



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben

Beenken, Hermann

Leipzig, 1927

Einleitung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99365](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99365)

EINLEITUNG

DIE deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts gehört noch nicht zu den Besitztümern unseres Volkes in dem Sinne, wie man etwa die markantesten Schöpfungen der Kunst um 1500 und vielleicht auch schon einiges Wenige der großen Plastik des 13. Jahrhunderts — Bamberg, Straßburg und Naumburg — dazu rechnen darf. Das Gebiet als Ganzes ist noch eine Domäne der Kunstgelehrten, ja, genauer gesagt, nur einiger weniger unter ihnen, vor allem derer, die es erforscht und erschlossen haben. Hier ist an erster Stelle der bahnbrechenden Leistung Wilhelm Pinders zu gedenken. Der Ausgangspunkt war das Bemühen, die Periode als eine Übergangszeit in ihrer historischen Notwendigkeit zu verstehen, als eine Brücke, die hinüberführt von der urplastischen Bauhüttenskulptur der großen Dome des 13. Jahrhunderts zu der spätmittelalterlichen Kunst vor allem des Flügelaltars, in dessen Bildern und Schnitzwerken sich die sichtbare Welt und auch der Mensch als ein Teil von ihr in ganz neuer Weise zu spiegeln beginnt. Wie ist die Kunst von der einen Höhe zu jener anderen, so völlig wesensverschiedenen gelangt, mußte die Frage sein. Und so begann man, die Schöpfungen der Plastik des 14. Jahrhunderts als einen Weg zu verstehen, als einen Weg von Gipfel zu Gipfel, der talwärts und durch Niederungen zu führen schien, der aber um jener kunstgeschichtlichen Frage willen nachgegangen und erforscht werden mußte. Aber indem man nun die Werke jener Kunst, so sagt Pinder in seiner letzten Veröffentlichung über die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts, „unter dieses Licht einer Zielbestimmtheit stellte, wuchsen sie selbst. Indem ihre Seltsamkeit als sinnvoll enthüllt wurde, schob sich der Genuß in die Bemühung um das Verstehen. Die Analyse wurde zur Würdigung“.

Und so stehen wir zu dieser Kunst heute anders, wie man zu ihr etwa noch vor zwanzig Jahren gestanden hat. Schon gelingt es, ihr Bedeudendstes um seiner selbst willen zu schätzen. Einige wirklich große Schöpfungen, photographisch neu aufgenommen und in den zahlreichen Plastikveröffentlichungen der letzten Jahre des öfteren abgebildet, beginnen sich einzuprägen, das Bamberger Grabmal des greisen Bischofs

von Hohenlohe zum Beispiel. Vielleicht ist der Tag schon nicht ferne, wo es nicht minder bekannt sein wird als im selben Dome der Reiter, die Heimsuchungsgruppe und die Figuren der Adamspforte.

Aber es ist nur ein vereinzelter Werk. Sein Meister, noch in einigen anderen Schöpfungen nachweisbar, hat keinen jener großartigen Zyklen geschaffen, wie sie das Gesicht der Plastik des 13. Jahrhunderts bestimmen. Kein Zufall ist das, sondern dem Historiker eine sinnvolle Tatsache, weil in dem neuen Jahrhundert neue künstlerische Aufgaben heranwuchsen, weil unter den von der Vergangenheit übernommenen das Schwergewicht sich verschob. Zwar ist an bauplastischen Statuenzyklen das neue Jahrhundert bei uns nicht ärmer als das vorangegangene, sondern im Gegenteil reicher. Aber das Gesicht dieser Zyklen ist unpersönlicher, die einzelne Statue ist weniger einprägsam, weniger individuell, vielfach auch infolge einer entfernenderen Aufstellung im Architekturverbände weniger sichtbar. In diesem Buche soll gezeigt werden, daß es gerade in diesen Zyklen hier und da auch Schöpfungen ganz hohen Ranges gibt. Aber sie müssen erst entdeckt werden, die Statuen müssen von ihren alten Plätzen heruntergenommen und in Museen gebracht sein, ehe es überhaupt möglich ist, ihnen gerecht zu werden. An Ort und Stelle drängen sich die Meisterleistungen der statuarischen Kunst dieses Jahrhunderts nicht vor, sie treten nicht nahe an den Betrachter heran, wie etwa die Naumburger Statuen, als Menschen zum Menschen. Nur Durchschnittsleistungen, oft sehr Feines, öfter noch handwerklich Belangloses findet sich – und häufig in Massen gedrängt – in der Nahsphäre größerer Sichtbarkeit. In ihr aber ist das Gesicht der Statuarik des 14. Jahrhunderts, eben jenes unpersönliche, und es bedarf schon einer sehr differenzierenden Einfühlung, um auch hier Individuelles zu erfassen.

Es verschiebt sich das Schwergewicht. Jene Bauplastik ist, so sehr sie auch der Masse nach vorherrscht, die Kunst der Vergangenheit. Zu neuer Bedeutung dagegen gelangt einmal die Sepulkralskulptur. Die bildnis-mäßige Standfigur des Toten auf dem meist vereinzelter, nur selten mit anderen zyklisch gruppierten Grabmonument wächst als mögliche künst-

lerische Aufgabe heran. Die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts bringt freilich erst die Erfüllung. Die Grabplastik vor 1350 ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, noch nicht bildnishaft, auch sie wirkt unpersönlich; aber schon jetzt konzentriert sich deutlich ein neues Interesse auf die Aufgabe, die Zahl der figürlichen Grabmonumente ist bedeutend im Wachsen. Das spätere 14. Jahrhundert bringt schließlich auch die Neuform des Epitaphs: die Bildnisgestalt des Toten zur Welt des Überirdischen sichtbar in Beziehung gesetzt, etwa eine Mutter Gottes anbetend und anschauend.

Anschauend! Das Heilige tritt jetzt in der Tat in ganz neuer Weise als ein Anschaubares dem Menschen gegenüber. Das neue Weltgefühl verlangt Sichtbares und zugleich eine irdisch greifbare Nähe. Die Kathedralplastik, die innerlich immer mehr in die Vergangenheit rückt, dachte in logisch sinnvollen, aber über alle sichtbare oder überhaupt nur sinnliche Verbindung sich hinwegsetzenden Zusammenhängen. Eine Darstellung der Opferung Isaaks ist etwa nicht um ihrer selbst willen oder aus einem Interesse an dem besonderen Ethos des historischen Ereignisses da, sondern höchst seltsam und für uns nur schwer verständlich als ein alttestamentlicher Hinweis auf Christi Erlösertod. Und im Hinblick auf das ganze Erlösungswerk, auf das Gottesreich und die Welt der christlichen Kirche soll sie, soll alles gesehen werden. Der Sinn erwächst also den Dingen erst aus einer Beziehung auf anderes zu, auf etwas dem Eigengehalt der Darstellung völlig Transzendentes. Dieses symbolische Denken, das im hohen Mittelalter in letzten Systematisierungen seinen Gipfelpunkt erreicht hatte, erfährt im Spätmittelalter bereits eine allmähliche Ablösung. Es ist etwas Neues, wenn die religiöse Phantasie nunmehr in Leben und Dasein der heiligen Personen selber mitmenschliche Versenkung erstrebt, wenn sie daran arbeitet, nach Analogien zu dem eigenen Dasein die biblische Überlieferung zu ergänzen, sich auszumalen, wie das alles wohl gewesen, wie es etwa Maria ums Herz war, als der Leichnam ihres Sohnes vom Kreuze genommen. So entstehen auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst ganz neue Darstellungen,

und in die alten wächst eine Fülle verlebendiger, vergegenwärtigender Einzelzüge hinein. Die italienische Kunst, gespeist von einer neuen Andachtsliteratur wie den schon im 13. Jahrhundert entstandenen pseudo-bonaventuranischen Meditationen, ist in der Ausmalung und Ausfüllung der biblischen Geschehnisse dem Norden vorangegangen. Dafür hat wieder der Norden und speziell Deutschland dem privaten Bedürfnis des religiösen Einzelmenschen einen neuartigen Typus des isolierten Andachtsbildes geschaffen. Aus dem mystischen Gefühlsleben einer persönlichen Religiosität entstehen Schöpfungen wie das Vesperbild: der Leichnam Christi im Schoße der Mutter, wie die Christus-Johannes-Gruppen, die Darstellungen des Wochenbettes, die Schmerzensmänner, die Schutzmantelmadonnen und anderes. Hier lebt der Mensch des 14. Jahrhunderts ganz in den besonderen Gehalten und dem eigenen Sinn des Gegebenen, und symbolische Gedankengänge haben, wo sie nicht ganz fortfallen, nur akzessorische Bedeutung. Gräßlich verkrusten sich Christi Wunden, und ergreifend und den Beschauer bannend wird der Ausdruck des Mutterschmerzes geformt. Der einzelne Mensch soll hier als solcher kommen, sehen, sich versenken und mitfühlen, an ihn wenden diese Bildwerke sich, während die ältere Kunst der Kathedralen und ihrer Programme, auch wo ihr vielleicht belehrende Absichten zugrunde lagen, schon für sich ohne jede Beziehung zum Menschen sinnvoll war und vor allem einer Verknüpfung mit dem privaten Gefühlsleben des Einzelnen gar nicht bedurfte.

Wie jene Andachtsbilder dem religiösen Gefühl des Einzelnen gegenüber treten, so tritt der Gemeinde gegenüber die Welt des Flügelaltars, noch wenig entfaltet und selten im 14. Jahrhundert, im 15. dann bereits ein unendlicher Schatz an sichtbarer Form. Die Welt des Heiligen, in der Kunst der Kathedralen für den Menschen ein umschließendes und bergendes Gehäuse voll von reichen und geheimnisvollen Verknüpfungen, die auch ihn selber, den Sinn seines Daseins, seinen Weg zu Gnade und Erlösung mitumfassen, sie tritt ihm in der Form der Altarkunst als ein Gegenüber entgegen. Auch hier als ein Gegenüber, in das

man sich anschauend versenken kann. Es ist die Welt des Evangeliums, der Heiligen und ihrer Legende, die sich der spätmittelalterliche Mensch in dem Schmuck seiner Altäre sichtbarlich und reich vergegenwärtigt. Vergegenwärtigt nun eben mit jenen tausend Einzelzügen, die sie seiner eigenen Welt, die um ihn ist, nahebringen und einordnen. Die Welt des Heiligen wird vermenschlicht, verbürgerlicht. Die Ritterzeit, die die Zeit der Kathedralen gewesen, geht vorüber. Ein neuer Stand, der zuletzt die alte ständische Ordnung des Mittelalters überhaupt sprengen wird, wächst herauf, gewinnt Reichtum und Macht.

Die Welt des Sichtbaren, des dem Menschen Bewußten überhaupt, bezieht sich in neuer Weise auf das Individuum und das Individualerlebnis. In der Sphäre der Tätigkeit bildender Kunst ordnet sie sich zum Bilde und zum bildhaft Erschaubaren. Was im Norden der Flügelaltar und das Andachtsbild ist, ist im Süden das Wandfresko: in seiner neuen Form ein sichtbares Gegenüber dem Menschen, ein Abbild der Welt des vom Individuum Empfundenen, Gesehenen und Gewußten. Das Sehen um des Sehens und des Sichtbaren als solchen willen hat im Spätmittelalter eine neue Bedeutung gewonnen. Wie in der Sphäre der neuen mystischen Religiosität, so versenkt man sich auch hier, nur sehr viel umfassender noch und allgemeiner, anschauend in das Einzelne. Man beobachtet um des Beobachtens willen, man sucht sich der ganzen Welt sichtbarer Dinglichkeit zu versichern. Und diese Welt ist eine Totalität. Die Menschengestalt der hochmittelalterlichen Kathedralplastik wurde vom sie vereinzelnenden Erleben des Bildhauers plastisch erfaßt, sie wurde nicht in diesseitige, sondern in jenseitige Zusammenhänge gebunden. Jetzt wird auch sie beobachtet als ein Stück der sichtbaren Welt, ihr Ambiente wird ebenso wichtig wie sie selbst, die Beleuchtung, in der sie steht, der farbige Charakter wichtiger noch als ihr plastischer Wert. Und ihr Porträtcharakter mit allem dem, was an ihr nur Zufälliges, Akzessorisches, eben nur Sichtbares ist, wird ebenso bedeutsam wie ihre sich aus dem Inneren, aus dem geistigen Sinn ihres individuellen Daseins formende Gebärde. Das 13. Jahrhundert hatte den Menschen nur von der Gebärde

aus erlebt, es kannte im wesentlichen nur die mimischen Werte seiner Erscheinung. Für die neu heraufkommende Zeit, die sich an alles Sichtbare hingibt, wird die Erscheinung als Tausende von Einzelzügen umfassende Totalerscheinung für das beobachtende Auge interessant und darstellungswürdig.

Dieses neue, allmählich sich heranbildende Verhältnis zur Sichtbarkeit bedingt eine völlige Umwandlung des künstlerischen Gestaltungsprozesses. Das plastische Erlebnis der Gebärde geht von der Linie, von der linearen Achse des die Gebärde vollziehenden Gliedes, etwa eines Armes, aus. Hier formt sich von innen her die plastische Bewegungsvorstellung als die einer Beschleunigung oder Hemmung, einer Zuspitzung oder Verstumpfung, rasch oder träge, frei oder unfrei. Von hier aus formt sich der geistige Charakter einer Figur, ihre Individualität, die nur soweit künstlerisch darstellungsmöglich ist, wie sie eben in Gebärde sich ausspricht. Aber nicht nur die Haltung des Körpers im ganzen, die des Armes, des Kopfes, die Bewegung von Lippen und Augen im Gesichte haben in diesem Sinne Gebärde, sondern auch scheinbar Totes: die Locken von Haar und von Bart, die Falten des Gewandes. Das plastische Erleben der Gestalt von der Gebärde aus ist in nicht geringerem Grade ein totales wie irgendeine andere Weise künstlerischer Darstellung. Aber es ist natürlich kein Erleben der Welt als sichtbarer Totalität und der Menschengestalt als eines Ausschnittes aus ihr. Das künstlerische Erleben des Spätmittelalters nun setzt andere Dimensionen voraus. Statt des linearen Kernes einer menschlichen Gebärde wird die sichtbare Oberfläche der Menschengestalt in neuer Weise wesentlich. Und die Bewegung der Oberfläche als Fläche wird nun auch anders als bisher zum Träger spezifischen Ausdruckes. So beginnt sich etwa die Fläche eines menschlichen Gesichts, in neuer Weise zu beulen, zu runzeln, zu glätten, d. h. ihren spezifischen Rauheitscharakter, ihre farbige Erscheinung, ihr Verhältnis zum Licht, ob reflektierend oder einsaugend, in neuer Weise zu differenzieren. Man achtet jetzt auf die optischen Qualitäten der plastischen Haut, in der Skulptur nicht minder wie in der Malerei. Alles das wird jetzt bildniswürdig, und zu-

gleich wird damit das, was dem Aussehen des Menschen habituell eigentümlich, das, was ihm, mag er tun, denken, fühlen, was er will, dauernd anhaftet, neben und als Untergrund der charakterisierenden Gebärde darstellbar. Die Geburtsstunde des modernen Porträts liegt um die Mitte des 14. Jahrhunderts.

Es ist kein Zufall, daß sich in dieser Zeit auch die Tracht des Menschen von Grund auf in so bedeutsamer Weise veränderte, wie vielleicht in keinem der vorangegangenen Jahrhunderte. Auch die Kleidung, die man trägt, hängt mit dem Weltgefühl einer Epoche zusammen. An Stelle der repräsentativen weitfaltigen langen Gewandung des 13. und frühen 14. Jahrhunderts, die ähnlich wie die antike auf die Gebärde des Körpers reagiert oder von ihm aus selber als Gebärde zu formen ist, tritt vielfach eine enge, dem Körper knapp anschließende Tracht. Bei der Frau etwa ein über Brust und Taille glatt liegendes oder in feinen horizontalen Fältchen sich ziehendes Wams, das über der Hüfte mit einem Gürtel gegen das weite und in vertikalen Falten frei herabstürzende Unterkleid abgegrenzt wird, um das Haupt legt sich statt des locker fallenden Kopftuches eine künstliche Rüschenhaube. Der Mann gar, der Ritter erscheint meist in engschienender Rüstung mit breitgebuckeltem Hüftgürtel, dem Dupfing, und die spiegelglatten Metallflächen wechseln gern mit den Rauhfächen der Kettenhemden. Diese Kleidung ist nicht mehr Reflex des von innen her wirkenden Gebärdenlebens wie die in Falten sich lösende alte Tracht, sondern eine starre Uniform gleichsam, deren Oberflächen diesen oder jenen, vielfach variierenden, aber für die einzelne Teilfläche unveränderbar feststehenden Charakter von Farbe, Rauheit oder Glätte tragen. Uniform ist diese Tracht freilich nur für den Einzelmenschen, indem sie ihm, von der wechselnden Haltung des Körpers und seiner Glieder unabhängig, ein bestimmtes, feststehendes Aussehen gewährleistet. Daß auch sie individuell zu formen ist — und sie hat sich vor allem um die Wende zum 15. Jahrhundert unendlich zu differenzieren und bereichern gewußt —, soll nicht geleugnet werden. Aber die neue Differenzierung und Individualisierung der Tracht ist Schmückung

der Oberflächen. Darauf reagiert jetzt das Auge, es verlangt farbige und malerisch wechselnde Reize im Kostüm, das nicht mehr Ausdruck des hinter ihm wirkenden Leiblichen, sondern Selbstwert zu werden beginnt. Was wir für die neue Einstellung zum Bildnis sagten, gilt also auch hier: die künstlerische Gestaltung – und wir rechnen auch das Sichkleiden des Menschen dazu – beginnt den Oberflächen als solchen eine spezifische Form zu geben und ein spezifisches Leben abzugewinnen.

Die Fläche als künstlerischer Wert verdrängt im Laufe der Entwicklung von Hochgotik zu Spätgotik die Linie. Die Fläche des sich zu neuer Bedeutung heranzubildenden Wand- und Tafelbildes und auch des Altares im ganzen wird ja zu Spiegelung und Abbild der gesamten räumlichen Sichtbarkeit. Die hochmittelalterliche Statuarik lebte in den linienhaften Bindungen von Portalsäulen und Pfeilerbündelungen. Die Einzelfigur war in die großen Vertikalen oder Bogenlinien des Bauwerkes eingehängt, die Reliefkompositionen waren nur von der Mimik der Einzelfigur aus zu verstehen. Das späte Mittelalter hat diese Bindungen mehr und mehr zu sprengen gesucht. Schon die Hochgotik beginnt, die Portalstatue nicht mehr an plastische Glieder anzuhängen, sondern in schattende Nischen zu stellen. Die Figur erhält ein Ambiente, einen Raum zugeordnet, der das Strömen der zerschlissenen Vertikalglieder an der Portalwandung unterbricht. Wenn die Nische Selbstwert wird in der Wand und um sich ein rahmendes Gehäuse in der Fläche erzeugt, wie in der italienischen Gotik, etwa an Orsanmichele in Florenz oder wenn noch am Portalgewände selbst sich der Raum der Figuren so erweitert, daß die eine zur anderen in geistige und kompositionelle Beziehung tritt, daß ein Gesamtraum entsteht, wie am Portal der Kartause von Dijon, dann ist die hochmittelalterliche lineare Bindung zugunsten einer neuen Einheit, die sich in flächiger Breite ausspannt, endgültig gesprengt. Die neue Reliefkunst beginnt in dieser Zeit mit malerischen und raumhaltigen Landschaftshintergründen zu arbeiten.

Die Architektur selber läßt diesen Wandel am deutlichsten erkennen. Im Norden wie im Süden wird die Kraft der Linie in der Pfeiler- wie in

der Gewölbezone des kirchlichen Innenraumes geschwächt. Die straffen und englinigen Bündelungen der Dienste verschwinden, Rund- und Polygonalpfeiler treten etwa an ihre Stelle, im Süden verdrängt stellenweise den Dienstbündelpfeiler schon frühzeitig der relativ breite Stirnflächen entwickelnde Pilasterbündelpfeiler. Die nordische Spätgotik ersetzt das Kreuzrippengewölbe durch Netz- und Sternmuster, die zwar von der Bewegung der Linie ausgehen, sich aber zu breiten Flächenmustern entfalten. Die italienische Gotik weitet die Gewölbeflächen und die sie begleitenden Schildflächen derart, daß sie Selbstwert werden, die Rippe wird schließlich belanglos und überflüssig, alle Profile werden zu Flächenrahmungen, man greift auf die Welt der antiken Formen zurück, es entsteht die Renaissancearchitektur, eine Kunst, die von rhythmisch proportionierten Flächenbeziehungen lebt. Die Renaissance ist die letzte Überwindung der gotischen Linearkunst gewesen, und zugleich wuchs die Zeit des modernen Tafelbildes herauf, die Zeit der Kathedralstatue endgültig verdrängend.

Wir mußten auf die innere Verknüpftheit dieser großen stilgeschichtlichen Wandlungen wenigstens hinweisen, weil sich nur im Hinblick auf die allgemeine und durchgehende entwicklungsgeschichtliche Linie die kleinen, intimen und mannigfaltigeren Formwandlungen letztlich verstehen lassen, die wir an den in diesem Buche behandelten Denkmälern aufzeigen wollen. Es sind in der Hauptsache Werke einer Zeit, in der die wesentlichen Vorgänge, von denen soeben die Rede war, sich erst vorbereiten. Man sieht vielleicht hier und da schon die Richtung; aber man sieht noch nicht das den Prozeß abschließende Ergebnis. Es ist für Deutschland das Zeitalter der Hochgotik, ein Ausdruck, mit dem freilich nicht gesagt werden soll, daß die Werke, mit denen wir es zu tun haben werden, in irgendeinem Sinne die Blüte einer größeren kunstgeschichtlichen Entwicklung darstellten, wie etwa die Werke der Hochrenaissance Gipfel und Krönung der Renaissanceentwicklung sind. Davon ist nicht die Rede, der Ausdruck Hochgotik ist nur eine von der Architekturgeschichte her übertragene Epochebezeichnung. Im Gegenteil, diese hochgotische Plastik

erscheint in mancher Hinsicht vielmehr als eine Senke zwischen einer sehr viel eindrucksvolleren künstlerischen Vergangenheit, der Zeit der klassischen Bildwerke von Bamberg, Straßburg und Naumburg einerseits und einer großen künstlerischen Zukunft, der reichen Plastik des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts andererseits. Wenn der Begriff der Übergangszeit kunstgeschichtlich überhaupt einen Sinn hat, so ist er auf die Kunst dieser Epoche sicherlich anzuwenden. Und als Übergang von der zeitlich vorangegangenen zu einer erst kommenden Kunst ist sie ja auch – wir sagten es schon – zuerst verstanden und kunstgeschichtlich erschlossen worden. Trotzdem müssen wir versuchen, sie auch in ihrem eigensten Charakter und in den gerade ihr spezifischen künstlerischen Werten verstehen zu lernen.

Die erste große Auseinandersetzung der deutschen Skulptur mit dem von Westen her eindringenden gotischen Monumentalstil ist abgeschlossen. Sie war im wesentlichen von einigen wenigen gewaltigen Künstlerpersönlichkeiten, hinter deren Werk alles Gleichzeitige weitaus zurücktritt, vollzogen worden. In dem Augenblicke, wo sie sich erschöpft haben, etwa um 1270, scheint etwas wie eine Pause, ein Stillstand einzutreten, gleichsam ein Atemholen vor neuem Beginnen. Freilich nur vor unseren Augen stellt es sich so dar, weil wir uns vergeblich nach Leistungen umblicken, die den von jenen hinterlassenen Schöpfungen ebenbürtig wären. Die Werkstatt des Naumburgers schafft noch nach dem Tode des Führers einige Arbeiten in seinem Geiste, sie verschwächt sich und stirbt ab. Aus einer magdeburgisch-mainzischen Hütte, die den Stil der Bamberger erbte und fortbildete, tritt sogar noch einmal, um 1280 herum, ganz vereinzelt wie ein Spätling jener großen erloschenen Tradition eine geniale Persönlichkeit hervor, der Meister des seligen Erminold, der im Regensburgischen einige bedeutende und seltsame Werke schuf.

Dann aber dringt in das Vakuum, das im übrigen Binnendeutschland nach dem Tode jener Großen entstanden, vom französischen Westen her Neues ein. Eine Kunst, die nicht mehr auf eine großartige Individualisierung geistiger Persönlichkeiten im Sinne der bedeutendsten Bam-

berger und Naumburger Statuen ausgeht, sondern eher auf eine modisch normative Allgemeinform. So sollen der ritterliche Mann und die vornehme Frau sich tragen, sich halten, so ihrer Gebärde eine interessante, liebenswürdige und geistreiche Wendung geben. Eine unpersönliche Eleganz und Empfindsamkeit wird das alle persönliche Geistigkeit nivellierende Ideal. Es ist nicht zu bestreiten, daß diese sich kurz vor und um 1300 ziemlich allgemein durchsetzende Typik einen Sieg französischer Formgesinnung über die deutsche individualistische Einstellung darstellt. Aber nicht uninteressant ist — wir werden das schon im folgenden Abschnitt dieses Buches feststellen können — wie jenes gesellschaftlich-konventionelle Ideal sich auf deutschem Boden alsbald in einem zweifellos deutschen Sinne verfärbt, wie etwa aus einer sehr bewußten, sehr raffinierten Eleganz eine naivere und heiter-unbefangene Grazie wird. Es entsteht auf durchaus westlicher Grundlage eine Kunst, die schließlich historisch die Basis für eine innerdeutsche Weiterentwicklung wird, eine Fortbildung, die, nunmehr auch von westlichen Einflüssen nicht mehr wesentlich beeinträchtigt, schließlich um 1350 herum doch wieder an den Punkt einer tieferen und individuelleren Vergeistigung gelangt, die wir zu den künstlerischen Großtaten des deutschen Genius rechnen dürfen. Wir nannten bereits ein Werk wie den Bamberger Hohenlohe, wir könnten auch die erst in den 1370er Jahren entstandenen Przemyszlidengräber in Prag nennen. In diesem Buche wird vor allem auf einige künstlerisch ebenbürtige Skulpturen aus den Bauhütten von Rottweil und Gmünd hingewiesen werden. Es ist bezeichnend, daß während um 1300 der skulpturgeschichtliche Schwerpunkt durchaus an der Rheinlinie lag, er sich gegen die Mitte des Jahrhunderts hin und über sie hinaus gleichzeitig mit jener wachsenden Vertiefung mehr in die deutschen Binnengebiete, nach Schwaben, Franken, Thüringen und Böhmen, hinüberverlegt. Die kunstgeschichtlichen Vorgänge wachsen jetzt langsam und entwickeln sich folgerichtig, während im 13. Jahrhundert von weitauseinanderliegenden Punkten aus das Neue unvorbereitet und revolutionierend hervorbrach und, alte Entwicklungen störend, sich durchsetzte.



1. Maria

Bamberg, Dom

Es ist noch zum Schlusse dieser einleitenden Ausführungen die formgeschichtliche Situation zu charakterisieren, die wir zu Beginn unserer Darstellung vorfinden werden. Es geht dabei wieder nicht ohne einige abstrakte, von der sinnlichen Anschauung des Einzelobjekts etwas losgelöste Vorstellungen ab. Der plastisch starre Figurenblock der hochromanischen Statue hatte sich im ausgehenden 12. Jahrhundert und in den ersten Jahrzehnten des 13. plastisch zu differenzieren, ein selber plastisches Gerüst von Falten um sich zu erzeugen gewußt, Falten, die, obschon immer eng auf den Körper bezogen und von ihm getragen, doch eine gewisse freie Beweglichkeit zu erlangen vermochten. Und nun ist wesentlich, daß die spätromanisch-frühgotische Plastik im Gegensatz zur antiken, die Falten als etwas Raumhaltiges und Raumumformendes begreift. Indem sich in ihren Werken also Falten vom Kerne des menschlichen Körpers unter dem Gewande loslösen und eine plastische Eigenexistenz geltend machen, bilden sich im Verbande der Figur an ihrer Peripherie, und zwar sowohl über und vor wie unter der plastischen Oberfläche, kleine, aber künstlerisch bedeutsame Hohlräume aus. Als Beispiel sei die Maria des Heimsuchungsmeisters im Bamberger Dome (Abb. 1) genannt, die in einer den Körper fest umschließenden Faltenhülle sehr aktiv sich rührt, so daß etwa zwischen dem sich vom Rumpfe lösenden Unterarm und der Hüfte einige Falten sich straffen und zwischen ihnen Schattenhöhlen entstehen. Und in einer mächtigen Schattenhöhle liegt auch der Kopf. Diese Höhlungen aber sind für den plastischen Aufbau der Figur feste räumliche Werte, ebenso wie die sich straffenden, sich gabelnden, den Körper aktiv umgreifenden oder als Kaskade neben ihm fallenden Falten selber. Und nun ist für die Plastik der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, etwa schon für den durch die Lettnerreliefs repräsentierten Spätstil des großen Naumburger Meisters bezeichnend, daß diese an Werken wie der Bamberger Maria noch vereinzelt und nur stellenweise entwickelten Hohlräume sich erweitern und zusammenschließen. Es ist das eine durchaus sinnvolle und folgerichtige Entwicklung. Das Sicherweitern der Hohlräume unter der Gewandoberfläche bedingt eine

noch sehr viel weitergehende Lösung der Gewandhülle vom Körper, eine Verbreiterung und zugleich Entwertung der in der ersten Jahrhunderthälfte durchaus in ihrer plastischen Vereinzelung empfundenen Gewandfalte, die jetzt nicht mehr am Körper läuft und ihn umgreift, sondern vielfach über Hohlräumen, die sich unter der Hülle im ganzen, zwischen ihr und dem Körper, gebildet haben. Die Beweglichkeit der Falte wird gemindert, dadurch, daß sie nicht mehr unmittelbar auf das Sichrühren der körperlichen Glieder reagiert, daß sie in den Verband jener im ganzen gelösteren und im einzelnen deshalb starrerem Gewand- schale eintritt. Mitunter, freilich nur stellenweise, verliert sie auch ihre klaren Umgrenzungen und ist nichts weiter als eine Zerrung oder Brechung in der relativ homogenen Oberfläche. Wir sehen, jene in unseren früheren Ausführungen gekennzeichnete Entwicklung von einer von der beweglichen Linie aus sich entwickelnden plastischen Vorstellung zu einer in Flächenzusammenhängen denkenden tut hier schon, noch im vollen 13. Jahrhundert selbst, einen entscheidenden Schritt.

Als ein Beispiel für die Stilstufe um 1270 bilden wir eine der Strebe- pfeilerfiguren an der Südseite des Freiburger Münster-Langhauses ab (Abb. 2). Hier ist ein geschmeidiger und beweglicher Figurenstil —



2. Paulus Freiburg, Münster, Strebepfeiler

der Stil der Figuren des Straßburger Münsterlettners war der stilistische Ausgangspunkt dieser Plastik — einer seltsamen, fast wieder an hochromanische Schöpfungen gemahnenden Starre gewichen. Diese Starre ist aber nun nicht allein eine der körperlichen Haltung — diese ist hier nicht das Entscheidende, denn die gleiche Werkstatt hat auch die bewegtere Figur eines den Drachen bekämpfenden St. Michael geschaffen —, sondern vor allem durch die wie gefroren vom Körper abstehenden Faltenbildungen bedingt. Das ist der wesentliche Unterschied gegen alles Romanische, daß die Falte absteht, nicht anliegt, daß die freie, raumhaltige Gewandhülle schon gebildet ist, daß das starre Faltengerüst gerade dazu dient, die Hohlräume, die im Inneren der Figur erzeugt und miteinander verwachsen sind, umso eindringlicher in Erscheinung treten zu lassen. Diese mächtigen Faltenröhren, diese eckigen Brechungen und Knickungen der Fläche sind nur von einer relativ entwickelten, der romanischen Zeit völlig fremden Raumvorstellung her verständlich. Daß man ganz ähnlichen Bildungen etwa auch in nahezu gleichzeitigen Schöpfungen des Südens, wie in Niccolo Pisanos Kanzelreliefs im Pisaner Baptisterium begegnet, das beweist, daß es sich um ein stilgeschichtliches Phänomen von europäischer Tragweite handelt.

Gegen das Ende des Jahrhunderts wird dieser starre und harte Stil nun im deutschen Südwesten durch einen anderen von Frankreich her eindringenden abgelöst, der wieder geschmeidig-weiche und elegant bewegliche Formen entwickelt, ganz wie in Toskana Giovanni Pisano der Erbe seines Vaters Niccolo ist. Es gilt auch hier die formgeschichtlichen Phänomene zu charakterisieren. Lehrreich ist wieder als Vertreterin der ersten Jahrhunderthälfte die Bamberger Heimsuchungs-Maria heranzuziehen und ihr die motivisch sehr ähnliche einer Verkündigung in Überlingen (Abb. 3) entgegenzustellen. Wieder sollen uns die Veränderungen in der Gewandoberfläche wesentlich sein. War die Bamberger Figur von einer Fülle im einzelnen beweglicher und lebendiger Falten umzogen, die sich zerschlitzten und brachen, wie es sich aus ihrem gegenseitigen Sichbegegnen und aus dem Zusammentreffen mit der Körperbewegung ergab,

so ist jetzt die Gewandfläche im ganzen in neuer Weise eine homogene Einheit geworden, sie wellt sich und staut sich, und die Falte ist eigentlich nur das Ergebnis dieser Bewegung im ganzen. Man spürt statt der Vielheit von gliedrigen Einzelfalten mehr die Einheit der Hülle. Der im Bamberg ähnlich wie bei gewissen Quattrocentisten, etwa Mantegna, bis zu äußerster Schärfe entwickelte Gegensatz von Falte und Nichtfalte, von dem Körper eng anliegender und sich über ihm stauender Gewandmasse ist in Überlingen paralytisch. Es ist das besonders deutlich bei den Fallfalten des Obergewandes über der linken Körperseite, die weit weniger dicht und eng gelegt, sich in wenigen Wellungen der Fläche, statt aus einer Fülle von Röhrenformen und kleinteiligen Saumüberschneidungen entwickeln. Daß der Mantel da, wo er die Brust freiläßt, unter dem Gürtel, in einer nur wenig gewellten Fläche umschlägt, die die kleinteiliger sich zusammenziehenden Falten der unteren Stoffschicht breit überteilt, steht im stärksten Gegensatz zu der entsprechenden Partie der Bamberger Figur, wo der Stoff sich knäuelnd und drehend eng gespannt und kleinformatig Fältchen über Fältchen zieht.

Diese neue Homogenität der Gewandoberfläche ist nun im Grunde nur das letzte Ergebnis jenes Verräumlichungsprozesses unter dem Gewande, jener Verschmelzung der Einzelfaltenräume, von der vorher die Rede war. Freilich bedurfte es eines neuen Antriebes, um dahin zu

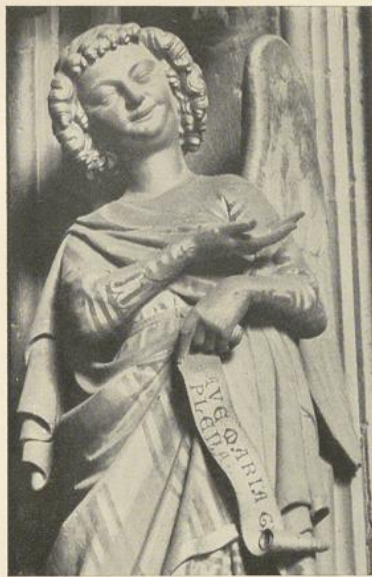


3. Maria einer Verkündigung
Überlingen, Münster

kommen, eines Antriebes, der sowohl in Deutschland wie bei Giovanni Pisano aus dem französischen Westen gekommen ist. In dem Stil jener Freiburger Strebepfeilerfiguren war jene innere Verräumlichung gleichsam ins Stocken geraten, Gewandmasse und Einzelfalte waren aufgetrieben, stießen aneinander, die Verschmelzung der Faltenräume bewirkte noch keine Verschmelzung der Faltenoberflächen. Die harten Brechungen der Form, die wir hier wie bei Niccolo Pisano sahen, waren ein Zeichen davon. Der neue Stil glättet alles das, geschmeidig ziehen sich die Teile der Oberfläche zusammen, auch sinkt das vorher hier und da — etwa in den Werken des Erminoldmeisters — so stark aufgeblähte Gewand wieder an den Körper zurück, es schmiegt sich geglättet an, läßt ihn wieder sichtbarer hinter der Umhüllung heraustreten. Alles das ist möglich, weil jener Prozeß der inneren Verräumlichung beendet und sein Ergebnis, die neue Homogenität der Oberfläche gesichert ist. Der zweite Schritt der Entwicklung vom plastischen Linearstil zum plastischen Oberflächenstil ist damit getan.

Wir erinnern zum Schlusse an jene große Persönlichkeit, in deren Kunst diese Ergebnisse ihre gewaltigste und für die ganze Folgezeit bedeutsamste Entfaltung gezeitigt haben, an Giotto. Der Figurenstil der Giottoschen Malerei liegt vollkommen auf der Linie der hier dargestellten Entwicklung. Die neue Homogenität der Gewandoberflächen und die Verräumlichung des Figurenblockes von innen her trennen diesen Stil von dem seiner byzantinisierenden Vorgänger. Und bei Giotto sieht man, was auf der Grundlage, die durch den in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts getanen Schritt erreicht wurde, zu leisten war. Denn der Giottosche Figurenblock arbeitet an einer Gestaltung räumlicher Bildtiefe, und nur um dieser Bildtiefe willen ist er in solcher Mächtigkeit da. Der Raum in der Figur und der Raum um die Figur sind im Grunde homogen, eines gestaltet und steigert das andere. Das unterscheidet die Räumlichkeit der modernen Malerei prinzipiell von aller auch noch so tiefenhaften in der Kunst der späten Antike. Giotto hat hier die Grundlagen gelegt, auf denen alle spätere Entwicklung weitergebaut hat. Daß aus

jenem formgeschichtlichen Prozeß, den wir aufzeigten, nicht mehr die Plastik, sondern schon die Malerei die bedeutsamsten Folgerungen gezogen hat, ist bezeichnend. Es zeigt, wie sich schon jetzt, freilich vorerst nur im Süden, das Schwergewicht von der einen auf die andere Kunst zu verlegen beginnt.



4. Verkündigungengel
Freiburg, Münster, Westportal

