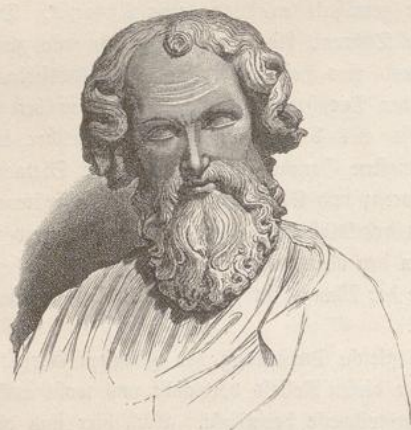
des fünfzehnten Jahrhunderts bemerkbar. Auch ist in Nürnberg die Skulptur durchweg in besonders glücklicher und in mannigfaltiger Weise zur Belebung und Verstärkung der architektonischen Wirkung verwandt; und selbst in den unscheinbaren Werken sinkt sie nur selten zu den rohen Steinmetzarbeiten herab, welche sonst in dieser Zeit so massenhaft sich vor wirklich künstlerischen Bildwerken breit machen. Dafür fehlt es andererseits allerdings auch den besten Werken an wahrhaft idealem Schwung oder poetischem Reiz; ein kleinbürgerlich solider Zug, der alle Ausartungen vermeidet, dem dafür aber auch die Kraft zu neuen und wirklich großen Leistungen abgeht, ist diesen Arbeiten mehr oder weniger charakteristisch.

Das früheste Werk und zugleich das umfangreichste ist das Hauptportal der Lorenzkirche, dessen Statuen schon aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts stammen, während die oberen Teile wohl erst der Mitte desselben angehören. Die Bildwerke bringen den Gedanken, welcher für den Portalschmuck im dreizehnten Jahrhundert maßgebend geworden war, in der gewöhnlichen Weise zum Ausdruck. Die Statue der Madonna zwischen den beiden Thüren, Adam und Eva, so wie zwei Propheten in den Schrägen des Portals und vier Heilige zu den Seiten desselben; in den Archivoltten die sitzenden Figürchen der Propheten und Apostel; in den beiden Feldern über der Doppelthür kleine Reliefs aus der Jugend Christi; darüber im Giebsfeld die Szenen der Passion, im Jüngsten Gericht abschließend. Die Statuen, namentlich Adam und Eva so wie die hl. Lorenz und Stephan, sind noch den späteren Bamberger Bildwerken verwandt, jedoch ausdrucksloser und weit weniger fein bewegt und gewandt. Dagegen fallen namentlich in den oberen Reliefs und in den Figürchen der Archivoltten die schlechten Verhältnisse wie der Mangel an jeder feineren künstlerischen Empfindung und Durchbildung störend auf.

In Anordnung und Auffassung ist die gleiche Darstellung des Jüngsten Gerichts am Südportal der Sct. Sebalduskirche diesen Reliefs verwandt und wohl auch, da ihre Entstehung noch später fällt, davon teilweise beeinflusst. Auch hier sind die beiden Statuen zur Seite der Thür, Petrus und Katharina, durch glückliche Verhältnisse, schlichte Haltung und ansprechenden Ausdruck den Reliefs wesentlich überlegen. Das etwa gleichzeitige Bogenfeld der Nordthür mit den Darstellungen des Todes, Begräbnisses und der Krönung der Maria verdient durch bessere Anordnung, lebendigere Auffassung und tüchtigere Durchbildung vor diesen Reliefs entschieden den Vorzug. In ihrer Anordnung und Behandlung lassen sich dieselben den gleichzeitigen deutschen Elfenbeinschnitzwerken vergleichen, auf welche wir hier — nebenbei bemerkt — nicht näher eingehen, da sie auf die Entwicklung der Plastik von keiner Bedeutung mehr sind. Wichtiger als verschiedene Statuen im Inneren der Sebalduskirche (auch das Taufbecken vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts mit seinen kurzen, unter der schwülstigen Gewandung fast verschwindenden Figuren verdient keine nähere Berücksichtigung) ist der plastische Schmuck der bekannten Brautpforte am nördlichen Choreingang: Christus segnend zwischen Adam und Eva, an den Seiten die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen. Diese letzteren sind zwar einförmig in der Charakteristik und zugleich etwas schwächlich in der Empfindung, so daß sie sich darin mit den Statuen der Brautpforte am Magdeburger Dom und teilweise selbst mit denen an der Martinskirche zu Braunschweig nicht vergleichen lassen; aber die zierlichen,

schön bewegten Körper, die lieblichen Gesichter, der einfache und geschmackvolle Faltenwurf üben doch eine große und berechtigte Anziehung. Wie wenig jedoch das Talent des Künstlers für dramatische Motive ausreichte, beweisen mehrere der thörichten Jungfrauen, deren Ausdruck der Verzweiflung so karikiert erscheint, daß er den Beschauer notwendig zum Lachen reizen muß. Von gleichzeitigen Arbeiten sind die Statuen Heinrichs II. und seiner Gemahlin im linken Seitenschiff, namentlich aber ein hl. Sebaldus im Hauptschiff diesen Figuren entschieden überlegen. Gerade am Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts hat die Gotik in Deutschland außerhalb Nürnbergs nur wenige Bildwerke aufzuweisen, in welchen die ausgeschwungenen Stellungen, der Mangel an richtigen Proportionen und die flüchtige, steinmartige Behandlung so wenig störend auffallen als gerade hier.

Nicht von so gleichmäßig guter Durchführung sind die gleichfalls in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts entstandenen reichen Bildwerke der zwischen 1355 und



Kopf der Thonstatue eines Apostels im
Germ. Museum zu Nürnberg.

1361 erbauten Frauenkirche. Der Bau sowohl wie der plastische Schmuck derselben sind ein lebendiges Zeugnis für den Bürgerstolz und den Reichtum der Stadt, da die zahlreichen einzelnen Statuen — wie noch die Wappen an ihren Sockeln beweisen — aus Stiftungen einzelner Patrizierfamilien hervorgegangen sind, im Wettstreit für den Schmuck dieser „kaiserlichen Kapelle“, welche gewissermaßen als Denkmal der Wohlthaten Kaiser Karls IV. für die Stadt errichtet wurde. In ihrer glücklichen, farbenprächtigen Herstellung, die vor wenigen Jahren vollendet wurde, ist schwer herauszuerkennen, was alt und was neu ist von dem reichen Statuensmuck, welcher sowohl die

Pfeiler im Inneren wie außen die Fassade und die Vorhalle bedeckt. Diese Vorhalle, wahrscheinlich erst unmittelbar nach Herstellung der Kirche angelegt, ist als dreiseitiges Portal gestaltet mit einem Altan darüber, von welchem die Reichskleinodien bei der Verkündigung der Kaiserwahl gezeigt werden sollten. Der reiche plastische Schmuck dient der Verherrlichung der Maria, deren Statue am mittleren Portal zwischen den beiden Thüren angebracht ist; in den Schrägen die Statuen von Adam und Eva und von zwei Patriarchen; darüber in der Archivolte sitzende Statuetten der Propheten; an den beiden Seitenportalen die Statuen der Apostel und Kirchenlehrer und über denselben Statuetten von sitzenden Heiligen; an den Eckpfeilern die Statuen der Schutzheiligen von Nürnberg. Ebenso reich ist das Innere der Vorhalle mit Bildwerken ausgestattet: im Portalbogen die Reliefs der Geburt Christi, Anbetung der Könige und der Beschneidung; an den Wänden Statuetten der Propheten und Patriarchen; an den Gewölberippen Engel in Verehrung der Madonna, deren Krönung am Schlußstein dargestellt ist. Der künstlerische Wert dieser Arbeiten ist sehr

überschätzt worden. Schnaase hat sogar deutlich zwei verschiedene Künstler in denselben entdecken wollen und giebt ausführlich deren Charakteristik. Ich vermag darin nur dekorative Steinmetzarbeiten zu sehen, denen feinere Empfindung sowohl wie der Sinn für lebenswahre Bewegung abgehen.

Wie die alte Angabe, daß ein gewisser Sebald Schonhover der Künstler dieser Bildwerke sei, neuerdings als irrtümlich nachgewiesen ist, so hat auf Grund derselben Quellenforschungen jetzt auch ein zweites diesem Bildhauer zugeschriebenes Prachtdenkmal Nürnberger Plastik dieser Zeit, der berühmte „Schöne Brunnen“ auf dem Markt vor der Frauenkirche, dem Schonhover abgesprochen werden müssen. Ob jedoch Heinrich der Valier („Parsliver“), unter dessen Leitung 1385—1396 das Monument errichtet wurde, auch der Leiter der Bildhauerkunst gewesen sei, wird durch die Urkunden nicht erwiesen. Die Bildwerke des Schönen Brunnens sind in noch weit höherem Maße, als die Vorhalle der Frauenkirche, unserer Beurteilung entzogen; denn die Statuen und Statuetten, mit denen er bedeckt ist, sind, wie das ganze Baugerüst, bis auf einige wenige ganz oder fast ganz erneut worden. Diese wenigen alten Stücke am Brunnen selbst, so wie die Reste der alten sehr schadhaften Figuren (im Hof des Germanischen Museums und in der Kunstschule) zeigen einen den meisten Kirchenskulpturen entschieden überlegenen Künstler. Ihre feinere künstlerische Durchbildung, welche sie vor diesen voraushaben, war aber auch schon durch ihre Aufstellung, dem Auge des Beschauers nahe, bedingt.

Unter den zahlreich in den Kirchen von Nürnberg zerstreuten Einzelbildwerken von ähnlichem Charakter, aber sehr verschiedenem Wert sind noch von besonderem Interesse die vier kleinen sitzenden Apostelstatuen aus Thon in der Jakobskirche, zu denen die sechs jetzt im Germanischen Museum aufgestellten Figuren hinzugehören; ausgezeichnet durch die lebendige Auffassung und die charaktervolle Bildung der jugendlich schönen Köpfe; die Unterkörper, über welche sich die Gewandung in überreichen Falten häuft, auffallend kurz. Eine Petrusstatuette außen an der Moritzkapelle geht auf einen ganz verwandten Künstler zurück. Die gleichen Vorzüge, bei



Apostelfigur aus Thon im Germanischen Museum zu Nürnberg.

glücklicheren Verhältnissen und lebhafterer Bewegung, zeigen die aus Holz geschnittenen Leuchter haltenden Engel, von welchen sowohl im Chor der Lorenzkirche wie der Frauenkirche je zwölf*) angebracht sind; etwa halblebensgroße Knabengestalten von schöner Kopfbildung, vollem Lockenhaar, mannigfaltiger Bewegung und reicher Gewandung.

Von vereinzelt Statuen aus dieser Zeit verdienen einige durch ihr künstlerisches Verdienst noch besonders hervorgehoben zu werden. So eine tüchtige Madonna im Hauptschiff der Lorenzkirche, mit vorzüglicher Behandlung der fleischigen Hände, die zu einer in den übrigen Figuren rohen Gruppe der Anbetung der Könige gehört; mehrere Apostel und die Figuren einer Anbetung der Könige in der Jakobskirche, welche einfach und tüchtig in Gewandung und Haltung sind; verschiedene Madonnenstatuen außen an den Häusern in den Straßen Nürnbergs (am Obstmarkt, nahe der Burg u. s. w.; meist schon aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts oder noch später). Diese letzteren sind im Durchschnitt womöglich tüchtiger als die meisten der genannten Kirchensculpturen; ein Beweis, welchen Wert die Bürger schon auf künstlerische Durchführung der zum Schmuck ihrer Wohnhäuser bestimmten Bildwerke legten, und welches Verständnis sie dafür hatten. Ein geschnittener und reich vergoldeter Holzalтар mit den zwölf Aposteln in der Lorenzkirche (im Jahr 1406 gestiftet) zeigt noch den Einfluß der Richtung, aus welcher jene Thonfiguren der Apostel in der Jakobskirche hervorgingen; jedoch mit einer Neigung zur realistischen Durchführung, welche die Auffassung etwas beeinträchtigt. Einige andere alt bemalte und vergoldete Holzfiguren dieser Zeit hat das Germanische Museum aufzuweisen; besonders die große Statue der Madonna (Nr. 539) und eine Gruppe der Krönung Mariä (Nr. 536), welche letztere in Bewegung und Empfindung schon das fünfzehnte Jahrhundert verrät, in der Gewandung und Durchbildung aber noch in den gotischen Traditionen steckt.

Ein paar jener oben genannten Thonfiguren der Jakobskirche verwandte, jedoch geringere Thonstatuetten, unstreitig zu einer Gruppe der Anbetung der Könige gehörig, besitzt das Museum zu Berlin. Ebenda befindet sich seit einigen Jahren auch eine von der Fassade eines Nürnberger Hauses stammende, etwa dreiviertel lebensgroße Statue des Kaisers, dessen Wohlwollen Nürnberg ganz besonders seinen raschen Aufschwung verdankt, und auf dessen Anregung und zu dessen Verherrlichung gerade die hervorragendsten Denkmäler dieser Zeit in Nürnberg geschaffen wurden. Die gerade Haltung, namentlich der etwas steifen und weit auseinandergestellten Beine, hat dieses Standbild mit den Statuen Kaiser Karls IV. an der Vorhalle der Frauenkirche gemein. Die längliche Kopfform, der spärliche Vollbart, der in zwei Spitzen ausläuft, das dicke wollige Kopshaar, der verschlagene Blick der tiefliegenden Augen geben ein so abgerundetes, scharf ausgesprochenes Bild einer bestimmten Persönlichkeit, wie gleichzeitig nur wenige der besten Grabfiguren; der eiserne Reif um das Barett und die drei Nägel an der Vorderseite desselben charakterisieren den deutschen König**).

*) In der Frauenkirche sind kürzlich bei Gelegenheit der Restauration dieser Kirche noch sechs gleiche Figuren hinzugearbeitet. Eine der Originalfiguren ist leihweise im Germanischen Museum ausgestellt, wo man den Charakter der Arbeit am besten studieren kann.

**) Schon diese ganz individuelle Physiognomie und die Tracht widerlegen die von anderer Seite ausgesprochene Vermutung, es könne hier ein hl. Georg dargestellt sein. Der Sockel in

Auch außerhalb Nürnbergs hat Franken in dieser Epoche noch in mehreren Städten eine nicht unbedeutende und teilweise auch recht achtbare plastische Thätigkeit aufzuweisen. Daß in Bamberg ein Teil des großartigen bildnerischen Schmuckes der Kirche schon in unsere Zeit hineinragt, daß namentlich der jüngste unter den Meistern, von welchen diese Bildwerke herrühren, in den Statuen der Verkündigung und in den Reliefs des Clemens-Grabmales schon stark gotische Züge in der runden Gesichtsforn, dem konventionellen Lächeln, den großen und einfachen Langfalten aufweist, habe ich schon bei der Besprechung derselben ausgeführt. Auch habe ich dort bereits einige jüngere Grabsteine erwähnt, welche sich als letzte manierierte Ausläufer jener großen Bamberger Bildhauerwerkstatt des dreizehnten Jahrhunderts kennzeichnen. Den ähnlichen Charakter zeigen auch die Statuetten und Reliefs an den Chorstützen, lebendige, aber sehr unruhige Gestalten von schlechten Verhältnissen. Außerdem besitzt der Dom noch eine Anzahl eigenartiger gotischer Bildwerke, darunter mehrere sehr tüchtige vom Anfang des vierzehnten Jahrhunderts, welche neben den berühmten Statuen der früheren Zeit gar zu leicht übersehen werden. Eine sehr reizvolle Madonnenstatue, im nördlichen Schiff des Georgschors, hätte ich richtiger schon früher nennen müssen, da sie offenbar schon vor 1300 entstanden ist und in der vornehmen ruhigen Haltung, der zierlichen Gewandung, die sich dem Körper eng anschließt, dem anmutigen Köpfchen namentlich den Figuren des Alten und Neuen Bundes am Nordportal nahe verwandt ist. Doch zeigen die ruhige Haltung und die ernsten, etwas ausdruckslosen Züge einen Künstler von abweichender Richtung. Schon ausgesprochen gotisch ist die bemalte Statue der Kaiserin Kunigunde im südlichen Schiff desselben Chors; derber und kräftiger in den Gewandmotiven, aber gleichfalls von einfach ruhiger Haltung und vornehmer Wirkung; ein Meisterwerk aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts. Die dürftigen,



Statue Kaiser Karls IV. Berlin, Kgl. Museen.

Gestalt eines Drachens, welcher zu dieser Annahme veranlaßt hat, ist gar nicht der zu der Figur zugehörige Sockel, für welche er viel zu klein ist. Zum Überfluß zeigt auch eine der Kaiserfiguren am Schönen Brunnen dasselbe Bildnis, wenn auch bereits etwas verflacht und charakterloser.



Grabstein des Grafen Johann von Wertheim.

der vorgeschrittenen gotischen Zeit angehörigen Bildwerke im Dome sind so gering, daß sie hier keiner näheren Beschreibung bedürfen.

Auch eines der wenigen rein gotischen Bauwerke von Bamberg, die Marienkirche (Obere Pfarrkirche), besitzt in dem Nordportal einen reicheren plastischen Schmuck des in dieser Zeit so beliebten Motives: das Relief der Krönung Mariä im Tympanon und die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen; wenig ausdrucksvolle und dabei schlecht gearbeitete Gestalten.

Würzburg hat in seinem Taufbecken im Dom eine der frühesten und der wenigen datierten gotischen Bildwerke, und dabei zugleich eine der in dieser Epoche seltenen Erzarbeiten aufzuweisen. Die Inschrift nennt *Eckard von Worms* als den Meister, welcher diese Arbeit im Jahre 1279 ausführte. Fleißig und sauber behandelt, von guten Verhältnissen und kräftiger Gewandung sind doch die acht kleinen Szenen mit winzigen Figuren, welche im Hochrelief rings um das Becken angebracht sind, ohne besondere Eigenart

und Bedeutung. Im Dom stammen außerdem eine Reihe von Grabsteinen der regierenden Bischöfe aus dieser Periode, jedoch meist schon aus vorgerückterer Zeit. Darunter sind die Bronzeplatten eines streitbaren Bischofs, Alberts von Hohenlohe († 1372), durch Energie in Haltung und Ausdruck, das steinerne Denkmal des Bischofs Gerhard von Schwarzburg († 1400) schon durch seine Charakteristik des Kopfes bei einfacherer aber tüchtiger Haltung bemerkenswert. Die an den Pfeilern des Mittelschiffes angebrachten Statuen einer Anbetung der Könige sind besonders manierierte Arbeiten aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Eigenartiger, namentlich in der Auffassung, sind verschiedene der Bildwerke an der Liebfrauenkirche, welche 1377 begonnen wurde, und deren Portaliskulpturen bereits um die Wende des Jahrhunderts entstanden sind. Das beste und interessanteste ist das Relief mit der Verkündigung im Bogenfeld des Nordportals. Die sonderbare Art, wie hier Gottvater die Taube an einem langen Rohr ans Ohr der Maria hinabsendet, ist wohl einzig in der Auffassung dieser Darstellung; die guten Verhältnisse der Figuren, die feine Gewandung, die zierlichen Köpfe mit ihrem anmutigen Lächeln lassen schon die Richtung erkennen, in welcher sich die Plastik der Frührenaissance in diesem Teile von Franken ein Jahrhundert später bewegte. Im Bogenfelde der Südhür ist die Krönung Mariä, in dem der Westthür das Jüngste Gericht dargestellt; beide von ähnlichem Charakter, aber flüchtiger und zum Teil roher. Unter letzterem ist die Statue der Madonna angebracht, welche wieder seine naturalistische Beobachtung mit Anmut in Ausdruck und Bewegung verbindet.

An tüchtigen Grabsteinen haben das Mainthal und das untere Neckarthal noch eine nicht unbeträchtliche Zahl zum Teil vorzüglicher Arbeiten aufzuweisen, meist aus späterer Zeit, unter denen ich den großen Grabstein des Grafen Johann von Wertheim († 1408) inmitten seiner beiden Frauen, in der Kirche zu Wertheim, besonders namhaft mache. In den Kirchen von Himmelskron bei Kulmbach, Neckarsteinach, Rottenburg u. a. m. finden wir ganze Reihen von Familiengrabmälern der adligen Geschlechter vereinigt.

Die plastische Thätigkeit im nördlichen Deutschland — vom Niederrhein, den wir oben bereits betrachtet haben, abgesehen — läßt sich weder nach dem Umfange, noch namentlich nach der Bedeutung auch nur entfernt mit dem vergleichen, was in denselben Gegenden in der vorausgehenden Zeit geleistet war. Aber auch hinter den Bildwerken am Rhein sowohl wie in Schwaben und Franken müssen die niedersächsischen und die wenigen westfälischen, geschweige die Skulpturen der neugermanisierten slawischen Provinzen im vierzehnten Jahrhundert wesentlich zurückstehen. Auch ist die Zahl der erhaltenen Denkmäler, obgleich jetzt bereits namentlich im Osten ein weit größeres Gebiet für die deutsche Kunst gewonnen war und die Denkmäler daher viel weiter zerstreut sind, verhältnismäßig so gering, daß sich ein bestimmt ausgesprochener künstlerischer Schulcharakter nach einzelnen Provinzen oder größeren Städten kaum herauserkennen läßt. Wenn wir einige alte Hauptstätten der Kunstübung, namentlich in Niedersachsen, ausnehmen, so darf auch ein solcher ausgeprägter Stilcharakter diesen

Bildwerken überhaupt abgesprochen werden. Wir brauchen daher nur die über das Niveau dieses charakterlosen Mittelpunktes hinausgehenden Arbeiten näher zu prüfen.

In Sachsen treten die Markgrafschaft Meißen und die benachbarten thüringischen Länder, deren Bildwerke aus dem dreizehnten Jahrhundert zu den besten Erzeugnissen der deutschen Plastik überhaupt gehören, fast ganz in den Hintergrund. Das umfangreichste und wohl auch das beste Werk im Meißner Land, die Skulpturen in der Fürstkapelle des Meißner Domes vom Jahre 1342, verdienen an einer anderen Stelle kaum genannt zu werden. Im Portal die Reliefs der Anbetung der Könige und darüber Christus und Maria; auf den Zialen Christus, Maria, Johannes und die Apostel, und über ihnen Engel, sämtlich in maßvollem Hochrelief gearbeitet. Die reiche Fäktelung und gelegentlich auch recht tüchtige Bewegung verraten noch die alte Meißner Schule, aus welcher die Statuen im Chor und in der Johanniskapelle hervorgegangen waren; aber die Verhältnisse der Gestalten und die Durcharbeitung der Köpfe lassen sehr zu wünschen übrig. Merseburg und die von ihm abhängige Umgegend haben wenigstens einige stattliche Grabsteine aufzuweisen. Dem Grabstein eines jungen Ritters in weitem Gewande im Dom zu Merseburg entsprechen die Grabsteine der Markgrafen von Meißen in der Fürstengruft zu Altzenzelle. Nach ihrer ruhigen Haltung, den klaren Motiven der reichen Gewandung sind dieselben wohl schon um 1300 entstanden. Charakteristische Werke aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts sind dagegen die Grabmäler von zwei thüringischen Landgrafen in derselben Kirche. Diesen sind auch mehrere Grabmäler der Grafen von Schwarzburg in der Liebfrauenkirche zu Arnstadt verwandt, unter denen das des Grafen Günther XXV. († 1368) und seiner Gemahlin das reichste und beste ist; am Sockel kleine Figuren von Leidtragenden. Zwei verwandte Grabmäler besitzt die Kirche in Nienburg a./S.: das Doppelgrab des Grafen Ditmar und seines Sohnes von 1350 und das des anhaltiner Fürsten Bernhard III. († 1348) und seiner Gemahlin; beide Arbeiten zählen zu den besten Monumenten dieser Zeit in Sachsen. Erst dem Ende des Jahrhunderts gehört das reiche Monument des Grafen Gebhard XVII. († 1383) in der Schloßkirche zu Querfurt. Wie in den Grabmälern zu Arnstadt, laufen auch hier um den Sockel, auf dem die vornehme Grabfigur ruht, Nischen mit kleinen Figuren: Leidtragende aller Stände, in deren Auffassung und Wiedergabe sich schon ein stark naturalistischer, genrehafter Zug geltend macht. Anziehender noch als diese Denkmäler ist der Grabstein von zwei Kindern in der Kirche zu Schulpforte, eine frühere Arbeit des vierzehnten Jahrhunderts von höchst ansprechender Auffassung, individueller Bildung und feiner Durchführung.

Einen reicheren bildnerischen Schmuck an der Außenseite einer Kirche hat nur Erfurt in dieser Gegend, für welche es damals der künstlerische Mittelpunkt gewesen zu sein scheint, aufzuweisen; die Skulpturen am Nordportale des Domes vom Jahre 1358. An den Thürwangen sind auf der einen Seite die Standbilder der Madonna und der Apostel, auf der anderen Seite die klugen und thörichten Jungfrauen so wie der Gef Kreuzigte zwischen Maria und Johannes angebracht. Bei handwerksmäßiger Ausführung sind diese Arbeiten im Bogenfeld wenigstens durch die dramatische Wirkung, welche in einzelnen dieser Figuren angestrebt ist, von gewissem Interesse. Doch werden sie bei weitem übertroffen durch verschiedene Bildwerke im Inneren mehrerer anderer

Kirchen von Erfurt. Eine sehr sauber ausgeführte Madonnenstatue am Lettner der Predigerkirche ist noch maniert in der Bewegung, aber — wie Rugler mit Recht rühmt (Al. Schriften II, 28) — „sein gefühlt im Nacken.“ Die Predigerkirche und namentlich die Barfüßerkirche besitzen sodann verschiedene tüchtige Grabsteine aus dieser Epoche: erstere diejenigen eines Ritters von Lichtenhayn († 1366) und eines Mönches († 1345); letztere die Grabsteine des Bischofs Albert von Weichlingen († 1375) und der Gattin des Rudolf von Ziegler († 1370). Dieser eben genannte Grabstein eines Mönches aus der gräflich Schwarzburgischen Familie in der Predigerkirche ist von ausgesprochen gotischer Eigenart; aber das Lächeln erscheint bei dem feisten Gesicht keineswegs so konventionell wie gewöhnlich. Technisch ist das Monument dadurch sehr eigentümlich, daß die Figur nicht aus dem Stein herausgehauen ist, sondern daß nur die Konturen in die Fläche vertieft und die Einzelheiten innerhalb der Figur gemalt sind; ein Verfahren, wie wir es ähnlich in derselben Gegend schon in Memlingen kennen lernten. Die beiden Grabsteine der Barfüßerkirche zeigen einen bereits sehr entwickelten Natursinn, der namentlich in der Charakteristik der Köpfe schon Treffliches leistet. Ähnliches beobachten wir an den nicht minder bedeutenden Bildwerken im Inneren der Severikirche, die den letzten Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts angehören: das treffliche große Steinrelief des Severaltars, den Heiligen zwischen seiner Frau und Tochter darstellend, und die jetzt als Altarvorsatz dienende Predella mit größeren Szenen aus seinem Leben; eine Statue der hl. Katharina, so wie eine durch Inschrift als Werk des *Joh. Gehard* bezeichnete Madonnenstatue an der Ecke des Chors. Auch hier macht sich in der richtigen Beobachtung der Verhältnisse, dem Studium der Gewandung, die sich dem Körper anschmiegt, der lebenswahren Bildung der Köpfe und Hände ein frischer und beachtenswerter naturalistischer Zug geltend, welcher sich in glücklicher Weise mit Schönheitsinn und Geschmack verbindet. In der Barfüßerkirche ist auch der große Schnitzaltar vom Ende des vierzehnten oder vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, obgleich noch wenig belebt, als eines der frühesten Denkmale des später zu so glänzender Blüte sich entfaltenden Zweiges der deutschen Skulptur, von bedingtem Interesse.

In den nördlichen Teilen von Niedersachsen nimmt Magdeburg auch jetzt noch die hervorragende Stellung ein wie in den letzten Jahrhunderten; Braunschweig und Halberstadt schließen sich ihm nahe an, während die altberühmten Sachsenstädte Hildesheim, Goslar und Quedlinburg mit dem Verlust ihrer politischen und kommerziellen Bedeutung auch als Stätten der Kunstübung jetzt in den Hintergrund treten. In Magdeburg gab der Ausbau des herrlichen Domes, welcher in diese Zeit fällt, den Anlaß zu einer umfänglicheren bildnerischen Thätigkeit. Als reiche Gesamtkomposition wie als hervorragendste künstlerische Leistung sind die Skulpturen der Paradiesesporte am Schluß der vorigen Epoche genannt worden. Der Zeit ihrer Entstehung nach hätten sie freilich wohl sämtlich erst hier ihren Platz finden müssen, da selbst die Standbilder der klugen und thörichten Jungfrauen zu den Seiten der Thür, welche mir die ältesten Arbeiten zu sein scheinen, kaum vor dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein möchten. Aber bei manchen gotischen Eigentümlichkeiten in Ausdruck, Bewegung und Gewandung erscheinen sie vielfach noch so sehr mit den Bildwerken der vorausgehenden letzten Epoche der romanischen Skulptur

in Niedersachen verknüpft, deren letzte Vollendung sie genannt zu werden verdienen, daß ich sie von derselben nicht trennen zu dürfen glaubte. Auch die, namentlich in der Gewandung schon fast maniert gotischen Gestalten des Alten und Neuen Bundes sind dort bereits eingehender gewürdigt worden. Kein gotischen Charakter trägt sodann in den kurzen Verhältnissen, den geschwungenen Stellungen, dem starren Ausdruck und flüchtig behandelten Extremitäten das Relief im Bogenfeld der inneren Thür: der



Statuen Kaiser Otto's I. und seiner Gemahlin Editha im Dom zu Magdeburg (vgl. S. 52).

Tod der Maria, gegenständlich dadurch von Interesse, daß Engel den Leichnam der Maria in einer Bahre emportragen. Unter der Reihe von Einzelfiguren, welche andere Teile des Äußeren schmücken, sind nur wenige alt oder nicht durch Restauration entstellt. Sehr ausgezeichnet ist die Statue des Kaisers Otto I. am Portal unter dem Turme; vornehm in der Haltung und von großem Geschmaack in der Anordnung des langen, faltenreichen Mantels; spätestens aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Im Innern gehören noch in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zwei Madonnenstatuen in den beiden Flügeln des Querschiffes, beide noch mit ihrer alten Bemalung; die kleinere, nahe der Paradiesesporte, welche auf Löwe und Drache steht, hat schon stark ausgeschwungene Linien und fast sentimental zärtlichen Ausdruck. Unter mehreren

kleineren Statuen derselben Zeit im Querschiff und in den Chorkapellen fällt namentlich ein heil. Mauritius durch seinen naturgetreuen und doch edlen Mohrenkopf auf. Unter den Grabmälern dieser Periode ist weitaus das bedeutendste das des Erzbischofs Otto von Hessen († 1361) im südlichen Chorumgang; in kräftigem Relief gearbeitet; eine schön bewegte und edle Gestalt, die Hand zum Segnen erhoben.

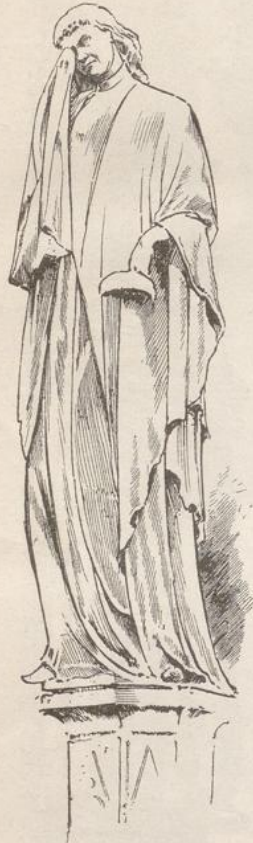
In Braunschweig läßt sich diesen Bildwerken einigermaßen der plastische Schmuck an den beiden Hauptthüren der Martinikirche vergleichen, beide etwa der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts angehörend. Auch hier ist das nördliche Portal, die „Brautpforte“, wieder mit der in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts namentlich auch in Niedersachsen so beliebten Darstellung des siegreichen Christentums geschmückt: im Bogenfeld das Hochrelief des Todes der Maria; über dem Fenster, das unmittelbar auf der Thür aufsteigt, in flacher Nische Christus mit der Siegesfahne zwischen zwei Engeln und zu den Seiten der Alte und Neue Bund, so wie zu jeder Seite des Fensters vier kluge und vier thörichte Jungfrauen, Freisfiguren unter Lebensgröße. Obgleich teilweise stark verrenkt und karikiert, sind diese schlanken Figuren doch in der Bewegung, im Faltenwurf und im Ausdruck von einem frischen Reiz und einer Mannigfaltigkeit, wie sie sonst wenige Bildwerke dieser Zeit im nördlichen Deutschland aufzuweisen haben. Hinter den gleichen Gestalten in der Magdeburger Paradiesespforte müssen sie allerdings wesentlich zurückstehen, während sie denen am Portal des Erfurter Domes entschieden überlegen sind. An der südlichen Thür sind in gleicher Anordnung die Madonna mit den heil. drei Königen so wie drei männliche Heilige in Nischen über dem Fensterbogen angebracht; im Charakter den Statuen der Brautthür sehr verwandt, aber durch ruhigere Haltung, einfachere und mannigfaltigere Gewandung wohl noch überlegen. Die Statuen an der spätgotischen Annakapelle verdienen daneben keine weitere Berücksichtigung; etwas besser sind die kleinen Figuren der Apostel im Innern derselben Kapelle. Von vereinzelt Bildwerken aus dem Ende dieser Epoche in verschiedenen Kirchen Braunschweigs verdient der reich bemalte und vergoldete, in Holz geschnitzte Altar der Katharinenkirche genannt zu werden, weil derselbe angeblich schon 1308 entstanden sein soll. Der in



Statue Otto's I. am Dom zu
Magdeburg.

Blei gegossene Brunnen auf dem Altstadtmarkte, inschriftlich aus dem Jahre 1407, bietet durch seinen zierlichen Aufbau Interesse, nicht aber durch die puppenhaften Figürchen in flachem Relief.

Im Dom zu Halberstadt gehört der reiche Statuenschnuck meist erst der folgenden Periode an. Die Apostel im Chor, von denen einer die Jahreszahl 1422



Thörichte Jungfrau von der Brautpforte der Martinikirche zu Braunschweig.

trägt, so wie ein Altar mit den Statuen der Anbetung u. a. sind beinahe roh zu nennen; ohne den Reiz des demütigen Ausdrucks und schüchterner Bewegung in den älteren gotischen Bilderwerken, aber auch ohne den frischen naturalistischen Zug, der sonst in den Skulpturen vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts schon die neue Zeit zu verkünden pflegt. Von Interesse sind dagegen die kleineren Statuen auf dem Altar der Chorkapelle, Maria zwischen dem Engel Gabriel und der Magdalena, sämtlich mit trefflich erhaltener Bemalung; in der Haltung noch die vornehme Strenge des dreizehnten Jahrhunderts, der Ausdruck namentlich des Engels aber schon mit dem eigentümlichen Lächeln, die Behandlung des Fleisches von der eigentümlichen Weichheit, welche die Plastik der ersten gotischen Zeit charakterisieren. — In Hildesheim ist kaum etwas anderes bemerkenswert als im Dom der Grabstein des großen Wohlthäters der Stadt des Bischofs Bernward, eine einfache aber tüchtige Arbeit vom Anfange des vierzehnten Jahrhunderts.

Über die bildnerische Thätigkeit in Westfalen sagt W. Lübke, dem wir die Monographie über die „Kunst in Westfalen“ verdanken, daß sie „in dieser Epoche nichts Erhebliches hervorgebracht zu haben scheint“. Nennenswert ist wenigstens die aus Holz geschnitzte Grabfigur in der Klosterkirche zu Fischbeck; eine reizvolle junge Frauengestalt, deren ruhige Haltung, deren schüchternes Lächeln um den Mund noch die Tradition der romanischen Plastik verrät. Der Statuenschnuck der Paradiesespforte an der Marienkirche zu Osnabrück, die Krönung Mariä im Bogensfeld und je fünf

kluge und thörichte Jungfrauen an den Seitenwänden, ist wegen des schadhaften Zustandes dieser Standbilder bei der Wiederherstellung der Kirche durch moderne Kopien ersetzt worden.

Die plastische Thätigkeit in den nordöstlichen Provinzen des Reichs, in Mecklenburg, Brandenburg, Pommern und Preußen, welche jetzt zuerst, nach vollendeter Bekehrung und Germanisierung, künstlerisch selbstthätig auftreten, ist noch

eine sehr beschränkte und verdient nach ihrem Kunstwert kaum eingehendere Berücksichtigung. Bot doch auch die Architektur dieser Gegenden schon durch ihr Material, den Backstein, keine besondere Gelegenheit für plastischen Schmuck. Doch hat gerade dadurch, durch das Fehlen eines für die Architektur wie für die Skulptur gleichmäßig geeigneten Materials, die Plastik in diesen Provinzen von vornherein eigenartige Bahnen eingeschlagen, die hier in ihren Anfängen von besonderem Interesse sind, weil sie um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts überall in Deutschland betreten werden, und weil in denselben die Renaissance ihren Höhepunkt erreicht. Die Plastik wird hier nämlich fast ausschließlich in Bronze oder als Holzschnitzerei ausgeübt; beide Kunstarten stehen in enger Beziehung nicht zur Architektur, von der die Plastik bisher abhängig war, sondern zur Malerei. Die Grabdenkmäler finden wir nämlich regelmäßig in Bronze ausgeführt, zuweilen in Relief, vorzugsweise aber als gravierte Platten; und die Holzschnitzer füllen die Kirchen mit ihren Altären aus reichen Gruppen kleiner Figuren, die vollständig bemalt und vergoldet sind. Dieselbe Erscheinung beobachten wir etwa gleichzeitig unter ganz ähnlichen Verhältnissen und Bedingungen im äußersten Nordwesten Deutschlands, in der Plastik der Niederlande und des Niederrheins. So entlegen die Gegenden sind, so ist doch eine Verbindung und ein Einfluß dieser niederländisch-niederrheinischen Kunst auf die plastische Kunst des Nordostens nicht zu leugnen; ein Einfluß, welcher in der folgenden Epoche fast zur Abhängigkeit der letzteren führt.

Auf jenen Bronze- oder Messingplatten ist die Figur des Verstorbenen als einfache Zeichnung in die Fläche eingraviert und dann mit schwarzer (und daneben zuweilen auch mit farbiger) Masse ausgefüllt; in gleicher Weise ist die reizvolle architektonische Umrahmung hergestellt, die in mehr oder weniger reicher Art mit Einzelfigürchen von Heiligen und Engeln ausgestattet ist; ein Verfahren, wie es ähnlich auch in Stein schon länger, jedoch meist in mehr handwerksmäßiger Weise ausgeübt war. Derartige Grabplatten, in Messing oder Bronze hergestellt, finden wir weit verbreitet: im Norden von Deutschland, in den Niederlanden, in Schweden, Dänemark, England und Frankreich; jedoch fast ausnahmslos an den Küsten der Nord- und Ostsee und in den ihnen benachbarten Provinzen. Da der Charakter dieser Grabplatten regelmäßig der gleiche zu sein pflegt, so ist man von vornherein auf die Vermutung gekommen, daß wenigstens die Mehrzahl derselben auf ein und denselben Fabrikationsort zurückgehen, von dem aus sie zu Wasser ausgeführt wurden; und man hat dafür die Niederlande oder Köln oder auch Lübeck, das besonders reich an solchen Grabplatten ist, namhaft gemacht. Daß Lübeck nicht der eigentliche Sitz oder Mittelpunkt dieser besonderen Kunstthätigkeit gewesen ist, und daß dies vielmehr die Niederlande waren, ergibt sich mit Wahrscheinlichkeit schon aus der testamentarischen Bestimmung*) eines Lübecker Ratsherren, welcher ausdrücklich für sein Grab „unum Flamingieum auricalcium figurationibus bene factum lapidem funeralem“ verlangt. Auch befinden sich auf einigen dieser Grabplatten in England

*) Man vergleiche den durch das nahezu vollständige Verzeichnis solcher gravierter Platten in Deutschland interessanten Aufsatz von Lisch im „Deutschen Kunstblatt“ 1855, so wie das eben erschienene englische Prachtwerk von Green, „Monumental brasses on the Continent“, mit einer Fülle guter Abbildungen.

auf der Rückseite Inschriften in niederdeutscher Sprache. Das entscheidende Moment für den niederländischen Ursprung der besseren und namentlich der älteren dieser Bronzetafeln liegt aber in ihrem ausgesprochen niederländischen Kunstcharakter, sowohl in der Wiedergabe der Figuren wie in der Zeichnung des reichen ornamentalen Schmuckes. Daß gerade die Niederlande selbst die kleinste Zahl derselben aufzuweisen haben, ist auf die systematischen Zerstörungen kirchlicher Kunstwerke aller Art in den Religionskriegen, insbesondere in den Bilderstürmen, zurückzuführen.

Was nun die in Deutschland vorhandenen gravierten Grabplatten dieser Zeit anbetrifft, so ist die stilistische Übereinstimmung derselben ihrer Mehrzahl nach — sowohl derjenigen in Lübeck und Schwerin, wie in Stralsund, Breslau und Paderborn, also in sehr weit auseinander liegenden Orten, — schon ein hinlänglicher Beweis für ihre Entstehung in derselben Gegend; anderseits muß aber die Überlegenheit über die heimische Kunst an allen diesen Orten die Entstehung im Auslande zweifellos machen. Auch illustriert eine kleine Zahl auffallend roher Grabplatten in mehreren der genannten Städte (meist nicht in einer einzigen Tafel gegossen oder zu einer solchen zusammengeschweißt — wie es bei den niederländischen Platten der Fall ist —, sondern aus zwölf kleinen gesonderten Tafeln hergestellt) den Wert jener fremden Arbeiten; sie geben sich dadurch als ungeschickte Nachahmungen aufs deutlichste zu erkennen. Denselben grellen Gegensatz bieten gleichzeitige Gußwerke anderer Art in den gleichen Gegenden, die urkundlich als norddeutschen Ursprungs nachgewiesen sind; insbesondere verschiedene Taufbecken in Lübeck und in der von dort aus mit Metallgüssen versorgten Nachbarschaft; so das Taufbecken in der Marienkirche zu Lübeck vom Jahre 1337, dasjenige in der Nikolaikirche zu Kiel vom Jahre 1344, in der Marienkirche zu Kolberg von 1355, in der Marienkirche zu Wismar, im Dom zu Schwerin und in der Marienkirche zu Frankfurt a/D. Die kleinen Figuren und Kompositionen, welche um den Bauch des Beckens (meist in zwei Reihen) herumlaufen, sind ohne Verhältnisse, ohne Empfindung und flüchtig gearbeitet. Glockengießer aus Braunschweig oder Magdeburg nennen sich an verschiedenen etwas späteren, ebenso handwerksmäßigen, aber meist beinahe schmucklosen Taufbecken in Salzwedel (Katharinenkirche), in Halle (Ulrichskirche) u. s. f. Der bereits obengenannte, in Blei gegossene Brunnen auf dem Altstadtmarkte zu Braunschweig vom Jahre 1408 ist durch seinen geschmackvollen Aufbau von größerem Wert, in seinem bildnerischen Schmuck aber gleichfalls ohne Bedeutung.

Die Handwerker, welche solche Gußwerke lieferten, können unmöglich für jene Grabplatten in Betracht kommen; dieselben können aber auch nicht aus der Kunstrichtung, deren Ausfluß sie waren, hervorgegangen sein. Da wir diese Grabplatten als ausländische Kunstwerke bezeichnen müssen, so ist es nicht unsere Aufgabe, näher auf sie einzugehen. Doch seien die hauptsächlichsten wenigstens genannt. Ein charakteristisches und treffliches Beispiel bietet die Doppelsplatte im Dom zu Schwerin, welche zwei Bischöfe aus der Familie Bülow (gest. 1339 und 1347) darstellt. Eine zweite jüngere Platte ebenda, die größte und reichste von allen, zeigt wieder zwei andere Bischöfe derselben Familie (gest. 1314 und 1375). Lübeck besitzt an solchen Grabplatten niederländischen Ursprungs: die Grabplatte des Bruno von Warendorp (gest. 1369) in der Marienkirche, die des Johann Klingenberg (gest. 1356) in der

Peterskirche, endlich im Dom wieder die Doppelplatte eines Bischofspaares (gest. 1317 und 1350) und des Bruno von Warendorp (gest. 1341) und seiner Gemahlin, so wie die Einzelfigur des Bischofs Bertram Crenum (gest. 1377). Eine Metallplatte von gleicher Feinheit ist diejenige des Prokonsuls Albert Hovener (gest. 1357) in der Nikolaikirche zu Stralsund. Ähnliche Arbeiten aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts besitzen Thorn (in Sct. Johann) und Paderborn (im Dom 3 Platten), über deren Herkunft ich nicht zu entscheiden wage, da sie mir nicht aus eigener Anschauung bekannt sind.

Nur ganz ausnahmsweise kommen in diesen Gegenden neben diesen gravierten Messingplatten, in denen auch nicht einmal der Versuch von porträtartiger Bildung gemacht ist, Bronzedenkmalen mit der Relieffigur des Verstorbenen vor. Das einzige namhafte Werk dieser Art ist das Grabmal des Bischofs Heinrich Bodost (gest. 1341) im Dom zu Lübeck, einfach im Aufbau, von individueller Bildung und beinahe naturalistischer Durchbildung des Kopfes, aber etwas trockener und kleinerer Behandlung.

Nicht von gleicher künstlerischer Bedeutung, aber wesentlich zahlreicher sind die geschnitzten Holzkaltäre, welche in allen Provinzen ziemlich gleichzeitig etwa seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts vorkommen. Der Charakter derselben ist durchgehend nüchtern und unbeholfen; es wird daher hier kaum je ein Zweifel daran aufkommen können, daß diese Arbeiten an Ort und Stelle von einheimischen Künstlern ausgeführt wurden. Gemeinsam ist denselben die Zusammensetzung aus einer mehr oder weniger beträchtlichen Zahl kleiner Einzelfiguren oder Gruppen, die meist nur aus einigen wenigen Figuren bestehen. Die Komposition pflegt eine zufällige zu sein; die Gestalten sind kurz, wenn nicht geradezu puppenhaft, ohne lebendige Bewegung und ohne feineren Ausdruck. Die Bemalung und die reiche Vergoldung (jedoch regelmäßig ohne Mustering auf dem Gold, wie sie in den Niederlanden die Regel ist) sind meist noch erhalten und verleihen diesen Arbeiten ihre hauptsächlichste Wirkung und ihren malerischen Reiz.

Bei dieser geringen künstlerischen Bedeutung wäre eine Charakteristik der unbedeutenden provinziellen Verschiedenheiten dieser Schnitzwerke oder auch nur eine etwas ausführlichere Aufzählung derselben hier um so weniger am Platze, als diese Kunstthätigkeit auch nicht einmal der Ausgangspunkt für eine höhere Entwicklung der plastischen Kunst in diesen Provinzen geworden ist. Auch gehört nur der kleinste Teil dieser Arbeiten noch unserer Epoche an; die wenigen sicher datierten Altäre beweisen, daß die erstarrten gotischen Überlieferungen und gotische Formensprache hier noch in Übung waren, als im übrigen Deutschland schon seit einem halben Jahrhundert ein frischer Naturalismus eine vollständige Umgestaltung der bildenden Kunst und insbesondere der Plastik herbeigeführt hatte. Es genügt daher, auf einige der hauptsächlichsten Arbeiten hinzuweisen, zumal auf solche, die an leicht zugänglichen Orten sich befinden. Die eingehendste Aufzählung und Besprechung der an Altarwerken dieser Art besonders reichen Provinz Pommern hat Kugler in seiner Kunstgeschichte Pommerns geliefert (Kl. Schriften I.). Jedoch hat den jungen pommerschen Forscher, wie der zum Mann gereifte Kritiker später zum Teil selbst eingestanden hat, die Begeisterung für die Heimat und die heimische Kunst in der Beurteilung derselben einen falschen Maßstab anlegen lassen.

Wer den Altar Triebsees nur aus Ruglers Beschreibung kennt, wird vor dem Schnitzwerk selbst sich erstaunt fragen, wie der scharfe und unparteiische Kritiker vor diesem nüchternen und in mancher Beziehung selbst kleinlichen Werke zu der schwärmerischen Verehrung und glühenden Beschreibung gekommen ist.

Mit einiger Sicherheit lassen sich in Pommern dem vierzehnten oder doch den ersten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts die folgenden bedeutenderen Altarwerke zuschreiben: Ein Altar in der Marienkirche zu Anklam, Altäre in der Petrikirche zu Treptow a. d. T. und in der Marienkirche zu Treptow a. d. R., mehrere Bildwerke in der Nikolaikirche zu Stralsund, die auch verhältnismäßig die größte Zahl von Steinbildwerken dieser Zeit aufzuweisen hat.

In Mecklenburg werden der Hochaltar und der Laienaltar in der Kirche zu Doberan, so wie der Kreuzigungsaltar in der Nikolaikirche zu Rostock noch dieser Zeit zugeschrieben. Das Hauptwerk ist hier jedoch der kolossale Flügelaltar in der Georgskirche zu Wismar, wohl erst im dritten oder vierten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden. Die einzelnen kurzen, etwas derben und wenig belebten Figuren zeigen die Krönung Mariä, die Apostel und Heilige. Einen etwas kleineren ähnlichen Altar, mit der gleichen Darstellung in derselben Anordnung, besitzt das Museum zu Schwerin. Interessanter ist hier jedoch ein Sandsteinaltar mit der figurenreichen Darstellung der Kreuzigung, aus dem Schweriner Dom stammend; eine sehr eigenartige, auch in ihrem künstlerischen Wert sehr vorteilhaft aus dem Rahmen der genannten Bildwerke herausfallende Arbeit. Die kleinen Figuren sind meist ganz frei gearbeitet und in mehreren Reihen hintereinander geschickt angeordnet, fein bewegt, lebendig im Ausdruck und sauber gearbeitet. Die phantastischen Kostüme, das reiche genrehaft behandelte Beiwerk, Anordnung und lebendige Erzählung erinnern auffallend an gleichzeitige italienische Kompositionen eines Gentile da Fabriano und seiner Schule. In gleich vorteilhafter Weise unterscheiden sich von den handwerksmäßigen Duzendarbeiten dieser Gegend eine Reihe von mehr als halblebengroßen Apostelstatuen in Sandstein, von welchen sich noch vier in der Marienkirche zu Lübeck, drei andere jetzt in der Sammlung der Katharinenkirche befinden. In der Gewandung und zum Teil auch in der Haltung erscheinen sie noch gotisch; die individuelle Durchbildung der Köpfe läßt sie aber schon als Übergangsarbeiten zu der folgenden Periode erscheinen, bei welcher wir noch einmal auf dieselben zurückkommen müssen. Dasselbe ist der Fall mit einigen wenigen Sandsteinbildwerken in Preußen, namentlich mit der großen Kreuzigungsgruppe in der Marienkirche zu Danzig.

Besser als alles, was an Überresten von Holzaltären dieser Zeit in der Katharinenkirche zu Lübeck aufbewahrt wird, sind die zwölf in Eichenholz geschnitzten Apostel, die aus Lübeck in das Nationalmuseum zu München gekommen sind; einfache, aber tüchtige Gestalten mit ausdrucksvollen Köpfen und recht mannigfaltigen Motiven der Bewegung und Gewandung.

Brandenburg hat in der Peterskapelle einen vom Jahr 1409 datierten Altar, welcher die Madonna zwischen vier Heiligen zeigt. Auch mehrere Bildwerke im Dom ebenda, so wie in der Petrikirche zu Stendal scheinen noch auf diese Zeit zurückzugehen. Verschiedene Altäre aus Dorfkirchen der Mark Brandenburg sind

in die Museen zu Berlin gekommen, sowohl in das Märkische Museum, wie in das Hohenzollernmuseum, das Christliche Museum der Universität und das Kunstgewerbemuseum. Den vorteilhaftesten Begriff von der märkischen Kunst dieser Zeit giebt wohl eine kleine Madonna mit dem Kinde, welche neuerdings der Sammlung der Kgl. Museen einverleibt worden ist.

Ihres sehr verwandten Kunstcharakters wegen seien hier auch einige Werke dieser Art mit genannt, die sich in der Provinz Hannover erhalten haben, und von denen die meisten in das Museum zu Herrenhausen übergeführt worden sind. Einer der besten Altäre darunter stammt aus Lüneburg, wo jetzt noch in der Johannis-Kirche ein besonders stattlicher und gut erhaltener Flügelaltar vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten ist: fünfzehn Passionszenen, aus je acht bis zehn Figuren bestehend; in der Mitte, größer, die Kreuzigung, darunter in Nischen die kleinen Standbilder von Heiligen, während Halbfiguren der Apostel oben im Abschluß stehen. Figuren von guter, ruhiger Haltung und Gewandung; freilich wohl erst um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ausgeführt.

Schlesien hat aus dieser Zeit gleichfalls nur vereinzelte Grabmäler so wie holzgeschnitzte Altäre aufzuweisen. Von letzteren giebt die Sammlung des Schlesischen Altertums-Museums zu Breslau eine genügende Vorstellung; in Empfindung und Verständnis des Körpers erheben sich diese Arbeiten nicht über die eben besprochenen Altarwerke der nördlichen Provinzen. Unter den Grabmonumenten befindet sich eines, das des Herzogs Heinrich IV. in der Kreuzkirche zu Breslau († 1290), welches in seiner energisch naturalistischen Auffassung und der großen Anordnung den Einfluß der oberländischen Denkmäler des dreizehnten Jahrhunderts in vorteilhaftester Weise verrät. Die Grabfigur ist in gebranntem Thon ausgeführt und bemalt; den Unterbau schmücken Statuetten von Leidtragenden. Ein ähnlich angeordnetes reiches Marmor-monument aus späterer Zeit besitz der Dom in dem Grabmal des Bischofs Precislaus († 1376).