

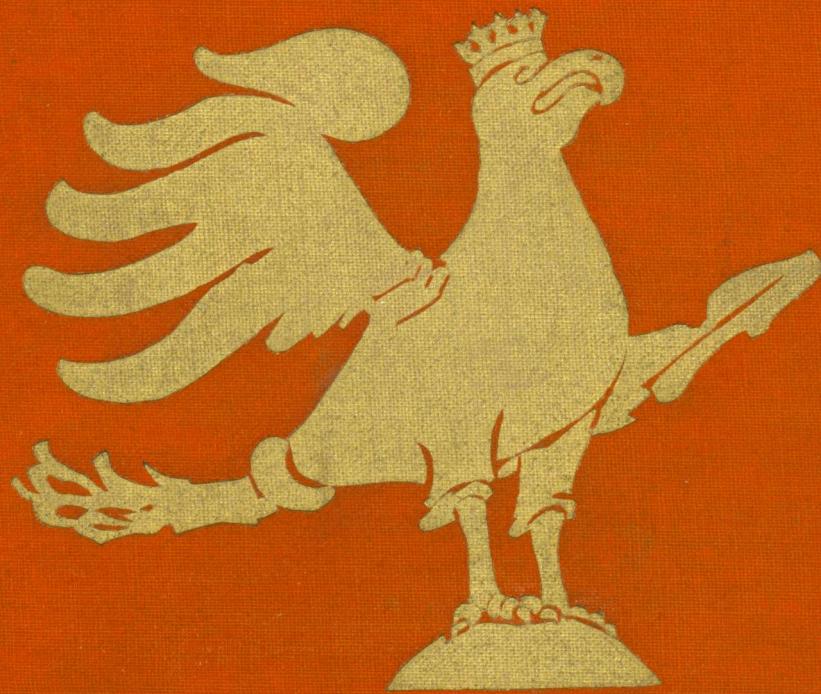
Biblioteka
Politechniki Wrocławskiej

III

M 1990

Die Plastik des deut- schen Mittelalters

von Fried Lübbecke



Mit hundertfünfundsechzig Tafeln

München / R. Piper & Co / Verlag

Biblioteka
Politechniki Wrocławskiej

M 1990-III

Die Plastik des deutschen Mittelalters
Erster Band

Die Plastik des deut-
schen Mittelalters
von Fried Lübbecke



Mit hundertfünfundsechzig Tafeln

München / R. Piper & Co / Verlag

*Haus-Bibliothek der
Gesellschaft in Heidelberg.*



Inv. L: 14044

Qk. K. 109/53

Julius Meier-Graefe gewidmet

Einteilung

Vorwort	Seite 1/2
Germanentum, Antike, Christentum	3/6
Germanentum	7/12
Antike	13/21
Christentum	22/30
Die Entwicklung der deutschen Plastik	31/32
Allgemeiner Überblick	31/32
Die Zeit der kaiserlichen Weltpolitik	33/49
A. Kaisertum und Kirche	33/40
B. Liudolinger, Salier, Staufer, Interregnum / Von 1000—1300 / Allgemeines	41/49
Die Plastik der Kaiserzeit im besonderen	50/67
Die Zeit des ritterlichen Ideals	68/94
Erste Welle der Frühgotik um 1250—70	68/81
Die zweite Welle der französischen Hochgotik	81/94
Die Zeit der bürgerlichen Welt 1350—1530	95/134
Der Altar des fünfzehnten Jahrhunderts	135/143
Verbindendes	143/145
Trennendes	145/147
Schwaben	147/149
Bayern, Tirol, Österreich	149/151
Franken	152/158
Rheinland	159/164
Niederrhein und Niederdeutschland	165/166
Schluss	167/170
Register und Berichtigungen	171/175
Nachweis der Tafeln und Verzeichnis der Tafeln	176/180
Tafeln	1 bis 63 im ersten Band, 64 bis 164 im zweiten Band

Vorwort

Noch ist die Zeit nicht gekommen, über die Bildnerei des deutschen Mittelalters das abschließende Werk zu schreiben. Wir stehen mitten im Flus der Forschung. Selbst gute Kenner von Teilgebieten müssen zugeben, daß sie nicht über die Anfänge hinaus sind, auch kaum weiter kommen. Zuviel Quellen sind verschüttet, zuviel ist zerstört. Dazu geht man noch zu sehr von der Betrachtungsweise aus, die seit Vasari die Kunstgeschichte beherrscht: der aus dem Geist des Renaissance-Individualismus geborenen Bestrebung, möglichst einzelnen Künstlern ein Lebenswerk zuzuschreiben und Schulzusammenhänge aufzusuchen. So haben es die Meister der Spätgotik-Riemenschneider, Stötz, Krafft, Vischer – von denen zufällig durch die in ihrer Zeit einsetzende humanistische literarische Tradition einige Daten auf uns kamen, zu einer verhältnismäßig hohen Stellung in der allgemeinen Schätzung gebracht, während gleich bedeutende, ja größere namenlose mittelalterliche Künstler wie zum Beispiel der Meister der Regensburger Maria der Verkündigung fast unbekannt blieben. Das ganze Mittelalter ist der Meister der deutschen Bildnerei – oder sagen wir besser der deutsche Mensch des Mittelalters. Wie er auf neu gerodetem Boden unzählige neue Dörfer und Städte baute, so schuf er seine Kirchen und ihre Bildwerke. Es gilt also, ihn kennen zu lernen und aus der Erkenntnis seines so zerklüfteten Wesens das Geheimnis seiner Kunst zu erlauschen. Wie ungleich einfacher ist die Entwicklung des griechischen Menschen. Im Gegensatz zum Germanen für plastische Formung naturbegabt, gewinnt er ein schon gut besiedeltes, von der Natur gesegnetes Land, dessen fleischige Einwohner ihm teilweise als Heloten sogar ein Herrndasein ermöglichen. So vermag er, naiv wie ein Sportsmann aus gutem Hause, nach allen Seiten seine Fähigkeiten zu entwickeln und eine von Tradition unbelastete Kunst herzubringen. Ihre Einfalt und Größe müssen jeden ergreifen, dem der Sinn für ein wahrzeichendes, hochbegabtes Schaffen nicht verschlossen ist. Die ersten Kapitel unseres Buches werden zeigen, wie unendlich verwirrt dagegen der Entwicklungsgang des deutschen Menschen ist. Da ihre Wurzeln aus weit zurückliegenden gegensätzlichen Kulturen Kräfte zogen, ließ sie ihn selten zur eigenen klaren Form kommen. Wenn also unsere Schilderung weit, manchmal allzuweit auszugreifen scheint, so vergesse man nicht, daß bestimmt irgend eine Wurzelfaser unseres Wesens auch in dieses fernste Gebiet seine Spitze senkte, denke daran, daß Moses und Jesus, Platon und Paulus, Aristoteles und Justinian auf das ganze deutsche Mittelalter lebendig einwirkten, was für die Griechen der perikleischen Zeit das Gleiche bedeutet hätte, wenn für sie die spanisch-habsburgischen Lehren Hammurabis richtunggebend gewesen wären. Sie haben sich kaum um die vor ihren Toren liegende tausendjährige Kultur Ägyptens gekümmert, geschweige denn um Brahmanismus und Asketismus. So konnte ihre Kunst klar und jedermann verständlich bleiben. Zu den Werken des deutschen Mittelalters führt der Weg letzten Verständnisses nur über

die ethnologischen, soziologischen, religiösen und historischen Fundamente, es sei denn, daß wir uns das Lebensgefühl des mittelalterlichen Menschen bewahrt und aus eigener künstlerischer Begabung heraus seine Kunst nachzuschaffen vermögen. Im allgemeinen soll man aber die jetzt häufiger sich äußernde ästhetische Begeisterung für die Gotik nicht zu hoch einschätzen, besonders wenn sie mit gleicher Inbrunst vor asiatischer oder gar mexikanischer und tahitanischer Kunst zu schwärmen weiß. Dieses Buch kann und soll also in keiner Weise ein wissenschaftlich abschließendes Werk sein, wie man über künstlerische Dinge niemals abschließen kann. Es soll auch kein Buch im Sinne des zünftigen Kunsthistorikers sein, dem gewiß noch die Erforschung weiter Strecken gelingen wird, die uns heute im Dunkeln liegen. Es soll in erster Linie zum künstlerischen Schauen anleiten und in seinem Begleittext zum Nachdenken über die vielen Ströme führen, die das Seebecken der deutschen Kunst gespeist haben. Im Vergleich mit der griechischen oder asiatischen Kunst, die einem zielbewußten starken Fluss gleichen, ist sie ein Meer, in dem viele Wellen wandern, von Nord und Süd, Ost und West, über Abgründe und Klippen, über Ruinen versunkener Städte und sandige Dünne. Wenn dieses Buch in seinem ganzen Wesen ein ähnlich Wanderndes hat, so liegt es vielleicht nicht am Stoff allein, auch am Verfasser, der zu deutlich das Fluten der deutschen Seele in sich fühlt, als daß er mit gelassener Hand ein kühles Referendum schreiben könnte. Nicht aus wissenschaftlichem Ehrgeiz, sondern aus der Liebe zur deutschen Kunst wurde dieses Buch geschaffen, in der der Verfasser sich mit seinem Verleger eins weiß. So sind auch die Bilder nicht eilig zusammengestellt. Sie wurden aus einem wohl zehnmal größeren Material gewählt, das neben den vorbildlichen Aufnahmen Dr. Stödtners und anderer Photographen zum guten Teil aus eigenen mit letzter Sorgfalt geschaffenen Bildern bestand. Denn diese Bilder sollen den Hauptteil des Buches bilden. Aus ihnen möge nicht nur allen denen, die mit an ihnen arbeiteten, unser Dank entgegenleuchten — vielmehr vertrauen wir, daß sie das Buch noch lebendig erhalten werden, wenn längst der Text niemandem mehr etwas zu sagen hat.

Die Auswahl der Bilder wurde weniger durch die geschichtliche Abfolge als durch den Wunsch bedingt, die Entwicklung der deutschen Bildnerei im Reichtum ihrer künstlerischen Handlung zu zeigen. Manches Wünschenswerthe mußte leider mit Rücksicht auf den Umfang des Buches fortbleiben, anderes, weil es hinreichend bekannt erschien, wenn natürlich eine Reihe vertrauter Spitzenwerke nicht übergangen werden durfte. Doch sei betont, daß keineswegs diese Auswahl gleichsam den Rahmen der deutschen Plastik abschöpft. Es ist nicht nur möglich, sondern sogar erwünscht, daß dieser Sammlung noch zahlreiche andere gleichhohen Niveaus folgen werden.

Frankfurt am Main — Schöne Aussicht 16 — Im Sommer neunzehnhundertzweiundzwanzig

Germanentum / Antike / Christentum



reifach gefärbter Ton, verschieden zäh – in die Hand des Allmächtigen gelegt, damit aus ihr herborgehe der Mensch des deutschen Mittelalters! Nicht mehr formt die Hand des jungen Gottes aus dem Ton des Urgetautes: eine alternde Hand knetet den dreifachen Stoff zum Gebilde des Zwanges, bis die Jahrhunderte das Geschiebe zu äußerer Einheit pressen, ohne den inneren Kampf zu stillen. Wunderliches Gebilde: hart weich, flach – zerklüftet, edel – arg: welches Wort passte nicht auf dich, du deutscher Mensch!

Soll ich mit philologischem Ernst dich hier aufs neue sezieren, am gleichen Main, an dessen Ufern Goethe den Doktor Faust aus sich heraus-schleuderte, im gleichen Hause, vor dem ein Pudel seinem Herren entgegen sprang, der ihn dafür „Mensch“ zu nennen beliebte! Goethe-Schopenhauer-Wolfram-Sebastian Brant – der Reiter von Bamberg – Johannes Baptista von Grünewald – ihr werdet wiederkkehren, bis der letzte Deutsche zur mütterlichen Erde zurückfank. Klarer geformten Völkern wird der dreifach geknetete deutsche Mensch ein Rätsel bleiben müssen, das unlösbarste sich selbst. Wie sollte er auch zur Klarheit über sich selbst kommen, da die drei Grundstoffe zu verschiedenen Epochen verschieden stark sich unter die Haut drängen! Im Leben der Nation, im Leben des Einzelnen. Wir verehren das Charisma der Goetheschen Seele, die die drei Grundstoffe geologisch zu schichten Kraft besaß: Germanentum – Antike – Christentum. Nur allzu wenige sind gleich begnadet: an Kraft, an Jahren. Die meisten sinken früher dahin, zerklüftet, starr oder in gedehnter Dummheit – Genie oder Philister, dem einen vor dem anderen graust. Welch Wunder, daß die Werke des Genies dem deutschen Philister fremd bleiben, ungleich fremder als dem romanischen Menschen die Taten seiner Begabten. Im Süden sind die Grenzen zwischen Gebenden und Empfangenden näher gerückt, die Erhebungen des Genies – mit welchem Titel der Deutsche gern das häufigere

romanische Talent zu ehren pflegt – weniger erheblich, noch weniger überheblich als die der Deutschen.

Den bildnerischen Werken des deutschen Genies im Mittelalter sollen diese Blätter dienen. Wie wirken die drei Komplexe auf das Wesen des deutschen Bildners? Stand er nicht wissenschaftlicher Bildung fern, ging ganz in seinem Handwerk auf? Seine Werke lehren, daß auch in ihm das Auf und Ab der sich an- und abstöhnenden Geisteswelten schwang.

Die Antike – eine Kultur von rund zweitausend Jahren – ist keineswegs mit dem Auftreten des östlichen Erlösungsglaubens beendet. Um Jahr 1000 scheint endgültig Christus über Apollo und Wotan gesiegt zu haben. Trotzdem werfen Antike und Germanentum Kraft und Form in tiefgehender Dünung ins christliche Mittelalter hinein, Wellen, denen sich das Christentum in mönchischer Askese und mystischer Transzendenz bewußt entgegenstemmt. So wechseln auch in der mittelalterlichen Kunst der antik-germanisch körperfrohe Typus des Ritters mit dem jenseitshingebenen, leibesfeindlichen des Mönches ab.

Um 1400 hat sich der spezifisch deutsche Mensch einigermaßen durchgeformt, wie um ein Jahrhundert früher der Franzose und Italiener. Deutsche, italienische, französische, spanische Nationalkunst tritt an die Stelle der universalen christlich-europäischen, im Materialismus und Individualismus des Städertums der feudal-klerikalen Welt des hohen Mittelalters entgegengesetzt. Der Anblick der neuen Formen entzückt und verwirrt. Blumige Wiese, wohlbestellter Acker breiten sich, wo vor kurzem Hochwald sich empor Schwang. Der Spiegel des allgeistigen Grundwassers, in das noch die Wurzeln der hohen Gotik tauchten, sinkt zurück. Dürre Jahre können nicht ausbleiben.

So sollte man das Mittelalter, zu dem die italienische Kunst des Quattrocento nicht mehr gehört, auch für Deutschland mit der Wende des vierzehnten Jahrhunderts abschließen, dieser Schicksalswende, die das Überationale zu Gunsten des Nationalen so weit zurückwarf, daß man noch heute an Brücken baut. Wir führen jedoch unsere Betrachtung ins fünfzehnte Jahrhundert hinein. Nicht kampflos ergab sich das Mittelalter. Gerade in Deutschland durchbricht der mittelalterliche Geist in wiederholten Wallungen die neu sich über ihn lagernde Gedankenschicht, so daß man geradezu von einer ersten mittelalterlichen Romantik sprechen kann. Während in Italien die Renaissance in Savonarola

– später Spanien in *Don Quichote* – einen ihrer letzten tragischen Vertreter des Mittelalters erlebt, erfüllt der „letzte deutsche Ritter“ Kaiser Maximilian das Imperium sanctum mit seinem romantischen Zauber. In Worms unterliegt sein Enkel Karl V. im Kampf gegen Luther, an Stelle der gefühlsmäßigen Deutung des Weltbildes tritt die intellektuelle: die Kunst als höchste Mittlerin transzendentaler Gestaltung hat für ein Jahrhundert zu schweigen.

Wie eine tiefe Ahnung kommender Entwicklung tönt es aus den Worten, die Lukas Moser auf seinen Tiefenbronner Altar schreibt: Schri, Kunst, schri und klag dich ser, dein begert jetzt niemer mer, so o we 1431. Dem widerspricht scheinbar die ungeheure Erzeugung von kirchlicher Kunst, die geradezu das fünfzehnte Jahrhundert überschwemmt. Diese Kunst lebt nicht mehr in kultischer Hochspannung, sie wird ein herrliches Handwerk, dessen tiefste Meister bereits von der Tragik des modernen Künstlers umwittert sind. Seltsam versponnen stehen schon die Kölner um Lochner zu ihrer Zeit, verwirrt Stosz und Grünewald, selbst Dürer.

In den Besten webt das Mittelalter, wie im Ritter, der trotz allen Glanzes dem Pfleßersack Stellung um Stellung räumen muß. Sie können sich nicht der immer mehr verengenden Umwelt entziehen. Dürer vermag nicht, wie ein Jahrhundert vor ihm Giovanni di Piero Tedesco, der deutsche Meister am Dom zu Florenz, in der italienischen Kunst aufzugehen, so viel heißer er sich wohl als jener darum bemühte. Das Deutschtum, bei jenem am Namen hängend, ist ihm wesentlich geworden; man kann sagen: das deutsche Bürgertum.

Man macht der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts noch heute den Vorwurf, daß sie gleichsam ins Bürgerliche abgeglitten sei, also gemessen an den Leistungen des hohen Mittelalters, nur eine Kunst zweiten Ranges darstelle, gerade so wie der Bürger sich nicht mit dem Ritter vergleichen könne. Man geht von einer falschen Einstellung aus. Echte Kunst kann nur ihrer Zeit gemäß sein. Ritterliche Zeit hat ritterliche Kunst, bürgerliche mit gleicher Notwendigkeit bürgerliche. Gradmesser ist keinesfalls die Vorliebe des späteren Betrachtenden für die soziologische Struktur der Epoche, sondern die Kraft, mit der die jeweilige Kunst aus dem sie umgebenden Boden die reifsten Früchte zog.

So wird man auch nicht ohne inneren Anteil dem Todeskampf der

mittelalterlichen deutschen Kunst nach dem Wormser Konzil zuschauen. Die Reformatoren lassen ihren herrlichsten Zweig, die kirchliche Kunst, verderren; der Katholizismus der deutschen Gegenreformation wirkt sich mit Inbrunst der durch die Renaissance hindurchgegangenen Kunst der romanischen Völker an die Brust, ohne ganz der eigenen Vergangenheit vergessen zu können. An Stelle früherer Gleichberechtigung, die die Kraft der Amalgamierung fremden Einflusses besaß, tritt Unterordnung. Ein seltsam schillernder Mischstil entsteht, dessen Reize man nicht erkennen wird. Aber es mangelt nach Dürers Code (1528), dem zur gleichen Zeit oder wenig später alle großen Zeitgenossen – auch im Lager der übrigen Geistesgebiete – nachfolgen, an wirklich führenden Geistern in Deutschland. Die bildende Kunst – in Italien von den großen Römern, Venetianern und Bolognesern des Frühbarocks zur Weltgeltung emporgeführt – erschöpft sich nördlich der Alpen in bürgerlich prunkvollem Gewerbe. Die kirchliche Spätgotik wuchert wie Lattich. Das Bürgertum verquillt in breitem Behagen und Denksaftigkeit, gewürzt durch das Gezänk um die „reine Lehre“ und durch die grauenvollen Hexenprozesse, die allen Konfessionen eigen sind. Die Zeit ist für das absolute Fürstentum reif geworden. Der Ritter wird zum Hofmann, der Bauer zum Leibeigenen. Es herrschen Bauch und Bauch. Wie brennende Erdölquellen entsteigen diesem fetten Boden die Kriege um die Religion, mit Glut und Qualm die deutschen Lande fast hundert Jahre versengend und vergiftend, aber auch düngend. Noch im Schatten der Bauchsäule rafft sich der protestantische Deutsche in Holland zu eigener künstlerischer Leistung wieder auf, ihnen folgend im Stammelande die Großmeister des deutschen Barocks und der deutschen Musik.

Germanentum

„Argent imperii fata.“ Tacitus.

Wie der Bauernsohn vor dem städtischen Knaben, so stehen die Germanen vor den Römern. Besangen und trotzig, im Grunde aber mit der Sehnsucht, ihnen irgendwie gleich zu kommen. Höhere Zivilisation stößt den später Kommen- den ab und zieht ihn gleicherweise an. Möchten die Germanen auch viel von der antiken Kultur zerstören – sie war zu reich, als daß sie nicht noch viel von ihr übernehmen müßten. Besonders auf dem Gebiete der Kunst, auf dem sie fast als Enterbte vor den Römern erscheinen müßten. Hier ist Tacitus zu hören. Obwohl er in seiner Germania der eigenen Kultur das Bild einer unverdorbenen kraftvollen Rasse mit möglichst vielen Vorzügen vorzuführen wünscht, weiß er wenig über eine germanische Kunst zu erzählen. Dafür berichtet er von Tapferkeit und Treue als besonders germanischen Tugenden: er hätte sie auch bei den Helden Homers und den Juden des alten Testaments finden können, ebenso wie die bösen Züge: Roheit und Arglist, Streitlust und Ehrsucht, Trägheit und Aberglauben.

Wie alle starken Völker, die aus der Zeitlosigkeit des Nomadentums in den umgrenzten Bezirk der Kulturgeschichte einwandern, tragen auch die Germanen das scharfe Relief des auf sich gestellten freien Menschen, der triebhaft fremdem und eigenem Gut und Leben gegenüber steht. Die Unberechenbarkeit seiner Triebe wirkt in höher zivilisierten, körperlich und seelisch verhockten Völkern Entsetzen und Sehnsucht.

Die jungen Völker sind auch darin einander ähnlich, daß sie über die ganze Erde hin Gerät, Waffen, Kleidung und Haut mit dem gleichen abstrakten Ornament verzieren, gleichsam Talismanen, die im Strudel der noch nicht vernunftgemäß gebändigten Erscheinungen den Träger schützen und ihm zugleich die Befriedigung an erster Formung bieten. Völker, die von gesättigter Kultur zu einem atavistischen Primitivismus zurück verlangt, greifen bewußt auf diese Urformen zurück. So die Spätantike, die im Verfall ihrer künstlerischen Kräfte sich mit der Frühform der Germanen überschneidet. Bei dem Fehlen jeglicher literarischer Nachrichten wird der Anteil der so entgegengesetzten Kulturen an der Formung der sogenannten „Völkerwanderungskunst“

wohl niemals zu scheiden sein. So wird man sich auch entschließen müssen, das verschlungene Linienwerk der Kunst des vierten bis achten Jahrhunderts nicht mehr als eine spezifisch germanische Schöpfung zu beanspruchen und die aus ihr gewonnenen metaphysischen Schlüsse auf die spezifisch „gotische“ Begabung der Germanen aufzugeben, da die gleichen „gotischen“ Formen allen Völkern der späten Mittelmeer-Kultur – von den Arabern bis hin zu den keltischen Iren – eigentümlich sind. Viel mehr offenbaren sich in der von Tacitus und anderen geschilderten Spielwut, die bestimmungslos den Germanen bis in die eigene Sklaverei wegriss, und in der unbedingten Mannestreue zum selbstgewählten Gefolgsherrn, die über den Tod hinweggeht, Züge von elementarer Tiefe und Phantastik, die leichter in einen metaphysischen Zusammenhang mit der weitaus späteren „gotischen“ Gestaltung zu bringen sind.

Wichtiger für die Entwicklung der germanisch deutschen Kunst erscheinen uns zwei Wesenszüge, für die auch Tacitus neben vielen als Zeuge aufzurufen ist: der deutsche Lerneifer und die deutsche Gefühlswelt.

Die Germanen hatten allezeit das für die Entwicklung eigener Formen wenig glückliche Schicksal, zwischen Völkern eingeklemmt zu sitzen, die ihnen gegenüber irgendwie künstlerisch im Vorsprung waren. Dabei waren sie, wie zum Beispiel die Engländer, die allerdings breites Wasser von der Umwelt trennt, nicht stolz und denkfaul genug, die fremden Vorzüge zu übersehen. Gern nahm man vollendete Formen ins eigene Land herüber, wobei eine dem Deutschen eigene Inkonsistenz sich gern in Kompromissen und schweifender Phantastik erging. Mit Recht haben deshalb die Nachbarn im Stolz auf ihre höhere Denkklarheit die deutsche Kunst der Formlosigkeit geziert, ein Vorwurf, den die Italiener des Quattrocento in der Brandmarkung des gotischen Stils zu Unrecht auch auf das französische Mittelalter ausdehnten.

Denn diese Formlosigkeit der deutschen Kunst, die gleichweit vom bon sens der Franzosen und vom *sacro egoismo* der Italiener entfernt ist, hat ihren tieferen Grund in der Präponderanz des Gemütlichen in der deutschen Seele. Letzten Endes ist aus ihr auch die von Tacitus gerühmte besondere Sittlichkeit der Germanen zu erklären. Der Gefühlskomplex des deutschen Gemüts ist fremden Rassen, besonders den romanischen Völkern so fremd, daß sie dafür in ihren Sprachen keine Übersetzung, geschweige denn ein eigenes Wort schufen.

Das deutsche Gemüt hat sich in der deutschen Heimat, dem deutschen Vaterland, der deutschen Treue, der deutschen Brautschaft, der deutschen Tier- und Pflanzenliebe, dem deutschen Humor Begriffe geprägt, die für das Gefühl der Deutschen durchaus feststehen. Dagegen sind sie kaum verstandesgemäß in Worte zu fassen. Denn sie sind so schwebend, daß sie in ihren Nuancen selbst von den verwandten Empfindungen der nordischen Vettern sich wesentlich unterscheiden. Seien wir uns darüber klar, daß diesen gemütlichen Regungen ein gut Teil der schon von den Römern so oft ausgenützten Entschlüsselungsfähigkeit zu Grunde liegt, wie dem im warmen Bade Sitzenden der Verstand nur schwer auf die Beine hilft. Diese Empfindungswelt ist schon den wandernden Germanen – wie die blonde, der italienischen Sonne abgeneigte Haut – zu eigen. In manchem, so in der Liebe zur Heimat, die nur zu oft den Überschuss der sich schnell Vermehrenden aus ihren Grenzen weist – allerdings erst in den Anfängen, dafür in einem schon voll entwickelt: in der Liebe des Mannes zur Frau. Es sollte eigentlich heißen: des Fron zur Frowe, des Herrn zur Herrin. Nicht umsonst ist im Sprachgebrauch der Fron-Herr verlorengegangen und die Frau-Herrin geblieben, geblieben trotz Walter von der Vogelweide und manchen anderen, die das Wip (Weib) über die Frau stellen wollten. Bei den Germanen hat nicht nur zur Zeit der fahrenden Minneritter, nein, allezeit die Frau über den Mann geherrscht. Im Süden – bis hin zur subtropischen Zone – erringt der Mensch rasch die Herrschaft über die sanft ihm entgegenkommende Natur. Da der Mann der körperlich Stärkere ist, hat das Weib mit Acker und Tier verwandte Stellung. Daran ändert auch nichts die Ehrenstellung der römischen Matrone, die auch heute noch nicht allen Schichten gemein ist. Sie wurzelt in betonter Sitte eines gehobenen, zu Konventionen geneigten Standes. Mit brutaler Selbstverständlichkeit hockt sich der Südalheimer auf den schon überlasteten Esel, ihn mit dem Stachel treibend, während sein Weib, gleich dem Tiere schwerbepackt, stundenlang sich hinter ihm herschleppt.

Nördlich der Alpen steht der Mensch einer ungleich härteren Natur gegenüber. Gegen Winterkälte und Sommerdürre, Überschwemmungen und Hagelwetter ohnmächtig. Niemals hat er sie ganz bezwungen; machtlos und bewundernd beugt er sich ihr gleich einem nie versöhnten Dämon. „Wer möchte auch – abgesehen von den Gefahren des grauenbollen und

unbekannten Meeres – Asien, Afrika und Italien verlassen, um Germanien aufzusuchen, ein Land, bar jeder Anmut, mit rauhem Klima, für jeden gleich trostlos zu bebauen wie zu beschauen, dessen Heimat und Vaterland es nicht ist... Ihr Land zeigt zwar im Einzelnen manche Gegensätze; im großen ganzen besteht es aber doch aus lauter unheimlichen Wäldern und abscheulichen Sumpfen; gegen Gallien ist es mehr den Regengüssen, gegen Noricum und Pannonien zu mehr den Stürmen ausgesetzt!“ (Tacitus, *de Germania*.)

Auch noch im zehnten Jahrhundert empfanden die Germanen selbst ihre Heimat ähnlich. So finden wir im angelsächsischen „Beowulflied“ die Heimat Grendels in folgenden Stabreimen geschildert: Dunkeles Land bewohnen sie, Wolfshalden, windige Klippen, / wilden Moorstrich, wo des Waldes Ströme / unter Klippen genebelt niederstürzen, / die Flut unters Erdreich. Nicht fern von hier, / nach Meilen gemessen, ist des Moores Ort, / reifrauschende Bäume ragen drüber, / festwurzeln Ge- hölz wie Helme über dem Wasser.

Auch der Inhalt des ganzen Epos ist echt germanisch: der Kampf des jugendlichen Helden gegen die Geister der Tiefe, in dem er jung erliegt. Eingespannt in den sähnen Wechsel von Werden und Vergehen ist der nordische Mensch geneigter als der südliche, seine Seele den Geheimnissen der Natur zu öffnen. Zu Frühling und Herbst sind ihm Geburt und Tod die Gegenbilder. Den Tod überwindet nur der Held durch Aufnahme in Walhall, die Geburt wird jedem vermittelt durch das Weib. In ihm sieht und fühlt er die Macht, die der Natur verwandt und überlegen zugleich ist. Denn in ihrem Leibe einen sich Vergänglichkeit und Ewigkeit, mit ihrem Kinde überwindet sie sich und den Tod. So ist sie dem Manne tiefstes Geheimnis und höchstes Gut. „Wankender Schlachtreihe hätten sie ihre entblößten Brüste entgegen gehalten. So hätten sich oft die Germanen zu höchster Kraftanstrengung aufgerafft. Denn den Männern sei es weit furchtbarer und entsetzlicher, ihre Weiber in Knechtschaft zu wissen, als ihr selbst zu verfallen.“ (Tacitus.) Man fühlt, wie bei diesen Worten selbst den Römer eine Ahnung höherer Menschheit durchzittert, sodass er fortfährt: „Sie glauben nämlich, dass in der Frau etwas Heiliges und etwas Prophetisches liege. Daher mischten sie auch ihren Rat und ihre Aussprüche nicht. So haben wir unter der Regierung des göttlichen Vespasian die Velada gesehen, die lange

Zeit von vielen wie eine Gottheit geachtet wurde. In alten Zeiten wurden die Albruna und verschiedene andere hoch in Ehren gehalten, doch frei von Schmeichelei, und ohne sie zu vergöttern.“

In solcher Verehrung liegt zugleich die Herrschaft. Das hochstehende Weib wird nie die Vielehe zulassen, der der Mann zuneigt und die noch Platon in seiner *Politeia* empfiehlt. Die germanische Ehefrau siegte über die Geliebte der Antike. In der nur durch den Tod lösbaren germanischen Ehe lag der sittliche Fortschritt des Mittelalters über die Antike hinaus gesichert. Diese neue Welt blieb im Grunde bis auf unsere Zeit weiblich gerichtet. An dem Gesetz der Monogamie hat außer den Münsterer Wiedertäufern keine noch so radikale Epoche zu rütteln gewagt. Folgerichtig entwickelten sich im Deutschen die im weiblichen Wesen vorherrschenden Kräfte des Gemüts, denen besonders im Mittelalter gegenüber dem Verstand die letzten Entscheidungen überlassen blieben.

Aber hat nicht auch das frühe Christentum die Heiligung der Ehe angestrebt? Christi Stellung zum Lebhirat, der Nötigung für den Bruder, die verwitwete Schwägerin zu heiraten, beweist, daß ihm die Grundlage der germanischen Ehe, die metaphysische Verkettung der Liebenden im Gefühl untrennbarer Wesensgemeinschaft, fremd war. Stärker tritt noch im kampflosen Hinsfall der meisten östlichen Christen an den polygamen Islam die oberflächlichere Einstellung des Ostens zu diesem Problem zu Tage, während sich das christliche Germanentum aus dem Gefühl sittlicher Überlegenheit dem Mohammedanismus empört und siegreich entgegenwirkt (Schlacht bei Tours und Poitiers 732).

Wetteifern die antiken Künstler neben der Verherrlichung des Mannes in der Darstellung des von ihm männlich geschauten, männlich begehrten Weibes, so unwirkt der mittelalterliche Künstler die Frau als Mutter. Vor allem in Maria, gegen die selbst ihr Sohn zurückstehen muß. Gegenüber Maria, der morgendlichen, die ihr Kindlein glücküberströmt im Arme hält, steht Maria, die abendliche, die den gleichen Sohn, vom Kreuze genommen, schmerzdurchbebt, in ihren Schoß zurückgenommen hat. Im Vergleich der unendlichen Vielgestaltigkeit der nordischen Mutter Gottes mit der viel monotoneren Madonna des Südens begreift man, was das Germanentum von Anfang der mittelalterlichen Kunst zu bieten hatte.

Auch der Anteil ist nicht gering zu achten, den die germanische Begabung

für dichterische Gestaltung der späteren deutsch-christlichen bildenden Kunst einbrachte. Leider ist uns von der frühgotischen Dichtung, der einzigen auf uns gekommenen Kunstbetätigung auch noch der ersten christlichen Jahrhunderte, nur Bruchwerk erhalten geblieben. Nordische und angelsächsische Werke müssen aushelfen. Aus allen Trümmern dieser germanischen Hymnik und Epik, die man besser Rhapsodik nennen sollte, leuchtet uns – im Gegensatz zu der gleichniskrohen Epik der Frühgriechen – die düstere Glut phantastischer Symbolik und dumpfen Pathos' entgegen, die zu zerstörender Lohe empor springt, wenn es um Treue geht. Nicht in Böse und Gute oder in Feige und Tapfere, sondern in Treue und Untreue scheidet der germanische Dichter die Welt. Diese Dichtung steht im Rhythmus und in der Gestaltung des Wortes der Welt der Psalmen merkwürdig nahe.

Dichterische Begabung deckt sich keineswegs mit bildnerischer. Nicht nur die Juden, auch die Angelsachsen und Nordgermanen sind schwache Plastiker geblieben. Selbst religiöse Begabung, wie sie den Juden weit mehr als den Germanen eignete, führt nur indirekt zu hoher plastischer Form. Ohne die Befruchtung durch die unter allen Religionen nur dem Christentum eigene Mischung von menschlich klarer Form und leben-überwindender Transzendenz hätte gewiß die mittelalterliche Plastik nicht den Weg zu ihrer schließlichen Eigenart genommen. Für den Anfang verdankt sie jedoch ihr Bestes der antiken Kunst, wie sie sich im oströmischen Reiche erhielt und weiter entwickelte. Da man die christliche Welt durchaus als Universum empfand, wurde dieses Schülerverhältnis keineswegs verachtet oder gar als drückend empfunden.

Antike

*Si fractus illabatur orbis
Impavidum ferient ruinae. Horaz.*

Sein Winckelmann haben sich die meisten Gebildeten daran gewöhnt, den antiken Menschen hauptsächlich im Griechen des fünften vorchristlichen Jahrhunderts zu suchen und sein von Kunst und Literatur geschaffenes Idealbild zu verehren. Der perikleische Griechen gehörte der dünnen Oberschicht einer halbfeudalen Stadtkultur an, die trotz ihrer – verdienten – Ehrenstellung in der historischen Wertung weltgeschichtlich sich mehr mit dem Charakter einer Episode als einer Epoche begnügen muß. Die Antike weltgeschichtlichen Formats, die den Kampf mit dem Christentum auszufechten hat, sprengt bald den Rahmen der griechischen Stadtrepubliken. Ihr geistiger Vater ist Aristoteles, sein Werkzeug sein Schüler Alexander, beide dem Mittelalter als richtunggebender Philosoph und Schöpfer des griechischen Imperiums durchaus vertraut. Erinnert sei nur an das „Alexanderlied“ des Pfaffen Lamprecht im zwölften Jahrhundert. In der aristotelischen Erkenntnistheorie liegt für lange der Monismus über den Dualismus: Die Gottheit als theologisch notwendiges Wesen wird aus dem Verstände gewonnen; durch den Ausbau der logischen Kräfte gelangt der Mensch zur Herrschaft selbst über den Tod. Das staatliche Ideal ist folgerichtig an die geistige Aristokratie gebunden. Die Gestalten der Naturreligion versinken. Selbst die Moira, das unabwendbare Schicksal, noch ein Postulat Heraklits, wird im Mahlwerk der Denkkategorien zerrieben. In berauschendem Siegeszuge schreitet in Alexander die königliche Sendung messiasgleich über die Erde, daß den Starksten auch das höchste Recht begleite, wenn durch ihn alles der Menschheit Zuträgliche gewonnen, alles Trennende niedergeworfen werde. Den Vorhang im Tempel Jehovas schiebt erst Pompejus später zur Seite. Alexander achtet ihn, da er empfinden möchte, in Jehova höherer Geistesart gegenüberzustehen. Mit historischem Recht setzt er jedoch sein Bildnis an die Stelle des der Menge begreifbaren Allzeugers Ammon Rha, dessen Statue – das „goldene Kalb“ – schon Moses zertrümmerte. Der überationale Monarchismus ist stabilisiert.

Die Alexander-Stadt vor den Toren der ältesten Kultur wird die erste nach aristotelischen Grundsätzen geleitete Großstadt des hellenistischen

Imperiums, Gast- und Wohnstätte für alle Völker, besonders der Juden. Hier, umgeben von Akademien und Bibliotheken, Handelspalästen und Proletariatskasernen, erhebt der jüdisch-hellenistische Philosoph Philon den Logos als aus menschlicher Vernunft gezeugten Urgrund aller Entwicklung zum Dogma – anscheinend als Vollendung der platonischen Idee, jedoch in aristotelisch beeinflusster Deduktion.

Denn Platons Idee, zum Beispiel die der Seele, beruht auf der von ihm tastend im Phädon erkannten, besser: intuitiv erschauten Polarität zwischen dem All und dem Ich. Raum und Zeit werden als Postulate nicht verworfen, da das Ich die von ihnen ausgehenden Wirkungen zwar nicht erkennt, wohl aber empfindet. Da Wirkung und Wechselwirkung nur zwischen zwei kraftspendenden Polen möglich ist, vermag die Seele sowohl auf ihre Eigenexistenz wie auf die des Dinges an sich rückschliessend zu rechnen. Platon hat mit diesem Schluss nicht nur die intellektuelle Selbstaufgabe der Sophisten hinfällig gemacht, ja, wenn man will, das Newtonsche Ponderationsgesetz und die elektrische Interferenz anticipated, sondern vielmehr den später vom Christentum gefühlsmässig neuerworbenen, von Augustinus klargestellten, in der mittelalterlichen Mystik neu verklärten Dualismus zwischen Universum und Ich vernunftgemäß vorweggenommen.

Für die Wissenschaft tritt seit Aristoteles – im Grunde bis heute – an Stelle der Dynamik die Mechanik, die die Dynamis als Postulat dadurch zu umgehen scheint, dass sie sie gleichsam als bekannte Größe in ihr Denksystem einbaut. Philon von Alexandrien blieb es vorbehalten, die Dynamis im Logos gleichsam zu vergessen. Der Logos ist fortan für den gebildeten Hellenisten, zu denen bei den Juden sich später auch die Sadducäer rechnen, Zeus und Pluto, Jahwe und Beelzebub in einer Person. Kein Wunder, dass Johannes in seinem Evangelium, das sich hauptsächlich werbend an die griechisch gebildete Oberschicht wendet, zunächst den Logos mit dem Christusbegriff zu identifizieren sucht, was ihn allerdings nicht hindert, ihn in späteren Kapiteln mit den unerklärlichsten Wundern des Heilands (Hochzeit zu Kana – Auferweckung des Lazarus) zu bekämpfen.

Von Alexandrien wandert nicht nur die griechische Philosophie und Kunst und alle sonstige Ästhetik, sondern auch der Großstadtgeist nach Westen – nach Rom. Die römische Politik, zunächst von nationalfondierter Bauern-

und Kleinbürgergier nach Landbesitz bestimmt, vertieft sich schon im Kampfe gegen Karthago zu dem unaufhaltbaren Strom kapitalistisch-imperialistischer Intransigenz, dessen Überflutung sich die nordafrikanische und östliche Welt fast kampflos hingibt, während die kelto-iberische und kelto-gallische Bauernkultur sich eben über Wasser zu halten vermag. Auch wesentliche Teile von Germanien werden noch gewonnen.

Dem römischen Soldaten folgt der Beamte. Von Schottland bis Ägypten breitet sich das Römerreich, genial organisiert, allen Völkern und Kulturen Obdach und Duldung gewährend, die das Imperium als göttliche Einrichtung anerkennen. Der Kaiserfriede – Jahrhunderte überdauernd – scheint das Ziel aller antiken Sozialpolitiker zu erreichen: Die Ausbreitung möglichster Euphorie.

Wir wissen, daß die Menschen des Römerreichs im Tiefsten nicht glücklich waren: Weniger durch die soziale Zerrüttung, so wenig man in der empörenden Angleichheit der sozialen Schichtung einen wichtigen Grund übersehen darf, als durch die seelische Not. Die späte antike Kultur war Großstadtkultur. Der antike Großstadtmensch hatte wie der moderne auf Erden und im Himmel das Vaterhaus verloren. Die Bauern, so weit sie nicht zu leibhörgen Colonen herabgesunken waren, empfanden diesen Mangel weniger und waren auch deshalb dem Christentum keineswegs geneigt. Verhältnismäßig spät wurden sie gewonnen; ihre Bezeichnung pagani-Bauern blieb als Wort für Heiden bestehen – französisch payens. Der Großstadtproletarier hatte nicht mehr wie der Bauer eine Heimat. Eingezwängt in riesige Mietkasernen, der öffentlichen Armenpflege oft zur Last fallend, ging er an den strahlenden Tempeln vorbei, deren Göttern er auf der Lustspielbühne als lächerlichen Personen wieder begegnete; Bäder und Paläste, Bibliotheken und Akademien öffneten sich ihm selten, da ihm zu oft die Armut an realen und intellektuellen Mitteln in den Weg trat. Auch Zirkus und Spiele konnten nicht immer trösten. Ein erhebliches Maß meist mechanischer Arbeit war zu leisten: die antike Großstadtwelt war mürbe und reif für den neuen Glauben. Schon seit dem vierten Jahrhundert vor Christi werden von gläubigen Aposteln seltsame Kulte durch die Städte getragen – die Eleusinen, der Iis-, Dionysos-, Ormuzd-, Attys-, Adonis-, Mithraskult, um nur einige zu nennen. Sie alle stammen aus dem Osten und wollen dem Menschen Erlösung bringen. Ausgehend vom Vergehen und Auferstehen in der

Natur, suchen sie den Menschen auf dem Wege okkulter Wandlung von der Dual des Materialismus zu befreien. Ihnen allen mangelt das Blut des lebendigen Schöpfers. So verschwinden sie auch, wie das Morgenrot vor der immer strahlender emporsteigenden Sonne, bei der Ankunft Christi. Nach dem Glauben schon seiner frühesten Anhänger war im wahren Menschen Jesus der ewige Gott in liebendem Überschwang selbst zur Erde niedergestiegen und hatte durch seinen Opfertod die frohe Botschaft besiegt: Alle Menschen sind gleich Jesus die Kinder Gottes. Als Geschwister haben sie alle Teil an der göttlichen Seele des Vaters. Noch im Code umfaßt der Gottes- und Menschensohn Feinde und Freunde in gleicher Liebe, noch nach seinem Code in einem Feinde – Saulus – seinen größten Propheten Paulus gewinnend. Paulus erweitert das von Petrus verlangte Judentum zur Weltreligion und bringt als herrlichstes Gut der Seele die Gewißheit der Seligkeit. Denn Christus ist selbst auferstanden. Ohne seine Auferstehung wäre aller Glaube eitel. So schob Paulus die Grenzen selbst des Ärmsten, gleichgültig ob er frei oder Sklave war, über Zeit und Raum hinaus. Das Reich der Christen war nicht mehr von dieser Welt, hatte also selbst im Römerreich keinen Platz mehr. Bei der grundverschiedenen Weltauffassung der beiden Reiche war zunächst ein Ausgleich undenkbar. Der Kampf mußte entscheiden. In ihm verlor der Geist Alexandrias, besonders weil die Germanen jenseits der Reichsgrenze sich dem neuen Glauben verbündeten, Stellung um Stellung. Auf beiden Seiten wurde der Bruderkampf mit Größe geführt. Auch Kaiser wie Trajan, Marc Aurel, Alexander, Diokletian, von den vielen wahrhaft antiken Männern unter ihnen zu schweigen, waren Märtyrer, vielleicht schmerzvollere, als die drunten in der Arena. Noch aus den Augen der sterbenden Christen leuchtete ihnen die eigene Niederlage entgegen. In vielhundertjährigem Ringen um das Reich entwickelten die römischen Cäsaren eine nie in der Geschichte wiederkehrende Reihe gewaltiger Charaktere, von denen viele als Vorbilder der Gerechtigkeit und Seelengröße, zum Beispiel Vespasian, Titus, Hadrian, Marc Aurel im Mittelalter fortlebten. Im Geiste des römischen Beamten- und Rechtstums schufen die Cäsaren das Gegengift gegen den weltfliehenden Anarchismus des östlichen Schöpfungsglaubens. Je mehr das Christentum aus dem losen Verbande kommunistischer Gemeinden, die „vom Geist“ berufenen Führern freiwillig sich unterordneten, zu der von Bischöfen

und Priestern regierten Kirche, also zum Staate im Staat, sich festigte, desto enger mußte es sich in Verfassung und Machtmitteln dem antiken Staate anpassen. Schon im Anfang des vierten Jahrhunderts war diese Entwicklung so weit vorgeschritten, daß Constantin der Große beide Gewalten zu gemeinsamer Entwicklung für immer zu verbinden wagte. Da er gleichzeitig Italien mit Byzanz vertauschte, konnte das römische Episkopat später die Führerschaft in Westrom übernehmen.

Nie hat die westliche Menschheit den Glanz und die Hoheit des Imperium Romanum vergessen können. Je zerrissener sich später die Lage der Welt gestaltete, desto sehnüchiger erinnerte man sich seiner. Nur in der mystischen Glorie der Kaiserkrone glaubten die deutschen Kaiser – semper augusti – selbst dann noch ihrer Stellung innerlich gerecht werden zu können, als ihre Macht zu der der römischen Kaiser in klägliches Mißverhältnis geraten war. Aber auch die Päpste haben sich – gleich den Cäsaren aus den Besten gewählt – gleicherweise als ihre Erben empfunden. So glaubten sie sich berechtigt, ihnen in Pomp und Herrschergebärde zu gleichen und über dem Grabe des Begründers ihrer Dynastie – nicht dem des Paulus – nach dem Hadriansgrabmal das gewaltigste Epitaph zu türmen, das je einem irdischen Herrscher errichtet wurde. Mit Schauern folgt die Seele den Bahnen der Geschichte, gedenkt sie des armen schwachen Fischers vom See Genezareth angelichts der goldenen Riesenlettern im Kuppelkrater von Sankt Peter, die der niedergeworfenen Menge tief unten herunterrufen, daß auch Schwachheit zum Grundstein künftiger Welt werden kann, wenn sie im richtigen Augenblick die Göttlichkeit der neuen Sendung erkennt.

Neben diesem politischen Erbe hatte das antike Imperium noch vieles andere der neuen Welt mitzugeben; vor allem seine Kunst. Wir werden uns in der Kunstgeschichte daran gewöhnen müssen, von einem antiken Christentum zu sprechen. Die Christen der ersten fünf Jahrhunderte waren – trotz aller innerlichen Vorbehalte – doch so sehr mit ihrer Umwelt verwachsen, daß sie gar nicht daran denken konnten, ihr sofort eine von Grund aus andere künstlerische Bedeutung entgegenzusetzen. Vielmehr bedient sich die altchristliche Kunst ruhig der Formen der Antike weiter. Sie erfahren allerdings in der römischen Kaiserzeit eine grundlegende Veränderung. Wir beobachten schon seit dem zweiten Jahrhundert eine immer stärker werdende Abnahme der plastischen Form zu Gunsten der flächigen.

Die Rundform wird zum Relief, die Falte zur Linie: die Gestaltung wechselt von der individuellen Form zur typischen hinunter. Bei der uns hier voran interessierenden bildnerischen Form erscheint diese These bei Freifiguren nicht zuzutreffen, da die Figuren zweifellos an kubischem Gehalt gewinnen. Erinnert sei nur an die Statue des Kaisers Theodosius, dem sogenannten Kolos von Barletta. Trotzdem scheidet sie ein gewaltiger Unterschied vom gleichartigen der Antike, etwa dem Augustus von Prima Porta. Ist dieser ein in allen Gelenken, aber auch im Geistigen frei beweglicher Kosmos, so haben wir es bei jenem tatsächlich mit einem Kolos zu tun, einem in sich ruhenden Kubus mit ornamentierten Flächen, dem auch die Beschränkung der geistigen Charakterisierung auf einen elementaren Grundzug entspricht. Man kann gerade im Rahmen unserer Betrachtung nicht diesem Phänomen, auf dem auch noch die ganze frühmittelalterliche Kunst basiert, mit der einfachen Feststellung gerecht werden, daß die Formen sich vom Plastischen zum Ornamentalen wie unter dem Einfluß einer Reaktion gegen das antike Formenideal oder gar einer Mode abwandeln. Ebenso bequem wäre es, die langsam von Osten vordringenden neuen Kulte für diesen Stilwandel verantwortlich zu machen, da tatsächlich sich dieser von Osten nach Westen verbreitet. Die Ursachen liegen unseres Erachtens in der schon teilweise skizzierten geistigen Umlagerung der antiken Menschheit schlechthin. Die plastische Form mußte in gleichem Tempo verlieren, in dem der Einzelmensch der griechischen Feudalkultur sich zum Massenmenschen der spätantiken Großstadtkultur abschloß. Die Kunst des Bildners dient nicht mehr dem heroisierten Einzelfalle, sondern dem typisierten Massenschicksal; es sei denn, daß sie romantisierend – wie zur Zeit Hadrians – sich längst vergangener und damit für die Zeit ungültiger heroischer Formen bedient, zu gleicher Zeit als auch der Platonismus durch die neuplatonische Schule seine erste Renaissance erfuhr. Die künstlerische Kraft der Großstadtkultur liegt nicht im Einzelpersonal, sondern in der Bewältigung architektonischer Aufgaben, wie sie die Menschenmasse für ihren Bedarf an Versammlungsbauten, Vergnügungsstätten, Bädern und technischen Betrieben (Wasserleitungen, Hafen- und Straßenbauten und so weiter) stellt. Die Spätantike ist diesen Aufgaben in gewaltigstem Maße gerecht geworden. Nicht in den Tempeln längst erledigter Götter, die die griechischen schablonös nachahmen, sondern in den Markt- und Gerichtsbäßli-

ken und Zirkusbauten liegt das Schöpferische der Epoche. Alle Plastik an ihnen ist weiter nichts als konventionell weitergeschleppte Dekoration, deren Fehlen dem Bau mehr nützt als schadet. Die frühchristlichen Bassiken sind Gebilde dieses Großstadtgeistes, durchaus dem Bedarf an geschütztem weiten Raum für viele (im Gegensatz zum antiken Tempel, der nur geschmücktes Gehäuse der Gottesstatue war) entwachsen. Zwangsläufig fehlt ihnen die Plastik des griechischen Tempels, da sie dem esoterischen Grundgefühl des neuen ekklesiastischen Gemeinschaftshauses widersprochen hätte. Mosaiken und Fresken sind festliche Wandbehänge – soweit solche nicht direkt benutzt wurden –, die in ihrer Gestaltung einerseits der Architektur des Raumes und andererseits dem Gesetz der Flächigkeit des Teppichs gehorchen müssen. Der Teppich ist ein östliches, den semitischen Wandervölkern eigenständliches Element, dem wir in der Architektur der Frühantike nie begegnen, während zum Beispiel die Stiftshütte großen Teils aus Teppichen gebildet wird. Da zweifellos die arabisch-syrische Welt seit Alexandrias Emporkommen die Herrschaft des Geschmacks stark beeinflusst, kann es nicht ausbleiben, dass der Teppichstil mehr und mehr auch die äußerlich anwachsende, innerlich nebensächlicher werdende Dekoration der Architektur beeinflusst. Wie sehr die Dekoration schon um 300 zur Konvention herabgesunken ist, beweist der Reliefschmuck des konstantinischen Triumphbogens in Rom (!), der einfach anderen Bauten früherer Zeit entnommen wurde.

Während so die Frei-Plastik immer mehr verkümmert und kaum noch an den von der dynastischen Tradition geheiligten Kaiserstatuen Betätigung findet, blühen Relief und Ornament auf vielen Gebieten. Kaum ein Gerät verlässt die Werkstatt ohne linearen Schmuck, zu dem banale Alltagsmotive ebenso wie Christusmonogramme und sonstige kultische Symbole in gleichem Eifer herangezogen werden. Hauptache bleibt, dass jede Fläche irgendwie geschmückt ist. So ist der Weg zur vollkommenen Entzinnlichung des Ornaments in der Arabeske und romanischen Groteske klar vorgezeichnet.

Das Mittelalter hat sich in seiner eigenen Gestaltung dieser spätantiken Richtung noch Jahrhundertlang angeschlossen, mehr in Nachahmung des als kulturell höher geschätzten als in bewusster Schöpfung. Erst um 1000 wird in der nordischen Welt der inzwischen wieder zum Individuum emporsteigende Mensch der ritterlichen Gesellschaft sich des ihm

eigenen Gestaltungsgesetzes bewußt. Im Kampf gegen die konservative Grundrichtung der Kirche, die eben noch in den Mönchsgebäuden sich aller Plastik enthalten hatte, bricht an den französischen Kathedralbauten fast unvorbereitet ein ungeheurer plastischer Strom sich Bahn, dessen Quelle in dem neuen Menschheitsideal des Feudalismus zu suchen ist. Einstweilen müssen wir noch über die Schutthalden der in der Völkerwanderung niedergeworfenen Spätantike wandern. In ihr schienen auch die literarischen Schätze der Antike begraben zu sein, zu denen wir die Werke aller Geisteswissenschaften rechnen. Vieles – wohl das Meiste verschwand, wenn man bedenkt, daß bei der Belagerung Alexandrias durch Cäsar (47 vor Christo) die Bibliothek des Museions mit siebenhunderttausend Bucherrollen verbrannte, und noch der arabische Großer Agyptens Ambr ibn el Ass (646) mit den Büchern der inzwischen wieder mehrfach dezimierten Bibliothek eine ganze Zeitlang die viertausend Bäder der Stadt heizen ließ. Trotzdem bewahrten nicht weniges die Klöster und Kirchen auf, wobei man in der Auswahl weniger ängstlich war, als man bei der oft nach außen zur Schau getragenen Feindschaft hoher Geistlicher gegen die antike Literatur hätte vermuten sollen. Darunter viele Werke philosophischen und juristischen Denkens. Sehr zum Segen für die christliche Kunst! Die Fähigkeit, logisch und objektiv zu denken, die sich im Corpus juris und in der Philosophie zu einer wahrhaften Kunst entwickelt hatte, war bei den Germanen gemäß ihrer völkischen Entwicklungsstufe und auch gemäß ihrer bereits skizzierten Anlagen überaus schwach entwickelt. In der antiken Literatur fanden ihre christlichen Führer Lehrmeister, ohne die jedenfalls die Konsequenz des scholastischen Denkens – der eigentlichen intellektuellen Leistung des mittelalterlichen Geistes – nie erreicht worden wäre. Man hat die gotische Baukunst nicht mit Unrecht steingewordene Scholastik genannt. Ohne die antike Denkdisziplin wäre sie jedenfalls nie ans Licht getreten. Und noch eins: Die antike Denkdisziplin setzt zwar die Masse als nicht umgehbarer Faktor in ihre Rechnung, entwickelt aber darüber hinaus die Aristokratie des Geistes. Die Kirche war – trotz ihrer kommunistischen Anfänge – auf diesen Weg der Spätantike sehr bald gefolgt. Aus dem gleichen Geiste sollten sich später aus dem erhebungssarmen Bauernstum der germanischen Frühzeit das Rittertum und Stadtpatriziat entwickeln. Nur in aristokratischem Denkkreise gedeiht das scheinbar

Zwecklose: die Kunst: zu ihrer höchsten Blüte, ja zum Leben bestimmenden Faktor. Der hochfliegenden Seele ist sie weitaus mehr als Schmuck des Daseins, vielmehr die Deutung der metaphysischen Welt, Ausdruck eines Formwillens, der in der schöpferischen Leistung des Künstlers schlechthin Lebensreiz und Antrieb zu eigener nachschaffender Phantasiebetätigung findet.

So bleibt der antike Mensch für den mittelalterlichen der Vater. Er gab ihm für die heiligsten Stunden das Latein der Kirche, seine tiefsten Gedanken in den Werken seiner Dichter und Denker, die Gesetze der Form und des Willens – und nicht zuletzt Erinnerung und Sehnsucht. Nie konnte der mittelalterliche Mensch vergessen, einem Vaterhause zu entstammen, das größer und stolzer als das eigene war, dem Vaterhause des ewigen Rom.

Christentum

*Non in aliqua mole Corporea
inspicanda est pulchritudo. Augustinus.*

Täglicher Umgang macht selbst das Größte alltäglich. Wie wäre es sonst möglich, daß selbst nicht alltägliche Geister die Erscheinung Christi in die Sphäre des Mythos herabziehen, oder gar, wie Nietzsche, einen Satz drucken lassen: „Wenn ich am Sonntag das Brummen der Glocken höre, so frage ich: Ist's möglich? Dies alles gilt einem vor zweitausend Jahren gekreuzigten Juden, der behauptete, er sei Gottes Sohn. Der Beweis für diese Behauptung fehlt.“ So glauben viele ohne Christus leben zu können, ohne zu ahnen, daß sie in Wirklichkeit noch von ihm leben. Tausende Male in kaltgewordenen Herzen begraben, erhebt sich Christus in ewig neuer Auferstehung, trotz der Wächter an seinem Grabe. So viele ihrem Schnarchen als neuem Orakel lauschen: der Geist der Wachenden folgt der Lichtbahn des zum Vater Entschwebenden. Leben wird nur von Leben gezeugt. Aus Christus entströmte des Lebens so tiefgründiger Strom, daß schon die Zeitgenossen nur in der Erhebung ins Göttliche dem Phänomen dieses Lebens glaubten gerecht werden zu können. Auch der Kaiser in Rom galt vielen als Divus, göttlich. Die Staatsgewalt verlangte dies Anerkenntnis. Wer je durch die hallenden Marmorgemächer des Palatins schritt, vorüber an des Hofstaats endlosen Reihen, und sich vorstellte, daß an den fernsten Grenzen des Reiches, durch viele Tagereisen getrennt, Legionen und Völker jedem Wink von diesem Throne blindlings bis zum Tode gehorchten: dann den Kaiser gar selbst sehen durften, in goldener Sänfte, umdrängt von den Größten und Besten, selbst als Klügster unter den Begabten gewählt, ratslos für das Reich sich verzehrend, der möchte den Abstand dieses Herrschers vom Menschen der Umwelt als so weit empfinden, daß unwillkürlich das Haupt mit in tiefster Neigung vor jenem sich bog. Wie anders der Zimmermannssohn von Nazareth, der nicht Raum genug hatte, sein Haupt zu betten! Fast unbekannt und noch weniger erkannt ging er durch sein dreißigjähriges Leben, umgeben von den Armen und Sündern. Flavius Josephus, der eingehend die Geschichte der Juden schrieb, hat über Jesus kein Wort hinterlassen. Vielleicht wußte

er nicht einmal, daß dieser Mensch als Verbrecher starb. Die aber, die wirklich ihn von Angesicht gesehen hatten, ungebildet und arm, oft nicht fähig seine Gedanken zu verstehen, hatte er erwählt, Gefäß seines Geistes zu werden, voran Petrus, der ihm als erster entgegenrief: Du bist wahrlich Gottes Sohn!

Wahrhafter Mensch und wahrhafter Gott, des Menschensohn und Gottessohn, in doppelter Glut sich verzehrend und zeugend, unerschöpflich wie die Sonne selbst, so strahlte sein Herz in die Brust seiner Jünger. Ihre Zahl wuchs in die Millionen und mit ihr die Kraft dieses Herzens. Gleich der Seele des Heilands schwingt auch die Seele des Letzten, des Elendesten sich über die Welt empor. Denn auch ihr, ja in Sonderheit ihr, ist im Hause des Vaters Wohnung bereitet vom Beginn aller Tage. Wen aber Trägheit und Gemeinheit umstrickt hält, daß er sein Werk nicht mit der von Jesu verlangten Reinheit der Nächstenliebe in Einklang zu bringen vermag, dem donnert aus dem „Credo“ das Wort entgegen: Sitzend zur rechten Hand Gottes, von dannen er kommen wird, zu richten die Lebendigen und die Toten. Im Anbruch des Jahres 1000 liegt Kaiser Otto III., die mirabilia mundi, am Grabe Karls des Großen und mit ihm die ganze Christenheit auf den Knieen, um die lebhabige Wiederkunft Christi, des Weltenrichters, zu erwarten. Jahrhundertelang darüber hinaus blieb der Glaube daran unerschüttert, bis langsam der liebende Heiland über den Richter die Oberhand gewann. Als Herr aller Herren hat der Zimmermannssohn den Thron der Ewigkeit bestiegen, in unfaharem Wunder eins mit Gott dem Allmächtigen und dem heiligen Geiste. Die Erde ist seiner Füße Schemel, der Himmel unendliche Königshalle, durchklungen und durchhaucht von Milliarden seliger Stimmen, die in Kreisen geordnet, von den Seligen zu den Heiligen, von den Heiligen zu den Engeln, Cherubim und Seraphim, harmonisch ansteigend, im ewigen Sanctus die Herrlichkeit der Drei in Einem und des Einen im Drei verkünden.

Christus der Allerfernste und wiederum der Allernächste: Täglich aufs neue von Dornen zerrissen, am Kreuze sterbend, sein Blut hineintröpfend in den Kelch des Priesters, seinen Leib der Hostie bietend, auf daß für alle täglich das Wunder seines Opfertodes sich erneuere: Für euch gegeben und vergossen zur Vergebung der Sünde, Fleisch und Blut meines jungen Lebens, das auch eine Mutter mit Seligkeit empfing

und mit Schmerzen gebar, Fleisch und Blut dieses Leibes, der voller Reinheit von Sünde und Schuld sich verzehrte für die Roheit der Welt und sich für ihre Rettung hingab bis zum Tode, dessen Martern schlimmste die war, daß selbst die Jünger ihren Herrn verließen und verrieten. Wie sollte nicht die Kunst mit emporgerissen werden, da sie selbst in der geistigen Verarmung des Römerreiches nie ganz zu schaffen aufhören konnte! Dem scheinen die ersten Jahrhunderte der christlichen Ara zu widersprechen. Wer von der Götter leuchtenden Marmorpalästen zu den ersten Gotteshäusern der Christen hinüberschaut, dem mögen sie bescheiden, ja armselig vorkommen, keineswegs würdig des Geistes, dem sie entsprangen. Noch stärker enttäuschen die Werke der Malerei und Plastik, – zu deren wesentlichen Arbeiten wir die Malereien der Katakomben oder die plumpen Ausformungen von Tonlampen, Ampullen u. a. in den frühen Wallfahrtsstätten garnicht rechnen wollen. Die Botschaft Christi drang zuerst in die Hinterhäuser der Großstadt zu den kleinen Leuten, Kranken und Sklaven, die ferne dem Glanz der großen Welt standen und ganz andere Kunde aus dem Munde der Jünger heraushörten, als den Aufruf zu künstlerischer Schöpfung. Stand nicht die Freude an glänzenden Räumen, die selbstzufriedene Tätigkeit des Künstlers für den reichen Mann der Armut entgegen, in der der Meister über die Erde wandelte? Hatte er nicht der sich bald von dieser Zeitlichkeit lösenden Seele in des Vaters Hause viel herrlichere Wohnung verhießen, als sie selbst die größten Künstler auf Erden zu bauen vermochten!

So sollten und wollten die ersten Kirchen weiter nichts sein als gegen Wetter und Außenwelt geschützte Stätten zur Feier des Abendmahles und der daraus hervorgehenden Messe, des einzigen religiösen Aktes, den Christus seinen Jüngern ans Herz gelegt hatte.

Anschaulich schildert Plinius der Jüngere in einem Statthalterbericht an den Kaiser Trajan das Wesen der Christengemeinden in der Provinz Pontus: Die von der Christenseuche Befallenen verbünden sich eidlich, keinen Diebstahl, Raub und Ehebruch zu begehen, ihr Versprechen zu halten, nichts zu unterschlagen. Sie genossen bei ihren Zusammenskünften einfache und unschuldige Speisen. Es sei im Grunde ein verkehrter und übertriebener Aberglaube. Er könne deshalb keinen Urteilsspruch fällen, besonders da der Wahnsinn so zahllose Opfer be-

fallen habe, daß die Tempel bereits verödet seien. Entging Plinius nicht in seinem Briefe der Widerspruch zwischen der von ihm gerühmten Sittlichkeit und dem „Aberglauben“ der Christen? Hätte er nur einmal das Abendmahl, das wohl unter dem Essen der gemeinsamen Zusammenkünfte zu verstehen ist, richtig miterlebt, so hätte er erkennen müssen, daß die Sittlichkeit nur eine Folge der aus Christi Nachfolge erwachsenden Weltüberwindung war. Sie erschöpfte sich keineswegs, wie ihr viele vorwarfen, in der Weltflucht. Vielmehr erstrebte sie die Durchdringung aller Lebensfunktionen mit dem Geiste des jenseits gerichteten Gottesreiches. Hineingeboren in die Erbsünde findet der Mensch durch den heiligen Akt der Taufe Aufnahme in den Bund des ewigen Lebens, wird in den ferneren Abschnitten seines Lebens von der segenspendenden Kraft der Sakramente und der von den wahren Gotteskindern vermittelten Offenbarung begleitet, wird gestützt vom Vorbild der Heiligen und überwindet durch Leid und Tod schließlich die Grenzen der Leiblichkeit zum endgültigen Eingang in die bisher erfuhrte, nunmehr von Angesicht zu Angesicht geschaute Herrlichkeit Gottes. Gott, der allliebende Vater, hat seine Gnade in der Menschwerdung seines Sohnes sichtbar verpfändet und ihm zugleich die höchste Offenbarung seines Wesens anvertraut. Christus bewies seine Mission nicht nur mit den herrlichsten Worten, die je Menschenmund belehrend, verzeihend und richtend sprach. Er bekräftigte sie mit seinen Wundern im Dienste der leidenden Brüder und erfüllte sie mit seinen Werken, deren größte Tat sein Tod für alle Menschen war. Wer Jesus liebt – und wer sollte ihn nicht lieben – nimmt gleich ihm sein Kreuz auf sich und sucht ihm nachzuwandern – in Worten, Werken und Wundern, in ihnen den Schatz der guten Werke sich schaffend, der die Überwindung des Gerichts und der Hölle und den Eingang in die ewige Seligkeit verbürgt.

Leuchtende Beschwörung des Lebens – weit über den Tod hinaus – strahlt aus allen Zeugnissen, die uns das frühe Christentum in Fülle hinterließ. Armselig tönt dagegen die Klage Marc Aurels in seinen Kontemplationen, auf die das ganze Buch des kaiserlichen Denkers abgestimmt ist: „Wie lange noch, und du bist Staub und Asche und ein Knochengerippe! Und nur dein Name lebt noch; ja nicht einmal der Name! Denn was ist er? Ein bloßer Schall und Widerhall! Und was wir am Leben am meisten schätzen, ist nichtig, faul, nicht wertvoller, als wenn sich ein

paar Hunde herumbeissen oder ein paar Kinder zanken, jetzt lachend und dann wieder weinend... Was also hält dich hier noch zurück?“ (Contempl. V, 33.)

Mußte nicht bei dieser verzweifelten Stimmung, die von oben herab alle Kreise des Reiches durchsetzte, das Christentum gewinnen! Bei seinem schnellen Fortschreiten sollte es an Tiefe verlieren, was es an Breite gewann. Vielfach bemächtigte sich der Geist der Besiegten der Sieger. Mäßmut und Verzweiflung an der Welt trieben die Einsiedler aus der menschlichen Gemeinschaft in die Einsiede, später in den Mönchsorten zu eigenen Gemeinschaftsbildungen mit ausgesprochen ehefeindlichem Charakter zusammengefaßt. Heidnischer Pomp und heidnische Götter kehrten – wenn auch in Gestalt von Heiligen – zurück. Wunderglaube und Reliquienkult ersetzten vielfach das frische Glaubenserlebnis. An den ursprünglichen Kommunismus aller Güter erinnerte nur noch das Verbot der Kirche, von geliehenen Kapitalien Zinsen zu nehmen. Der Kleros sonderte sich – wie früher das Patriziat – aufs neue vom Laicos ab.

Von Seiten der Kunstgeschichte darf man dieser Entwicklung nicht gram sein. Denn die Kunst, die anfangs gegenüber der überragenden Geistigkeit der ersten Epoche als eben geduldet beiseite stehen mußte, fand jetzt ein neues großes Feld. Ihre Werke, die wie alle echten Kunstwerke nicht vom Spirituellen, sondern vom Sinnlichen ausgehen, versöhnten nicht wenige mit der Abkehr von den früheren Idealen. Ja, sie machten vielen weniger religiös Begabten, die später nicht mehr durch die freie Wahl, sondern durch das Elternhaus und durch Konvention der Kirche angehörten, durch ihre Bildersprache, durch die Höhe architektonischer Bildungen, durch Musik und Rhetorik überhaupt erst das Wesen des Christentums verständlich und lieb. So haben die seit dem dritten Jahrhundert glanzvoller errichteten Basiliken oder später die byzantinischen Kuppelbauten gerade dadurch, daß sie offensichtlich mit den Kultbauten der heidnischen Welt wetteiferten, ja, sie übertrafen, zu nicht geringem Teil dazu beigetragen, die Kirche aus der ecclesia militans zur triumphans empor zu führen.

Gotische Kathedralen wird man von dieser Zeit der sich völkisch immer mehr erschöpfenden Antike nicht verlangen. Sie konnte auch den neuen Glauben nur in ihrer Sprache deuten und preisen. Was auch sonst vom

alten Geist sich dem neuen Glauben anhing, war im Westen nicht stark genug, das Schiff Petri in seiner Fahrt zu hemmen. Anders im Osten. Hier drückte das byzantinische Kaisertum und mit ihm die ganze tote Masse des Beamtenwesens so stark auf den Geist der Kirche, daß er bis heute aus dieser Erstarrung nicht wieder erwachte.

Die Zukunft Europas war dem Westen anvertraut. Auch die der Kunst. Sie ruhte im Schoß der jungen Völker der Germanen. Zunächst erschien der Altersunterschied zu den Völkern des Mittelmeers unüberbrückbar, ein Abstand von gut einem Jahrtausend, wie er – entwicklungsgemäß – uns heute von den Hegerstämmen trennt. Wer würde heute selbst von einem hochbegabten Hegerstamme verlangen – mag er nun, wie Schwinfurth berichtete, gleich den Germanen überraschend stattliche Königs- hallen oder Tempelhäuser aus Holz und Flechtwerk bauen –, daß er in wenigen Jahren in eigenen Formen einen Kultbau im äußeren und inneren Ausmaß der Reimser Kathedrale errichtete, selbst, wenn die Heger als Fabrikarbeiter die schwierigsten technischen Apparate zu bedienen wüßten und, wie einst die römischen Soldgermanen, militärisch Glänzendes leisten. Um zur souveränen Kunstübung zu kommen, bedarf die Entwicklung eines Naturvolkes der Zusammenarbeit vieler Geschlechter. So sollten auch für die Germanen noch Jahrhunderte vergehen, angefüllt mit gewaltiger staatenbildender, berufs- und waffentechnischer Leistung, ehe sie als christliche Künstler von eigenen Gnaden sich der Antike ebenbürtig gegenüberstellen könnten.

Die Kirche bewahrte unterdessen das ihr anvertraute Gut und mehrte es, je weiter sie nach Norden vorstieß, mit Wesenszügen, die den nordischen Menschen eigen sind.

Wie sie im Kult der vielen Heiligen sich des südlichen Menschen versicherte, dem das Bildhafte eines himmlischen Hofstaates genehmer als intellektuelle Kontemplation sein mußte, so ersetzte sie klug die altheidnischen Feste der Germanen durch christliche, ohne ihren Gefühlszusammenhang mit dem Naturgeschehen zu zerreißen. Selbst der Vorliebe der Germanen für das Heldische, das so wenig zur Lehre Christi zu passen schien, wußte sie durch die Hinführung auf das Heldische im Leiden, vorgelebt durch Christus und die Märtyrer, sich dienstbar zu machen. Der tragen Stumpfheit des östlichen Mönchtums, das jeder lebendigen Kunstentwicklung feind ist, gab sie im westlichen kräftige Impulse in

der systematischen Hinleitung auf tätige Arbeit, in der die Leistung der Hände der des Kopfes nicht nachgestellt wird. So schuf sie aus diesem toten Gliede des Christentums das stärkste Werkzeug für die fortschreitende Mission und Kultur. Besonders glücklich nahm sich die Kirche der Gefühlswelt der nördlichen Frauенwelt an. Ihr gab sie in Maria das Ideal der Mutterschaft, durch das sie auch das strenge Bild ihres Sohnes als Weltenrichter zu mildern verstand. Weise vermied sie es, die soziale Struktur, die auch bei den frühen Germanen viele Härten aufwies, allzu heftig zu reformieren. Die Kirche, immer psychologisch gut geschult, hatte erkannt, daß die völlige soziale Gleichstellung der Menschen ohne Ausschaltung aller Naturgesetze kaum in einer idealen Mönchsgemeinschaft möglich sei. So suchte sie der sozialen Ungerechtigkeit den Stachel durch den Hinweis auf die Vergeltung im Jenseits zu nehmen und jedem seinen besonderen Arbeitskreis dadurch lieb zu machen, daß sie ihn gleich dem des Fürsten als „von Gottes Gnaden“ erklärte. Keineswegs sei der Mensch auf der Erde, um möglichst viel Freuden entgegenzunehmen und dem Leiden aus dem Wege zu gehen. Erst aus Freude und Leid, beide aus Gottes Vaterhand herborgehend, forme sich der wahre Mensch, dessen Bild es ohne Leiden geradezu an den Schatten fehle. Ohne Schatten könne ein gutes Relief sich nicht bilden. Ein Leben ohne Leiden sei wie ein kostliches Gericht ohne Salz, darum solle man den himmlischen Vater ernstlich um die Sendung von Schmerzen und Ängsten bitten, um umso seliger die Freuden zu schmecken. Wie wundervoll wußte sich die Kirche dem schweren Himmel Germaniens anzupassen! In seine traurigsten Eindöden, die der Römer verabscheute, zogen ihre Mönche voll Begeisterung, mochten sie von Irlands grüner Insel oder aus den sonnenüberglänzten Gefilden Italiens kommen. Alles in allem: die Kirche durfte sich mit Recht katholisch nennen – nicht nur für die ganze Welt verbindlich, sondern auch mit aller Welt wirklich verbunden, zu der sie ihre Lehre trug.

Mit gewissem Recht hat man der Kirche den Vorwurf gemacht, daß sie wohl die Vielgötterei der Antike in ihren zahllosen Heiligen übernahm, dabei aber das Körperliche der alten Welt hintangelassen habe. Im griechischen Mythos habe der Künstler greifbare Persönlichkeiten vorgefunden, während der mittelalterliche in seinen Heiligen unplastische Schemen hätte formen müssen, deren Dasein mehr literarisch als

bildnerisch interessiere. Auch habe die Scheu vor dem Nackten den mittelalterlichen Plastiker seiner wichtigsten Domäne beraubt. Gewiß! Dafür wird aber die Darstellung der Heiligen auch wieder eine Quelle formaler Bereicherung. Sie sind zwar nicht Typen körperlicher Vollendung aber Träger ethischer Propaganda. Leben und Tod sind dem dramatischen Motiv unterstellt. Durch Kampf zum Sieg. Je nach der sittlichen Stellung des Jahrhunderts, wird mehr der Kampf oder der Sieg in ihnen verherrlicht. Das dreizehnte Jahrhundert, feurig und bewegt, bildet seine Heiligen wesentlich anders als das vierzehnte, das in der mystischen Verklärung des Leidens das Ziel der Darstellung sieht. Welcher Gegensatz schließlich zwischen der hieratischen Feierlichkeit des frühen Mittelalters und der gemütlich familiären Anschauung des späten! Gegenüber diesem Reichtum der Gestaltung erscheint die Idealität der sorglos in sich ruhenden antiken Götter- und Heroenwelt beinahe ärmer, ja man darf behaupten, daß das Mittelalter der Natur in vielem näher als die Antike steht. Denn diese schafft fast ausschließlich aus einem schnell kanonisierten Komplex von Idealformen, während das Mittelalter die Formen der Natur, so scheu es sie als Ganzes betrachtete, naiver und hingebender in sich aufnahm, vorausgesetzt daß es sie für seine Zwecke überhaupt dienstbar machen wollte.

Der Zweck aber aller Kunst des Mittelalters bleibt eigentlich immer der transzendentalen Mission des Menschen unterworfen. Ihr muß das Sinnliche, als der Seele schädlich, untergeordnet bleiben, während es dem antiken Menschen Lebensinhalt bedeutete. Mit Bewußtsein werden ihr große Gebiete der künstlerischen Darstellung, wie das äußerlich Bewegte, die heroische Nacktheit des Mannes, das süß und warm schwellende Fleisch des Weibes, geopfert, aber dafür der Menschheit weitere Strecken erobert, wie die Inbrunst des Leidens, die Seligkeit der Mutterliebe, die Beselung des Stofflichen selbst im Gewande. Wir stehen nicht an, den Christophoros des Käfermarkter Altares als künstlerisch gleichberechtigt neben den Hermes des Praxiteles zu stellen, weniger verführt durch die Gleichheit des äußerlichen Motivs als gerührt durch die Höhe des auf entgegengesetztem Wege erreichten Ideals. Fassen wir den Inhalt der vorangegangenen drei Kapitel zusammen, die natürlich das Problem nur umreißen konnten, so ergibt sich das Bild eines begabten, jung in die Geschichte eintretenden Volkes nordischer

Kasse, das den Einwirkungen zweier entgegengesetzter Kulturen – der griechisch-römischen und der semitisch-christlichen – sich völlig hingibt. Früh entwickelt sich so ein großer seelischer Reichtum, der sich zum Segen für die Kunst zunächst hauptsächlich religiös und politisch auswirkt. Langsam tritt diese selbst in die weltgeschichtlichen Schranken: es ist kein schlechtes Zeugnis für die künstlerische Begabung des deutschen Volkes, daß sie sich trotz ihrer Jugend ihren beiden Lehrmeistern gegenüber zu behaupten wußte, ja schon im neunten Jahrhundert Werke eigener Prägung herzorzubringen vermochte. Allerdings erklärt sich auch aus dieser Abhängigkeit die eigentümliche Labilität der deutschen Kunst zwischen unter-durchschnittlicher und höchster Leistung. Diese Kunst war nicht nur den Stößen von außen ausgesetzt, vielmehr mußte sie unter dem Zwiespalt der eigenen Seele leiden. Zudem wurde dieser Zwiespalt durch die weibliche Grundrichtung der neuen Kultur vertieft, die sich des Zwanges stets bewußt blieb, zwischen Tod und Leben eingespannt zu sein. So kann ihre künstlerische Leistung im Sinne der romanischen Völker nie vollendet sein, ja, darf es in diesem Sinne nicht sein, da Aner schöpfliches auch durch die Kunst nicht erschöpft zu werden vermag.

Die Entwicklung der deutschen Plastik

Allgemeiner Überblick

Soweit wir heute die Kunstgeschichte überblicken, hat die deutsche Bildnerei vor dem neunten Jahrhundert wenig nennenswerte Leistungen aufzuweisen. Unter Karl dem Großen, der noch die Reiterstatue Theoderichs aus Ravenna nach Aachen schaffen ließ, beginnt sich eine bildnerische Kleinkunst zu regen, von der uns im wesentlichen nur Elfenbeinreliefs erhalten sind. Diese Kunst bestreitet auch für die kommenden beiden Jahrhunderte in der Hauptsache unser Wissen. Wir könnten diese Epoche von 800 bis 1000 die frühbyzantinische nennen, da sie – trotz nicht geringer nationaler Eigenheiten – auf den Schultern der byzantinischen Kunst steht. Von 1000 bis 1220 teilten sich die italienischen und byzantinischen Kunstzentren in den fremdländischen Einfluss. Allerdings tritt Italien, dessen Wirkung wir hauptsächlich in der romanischen Dekoration und in den Werken der Bronzegießer (Bernwardssäule) beobachten, gegenüber dem von Byzanz noch zurück. Ostrom hatte nach der Justinianischen Epoche unter der makedonischen Dynastie (867–1056) sich einer zweiten politischen Blüte zu erfreuen, die die Kunst auch nach dem Ende der Dynastie noch befruchtete. Deutschland hat besonders um 1200 ihrem Einfluss sich mit Inbrunst hingegeben, daß wir diese Epoche die spätbyzantinische nennen könnten. Seit 1150 entwickelt sich die französische Kathedralgotik mit ihrem gewaltigen plastischen Reichtum. Etwa hundert Jahre später kommt diese Idee auch nach Deutschland hinüber. Von 1250–1350 steht die deutsche Plastik mit der französischen in enger Fühlung. Wir dürfen dieses Jahrhundert das französische nennen. Die führende Rolle im künstlerischen Leben wird um 1300 von Frankreich an Italien abgegeben. Unter dem Einfluss des heiligen Franziscus hatten Meister wie Giotto, Andrea Pisano, Orcagna, vor allen aber die Sienesen eine neue Anschauung gebracht, die wir am klarsten mit dem heute schon ziemlich verbreiteten Schlagwort des „weichen Stils“ bezeichnen. Über Avignon kommt diese italienische Formenwelt nach Deutschland. Man könnte also mit einer gewissen Berechtigung der Zeit von etwa 1350 bis 1450 den Namen der italienischen geben.

Schon vor 1450 sehen wir, wie das Falten geschiebe des weichen Stils sich wandelt. Die runden Falten werden eckig, die Gestalten kräftiger, das spezifisch Deutsche tritt immer mehr ans Licht. Zweifellos ist die Zeit von 1450 bis 1530 die bei weitem deutscheste gewesen, von unübersehbarem Reichtum der Erzeugung und einzelner Leistung. Würde man sie aber allein die deutsche nennen, so würde man den voraufgegangenen Unrecht tun. So wenig der Einfluß von außen gelehnt werden soll, so stark muß auch das Eigene betont bleiben, durch das der deutsche Genius allezeit das aus der Fremde geholte Gut zu letzter Unvergleichlichkeit erhob.

Ans erscheint die Entwicklung der sozialen Struktur für den Gang der deutschen Plastik wichtiger als die fremdländischen Einflüsse. Wir möchten drei wesentliche Epochen unterscheiden:

1. die der kaiserlichen Weltpolitik . . von 800 bis 1200,
2. die des ritterlichen Ideals von 1200 bis 1350,
3. die der bürgerlichen Welt von 1350 bis 1530.

Jede dieser drei Epochen würde durch die Beifügung des Beifortes „christlich“ noch schärfer umrisSEN werden. Die christlich katholische Sonne scheint allen in gleicher Weise – vielleicht nur in ihrer Intensität den Stellungen des Zentralgestirns zu den drei Tageszeiten vergleichbar – so könnte man recht gut die drei Epochen durch die Beinamen der morgendlichen, der mittäglichen und der abendlichen veranschaulichen. Die deutsche Plastik steigt aus der Dämmerung des deutschen Morgens empor und sinkt in das Dämmern der Spätzeit, der die Nacht folgen sollte.

Die Zeit der kaiserlichen Weltpolitik

A. Kaiserstum und Kirche

Edda-Stimmung liegt über den merowingischen Jahrhunderten. So vertraut uns das kaiserliche Rom ist, so dunkel-chaotisch mutet uns die fränkische Zeit zwischen 500 und 700 an. Auch in der Kunst steht Schwerblütiges neben Verklärtem. Über Grabfunden von barbarischem Prunk in germanisch-byzantinischen Formen findet man Grabplatten mit dem Monogramm Christi, mehr geritzt als gemeißelt, zartestes Rankwerk, in seinem übereleganten Linienspiel moderner Wiener Ornamentik ähnlich.

Erhaben und roh die Gestalt Karls des Großen: Heute der Barbar, der dem Blutbade von Verden präsidiert, morgen der begeisterte Freund der Kunst, der verständig und zäh an der kulturellen Hebung seiner Völker arbeitet. Die römische Kaiserherrlichkeit ist ihm bewusst erstrebtes Ideal. Begierig sucht er das aus ihren Trümmern noch Verwendbare zusammen, um seinem Reiche die innere Festigung zu geben, deren Mangel er empfindet. Denn Bauern und Hirten sind seine Leute; an kulturfördernden Städten fehlt es. Das Christentum schiebt sich in missionierenden Klöstern und Bistümern über die Grenzmarken, voll Verbheit und sachlicher Inbrunst. In den Büchereien der Geistlichkeit erhalten sich in Resten die Literaturen der Antike. Daneben Ansätze germanischen Schrifttums. Trotz allem: Ulrich von Hütten hätte noch nicht feststellen können, daß es eine Lust zu leben sei, da Künste und Wissenschaften blühten. Vielmehr wird man heute zum Staatsgebilde des großen Karl etwa in Abessinien eine gewisse Parallele finden. Negus Menelik steht ihm näher als Marc Aurel, wenn auch wiederum von ihm durch die Tragheit des afrikanischen Blutes getrennt.

Die Kunst der karolingischen Epoche kann nur ihrem dämmерlichen Wesen gemäß sein. Es fehlen ihr – trotz des Klassizismus am kaiserlichen Hofe – die starken Impulse, die vor allem einem gereiften völkischen Wesen entströmen. Zu sehr schaut die Zeit noch zurück nach Vorbildern gefestigter Kultur – etwa wie man in der Hauptstadt Meneliks Paris als ein lockendes Phänomen bewundert. Weniger Wasser- und Landesweiten trennen als die Breite des kulturellen Abstandes.

Das Abendland erreichte erst unter Louis Quatorze die Stufe dynastischer Vergottung, wie sie Justinian und Theodora bereits genossen. Das oströmische Reich, noch einmal von Justinian, dem Erbauer der Hagia Sophia, zu einem leistungsfähigen und achtunggebietenden Staate zusammengefaßt, bleibt gleichsam der Schiffskreisel in dem immer höheren Wellen entgegensteuernden Schiff der christlichen Menschheit. Wie dieser auch äußerlich vom Hauptkörper abgebaut, vermag er durch die Beharrlichkeit seines staatlichen Ganges dem Schlingern des von den eigentlich aktiven europäischen Kräften herumgeworfenen Schiffsrumpfes entgegenzuwirken, ja ihm – wenigstens in der Kunstzeitweise sogar Festigkeit zu bieten. Der Westen schaute mehr nach Ostrom, als dieses zu ihm. Niemals hätte ein griechischer Kaiser eine Germanenfürstin zur Gemahlin begehrt. Seltsam feierlich tritt der Basileus autokrator noch den Kreuzfahrern entgegen, sie mit seiner eingefrorenen Würde belustigend und doch wieder einschüchternd.

Byzanz hat in der Kunst dem qualvoll werdenden Westeuropa nicht wenig gegeben, wenn auch nicht so viel, als etwa Strzygowski und mit ihm die Verfechter der These annehmen, daß alle Kunstformen aus dem Osten gekommen seien. Bis ins dreizehnte Jahrhundert hinein blieb es die Mittlerin zwischen der Antike und der christlich-germanischen Welt. Den kaum überbrückbaren Abstand zwischen beiden Kulturen erfüllte es mit dem Geist seines mechanistischen Denksystems. Anleitungen für die Kunst, wie sie im System der sieben freien Künste von Boethius und Martianus Capella im sechsten Jahrhundert und später im Malerbuche des Berges Athos mit pedantischer Gewissenhaftigkeit geboten wurden, hätten dem jungen Abendlande, das begierig nach ihnen griff, gefährlich werden können, wenn nicht bald seine Völker stärkeren Anregungen aus dem eigenen Blut unterworfen gewesen wären.

Dennoch darf man für die Entwicklung der kommenden Jahrhunderte den Einfluß nie außer Acht lassen, den byzantinische Emails, Elfenbeinreliefs, Stoffe und Miniaturen auf die westliche Welt ausübten. Schon in der Kostbarkeit ihres Materials war ihnen ein Vorrang vor den roheren westlichen Arbeiten eingeräumt. Ihr mischte sich – ähnlich den Arbeiten des heutigen Wiener Kunstgewerbes – ein Parfüm alter Reserveurtheit und Eleganz bei, das nie bei Menschen niederstehender Kultur seine Wirkung verfehlt.

Karl der Große – Charlemagne – wird mit Vorliebe von Franzosen und Deutschen als Begründer einer neuen Ära ihrer Geschichte in Anspruch genommen. Auch Italien hätte mit gleichem Rechte dem später selig Gesprochenen in seinem Herzen Altäre errichten können, wäre der italienische Nationalismus weniger früh und heftig gewesen. Das Werk Karls – so bestrickend es als organisatorische Leistung ist, ganz abgesehen von seiner hinreichenden Persönlichkeit – musste gleichsam mit der leiblichen Faust seines Herrschers zerfallen, ähnlich dem Napoleons, der Karls Wege bewußt wieder betrat. Das politische Fiasco Ludwigs des Frommen war weniger eine Katastrophe als das Ergebnis einer schon unter Karl begonnenen Umlagerung der staatswirtschaftlich bestimmenden Faktoren. Das Hauptferment lag in der Erstarkung des völkischen Eigenlebens. Karl, kaum noch Herr über die Sachsen geworden, hatte seines Reiches Grenzen nicht mehr über die Abarenmark und die Pyrenäen hinauszuverschieben vermocht. Nicht an strategischen Mitteln gebrach es ihm; mit unglaublich geringeren waren einst Goten und Vandalen über die Grenzwälle der römischen Welt gestiegen. Sie waren Träger einer neuen Welt, der sich die alte gelähmt ergab. Karl fand bereits neue Verhältnisse: den Islam in Spanien, trotz seiner Niederlage bei Tours und Poitiers seiner Sendung noch bewußt, und den Widerstand erwachenden slavischen und italienischen Nationalgefühls – nicht zuletzt die Konsolidierung der Papstgewalt.

Man darf äußere Eintracht bei staatlichen Verbrüderungen nicht immer für zukunftsträchtig erachten. Karl hatte durch die Niederwerfung der den römischen Bischof fast erdrückenden arianischen Langobarden den Dankeswechsel eingelöst, den sein Vater Pipin der Kurie für seine rechtlich nicht zu rechtfertigende Anerkennung als Frankenkönig ausgestellt hatte. Hätte Karl dem Papste die langobardische Beute zu Füßen gelegt und damit Italien sich selbst überlassen, so wäre möglicherweise der Konflikt zwischen Kaiser- und Papsttum für immer vermieden worden. Karl forderte die Kaiserkrone und setzte sich damit der Kurie gegenüber historisch ins Unrecht. Wer hatte in jenen finsternen Jahrhunderten, als das Imperium Romanum von Rom nach Ravenna und Byzanz auswanderte, um dann im Westen ganz im germanischen Völkerbrei zu versinken, den Gedanken der übervölkischen Einheit wie eine Fackel im Sturm festgehalten und oft vor dem Erlöschen bewahrt? Nicht die neuen

Völker, so tüchtige Führer sie teilweise hatten, nicht die oft nur dem Namen nach christlichen Stammeskönige! Nicht Mönche und Nonnen, noch weniger die Anhänger des Arius!

Es waren die Bischöfe von Rom, die in der schauerlich in Trümmer sinkenden, schnell zur Kleinstadt sich wandelnden einstigen Weltmetropole zäh und klug auch dann noch den Gedanken der einen, heiligen Kirche treu blieben, als durch den Abfall der östlichen Reichshälfte der christliche Gedanke der universitas fidei erschüttert und seit dem neunten Jahrhundert ganz zerstört wurde. Getragen von der heiligen Sehnsucht nach der alten Reichseinheit, dem Unterpfand der einen Herde unter einem Hirten, hatten die Bischöfe von Rom Provinz um Provinz des alten Reiches wiedererobert: Frankreich, England, Irland, Spanien, Deutschland, schließlich nach Überwindung der Langobarden auch wieder ganz Italien. Nicht mit Legionen und Auxiliaren, sondern allein mit der Kraft der Idee. Aus historischem Recht gaben sie ihrer Gründung in einer Zeit, die dem Buchstaben mehr Beweiskraft als dem Geiste gab, selbst durch gefälschte Dokumente wie die Isidorischen Dekretalien das juristische Fundament. Mit historischem Recht verwirken sie – der Einheit zuliebe – die ethisch hochstehende arianische Lehre als Ketzerei und verfolgten grausam ihre Anhänger. Mit historischem Recht konnten sie vom Stammesfürsten der Franken verlangen, den eine günstige politische Welle – und zwar erst in zweiter Generation – an die Spitze des stärksten Stammes getragen hatte, daß er sich bescheide. Karl nahm, wohl auf den Knien, aber doch fordernden Herzens die Krone der Cästaren entgegen. Westeuropa hatte damit auch die sure den zweiten Herrn erhalten. Der Kampf zwischen päpstlicher und kaiserlicher Macht war eröffnet, um fast tausend Jahre die Völker in Atem zu halten. Nicht ohne Bewegung vermag der Deutsche den einzelnen Phasen dieses Ringens zuzuschauen. Leichter als etwa der Franzose oder gar der Russe ist er geneigt, in ihm die stetige Quelle nationaler Kraftvergondung zu sehen und ihm darum gram zu sein. Nimmt man den Kampf der Kaiser- und Kirchenmacht ohne Parteilichkeit als eine historische Tatsache, so wird man in ihm die starke Kraftquelle erkennen, der Europa auch heute noch die geistige Vormachtstellung in der Welt verdankt. Die edelste Frucht dieser geistigen Polarität – Papstum contra Kaiserum – ist die mittelalterliche Kunst. Sie zog zwar nicht allein Kraft und

Duft aus ihr; nationale Eigenart, kommunaler und persönlicher Chre-
geiz und schließlich individuelle künstlerische Begabung gaben ihr Reiz
und Dauer. Aber trotz allem: ohne die Rivalität zwischen römischer
Kirche und römisch-deutschem Kaiserthum kein deutsches Mittelalter
und keine deutsche mittelalterliche Kunst!

Der Beweis wird durch die historischen Nachbarn, vor allem durch Russ-
land erbracht. Erst 1453 versank der letzte Trümmer Ostroms in der
Türkenflut. Vom Osten und Süden durch den Islam langsam von
Stellung zu Stellung bis unter die Mauern Konstantinopels gedrängt,
gelang es dem gleichen Reiche auf dem Balkan und in Russland eine
ungeheure geistige Kolonie zu erwerben, die bis auf den heutigen Tag
Byzanz als die Mutter verehrt und ihren Besitz ersehnt. Früh ordnete
sich der Patriarch der byzantinischen Kirche dem griechischen Kaiserthum
unter und blieb dieser zur Gewohnheit gewordenen Stellung auch un-
ter osmanischer Oberhoheit treu.

Wie ein Kolosz liegt Russland vor den Toren Europas. Griechische Buch-
staben empfangen den Reisenden, byzantinische Heiligenbilder schauen
in byzantinischen Kuppelkirchen dunkel und streng aus poliertem Me-
tall vom Ikonostas herab, wie sie im gleichen Typus auf die Altäre West-
europas vor tausend Jahren gestellt wurden. Im Osten Ergebung und
Erstarrung, im Westen Kampf und Bewegung. Man führe den funda-
mentalen Gegensatz nicht auf die Verschiedenheit der Rassen zurück.
Auch die Polen sind Slaven. Sie blieben allein durch die Angliederung
an die westliche Kirche dem Orient entzogen. Im römischen Katholizis-
mus liegt das Geheimnis, warum weder das stammverwandte ortho-
dore Russland noch das ungleich tüchtigere protestantische Preußen je
Gewalt über die polnische Seele gewannen.

Damit röhren wir an eine der rätselhaftesten Eigenschaften der katho-
lischen Kirche, die gerade für die Entwicklung der mittelalterlichen
Kunst von ungemeiner Bedeutung ist: daß es ihr aus der altrömischen
Denkdisziplin heraus zu allen Zeiten gelang, übervölkisch und streng
völkisch zugleich zu sein. Universelle geistige Bewegungen wie die Bewe-
gung der Cluniazener und Zisterzienser, die Kreuzzüge, die Mystik der
Bettelorden, die Konzilien laufen neben national begrenzten Kämpfen
her, in denen wiederum die katholische Geistlichkeit die Führerschaft hat.
Diese zunächst fast metaphysisch anmutende Elastizität der römischen

Kirche ergibt sich aus ihrem Erziehungsprinzip. Sie entwickelt zunächst durch die ganz aus dem niederen Volk genommene Pfarrgeistlichkeit eine national gesättigte Humusschicht, der sie den Samen der höheren, übernationalen Geistigkeit anvertraut. Ihre Weitergabe an die Laien wird durch den niederen Kleros nur nach Maßgabe des ihnen zu Gebote stehenden Verständnisses vermittelt. Durch die pyramidale Staffelung dieser Instanzen bis zur Person des heiligen Vaters wird der gesamte kirchliche Organismus vor der Trägheit des ruhenden Massivs einer etwa nur von Mönchen oder gleichberechtigten Konsistorien regierten Kirche bewahrt. Durch die starke Verjüngung des hierarchischen Aufbaues nach oben zu wird andererseits die breite Masse vor Beunruhigung geschützt. Mag es selbst, wie in Zeiten des Schismas, unsicher sein, wem die höchste Gewalt zusteht: die breite Basis der Laienkirche lebt ihr Glaubensleben weiter, wie im Korallenfelsen die unteren Schichten weiterbauen, wenn die Spitze längst aus der schützenden Meeresflut aufgetaucht ist.

Kein mittelalterlicher Mensch kann sich der Zeit und Ewigkeit umfassenden Gewalt dieses Glaubenssystems entziehen. Auch die argsten Widersacher der Kirche bekommen wohl den Kopf, aber selten die Füße frei. Sie können sich nicht dem Boden entziehen, dem sie durch Erziehung und Tradition mit allen Wurzeln ihres Seins verwachsen sind. Sie hätten sich schon – wie Münchhausen – am eigenen Zopf aus dem Sumpfe ziehen müssen. Denn dieses System, in dem sich Demokratie und Aristokratie so glücklich die Wage hielten, besaß lange die Kraft, seine Anhänger so mit der beseeligenden Erkenntnis zu erfüllen, der besten aller Welten eingeordnet zu sein, daß hier und da auftretende Ketzerie mehr als eine von außen oder gar vom Teufel eingeschleppte Seuche als als funktionelle Entartung angesehen wurde.

Als Bereich des Teufels wird die Welt betrachtet, wobei die Kirche den Rückfall in ihre Lust, zum Beispiel im Karneval, zeitweise klug gestattet. Asketische Eiferer, die sich im Gegensatz zu der viel duldsameren Pfarrgeistlichkeit meist aus den Klöstern erhoben, wetterten auch gegen diese Ausnahme, ja verstiegen sich wie der Mystiker Daniel zu der These: „Je mehr der Leib grünt und blüht, desto mehr verdorrt die Seele; je mehr aber der Leib verdorrt, desto herrlicher blühet die Seele.“ Mit diesem Ideal konnte natürlich der tätige Mensch des Mittelalters, beson-

ders der Ritter, wenig anfangen. Trotzdem bestimmte auch im Ritter die Sorge um das Seelenheil alle anderen Beschlüsse. Bezeichnend dafür ist die Leidensgeschichte des Minnesängers Otto von Henneberg. Sie enthüllt zugleich ein echtes Stück des internationalen ritterlichen Lebens des dreizehnten Jahrhunderts und sei darum kurz hier mitgeteilt. Otto hatte sich im heiligen Lande mit Beatrix von Courtenay, der Tochter des französischen Marschalls Joscelin von Edessa vermählt. Der einzige Sohn des Paares heiratete eine nahe Verwandte, die ihm einen Sohn schenkte. Der Bischof Herman von Würzburg focht die Ehe als ungültig an, da sie unter zu nahen Verwandten geschlossen sei. Otto erbat für seine Kinder den nachträglichen Dispens in Rom, der ihnen aber verweigert wurde. Die Ehe wurde durch den Spruch des Bischofs aufgelöst, hinter dem offensichtlich die Habgier nach dem nach der Trennung ihm zufallenden reichen Lehen der Botenlauben-Henneberg stand. Das junge Paar musste sich trennen und suchte zur Abfüllung seiner Schuld ein Kloster auf. Auch ihr zum Bastard erklärter Sohn trat später in einen Orden ein. Der Großvater stiftete zur Sühne und „weil er keine Leibeserben hätte“, das Kloster Frauenroth bei Kissingen. Der Bischof zog das Erbe als verfallenes Lehen ein. Nicht minder erschütternd sind die Gewissensqualen Ludwigs des Bayern in seinem Kampf gegen Johann XXII. Trotzdem er klar die Minderwertigkeit seines päpstlichen Gegners erkennt und in seinem Kampf um die Sakrosanktheit des Deutschen Königs aus eigenem Recht (rex electus—rex sanctus) durch die Kurfürsten, die Dominikaner und Gelehrte von hohem Range wie Marsilius von Padua im „Defensor Pacis“ unterstützt wird, zwingt ihn dennoch die Angst um das ewige Heil immer wieder vor dem päpstlichen Widersacher in die Knie. Manches andere Beispiel ließe sich anführen; selbst Luther ringt noch bis zum Niederbruch seiner physischen Kräfte um die Gewissheit, „einen gnädigen Gott zu kriegen“.

Wir kehren zur karolingischen Zeit zurück. Karl der Große, so sehr er seinen Beinamen verdient, war weniger ein Zukunftsgestalter als ein romantischer Nachkommling der Cäsaren. Seit dem Vertrage von Verdun (843) gehen Deutschland und Frankreich ohne Reibung, aber auch ohne zu große Teilnahme über siebenhundert Jahre nebeneinander her, zunächst getrennt durch den lothringisch-burgundischen Zwischenstaat. Grenzkämpfe gab es noch nicht, keine Nationalkriege, da der aristo-

kratisch feudale Gedanke dem demokratisch nationalen überlegen bleibt. Über Landstrecken, die im Erbgange Fürsten der einen oder anderen Seite zufielen, einigte man sich ohne Befragung der Untertanen. Noch um 1680 kämpft der Straßburger Magistrat im wesentlichen um die Erhaltung des evangelischen Bekenntnisses; von der Zugehörigkeit zum deutschen Reiche ist eigentlich nicht die Rede. Da der Kaiser mit dem Verluste des Elsass an Frankreich sich abgefunden hatte, stand für den Untertanen der Übergang an den neuen Herrn jenseits der Diskussion. Kirche und Feudalismus nahmen im Mittelalter dem nationalen Wesen die Schärfe. Die Nationen, überstrahlt von der gleichen Glaubensonne, entwickelten sich unbewußt, wie ein Baum des Waldes neben dem anderen. Zweifellos zum Vorteil für die Kunst. Da es keinen nationalen Chauvinismus gab, wurden die Errungenschaften jenseits der Grenzen ohne innere Hemmung herübergenommen und – bei aller Förderung der völkischen Eigenart – blieb die segensreiche Tradition einer wirklich mitteleuropäischen Gesamtkultur gewahrt.

B. Liudolfinger, Salier, Staufer, Interregnum

Von 1000 bis 3000 / Allgemeines

Das Reich des großen Karl hatte sich in drei Teile gespalten. Notdürftig wehrten sich seine Nachfolger auf deutschem Boden gegen Normannen und Ungarn, in Frankreich und Italien schien die Zentralgewalt völlig zu zerfallen. Nur die Kurie behauptete sich, wenn auch unter schweren, oft kleinlichen Kämpfen. Machtvoll standen allein der Islam und das byzantinische Reich unter der mazedonischen Dynastie einander gegenüber. Konrad I. empfahl sterbend den Herzog der noch vor hundert Jahren heidnischen Sachsen als seinen Nachfolger. Das Zentrum des Reichs und damit der Kunst ward so von Westdeutschland nach Niederdeutschland verlegt. Heinrich I. zeitlebens nur König, einigte die Stammesfürsten und besiegte die Ungarn. Erst sein Sohn, Otto I., konnte wieder größere Politik treiben. Er verpflichtete durch die Gründung des Imperium sanctum per Germaniam die deutschen Kaiser bis zu Karl V. aufs neue für die italienische Kaiserpolitik. Solange die Kirche unter der kaiserlichen Faust lag, schien seine Politik die richtige. Geistige Strömungen sollten, wie wir sehen, der Kirche den deutschen Waffenring durchbrechen helfen. Otto I. erbat für seinen Sohn Otto II. die Tochter des griechischen Kaisers Romanos II., Theophanu, zur Frau, – wie ähnlich später Napoleon durch die Heirat mit einer Tochter aus habburgischem Geschlecht seiner Dynastie das Odium des Emporkömmlings zu nehmen suchte. Die Prinzessin kam mit großem Gefolge, in dem auch eine Reihe byzantinischer Kunsthändler sich befand. Sie waren gewiß in dem noch recht barbarischen Deutschland nicht unnütz. Nur der Vergleich mit Sibirien wird heute einigermaßen den Abstand Deutschlands von dem überkultivierten byzantinischen Hof klarmachen. Diese Kunsthändler sollten für die Entwicklung der deutsch-romanischen Bildnerei nicht unwichtig werden. Nach dem frühen Tode ihres Gemahls (883) wohnte die junge Kaiserin-Witwe lange am Rhein und widmete sich der Erziehung ihres Sohnes Ottos III., zu der sie auch den kunstfreudigen Bischof Bernward von Hildesheim heranzog. Otto III., deutsch-griechisches Mischblut, hochbegabt, von der Welt als kostliches Gefäß aller Zukunft empfangen – mirabilia mundi – stirbt, noch ein Jüngling, angesichts der

Stadt Rom, die ihm trotz seiner Freundschaft mit Papst Sylvester II. den Einzug zu verwehren vermag. Das erste Jahrtausend ist beendet. Außer den wenigen Arbeiten unter Bernwards Leitung war fast nichts an Großplastik geleistet. In Italien und Frankreich sah es nicht besser aus. Das Bauerntum ist überall der Hauptstand, der nicht aus Eigenem eine künstlerische Kultur herzubringen vermag. Nur in den Klöstern, vor allem der Benediktiner, und in den Kollegiatstiften der größeren Orte herrschte eine gewisse, zum Teil sehr hoch entwickelte, ja prächtige Kunstübung, die, zwar in Anlehnung an byzantinische Vorbilder, besonders in der Buchmalerei und Elfenbeinschnitzerei Vorzügliches, ja Selbständiges leistete. Erinnert sei an das Evangeliumsbuch für Otto III., den Egbert-Kodex, die Bamberger Apokalypse, auch an die Wandgemälde der Reichenau und in Burgfelden.

Auf die Entwicklung der gleichzeitigen Plastik hat diese Malerei tiefergehende Wirkungen nicht auszuüben vermocht. Aber sie zeigt, daß die deutschen – damals noch geistlichen – Künstler über eine eigene Erfundungsgabe verfügten, die nur aufgerufen zu werden brauchte, um auch in der Bildnerei Selbständiges zu leisten. Auf diesen Aufruf müssen wir noch zwei Jahrhunderte warten.

Noch zog unter den Salischen Kaisern der bürgerliche Heerbann, meistens unter bischöflicher Leitung, über die Alpen. Daneben entwickelten sich die deutschen Städte, vor allem die der Bischöfe, an den alten Handelsstraßen – Rhein, Main, Donau – nicht unbedeutend, während die sächsischen Residenzen am Harz zurückblieben. Unter Kaiser Heinrich III. erreichte anscheinend die kaiserliche Macht ihren höchsten Gipfel, da die Kirche sich in einer klug von der weltlichen Macht benutzten Zersetzung befand. Sie gestattete dem Kaiser auf der Synode von Sutri (1046), zwei Gegenpäpste zu Gunsten seines deutschen Schützlings Clemens II. abzusetzen. Clemens II. fand sein Grab im Bamberger Dom. Das einzige Papstgrab auf deutschem Boden! Auch in der Kunst dieser politisch schwerblütigen Zeit glaubt man ein schwankendes Verharren zu fühlen, das erst einer frischeren Bewegung weicht, als der geistige Kampf gegen die kaiserliche Übermacht einsetzt. Vom Kloster Cluny aus hatte sich inzwischen der Widerstand der kirchlichen Kreise organisiert. Im Kluniazenser Mönch Gregor VII. traf der junge Heinrich IV. (1056–1106) auf einen überlegenen Gegner. Zum ersten Male verlag-

ten die staatlichen Machtmittel der Gewalt gegenüber den ethischen Forderungen der Kirche. Ein halbes Jahrhundert tobte der Investiturstreit, um im Wormser Konkordat (1122) als Kompromiss zu enden. Trotzdem war die Machtstellung der Kirche nicht gebrochen. Die bildende Kunst konnte in diesem Kampfe nur gewinnen. Die Bischöfe wetteiferten, durch glanzvolle Bauten, die weit über den bisherigen Bedürfnisbau hinausgingen, dem neuen kirchlichen Geiste Ausdruck zu geben. Die hochromanischen Prachtbauten zu Köln, Trier, Mainz, Worms, Würzburg suchen dem von Konrad II. begonnenen Kaiserdom zu Speyer gleichzukommen; zahlreiche Klosterbauten, wie Maria Laach, Ellwangen, Hirsau, Hersfeld wollen in reicher Gliederung (Doppelchor und Vieltürmigkeit) nicht hinter ihnen zurückstehen – kurz, der Gegensatz zwischen Reich und Kirche wirkt sich zum Segen für die Kunst aus. Allerdings noch nicht für die Plastik. Die alle Künste überragende Baukunst der Hochromanik hatte zwar großen Bedarf an Wandmalereien aber nicht an Staturik. Nur die Goldschmiedekunst, der Erzguss und die Elfenbeinschnitzerei nehmen in engem Anschluß an byzantinische und byzantino-italische Vorbilder einen fühlbaren Aufschwung. Der Einfluß der ersten Kreuzzüge ist spürbar.

Das zwölfe Jahrhundert darf man das staufische nennen. Für das Ordenswesen werden Zisterzienser und Praemonstratenser im Gegensatz zu den Kluniazensern des elften Jahrhunderts die bestimmenden Geister, beide durchaus feudal gerichtet. Denn das Rittertum ist inzwischen, vor allem in Frankreich, glanzvoll emporgestiegen und hat im ersten Kreuzzuge seine erste übernationale Kraftprobe abgelegt, der man – im Gegensatz zu den aus eigennützigen Motiven geleisteten Römerzügen – den höheren idealistischen Schwung der Kirche nachfühlt. Trotz des staufisch-deutschen Übergewichts in der Politik hat Frankreich im zwölften Jahrhundert besonders unter der genialen Führung seines Königs Ludwig des Heiligen und Philipp Augusts die kulturelle Führerrolle in Europa übernommen. Der byzantinische Einfluß tritt dagegen nach seiner letzten – eindringlichsten – Rezeption mehr und mehr zurück. Frankreich hatte die ihm gegönnte größere politische Ruhe zum Ausbau seines Staates und zur Verschmelzung seiner Rasse zu benutzen gewußt. Während das viel einheitlichere deutsche Volk sich immer stärker in individualistische Teilgebilde zersplitterte, formte sich in Nordfrankreich aus

Kelten, Römern, Franken, Normannen ein politisch einheitlich empfindender Block, der, noch nicht durch die heutige Beschränkung der Kinderzahl in seinen Kräften sparsam geworden, die in der Zeit liegenden politischen, sozialen und baulichen Probleme mit Elan anpackte und sie in überraschend kurzer Zeit in der Ausbildung der gotischen Gesellschaft und Bauform zu genialer Lösung führte. Auch für uns an schnelle Entwicklung Gewöhnte bleibt in dieser Entwicklung vieles geheimnisvoll. Wir wollen hier nicht wiederholen, was zum Ruhme dieser adligen Epoche schon gesagt wurde – nur das eine betonen: Der nordische Mensch überwindet in dieser Zeit das spätantike Christentum. Nicht nur äußerlich, auch innerlich. An Stelle des demokratischen Prinzips tritt das bewußt aristokratische. Der bevorzugte Einzelmensch hebt sich aus der Masse. Das Lebensideal der Askese – bis dahin allein verbindliches Heilmittel – tritt hinter der schöpferischen Kraft des Individuums vorläufig zurück, ohne allerdings, wie wir schon im vierzehnten Jahrhundert sehen werden, ganz abzusterben. Diese nordische Wiedergeburt des frühantiken Lebensideals bietet manche Parallelen zu der größeren Erhebung der Geister um 1500. Mit Recht hat man deshalb die gleichzeitige italienische Kunst als „Protorenaissance“ angesprochen. Nur darf man einen gewaltigen Unterschied zwischen den beiden Renaissancebewegungen nicht vergessen. Der Umschwung um 1150 vollzieht sich nicht im Gegensatz zur Kirche, sondern aus ihrem eigenen Geiste heraus. Anstatt wie die Reformation mit einem Bruch in der Geschichte zu enden, der am klarsten in der Kunstgeschichte sich zeigt, verbindet sich in dieser ersten geistigen Evolution Welt und Kirche zu der glückhaften Gemeinschaft, aus der die stärksten Werke der hochmittelalterlichen Geisteswelt geboren werden sollen.

Im Jahre 1144 legt Suger, der Abt von St. Denis, den Grundstein zu der gleichnamigen Kathedrale. Die Begräbnisstätte der französischen Könige wird die erste gotische Kirche. Die Blütezeit der Plastik beginnt. Das ritterliche Körpergefühl triumphiert über das körperfeindliche Ideal der Askese. Noch Erzbischof Bernhard von Clairvaux hatte wenige Jahre vorher den Zisterziensern die Verwendung irgendwelcher Plastik an ihren Klosterbauten verboten, die damals zu Hunderten emporstiegen. Auch die übrigen führenden Mönchsorden der Zeit – Prämonstratenser, Karmeliter und Kartäuser – lehnten die Plastik ab.

Die Geschichte des deutschen Volkes in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts ist noch zu stark bewegt, die Kunst andererseits in der Weiterbildung des romanischen Baustils zu den verwickelten Formen des Übergangsstiles zu konservativ, als daß Deutschland entwicklungsgemäß sich damals mit Frankreich hätte vergleichen können. Die Weltpolitik der Staufer hielt Deutschland ständig in Atem. Der Richtungen sind gar viele, die deutsche Füße damals pilgerten, deutsche Rosse stampften. Viele Deutsche sollten nicht in die Heimat zurückkehren, sei es, daß sie die Fremde verschlang oder daß sie die Fremde bezwangen.

Hehrstes Ziel: Jerusalem! Wie leuchtete die Stadt des Heilandes allen von neuer Frömmigkeit durchglühten Herzen am fernsten östlichen Horizonte! Auch außerhalb der sieben kanonischen Kreuzzüge zog ein nie abebbender Strom von Pilgern die Donau entlang über Konstantinopel nach Kleinasien zu Land oder von den italienischen Seestädten zu Schiff nach den heiligen Stätten. Wochenlange Reisen voller Gefahren und Wunder! Den Hang der Zeit zum Ungewöhnlichen enthüllt am wildesten der sogenannte vierte Kreuzzug 1204, in den die Venezianer die zahlungsunfähig gewordenen Kreuzritter kurzerhand nach Byzanz führten, um sich durch sie an dem hilflosen Kaiserstaat bezahlt zu machen. Nach grauenvoller Plünderung Konstantinopels wird das lateinische Kaiserthum unter Balduin von Flandern gegründet. Ein halbes Jahrhundert erhalten sich in Griechenland die märchenhaften französischen Fürstentümer, deren letztes Faust und Helena von Goethes Gnaden beherrischen.

Sollte nicht die in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts so deutlich in Sachsen zu Tage tretende Rezeption monumentaler byzantinischer Formen auf Künstler zurückzuführen sein, die wirklich in Griechenland im Schutze des neuen Staates sich umsahen und gar mitarbeiteten. Denn Leistungen, wie sie die sächsische Byzantinik hervorbrachte, lassen sich nicht einfach aus den in der Kunstgeschichte beliebten „Einflüssen“ erklären. Zu denken wäre auch an Sizilien, das unter den Normannenherrschern im zwölften Jahrhundert in Cefalu, Monreale, Palermo zahlreiche byzantinische Künstler beschäftigte. Erinnert sei auch an die reiche Beute, die der Doge Dandolo aus dem eroberten Byzanz mitbrachte, darunter die berühmte Pala d'ora, ein mit herrlichsten Emaildarstellungen verziertes Goldretabel, das seitdem die Mar-

Kuskirche in Venedig schmückt. Wie reich muß Byzanz an Kunstschatzen gewesen sein! Wie viel wurde noch bei der zweiten Eroberung Konstantinopels von den bildnisfeindlichen Türken zerstört! Wir möchten für eine ähnliche Übertragung der byzantinischen Formen von Byzanz oder Süditalien nach Sachsen eintreten, wie wir sie später in der Verbindung Reims-Bamberg kennen lernen werden.

Zweites Ziel: das Land Italia! Wie oft stiegen die deutschen Heere über den Brenner, nicht mehr als der alte Heerbann, sondern in Scharen von Rittern, die sich aus den alten Ministerialen entwickelt hatten, oft geführt von Bischöfen wie Christian von Braunschweig oder Reinhard von Dassel, Erzbischof zu Köln, der lieber den Streitkolben als den Weihwedel schwang. Als man vor wenigen Jahren im Kölner Dom seinen Sarg öffnete, wies sein Schädel noch eine ganze Reihe von Schwertsplitterungen auf. Der deutsche Ritter sah im Kriege und in der Verwaltung fremder Lande sein von Gott ihm verliehenes Vorrecht, das ihn auch sonst zu adeliger Lebensführung verpflichtete. Minnesang und Verehrung unserer lieben Frau, Waffenehre und Mannentreue sind ihm lebens- und todeswerte Kleindiodien. Dazu auch die Freigebigkeit, die „Fülle“, die er unbedingt bei seinem Fürsten voraussetzt. Vergessen war die Zeit der Salier, in der der Urgroßvater noch hinter dem eigenen Pfluge einherging – vergessen, sehr zum Schaden für die Enkel dieser Ritter.

Italien hat der deutschen Kunst dieser Zeit – obwohl man sie noch die romanische nennt – verhältnismäßig wenig gegeben. Fast nichts haben die türmreichen Kirchen, wie der Dom zu Limburg, die Marienkirche zu Gelnhausen, die Apostelkirche zu Köln mit den gleichzeitigen beruhigten italienischen Bauten zu tun. Die Meister des „Übergangsstiles“, die in ihrem echt deutschen Formenüberschwang der deutschen Spätgotik verwandt sind, schauten mehr, als sie selbst zugestehen mochten, nach Frankreich als nach Italien aus. Deutsches und italienisches Wesen stießen sich bereits zu stark von einander ab. Italien gab aber dem deutschen Volke, und damit seiner Kunst, mehr: Stolz und – als Konradins Haupt in Neapel gefallen war – Sehnsucht.

Drittes Ziel: Der Osten! Heinrich der Löwe hatte klarer als Barbarossa erkannt, daß die Zukunft Deutschlands nicht in Italien, sondern östlich der Elbe lag. So verweigerte er schließlich dem Kaiser in Chiavenna (1176) die Heeresfolge. Die Geschichte hat ihm Recht gegeben. Im

Osten fand das deutsche Volk ein weites Kolonisationsgebiet, das zwar künstlerisch wenig zu bieten hatte, dafür aber als Abnehmerin deutscher Künsterzeugnisse für die Entwicklung der deutschen Kunst immer wichtiger wurde. Wieviel Kirchengerät, Altäre, Bilder, Gewirke wanderten von Westen nach Osten. Unter den deutschen Landen entfaltete die Grenzmark Sachsen um 1200 das stärkste künstlerische Leben, hinter dem bezeichnender Weise das schwäbische Herzogtum des Kaiserhauses am weitesten zurückstand. Daneben segelte die Hansa – vom Reiche wenig unterstützt – von Nowgorod bis London, überall ihre Niederlassungen gründend und den Export deutscher Waren, darunter auch von Kunstwerken, für drei Jahrhunderte betreibend.

Viertes Ziel: Frankreich! Viel mehr als heute wanderten damals deutsche Künstler nach Westen, nicht nur, um die neuen architektonischen Fortschritte zu schauen, sondern um auch persönlich mitzuarbeiten. Frankreich war damals das Land amerikanischen Fortschrittes. Als erstes im Konstruktiven unabhängig von der Antike schuf es, gleichfalls unabhängig von geistlichen Werkleuten, durch seine Meister aus dem Laienstande in seinem fränkischen Herzlande, der Isle de France, die gotische Baukunst. Schon im zwölften Jahrhundert stiegen in fast allen nordfranzösischen Städten die neuen Kathedralen zum Licht empor, und mit ihnen die unzähligen Statuen, die ein ganz neuer Sinn für plastischen Reichtum an Portalen und Türmen, in Fialen und Wimpergen verschwenderisch aufstellte, gleichsam um die mathematisch konstruktive Formewelt hinter heiligem Gespräch vergessen zu machen.

Bereits um 1260 war die Grathöhe in der französischen Plastik erreicht, die in steilem Anstieg von den knappen, noch an südfranzösisch-antiken Vorbildern (Sankt Trophime in Arles) geschulten Statuen der Kathedrale zu Chartres bis zu den durch und durch französischen Figuren der Verkündigung oder der Himmelfahrt des heiligen Niclaus an der Königskathedrale zu Reims ihren Weg fand. In dieser Entwicklung hat Frankreichs Künstlerschaft ein Werk vollendet, wie es nur vom griechischen Volke vom Meister des Jünglings von Tenea bis zu Lyssippos gleich zielbewußt, aber ungleich langsamer geleistet wurde. Die deutsche Plastik wandelt daneben wesentlich zielloser, erreicht dafür Höhen letzter Formung, die Frankreich versagt blieben. Mancher deutsche Steinmetz war gewiß schon um 1200 in Frankreich am Kathedralbau mit

beschäftigt, der viele Hände verlangte. Heimgekehrt wurde er natürlich ein Verkünder des neuen architektonischen Evangeliums. Nur zögernd schlossen sich die deutschen Bauherrn der modernen Bauweise an. Bezeichnenderweise als erster der Erzbischof Albrecht II. von Magdeburg, der für den abgebrannten romanischen Dom in Magdeburg einen rein gotischen Bau errichten ließ. (Beginn des Chors 1208.) Im weiten Abstand folgten Marienstatt – eine Zisterzienserabtei im Westerwald – 1227, im gleichen Jahre der Zentralbau von Liebfrauen in Trier nach dem Vorbild von Saint Ved de Braisne, im Jahre 1235 Sankt Elisabeth in Marburg. Der Kölner Dom wird im gleichen Jahre (1248) nach dem Muster von Amiens begonnen, in dem die hochromanische Basilika von Sankt Kunibert wenige hundert Meter davon vollendet wurde. Erst um 1300 hatte die französische Gotik sich auch in Deutschland überall durchgesetzt, leider erst zu einer Zeit, in der die treibende Kraft des Kathedralbaues gegenüber der Mystik bereits im Erliegen war. Als Hauptantrieb können wir – formelhaft – die Scholastik bezeichnen, so sehr wir uns bewußt sind, wie stark auch andere Kräfte auf den Kathedralbau einwirkten.

Die Kirche fühlte seit ihrem mit der kluniazenischen Bewegung beginnenden Aufstieg zur alle früheren Mächte überwindenden geistigen Führerschaft immer stärker das Bedürfnis, ihre Lehre auch verstandesgemäß zu fundieren. Die antiken Philosophen wurden in einem überaus künstlichen Denksystem als Pfeiler dem hieratischen Glaubensbau unterstellt, der damit allen Angriffen auch aus dem Intellekt heraus standzuhalten vermochte. Im Kathedralbau fand die scholastische Herrschaft ihren monumentalen Ausdruck. Hatte noch der erste Scholastiker auf dem Stuhle Petri der Mönch Gerbert von Aurillac, Papst Sylvester II. (gestorben 1003) zusammen mit Otto III. ein Weltreich kaiserlich-christlicher Allgewalt erstrebt, so verkündete der letzte große Scholastiker und Jurist Bonifaz VIII. (gestorben 1303) in der Bulle „*Unam Sanctam*“ 1302 den Papst als den Inhaber der obersten geistlichen und weltlichen Gewalt, dem jede menschliche Kreatur um ihres ewigen Heiles willen untertanig sein müsse. Tatsächlich war er der Alleinherrcher im Reich der katholischen Christenheit, der Fürsten ein- und absetzte und Frieden den Königen von England und Frankreich gebot. Niemals hat die Kirche vorher noch nachher eine ähnliche Macht besessen.

Wie die Fürsten der Barockzeit in ihren ungeheuren Schlössern ihre Machtfülle symbolisierten, so dokumentierte sich die Allmacht der Kirche in den steinernen Urkunden der spätromanischen Basiliken und gotischen Kathedralen. Diesen Hochkirchen ist die steinerne Wölbung eigen. Wahrhaftig nicht nur, weil die hölzernen Decken sehr feuergefährlich waren, sondern weil sie vollkommen sein wollten, wie der Vater im Himmel auch vollkommen sei. Im unbeirrbaren Hochtrieb ihrer Pfeiler und Türme finden wir die architektonische Parallelen zu den aus gleicher Hochgefühl der Christenheit verkündeten päpstlichen Bullen.

Das Jahr 1303 umschließt letzte Höhe und tiefsten Sturz der scholastischen Hierarchie. Das Papsttum muss sich auf Geheiß des französischen Königs Philipp des Schönen nach Avignon in die „babylonische Gefangenschaft“ begeben. Ein Vierteljahrhundert wirkt noch der alte Einfluss nach. Inzwischen gewinnt die nach innen gekehrte Religiosität der Mystik in den Bettelorden gegenüber den Zisterziensern und den sonstigen Feudalorden immer mehr an Boden. Der Bau an den französischen Kathedralen beginnt zu stocken. Der von 1339 bis 1453 dauernde französisch-englische hundertjährige Krieg legt die Bautätigkeit fast überall lahm. Frankreich tritt für beinahe zweihundert Jahre die kulturelle Vorherrschaft an Italien und Deutschland ab. Dieses wendet sich zunächst der italienischen Kunst in vielem zu.

Die Plastik der Kaiserzeit im Besonderen

Die vorhergehenden Kapitel führten in die verwickelte Problematik der frühmittelalterlichen Geisteskultur ein. Waren auch nur die Hauptgebiete gestreift, so erhebt sich doch die Frage: Wie konnte das junge deutsche Volk mit dieser vielfach geschichteten, teils überholten, teils anspruchsvollen Erbmasse fertig werden? Von der Kunst wird die Darstellung rein intellektuell-dogmatischer Begriffssetzungen verlangt wie zum Beispiel der Trinität, der Virginität, der Unsterblichkeit, die anscheinend jeglicher sinnlicher Darstellung spotten und zudem über den geistigen Horizont der meisten Volksgenossen hinausgingen. Was Wunder, daß die junge deutsche Kunst sich lieber zunächst an die abgebrauchten Formen der Spätantike hing, als selbst den Weg zu suchen. So kommt in die Anschauung der bildenden Kunst von Anfang an ein eigenartig Zwitterhaftes, das in der Plastik sich besonders klar offenbart. Wie das Mittelalter von der Antike nie losgekommen ist, sie vielmehr als Stütze für seinen eigenen Wuchs empfand, so vermag seine Plastik sich nicht von der Wand des Kirchen-Gebäudes loszulösen, das ihr von der Antike her als symbolisches Gehäuse des Dogmas überkommen ist. Selbst, als die Gotik dem Kirchengebäude die festen Mauern nimmt, schafft sie sich in dem Altarschrein die überschattete Wand, in der ihre Figuren versinken. Sogar die auf Märkten freistehenden Rolandssäulen wurden noch gegen einen Rückpfeiler gelehnt. Die ganze mittelalterliche Plastik bleibt im Relief gefangen, wobei man sich auch nicht durch die bei wenigen Figuren plastisch bearbeitete Rückseite täuschen lassen darf. Außer den Maruska-Tänzern des Münchners Erasmus Grasser, die im eigentlichen nicht mehr zur mittelalterlichen Plastik gehören und zweifellos in ihrer dem Holz widerstrebenden Lebendigkeit von italienischen Bronzen und wallonischen Altären beeinflußt wurden, werden wir kaum einer Freifigur im Lysippischen Sinne begegnen. Diese durchaus unplastische Einstellung ist nur zum Teil aus der alles erdrückenden Herrschaft der Architektur zu erklären. Sie hat ihren tiefen Grund in der Gefangenheit, mit dem die mittelalterliche geistige Oberschicht, die Geistlichkeit, dem als sündig empfundenen Körper gegenübersteht. Sie darf sich nicht – gleich den Griechen – dem Reize hingeben, der aus der Bewegung des im Wettkampf sich spannenden, in der Ruhe

sich lösenden Muskelbaus strömt; sie sucht die Seele, die ihr im Antlitz des leidüberwindenden Menschen und in seinen Händen entgegenleuchtet. Leidbeseelte Hände hat nur die mittelalterliche Kunst geschaffen. Um ein seelenvolles Antlitz voll zur Geltung zu bringen, glaubte der mittelalterliche Künstler beide Augen zeigen zu müssen. So sind fast alle Figuren des Mittelalters, soweit sie nicht in irgendeiner bewegten Szene wie etwa der Gefangennahme Christi handelnd beteiligt sind, frontal zum Beschauer gestellt. Die deutsche Kunst begibt sich damit der letzten Möglichkeit, den Körper durch Stellung ins Profil in irgendeiner Aktion vorzuweisen. Man vergleiche nur die Reihe senkrecht nebeneinander stehender Heiliger in einem gotischen Altar mit der Götterversammlung auf dem Parthenonfries, die gleich jener in religiöser Gelassenheit das Nahen der Gläubigen erwartet. Götter und Götterinnen sitzen im Profil, aneinander gelehnt, die Hände um das hochgezogene Knie geschlungen, die Oberkörper meist entblökt oder nur von zart rieselndem Gewand mehr enthüllt als verdeckt – die Hauer zu einander gedreht, teils im Profil, teils von vorne gesehen: man fühlt das wunderbare Ruhen im Dasein, das heitere Gutsein in Gesundheit und Kraft.

Wie armelig erscheint gegen diesen Reichtum plastischer Gestaltung selbst im Relief die romanische Starrheit des senkrechten und wagerechten Gefüges, die aller körperlichen Ponderanz hohnsprechende „S-Linie“ der Gotik! Diesen fundamentalen Mangel vermag auch die der gotischen Gewandung verliehene Eigenbewegung nicht wettzumachen, obwohl sie sich in ihrem Faltenwerk bis zur metaphysischen Offenbarung geistiger Dramatik weit über das von der Antike hierin Erreichte hinaus entwickelte. Wir müssen zugeben, daß der nordische Künstler sich der von der östlichen Askese ihm aufgedrungenen Beschränkung auf den bekleideten Körper meist willenlos unterwarf, es sei denn, daß man in den Leibern der Auferstehenden, des Kruzifixes und der spärlichen Adam und Eva-Darstellung einen begierig aufgegriffenen Protest sahe. Er wollte nicht protestieren. Sonst hätte er andere Wege gefunden. Die Laienwelt des Mittelalters – selbst viele Geistliche – waren nicht so körperscheu, wie man gemeinhin glaubt. Die selbst heute – in der Zeit des eben erkämpften Familienbades – noch weit über unsere Anschauung gehenden Freiheiten des Gemeinschaftsbades, die Derbheiten des Schauspieles und Volkswitzes, der mit dem Rittertum notwendig zusammenhängende

Körperkult, die glühende Sinnlichkeit des Minnelebens, die selbst hinter Klostermauern schwer zur Ruhe kam, sprechen dagegen.

Das Geistig-Primäre der deutschen mittelalterlichen Kunst blieb jedoch das Religiöse. Man kann den Satz auszusprechen wagen, daß ohne die Bestellungen und Anregungen der Kirche es bei den christlichen Deutschen ebensowenig eine bedeutende Plastik wie bei den heidnischen gegeben hätte. Als Beweis mag die Tatsache gelten, daß die Kunst, soweit sie überhaupt für das private Leben herangezogen wurde, die sich ihr zweifellos hier öffnenden Möglichkeiten freierer Gestaltung eher vermeid als suchte.

Bei dieser Grundstruktur des mittelalterlichen künstlerischen Wesens werden wir auf Persönlichkeiten verzichten müssen, die Werke schaffen, um „der Welt zu sagen, was sie leiden“. Persönliche Tragik mag sich in einem oder dem anderen Werke spiegeln, aber niemals sind sie „Bruchstücke eigener Konfession“. Der dionysische, auf sich gestellte Einzelmensch wird uns nicht begegnen. Dafür mag sich uns aus dem Gesamtschaffen der deutschen Bildnerei die geschichtliche Tragik enthüllen, der das deutsche Volk von Beginn an unterworfen war.

Schon in der karolingischen Zeit, von der uns nur Elfenbeinarbeiten erhalten blieben, sehen wir neben den meist byzantinisierten Stücken solche von gewisser eigener Haltung wie zum Beispiel die hochstehende Diptychontafel mit der Darstellung der Messe in der Stadtbibliothek zu Frankfurt am Main, die wohl rheinischer Herkunft ist. Solch breitschultrige, der Wirklichkeit entnommene Gestaltung kannte die höfische Kunst Ostroms nicht. Scharf beobachtet das deutsche Auge auch in den bekannten Gallustafeln des Mönches Utilo von Sankt Gallen (gestorben 911) die Wirklichkeit, zum Beispiel die Begegnung des Heiligen mit dem Bären, die er aber ohne Bedenken wieder in höchstentwickeltes spätantikes Rankenwerk hineinsetzt.

Das zehnte Jahrhundert führt mit der Verlegung der Reichsgewalt an den Harz neben der rheinischen Schule eine sächsische empor. Beide bringen viel Typisches, byzantinischen Vorbildern bewußt, nur oft ungeschickt Nachgeahmtes, daneben aber auch schon so Persönliches wie die beiden – wohl rheinischen – Platten der Sammlung Fügner in Wien: Moses, die Gesetzestafeln empfangend und Thomas, den Finger in die Seitenwunde Christi legend (Tafel 1), ferner die – wohl sächsischen –

Tafeln der Begegnung der Maria mit Elisabeth (Tafel 2a) und der Heilung des Besessenen durch Jesus (Tafel 2b), jene im National-Museum zu München, diese im Landesmuseum zu Darmstadt, dem auch die schwerer zuzuweisende und zu datierende Tafel der Himmelfahrt Marias (Tafel 3) gehört.

Im Gegensatz zu der ausgeschriebenenheit der byzantinischen Vorbilder, deren Nachfolge auch in diesen Stücken nicht zu leugnen ist, zeichnen sich diese Platten durch ein hohes Maß eigener Beobachtung aus, die aber nicht, wie bei den Domtüren Bernwards, der monumentalen Haltung gefährlich wird. Bei den Figdortafeln kann man geradezu von einem gotischen Zug sprechen, der sich jedoch nicht allein – wie einige wollen – aus der Schmalheit der reichlich hohen Tafeln erklären lässt. Man beachte andererseits in der Himmelfahrtsdarstellung das durchaus antike Unvermögen, sich fliegende Menschen vorzustellen. Der antike Mensch war in seiner Phantasie zu sehr durch das Studium der körperlichen Wirklichkeit verwöhnt, als daß er sich zu überzeugender Darstellung eines übernatürlichen Vorganges hätte zwingen können. In der Frühzeit begnügt sich der antike Plastiker für die Flugdarstellung mit dem Surrogat des sogenannten „Knielaufschemas“, später quält er sich wie Patonios bei der bekannten Nikestatue mit einem im Lauf stehen gebliebenen Modell oder setzt wie bei der Nike von Samothrake seinen Ehrgeiz in die möglichst naturgetreue Wiedergabe des vom Winde gegen den schreitenden Körper gepreßten Stoffes. Georg Löschke, der große Bonner Archäologe, der erst vor wenigen Jahren als Berliner Ordinarius starb, wußte besonders an diesem Stück die Knickfalten des Stoffes zu rühmen. Sie bewiesen, daß das Manteltuch vor dem Fluge sauber vierteilig gefaltet in der Truhe gelegen habe. Auch die Maria der Darmstädter Himmelfahrt vermag noch nicht zu fliegen, sondern nur wie eine Tänzerin eine flugartige Bewegung vorzutäuschen, wobei das alte Schema des Stand- und Spielbeines noch ergötzlich nachwirkt.

Diese Elfenbeinarbeiten wollen lange angeschaut sein, da sie für eingehende Betrachtung geschaffen wurden. Es ist ein großer Unterschied, ob ein Bildhauer eine überlebensgroße Figur für weite Fernsicht oder ein Elfenbeinschnitzer ein Relief schafft, das sorgfältig in die Hand genommen sein will. Bei der heutigen Betrachtung nach gleichgroßen Abbildungen wird man sich dieses Unterschiedes zu wenig bewußt.

Der Einfluß der mit Theophanu ins deutsche Land gekommenen Goldschmiede erstreckte sich anscheinend mehr auf die Entwicklung kostbaren Kirchengerätes wie die von der kaiserlichen Familie gestifteten Vortragskreuze des Münsters zu Essen. Deutschen Schülern von ihnen mag man die weniger bekannte sogenannte „Goldene Madonna“ der gleichen Kirche zuweisen, eine mit Goldblech überzogene Holzstatue der Mutter-Gottes. Ihr Stil ist, wie der Baustil der Zeit selbst ernst und schwer, dabei von einer preziösen Zierlichkeit, die im Vergleich mit den uns sonst erhaltenen Werken dieser Zeit aufmerken läßt. Wie oft finden wir gerade in ausgeprägten Stilepochen der deutschen Kunst die Verbindung von monumentalener Kraft und Zierlichkeit, Leonce und Lena neben Wozzek.

In einem bäuerlichen Lande, in dem auch die Stadtbewohner noch großen Teils Ackerbürger sind, ist das Denken klar und karg. Die romanischen Kirchen des Harzgebiets mit ihren schweren Pfeilern und der flachen Decke geben davon Zeugnis. Allerdings durchbrechen die schon hier früh geübte Vieltürmigkeit und die Bindung der Raumaufteilung ans Quadrat das südlische Schema der scheunenartigen Basilika mit dem danebengestellten Campanile. Der dem Deutschen eigene Hang zum Allgemeinen und wiederum Gegliderten wirkt sich aus. Dagegen bleibt die Inneneinrichtung noch lange durchaus sachlich. Die Ausmalung hebt klar die sparsame Gliederung her vor und benutzt die freien Wandfelder unter den Fenstern des Mittelschiffes und am Triumphbogen zur Ausbreitung lehrhaft gegenübergestellter Szenen aus dem alten und neuen Testamente, wie man heute – mutatis mutandis! – in den Bahnhöfen die Fahrpläne findet. Der Gläubige erwartete sie an dieser Stelle, weil er in ihnen den klaren Gang der Offenbarung und der Passion vorgezeichnet fand, die ihm, dem fast stets des Lesens unkundigen, Inhalt und Trost seines religiösen Lebens waren. Den heiligen Propheten und Gottes Sohn auf ihrem Wege nachzufahren, halfen ihm diese Bilder. Sie konnten nicht klar und eindeutig genug sein.

Die hochentwickelte Malerei drängt zunächst die Großplastik fast ganz zurück. Neben der sparsamen Reliefgestaltung der Tympanonfelder über den Türen, die am Außenbau den schnell sich zerstörenden Farben vorzogen wurde – meist Christus oder Maria oder einen Heiligen thronend zwischen zwei oder vier Heiligen oder Anbetenden zeigend –, ward die Darstellung Christi am Kreuz verlangt, gleichsam als körperlicher

Beweis der im Meßopfer verbürgten, ständig sich erneuernden Gnade Gottes. Es ist bekannt, wie schwer sich das spätantike Christentum zu der Darstellung des Gekreuzigten entschloß, ja sie tunlichst vermied. Dieser Widerstand erscheint uns heute unbegreiflich. Hatte nicht Christus durch seinen Kreuzestod den Menschen seine größte Liebe offenbart! Mußte nicht jedem Christen die Darstellung der Abschiedsstunde seines Heilandes besonders erwünscht sein! Wir alle sind mit der Vorstellung des am Kreuze Sterbenden von früher Jugend so vertraut, daß wir uns in die Lage des langsam zu Tode sich Qualenden nicht mehr hineinversetzen können. Wie groß wäre unser Widerstreben, Jesus uns am Galgen erhängt vorzustellen, selbst wenn heute die Forschung dies einwandfrei feststellte. Dabei ist der Galgentod viel weniger grausam als der Kreuzestod. Die deutsche Kunst wäre – in ihrem Bestreben möglichst bildhaft zu sein – gewiß auch dieser Darstellung nicht ausgewichen, wie sie später jede andere noch so brutale Marter darstellte, wenn sie nur zur höheren Ehre Gottes erduldet worden war.

In der deutschen Kirche eroberte sich das Kruzifix nur langsam seinen jetzigen geheiligten Platz auf dem Altare. Auf dem Frankfurter Elsenbeinrelief mit der Darstellung der Messe fehlt es noch. Zunächst stand es auf dem Laienaltar an der Westseite der Kirche, dann – vom zehnten Jahrhundert immer mehr, wie die vielen handwerksmäßigen Bronzekruzifixe der Zeit beweisen – auf dem Hochaltar, dem es vom zwölften Jahrhundert an auf dem Triumphbalken noch überstellt wurde. Hier am Eingang zum Chor, hoch über allen Hauptern, konnten es alle sehen, die bei der Wandlung ihre Knie dem Altare zubogen. Schon früh waren dem Heiland Johannes und Maria zur Seite geordnet, Mutter und Sohn, der Erlöser über ihnen, die Füße nebeneinander, stehend in feierlicher Gerechtigkeit, die Arme wie zum Segen wagerecht gebreitet, auf dem Haupte oft die Krone, wie wir es an der Kreuzigungsgruppe von Innichen in Südtirol (Tafel 6) sehen. Hier windet sich nicht in erbärmlicher Qual der aufschreiende Mensch Jesus. Christus – germanischer Herzog und Landeswart – liegt im Leiden über den Tod, ex ligno regnans. Auch der Schmerz des Jüngers und der Mutter ist gedämpft. In typischer Trauerbewegung, wie sie die byzantinische Kunst kanonisiert hatte, berührt Johannes mit der linken Hand die Wange, während Maria entweder die Hände faltet oder eine Hand emporhebt, gleichsam um auf das

Opfer Christi hinzzuweisen. Die Tracht bleibt, sehr zum Vorteil für die plastische Gestaltung, von der Antike hergeleitet oder ihr, so gut man es verstand, angeglichen: ein glattes bis zu den Füßen fallendes, gegürtetes Untergewand, darüber ein am Halse befestigtes Manteltuch, das für die Drapierung sich trefflich eignet. Auch für Grabdenkmalsfiguren, Leuchterträger und die sonstigen wenigen Darstellungen menschlicher Gestalt behielt man – mit Ausnahme Bewaffneter, denen man den Kettenpanzer der Zeit gab – die skizzierte Körper- und Gewandungsform bei, die zudem sich in der klerikalen Tracht wenig abgewandelt erhielt. All diese plastischen Werke zeigen, trotz manchmal überraschender Bewegung im Einzelnen, das gleiche Bild schwerblütiger Ruhe und klarer Formung. Wir wollen in diesem Zusammenhang nicht den einzelnen Werken der Epoche des neunten bis elften Jahrhunderts folgen, da wir uns bewußt sind, in den wenigen Werken nur zufällige Brückstücke einer gewiß viel reicheren Erzeugung vor uns zu haben. Vielmehr gilt es, auf das Gemeinsame der Gestaltung einen Blick zu werfen: deutlich scheidet sich der Stein- und Holzstil von dem Bronzestil, denen beiden der Stil der Elfenbeinschnitzerei als der des seit der Antike ununterbrochen in den Klöstern geübten Kunsthandwerks qualitativ sich wesentlich überordnet. Die Arbeiten in Bronze waren anscheinend in jener Zeit häufiger als die Bildwerke in Stein und Holz. Dazu stets von höherer Leistung! Während die Stein- und Holzarbeiten – Skulpturen – meist in der Gewandung versagen und sich oft für die Faltengebung auf willkürliche Rillung beschränken, zeigen die Bronzen-Plastiken – schon tiefe Schattenwirkung, die durch gut, wenn auch konventionell modellierte Falten erzeugt wird. Auch die Körpergestaltung ist bei den Bronzen bewegter und kühner. Abgesehen von der ursprünglich geringen Begabung der Deutschen für die bildnerische Form, deren psychologischen Gründen wir noch nachgehen werden, setzt die Formung in Holz und Stein der Hand viel größeren Widerstand als die Modellierung des Ton- oder Wachs-Modells des Bronzegusses entgegen. Wie gern griffen noch die spätromanischen Plastiker in Sachsen zum Stück! Dazu verdankten die Bronzegießer ihre Schulung meist der älteren, traditionsreicheren Goldschmiedekunst, sodass auch hieraus sich eine Erklärung für die schwächere Qualität der Skulptur gewinnen lässt. (Vergleiche Tafel 7, 8 und 9.) Man kann trotz alledem der romanischen Plastik des neunten bis elften

Jahrhunderts das Zeugnis einer gewissen Armut in der Entwicklung nicht vorenthalten. Was hätten andere Epochen in drei Jahrhunderten geleistet! Diese Armut liegt gewiß zum ersten in dem mangelnden Bedürfnis an plastischer Gestaltung begründet. Dann nicht weniger in der von Haus aus schwachen, sich langsam an der Antike schulenden Begabung des Deutschen für plastische Anschauung. Ein Blick in die germanische Literatur wird diesen zunächst unverständlich klingenden Satz näher erläutern. Die Gestalten der frühdeutschen Dichtung sind nicht wie die der Griechen scharf umrissen, sondern bilden sich, je nach der Begabung des Lesers, erst langsam in diesem, woraus der tiefere Reiz der Erscheinung erwächst. Wie fatal sind die illustrativen Darstellungen Wotans, wie sie das neunzehnte Jahrhundert im Anschluß an den Wagnerkult hervorbrachte. Wahrhaft göttlich und menschlich zugleich haben dagegen die Griechen schon in frühester Zeit – unabhängig von andern Völkern – in Literatur und bildender Kunst die Gestalt des Zeus geformt. Selbst die geschichtlichen Gestalten der politischen und geistigen Führer des Mittelalters, so reich ihre Geschichte an spannenden Momenten ist, lassen sich nur schwer in eine klare Form zwingen, weniger weil die geschichtlichen Quellen dünn und trübe fließen, sondern weil ihr Charakter selbst schwankend und reich an unerklärbaren Widersprüchen ist. Dazu empfand man angesichts der Ewigkeit das Einzelschicksal als so unwesentlich, daß wir bis ins vierzehnte Jahrhundert hinein keinerlei historisches Porträt besitzen. Eines der ersten, das Karls IV. in der Triforiengalerie des Prager Doms, zeigt schon den Typus der bürgerlichen Epoche, die zum hohen Mittelalter nur noch wenige Beziehungen hat. Instinktiv suchten die deutschen Bildner des frühen Mittelalters – meistens Geistliche – die auf das kultisch Wirksame der Darstellung ausgingen, Anschluß an die gefestigte Form von Byzanz. War die Anleitung, wie im Malerbuche der Athosklöster, vollkommen klar, so konnte man den Weg nicht verfehlten. Auch der Mönch Rogier von Helmershausen bringt in seiner *Schedula diversarum artium* eine durchaus nüchterne Anweisung, wie man zu komponieren und zu verfahren habe, um beinahe automatisch die hieratische Wirkung zu erzielen.

Mancher glaubt heute, die romanischen Werke über die gotischen stellen zu müssen. Die Richtung der zeitgenössischen Kunst kommt dieser Wertung sehr entgegen. Doch vergesse man nicht, daß nur in seltenen Fällen

hinter diesen starren romanischen Werken ein tragisch empfindender Mensch stand. Nicht der einzelne Mensch, die gesamte Welt der Zeit war der tragische Exponent dieser Artung. Zum Glück für die eigene Entwicklung fand die romanische Kunst in der byzantinischen eine Stilstufe, die ihrem eigenen Wesen innerlich entgegen kam – wobei es entwicklungsmäßig wenig verschlug, daß sich letzte Hochkultur mit primitivem Empfinden begegnete. Wie sich Greise und Kinder sehr wohl verstehen, so verbindet diese beiden Kulturen die dem Alter und der Jugend eigene Neigung zur Verallgemeinerung und Systematisierung.

Wie verworren hätte sich das Bild der frühen deutschen Kunst gestaltet, wenn sie sich als Lehrmeisterin die Zeit der Laokoongruppe hätte nehmen müssen. Das Beispiel der Bernwardschen Kunstbestrebungen gibt dafür den besten Beweis. Bernward, Bischof von Hildesheim, Erzieher Ottos III., (gestorben 1022) stellt den Typus des begabten kunstbegeisterten Dilettanten dar. Er war im Jahre 1002 nach Italien gekommen und hatte dabei in Rom, dem halbzerstörten, die Trajanssäule bewundert.

Nach Hildesheim zurückgekehrt geht er mit seinen Leuten (er nennt sie *Pueri-Knaben*), die anscheinend nicht über Deutschland hinausgekommen waren, aber doch ein gewisses künstlerisches Verständnis besaßen, an den Guss ähnlicher Vorwürfe, so der wesentlich bescheideneren Christussäule, die wohl als Riesenleuchter für die Osterkerze gedacht war. Man hat bis in die stüngste Zeit diese Arbeit wenig liebenvoll beurteilt, hat auf den Abstand hingewiesen, der die Komposition Bernwards von der römischen trennt und ihr manchmal jedes künstlerische Verdienst abgesprochen (Bode). Wir können uns diesem Urteil nicht anschließen. Gewiß sind die Gruppen etwas trocken gestellt, – aber sie haben vor den viel virtuoser behandelten Massenszenen des Römers den großen Vorzug, das Band klar zu gliedern und auch in der Einzeldarstellung – im Gegensatz zu den ungleich gesprächigeren römischen – die Dinge so zu gestalten, daß man auf den ersten Blick die Darstellung erkennt (Tafel 4).

In merkwürdigem Widerspruch, der nur aus der eklektischen Dilettantik des Bischofs zu erklären ist, stehen zu der Christussäule die bekannten Hildesheimer Domtüren – ebenfalls aus Bronze. Sie sind im Gegensatz zu anderen Bronzetüren, bei denen kleinere Bronzereliefs auf eine Holzunterlage aufgenagelt sind, in einem Stück gegossen und enthalten in je acht Reliefs die Geschichte des ersten Menschen bis zu Abels

Ermordung und die Christi von seiner Geburt bis zu seiner Auferstehung. Hier hat der Modelleur aus Eigenem geschaffen. Der Ausdruck ist ihm die Hauptache – im Gegensatz zur Haltung. Auf gedeckter Fläche sind die Figuren in lebhaftester Aktion verteilt. Ihre Dramatik, der man eine eingehende Beobachtung zu Grunde legen muß, ist voll echter Jugendlichkeit. Man fühlt das Erwachen der Lust, die byzantinischen Krücken fortzuwerfen und auf eigenen Beinen zu spazieren, so seltsam sich die Füße noch übereinander setzen. Gern vergibt man, daß ein überbereiteter Vortrag die Gestalten bald in der Reliefebene versinken, bald freiplastisch aus ihr herauswachsen läßt, und erfreut sich der ungewollten Komik, wie man sie in begabten Kinderzeichnungen wiedertrifft. Das Ganze beweist aber trotzdem, daß die Deutschen dieser Zeit zu plastischer Bildung hohen eigenen Stils noch nicht reif waren und in ihrer Anlehnung an den bewährten byzantinischen Kanon durchaus den richtigen Weg zu solcher Form gingen, wie wir sie an den Reliefs der Augsburger Domtür (um 1000) finden. Sie haben vor den entschieden begabteren Hildesheimer Reliefs das sicherere Stilempfinden voraus. Klarheit der Form paart sich mit bewußter Zierlichkeit der Einzelheiten, die auf einen Goldschmied als Modelleur schließen lassen. Auch das zwölfe Jahrhundert hat nicht allzuviel Bedeutendes beizusteuern – gemessen etwa an den Werken der gleichzeitigen südfranzösischen Schule. Das berühmte Monumentalrelief der Kreuzabnahme an den Externsteinen im Teutoburger Wald (um 1115) hält sich eng an byzantinische Vorbilder. Es muß wohl dahingestellt bleiben, ob der tiefempfundene Grundzug, der schon Goethe lebhaft ergriff, Eigenem entsprang oder von einem verschollenen byzantinischen Werk herübergewonnen wurde. Dekorativer sind die Reliefs an der Westfassade der Schottenkirche zu Regensburg, die wohl auch erst im zwölften Jahrhundert entstanden. Ihre herbe formale Klarheit steht in seltsamem Gegensatz zu der plastischen Unmöglichkeit der geforderten Darstellung. Man hat in dem Kommentar des Hohen Liedes von Honorius Augustodunensis das Thema erkennen wollen. Jedenfalls beweist diese schwer widerlegbare Deutung, welchen thematischen Schwierigkeiten sich die deutsche Bildnerei schon so früh gegenüber sah. Man denke auch an die in der Romanik beliebten visionären Themen, die Visionen EzechIELS und Daniels, die Apokalypse. Wie mußten dagegen den griechischen Bildhauer

die ihm von der Dichtung kristallinisch vorgeformten Stoffe reizen! Bedeutender tritt in diesem Jahrhundert nur die sächsisch-magdeburgische Giekhütte her vor, von deren Arbeiten uns die großen Bronzetüren im Dom zu Gnesen und an der Sophienkirche zu Nowgorod, — die man in Russland die Korkunschen Türen nannte, weil sie, wie man fälschlich annahm, aus der Krim stammen sollten (Tafel 5) —, ferner einige Grabstellen im Dom zu Magdeburg erhalten blieben. Im Gegensatz zu den Grabdenkmälern zeigen uns die Bronzetüren, die natürlich auch nur als Reste einer größeren Erzeugung zu gelten haben — Bronzemetall war zu allen Zeiten begehrt —, das starre Festhalten der deutschen Gießer an der bewährten Formel. Die Reliefs der Gnesener Türen muten wie vergrößerte Elfenbeinreliefs mäkiger byzantinischer Exportware an, während bezeichnenderweise die dekorative Rahmenleiste mit ihren in klare Ranken eingestreuten Tieren und Menschen die stärkere Eignung der Zeit für reine Schmuckaufgaben erweist. Die Nowgoroder Türen erscheinen dagegen roher, sind aber entschieden an jünger Erfindung reicher als die Gnesener. Zwar ist manchmal die Anordnung etwas pedantisch, die Figuristik ärmlich: im Ganzen fühlt man bereits den Wind, der die sächsische Kunst glückhafterem Gestade zutragen wird.

Stärkeren Eindruck hinterlassen die Hochreliefplatten der Magdeburger Erzbischöfe Giselher (gestorben 1004) und Friedrichs von Wettin (gestorben 1152) im Magdeburger Dom, die wohl dem gleichen Decennium entstammen, wenn auch die Platte Giselhers schon einen weicheren Zug in der Faltengebung aufweist. Die Köpfe (Tafel 10) haben jedoch soviel Gleichtes, daß die gemeinsame Zuteilung ins sechste bis siebente Jahrzehnt des zwölften Jahrhunderts zu verantworten ist. Beide Figuren erschüttern durch den herrischen Ernst ihrer Menschen, deren Wesen mehr noch in der gepreßten Haltung als in den finsternen, klaren Gesichtern ausgedrückt erscheint. Noch wurde keineswegs Porträtahnlichkeit erstrebt. (Giselher war schon über hundert Jahre tot.) Von Idealgesichtern im Sinne der sonstigen Typik kann man auch nicht sprechen, wie auch die Gewandung Züge persönlicher Formung zeigt: ein Meister ist am Werk, der unbedingt vorwärts blickt. Vielleicht stammt auch aus seiner Hütte der herrische Bronzelöwe, den Heinrich der Löwe im Jahre 1166 auf dem Platz vor seiner Burg Dankwarderode aufstellen ließ — das wunderbarste deutsche Tierdenkmal —. Auch der kraftvolle Bronze-

adler auf dem Marktbrunnen zu Goslar (Tafel 11) gehört in diese Gruppe. Beide Werke gehen schon über das hinaus, was die gleichzeitige byzantinische Kunst als Vorbild zu bieten hatte: Die deutsche Plastik setzt sich in Marsch. Hat man bis um 1200 flühe, dem immer wieder versandenden Flusse zu folgen, so verwandelt er sich um 1200 zum Strom, dessen Wucht unaufhaltsam fortreicht.

Vorher sei noch über das mittelalterliche figürliche Grabmal, das jetzt häufiger in unseren Gesichtskreis tritt, noch einiges vorausgeschickt. Wir wollen nicht in den alten Streit eintreten, ob Frankreich oder Deutschland der Nachwelt das erste Werk dieser Art schenkte, auch nicht darüber, ob sich die mittelalterlichen Künstler bewußt waren, die Figur des Verstorbenen liegend oder stehend gemacht zu haben. Trotz des später allgemein üblichen Kopfkissens bleibt doch das Bild der stehenden Figur, die nachträglich auf den Rücken gelegt ist. Die Meister – dem zerstreuten Bedarf nachwandernd – arbeiteten mehr nach einem Modell, als heute gemeinhin angenommen wird. Für die Arbeit nach einem mit weiten Stoffen bekleideten Modell blieb die senkrechte Stellung die gegebene, während mit Panzern bekleidete Ritter auch liegend sich plastisch leichter bewältigen ließen. In England hat man bei Rittergräbern diesen Modus vorgezogen, wobei das hoch über das andere geschlagene – ins Kettenhemd gekleidete – Bein den Eindruck des lässig Daliegenden sinnfällig verstärken soll. Mehr interessiert die Frage, warum das christliche Mittelalter schon in einer Zeit hohen Wert auf diese höchst persönlichen Denkmale legte, in der sonst das Persönliche weit hinter dem Allgemein-Menschlichen zurückstand.

Die Antike brachte trotz ihres Personenkultes diese Sarkophagform nur im etruskischen Totenkult hervor. Hier liegt der Tote lebend – oft schmaulend – auf dem Sarkophage. Die Etrusker, noch unter König Porsena ein ritterliches, wegen seiner Tapferkeit hochberühmtes Volk, sind wegen ihrer Freude am ritterlichen Prunk bekannt, von dem die Römer viel übernahmen. Ähnliche Passionen finden wir nördlich der Alpen in der aufkommenden Ritterschaft. Ritter sein heißt: sich aller seiner Kräfte bewußt sein. Dieses Bewußtsein führt zum manchmal eitlen Stolz auf den Körper, eine Eigenschaft, die sich heute noch bei den Alpenländern rein erhalten hat. Aus dem ritterlichen Lebensgefühl ist die Vorliebe für die plastische Darstellung zu erklären. Dem widerspricht auch

der Mangel an ähnlichen Denkmälern in der griechischen Kunst nicht. Als diese recht ans Licht trat, war die ritterliche Zeit Homers bereits dem bürgerlich demokratischen Ideal gewichen.

Zweifellos hat die deutsche Plastik aus diesem ritterlichen Wesen ihre beste Kraft gezogen. Seit dem zwölften Jahrhundert galt das Wort Walters von der Vogelweide:

Tüsche man sint wol gezogen,
rehte als engel sind diu wip getan ...
tugent und reine minne, swer die suochen wil,
der sol kommen in unser lant: da ist wünne vil.

Die hohe Geistlichkeit entstammte dem ritterlichen Stande und blieb oft genug der streitbaren Tradition ihres Hauses auch im geistlichen Amte treu. So darf es uns nicht wundern, daß auch sie die Vorliebe ihres Standes an körperhaften Grabdenkmälern teilte.

Im engen Anschluß an die Magdeburger Grabdenkmäler entstehen noch halbkultische Gerätfiguren wie der Leuchterträger im Erfurter Dom (Tafel 12) und das Äbtissinrelief der heiligen Grabkapelle in Gernrode (Tafel 13). Obwohl gerade die letzte Arbeit noch den engen Zusammenhang mit byzantinischen Reliefs erkennen läßt, folgt der Meister im Ornament den von der deutschromanischen Architektur im engen Zusammenhang mit Italien entwickelten Formen. Er weiß auch der Figur gemütliche Züge zu geben, die man deutsch nennen darf.

Das Gernroder Relief bahnt den Weg zu den klassischen Arbeiten der sächsischen Spätbyzantinik (1200 bis 1250): den Stuckreliefs in St. Michael in Hildesheim und Liebfrauen in Halberstadt (Tafel 14), den Kreuzigungsgruppen von Freiberg, jetzt in der Sammlung des Altertumsvereins zu Dresden (Tafel 15/16), von Naumburg, jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, der goldenen Pforte in Freiberg (Tafel 17), dem Grabmal Heinrichs des Löwen (Tafel 18), dem Taufkessel im Dom zu Hildesheim (Tafel 19), um nur die wichtigsten zu nennen. Obwohl es nicht ausgeschlossen ist, daß der Hildesheimer Kessel aus den Werkstätten an der Maas stammt, denen die Bartholomäuskirche in Lüttich ihren auf den Namen Lambert patras gehenden Taufkessel verdankt, so möchten wir ihn doch einem der niedersächsischen Fünten-

gieker zuteilen. Unter ihren zahlreichen Erzeugnissen behauptet er allerdings den absolut höchsten Rang. Fortan kann man die Unterscheidung zwischen Bronzeplastik und Steinskulptur aufgeben, da die Grenzen jetzt – besonders durch die Stuckarbeiten – fließend werden.

Zunächst etwas allgemeines: Wie reich ist damals das Grenzland Sachsen, wie arm das übrige Deutschland an solch wahrhaft monumentalier Gestaltung! Dieses Verhältnis wird sich auch in der Frühgotik wenig verschieben. Es wurde schon darauf hingewiesen, wie sehr sich alle Energien, besonders durch die wahrhaft nationale Politik der Welfen, an der Ostgrenze des Reiches sammelten. Hinzu kam, daß durch die glänzende Entwicklung des Transithandels von Lübeck über München, den beiden Lieblingschöpfungen des Löwen, über den Brenner nach Italien und durch die jetzt einsetzende Ausbeutung der reichen Silbergruben im Erzgebirge sich auch die materiellen Grundlagen einer breiten Kunstbetätigung bildeten. Dennoch erklärt das alles noch nicht das Rätsel, warum sich gerade hier diese zweifellos im engsten Zusammenhang mit der allerbesten byzantinischen Plastik arbeitende Kunst so stark entfalten konnte. Waren nicht im Rheinlande ähnliche Möglichkeiten geboten, in dem zur gleichen Zeit die überaus stattlichen Bauten des Übergangsstils emporstiegen! Wir finden keinen anderen Ausweg als den, daß Sachsen sich der Kunst einer großen, uns im einzelnen noch unbekannten künstlerischen Persönlichkeit zu erfreuen hatte, die, vielleicht in Byzanz selbst geschult, alle Kräfte einer persönlichen Künstlerschaft in eigener und später von guten Schülern fortgesetzten Werkstatt entfalten konnte. Die Struktur der Gesellschaft hatte sich von Grund aus gewandelt. Alle Möglichkeiten öffneten sich einer solchen Persönlichkeit. Die antike Form, bis zum zwölften Jahrhundert nur in mechanischer Kultgestaltung weitergeführt, hatte für die ritterliche Welt die Spannkraft zurückgewonnen, aus der sie selbst entstand. Italien erlebte in der Plastik des aus den apulischen Werkstätten Friedrichs II. stammenden Niccolo Pisano (1220 bis 1278) eine allerdings mechanischere Renaissance. Wichtiger als das wirklich Erreichte bleibt die Tatsache, daß überhaupt der körperfrohe Geist der Antike wieder direkt zu den ritterlich empfindenden Menschen des hohen Mittelalters sprach. Wie, in wahrhaft antikem Geiste unbefangen, läßt der Pfaffe Lamprecht in seinem Alexanderliede den Makedonierkönig Alexander in seinem

Briefe an seine Mutter Olympias und an seinen Lehrer Aristoteles den Wunderwald und seine holden Bewohnerinnen schildern! Die Tannhäuserlegenden mit den Venusbergszenen gehen auf ähnliche Grundlagen des zwölften Jahrhunderts zurück. Das junge Körpergefühl erscheint allerdings noch im antiken Gewande. (Vergl. auch Tafel 20 und 21). Für das Verständnis der Kunstwerke selbst sei eine eingehende Betrachtung der Tafeln empfohlen. Die Körper sind nicht mehr mechanische Träger einer sie futteralhaft umschließenden Tracht, sondern freibewegliche, der Ponderation unterworfsene Organismen, die so der muskel und nervenbewegten Wirklichkeit des menschlichen Körpers erstaunlich nahe kommen. Die Gewandung fällt und schlingt sich in Falten, die in allen Rassungen, Stauungen und Fallkaskaden dem Naturvorbild nachzukommen sucht. Eine gewisse Lust an künstlicher Bereicherung natürlicher Motive ist nicht zu erkennen, verdirbt aber nie die noble, wir möchten sagen: in antikem Sinne klassische Gesamthaltung. Klassische Ruhe zeichnet auch die Köpfe und Hände, ja die ganze Körperhaltung selbst im Schmerze aus. Schlankheit und Eleganz gehen gut zusammen, wenn auch – wie in der Halberstädter und Naumburg-Berliner Kreuzigung – manchmal schon ein tieferes Grundgefühl die Gestaltung aus der Sphäre des Wohlbeherrschten in die des seelischen Erlebnisses hinüberträgt. Wir stellen diese Gefühlsvertiefung gerade bei technisch höheren Arbeiten fest, so in der Kreuzigung von Halberstadt. Sollte nicht das moderne Auge dieses tiefere Seelenleben hauptsächlich dort ausgeprägt finden, wo die Zeitgenossen nur künstlerisch Zurückgebliebenes zu sehen vermochten? Im Grunde erstrebt diese Epoche in ihren besten Werken – wie zum Beispiel in der goldenen Pforte und dem Grabmal des Löwen – die innige Verbindung hohen adligen Daseins mit letzter Form, eine Vereinigung, die dem Ideal der ritterlichen Lebenshaltung durchaus entspricht. In ihr werden Verstöße gegen das Anstandsgesetz schlimmer als Verbrechen empfunden. So müssen wir aus dem Zeitgesetz heraus die Halberstädter Kreuzigungsgruppe graduell unter die Wechselburger stellen, so viel stärker wir gemütlich von jener ergriffen werden.

Zwei Werke erheischen eine besondere Betrachtung: die goldene Pforte zu Freiberg (Tafel 7) und das Grabmal Heinrichs des Löwen im Dom zu Braunschweig (Tafel 8). Nicht nur wegen ihres hohen Ranges! In

der Freiberger Pforte tritt ein eigener Meister auf, der, von der heimischen Spätbyzantinik ausgehend, doch wohl den Umweg über Frankreich machte, ehe er sich an sein gewaltiges Werk begab. Trotzdem bleiben Figuren wie die der nackt aus den Gräbern steigenden Auferstehenden – in der ersten Kehle der Bogenleibung – für die Zeit etwas Unerhörtes. Auch in der französischen und italienischen Kunst konnte er damals solche Vorbilder nicht finden, es sei denn, daß er auf ihrem Boden antike Skulpturen, etwa an römischen Sarkophagen, studiert hätte. Aber wozu immer in der bildenden Kunst nach Abhängigkeit suchen, wo wir sie in der gleichzeitigen Literatur wie in der Walterschen Lyrik ruhig als Phänomen hinnehmen! Die acht halblebensgroßen Figuren im Gewände der goldenen Pforte lassen sich nicht leicht mit jenen der Auferstehenden verbinden. Ihre etwas konventionell-liebenswürdige Gestaltung hat schon den Gedanken aufkommen lassen, daß sie nur Kopien eines verschollenen Portals seien oder von Gehilfenhänden stammten. Solch weitschichtige Arbeit wie das überreiche Portal konnte nicht von einem Mann bewältigt werden. Qualitätsverschiebungen müssen sich ganz von selbst ergeben, ganz abgesehen davon, daß auch in der Produktion gerade bedeutender Künstler schwache mit starken Leistungen abzuwechseln pflegen. Als ein Werk aus einem Guß offenbart sich das Grabmal des Löwen, das wir in die Jahre zwischen 1220 und 1240 einweisen können. Auch ihr Meister muß sich in der Welt umgetan haben. Ein Aufenthalt in Frankreich ist anzunehmen, auch die Vertrautheit mit der gleichzeitigen Malerei vorauszusetzen. Trotzdem bleibt das weitaus Meiste in seiner Kunst ein Rätsel. Wie überlegt, ja akademisch muten neben dieser heroischen Fülle bewegtesten Lebens die Gestalten der Wechselburger Kreuzigung an, denen sein Werk äußerlich am nächsten steht. Trotz des Nachklangs byzantinischer Formen begegnen wir hier zum ersten Male einem rein deutschen Werk höchsten Ranges! Ebenso deutsch ist auch ein letztes Werk dieser Epoche, das uns aus Sachsen ins benachbarte Franken hinüberführt: die Apostel- und Prophetenreliefs am Georgenchor des Domes zu Bamberg (siehe Tafel 22), die wohl kaum vor 1230 anzusetzen sind.

Früh empfand man die leeren Schrankenmauern als störend, bekleidete sie gern mit Wirkteppichen oder, wie in Hildesheim, Halberstadt mit Blendarkaden, die mit reliefierter Gestaltung ausgeführt wurden. Waren

in Hildesheim und Halberstadt nur einzelne – dort stehende, hier sitzende – Apostelfiguren benutzt (Tafel 14), so verwendet der Bamberger Meister je zwei Figuren, die nicht mehr – jeder mit seinen Gedanken beschäftigt – stumm nebeneinander stehen und sitzen, sondern in Wechselrede sich unterhalten. Alle Stadien von ruhigem Gespräch bis zum zornigen Auseinanderlaufen wechseln an uns vorüber: die Apostel im allgemeinen gelassen, die Propheten voller Erregung.

Es ist schon mancherlei über die Genesis dieser Figurenreihe geschrieben worden. Am einfachsten bleibt wohl die Lösung, daß der Meister nicht von der Skulptur, sondern von der Malerei herkam, wie die Stuckarbeiten in Hildesheim und Halberstadt auch als modellierte Malerei angesprochen werden können. Die gleichzeitige Malerei hatte gemäß ihrer schnelleren Entwicklung, die im ganzen Mittelalter der Plastik vorausseilt, schon seit der Wende des Jahrhunderts eine immer stürmischere Gestaltung angenommen. Oft erscheinen ihre Kompositionen wie von Wirbelwinden umbraust, die Falten umflattern in zackigen Zipfeln die hektisch gebogenen Leiber, aus denen lodernde Glut hervorzubrechen scheint. Dieses barocke Wesen hatte sich der französischen spätromantischen Plastik schon vor der deutschen bemächtigt. Besonders in den Portalen der burgundischen Kirchen zu Souillac, Vézelay und Moissac finden wir Gruppen, die in ihrer Ekstase die Bamberger weit hinter sich lassen. Dafür vermisst man bei ihnen das ausgesprochene Körpergefühl des deutschen Meisters. Im Gegensatz zu jenen sind seine Körper – trotz mancher anatomischer Unmöglichkeit – von wahrhaft antikem Lebensgefühl erfüllt. Arbeiten zweier Gesellen lassen sich deutlich aus seinem Werke abscheiden. Ihre Art ist mechanischer, sie häufen die Falten willkürlicher als der Meister. Er gehört zu den in der deutschen Kunst immer wiederkehrenden genialen Eigenbröttern. Ihre Arbeit ist Anfang und Ende zugleich. Die Tradition wird von anderen, weit schwächeren Schultern getragen. Bevor wir in die offensichtlich von Frankreich gespeiste gotische Epoche eintreten, geziemt es sich, eines besonders in Deutschland gepflegten Zweiges der Goldschmiedeplastik zu gedenken, die man gewöhnlich dem Kunstgewerbe beiordnet, der „rheinischen Schreinsplastik.“ Seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts wird in der Gegend zwischen Rhein und Maas die schon früher geübte Sitte, heilige Gebeine in kostbare Schreine zu betten, zu einer formlichen

Mode. Diese Schreine bestehen gewöhnlich aus einer in Holz nachgebildeten einschiffigen Minaturbasilika, deren Dach mit Email- und Reliefplatten benagelt ist, während eine Arkadenreihe die Seiten zu decken pflegt. In ihren Bogenstellungen sind Figuren von Heiligen, Aposteln, auch Kaisergestalten, wie am Schreine Karls des Großen zu Aachen, sitzend oder stehend, meistens in silbergetriebenem Hochrelief angebracht. Edelsteine, Emailstreifen, getriebene Tierbänder, Kameen, gegossene Firstleisten mit großen Knäufen verhelfen dem Ganzen zu einer überreichen manchmal etwas barbarischen Wirkung. Am edelsten unter allen ist zweifellos der Dreikönigschrein im Kölner Dom (Tafel 23), in dessen ausnahmsweise dreischiffiger Basilika die Skelette der drei Heiligen aus dem Morgenlande noch heute ruhen sollen. (Friedrich Barbarossa hatte sie nach der Eroberung von Maßland 1162 seinem Kanzler Reinald von Dassel, dem Erzbischof von Köln, geschenkt). Auch die an diesem Schrein angebrachten sitzenden Apostelfiguren erheben sich qualitativ wesentlich über die anderen, obwohl sie an innerer Dramatik vielen nachstehen, zum Beispiel denen am Schrein der heiligen Elisabeth in Marburg. Man hat den Beginn des Kölner Domschreins in die Hände des damals berühmtesten Wander-Goldschmieds Nikolaus von Verdun gelegt, wozu besonders die ungemein abgeklärte, echt romanisch-französische Formensprache verleitete. Aber abgesehen davon, daß diese edle Kühle auch der sächsischen Spätbyzantinik durchaus vertraut ist, zwingt doch die kurze Zeit, die Nikolaus an dem Kölner Schrein gearbeitet haben könnte, zu der Annahme, daß im wesentlichen ein deutscher Meister die Arbeit etwa um 1220 vollendete. Die von ihm geschaffenen Plastiken schließen in ihrer ruhevollen Monumentalität sich zwanglos der sächsischen Gruppe an und sind uns besonders als Erzeugnisse des Rheinlandes lieb, das für diese Zeit eigentlich arm an Plastik auf uns kam. Auch bei den Schreinfiguren möchten wir auf die schon mehrmals erwähnte hier durchaus wohlangebrachte Tierlichkeit in der Einzeldurchbildung hinweisen. Sollten nicht doch mehr Fäden, als uns heute bewußt ist, die Goldschmiede mit den Großplastikern dieser Zeit verbunden haben! Bei dem nicht allzugroßen Reichtum an Einzelwerken hält es schwer, solche Gemeinsamkeiten allein aus dem Zeitsstil zu erklären. Man betrachte daraufhin auch Tafel 21.

Die Zeit des ritterlichen Ideals

Der Penner, auf den auch dieser Abschnitt zu bringen ist, bleibt die ritterlich-internationale Grundform der Zeit, aus der letzten Endes auch die Eigenart mancher spätromanischen Werke zu erklären sind, so wenig die völkische Sonderentwicklung übersehen sein soll. Wir stehen um das Jahr 1250. In Frankreich hatte sich ein plastischer Frühling entfaltet, dessen Reichtum gegenüber die deutsche Produktion trotz ihres hohen qualitativen Niveaus zurücksteht. Zählt man doch allein an der Kathedrale von Reims mehr als tausend Statuen. Noch heute kennen wir, wie die im Kriege erschienene Arbeit von Heribert Reiners über die Kunstdenkmäler im französischen Grenzgebiet zwischen Maas und Mosel beweist, Arbeiten in entlegeneren französischen Provinzen nur ungenügend oder überhaupt noch nicht, (Auxerre, Vienne, Narbonne und viele andere) während die deutschen bis auf geringe Ausnahmen wirklich durchforscht sind. Deutschland wäre der Zahl nach als eine Zweigniederlassung der französischen Plastik – wie etwa Spanien – zu bezeichnen, hätte es aus sich heraus nicht eine Reihe von Meistern hervorgebracht, die – äußerlich wohl von Frankreich abhängig – innerlich dieses ebensoweit hinter sich ließen wie Wolframs Parzival sein französisches Vorbild.

Der Stoff gliedert sich in der Hauptsache nach folgenden Städten: Erste Welle um 1250–70, Straßburg, Bamberg, Naumburg, Münster. Zweite Welle um 1300: wiederum Straßburg, Freiburg, Magdeburg, Köln, Erfurt und andere.

Erste Welle der Frühgotik um 1250–70

Mitten in der „kaiserlosen, der schrecklichen Zeit!“ Die zu sehr im Bann des kaiserlichen Machtgedankens stehende populäre Geschichtsschreibung hat das Interregnum zu schwarz gezeichnet. „Nulla salus nisi sub imperatore!“ In der Kunst können wir kein Nachlassen der schöpferischen Kräfte sehen. Gerade in den kaiserlosen Jahren steigen der Straßburger und der Kölner Dom mit Macht empor; Ecclesia und Synagoge in Straßburg, die Stifterfiguren und der Lettner im Dom zu Naumburg, das Fürstenportal, die Adamspforte, Elisabeth und der Reiter in Bamberg entstehen, Gipfelwerke aller deutschen Kunst schlechthin.

Schließt auch der Kaiser im Untersberge – die vom Kaiserthum ausgangene Woge nationalen Schwunges warf sich in gewaltiger Dünung noch durch alle deutschen Herzen, wie wir heute – mögen wir mit dem Verstande die Kaiserzeit als überwunden erachten, doch gefühlsmäßig erst jetzt recht erkennen, was wir verloren. So beweist das deutsche Volk in der Kunst des Interregnum, daß es trotz seines Abtretns von der weltgeschichtlichen Vormachtstellung immer noch zu wahrer Größe fähig war. Hinzukam, daß Deutschland trotz aller lokalen Fehden sich im Grunde jetzt ruhigerer Jahre erfreute als zur Zeit der ständigen Römer- und Kreuzzüge. So hatten die Fürsten, geistliche wie weltliche, dazu die aufsteigenden Städte und Stifte mehr Muße als früher, sich der Kunst anzunehmen. Ja, die oft unerfreuliche politische Ruhe dürfte geradezu zur Beschäftigung mit künstlerischen Projekten aufgerufen haben. So hat die deutsche Plastik im deutschen Interregnum ihre erste Blütezeit erlebt und hat uns mit Werken beschenkt, die wir getrost neben die besten griechischen, ja über die gleichzeitigen französischen stellen können.

Strasburg. *Ekklesia* und *Synagoge*, sieghaftes Christentum gegenüber bezwungenem Judentum! (Tafel 25) Wohl nie ist die Niederlage versöhnender gestaltet. Zwei gleich hohe, gleich edle Gestalten in wundervoller Linie mit einander verbunden, die schlanken Leiber von zartem Faltenriesel umflossen, erhabenen Hauptes die Siegerin, wehmutsvoll geneigt die Besiegte, deren adlige Händen der zerbrochene Lanzenkopf entgleitet. Jedes Wort erscheint angesichts dieser steingewordenen Klage plump, ja roh. Um 1250 stellte der Meister diese beiden Statuen – mit noch dreizehn anderen in der Revolution zerstörten – an das südliche noch romanisch gerundete Doppelportal des Strasburger Münsters, in dessen einem Bogenfeld er nicht minder herrlich den Tod Marias im Kreise der Jünger einfügte. Der Meister kannte Chartreser Figuren von verwandter Haltung, wie die der heiligen *Modestia*. Er blieb trotzdem ein Deutscher. Niemals hätte ein französischer Meister in diesem damals noch rein deutschen und deutsch fühlenden Elsaß ein solches Werk zu schaffen vermocht, abgesehen davon, daß wir in der ganzen französischen Kathedralplastik keinem innerlich verwandten Werke begegnen. Diese Schöpfung ist zutiefst im deutschen Wesen verwurzelt. Das deutsche Volk hat stets stärker mit dem Besiegten als mit dem Sieger gefühlt! Durchzitterte nicht auch das Herz dieses Bildhauers der

Schmerz um den Niedergang der deutschen Kraft! Und würde dieses Argument nichts beweisen, wir brauchten nur auf die am Sterbebett Marias zusammengekauerte Maria Magdalena zu blicken, um unverrückbare Gewissheit zu gewinnen. Von dieser Straßburger Magdalena zu der, die – wenige Kilometer südwärts in Elsäss – auf Grünewalds Kreuzigung unter dem Kreuz die Hände in irrem Schmerz emporkrampft, führt ein gerader Weg, der hohe Weg der deutschen Kunst, an der Elsäss, der vom Vogesenwall zum Rheine gelagerte Garten der Alemaniern, damals noch innigen Anteil hatte. (Vergleiche auch Tafel 26.) Wir gedenken noch der aus gleicher Werkstatt herborgegangenen Gestalten am sogenannten Engelspfeiler in Münster, an dem in höchst phantastischer – auch unfranzösischer Art – das Weltgericht in wenigen Figuren symbolisiert ist. Auch an ihnen empfinden wir die der französischen Kunst fremde Freude an dramatischer Aktion. Die Apostel – von ähnlicher Gestalt wie Ecclesia und Synagoge, aber mit leidenschaftlich abgezehrten, wenn auch nie unedlen Gesichtern – schreiten gleich den Bamberger Propheten wie in erregtem Disput um den Pfeiler hinter einander her, der dadurch selbst in Schwingung versetzt erscheint. Pathos im Großen paart sich mit Zierlichkeit im einzelnen – ohne wie an den verwandten Chartreser Figuren mechanisch prezios zu werden.

Bamberg. Wer vom Main den Domberg zu Bamberg emporsteigt, den grüßen schon von weitem französische Türme. Zwischen 1240–50 müssen die beiden Westtürme erbaut worden sein. Der neue Meister vollendete damit den Bau nach Westen in frühgotischen Formen, die er direkt von der Kathedrale in Laon übernahm. Mit seinem Auftritt nimmt die bis dahin in Franken noch konsequente deutsch-hochromanische Form ihr Ende, die trotz ihrer Vorliebe für den rheinischen Übergangsstil den Anschluß an die französische Gotik zu vermeiden wußte.

Zu gleicher Zeit mag wohl noch (um 1220–30) das sogenannte Fürstenportal mit den Aposteln und Propheten im Gewände (Tafel 24) entstanden sein, dessen Bogenfeld allerdings erst einige Jahrzehnte später der zweite Meister das letzte Gericht einfügte. (Oder sollten, wie heute Steinhausen und Beckmann in einer Stadt nebeneinander arbeiten, der alte noch gleichzeitig neben dem jüngeren geschafft haben?) Der ältere Meister steht dem des Georgenchors noch recht nahe, ohne wohl direkt mit

ihm zusammenzuhängen. Seine Figuren sind unseres Erachtens noch genialer als die jenes konzipiert: Zwischen reich verzierten Säulen stehen wiederum Säulen, die aus übereinanderstehenden Körpern gebildet sind: Apostel, die wirklich auf den Schultern der Propheten stehen. Wie oft wird dieses Bild gedankenlos gebraucht; hier erschrickt man ob der Kühnheit. Der deutsche Bildhauer weicht vor keinem von ihm literarisch geforderten Vorwurf zurück, wenn er überhaupt nur einigermaßen bildlich zu bewältigen ist. Man erinnere sich der seltsamen Lage des Johannes an der Brust Jesu in den Abendmahlsdarstellungen, die nur durch die verkehrt übernommene Bibelstelle: „Johannes lag an der Brust des Herrn,“ veranlaßt wurde. Man wußte nicht mehr, daß die antiken Gäste beim Mahle auf Ruhebetten nebeneinander lagen. Trotzdem fand man sich mit der fast unmöglichen Situation ab, ja leitete aus ihr eine der tiefsten Schöpfungen der deutschen Mystik ab: die Gruppe des Heilandes, dessen tiefste Geheimnisse in letzter Nacht das Ohr des Lieblings aus seinem Herzen trank.

Die Bamberger Propheten-Apostelsäulen gehören nicht nur zum kühnsten, auch zum besten der spätromanisch-frühgotischen Plastik. Durchströmt von zuckendem Leben, das ihre Leiber im Gegenklang übereinander schraubt, umwirbelt von flatterndem, nasslem Linnen, das sich in breiten Flächen ihrem Körper anklebt und daneben in steilen Graten erstarrt: so scheinen sich diese Leibersäulen aus dem Gewände zu lösen und lassen vergessen, daß sie mit einem Drittel ihrer Körper immer noch in die Wandung eingebunden sind. Über der Körperbewegung vergibt man fast die Köpfe, die ein gleiches Leben aus sich sprühen.

Wir wissen nicht, woher der Meister kam. Gewiß hat er, wie der ihm nahestehende Georgenchormeister, die stark bewegte Malerei seiner Zeit gut gekannt, sicherlich auch Südfrankreich besucht. Er blieb ein Großer in deutscher Plastik – oder sagen wir besser: in deutscher Skulptur. Denn diese Figuren sind herrliche Meisterkunst, mehrere Jahrzehnte vor den Werken Giovanni Pisanos geschaffen, die ihnen wieder nahe kommen.

Kühl und klar tritt neben ihn der zweite Bamberger Meister. Ihm und seiner Werkstatt entstammen folgende Werke: 1. Die Adamspforte (Taf. 27-30) / 2. Der Reiter (Taf. 31) / 3. Ekklesia und Synagoge (Taf. 32) 4. Der Engel der Verkündigung (Taf. 33) / 5. Das Tympanon des Fürstenportals (Taf. 34, 35) / 6. Begegnung Marias und Elisabeths (Taf. 36).

Außer dem Tympanon und dem Reiter sind alle seine Arbeiten dem romanischen Bau ziemlich willkürlich eingefügt. Etwas sinnlos scheint der Figurenzyklus der Adamspforte zusammengestellt zu sein: Adam und Eva, Petrus und Stefanus, Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde. Vielleicht war eine größere Portalanlage geplant, vor deren Vollendung der Meister starb. Oder mag sonstwie ein Zufall die Arbeiten in dieser unbefriedigenden Aufstellung uns hinterlassen haben: Sie sind ein Symbol der deutschen Plastik um 1250. Vor Weesels grundlegender Erforschung der Bamberger Plastik stand die Kunstgeschichte vor einem Rätsel. Mitten in der Wüste eine Oase höchster Vollendung! Jetzt kennen wir den Zusammenhang. Der Meister kam direkt von Reims nach Bamberg. Was an der französischen Königskathedrale sich mühelos zusammenfügt: der durchaus gotische Bau mit seinen Hunderten von Skulpturen, ein organischer Kosmos, in der Entwicklung beispieloser Anstrengung eines Jahrhunderts Stück zu Stück harmonisch sich zusammenfügend, das erscheint am romanischen Dom zu Bamberg seltsam verpropft wie die „Lise“ Renoirs im Folkwang-Museum zwischen den westfälischen Fabriken. So organisch das Gewände des Fürstenportals, so unorganisch das der Adamspforte. Ihre Figuren sprengen die zu engen Wandungen, weniger durch das Maß ihrer Leiber als durch ihre seelische Spannung. Angesichts dieses Kaiserpaars, Heinrichs II. und Kunigundes, fühlt man, wie tief der deutschen Brust der Kaisergedanke verwachsen war. Kein ergreifenderes Denkmal hat je eine Zeit ihrer Vergangenheit gesetzt. Gewiß, die Figuren sind in ihren Grundzügen von Frankreich mit herübergebracht, wo der Meister jedenfalls auch – gemäß seiner Leistung – an erster Stelle mitarbeitete, aber sie sind hier mehr als die dortigen in lange Reihen gesetzten Statuen. Sie sind in Wahrheit Bekenntnisse eines großen selbständigen Gefühles, ihre traditionelle Aufstellung nur zufälliger Rahmen. Das beweisen auch die Gestalten Adams und Evas, die der Meister nicht in Reims entlehnen konnte, da sie dort noch, dem Zwange der Kirche folgend, bekleidet erscheinen. Hier gab er die ersten unbekleideten Leiber, von wahrhaft urweltlicher Nacktheit. Wohl nie ist das Wesen des Menschen so erschöpfend erfüllt als in diesen Köpfen der beiden Stammeltern (Tafel 29/30). Jung und begabt, dumpf und herrisch, starr und schmiegsam, beide edel-furchtbare Raubtiere. Denkt man an die über

zweihundert Jahren späteren Figuren Adams und Evas an der Marienkapelle von Würzburg, die Tilman Riemenschneider geschaffen hat, so kommen einem neben Bachschen Rhythmen Mendelssohn'sche Melodien ins Ohr. Den Figuren der Adamspforte, von denen keine so minderwertig ist, daß man eine davon – etwa die des Petrus – einem Gehilfen zuweisen möchte, stehen die des Reiters und der Ekklesia und Synagoge am nächsten. Die Verwandtschaft geht bis in viele Einzelheiten, so daß man auch sie der eigenen Hand des Meisters zurechnen darf. Die Beziehungen zu Reims sind klar – aber immer wieder muß betont werden, daß es keine deutschen Skulpturen gibt, die so von deutschem Geist durchströmt sind.

Dem „Reiter“ sollte man trotz des ihm wohl zukommenden Namens des heiligen Georg den alten Namen lassen. Er bietet der Phantasie weiteren Spielraum als der des Heiligen. Auch er hat sein Vorbild in Reims. Doch welche Verschiedenheit! Das Gesicht der Reims-Königstatue ist scharf wie das eines rechnenden Hofmanns, die Lippen geprägt, die Augen in Höhlen verschleiert: in Bamberg reitet der junge Held in die Welt, der „tumbe klare“, Parzival, die kühlichen Lippen geschrägt, die blauen Augen – sie müssen einst lapislazuliblau gemalt gewesen sein wie die der Essener Goldmadonna – unbefangen ins Weite gerichtet, Spiegel einer untadeligen, hochgemutten Seele.

Hätte der Meister nur dies eine Werk uns hinterlassen: er hätte damit die deutsche Porträtplastik ebenbürtig neben die ägyptische und vielleicht über die griechische gestellt. Der Gradmesser liegt nicht bei der Menge des Herborgebrachten, auch nicht in der formalen Leistung, sondern darin, ob ein Künstler fähig ist, die seinem Volke innewohnenden Gaben des Gemüts und Verstandes in eine das Letzte erschöpfende Form zu gießen. Der Bamberger Reiter ist Abbild der deutschen Jugend wie Polyklets Speerträger das der griechischen. Man sollte nicht vergleichen – denn jedes der beiden ist in seiner Art unvergleichlich – aber im Nebeneinander wird man erkennen, was das deutsche Volk aufzugeben sich mühte, als seine Dichter und Gelehrten seine Söhne zu Griechen zu erziehen versuchten.

Gleiche Worte könnte man für die Figur der Bamberger Synagoge (Tafel 32) finden. Sie ist womöglich noch reicher als der Reiter an persönlicher Gestaltung. Schilderte der Meister in dem Jüngling den heldischen

Kameraden, so erlebt man in der Synagoge das für die mittelalterliche Kunst so seltene Bekenntnis des das Weib sinnlich empfindenden Mannes. Dieser Körper, den das zarteste Linnen mehr enthüllt als bedeckt, ist herb und nobel, wenn auch nicht so adlig wie die der Straßburgerrinnen: hier spielt ein ganz anderer Zauber um Brüste, Schenkel und Knie. Angesichts dieses Werkes empfindet man mit Wehmut, welchen Weg die deutsche Plastik hätte gehen können, wenn sie nicht außerkünstlerische Momente von diesem Wege abgedrängt hätten, und – sie sich nicht so leicht hätte abdrängen lassen.

Gemütlich schwächer und darum statuarisch milder wirksam ist wie in Straßburg die Gestalt der Ekklesia. Beide Figuren sind leider so hoch aufgestellt, daß man am Bau sie kaum ganz genießen kann. Erst der Abguss und die Photographien enthüllen ihre plastische Kraft. Dieser Aufstellung ist es zuzuschreiben, daß die früheren Historiker, zum Beispiel Schnaale, sich in ihrer Einschätzung vergriffen.

Gleich unverdient war die Miskachtung, die man bisher dem Engel der Verkündigung (Tafel 33) entgegenbrachte. Gewiß, seine Aufstellung im Dom erlaubte nur zur Abendstunde eine glückliche Betrachtung, auch fehlt seiner energischen Bewegung die kompositionelle Komponente der Maria, die seiner Erscheinung durch den Gegenklang ruhiger Hingabe das Allzuheftige genommen hätte: trotzdem hätte man nicht übersehen dürfen, wie ganz einzig diese Gestalt auch in der deutschen Kunst steht. Man hat sich seit Alters daran gewöhnt, im Verkünder der himmlischen Botschaft einen dientbeflissen Knappe neutraler Holdseligkeit zu sehen. Der Bamberger Meister faßt auch diese Gestalt im vitalen Sinne. Dieser Engel kommt wie Eros ägnetischer Frühzeit im Föhn daher. Neues Leben und erneutes Erleben strahlt aus diesen lachenden Augen. Denn er bringt in Wahrheit das neue Leben vom Himmel zur Erde hernieder. Auf unsere Lippen drängt sich die Liebeshymne Antigones: Eros, Allsieger im Streit, der auf die Brust dich stürzest... Nicht weniger dramatisch offenbart sich das Wesen des Meisters in dem auch bisher zu wenig gewürdigten Tympanon des letzten Gerichts. In den Köpfen begegnen wir – bis auf das grauenvoll erhabene Gesicht Christi – bekannten Zügen, in der Komposition braust uns ein Strom plastischer Leidenschaft entgegen, wie er erst dem fünfzehnten Jahrhundert wieder eigen sein wird. Anstatt der kühlen Gruppenbildung der französischen

Hochgotik ist auf die wesentlich dramatischere romanische Formung – etwa von Vézelay – zurückgegriffen. Entwirrt man langsam den Schwall der Gestalten, so enthüllen sich Einzelbildungen von hohem, poetischem Reiz wie zum Beispiel die Gruppe des jungen Mädchens, – oder soll es ein Engel sein? – das den König zum Weltenrichter heranführt, oder der Kahlkopf des Geizhalses, der zwischen König und Papst mit einer erschütternden Mischung von Angst und Entsetzen dem Höllenschlund entgegenwandert, aber trotzdem seinen Geldsack krampfhaft an sich preßt. Man hat öfters dieses Tympanon, soweit man sich überhaupt darum kümmerte, der Werkstatt des Meisters zugeteilt, auch auf den grimmäsernden Eindruck der Gesichter hingewiesen, den der Meister sonst – als zu unedel – nicht verwandt habe. Solches Urteil läßt die Kenntnis vom Umfang deutsch-mittelalterlicher Anschauung vermissen. Würde man ohne lange Prüfung dem Meister des Engelkonzerts auch die Isenheimer Kreuzigung zuweisen, wenn ihre Tafeln zufällig räumlich weit getrennt auf uns gekommen wären! Wir möchten dieses Tympanon, da es noch die stärkste Verwandtschaft mit den Gewändefiguren des ersten Bamberger Meisters aufweist – besonders in der Gewandung, die sich wie bei jenem angefeuchtet um die Glieder preßt –, an den Anfang seiner Tätigkeit stellen, auch schon darum, weil es mit dem Bau noch in fester Verbindung steht, während alle seine anderen Werke bis auf den Reiter zufällig aufgestellt erscheinen. (Vergleiche auch Tafel 34!)

Es bleibt uns noch die Begegnung Marias und Elisabeths: Ihre Figuren sind so unglücklich aufgestellt, daß man lange Zeit überhaupt keinen Zusammenhang zwischen ihnen fand und deshalb Elisabeth die „Sibylle“ nannte, ein Name, der nicht schlecht zu ihr paßt. Denn Elisabeth schaut die Zukunft, wenn sie sich vor der jungen Mutter niederwirft und die Frucht ihres Leibes segnet. Unter den vielen Reimser Figuren hinterließen in dem Meister zwei einen besonders tiefen Eindruck, die nach dem Vorbilde antiker Statuen geschaffen worden waren: die beiden heute schon in weiteren Kreisen bekannten Statuen der Maria und Elisabeth am Mittelportal der Reimser Westfront. Instinktiv fühlte sich bereits der Reimser Meister zu den noch aus römischer Zeit zu Tage stehenden antiken Werken hingezogen. Er möchte in ihnen den gewaltigen Abstand empfinden, den die gotische Plastik im Formalen noch in so Vielem von der Antike trennte. Mit eindringender Liebe ging

der Franzose jeder ihm noch ungewohnten Falte nach. Er wußte auch den Köpfen ein großes Maß antiker Serenität zu geben. Nur eins blieb aus: die tiefe seelische Verbindung zwischen den beiden Frauen, die bei diesem Thema doch die Hauptaufgabe bilden mußte. Wie plaudernd stehen sie nebeneinander, gleich zwei Nachbarinnen, die sich zufällig auf der Straße begegnen. Diesen Mangel hat der Bamberger empfunden. Unter seinen Händen formte sich ein ganz Neues. Nur von weitem wird man noch an Reims oder gar an die Antike erinnert. Die Köpfe und Körper sind durchaus deutsch, wie die Glieder von gewaltigen Ackerpferden. Die Gewänder fließen zwar noch einigermaßen im antiken Geleise, sind aber so voller Eigenleben, daß man von einer Nachahmung wie in Reims überhaupt nicht mehr sprechen kann. Ganz tief ist das seelische Problem gefaßt: Das Gegeneinander der beiden Frauen, die – beide gesegneten Leibes – sich als Vertreterinnen zweier Welten gegenüber stehen. Elisabeth, die Greisin, schaut, den hageren Adlerkopf auf steilem Hals gereckt, hinunter in den Tag, da ihr Sohn bekennen muß: „Ich bin nicht wert, die Schuhriemen zu lösen dem, der nach mir kommen wird. Ich muß abnehmen, er muß zunehmen.“ Wie das Gewand in gewaltiger Kaskade von ihrer rechten Hand herunterrauscht, so wird mit diesem Sohn eine Welt in blutigem Sturz zusammenbrechen, die er vergeblich zur Buße rief. Maria, das junge volle Weib, steht dagegen in stiller animalischer Ruhe. Sie fühlt, daß das Leben unter ihrem Herzen nicht aufhören wird zu leben und zu wachsen bis an aller Tage Ende. Dort heroischer Verzicht, hier still sich genügende Zukunft. Noch tiefer als in der Straßburger Synagoge und Ekklesia ist in den beiden Bambergerinnen das Geschick zweier sich ablösender Kulturen zum lebendigen Symbol erhoben. Sollte es ein Zufall sein, daß dieses Werk just in den Jahren entstand, in denen sich auch zwei Welten von einander trennten: die bürgerlich-demokratische von der kaiserlich-ritterlichen... Naumburg: In den gleichen Jahrzehnten vollzieht sich wenige Meilen nordöstlich im Dom zu Naumburg die zweite große Schöpfung der deutschen Plastik: 1. Die Arbeiten am Westlettner (Tafel 37–39) / 2. Die Stifterfiguren im Westchor (Tafel 40–42). Beide um 1260–80. Es wird wohl niemals ganz sicher zu sagen sein, welche Gruppe vor der anderen entstand, was auch schließlich unwichtig bleibt, da die Arbeit von dem gleichen Meister, wenn auch mit Gehilfenunterstützung, ge-

leistet wurde. Beginnen wir also mit den uns altertümlicher anmutenden Arbeiten des Westlettner. Aus ihrer Zeit stammen der Crucifixus mit Maria und Johannes am Durchgang zum Westchor und die in die Lettnerbrüstung eingelassenen Reliefs der Passion Christi. Auch dieser Meister kam vom Westen. Im Mainzer Dom hatte er einen ähnlichen, jetzt verschwundenen Lettner wie den Naumburger gefertigt, von dem sich einige Teile wie die Beelis: Christus thronend zwischen Maria und Johannes dem Täufer, und die „Seligen und Verdammten“ am Dom und im Kreuzgang erhalten haben. Der Stil dieser Meisterarbeiten weist nach Frankreich. Ihr Schöpfer wird in Reims, vielleicht auch noch in Amiens in der Hütte gearbeitet haben, wo er die aus seiner sächsischen Heimat mitgebrachten Byzantinismen bis auf wenige ablegte. (Dass er ein Sachse war, beweist der schon in Mainz von ihm angewandte sächsisch-slavische Gesichtstypus, den man in Straßburg und Bamberg vergeblich suchen würde.) In die Heimat zurückgekehrt, wird er zuerst die Kreuzigungsgruppe geschaffen haben. Merkwürdig, wie in dem Körper des anscheinend ganz naturalistischen Christus, dem er den Kopf eines Bauern gibt, noch das byzantinische Schema sich weiter schleppt! Wir denken an den Crucifixus von Wechselburg, mehr noch an den ungleich ausdrucks volleren – allerdings gemalten – des Coppo di Marcovaldo in San Domingo in Arezzo. In den beiden Seitenfiguren geht der Meister ganz eigene Wege. Nur wie durch einen Nebel sieht man noch den byzantinischen Johannes etwa der Freiberger Kreuzigung (Tafel 16), der in milder Trauer die Hand an die Wange legt. Die konventionelle Geste ist hier zu einer hochdramatischen Schmerzbewegung geworden. Diese Kraft wird man im Frankreich des dreizehnten Jahrhunderts vergeblich suchen. Noch persönlicher wirkt Maria. So zerfasert ihr Gewand in unzähligen Falten herunterstürzt, so irr und fassungslos ist auch ihr Gesicht, aus dem die Zerstörung ihrer Seele schreit. Dieser Verzweiflung gegenüber erscheint der Schmerz des Johannes beinahe etwas schauspielerhaft (Tafel 37).

Wiederum kann man in der deutschen Plastik beobachten, wie das Gewand zum Träger seelischer Stimmungen wird. Bei der Elisabeth zu Bamberg des dramatischen Pathos', bei der Maria zu Naumburg tränensoser Verzweiflung. Man könnte sich über die Reliefs in der Lettnerbrüstung sehr literarisch verbreiten: noch nie stand bis dahin die deutsche

Kunst so auf eigenen Füßen wie in dieser Passion. Schwerblütig und glutvoll zugleich zieht in wenigen Bildern das Drama von Christi Leidensgang an uns vorüber: Das letzte Mahl, die Gefangennahme, die Auszahlung des Blutgeldes an den Verräter (Tafel 38), die Flucht Petri vor der Magd, das Verhör vor Pilatus, der seine Hände wäscht (Tafel 39). Ein Gewaltiger formte hier souverän den alten Stoff, ohne um die byzantinische Tradition sich zu kümmern. Es waren seine Leute mit slavischen Backenknochen, die hier Christus vor den Richter schleppen – wendische Bauern, die mit dem Bauer Jesu zu Tisch sitzen, die gierig das Geld hinnehmen, drehhauen und sich davon machen. Er hatte seiner Umwelt tiefer in die Seele geschaut als irgend einer vor ihm. Denn hier war er – trotz aller seiner Beweglichkeit – ein Bauer, der den alten Stoff wie seine Scholle zu neuer Frucht zwingt. Ein Edelmann dagegen als Meister der Stifterfiguren, die an dem vom Lettner abgeschlossenen Weltchor längs dem Gewände über dem früheren Chorgestühl die Wacht halten. Es wird heute wohl noch wenige Gebildete in Deutschland geben, die sie nicht kennen: Acht Männer und vier Frauen aus dem Hause der Wittiner und Konradiner, die in stiller Feierlichkeit, gerecht und qualvoll, hier versammelt sind. Landedelleute vom Stämme der Gneisenau und Hindenburg, wie sie in unermüdlichem Kampf herrisch und pflichtbewusst Deutschland ins Slavenland hineinzwangen. Hier ist Klang und Rhythmus des Nibelungenliedes:

Ans ist in alten maeren / wunders vil geseit
Von heleden lobebaeren / von grozer kuonheit
Von fröuden hochgeziten / von weinen unde klagen
Von küener recken striten / muget ir nu wunder hoeren sagen.

Wie im Nibelungenliede, das auch an der Ostgrenze des Reiches entstand, sich klar die Charaktere in Licht und Schatten zu greifbaren und darum ergreifenden Persönlichkeiten runden, so finden wir hier zum ersten, ja zum letzten Male in der deutschen Plastik des Mittelalters wirkliche Rundfiguren. Sie stehen nur noch traditionell vor dem Säulengewände des Chores. Wir schauen wie in einem Spiegel die Züge des deutschen Nationalcharakters in einem Reichtum der Gestaltung wie nie sonst wieder: die adlige Lebensauffassung, den unbeugsamen Mut,

die Treue und Liebe zwischen Mann und Frau, die Treue gegen den Freund, der alle anderen Pflichten nachzustehen haben. Über allen, mit Ausnahme der kecken Reglindis, liegt ein Zug der Wehmutter, die sich bei einzelnen bis zur Qual steigert. Nur in einem ist finsterner Entschluß: der, hinter seinem Schild geduckt, das Schwert zum Zweikampf zückt. Es ist Graf Dietmar, der im Zweikampfe fiel.

Man hat den Meister einen Realisten genannt. Gewiß: keiner hat wie er die der Plastik so herrlich entgegenkommende Gewandung seiner Zeit zu meistern verstanden, keiner hat edlere Hände und größere Fäuste geschaffen, keiner hat, unbekümmert um alle Tradition den Herrn der Welt zum Bauern gemacht, der selbst beim Abendmahl wie ein dumpfer, müder Mann unter lautem Volke sitzt. Aber dieser Realismus klebt doch nur an der Oberfläche. Wenn es darauf ankommt, Seelisches zu geben, setzt er ohne Rücksicht auf die natürliche Anatomie die Augen des Johannes schräg in weitaufgebrochene Höhlen, schichtet die Gewänder zu eigener Sprache wie bei Maria unter dem Kreuze und Wilhelm von Kamburg (Tafel 42) und weiß selbst aus dem senkrechten Fall schwerer Falten, wie bei der herrlichen Gestalt der „Witwe“, das Motiv niederdrückenden Leides so klar herauszuholen, daß der Begriff des Realismus für ihn ärmlich wirkt. (Vergleiche auch Tafel 41/42.)

Er war einer der ganz großen, ja der größte Plastiker Deutschlands schlechthin. Gleichweit vom Naturalismus wie vom Manierismus entfernt, gestaltet er sein Bildwerk aus der Fülle persönlicher Anschauung und aus der seelischen Beherrschung seines Stoffes, wobei ihm das für einen mittelalterlichen Bildhauer ganz einzigartige Glück zur Seite stand, ein Thema behandeln zu dürfen, das weder von der Tradition beschwert, noch an kirchliche Forderungen gebunden war. Was hätte, auf diesem Wege fortfahrend, die deutsche Kunst noch zu sagen vermocht, wenn ihr weitere Themen dieser Art gestellt worden wären!

Es erübrigt sich fast, der künstlerischen Vergangenheit des Meisters noch im einzelnen nachzuforschen. Gewiß hatte er sich mit den Meisterstätten französischer Meißelarbeit vertraut gemacht. Das beste gab ihm sein deutsches Blut. Er kannte wohl auch das Nibelungenlied, noch besser jedoch wußte er um den deutschen Menschen Bescheid. Schließlich bleiben das alles Erklärungsbehelfe. Seien wir stolz darauf, zu bekennen, daß dieser deutsche Künstler aller Einordnungsversuche spottet,

wie Gulliver der Zwirnsäden, mit denen ihn Zwerge zu fesseln suchten. Sein Werk ist zeitlos wie alle letzten Offenbarungen der dämonischen Seele. Glücklich alle diesenigen, denen ein verwandt starkes Herz auf seinem Wege nachzusteigen gestattet.

Von einem hohen Gipfel gilt es abzusteigen in ein flacheres, wenn auch noch hohes Land. In Münster – in der dunkeln Vorhalle des Domes – steht eine Reihe von Figuren, in eine spätromanische Arkatur der Rück- und der Seitenwände eingefügt. Die meisten interessieren uns weniger. Es sind seltsame Gebilde des spätromanischen Stiles, umflattert von wildem Gewandgekräusel, mürrisch und greisenhaft dreinschauend, letzte Stilstufe der nicht mehr lebensfähigen byzantinischen Plastik, die in dem gehäuften Reichtum ihrer gleichgültigen Formen dort Fülle vorzutäuschen sucht, wo nur ein Nicht-mehr-weiterkönnen uns angähnt. Unter diesen Figuren stehen auf den Schmalseiten je zwei spätere Gruppen: der heilige Laurentius und Erzbischof Heinrich II. von Isenburg, die heilige Elisabeth und Gottfried von Kappenberg (Tafel 43–45). Sie verdienen es, in Deutschland mehr als bisher bekannt zu werden, um so mehr als sie in so enger Verwandtschaft zu dem Haumburger Meister stehen, daß man zum mindesten einen Schüler von ihm als ihren Schöpfer ansehen muß (etwa um 1270). Leider ist ihr Stand in der Vorhalle so ungünstig, daß man sie nur mit Bodenreflexlicht aufnehmen kann, worunter die Plastizität der Figuren leidet.

In ähnlichem Verhältnis wie die Münsterer Figuren zu Haumburg stehen (Tafel 46) zu dem zweiten Bamberger Meister die Grabmalsfiguren des Grafen Otto von Henneberg (gestorben 1244) und seiner Gemahlin Beatrix von Courtenay (gestorben um 1245) im Kloster Frauenroth bei Kissingen. Wohl nicht diesem selbst gehörig, so doch von einem wandern- den Grabmalskünstler, der die Bamberger Plastik kannte und in gleichem Sinne zu schaffen sich bemühte. Das Grabmal dürfte noch dem letzten Drittel des dreizehnten Jahrhunderts angehören. Ein Vergleich mit dem Grabmal Heinrichs des Löwen drängt sich auf, zugleich Rechtfertigung dafür, daß wir die Zeit des hohen Mittelalters in eine kaiserliche und ritterliche Epoche teilen. So hoch der Kaiser über dem Ritter stand, so weit entfernt sich innerhalb eines Jahrhunderts die gotische Formensprache von der romanischen. Im Welfen, dem Gegenpart des Staufer, atmet schwer und tief der Wille zur länderüberspannenden

Macht. Wie auf Säulen ruhen diese gewaltigen Leiber; gleich der Meeresswoge flutet das Gewand königlich darüber hin. Im Rittergrabmal sind die Körper flach und biegsam geworden. Noch wallt das Gewand breit, doch die Wellen sind niedriger, die Bewegung spielerischer. Vollends ist aus den Köpfen, die auch hier noch Idealtypen sind, der Zug des Absoluten gewichen. Als dritte Stufe sei dieser Entwicklung das Grabmal des Bischofs Mangold von Neuenburg (gestorben 1302) im Dom zu Würzburg eingefügt (Tafel 47). Es ist sicherlich wie das der Botenlauben-Henneberg eines der besten Werke dieser Zeit. Diesen heroisch-patriarchalischen Bauernkopf wird man nicht schnell vergessen. Man darf diesem Schädel Zähigkeit zutrauen, gleich der seines Vorgängers Hermann I. von Lobdeburg, der die Ehe des jungen Henneberg anfocht, um nach Jahren das reiche Erbe des Grafen einzuziehen. Vergleicht man aber das Gesamtwerk mit der Grabfigur des Löwen, so empfindet man, daß die monumentale Wirkung allein von der zufälligen—porträthaften—Durchbildung des Kopfes bestritten wird, nach der die der Gewandung ausgeschrieben, ja schon formelhaft erscheint. So wirkt dieses Werk in seiner Gesamtheit episodisch, das Grabmal des Löwen dagegen kosmisch. Eines gegen das andere auszuspielen oder gar herabzusetzen, wäre ebenso verkehrt, als darüber zu spotten, daß der Römerzug des luxemburgischen Romantikers Heinrichs VII. anders ausläh als die, mit denen Heinrich der Löwe zog. Mancher steht mit tieferer Bewegung vor dem Sarkophage des Luxemburgers zwischen den Bürgerepitaphien des Pisaner Campo Santo als vor dem Porphyromonumente des sechsten Heinrich im Dom zu Palermo.

Die zweite Welle der französischen Hochgotik

Strasburg, Freiburg, Magdeburg, Köln, Erfurt

Wir nähern uns der Wende des dreizehnten zum vierzehnten Jahrhundert. Die französische Bautätigkeit geriet seit 1260 mehr und mehr in die Breite. Eine Zersplitterung der Kräfte ließ an vielen Orten Neues mit unzureichenden Mitteln beginnen, Älteres sich mühsam weiterschleppen. Die scholastisch-hieratische Kirche, so sehr sie auch noch nach außen die Zügel zu halten verstand, war innerlich im Abstieg. Schon fühlte man in den größeren Städten Italiens und Frankreichs die Bewegung

der Bettelmönche, die vom heiligen **Franciscus** (1182–1226) und dem heiligen **Dominicus** (1170–1221) ausging. Das zwölfe Jahrhundert hatten die feudalen **Zisterzienser** und **Praemonstratenser** beherrscht. Gleich den Rittern hatten sie sich fern von den Städten in einsamen Waldtälern angesiedelt. Neben strengster Gebetsübung, an der kein Laie teilnehmen durfte, pflegten sie vorzugsweise den Ackerbau und die Kultur edler Gartengewächse, besonders des Weines. Bald wuchs ihr Landbesitz und damit ihr Reichtum zu einem Umfange an, daß sie vielfach als Geldgeber den Fürsten dienlich sein konnten. Im zeitgeschichtlichen Gegensatz zu ihnen verlegten die Bettelmönche ihre Klöster mitten in die Städte hinein, predigten in der Landessprache und waren bald als Beichtväter vielerorts beliebter als die Pfarrgeistlichen. Je mehr die Bettelorden sich der Aufsicht der Bischöfe entzogen und sich allein ihrem dem Papste verantwortlichen Ordensgeneral unterstelltten, desto tiefer wuchs besonders in Deutschland der Groll der Pfarrgeistlichkeit gegen die Prediger. Hinter diesem Grimm stand die Ohnmacht. Denn mit den Bettelorden marschierte die neue Zeit der kleinbürgerlichen Welt, die sich zunächst innerlich, dann in vielen Städten auch äußerlich vom Patriziate lossagte. Diesem rechnete sich die Pfarrgeistlichkeit zu. So scheute man selbst vor Ketzerprozessen gegen bedeutende Männer der neuen Orden nicht zurück, so gegen Meister Eckart, den Prior der niedersächsischen Ordensprovinz der Dominikaner. Er starb im Jahre 1327 in Köln; seine Predigten und Schriften waren schon zu seinen Lebzeiten unendlich begehrt und haben ihre tiefe Wirkung sich bis auf unsere Tage bewahrt. Obwohl er wesentlich stärker als sein Schüler **Suso** noch dem scholastischen Denken in Vielem zuneigt, hat man ihn dennoch mit Recht als den größten Denker der deutschen Mystik bezeichnet.

Mit der Mystik kam eine neue asketische Bewegung in die abendländische Menschheit. Das Kaisertum war zusammengebrochen, das Kreuzzugunternehmen gescheitert, die Machtansprüche der immer imperialistischer sich gebernden Kurie wurden von vielen Laien, ja Geistlichen als unerträglich empfunden, das bewunderte Rittertum hatte nichts mehr zu tun und erschöpfte seine Kräfte in Fehden und Raub, die Städte arbeiteten sich dafür trotz häufiger Kämpfe zwischen Geschlechtern und Zünften empor, verheerende Seuchen gingen durch die Lande, die Naturalwirtschaft lag infolge der von Italien kommenden Geldwirtschaft

in schwerer Krise, die deutschen Könige (erst Albrecht I. wird seit Friedrich II. 1302 nach einem jämmerlichen Bittgesuch an Papst Bonifaz VIII. wieder Kaiser) boten ein klägliches Zerrbild früherer Machtfülle – in Summa: aus den Trümmern des Feudalismus steigt eine neue Welt empor – die bürgerliche Demokratie. – Die „heleden lobebaere“ werden selten, der Minnesang verstummt, die zünftigen Meistersänger werden bald zu singen beginnen.

Natürlich vollzog sich dieser Umwandlungsprozess in dem der Epoche eigenen, langsamem Tempo. Um 1300 herrschte äußerlich noch immer die feudale Welt. Die Kunst zeigt aber schon in mancher Erscheinung, daß neuer Wind sie treibt. In die Gestalten der Plastik und Malerei kommt eine eigenartige Bewegung, wie sie die vorhergehende Epoche nicht kannte. Der ruhige Stand wird zu einem baumartigen Sich-an-wurzeln. Die immer längeren Gewänder fluten über die Füße. Dagegen werden die Körper nach oben hin schlanker, verzichten immer mehr auf Hüften und Schultern, die Finger werden dünner, schließlich ganz ätherisch, die Gesichter verlieren an Fleisch, die Haare krauseln sich dafür umso melodischer, die Gewänder gewinnen an Fülle, rauschen in gewaltigen senkrechten und wagerechten Falten: das betont mannhaftes des dreizehnten Jahrhunderts weicht weiblicher Form. Was den Frauen-gestalten sehr wohl ansteht, weit weniger denen der Männer. Wir treten aus einem Hochwald, in dem Eichen und Tannen stark und gerade emporstiegen, ins Vorgelände, auf dem Birken in sanfter Biegung gegen den hohen Himmel schwingen.

Das ritterliche Mittelalter nimmt Abschied, aber noch sind wir nicht in den angebauten Bezirken der bürgerlichen Welt. Das opus francigenum, die französische Bauart, wird seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts auch in Deutschland selbstverständlich. Neben den Kölnern, die – immer langsamer – ihren Dom weiter bauten (1322 ist glücklich der 1248 begonnene Chor fertig), waren es besonders Straßburg, Freiburg, Magdeburg, Erfurt, Münster, neben vielen kleineren, wo an gotischen Chören und Kirchen gearbeitet wird. Alle letztgenannten haben bis auf die Türme die Vollendung gesehen; nur Kölns Riesenbau sollte Corso bleiben, so emsig man noch bis 1500 den Ausbau betrieb.

Merkwürdig sind für diese Bauten ganze Systeme plastischer Gestalten. So in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg die ganze christliche Welt,

wie sie sich in den syllogistischen Tabulaturen der scholastischen Gelehrten und in den apologetischen Szenen des geistlichen Schauspiels aufbauten: die sieben freien Künste, die törichten und klugen Jungfrauen, die Propheten und Apostel, die Genesis und Heilsgeschichte in typischen Abbreviaturen-Reihungen, die den Pfeilerreihen entsprachen, denen sie oft als Pfeilerfiguren auf reichem Sockel und unter einem Baldachin vorgesetzt waren. Auch die Portale mit ihrer zur Mitte sich verengenden Stufung boten reichlich Platz, der allerdings recht oft nicht gefüllt wurde. Die Gesamtgestaltung muß durch diese Reihenherstellung leicht etwas Monotonie bekommen, es sei denn, daß die Bildner es wie an der Pforte der törichten und klugen Jungfrauen zu Magdeburg verstehen, in das Nebeneinander durch ein Auf und Ab der körperlichen Bewegung und durch Steigerung des Mimischen eine Subordination zu tragen. Dadurch wird aus der durch die Architekturglieder getrennten Reihe Einzelner gewissermaßen eine Gruppe geschaffen. Doch das sind Ausnahmefälle. Im Allgemeinen müssen wir uns mit der Schönheit der Einzelfigur abfinden und durch Addition aller Einzelreize zu dem Reichtum an innerer Figur gelangen, den auch noch die Meister dieser Zeit besaßen. Zwar sind sie nicht zur Entfaltung all ihrer in ihnen schlummernden Formen gekommen. Architektur und geistliche Vorschrift waren zu stark – sie haben aber gerade in dieser Beschränkung der deutschen Plastik eine Formensprache hinterlassen, die der kommenden körperfeindlichen Epoche des vierzehnten Jahrhunderts zu der ihr innerlich gemäßen Form verhalf (Tafel 49, 52, 53). Wir streifen vorher noch die wichtigsten Gebiete:

Strasburg. Im Jahre 1277 wurde der Grundstein zur Westfassade des Münsters gelegt, deren Bau, durch den Brand des Münsters 1298 unterbrochen, bis zum Jahre 1318, dem Todesjahr des Dombaumeisters Erwin von Steinbach, bis zur Rose gefördert war. Der Zeit zwischen 1300 und etwa 1310 können wir die Entstehung der drei großen Portale zurechnen. Sie erhielten nach einem bestimmten scholastischen Plane ihren Schmuck. Im linken Seitenportal: Tugend und Gnade. Im Gewände: die Tugenden, die die Laster besiegen, im Bogenfeld die Kindheitsgeschichte Jesu. Im Mittelportal: die Erlösung in ihrer Vorgeschichte und ihrem historischen Ablauf; am Mittelpfeiler Maria, die Gottesmutter, umgeben von Propheten und Königen; in den Gewänden

der Leibung: im ersten Bogen die Schöpfungsgeschichte bis zur Flucht Kains, im zweiten die Patriarchen, im dritten die Märtyrer und Apostel, im vierten die Evangelisten und Kirchenväter, im fünften die Wunder Christi; im Bogenfeld schließlich die Passion Christi in mehreren Reihen übereinander. Im rechten Seitenportal schließlich Auferstehung und Gericht: unten die klugen und törichten Jungfrauen, im Gewände die Auferstehenden, im Bogenfeld das letzte Gericht.

Wir haben dieses ganze Programm hier aufgezählt, um die Schwierigkeiten begreiflich zu machen, denen der Bildhauer bei solchem geistlichen Diktat gegenüber stand. Er sollte Begriffe, wie Tugenden und Laster neben lebendigen Menschen verkörpern, sollte Figuren und Gruppen in die schiefen Gewändebogen zwischen Baldachine hängen, die Passionsgeschichte in einzelnen Szenen abrollen, wie sie das geistliche Schauspiel bot, – und bei allem besorgt sein, daß keine Einzelheit vergessen wurde, da jede an ihrem Ort für Lehrsystem wie Deduktion gleich unerlässlich erschien. Kein Wunder, daß manchem die Kraft ausging, und er Schablonenarbeit lieferte, wo er bei freier Gestaltungsmöglichkeit Großes hätte leisten können. Doch sei betont, daß die spezifische Reihenerzeugung erst später – vor allem in Schwaben, Thüringen und in den Hansestädten – sich quälend auf die Produktion legte und sie zum Handwerke erniedrigte.

In Straßburg finden wir, soweit nicht die Figuren durch die Revolution zerstört oder im neunzehnten Jahrhundert ersetzt wurden, sehr viel Köstliches. Am schwächsten sind die Männer – Propheten – schmächtige Gestalten mit interessanten Köpfen, an denen der Bart wie ein seltsames Ornament hängt, mit gezielter Bewegung Buch und Gewand haltend (Tafel 48). Denkt man an die Naumburger oder Bamberger Männer, so fühlt man die Wandlung des Geschmacks recht schmerzlich. Viel schöner sind die Frauen. (Tafel 49). Wohl nie hat die deutsche Kunst eine Reihe deutscher Mädchen vom Backfisch bis zur vollendeten Jungfrau so einprägsam lieblich und schalkhaft, glücklich und traurig darzustellen gewußt wie in diesen etwa zwanzig weiblichen Gestalten der Tugenden und der törichten und klugen Jungfrauen. Reiches Leben herrscht auch an den Sockeln, wo in Monatsbildern das Leben in Haus und Feld in vielen Einzelheiten fast in Schwindler Art an uns vorüberzieht. Der Gewandung sei noch eigens gedacht. Es liegt viel

Grazie in dieser stets neuen Drapierung, die bald ungegürtet, bald durch den Gürtel gehemmt, über den Körper fließt, ihn in manchem zeigt, und in der Hauptsache doch verhüllt – im Gegensatz zu den Bambergern, die den Körper stets durch das Gewand hindurch erkennen lassen. Das Gewand hat ein für alle Mal über den Körper gesiegt. Bald soll dieser zum physischen Behelf herab sinken, gleichsam zu einem beseelten Kleiderstock für die immer schwereren Gewandmassen. Schon in Straßburg wird das Kleid – wenn auch noch andeutend – zum Träger des seelischen Zustandes. Hier ist er noch wenig wechselnd. Alle am Straßburger Münster versammelten Mädchen umfängt eine mild gedämpfte Freundlichkeit, selbst die etwas stärker zum Schmerzausdruck verpflichteten törichten Jungfrauen kommen über eine sanfte Trauer nicht hinaus. So kann sich auch die Gewandung zurück halten. Sie erschöpft sich meist in schon stereotypen Längsfalten, deren Schwingung die „S-förmige Körperschwingung“ sanft unterstreicht.

Man hat schon viel über diese fortan übliche Körpervergewaltigung in der mittelalterlichen Kunst gemutmaßt. Neben der Notwendigkeit, sich gegenüber dem steilen Auftrieb der Architektur zu behaupten, vor die man sie gestellt hatte, blieb, so glauben wir, der Wunsch ausschlaggebend, durch die Körperbiegung Empfindungen zum Ausdruck zu bringen. Da man ihn sowieso schon auf eine überschlanke Magerkeit bei mindestens sieben Kopflängen gebracht hatte, so war ein Sich-Biegen des schwanken Rohres fast selbstverständlich, mochte es der Naturmöglichkeit entsprechen oder nicht. Wiederum schickte die Plastik sich an, – wie zur romanischen Zeit – eigenherrlich die Natur zu meistern und das Naturgegebene in die Form zu zwingen, die ihr als wichtig und schön galt. Dazu dabei auch starke modische Einfüsse mit im Spiele standen, mag man aus der gleichzeitigen Tracht ersehen, die sich immer mehr von der großzügigen Gewandung des dreizehnten Jahrhunderts zu der preziösen des vierzehnten entwickelte.

Magdeburg. Auch in Magdeburg war der Bau des Domes, schon 1208 mit dem rein französischen, frühgotischen Chor begonnen, in deutscher Weiträumigkeit um 1280 im Rohbau vollendet. Kurze Zeit nachher wird man mit dem Portal am nördlichen Querschiff begonnen haben, dessen Figuren den Eintretenden auf den letzten Tag des Gerichts hinweisen sollten: Wachet und betet, daß ihr nicht in Anfechtung falle!

Der Meister der klugen und törichten Jungfrauen kam möglicherweise aus Bamberg, wo er an manchen Arbeiten des großen zweiten Meisters mitgearbeitet haben möchte. Er war aber trotzdem ein Eigener, was schon die slavischen Köpfe der Jungfrauen beweisen. Wie slavisch muß damals noch die Elbgegend gewesen sein! Wie in Naumburg, sehen wir auch jetzt wieder die Köpfe mit den breiten Backenknochen und den Schlitzaugen. Sollte nicht gar der Bildhauer selbst stark slavisches Blut gehabt haben, wie es auch für die Kunst des Veit Stosz und Jan Pollack in Rechnung gesetzt wird? Die starke Bewegung in den Körpern, die Abwandlung in der Gemütsbewegung von grinsender Freude bis zu fassungslosem Aufheulen oder stillem in sich Hineinweinen, wobei der Mund sich wie ein langer Schlitz durchs Gesicht zieht, widerspricht dem keineswegs. Stets haben die Künstler slavischen Blutes, wenn sie im abendländischen Sinne schufen, Werke von reichlich aufgetragener Dramatik hervorgebracht. Man denke für die jüngste Zeit an Chopin, Weretschagin, Troubetzkoi, Chagall und andere. Auch in der Gewandung wußte der Magdeburger Meister so prächtig zu skandieren, daß er das langweilige Nebeneinander der Gestalten überwand. Dabei kam ihm das in sich gewinkelte Gewände des Portals prächtig zustatten, dessen Grundriss vielleicht schon von ihm stammte. Man wird bald dieses so wenig bekannte Magdeburger Portal zu den reifsten Arbeiten der deutschen Hochgotik rechnen. Leider macht sein Bestand durch die schnell fortschreitende Verwitterung große Sorgen (Tafel 50).

Freiburg. Diese bis zum neunzehnten Jahrhundert bescheidene Stadt, die nicht einmal freie Reichsstadt wurde, kann sich in Deutschland rühmen, das einzige, ganz im Mittelalter vollendete Münster zu besitzen. Das jetzige Querschiff ist im Anfang, das Langhaus in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts entstanden. Der Ausbau des überaus graziösen Turmes erfolgte in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Der Chor wurde 1354 von den Partern begonnen. Er konnte erst 1513 geweiht werden.

Dem Außenbau des Langhauses entstammen die in den Fialen stehenden Apostelstatuen (Tafel 51), höchst charaktervolle Arbeiten aus dem Ende des dreizehnten, vielleicht schon aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts. Auf Fernsicht berechnet, wirken sie in der Nähe sehr kraftvoll, ja derb. Trotzdem trennt sie bereits ein weiter Abstand von den Raum-

burger Figuren. Es fehlt ihnen das warme Blut des Modellhaften, dafür entschädigt das stürmische Pathos ihrer Köpfe und Gewänder, die, im Gegensatz zu den sonstigen schwächeren Männerdarstellungen der Zeit, noch von einer gewaltigen, allerdings etwas chargierten skulpturalen Kraft ihrer Schöpfer sprechen. Es sind typische Arbeiten der Steinmetzen, die mit der gleichen Vehemenz an den Krabben und Fialen zu arbeiten gewohnt waren. Anschließend möchten wir hier gleich die „Frau Venus“ an der obersten Galerie des Turmes betrachten, jenes rätselhafte Weib, das viele Meter hoch über der Erde auf die schöne Stadt hinunter schaut (Tafel 54). Wohl erst der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts entstammend, geht die Figur in Stil und Haltung ganz mit den klassischen Wasserspeichern des dreizehnten Jahrhunderts zusammen, könnte auch im Gesichtstypus gut zu ihnen rechnen; ein Beweis, wie lange oft alte Formen in den Hütten – im Modell – von Geschlecht zu Geschlecht bewahrt wurden. Dieser nackte weibliche Körper zählt zu den Überraschungen des Mittelalters. Er ist wohl die einzige plastische Darstellung des wahrhaft irdischen Weibes. Die häufigere Darstellung der Eva scheidet in diesem Zusammenhange aus. Sie ist stets das paradiesisch reine, aus der Rippe entstiegene Geschöpf Gottes. Wird der Sündenfall und seine Bestrafung geschildert, so vergiszt sich über der Dramatik des Vorganges die Körperlichkeit. Um so mehr nimmt diese auch als das „Laster der Wollust“ angesprochene Darstellung des weiblichen Körpers gefangen. Sie ist lockend und schön an Leib und Antlitz. Wie durch einen schmalen Riß sehen wir plötzlich in ein uns sonst nur in der Dichtung sich schen offenbarendes Stück Leben des mittelalterlichen Menschen. Wie stark musste die familienbildende Kraft der Kirche sein, daß sie Jahrhunderte lang das gewaltige Gebiet der Erotik ganz zu Gunsten der Verherrlichung der Mutterenschaft auszuschließen vermochte! Als Gegenbild sei die Gestalt der Maria der Verkündigung aus der Regensburger Gegend, jetzt im bayerischen Nationalmuseum in München, gewählt (Tafel 60). Wir stehen dem Werke eines Meisters gegenüber, der, von Bamberg kommend, die dort erlernte Form der Gewandung und des Körpers schon in dem Feuer seiner durch die Mystik verwandelten Seele umzuschmelzen vermochte. Wir werden noch später bei Besprechung der deutschen Mystik auf dieses ganz einzigartige Werk zurückkommen.

Von dem Weibe am Turm zu Freiburg ist Abschied zu nehmen. In der Unbekümmerntheit ihrer Nacktheit wird sie uns nicht wieder begegnen. Dafür vertiefen wir uns in die Figurenreihe (Tafel 52/53) der Vorhalle des Münsters. Der Sage nach soll der große Naturforscher und Scholastiker des Dominikanerordens, Albertus Magnus, das Programm selbst ausgearbeitet haben, dessen Deutung bis auf den heutigen Tag nicht ganz gelungen ist. Die törichten und klugen Jungfrauen, die sieben freien Künste, Adam und Eva, Maria in der Begegnung mit Elisabeth, die Könige aus dem Morgenlande, kurz, ungefähr dreißig Statuen ziehen in der reichen hochgotischen Arkatur auf und weisen den Gläubigen auf den Wert der christlichen Heilserfahrung enzyklopädisch hin. Es ist beinahe anzunehmen, daß sie bei späteren Renovationen noch untereinander vertauscht wurden. Nicht alle Figuren sind, wie es bei einem so großen Zyklus nicht anders zu erwarten ist, meisterlich. Viele aber, darunter die zehn klugen und törichten Jungfrauen und die sieben freien Künste gehören zu den ammutigsten Frauengestalten, die diese spätgotische Zeit hervorgebracht hat. Der Zusammenhang mit Straßburg ist offenbar. Trotzdem sind sie durchaus nicht sklavisch nachempfunden. Viel freier Schwung und stille Lieblichkeit breitet sich über diese echt deutschen Gestalten, in deren Köpfen gute Kenner der alemannischen Rasse sogar echte Stammesmütter wiedererkennen wollen. Besonders köstlich ist die Zusammenstellung der Lehrmeisterin mit den unterrichteten Kindern; ohne genrehaft zu werden, bieten diese Gruppen den Reiz einer feinen Intimität, wie wir sie sonst nur in der gotischen Kleinkunst wiederfinden (auf Elfenbeinspiegel-Kapseln, an Chorgestühlen und Möbeln). Töchter dieser Mütter, die allerdings ihre Mutter nicht erreichen, sind die Figuren am heiligen Grabe des Münsters, die jetzt leider in der Domhütte stehen müssen, da man in der Barockzeit die Kapelle des heiligen Grabes verengerte. Es sind drei Marien und zwei Engel, die – etwa dreiviertel lebensgroß – hinter dem Sarkophag mit dem Christuscorpus stehen. Ihre liebenswürdige Zierlichkeit, in der die Trauer sich nicht sehr elementar äußert, steht in seltsamem Gegensatz zu dem grauenhaft grobhartigen Leichname Christi – das Ganze ein frühes Beispiel der uns noch oft im vierzehnten Jahrhundert begegnenden Verbindung lieblicher und schauriger Gestaltung. Nicht vergessen sei in diesem Zusammenhange das seltsam

phantastische Heilige Grab im Konstanzer Münster, dessen künstlerische Herkunft nicht ganz leicht zu bestimmen ist. Neben Einzelheiten, die an die Freiburger Hütte erinnern, weist der Gesamtaufbau auf südfranzösische Einflüsse hin (Marbonne, Avignon, Vienne). Auch an den Fischerbrunnen in Basel sei erinnert, der ebenso wie die genannten französischen Zentren den oberitalienischen Campionesen (wandernden Bildhauern aus Campione) manches zu verdanken scheint. Ein drittes heiliges Grab, ähnlicher Haltung wie in Freiburg, findet sich in der Heilig-Kreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd, allerdings schon ganz in der Formensprache der von Freiburg-Straßburg ausgehenden, bald vertrocknenden schwäbischen Hochgotik. Reizvoller sind die drei Figuren eines sonst zerstörten Grabes im Dom zu Halberstadt, zwei Marien und ein Engel, fälschlich als *Mariae Verkündigung* angesprochen (Tafel 65), die die oberrheinische Tradition bereits zu schöner thüringisch-sächsischer Selbständigkeit abgewandelt zeigen. Andererseits beweist die allgemein übliche, nicht unbegründete Themenverwechslung, wie stark die hochgotische plastische Sprache um 1350 bereits ins rein Formale abgeglitten ist. Für Trauer und Freude beschränkt man sich auf den gleichen Gesichtsausdruck und die gleiche Körperbewegung.

Köln. Im Jahre 1322 wird nach vierundsechziger Bauzeit der Kölner Domchor eingeweiht. Wohl eben vor diesem Datum, keineswegs aber nach 1330 entstanden die auch noch vor wenigen Jahren wenig bekannten vierzehn Figuren Christi, Marias und der zwölf Apostel, die die Pfeiler des Chores schmücken. Auf einem Sockel stehend, sind sie von einem Baldachin überdacht, auf dem – außer bei Maria und Christus – ein musizierender Engelknabe gestellt ist. Der in Straßburg beginnende Stil, den wir von vornherein den „melodischen“ hätten nennen können, zeigt sich in diesen, in ihrer reichen Bemalung glücklich erhaltenen Gestalten auf letzter Höhe (Tafel 55). Köpfe, Körper und Hände sind gleich schlank, schmächtig und überlang, aber umwogt von einem Faltenwerk, dessen musikalischer Eigenwert sofort beim Rückblick auf die Werke der vorletzten Gruppe klar zu erkennen ist. Es ist keine übermäßig abwechselnde Musik, aber dennoch eine Litanei von entzückender Frische und kostlicher Rhythmisik, gleichsam umwoben von der stummen Begleitung der Musikanten zu den Hauptern. Von buntem

Licht magisch übergossen, scheinen sie in ewiger Melodie die Herrlichkeit der göttlichen Dreifaltigkeit zu preisen.

In dieser Gestaltung nimmt die Form des aristokratischen Lebensideals Abschied; zugleich offenbart sich in ihr das neue religiöse Erleben, da die Art dieser Skulpturen richtunggebend für das kommende Jahrhundert – bis etwa 1440 – sein wird. Diese Männer atmen in einer stilleren und reineren Luft, in der Gemeinschaft Christi und seiner göttlichen Mutter. Ihre Leiblichkeit erscheint nur noch als Behelf, ein leidenschaftloses Blut rollt in ihren Adern. Bleicher Seelenfriede, nur belebt von der heulichen Sehnsucht nach ewiger Vereinigung mit dem „Freunde der Seelen“, dem „süßen Jesus“ und seiner „minniglichen Mutter“, malt sich in diesen schmalen fleischlosen Gesichtern. In ihnen scheint sich die Mahnung des Mystikers Daniel verkörpert zu haben: „Je mehr der Leib grünt und blüht, desto mehr muß die Seele verdorren, je mehr hingegen der Leib verdorrt, desto stärker wird die Seele grünen und zunehmen.“ So ist der Körper nur Träger der auf ihm drapierten Gewandung. Schier unerschöpflich ist die Kunst des Meisters, die Falten in neue Gruppen zu legen. Keines der wiederkehrenden Motive wiederholt sich wörtlich, überall begegnen wir neuen, sorglich aus dem Anschauungsstudium gewonnenen Abwandlungen.

Über das dünnere Untergewand, das meistens von einem schmalen Riemen zusammengehalten wird, fließt das mächtige Manteltuch, das, länger als die Gestalt, aufgenommen werden muß, und, von den Armen an den Leib gepreßt oder von den Händen gehalten, die eigenartigsten Faltenmotive ergibt. Am häufigsten eines, das wir das y-Motiv nennen möchten: In sanftem Schwunge steigen gewöhnlich starke, fast parallele Faltenzüge von dem einen Fuße schräg zum gegenseitigen Arme empor, während vom anderen Arme sich ein Gegenstrom schwerer Schüsselfalten löst, die zum anderen Unterarm hinüber in breitquellenden Bogen Leib und Oberschenkel überspannen. Diese Hauptfalten bilden gleichsam das Gerüst der sich um sie herum gruppierenden Faltengebilde. Ihr zu breiter Fluß wird von dem jetzt oft angewandten „Zipfel“motiv paralysiert. Das aufgenommene Gewand fällt über die haltende Hand und gleitet alsdann als freier Zipfel in ondulierenden, treppenartig sich auflösenden Röhrenfalten senkrecht bis zum Knie hernieder. Manchmal nur an einer Seite, oft auch an beiden.

Der starke Schwung der übrigen Gewandung erleidet durch diese, nur durch die Stofflichkeit bedingten vertikalen Falten eine Abschwächung, zugleich gewinnt der Umriß an Belebung. Im Gegensatz zu der dramatischen Bewegtheit der Faltengebung der unteren zwei Drittel der Gestalt legt sich über den Oberkörper Mantel und Untergewand bestimmter um Brust und Schultern – ein weises Maßhalten, da über dieser ruhigen Fläche der durchgeistigte schmale Kopf sich umso wirksamer erheben muß, wenn der Künstler nicht zu dem fortan nicht seltenen Motiv der Umrahmung des Hauptes durch den über den Kopf gezogenen Mantel greift.

Bei aller Mannigfaltigkeit im Motiv eignet doch allen Statuen ein Charakteristikum: die Weichheit im Stofflichen und im Kontur. Nirgends eine Knickfalte, kein Bruch in der sehr bestimmt gezogenen, doch stets fließenden Umrißlinie, alle Härten gemildert durch die fortan unerlässliche wundervolle Polychromie, deren Farben eine ähnliche Zusammensetzung und Brillanz besaßen wie die Glasgemälde der gleichen Zeit. Noch fehlt dem Spiel des Lichts jegliche Anruhe. Weich umfließt es die Falten, zeichnet schwimmende Schatten und zaubert dadurch im Verein mit jenem seidigen Schimmer der Gewandung, den bereits die gold- und silberunterlegten Lasurfarben bedingen, über den Stoff den Schein einer tuchartigen Weichheit.

Die Herrschaft des „weichen Stiles“ hat begonnen. Ehe wir uns seiner stilgeschichtlichen Einordnung und ferneren Entwicklung zuwenden, gilt es von einigen Werken Abschied zu nehmen, die der ritterlichen Epoche noch angehören. Eines der unvergeßlichsten bleibt die Statue der heiligen Katharina vom Nordportal in Sankt Sebald zu Nürnberg (Tafel 58), die zu einem ganzen Portalschmuck gehörte. Leider ist dieser sonst nur in Bruchstücken auf uns gekommen. Entstanden im ersten Drittel des vierzehnten Jahrhunderts, muten diese Figuren beinahe wie französische Arbeiten des dreizehnten Jahrhunderts an. Wohl niemals ist die deutsche Plastik der französischen Eleganz in Linie und Ausdruck näher gekommen, dennoch verbieten gewisse echt deutsche Eigenheiten in der Kopfbildung und Faltengebung (Tafel 60), das Werk einem zugewanderten französischen Meister zuzuweisen. Auf verwandter Bahn bewegt sich der schlesische Meister, dem wir den Zyklus überlebensgroßer Holzstatuen aus der Breslauer Maria-Magdalenenkirche,

jetzt im Landesmuseum zu Breslau, verdanken (Tafel 57). Diese Figuren sind durchaus in Stein gedacht. Man wird auch in der deutschen Plastik lange noch Arbeiten gleichhohen skulpturalen Niveaus suchen können. Romanischer Ernst verbindet sich mit gotischer Beweglichkeit, ohne daß ein Kompromiß zu schließen wäre. Dem Schlesier steht der ebenfalls sonst völlig unbekannte Schöpfer des Grabmals der Kaiserin Uta nahe, das der längst verstorbenen Gemahlin des Kaisers Arnulf von Kärnten im ersten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts in der Klosterkirche zu Sankt Emmeram in Regensburg gesetzt wurde (Tafel 59). Merkwürdig ähnlich ist die Haltung der Köpfe und Hände, auch mancher Falten, wobei keineswegs an einen gleichen Meister gedacht werden soll. Die Zeit war noch so stark von adliger Sinnesart erfüllt, daß solche Parallelerscheinungen nicht ausbleiben konnten.

An die dritte Ecke des Reiches führt das Chorgestühl von Wassenberg, jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Köln (Tafel 64). Man sollte bei solchen durchaus monumentalen Schöpfungen von der Zuordnung zum Kunstgewerbe absehen. Die Gruppe stellt den Grafen Wilhelm von Jülich dar, wie er vor der Schlacht von Worringen (1288) die Mutter Gottes um den Sieg bittet. Auch hier weisen Gruppenbildung und Einzeldurchführung manchen französischen Zug auf; die Grundstimmung bleibt aber deutsch, wie die des herrlichen Chorgestühls im Kölner Dom, das wenig später von der Kölner Domhütte in ähnlichen, wenn auch schon reicheren Formen geschaffen wurde. Neben diesen französisierenden Werken nehmen die jetzt im westfälischen Landesmuseum aufbewahrten Trümmer von dreizehn Statuen – Marias und der Apostel – einen eigenen Rang ein. Im Jahre 1525 rissen sie die Wiedertäufer aus dem Portal der Münchner Überwasserkirche und mauerten sie in eine Schanze ein, in der sie vor wenigen Jahren wieder gefunden wurden. Sie sind derbe Schwesternstücke zu den zuletzt besprochenen Werken, in der Gewandung ziemlich gefangen, überraschen dafür aber um so mehr durch den tiefen Ernst der eindringlich modellierten Köpfe. Man möchte ihnen den Ehrennahmen des echt Westfälischen nicht vorenthalten. Zwar erreichen sie nicht die letzte Wirkung der Naumburger und Bamberger Frühwerke, stehen ihnen aber wenig nach (Tafel 63).

Es bliebe noch die Plastik des sogenannten Triangels am Dom zu Erfurt, der dreieckigen Vorhalle am nördlichen Seitenportal. Auch hier

ist, wie in der Vorhalle des Freiburger Münsters, eine ganze Statuenschar aufgeboten, um den Eintretenden auf den Weg des Heils zu verweisen, darunter die klugen und törichten Jungfrauen. Die Qualität der einzelnen Stücke ist bescheiden (Tafel 56). Trotzdem entbehrt die stürmische, noch ganz spätromanisch anmutende Dramatik dieser wildschreienden, Arme schlagenden Figuren nicht der Größe. Nur würde eine Weiterentwicklung auf diesem Wege das Ende der Architekturplastik bedeutet haben. Während in den Kölner Pfeilerstatuen ein neuer Stil sich still ans Licht hebt, tobt sich hier der körperhafte in letzter Ekstase aus. Wir möchten von dieser einheitlichen, seelisch und körperlich wohl am tiefsten fundierten Epoche der deutschen Plastik nicht scheiden, ohne dem Großmeister der Kunstgeschichte, Karl Schnaase, das Wort zu geben, das er vor nunmehr fünfzig Jahren seiner Geschichte der bildenden Künste anvertraute: „Das Mittelalter kannte, so paradox es klingt, in gewissem Sinne die Natur besser als die Alten. Diese lebten zwar körperlich und geistig in innigstem Verkehre mit ihr, verstanden ihre Winke und verliehen schon den frühesten, unvollkommensten Werken eine Lebensfülle, welche der christlichen Kunst erst spät zuteil wurde. Aber bei allem ist ihre Natur nicht die wahre, sondern eine ideale, vergötterte; ihre künstlerisch-religiöse Begeisterung ist wie eine Leidenschaft, die ihren Gegenstand zerstört und ihm fremde Züge andichtet. Das Mittelalter betrachtete die Welt mit scheuem Auge, aber hinter dieser Scheu schlummerte eine treue, bescheidene, nach wahrer Erkenntnis strebende Liebe. Es dachte freilich zunächst nur an die durch den Sündenfall entartete und dadurch sinnlich verführerische Natur. Es war mit ihr wenig vertraut, hatte weder Gelegenheit noch Trieb, sie zu beobachten oder gar künstlerisch zu studieren. Aber die freilich allgemeine und unbestimmte Vorstellung von der Natur, die dem mittelalterlichen Denken und Fühlen zu Grunde lag, war richtiger und selbst inniger als die der alten Welt. Man kann die Natur nur mit ihren Schwächen erkennen und lieben.“

Die Zeit der bürgerlichen Welt

1350-1530

Was uns das vierzehnte Jahrhundert zu Anfang am Oberrhein, in Bamberg, Regensburg, Nürnberg zu bieten hat, steht fast allgemein in einem kläglichen Gegensatze zu der hohen Kunst des dreizehnten Jahrhunderts und bestätigt nur die Richtigkeit unseres in einem früheren Kapitel gefällten Urteiles über die deutsche Plastik dieser Zeit. Wie ein heiser, oder Sommer auf einen kurzen Frühling, so ist das vierzehnte auf das dreizehnte Jahrhundert gefolgt und hat die Blüten, welche die Frühgotik gezeitigt, welken lassen, ehe sie sich noch entfalten konnten.“ So urteilte noch im Jahre 1899 C. Moritz Eichborn in seinem grundlegenden Werke über „den Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters“, Straßburg 1899 (Seite 228).

Er stand durchaus nicht allein. Nur noch die Plastik um 1500 wurde gelten gelassen. Die Zeit dazwischen galt als unfruchtbar, ja peinlich. Inzwischen ist in dieser Wüste eine Oase neben der anderen entdeckt. Wir können heute sagen, daß gerade das vierzehnte Jahrhundert uns Offenbarungen schenkte, die zwar von Grund aus anders als die des dreizehnten sind, aber ihnen an künstlerischer Kraft keineswegs nachstehen. Nur muß man den Boden kennen, dem diese neue Welt entwuchs. Die alte Gesellschaft der Feudalkultur verlor langsam eine Stellung nach der anderen an die bürgerliche Welt. Die neuen politischen und sozialen Formen wurden zuerst in Italien geprägt. Schon die Staufer hatten in den italienischen Städtebünden einen schließlich überlegenen Gegner gefunden. Das Zusammengehen der italienischen Städte mit der Kurie war keineswegs zufällig. Die Kirche hat zu allen Zeiten die kommenden Kräfte rechtzeitig erkannt und in ihre Rechnung zu stellen gewußt.

Die Burgen der Ritter krönen Berge, ragen auch aus der Ebene wie streitbare Inseln, erziehen zu Einsamkeit und Stolz. Einsamkeit macht hart und stark. Des Bürgers Häuser ducken und drücken sich hinter gemeinsamer Mauer. Unwillig war der freie Germane in den Pferch gezogen. Schwer kann der Nachbar den Nachbarn meiden, ist mit ihm in

„Fest und Pest“, in „Feier und Feuer“ unlöslich verbunden. Wie der Kiesel im Bach muß er sich runder schleifen, damit eine in sich bewegliche Masse möglichst reibungslos nebeneinander lebe. Kampf und Glück verhüten noch, daß diese Bürger philistrisch werden. Trotzdem mußten die deutschen Bürger dem Ritter unfeindlich sein. Nicht nur der Neid auf die schnelle Zunahme politischer und finanzieller Macht der Städter bedingte diesen Gegensatz. An Stelle des Kultes der Persönlichkeit trat der Kult der Masse, die das Leben real betrachtet. Masse erzeugt wiederum Einsamkeit, die Einsamkeit des Verzichts, des Pietismus und der Mystik. So fließen zwei Strömungen nebeneinander, von denen zeitweise die eine die andere überdeckt: der Welt zugewandtes Realitätsgefühl und der Hang zum Transzentalen. Das Mittelalter ist zu vital, als daß es in seiner Kunst nicht alsbald auch für diese neue Welt ihr gemäße Formen gefunden hätte. Zuerst in Italien. Florenz, die jüngste unter den italienischen Städten besaß schon im dreizehnten Jahrhundert die Führerrolle auf dem Wege, der im vierzehnten Jahrhundert zur Entwicklung der italienischen Städterepublik führen sollte. Mit einer gewissen Notwendigkeit mußte aus ihr der neue Meister kommen, der ihrer demokratischen Grundempfindung in der Kunst gerecht wurde. Es ist Giotto (1276–1336). Schon um 1300 hatte er in seinen für die Zeit unerhört naturalistischen Paduaner Wandgemälden die Maniera greca – die byzantinische Malerei – überwunden. Seine Florentiner Fresken malte er in Santa Croce, der Kirche des damals modernsten Ordens der Franziskaner; auch erinnere man sich der ihm zugeschriebenen Bildhauerarbeiten am Campanile des Florentiner Doms, in denen er seine malerische Figuristik in die Plastik hinaufnahm. Neben dem Florentiner Realismus geht die Sienesische Idealität, die zwar noch stärker mit der Byzantinik als jener verbunden ist, doch bald die Form findet, die über ihn hinausführt. Wir denken an die Gemälde Duccios und Simone Martinis, deren Wesen später, zumal in der Kölnerischen Malerei, bis in das fünfzehnte Jahrhundert hinein sich deutlich spürbar macht. Ihre versunken-romantische Grundstimmung läßt sich sehr wohl aus der Mystik des heiligen Franz erklären, der gerade in Umbrien schnell Anhänger gefunden hatte. Die Kunst dieser Florentiner und Sienesen erschien schon den Zeitgenossen so endgültig anders als alles frühere, daß Vasari in seinen „Vite de' piu eccellenti pittori,

scultori ed architette“ den Beginn der Renaissance – fälschlich – von ihnen herleitete. In einem hatte er Recht: an die Stelle des namenlosen Handwerkers war der bewusste Künstler getreten. Giotto gegenüber bleibt auch Cimabue (um 1240 bis um 1300) einer der letzten Vertreter der Maniera greca, noch durchaus nebelhaft, obwohl Vasari ihn krampfhaft mit einer interessanten Vita auszustatten sucht.

Bürgerliche Homogenität und künstlerischer Individualismus scheinen sich auf den ersten Blick gegenseitig auszuschließen. Tatsächlich bedingen sie sich. In einer Gesellschaft von Individuen, wie sie die feudale darstellt, versinkt das Individuum; aus der Masse der bürgerlichen Gleichheit steigt es mit Naturnotwendigkeit aus der früheren Anonymität kraft der in ihm wohnenden höheren Geistigkeit empor und ist damit, solange die Masse ihm folgt, zur Führerschaft berufen oder, falls die Masse ihn – meist aus unkünstlerischen Gründen – ablehnt, zur Tragik verurteilt.

Das Bürgertum siegt nicht nur über die Parte Ghisbellina in Italien – trotz Dante, der im Kaisertum die einzige Rettung Italiens aus heiliger Zersplitterung sah und die Systematik der Scholastik der neuen Geistigkeit entgegenstellte. Es erobert sich zunächst England, die Heimat Johann Wiclifs (1320–84). Seine historische Tat ist weniger die neue Lehre, die er in seiner „Summa theologiae“ niedergelegt, als der Mut, mit dem er gegen den päpstlichen Absolutismus vorging, zur gleichen Zeit, als Kaiser Karl IV. sich in Rechtgläubigkeit und Reliquienkult nicht genug tun konnte. Klarer fast als Luther hat er 160 Jahre vor ihm die These aufgestellt, dass Christus der Papst der Kirche sei, die nicht die Gemeinde des römischen Bischofs, sondern die Gemeinschaft der von Gott Auserwählten sein müsse. Im Gegensatz zur mittelalterlichen Praedestination betont er die Freiheit des Willens, da der sittliche Wert des Handelns nur durch die Freiheit des Willens bedingt sei. Alles Böse sei nicht ein Sein, sondern nur ein Mangel. Aller Glau-
be sei nur eine Gnade Gottes, alle Offenbarung eine Emanation des Geistes, wie er allein in den Evangelien unzerstörbar und ewig gültig lebe. Nach ihr müsse die Kirche Christi arm sein und sich jeder Herrschaft enthalten. Ihr Ideal sei die Kirche, die keiner Priester bedürft habe. Wie klar spricht in dieser Lehre, die schnell in England und Böhmen Anhänger gewann, der neue demokratische Geist sich aus! Unter seiner

Herrschaft war für Kathedralbauten kein Raum mehr. Eine neue – künstlerisch zunächst unfruchtbare Geistigkeit erfüllte die englische Bürgerschaft schon damals mit dem Geiste, den sie – gewiß mit Rückschlägen – sich bis heute bewahrte. In der Magna charta (1215) begann er seinen Weg, der ihn zur Weltherrschaft emporsteigen ließ. Nur die Kunst ging arm neben ihm her. Seine Kraft sollte der französische Feudalismus zuerst empfinden lernen. Mit einem englischen Bürgerheer, in dem die Londoner Zünfte die stärkste Abteilung bildeten, siegt der „Schwarze Prinz“ 1356 bei Maupertuis über das französische Ritterheer. König Johann II. von Frankreich muß ihn als sein Gefangener nach England begleiten. In Paris erheben darauf sich unter Etienne Marcel, dem prévôt des marchands, die Zünfte gegen das Adelsregiment. In dem anschließenden furchtbaren Baueraufstand, der Jacquerie, ersteht der französische Plebs in Guillaume Caillet, von ihm zärtlich Jacques Bonhomme genannt, der erste große Volkstribun. Zwar gelingt es dem Adel, beide Aufstände noch einmal zu unterdrücken. Aber wiederum muß er 1415 in der vernichtenden Niederlage von Azincourt dem englischen Bürgerheere den Kampfplatz räumen. Gleichzeitig erlebt das trotz seines glänzenden Hofs durchaus bürgerliche Burgund in seinen flandrischen Großstädten – Brügge, Gent, Mecheln, Brüssel und so fort – seine erste bürgerliche Kunst (Sluter – die Brüder van Eyck). Auch in Deutschland steigen die Städte gewaltig empor. Schon um 1340 ist die Kölner Bürgerschaft so finanziell kräftig, daß sie für mehrere Jahre die englische Krone als Pfand in ihren Tresor zwingt. Im Jahre 1368 erklären auf dem Hanstatag in Köln siebenundsechzig Städte dem König von Dänemark den Krieg. Er endete mit der schonungslosen Niederlage des Königs und brachte der Hanse für zweihundert Jahre die absolute Herrschaft über die skandinavischen Länder ein. Zunächst herrscht noch das adelige Patriziat in den Städten, muß aber schon im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts diese Stellung mit den Zünften teilen oder sich – wie in Köln – ihnen unterwerfen. Diese Bürgerlichkeit, die noch weit von Spießbürgerlichkeit entfernt war, zog auch den Kaiser in ihren Bann. Karl IV. (1348–73) ist der erste typische Bürgerkönig, der lieber mit finanziellen Manövern als mit Heeresfahrten seine politischen Ziele, selbst seine Kaiserkrönung, erreicht. So findet man an seinem Hofe in Prag eine durchaus bürgerliche

Kunst zu Hause, die in der überreichen Verwendung von Gold und Edelstein eines gewissen parvenühaften Protzentums nicht entbehrt. Für die Kirche beginnt das vierzehnte Jahrhundert mit einem schwarzen Tage, der Gefangennahme des Papstes Bonifaz VIII. in Anagni (1303) durch König Philipp den Schönen von Frankreich. Mit diesem Greise, der aus Gram über diese Kränkung noch im gleichen Jahre gestorben sein soll, sank neben Gregor VII. und Innozenz III. der stolzeste Herrscher auf dem Stuhle Petri ins Grab. Sie waren die Säulen des katholischen Mittelalters, das in Gregor VII. (gestorben 1085) den gewaltigen Theoretiker, in Innozenz III. (gestorben 1203) den größten Politiker und in Bonifaz VIII. den unumschränkten Herrscher hervorgebracht hatte. Für fast siebzig Jahre müssen auf Geheiz des französischen Königs die Päpste nach Avignon übersiedeln. Ihr Ansehen erlitt sichtlich dadurch einen nie wieder verwundenen Stoß. In gewaltiger Bautätigkeit glaubten sie sich und die Christenheit darüber hinwegzutäuschen. Das ungeheure Château des Päpste – noch heute eines der imponierendsten Baudenkmäler aller Zeiten – wuchs in wenigen Jahrzehnten empor; ein ganzer Stab italienischer Künstler war für den Ausbau berufen, unter ihnen auch der sienesische Großmeister Simone Martini, der in Avignon 1344 starb. Der Künstler kam direkt aus Assisi, wo er – etwa von 1333 bis 39 – die Fresken aus dem Leben des heiligen Martin in der Martinuskirche der Unterkirche gemalt hatte, ein Werk, das besonders an räumlicher Tiefe und an Eleganz und Liebenswürdigkeit der Figurenstil wesentlich sich von den ähnlichen Arbeiten Giottos unterscheidet. Martini bleibt der Aristokrat gegenüber dem Demokraten Giotto. Diese Feststellung ist nicht unwichtig, da die deutsche Kunst trotz ihrer bürgerlichen Grundlagen sich mehr der Formgebung Martinis als Giottos anschließt. In Avignon soll Simone auch in enge Beziehungen zu Petrarca – dem ersten Dichter von wahrhaft moderner Naturempfindung – getreten sein. Leider sind dort nur Reste seiner Arbeiten erhalten. Das Werk des Meisters steht aber so fest, daß es eine Definition seiner Kunst zu geben gestattet. Seine Gestalten sind im allgemeinen sehr schlank, die Köpfe hoch und schmal und von einem breiten Oval. Die Nase wird übermäßig lang, der Mund dagegen recht klein, das Kinn voll und die Stirne ziemlich breit gebildet, in der die Augenbrauen in hoher Wölbung stehen. Beweglich sitzt der Kopf auf

einem schlanken, doch keineswegs mageren Halse. Die Schultern sind dagegen merkwürdig schmal, die Arme lang bei meist zu kurzem Unterarm, die Hände von übernatürlicher Länge und Zartheit, sodass sie etwas porzellanen Zerbrechliches bekommen. Die Gewandung wechselt je nach der Darstellung. Hat Simone tatsächliche Szenen zu schildern, wie etwa die Einkleidung des heiligen Martin zum Wasserdienst, so benutzt er die landesübliche Fußfreie Tracht, sind aber heilige Personen und Szenen darzustellen, so wählt er überlange Gewänder, die sich auf dem Boden über den Füßen stauen und in gewaltigem Faltenwerk über den Körper sich verbreiten. Diese Falten scheinen jede Bewegung zu ersticken. In ihrer Bewegung sind sie eigenem Gesetz unterworfen. Dieser Unterschied zwischen weltlicher und himmlischer Tracht ist wichtig. Er zeigt das bewusste Streben des vierzehnten Jahrhunderts nach Idealität, sobald es sich um die Verkündigung einer höheren Welt handelt. Fortan wird es nicht mehr möglich sein, dass Jesus – wie am Lettner in Naumburg – als Bauer zwischen Tagelöhnnern sitzt. Vielmehr sucht diese Idealität, die im Grunde aus einer bürgerlichen, das adlige Wesen bewundernden Sphäre stammt, auch mit einem sanften Schwingen des ganzen Körpers und einer oft preziosen Kopf- und Handhaltung das Wesen einer höheren Welt zum Ausdruck zu bringen. Unschwer wird man in der deutschen Malerei und Plastik des späteren vierzehnten Jahrhunderts ganz ähnliche Züge wiederfinden. Neben der direkten Übertragung des neuen Stils hauptsächlich durch Miniaturen, die schon zur Zeit ihrer Entstehung auch in Frankreich als „Ouvraige de Lombardie“ gehandelt wurden, war die psychische Grundlage für Italien und Deutschland die gleiche. Wie das sonst unsentimentale Italien ist auch die übrige christliche Welt im vierzehnten Jahrhundert von feiner Himmelssehnsucht überflutet. Mußte nicht das Gemüt vor allem der Frauen gegen die von den Vorläufern der Reformation geforderte Loslösung des Christen von hierarchischer Bindung reagieren! So wird aller Aufklärung zum Trotz Maria umumschränkte Herrscherin. Mit unendlicher Inbrunst vertieft man sich in das Mysterium ihrer Freuden und ihrer Leiden, wobei diese immer irdischer, jene immer himmlischer empfunden werden. Langsam löst sie sich als Mutter im Wunder ihrer unbefleckten Empfängnis völlig von aller Naturgebundenheit und erlebt in ihrer Himmelfahrt die Befreiung

von letzter Erdenschwere, die sie auch kraft der ihr von ihrem Sohn verliehenen Gewalt und ihrer Liebe allen Strebenden angedeihen lassen kann. „Vergottung“ und „Kreatürlichkeit“ werden zu Schlagworten. Durch die Vergottung wird die Kreatürlichkeit überwunden. Die Lösung von der Kreatürlichkeit durch die Vergottung spricht sich in Simones Gestalten, soweit sie aus irdischer Sphäre kommen, erst zaghaft, in solchen der himmlischen aber umso bewusster aus. Der Madonna ist seine Kunst vor allem geweiht. Christi Leid scheint ihn nur zu bewegen, insofern es sich in dem übrigen spiegelt. Neben dieser ausgesprochenen Idealität beobachtet man mit Erstaunen bei Simone ein bewusstes Streben nach Naturwahrheit. Besser als Giotto vermag er wirkliche Räume um seine Gestalten zu bauen, was ihn aber nicht hindert, auf dem nächsten Bilde, sofern es ein Andachtsbild ist, die himmlischen Gestalten vor einen idealen Goldgrund zu setzen. Dann wieder geht er physiognomischen Einzelzügen mit Leidenschaft nach. Wie erklärt sich dieser Zwiespalt? Nicht aus der Natur des Künstlers, sondern aus der Zeit! Sie umwirbt einerseits die Realität, das Ideal der Masse, und verliert sich andererseits in die Abgründe weltfeindlicher mystischer Ver- senkung. Weltlust und Askese mischen sich auch in der Literatur des vierzehnten Jahrhunderts. Die mystischen Schriftsteller, besonders Suso, berauschen sich förmlich an einer Sprache, die so zierlich verschlungene und exaltierte Wege geht, daß wir ihnen kaum heute folgen können. Eine Probe vermag mehr als viele Erklärungen zu sagen. Suso schildert den Weg zur höchsten Vollkommenheit, und zwar: „Denn so bereitet kommt nun ein geübter Mensch in ein Einwirken der äußeren Sinne, die ehe bevor in dem Ausbruch gar zu beschäftigt waren, und der Geist in einem Entsinnen seiner obersten Kräfte sinkt tiefer ein, wobei er die ihm anhaftende Kreatürlichkeit verliert, und kommt in geistreiche Vollkommenheit; er steht aber noch in dem Ausschlag, indem er die Dinge in ihrer eigenen Natur anschauend wahrnimmt. Dies mag heißen des Geistes Überfahrt, denn er ist da über Zeit und Raum und ist mit minnereicher inniger Schauung in Gott vergangen. Wer nun sich selbst hier noch mehr verlassen kann, der wird von dem überwesentlichen Geiste begriffen in das, dahin er von eigener Kraft nicht kommen könnte, und wird in den Abgrund nach einschwebender Einfältigkeit eingeschwungen, da er seine Seligkeit genießt nach der höchsten Wahrheit.“

Wie anders klang das Nibelungenlied! Klar und einfach auch in der größten Steigerung aller Leidenschaft, mit Scheu die Schilderung des Seelischen vermeidend. Als in der gräßlichen Bluthochzeit an Etzels Hof alle erschlagen sind, schließt der Dichter sein Epos mit den in ihrer Stille erschütternden Versen:

Ich enkan iu niht bescheiden / waz sider da geschach
Van riter unde vrouwen / weinen man da sach,
Darzuo die edeln knechte / ir lieben vrounde tot.
Hie hat daz maer ein ende. / Ditz ist der nibelunge not.

Sieht man nicht die Naumburger, wenn dieser Verse stolze Keuschheit an unser Ohr schlägt, und fühlt man nicht bei den perlenden, klingenden, auch klingelnden Wortkaskaden der Mystiker, die alle über den gleichen Felsen der Verb Vollkommenheit des Menschen durch die Vergottung rauschen und plätschern, wie der „weiche Stil“ auch in der Plastik im Werden ist. Unter der Faltenflut der Gewänder wird der Körper immer geistiger, bis er mit ihr zu ganz neuer unkörperlicher Melodie minniglicher Gotteslehnslucht zusammenschwingt.

In Italien hatte sich dieser Stil seit dreizehnhundert konsequent durchgebildet. Auf vielen Wegen verbreitet er sich nach Norden, am stärksten, wie wir sahen, über Avignon. So kommt er auch an den Hof Kaiser Karls IV., dieses echten Kosmopoliten. Sohn eines halb französischen Vaters und einer Tschechin, in Paris vom späteren Papste Clemens VI. erzogen, öfters Gast am italienischen Hof in Avignon, beschäftigte er an seinen zahlreichen Bauten in Prag neben deutschen, französischen und italienischen Meister. Daneben drang die italienische Kunst gerade so wie die italienische Mystik auch auf manchem anderen Wege nach Deutschland ein. Die italienischen Bettelorden waren schon seit 1280 fast in jeder größeren Stadt Deutschlands zu finden und hatten schnell an Boden gewonnen. Zum ersten Male deutsche Kanzelworte!

In Köln predigte Meister Eckhart, in Konstanz und Ulm sein kongenialer Freund Sulz, in Straßburg wirkte Johannes Tauler zusammen mit Kulman Merswin, der den „Bund der Gottesfreunde“ gegründet hatte. In der Deutschherren-Kommende in Sachsenhausen zu Frankfurt am Main schrieb um 1350 ein geistlicher Ordensherr ritterlicher Geburt das

Buch vom vollkommenen Leben, das für Luthers Entwicklung von ausschlaggebender Bedeutung werden sollte. „Erslossen in des Papstes Lehre“ gibt er das Büchlein 1510 als „Theologia deutsch“ mit den Worten heraus: „Und daß ich nach meinem alten Parren rühme, ist mir nächst der Biblien nach Sankt Augustinus mit vorkommen ein Buch, daraus ich mehr erlernt hab und noch lernen will, was Gott, Christus, Mensch und alle Dinge seien. Gott geb, daß dieser Büchlein mehr an den Tag kommen, so werden wir finden, daß die deutschen Theologen ohne Zweifel die besten Theologen sind.“ Am Niederrhein wirkte Johann von Ruysbroek im Sinne Eckarts. Aus seinem Kreise der „Freunde vom gemeinsamen Leben“ ging die unsterbliche Erbauungsschrift des Thomas von Kempen „Von der Nachfolge Christi“ hervor. Die Bettel-Mönchsorden schufen in den von der Laienwelt leidenschaftlich aufgesuchten Tertiärerkongregationen eine Art Laienklöster, denen sich in den Niederlanden die ähnlich geartete Bewegung der Begharden und Beghinen zugesellte: Kurz, ganz Deutschland war zuinnerst erfüllt mit der neuen Lehre, die sich zwar aus der Scholastik entwickelte, doch dieser bald durch die Ausbildung ihres mystischen Grundcharakters stark entgegenarbeitete.

Zweifellos lag in diesem Geiste die früh von der Pfarrgeistlichkeit erkannte Gefahr völliger Loslösung des Einzelnen von der Kirche und der Gründung ketzerischer Verbände, zumal zu Zeiten, in denen das Kirchengefüge durch Stöcke von außen und innen erschüttert wurde. Am stärksten lastete die Seuchenangst auf den Gemütern. Europa brachte in diesem Jahrhundert der Pest, die sich in den engbesiedelten, wenig hygienischen Städten gut verbreiten konnte, Menschenopfer in einem Ausmaß, von dem wir uns heute kaum einen Begriff machen. In den Jahren 1348 – 49 starb in Deutschland fast ein Drittel aller Einwohner an dieser Krankheit. Thomas von Kempen mußte die Seuche noch in den Jahren 1400 – 29 selbst in seinem entlegenen Kloster Agnetenberg bei Zwolle viermal erleben. Stets stand sie besonders in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts wie eine furchtbare Gottesgeißel am östlichen Horizonte. Nahte sie sich, so trieb sie die aus ihren Sitzen vertriebenen Juden vor sich her, die Geißlerhorden folgten, fanatisch vertiert rasten sie von Stadt zu Stadt, wärfen sich in die Kirchen und ließen die eisenbeschwerten Geißeln auf ihren Rücken niedersausen, bis

allerorten das Blut hervorsprang. Dazu wurde das ewig wiederholte Lied gesungen, geheult und gewimmert:

Nu hebet uf die uwer arme,
Daz got sich unsrer not erbarme,
Nu hebet uf die uwer hende,
Daz got das groÙe sterben wende!

Den Pestjahren folgten die geistig kaum schlimmeren des päpstlichen Schismas 1378–1417, in dem zwei, einmal sogar drei Päpste gegeneinander sich in den Bann taten und die Christenheit nach Reform an Haupt und Gliedern schrie. Die Konzile sollten helfen. Aus dem zu Konstanz, das 1415 den Wiklifschüler Johannes Hus verbrannte, rauschte die Flamme der Hussitenbewegung auf, die mit Brand und Krieg für fast zwanzig Jahre ganz Mitteldeutschland heimsuchte und die blühende Kunst in Böhmen zerstörte.

So bietet das vierzehnte Jahrhundert das widerspruchsreiche Bild einer von schweren psychischen und physischen Leiden heimgesuchten Übergangszeit. Das Rittertum kann – besonders in den Städten – noch nicht sterben, das Bürgertum sitzt als neuer Stand nicht fest im Sattel, die Kirche hat mit heftigen inneren und äußeren Feinden zu kämpfen, das deutsche Kaisertum vermag nicht mehr die Kräfte zu wecken, die Deutschland im zwölften Jahrhundert zu so unvergleichlicher politischer Leistung emporgeführt hatten. Die Kunst kann dieser geistigen Verfassung nur gemäß sein.

Für die Plastik haben wir scharf zwei Gruppen auseinander zu halten: die Arbeiten der Bauhütte und die der Zunft.

Schon im dreizehnten Jahrhundert ward die Arbeit an den Domen nur noch von geistlichen Rechnungsführern, den directores fabriccae überwacht, sonst aber ganz von Technikern aus dem Laienstande geleistet, den Mitgliedern der Hütten. An ihrer Spitze stand der Meister, Magister operis gewöhnlich auch nur Lapicida, Steinmetz genannt. Seine Gehilfen waren durch Eid auf die Bauregeln der Hütte verpflichtet, die sich als ängstlich behütete Geheimnisse weiterpflanzten. Die einzelnen Hütten standen unter sich wieder in einer nord- und süddeutschen Hütte zusammen. Diesen Hütten, die sich durch strenge, peinlich beobachtete Sonderrechte von den Zünften trennten und sich nicht zum Bürgerverbande

der Stadt rechneten, in der sie einen Bau vollführten, lag die ganze Steinarbeit ob. Manchmal, wie am Kölner und Prager Dom, haben sie sogar die Bildhauerarbeit am hölzernen Chorgestühl übernommen. Von den Hütten streng getrennt standen die Holzbildhauer, die seit dem vierzehnten Jahrhundert in Deutschland immer größere Bedeutung gewannen. Sie waren unter sich innerhalb der Zunft ihrer Stadt gesondert zusammengeschlossen und arbeiteten nur die nackte Form, während es den Färmalern überlassen blieb, die von jenen gefestigten Altäre einfarbig zu fassen, eine Arbeit, die durchaus der des Bildhauers gleich geachtet wurde. Maler und Bildhauer brauchten nicht in einer Zunft miteinander vereinigt zu sein. So waren in Köln, der wichtigsten Stadt in Deutschland im vierzehnten Jahrhundert, die Maler mit den Sattlern, Stickern und Glasmachern zu einer Zunft verbunden.

Über die Herkunft und Entwicklung der mittelalterlichen Zünfte ist schon unnötig viel geschrieben worden. Wir können uns anscheinend in der für das Handwerk so verhängnisvollen Zeit der Gewerbefreiheit nicht mehr vorstellen, daß unsere Vorfahren es für durchaus nicht gleichgültig erachteten, wem die Erzeugung der von jedermann benötigten Ware oder gar der künstlerisch wertvollen, für alle Zeit bestimmten Werke anvertraut war. Aus dem mittelalterlichen Gemeinschaftsgefühl heraus war darauf zu achten, daß dieser Stand, den man zur Herstellung preiswerte und einwandfreie Ware zwang, auch wiederum materiell sicher zu stellen war. Man hatte für den Nachwuchs zu sorgen, die Hinterbliebenen vor sozialem Abstieg zu bewahren und so fort. Bei der Leidenschaft des Mittelalters, sich in Vereinigungen zusammenzuschließen, war die Bildung der Zunft etwas geradezu Naturgegebenes, wie wir heute – in einer erneuten Ära der Massenstruktur – auch den Zusammenschluß auf allen Gebieten erleben. In dem Zunftbuch der Prager Malerzeche, das noch in deutscher Sprache geschrieben ist, finden wir um 1400 bereits alle Vorschriften und Vorrechte der Zunft klar formuliert, wie sie sich beinahe stereotyp bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein, in Frankfurt am Main bis zum Jahre 1863, erhalten. Sie gaben der Zunft für Jahrhunderte Kraft und Würde.

Noch vor kurzem sah man im Zunfztwang eine der Hauptursachen für die Abwandlung des Geschmackes zum Bürgerlichen, Philistriosen. Abgesehen davon, daß die Zunft jederzeit besonders Begabten den Weg

zu vollendetem Künstlerschaft freigab (Dürer, Vischer, Holbein und andere), war sie für diese Zeit des Auseinanderströmens aller Kräfte von hohem Segen für die deutsche Kunst. Sie bildete gleichsam die heilsame Klammer, die die Kunst vor der Anarchie bewahrte, ohne ihr den großen Schwung zu nehmen.

In der Einzelbetrachtung des vierzehnten Jahrhunderts wenden wir uns zuerst der Hütte zu. Noch ist kein Dom vollendet. Nur in Prag und Ulm legte man noch den Grundstein zu Münsterbauten hochgotischen Ausmaßes. Sonst bevorzugte man weiträumige Hallenkirchen mittlerer Größe, soweit man nicht an den Riesenprojekten – oft verdroßen genug – weiterarbeitete, die das vergangene Jahrhundert hinterlassen hatten. Die Baukosten mußten mehr und mehr von den erstarkenden Stadtgemeinden übernommen werden. Die Sehnsucht der Bürger richtete sich auf einen möglichst hohen Turm, mit dem man den Nachbarn imponieren möchte. Trotzdem versiegte auch dabei die Kraft. Außer dem Freiburger und Straßburger Turm gelangten eigentlich nur noch der Frankfurter und der Landshuter zu der vorgefaßten Höhe. Frühsame Arbeit wird auch noch an dem Kölner Kölitz geleistet. Im Jahre 1322 konnte man glücklich den Chor einweihen. Seine Innenausgestaltung scheint zunächst die karglich gewordenen Mittel verschlungen zu haben. Jedenfalls trat zunächst eine Baupause ein. In ihr wurde der Meister Heinrich Parler von der Bürgerschaft zu Schwäbisch-Gmünd zum Bau der Heiligkreuzkirche berufen. Die anscheinend im Rheinland ganz verwurzelte Steinmetzenfamilie der Parler wird dadurch nach Süddeutschland verpflanzt. Es läßt sich darüber streiten, ob der Name „Parler“ schon bei dem Meister Heinrich aus Köln Eigename oder Berufsbezeichnung war (Parler-Sprecher der Bauhütte). Jedenfalls wird er seit der Übersiedlung bewußt angewandter Familienname, was einen nicht unwichtigen Rückschluß auf die Verbürgerlichung des künstlerischen Standes in dieser Zeit erlaubt.

Der Stammbaum der Parler, dessen Ermittlung wir Josef Neuwirth in Prag verdanken, gibt uns ein selten aufschlußreiches Bild der Versippung innerhalb der Hütte. Weite Entfernungen spielen anscheinend keine Rolle. Über Jahrzehnte hinweg hält das Band der Familie ihre weitgetrennten Glieder zusammen und bedingt die Gleichförmigkeit in der statuaren Entwicklung des vierzehnten Jahrhunderts.

Stammtafel der Familie Parler

Heinrich, parlerius de Colonia, Meister der Heilig Kreuzkirche in Smünd

Peter Parler	Michael Parler	Johann Parler	Heinrich Parler
1330 bis 1387 Dom- Steinmetz, 1359 in Golden- Steinmetz, 1364–1365 in Prag Steinmetz, 1378 in den Wochen- baumeister von Prag, kron, 1383 in Prag genannt nachweisbar, später in Freiburg rechnungen des Dombaus, 1381 seit 1353 vermählt mit Gertrud, Tochter des Kölner Steinmetzen Bartholomäus v. Hamm	Steinmetz, 1359 in Golden- Steinmetz, 1364–1365 in Prag Steinmetz, 1378 in den Wochen- baumeister von Prag, kron, 1383 in Prag genannt nachweisbar, später in Freiburg rechnungen des Dombaus, 1381 seit 1353 vermählt mit Gertrud, Tochter des Kölner Steinmetzen Bartholomäus v. Hamm	Steinmetz, 1364–1365 in Prag Steinmetz, 1378 in den Wochen- baumeister von Prag, kron, 1383 in Prag genannt nachweisbar, später in Freiburg rechnungen des Dombaus, 1381 seit 1353 vermählt mit Gertrud, Tochter des Kölner Steinmetzen Bartholomäus v. Hamm	Steinmetz, 1378 in den Wochen- baumeister des Markgrafen Jodokus von Mähren, vermählt mit Brigitte, Tochter des Kölner Dombaumeisters Michael
Tochter	Nikolaus	Wenzel	Johann
1371 an einen Gold- schmied in der Altstadt von Prag verheiratet, geboren vor 1360	Kanonikus, um 1360 bis 1397	Steinmetz, bis 1392 in Prag erwähnt	gestorben 1406, Dombaumei- ster in Prag 1398–1406, ver- mählt mit Katharina, Toch- ter des Jesco von Kuttenberg
			vermählt vor 1380 mit dem Steinmet- zen Michael aus Köln am Rhein

Wir sehen, wie die Familie nicht nur von Köln ausgeht, sondern bis ins dritte Geschlecht dauernde Verbindungen zu der Vaterstadt erhält, sodass nicht weniger als drei Ehen zwischen Prag und Köln geschlossen wurden. Die Familie Parler, die mit der Berufung Peter Parlers als Prager Dombaumeister ihren Stammsitz in Prag hatte, ist auf allen Bauplätzen Süddeutschlands zu finden: in Freiburg, Ulm, Nürnberg, Augsburg, Regensburg. Im Jahre 1391 holte man sogar Heinrich Parler, der wohl mit dem Bruder Peters zu identifizieren ist und früher in Nürnberg gearbeitet hatte, nach Mailand, um sich von ihm in der verfahrenen Gewölbekonstruktion helfen zu lassen. Als Enrico da Gamondia erlebte er dort schmerzhliche Tage. Schon 1392 musste er, mit Dank beladen, wieder abziehen.

Wir müssen es uns in diesem Zusammenhang versagen, die verschiedenen Bauten der Parler zu beschreiben. Die rein architektonische Arbeit macht bei weitem den Hauptteil ihrer Leistung aus, der gegenüber der Plastik fast nebensächlich wirkt. Sollte nicht überhaupt die Einzelbetrachtung der Bauplastik des vierzehnten Jahrhunderts genau so irreführend sein, wie wenn man sich auf eine Geschichte der Kreuzblumen oder Wasserspeier beschränkte! Viele treten an diesen Teilzweig des Kirchenbaus immer noch zu sehr mit den Anforderungen des in der Kunst des dreizehnten Jahrhunderts Erlebten heran und suchen dort Qualität im Einzelnen, wo nur die aus den Einzelheiten sich zusammenschließende Gesamtwirkung betrachtet sein will. Als eine der besten Arbeiten der Parlerhütte erscheint uns die Frauenkirche in Nürnberg, die in ihrem Ausbau von Kaiser Karl IV. lebhaft gefördert wurde. (Erbaut 1355–61.)

Ihre kostliche Vorhalle – ähnlich phantastisch wie der Engelsturm auf Grünewalds Engelkonzert des Isenheimer Altares anmutend – setzt sich aus ebensoviel Fialen und Streben wie aus Figuren zusammen. Obwohl diese gemäß einem großen theologischen Programm dem Gedanken der Verherrlichung Marias dienen sollen, so wollen sie ebenso wenig im einzelnen angesehen werden, wie man die einzelnen Stimmen eines großen Chores anzu hören wünscht. Auch in der Chormusik ist die Wirkung umso gewaltiger, je mehr die einzelnen Stimmen unter Aufgabe ihrer Individualität sich dem Willen des Dirigenten unterordnen. Außerdem darf man die ursprüngliche Farbigkeit nicht vergessen, die wir uns heute nur mit Mühe rekonstruieren können – meist rote, blaue und grüne klare Farben bei starker Vergoldung. Sie müssen den polyphonen Eindruck ungemein verstärkt haben. Ganz ähnliche Massenszenen waren zu gleicher Zeit auch in Italien beliebt, zum Beispiel auf Giottos Triumph der Armut, seinem Gebet der Freier oder dem letzten Gericht. Erst bei näherem Zusehen offenbart sich eine gewisse Charakteristik. Sie hält sich bewußt zurück, um den Rahmen des Gesamten nicht zu sprengen. Wie stark andererseits die gleiche Zeit zu charakterisieren verstand, wenn betont seelische Wirkungen erstrebten wurden, beweisen die als Einzelwerke gedachten Andachtsbilder, denen wir uns später zuwenden werden.

Die Parlerhütte verließ Köln, als jedenfalls die Domchorapostel vollendet waren, die eingehend im letzten Kapitel geschildert wurden. Es ist wohl möglich, daß Heinrich Parler noch an ihnen mitarbeitete. Trotzdem sind die ersten plastischen Arbeiten in Gmünd – die Statuen des West- und ersten Südportales – ebenso wenig rein kölnisch wie die Kirche, eine stark überhöhte, wuchtige Hallenkirche. Vielmehr herrschte Straßburger Einfluß vor, der über Freiburg, Rottweil nach Gmünd gekommen war. Es ist anzunehmen, daß Heinrich Parler die plastische Arbeit einem Gehilfen übertrug, der schon an dem plastischen Schmuck des sogenannten „Kapellenturmes“, des Restes einer Marienkirche, in Rottweil mitgearbeitet haben möchte. Die Muttergottesstatue am westlichen Hauptportal (Tafel 67) gibt einen guten Begriff von der ziemlich antiquierten Formensprache des Gmünder ersten Meisters. Sie ist auf etwa 1340 zu datieren und zeigt, daß der französisch-deutsche Mischstil der Propheten und Jungfrauen vom Straßburger Hauptportal einen guten

Schritt weiter in seiner Entwicklung zum rein Linearen gemacht hat. Der statuare Block wird keineswegs, wie schon bei den Kölner Domchoraposteln, energisch in tiefen Falten und steilen Graten angegriffen, sondern auf seinen drei Flächen (Vorder- und rechter und linker Seite) mit einem sich selbst genügenden Faltengeriesel dekorativ überzogen. Nur durch die betonte Schwingung des Körpers kommt wieder eine gewisse dramatische Einheit in das Gesamtgebilde. Köpfe und Hände zeigen ebenfalls, wie sehr der Meister aus dem historischen Formenschatz anstatt aus der Naturbeobachtung schöpfte. Immerhin entzückt das Werk durch die Konsequenz seiner artistischen Durchführung, wenn es auch hinter der gleichzeitigen Figur einer heiligen Katharina an der Südseite von Sankt Sebald (Tafel 58 und 59) zurückstehen muß, die ohne provinzielle Umwege direkter aus der französischen Straßburger Tradition geschaffen erscheint.

Eigener im deutsch-provinziellen Sinn geben sich die beiden stark von Freiburg beeinflußten Gestalten eines Johannes und einer Maria unter dem Kreuz (Tafel 66), die jetzt als Reste einer Kreuzigungsgruppe in der Sammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart aufbewahrt werden. Ihre überlangen Körper sind gleichsam zu schwingender Linie verklärt. Zu ihr steht die ziemlich persönlich anmutende Gesichtsbildung in einem zeitgeschichtlich wichtigen Gegensatz. Man sollte also die Datierung der beiden Figuren in die Nähe der Gmünder Madonna rücken.

Zu diesen Spätlingen des französisch-oberrheinischen Stils stehen die Figuren der Verkündigung am Nordportal der heiligen Kreuzkirche in Gmünd (Tafel 68) bereits in fühlbarem Gegensatz. Eine neue Naturbeobachtung spiegelt sich in den Köpfen, die Gewandung flutet in breiter Schwere, die Körper bewegen sich in lauter Aktion – ein durchgreifender Wandel in der Anschauung macht sich geltend, der sich noch stärker in den Figuren des Jesajas und Jeremias am südlichen Chorportal und der törichten und klugen Jungfrauen am nördlichen Seitportal offenbart. Worin besteht der Unterschied gegen früher? Diese neuen Figuren sind gegenüber jenen, die man im einzelnen ablesen mußte, aus einem Guß: Die Gewandung fällt in wenigen, ganz großen Falten nach natürlichem Gesetz. Die Schwingung des Körpers erscheint durchaus organisch. Der Körper wird wieder voller, die Gesichter einfacher gebildet. Selbst der Bart wird nicht mehr ornamentiert. Alles

ordnet sich dem zwingenden, fast momentanen Ausdruck der Bewegung unter, die zwischen lieblicher Verträumtheit und fahzornigem Auffahren bei geöffnetem Munde wechselt. Die Konvention des graphisch-addierenden Aufbaus weicht der realistischen Anschauung des einheitlich neu gesehenen bekleideten Menschen. Weder ist er, wie noch in Bamberg, ein nackter Körper, über den, gleichsam als Akzidenz, die Gewandung hinwegspielt, ohne ihm die antike Beweglichkeit zu nehmen, noch ein mit Faltenwerk dekorerter Kleiderstock, sondern ein in seiner Gesamtheit von Körper und Gewand man möchte fast sagen impressionistisch neu gesehener Organismus. Es kümmert den neuen Künstler wenig, ob er jede Einzelheit richtig gemessen hat, ob die Falten im einzelnen richtig verfolgt sind, wenn nur das Ziel erreicht wird, einen wirklichen Menschen, der in seiner aus den Mysterienspielen vertrauten Aposteltracht daherkommt, so zu fassen, daß er lebendig vor dem Beschauer steht. Zweifellos wird die Figurenreihe der Apostel am Südportal des Augsburger Doms einen starken Eindruck gemacht haben. Der Künstler, ein Parler – der Schild zu Füßen des Andreas trägt das Parlerwappen –, verzichtet sogar auf die der hohen Gotik unerlässliche Überhöhung der Leiber von fünf auf sieben Kopflängen. Seine Figuren erscheinen deshalb – wie die der Italiener der gleichen Zeit – eigentlich kurz, obwohl sie Normalmaß besitzen. Er verzichtet ferner auf das zarte Gekräusel der Säume und die dekorativen Faltenschwünge, sodass manche seiner Apostel aussehen, als ob sie in Badetücher eingewickelt seien. Eine neue – unromantische – Naturwahrheit wird erstrebt. Nur in den Einzelheiten wird noch Älteres mitgeschleppt. (Vergleiche auch Tafel 93.) Auf dem Gmünder Realismus baut die Prager Hütte konsequent weiter. Die Bildnisse in den Triforiums-Büsten des Prager Doms zeigen das Ergebnis. Zum ersten Male treten uns wirkliche Porträts in mittelalterlicher Kunst entgegen. Die Büste Karls IV. (Tafel 82) ist gewiss – gemessen an den heroischen Zügen Heinrichs des Frommen in Bamberg (Tafel 28) so unkaiserlich wie möglich – sie ist aber in jedem Be tracht innerlich wahr. Nur durch die erneute, demütige Hingabe an die Wirklichkeit war die Weiterentwicklung des Stils für Deutschland gewährleistet, die Frankreich zur gleichen Zeit verschmähte. So war es möglich, daß diese Epoche uns so erschütternde Bildnisse wie die des Werkmannes im Regensburger Dom (Tafel 84) und des Ulrich Kast-

mayr in Sankt Jakob in Straubing (Tafel 103) bescherte. Auch die viel schwierigere Durchgeistigung des Kuhenden, Lieblichen im weiblichen Porträt gelang in überraschendem Maße. Wir stehen nicht an, das wunderbare Antlitz einer Muttergottes aus Schwaben, die jetzt im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin aufbewahrt wird (Tafel 74), der Mona Lisa Leonardos als deutsche Parallele gleichzuordnen und sie weit über den erstarrt-konventionellen Typus der gleichzeitigen französischen *Notre Dame* zu stellen. Selbst der Gestalt des in starre Büstung verkappten Ritters weiß dieser neue Realismus wesentlich glücklichere Form als die frühere Zeit zu geben. Die Figur des heiligen Wenzel in Prag von Peter Parler (Tafel 83) zeigt trotz des Panzers eine Gelöstheit aller Glieder, die ähnlich erst später von Donatello in dem heiligen Georg von Or San Michele erreicht wurde.

Wir müssen zugeben, daß sich die italienische Kunst schon dreißig Jahre vor der deutschen bewußt dieser Probleme annahm. Ein Vergleich mit lombardischen Miniaturen des frühen Trecento, wie sie Toesca in seiner: „*Pittura e la Miniatura nella Lombardia*“ ausbreitete, zeigt den neuen Stil schon zur gleichen Zeit, als man in Straßburg und Freiburg noch nach französischer Art den Körper sah. Den Unterschied zwischen französischer und italienischer Anschauung konnte man am einfachsten aus dem Gegensatz des Zeichnerischen und malerischen erklären. Zwar wird in der malerischen Art das Amrikoprofil verdehnt; die Figur gewinnt aber wiederum durch die vermehrte Einheitlichkeit der Gesamterscheinung. Im vierzehnten Jahrhundert geht Deutschland mit Italien ähnlich zusammen wie im dreizehnten mit Frankreich. Dennoch lassen sich gleich klare Zusammenhänge jetzt nicht mehr aufdecken. Deutschland ist oft auch der Gebende. Wir begegnen jetzt deutschen Meistern häufig in Italien, die in ihrer Eigenart von den italienischen Künstlern durchaus geachtet, ja über die heimische Kunst gestellt werden. Erinnert sei nur an den Maestro di Colonia, den Ghiberti in seinen „Denkwürdigkeiten“ als das unübertroffene Vorbild aller italienischen Bildhauer für die Wende des vierzehnten Jahrhunderts bezeugt. Dennoch gebührt Italien das Verdienst, schon um 1300 der neuen Problemstellung mit eigenen starken Formen begegnet zu sein.

Um 1400 ist im wesentlichen die Bildnerei der Hütte beendigt. Am Ulmer Münster begnügt man sich in Fortführung des von Hans Multscher

begonnenen Portalprogrammes mit hölzernen Figuren, die ein zünftiger Holzschnitzer lieferte. Allerwegen übernahm die Zunft für die Bildhauerei das Erbe der Hütte. Bevor wir uns dieser zuwenden, möge in einem kurzen Rückblick die Leistung der deutschen Hütte in ihrer Gesamtheit, gewürdigt werden.

Die Hütte war keine ursprünglich deutsche Schöpfung. Oberitalienische Steinmetzenverbände durchzogen schon im zwölften und dreizehnten Jahrhundert Europa von Speier bis Lund in Schweden, als man in Deutschland im allgemeinen, besonders in den Orden, noch an die geistliche Bauarbeit gewöhnt war. Der ungeheure Umfang des französischen Kathedralbaus verlangte gebieterisch eine straffe Arbeitsorganisation. Nur dem in der Hütte ausgebildeten Spezialistentum war die kaum übersehbare Leistung der französischen Baukunst vor allem des dreizehnten Jahrhunderts möglich. Ihm ist auch die klare Systematik der bildnerischen Entwicklung zu danken. Deutschland stand bewundernd und widerstrebend neben ihr. Nur ab und an brachen in Frankreich gebildete Meister, wie um die Jahrhundertmitte der erste Straßburger, der zweite Bamberger und der Naumburger, ins deutsche Land ein, um nach künstlerischen Taten ohne Gleichen fast spurlos zu verschwinden. Nur schwache Nachwirkungen sind in der unbedeutenden Schulbildung in Münster, Magdeburg, Erfurt zu verzeichnen. Der Grund hierfür? Deutschlands episkopales Niveau war schon zu niedrig, vom politischen Elend ganz zu schweigen, um Meistern solchen Ausmaßes die dauernde Stätte zu bieten. Vereinzeltes Mäzenatentum in Frankreich gebildeter Kirchenfürsten konnte nur vereinzelter Leistung zum Aufstieg verhelfen. Zur gleichen Zeit, in der der Bamberger Meister seinen Reiter schuf, war in der Devotionalplastik der byzantinische Typus in Deutschland durchaus noch die Regel. Selbst Arbeiten, wie die rheinische Madonna der Sammlung Schnütgen in Köln (Tafel 21) bilden noch die Ausnahme.

Strassburg, an der Grenze Frankreichs, dennoch im dreizehnten Jahrhundert der mächtigste Bischofssitz Süddeutschlands, war die einzige unter den deutschen Städten, die einen Kathedralbau im französischen Ausmaß unternahm. Das gewaltige plastische Programm des Straßburger Münsters, das trotz des Brandes (1298) zu Ende geführt wurde, erforderte einen größeren Stamm von Werkleuten, die teils schon während

der Bauarbeit abwanderten oder nach ihrer Vollendung sich über das benachbarte Süd- und Mitteldeutschland bis nach Schlesien verbreiteten. So kann man ohne Übertreibung behaupten, daß im ersten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts kein monumentales Werk in Süddeutschland entstand, ohne Anregung von Straßburg zu empfangen.

Der von Straßburg ausgehende Strom war mehr breit als tief und begann schon um 1330 bedenklich zu versanden, besonders deshalb, weil diese aus der Straßburger Tradition kommenden Bildhauer sich mit den am Heimatort teilweise manierierten Formen zufrieden gaben und den Mangel an eigener Anschauung durch Übertreibung des Formelhaften zu verdecken suchten. Man vergleiche etwa die Straßburger Figuren der Tugenden (Tafel 49) mit der von ihnen abhängigen des Johannes und der Maria in der Stuttgarter Altertumssammlung (Tafel 66). Besonders in den Händen, denen die Großmeister des dreizehnten Jahrhunderts die tiefste Empfindung anvertraut hatten, spricht sich deutlich ein Nachlassen des lebendigen Naturgefühles aus. Auch die Schwingung der ganz unkörperlichen Gestalten kann kaum mehr übertrieben werden. In Freiburg, Regensburg, Rottweil, Gmünd, Nürnberg, Mühlhausen in Thüringen und an vielen anderen Orten arbeitet man ähnlich, wenn auch mit großen qualitativen Abstufungen. In den Kölner Domchoraposteln, die besonders in den Engelsfiguren auf den Baldachinen sich von Straßburg und Freiburg abhängig zeigen, suchte man durch pompöse Gewandformen über das Manö an körperlicher Anschauung hinwegzukommen.

Es war Zeit, daß die von Italien her gespeiste Parlersche Bewegung einsetzte. Diese Rückkehr zum Realismus vermochte der Kathedralplastik keine neue Ära heraufzuführen, da ihr die Grundbedingung einer alles überflügelnden Baulust fehlte. So sollte der Parlersche Realismus für die Kathedralplastik eine schnell sich erschöpfende Episode bleiben, die schon im ersten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts ihr Ende fand. Immerhin war sie stark genug, der auf Verinnerlichung ausgehenden Bildnerei des deutschen Bürgertums wesentliche Dienste zu leisten. Die verfolgte ein ganz anderes Ziel als jene. Immer stärker hatten die Lehren der Mystik die große Menge der hieratischen Kirchlichkeit entfremdet. An die Stelle dogmenfreudigen Bekennertums, wie es in den Kreuzzügen und Buszbewegungen sich offenbart hatte, war

die Versenkung ins Transzendentale getreten, mit Worten Goethes zu sprechen: „Und alles Drängen, alles Ringen ist ewige Ruh in Gott dem Herrn.“ Nicht daß die Seele in Gott aufgehe, wie es der Buddhismus will, sondern daß sie ihm durch ständig vertiefte Läuterung so nahe komme, daß sie in ewiger Anschauung des Göttlichen den letzten Zweck ihres Wesens erfülle. Denn die einmal von Gott geschaffene Seele könne niemals wieder ihr Individualbewußtsein verlieren.

Im Andachtsbild kam die deutsche Plastik dem neuen Glaubensbedürfnis entgegen. Auch die vorangehenden Jahrhunderte hatten es gekannt. Wir sahen Elfenbeindiptychen, Muttergottes-Statuen, Kruzifixe. Gemäß dem architektonischen Empfinden ihrer Entstehungszeit waren sie fast durchweg von einer gehaltenen Strenge, die ihre eigenartig hieratische Note durch den stilistischen Zusammenhang mit der byzantinischen Kunst erhielt. Die deutsche Plastik des zwölften Jahrhunderts lag noch zu sehr im Banne der spätantiken Grundformen, daß sie selbst die schon so spezifisch mystische Bildersprache des „Salve caput cruentatum“ Bernhards von Clairvaux künstlerisch unausgewertet ließ. Erst im Dreißigjährigen Kriege hat Paul Gerhardt durch seine Übersetzung: „O Haupt voll Blut und Wunden“ diese Hymne zum Allgemeinbesitz des deutschen Volkes erhoben.

Das vierzehnte Jahrhundert verhalf dem deutschen Wesen zum Durchbruch. Deutsche Worte kamen von den Kanzeln, deutsche Kirchenlieder wurden gesungen, allenthalben wurden die deutschen Passions- und Mysterienspiele aufgeführt, in denen wir wohl die stärkste Quelle für die neue bildnerische Gestaltung sehen dürfen. Im dreizehnten Jahrhundert war zum Beispiel die Kruzifixdarstellung fast ausnahmslos dem byzantinischen Schema des gepflegten, sanftschwebenden Körpers gefolgt. Umso mehr überrascht der plötzliche Umschwung ins entgegengesetzte Extrem, den bezeichnender Weise die romanischen Länder so früh nicht mitmachten. Ihr aus der antiken Formenwelt gespeister nationaler Instinkt mußte geradezu die neue nordische Bildung ablehnen, wie die schon seit 1330 in Deutschland heimische Pieta-Darstellung erst über hundert Jahre später von Italien übernommen wurde.

In Köln entsteht um 1300 in den Kruzifixen von Sankt Severin (Tafel 75 bis 77), Sancta Maria im Kapitol, Sankt Georg zu Köln, der Pfarrkirche zu Andernach (Tafel 78) und anderen mehr eine fest

umrissene Gruppe von Kreuzigungsdarstellungen, die alles weit hinter sich lassen, was die christliche Kunst bis dahin zu diesem Thema zu sagen hatte. Im Volksmunde hießen sie die „Ungarnkreuze“. Es lässt sich vermuten, daß es Kreuze zur Erinnerung an die Pest waren, die von Osten zu kommen pflegte. Man datierte sie allgemein um 1400, bis Rathgens-Köln überzeugend nachwies, daß das im Jahre 1304 in Sancta Maria im Kapitol konsekrierte Kreuz mit dem jetzt noch an Ort und Stelle stehenden Ungarnkreuz identisch sei. Also wären, womit man sich auch bei eingehender stilistischer Betrachtung einverstanden erklären kann, die Ungarnkreuze im ersten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein, jedenfalls in Köln entstanden. Ihre neuen Realismen sind wörtliche Abschrift mystischer Predigten und Kreuzesklagen. Überraschender ist die technische Leistung. Der deutsche Meister der Zunft, der aus der Tradition des romanischen Kruzifixes kam, schrekt in nichts vor der Schilderung des Grauenhaften zurück. An Stelle des normalen Balkenkreuzes tritt das Gabelkreuz aus rohen Ästen. Es ist der „Arbor vitae“, aus Adams Grab erwachsen, der Baum des neuen Lebens. Seine Frucht, Leib und Blut Christi befreit die Menschen von der Schuld, in die sie durch den Genuss der Früchte vom Banne der Erkenntnis sich verstricken. An diesen Baum ist der Körper genagelt und dann seiner Schwere überlassen. In allen Knochen, Bändern und Gelenken ächzend ist er vornüber gesackt, daß die Knie spitz nach vorn stehen wie Winkel aus Eisen. Die zerdehnten Muskeln sind zum äußersten gespannt. In grausigen Wunden hat die Last des Körpers die Hände und Füße über den Nageln aufreißen lassen, klumpig geronnenes Blut rinnt an den Armen und über die Zehen. Auch aus der Seitenwunde hängt eine Blutstraube. Ein furchtbarer Krampf schüttelt den ganzen Körper, daß das Brustbein wie ein Keil aus dem geblähten Rippenkorb in die zurückgeprekten Bauchgrube hineinragt. Aller Schmerzen letzte tödliche Spannung vereinigt sich aber im Antlitz. In erschütternden Furchen hat sich die Qual wie ein Pflug durch die weichen Wangen, die Stirne, ja über die Nase hindurch gewühlt. Die Kiefer schlottern, das Auge hängt in schiefem Winkel in seiner Grube. Die Dornenkrone ist noch nicht, wie bei Grünwald, als wüstes Nest auf den Kopf gestülpt, sondern in einem doppeltgedrehten Strick gewaltsam um den Kopf getreidelt, daß die hineingeflochtenen Dornen sich tief in die

Kopfhaut einpressen müssen. Dazu ist der Körper über und über von Ruten zerfetzt, deren Stacheln noch in der Haut stecken. Wer einmal diese Kreuze sah, dem kommen alle späteren – bis auf die des einen Grünewald – wie eitel Schönrederei vor. Wir ahnen, welche Gewalt von den Predigern ausging, die in ihren nackten Hallenkirchen und auf den Gassen das Volk um sich scharten und zum ersten Mal in dem damals noch nicht abgeschliffenen Deutsch den zu tiefst aufgewühlten Zuhörern das Leiden und Sterben des Heilands Zug um Zug klarlegten, bis jeder die Qualen des unschuldig Geopferten am eigenen Leibe empfand und zu reuevoller Umkehr sich entschloß. Man darf nicht vergessen, wie arm das literarische Leben der Zeit selbst für den Wohlhabenden war. Zeitungen gab es nicht, Bücher – ungemein kostbares, handgeschriebenes Gut der Bibliotheken – standen nur für den Gelehrten zur Verfügung, selbst die Bibel war, soweit man sie überhaupt ins Deutsche übersetzt hatte, nur wenigen zugänglich. So blieb das Wort, das bis dahin auch hinter dem Latein der Kirche geschlummert hatte.

So wurde im vierzehnten Jahrhundert das deutsche Bürgertum sich seiner Sprache bewußt. Die bildende Kunst, die bisher Verkünderin theologischer Macht und Moralforderung oder nur architektonischer Schmuck gewesen war, übernahm einen großen Teil seiner Seelsorge. In Malei- rei und Plastik. Sehr bald werden wir hören, wie sie zum Rheinländer im singenden Rheinisch, zum Schwaben im gemächlichen Schwäbisch, zum Bayern im aufgeregt gutturalen Bayrisch, zum Franken im leicht erregten Fränkisch, zum Niederdeutschen im gratigen Platt, ja zum Thüringer und Sachsen im gemütlich phäalistroßen Sächsisch spricht.

Breit überflutet diese Volkskunst ganz Deutschland bis nach Riga hinauf. Auch heute ist es unmöglich, all ihren Bächen und Rinnalen nachzugehen. Jeder Tag legt neue Adern bloß. So vermochte Swarzenski innerhalb weniger Jahre eine Gruppe von mehreren hundert bis dahin völlig unbeachteten Alabasterarbeiten zusammenzustellen (I. Städela- jahrbuch, Frankfurt am Main, 1921), für die man noch nicht einmal die Landschaft ihrer Entstehung festlegen kann. Vieles blieb erhalten. Weit mehr haben von diesem unendlich reichen Schaffen die Jahrhunderte zerstört: Bilderstürme der Reformation, Dreißigjähriger Krieg, barocke Lust an Neugestaltung, klassizistisch genährter Unverständ des neunzehnten Jahrhunderts – trotzdem sind noch Hunderte von

Werken zu erforschen, in denen sich allerdings sehr viel Mittelgut breitmacht. Gipfelhöhen werden häufiger als in jeder anderen Kunstepoche erreicht – ausgenommen wohl nur die griechische. – Wie in jedem griechischen Hause sich bemalte Gefäße (Kannen, Weinmischkrüge, Kelche, Schüsseln) fanden, sah man jetzt in jeder Kirche und Kapelle bis zum entlegensten Dorf Altäre, Ölberge, Grabdenkmäler, Muttergottes- und Vesperbilder, Kreuzwege, Kruzifixe. Auch an und in den Häusern, an den Wegen, auf den Plätzen und Kirchhöfen begegnete man ihnen in allen deutschen Landen. Mit schmerzlicher Erschütterung liest man die trockenen Sätze des Ulmer Chronisten Sebastian Fischer, eines Schusters, über den Bildersturm: „Den 19 ten tag des brachmonats, da schlug man darmyder alle getzen und altar. In der pfarrkirchen... wo haylgen oder altar waren, des sich niemand annam, des zerscheytet man und gab mans armen leyten zu ainem brennholz. Das tat man hernach auch in allen kirchen. Das geschah im 1531ten jahr.“

Wie in Alm gings beinahe überall im Lande herum, am schlimmsten in den Gemeinden, die die reformierte Lehre annahmen. Sie duldeten in ihren Betsälen keinerlei Bildwerk, nicht einmal das Kruzifix. So sind besonders Holland und viele Kantone der Schweiz fast um ihre sämtlichen mittelalterlichen Bildwerke gekommen.

Das Jahr 1531 – das Jahr des Reformationsfestes – bedeutet für Deutschland das tragische Ende dieser religiösen Volkskunst. Sie war seit dem vierzehnten Jahrhundert, ohne, wie die adlige über die Grenzen zu schauen, allein ihre Wege gegangen. Ihre Meister waren die Bildhauer, Bildschnitzer (norddeutsch: beldensnider) und Maler in den Städten rings im Lande herum. Bei dem großen Bedarf an Plastik waren oft in ganz kleinen Orten bis unter tausend Einwohnern, in denen man heute kaum eine Reproduktion nach einem Kunstwerk aufstreben kann, gleich mehrere Meister tätig. In den größeren und großen Städten (keine hatte über sechzigtausend Einwohner, selbst das gewaltige Köln nicht) bildeten sie gewöhnlich eine an Köpfen und Ansehen stattliche Zunft, zu der neben den Meistersöhnen Fremde nur durch Heirat einer Meisterswitwe ausnahmsweise Zutritt gewannen. So war eine meist gesunde Lokaltradition gesichert, die sich merkwürdigerweise – trotz der unumgänglichen Wanderschaft der Gehilfen – zwei Jahrhunderte lang erhielt, jedoch den Wellen der nationalen Gesamtformung hingegen.

geben blieb. Allerdings bespülten sie oft erst entlegenere Orte, wenn sie im Entstehungszentrum schon durch andere abgeloßt waren.

Neben den Angarnkreuzen darf das Vesperbild als eigenste deutsche Schöpfung angesprochen werden, das man sich mit dem viel späteren italienischen Worte Pietà zu nennen gewöhnt hat. Man kennt die Gruppe auch unter dem Namen des „Erbärmdebildes“. Es ist Abend, Vesper; gütige Hände haben den Leichnam Christi vom Kreuz genommen und haben ihn der Mutter zum letzten Male in den Schoß gelegt. Nirgends ist diese Szene auch nur mit einem Worte in den Evangelien angedeutet. Es waren die deutschen Dichter, die schon im dreizehnten Jahrhundert an mehreren Orten Deutschlands zugleich dieses Motiv zuerst erschauten und uns in erschütternden Versen den Gram der Mutter malten. So in einer Konstanzer Marienklage des dreizehnten Jahrhunderts, der man zahlreiche ähnlich tiefe zur Seite stellen könnte:

Ir kint lac vor ir ougen väl,
es lac wunt, tot unde blint.
doch kuste si ir totez kint,
si kuste in minnlichen
unt zarte im süezeclichen,
sin ougen, wangen unt den munt
unt kust si mē den tusend stunt,
siten, hende unt vñze
di trute si vil süeze.
si sach in an unt aber an.
si nam sin hande in ir hant,
di waren ir vil wol erkant,
si leit si an ir wangen,
ir herze wart bevangen
mit jammer unt mit biterkeit.

Eines der beliebtesten Passionsspiele des vierzehnten Jahrhunderts trug den Titel: Unserer vrouwen und Marien klage. Neben der Schilderung der Schmerzen Marias nimmt darin die des Leidensganges ihres Sohnes kaum geringeren Raum ein. Wir verfolgen Jesus auf seinem Passionswege vom Abendmahl zum Öl Garten, wohnen seinem Gebetskampfe

bei, sehen ihn als Ecce-Homo vor der Menge, erleben, wie er das Kreuz nach Golgatha hinaufschleppt, wie er stürzt und abermal stürzt, wie er die Frauen tröstet, sein qualvolles Antlitz im Schweißtuch der Veronika abtrocknet, müssen mit ansehen, wie er unter tausend Schmerzen, umgeben von Hohn und Liebe stirbt, legen ihn mit in den Schoß der Mutter, helfen ihn ins Grab senken und begegnen ihm wieder, wie er als „Schmerzensmann“, noch mit Dornen gekrönt, seine Wundmale uns vorweist. Von diesen zünftigen Arbeiten ist die der Grabmalkünstler abzutrennen. Sie wanderten dem Bedarfe nach. Nur so ist es zu erklären, daß man häufig in ganz entlegenen Orten Grabdenkmäler von hohem Range findet, die unmöglich aus der lokalen Dorfplastik stammen können. Es gab auch eine Dorfplastik, die neben der städtischen – zeitlich wie die Dorftrachten meist hinter ihr – herging, ohne im letzten selbstsöpferisch zu sein. Sie führte überwiegend nur bekannte Typen meist in sehr derber Art weiter, wobei ihre primitiven Werkzeuge zu ihrer ebenso primitiven Geistigkeit in einem gewissen Verhältnis standen. Manchmal gelangen ihr Werke, denen man – mit modernen Augen gesehen – eine besondere Tiefe zuzusprechen geneigt ist. Doch sollte man sich hüten, diese Zufallswirkungen dem bewußten Willen des Dorfschnitzers zugute zu rechnen. Viele dieser Arbeiten stammen, wie der Faltenschnitt beweist, erst aus der Barockzeit, ja noch aus dem neunzehnten Jahrhundert. Der Entstehungsanlaß war gewöhnlich das Schadhaftwerden eines verehrten alten Stükkes, gar eines Gnadenbildes. Der Dorfschnitzer – in den Alpenländern die sogenannten Herrgottsschnitzer – ersetzte es, so gut er's vermochte. Als Belege vergangener Stükke sind diese freien Kopien gewiß nicht ohne Wert.

Die Arbeit der städtischen zünftigen Meister blieb nicht ausschließlich für die Kirche bestimmt. Die bürgerliche Frömmigkeit war, so weit es sich nicht um Münsterbauten handelte, mit denen gleichsam die Ehre der Stadt verknüpft war, schon im vierzehnten Jahrhundert wenig mehr gewaltigen Bauaufgaben geneigt. Umso freudiger war man zu Opfern bereit, wenn es um die Verherrlichung der eigenen Familie ging. Die bürgerliche Familie – die Sippe – wurde im fünfzehnten Jahrhundert geradezu der schöpferische Schoß für die weitere geistige Entwicklung. So sehr man darin eine Verengerung des Blickfeldes beklagen mag, so wenig wird man den Zuwachs neuer, spezifisch deutscher Kraft

für die Formung der alten christlichen Themen übersehen. Es ist geradezu erstaunlich, mit welcher Spürkraft der neue Geist aus dem ganz anders gerichteten orientalischen Leben der Bibel neue Vorwürfe für die Gestaltung deutsch-bürgerlicher Darstellung zu gewinnen vermochte. Unbedenklich griff man auch Szenen aus den Apokryphen auf, wenn sie irgend einen liebenswürdigen Zug, etwa für die Jugend Marias und Jesu, beizusteuern hatten. Ebenso wurden die visionären Schilderungen der Apokalypse gern behandelt, ja rein legendäre wie die Sage von dem Schweißtuch der heiligen Veronika fanden freudige Beachtung. Neben liebenswerten, gern sogar ins Sentimentale verzogenen Themen hat der bürgerliche Geist – im Gegensatz zum adligen – stets eine besondere Vorliebe für grausige und grausame Szenen gehabt, ohne die auch heute kein Generalanzeiger auskommen zu können glaubt. Hinrichtungen in allen Arten und Marterungen wurden immer grauenhafter gestaltet – selbst vor Szenen wie der Schindung des Bartholomäus und der Marter der Zehntausend – der Darstellung unzähliger auf Dornen gespießter oder sonstwie scheußlich verstümmelter Leiber – schreckte man nicht zurück. Für all diese neu begehrten Szenen mußten neue Formen gefunden werden, da der Schatz der Antike versagte. Die deutschen Künstler des vierzehnten Jahrhunderts haben sie gefunden und damit die deutsche Kunst selbständig neben die der Antike gestellt – eine Leistung, die der russischen versagt blieb.

Kehren wir noch einmal zum Vesperbilde zurück: Meistens hält die Mutter den Leichnam des Sohnes wagerecht über ihren Knien und bewahrt ihn mit ihrer einen Hand, die unter dem Kopfe des Sohnes liegt, vor dem Zusammensinken und Herabrutschen, während die Linke eine Hand des Sohnes faßt oder liebkost. Der Blick ruht entweder in unendlicher Zärtlichkeit auf dem Antlitz Christi oder ist in tränenerloser Qual ins Weite gerichtet (Tafel 90 und 108). Neben diesem häufigen Typus kommt eine andere, wohl allein dem mittelrheinischen Kreise zuzuschreibende, um 1400 zu datierende Gruppierung vor. Die Mutter hat den Sohn wie ein Kind – der Leichnam ist auch tatsächlich nicht größer gebildet – aus dem Bad genommen und in ihren Schoß gesetzt und schlägt ihn in ihren Mantel ein (Tafel 72). Die am besten komponierte Gruppe dieser Art befindet sich im Liebieghaus zu Frankfurt am Main (Tafel 85). Die Abbildung vermag wohl in einem Profil die

nachtwandlerisch sichere Linienführung der Gestaltung zu vermitteln, unterschlägt aber den Zauber der Bemalung. Sie zeigt uns grade an diesem Stücke, wie wichtig der Maler neben dem Bildhauer war. Die Mutter sitzt auf grünem Fels, aus dem bleiche Schädel starren, hellgolden fleht Gewand und Mantel in weichem Fall über ihren mädchenhaften Körper, dessen zarte Formen sich leise unter dem Kleide heben. Wie der zweite Arm einer Zange kreuzt diesen goldenen Bach der eckig zerrissene Leichnam Christi. Senkrecht hängt der rechte Arm wie ein starres Pendel herab, fahlgelb ist die Farbe des Körpers, auf dessen zerrissenen Händen und Füßen klappten Blutrosen blühen, während eine gleichrote Traube aus der Seitenwunde hängt. (Vergleiche auch Tafel 86.) Gewaltiger noch als dieses bis zum letzten mit hoher künstlerischer Weisheit geformte Werk, mutet das Vesperbild von Anna an, das jetzt im Westfälischen Landesmuseum in Münster aufbewahrt wird (Tafel 87). Wiederum sitzt Maria auf dem Schädelberge. Der Leichnam war zu schwer, er lehnt neben ihrem hochgestellten linken Knie, während die Mutter mit beiden Armen den Körper zu sich empor zieht, daß sie sein von Qualen zerwühltes Antlitz schauen kann. Auch in diesem wohlerhaltenen Werke erschüttert neben der plastischen Leistung der farbige Gegenklang des rauschenden Goldgewandes und des blutüberrieselten Elfenbeinkörpers. Aus unendlichen Weiten leuchten die Goldelfenbeinbilder des Phidias herüber—

Dem Vesperbilde darf man eine zweite Gruppe als gleichwertig gegenüberstellen: die Gruppe Christi und Johannes' (Tafel 71). Diese Darstellung ist—soweit wir heute sehen—auf Südwestdeutschland beschränkt geblieben. Sie war anscheinend eine Schöpfung der Dominikanischen Mystik, da sie nur in Dominikanerinnen-Klöstern zu finden ist. „Einer aber der Jünger lag zu Tische an der Brust Jesu, der den Jesus liebte.“ Diese eine Stelle der Bibel im Johannevangelium genügte dem deutschen Künstler—er war wohl zuerst ein Dichter—um daraus einen ähnlichen Gegenklang herauszuhören wie aus der Begegnung Marias und Elisabeths. Die letzte Nacht des Heilandes: Er, der niemals große Worte gebrauchte, hat mit bewußter Feierlichkeit seinen Leib und sein Blut der sündigen Welt geweiht.—Der Verräter ist in die Nacht hinausgegangen. Jesus spricht in letzter Gemeinschaft zu seinen wenigen Getreuen: „Ein neues Gebot gebe ich euch, daß ihr euch untereinander

liebet, wie ich euch geliebet habe, auf daß auch ihr einander lieb habet. Daraus werden alle erkennen, daß ihr meine Jünger seid, so ihr Liebe zu einander habet.“ Johannes aber, der Jüngste, lag an der Brust des Herrn, der einzige von allen, der am nächsten Tage neben Maria die Kreuzesstunden mit ihm teilen sollte. Müsste nicht sein Ohr mehr als die anderen gehört haben, mit der Liebe auch letzte Offenbarung aus Jesu Herz getrunken haben! Die Werke der deutschen Mystik wollen lange angeschaut werden. Denn sie waren für die „Schauung“ – das Lieblingswort der Mystik – bestimmt. Dann offenbart sich auch uns heute noch die tiefe Kraft dieser Gruppe. Wie rinnt durch die Hände der Strom des Blutes von dem Starken zu dem Schwachen, wie prophetisch blickt das Auge des Herrn in die letzte Weite, wie schlingen sich die Falten zu einem Zusammenklang innigstens Verstehens! – Wir müssen es ebenso wie bei dem Vesperbild aufgeben, mit Worten die heilige Stille zu stören. Wann endlich wird unser Volk wieder soweit sein, diesen Rhythmus der Seele zu empfinden!

Eher vielleicht vor den Ölberggruppen! Jesus ist mit den Jüngern in die nächtliche Stille des Gartens Gethsemane gewandert. – Schon dieses Wort klang unsern Altborderen wie Linde Nachluft. Nur drei Jünger behielt er schließlich bei sich: Petrus, Jacobus und Johannes (Tafel 70 und 112), den Greis, den Mann, den Jüngling. „Ihre Augen waren voll Schlafs.“ Wie tief müssen unsere Väter das angstgeschüttelte Wort Jesu empfunden haben, daß sie immer und immer wieder diese Szene zu vielen tausend Malen bildeten: „Könnt ihr nicht eine Stunde mit mir wachen? Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach!“ Und er ging wiederum hinweg und betete abermals: „Mein Vater, ist es möglich, so gehe dieser Kelch an mir vorüber. Aber nicht mein Wille, sondern dein Wille geschehe!“ Die Jünger aber schlafen. Ihren Schlaf wissen die Meister der Spätgotik verschieden zu charakterisieren. Petrus unruhig im Halbschlaf des Alters, Jacobus im festen Schlaf des Arbeiters und Johannes tief versunken, wie nur Kinder schlafen (Tafel 134).

Jesus ist gefangen genommen, vor Kaiphas und vor Pilatus geschleppt und steht nun von der gemeinen Soldateska als König der Juden wie eine Vogelscheuche herausgeputzt, in rotem Soldatenmantel, mit dem Rohrstab in den Händen, von Dornen gekrönt, übernächtig, zerschlagen, bespien vor der rohen, gaffenden Menge. Dem Munde des Pilatus

entringt sich das einzige armselige Wort: „Seht, welch ein Mensch!“ Aber wieder gellt ihm das „Kreuzige!“ entgegen. Stehend oder auf einer Bank hockend stellte der deutsche Bildhauer diesen Jesus in hunderten von wenig wechselnden, nie gleichen Figuren vor sein Volk. Christi Gestalt ist ohne Gestalt noch Schöne – sie will nicht durch den Glanz herrlicher Körperbildung rühren, so nahe auch dieses durch den Gegensatz fruchtbare Motiv hätte liegen können, sie will durch tiefere Erinnerungen erschüttern. Dieser Mensch wird von den gleichen Menschen zu Tode gemartert, die er heilte und erweckte, die er bat, ihm ihre Kindlein zu bringen, daß er sie herzte und küste.

Jesus muß selbst sein Kreuz zum Richtplatz schleppen, während sogar die beiden Schächer unbeschwert vor ihm hergehen dürfen. Wiederum löst der mittelalterliche Meister nur dieses eine Motiv aus der ganzen wirren Szene des Golgathaganges heraus. Wie Jesus, der schmale, geistige Mensch unter dem riesigen Balkenkreuz einherkeucht oder bereits der Ohnmacht nahe zusammenbricht. Christi Kreuz ragt gegen den Abendhimmel. Es wird im späten Mittelalter das Andachtsbild schlechthin: am Altare, auf den Friedhöfen, an den Wegen und Straßen, in jeder Stube, meistens – wie noch heute in Russland – in der Nische dem Eingang gegenüber. Zunächst stehen, wie seit alters, Maria und Johannes allein darunter. Bald erweitert sich die Gruppe durch Maria Magdalena, die als „Suchende Seele“ am Kreuzstamm kniet und ihn oft umklammert hält, dann durch die beiden anderen Marien, die die ohnmächtig zusammenbrechende Mutter auffangend stützen (Tafel 80, 88, 89). Der gute Hauptmann tritt hinzu, der Jesus als Gottes Sohn erkennt, dazu Stefaton mit dem Schwammstäbe und Longinus, der Christus die Seite mit der heiligen Lanze durchbohrte. Gerade ihm hat man am Rhein eine besonders tiefe Deutung gegeben. Keiner will Jesus in die Seite stechen. Da findet man einen Landstreicher, der den blinden Longinus heranführt und die Lanze in dessen Händen zum Stiche in Christi Seite lenkt. Einige Tropfen des heiligen Blutes spritzen in die Augen des Blinden und machen ihn sehend. Die letzte Liebestat des schon gestorbenen Heilandes! Klingt nicht in dieser wunderbollen Szene, die, soweit wir wissen, sich nirgends auf romanischem Boden wiederfindet, noch die germanische Sage vom blinden Hödur nach, dem Loki die Mistellanze zum Wurfe auf Baldur in die Hand legte!

Jesus wird ins Grab gelegt. Man nahm ihn aus dem Schoße der Mutter und senkt ihn – langgestreckt, die Hände über dem Leib zusammengelegt – auf einem Leintuch in den rechteckigen Sarkophag. Das heilige Grab ist nicht wie in der Barockzeit durch eine Steingrotte naturalistisch dargestellt, sondern durch eine gotische Nischenarkatur versinnbildlicht. Auch vergibt man langsam bei Josef von Arimathea und Nikodemus, die, an der Schmalseite stehend, den Leichnam auf dem Bahrtuch herablassen sollen, das eigentliche Motiv, sondern lässt den heiligen Leib wie eine Grabmalsfigur oberhalb der – doch offenen – Tumba liegen, behält aber auch die beiden Männer als Eckpfosten der Komposition bei. Der Wunsch, der stillen Szene möglichst alle Aktion zu nehmen, mochte vorwalten. So konnte man den Schmerz der drei Marien eindringlicher zeigen. Sie stehen hinter dem Sarkophag. Maria Magdalena im Schmuck langer Haare, Maria Salome mit der Dornenkrone in den Händen und die Mutter Maria, gewöhnlich von Johannes gehalten. Am Freiburger heiligen Grab im Münster hat man diese Szene mit der des Östermorgens verquickt. Die drei Frauen sind zum Grabe gekommen und finden die beiden Engel, die ihnen die Auferstehung Christi mitteilen. Das hindert den Bildhauer nicht, den Leichnam Christi selbst noch im Grabe zu lassen. Die gotische Vorstellungskraft offenbart sich auch in dieser kleinen Episode. Wie man in den Mysterienspielen keinerlei Unbehagen empfand, wenn sich zeitlich und örtlich getrennte Szenen dicht beieinander abspielten, sodass oft eine in die andere hineingeriet, so wünschte man auch in der darstellenden Kunst möglichste Vollständigkeit in der zum Thema gehörenden Aktion und ihres Personales. Der Schauende war befähigt, sich selbst das herauszusuchen, was ihm im Augenblicke zusagte. Man wird diese Forderung nach Vollständigkeit auch in den Nebendingen leicht unkünstlerisch finden. Diese Werke waren nicht – wie die kostbaren Geräte der Zeit – geschaffen, um dem reichen Manne Freude zu bereiten. Sie wollten besonders den einfachen Mann erschüttern. Dafür erschien jedes Mittel recht. So findet man besonders in Sachsen zahlreiche Kruzifixe, meist aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, mit einer Perücke aus natürlichem Menschenhaar. Sie trägt bereits der Christus einer noch früher zu datierenden Pieta in der Pfarrkirche zu Schotten in Hessen. Diese Panoptikumswirkung geht gegen unser Gefühl. Sie wird manchen davor bewahren, vor diesen wesentlichen

Werken der deutschen Kunst in Schönrednerei zu verfallen. Das Primäre blieb diesen Bildnern die Darlegung des religiösen Themas, was auch die häufige Darstellung des Schmerzensmannes beweist. Sie ist allein aus der religiösen, nicht aus der künstlerischen Anschauung geboren. Christus der „Gekreuzigte“, „Zerstößene“, „Zerschlagene“, „Zerschittete“, „Gequälte“, „Ausgesogene“, – die mittelalterliche Mystik ist unersättlich in immer neuen Beantworten – ist gleichsam nochmals vom Kreuz herabgestiegen und tritt vor den Menschen hin in all seinem Jammer, überströmt von Blut, von Geißelhieben zerrissen, weist ihnen die von den Nägeln zerfetzten Hände, die durchbohrte Brust und spricht die Worte: Das tat ich für dich, was tatest du für mich?

Trotzdem ist diese Zeit keineswegs arm an heiterer Darstellung. Durch ihren Gegenklang erscheint die traurige umso schmerzvoller. Wie oft standen auf zwei Altären dicht beieinander das Pietabild und das der Gottesmutter. Personen und versunken in ihr Glück hält Maria ihr Knäblein im Arm oder reicht ihm die Brust. In diesem Bilde steht die Gottesmutter heute noch jedem Deutschen vor der Seele, trotz der Bewunderung, die gerade er der Madonna der italienischen Renaissance entgegenbrachte. Erst die deutsche Kunst um die Wende des vierzehnten Jahrhunderts schuf diese Form (vergleiche Tafel 97, 98, 100, 101). Kaiser Ludwig der Bayer stirbt um 1347 noch mit dem Worte: Süze Kunigin, unsere vrouwe, bis bei meiner Scheidung! (Sei zugegen bei meinem Abscheiden!) Seine Zeit sah noch in Maria vor allem die Königin des Himmels. Ihr Bild schaute schon in Byzanz als „Nikopota“ – die Siegbringerin – über die auf das Antlitz niedergeworfene Menge in unnahbarer Höhe hinweg. Streng frontal thront die Mutter. Ihr Leib ist wiederum der Thron des starr geradeaus blickenden Jesusknaben, der mehr einem verzweigten Mann als einem Kinde ähnelt. Von diesem Bilde erwartete man, daß es die Ungläubigen schrecken müsse. Darum begleitete es den Kaiser ins Feld. Milder war bereits Maria hodegetria, die Schirmherrin der Wege und Fremdlinge. Nicht mehr sitzt das Kind frontal vor der Mutter, sondern seitlich auf ihrem einen Knie und blickt segnend auf die Gläubigen herab. Diesen Typus hält das auf Tafel 20 abgebildete Werk des Bayerischen Nationalmuseums fest, das bereits dem dreizehnten Jahrhundert angehört. Maria ist zur lieblich lächelnden mädchenhaften Mutter geworden. Ihr besonderer

Reiz liegt in adliger Zurückhaltung. Der Knabe ist noch wenig kindlich und bewahrt das byzantinische Schema.

An diesem adligen Typus hielt das ganze dreizehnte und auch das vierzehnte Jahrhundert bis zur zweiten Hälfte fest. Frankreich gab ihm in dieser Zeit einen manchmal reichlich manierierten Zug höfischer Eleganz, der sich auf dem Wege des Imports von Elfenbein- und Silberstatuetten nach Deutschland verpflanzte und besonders im Rheinlande Anklang und Nachahmung fand. Ganz allgemein verdrängte jedoch in Deutschland um 1400 die Innigkeit der echten Früher die süßlächelnde Reserviertheit der Dame. Zwangsläufig mußte mit der fortschreitenden Verbürgertlichung Maria auch immer bürgerlichere Züge annehmen, der um 1500 selbst eine gewisse Hausbackenheit nicht ferne ist (Tafel 121). Noch tieferer Zauber umfließt in der deutschen Kunst Maria in der Szene der Verkündigung.

Ihre edelste Verkörperung finden wir in einer Statue der Maria aus Regensburg (Tafel 61 und 62), die jetzt im Bayerischen Nationalmuseum in München in einer romanischen Chormische sehr glücklich aufgestellt wurde. Dieses Werk, aus Holz, überlebensgroß, vereinigt alle Vorzüge der adligen Körperlichkeit des dreizehnten und der seelischen Ausdruckskraft des vierzehnten Jahrhunderts. Der Künstler begnügte sich nicht mit dem landläufigen Nebeneinander des Engels und der Jungfrau, das die spätere Kunst durch das betonte Moment der Überraschung genrehaft ausspielt, er wagte sich an die Darstellung des Unfagbaren – das Wunder der überirdischen Zeugung. Eine Parallele aus der antiken Kunst drängt sich uns auf: die Szene der Geburt der Aphrodite am Marmorthrone der Sammlung Ludovisi. Auch in ihm das Geheimnis des Werdens! Im griechischen sehrender Aufblick zum Licht, Emporsteigen göttlich-menschlichen Leibes, im deutschen geschlossene Lider, Versenkung, Schauung... Nur die Hände öffnen mit königlicher Demut den Mantel, daß das Wesenlose in diesem Leibe Wesen empfange. Angesichts dieser Augen, dieser Hände glaubt man an himmlische Empfängnis, begreift, warum das hohe Mittelalter sich nicht mit der natürlichen Zeugung Christi begnügen wollte und nicht begnügen konnte. Nur was im Geiste gezeugt ist, ist unverweslich. So vermischt man auch nicht bei diesem Werke den Engel der Verkündigung, ja, wir glauben annehmen zu dürfen, daß der Künstler sich mit der Statue der Maria begnügte.

Die deutsche Kunst vermochte trotz ihrer Fruchtbarkeit nicht häufig Werke solchen Ranges hervorzubringen. Dennoch hat sich unter den erhaltenen Stücken noch manches anderes von verwandter Meisterschaft erhalten. So eine Maria der Verkündigung aus Steiermark (Tafel 94 bis 96), die sich jetzt in Wiesbadener Privatbesitz befindet. Leider getrennt von dem entzückenden Engel, den man jetzt in der österreichischen Staatsgalerie in Wien aufsuchen muß. Die Figur ist aus Kalkstein gearbeitet, von etwa halber Lebensgröße. Es mag erwähnt sein, daß man das Stück bei seinem Auftauchen im Handel vielfach als falsch bezeichnete. Es sei für die Zeit um 1400 zu süß. Diese Einstellung ist ein Beweis dafür, wie unerfahren selbst die Augen der Kenner noch vor wenigen Jahren gegenüber solch echten Manifestationen der deutschen Seelenmystik waren. Diese Maria ist eines der edelsten Werke süddeutschen Geistes, schon übersonnt von italienischer Grazie. Dennoch hätte keiner der zeitgenössischen italienischen Plastiker so holdselige Süße darzustellen vermocht. Sie ist in Wahrheit „durchklungen von einem stillen, süßen Getön der Seele“, wie es Hugo für die Gottesmutter verlangte. Wohl hat die Steiermärkerin nicht mehr die Tiefe der Regensburgerin; sie entstand nicht umsonst um hundert Jahre später als jene. Das Heroische war dem Lieblichen gewichen, Eichendorffsche Klänge an Stelle Hölderlinscher Hymnen beliebt. Trotzdem kann man schwanken, welchem von den beiden Werken man höheren Rang zuweisen soll. Denn beide erschöpfen die Summe des künstlerischen Vermögens ihrer Epoche. Wie stark der Formwille der Zeit auf Lieblichkeit gestellt ist, bezeugt auch die entzückende Gruppe der Geburt Marias im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Tafel 92), die der oberrheinischen Kunst zugewiesen wird. Man hat sich in den letzten Jahren daran gewöhnt, Werke dieser Zeit, soweit sie von besonderer Süße sind, den rheinischen Bezirken zuzurechnen. Nur teilweise mit Recht! Gewiß hat man am Rhein, vor allem in der um Mainz herum heimischen Tonplastik eine stattliche Reihe örtlich festzulegender Arbeiten verwandter Art aufgefunden. Ihnen stehen aber nicht wenige Werke verwandten Charakters, besonders in Südwürttemberg, Bayern, zum Beispiel die Landshuter Tonplastiken, ja in Norddeutschland gegenüber, denen man zwanglos ähnliche Stücke aus Burgund, zum Beispiel das holdselige Relief des Einzuges Marias in den Himmel über dem Schloßportal von Ferté-Milon,

an die Seite stellen könnte. Gewiß steht Burgund um 1400 stark unter niederrheinischem Einfluß – dennoch ist diese Zeit zu sehr übernationaler Empfindung hingegangen, als daß man ihre Werke bereits provinziell zu sondern vermöchte. Erst um 1450 beginnen sich langsam die Dialekte zu scheiden.

Je mehr das Bürgertum an Raum gewinnt, desto reicher wird die Kunst an Themen, wie sie der Bürger liebt. Der Bürger ist von Grund aus politischen Abenteuern abgeneigt, so gern er in ritterlicher Rüstung prunkt (man denke an die grotesken Gebrüder Paumgarten auf Dürers gleichnamigem Altar); er liebt den Erwerb, das Haus, die Familie. So treten auch zur heiligen Familie die Voreltern und Verwandten: Joachim und Anna, die Eltern Marias, Elisabeth und Zacharias, die Eltern Johannes des Täufers, Maria Salome mit ihrer Familie und manche Heilige, so die vierzehn Nothelfer. Allerdings Heilige von anerkannter Distinktion. Eine besondere Vorliebe hatte das fünfzehnte Jahrhundert für die Großmutter Christi. Man betrieb, besonders in Deutschland, einen wahren Kult mit ihr, der als Schützerin aller häuslichen Tugenden verehrten heiligen Anna. In familiärem Überschwang entstand die künstlerisch wenig glückliche Gruppe der Anna selbdritt: Anna mit Maria und dem Jesusknaben auf beiden Armen oder beiden Knien. Die Darstellung des religiösen Themas siegte auch hier über die künstlerische Einsicht. So erweiterte sich die heilige Familie zur heiligen Sippe. Ihre Glieder werden bald so zahlreich, daß man nur durch Beischriften die einzelnen von einander scheiden kann. Im deutschen Bürgerhause spielte die Wochentube keine geringe Rolle. Zehn Kinder waren in jedem Hause die Regel, Kinderzahlen bis zu fünfzehn und darüber nicht auffällig. So werden Darstellungen der Wochentube der heiligen Anna und Elisabeth und der Geburt Jesu geradezu Lieblingsthemen des fünfzehnten Jahrhunderts. Auch sonst nehmen die Schilderungen von Gegebenheiten aus dem Leben Christi – seiner Taufe, seiner Wunder und der übrigen Heiligen, besonders Johannes des Täufers, immer breiteren Raum ein. Manches Geschwätzige kann nicht ausbleiben. Obwohl die deutsche Kunst ziemlich sacht in dieses neue – rein bürgerliche – Fahrwasser gleitet, sodaß mancher den völlig geänderten Kurs kaum bemerkt, sei doch noch einmal der zurückgelegte Weg überschaut. Klar hob sich das dreizehnte – ritterliche – Jahrhundert von dem kaiserlichen ab. Der Indivi-

dualismus schien gänzlich die Typik zu verdrängen. Die Meister von Naumburg, Bamberg und Straßburg stehen auch in ihrem Körpergefühl ebenbürtig neben den besten plastischen Leistungen der Antike, die in den klassischen Werken der sächsischen Spätbyzantinik greifbare Zeugen ihrer Unvergleichlichkeit hinterließ. Beide Epochen sind verbunden durch den Glauben an menschliche Kraft und göttliche Majestät. Sie sind beide innerlich jung. So mußte ihre Kunst auch irdisch stark sein und körperfrohes Gestalten lieben, dem das Kranke, Sterbende, Verwesende ein Greuel ist. Plötzlich der Umschlag ins entgegengesetzte Extrem! Nur das deutsche Mittelalter hat das für griechische Menschen ganz undenkbare Vermögen, amphibienhaft aus einem Element ins andere hinüberzuwechseln. Um die Wende zum vierzehnten Jahrhundert räumt das ritterliche Lebensideal einem neuen den Platz, und zwar, wie wir am Aufstauen der „Angarnkreuze“ und an der Gestaltung der Kölner Domchorfiguren sahen, unvermutet schnell. Elemente des neuen Stiles finden sich in italienischen Vorbildern. Die neue deutsche Welt hätte sich gewiß dieser musikalisch schwingenden Formen nicht bedient, wenn sie nicht in ihnen den Ausdruck ihres neuen Seelenlebens gefunden hätte. Was sie nicht in ihnen fand, die realistische Sprache unbegrenzten Leidens, schuf sie unbekümmert um irgend welche Vorbilder selbst hinzu. Das Prinzip blieb, wie wir bereits betonten, auch für die Deutschen des vierzehnten und des fünfzehnten Jahrhunderts das Religiöse. Die Kunst mußte sich mit dem Amte des Dolmetschers begnügen und hatte so Formen zu produzieren, die „entwicklungsgemäß“ – an sonstiger künstlerischer Tradition gemessen – erst viel später hätten ins Leben treten dürfen. Der gotischen Entwicklung entspräche die an den Kirchen Schwabens, Nürnbergs, Regensburgs weitergeführte Kathedralplastik. Selbst ihre unter den Parlern vollzogene Rückkehr zu erneuter Naturbeobachtung hätte sich in diesem Rahmen als zeitgemäße Reaktion gegen den müde gewordenen Linearstil der französischen Tradition einordnen lassen. Wie verträgt sich aber mit dieser bedächtigen Stilbewegung die sich überstürzende Realistik des Andachtsbildes, etwa in dem Kopf der Pietà Röttgen (Tafel 73), der man viele andere Stücke zur Seite setzen könnte! Die Ursache für diesen Stilsprung lag nicht in einer aus der künstlerischen Entwicklung bedingten Realistik – wie etwa später bei Hals und Rembrandt – sondern in der

mit Wucht über Deutschland hereinbrechenden Woge mystischer Leidensverklärung. Das Christentum – der Orient – hatte wieder Gewalt und zwar diesmal alle Schichten erfassende Gewalt – über die deutsche Seele gewonnen. Was der frühchristlichen Kunst verlaut blieb, die sich der Fesseln der heidnischen Antike nicht zu entledigen vermochte, das gelang jetzt der deutschen Plastik. Und zwar bis zur Vollendung, im Gegensatz zu der italienischen und französischen Kunst, die der neuen Seelenbewegung nur mit Kompromissen begegneten! Die deutschen Bildner, leidenschaftlich dem Wunsche hingegaben, es den großen Volkspredigern in der Schilderung des Leidens und Sterbens Christi gleichzutun, haben damit eine Kunst geschaffen, die ganz neu und darum auch ganz groß zu nennen ist. – Worin liegt aber die Einheit der mittelalterlichen Entwicklung? Nicht, wie in der Antike, in der Plastik, sondern in der Architektur. Die Groftat des antiken Geistes bleibt die Bewältigung des nackten Körpers zur letzten Vollendung. Sie wird mit metaphysischer Konsequenz in einer dreihundertjährigen Entwicklung erreicht. Dem hat das Mittelalter seine Architektur zur Seite zu setzen, nicht seine Plastik. Nicht der dorische Tempel und die romanische Basilika, oder der ionische Peripteros und die gotische Kathedrale sind in Parallele zu stellen, sondern etwa der Jüngling von Tenea und der Dom von Hildesheim, der Speerträger Polyklets und der Dom von Speyer, der Schaber Lysipps und die Liebfrauenkirche in Trier, die Venus von Milo und der Chor von Sankt Lorenz. In beiden Reihen ist Gleichheit: die Entwicklung vom Kubischen über das Tektonische zum Malerischen. Der Speerträger bedingt als Hintergrund und Gebäude den dorischen, der Schaber den ionischen Tempel. Nur spreche man nicht von einer „Entwicklung“ vom dorischen zum ionischen Tempelbau, genau so wenig wie von einer „Entwicklung“ von der Kaiserin Kunigunde im Dom zu Bamberg zur Maria im Kölner Dom. Vielleicht bringt ein Hinweis auf die Verschiedenheit der musikalischen Entwicklung vermehrte Klarheit. Die Antike hat uns zwar wenig von ihrer musikalischen Literatur hinterlassen. Dennoch kann man annehmen, daß nach der Gestaltung ihrer Instrumente und dem Rhythmus ihrer in den Dramen erhaltenen Chöre es eine einfach lineare Melodik gewesen sein muß. Ihr entspricht auch die Linearität der griechischen Malerei und Architektur. Der antike Mensch ist in erster Linie

Augenmensch. Er geht auf das körperlich Faßbare, Begreifbare aus und kommt in klarer Tradition zu überraschend schneller plastischer Lösung. Der Deutsche des Mittelalters aber umwirbt, je mehr er in sein Wesen hineinwächst, das Unfaßbare, dessen Domäne die Musik ist. Sie ist aus dem der sinnlichen Natur am fernsten stehenden, an äußerem Eindrücken ärmsten Sinne des Gehörs geboren. Wie die mittelalterliche Musik schon frühzeitig zur mehrfachen Linearik (der Polyphonie) strebt und sich dafür das von der Antike übernommene Organon, das aus ganz wenigen Tönen bestand, zu der Königin aller Instrumente, der Orgel, umschuf (schon um 980 stand in Winchester eine Orgel von vierhundert Pfeifen, die von zwei Spielern auf zwei Klavieren gemeinsam gespielt wurde), so geht der Weg der Architektur von der griechischen Monophonie – Stütze und Last im rechten Winkel, der sich innerlich das auf dem Halbkreis basierte Massengewölbe anschließt – zur gotischen Polyphonie des in Spannung und Gegendruck ausbalanzierten Gerüstbaues. Auf diesem Wege mußte das primitive Körpergefühl gerade so zurückbleiben wie in der Mechanik der Ziehbrunnen hinter dem Elektromotor. Bleiben wir bei dem musikalischen Vergleich! Wollte die Plastik nicht sich selbst aufgeben, so mußte sie die höheren musikalischen Stufen in der gotischen Architektur mitzunehmen versuchen. Sie tat es unter Verzicht auf die eigentliche Grundlage aller Plastik, den Körper, brachte aber in ihren Spitzenleistungen Werke her vor, die geistig der gleichzeitigen Architektur entsprachen, wenn auch vieles – mehr als in der Antike – diese Stufe nicht erreichte. Direkte Vergleiche zwischen antiker und mittelalterlicher Plastik sind deshalb zu vermeiden, da beide auf ganz verschiedenen Grundlagen beruhen. Nur mag für eine Graduierung folgendes Schema zur vorsichtigsten Benutzung vorgeschlagen sein:

Je monopherer eine antike Plastik ist, je mehr erfüllt sie die Forderung des antiken Geistes. Darum mag man immer allgemeiner und mit gutem Recht den Frühwerken der Antike die Palme reichen. Eine mittelalterliche Plastik steht dagegen umso höher, je polypher sie ist, wobei man sich hüten muß, rein äußerlichen Linienreichtum als ausschlaggebend zu bewerten. Die Regensburger Maria der Verkündigung steht in unserer Graduierung trotz ihrer äußerer Schlichtheit so hoch, weil sie eine unerklärbare Fülle seelischer Schwingungen auslöst. Wir gehen

deshalb irre, wenn wir – wie es heute viel geschieht – äußerlich und innerlich primitive mittelalterliche plastische Schöpfungen, nur weil sie zeitlich früh sind, über solche späteren Datums stellen, die das von der Zeit angestrebte Ziel möglichster Polyphonie erreichten. Gar von einem Niedergang der deutschen Bildnerei im fünfzehnten Jahrhundert zu sprechen, bloß weil sie vorwiegend bürgerlicher Geistigkeit entspringt, heißt vollkommen die schöpferischen Kräfte und Blickpunkte der Zeit verkennen. Diese bürgerliche Kunst bildet eine Einheit, solange die Grundlage sich gleichbleibt. Also von etwa 1350 bis 1530. Daran ändert auch nichts der um 1430 etwa zu Tage tretende Wechsel in der äußeren Gestaltung. Wir sahen in der Übergangszeit vom adligen zum frühbürgerlichen Ideal, also von 1300 bis 1350, sich eine äußere Formung durchsetzen, die wir der Formel des „weichen Stils“ mechanisch unterordneten. Mehr die Formel als die Form kam aus Italien. Sie hat der Plastik des vierzehnten Jahrhunderts als musikalischer Ausdruck im allgemeinen genügt. Um 1400 beobachten wir eine manchmal peinliche Häufung der Motive. Die Falten vermehren sich zusehends, laufen in reicheren Parallelen als nötig (Tafel 101). Die herabhängenden Zipfel beginnen sich zu wellen und wachsen zu eigenmächtigen Gebilden aus, der Körper schwingt sich ähnlich, die Köpfe – mehr oder weniger Wiederholungen des seit Simone Martini wenig abgewandelten Schönheitskanons – werden einer überreifen Süße voll, die oft von Sentimentalität nicht weit entfernt ist (Tafel 104): wir fühlen, daß diese Stilform durch eine andere abgelöst werden mußte, wenn die spätgotische Plastik weiter etwas zu sagen haben wollte.

In der niederrheinisch-niederländischen Plastik um 1400 erfolgt anscheinend die Peripetie. Eine Zeitlang – vor etwa zehn Jahren – erschien der Forschung die Kunst der niederländischen Meister am burgundischen Hof in Dijon – voran die Bildwerke Claus Slüters (gestorben 1404) – als der auch die Zukunft der deutschen Plastik bestimmende Faktor. Man bestaunte den Realismus der Köpfe des Mosesbrunnens, in denen man nicht mit Unrecht niederländische Typen von der Wasserkante, so im Moses mit den Lotseaugen, erkennen zu können glaubte. Zu diesem Naturalismus stand die abundante Gewandung in einem schwer erklärbaren Gegensatz. Sie hatte eigentlich nichts Naturalistisches und wogte – nur etwas turbulenter – in den gewohnten Faltenbahnen des späteren „wei-

chen Stils“. Tatsächlich blieb die Kunst Slüters für die deutsche Plastik eine Episode genau so wie die des Bamberger Meisters am Georgenchor. Sie war nicht Anfang, sondern Ende des vierzehnten Jahrhunderts. Der Weg ging auch sonst nicht für den deutschen Bildner, weder für den Plastiker, noch für den Maler, über den niederländischen Realismus Jan van Eycks, so wertvolle Dienste er und seine Schule den Zeitgenossen durch Bereicherung der realistischen Ausdrucksmittel leisteten, sondern über die Linearik der wallonischen Meister, des Flémallers und Rogiers von der Weyden. Leider ist uns aus der gleichzeitigen Plastik dieser Gegend infolge der Bilderstürme wenig erhalten geblieben. Zur Beweisführung genügt aber auch die Malerei, falls überhaupt die wallonische Kunst reich an Plastik gewesen sein sollte.

Schon in den frühen Figuren des Flémallers Meisters, der Madonna und der Veronika im Städelschen Institut, um 1420, die wie Statuen wirken, offenbart sich die neue Wandlung. Die Figuren sind wieder groß gesehen wie zu Ende des dreizehnten Jahrhunderts, das zierliche Schwingen der Falten ist einer räumigeren Gewandbehandlung gewichen, die Falten verlaufen nicht in weichen Röhren, sondern knicken in harten Brüchen. Man ist des weichen Schwingens müde geworden.

In den späteren Arbeiten des Meisters wachsen sich die Bruchfalten bereits zu einem eigenen Reichtum aus, ein Vorgang, dem sich auch so starke Realisten wie Jan van Eyck und Konrad Witz nicht zu entziehen vermögen. In einer Silberstiftzeichnung zum Bilde der heiligen Barbara sucht Jan van Eyck das üppige Faltengekräusel noch naturalistisch zu motivieren; ganz ins Barocke dagegen verfällt Witz (gestorben 1446) auf seinem Straßburger Bild: Katharina und Magdalena. Trotz des perspektivisch genau konstruierten Ganges, in dem die Heiligen sitzen, sind die Röcke der beiden Frauen von einer geradezu phantastischen Länge, die nur gewählt erscheint, um den eigenmächtigen Reichtum an Knickfalten zu zeigen. In seltsamem Kontrast stehen dazu wieder andere Szenen, auf denen die Gewänder durchaus normal gebildet sind. Wir sehen also selbst bei diesem „Naturalisten“, wie sehr die Kunst um 1430 zwischen mechanischer Nachbildung und freier Phantasiebetätigung pendelt. In Deutschland bevorzugte man wie immer die Phantastik. Die niederländische Anschauung bot der deutschen Kunst, im Gegensatz zur italienischen, jetzt die größere Weite einer Entwicklung. Keineswegs

war die Naturbeobachtung des van Eyck umsonst geleistet. Ihre Erkenntnisse blieben aber nur Mittel zum Zweck.

Wir sahen also, daß die Bruchfalte über die Röhrenfalte schon um 1420 in der Malerei gesiegt hatte. Haben wir nun plastische Arbeiten der gleichen Zeit, die dieser Form entsprechen? In der kunsthistorischen Literatur noch nicht. Man erklärt die Tatsache damit, daß die Malerei der Skulptur weit voran gewesen sei und dieser die Richtung gewiesen habe. Diese Begründung erscheint reichlich mechanisch. Überhaupt ist die Datierung von Plastiken des fünfzehnten Jahrhunderts ein ganz eigenes Kapitel.

Man unterscheidet eigentlich nur zwei Epochen: von 1400–1440 und von 1470–1500. In die erste wird alles hineingeschoben, was ganz besonders reich an weichen Röhrenfalten ist. Je reicher, desto später! Um 1440 läßt man dann, bis etwa 1450, die ersten halb weich, halb knitterigen Figuren, wie die des Johannes und der Maria aus Rosenheim im Darmstädter Museum (Tafel 105) einschwenken. Es gibt aber nur wenige dieser Art. Von 1450–70 scheint – gemäß der Kunstgeschichte – überhaupt nichts, außer einigen Grabdenkmälern, in deutscher Plastik hervorgebracht zu sein. Dann setzt plötzlich ein wahrer Landregen ein, der sich um 1500 zum Wolkenbruch vermehrt, um nach 1500 in das Plätschern weniger bestimmten Meistern zuzuweisender Meisterwerke abzuebbhen. Man sollte möglichst auf diesen Datierungssport verzichten. Kunstwerke sind schließlich keine Briefmarken. Und hat man selbst ein authentisches Datum, wie bei der Pietà aus Hedelfingen in der Stuttgarter Altertumssammlung (Tafel 107) – 1471, auf das man bei der zünftigen Datierung als „viel zu früh“ nie gekommen wäre, „frühestens um 1490“ – wie sie auch noch Dehio in seinem kürzlich erschienenen großen Werk datierte, so weiß man immer noch nicht, ob das Stück von einem jungen oder älteren Meister gefertigt wurde, ob es an einem Ort mit vorwärtsstrebender oder konservativer Richtung entstand. Wie ähnlich sind sich die Skulpturen des Pacherschen Altares in Sankt Wolfgang (Tafel 123) und des Kefermarkter (Tafel 125). Hätten wir nicht die bestimmten Zahlen 1480 und 1509, also den Abstand eines Menschenalters, wir würden sie unbedenklich zusammendatieren. Schongauer, dessen Stiche für die spätestgotische oberrheinische Plastik so fruchtbar waren, ist bereits 1491 gestorben, Veit Stoß und Riemenschneider überlebten ihn um gut vierzig Jahre.

Der Altar des fünfzehnten Jahrhunderts

Wandert ein kunstlänger, aber naïver Mensch heute durch die Räume eines modernen Museums, in denen deutsche Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts ausgestellt ist, nachdem er womöglich einen Saal mit italienischer Renaissanceplastik – wie im Frankfurter Liebieghaus – verlassen hat, so muß ihm vieles darin kraus und chaotisch erscheinen. Auch beim Durchblättern des letzten Teiles unserer Tafeln mag es ihm ähnlich ergehen. Worin liegt die Einheit, die doch in jeder wahrhaft großen Epoche der Kunst sich offenbaren muß? Augenfällig in der *Wirral*! Alles ist vorhanden: Spannung, Bewegung bis zur Bewegtheit, der oft die innere Bewegung nicht Schritt hält, Pathetik bei phänotroper Gestik, daneben Offenbarungen tiefster Leidenschaft. So gern man dem deutschen Menschen die Anwendung gelöster Form zubilligt – als seinem innerlichen Wesen entsprechend – es muß doch außerhalb dieser *Wirral* ein verbindendes Moment zu finden sein. Dieses lag im spätmittelalterlichen Altar, aus dessen Zusammenhang heute die meisten der Betrachtung zugänglichen Stücke gerissen sind. Wir sehen mit ganz anderen Augen spätgotische Figuren in einem Museum oder in einer Kirche. Das Museum, die Privatsammlung bieten sie uns in nächster Nähe in kühlem Lichte, meistens in stark beschädigter oder ganz zerstörter Polychromie; der urteilende Verstand hat das erste Wort. In der Kirche trennen die Schranken des Altars; farbiges Licht umflutet in weicher Brechung alle Formen; Weihrauch schwebt in der Luft. Dem ungeheuren Kirchenraume muß sich selbst der gewaltigste Hochaltar unterordnen. In ihm versinkt die Einzelfigur und besiedet sich selbst bei überlebensgroßem Ausmaß (Tafel 125).

Der spätgotische Altar, nicht seine einzelne Figur, so selbständige sie, fern von ihm, anmuten mag, ist die verbindende Einheit dieser Plastik. Ist aber diese hier stabilisierte Einheit nicht sehr mechanisch? Wer wird, durch die Gänge eines Konservatoriums schreitend, die aus den einzelnen Zimmern herausklingenden zufälligen Tonfolgen, so sehr sie im einzelnen uns ergreifen mögen – in besonderer Stimmung sogar mehr als ein ganzes Konzert – für die von den Komponisten gewollte Gesamtwirkung halten! Wie der Musikfreund gepflegten Geschmackes nur ungern in einem Konzert Teilstücke mehrerer Kompositionen wahllos

hintereinander hört, so darf man auch nicht nach den Eindrücken die spätgotische deutsche Plastik beurteilen, die jetzt die Museen vermitteln. Sie will auch heute noch in der Kirche aufgesucht sein, und zwar am alten Platze im alten Altare, in alter farbiger Fassung. Gewiß, solche Altäre sind durch die ungeheuren Zerstörungen der späteren Jahrhunderte selten geworden. Man findet sie aber ebenso oft in katholischen wie in evangelischen Kirchen. Wie viele mittelalterliche Altäre konnten der Frankfurter Dompfarrer Münzenberger und sein Freund Stefan Beissel S. J. in ihrem großen Werke: „Von der Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands“, zusammenstellen (Frankfurt am Main 1885).

Das Wissen um die Seele des spätmittelalterlichen Altares ist trotzdem noch sehr selten. Auch der fromme Katholik betrachtet ihn heute nicht mehr mit den Augen, mit denen ihn seine Vorfahren sahen. Er war ihnen, wie der Frühzeit das einfache Kreuz, Symbol ihrer religiösen Geistigkeit. Wie heute unsere Musik von der Tonalität des Dreiklangs zur Atonalität fortstrebte und in Klangmischungen, die noch vor wenigen Jahren als unfruchtbare Dissonanzen empfunden wurden, unserer Zeit Offenbarungen unseres spezifischen Temperaments vermittelt, so war auch die Zeit um 1450 nach neuer Formensprache im Plastischen begierig. Die Knickfalte löste die schwingende des weichen Stils ab, zugleich strebte man nach Bereicherung des Bildes durch eindringsame Darstellung der in der Natur mit neuer Freude umworbenen Einzelschönheit. Man darf diesen Vorgang mit einer Wandlung vom Linearen zum Malerischen bezeichnen. Streng linear waren noch die frühgotischen Kathedralen. Man spürt förmlich in der Konsequenz der aufsteigenden, sich im Gewölbe vereinigenden Dienste, in der Systematik des durch Zirkelschläge erreichten Maßwerkes die Freude des über sein Reißbrett gebeugten Zeichners an klarster Konstruktion. Man könnte sich denken, daß auf einem Kathedralriss der Dombaumeister die ersten Joche entworfen habe und dann die Weiterführung seinem saubersten Zeichner übertragen habe. Gegenüber dieser alle Phantastik meiden- den konstruktiven Intransigenz hatte die Plastik die denkbar schwerste Stellung. Sie mußte sich vor allem innerlich bescheiden. So wird mancher in der abundanten Stoffbehandlung und der stark betonten S-Linie der hochgotischen Figuren – etwa den Pfeilerstatuen des Kölner

Domhors (Tafel 55) – einen stillen Protest des Plastikers gegen den Baumeister empfinden. Da sie aber – als Mitglieder der gleichen Hütte – im Grunde die gleiche Person waren, konnte es zu einem tragischen Konflikt nicht kommen, obwohl Anlässe dazu, wie an der Bamberger Adamspforte, vorhanden waren.

Werfen wir in diesem Zusammenhange noch einen Blick auf das letzte Stadium der deutschen Hütte: Wir sahen die Parler nach dem Erlöschen des Straßburger Einflusses als die eigentlichen Träger der gesamten süddeutschen Werkarbeit. Die Söhne Peter Parlers arbeiten auch nach dem Tode ihres Vaters (1392) noch in Prag und wahrscheinlich auch in Nürnberg (am Schönen Brunnen), Freiburg, Ulm und Regensburg weiter. Die Hussitenbewegung legt zunächst in Prag die Hütte still. Mehrere ihrer Mitglieder sind damals – wie noch vom Verfasser in einer bereits vorbereiteten wissenschaftlichen Arbeit im einzelnen nachgewiesen werden wird – von Prag nach Köln gewandert – zurück in die vor fast einem Jahrhundert verlassene Heimat. Dorthin nahmen sie den ganzen Typenschatz der Prager Hütte mit – Modelle von allen Arbeiten, die seit fünfzig Jahren in Prag am Dom (an den Königsgräbern und in der Triforiengalerie), am Brückenturm, an der Teynkirche geschaffen waren – und benutzten sie wörtlich wieder bei der Ausschmückung des im Südturm des Kölner Doms um 1420 vollendeten Petersportals. Nur noch in Regensburg schafft die Hütte an dem Figurenzyklus des Hauptportals. Es sind Apostel in überreich gefältelter Gewandung, in denen die Typik des „weichen Stiles“ bis zu letzter Möglichkeit gesteigert ist. Um 1440 wird auch hier der letzte Meißelschlag verhallt sein. Die Plastik der deutschen Hütte war auch innerlich am Ende. Übersteigerung und wortgetreue Wiederholung ererbter Formen ist niemals zukunftsträchtig. Der Zunft blieb das fernere Feld plastischer Betätigung allein vorbehalten.

Sie stand, wie wir schon sahen, nicht auf den Schultern der von Italien her beeinflussten Parler, sondern ließ sich von der aus den Niederlanden kommenden Stilwelle auf den Rücken nehmen. Diese setzte sich aus zwei Strömungen zusammen: der den Flamen eigenen Freude an atmosphärisch-räumlicher Gestaltung und der den Wallonen gemäheren kompositionellen Durchgeistigung, die bei aller Hingabe an das in der Zeit liegende malerische Problem nie die raumgliedernde Linearik

aufgab. Um 1430 vollzog sich auch in Deutschland der in den Niederlanden bereits sieghafte Wandel von der überhohen Kathedrale zur gelagerten Hallenkirche. An der siebenschiffigen Antwerpener Liebfrauenkirche des fünfzehnten Jahrhunderts ist der hochgotische Konstruktionsgedanke geradezu ad absurdum geführt. An der Hallenkirche mit ihren weiten Chören, zahlreichen Kapellen, die man willkürlich nach Wunsch der Stifter anbaute, mit ihren zahlreichen Altären und Sakramentshäuschen, großfigurigen Glasmalereien, Beichtstühlen in Nischen, Letttern und sonstigem kultischen Gerät, beginnen alle Grenzen zu schwimmen. Der früher dominierende Hauptraum löst sich in eine ganze Reihe gefühlsmäßig getrennter Räume auf, in denen ohne gegenseitige Störung mehrere Messen nebeneinander gelesen werden können. Das Verbindende – und wer empfände es nicht! – ist nicht mehr der Zwang des durchkonstruierten Raumes, sondern die von den Außenmauern und dem gewaltigen Gesamtgewölbe eingeschlossene – gleichsam heilige – Luft. So darf man keineswegs in der spätgotischen Formenwelt einen Verfall der hochgotischen sehen – wenn es überhaupt in der künstlerischen Entwicklung einen Verfall gibt – sondern eine Umlagerung des religiösen und damit des architektonischen Grundgefühls. Die hochgotischen Einzelformen werden beinahe gedankenlos mitgeschleppt oder auch von Grund aus gewandelt. Welche Verwandtschaft hat etwa noch ein mit breitem Tudorbogen überspanntes, mit Fischblasenmaßwerk gefülltes, spätgotisches Fenster mit dem schlanken, dreipassgefüllten Spitzbogen-Fenster des dreizehnten Jahrhunderts? Man mag das Nachlassen an konstruktiver Hochspannung zugeben; man wird aber niemals diese Epoche fruchtbarsten Schaffens arm an Erfahrung schelten dürfen.

Ihre eigenste Schöpfung ist der spätgotische Altar. In der frühgotischen Kirche war der Altar nur die tischartige Tumba, die sich dem Chor ohne Anspruch auf eigene Wirkung einfügte. Der ganze Chorraum war gleichsam das Retabel der Altarmensa. Langsam wuchs sich der Altar zu einem eigenen Gebilde aus, bis schließlich der Chor nur noch das Futteral für das eigenmächtig emporstrebende Gehäuse ist. Wie die Sakramentshäuschen, die man besser Sakramentstürme nennen sollte, sich zu eigenwilligen Gebäuden entwickeln, die nur noch zufällig in der Kirche stehen, so geht auch der Altar seinen eigenen Weg. Der Klappaltar des vierzehnten Jahrhunderts war noch eine oben gradlinig abgeschlossene

Rückwand auf der Mensa gewesen, in dem meistens Reliquiare in strenger Architektur standen, wie in dem Clarenaltar des Kölner Domes, dem Hochaltar zu Kloster Marienstatt und dem im Dom zu Osnabrück. Auch die in ihnen eingefügten Figuren waren durchaus flächig angeordnet, daß der Begriff der Wand gewahrt blieb.

Grundverschieden von diesem Retabelaltar ist der Schreinsaltar. Seine Entwicklung liegt in ihren einzelnen Phasen noch etwas im Dunkeln. Jedenfalls sind seine Anfänge in den Niederlanden zu suchen, wo uns im Altar des Jacques de Baerze in Dijon, in den Fragmenten des Hochaltars von Hakendoever und des Sakramentshäuschens von Hal schon um 1400 Gruppenbilder von überraschender räumlicher Tiefe begegnen. Gewiß haben gerade in den Niederlanden die Religionskriege ein sehr aufschlußreiches Material zerstört. Zu dieser neuen Form mochten die gemalten Altäre den Hauptanreiz geboten haben. In ihrer Leidenschaft für illusionistisch gemalte Räume gaben die Maler auch den Plastikern den Anreiz zu räumlicher Gestaltung. Mit dem Wunsch, für die Altarfiguren eine tiefere Bühne zu gewinnen, war auch die Schöpfung des tiefen Altarschreins verbunden, den die skulptierten Figuren zu bewohnen hatten. Ein Gebäude ohne Eingipfelung in den Luftraum war der gotischen Formung undenkbar. So sprokte ein ganzer Wald von Fialen – das Gespreng – aus dem Hauptschrein und bot zugleich Raum für die Einordnung neuer Gestalten, etwa Gottvaters mit dem Crucifixus in den Armen oder Christi als Schmerzensmann oder Gekreuzigten. Zugleich wurde der Schrein durch die Predella – die Staffel – gleichsam unterkellert, Raum bietend für die Gruppe einer Beweinung oder der Anbetung und ähnlicher lyrischer Szenen mehr. Die auf der Mysterienbühne übliche Staffelung dreier Räume übereinander war erreicht. Die Anbringung von freibeweglichen Klappflügeln bot zudem die Möglichkeit, das Gehäuse von der Umwelt abzuschließen. So war der Altar zu einem eigenen Bau geworden, dessen Herrlichkeit sich im Wandelaltar schrittweise enthüllte. Es ist bezeichnend für die hohe Schätzung der Plastik, daß die innere, feierlichste Gestaltung ihr überlassen blieb, während dem Maler die Vorstufen, die Außenseiten und die Innenflächen der ersten Wandlung, vorbehalten waren. Selbst Mathias Grünewald mußte in seinem Isenheimer Altar hinter den viel geringeren Figuren des Nikolaus von Hagenau zurückstehen (Tafel 155).

Die Füllung des Schreins mit Figuren erscheint zunächst sehr mechanisch, ist es auch bei allen Arbeiten des Durchschnittes. Bei kleineren Altären stehen meist drei, in den größeren fünf große Figuren nebeneinander, jede wiederum in einem eigenen Gebäude. Das Nebeneinander säulenhaft eingebundener Standfiguren erinnert an die ähnlich skulptierten Portalgewände frühgotischer Zeit. Diese Tektonik setzt sich auf den Flügeln selten fort. Sie sind fast immer malerisch behandelten Reliefs von Gruppen überlassen. Je nach der Landschaft verdrängt diese malerische Darstellung um 1500 auch die Einzelfiguren aus den Mittelschreinen und ersetzt sie durch ein fast rundplastisch gehaltenes Tiefrelief. Das beste Beispiel für diesen Geschmackswandel bieten die beiden Altäre des Veit Stosz in Krakau (Tafel 133) und Bamberg. Obwohl der Marienbild des ersten auch eine abgeschlossene Gruppe verlangt hätte, weiß der junge Meister doch noch seine Figuren so zu stellen, daß sie den Eindruck des alten Nebeneinanders von fünf Figuren erwecken. In dem späteren Stück läßt er dagegen ganz seiner Freude an bewegter Gruppe die Zügel. Noch beherzter macht sich Pacher in seinem Schrein für Sankt Wolfgang (Tafel 123) von diesem älteren Prinzip frei, während die Rheinländer – trotz des Nachbarn Riemenschneider – noch bis ins sechzehnte Jahrhundert nicht von ihm lassen.

Neben dem Schreiner und Schnitzer arbeitet der Fäkmaler – der Hersteller der Fassung – nach heutigem Sprachgebrauch der Polychromeur. Die Fassung des späten Mittelalters war eine hohe Kunst, die nicht selten auch von den zünftigen Meistern des Tafelbildes geübt wurde. Der Untergrund der vom Schnitzer gelieferten Plastik wurde zunächst geschliffen, dann sehr oft mit ganz feiner Leinwand bekleidet, die das Reihen der Polychromie verhindern sollte, dann mit einer feinen Speisenschicht aus Kreide und Leim, dem sogenannten Kreidegrund, überzogen. Mit diesem konnten die vom Bildhauer geschaffenen Formen noch wesentlich veredelt, allerdings auch manchmal versüßlicht werden. Auch dieser Kreidegrund wird wieder mehrmals geschliffen und neu durchgespachtelt, bis die elfenbeinerne Glätte erreicht ist, die wir auch am Malgrund des mittelalterlichen Tafelbildes bewundern. Dieser Grund reicht im Laufe der Jahrhunderte nur in ganz feinen Haarrissen, die nicht wie bei der Krakelierung des fettgemalten modernen Bildes spinnennetzartig von gewissen Zentren auseinanderlaufen, sondern wie

ein Netz von fast rechtwinkligen, schmalen, aber langen Maschen das Ganze gleichmäßig überziehen. Alle zu vergoldenden Teile wurden alsdann mit rotem Bolusgrund bestrichen. Auf ihm haftet das Gold gut und gewinnt tiefe Brillanz. Über diesen vorher mit ganz feinem Leim überstrichenen Bolusgrund wird schließlich das hauchdünne Blattgold aufgelegt und festgedrückt. Mit Polierstählen oder Achaten wird schließlich das Gold in sehr mühevoller Arbeit zum Hochglanz durchpoliert. Soweit die Vergoldung, die ja bei den spätmittelalterlichen Figuren sehr wesentliche Teile überzieht. Vergessen sei nicht die häufige Gravierung einzelner Flächen, zum Beispiel der Säume, Haare, ja ganzer Hintergründe, die man durch unterlegte plastische Musterung noch wirkungsvoller zu gestalten suchte. Neben der Vergoldung des Schreines, des Gesprenges, der Gewandung, Rüstungen, Waffen, Attribute blieben die Gesichter und Hände stets dem Maler vorbehalten. Wie er es am Tafelbild gewohnt war, bemalte er diese in der gleichen lasierenden Technik unter Anwendung zuerst mit Eiweiß, dann mit edlen Ölen gebundener, selbstgeriebener, durchaus lichtbeständiger Farben. So entstehen solche Meisterwerke von Lasur-Malerei, wie sie uns noch in den Gesichtern der Figuren des Blaubeuren Hochaltars (Tafel 113 und 114) erhalten sind. Auch der Pachersche Altar von Sankt Wolfgang prangt noch in dem alten, vor zwanzig Jahren sorgfältig restaurierten Kleide. Im allgemeinen haben aber spätere Neufassungen die alte Herrlichkeit entweder ganz zerstört oder vergröbert. Im besonderen hat das neunzehnte Jahrhundert durch rohes Ablaugen zahllose Figuren um ihren schönsten Reiz gebracht. So hatte, nur um ein Beispiel zu nennen, der bekannte Sammler rheinischer Plastik, Carl Röttgen in Bonn stets eine Bütte mit Lauge im Hofe stehen. Keine seiner Hunderte von Figuren kam in seine Sammlung, ohne dieses verhängnisvolle Bad passiert zu haben. Mit Recht nehmen heute Sammlungen von Bedeutung, wie das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, nur Stücke mit gut erhalten Fassung auf. Allerdings bleibt bei mancher Figur die Frage schwer zu beantworten, ob sie überhaupt je gefaßt war. Meister wie Biemenschneider, Stosz und der ihm nahe stehende des Käfermarkter Altares, ferner sehr viele Eichenholz-Schnitzer am Niederrhein und in Westfalen (vergleiche Tafel 125, 136, 160, 161) haben in skulpturelem Hochgefühl jegliche Fassung verschmäht, dafür aber ihre

Schnitzkunst im nackten Holz bis zur letzten Vollendung, ja, wie Riemenschneider im Creglinger Altar (Tafel 142), bis zu nicht zu überbietendem Raffinement gesteigert. Bei den tiefen Unterschneidungen in dem virtuos durchgebildeten Faltenwerk ist das Spiel von Licht und Schatten auch bei diesen nichtgefaßten Altären so stark, daß der malerische Effekt durchaus vor dem statuaren steht.

Nimmt man eine einzelne Figur aus dem farbigen Dämmer eines solchen Schreines heraus – wie es so oft geschah – so erscheinen Bewegung und Gewandung übertrieben, ja im Vergleich mit der klassischen Ruhe der Werke des dreizehnten Jahrhunderts manieriert. Man vergißt zu leicht, daß die spätgotische Stattuarik sich ohne diesen Reichtum stark vergoldeter knitteriger Falten garnicht neben dem sonstigen Formenreichtum im Gespreng, in den Baldachinen und Sockeln hätte halten können. Dazu waren sehr viele Altäre mit ihrer Rückseite gegen die Fenster einer Kapelle oder eines Chores gestellt, sodaß sie sich noch gegen das sie überstrahlende Licht behaupten mußten. Man sollte daher nie nach einzelnen Teilen auf die ehemalige Wirkung schließen, sie aber bei ihrer Beurteilung stets in Rechnung stellen. Die Gesamtwirkung bestimmte die Haltung der einzelnen Figur. Je bewegter sie der Künstler gestalten wollte, desto stärker mußte er auch die untergeordneten Teile akzentuieren. Das fünfzehnte Jahrhundert, in dem der Städter der bestimmende deutsche Stand geworden war, hatte einen anderen – nervöseren – Rhythmus als das dreizehnte. Wollte die Plastik nicht hinter der Zeit herlaufen, so hatte sie diesen Rhythmus mit zu empfinden und wiederzugeben. Je mehr sich die große reformatorische Bewegung auf Luthers Auftreten vorbereitete, desto unruhiger und erregter mußten auch die künstlerischen Formen werden. Stosz ist deshalb moderner, stärker als Riemenschneider. In Dürers Apokalypse fühlen wir bereits ein Brausen wie später im Breisacher Altar (Tafel 156). Die Sprache der Jugendwerke Dürers ist grundverschieden von der Schongauers. Zwar erscheinen ihre FaltenSysteme ähnlich gebaut, aber, wo bei Dürer aus jedem Winkel Flammen lodern, sieht man bei Schongauer nur den Widerschein einer harmonischen, seiner Kunst innig hingegaben Natur. Schongauer ist ein Menschenalter früher als Dürer geboren. Es wäre trotzdem verkehrt, bei den spätgotischen Skulpturen nur gleichsam Bruchstücke einer Beichte des sich mit vermehrender Glut erfüllenden

Zeitabschnittes zu sehen. Ebenso stark spiegelt sich in ihnen die Seele ihrer Schöpfer. Waren selbst Riemenschneider und Stosz noch keine tragischen Künstler im Sinne der italienischen Hochrenaissance, so haben die Meister der Zunft ihren Werken oft eine persönliche Note zu geben vermocht. Die handschriftlichen Eigenheiten erlauben allerdings nur in seltenen Fällen, eine rein stilkritische Zuweisung an einzelne Meister zu stützen, genügen aber, um Werkstatts- und Landschaftszusammenhänge bis zu einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit darzulegen.

Es erhebt sich jetzt die Frage: Sollen wir in diesem Zusammenhange allen Einzelwegen nachgehen, die die spätgotische Plastik wanderte, oder versuchen, das den einzelnen Landschaften Gemeinsame zu entwickeln. Wir entscheiden uns für das letzte. Das erste bliebe bei der lebhaften Forschung, die fast jede Woche neue Tatsachen bringt, ein Torso und würde den mit den Einzelheiten Vertrauten enttäuschen, den ferner Stehenden aber langweilen, besonders da das Abbildungsmaterial nicht entfernt ausreichen würde. Eine Kunstgeschichte ohne Abbildungen ist aber ein klapperndes Skelett.

Verbindendes in der spätgotischen Plastik

Über die Zunft an sich haben wir bereits im vorangehenden Kapitel einiges gesagt. Wir sahen, wie sich die Zunft der Bildhauer genau so wie jedes andere Handwerk organisierte. Auch die größten Meister wie Stosz und Syrlin haben ihr zeitlebens angehört und haben nicht versucht, den Ring zu sprengen, der sie – nach Meinung des neunzehnten Jahrhunderts – umgeben musste. Sie waren Bürger und empfanden den Stolz, es sein zu dürfen. Ihre Geistigkeit wurde zwar dadurch bestimmt, aber keineswegs gehemmt. Denn immer noch speiste diese Welt die Kraft des mittelalterlichen Glaubens und Denkens, so starken Wandlungen im Einzelnen die kirchliche Lehre gerade im fünfzehnten Jahrhundert unterworfen war. Die Kirche war und blieb die erste Förderin aller Kunst. Wie hätte sie ihr gram sein können, besonders, da sie den Künstler in der Entfaltung seines Stilwillens mehr begünstigte als hemmte. Je moderner ein Meister war, desto eher konnte er auf Beachtung rechnen, ganz im Gegensatz zur künstlerischen Trägheit heutiger kirchlicher Kreise. (Oder durfte heute ein Bildhauer es wagen, einen preußischen Unteroffizier in voller Uniform als bösen Schächer ans

Kreuz zu hängen, wie es Hans Backoffen in seiner Kreuzigungsgruppe zu Frankfurt am Main – und gleich ihm ähnlich viele andere taten!) Die Meister, durch das Zunftgesetz vor übermäßiger Konkurrenz geschützt, hatten mit verschwindenden Ausnahmen gut zu tun, ja waren oft überbeschäftigt; die Einnahmen waren durchaus der Arbeit angemessen. Es ist eine ganz falsche, leider noch viel zu weit verbreitete Meinung, das Mittelalter hätte sich deshalb mit so viel Kunstwerken umgeben können, weil sie wenig oder garnichts gekostet hätten. Meister wie Stosz, Wohlgemuth, Vischer waren wohlhabend, besaßen Haus, Acker und Renten, machten weite Reisen und erfreuten sich meistens einer zahlreichen Familie. Ihre Söhne blieben, so weit es irgend angegangig war, dem Gewerbe des Vaters treu, wie dieser selbst bereits in dem seines Vaters wurzelte. Das Handwerk hatte noch wahrhaft goldenen Boden.

Durch eine Reihe von Zufällen, besonderen Funden in Archiven, etwa Rechnungen, gelang es der Forschung, ein oder den anderen Meister dem Namen nach festzustellen und ihm auf Grund einiger festzulegender Arbeiten auch ein gewisses Lebenswerk zu konstruieren. So spricht man heute – besonders im Handel – geläufig von Meistern wie den Syrlin, Mauch, Erhard, Leineberger, Meit, Krenis, Michael von Danzig und manchem anderen. Die Forschung muß gestehen, daß alle diese Namen wohl mit dem einen oder anderen Werke in Verbindung zu bringen sind, aber durchaus noch nicht sich mit dem Begriff einer Persönlichkeit, geschweige denn ihrer Entwicklung decken. Etwas klarer sehen wir bei den Nürnberger Meistern Krafst, Stosz und Vischer, während Wohlgemuth als Unternehmer heute wieder mehr und mehr ausgeschaltet wird, ferner bei dem Mainzer Hans Backoffen, dem Schleswiger Brüggemann, dem Hamburger Bertram, dem Ulmer Multscher.

Aber was verschlagen auch diese Namen! Ist das Wissen um Riemenschneiders verschiedene Ehrenstellungen irgendwie fruchtbar für die Analyse seiner Stilentwicklung geworden? Besteht überhaupt zwischen seinen frühen und späten Werken ein wesentlicher Unterschied wie etwa bei seinen Zeitgenossen Leonardo und Raffael? Auch Stosz blieb im Grunde der Gleiche, ob er in Krakau oder in Nürnberg arbeitete, möchte er darüber achtzig Jahre und noch älter werden. Neben diesen einigermaßen bekannten Meistern standen, wie uns die Steuerbücher, Chro-

niken und Zunftregister lehren, unzählige, oft noch herzhafter gerühmte Meister, denen wir aus der großen Menge ungeordneten und nicht zu ordnenden Kunstgutes kein einziges Stück zuweisen können. Dabei wird immer noch zu wenig in Rechnung gestellt, daß uns gewiß das Meiste des ursprünglich vorhandenen Reichtums durch die Zerstörung schon der Zeitgenossen und aller anderen Epochen verloren ging. Niemals wird man es also wagen können, eine Künstlergeschichte der deutschen Plastik zu schreiben. Sie ist auch unnötig.

Die deutschen Bildhauer waren keine Renaissancemenschen. Sie lebten in ihrer Zeit wie das Korallentier auf dem Korallenbaum. Gedeiht der ganze Baum, so auch sie. Stirbt er ab – wie in der Reformation – so stirbt auch ihre Kunst. Andererseits behütete dieser vitale Zusammenhang sie vor der Tragik, der das auf sich allein gestellte künstlerische Individuum schon zu gleicher Zeit in Italien verfiel. Es ist kein geringes Zeugnis für die allgemeine Geistigkeit der deutschen Nation, daß sie im fünfzehnten Jahrhundert eine solche Kollektivkunst hervorbrachte. Folgerichtig scheidet sich diese Volkskunst nicht so sehr nach der Einzelbegabung, als wie nach den Anlagen des ganzen Stammes, der sie hervorbrachte.

Trennendes

Wie kommt es, daß die deutschen Stämme sich trotz gemeinsamer Schicksale und unserer alles nivellierenden Zivilisation auch heute noch klar wie ihre Dialekte von einander scheiden? Wir können dieser Frage nur mit der gewiß nicht befriedigenden Antwort begegnen: Weil dem deutschen Volke das besondere Charisma eines starken Stammesindividualismus gegeben wurde, der sich zum Teil aus der völkischen Geschichte herleiten läßt. Zweifellos sind die Bayern, wie schon der vorwiegend schwarze Haarwuchs beweist, aus anderem Blute als die weißblonden Friesen. Wir hören bei Cäsar von den Boern, die einst in Bayern saßen und keine Germanen waren. Nach den Boern die Römer. Auch in rheinischen Adern kreist gewiß viel keltisches und römisches Blut. Die gallische Beweglichkeit wird oft von römischem kühler Geschäftsklugheit begleitet. Am reinsten hat sich dieser rheinische Typus im rheinischen Klerus erhalten. Ihm am ähnlichsten erscheint der ostelbische Adel. Hier hat aber zweifellos das slavische Blut die Mischung vollzogen! Wie merkwürdig verwandt sind sich die Schwaben und Niedersachsen in

hrer Zähigkeit und Ruhe, wie unterschiedlich aber auch wieder in dem westfälischen Fanatismus und der schwäbischen Gemächlichkeit. Grundverschieden Alemannen und Franken, so beweglich beide sind. So hat jeder deutsche Stamm seine besonderen Eigenheiten, die wir in klarer Prägung auch in der Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts wiederfinden. Schon die Vorliebe für ein bestimmtes Material ist nicht unwichtig. Das ganze niederdeutsche Flachland bevorzugt das Eichenholz, sowohl für Figuren wie für Möbel; der Mittelrhein das Nussholz, auch die kostlichen Obstholzer; ganz Süddeutschland das weiche Lindenholz. Nur in Tirol und in den östlichen Grenzmarken finden wir manchmal Nadelholz verwandt.

Spricht sich nicht schon in dieser Vorliebe für hartes und weiches Holz der Unterschied zwischen Nord- und Süddeutschen aus! Das Material bestimmt mehr, als man als Nichtfachmann glaubt, den Stil. Das Eichenholz setzt dem Meißel und Messer starken Widerstand entgegen, während das weiche Lindenholz geradezu zur Virtuosität im Schneiden und Unterhöhlen verführt. Nusbaumholz ergibt daneben rundere und weichere Gestaltung. Da die Holzplastik im fünfzehnten Jahrhundert unbedingt dominiert, zieht sie auch den Steinbildhauer unter ihr Gesetz. In der Sage, daß der Teufel dem Adam Krafft ein Mittel verraten habe, mit dem er die Steinstreben seines Sakramentshäuschens hätte biegen können, birgt sich ein gut Stück der Erfahrung vor dem Meister, der alle Steinmetzenkunst in den Schatten stellte. Ein hochgotischer Hüttenmeister hätte allerdings wohl kopfschüttelnd erklärt, daß solche Arbeit mehr einem Schreiner als einem Bildhauer gezieme.

Diese Wollust des Schnitzers an kühner Durchbrechung und Unterhöhlung unterwirft sogar den Bronzegießer. Wie wenige von den Tausenden, die vor dem Sebaldusgrabmal in Nürnberg standen, haben sich wohl schon den technischen Vorgang klar gemacht, durch den dieses lockere Gehäuse entstand. Wieviel Teilformen muß Vischer benutzt haben, um diese stalaktitenhafte Wirkung in seinen drei Kuppelgehäusen zu erzielen! (Tafel 140) Sogar die nur mit dem Drillbohrer und Kehlmesser zu gewinnenden beliebten Pfropfenzieherlocken ahmt er auf seiner Grabplatte des Truchsess Georg von Waldburg nach. So können wir füglich für die stilistische Betrachtung die Steinplastik, selbst die wesentlich geringere Bronzearbeit, als Teilgebilde außer acht lassen.

Worin bestehen nun die besonderen Charakteristiken der deutschen Stammesplastik?

Nicht nur dem Material nach scheiden sich Nord- und Süddeutschland. Im Süden wird mit wahrer Leidenschaft geschnitten, im Norden nicht mit minderem Fleiß, aber doch mit geringerem seelischen Anteil. Jedenfalls steht der künstlerische Ertrag des Nordens weit hinter dem des Südens. So wollen wir mit Süddeutschland beginnen, und zwar mit Schwaben. Nicht so sehr weil es uns wohl die meisten Arbeiten für das fünfzehnte Jahrhundert hinterließ – auch der Niederrhein war unendlich fruchtbar – vielmehr, weil die Kunst Schwabens am konservativsten am Geiste des vierzehnten Jahrhunderts festhielt und so am besten als Brücke von der Hochgotik zur Spätgotik zu dienen vermag.

Liebliches Land ohne Strom – versponnen, verkapstelt! Es hat im ganzen zwölften und dreizehnten Jahrhundert trotz der führenden Stellung seines Herzogsgeschlechts – der Staufer – an Plastik nichts von Bedeutung hervorgebracht. Im vierzehnten Jahrhundert nimmt es in einigen Städten – Rottweil, Gmünd, Reutlingen, Ehlingen – teil an der von Straßburg ausgehenden Kathedralplastik und erlebt unter den Parlern in Ulm und Augsburg ihre realistische Neubelebung. Am Ulmer Münster arbeitet in den zwanziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts ein Meister Hartmann, der mit dem Meister des Saarwerdensarkophages im Kölner Dom so enge Verwandtschaft aufweist, daß er seine Kunst jedenfalls vom Rheine mitbrachte. Ortsständiger ist bereits Hans Multscher, von dem man an der Vorhalle des Ulmer Münsters mehrere beglaubigte Figuren zu besitzen glaubt. Sie sind um 1430 entstanden: ein Schmerzensmann, eine Füterer Gottes, ein heiliger Martin. Sie gehören noch dem „weichen Stil“ an, offenbaren aber bereits eine größere körperliche Festigkeit. Sie sollte allerdings für Schwaben nicht wesentlich werden, wenn auch der Syrlin dem Älteren zugeschriebene auferstehende Christus im Dreisitz des Ulmer Münsters aus dem Jahre 1468 in der Standkraft Fortschritte zeigt. (Vergleiche auch Tafel III). Schwabens Eigenart liegt auf einem ganz anderen Gebiet. Man sagt, die Schwaben seien entweder schlau oder fromm. Für die schwäbische Plastik sollte mehr die schwäbische Frommheit wirksam werden. Schon unter der Herrschaft des mystischen Pietismus hatte Schwaben so tiefe Werke wie die Gruppe des Jesus und Johannes

(Tafel 71) hervorgebracht. Still und versonnen steht auch die Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts vor uns, meistens voll heiterer Gefühlseligkeit, oft auch erfüllt mit karger Dämpftheit. Gefühlsausbrüche wie in der erschütternden Frauen-Gruppe im Kaiser-Friedrich-Museum (Tafel 88 und 89) gehören durchaus zu den Ausnahmen. Wesentlich schwäbischer ist die süße Melancholie der Meister von Trochtelfingen und Eriskirch (Tafel 80), auch des Meisters der liebenswürdigen Madonna Kaulbach (Tafel 98).

In den zu Reichtum und Macht emporsteigenden süd schwäbischen Reichsstädten Memmingen, Ulm, Augsburg mußte sich auch die Zunft der Maler und Bildhauer entwickeln. Aus ihren Werkstätten wanderte manches Werk bis tief hinein in die Alpentäler und hinüber bis ins Fränkische und Rheinische: Bilder und Altäre der Schüchlin, Zeitblom, Schaffner, Erhard, Mauch oder Stoch, Syrlin und mancher anderer. Julius Baum, der bekannte Spezialforscher der schwäbischen Kunst, hat sogar jedem ein gewisses Lebenswerk zusammenzustellen versucht, wogegen wieder andere streiten. Selbst die Beschreibung des herrlichen Blaubeurener Altars (Tafel 113) an Gregor Erhard wird nicht anerkannt. Es ist vielleicht auch nicht so wichtig, zu wissen, von wem dies oder jenes gemacht sei, umso weniger, als all diesen schwäbischen Arbeiten der Grundzug stillen In-sich-Ruhens eigen ist. Selbst bei noch so tief unterschittener Gewandung setzt dieses phlegmatische Wesen sich durch. Wo in den Arbeiten des Veit Stoch jede Falte mit Energie geladen ist, breitet sich hier auch in allen Einzelheiten Behagen oder Müdigkeit. Ein eigenes Kapitel bilden die bekannten Büsten am Ulmer Chorgestühl, die man auch nicht ohne Widerstreit Jörg Syrlin dem Älteren zuschreibt. Einige wollen sogar in zwei Büsten die des Meisters und der Frau Meisterin wiedererkennen. Wie oft kann man auch heute noch in Schwaben dem gleichen Typus wieder begegnen, dieser Mischung von stillem In-sich-gekehrt-sein und festzupackender Lebensklugheit. Da diese Büsten beide Grundzüge des Schwaben, das Fromme und das Schlaue, vereinigen, darf man sie wohl als die besten plastischen Leistungen dieser Landschaft preisen. Das empfanden auch die Zeitgenossen; sonst wäre gewiß nicht seitdem fast jedes Gestühl mit dieser Art Büsten versehen worden. Leider war bei ihnen auch kein Jünger über seinem Meister. Vieles verliert sich in Püchternheit oder in chargierter Charakteristik,

die manchmal von ungewollter Komik nicht gar zu weit entfernt ist. Die festlichsten und schwäbischsten Werke sind wohl der Hochaltar in der Klosterkirche zu Blaubeuren (Tafel 113) und der in St. Kilian zu Heilbronn (Tafel 109) von Hans Seiffer (1469). In ihren Figuren vereinigt sich milde Huldseligkeit mit ausgezeichneter Charakteristik der Köpfe und Hände (Tafel 110). Die Gewandung bleibt allerdings etwas dahinter zurück. Sie wirkt, wie überall in Schwaben, etwas stumpf, besonders durch die bei allen Figuren sich wiederholende Behandlung der einzelnen Motive. Die gleiche Schwerblütigkeit kann man auch bei allen anderen schwäbischen Figuren beobachten, selbst bei denen Riemenschneiders, der in Ulm lernte. Sie verliert ihre Kühle auch in der übertriebenen Zierlichkeit der Spätulmer Schule nicht, die man früher um den etwas legendenhaften Daniel Mauch gruppierte. Trotzdem waren die Arbeiten dieser Gruppe in den ersten Sammlungen deutscher Plastik besonders geschätzt. Sah man doch in diesem zierlichen Jungfräulein mit dem Schappel im modisch frisierten Haar und den kostbaren Gretchenkleidern die echtesten Repräsentanten des altdeutschen Patriziats, wie man es sich in der Butzenscheibenromantik vorstellte. Wir können in ihnen nur noch liebenswürdige Spätlinge der gotischen Entwicklung sehen, die bereits in das etwas fatale Gebiet der deutschen Renaissance hinüberleiten. Über dieses wird noch im Schlussswort zusammenhängend gesprochen werden.

Ist Schwabens Plastik ein friedlicher See, manchmal nur ein stiller Teich, so die Bayerns ein Wildbach. Sprudelnd und reißend. Leider stehen wir für Bayern erst ganz in den Anfängen der Forschung. Im Handel gilt noch gern die Formel: Was man nicht definieren kann, das sieht man gern als bayrisch an. Bayern, im Mittelalter neben den wittelsbachischen Territorien in zahlreiche reichsunmittelbare und geistliche Herrschaften gegliedert, entbehrt der machtvollen Handelsstädte. Ingolstadt, Landshut, Eichstätt, Regensburg, auch München waren ziemlich unbedeutende Orte. Die Bevölkerung gehörte wie heute noch größtenteils der Landwirtschaft an. Trotzdem muß das geistige Leben, wie auch später in der Barockzeit, nicht kraftlos gewesen sein. Es blieb anscheinend durch den Mangel an starkem gegenseitigen Verkehr vor zu breiter Nivellierung bewahrt, die sich in den schwäbischen Reichsstädten der Kunst feindlich erwies. So ist Bayern, soweit wir heute

seine Plastik überschauen, reich an eigenartigen Persönlichkeiten und wird gewiß noch viele Beiträge zur deutschen Kunstgeschichte liefern. Meister wie der Schöpfer der Apostelfiguren der Klosterkirche zu Blutenburg bei München, ferner Erasmus Grasser von München, Hans Leinberger von Regensburg, Mathias Krenis von Landshut haben es sogar zu einer gewissen Popularität gebracht. Ihnen allen ist der Sinn für starke Dramatik eigen, wenn ihnen auch manchmal, wie Grasser in den Büsten des Chorgestühls der Münchener Frauenkirche, ein nüchterneres Werk mit unterläuft. Zu welch leidenschaftlichen Leistungen selbst unbekannte Meister befähigt waren, lehrt ein Blick auf die ganz einzigartige Johannesstatue im Frankfurter Liebieghaus (Tafel 116 – 118). Die zugehörende Marienfigur soll wenige Tage vor dem Verkauf des Johannes als Brennholz in einem Backofen geendigt haben. In diesem trauernden Johannes glaubt man noch einen Nachhall des Johannes am Lettner zu Naumburg (Tafel 37) zu spüren. Andererseits wird der Weg zum Barock klar vorgezeichnet. Auch liebenswürdige Themen wie die jugendliche Mutter Gottes im Bayrischen Nationalmuseum zu München (Tafel 120) werden mit gleicher Verve vorgetragen. Wie still hätte ein Schwabe diesen Stoff zu gleicher Zeit behandelt! Auch eine Leistung wie die Figur des sitzenden Jakobus im Bayrischen Nationalmuseum (Tafel 119) wäre in Schwaben unmöglich gewesen. Man hat sie mit gutem Recht Hans Leinberger zugewiesen. Die schon in der Regensburger Maria der Verkündigung (Tafel 61) sich klar aussprechende Freude an leidenschaftlicher Gestaltung ist in dieser Apostelstatue von innen nach außen getragen. Die Vitalität lebt nicht mehr im Gesicht, sondern in jeder dieser brodelnden Falten, in jeder Seite des Buches, durch die die nervösen Finger wühlen. Der Typ des Wildjägers – dem schwäbischen Kleinbürger unbekannt –, hager und fanatisch, lebt bereits in den meisten bayrischen Werken dieser Zeit. Trefflich passte deshalb die überhitze Malerei Jan Pollacks in dieses bayrische Element.

Von Bayern aus wurden Tirol und Ober-Österreich besiedelt, die heute noch zu ihm zurückstrebten. Sie haben uns zwei Werke aufbewahrt, wie sie jedenfalls ähnlich auch in Bayern zu finden waren, bevor die Verwüstungen des Barocks einsetzten. Sie gehören zum Herrlichsten der Spätgotik schlechthin: der Hochaltar von Sankt Wolfgang im Salzkammergut (Tafel 123) und der in Kfermarkt in Ober-Österreich

(Tafel 125–128). Vom ersten kennen wir den Meister gut: Michael Pacher von Bruneck (gestorben 1495) der ihn 1477 begann, vom anderen können wir nur vermuten, daß er einem Pacherschüler gehört, der ihn um 1509 vollendete. In der souveränen Einzeldurchbildung sind sich beide ebenbürtig, seelisch der Österreicher vielleicht der tiefere, wie die ganz einzigartige Gestalt des Christophorus beweist (Tafel 126). Niemals hat die deutsche Plastik eine rauschendere Symphonie komponiert wie in der Krönung Mariens in dem Altare zu Sankt Wolfgang. Diese Faltenkaskade, die in doppelter Parallelle von links nach rechts stürzt, klingt wie großes Orchester. Aus diesem starren zerklüfteten Falteneschiebe tönt der Jubel der Engel, aus diesen flackernden Glanzlichtern, die in vielfacher Brechung aus den Goldkämmen des erstarrten Haarers emporspringen, erglänzt die Herrlichkeit der himmlischen Seligkeit — man muß sich freudig diesem wirbelnden und wogenden Wunderwerke hingeben, um den ganzen Sieg des künstlerischen Genius über die starre Materie zu genießen. Wenige Meilen von der Südgrenze des deutschen Sprachgebiets vollendete sich die spätgotische deutsche Plastik in ihrem größten, königlichsten Werke. In den Bildern Pachers wird man den Einfluß der mantegnesken Gestaltung gern zugeben, in der Plastik ist der Meister ein Deutscher reinsten Wesens. Von ihm zu Grünewald führt ein gerader Weg, nur daß Pacher vor jenem das fröhlichere Herz voraus hatte. Er führte gewiß kein „eingezogenes, melancholisches Leben“, war auch wohl nicht „übel verheurathet“. Für den Käfermarkter Meister hat man neben der These Philipp Maria Halm's, daß er aus dem Pacherkreise stamme, auch an fränkische Abstammung gedacht. Österreich war auch im fünfzehnten Jahrhundert noch Kolonialland. Sonst hätte man gewiß nicht Gerhard von Leyden, einen niederländischen Wanderkünstler mit der Anfertigung des prunkvollen Grabmals des Kaisers Friedrich III. in Sankt Stefan zu Wien und seiner Gemahlin im Dom zur Wiener-Neustadt betraut. Andererseits sind in letzter Zeit so manche Werke eines spezifisch österreichischen Gepräges wie die Pfeilerfiguren im Dom zu Wiener-Neustadt (Tafel 130) und das Bildnissrelief des sogenannten Meisters Pilgram in Sankt Stefan zu Wien (Tafel 129) ans Licht getreten, daß man sich auch für eine österreichische Lokalschule entscheiden kann. Wie schwankend ist immer noch der historische Boden unserer deutschen Kunst, zur gleichen Zeit, in der jeder

italienische Meister von einiger Bedeutung bereits seine eigene deutsche Monographie besitzt!

Bayern, Tirol, Österreich und Franken scheiden sich durch Leidenschaftlichkeit und Pathos klar von Schwaben; trotzdem fehlt den Franken sehr oft das Glühende, Unberechenbare dieser triebhaftesten aller deutschen Stämme. Sie bringen dafür einen guten Teil Gewandtheit mit, der manchmal in eine nicht angenehme Geschäftigkeit ausartet. Nürnberg, die moderne Großstadt des fünfzehnten Jahrhunderts, ist ihre Hauptstadt. Nürnberger Tand ging durch das ganze Land. So auch vieles von dem, was im fünfzehnten Jahrhundert in seinen Werkstätten geschnitten, gestochen, gegossen, gedruckt, geformt und gemalt wurde. Nürnberger Krüge waren ebenso beliebt wie Nürnberger Stiche, die die neuesten welschen Muster brachten. Coburgers Druckerei wetteiferte mit den besten niederländischen und venetianischen Pressen. Es geht unzweifelhaft ein großer Zug durch die Nürnberger Bürgerschaft um 1500. Doch darf gesagt sein, daß die durchschnittlichen Nürnberger Erzeugnisse der Malerei und Plastik besonders Wohlgemuthscher Provenienz durchaus dem Geiste entsprachen, in dem sie geschaffen wurden: dem tüchtigen auf die Zufriedenheit des Abnehmers rechnenden Allerweltsgeschmack. Wohlbetont, damaliger Zeit! Er stand hoch über dem unserer Tage und hätte niemals künstlerisch unehrliche oder gar technisch unsolide Arbeit geduldet. Für die meisten oberflächlichen Kenner der deutschen Kunst ist immer noch die Schnitzkunst des Veit Stosz, der 1531 als angeblich Fünfundneunzigjähriger in Nürnberg starb, die höchste Leistung deutscher Plastik schlechthin. Die ihm zugeschriebene, aber kaum von ihm gefertigte „Nürnberger Madonna“ hat es sogar zu einer etwas peinlichen Beliebtheit gebracht. Es ist ein schönes Werk, trotz allem, und Stosz einer der besten deutschen Meister. Aber wahrlich nicht der größte – auch nicht in der Spätgotik. Ein Werk wie der Frankfurter Johannes ist ihm nie möglich gewesen. Dafür ist sein Wesen zu sehr nach außen gekehrt, selbst in seinem herrlichsten Werk, dem Krakauer Marienaltar (Tafel 133). In dieser frühen Arbeit (1477–1480) und in seiner fast ein halbes Jahrhundert späteren des Bamberger Weihnachtsaltares (Tafel 136) empfinden wir den gleichen Grundzug. Seine Aktion verliert nie die Kontrolle darüber, daß sie sich auf einer Bühne bewegt. So bleibt auch seine staunenerweckende Faltenkunst stets theatralisch, wenn

auch im edelsten Sinne. Man fühlt die keineswegs verborgene Tendenz, zu wirken. Diese Wirkung löst sich auch bei jedem aus, der überhaupt ein Gefühl für Spontaneität und souveräne Technik hat, vergleichbar dem Glücksgefühl, das jeder Musiker beim durchaus virtuosen Vortrag einer Liszt'schen Rhapsodie empfindet. Leider berührt es den feiner Empfindenden peinlich, wenn der gleiche Elan in Darstellungen in sich gekehrten Inhalts, etwa der Pietà im Sankt Jakob in Nürnberg oder dem Johannes und der Maria der Kreuzigungsgruppe auf dem Hochaltar von Sankt Sebald sich gleich aufdringlich entfaltet. Mit Recht berühmt sind die drei quadratischen Reliefs in Sankt Sebald (Abendmahl, Ölberg und Judaskuß), in denen man eigenhändige Arbeiten des Meisters sehen darf. Wiederum entzückt die prächtige Einzeldurchbildung und vorzügliche Komposition. An die stille Jesus-Johannesgruppe der Sammlung Oppenheim darf man nicht denken. Gibt man diesen der Zeit eigenen Mangel an letzter seelischer Konzentration ruhig zu, so bleibt eine Summe elementaren Künstlertums, wie sie selbst in Deutschland zu dieser an Kunst so reichen Jahrhundertwende durchaus nicht häufig ist. Wie wahrhaft elementar mußte die Kraft des Meisters sein, der trotz furchtbarer Schicksalsschläge – dem als Wechselseitlicher nach endlosen Prozessen auf offenem Markte vom Henker beide Wangen mit glühendem Eisen durchstochen wurden – Werk um Werk bis in sein hohes Alter gleich vollendet hervorbrachte. Nirgends verlor er sich, wie etwa Riemenschneider, in eine Manier, auch in der Fremde ließ er sich keineswegs durch den lokalen Geist herabziehen. So rundet sich in ihm neben Pacher und Krafft eine künstlerische Persönlichkeit, die den Rahmen des Zünftigen stark ausweitet. Renaissancekünstler im Sinne Leonardos, selbst Dürers ist er trotzdem nicht gewesen.

Zu Veit Stosz gehören gemeinhin Adam Krafft und Peter Vischer. Man nennt sie in einem Atem wie Bismarck, Moltke und Roon. Nürnberger Kurs! Sie haben trotzdem wenig miteinander zu tun, hätten auch an ganz verschiedenen Orten ihrer Kunst leben können. Die Ulmer und Niederrheinische Plastik ist ortständiger. In der Verschiedenheit ihres Stiles offenbart sich der Kampf um die neue Form, dem ihr Temperament sich ungleich heftig hingibt. Bleibt Stosz bis in sein hohes Alter wenigstens in der Schmuckform konservativ (der Bamberger Altar von 1523 lehnt sich in Komposition und Menschgestaltung teilweise an

die neue – italienische – Anschauung an), so wendet sich Vischer ohne Bedenken der Renaissance zu. Krafft steht zwischen beiden, ist allerdings auch schon im Jahre 1508 gestorben. Seine Natur war – soweit wir nach den uns allein erhaltenen Werken seines hohen Mannesalters urteilen können – von Haus aus still. Er besaß das, was Stosz in gewisser Weise fehlte, die Distanz zwischen seinem Werke und sich. Man hat seine Kunst darum bürgerlich genannt, da ihre Mittel einfacher als die seiner Zeitgenossen erscheinen. Man vergaß, daß diese Einfachheit aus einer im Grunde unbürgerlichen Einfalt stammt, wie wir sie in den Werken des dreizehnten Jahrhunderts erlebten. Es ist leichter, rauschend als einfach zu sein. Diese Einfachheit kommt aus der Demut vor der Aufgabe. Wie Krafft in die haushohe Fiale seines Sakramentshauses in Sankt Lorenz in heilig-nüchterner Berechnung Stab um Stab, Figur um Figur in hundertsachem Geflecht emporsteigen ließ, sich selbst dann im Schurzfell mit seinen Gesellen als Träger unter das Werk kniet, so hat er auch seine sieben Stationen für Martin Retzel vom Tiergärtnerstor zum Johannesfriedhof geschaffen, ohne auf Beifall zu horchen. Klar und groß. Unbekümmert, darum, ob der Betrachtende sein Werk sehen kann oder nicht, führt er sein gewaltiges Relief der Grablegung und Auferstehung – das Schreyersche Epitaph 1492 – in der unglücklichen Nische zwischen zwei Strebepfeilern am Chor von Sankt Sebald herum. So gelingt ihm die erschütternde Szene zwischen Mutter und Sohn (Tafel 137): Maria, die ihrem Kinde den letzten Kuß auf die Wange preßt, ehe sie seinen Leichnam für immer ins Grab senken. Wie oft ist gerade diese Szene dargestellt. Hier wirkt sie, als ob sie Krafft erfunden habe. Angesichts dieser Gruppe, in der der Meister sich selbst als Nikodemus dargestellt hat, fühlt man, wie weit viele Zeitgenossen bereits in der Jagd nach Wirkung sich von der Naturbeobachtung entfernt hatten. Mit der Sicherheit des wahrhaft großen Künstlers hat er nicht nur der Gotik in seinem steinernen Springquell das letzte Denkmal gesetzt, sondern auch den Weg gewiesen, auf dem die deutsche Plastik zu neuer, wieder lebendiger Form hätte kommen können. Sie hat diesen Weg verschmäht und sich der ganz anders gearteten italienischen Form angeschlossen. Was die italienischen Künstler während des Quattrocento in langsam forschreitender Arbeit sich zu eigen gemacht hatten – Anatomie, Komposition, Perspektive – das wollten jetzt die Deutschen

in wenigen Wochen begreifen. Röhrend, wie selbst ein Dürer zuerst bei Jacopo de Barbari und später in Bologna hinter die italienische Form wie hinter ein alchimistisches Geheimnis zu kommen sucht. Wir glauben heute übersehen zu können, wie viel die deutsche Kunst für das neue fortzuwerfen begierig war. In Peter Vischer erfüllte sich gleichsam ihr Schicksal. Noch im Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg (1495) hatte er ein Werk geschaffen, das ganz rein sich aus der deutschen Tradition entwickelte. Figuren und Ornamentik sind tatsächlich aus einem Guß. 1508 geht er an die Arbeit, die ihn unsterblich machen sollte: an den Guß des Sarkophaggehäuses für den heiligen Sebald (Tafel 140). In elfjährigem Mühen wird mit Hilfe der Söhne das gewaltige Werk vollendet. Wunderlich-wunderbares Gemisch von Germanentum, Christentum und Antike; in dieser Schichtung vielleicht die deut- scheste aller deutschen Schöpfungen. Zunächst ein wildes Stromen von Formen, zarten neben harten. Impressionistisch Erhaschtes; daneben in langer Retorte langweilig Durchgekochtes. Byzantinisch-romanische Kuppeln auf gotischen Pfeilern, die aus dichtem Unterholz von italienischen Renaissanceformen elegant emporwachsen. Gotisch-christlich strebend und wiederum antik-eklektisch verweilend – ein Kosmos, wie er gleich dem Grünewaldschen Wunderturme nur in einem deutschen Schädel entstehen konnte. Konsequent und inkonsequent zugleich. Michelangelo, Rinascimento-Mensch, ließ seine Bauphantasien wie das Juliusgrab unterwegs liegen, schon längst auf Neues erpicht, der deutsche Handwerker, wie er sich selbst mit dem ledernen Schurzfell an seinen Bau gestellt hat, ruht nicht, bis das nackte Jesusknäblein auf der letzten Zinne der Mittel-Kuppel segnend sein Ärmchen über das Riesenwerk emporreckt. Man kann es stundenlang betrachtend umwandern und wird stets neue Feinheiten entdecken, wie zum Beispiel die Schlange an den vier Leuchter tragenden Sirenenweschen an den Ecken. Wie der ersten die Schlange naht, der zweiten zufüsst, daß sie lauschend weit den Kopf zurückbiegt, wie sie bei der dritten sich zutraulich um den Arm legt und wie sie schließlich von der vierten voll Ekel fortgeschleudert wird. Ewige Eva, ewiges Mittelalter! Daneben stehen die sattsam kopierten Evangelisten, akademische Gestalten in der abgeschliffenen Art des Sansovinos, während ringsum unten auf den Leisten des Fußgestells, auf den Leuchtertellern, in den Stalaktiten der Kup-

pel sich Knäblein und Hunde zausen, als habe der Meister sie mit der Momentkamera erhascht.

Gewiß ein Werk von größtem Können und vielleicht noch größerer Phantasie, zwingend durch die Kraft seiner Komposition und seiner Konsequenz: dennoch bleibt das Gefühl, daß uns ein Abschied bereitet ist – der Abschied vom Mittelalter. Denn hinter diesem Wirral lebt nicht mehr, wie in den frühen romanischen Arbeiten, der dumpfe Drang zur Klarheit eigener Formung, sondern die Freude am artistischen Spiel. Der Weg der deutschen Kunst im sechzehnten Jahrhundert liegt vorgezeichnet: von der Kunst zum Kunstgewerbe. Die Kunst ist nicht mehr Deuterin des Welträtsels, sondern begnügt sich mit der Nebenrolle, das Leben des stolz auf sein Dasein, seine Bildung, seinen Besitz dahinstrebenden reichen Mannes geschmackvoll zu zieren. Nicht umsonst hat die Vöslauer Gießhütte neben edlem Bronzegerät, wie Brunnen, Tintenfässern und ähnlichem hauptsächlich prunkvolle Grabdenkmäler weit hin zu liefern gehabt. Auch für das riesige Kenotaph Kaiser Maximilians war sie mit dem Guß einiger Figuren von Ahnen betraut. Man bewunderte Vöslauers König Arthur als das Urbild aller Ritterlichkeit schon lange, als man von den Naumburgern noch nichts wußte. Heute wird man gestehen, daß diese Innsbrucker Ahnherren den Hohenzollern-ahnen auf der Berliner Siegesallee wesentlich näher als den Naumburgern stehen, selbst König Arthur.

In unzähligen Werken war Nürnberger und ostfränkische Spätgotik über den ganzen Osten und Nordosten bis hin nach Polen verbreitet. Auch aus Wohlgemuths Werkstatt werden gewiß viele plastische Arbeiten ihren Weg in die Ferne genommen haben. Wie derb und banausisch man bei Bestellungen bereits mit den Meistern umzugehen pflegte, ersieht man aus dem Vertrage, den Wohlgemuth mit dem Schwabacher Magistrate wegen Lieferung eines Hochaltares in der dortigen Stadtkirche schloß. Er muß sich darin verpflichten, „wo die Tafel an einem oder mer Orten ungestalt wird“, so lange sie zu verbessern, bis sie von der Abnahmekommission „für wolgestalt erkannt wird, wo aber die Tafel dermaßen so großen Ungehalt gewinnt, der nit zu ändern were, so soll er soliche Tafeln selbs behalten und das gegeben Gelt on Abgang und Schaden widergeben.“ Angesichts solcher Verträge begreift man den Klageruf Dürers in Venedig: „O wie wird mich daheim nach der Sunnen

frieren; *hie bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.*" Der Materialismus des Bürgergeistes hatte seinen internationalen Siegeszug begonnen, in dem es nur zeitweise durch die transzendentale empfundene Sendung des aufkommenden Fürstentums aufgehalten wurde. Wie tief steht aber diese dynastische Vergottung unter dem Weltideale des hohen Mittelalters: der einer Herde unter einem Hirten – ein irdisches Reich, ohne Grenzen, in dem jeder von Gottes Gnaden seines Erdenlebens kurze Arbeit zu tun habe, bis er eingehe in das Haus des himmlischen Vaters. Es war ein Ideal, unerreichbar wie alle Ideale – sein Widerschein spiegelt sich noch heute in der mittelalterlichen Kunst, zu der Vischers Werke nur noch zu einem Teil gehören.

Von Nürnberg fließt der Main nach Würzburg. Die Hopfenreben werden echte Weinreben; die Menschen glühender, rheinischer. Auch Grünewald wurde in dieser Zeit wenige Meilen weiter stromab geboren. Würzburg und Riemenschneider sind heute ein Begriff. Nur ist Würzburg anders als Riemenschneider. Reicher! Riemenschneider kam aus Osterode und lernte in Ulm, da am Harz nicht viel zu lernen war. Seit dem dreizehnten Jahrhundert hatten die kaiserlichen Städte am Harz stille Tage. Einmal in Würzburg seßhaft, hat er unermüdlich an die fünfzig Jahre bis an seinen Tod im Jahre 1533 Werk um Werk in einer großen Werkstatt geschaffen. Meist aus Holz, aber auch aus Stein. Sein Stil hätte eigentlich am besten im Stück sein kongeniales Material gefunden, das man vor zweihundert Jahren am Harz so meisterlich bearbeitete. Gegenüber dem Stöckchen Schnitzmesser, das wie ein Hobel in die Holzmasse hineinfährt und gar nicht genug darin wüten kann, zieht sein Messer merkwürdig müde Linien (Tafel 141). Sehr bezeichnend für ihn sind die kleinen Faltendrosel, die seine Faltengrade ab und an unterbrechen, wie die rührsamen Knicker betagter Banzlisten in ihren schöngeschwungenen Liniensystemen. Seine Gesichter haben es vielen angetan. Nicht zu Unrecht! Denn sie sind lieblich wie die Botticellis. Nur auf die Dauer ermüdend. Man möchte gern auch einmal ein frohes Lächeln anstelle des ewigen chagrin de luxe sehen. Der Meister ist aber so in sein weiches Oval mit den unverkennbaren Backenknochen und dem übelnehmerisch verzogenen Mund verliebt, daß er es in leichten Abwandlungen allen seinen Figuren gibt, männlichen wie weiblichen. Bei Adam und Eva in Bamberg gedachten wir schon seiner gleichen

Schöpfung und ließen dabei den Namen Mendelssohns fallen. Wir möchten hier auch noch den van Dycks danebenstellen. Denn Riemenschneider verfügte zwar nur über wenige Constaten in seinem Empfinden, ist aber souverän wie der flämische Liebling der Götter und Damen in der Behandlung alles Stofflichen. Wer einmal den Creglinger Altar, sein überragendes Jugendwerk, in allen Einzelheiten genau betrachtete, den überschleicht eine hohe Achtung vor der in keiner Einzelheit nachlassenden Zartheit der Meißelführung. Das Holz ist tatsächlich mehr geknetet als geschnitzt: Niemals sind empfindsamere Hände, seidigere Stoffe, feuchtere Augen, duftigere Haare mit dem Schnitzmesser geschaffen. Kein Wunder, daß er auf jegliche Fassung verzichtete, um den seidigen Glanz des Holzes und die Zartheit der Fläche nicht zu verlieren. Dieses Jugendwerk (Tafel 142) sollte – wie „Die Welt als Wille und Vorstellung“ Schopenhauers – der Kanon werden, den er zwar noch in vielen Werken seines langen Schaffens weiter abwandelte, aber nie wieder verließ, auch nirgend übertraf. Die vielgerühmten Altäre in Rothenburg, Dettwang, Bibra, Münsterstadt stehen sogar so weit an kompositorischer Leistung hinter dem Creglinger zurück, daß Bode einen eigenen „Meister des Creglinger Altares“ glaubte konstruieren zu müssen. Ein so junger Künstler hätte ein solches Werk nicht schaffen können! Noch weniger hätten alle seine späteren Werke hinter diesem zurückbleiben können.

In und um Würzburg ist heute noch alles voll von echten, halbechten und ganz unechten Riemenschneidern. Der Meister muß viele Lehrlinge hinterlassen haben; noch mehr hat ihm die fromme Tradition später zugewiesen, was nicht geeignet war, seinen Ruhm zu mehren.

Die nächste größere Station ist Mainz; an Frankfurt müssen wir vorbeifahren, da dieses „als Gold- und Silberloch“, wie es Luther nannte, zu der Zeit anscheinend mehr mit Fleßgeschäften als mit Plastik zu tun hatte. Sonst hätte wohl nicht Jakob Heller die große und schwer transportable Kreuzigungsgruppe am Frankfurter Dom in Mainz bei Hans Backoffen bestellt. Auch sonst arbeiteten merkwürdig viel zugewanderte Meister in Frankfurt, so Holbein der Ältere, Baldung, Grünewald, u. a. In Mainz kommt in die fränkische Art – noch immer sind wir in Franken – rheinische Luft. Sie ist voll Rebenduft und Klang. Der Kenner schmeckt förmlich die süße Feuchtigkeit dieses rheinischen Wesens, ge-

nieht das silberne Leuchten, das über seinen weichen Bergen liegt und badet sich im Klang des immer schwingeren Dialektes. Wie weit liegt Nürnberg in seinen sandigen Hügeln! Dort muß man protestantisch sein, hier sind auch die Protestantnen katholisch. Erst im letzten Jahrzehnt ist man dem mittelrheinischen Wesen gerecht geworden. Werke wie die Bopparder Pietà, jetzt im Liebieghause zu Frankfurt, wie die Maemorienpforte im Mainzer Dom, das Saarwerden-Grabmal im Kölner Dom, die Beweinung im Limburger Diözesanmuseum, der Cardener Altar, manche süße Muttergottes-Statue wurden ans Licht gerückt. Die mittelrheinische Landschaft bekam so mit einem Male die Plastik, die ihr ihrem ganzen Wesen nach zu eigen sein mußte. Franz Riessel, ihr begeisterter Verkünder neben Franz Theodor Klingelschmitt, konnte gar nicht genug Epitheta aus den Weinkatalogen herausholen, um ihren substantiellen und ideellen Gehalt mit den besten Lagen des Rheingaues auf einen Pemner zu bringen. Es ist gewiß für die Kunst nicht gleichgültig, ob ihre Schöpfer Wein oder Bier trinken. Für die Charakterisierung der niederrheinischen Plastik, so fruchtbar sie gleich ihren Weinen war, braucht man keinen Weinkenner.

In jüngster Zeit fasste Klingelschmitt eine ganze Reihe späterer mittelrheinischer Werke zu einem Werk des Meister Valentinus de Moguntia zusammen. Manche Zuteilung will nicht ganz befriedigen. Aber eines bleibt doch: die Erkenntnis der gemeinsamen Merkmale dieser mittelrheinischen Spätgotik. Ihr ergreifendstes Werk bleibt wohl das Grabmal des Kantors Breidenbach im Mainzer Dom (Tafel 146). Wohl nie ist die Transzendenz des Sterbens sinnfälliger dargestellt als in diesem Antlitz und in diesen Falten. Sie verleihen dem Körper etwas der Schwere bereits Entbundenes, Schwebendes und offenbaren eine rheinische Sonderart, die auch sonst an Grabdenkmälern zu finden war, so an dem des Erzbischofs Konrad von der Daun, gestorben 1434 (Tafel 104). Wenn auch in ihm ein rauschendes Pathos vorherrscht, das sich aus monumentaler, noch an das dreizehnte Jahrhundert gemahnender Haltung und dem weich flutenden, abundanten Stoffe bildet, so verrät das Werk die gleich intensive Gefühlsspannung.

Auch sonst beherbergt der Mainzer Dom Grabdenkmäler, die neben den Würzburgern zu den wahrhaft kostlichen Früchten dieses reichen Sonderzweiges der deutschen Plastik zählen. So die Grabplatte des jugend-

lich gestorbenen Administrators des Erzstiftes Adalbert von Sachsen – gestorben 1484 – (Tafel 148), die in ihrer noblen Geradlinigkeit kaum daran erinnert, daß das Werk von dem gleichen Meister geschaffen wurde, dem wir die „Schöne Madonna“ eines Altares im nördlichen Seitenschiffe des Domes verdanken. Sie ist im Gegensatz zu den schwäbischen Marien eine wahrhaft rheinische Edelfrau, die ihren Adel mit Selbstverständlichkeit zu tragen weiß. Daß sie ihrem kostlichen Buben eine Traube reicht, sei nicht übersehen. Von diesem Meister ist eine ganze Reihe noch wenig bekannter Werke im Rheingau – in Eltville, Biedrich, Rauenthal – erhalten, die sich alle durch den gleichen Einschlag licher Fülle und adligen Wesens auszeichnen. Auch die große Grablegung im Mainzer Dom (Tafel 147), die jetzt ebenfalls dem Meister Valentinus beigegeben wird, steht ihm nahe, nur daß hier der Stil etwas in Konvention abgleitet, die in der rheinischen – wie in der französischen Kunst – nicht selten ist.

Im starken Gegensatz zu diesem klassisch empfindenden Sanguiniker steht der Melancholiker Hans Backoffen (gestorben 1552). Seine Kunst reicht schon stark ins sechzehnte Jahrhundert hinauf und bildet geradezu die Brücke zum Frühbarock. Obwohl Backoffen keineswegs vor starken Affekten zurückweicht, bleibt doch der Grundzug seiner Gestaltung melancholisch. Seine Kunst ist wahrscheinlich von der Riemenschneiders anfangs beeinflußt. Die beiden Figuren eines Johannes und einer Maria der Sammlung Ullmann in Frankfurt (Tafel 144 und 145) könnten ein Frühwerk von ihm sein. Sie stammen aus Karlstadt am Main. Still gleiten die Faltenrate wie träge Wasser durchs Moor; auch die Stimmung der Trauernden ist neblig gedämpft, doch nicht kraftlos. Ähnliches empfindet man vor den Kreuzigungsgruppen des Mainzer Meisters auf dem Petersfriedhof und am Dom zu Frankfurt und in Wimpfen am Neckar. Sie stammen sämtlich aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts. Nach zwanzig Jahren tritt deutlich eine Wendung zu Tage, so in dem pomposen Grabmal des 1523 verstorbenen Mainzer Erzbischofs Arie von Gemmingen. Der Erzbischof im Gebete vor dem Gekreuzigten kniend, empfohlen von zwei heiligen Bischöfen (Tafel 150). Christus in riesiger Körperlichkeit, muskulinstrotzend und feierlich, die beiden Protektoren wie Enakssöhne, umbrandet von gewaltigem Faltenwerk. Ein neuer Geist hat nicht nur von Backoffen

Besitz ergriffen – er geht durch ganz Deutschland, das deutsche Barock. Nicht mehr fromm im Sinne des Mittelalters, sondern wild und selbstbewußt wie die frumben Landsknechte. Mag doch dieses stolze Epitaph im gleichen Jahre 1525 gemeinholt sein, da Kaiser Karl V. mit Frundsbergs Knechten den edlen Franz von Frankreich bei Pavia schlug und zum ersten Male das Lied erdrohnte, daß kein schöner Tod als vom Feind erschlagen auf der Welt zu finden sei. Nicht mehr zieht der Ritter in den Kampf, sondern der internationale Waffenbruder für den Fürsten und sein Recht. Eine neue wilde Freude an körperlicher Kraft in Hieb und Parade, in Liebe und Saufgelagen geht durch die Welt; wie sollte der deutsche Künstler ihr in seinem Werk nicht gerecht werden!

Zur Plastik des Mittelrheins steht die des Oberrheins im Gegensatz. Alemannen gegen salische Franken. War die Gestaltung der Mainzer Schule oft so weich, ja behaglich, daß einige Forscher von einem pseudo-schwäbischen Stile sprechen konnten, so verändert sich dieses Gefüge immer mehr zum Sanguinisch-Cholerischen, je näher wir Basel entgegen ziehen. Die Lande zwischen Schwarz- und Wasgenwald waren im fünfzehnten Jahrhundert nicht nur überreich an politischer Schichtung: reichsständige Gewalten neben dynastischen, durchwirkt von rechts- und linksrheinischen geistlichem Gebiet: sie waren und sind auch heute noch von einem Volksstamm bewohnt, dessen Wesen sich schwer einer Formel einordnet – den Alemannen. Im heutigen Elsaß, noch besser in seinen Grenzländern weiß man genau, was ein Wacke ist. Ein schwer zu behandelndes Grenzvolk, in dem urgermanischer Starrsinn sich mannigfach mit welschen Elementen durchsetzt zeigt. René Schickele hat in seinem „Hans im Schnakenloch“ meisterhaft die Zwiespältigkeit des elsässischen Wesens geschildert. Neben diesem Negativen steht das Positive einer oft überschäumenden Beweglichkeit in Körper und Geist, die sich mit Elan jeglichen Problems annimmt. Nur daß diesem eine mit rationalistischen Gründen gespeiste Besinnlichkeit gar zu oft in den Arm fällt. So hält man den Elsaßer gern für unzüberlässig, eine Eigenschaft, die sich durch die politischen Schicksale des Grenzlandes nur verschlimmern mußte. Gegen den rechtsrheinischen Alemannen wird man den gleichen Vorwurf viel seltener erheben hören, so sehr er sonst in einzelnen seinem linksrheinischen Vetter verwandt sein soll. Nur nennt man bei ihm gern Hang zur Eigenbrötelei. Im fünfzehnten Jahr-

hundert waren die Städte Freiburg, Straßburg, Kolmar, Basel, das sich erst 1501 der Schweizer Eidgenossenschaft anschloß, und selbst kleinere durchaus noch Vororte der deutschen Kultur, hinter denen die ostelbischen immer noch zurückstanden. Ihre lebhafte Geistigkeit wußte manchen bedeutenden Künstler anzuziehen, so den Bayern Jakob von Landshut, die Schwaben Schongauer, Holbein den Älteren, Baldung, die Franken Dürer und Grünewald; womöglich waren der weithin bekannte Stecher, der Meister des Hausbuches und der Meister E. S., Alemannen von Geburt. Wenigstens spricht ihr für die Zeit höchst vorgeschrittener Stil dafür. So ist es fast selbstverständlich, daß diese südwestdeutsche Reichsecke auch in der Plastik höchst Beachtliches und Eigenartiges hervorbrachte; vor allem Straßburg und Freiburg. Am Straßburger Münster fügte sich das von Jakob von Landshut 1494 bis 1505 errichtete Portal an der Laurentius-Kapelle sehr wohl den hochgotischen an, so frei es sich in seiner spätgotischen Eigenart und Eleganz bewegt. Das Freiburger Münster hat uns als seltenes Geschenk – eine ganze Reihe wohlerhaltener Altäre bewahrt, wie den der Anbetung der heiligen drei Könige von Hans Wyditz, den Schnewlin-Altar mit der Mutter-Gottes auf der Rasenbank, hinter der eine gemalte Landschaft sich breitet, den St. Anna-Altar, den Locherer-Altar und manches andere. Der Grundzug all dieser Arbeiten ist stark malerisch. Nicht umsonst waren von Kolmar aus Schongauers Stiche in die Welt gegangen, von denen die meisten gewiß in der Umgegend blieben. Die Plastik sucht es dem Meister in Schwung, Zierlichkeit und scharfem Faltenschnitt gleichzutun, ja bestrebt sich, ihn zu übertreffen. Der Meister der Mutter-Gottes von Dangolsheim (Tafel 154) ist bereits auf dem Wege; das spezifisch Zierliche, ja Ziersame in der oberrheinischen Empfindung offenbart die Maria der Verkündigung in der Sammlung Lämmle in München (Tafel 153), auch das liebenswürdige Relief der Maria im Rosenhag (Tafel 151) bewegt sich in gleicher Gefühlsbahn, während der wundervolle Kopf des heiligen Johannes (Tafel 152) das spezifisch Differenzierte des oberrheinischen Wesens enthüllt. Mehr und mehr tritt im fünfzehnten Jahrhundert – wie überall in Deutschland – das lyrische Element hinter dem dramatischen zurück. In den Schöpfungen des Meisters der Breisacher und Niederrottweiler Hochaltäre (Tafel 156 und 157) erklimmt die Spätgotik die letzte Staffel.

In wahrhaft grotesker Pedanterie ist alles zum Wirbeln und Brausen gebracht, was sich überhaupt bewegen lässt: Glieder, Gewänder, Bärte, Adern. Die Finger sind bis zur Unmöglichkeit verbogen, die Gelenke überdreht, die Gesichtsformen karikiert. Trotzdem ist das Ganze durchaus nicht lärmend, da eine Bewegung die nächste gleichsam paralysiert. Im Lodern und Züngeln der Einzelformen erzeugt sich der Eindruck verhaltener seelischer Glut, die sich selbst so epischen Stoffen wie die Krönung Marias aus der Sphäre der Illustration ins metaphysisch Geschaute emporzureißen vermag. Weniger überzeugend sind die Relieftafeln, auf denen der Meister bewegte Szenen, wie den Kampf des heiligen Michael, oder die Enthauptung des Täufers, mit den gleichen Mitteln ins Übermenschliche zu steigern sucht. In ihnen wird das Pathos zur Pathetik, die in der unerbittlichen Konsequenz ihrer Einzelformen kaum der Manier und damit der Dekoration zu entgehen vermag. Im Unterelsaß und in der Pfalz kehrt mit dem Überwiegen des fränkischen Stammes auch das mittelrheinische Grundgefühl zurück. Leider ist gerade in diesen Gebieten durch die Raubzüge Ludwigs XIV. das meiste zerstört worden. Die Reste an guter Steinplastik, wie sie sich uns in den Domänen zu Speier und Worms erhielten, stehen sogar auf höherer Stufe als die hochgotische Kathedralplastik, von der uns am Wormser Dom ein Südportal des dreizehnten Jahrhunderts noch versprengte Kunde gibt. Die in Worms aus dem Kreuzgang in den Dom verletzten Monumentalreliefs einer Anbetung und Beweinung Christi gehören sogar zum schlechthin Besten, was um 1500 in Deutschland geschaffen wurde, und haben in ihrer innigen Klarheit mit den Werken Adam Kraffts mancherlei Verwandtes. Auch in Speier finden sich in der südlichen Domwand einige Reste – zum Beispiel ein Bogenfeld mit einer Verkündigung Marias – eingemauert, die in gleich großer Formenwelt sich bewegen. Solche zufällig erhaltene Trümmer lassen immer aufs neue erkennen, daß jeder Versuch einer pragmatischen Geschichte der deutschen Plastik der Rekonstruktion eines Skelettes gleicht, von dem wenige Knochen, kaum Knochen, in unsere Hand fielen. Dem ruhigen Pfälzer Stile ist der des Nikolaus von Hagenau in vielem verwandt. Der Meister ist durch die Zusammenarbeit mit Grünewald am Isenheimer Altar bekannter geworden, dessen Schreinsfiguren er anfertigte (Tafel 155). Seine Art ist im Vergleich mit der des Breisachers

merkwürdig bedächtig. Trotzdem ist ihr eine – wenn auch bürgerliche – Monumentalität eigen, die nur in der Gegenüberstellung zu Grünewalds Tafeln einen schweren Stand hat.

Zu Straßburg war in spätromanischer Zeit Köln die zweite Schale an der Wage, deren Drehpunkt in Mainz lag. In der Spätgotik wirbelt der Süden die nördliche Schale hoch empor. Köln und sein Land ringsum – auch Trier und die Mosel – haben im fünfzehnten Jahrhundert sehr wenig stilbildende Kraft besessen. Gegenüber den süddeutschen Städten war die wirtschaftliche Lage Kölns immer unglücklicher geworden. Die Soester Fehde (1444 – 1450), ferner die Konkurrenz der burgundischen Städte Flanderns und Brabants hatte die Finanzen des Erzstiftes schwer zerrüttet, worunter auch der Kölner Dombau zu leiden hatte. So beschränkte sich die Kölner Zunft mehr auf leicht transportierbares Kunstgut hauptsächlich für den privaten Gebrauch. Von ihnen hat sich eine stattliche Zahl im Privatbesitz erhalten. Sie sind voll kleinbürgerlichen Behagens: Kölner Hausaltärchen, Kleinjesus-Figuren, Muttergottes- und Annaselbdritt-Statuetten waren weithin begehrt und der rheinischen Lokaltradition als „kölnisch“ noch bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein vertraut. Einen großen Anteil an der Ausfuhr bestritten auch im fünfzehnten Jahrhundert noch die mit den Schädeln der Gefährten und Gefährtinnen der heiligen Ursula gefüllten Büstenreliquiare, deren Inhalt der Agger Ursulanus – ein alter römischer Friedhof – noch reichlich lieferte. Die meisten dieser Büsten werden – wie die heute noch in der Schatzkammer von Sankt Ursula in Köln stehenden – in Silber getrieben worden sein, von denen die meisten den Weg in den Schmelztiegel zurückwandern mußten. Besser ging es den hölzernen, die trotz ihrer reichen Vergoldung und Pünzierung nur einen Ersatz darstellten. Von ihnen sind – wie das prächtige Stück der Sammlung Clemen (Tafel 81) – nicht wenige auf uns gekommen.

Die Kölner Plastik hatte zwei schwere Konkurrenten: die hochentwickelte Kölner Malerei, die die Plastik an ihren Altären ganz zur Seite drückte, und die ungemein fruchtbare Schnitzkunst der Niederlande. So ist die niederrheinische Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts nur ein Zweig der flämischen Schule. Niederrheinische Plastiken wecken sofort das Bild der niederrheinischen Backsteinstadt.

Fern vom Strome, mitten zwischen übermäßig grünen Weiden unter

einem hohen Himmel mit weißen Riesenwolken liegen diese sauberen Städlein, als ob sie ein Riesenkind auf der grünen Wiese aus seinem Spielkasten aufgebaut hätte. In der von Erzbischof Friedrich von Saarwerden (gestorben 1414) erbauten Rheinfeste Zons, die heute auch weit vom Rheine abliegt, ist uns solches Stadtidyll erhalten geblieben. Ähnlich müssen früher mit ihren Türmen und Toren auch Kempen, Kalkar und Xanten ausgesehen haben. Kühl und schnittig wie die hier wohnenden Menschen sind auch ihre Eichenholzskulpturen (Tafel 159 – 162). Sie sind durchaus nicht ohne Geist gemacht, überraschen durch die sichere Führung jeder Linie und eine kühle Grazie, wie sie dem hochkultivierten Marschbauern noch heute eigen ist. Typisch für die niederrheinische Schnitzkunst ist die etwas mechanische Freude an reichem Detail. Haartrachten, Kleider modischsten Schnittes, Waffen und Rüstungen werden nicht selten mit einer blendenden Virtuosität wiedergegeben, ohne daß die Größe der Gestaltung darunter leidet. Seelische Vertiefung im Sinne der Mystik liegt anscheinend dieser spröden Kunst nicht, obwohl, wie wir wissen, gerade der Niederrhein der Lehre der Bettelmönche mit Leidenschaft sich zugewandt hatte.

Die niederrheinische Plastik ist von der niederländischen schwer zu trennen, wie auch heute die politische Grenze sehr mechanisch die Dörfer trennt. In der niederländischen Kunst mischten sich, wie wir bereits breiter darlegten, sehr stark germanische mit wallonischen Formelementen. Gerade die Spätkunst des niederländischen Primitivismus besticht durch einen besonderen Einschlag von Eleganz und Virtuosität, dem sich eine gute Dosis gutbürgerlicher Gesprächigkeit beimischt.

Es entbehrt nicht einer gewissen Tragik, daß gerade die gesamte niederländische Kunst bis nach Livland hinauf unter den Einfluß dieser im Grunde nicht ganz deutschen Gestaltung kam. Nicht nur, daß die Niederlande in einem sehr geschickt organisierten Export ganz Niederdeutschland, selbst Köln, mit ihren fertig gravierten Messing-Grabplatten und ihren gesprächigen Riesenaltären überschwemmten, sie nahmen zudem noch die einheimischen, allerdings geringen Meister stilistisch ins Schleppen. Der Schleswiger Meister Hans Brüggemann ist in seinem viel bewunderten Hochaltar im Schleswiger Dom kaum mehr als ein tüchtiger Schüler der Antwerpener und Brüsseler Manufakturen, auch die Lübecker Lokalschule paßt sich für ihren regen Export nach den skandi-

navischen Ländern mehr und mehr den begehrten niederländischen Formen an. Was sonst in den örtlichen Werkstätten, die natürlich auch in keiner Stadt Norddeutschlands fehlten, hervorgebracht wurde, erhebt sich kaum über provinzielles Interesse, etwa mit Ausnahme weniger Westfälischer Meister wie des Jodocus Vredis und des Meisters von Osnabrück. Die ihm zugeschriebenen Werke, wie die Mutter Gottes der Sammlung Allmann (Tafel 158), entbehren nicht einer sonst vergeblich hier zu suchenden Höhe und Formensicherheit.

Im allgemeinen hat man den Eindruck, daß die Plastik dem Norddeutschen dieses Jahrhunderts nicht allzuviel zu sagen hatte. Wie er bei festlichen Gelegenheiten Wein trinken zu müssen glaubt, obwohl er, etwa im Vergleich mit einem Rheinländer, wenig von ihm versteht, so schmückte er auch reichlich konventionell seine Kirchen mit den vom Ritus vorgeschriebenen Altären. Da sie ihn weder erregten noch störten, blieben selbst in den evangelisch gewordenen Kirchen zahlreiche Altäre stehen. *Frilia non cantat.*

Auch in Mitteldeutschland – Obersachsen, Thüringen und Schlesien – ist die Produktion mehr breit als tief, daher durchaus von den fränkischen Zentren abhängig. In Saalfeld entwickelt die Werkstatt des Valentín Lendenstreich eine ungemein fruchtbare Tätigkeit. Sie erreicht aber selten ein bedeutendes geistiges Format. Ihr geistesverwandt sind die häufigen Arbeiten des sächsischen Erzgebirges, wie in Freiberg die bekannte Bergmanns-Kanzel und ähnliche. Die sächsische Grenzmark war zu kleinbürgerlichem Kolonialland zurückgesunken, seitdem die Kaiser des sächsischen und salischen Geschlechts ihre Städte und Burgen um den Harz herum verlassen hatten. Das Bürgertum ist nicht stark genug, um dem süddeutschen an Glanz und Fortschritt gleichzutun. Jetzt ritten die Kaufherren von Augsburg und Nürnberg über den Brenner, über den einst die Ritter und Ministerialen der deutschen Kaiser ihre gepanzerten Rosse gelenkt hatten. Von dem Geiste der Naumburger Stifter findet man zu dieser Zeit in Sachsen keine Spur mehr.

Tief schien die deutsche Plastik trotzdem dem deutschen Wesen verwurzelt zu sein – ein Baum mit unübersehbarer Krone. Wohl war der Schatten nicht überall gleich dicht, dürres Holz starnte an vielen Stellen gen Himmel: es war aber eine Kunst, wie sie gleich breit noch nicht dem deutschen Volke beschieden war. Wohl auch nicht wieder beschieden

sein wird. Es sei denn, daß wir in dem heutigen Kino eine Parallele sehen wollen. Dieser Vergleich mag zunächst paradox klingen. Gemeinsam ist beiden, daß sie unbedingt volkstümlich und jedermann zu jeder Zeit zugänglich sind. In der großen und in der kleinsten Stadt, selbst in Dörfern. Nur noch das geistliche Schauspiel des Mittelalters, die Mährmutter der spätgotischen Plastik, erfreute sich gleicher Teilnahme. Auch die Realistik der Darstellung unter Zurückdrängung des eigentlich natürlichen Sehens bietet Parallelen. (Die spätgotische Plastik ist zumeist vergoldet, das Kinobild schwarzweiss). Wie hoch steht aber trotz allem das Werk der deutschen Bildnerei über der heutigen Volkskunst. Sie wurde wahrhaft sub specie aeternitatis geschaffen und beschaut, auch bestellt. Mochte auch hinter der Stiftung von Altären, Kreuzwegen, Ölbergen, Kruzifixen, kirchlichem Gerät die Hoffnung stehen, Gott werde den Stifter besonders bevorzugen, so waren gewiß auch viele – wie die Heller, Landauer, Imhof, Holzschuher, um nur einige zu nennen – von dem Wunsche besetzt, ein Werk zu hinterlassen, das neben dem eignen Andenken auch dem der Kinder und Kindeskinder zum Lobe gereichte. Nur darf man dieses Nebengefühl nicht mit dem unablässigen Ruhmesbegehr eines Gattamelata oder Colleoni verwechseln. Die Sehnsucht, durch ein gutes Werk die göttliche Gnade zu erlangen, behielt durchaus die Oberhand.

Dem scheint die zum Ende des Mittelalters immer stärker anwachsende Zahl von Grabdenkmälern zu widersprechen. Auch bürgerliche Kreise legten immer mehr Gewicht auf persönliche Grabtafeln, ja Sarkophage. Wir suchten schon beim Auftreten des Rittergrabes den offensbaren Widerspruch zwischen der Demut des einzelnen vor Gott und der Verherrlichung der Ruhestätte seines Leichnamen psychologisch zu erklären. Der Hinweis auf die Körperlust des ritterlichen Standes wird dem Problem nur teilweise gerecht. In dieser gleichmäßig im Süden und Norden verbreiteten Sitte lebte mehr Heidentum – antikes und germanisches – als es der Zeit bewußt war und der orientalisch-asketischen Weltanschauung lieb sein konnte. Römisches Monumentalgrab und germanische Hünengräber in ragenden Hügeln unter unverrückbarer Platte – wer denkt nicht an Theoderichs Grabzylinder unter einem Stein als Kuppel – waren die Vorfahren der mittelalterlichen Tumben. Es ist nicht unwichtig, daß sie erst im siebzehnten Jahrhundert in den

Klöstern Eingang fanden, und auch dann nur für Äbte und Prioren. Die Bischöfe und Erzbischöfe hatten sich den Mönchen gegenüber schon von Anfang an als Fürsten im altgermanischen Sinne gefühlt und sich demgemäß bestatten lassen. So werden die Kirchen mit dem Vorschreiten des Mittelalters immer mehr zu Nekropolen, in denen besonders die Chöre so eng mit Tumben bestellt oder mit Grabplatten gedeckt waren, daß man langsam zur senkrecht an die Wand gestellten Platte übergehen mußte. Sehr Vieles verschwand davon, zum guten Teil sogar unter den Schuhsohlen der späteren Geschlechter, aber auch vieles blieb erhalten, so in den fürtlichen Grabkirchen zu Marburg, Baden, Altenberg, Ansbach, Stuttgart, Heilsbronn, Prag, Wiener Neustadt, Wertheim, Cleve, und andere neben den zahlreichen Bischofsgräbern in den Domen (Mainz, Würzburg, Erfurt, Bamberg, Köln, Osnabrück, Bremen und vielen anderen).

Wir kommen zum Schluß. Um 1500 beginnt die Krise der kirchlichen deutschen Kunst. Italien zieht die Geister in Bann. Wie haben Dürer, Vischer und mit ihnen die ganze jüngere Generation die italienischen Renaissanceformen bewundert und erstrebt. In ihrer dem Deutschen unerreichbaren italienisch-völkischen Vollendung mußten sie ihnen wie in alchimistischer Retorte erzeugt erscheinen. Selbst in der deutschen Holzplastik, so sehr sie aus deutschem Grundgefühl erwachsen war, versucht man es mit der italienischen Formensprache. In allen Werkstattzentren mühen sich die Meister, die Körper nach italienischer Ponderation zu bauen und die Gewänder anstelle des früheren Überschwanges in kühlen Faltenystemen zu legen. Selbst so alte und bewährte Künstler wie Tilman Riemenschneider machen wenigstens im Ornamentalen Zugeständnisse. Die Meister der Parallelfalten vom Schlag des Jörg Kändel von Biberach werden Mode. Ihre Arbeiten sind gewiß schön, oft sogar edel. Aber es fehlt das alte Feuer. Der Abend ist hereingebrochen. Deutschland erwartet den Führer in das ersehnte Land der liberta del cuor. Zuerst schienen Humanisten vom Schlag des Reuchlin, Eobanus Hessus, Erasmus von Rotterdam berufen. Ihr Blut war zu dünn, ihr Herz zu kalt. Mit Wissen und Verstand zwingt man aus Retorten keine neue Welt. Sie will mit Schmerzen geboren sein. „Die Zeit des Schweigens ist vergangen und die Zeit zu reden ist gekommen.“ Mit diesen Worten beginnt Luther seine gewaltige Schrift an den

christlichen Adel deutscher Nation. Von des christlichen Standes Besse-
rung. Geschrieben zu Wittenberg im Augustiner Kloster, am Abend
Sankt Johannis des Täufers im tausendfünfhundertundzwanzigsten
Jahr. Man weiß nicht, ob man mehr über die Geisteskraft ihres In-
halts oder über die Kühnheit ihrer Veröffentlichung staunen soll. Mit
ihr zertrümmerte Luther nicht nur die „drei Mauern der Papisten“, er
zerhieb auch die Wurzeln, die den Baum der deutschen Volkskunst tief
im deutschen Gemüte verankerten.

Luther hatte nicht umsonst hinter Klostermauern seine Natur entwic-
kelt. Viel mehr, als ihm selbst und seinen Zeitgenossen bewußt war,
verband ihn mit den alten Streitern von Cluny, Citeaux und Assisi. Das
Mönchtum, von je her aller darstellenden Kunst als weltlich-kirchlichem
Kompromiß abhold, feierte einen neuen Triumph. Mit der durch die
lutherische Lehre verbundenen Verachtung der guten Werke zu Gunsten
der Rechtfertigung durch den Glauben sank auch der stärkste Ansporn
für die Bestellung von Kunstwerken dahin. An Stelle der großen mit-
telalterlichen Volkseinheit öffnete sich jetzt die unüberbrückbare Kluft
zwischen Gebildeten und Angebildeten. Wer im Besitz eines gewissen –
meist antiken – Wissens war, hielt sich bis auf den heutigen Tag dem
nicht so Beglückten weit überlegen und wurde auch – was schlimmer
war – darin von der Umwelt anerkannt. So waren der Verstand und
seine Exerzitien hinfest höher als die aus innerem Schauen gespeiste
angeborene Vernunft geachtet. Die Kunst war damit nicht mehr Kün-
derin geheimster Wahrheit, sondern sank zur Interpretin gelehrten Wissens
herab. Für die lieben Heiligen zogen die antiken Götter und He-
roen, Tugenden und Allegorien mit ihren dem gemeinen Manne unver-
trauten und unaussprechbaren Namen in die deutsche Kunst ein. Wie
frostig ist bereits Dürers Triumphzug Maximilians; man kann sich
kaum vorstellen, daß ihn der gleiche Künstler schuf, der seine holdseligen
Muttergottes-Blätter oder seine erschütternden Passionsfolgen drückte,
die Frau Agnes Dürer auf den Messen für jedermann feilhießt. Wie we-
nig Luther trotz seiner großen musikalischen Begabung für die bildende
Kunst empfand, geht wohl am klarsten aus seinen eigenen Worten her-
vor. So röhmt er von den italienischen Malern, „wie geschickt und sinn-
reich sie seien, denn sie könnten der Natur so meisterlich und eigentlich
nachfolgen, daß sie nicht allein die rechte natürliche Farbe und Gestalt

geben, sondern auch die Gebärde, als lebten und bewegten sie sich. Fländern folge und ahme ihnen etlicher Maßen nach, denn die Niederländer, sonderlich die Fläminger seien verschmitzte und listige Köpfe.“ Wenn er „es auch nicht für böse achtet“, zu malen, ja einmal wünscht, daß „alle fürnehmliche Geschichten der ganzen Biblia in ein Büchlein gemalt werden, das dann eine wahre Laienbibel wäre“, so ist er doch unendlich weit von jeder Kunstbetätigung im Sinne des hohen Mittelalters entfernt. Denn die Kunst ist ihm nicht mehr Selbstzweck, sondern nur noch insoweit nützlich, als sie gleichsam den theologischen Anfangsunterricht unterstützt. Für die geheime Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Schaffens, das nichts mit der von ihm als wesentlich gerühmten Nachahmung der Natur zu tun hat, war ihm anscheinend der Sinn völlig verschlossen. Durch die Reformation wird die deutsche Kunst aus der Herrin eine Magd, so erhaben sich die kommenden Renaissance-, „Künstler“ über die früheren Handwerker fühlen mochten. Das deutsche Volk bewies aufs neue, daß es nur so lange zu wahrhaft großer künstlerischer Leistung befähigt ist, als das künstlerische Bedürfnis unter religiöser Spannung steht.

Register

- Aachen 31
 Abessinien 33
 Adalbert von Sachsen 160
 Adonis 15
 Agger Ursulanus 164
 Alabasterwerkstatt 116
 Albrecht I. 81
 Albrecht II. von Magdeburg 48
 Alexandria 14, 15, 20
 Alexander der Große 13
 Alexander Severus 15
 Alexanderlied 13
 Alemannen 164
 Altar 135
 Ambr ibn el Ass 20
 Ammon Rha 13
 Andachtsbild 114
 Andernach 114
 Angelsachsen 12
 Annenkult 128
 Antigone 74
 Antike 13 ff.
 Antwerpen 138, 165
 Arius 36
 Aphrodite 126
 Apollon 4
 Arbor vitae 115
 Aristoteles 1, 13
 Arles 47
 Athos 57
 Atys 15
 Augsburg, Domtür 59
 — Portalplastik 110
 Augustinus 14
 Augustus 18
 Aurerre 68
 Abaren 35
 Avignon 31, 49, 90, 99
 Azincourt 98
 Bach, Johann Sebastian 73
 Backoffen 144, 158, 160
 Baérze, Jacques de 139
 Balduin von Flandern 45
 Bamberg, Adamsporte 72
 — Engel der Verkündigung 74
 — Fürstenportal 70
 — Georgenchor 65
 — Maria und Elisabeth 75
 — Reiter 73
 — Synagoge 73
 — Stohaltar 140
 Barletta 18
 Basel 90, 162
 Basilika 19
 Bauhütte 104
 Bapern 149
 Beatrix von Courtenay 39
 Beckmann 70
 Beidensupder 117
 Beissel 136
 Beowulflied 10
 Berlin, Kaiser Friedrich-
 Museum 111, 127, 141
 Bernhard von Clairvaux 44, 114
 Bernward von Hildesheim 41, 53, 58
 Bertram, Meister 144
 Bettelorden 37, 49
 Blaubeuren 141
 Boëthius 34
 Bojer 145
 Böhmen 97
 Bonhomme, Jacques 98
 Breidenbach, Grabmal 159
 Breisach, Hochaltar 142, 162
 Breslau, Maria Magdalenen-Kirche 92
 Bronzestil 56
 Bruchfalte 134
 Brügge 98
 Brüggemann 144, 165
 Brüssel 98, 165
 Bolognesen 6
 Bonifaz VIII. 48, 99
 Boppard, Pietà von 159
 Botenlauben 39
 Bürgertum 95 ff.
 Burgund 128
 Byzanz 17, 45, 46
 Caesar 20, 145
 Caillet 98
 Campione 90
 Cephalu 45
 Cimabue 97
 Chagall 57
 Chartres 47, 69
 Chiavenna 46
 Christus-Johannesgruppe 121
 Christian von Braunschweig 46
 Clarenaltar 139
 Clemens, Sammlung 164
 Clemens VI. 102
 Cluniazenser 37
 Colleoni 167
 Constantin 17
 Coppo di Marcovaldo 77
 Corpus iuris 20
 Creglingen 142, 158
 Dandolo 45
 Dangolsheim 162
 Daniel, Abt 38, 91
 Dankwarderode 60
 Dante 94
 Darmstadt, Landesmuseum 53, 134

- Daun, Konrad von 159
 Defensor Pacis 39
 Dehio, Georg 134
 Denis, Saint 44
 Diokletian 16
 Dionysos 15
 Dominikanerinnen 121
 Dominicus 82
 Donatello 111
 Don Quichote 5
 Dorfplastik 119
 Duccio da Buonsegna 96
 Dürer 5, 142, 162
 Eckart, Meister 82
 Edda 33
 Egbert-Codex 42
 Eichborn, Moritz 95
 Eichstt 149
 Ellwangen 43
 Elsaß 40, 161
 Eltville 160
 Engelspfeiler, Straßburg 70
 England 8
 — Rittergrab 61
 Eobanus Hessus 168
 Erasmus von Rotterdam 168
 Erfurt, Dom 62
 — Triangel 93
 Erhard, Meister 144
 Essen 54
 Etrusker 61
 Externsteine 59
 Eyck, Jan van 133
 Fahrmaler 140
 Fidgor, Sammlung 52
 Fischer, Sebastian 117
 Ferté Milon 127
 Flavius Josephus 22
 Flemalle, Meister von 133
 Florenz 5, 96
 Folkwang-Museum 72
 Franciscus 82
 Franken 152
 Frankfurt 52, 120, 158
 Frankreich 39, 40, 47
 Frauenroth 39, 43, 80
 Freiberg, Kreuzigung 62
 — Goldene Pforte 62
 — Bergmannskanzel 166
 Freiburg 87 ff.
 Friedrich Barbarossa 67
 Friedrich von Wettin 60
 Frundsberg 161
 Gattamelata 167
 Gent 98
 Gelnhausen 46
 Gerbert von Aurillac 48
 Gerhardt, Paul 114
 Germanen 7 ff.
 Gernrode 62
 Gespreng 139
 Ghiberti 111
 Giotto 31, 96
 Giselher von Magdeburg 60
 Gmünd 90, 106, 108, 109
 Gneisenau 78
 Gneisen 60
 Goethe 3
 Goldene Madonna 54
 Goslar 61
 Gottfried von Kappenberg 80
 Grablegung Christi 124
 Grabmal 167
 Grabmalsknftler 119
 Grasser 50, 150
 Gregor VII. 42, 99
 Grunewald 5, 108, 139, 162
 Hadrian 16, 18
 Hagenau, Nikolaus von 163
 Hal 139
 Halberstadt, Kreuzigung 62, 64
 — Heiliges Grab 90
 Halm, Philipp Maria 151
 Hammurabi 1
 Hansa 47, 98
 Hartmann, Meister 147
 Harz 41
 Hedelfingen 134
 Heinrich II., Kaiser 72
 Heinrich II. von Isenburg 80
 Heinrich IV., Kaiser 42
 Heinrich der Löwe 46, 60
 — Grabmal 62, 64
 Heller, Jakob 158
 Henneberg, Otto von 39
 Heraklit 13
 Hermann von Lobdeburg 81
 Hersfeld 43
 Herrgottsknnitzer 119
 Hildesheim, Domturm 58
 — Christussäule 58
 — Sankt Michael 62
 — Taufkessel 62
 Hindenburg 78
 Hirsau 43
 Hodegetria 125
 Hdur 123
 Holzarten 146
 Holzstil 56
 Homer 7
 Honorius Augustodunensis 59
 Hus, Johannes 104
 Htte 106
 Ikonostas 37
 Ingolstadt 149
 Innichen 55
 Innozenz III. 99

- Interregnum 41, 68
 Ilenheimer Altar 163
 Isis 15
 Isle de France 47
 Jacquerie 98
 Jerusalem 45
 Jesus 25
 Johann II. von Frankreich 98
 Johann XXII. 39
 Justinian 1, 34
 Kalkar 165
 Karl der Große 31, 33, 39
 Karl IV., Kaiser 57, 98, 107
 Karl V., Kaiser 5, 161
 Karmeliter 44
 Karthäuser 44
 Karthago 15
 Kastmayr 110
 Refermarkt 134, 141, 150
 Kempen 165
 Kendel, Jörg 168
 Kiedrich 160
 Klingelschmidt 159
 Kolmar 162
 Köln 43, 164
 — Domchorfiguren 90, 98
 — Ungarnkreuze 114
 Konradin 46
 Konstantinopel 37
 Konstanz, Heiliges Grab 90
 — Konzil 104
 — Marienklage 118
 Krafft, Adam 1, 144, 146, 153
 Krakelierung 141
 Krakau 140, 152
 Krenis, Mathias 144
 Kreuzigung 121
 Kruzifix 55
 Kunibert, Sankt, Köln 48
 Kuppelbau 26
 Lämme, Sammlung 162
 Lamprecht 13, 63
 Landshut 149
 — Jakob von 162
 Langobarden 36
 Lasurmalerei 141
 Lendenstreich, Valentin 166
 Levirat 11
 Leiden 28 ff.
 Leinberger 144, 150
 Leyden, Nikolaus Gerhard von 151
 Liebieghaus Frankfurt am Main 120, 135, 150
 Limburg 46
 Leonardo 144
 Liudolfinger 41
 Livland 165
 Lochereraltar, Freiburg 162
 Lochner, Stefan 5
 Lübeck 165
 Ludovisi 136
 Ludwig der Bayer 39, 125
 Ludwig der Fromme 35
 Ludwig der Heilige 43
 Lund, Dom von 112
 Luther 169
 Lysippus 47, 130
 Magna Charta 98
 Mainz 43, 158, 160
 Magdeburg 48, 86
 Mailand 67
 Makedonische Dynastie 31
 Mangold von Neuenburg 81
 Marc Aurel 16, 25
 Maria 11
 Marienklage 118
 Maria im Rosenhag 162
 Maria der Verkündigung 126
 Maria Laach 43
 Marsilius von Padua 39
 Martianus Capella 34
 Maruska-Tánzer 50
 Mauch, Daniel 144, 149
 Maupertuis 98
 Maximilian I. 5
 — Grabmal 156
 — Triumphzug 169
 Metheln 98
 Meit, Konrad 144
 Memmingen 148
 Mendelssohn 13, 127
 Menelik 33
 Merlin, Bulman 102
 Michael von Danzig 144
 Mithras 15
 Modestia von Chartres 69
 Moissac 66
 Monogamie 11
 Monophonie 131
 Monreale 45
 Mosel 164
 Moses 1
 Mosesbrunnen 132
 Multscher, Hans 111, 144, 147
 Museion 20
 Musik 130
 München, Bayerisches Nationalmuseum 53, 125, 149, 150
 Münchhausen 38
 Münster 80
 Münzenberger 136
 Mystik 57, 82, 130
 Naumburg 76
 — Westlettner 77
 — Stifter 78

- Garbonne 68, 90
 Geapel 46
 Neuwirth 166
 Newton 14
 Nibelungenlied 102
 Nicetus 47
 Niederrhein 141, 164
 Niederrottweil 162
 Nikolaus von Hagenau
 139, 163
 Nikolaus von Verdun 67
 Nikopoia 125
 Nowgorod 60
 Nürnberg 92, 152, 107
 Oberrhein 161
 Obersachsen 166
 Orcagna 31
 Ormuzd 15
 Or San Michele 111
 Osnabrück 139
 — Meister von 166
 Osten 47
 Ostelbien 144
 Österreich 150
 Otto I. 41
 Otto II. 41
 Otto III. 23, 48
 Otto von Henneberg 80
 Oubraigede Lombardie 100
 Pacher, Michael 134, 140, 141, 151
 Pagani 15
 Paionios 53
 Pala d'oro 45
 Palermo 45
 Papsttum 36 ff.
 Parthenonfries 51
 Parler 87, 116, 137, 147
 Parzifal 68, 73
 Patras 62
 Paulus 1, 16
 Pavia 161
 Petrarca 99
 Pest 103
 Pfalz 163
 Phaedon 14
 Philippe Auguste 43
 Philipp der Schöne 99
 Philon 14
 Pipin 35
 Pisano, Andrea 31
 — Niccolo 63
 — Giovanni 71
 Platon 1
 Plinius 24
 Poitiers 11, 35
 Polycllet 73, 130
 Polychromie 131
 Pompejus 13
 Pontus 24
 Porsenna 61
 Praemonstratenser 43, 82
 Prag 57
 — Malerzeche 105
 — Parler 107
 — Teynkirche 137
 — Brückenturm 137
 Predigermönche 106
 Prima Porta, Augustus von 18
 Pyrenäen 35
 Raffael 144
 Rathgens 115
 Ravenna 31, 35
 Rauenthal 160
 Reims 47, 68, 75
 Reiners 68
 Reinold von Dassel 46, 67
 Regensburg 59, 149
 — Maria der Verkündigung 88
 — Sankt Emmeram 93
 Regensburg, Werkmanns-
 konsole 110
 Reliquienschreine 66
 Renoir 72
 Rheinland 126
 Rieffel 159
 Riemenschneider 1, 134,
 141, 157
 Riga 106
 Rogier von der Wepden 133
 Rogier 57
 Rom 15, 21
 Romanos II. 41
 Rolandssäulen 50
 Rottweil 108
 Röttgen, Pietà 129, 141
 Rusland 37
 Rupsbroek, Johann v. 103
 Saalfeld 166
 Sadduzäer 14
 Salier 41
 Samothrake 53
 Sankt Gallen 52
 Savonarola 4
 Schedula 57
 Schicktele 161
 Schisma 104
 Schlesien 166
 Schnaase 74, 94
 Schnewlinaltar 162
 Schnitgen, Sammlung 102
 Scholastik 20
 Schongauer 134, 162
 Schottenkirche, Regens-
 burg 59
 Schreper, Epitaph 154
 Schwaben 147
 Schweinfurth 27
 Sebald, Sankt 153
 Seiffer, Hans 149
 Simone Martini 96, 99, 132

Sippe, heilige	128	Theophanu	41, 54	Vezelap	66, 75
S-Linie	51	Theodora	34	Vienne	68, 90
Slüter, Claus	132	Theodoric	31	Vifther	144, 146
Soester Fehde	164	Theodosius	18	Völkerwanderung	7
Souillat	66	Thomas, Apostel	52	fredis, Jodocus	166
Städtejahrbuch	116	Thomas von Kempen	103	Wallonen	133
Staufen	41, 43	Thüringen	166	Walter von der Vogelweide	
Steinhausen	70	Tirol	150	9, 62	
Steiermark	127	Titus	16	Wassenberg	93
Stoß	1, 134, 141 ff., 152 ff.	Toesta	111	Wechselburg	64
Speier	112, 130	Tours	11, 35	Weicher Stil	92
— Dom	163	Trier	164	Weretschagin	87
Straßburg	40, 112, 162	Tributzkoi	87	Witklif	97
— Ekklesia u. Synagoge	69	Türken	46	Wilhelm von Jülich	93
— Engelspfeiler	70	Tutilo	52	Wien, Sankt Stefan	151
— Hauptportal	84	Ullmann, Sammlung	160, 166	Wiener Neustadt	151
Straubing	111	Ulm	111, 117, 147, 148	Winchester	131
Stuckplastik	56	Unam Sanctam	48	Winkelmann	13
Stuttgart, Sammlung va-		Ungarnkreuze	115	Witz, Konrad	133
terländischer Altertümer		Umma	121	Wohlgemuth	152, 156
109, 134		Untersberg	69	Wolfgang, Sankt	134, 140, 150
Südtirol	55	Unterschaff	163	Worms, Dom	43
Suger von Paris	44	Upanischads	1	— Konzil	6
Suso	82, 107, 127	Uta, Grabmal	93	— Kreuzgangsplastik	163
Swarzenski	116	Valentinus, Magister	159	Worringen	93
Sylvester II.	42, 48	Vasari	96	Wotan	4
Syrlin	143, 147, 148	Venetianer	6	Würzburg	43, 73, 157
Tacitus	7, 10	Velåda	10	Xanten	165
Tannhäuser	64	Venus	88	Yved de Braisne, Saint	48
Tauler	102	Verdun	39	Zisterzienser	37, 82
Tedesco, Giov. di Piero	5	Vespasian	10, 16	Zons	165
Tenea, Jüngling von	47	Vesperbild	118, 120	Zunft	104
Tertiarius	103				

Berichtigungen:

Seite 64, letzte und vorletzte Zeile von unten muß es heißen statt Tafel 7 bezw. Tafel 8: Tafel 17 bezw. Tafel 18. Seite 88, sechste Zeile von unten statt Tafel 60: Tafel 61. Seite 93, zehnte Zeile von oben statt Tafel 59: Tafel 60. Seite 93, zehnte Zeile von unten statt Münchener: Münsterer.

Nachweis der Tafeln

Eigene Aufnahmen: 1, 2b, 3, 8, 15, 16, 20, 43, 44, 45, 51, 53, 60, 61, 62, 66, 67, 68, 70, 72, 80, 81, 83, 85, 86, 87, 90, 93, 97, 98, 102, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 124, 131, 132, 134, 135, 139, 144, 145, 151, 153, 155, 158, 159, 161, 164 / Dr. F. Stoedtner, Berlin: 4, 11, 13, 14, 17–19, 23, 25, 26, 31, 37–42, 50, 56, 59, 79, 82, 84, 89, 99, 100, 109, 113, 114, 133, 137, 141–143, 149, 154, 163 / Kunsthistorisches Institut der Universität Marburg: 27–30, 32, 34, 35 / Photograph Christoph Müller, Nürnberg: 5, 58, 60, 69, 138, 140 / Bayerisches Nationalmuseum, München: 2a / Westfälisches Landesmuseum Münster i. W.: 62, 63 / Domverwaltung Halberstadt: 64, 65 / Staatliche Bildstelle, Wien: 6 / Kunstgewerbe-Museum, Köln: 7, 21, 64, 75–78, 160 / Folkwang-Verlag, Hagen i. W.: 9, 10, 91 / Photograph Höffle, Bamberg: 22, 24, 33, 36, 136 / Bayerische Denkmalpflege: 46 / Photograph Gundermann, Würzburg: 47 / Straßburger Münster-Bauamt: 49 / Dr. Otto Schmitt, Frankfurt: 48 / Münster-Bauamt Freiburg: 54 / Dom-Bauamt, Köln: 55 / Dr. Erich Wiese, Hirschberg: 57 / Benoit Oppenheim, Berlin: 71 / Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin: 74, 88, 92, 154 / Bildhauer Schuster, München: 94–96 / Photograph Ed. Bissinger, Erfurt: 101 / Professor Dr. Philipp Maria Halm, München: 103 / Photograph Franz Krost, Mainz: 104, 146–148, 162 / Photograph German Wolf, Konstanz: 121 / Photograph Reiffenstein, Wien: 123, 125–130 / Photograph Kratt, Karlsruhe: 156, 157.

Verzeichnis der Tafeln

Die Tafeln 1 bis 63 sind im ersten Band, die Tafeln 64 bis 164 im zweiten Band enthalten.	
Moses, die Gesetzestafeln empfangend, Wien	Tafel 1a
Thomas, die Seitenwunde Christi prüfend, Wien	1b
Begegnung Marias und Elisabeths, München	2a
Heilung des Besessenen durch Christus, Darmstadt	2b
Himmelfahrt Marias, Darmstadt	3
Bernwardsläule, Hildesheim	4
Domtür an der Sophienkirche, Nowgorod	5
Kreuzigungsgruppe, Innichen	6
Johannes unter dem Kreuze (aus Bruneck in Tirol), Köln	7
Kreuzigung mit Sol und Luna, Darmstadt	8
Kruzifix, Minden	9
Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Wettin, Magdeburg	10
Marktbrunnen, Goslar	11
Leuchterträger, Erfurt	12
Grabmal einer Äbtissin, Gernrode	13
Apostel, Halberstadt	14

Maria (aus Freiberg i. Sa.), Dresden	Tafel 15
Johannes (aus Freiberg i. Sa.), Dresden	„ 16
Bogenteilung der Goldenen Pforte, Freiberg	„ 17
Grabmal Heinrichs des Löwen, Braunschweig	„ 18
Taufkesselschüze, Hildesheim	„ 19
Muttergottesstandbild, München	„ 20
Muttergottesstandbild, Köln	„ 21
Prophet Jonas, Bamberg	„ 22
Schrein der heiligen drei Könige, Köln	„ 23
Gewände des Fürstenportals, Bamberg	„ 24
Synagoge, Straßburger Münster	„ 25
Synagoge (Teilaufnahme), Straßburger Münster	„ 26
Gewände der Adamspforte, Bamberg	„ 27
Kopf des Kaisers Heinrich II., Bamberg	„ 28
Adam (Teilaufnahme), Bamberg	„ 29
Eva (Teilaufnahme), Bamberg	„ 30
Reiter (Teilaufnahme), Bamberg	„ 31
Synagoge, Bamberg	„ 32
Engel der Verkündigung (Teilaufnahme), Bamberg	„ 33
Posaunenengel des jüngsten Gerichts, Bamberg	„ 34
Die Seligen des jüngsten Gerichts, Bamberg	„ 35
Elisabeth aus der Heimsuchung, Bamberg	„ 36
Johannes (Teilaufnahme), Haumburg	„ 37
Judas, Haumburg	„ 38
Christus vor Pilatus (Teilaufnahme), Haumburg	„ 39
Markgraf Ekkehard und seine Gemahlin Atta, Haumburg	„ 40
Gräfin Gerburg, Haumburg	„ 41
Wilhelm von Ramberg, Haumburg	„ 42
Rechte Seitenwand in der Vorhalle des Doms zu Münster	„ 43
Der heilige Laurentius und Erzbischof Heinrich II. von Senburg, Münster	„ 44
Die heilige Elisabeth und Gottfried von Kappenberg, Münster	„ 45
Grabplatten des Grafen Otto von Botenlauben, Frauenroth	„ 46
Grabmal des Würzburger Bischofs Mangold von Neuenburg, Würzburg	„ 47
Prophet, Straßburger Münster	„ 48a
Gestalt einer Tugend, Straßburger Münster	„ 48b
Zwei Gestalten von Tugenden, Straßburger Münster	„ 49
Kluge Jungfrau (Teilaufnahme), Magdeburg	„ 50
Johannes der Täufer und Sankt Michael, Freiburger Münster	„ 51
Grammatica, Freiburger Münster	„ 52
Törichte und kluge Jungfrau, Freiburger Münster	„ 53
Frau Venus, Freiburger Münster	„ 54

Jungfrau Maria, Kölner Dom	Tafel 55
Törichte Jungfrau, Erfurt	„ 56
Der heilige Paulus, Breslau	„ 57
Die heilige Katharina, Nürnberg	„ 58
Die heilige Katharina (Teilaufnahme), Nürnberg	„ 59
Grabmal der Königin Utta, Regensburg	„ 60
Maria der Verkündigung, München	„ 61
Maria der Verkündigung (Teilaufnahme), München	„ 62
Apostel, Münster i. W.	„ 63
Seitenwange vom Wasserberger Chorgestühl, Köln	„ 64
Maria und ein Engel, Halberstadt	„ 65
Maria und Johannes unter dem Kreuze, Stuttgart	„ 66
Muttergottesstandbild, Schwäbisch-Gmünd	„ 67
Engel und Maria der Verkündigung, Schwäbisch-Gmünd	„ 68
Grabmal des Spitalmeisters Konrad Groß, Nürnberg	„ 69
Der heilige Johannes, schlafend, aus der Ölberggruppe, Nürnberg	„ 70
Jesus und Johannes, Berlin	„ 71
Vesperbild, Frankfurt a. M.	„ 72
Christuskopf von einem Vesperbild, Bonn	„ 73
Muttergottesstandbild (Teilaufnahme), Berlin	„ 74
Ungarnkreuz, Köln	„ 75
Ungarnkreuz (Teilaufnahme), Köln	„ 76
Ungarnkreuz (Teilaufnahme), Köln	„ 77
Ungarnkreuz, Andernach	„ 78
Der heilige Petrus, Regensburg	„ 79
Trauernde Maria, München	„ 80
Büstenreliquiar, Bonn	„ 81
Büste Kaiser Karls IV., Prag	„ 82
Der heilige Wenzel, Prag	„ 83
Konsole mit dem Bildnis eines Werkmeisters, Regensburg	„ 84
Vesperbild, Frankfurt a. M.	„ 85
Körper Christi von einem Vesperbild, Frankfurt a. M.	„ 86
Vesperbild aus Anna, Münster i. W.	„ 87
Gruppe der drei trauernden Marien, Berlin	„ 88
Gruppe der drei trauernden Marien (Teilaufnahme), Berlin	„ 89
Vesperbild aus Steinbach, Frankfurt a. M.	„ 90
Kopf des bösen Schächers, Frankfurt a. M.	„ 91
Maria im Wochenbett, Berlin	„ 92
Prophet, München	„ 93
Maria der Verkündigung, Wiesbaden	„ 94
Maria der Verkündigung (Seitenansicht), Wiesbaden	„ 95

Maria der Verkündigung (Teilaufnahme), Wiesbaden	Tafel	96
Muttergottes, sitzend, München	"	97
Muttergottesstandbild, München	"	98
Maria unter dem Kreuze (Teilaufnahme), Danzig	"	99
Muttergottesstandbild, Thorn	"	100
Muttergottesstandbild, Arnstadt	"	101
Grabmal des Herzogs Ulrich von Teck, Mindelheim	"	102
Grabmal des Ulrich Kastmar, Straubing	"	103
Grabmal des Erzbischofs Konrad von Daun, Mainz	"	104
Maria und Johannes, Darmstadt	"	105
Abnahme Christi vom Kreuz, Frankfurt a. M.	"	106
Vesperbild von Hedelfingen, Stuttgart	"	107
Vesperbild von Hedelfingen (Teilaufnahme), Stuttgart	"	108
Hand eines Apostels, Heilbronn	"	109
Hände einer Muttergottes, München	"	110
Christus als Schmerzensmann, Frankfurt a. M.	"	111
Johannes und Jakobus major, Frankfurt a. M.	"	112
Muttergottesstandbild, Blaubeuren	"	113
Der heilige Dominicus (Teilaufnahme), Blaubeuren	"	114
Die heilige Katharina, München	"	115
Johannes unter dem Kreuze, Frankfurt a. M.	"	116
Johannes unter dem Kreuze (Teilaufnahme), Frankfurt a. M.	"	117
Johannes unter dem Kreuze (Teilaufnahme), Frankfurt a. M.	"	118
Jacobus major, München	"	119
Muttergottesstandbild, München	"	120
Muttergottesstandbild, Donaueschingen	"	121
Vesperbild, München	"	122
Königung Marias, Sankt Wolfgang	"	123
Jesse an einem Stammbaum Christi, Frankfurt a. M.	"	124
Sankt Wolfgang und Christophorus, Käfermarkt	"	125
Sankt Christophorus mit dem Jesuknaben, Käfermarkt	"	126
Anbetung des Jesuskindes, Käfermarkt	"	127
Der heilige Florian, Käfermarkt	"	128
Bildnis eines Steinmetzen, Wien	"	129
Drei Apostel, Wiener Neustadt	"	130
Die heilige Anna im Wochenbett, Bamberg	"	131
Die heilige Anna im Wochenbett (Teilaufnahme), Bamberg	"	132
Tod der Maria, Krakau	"	133
Johannes, schlafend, Nürnberg	"	134
Der Judaskuß, Nürnberg	"	135
Kopf der Maria, Bamberg	"	136

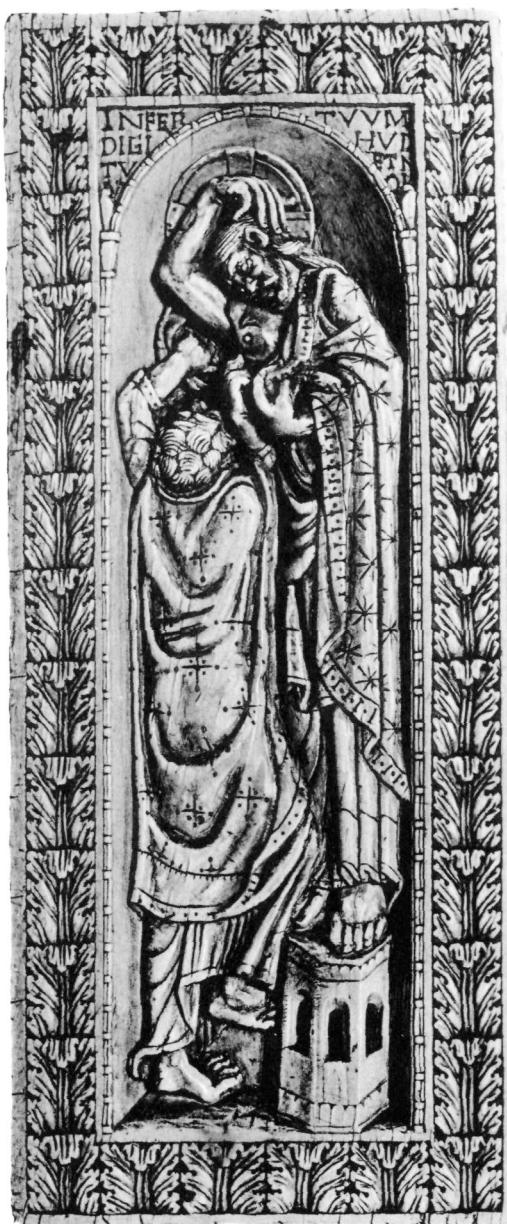
Christi Grablegung, Nürnberg	Tafel 137
Maria als Schutzmantelmadonna, Nürnberg	„ 138
Manteltragender Engel (Teilaufnahme), Nürnberg	„ 139
Fuß des Sebaldusgrabes (Teilaufnahme), Nürnberg	„ 140
Verkündigung Marias, Bibra	„ 141
Kopf des Johannes, Creglingen	„ 142
Eva (Teilaufnahme), Würzburg	„ 143
Maria unter dem Kreuze (aus Karlstadt a. M.), Frankfurt a. M.	„ 144
Johannes unter dem Kreuze (aus Karlstadt a. M.), Frankfurt a. M.	„ 145
Grabmal des Kantors Bernhard von Breidenbach, Mainz	„ 146
Grablegung Christi, Mainz	„ 147
Grabmal des Administrators Adalbert von Sachsen, Mainz	„ 148
Sankt Johannes Baptista, Darmstadt	„ 149
Grabmal des Erzbischofs Ariel von Gemmingen, Mainz	„ 150
Maria im Rosenhag, Berlin	„ 151
Sankt Johannes Evangelista, Freiburg	„ 152
Maria der Verkündigung, München	„ 153
Muttergottes aus Dangolsheim, Berlin	„ 154
Bauer, dem heiligen Antonius einen Hahn darbringend, München	„ 155
Krönung Marias, Oberbreisach	„ 156
Die vier Evangelisten, Oberbreisach	„ 157
Muttergottesstandbild, Frankfurt a. M.	„ 158
Maria der Verkündigung, Köln	„ 159
Johannes unter dem Kreuz (Teilansicht), Köln	„ 160
Muttergottes mit der Traube, München	„ 161
Erweckung des Lazarus, Mainz	„ 162
Himmelfahrt der Maria Magdalena, Thorn	„ 163
Der Tod, den Löwen erschlagend, München	„ 164



Tafeln



a) Moses, die Gesetzestafeln empfangend.
Elfenbein. Rheinischer Meister des zehnten
Jahrhunderts. Sammlung Figidor in Wien.



b) Thomas, die Seitenwunde Christi prüfend.
Elfenbein. Rhein. Meister des zehnten
Jahrhunderts. Sammlung Figidor in Wien.



a) Begegnung Marias und Elisabeths. Elfenbein. Süddeutscher (?) Meister des zehnten Jahrhunderts. Bayerisches Nationalmuseum zu München.

b) Heilung des Besessenen durch Christus. Elfenbein. Sächsischer Meister des zehnten Jahrhunderts. Hessisches Landesmuseum zu Darmstadt.



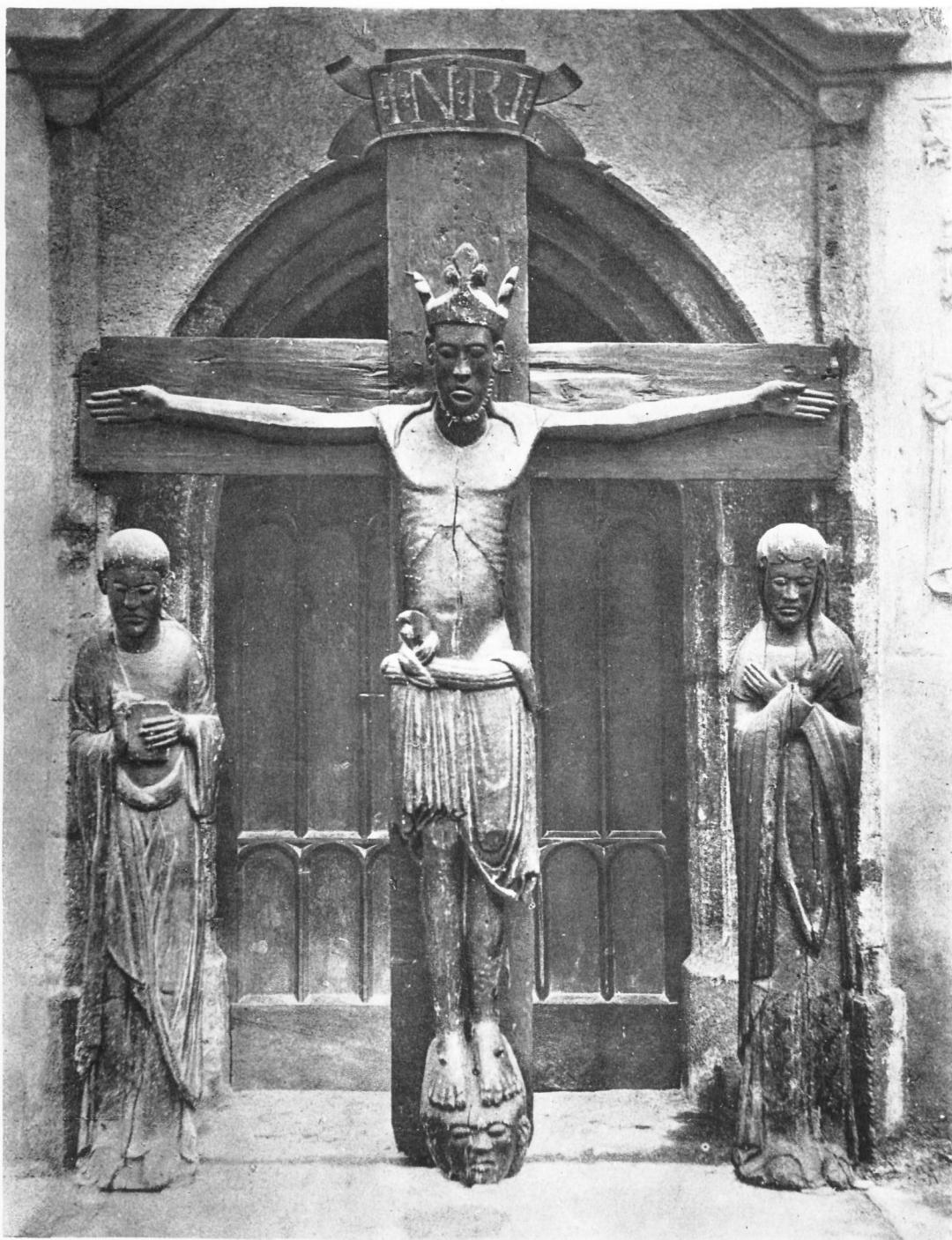
Himmelfahrt Marias. Elfenbein. Rheinischer Meister des zehnten Jahrhunderts. Hessisches Landesmuseum in Darmstadt.



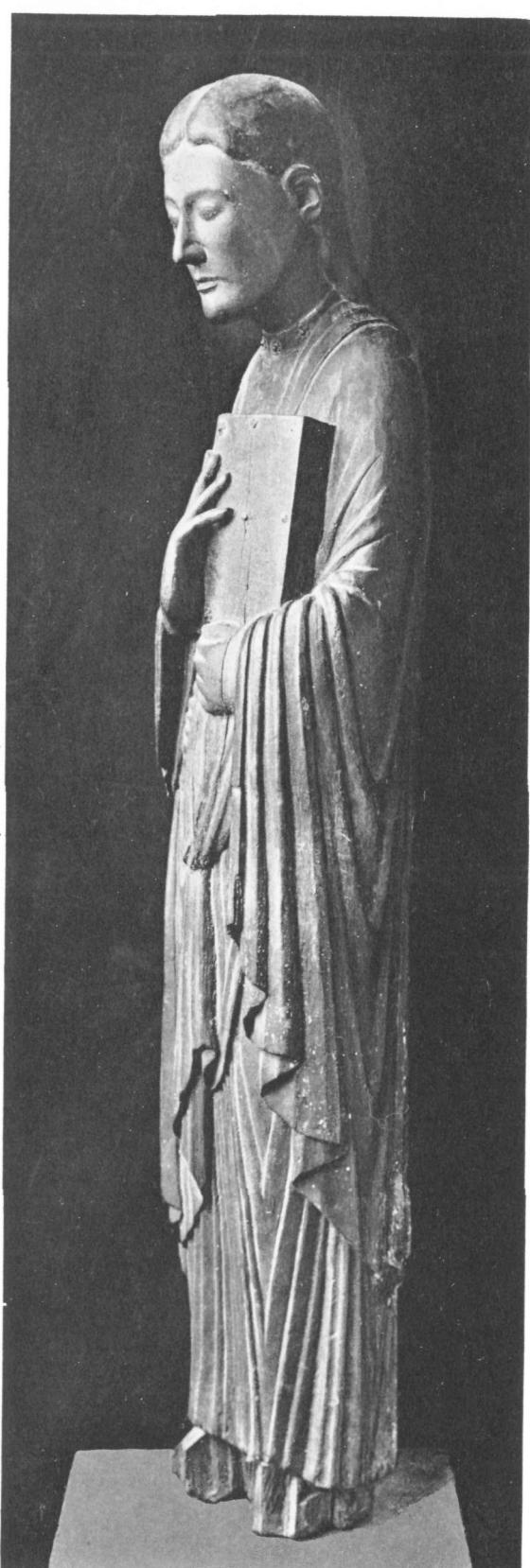
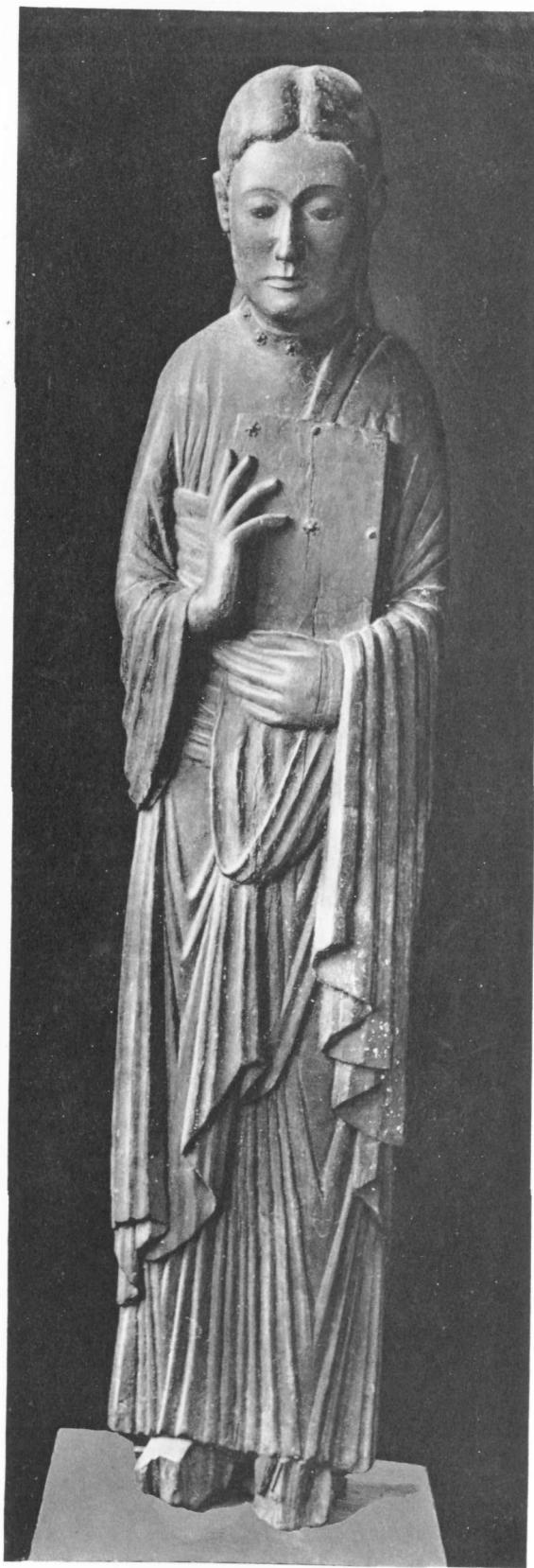
Christussäule. Teilaufnahme. Bronze. Aus der Werkstatt Bernwards von Hildesheim. Beginn des elften Jahrhunderts.
Im Dom zu Hildesheim.



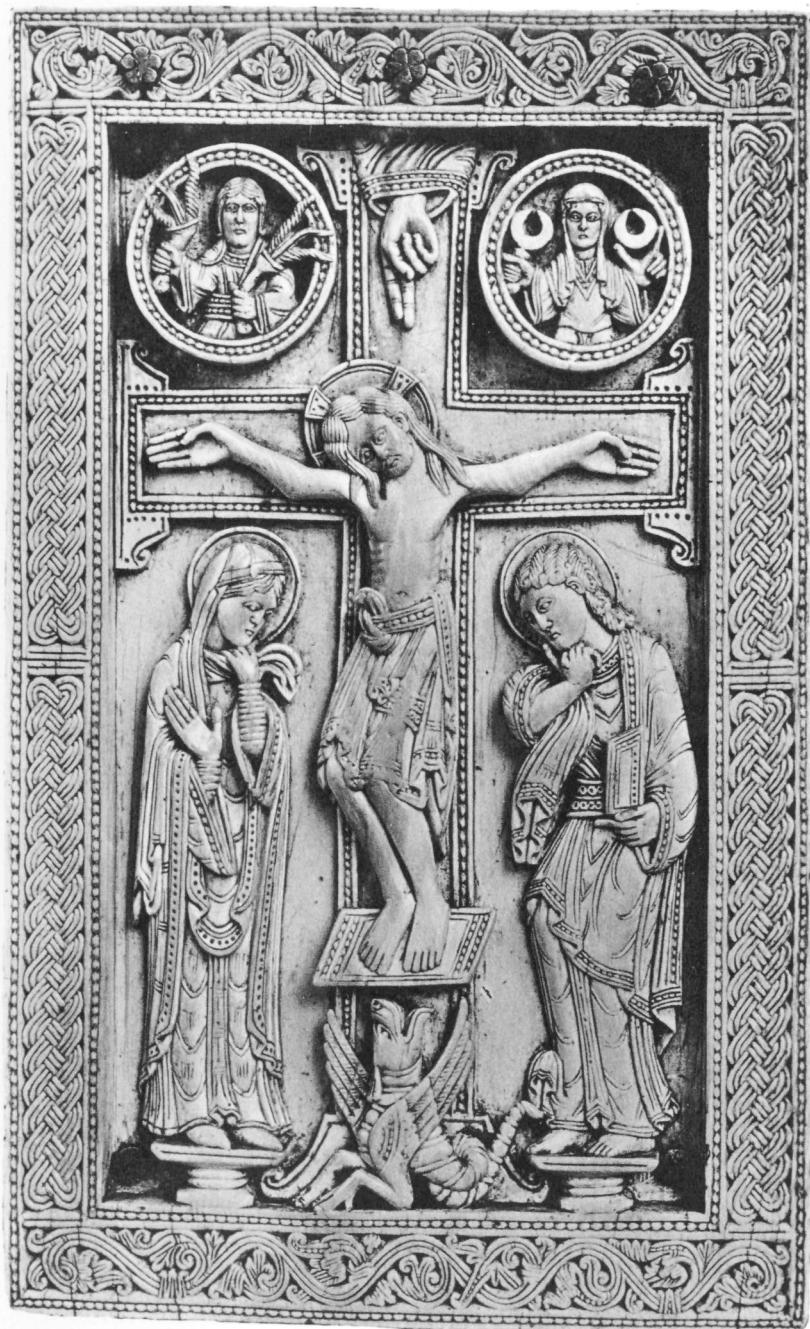
Domtür an der Sophienkirche zu Nowgorod. Teilaufnahme. Bronze. Arbeit des Meisters Riquinus aus dem Erzstift. Magdeburg, zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts. Aufnahme nach dem Originalabguß im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg.



Kreuzigungsgruppe, Christus, Maria und Johannes. Holz. Tiroler Meister des zwölften Jahrhunderts. Innichen in Südtirol.



Johannes unter dem Kreuze aus Bruneck in Tirol. Holz, mit Resten alter Bemalung. Süddeutscher Meister der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts. Schnütgenmuseum zu Köln.



Kreuzigung mit Sol und Luna. Elfenbein. Rheinischer Meister des zwölften Jahrhunderts. Hessisches Landesmuseum in Darmstadt.



Kruzifix. Teilaufnahme. Bronze. Westfälischer Meister um 1200. Im Dom zu Minden.



Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Wettin. Teilaufnahme. Bronze. Sächsischer Meister der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts. Im Chorumgang des Doms zu Magdeburg.



Marktbrunnen mit Reichsadler Teilaufnahme. Bronze, vergoldet. Sächsischer Meister um 1200. Auf dem Marktplatz zu Goslar.



Leuchterträger. Bronze. Niedersächsischer Meister der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Im Dom zu Erfurt.



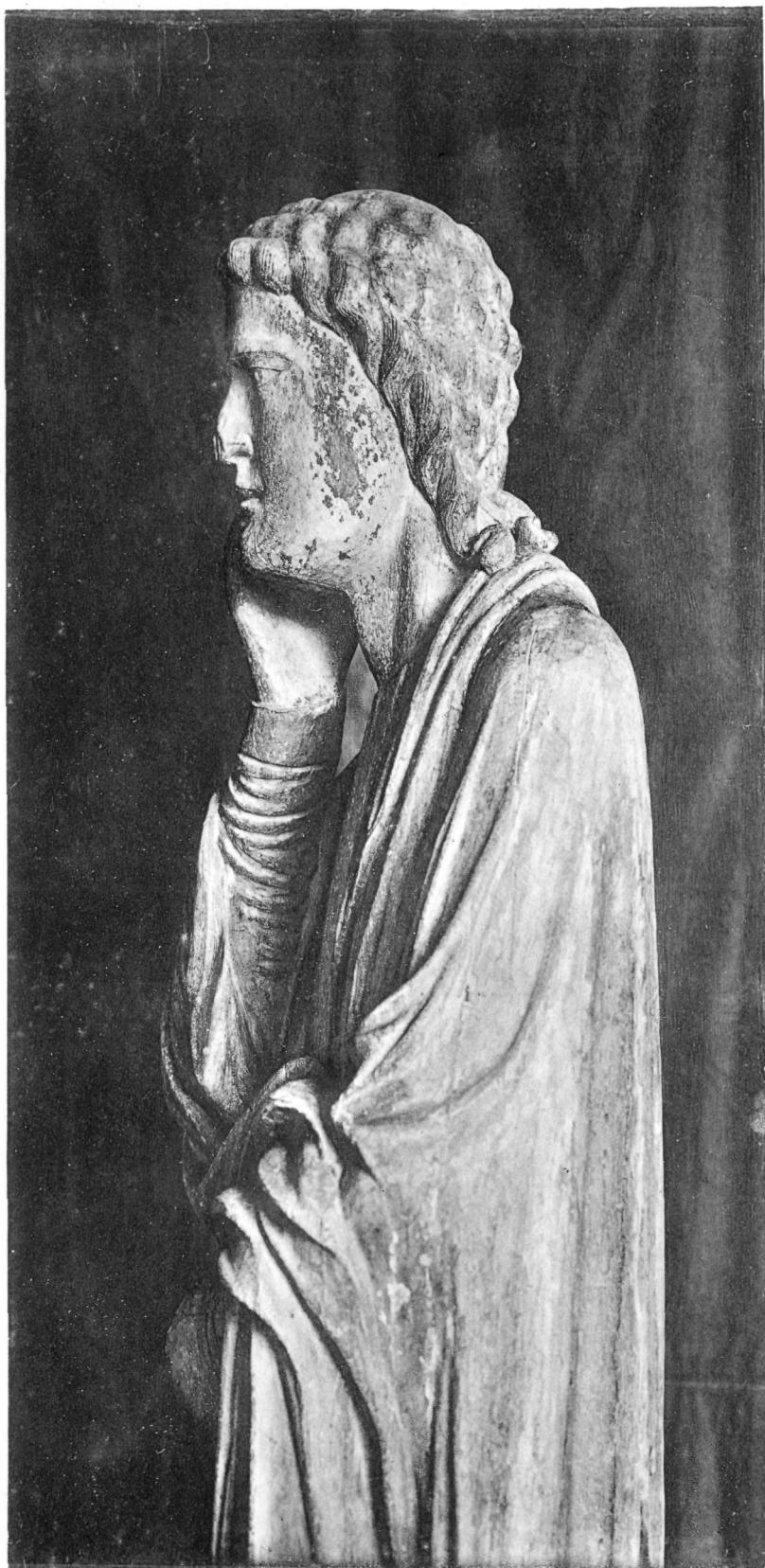
Grabmal einer Äbtissin. Stuck. Sächsischer Meister des dritten Viertels des zwölften Jahrhunderts. In der Heiliggrabkapelle der Stiftskirche zu Gernrode.



Apostel. Stuck. Sächsischer Meister. Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Relief an der nördlichen Chorschranke der Liebfrauenkirche zu Halberstadt.



Maria, von einer Kreuzigungsgruppe aus Freiberg in Sachsen.
Eichenholz. Sächsischer Meister um 1220–25. Altertums-Sammlung Dresden.



Johannes unter dem Kreuze. Teilstück. Aus Freiberg in Sachsen.
Eichenholz, mit Resten von Bemalung. Sächsischer Meister um
1220–30. Altertumssammlung zu Dresden. Vergleiche Tafel 15.



Auferstehende in der Bogenteilung der Goldenen Pforte des Doms zu Freiberg. Stein.
Sächsischer Meister um 1250.



Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde. Stein, früher bemalt. Sächsischer Meister um 1220. Im Dom zu Braunschweig.



Tigris, als Taufkesselstütze. Bronze. Sächsischer Meister um 1220. Im Dom zu Hildesheim.



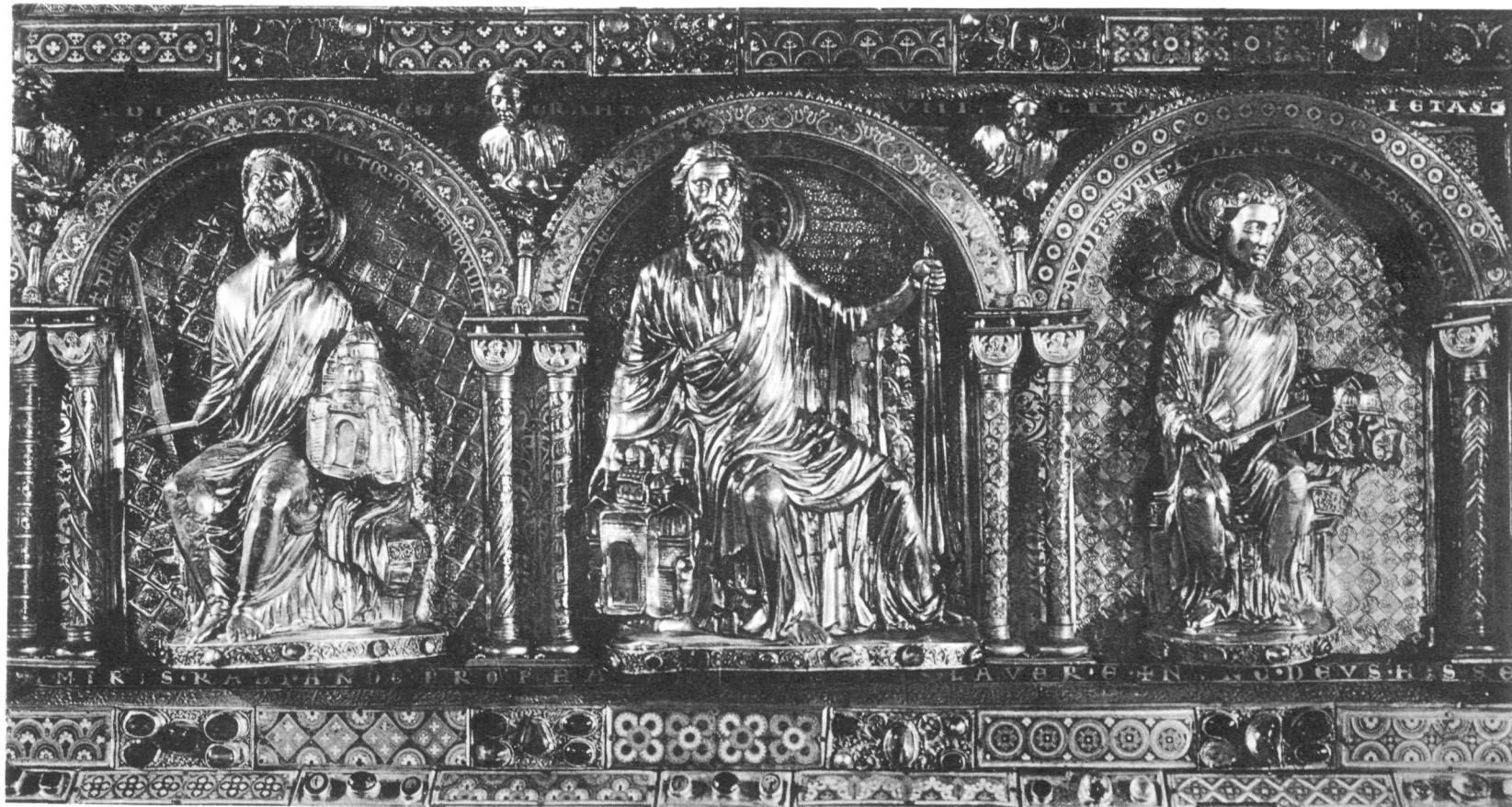
Muttergottes. Holz, mit Resten alter Bemalung. Süddeutscher Meister des ersten Viertels des dreizehnten Jahrhunderts. Bayrisches Nationalmuseum zu München.



Muttergottesstandbild. Holz, mit Resten von Bemalung. Rheinischer Meister um 1250. Schnütgenmuseum in Köln.



Prophet Jonas. Teilansicht. Stein, unbemalt. Meister der Reliefs an Chorschranken des Georgenchores im Dom zu Bamberg. Um 1230.



Judas, Thaddäus, Matthäus am Schrein der heiligen drei Könige zu Köln. Silber, getrieben, vergoldet. Rheinischer Meister. Erstes Viertel des dreizehnten Jahrhunderts. Im Dom zu Köln.



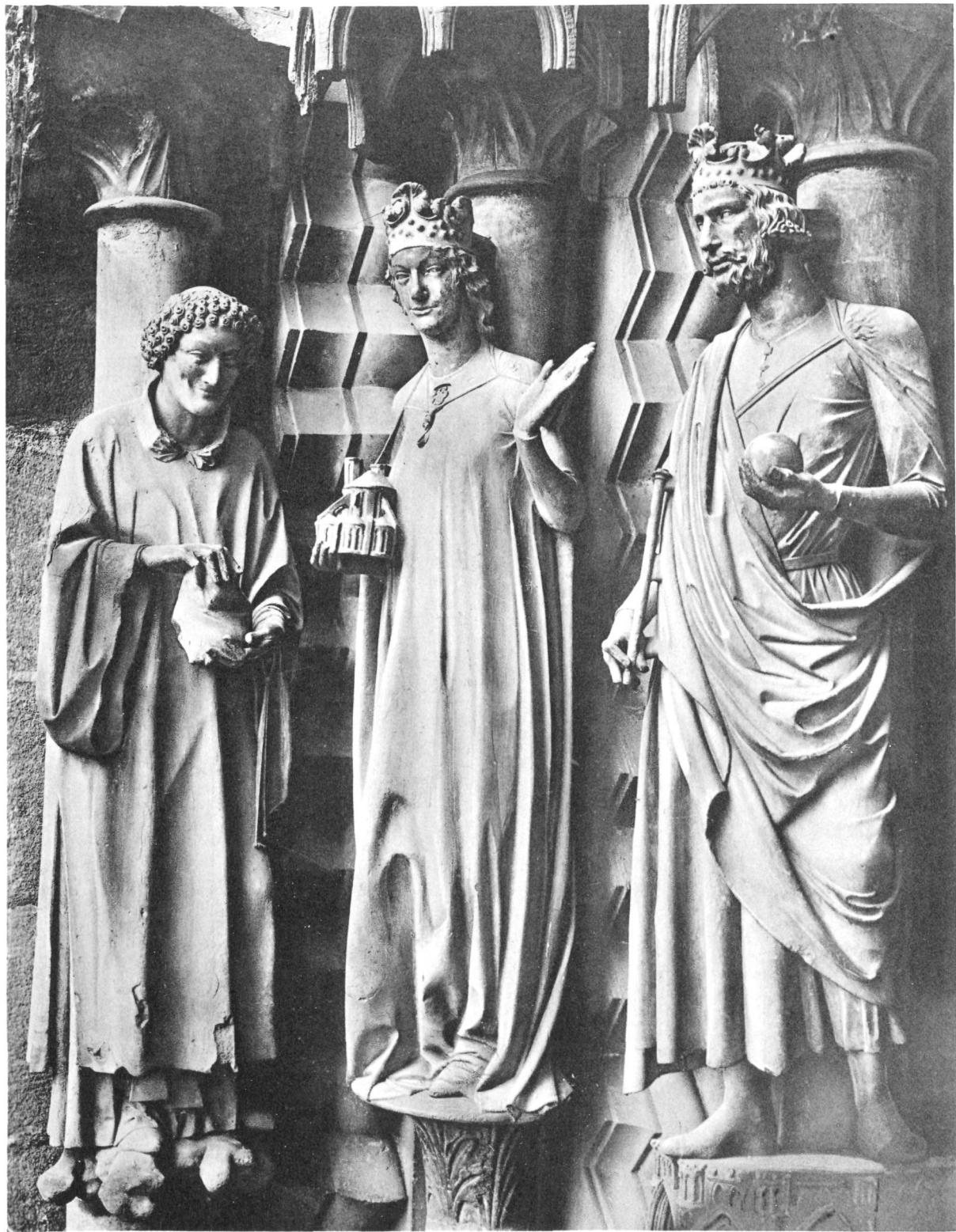
Gewände des Fürstenportals am Dom zu Bamberg. Apostel auf den Schultern von Propheten. Schule des Meisters des Georgenchores. Erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts.



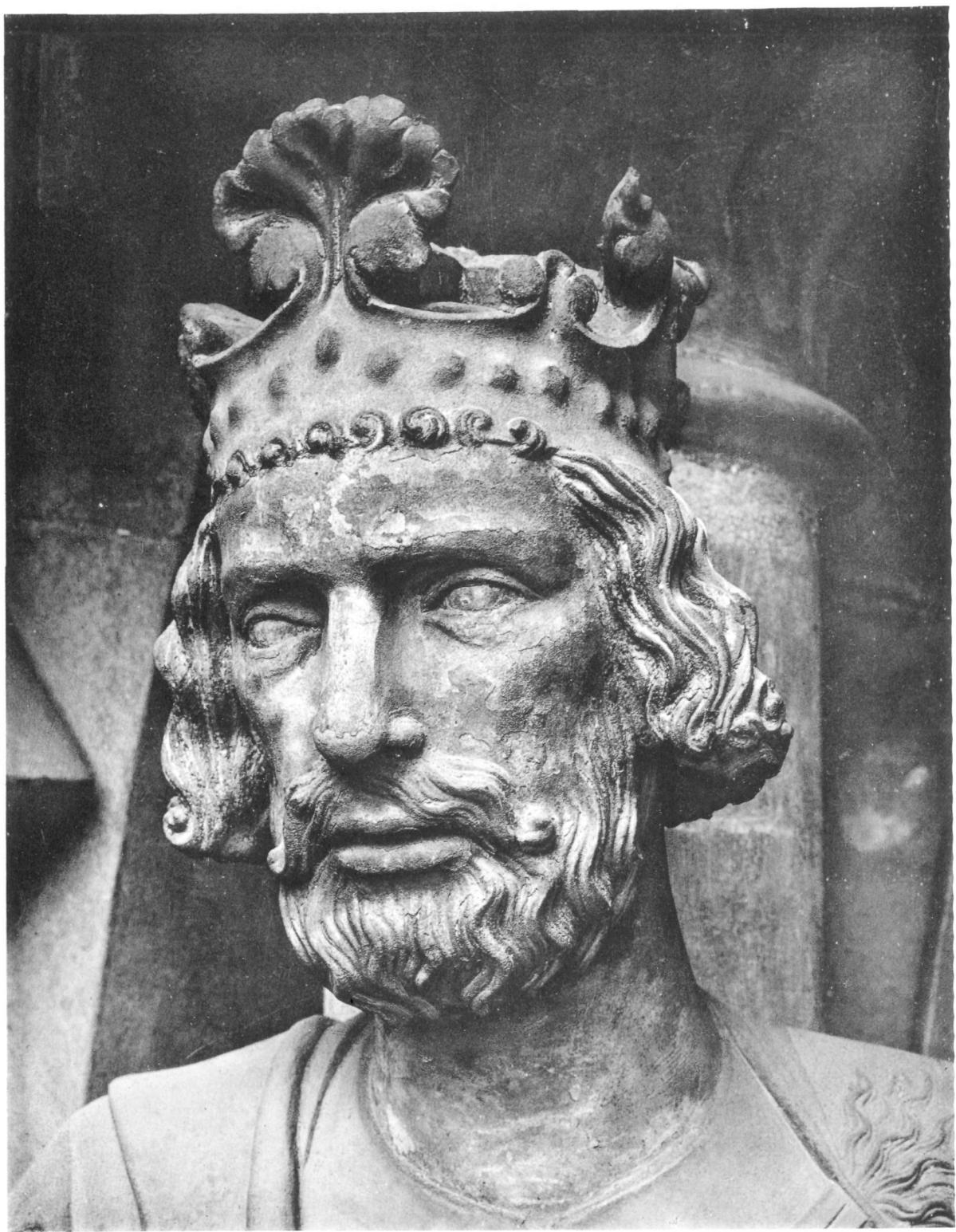
Synagoge am Südportal des Münsters zu Straßburg. Stein. Deutscher Meister um 1250.



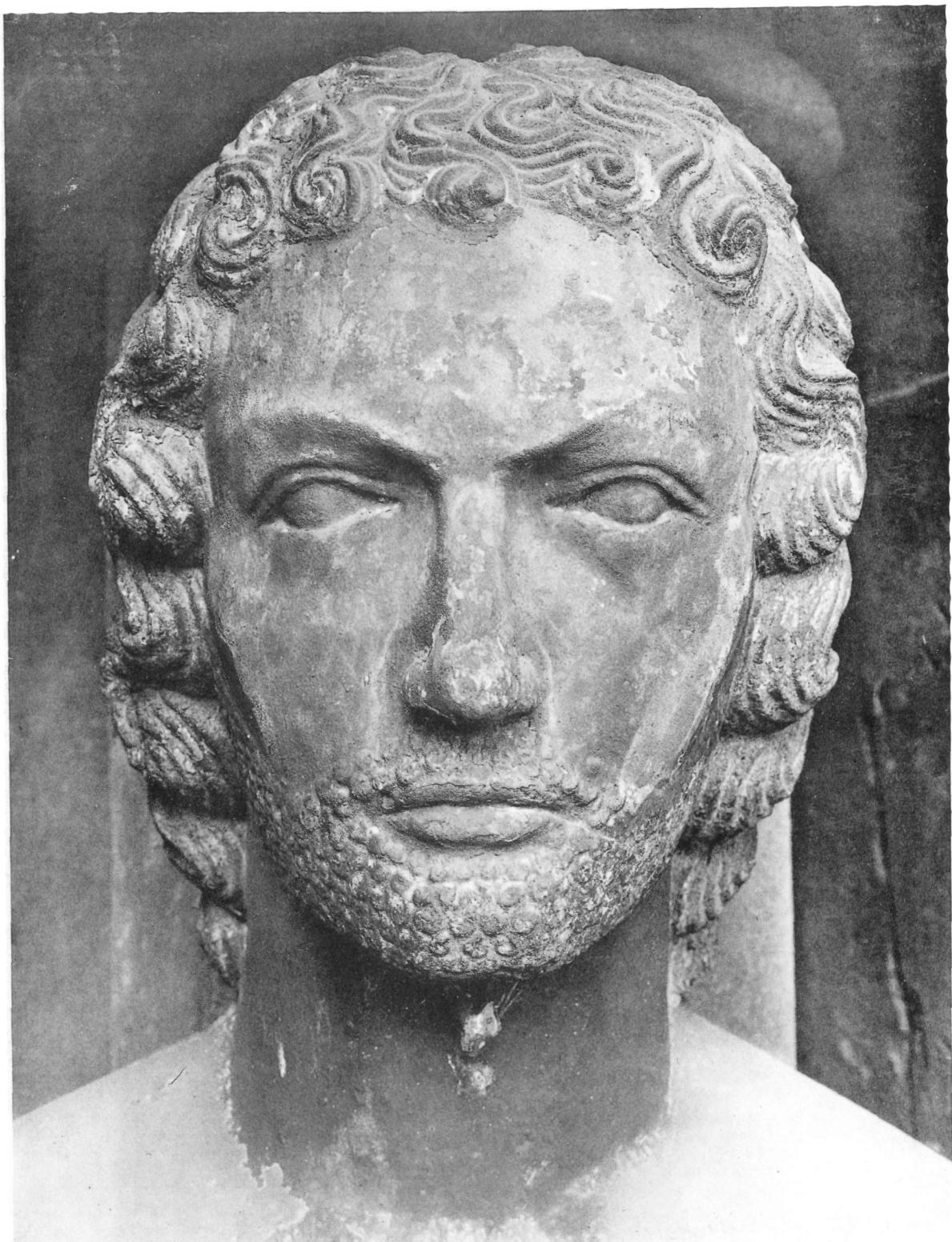
Synagoge am Münster zu Straßburg. Teilaufnahme. Vergleiche Tafel 25.



Kaiser Heinrich II., Kaiserin Kunigunde und der heilige Stephanus. Stein, unbemalt. Zweiter Bamberger Meister um 1250. Am linken Gewände der Adamspforte des Doms zu Bamberg.



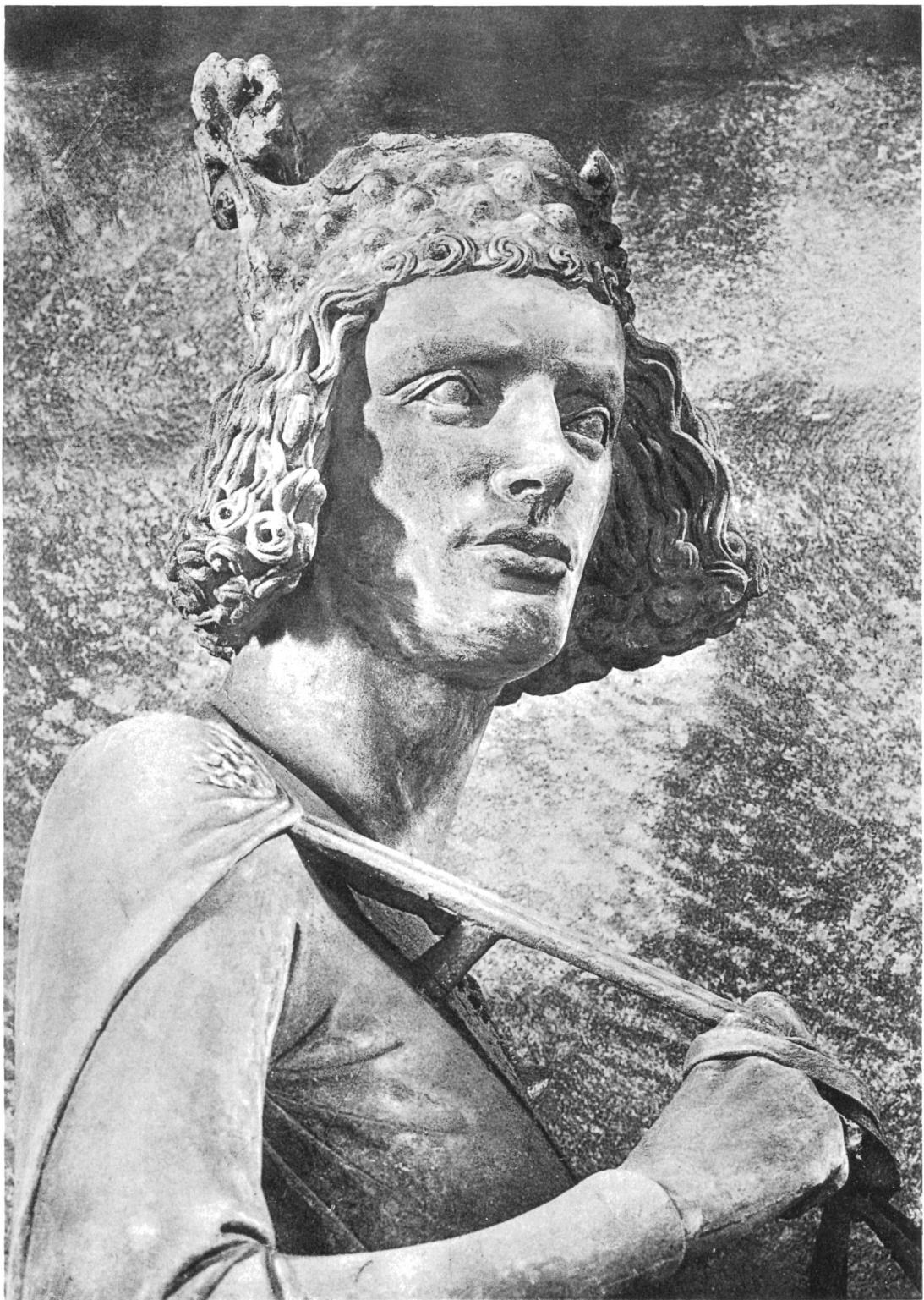
Kopf des Kaisers Heinrich II. Teilaufnahme. Vergleiche Tafel 27.



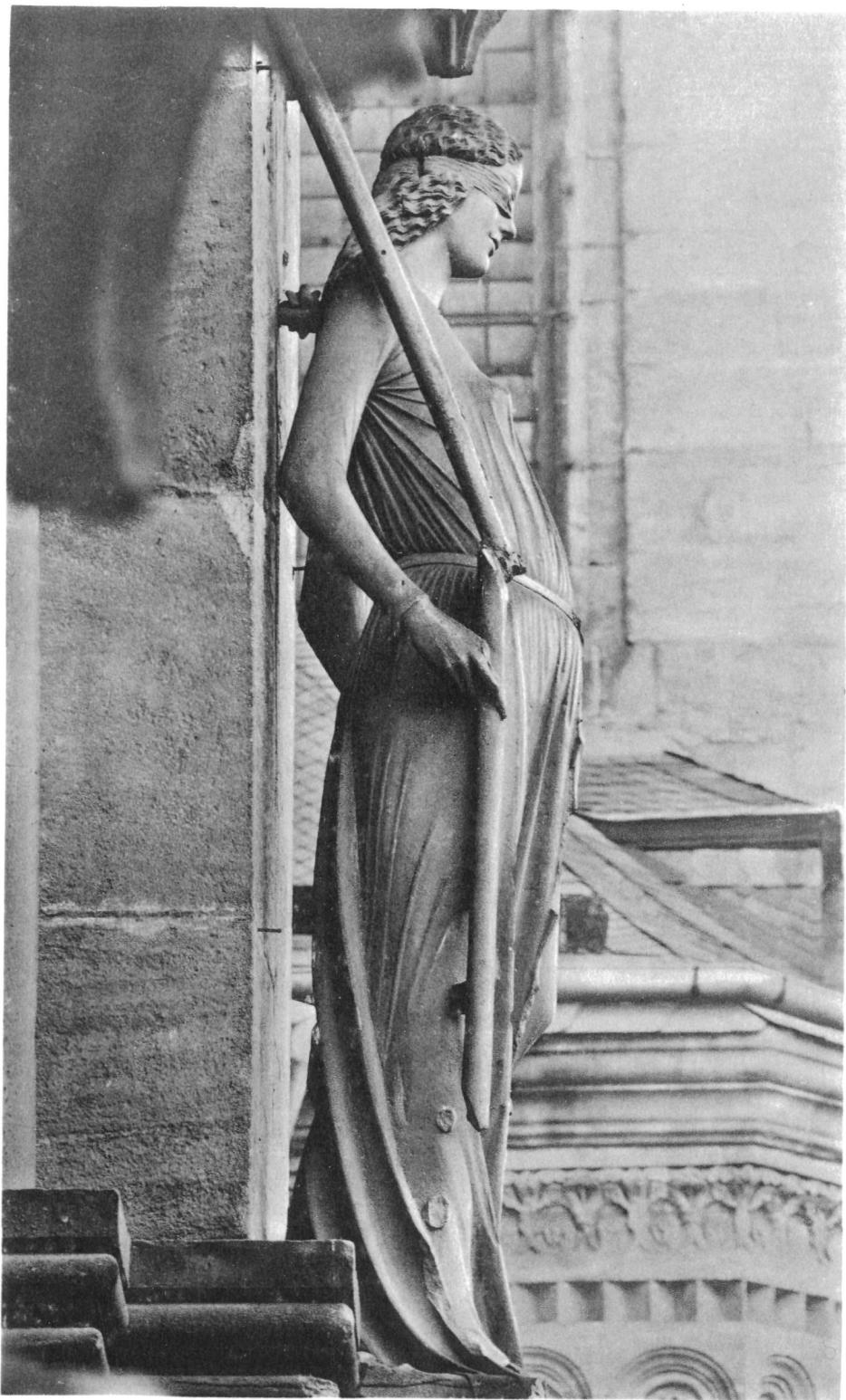
Adam. Teilaufnahme. Zweiter Bamberger Meister um 1250. Am rechten Gewände der Adamspforte des Doms zu Bamberg.



Eva. Teilaufnahme. Zweiter Bamberger Meister um 1250. Am rechten Gewände der Adamspforte des Doms zu Bamberg.



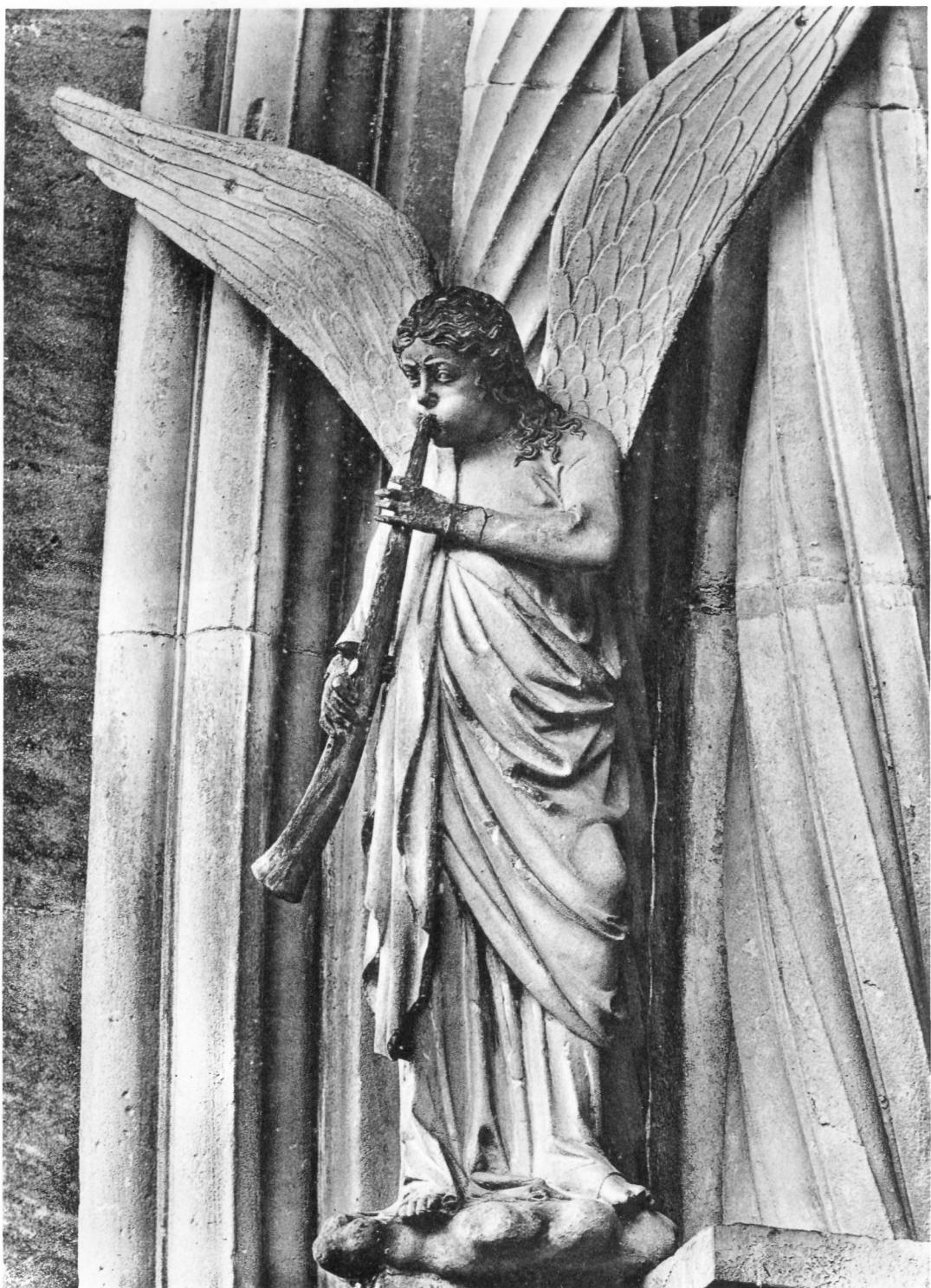
Reiter von Bamberg. Teilaufnahme. Stein. Zweiter Bamberger Meister um 1250. Im Dom zu Bamberg.



Synagoge. Ansicht im Profil. Stein. Zweiter Bamberger Meister um 1250.
Am Nordportal des Doms zu Bamberg.



Engel der Verkündigung. Teilaufnahme. Stein, unbemalt. Zweiter Bamberger Meister um 1250. Im Ostchor des Doms zu Bamberg.



Posaunenengel des jüngsten Gerichts. Stein. Zweiter Bamberger Meister um 1250. Im Tympanon des Fürstenportals am Dom zu Bamberg.



Die Seligen des jüngsten Gerichts. Stein. Zweiter Bamberger Meister um 1250. Tympanon im Fürstenportal des Doms zu Bamberg.



Elisabeth aus der Gruppe der Heimsuchung. Stein. Zweiter Bamberger Meister
um 1250. Im Dom zu Bamberg.



Johannes unter dem Kreuze. Teilaufnahme. Stein, bemalt. Der Naumburger Meister um 1260. Am Westlettner des Doms zu Naumburg.



Judas empfängt vom Hohenpriester die dreihig Silberlinge. Stein. Der Naumburger Meister um 1260. Relief am Westlettner des Doms zu Naumburg.



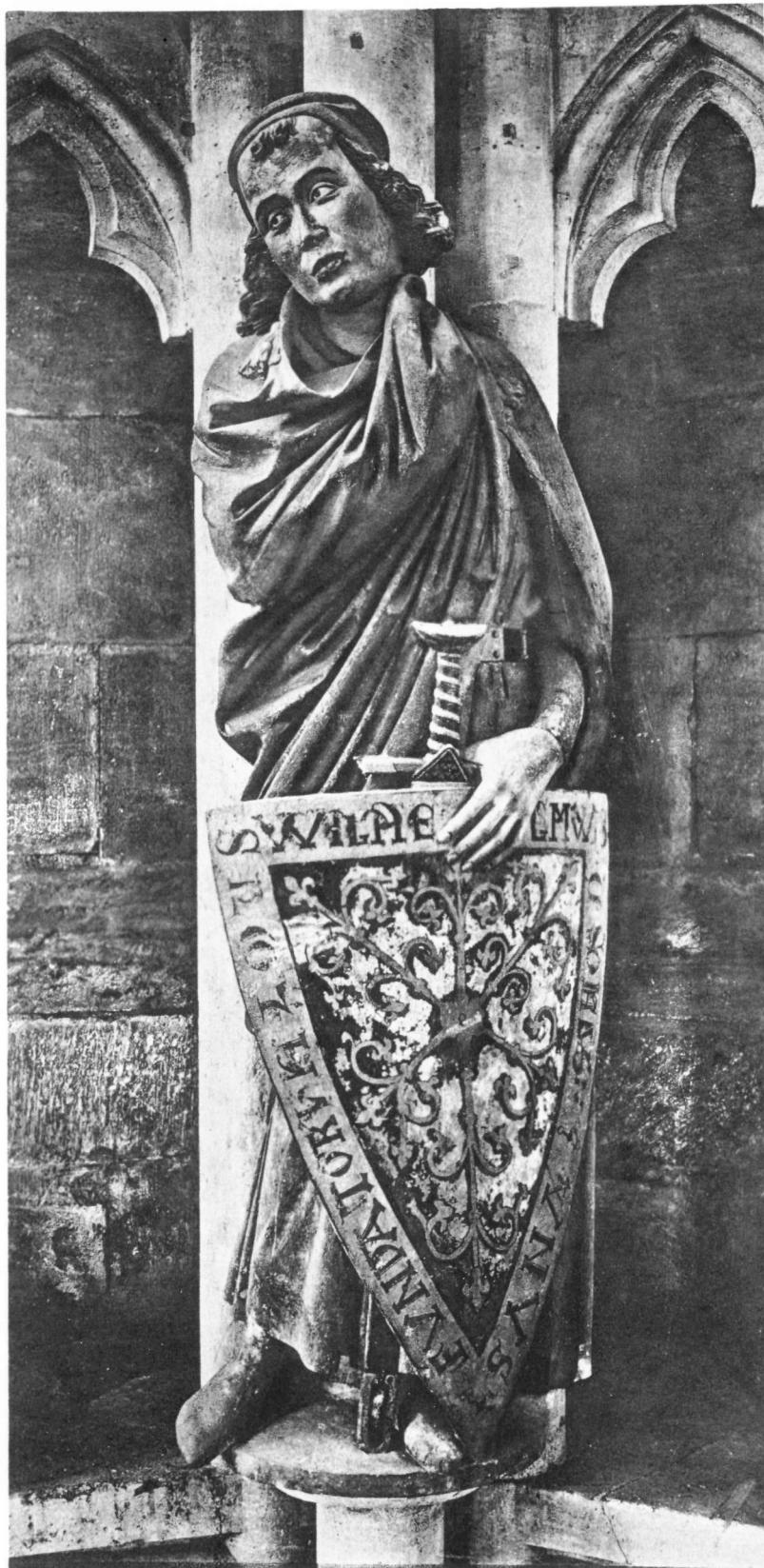
Christus vor Pilatus. Teilaufnahme. Stein. Der Naumburger Meister um 1260. Relief am Westlettner des Doms zu Naumburg.



Markgraf Ekkehard und seine Gemahlin Utta. Stein, bemalt. Der Naumburger Meister um 1260. Relief am Westlettner des Doms zu Naumburg.



Gräfin Gerburg. Stein, bemalt. Der Naumburger Meister um 1260. Stifterfigur im Westchor des Domes zu Naumburg.



Wilhelm von Hamburg. Stein, bemalt. Der Haumburger Meister um 1260. Stifterfigur am Westchor des Doms zu Haumburg.



Rechte Seitenwand in der Vorhalle des Doms zu Münster in Westfalen. Zweite
Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts.



Heiliger Laurentius und Erzbischof Heinrich II. von Psenburg. Stein. Naumburger Schule, zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. In der Vorhalle des Doms zu Münster i. W.



Die heilige Elisabeth und Gottfried von Kappenberg. Stein. Naumburger Schule der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. In der Vorhalle des Doms zu Münster in Westfalen.



Grabplatten des Grafen Otto von Botenlauben-Henneberg (gestorben 1244) und seiner Gemahlin Beatrice von Courtenay (gestorben 1250). Stein. Bamberger Schule um 1250. Im Kloster Frauenroth bei Kitzingen.



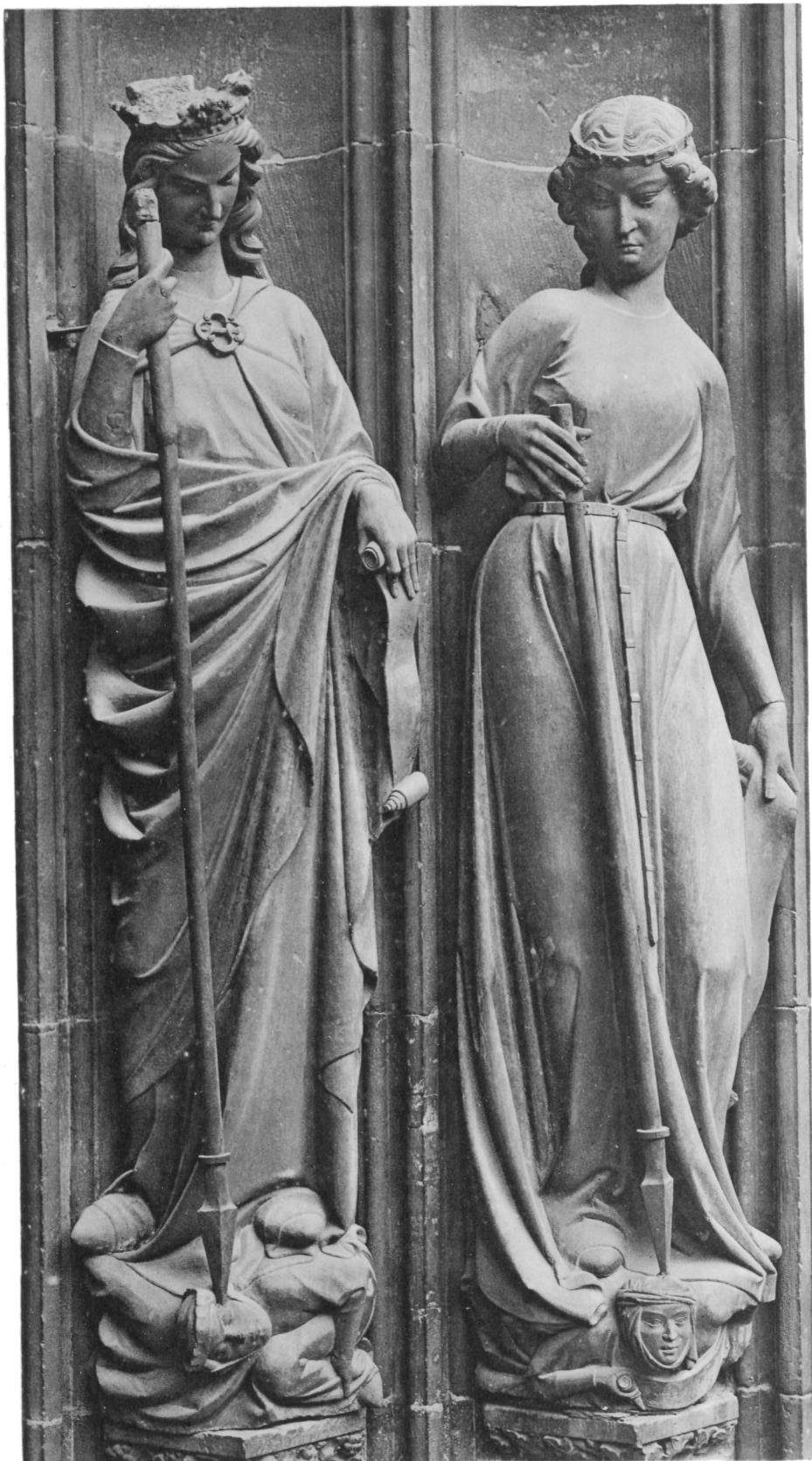
Grabmal des Würzburger Bischofs Mangold von Neuenburg (gestorben 1302). Stein. Fränkischer Meister um 1310. Im Dom zu Würzburg.



Prophet. Elsässischer Meister um 1300. An der Westfront
des Straßburger Münsters.



Gestalt einer Tugend. Elsässischer Meister um 1300.
In der Westfront des Straßburger Münsters.



Zwei Gestalten von Tugenden. Straßburger Hütte um 1300. An der Westfront des Straßburger Münsters.



Kluge Jungfrau. Teilaufnahme. Stein. Magdeburger Hütte um 1300. Am Nordportal des Domes zu Magdeburg.



Johannes der Täufer und Sankt Michael. Stein. Freiburger Hütte. Das erste Viertel des vierzehnten Jahrhunderts. Fialenfiguren im südlichen Langhaus-Strebewerk des Freiburger Münsters. Aufnahmen nach den Originalabgüssen in der Freiburger Münsterhütte.

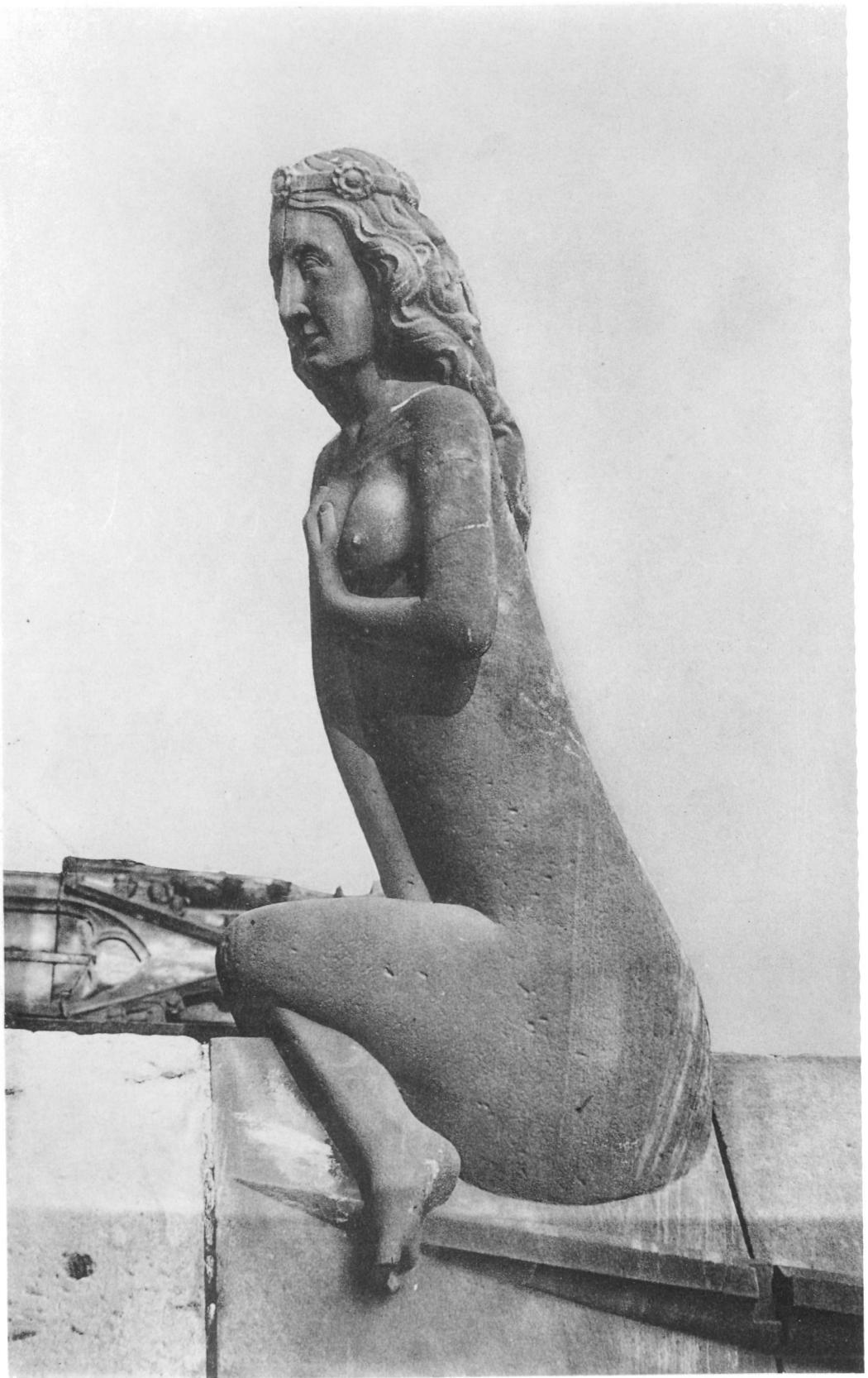


Grammatica, eine der sieben freien Künste. Stein, bemalt. Freiburger Hütte um 1300. In der Vorhalle des Münsters zu Freiburg. Aufnahmen nach dem Originalabguß in der Freiburger Münsterhütte.



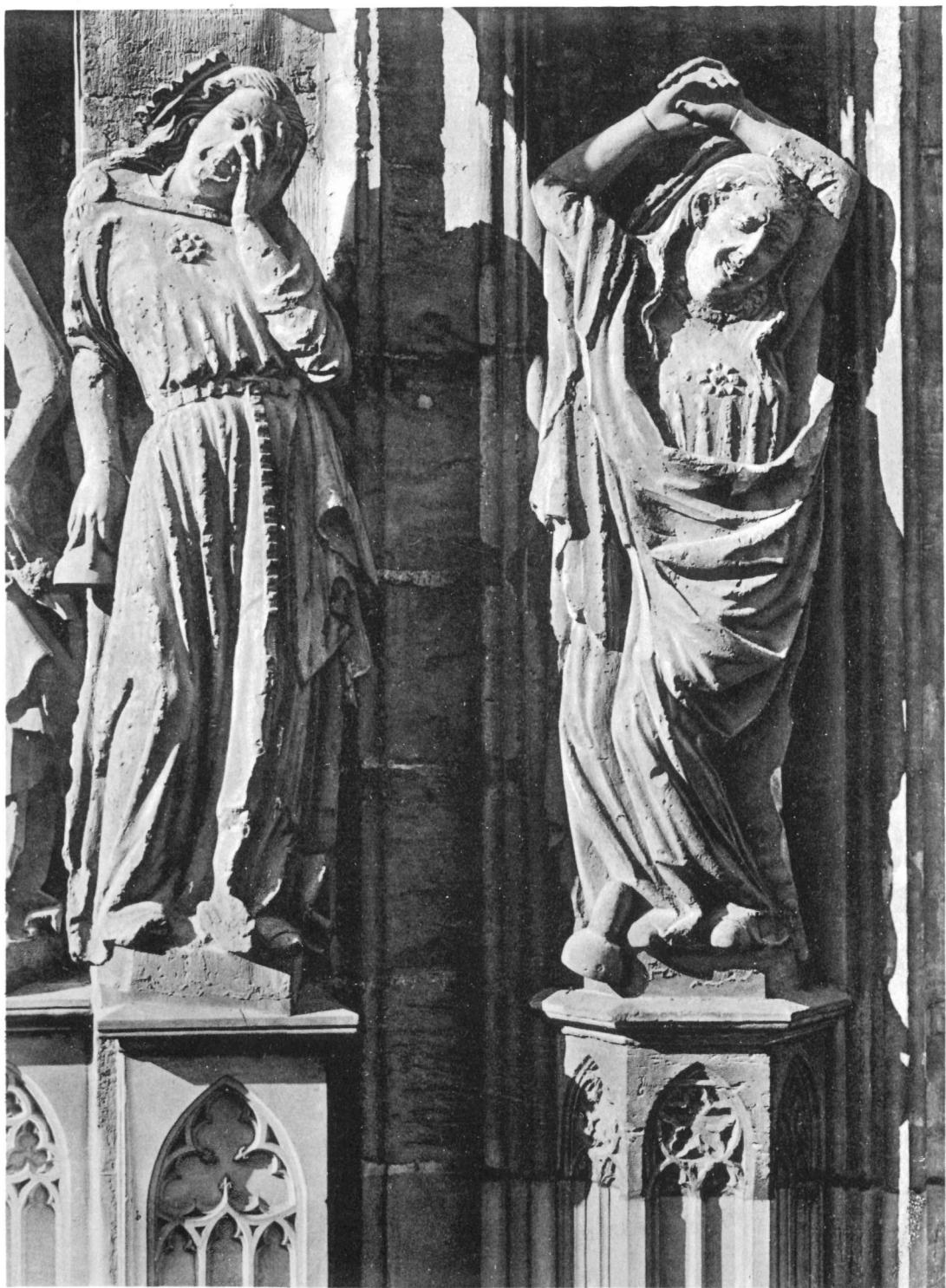
Törichte und kluge Jungfrau. Stein, bemalt. Freiburger Hütte um 1300. In den Vorhallen des Münsters zu Freiburg. Aufnahmen nach den Originalabgüssen in der Münsterhütte zu Freiburg.

Frau Ermus. Roter Sandstein. Freiburger Münster um 1300. Am Münsterbau zu Freiburg.





Die Jungfrau Maria. Kalkstein, bemalt. Kölner Domhütte um 1320. Pfeilerfigur im Domchor zu Köln.



Törichte Jungfrau. Kalkstein. Erfurter Hütte um 1300. Am Triangel des Doms zu Erfurt.



Der heilige Paulus. Holz, überlebensgroß. Schlesischer Meister um 1330. Früher in der Magdalenenkirche zu Breslau.



Die heilige Katharina. Kalkstein, unbemalt. Nürnberger Hütte um 1300. Früher am Nordportal von Sankt Sebald in Nürnberg, jetzt in der Kirche.



Die heilige Katharina. Teilaufnahme. Vergleiche Tafel 58.



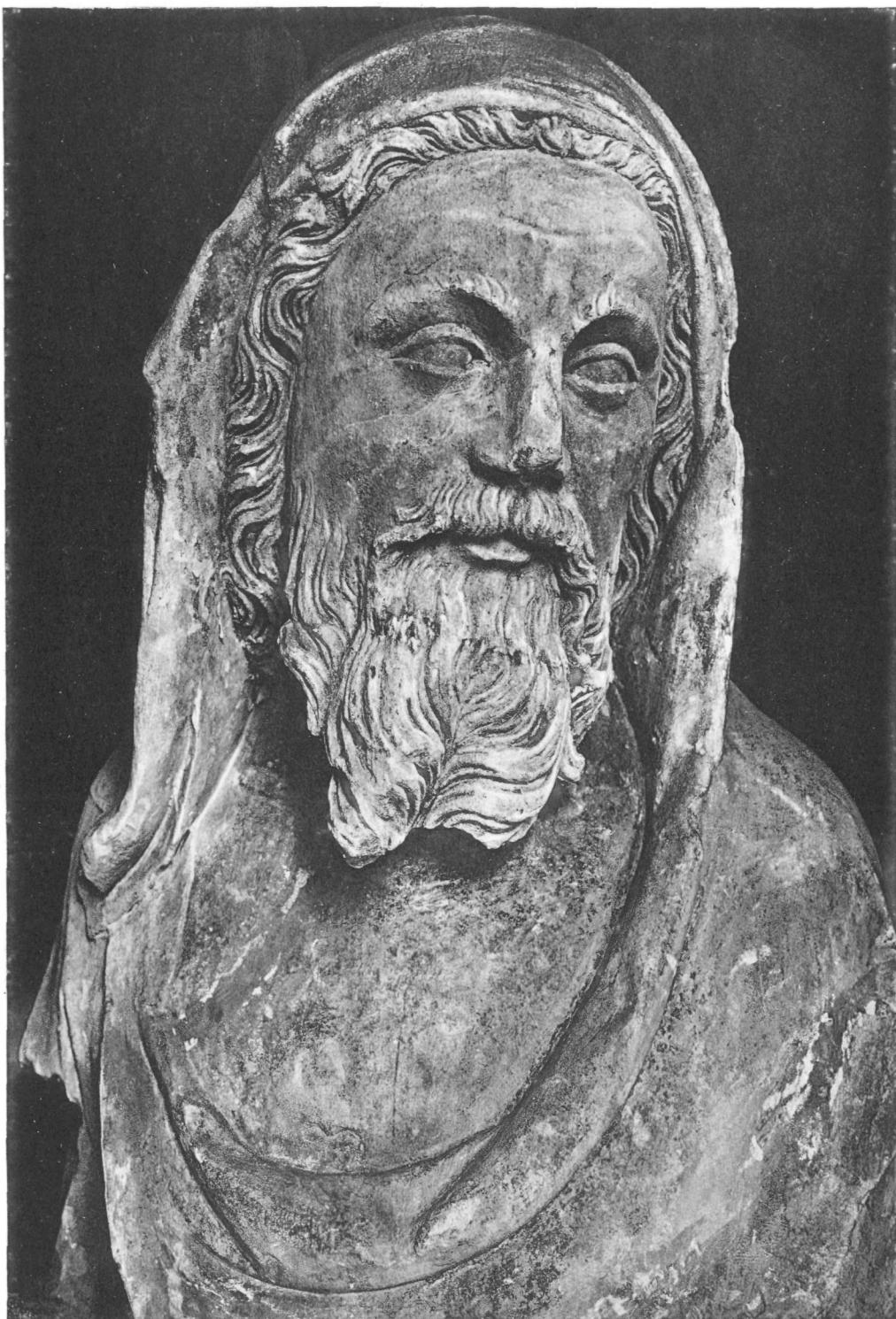
Grabmal der Königin Uta, Gemahlin Arnulfs von Kärnten. Kalkstein bemalt. Süddeutscher Meister um 1300. In Sankt Emmeram in Regensburg.



Maria Verkündigung. Lindenholz, unbemalt. Bayerischer (?) Meister um 1300. Aus der Regensburger Gegend stammend. Im Bayrischen Nationalmuseum zu München.



Maria der Verkündigung. Teilaufnahme. Vergleiche Tafel 61.



Apostel. Teilaufnahme. Stein. Münsterer Hütte um 1330. Vom Westportal der Überweselkirche zu Münster. Im Landesmuseum zu Münster i. W.



