



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben

Beenken, Hermann

Leipzig, 1927

VI. Statuen der Straßburger Katharinenkapelle, das Freiburger Heilige Grab und Verwandtes

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

STATUEN DER STRASSBURGER
KATHARINENKAPELLE, DAS FREIBURGER
HEILIGE GRAB UND VERWANDTES

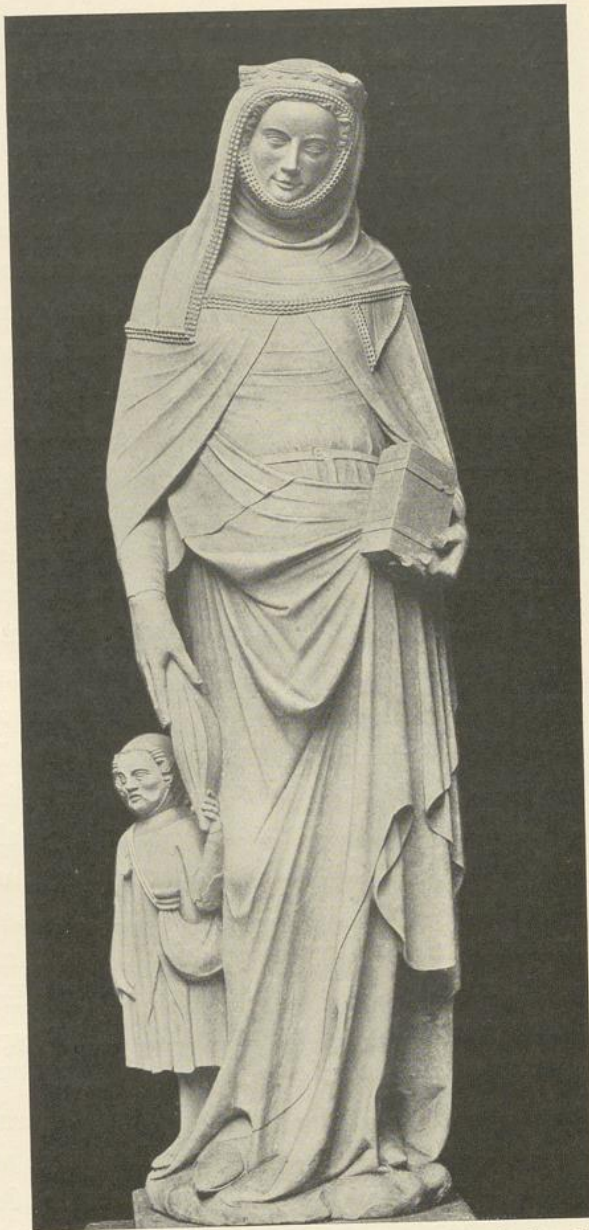
JENE Erstarrung im Aufbau der plastischen Figur, die die Kunst des Rottweiler Propheten meisters bis zu einer letzten Konsequenz durchgeführt hatte, war nichts Singuläres gewesen. Sie ist um 1340 herum eine Erscheinung von geradezu europäischer Allgemeinheit. Auch in der italienischen Malerei, etwa bei den in diesen Jahren entstandenen Bildern der Lorenzetti, sind ganz ähnliche Vorgänge wahrzunehmen. Und so ist es kein Wunder, wenn etwas Verwandtes auch in Statuen am Straßburger Münster begegnet, deren Stil nun nicht wie der jenes „Rottweilers“ auf deutschem, sondern anscheinend auf französischem Boden gewachsen ist. Und wie in der Schule des Prophetenmeisters der Meister des Breisacher Tympanons von der Grundlage jener Verfestigung aus nun wieder eine ganz neuartige Lockerung der plastischen Masse erreichen konnte, so ist auch in der Nachfolge dieser dann nach Freiburg herüberwirkenden Straßburger Kunst die von innen her bewegte Statue in höchst großartiger Weise wieder zu ihrem Rechte gekommen. Es sind parallele Vorgänge innerhalb verschiedener Schulen, Berührungen und Durchkreuzungen haben gewiß stattgefunden. Die Ausgangspunkte dagegen, der Mittelrhein auf der einen, Straßburg und Paris auf der anderen Seite, sind stilistisch nicht minder wie lokal scharf voneinander getrennt.

Wir betonen das deshalb, weil man die gesamte Plastik von Rottweil, also auch den Prophetenmeister, als eine Ableitung und Weiterbildung von Straßburgischer Plastik darzustellen versucht hat. Vor allem die Statuen eines Johannes des Täufers und einer hl. Elisabeth von der Katharinenkapelle des Münsters (Abb. 93, 94) meinte man zeitweise geradezu an die Spitze der ganzen Bewegung stellen zu können. Aus einer unleugbaren Verwandtschaft im Zeitstil glaubte man auf faktische Verbindung schließen zu müssen. Die daneben bestehende unüberbrückbare Verschiedenheit der Gesinnung in Rottweil und Straßburg wurde, wenn auch nicht geradezu übersehen, so doch gewiß nicht genügend gewürdigt.

Die Katharinenkapelle ist ein Anbau des Straßburger Münsters, von dem wir wissen, daß er 1331 geplant, aber noch nicht in Angriff genom-

men war. 1349 erst fand die Weihe statt, so daß für den Bau und seine Plastik ein Spielraum von fast zwei Jahrzehnten bleibt. In steilen Arkaden öffnet der Raum sich gegen das rechte Seitenschiff, und an den Zwischenpfeilern sind vier Statuen aufgestellt, kaum sichtbar, weil zu beiden Seiten von der Rückseite her das Licht stark ins Dunkle hereinbricht. Zwei Figuren sind im Gegensatz zu den beiden anderen, die geringwertig sind, recht bedeutend, was man sich freilich vor den (nach Abgüssen hergestellten) Photographien besser als an Ort und Stelle klarmachen kann. Fast will es scheinen, als ob auch in Wirklichkeit die Ausführung hinter einem Papierentwurf zurückgeblieben sei, denn alle künstlerischen Werte liegen jetzt in der Fläche und in einer einzigen Ansicht.

Diese zwei Statuen haben gewiß in der Straßburger



93. Heilige Elisabeth Straßburg, Münster, Katharinenkapelle

Münsterhütte Epoche bedeutet. Denkt man an die spätestens um 1290, also ein halbes Jahrhundert vorher, geschaffenen Propheten am Mittelportal zurück, wohl die letztvorangegangenen bedeutenden Statuen, die uns am Platze erhalten sind, so sieht man, was der neue Stil an sicherer Klarheit gewonnen hat. Wie wenig hatten sich die älteren Meister — die wir darum freilich nicht geringer achten wollen, im Gegenteil! — um eine einheitliche und übersichtliche Organisation von Gewand und Körper bemüht! Ihre an künstlerischer Kraft zum Teil gewiß ungleich großartigeren Gestalten waren formal wie ausdrucksmäßig zerfahren und aufgeregter. Der neue Stil sucht dagegen eine straffe Ordnung im ganzen und eine neue Schärfe der Zeichnung im einzelnen. Die Figur wird übersichtlich gegliedert, ja sie sucht geradezu ein in Strenge dargestelltes formales Gesetz. Es ist ein neues Gesetz, eine neue Möglichkeit, der plastischen Gestalt Ruhe und Festigkeit zu verleihen. Die Figur wird nicht mehr in räumlichem Sichrunden dem Auge entwickelt, die Konturen sind in eine starre Fläche gelegt, die Tiefe wird gleichsam abgesperrt, aus ihr soll nicht mehr wie in Werken um die Jahrhundertwende immer neue, wechselnde Form, alles Plastische ausrundend, hervortauchen. So schafft sich dieser Stil sein leidlich abgegrenztes Feld in der Fläche — in der Fläche, die vor dem Körper gelegen ist — und zieht in ihm nun alle Fäden straff an. Fadendünn und messerscharf werden die Falten; aber sie sind jetzt klare und zielhaft geordnete Blickbahnen. Mantel und Untergewand sind durch sie aufs strengste gegenseitig verbunden. Ein wirklich freies Spielen der Stoffmassen und ihrer Saumlinien ist nicht mehr gestattet.

Bedeutend ist, wie in der Statue des Täufers durch den in der Mantelschlinge zerrenden Arm eine scharfe, die ganze Breite der Figur durchquerende Horizontale gewonnen ist. Als Tangente läuft sie auf den ruhigen Kreis der in scharfgliedrigen Fingern gehaltenen Lammscheibe zu. Zugleich ist sie Basis der mit der Spitze nach unten stehenden Dreieckschüsseln. In dieses feste, von den Füßen her durch scharf aufwärtsstrebende Längsfalten starr unterbaute System ist auch die rechte Schulter durch das gestraffte Manteltuch mit verspannt; aber gegen es

spielt nun die freiere Wendung des Kopfes. Sie ist in energischem Kontrast gegen die Schräge des Unterarms und die auf das Lamm deutende Rechte entwickelt. Durch die behinderte des zerrenden Armes vorbereitet, empfängt die freie Aktion des Kopfes und der Blick der scharf und ruhig zur Seite leicht abwärts auf die Welt gerichteten Augen Bedeutung und Kraft.

Das sind Wirkungsrechnungen von neuer Art, verwandt höchstens gewissen Motiven bei einigen Aposteln des Marienstatter Altares. Es ist ein Zusammenspielen aller Formen auf die Einheit und ruhige Gerichtetheit des geistigen Ausdruckes hin, wie es der Kunst aller Vergangenheit fremd gewesen. Statt des bloßen Kontraposts körperlicher Bewegungen ist hier ein Richtungsgegensatz zwischen Gewandgerüst und Gebärde ent-



94. Johannes der Täufer
Straßburg, Münster, Katharinenkapelle

wickelt, und die Gebärde empfängt erst dadurch eine raumbeherrschende Kraft. Aus dem bloß als Körper empfundenen plastischen Kerne entfaltet, wie in der Plastik des 13. Jahrhunderts — man vergleiche in Straßburg selbst die Ekklesia des Südportals! —, hätte sie diese Intensität des durch den Raum hindurch auf ein Ziel gerichteten Blickens nie erreichen können. Erst die Erstarrung der Gewandmassen über alles Körperliche hinweg und die durch sie geschaffene Möglichkeit, die Gebärde mit einer überkörperlichen, räumlich bedeutsamen Folie in Kontrast zu setzen, gibt dem Blicke jene Gewalt, frei den Raum zu durchmessen.

Zugleich mit dieser Konzentration des Mimischen ist ein neuer Adel der menschlichen Gesinnung erreicht. Man denke wieder an die Propheten der Fassade zurück! Nicht mehr wie diese gereizt und in der Gebärdung wie von mühevoll verhaltener innerer Aufregung gequält und zerrissen ist dieser Johannes, sondern bei aller Heftigkeit zielklar und bewußt und auch im Unwillen sicherlich maßvoll.

Formal vermag man bis in alle Einzelheiten entsprechenden Unterschieden nachzugehen: Drohten in der Gewandung der Propheten die runden, wie unruhige Wellen bewegten Faltenschüsseln haltlos nach den Seiten auseinanderzufahren, so ergeben sich hier jene klaren Dreiecke mit zielstrebig geordneten Randlinien. Spielten vorher die gedrehten Bartlocken in beunruhigendem Spiel übereinander hin, so streben sie jetzt zentrifugal auseinander. Die Blicke beider Augen sind ineinander geführt, so daß es ein Blick wird, wo sie sich vorher unter vergränten Stirnen sinnlos zerquälten.

Ganz milde und gelassen ist die schlanke, auch in der Aktion völlig gestillte Gestalt der Elisabeth. Allen Linien ist hier gleichsam ein ruhigeres Atmen verstattet. Schon das Dastehen ist weniger energisch sich emporreißend als eingesunken und dabei in dem Abwärtsgleiten der Gewandung höchst hoheitsvoll. Alles ist um einen Grad minder starr, um ein wenig weicher schwingen die Schüsselfalten, der Mantelzipfel stürzt nicht so eigenwillig herab, sondern schmiegt sich dem geschlossenen

Gesamtumriß ein. Überall ist die Stimmung gedämpft, wie es dieser matronal gekleideten Frau wohl geziemt. Scharf aber gibt der Meister auch hier die Linien der Faltengräte, die Fläche sehr regelmäßig zu gliedern. Es ist kein weiches Verschwimmen gestattet, jedes lineare Motiv ist konsequent bis ans Ende geleitet.

Was diese Figuren mit den Werken des Prophetenmeisters gemein haben, ist die durch den Zeitstil bedingte Gewanderstarrung und Entwertung des Körpers. Davon abgesehen aber ist alles hier anders. Die Mimik des Körpers ist gewiß nicht wie dort entwertet, um den Ausdruck der Köpfe zu steigern. Nicht ein ganz nach innen gerichtetes seelisches Dasein ist Absicht, sondern dieser Johannes steht mit der Außenwelt, auf die er blickt, in Verbindung. Seine Geste scheint gerade von ihr her motiviert zu sein, undenkbar für die völlig für sich lebenden Gestalten des Rottweilers. Hier ist höchste Kultur in der Einzelbehandlung der Form wie im Menschlichen. Die Basis der Oberwesel-Rottweiler Kunst dagegen ist eine provinzielle, und die in Straßburg entscheidenden Qualitäten fehlen dort ganz.

Auch der formale Aufbau des Gewandblockes ist im Grunde verschieden. Die Schüsselfalten sind nicht in ein Nebeneinander dichter Röhren versenkt, sondern ganz anders der leeren Fläche verhaftet, die Rottweil so meidet. Die Fläche hat hier eine weit höhere Bedeutung, sie wird durch die, nicht in dichten Bündelungen, sondern viel vereinzelter gehenden und linienhaft schmalen Faltengräte gegliedert. Wie anders scheint sie auch hohl unterarbeitet! Schon von dem rein technischen Können des Straßburgers ist bei dem Prophetenmeister gar nichts zu spüren.

Der Straßburger Meister dürfte in der Tradition der Westportalplastik wurzeln. Seine bildhauerische Technik und gewisse Formeln im einzelnen haben wohl dort ihre Quellen. Seinen Stil aber hat er sich an anderem Orte gebildet. Vergleicht man mit der Täuferstatue eine berühmte Madonna im Chor von Notre Dame in Paris (Abb. 95), so ist hier Entscheidendes auf das nächste verwandt. Wie die Faltenstäbe durch



95. Madonna Paris, Notre Dame

die dünn unterarbeiteten Stoffschichten eilen, wie die in Paris freilich dichter und schlaffer gelegten Schüsseln nach unten sich stauen, wie die ganze Figur in den Flächenumriß sich einschreibt, das könnte kaum ähnlicher sein. Aber die Straßburger Figur hat die Schwingung der Pariser beseitigt, sie ist aufrechter, und alle Bewegung strebt mehr auseinander. Vor allem nach den Rändern hin sind die Gliederung und die lineare Umzeichnung der Fläche verschärft. Das ist die selbständige Leistung des Meisters, die nicht unterschätzt werden darf.

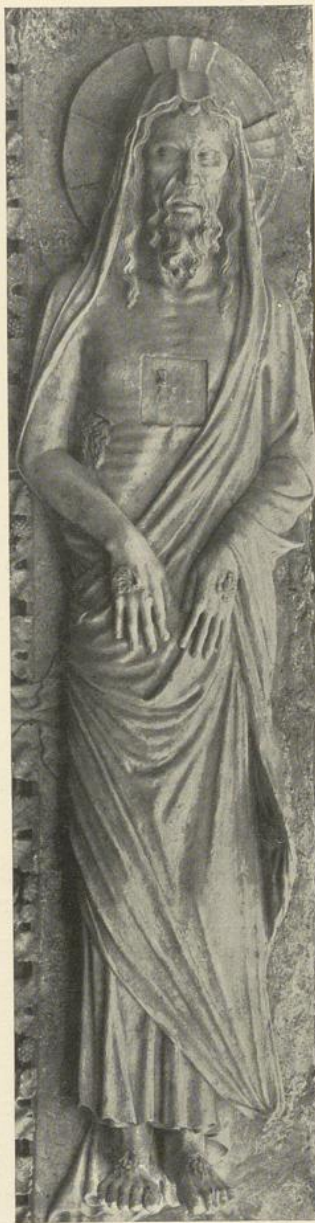
Mit der Pariser Figur hat man auch die „Mailänder“ Madonna in Köln (Abb. 43) in Verbindung gebracht. Hier glauben wir an keine direkte Beziehung, zumal die Pariser Statue stilgeschichtlich auch die jüngere ist. Die „Mailänder“ war, wie wir sahen, das späteste Werk des Meisters der Domchorapostel. In Köln hatte die Entwicklung in eine ähnliche Richtung ge-

drängt, und so ist das Ergebnis, zumal der allgemeine Typus der gleiche ist, verwandt. Es gibt eine übernationale Einheit des Zeitstils, die über alle faktischen Zusammenhänge hinweg die Formen verähnlicht. Prozesse, die in Köln lebendig am Werke, spielen sich gleichzeitig in Paris und in Straßburg ab.

Die Frage der genaueren Datierung dieser Straßburger Statuen hängt aufs engste mit der nach der Art ihres Verhältnisses zu dem stilistisch nächstverwandten Werk ab, dem Heiligen Grabe im Münster zu Freiburg. Man hat es anfangs für selbstverständlich gehalten, daß diese Frei-

burger Plastik später als die Straßburger sei. Die Freiburger ist ungefähr durch den Grabstein des Ritters Kuno von Falkenstein († 1343) im nahen Kirchzarten zeitlich festlegbar, denn diesen hat anscheinend die gleiche Werkstatt geschaffen. Demnach wären, hält man an der genannten Auffassung fest, die Straßburger Statuen spätestens um 1340, wahrscheinlich in die ausgehenden 1330er Jahre datierbar. Neuerdings aber will man das bisher angenommene Verhältnis umkehren, so daß die Plastik der Katharinenkapelle nahe an das Weihedatum von 1349 heranrücken würde. Wir glauben, daß die frühere Auffassung mehr für sich hat, vor allem steht der Straßburger Täufer der Madonna in Notre Dame näher als alles in Freiburg, während umgekehrt der bereits gegen 1350 arbeitende Meister der Gmünder Verkündigung, von dem noch zu reden sein wird, sich an die Freiburger, nicht an die Straßburger Plastik angelehnt hat.

Die figurenreiche Anlage des Freiburger Heiligen Grabes ist heute auseinandergerissen. An Ort und Stelle, im letzten Joche des südlichen Seitenschiffes, befindet sich noch der Sarkophag selbst mit dem Leichnam Christi darauf (Abb. 96) und dem Relief der schlafenden Wächter an der Schauseite. Die Außenwand ist hier zwischen Treppentürmchen und Strebepfeiler in einer wenig tiefen Kapelle durchbrochen, deren äußere Fassade ein Werk posthumer Spätgotik aus dem Jahre 1578 ist. Die innere Abschluß-



96. Christus
Freiburg, Münster, Heiliges Grab

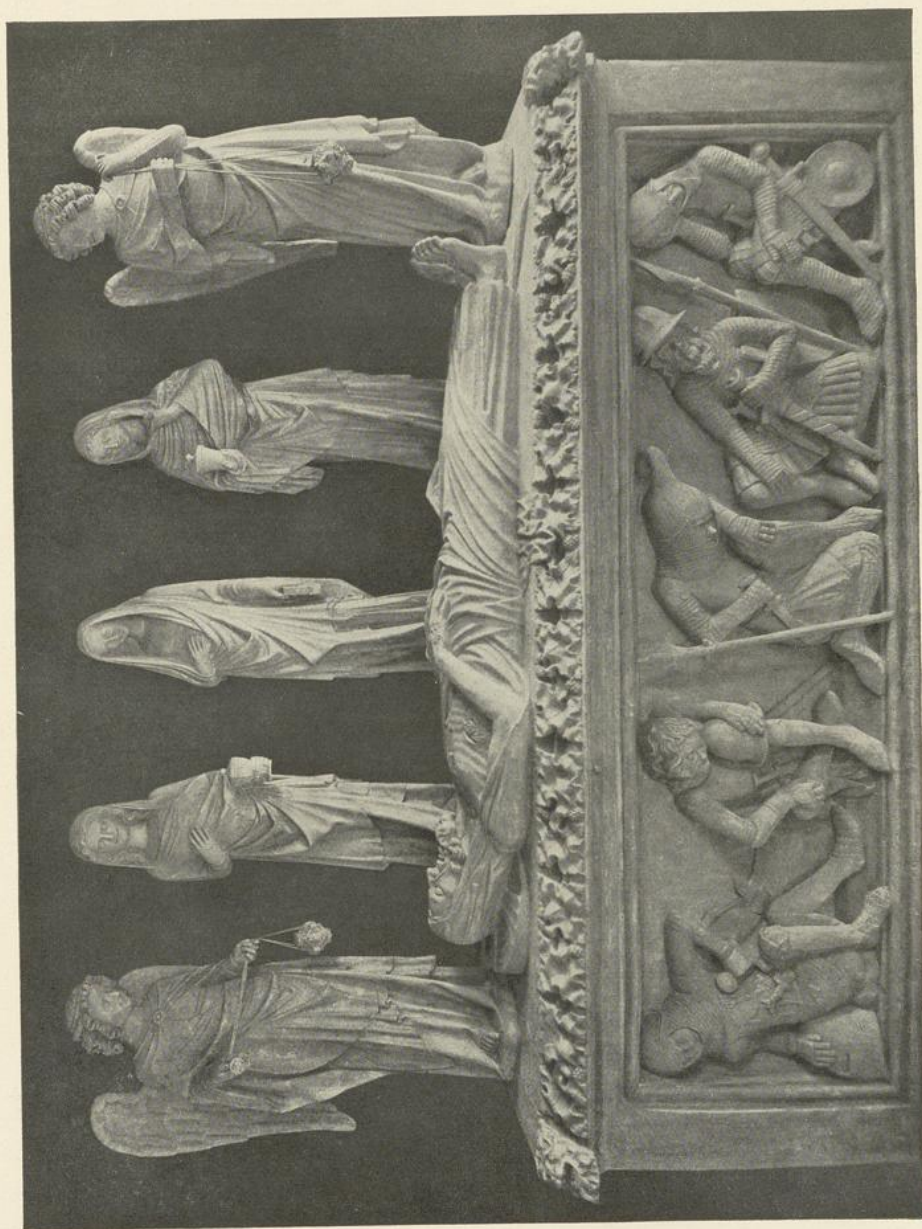


97. Christus im Grabe
Mödingen

wand der Kapelle gegen das Schiff hin ist dagegen die der ursprünglichen Anlage des 14. Jahrhunderts, es sind vier Arkaden mit Wimpergen, die von fünf kleinen Statuen flankiert sind: der Auferstandene zwischen Marien und Engeln. Diese Innenwand ist freilich, wie der jetzige Münsterbaumeister Friedrich Kempf wahrscheinlich gemacht hat, erst im Jahre 1753 an ihren heutigen Platz hart an der Mauerflucht des Schiffes zurückversetzt worden, in das sie früher hineinsprang. Damals sind fünf größere Statuen, zwei Engel und die drei Marien, die ursprünglich auf dem einstmals breiteren Sarkophag hinter dem Leichnam aufgestellt waren, fortgenommen und an leerstehende Plätze des Münsteräußeren versetzt worden. Zur Zeit befinden sie sich in dem kleinen Museum des Münsters. Eine Rekonstruktion in Gips (Abb. 98) versucht die alte Anordnung wiederzugeben. Leider fehlen noch immer kleine Figuren von Engelchen, die sich einst mit Lichtstöcken und mit einem Riemen am Bahrtuch zu schaffen machten. Sie sind verloren. Die Lücken zwischen den Figuren sind ohne sie zu lang gezogen, und vor allem muß die den Stand der

Statuen festigende architektonische Umgebung ergänzt werden. So wie jetzt wirkt auch die rekonstruierte Gruppe allzu museumsmäßig und zusammenhanglos.

Es ist, inhaltlich betrachtet, eine merkwürdige Darstellung, in der sich die Auferstehungsszene (die schlafenden Wächter), die Osterbotschaft (die Frauen am Grabe mit den Engeln) und die zeitlich vorangegangene Szene der Beweinung vermischen. Der im Grabe liegende Leichnam des Herrn wird noch betrauert, und zugleich wird seine körperliche Auf-



Freiburg, Münster

98. Heiliges Grab. Rekonstruktion von Fr. Kempf



99. Christus im Grabe

Mödingen

erstehung verkündet. So wenig ist eine historisch „getreue“ Darstellung hier die Absicht, so wenig wird schon gefragt, „wie es wohl gewesen sein mag“. Erst spätere Heiliggrabanlagen haben sich auf die Darstellung eines einzigen Vorganges, etwa der Grablegung, beschränkt. Hier ist noch der ideelle Gesamtgehalt wesentlicher als die geschichtliche Wirklichkeit. Aber neu ist, daß bereits die isolierte Vorstellung der Beweinung hereindringt, daß man sich die Todesstarre Christi und den schmerzvollen Eindruck, den das Entsetzliche bei der Mutter, bei den Frauen hervorrief, menschlich nahe-zubringen und das individuelle Gefühl des einzelnen Betrachters daran zu

entzünden sucht. So hat das Werk eine eigentümliche Zwischenstellung und ist mit der zurückliegenden wie mit der kommenden Zeit in gleicher Weise verbunden.

Heilig-Grab-Anlagen dieser Art waren im 14. Jahrhundert im deutschen Südwesten nicht selten. In Straßburg ist uns möglicherweise ein Vorbild der Freiburger Anlage verlorengegangen. Die bedeutenden Reste der Sarkophagreliefs, die sich erhalten haben, sind freilich stilistisch durchaus nicht verwandt, und andere Figuren gar sind erst später. Der Gestalt des im Grabe liegenden Christus läßt sich auch die in der Gesamtanordnung verwandte in Mödingen (Bayrisch Schwaben) zugesellen, die, schon um 1300 entstanden, vielleicht der älteste erhaltene Rest einer solchen Darstellung ist (Abb. 97 u. 99).

Ein Vergleich der Mödinger und der Freiburger Figur ist wieder für die Erkenntnisse des Stilwandels, der sich von 1300 bis 1340 vollzogen hat,

höchst aufschlußreich. Seltsam lebendig wirkt die Gestalt des Mödinger Toten. Nicht nur, daß der Mund und die Augen des derbknochigen Gesichtes zu lächeln scheinen — das ist um diese Zeit konventionell —, sondern auch in das Bahrtuch fährt es wie ein Luftzug schräg ein und treibt raschelnd die Falten vom Unterkörper zur Seite. Der reinen Symmetrie des Oberkörpers ist durch leichte Seitwärtsschiebung der parallel gelagerten Beine entgegengewirkt. Ganz monumental und heroisch streng ist dagegen der Leichnam des jüngeren Meisters in Freiburg (Abb. 96): Ein steifes, von der Achse durchwirktes Liegen mit geraden Knien ohne Gliederlebendigkeit! Ein starr-längliches Rechteck ist der Gewandblock der Beine, und auch dem Kopfe ist durch die in strenger Symmetrie bis auf die Schlüsselbeine fallenden Locken eine rechteckige Rahmung geschaffen. Gehen auch die Falten meist schräg, oben von rechts nach links, unten von links nach rechts, so tritt doch über den Füßen wieder die Vertikalität kleiner paralleler Steilfalten zutage.

Welch ein Antlitz beseelt den heroischen Gliederbau dieses Toten: die gebrochenen Augen, die gehöhlten Wangen, die herb zusammengelegten Lippen des Mundes, in denen es noch wie ein letztes Zucken ist, und die längliche Form des Gesichtes im ganzen, durch die strenge Strähnung der Locken des Bartes gestreckt, durch das Haar und das Bahrtuch gerahmt, durch die Kreisscheibe des Nimbus verklärt! Und über dem Toten nun die Lieblichkeit der Engel, die das Weihrauchfaß schwangen, und die zarte Teilnahme der Frauen (Abb. 98). Die Blicke sammeln sich auf das Haupt des Entschlafenen. In der Mitte die Mutter, mit ernstesten, vergränten Zügen! Sie ist am tiefsten vom Schmerze ergriffen, aber adelig gelassen, keine heftige Klage entstellt ihre Schönheit und Würde. Schlaff und steil hängt hier alles herab, Gewand wie Gebärde; der an dem toten Sohne fest haftende Blick hat schon die Neigung des Kopfes mit sich gezogen. Die Trauer der anderen Frauen scheint weniger tief, ihre Gebärde ist mehr auf anmutige Wirkung bedacht. Besonders schön ist die Magdalena, die in der Rechten ruhig das Salbgefäß hält und mit der Linken das Kopftuch beiseite zupft (Abb. 100). Fast neu-



100. Magdalena Freiburg, Münster, Heiliges Grab

gierig wirkt der Blick des rechts stehenden Engels über die eigene Schulter hinweg, es ist die Figur, die vom Haupte des Leichnams am entferntesten steht (Abb. 102, 103). Der andere wiegt sich stiller in seiner eigenen Anmut. Diese Engel sind reicher bewegt als die Frauen. Eckpfosten der Gruppe, haben sie sich nach vorn zugleich und seitlich zu wenden. Der rechte wirft sich geradezu in einer – in unserer falsch genommenen Einzelaufnahme (Abb. 102) freilich zu rasch und plötzlich wirkenden – Wendung herum. Während das Antlitz über die Schulter nach links lugt,

schwingt der Körper nach rechts. Diagonalfalten und Schüsseln verharren nicht mehr in der Fläche, sondern umschreiben den sich drehenden Körper. Aber dieser tritt auch hier nicht – ein wenig nur an der Rückseite – plastisch heraus, kaum zeigt sich das Knie, das Gewandgerüst ist das Herrschende, ein Gewandgerüst, das freilich nun selber in Bewegung gerät. An dem Vertikalfall der Mantelröhren unter dem Ellenbogen ist die Torsion der Diagonal- und Schüsselfalten genau zu ermessen. Kontrast und starre Folie empfängt hier auch die Wendung des Kopfes gegen die Schultern. Der rechte Oberarm ist gleichsam die ruhende Achse der ganzen Figur.

Es ist etwas Neues, wie hier die Wendung des Körpers und vor allem die Drehung des Kopfes durch den Blick auf das räumlich Entfernte



101. Engel vom hl. Grabe

Freiburg



102. Engel vom hl. Grabe

Freiburg



103. Engel
Freiburg, hl. Grab

motiviert ist. Es ist eine Motivierung nicht von innen, sondern von außen her. Das Gesehene bestimmt hier über alle räumliche Distanz hinweg die Haltung des Körpers. Man hat die Haltung auch von Figuren des 13. Jahrhunderts, etwa von den Naumburger, ähnlich erklären wollen; aber diese Erklärung war falsch. Die plastische Gestalt des 13. Jahrhunderts lebt ausschließlich von innen nach außen, die Wendung des Blickes kann Ausdruck einer inneren Regung und Leidenschaft sein, aber nie hat sie ein motivierendes Ziel. Die Gestalt des 13. Jahrhunderts ist geistig isoliert. Hier aber sind Gestalten durch die Einheit der Motivation zusammengefaßt. Das, was sie gemeinsam betrachten, bestimmt einen Teil ihrer Haltung. Schon die Straßburger Täuferstatue schien ähnlich im festen Hinblicken auf etwas räumlich Entferntes zu leben.

Wir stellen hier ein Phänomen von höchster symptomatischer Wichtigkeit fest. Wird das Gesehene motivierend, so wird das Sehen, das Beobachten um seiner selbst willen wertvoll. Das durch räumliche Distanz geschiedene Gegenüber gewinnt eine neue Bedeutung. Die Wendung zum räumlichen Gegenüber ist bereits ein Schritt vom Mittelalter hinweg in der Richtung gegen die Renaissance. Vor allem die italienische Malerei hat in diesen Jahrzehnten begonnen, die in ihren Bildern dargestellten Aktionen mit Betrachtern zu umstellen, die nichts als Betrachter sind, und deren Hinblicken im Laufe der Entwicklung nun eine fortschreitende Kraft der Konzentration gewinnt. Und wir selber werden dadurch zu ganz neuer Intensität der Bildbetrachtung als Konzentration auf ein räumliches Gegenüber gezwungen. So bedeutet auch schon hier das Hinblicken der Frauen und Engel für den Beschauer einen Zwang, nun auch seinerseits den Blick



104. Engel

Freiburg, Münster, Heiliges Grab

auf den Leichnam und seine Wunden zu heften. Es ist die gleiche Zeit, in der sich die Privatandacht aus dem Bedürfnis nach neuer konzentrierter Versenkung in ein Gegenüber das Vesperbild und ähnliche aus den alten zyklischen Darstellungszusammenhängen isolierte Gebilde geschaffen hat.

Die stilistische Verwandtschaft der Heilig-Grab-Plastik mit den Statuen der Katharinenkapelle ist unmittelbar einleuchtend. Man vergleiche den Täufer (Abb. 94) und den linken der Freiburger Engel (Abb. 101, 104)! Das ist dieselbe Lockenführung und Lockenbehandlung, dieselbe Art, den Gewandblock aufzuteilen und zu ordnen. Aber die Straßburger Strengen und Härten sind in Freiburg ins Anmutig-Weiche gemildert, der Körper schwingt, und die Linie hat stilleren Fluß. Es scheint, daß der Stil der um 1300 geschaffenen Vorhallenplastik mit seiner zarten Beweglichkeit noch das Empfinden dieses Meisters gefärbt hat. Ob dieser aus der Freiburger Hütte erwachsen, nur durch Straßburg entscheidend beeinflusst ist, oder ob er, ein Straßburger – vielleicht, wenn auch wenig wahrscheinlich, der Meister des Täufers und der Elisabeth selber – von der traditionellen Stimmung der Freiburger Plastik die seine hat beeinflussen lassen, mag dahingestellt bleiben!

Die zweite Annahme erklärt die Erscheinung dieser Kunst um einen Grad besser. Denn wie sich die Kunst eines geringen, nun wirklich noch aus der Vorhallenwerkstatt hervorgegangenen Meisters von dem neuen Straßburger Stil hat durchdringen lassen, zeigen die kleinen Figuren, die zwischen den Wimpergen der Fassade des Heiligen Grabes aufgestellt sind. Ihnen steckt die ältere Freiburger Tradition noch völlig im Blute. In dem Willen zu Rundheit des plastischen Körpers, in der puppenhaften Munterkeit der Gesichter, in dem von den Fesseln des neuen Stils nur mit Mühe gebändigten Antrieb zu rascherer, lebhafterer Aktion der Gebärden ist das Gefühl noch das alte. Motivisch aber dafür zum Teil ein viel engerer Anschluß an Straßburg! Die Figur des Auferstandenen hält sich eng an das Vorbild der großen Täuferstatue der Katharinenkapelle.

Der Meister des Freiburger Heiligen Grabes, derjenige, den wir allein mit Recht so zu nennen haben, ist natürlich der Andere, Größere. Nach seinen Entwürfen hat wohl der kleine einheimische Meister jene Figuren gearbeitet. Man hat auch bezweifelt, daß die großen Figuren hinter dem Leichnam alle von der Hand dieses Führenden herrühren. Zwei der Marien sind wirklich in der Ausführung etwas flauer. Wir glauben aber, daß das eher durch spätere Überarbeitung zu erklären ist. Die Oberflächen all dieser Statuen sind nicht mehr intakt. Mit der ursprünglichen Bemalung ist auch von der plastischen Haut selber manches verlorengegangen.

Aus der Werkstatt des Heilig-Grab-Meisters stammen wohl auch die verwandten, aber sehr beschädigten Posaunenengel von den Spitzen der Turmfialen. Der Turm, der zu Anfang des Jahrhunderts, wie wir sahen, nur bis zur Sterngalerie hinauf vorgeschritten war, muß in den 1330er und 1340er Jahren nach verändertem Plane nun auch seine wundervolle Bekrönung erhalten haben. Wie unten, so ist er auch oben mit statuarischem Schmucke bedacht. So hoch aufgestellt, daß sie vom Boden her nur mit einem guten Glase erkennbar sind, sind die Turmpropheten (Abb. 105–108) in den Einzelformen nicht zu würdigen. In der Erfindung dagegen scheinen



105. Propheten

Freiburg, Münsterturm

einige von hoher Bedeutung zu sein. Hinter starren Gewandmassen ist der Körper wieder in Bewegung geraten. Steil reckt er sich auf, von kühner Wendung des Kopfes gekrönt. In dem Verhältnis von Kopf und Schultern wird eine neue Meisterschaft in der kontrasteschaffenden Schiebung plastischer Achsen erkennbar. Jede Wendung ist frei und energisch und mit neuem Gefühl für Größe der Gebärde gesehen. Die plastische Handschrift scheint maniert: die Köpfe wenigstens teilweise fratzenhaft, die Mantelsäume übermäßig gehäuft. Wieweit der Stil mit dem des Heilig-Grab-Meisters zusammenhängt, ist nicht leicht zu sagen. Da wir aber ähnlichen Formen auch bei anderen Meistern begegnen, die gewiß von ihm abhängig sind, dem Rottweiler Apostelmeister und dem Meister der Gmünder Verkündigung, liegt es nahe, auch diese obere Freiburger Turmplastik mit seiner Kunst zu verknüpfen. Diese Statuen sind wichtig als die Voraussetzungen anderer, sehr viel bedeutenderer an der Kreuzkirche von Schwäbisch-Gmünd, jener Strebepfeilerpropheten, die für ähnlich unzugängliche und unsehbare Höhen geschaffen wurden (vgl. S. 238 ff.).



106 bis 108. Statuen vom Turm

Freiburg, Münster

Der Stil des Freiburger Heiligen Grabes hat seine quantitativ umfänglichste Weiterentwicklung im Norden Deutschlands, in den sächsisch-thüringischen Gebieten erfahren. In den 1360er Jahren besonders ist in Halberstadt, Braunschweig, Magdeburg, Erfurt und an anderen Orten eine ganze Reihe stilistisch nahe verwandter Werke entstanden. Es ist eine konservative, etwas akademisch-gepflegte Kunst zu einer Zeit, in der schon um ganz neue künstlerische Probleme gerungen wird. Auch die Haltung der Straßburger und der Freiburger Statuen selber war sehr kultiviert. Ihre Meister haben, obschon keine ganz großen und schöpferischen Neuerer, wohl das formal und technisch Edelste geschaffen, was der deutschen Plastik in diesen Jahrzehnten möglich gewesen. Andere freilich sind zu gleicher Zeit in neue Bereiche des Seelischen vorgeedrungen, die jenen immer verschlossen blieben. Die besten Meister Binnendeutschlands suchten Tieferes als diese westlichen Wahrer der Form.

