





Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto



DEUTSCHE PLASTIK DES MITTELALTERS
MIT ÜBER HUNDERT, ZUMEIST GANZSEITIGEN, ABBILDUNGEN

MAX SAUERLANDT

DEUTSCHE PLASTIK DES MITTELALTERS



*we have different
books of the
same title
(different author)* NB
170
.D67
1145

— EINUNDZWANZIGSTES BIS DREISSIGSTES TAUSEND —

KARL ROBERT LANGEWIESCHE

— VERLAG/DÜSSELDORF & LEIPZIG —

LIBRARY

Pontifical Institute of Mediaeval Studies

113 ST. JOSEPH STREET

TORONTO, ONT., CANADA M5S 1J4

JUL 17 1992

Die vorliegende Auswahl deutscher Bildwerke des Mittelalters kann naturgemäß nach keiner Richtung den Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Vielmehr bestand die Aufgabe nur in dem Versuch, die großen Entwicklungsstufen künstlerischen Gestaltens mit einer Reihe von Hauptwerken zu belegen: Denn die Erkenntnis des Entwicklungsganges ist ein wesentliches Hilfsmittel zu der gerechten Würdigung des jeweils Erreichten. Es gibt unter den wenigen bekannten Werken der deutschen Plastik des Mittelalters viele, die den hier in Abbildungen vereinigten gleichwertig sind. In diesem Falle aber mußte der Ehrgeiz, bisher weniger Beachtetes in den Vordergrund zu stellen, hinter dem praktischen Bestreben, nach Möglichkeit an schon Bekanntes anzuknüpfen, zurücktreten. Eine wesentliche Ergänzung des in diesem Bande gebotenen wird der für die Sammlung „Die Welt des Schönen“ in Vorbereitung befindliche Band: „DEUTSCHE DOME“ bringen. Die einleitenden Vorbemerkungen wollen keine kurz abgerissene Geschichte der mittelalterlich-deutschen Plastik geben. Es ist hier nur der Versuch gemacht worden, auf einige, das Verständnis dieser dem Allgemeinempfinden noch fern stehenden Kunst erleichternde und damit den Genuß fördernde, Gesichtspunkte hinzuweisen. ===== DER VERLEGER.



Diese zweite, zehntausend Exemplare umfassende Auflage des Werkes druckte Emil Herrmann senior in Leipzig in den Monaten Juni und Juli 1909. Die Bildstöcke arbeiteten die graphischen Anstalten J. J. Weber und H. F. Jütte, beide in Leipzig. Das Kunstdruckpapier lieferten Krause & Baumann in Dresden. Ein großer Teil der in diesem Werke reproduzierten Photographien stammt aus dem Verlage des Dr. F. Stödtner-Berlin, der seit Jahren systematisch Deutschland bereist, um von alten irgendwie wichtigen und bisher meist unbekanntem Kunstwerken neue und mit künstlerischem Blick gesehene Gesamt- und Einzelaufnahmen herzustellen. Als das Ergebnis der bisherigen Reisen hat Dr. Stödtner einen illustrierten Katalog: „Deutsche Kunst in Lichtbildern, ein Katalog, zugleich ein Compendium für den Unterricht in der Kunstgeschichte“ veröffentlicht, der in nicht weniger als 14000 Nummern alle Werke der deutschen Kunst seit den Uranfängen bis zum Jahre 1800 auführt, die sämtlich in Diapositiven für Unterrichtszwecke und z. T. auch in großen Photographien für Studienzwecke oder als Wandschmuck benutzt werden können.

LITERATURNACHWEIS:

Außer den Denkmälerinventaren und den in den wissenschaftlichen Zeitschriften veröffentlichten Aufsätzen wurden hauptsächlich die folgenden Werke benutzt: DAUN, Berthold, P. Vischer und A. Kraft (Velhagen & Klassings Künstlermonographien LXXV). — DAUN, Veit Stoß (Velhagen & Klassings Künstlermonographien LXXXI). — FRANK-OBERASPACH, Karl, Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Straßburger Münster. Düsseldorf 1903. — GOLDSCHMIDT, Adolf, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil. Berlin 1903. — MEYER-ALTONA, Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Straßburg 1894. — MORITZ-EICHBORN, Kurt, Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Straßburg 1899. — SCHUETTE, Marie, Der schwäbische Schnitzaltar. Straßburg 1907. — STADLER, Hans Multscher und seine Werkstatt. Straßburg 1907. — TÖNNIES, Eduard, Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilman Riemenschneider. Straßburg 1900. — VISCHER, Robert, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886. — WEESE, Arthur,

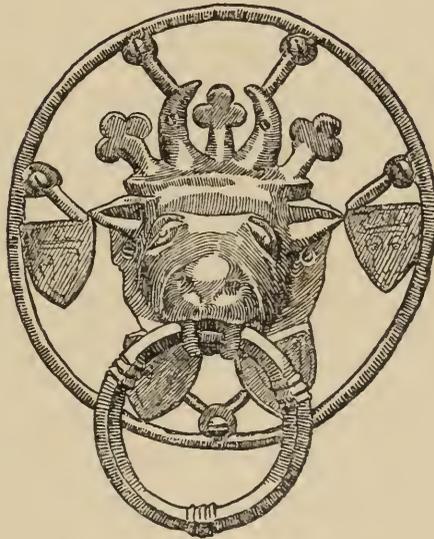
 Die Bamberger Domskulpturen, Straßburg 1897.

ZEICHNUNGEN IM TEXT:

Seite XII. Kapitell aus der Ludgerikirche in Helmstedt. XIII. Kapitell aus dem früheren Kloster Posa bei Zeitz. XV. Kapitell aus der Sakristei des Domes in Naumburg. XVIII. Kapitell am Eingang der Krypta in Goslar. XX. Schlußstein in der gotischen Wölbung eines Hauses am Ringplatz in Krakau, 14. Jahrhundert. XXII—XXVI. Kapitelle im Westchor des Naumburger Domes. 13. Jahrhundert. XXVII—XXXI. Miserikordien vom Chorgestühl des Ulmer Münsters von Jörg Syrlin. 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. IX. Türklopfer an der Petrikerche in Lübeck.

 Mitte des 14. Jahrhunderts. XXXII. Türklopfer am Dom in Reval.

EINLEITENDE BEMERKUNGEN



MIT FÜNFZEHN ZEICHNUNGEN IM TEXT VON HANS SCHMIDT-CHARLOTTENBURG

Für die ganze neuere Epoche übernimmt von den darstellenden Künsten die Malerei die Führung, die Plastik tritt hinter sie in die zweite Reihe zurück, und alle beide, Malerei wie Plastik, entwickeln sich in enger, zeitweilig bis zu strikter Abhängigkeit getriebener Verbindung mit der monumentalen Baukunst, die während der ganzen Epoche im Mittelpunkt der künstlerischen Interessen steht.

In der Malerei, genauer gesagt in der monumentalen Flächendekoration, wie sie sich gleich in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung auf den breiten Oberwänden der Hauptschiffe, auf der Stirnseite der Triumphbögen und in der Kappe der Altarnischen der frühchristlichen Basiliken zu entfalten begann, wurden wesentliche Grundsätze der neuen Kunst zuerst festgestellt, Grundsätze, die dann auch auf den Stil der Schwesterkunst bestimmend eingewirkt haben.*)

Die aus zahllosen bunten Steinen und Stiften zur festen Wand zusammengemauerten Mosaiken sind in ihrer scharfen stilistischen Ausprägung die erste Äußerung des

*) Vgl. für das zunächst Folgende Rob. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886. S. 1 ff.: Zur Kritik mittelalterlicher Kunst.

nachantiken Kunstgeistes. Die weiche Rundung völliger Plastik wird hier gewaltsam in die flache, harte Schicht des wandverkleidenden Steinbildes zusammengepreßt, die lebenvolle Körperlichkeit, der fließende Zusammenhang des Lebens wird aufgelöst in dem aus unzähligen eckigen Teilchen mühevoll zusammengestückten Wandbild, in dem die Körperlichkeit des Urbildes in der Darstellung gesteigerten geistigen Ausdrucks versinkt.

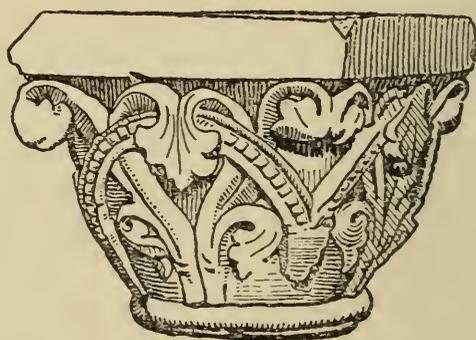
Die südliche Kostbarkeit dieser frühen, von farbigem Prachtglanz erfüllten Steinmalereien wird im ärmeren Norden zur monumentalen Wandmalerei, die von vornherein technisch weniger enge gebunden, freier Tiefenentwicklung der Formen darum unaufhaltsam zudrängend, doch durch Jahrhunderte in die Oberschicht der Wandfläche gebannt bleibt, in ihr sich auslebt. Endlich auf der Höhe des Mittelalters, als schon die Malerei den Übergang zu freierer Form gefunden hatte, da feiert der alte echte Mosaikstil noch einmal in den aus zahllosen farbigen Scherben zusammengebleiten Glasfenstern der nordischen Dome tief erglühend eine Auferstehung.

Zweckvoll erstrebtes, nicht primitiv natürliches Festhalten an der Vorder-

ansicht bei der Darstellung der Einzelgestalten, planvoll geordneter, auf symmetrische Entsprechung der Formen abzielender Aufbau in der Reihung und Gruppierung sind neben flächig ornamentaler Zeichnung für das frühe Mittelalter wesentliche Stileigentümlichkeiten, die als solche nicht bemängelt, sondern hingenommen und verstanden sein wollen.

Auch die Antike, wie jede Kunst in der Frühzeit ihrer Entwicklung, bevorzugte anfangs die Darstellung der reinen Vorderansicht. Hier aber löste die strenge Frontalität sich in naturgemäßem Fortschritt bald zugunsten freier Lebensbewegung. Die Künstlerphantasie erfand in Gruppen kampferfüllten Lebens schon ganz früh formentwickelnde Motive und löste in den Giebelfeldern der Tempel die regelhafte symmetrische Entsprechung von Figuren und Gesten zu freier Anordnung mit asymmetrischer Gewichtsverteilung. Im ganzen frühen Mittelalter bleibt dagegen die Kunst, der ja die Aufgabe zugefallen war, ein fertig ausgebildetes Lehrgebäude durch eine begrenzte Reihe gegebener Gestalten zu verbildlichen, an strenge Formen von symbolischer Bedeutung gebunden. Die heilige Feierlichkeit der strengen Vorderansicht wird hier — wie in Ägypten — lange absichtsvoll festgehalten. Die frühmittelalterliche Phantasie verleiht den Kunstwerken lange Zeit hindurch kein freies Eigenleben, keine künstlerische Selbstgenügsamkeit. Das eigentlich zum Dienste eines außerästhetischen Zweckes geschaffene Kunstwerk wird zu gewaltsam hoheitvoller Wirkung ausgestattet, und die Frontwendung der Gestalt wird zu einem wesentlichen Kunstmittel, den zwingenden Ein-

druck des über Menschliches hinaus gesteigerten geistigen Lebens hervorzurufen. Nicht in erster Linie durch die Darstellung sinnlich reicher Form und freier Körperbewegung, sondern vielmehr durch die Wiedergabe geistiger Erregung wurde die Absicht auf seelische Erschütterung erreicht.



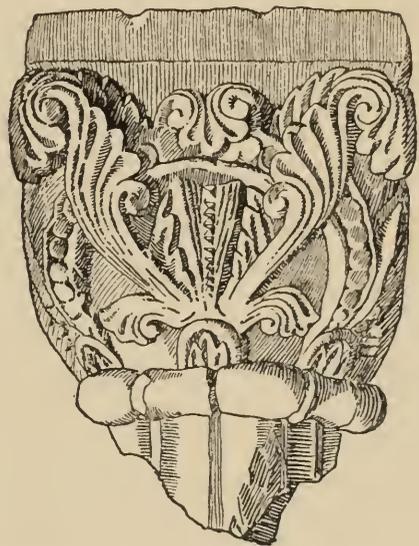
Wie stark der Stilzwang der monumentalen Wanddekoration im frühen Mittelalter gewesen ist, beweist der Umstand, daß die Bildhauerkunst, die doch ihrer Natur nach am meisten auf die Wirklichkeit der Dinge angewiesen ist, am meisten von der handgreiflichen Körperlichkeit der Dinge abhängt, auf das ihr allein eigentümliche Element freier, luftumgebener Rundung fast ganz verzichtet. Das Relief wird vorherrschend, und es wird ein Reliefstil ausgebildet, der nicht wie der der griechischen Kunst eigenen Gesetzen folgt, sondern Zwitterbildungen, mit antiken Augen gesehene Mißgeburten, hervorbringt, indem er auch im Relief auf möglichst genaue Erfüllung des Frontalitätsgesetzes dringt und die in breiter Vorderansicht gesehene, freigedachte Figur halb in die Wand einbindet, gleichsam halb in die Fläche versinken läßt.

Die Profilordnung des antiken Reliefstils ergab sich naturgemäß aus dem Streben nach lebendiger Körperentfaltung auch

innèrhalb der Gebundenheit der Fläche. Die Seitenansicht erweckt den Anschein bescheidenen Verzichtes, in Wahrheit bietet nur sie die Möglichkeit, die Gestalt auch im Relief in dem Reichtum freier Gliederbewegung klar aufzulösen, nur sie gibt den Phantasieeindruck des ganzen Menschen, indem sie eine wesentliche Hälfte gibt. Dem gegenüber entspringt der Frontalstil des mittelalterlichen Reliefs der Auffassung, die die Wirklichkeit des körperlichen Daseins gegen die bedeutende Äußerung geistigen Lebens zurückdrängt. Das die Masse der Steintafel tief aufwühlende oder aus der Grundfläche hoch vorspringende Frontalrelief verzichtet auf den reich gegliederten Körperumriß, es legt in der vollkommenen oder fast vollkommenen Vorderansicht den Nachdruck auf die geistige Wirkung des anschauenden Gesichtes, der zugewandten Gestalt. Der Betrachter wird nicht seinen selbstbewußten Genuß des in den Kunstgebilden prächtig in freiem Spiel sich regenden Lebens überlassen, er wird geistig überwältigt durch die Kraft der von diesen strengen Gestalten in der feierlichen Form gemessener Bewegungen erhaben dargestellten Gedanken.

Gelten diese Bemerkungen nun auch im wesentlichen dem rein kirchlichen Stil der theokratischen Frühzeit, so bleibt den Bildwerken des Mittelalters doch auch da, wo sie, durch die Aufnahme gemeinhin menschlicher Züge mit der Zeit sich beleben, allmählich wirklich vollere Rundung gewinnen, auf der Höhe des 13. Jahrhunderts also, noch ein merklicher Rest der alten Gebundenheit anhaften. Das Bildwerk tritt, als suchte es einen Rückenhalt, oft jetzt noch rückseits abgeflacht, dicht an die

Fläche der Mauerwand, es läßt sich, am liebsten in das gemauerte Blockgefüge der Architektur eingebunden, zwischen Konsole unten und Baldachin zu Häupten, von einer Wandnische halb umfassen, oder es tritt, später im 15. und 16. Jahrhundert, als Schnitzwerk ganz in den engen Altarschrein zurück, dessen dunkle, verschattete Rückwand die kaum gewonnene vollplastische Rundung für den Augeneindruck wieder aufhebt oder doch wenigstens abschwächt.



Man fühlt sich gedrungen, für diese seltsam widersinnige Art bildnerischen Gestaltens auf mehr als einem Wege die Erklärung zu suchen.

Da ist denn zunächst zu bedenken, daß die mittelalterliche Großplastik sich an einer Architektur von überragender Bedeutung entwickelt hat, ja daß sie im eigentlichen Sinne von dem anfangs rein ornamentalen Schmuck der Bauglieder ihren Ausgang genommen hat, daß sie mit der Architektur auch für die ganze Folgezeit als monumentale Schmuckkunst in engster Fühlung geblieben ist.

Weiter spielt gewiß auch, besonders in der Frühzeit, in der die eigene Entwicklung der Großplastik anhebt, die handwerkliche Befangenheit der Steinmetzen als stilbildender Faktor eine bedeutende Rolle. Es mußte von vornherein für die nordisch-mittelalterliche Kunst von bestimmendem Einfluß sein, daß sich ihr, ehe sie sich noch ganz aus dem Umkreis rein ornamentaler oder doch noch ganz ornamental gefaßter phantastischer Bildungen menschlicher Gestalten erhoben hatte, eine Gedanken- und Vorstellungsmasse von geistig bereits vollkommen durchgearbeiteter und schon schriftlich festgelegter Form aufdrang, nun auch eine bildliche Darstellung fordernd. Hier lag der für die bildende Kunst höchst unselige, durch keinerlei andere Erwägungen zu beschönigende Fall vor, daß geistiger Gehalt, zu bildender Gegenstand und künstlerische Form sich nicht in innigem Zusammenhang miteinander gegenseitig fördern konnten, sondern daß wohl oder übel ein vorhandener Stoff, ein das Fassungsvermögen lange Zeit hoch überragender geistiger Inhalt mit noch ganz unzulänglichen Darstellungsmitteln gestaltet werden mußte, ein Stoff, der nicht einmal im eigenen Lande gewachsen war, ein Gehalt, der sich ursprünglich aus ganz fremdartigen Geistesbedingungen und Herzensbedürfnissen entwickelt hatte, der Antworten gab auf Fragen, die das eigene Gefühl noch gar nicht gestellt hatte und der sich darum anfangs erdrückend über das gesunde eigene Empfinden legte.

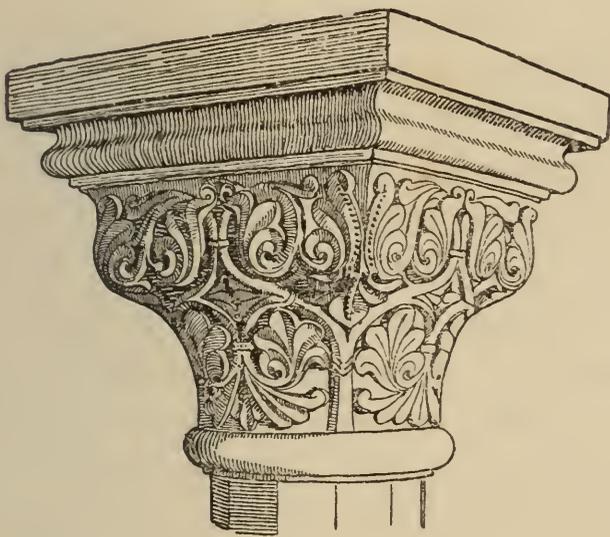
Je bedeutender dieser fremde Gehalt war, eine um so höhere künstlerische Kraft erforderte naturgemäß seine Bewältigung. Es kann nicht wunder nehmen, daß Jahr-

hunderte vergingen, ehe die mittelalterliche Welt sich den Stoff, den zu formen ihr als schwere Aufgabe zugefallen war, einigermaßen angeeignet hatte. Weitere Jahrhunderte hat es gewährt, bis die Masse des gegenständlich Bedeutenden künstlerisch verzehrt, durch die Form überwunden war, und mehr als einmal ist die mittelalterliche Kunst auch dann noch wieder dem Druck des Gegenständlichen, der Herrschaft des Stoffes erlegen.

So wird der den Stil fast der ganzen frühmittelalterlichen Großplastik beherrschende Gegensatz von Gebundenheit und Freiheit, die Unausgeglichenheit des plastischen Stils, die sich in der Tatsache des Frontalreliefs und der Einbindung der Freiskulpturen in die gebaute Wand am handgreiflichsten aussprechen, zu einem Ausdruck des Gefühls von Unbefriedigung, das die auf noch unempfänglichen Boden verpflanzte fremde Kultur notwendig erzeugen mußte. Auch hier also ist schließlich der künstlerische Stil nur als der sichtbare Ausdruck des Zeitempfindens zu begreifen. Das Gefühl unbefriedigten Verlangens, das Bedürfnis der Anlehnung an ein in sich selbst Festes, Sicheres außerhalb der eigenen Person, das ruhelose Streben aus der Zerrissenheit des Diesseits in den Frieden des Jenseits, in das „Reich nicht von dieser Welt“, diese Stimmung, die ganze Abschnitte der mittelalterlichen Geistesgeschichte — nicht alle — beherrscht, gerade das war im Sinne der Zeit diese Kunst ja auszusprechen berufen, und diese Aufgabe war ihrer verzwickten Natur nach in anderer Weise überhaupt kaum zu lösen.

Sicher ist der einzelne mittelalterliche

Bildhauer sich dieses nur scheinbar weit hergeholt, im Grunde doch sehr natürlichen Zusammenhanges nicht bewußt gewesen. Er gestaltete nach seinen besten Kräften, was ihm der Zeitsinn zu gestalten auferlegte. Genug, wenn sich aus diesen allgemeineren Erwägungen ein Standpunkt gegenüber einer Reihe von sonst schwer verständlichen Eigenheiten zumal der frühmittelalterlichen Kunst gewinnen läßt.



Wie ein gewaltiger heller Schein, langsam, absatzweise verblassend, neu auftauchend und wieder zurücksinkend steht die Erinnerung an die Antike an dem geistigen Horizont des Mittelalters. Wie viel diese Jahrhunderte der Vergangenheit verdanken, ist heute noch ganz unmöglich abzuschätzen, eins aber muß festgehalten werden, daß in Dingen der Kunst, der bildenden Kunst wie der Literatur, die Antike oder das Bild, das man sich von ihr machte, fast für den ganzen Zeitabschnitt die Bedeutung eines unerreichten Vorbildes behielt, so mächtig auch die aus dem Volksbewußtsein hervorquellenden Gegenströ-

mungen immer gewesen sein mögen. Wie seltsam mutet es an, wenn die sächsische Nonne Roswitha von Gandersheim im 10. Jahrhundert in einem ihrer Dramen das Alter der h. Maria nach Olympiaden bemißt.

Gottfried von Straßburg freilich widerspricht:

ichne geloube niemer mê
daz sunne von Mycêne gê;
ganzlichiu schoene ertagete nie
ze Kriechenlant, si taget hie.

Er durfte so sprechen, auf der Höhe mittelalterlicher Kunstentwicklung, aber schwingt nicht auch in dieser Abwehr noch ein Ton unauslöschlicher Bewunderung nach?

Mannigfach genug ragte ja das klassische Altertum in das Mittelalter hinein. Zuerst mit der Sprache der Kirche und der Staatsverträge als dem Mittel internationaler Verständigung, mit seiner poetischen und Prosa-Literatur und auch wohl mit Resten alter Kunstdenkmale, mit der weit verstreuten Aussaat geschnittener Edelsteine, die schon im 8. und 9. Jahrhundert in unedlem Glasfluß nachgeahmt wurden. Nicht nur Karl der Große und die ersten Karlinger haben mit neugefaßten antiken Gemmen gesiegelt, auch später noch, in der Blütezeit mittelalterlicher Stempelschneidekunst sind hin und wieder antike geschnittene Steine metallenen Siegelstempeln eingefügt, zahlreich sind Gemmen und Kameen als selten kostbarer Schmuck heimischer Edelschmiedearbeiten verwandt, wo sie sich dann neben den rohgeformten großen gemugelten — rund abgeschliffenen — Steinen, bei denen der barbarische Wert des Stoffes noch kaum

durch menschliche Kunst veredelt ist, seltsam zierlich und fremd ausnehmen.

Das alles berührte freilich die große Kunst im allgemeinen kaum irgendwie näher. Doch haben im Norden, in Reims, in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts vielleicht eben damals aufgefundene spätantike Bildwerke unmittelbaren Einfluß geübt. Die von dem sonst Üblichen abweichende Art der Körperhaltung mit deutlich unterschiedenem Stand- und Spielbein, der große Zug der Gewandung dieser Figuren weist darauf hin, und bemerkenswert genug: gerade diese Gruppe französischer Bildwerke hat dann in Bamberg in unmittelbarer Schulübertragung Nachfolge gefunden. Nicht überall wäre demnach der Eindruck antiker Kunstschönheit von dem Geist der christlichen Religion ganz überwältigt, der in Trier später den geschundenen Torso einer Venus Victrix wie ein Zauber- oder Hexenwesen in Ketten aufhing und den Steinwürfen frommer Pilger preisgab. Bemerkenswert ist ferner, daß bis tief ins 16. Jahrhundert hinein auch da, wo sonst schon bei Stifter- und Begleitfiguren die Zeittracht sich geltend macht, Christus, Maria und die heiligen Personen sonst mit ganz seltenen Ausnahmen durch ein ideelles Gewand herausgehoben werden, das wie ein ferner Nachhall der Antike wirkt, ja das sich in der Tat aus der antiken Gewandung entwickelt hat, ebenso wie der Priesterornat unter östlichen Einflüssen anderer Art aus der Umbildung spätantiker Gewandstücke entstanden ist.

Trotzdem wäre es natürlich falsch, wollte man aus solchen flüchtigen Beziehungen irgend ein genaues Abhängigkeitsverhältnis ableiten. Die ganze Angelegen-

heit zeigt nur, unter wie mannigfaltigen und verwickelten Bedingungen die Kunst des Mittelalters erwuchs, mit wie vielen Faktoren von unter sich sehr verschiedener Bedeutung bei ihrer Beurteilung zu rechnen ist. Die mittelalterliche Kunst ist darum doch eine ganz selbständige Erscheinung, und die mittelalterliche Formphantasie hat sich alles ihr ursprünglich Fremde mit der Zeit durch eigentümliche Umbildung vollkommen zugeeignet. Sie fand, gerade weil ihr der Formenreichtum des menschlichen Körpers durch das unerläßliche Gewand fast durchaus versagt blieb und weil sie, durch den Inhalt ihrer Stoffe arg gebunden, immer mehr auf ein Herausarbeiten geistig bedeutender Züge im Mienen- und Gebärdenspiel hingewiesen war, nun gerade in der Gewandung die vollkommenste Möglichkeit zu freien, das ornamentale Bedürfnis befriedigenden, von der Erfüllung außerkünstlerischer Forderungen entbundenen Erfindungen. In der beständig wechselnden, immer erstaunlich reichen Gewandbehandlung haben die mittelalterlichen Künstler den größten Reichtum ganz selbständiger Formen gefunden, und vielleicht bestand ihre größte Kunst dann darin, wie sie in immer neuen Lösungen die inhaltlich und formal so stark belasteten Teile der Gestalt, Gesicht und Hände in wirksamen Gegensatz oder Einklang zu der freigeschaffenen Gewandung zu setzen gewußt haben, bei allem Reichtum formaler Einzelheiten doch immer auf die Wirkung des Ganzen bedacht.

Die mittelalterliche Plastik ist nicht so tektonisch klar, nicht so einheitlich befriedet, nicht so von einem einzigen Impuls ge-

tragen, wie die antike. Ihr war aber auch eine um vieles verwickeltere Aufgabe gestellt, deren Lösung nur auf einem ganz neuen Wege gelingen konnte. Nur auf den Höhepunkten ihrer Entwicklung ist es ihr gelungen, den ungeheuern gegenständlichen und geistigen Inhalt der biblischen Geschichte und des christlichen Glaubens ganz in vollkommene, rein zu den Sinnen sprechende Kunstform aufzulösen. Die Aufgabe erforderte eine Höhe innerer künstlerischer Reife, die nicht in einem Sprung zu erreichen war.

Zweimal, früh unter Karl dem Großen, zwei Jahrhunderte später unter den Ottonen hat die deutsche Kunst mit Hilfe unmittelbarer Anknüpfung an die spät-römische Antike sich zu erheben versucht. Beidemal, wenigstens auf dem Gebiete größerer Plastik, ohne eigentlichen Erfolg. Es erhob sich wohl zu Beginn des 2. Jahrtausends eine zukunftsverheißende Welle, durch Bernhard von Hildesheim, den Erzieher Otto III. aufgeregt, aber sie blieb ohne rechte fortwirkende Kraft. Breit auseinanderfließend verliert sie sich gegen das Ende des 11. Jahrhunderts. Vielleicht noch der Hildesheimer Gießhütte entstammt die durch eingepunzte Flachmuster tapetenhaft ornamentierte, ehemals auch durch teilweise Vergoldung und Edelsteinbesatz kunstgewerblich ausgezierte Grabplatte des Gegenkönigs Rudolf von Schwaben im Merseburger Dom.

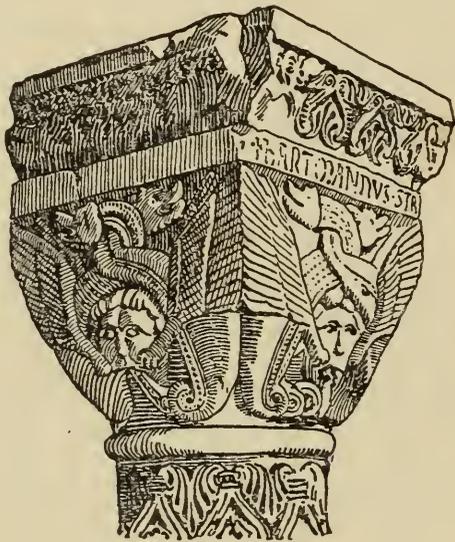
Die deutsch-italische Einheit des heiligen römischen Reiches, das sich mit echt mittelalterlich geschichtsloser Naivetät als direkte Nachfolge des alten Imperiums gab, blieb doch politisch und kulturell eine bloße Fiktion, und die deutsche Kunst, die Plastik

zum mindesten war noch nicht reif und diszipliniert genug, um dauernden Nutzen aus flüchtigen Berührungen und unvermittelt ihr zugetragenen Anregungen zu ziehen.

Nachhaltiger wirkten auf anderem Gebiet die Einflüsse, die um die gleiche Zeit, durch Otto II. byzantinische Gemahlin Theophano vermittelt, aus dem Osten kamen, gerade darum, weil sie sich ganz im Gebiet der Kleinkunst hielten. Die köstliche Feinarbeit der Goldzellenschmelze, Erzeugnisse einer in langer Überlieferung zu höchster Verfeinerung veredelten Goldschmiedekunst, reizten die der Kleinarbeit von jeher zugeneigten, in jeder Kleinkunst seit Jahrhunderten wohlverfahrenen heimischen Künstler zur Nachahmung. Nun hebt ein goldenes Zeitalter der Edelschmiedekunst an, die, in Stoff und Arbeitsweise bald national umgestaltet, das 12. und 13. Jahrhundert mit einer kaum übersehbaren Fülle in Goldglanz und farbigen Schmelzen leuchtenden Schmuckes und Gerätes beschenkt. Am Tiefschnitt zur Ausschmelzung mit schwärzlicher Niellomasse bestimmter Silberplatten, am Ausgraben der Flachgruben und Rillen für den Kupferschmelz, am Treiben und Hämmern von Gold- und Silberblech, am Bossieren des Wachsmodells für den Bronzeguß von Leuchtern, Kelchen, Scheibekreuzen, Firstkämmen und anderem Schmuck von Reliquienschreinen entwickelt sich die plastische Phantasie allmählich zur Gestaltung von menschlich-figürlichen Bildungen, alles das lange Zeit hindurch ausschließlich in der Form kunsthandwerklichen Klosterwerkstattbetriebes.

Nur ein Denkmal großplastischer Schöpfungen läßt sich mit einiger Sicher-

heit dieser Frühzeit zuweisen, der über lebensgroße Kruzifixus des St. Blasius-Domes in Braunschweig. Auch dies Werk aber weist, bezeichnend genug für den Gang der Entwicklung, in seiner Form die engste Beziehung zu dem nur dreiviertel Meter hohen Sitzbilde der blauäugigen, mit dem Kinde auf dem Schoß thronenden Madonna des Essener Stiftschatzes aus der Mitte des 11. Jahrhunderts auf, nur ist hier der, mittelst ganz ähnlich ausgekehrter Züge aus dem Holz gewonnene, Kern mit dünnem, gehämmertem Goldblech beschlagen.



Nach so prächtigem Vorspiel hebt dann endlich gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts die nun ohne Unterbrechung fortlaufende Reihe großer Bildwerke an. Nach langem Stocken und Zögern beginnt nun, auch jetzt anfangs noch, mit tastenden Versuchen eine Epoche, die an Reichtum und lebensvoller Schnelligkeit der künstlerischen Entwicklung nur der klassisch-griechischen Kunst vergleichbar ist.

Das neue Leben, das sich jetzt zu regen beginnt, hat freilich zuerst noch seltsam

greisenhafte Form. In der Tat erwuchs es mit Hilfe einer letzten Anknüpfung an die sich eben jetzt unter der Komnenendynastie aus der beginnenden Erstarrung zu einer kurzen Renaissance erhebenden byzantinischen Kunst. Griechische Elfenbeinreliefs, als Einsatzschmuck für kostbare Prachteinbände neben einheimischen Schnitzereien seit langem hoch geschätzt, und Arbeiten ähnlichen Charakters aus anderem Stoff, scheinen im Gefolge der Kreuzzüge plötzlich in größerer Zahl über die westlichen Länder verstreut worden zu sein; sie haben bei der Entstehung der westeuropäischen Großplastik in Frankreich — wo freilich noch andere Einflüsse sich geltend machten — nicht weniger als in Deutschland hilfreiche Dienste geleistet. Man kann sich denken, welche Wirkung ein Prunkstück ausgeübt haben mag, wie die prächtig in Silber getriebene und vergoldete Schüssel, die heute noch im Schatz des Halberstädter Domes bewahrt wird, mit dem Reichtum ihrer Rankenornamente, den hoch getriebenen Brustbildern von Aposteln und Heiligen auf Rand und Kehlung und mit der gleichfalls getriebenen Kreuzigungsgruppe im glatten Mittel des achtpassig ausgeschweiften Schalenbodens. Mit gutem Grund ist diese Epoche früher als die byzantinisch-romanische bezeichnet worden, sofern damit das kräftigste Mittel des Antriebs zu frischer Entfaltung eigener Kräfte bezeichnet werden sollte. Sicher wäre die westliche Kunst auch ohne die östlichen Anregungen, die eben in der Tat wesentlich nur als Anregungen zu bewerten sind, zu einer eigenen Großplastik gekommen, sicher sind auch wirklich damals in Deutschland ganz selbständige Werke

geschaffen worden — am eifrigsten wird das, wohl mit Recht, für die bayrische Plastik behauptet — und diese Werke behalten bei aller Rohheit ihrer Form auch ihren besonderen Wert. Die Entwicklung aber schritt doch da, wo die fremden Lehren beherzigt wurden, naturgemäß kräftiger und rascher zum Ziel, nur da waren die Künstler für die großen Aufgaben der Zukunft recht gerüstet.

Auch von den sächsischen und fränkischen Gegenden aber, in denen die fremden Elemente in Deutschland bisher am deutlichsten nachgewiesen sind — vielleicht, weil sie dort am eifrigsten aufgenommen wurden —, gilt es, daß nichts sklavisch übernommen wurde. Der alte unausrottbare Zug zu ornamentaler Stilisierung (der in der Völkerwanderungszeit die Fülle ganz auf dem einen Grundmotiv endlos variabler, phantasievoll variierter Linien- und Bandverflechtung beruhender Schmuckformen hervorgebracht hatte), bemächtigte sich nun der Gewandsäume, die fremden Motive vervielfältigend und komplizierend. Schon wird nun auch die angeborene Kraft individualisierender Charakteristik angespannten geistigen Lebens an den Reihen von thronenden oder stehenden Apostel- und Prophetengestalten erprobt, ja es tritt in der am weitesten fortgeschrittenen Folge, in den Bamberger Reliefs der paarweise Disputierenden an den Schranken des Georchores bereits ein (freilich auch schon auf byzantinischen Elfenbeintäfelchen im Kleinen vorbereiteter) Zug spezifisch dramatischer Energie bedeutend hervor, während in Straßburg eher ein lyrisch-zarter Ton angeschlagen wird.

Und nebenher geht auch in dieser Früh-

zeit ein lebendiger Strom kräftige Wellen schlagenden Lebens, zum Teil sich noch im Ornament versteckend. Christliche Symbole mischen sich seltsam mit antiken Fabelgestalten, und Nachkömmlingen nordischer Ungeheuer, in denen allen die zu fremdartigen Wunderbildungen neigende Phantasie und der unablässig in mannigfaltigen Symbolen Übersinnliches an Sinnliches knüpfende Geist der Zeit zugleich mit dem künstlerischen Streben nach freierer Formbewegung sich auslebt, am reichsten vielleicht in dem oberen Rankenstreifen der Lettnersüdwand in der Halberstädter Liebfrauenkirche. (Vgl. die Erl. zu Tfl. 6—7.)

Bis zu diesem Augenblick aber genügte im wesentlichen doch noch der strenge Formenkanon der großfigurigen Plastik dem Bedürfnis, das in der bildenden Kunst eigentlich noch kein erhöhtes Abbild des Lebens, sondern nur die feierliche Darstellung religiöser Ideen verlangte. Bis hierher hatte die mittelalterliche Kunst noch vorwiegend symbolischen Charakter, die Form noch vorwiegend symbolischen Ausdruckswert, nun aber begann das Leben der Gegenwart immer entschiedener sein Recht zu fordern.

Unabhängig von der engeren Gebundenheit kanonischer Vorstellungen, deren Träger und Hüter die Geistlichkeit gewesen war, hatte sich schon seit dem Ausgang des 12. Jahrhunderts eine weltliche Kultur entwickelt, die, von der ritterlich-fürstlichen Schicht der Gesellschaft getragen, eine höfisch-aristokratische

Haltung zur Schau trug und nun mit Recht eine Vertretung in der bildenden Kunst forderte, wie sie sie in der Dichtung der Zeit bereits gefunden hatte. Die Heiligengestalten werden allmählich vermenschlicht, was ganz allein auch schon einen formal-künstlerischen Fortschritt bedingte, an die Stelle der symbolischen Grotesken, die allmählich fremd zu wirken, gar nicht mehr in ihrer ursprünglichen Bedeutung verstanden zu werden beginnen, treten auch in der Großplastik Szenen mehr genrehaften Charakters, natürlich immer noch von stark gegenständlicher Bedeutung. In Deutschland zuerst in den Tugend- und Lasterdarstellungen des unvollendet gebliebenen Magdeburger Domportales.

Der folgenreiche Vorgang, der damit anhebt, konnte naturgemäß nur langsam durchgesetzt werden, es ist ein Prozeß ganz allmählicher Umgestaltung des Herkömmlichen in gegenständlicher und formaler Hinsicht. Er führte die erste Blütezeit der mittelalterlichen Plastik herauf: zunächst in Frankreich, eine Generation etwa später unter unmittelbarem französischen Einfluß dann auch in Deutschland.



Während des ganzen früheren Mittelalters ist Deutschland politisch in Europa die führende Macht gewesen. Der Glanz des Kaisertums, die nach jedem Verlust wieder neuerstrebte Verbindung mit Italien sicherten dem Reich die hervorragende Stellung. Für die Entwicklung des geistigen Lebens aber hat schon sehr früh Frankreich die Führung übernommen. Der bereits zur Römerzeit in Kultur genommene Boden brachte schneller reife Frucht, als der mühsam im Verlauf eines Jahrtausends urbar gemachte Osten. Im 13. Jahrhundert bedeutet Frankreich in Europa etwa so viel, wie wieder fünf Jahrhunderte später, und dieser Vorrang wurde im Mittelalter ebenso durch die Tat anerkannt, wie während des 18. Jahrhunderts.

Infolge der beschleunigten sozialen Entwicklung sind in Frankreich nicht nur die Konventionen des gesellschaftlichen Umgangs und die Formen höfischer Epik und ritterlicher Lyrik zuerst ausgebildet, hier wurden auch im Anschluß an die große, aus einer völligen Umgestaltung des konstruktiven Systems hervorgehende architektonische Bewegung des gotischen Baustils die malerischen und plastischen Formenkonventionen der darstellenden Künste zuerst in dem neuen Sinne gewandelt.

Das Zeitalter der Kreuzzüge, die auch von Frankreich ihren Ausgang genommen hatten, hatte schon im 12. Jahrhundert lebhaftere Bewegung in die bis dahin strenger gegeneinander abgeschlossenen Massen der europäischen Nationen gebracht. Das Hin- und Herfluten der Kreuzfahrer, die Gleichheit der religiösen Grundstimmung, die Gleichheit des Zieles

der großen Bewegung, deren unglücklicher Ausgang auch wieder überallhin gleichmäßig zurückwirkte, verschmolzen Europa zu größerer kultureller Einheit und brachten den westlichen Nationen Wert und Bedeutung der heimischen Eigenart im Gegensatz zu der der Heiden erst recht zum Bewußtsein. So haben in mancher Hinsicht die Kreuzzüge auf das westliche Europa ähnlich gewirkt wie ehemals die Perserkriege auf das griechische Stamm-land.

Jedenfalls hat das 13. Jahrhundert unter der Führung des nördlichen Frankreich in der Gotik einen Stil von europäischer Geltung hervorgebracht in weitaus entschiedenerer Form, als es noch während des vorhergehenden Jahrhunderts möglich gewesen wäre. Die geistigen Bedürfnisse waren gleichartiger geworden und die jenseits des Rheins zu ihrer Befriedigung gefundenen Formen, die dort zuerst gefundenen Lösungen künstlerischer Aufgaben konnten bei der verhältnismäßigen Gleichartigkeit der gesellschaftlichen und kulturellen Vorbedingungen auch in Deutschland ohne Aufgabe des wesentlich Eigenen übernommen werden.

Die byzantinischen Einflüsse, die in Deutschland noch tief in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts hinein nachwirkten und sich nun mit den neuen, aus Frankreich kommenden Anregungen verbanden, waren im Wesentlichen doch nur durch Werke der Kleinkunst, die im Handel wanderten, mehr zufällig vermittelt. Jetzt um die Mitte des 13. Jahrhunderts beginnen deutsche Künstler planvoll den Anschluß an die rascher und glänzender aufstrebende Nachbarkunst zu suchen. Sie

finden jenseits des Rheines Anregungen zu eigenen Schöpfungen und praktische Handwerksschulung in einem Maße, wie die Heimat sie ihnen nicht hätte geben können.

Es ist für den Meister des frühesten der hier in Betracht kommenden Werke, des oben bereits erwähnten, nie ganz vollendeten Seitenportals des Magdeburger Domes nachgewiesen, daß er die Kathedralen von Chartres und Paris gekannt hat. Im Gefolge dieses Werkes entstand dann die Goldene Pforte der Freiburger Marienkirche. Der Meister der entwickelten Bamberger Domsulpturen muß jahrelang in einer Reimser Bildhauerwerkstätte gearbeitet haben: er hat einzelne Reimser Domsulpturen in Bamberg wiederholt. Nichts weniger als sklavisch freilich: der prachtvolle, der erhobenen Linken Annas entströmende Faltenfall allein verbürgt seine selbständige Künstlerkraft. Mit Recht ist zur Erklärung seines Verhältnisses zu den Vorbildern in Reims an das Verhalten des jungen Rubens gegenüber den Gemälden der Italiener, die er kopierte, erinnert worden.

Weiter sind Beziehungen des Meisters der frühen an die Figuren der Ekleria und der Synagoge sich anschließenden Straßburger Bildwerke zu den Arbeiten in Chartres, endlich des Meisters der Naumburger Stifterfiguren zu den entwickelten Werken in Amiens und Paris mehr oder weniger bestimmt nachgewiesen oder doch wahrscheinlich gemacht.

Tafel 14—

Tafel 22—

Tafel 27.

Tafel 36—

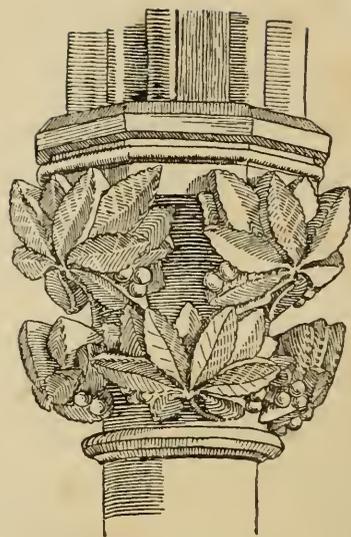
Tafel 44—

Trotzdem ist die deutsche Kunst ihrem Empfindungsgehalt nach und demgemäß auch in den wesentlichen Erscheinungen ihres Formgehaltes deutsch, ebenso deutsch, wie die Dichtungen unserer großen Epiker, die doch zum Teil auch fremde, französische Stoffe aufnehmen, fremde, französische Dichtungen nachdichten und sich dabei nicht scheuen, die Dinge und Stimmungen, die im Bereich der französischen Geistes- und Gesellschaftskultur früher als in Deutschland sich herausgebildet hatten, mit verräterischen französischen Lehnworten zu bezeichnen.

Derber, charakturvoller, inniger hat die deutsche Kunst während dieser ganzen Epoche die fein gezogene Linie der Anmut nie überschritten, während die späteren französischen Bildwerke schon bisweilen an das Raffinierte, Kokett-Gezierte streifen: wer von Reims nach Straßburg herüberkommt, wird das unmittelbar erleben: hier in Straßburg steht man auf heimatlichem Boden.

Noch in den letzten bedeutenden Werken der Zeit steht in Deutschland ein ernsthaft-männlicher Zug gleich bedeutend neben der Süße, der frühlinghaft-jungfräulichen Anmut, die vielleicht doch etwas zu ausschließlich als wesentlicher Charakterzug des minniglichen Jahrhunderts gilt. Und merkwürdig der griechischen Sophrosyne innerlich verwandt taucht auf dieser Höhe mittelalterlicher Kunstentwicklung die Idee edlen Maßes als das ethische Ideal der Epoche auf:

„Aller werdekeit ein füegaerinne,
daz sît ir zewâre, frouwe Mâze.
er saelic man, der iuwer lêre hât!“



So reich auch das Erbe des 13. Jahrhunderts ist, es ist doch nur ein Bruchstück des Erstrebten und des wirklich Erreichten, was bis auf unsere Zeit sich erhalten hat. Die einzelnen Skulpturenteile des unvollendeten Magdeburger Portales, von dem die Rede war, sind innen in die Chorgewände des Domes verbaut, die großartige Reihe der Bildwerke des zweiten Bamberger Meisters ist doch noch unvollständig, und keines von ihnen steht heute an dem Platz, für den es von dem Meister ursprünglich bestimmt war. Das Doppelportal des südlichen Straßburger Kreuzarmes ist in der Revolutionszeit seiner Gewändefiguren beraubt, die Wirkung der Naumberger Stifterfiguren wird durch die zu starke moderne Bemalung beeinträchtigt, und aus demselben Grunde ist der reiche, freilich wohl schon dem Beginn des 14. Jahrhunderts angehörende Skulpturenzyklus der Turmvorhalle, des „Paradieses“ des Freiburger Münsters für den künstlerischen Genuß so gut wie verloren. Alles dies muß berücksichtigt werden, wenn das Ergebnis, die große Leistung des Jahrhunderts überschlagen wird.

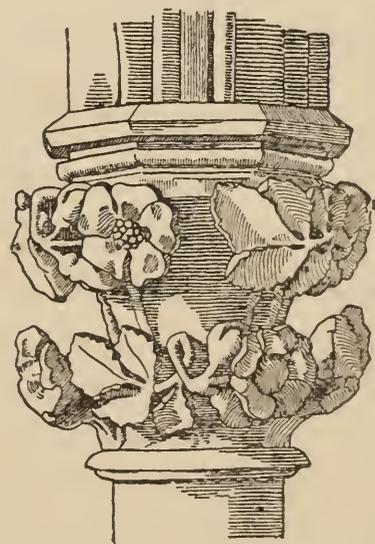
Künstlerisch besteht der Hauptgewinn

in der größeren Vereinheitlichung von Gestalt und Gewand in der immer mehr zu voller Plastik sich rundenden Figur. Der geistige Gehalt spricht nicht mehr ausschließlich aus dem bedeutend durchgeformten Kopf, aus der Charaktermaske des Gesichtes und etwa noch aus dem Gebärden-spiel der Hände, er durchdringt die ganze Gestalt kräftiger und wird in ständigem Fortschritt in unmittelbar bedeutende künstlerische Form umgesetzt, ja bisweilen ist auch schon das Gewand selbst durch seine Form und Anordnung mit für die Charakteristik der Figur herangezogen, wie, um ein Beispiel herauszugreifen, der prachtvolle Faltenbausch, der von den Hüften der Bamberger Ecclesia herabfällt, die siegreiche Kirche vor der besiegten Synagoge mit schlicht abfallendem Gewand sehr wirkungsvoll auszeichnet. Das Bedürfnis nach freier Form, der wesentliche Lebensquell aller Kunst, ist nicht mehr genötigt, sich in der Arabeskenzutat willkürlicher Gewandornamentik einen Ausweg zu suchen.

Freilich bleibt in der Betonung des Stimmungsausdrucks der Gesichtszüge und der Haltung auch jetzt noch oft ein mehr geistig-poetisches als durchgeistigt-plastisches Moment stark wirksam — die Blüte der Dichtkunst ging ja der Blüte der bildenden Kunst auch zeitlich voran —, im ganzen aber spricht das Bildwerk doch nun immer stärker als Ganzes zum Auge, zum nachempfindenden Körpergefühl, rein durch seine Form, der auch die inhaltliche Unterbedeutung, die gedankliche Nebenbeziehung immer weniger Eintrag tut. Es entsteht eine in höherem Maße als bisher nur durch ihre künstlerische Form bedeutende Kunst.

Das Ornament rückt klarer von der Figur ab, und hier, in dem der Frühlingsnatur nachgeschaffenen Blatt- und Blütenwerk von Friesstreifen und Kapitellschmuck spricht die durch nichts mehr verkürzte Wonne an der durch ihre Schönheit entsündigten Natur am überzeugendsten sich aus. Diese wundervollen Schöpfungen haben nur an der leichten naturverwandten Lyrik Walters ein poetisches Gleichnis. Mit nachtwanderischer Sicherheit haben die an Formerfindung unerschöpflichen Meister dieser Werke die feine Linie eingehalten, die Natur und Kunst trennt und verbindet; die versteinten, biegsam geschmeidigen Blätter, Knospen und Blüten geben ganz der Natur, was der Natur, ganz der Kunst, was der Kunst gebührt.

„Diu werlt was gelf rôet unde blâ,
grünen in dem walde und anderswâ:
die kleinen vogele sungen dâ. —
Nu hôrt ichs aber wunneclîch als ê,
nu ist diu heide entsprungen.
Da sach ich bluomen strîten wider den klê,
weder ir lenger waere.
Mîner frouwe seit ich disiû maere.“



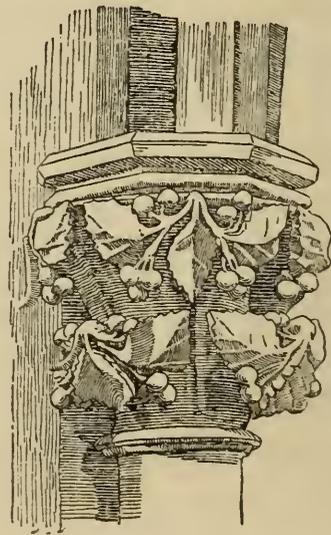
Die formale Entwicklung der deutschen Plastik verläuft nicht in einem einzigen Aufstieg, sondern in einer merkwürdig doppelt ausholenden Kurve.

Daß die Plastik nach Überwindung der ersten Schwierigkeiten des Handwerks zu Ende des 12. und im Anfang des 13. Jahrhunderts mit einer Vielzahl gleichartiger kleiner Formen — dem ornamental-regelrechten Parallelgefält der gleichsam gekämmten Draperie — beginnen würde, wäre auch ohne die Einwirkung des überfeinerten spätbyzantinischen Stils zu erwarten gewesen, ebenso wie die durchgehende Vereinfachung der Form, die schrittweise sich vollziehende Annäherung der Kunst an die Natur im weiteren Verlauf des 13. Jahrhunderts nicht nur auf den Einfluß der früher als die deutsche in diesem Sinne entwickelten französischen Plastik zurückzuführen sind. Überall schreitet die Kunst auf diesem Wege fort, von dem Vielen, Gleichmäßig-Betonten, Kleinen zum Größeren, dessen Ausdruckskraft planvoll geregelt ist. Auf die einfach paraktische Reihung der Gedanken folgt das logisch konstruierte, wohldurchdachte Satzgefüge.

Bemerkenswert aber ist es, auf welchem Wege die Formentwicklung von diesem Punkte aus weiterging. Nur ein vorläufiges Ziel war erreicht, bald begann das neu erwachende Bedürfnis nach formaler Mannigfaltigkeit die eben erst gewonnenen großen Formen von neuem zu detaillieren. Das führt in der Wiedergabe der Gesichtszüge zu einer auf gar zu viele kleine Einzelzüge aufgebauten, die Manier schon streifenden Charakteristik, in der Draperie

zum Ausbreiten eines sehr mannigfaltigen Spiels mit einer Menge von Einzelheiten. Die eben breit anschwellende Woge überstürzt sich und zerspringt brausend mit reichlichem Wellengeplätscher. Erst im Beginn des 16. Jahrhunderts in der Renaissance-Bewegung entwickelt sich aus der malerisch-zerstreuten Unruhe wieder ein höherer intensiver Stil.

Zu einem Teil mag diese auf den ersten Blick überraschende Doppelläufigkeit der Formgestaltung aus der der nordischen Natur angeborenen Liebe zum Kleinen, Einzelnen, aus dem nordischen Trieb zu frei ornamentalem Formenspiel zu erklären sein. Eine ganz allgemeine, auch die außerdeutsche Kunst mitumfassende Vergleicherscheinung bietet die spätere Entfaltung der Renaissance- zur Barockkunst, der die Spät-Gotik in ihrer stark bewegten, auf kräftiges Gegeneinanderwirken von Licht- und Schattenpartien berechneten Formbildung, in ihrer ganzen auf malerische Wirkung gestellten Haltung innerlich am nächsten verwandt ist. Auch diese ganze gegenläufige Formgestaltung ist also wohl im Grunde nur der Ausdruck eines ganz allgemeinen, immer wieder im Gegensatz einen Ausgleich suchenden Verlangens.



Jeder Generation, wenigstens jeder größeren Epoche der allgemeinen Entwicklung bot der unerschöpfliche Stoff der christlichen Gedankenwelt neue Möglichkeiten der Nachempfindung und damit zugleich die Nötigung zu neuer künstlerischer Gestaltung. Im Wechsel der das geistige Leben bestimmenden Kräfte war die Epoche kirchlich-feierlicher Auffassung von einer Epoche aristokratisch-zierlicher Empfindung abgelöst, und an deren Stelle trat nun im Fortgang des 14. und 15. Jahrhunderts mit dem allmählichen Heraufkommen der städtischen Kultur eine mehr bürgerlich-gemütvolle, bisweilen etwas hausbackene Auffassung der heiligen Geschichten.

In der Antike war die Durchbildung der Form doch in anderem Maße erstes künstlerisches Problem gewesen — daher die außerordentliche Konsequenz der antiken Formentwicklung, die aber doch auch ihr Barock und darauf einen neuen Klassizismus erlebt hat, also auch das allgemeine Gesetz der Formentwicklung bestätigt. Im Mittelalter wurde die Aufgabe immer mehr von der Seite des stets neu erfaßten geistigen Gehaltes her angegriffen.

Jede der drei eben kurz charakterisierten Abschnitte des geistigen Lebens im Mittelalter hat ihre Verkörperung in der bildenden Kunst gefunden, wobei mit der schrittweise sich vollziehenden Vermenschlichung in der Auffassung des Stoffes der Fortschritt zu naturgemäßer Gestaltung in wiederholten Ansätzen gewonnen worden ist.

Für die rein symbolischer Repräsentation dienenden Gestalten der frühesten Zeit

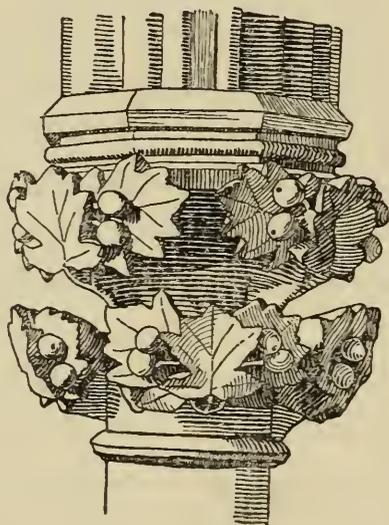
war die Feierlichkeit gebundener Frontalität die gegebene Form. Die vermenschlichten Heiligen des 13. Jahrhunderts, die weltlichen Stifterfiguren beginnen sich einander zuzuwenden: das Neben- und Hintereinanderstehen der Gestalten in den eingestuftem Portalgewänden hat hierbei augenscheinlich gliederlösend mitgewirkt, ebenso wie die Bogenfelder über dem Portale, den antiken Giebelfeldern entsprechend, auf eine Ausbildung von Gruppenkompositionen hinleiten mußten. Im Gegensatz zu der das Zuständliche, das in unbeschränkter, zeitloser Dauer Beharrende, betonenden Frühzeit, wird auch jetzt erst der dramatische Gehalt der Heilsgeschichte recht erfaßt und zu künstlerischer Darstellung gebracht. Am deutlichsten ist diese Entwicklung an der Reihe von Kreuzigungsdarstellungen zu verfolgen, die von den frühen parataktisch gereihten Figuren ausgehend über die Wechselburger zur Naumburger Darstellung des gleichen Motives eine immer stärker zusammengeslossene, gruppenmäßiger und zu immer leidenschaftlicherem Pathos gesteigerte Wendung nehmen.

Bis zum Ende des 13. Jahrhunderts war die geistige Grundstimmung der Zeit jedesmal ziemlich klar und einheitlich ausgeprägt. Das 14. Jahrhundert ist dagegen auf dem Gebiet des geistigen Lebens mehr eine Zeit des Übergangs. Die bürgerliche Kultur, die das 15. Jahrhundert ausschließlich beherrscht, beginnt sich erst langsam zu befestigen.

Und so folgt denn auch auf die erste Blüte der monumentalen Großplastik, die selbstbedeutend genug war, um die Architektur, der sie gleichwohl äußerlich eng

Tafel 9. I.
52—53.

genug verbunden blieb, in Schach zu halten, zunächst auch in der Kunst eine Epoche des Übergangs, während der die Plastik zu einem großen Teile wenigstens als Monumentaldekoration wieder in völlige Abhängigkeit von der Baukunst gerät. Auch in dieser Zeit ist die Plastik nie unbedeutend, immer wirkungsvoll, oft aufschlagende, selbst großartige Effekte gestellt, die Fortschritte aber, die jetzt in der Beherrschung der Formen des Lebens, in der Vertiefung des seelischen Ausdrucks gemacht werden, sind vergleichsweise gering. Der Entwicklungstrieb scheint — sieht man von dem einen, allerdings bedeutenden Gebiet der Grabplastik ab — zu stocken, der Strom strebt eine Zeitlang sehr in der Breite, ohne, scheint es, entschieden fortzuströmen.



Die Plastik des 13. Jahrhunderts ist reich an starken Künstlererscheinungen, die, dem Namen nach freilich unbekannt, innerhalb der Entwicklungsstufen des allgemeinen Zeitstils persönliche, deutlich unterscheidbare Auffassungen und Formen ausgebildet haben. So ist freilich der zarte Stoffcharakter der Gewandung von Kirche

und Synagoge in Straßburg und Bamberg, ist die derbere Faltengebung bei den Figuren des Bamberger Kaiserpaares und der ihnen zeitlich zugehörigen Heiligen der Wiedergabe der Tracht bei den Naumburger Stiftern und den Figuren des südlichen Straßburger Westportales verwandt, wie groß ist dann aber doch wieder die Verschiedenheit der Einzelbildung, die Verschiedenheit in Stand und Haltung, im Psychologisch-physiognomischen, das in Straßburg auf das Zierlich-höfische, in Naumburg bei den männlichen Figuren mehr auf das Kräftig-derbe, beinahe Alltäglich-behäßige geht, während Bamberg etwa die Mitte zwischen den beiden auch örtlich am weitesten getrennten Ausprägungen des nämlichen Stiles einhält.

Mag auch der eine oder andere Zug dieser Unterschiede auf Kosten schon früher im Zusammenhang mit dem landschaftlichen Volkscharakter entwickelter Werkstattüberlieferungen, auch wohl auf die von verschiedenen französischen Kunststätten übernommenen Formvorstellungen und Arbeitsgewohnheiten zu setzen sein, sicher steht doch im Mittelpunkt jeder der großen deutschen Bildhauerwerkstätten des 13. Jahrhunderts stilbestimmend eine bedeutende Künstlerpersönlichkeit, die jedem Werk der Hütte ihr geistiges Gepräge gab.

Während des 14. Jahrhunderts treten diese örtlichen Besonderheiten nun gegenüber einem gesamtdeutschen Zeitstil mehr in den Hintergrund. Es finden sich keine so überragenden Gipfelungen mehr, wie in der Blütezeit des 13. Jahrhunderts, viel von dem kaum Erreichten geht sogar wieder verloren, der kräftige Stand der Figuren, die charaktervoll kunstgemäße Dar-

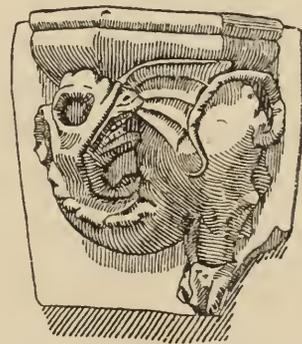
stellung der Zeitracht, die innerhalb künstlerischer Grenzen erstrebte Wiedergabe des eigentümlich verschiedenen Stoffcharakters von Körper und Gewand weicht eine Zeitlang einer etwas manirierten, der berüchtigten „gotisch-geschwungenen“ Posierung, einer etwas zu allgemein-schönlinigen Gewandbehandlung, einer etwas zu gleichmäßigen, ideal-unwirklichen Stofflichkeit.

Trotzdem wird es gewiß auch für diese nach der Zahl ihrer Schöpfungen außerordentlich reiche, bisher von der Forschung etwas stiefmütterlich behandelte Epoche mit der Zeit immer besser gelingen, die Vorstufen der gegen das Ende des Jahrhunderts vielerwärts scheinbar unvermittelt hervortretenden neuartig-bedeutenden Leistungen in dem bei flüchtigem Überblick so gleichmäßigen Denkmälerbestand nachzuweisen. Nicht nur in der Reihe der vergleichsweise heute schon am besten gekannten bildnismäßigen Grabdenkmale werden die Zwischenglieder aufgefunden werden, sondern auch in der übermäßigen Fülle der zum Schmuck der Kirchenarchitektur geschaffenen dekorativen Skulpturen.

Für die veränderte Zeitlage aber ist es bezeichnend, daß diese Entwicklung am besten bisher nicht in erzbischöflichen oder bischöflichen Residenzen, sondern in den seit dem 14. Jahrhundert kräftig aufstrebenden Handelsstädten zu verfolgen ist, am besten in Nürnberg, das bis an die Wende des 15. Jahrhunderts und noch darüber hinaus in Deutschland in Dingen der Kunst eine besonders hervorragende Rolle zu spielen berufen war. Hier treten schon gegen das Ende des 14. Jahrhunderts in

dem Meister der Helden des schönen Brunnen und in dem Meister der Tonapostel wieder klar erkennbare, wenn auch immer noch nicht mit Namen zu nennende Künstlerpersönlichkeiten hervor; und wieder ist es bezeichnend für die veränderte Gesinnung der Zeit, daß die frühesten wirklich ausgesprochen persönlichen Arbeiten nicht einem kirchlichen, sondern einem städtischen Werk zugute kamen, eben dem Schönen Brunnen auf dem Nürnberger Altmarkt der St. Lorenzer Stadtseite.

Dann aber, schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wächst die Zahl landschaftlicher und persönlicher Sonderheiten des Stiles ins vorläufig Unübersehbare, bis endlich auch ganz klar umrissene, zum guten Teil namentlich bekannte und auch nach ihrem menschlichen und bürgerlichen Wesen deutlich erkennbare Meister hervortreten.



Die deutsche Plastik hat schon seit dem Ende des 14. Jahrhunderts andere Aufgaben zu erfüllen gehabt als in den Jahrhunderten vorher. War sie bisher fast ausschließlich so enge mit der Baukunst verknüpft, daß man oft im Zweifel darüber bleiben kann, ob dem Baumeister oder dem Bildhauer mehr Anteil an dem Gesamtentwurf der skulpturengeschmückten Architektur beizumessen sei — nur die

Grabplastik behauptete bisher ein bestimmtes Maß von Selbständigkeit — so wird dieses Band jetzt für ein wesentliches Gebiet plastischen Schaffens für den Figureschmuck der Altäre gelöst. Merkwürdig genug aber: die Trennung wird nicht entschieden durchgesetzt, vielmehr baut der Bildschnitzer seine kaum von der Steinarchitektur befreiten Figuren nun doch gleich wieder mit eigentümlicher Vorliebe in das enge Gehäuse des Altarschreines ein, für dessen Gestaltung er Anleihe über Anleihe bei der allmächtigen Baukunst macht.

Ein bedeutsamer, durch diese Veränderung der Aufgabe mit bedingter Wechsel des verwendeten Stoffes fällt mit dem Übergang von der Bauskulptur zur Altarplastik zusammen: der Übergang vom Stein zum Holz. Der Bildhauer wird Bildschnitzer. —

Die ersten Versuche monumental-plastischen Gestaltens pflegen überall in nachgiebigen, leicht zu bearbeitenden Stoffen gemacht zu werden, die dem formgewinnenden Werkzeug möglichst geringen Widerstand entgegensetzen. Damit hängt es auch zusammen, daß die mittelalterliche Kunst in der Bronzeplastik, die stilistisch auf dem im Guß von dem eindringenden Metallstrom verzehrten WachsmodeLL beruht, am frühesten, schon um das Jahr 1000 unter Bernward von Hildesheim zu bedeutenden Leistungen gekommen ist, die das Gebiet monumentaler Großplastik wenigstens schon streifen.

In der Epoche kräftiger Entwicklung um 1200 wird dann neben den weicheren

Sandstein- und Kalksteinsorten eine Art von Zementstuck besonders beliebt, der im weichen Urzustande leicht zu bearbeiten, später an der Luft verhärtet. Sicher hat die bequeme Natur dieses Stoffes der reichen Ausgestaltung des augenscheinlich mit dem Spachtel in die weiche Masse eingezeichneten linienhaften Faltenornamentes Vorschub geleistet, das für diese Epoche so charakteristisch ist. Tafel 5-

Später ist im weiteren Verlauf des 13. Jahrhunderts dann am liebsten in der Nähe des Verwendungsortes gebrochener Stein gleicherweise zu Bau und Bauskulptur verwendet. Nicht überall lagen die Verhältnisse dabei so günstig wie in Freiberg und Naumburg, wo ein hartes aber vortreffliches Material zur Verfügung stand. In Straßburg zum Beispiel wurden die Vorzüge des rötlichen, sehr weichen Vogesen-sandsteins, der freilich die Ausarbeitung der allerzartesten Details (wie der das dünne Kreuzfahngewebe durchscheinenden schlanken Hand der Ecclesia, der sich unter der Florbinde abzeichnenden geschlossenen Augen der Synagoge) gestattete, doch allzu teuer erkaufte. Eben die Zartheit des Steins hat der Zerstörung und argen Beschädigung eines großen Teiles der Straßburger Dombildwerke Vorschub geleistet und machte die Überführung der beiden Hauptfiguren in das Dommuseum nötig. Tafel 3-

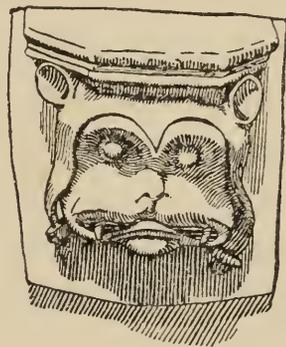
Das kostbare Marmormaterial des Braunschweiger Doppelgrabmals ist nicht nur für das 13. Jahrhundert eine seltene Ausnahme. Erst um das Jahr 1500 verwendet Tilman Riemenschneider Marmor in Verbindung mit Sandstein für die Grabplatte des Würzburger Fürstbischofs Ru- Tafel 1.

dolf von Schermburg, rötlichen Salzburger Marmor für das prunkvolle Frührenaissance-Epitaph von Rudolfs Nachfolger Lorenz von Bibra, während er den Bamberger Kaisersarkophag mit den vielfigurigen Reliefhistorien ganz aus dem feinkörnigen Solenhofer Stein arbeitete, den die Künstler der Frührenaissance sonst am liebsten für die zarte Feinarbeit kleiner Schmuckreliefs, Porträtmedaillons und Medaillenmodelle verwandt haben.

Um die Wende des 14. Jahrhunderts wurde ein neuer, sehr wirkungsvoller Bildstoff auch für große Bildwerke in dem hart brennbaren Ton gefunden, der nicht nur in Nürnberg (wo in den beiden Reihensitzender Apostelgestalten die klassischen Beispiele für stilgerechte Behandlung dieses Materials erhalten sind), sondern auch anderwärts noch bis in das 16. Jahrhundert hinein zu plastischen Arbeiten kleineren Umfangs gelegentlich verwandt worden ist.

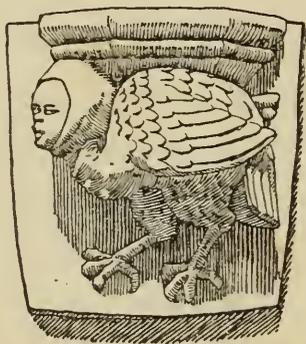
Wie weit der in weichem Zustande leicht zu formende, später im Scharfbrande verhärtende Ton den plastischen Stil weiterhin mitbestimmt habe, mag eine offene Frage bleiben. Für die Art der Formbeeinflussung durch den Bildstoff von beispielhafter Deutlichkeit ist auf alle Fälle seine Wirkung auf die Form der späteren Apostelfolge. Wie hier die Gesichtsflächen geglättet, Bart- und Haupthaare durch Rillen und Ritze, die das Modellierstäbchen gegraben hat, charakterisiert, wie die teigartig-schweren Gewandmassen mit abgerundeten Faltenzügen gelegt sind, das bringt überall den eigentümlichen Charakter der weichen konsistenten zähen Masse zu Gefühl.

Der Stil des entwickelten 15. Jahrhunderts aber beruht dann ganz wesentlich auf Holz und Schnitzmesser, obwohl natürlich auch jetzt die Meißelarbeit — Adam Kraft hat wohl nur in Stein gearbeitet — so wenig aufhört, wie ehemals die Schnitzkunst etwa ganz gemangelt hat, und wie beide Techniken stets von der des Bronzegusses begleitet gewesen sind, der sogar gegen die Renaissance hin immer mehr an Bedeutung gewinnt. Doch aber wird jetzt das Holz durch die neue Hauptaufgabe der Altarfiguren zeitweilig sehr in den Vordergrund gerückt.



In den holzgeschnitzten Figuren der Zeit spricht sich auch besonders deutlich die jetzt erreichte Stufe der gesellschaftlichen Entwicklung aus, wo der Bildschnitzer eben ganz allmählich aus handwerklicher Enge zu freiem Kunstschaffen hervortritt. Noch heute beruht ein gut Teil handwerklich-volkstümlicher Kunstübung auf dem Schnitzmesser als dem handbereitesten, allverbreitetsten Werkzeug, und ein Stück handwerklicher Art, handwerklich solider Kleinarbeit ist allen Schnitzwerken des 15. Jahrhunderts eigen: sie sind nicht frei aus dem Block gehauen, sondern Schnitt für Schnitt mit dem Messer aus dem Klotz herausgearbeitet.

Eben dies Jahrhundert hat dann aber auch erwiesen, was das unscheinbare Werkzeug in den Händen eines wirklichen Künstlers vermag; hier wird es zum Idealinstrument persönlich-künstlerischer Betätigung. Fast eins mit der Hand, die es führt, überträgt es die leisesten Formgedanken ohne spürbaren Abzug in kräftig sich ausprägender Energie auf das vergleichsweise widerstandlose und doch feste Holz, dessen natürliche Vorzüge die bedeutendsten Meister in so vollkommener Weise auszunutzen und in Wirkung zu setzen gewußt haben, daß sie auf die sonst während des ganzen Mittelalters sogar bei den Steinskulpturen der Außenarchitektur durchweg übliche Erhöhung der Wirkung durch vielfarbige Fassung verzichtet haben, konsequenterweise verzichten mußten, wollten sie nicht die auf der zarten Textur des Holzes beruhenden feinsten Reize ihres Materiales selbst wieder zerstören.



Der Neigung des 15. Jahrhunderts zum Reichtum des Details, zu bald wuchtig geschlossener, bald flimmernder Licht- und Schattenwirkung kam das Holz vortrefflich entgegen. Seine schöne und dichte, dabei gleichmäßige Textur gestattet jede Art der Behandlung. Seine Oberfläche läßt sich gleich gut glätten und aufrauen, kerben

und rillen, in breit gewellten und eckig gebrochenen Flächen bearbeiten, und endlich gestattet es in einem Umfange wie so leicht kein Bildstoff sonst die kühnsten, tiefe Schatten erzeugenden Unterschneidungen. Seine Gefügigkeit verlockte dann freilich auch bisweilen zu gewagtem Experimentieren und zur Ausbildung rein technischer Raffinements und das führte weiter dann zu dem Unternehmen, das in Holz allenfalls erträgliche und erlaubte in dem anders garteten Steinmaterial zu wiederholen, wobei die Grenze zwischen Kunst und Künstelei bisweilen nicht sauber innegehalten ist. Fast auf allen Entwicklungsstufen neigten die deutschen Künstler dazu, die Fähigkeiten des Materials zu überanstrengen, was dann sehr leicht zur Stillosigkeit führt, über die man nur darum gern hinwegsieht, weil jede Form ganz aus übermächtigem Bedürfnis geboren ist.

Der doppelten Versuchung des Materials haben auch die Meister des 15. Jahrhunderts nicht immer widerstanden. Gerade bei ihnen aber wird es deutlich, wie der Reichtum stets neuer, aus unerschöpflicher Quelle hervorströmender Formmotive einer noch ganz unverbrauchten, ganz elementaren Erfindungskraft entspringt, die sich in ihrem Reichtum selbst nicht zu fassen weiß.

Erst gegen das Ende des Jahrhunderts, hier etwas früher, dort etwas später, wird das Bestreben bemerkbar, die flutenden Formenmassen der Gewänder einzudämmen, zu ordnen und zu organisieren.

Wie weit in dieser Richtung ein deutscher Meister aus eigenem Vermögen schon um das Jahr 1490 gelangen konnte, zeigt die Reihe der Blütenburger Figuren, die

Tafel 66

im ganzen genommen aber doch eine Ausnahme bilden. Gerade dem schon etwas allgemeinen und beinahe zu lyrisch-weichen Formenadel dieser Bildwerke gegenüber tritt das Männliche, das prachtvoll Drängende und Strömende, das heiß Dramatische des Stils, über den die großen Meister der Spätgotik geboten, in seiner ganz einzigartigen Kraft hervor. Und ebenso ihr hochbedeutendes Vermögen individualisierender Charakteristik, das auf dem Boden wirklicher Lebenserfahrung gewachsen ist. Das für unseren Geschmack vielleicht oft etwas zu pointierte Herausarbeiten der Charaktere war eine Forderung und ein Ergebnis der Zeit, die auf allen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens die geschlossenen Gruppenverbände des Mittelalters sich in persönliche Kräfte selbstbestimmter Einzelner auflösen sah.

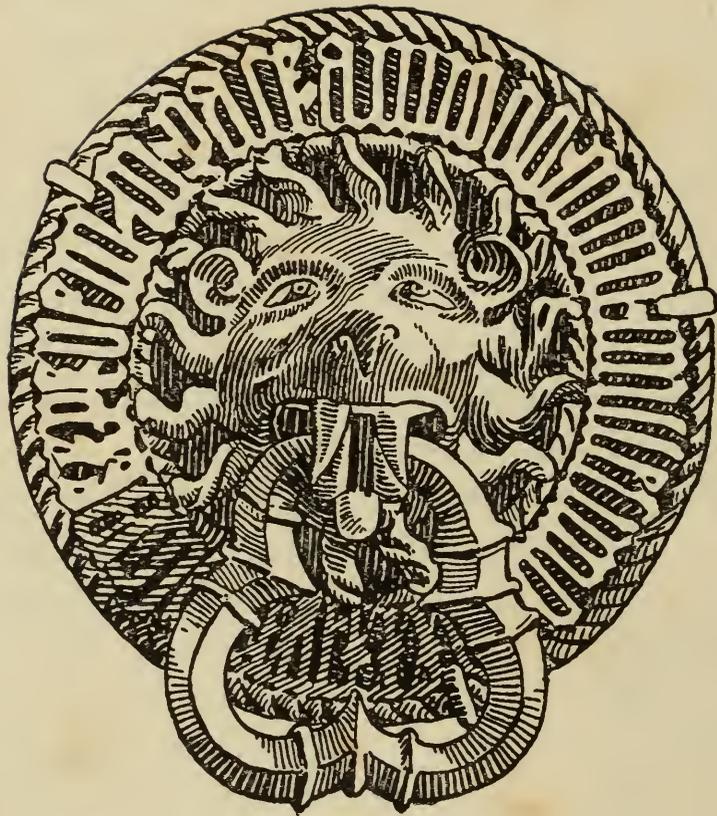


Diese große, reichtenwickelte, scheinbar auch noch eine reiche Zukunft verheißende Epoche fand dann noch vor der Mitte des 16. Jahrhunderts ein schnelles Ende. Für die Großplastik ist die Zeitströmung der Renaissance, deren Auf-

gabe auch hier gewesen wäre, die auseinanderströmende Kraft zu intensiver Wirkung zu sammeln, kein Anlaß zu neuer Entfaltung oder auch nur zur entschlossenen Durchführung der bereits angerührten Probleme geworden. Auf diesem Gebiet scheinen die Kräfte, merkwürdig genug, vorzeitig erschöpft. Dafür erlebte die Kleinkunst eine neue, ganz erstaunliche Blüte. Wenn die deutschen Bildhauer da, wo sie zu großen Abmessungen greifen, den großen Entwurf nicht ganz auszufüllen vermögen, so sind sie im Kleinsten jetzt immer noch unerschöpflich reich. Hinzugewonnen aber haben sie nun noch den spezifischen Renaissancecharakter innerer Größe, wirklicher Monumentalität, die an kein Format gebunden ist, weil sie in der Gesinnung beruht.

Es ist unmöglich, in dem Umkreis der bildenden Künste ein Werk von der programmatischen Bedeutung zu bezeichnen, die für das sittlich-religiöse Leben der Epoche Luthers Schrift „Über die Freiheit eines Christenmenschen“ hat, mit der schlagenden antitetischen Lösung des Problems, man müßte denn auf Dürers vier Apostel verweisen. Die Erklärung für diese Tatsache mag darin gefunden werden, daß die tiefsten Bedürfnisse, die in Deutschland nie künstlerischer, sondern stets sittlicher Natur waren, hier immer zuerst und am entschiedensten ihre Befriedigung forderten, vielleicht auch darin, daß der schöpferische Geist in freieren Formen sich bewegt als die bildende Hand.

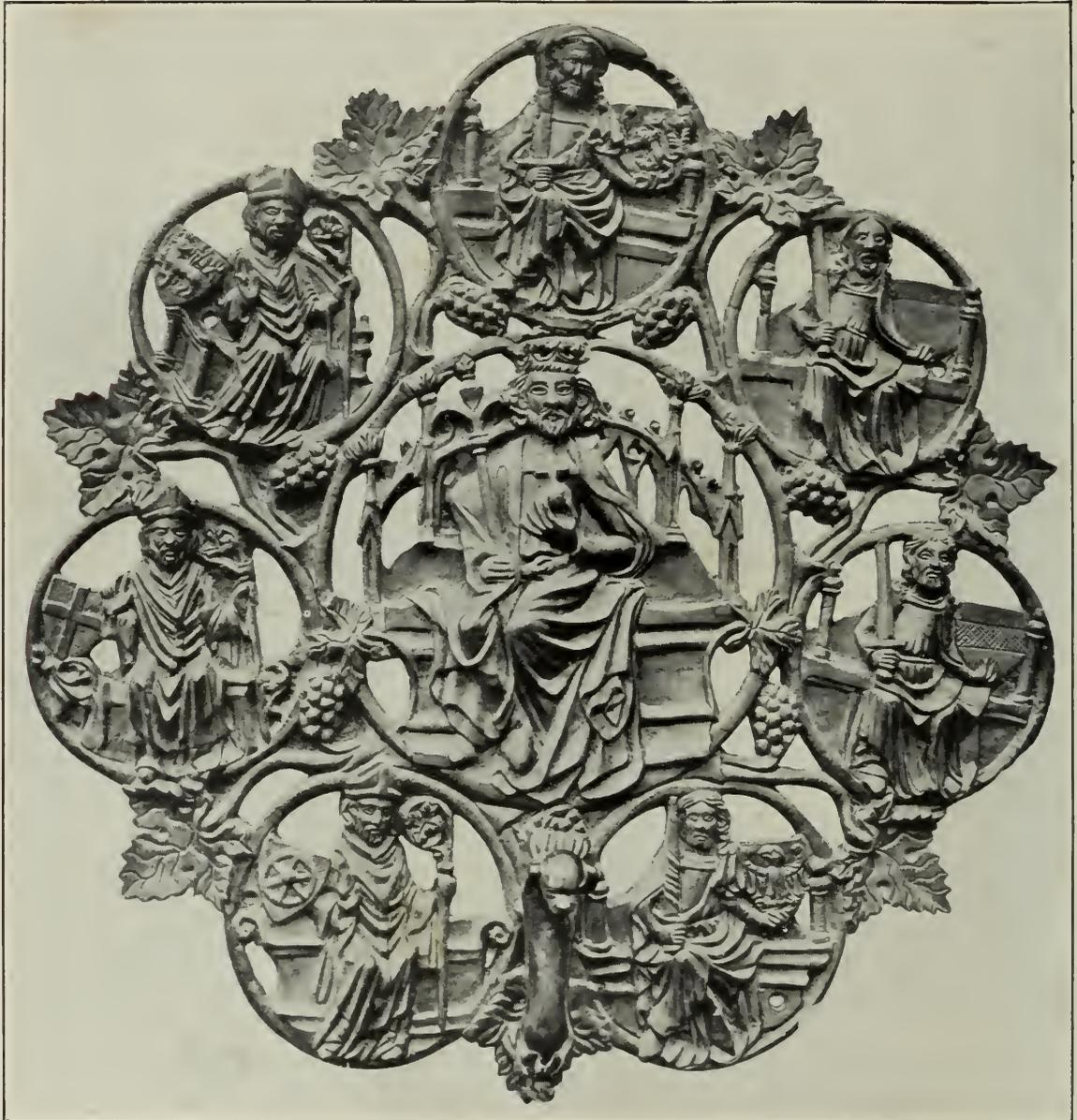
MAX SAUERLANDT.





phot. F. H. Bödecker, Hildesheim.

Tafeln

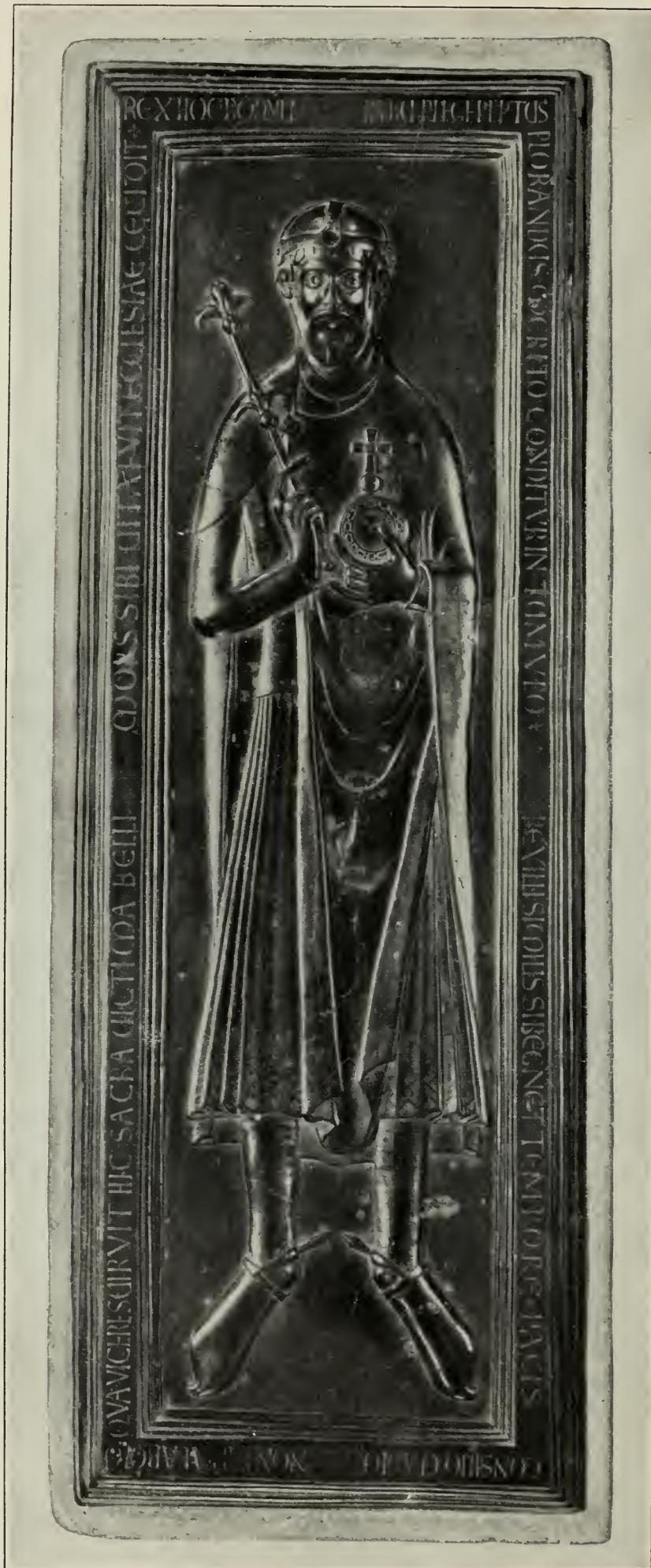


phot. Joh. Nöhring, Lübeck.



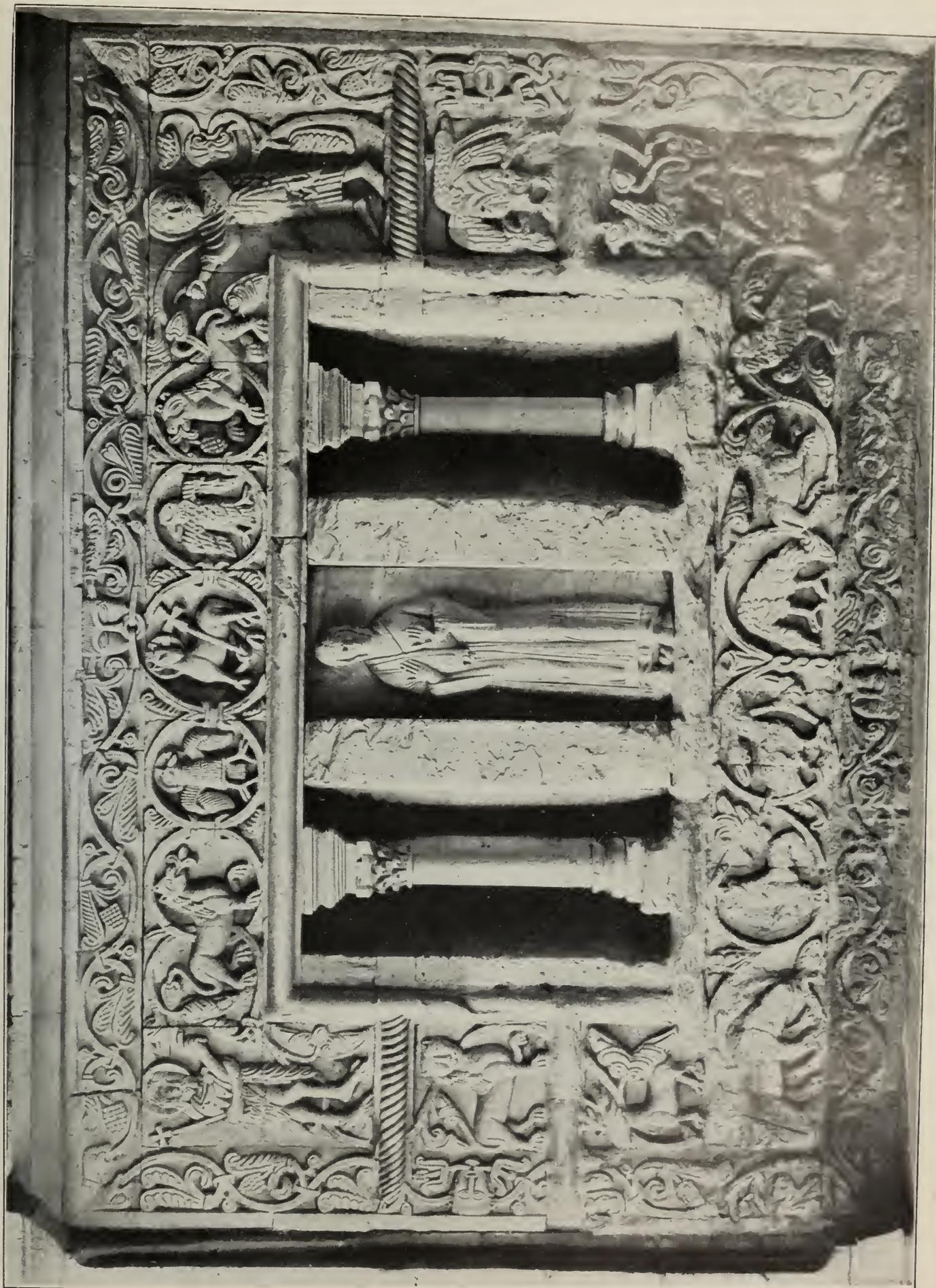
Christus am Kreuz.

Eichenholz. Um das Jahr 1000. Braunschweig, St. Blasius-Dom.



phot. Dr. F. Stœdtner, Berlin NW.

Grabplatte König Rudolfs von Schwaben.
 Bronzeguß. Um 1080. Merseburg, Dom.



phot. Ernst Klobe, Quedlinburg.

Stuckrelief mit Grabfigur.

2. Viertel des XII. Jahrhunderts, Gemme i. Harz, Stiftskirche.



phot. Dr. F. Stödtner, Berlin NW.

Christus.

Bemaltes Stuckrelief. Anfang des XIII. Jahrhunderts. Halberstadt, Liebfrauenkirche.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Philippus (?).

Bemaltes Stuckrelief. Anfang des XIII. Jahrhunderts. Halberstadt, Liebfrauenkirche.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Maria.

Detail aus der Kreuzigungsgruppe
im Dom zu Halberstadt. (Tfl. 9.)



phot. E. Schröder, Halberstadt.

Holzgeschnitzte Kreuzigungsgruppe.

1. Drittel des XIII. Jahrhunderts. Halberstadt, Dom.



phot. Ernst Kliche, Quedlinburg.

Grabstein einer Aebtissin.

Um 1230. Quedlinburg, Stiftskirche.



phot. Georg Behrens, Braunschweig.

Marmorgrabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde.

Um 1227. Braunschweig, St. Blasius-Dom.



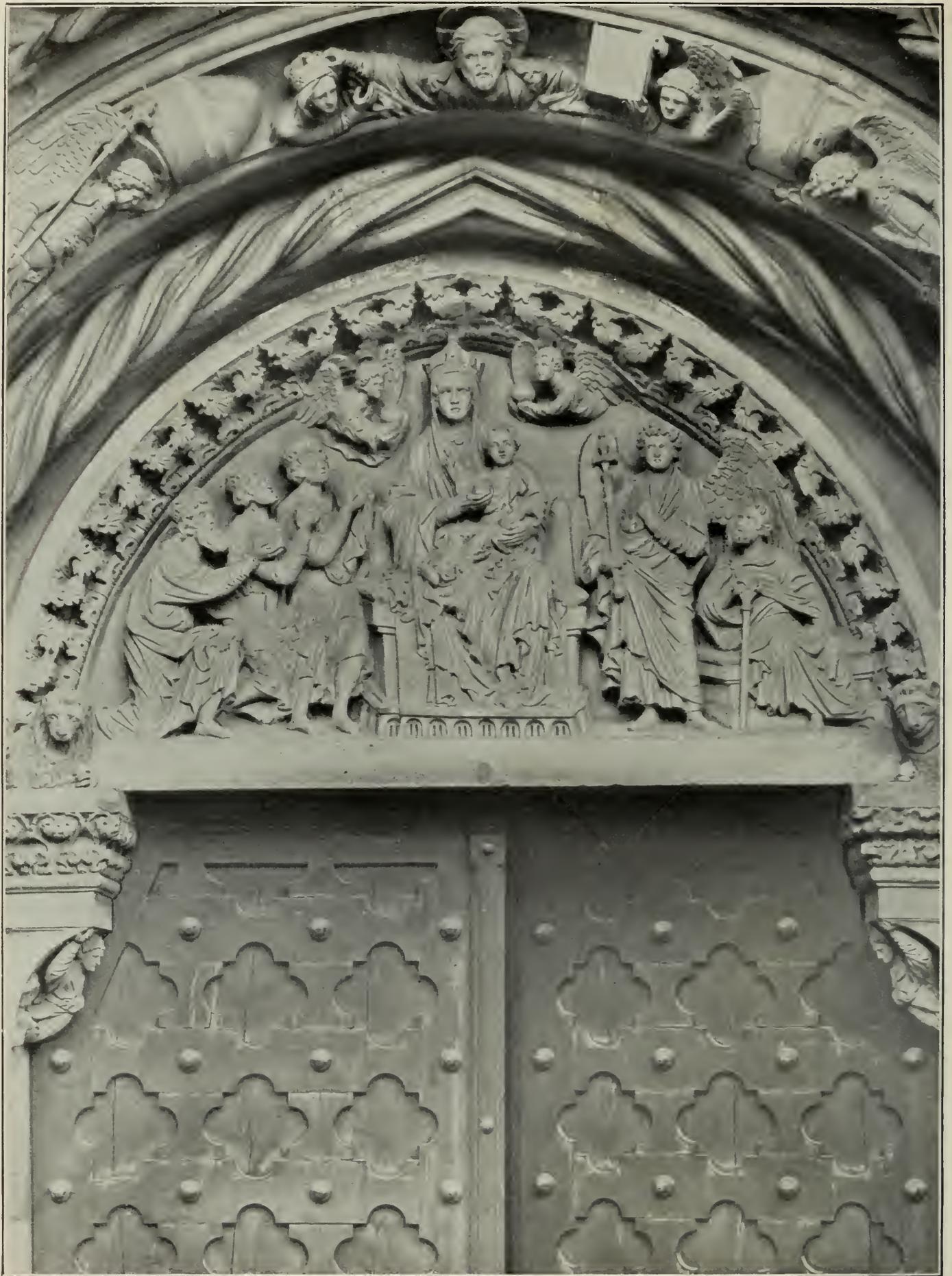
phot. Karl Tirpitz, Wechselburg.

Aus Eichenholz geschnitzte Kreuzigungsgruppe.
Um 1230. Wechselburg, Schloßkirche.



phot. Karl Tirpitz, Weichselburg.

Kanzel.
Um 1230. Weichselburg, Schloßkirche.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Tympanon der Goldenen Pforte.
Sandstein. Um 1225. Freiberg in Sachsen, Dom.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Eklesia (?) und Aaron.

(Detail des rechten Gewändes der Goldenen Pforte Tfl. 14)
Um 1225. Freiberg in Sachsen, Dom.



phot. B. Haaf, Bamberg.

Zwei Apostelpaare
von der Südschranke des Georgenchors
im Dom zu Bamberg. Um 1290.



phot. B. Haaf, Bamberg

Zwei Prophetenpaare

von der Nordschranke des Georgenchors im Dom zu Bamberg. Um 1220.



phot. B. Haaf, Bamberg.

Prophetenpaar und Verkündigungseengel

von der Nordschranke des Georgenchors im Dom zu Bamberg. Um 1220, der Engel um 1240.



phot. B. Haaf, Bamberg.

Zwei Prophetenpaare
von der Nordschranke des Georgenchors im Dom zu Bamberg. Um 1220.



phot. B. Haaf, Bamberg.

Apostel auf den Schultern von Propheten
vom linken Gewände des Fürstenportals am Dom zu Bamberg. Um 1230.



Das jüngste Gericht.

Tympanon des Fürstenportals am Dom zu Bamberg. Um 1240.

phot. B. Haaf. Bamberg.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Kaiser Heinrich, Kaiserin Kunigunde, der h. Stephanus
vom linken Gewände des südl. Ostportals am Dom zu Bamberg. Um 1240.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Der h. Petrus, Adam und Eva
vom rechten Gewände des südl. Ostportals am Dom zu Bamberg. Um 1240.



Der Kopf Kaiser Heinrichs.
Bamberg, Dom. (Vgl. Tfl. 22.)



Der Kopf der Kaiserin Kunigunde.
Bamberg, Dom. (Vgl. Tfl. 22.)

phot. Dr. F. Steodner, Berlin NW.

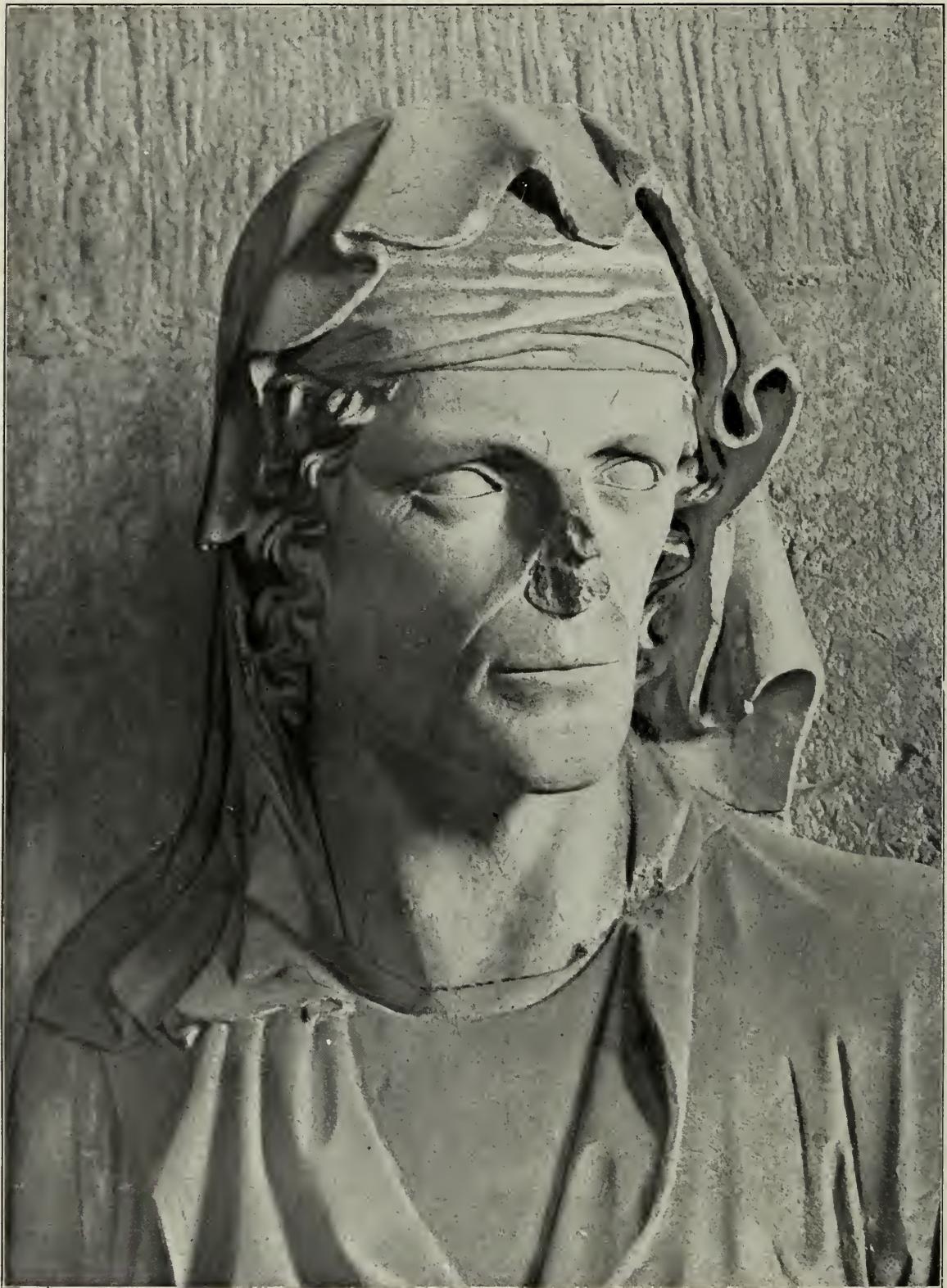


phot. B. Haaf, Bamberg.

Der Kopf Adams.
Bamberg, Dom. (Vgl. Tfl. 23)



Der Kopf Evas.
Bamberg, Dom. (Vgl. Tfl. 23.)



phot. Dr. F. Stödtner, Berlin NW.

Kopf der Sibylle.
Bamberg, Dom. (Vgl. Tfl. 27.)



phot. B. Haaf, Bamberg.

Die Sibylle und Maria im Dom zu Bamberg.

Um 1245.



phot. B. Haaf, Bamberg.

Kopf eines Propheten.

Vom Nordwestturm des Doms zu Bamberg.



phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin NW.

Maria.

Bamberg, Dom. (Vgl. Tfl. 27.)



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Kopf der Ekklesia.
Bamberg, Dom. (Vgl. Tfl. 31.)



phot. B. Haaf, Bamberg.

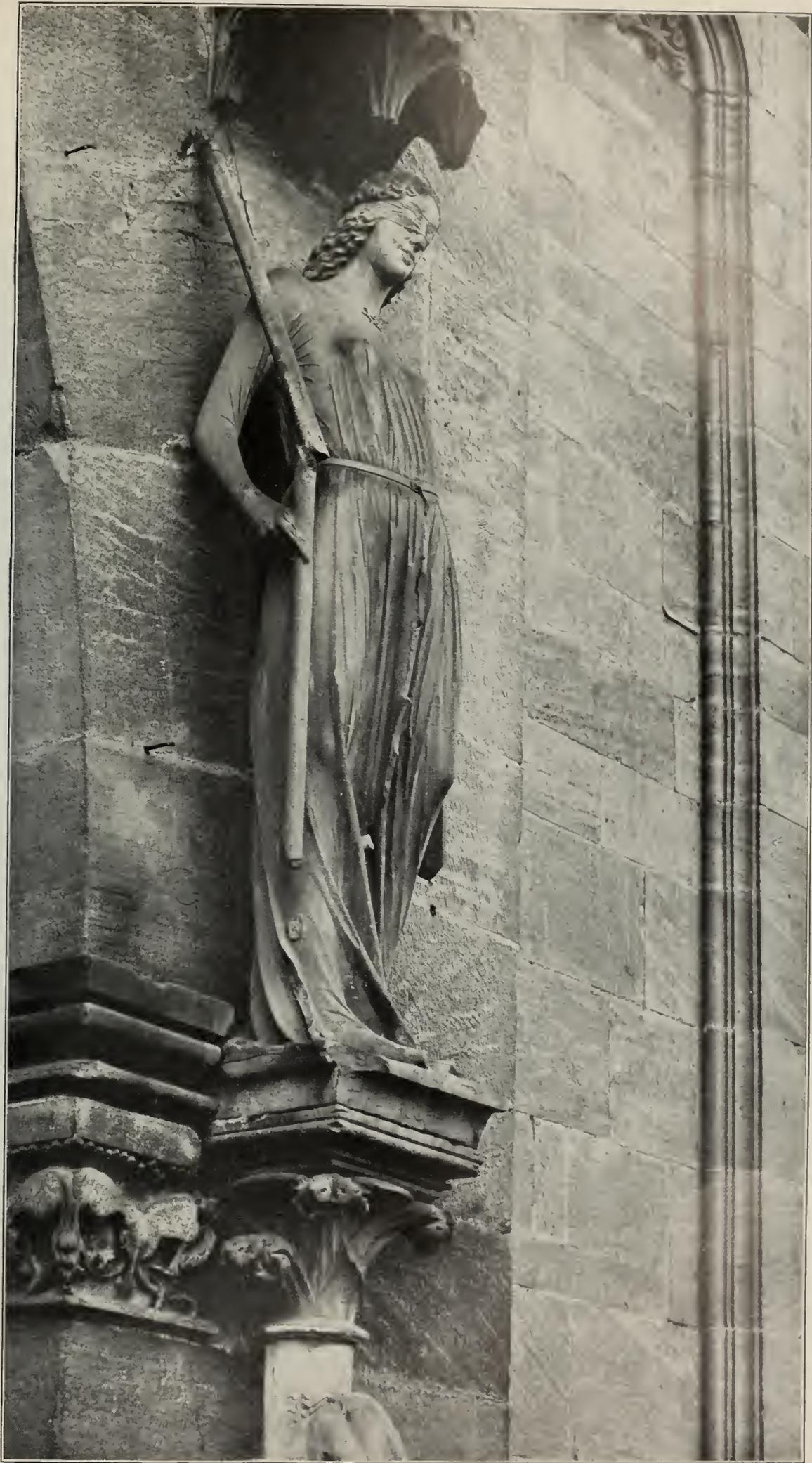
Ekklesia

zur Seite des Fürstenportals am Dom zu Bamberg. Um 1245.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Kopf der Synagoge.
Bamberg, Dom. (Vgl. Tfl. 33.)



phot. B. Haaf, Bamberg.

Synagoge

zur Seite des Fürstenportals am Dom zu Bamberg. Um 1245.



phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin NW.

Kopf des Reiters.
Bamberg, Dom. (Vgl. Tfl. 35.)



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Der Reiter
im Dom zu Bamberg.



phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin NW.

Die vier Evangelisten

von der Engelssäule im südlichen Querschiff des Straßburger Münsters. 2. Viertel des XIII. Jahrh.



phot. Manias & Cie., Strassburg.

Der Tod Mariae.

Linke Portallunette des südlichen Querschiffes des Strassburger Münsters. 2. Viertel des XIII. Jahrh.



phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin NW.

Ekklesia.

Am südl. Querschiff des Straßburger Münsters. Mitte des 13. Jahrhunderts.



phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin NW.

Synagoge.

Am südl. Querschiff des Straßburger Münsters. Mitte des 13. Jahrhunderts.



phot. Manias & Cie., Strassburg.

Törichte Jungfrau.

Vom südlichen Seitenportal der Westfassade des Straßburger Münsters. 2. Hälfte des XIII. Jahrhunderts.



phot. Manias & Cie., Strassburg.

Siegreiche Tugend.

Vom nördlichen Seitenportal der Westfassade des Straßburger Münsters. 1. Hälfte des XIII. Jahrhunderts.



phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin NW.

Verführer und Verführte.

Vom südl. Seitenportal der Westfassade des Straßburger Münsters. Zweite Hälfte des XIII. Jahrhunderts.



phot. Dr. F. Stoddner, Berlin NW.

Fünf Propheten.

Vom Mittelportal der Westfassade des Straßburger Münsters. Ende des XIII. Jahrhunderts.



phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin NW.

Hermann und Reglindis.

Im West-Chor des Naumburger Domes. (Vgl. Tfl. 45.)



phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin NW.

Hermann und Reglindis.

Stifterfiguren im West-Chor des Naumburger Domes. Um 1270.



phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin NW.

Ekkehard und Uta.

Im West-Chor des Naumburger Domes. (Vgl. Tfl. 47.)



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Ekkehard und Uta.
Stifterfigur im West-Chor des Naumburger Domes. Um 1270.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Wilhelm von Kamburg.

Stifterfigur im West-Chor des Naumburger Domes. Um 1270.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Markgraf Dietrich.

Stifterfigur im West-Chor des Naumburger Domes. Um 1270.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Der Gekreuzigte.

(Detail.) Am Mittelpfeiler des Lettnerportals im Naumburger Dom. Um 1270.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Markgräfin Gepa.

Stifterinfigur im West-Chor des Naumburger Domes. Um 1270.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Maria.

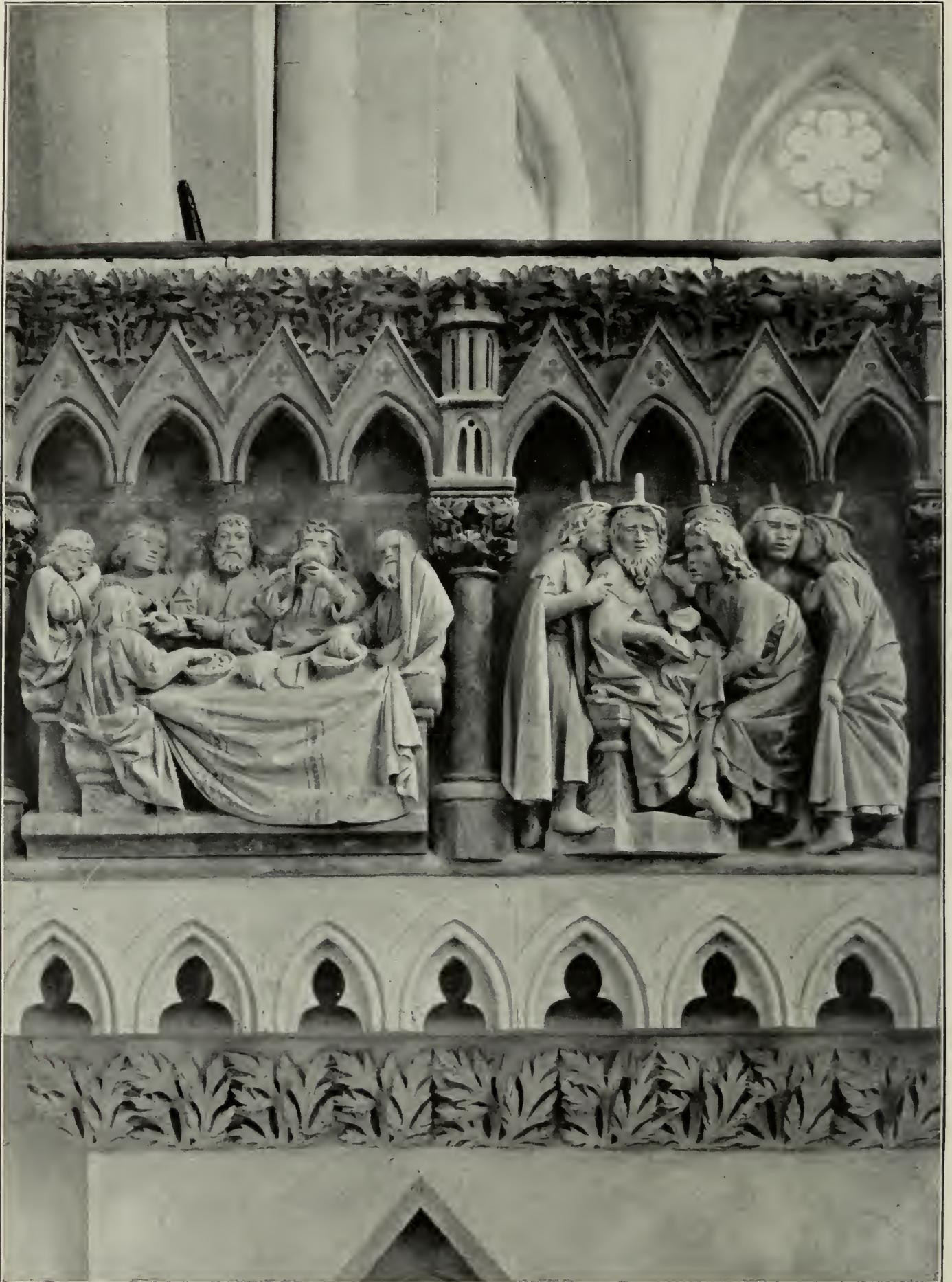
Am Westlettner des Naumburger Domes. Um 1270.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Johannes.

Am West-Lettner des Naumburger Domes. Um 1270.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Das Abendmahl, das Blutgeld.

Am West-Lettner des Naumburger Domes. Um 1270.



phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin NW.

Die Gefangennahme, die Verleugnung.
Am Westlettner des Naumburger Domes. Um 1270.



phot. Dr. F. Stödtner, Berlin NW.

Konsole.

Vom Schönen Brunnen in Nürnberg. 1385—1396.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Der Kurfürst von Trier und Gottfried von Buillon.

Vom Schönen Brunnen in Nürnberg. 1385 - 1396.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

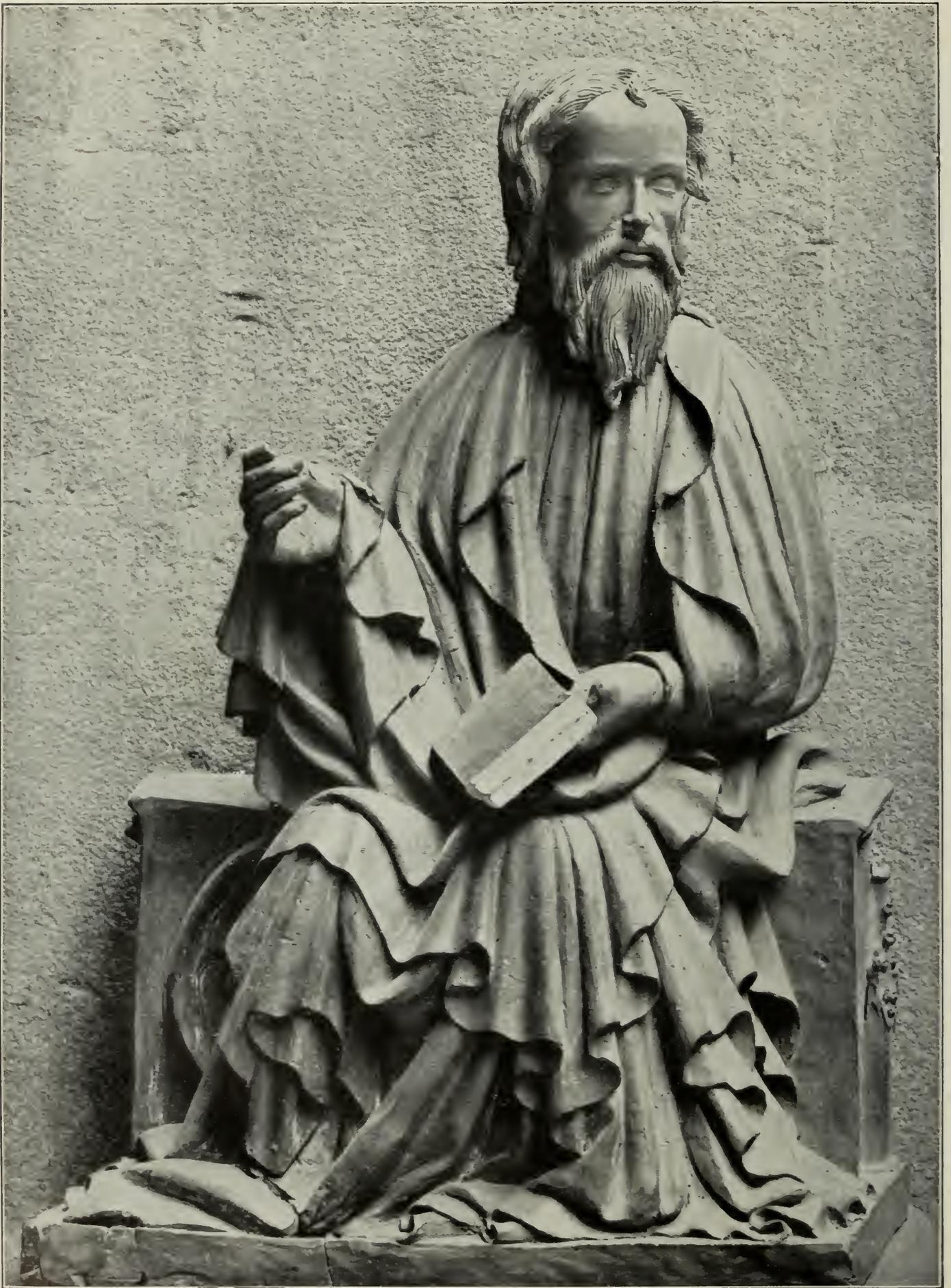
Kopf des Königs Artus.
Vom Schönen Brunn in Nürnberg. 1385—1396.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Zwei Kurfürsten.

Vom Schönen Brunnen in Nürnberg. 1385—1396.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Apostel.

Aus gebranntem Ton. Nürnberg, Germanisches Museum. Um 1390.



phot. Dr. F. Stuedtner, Berlin NW.

Apostel Thomas.

Aus gebranntem Ton. Nürnberg, Frauenkirche. Um 1390.



phot. Ferd. Schmidt, Nürnberg.

Madonna.

Farbig gefaßte Holzskulptur. Nürnberg, Chor von St. Sebald. Um 1430.



phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin NW.

Des Schlüsselfeldersche Christophorus.
Sandstein. Nürnberg, St. Sebald 1442.



phot. Friedr. Hoefle, Augsburg.

Hans Multscher, Der h. Georg.

Vom ehemaligen Hochaltar der Pfarrkirche in Sterzing. Vor 1458.



phot. Friedr. Hoefle, Augsburg.

Hans Multscher, Madonna.

Vom ehemaligen Hochaltar der Pfarrkirche in Sterzing. Vor 1458.



phot. C. Teufel, München.

Mathaeus.

Blutenburg, im Chor der Klosterkirche. Ende des 15. Jahrhunderts.



Maria.

Blutenburg, im Chor der Klosterkirche. Ende des 15. Jahrhunderts.



Thomas.

phot. C. Teufel, München.



phot. C. Teufel, München.

Erasmus Grasser, S. Paulus und Jacobus propheta.
Vom Chorgestühl der Frauenkirche in München. Ende des 15. Jahrhunderts.



phot. C. Teufel, München.

Erasmus Grasser, S. Philippus und Sophonias propheta.
 S. Symon und Malachias propheta.
 Vom Chorgestühl der Frauenkirche in München. Ende des 15. Jahrhunderts.



phot. C. Teufel, München.

Tilman Riemenschneider, S. Simon.

Aus der Marienkapelle in Würzburg. München, Bayrisches Nationalmuseum. Um 1500.



phot. C. Teufel, München.

Deckplatte vom Grabmal des h. Simpertus, Bischofs von Augsburg.
Kalkstein. 1492. München, Bayrisches Nationalmuseum.



Tilman Riemenschneider, Köpfe Adams und Evas.

1491—1493. (Vgl. Tfl. 73.)



phot. Dr. F. Stöckner, Berlin NW.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Tilman Riemenschneider, Adam und Eva.
Vom Südportal der Marienkirche in Würzburg. 1491—1493.



phot. Dr. F. Stödtner, Berlin NW.

Tilman Riemenschneider, Der Marienaltar
in der Herrgottskirche zu Creglingen. Um 1495 bis um 1499.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Tilman Riemenschneider, Mittelgruppe des Marienaltars.
Creglingen. (Vgl. Tfl. 74.)



phot. Hofphotograph Gundermann, Würzburg.

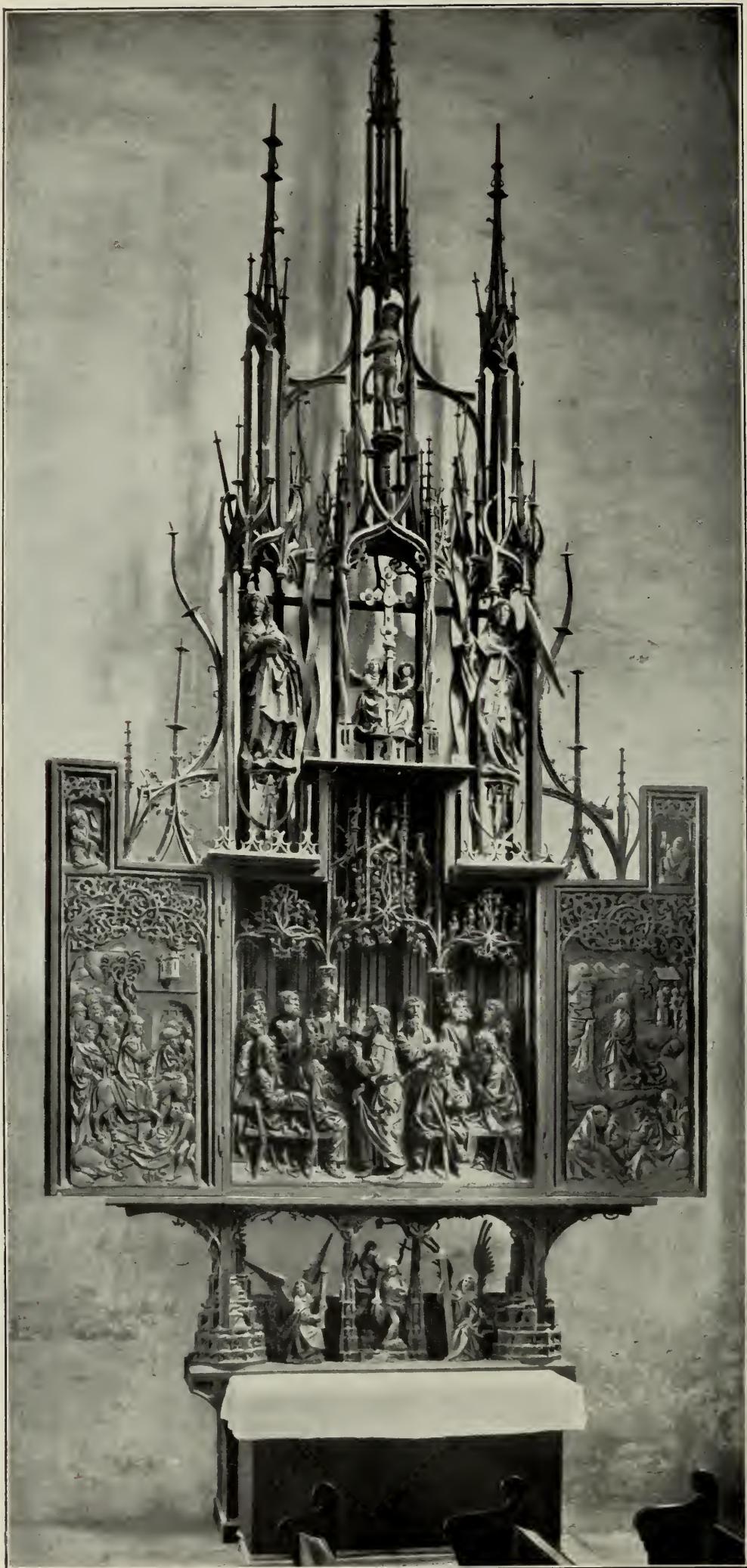
**Tilman Riemenschneider, Grabmal des
Ritters Conrad von Schaumburg.**

(† 1499.) Würzburg, Marienkapelle.



phot. Hofphotograph Gundermann, Würzburg.

Tilman Riemenschneider, Doppelmadonna.
Etwa 1500—1505. Würzburg. Städtisches Museum.



phot. Neue Photogr. Gesellschaft Steglitz.

Tilman Riemenschneider, Der h. Blutaltar.
Pfarrkirche zu St. Jacob in Rothenburg o/T. 1499—1505.



phot. Neue Photograph. Gesellschaft Steglitz.

Tilman Riemenschneider, Mittelgruppe des h. Blutaltars.

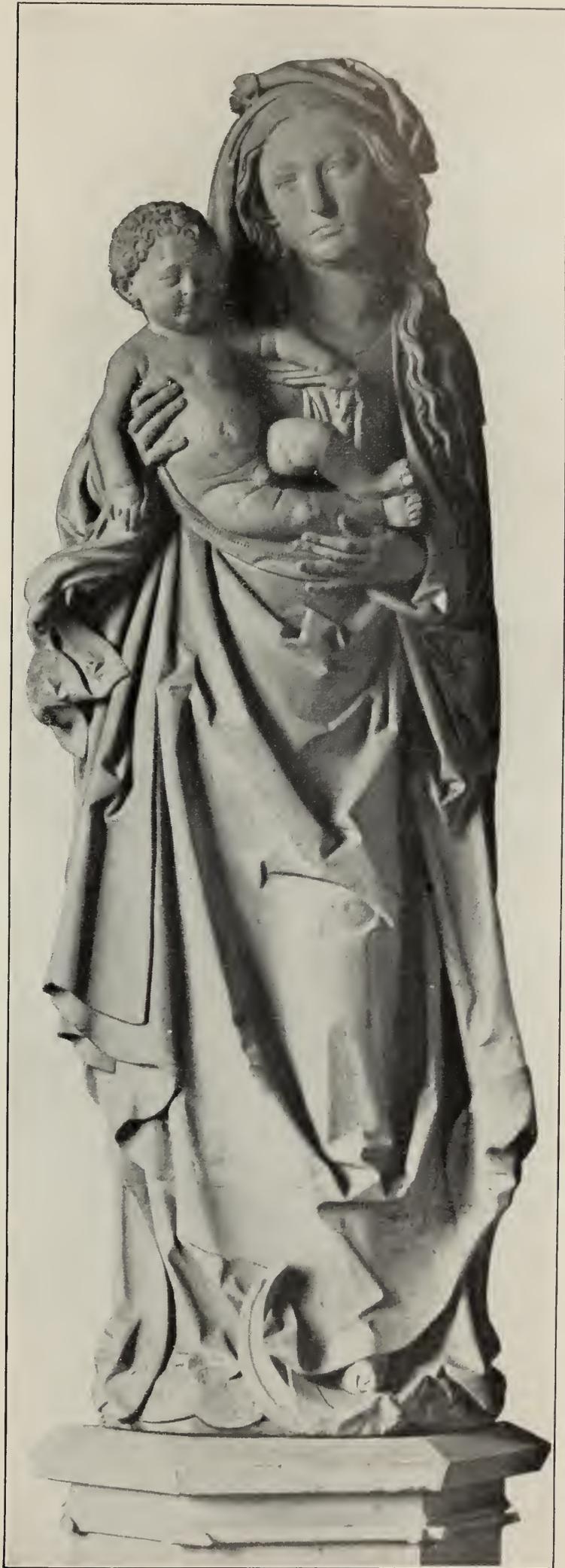
Rothenburg o/T. (Vergl. Tafel 78.)



phot. Christof Müller, Nürnberg.

Tilman Riemenschneider, Die h. Elisabeth.

Die Hände mit Attributen ergänzt. Etwa 1506
bis 1510. Nürnberg. Germanisches Museum.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

Tilman Riemenschneider, Madonna.
Frankfurt a/M. Städelsches Institut. Um 1510.



phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin NW.

Tilman Riemenschneider, Feuerprobe und Krankenbett.

Reliefs vom Grabmal Kaiser Heinrichs u. Kaiserin Kunigundes. Bamberg, Dom. 1499—1513.



phot. Dr. F. Stuedtner, Berlin NW.

Tilman Riemenschneider.

Deckplatte des Grabmals für Kaiser Heinrich und
Kaiserin Kunigunde. Bamberg, Dom. 1499—1513.



phot. Christof Müller, Nürnberg.

Veit Stoß, Madonna mit dem Kind.
Um 1510. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.



Veit Stoß. Schrein des Marienaltars
in der Marienkirche zu Krakau. 1417—1486.



phot. Christof Müller, Nürnberg.

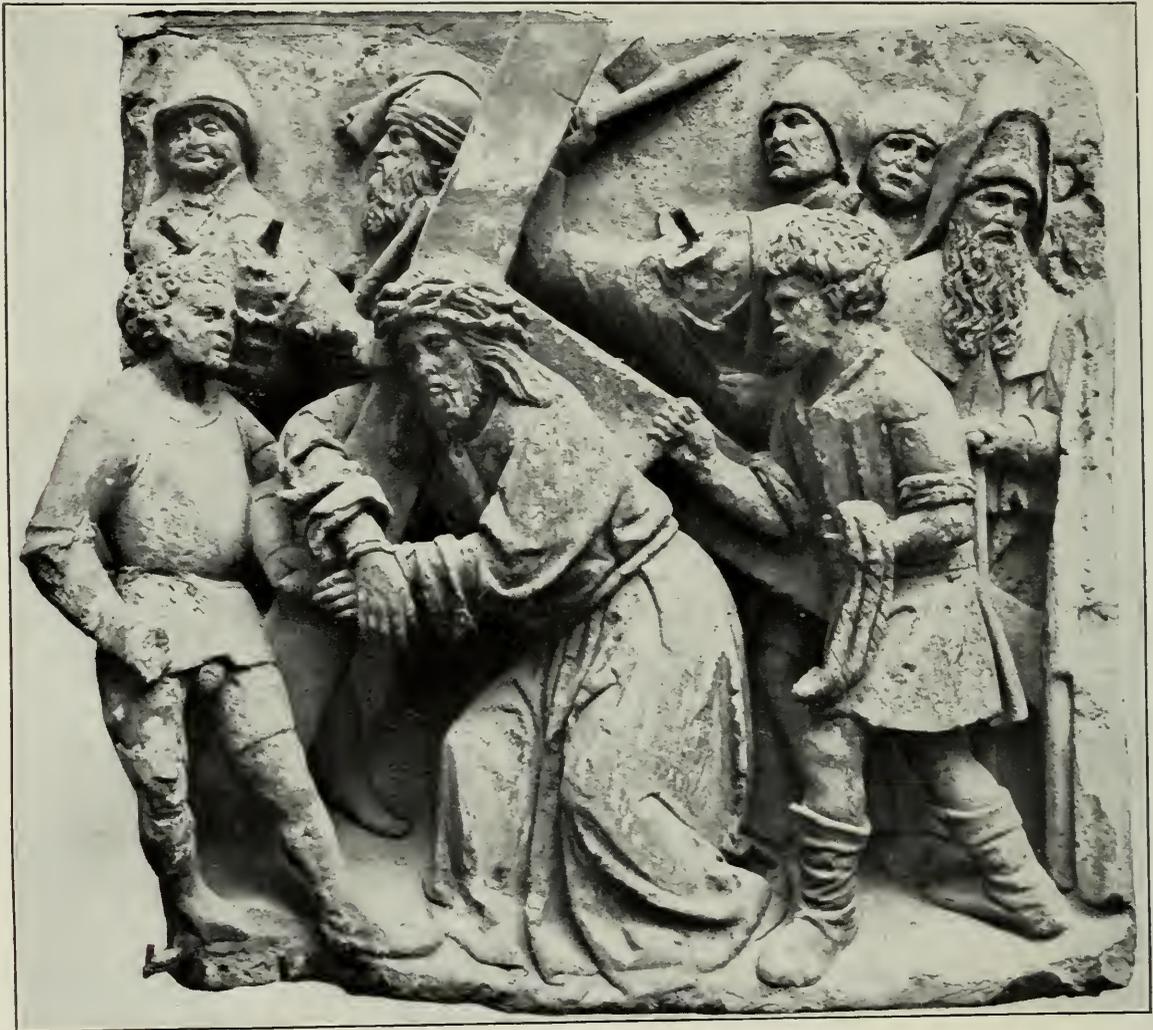
Veit Stoß, Abendmahl, Gebet in Getsemane, Gefangennahme.

Sandsteinreliefs in der Sebalduskirche in Nürnberg. 1499.



phot. Christof Müller, Nürnberg.

Veit Stoß, Der Englische Gruß.
1518. Nürnberg, St. Sebald.



phot. Dr. F. Stödtner, Berlin NW.

Adam Kraft, Die 5. Station auf dem Wege zum Johanniskirchhof.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Etwa 1506.



phot. Dr. F. Stodtner, Berlin NW.

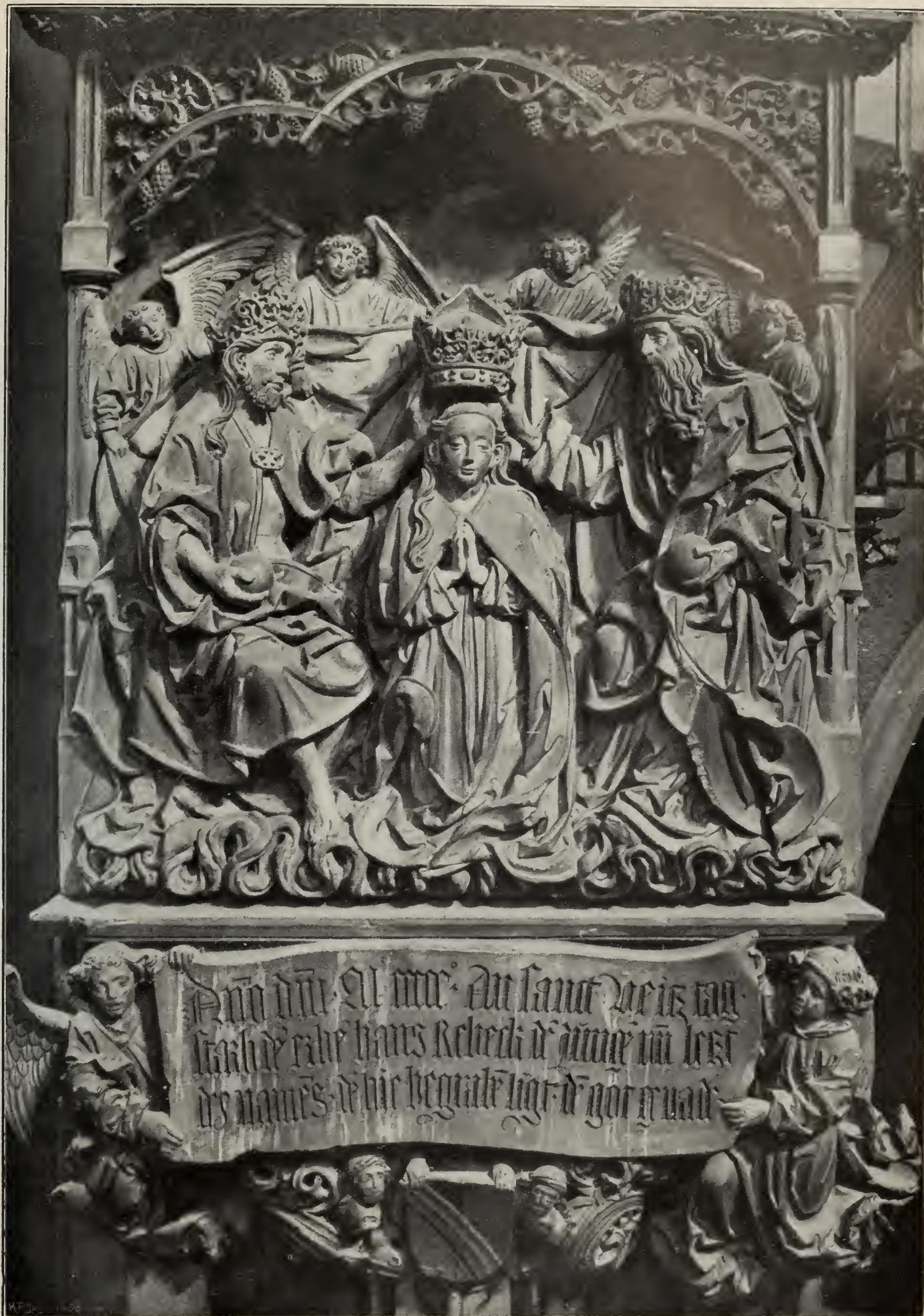
Adam Kraft, Die 1. und 2. Station auf dem Wege zum Johanniskirchhof.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Etwa 1506.



phot. Christof Müller, Nürnberg.

Madonna auf der Mondsichel.

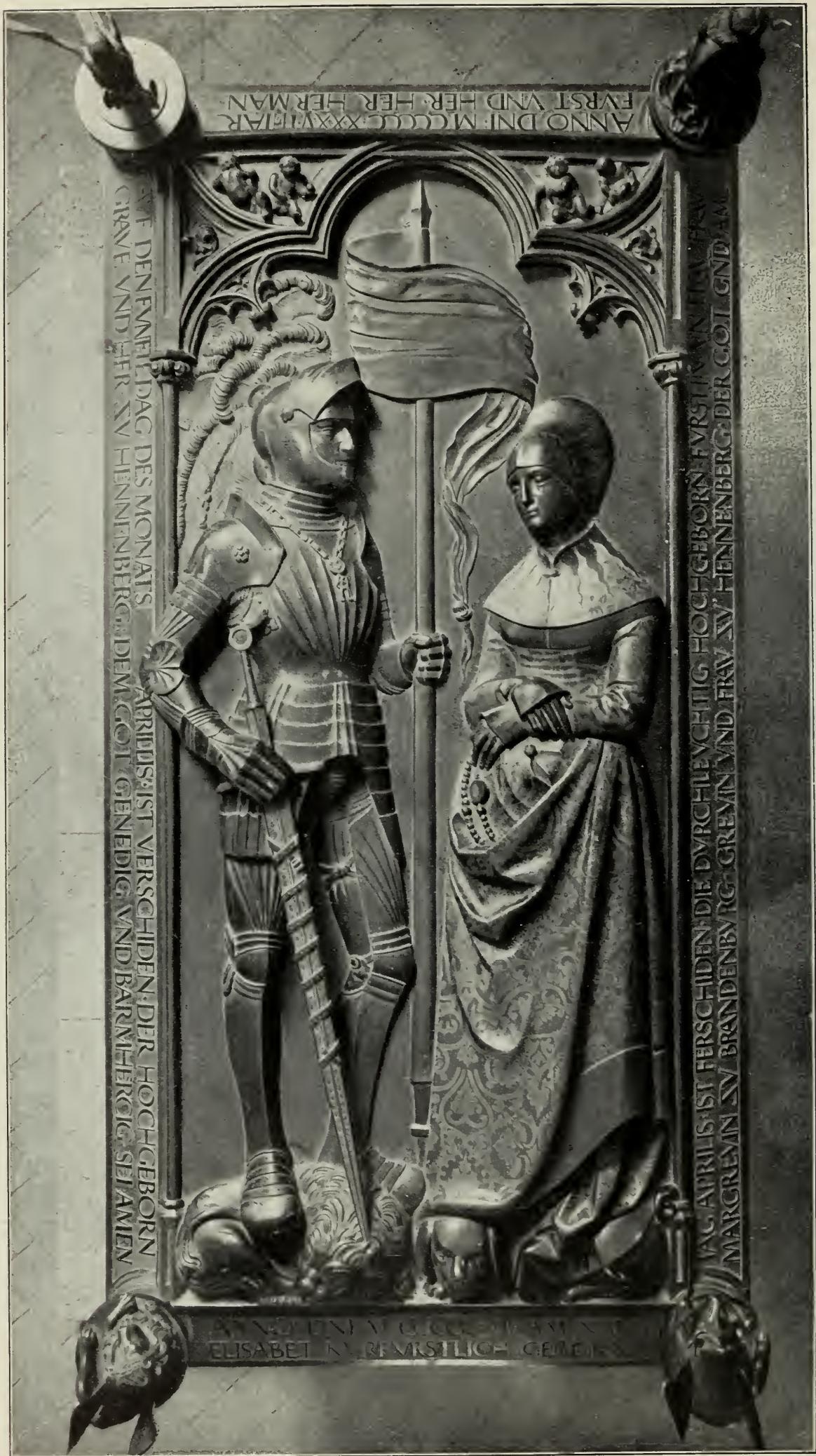
Aus einem Dorfe bei Dortmund. Um 1528.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.



phot. Dr. F. Stödtner, Berlin NW.

Adam Kraft, Das Rebeckische Epitaph.

1500. Nürnberg, Frauenkirche.



phot. Dr. F. Stoeltner, Berlin NW.

Peter Vischer d. Ä., Grabmal des Grafen von Henneberg und seiner Gemahlin.
 Römhild. 1508.



phot. Albert Enderling, Magdeburg.

Peter Viseher d. Ä., Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg
im Dom zu Magdeburg. 1495.



phot. Christof Müller, Nürnberg.

Peter Vischer d. Ä. (?), Zwei Apostel vom Sebaldusgrabe.
Nürnberg. (Vgl. Tfl. 95.)



phot. Christof Müller, Nürnberg.

Peter Vischer d. Ä., Das Sebaldusgrab.

Nürnberg, St. Sebald. 1508—1519.



phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin NW.

ERLÄUTERUNGEN.

1. Bronzeadler auf dem Lettner des Domes in Hildesheim.

Der mit blanken Krallen auf einem drachenartigen Untier sitzende Adler — ein Symbol des Sieges über die Sünde — ist bestimmt als Lesepult zu dienen, mit den Zapfen ist er in die Brüstung der Lesekanzel eingelassen, die geöffneten Flügel bilden die Rücklage für das aufgeschlagene Buch, das unten von zwei hakenförmig aufgebogenen Schwungfedern gehalten wird.

2. Bronzener Portalbeschlag am Lübecker Rathaus. Um 1400. 0,62 m.

Der Portalbeschlag des Lübecker Rathauses gibt eine symbolische Darstellung des hl. römischen Reiches deutscher Nation unter dem Bilde des inmitten der sieben Kurfürsten thronenden Kaisers. Weinranken mit Trauben und gezackten Blättern bilden sieben, einen achten größeren umkränzende Ringe. In der Mitte sitzt der Kaiser auf einem Thron mit gotisch durchbrochener Rückwand, umher unten beginnend, nach links fortschreitend, zunächst die drei geistlichen Kurfürsten von Mainz, Köln und Trier als Erzkanzler durch Deutschland, Italien und Gallien mit Arelat (Burgund), jeder mit der Mitra bekrönt, den Krummstab haltend, mit der Rechten segnend, neben ihnen die Wappen der Stifter; dann die weltlichen Kurfürsten von Böhmen, Pfalz, Sachsen und Brandenburg, Erzschenk, Erztruchseß, Erzmarschall und Erzkämmerer, barhäuptig mit erhobenen Schwert, den Wappenschild haltend.

3. Christus am Kreuz im Braunschweiger Dom. Eichenholz. Um das Jahr 1050.

Christus, noch mit langem Gewand bekleidet, nicht als der schmerzhaft Leidende, sondern ruhig gefaßt wie in Erfüllung einer unabweislichen Pflicht. Mit den denkbar geringsten Mitteln ist die lebensgroße Figur aus dem Stamm herausgearbeitet: Große mit dem Hohl-eisen in langen Zügen ausgekehlte Faltentäler laufen von den Ärmelenden der ausgespannten Arme über die Brust zu den Hüften und weiter bis zum Saum des hemdartigen Rockes, das Gesicht ist in großen Flächen zurecht gehalten, Hände und Füße ohne viel Einzelsorgfalt. Aber gerade in dieser auf Kleines (notgedrungen) verzichtenden Arbeit wirkt der Gekreuzigte als die symbolische Darstellung des Zentrums der christlichen Lehre. Das Bildwerk hatte sicher in dem kurz vor dem Tode Hein-

richs des Löwen durch Blitzschlag zerstörten alten Dom seinen Platz unter dem Triumphbogen vor dem hohen Chor und wurde erst später in die dunkle Seitenkapelle versetzt, in der es sich heute befindet.

4. Bronzeplatte, Grabmal Rudolfs von Schwaben † 1080, unter der Vierung des Merseburger Domes. 0,68 × 1,97 m.

Der Schriftrand vertieft sich in beiderseits vier Falzen zur Grundfläche, aus der das flache, wie in den Grund versunkene Reliefbild sich nur wenig über den Rand erhebt. Der König ist in der Zeittracht dargestellt in Tunika und Mantel, das Lilienzepter und den Reichsapfel in den Händen haltend. Die Edelsteine, die die Augäpfel und den Bügel der Krone zierten, sind ausgebrochen. Ziermuster mit alter Vergoldung sind ohne Rücksicht auf die Falten des Gewandes eingehauen. Die aus drei Distichen bestehende Inschrift lautet (mit Auflösung der Abkürzungen in der ersten Zeile):

Rex hoc Rodulfus patriae pro lege peremptus
Plorandus merito conditur in tumulo.

Rex illi similis, si regnet tempore pacis,
consilio gladio non fuit a Karolo.

Qua vice res viruit, hic sacra victima belli
— mors sibi vita fuit — ecclesiae cecidit.

König Rudolf, für des Vaterlandes Recht gefallen,
Mit Recht zu beklagen, ruht in diesem Grabe.

Einen König ihm gleich im Rat und mit dem Schwerte
Gab es seit Karl nicht — hätte er in Friedenszeiten
geherrscht.

Da wo er siegte fiel er als heiliges Opfer des Krieges
— Der Tod ward ihm Leben — für die Kirche.

5. Stuckrelief mit weiblicher Grabfigur in der Stiftskirche zu Gernrode. 3. Viertel des 12. Jahrhunderts.

Die Außenseiten der Heiligengrabeskappe im südlichen Seitenschiff der frühromanischen, im Jahre 960 gegründeten Stiftskirche zu Gernrode im Harz sind mit großen Stuckreliefs bekleidet. Das hier abgebildete nimmt die Westwand ein. Zwischen roh zugehauenen Vierkantpfosten und Säulen mit reichprofiliertes Deckplatte, wie in der engen Öffnung eines Felsengraves, steht eine weibliche Gestalt, wohl eine Wohltäterin, vielleicht eine Äbtissin des Stiftes, verwandt den frühesten Äbtissinnengrabsteinen der Quedlinburger Stiftskirche. Die dreifache Nische umzieht ein reicher doppelter Schmuckrahmen mit großen Ranken, in denen oben das Lamm mit dem Kreuz als Symbol Christi zwischen zwei Adlern und zwei Löwen und den Gestalten Johannes des Täufers und Mosis (oder eines

Apostels), unten allerlei geringes Getier, Schweine, Gänse, Hasen u. a. erscheinen. Auf den Seitenstreifen wieder Löwe und Adler, darunter ein Hirsch und ein Greif, auch das alles von unzweifelhaft mystisch-symbolischer Beziehung.

6. 7. Christus und Philippus (?), Stuckreliefs an der südl. Chorschranke der Liebfrauenkirche in Halberstadt. Anfang des 13. Jahrh. Bogenmaß: H. 1,25, Br. 1 m.

In der Halberstädter Liebfrauenkirche ist die Vierung gegen die Kreuzarme durch vollgemauerte, von offenen Säulenarkaden bekrönte Schranken abgeschlossen. Die Außenseiten dieser Schranken sind zwischen einem schmalen unteren und einem breiten oberen Ornamentstreifen durch je sieben Bogenstellungen gegliedert, unter denen auf der Nordseite Christus, auf der Südseite Maria je zwischen 6 Aposteln thront.

Die Reliefs, in den höchsten Erhebungen nur etwa 10—13 cm stark, sind in einer Art von Zementstuck modelliert, sie zeigen noch jetzt reichliche Spuren der alten vielfarbigen Bemalung.

Thema und Material sind der Zeit und der Gegend geläufig. Die Chorbrüstung der Kirche in Kloster Gröningen (Sandstein, jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin), schon aus der Zeit um 1170, zeigt Christus auf dem Regenbogen thronend zwischen den auf Langbänken sitzenden Aposteln. Aus Stuck modelliert sind die Wandreliefs entwickelteren Stils in der Kirche in Hammersleben bei Magdeburg und die Standreliefs der Apostel an den Chorschranken von St. Michael in Hildesheim, schon aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Endlich ist die gleiche Darstellung, den Reliefs in Kloster Gröningen am nächsten verwandt, in Halberstadt selbst noch einmal in dem einen der beiden Gobelinstreifen im Chor des Domes erhalten.

Bei den Halberstädter Schranken scheint die Arbeit zeitlich von der Nord- zu der Südreihe fortgeschritten zu sein, wenigstens zeigen die südlichen Reliefs eine frischere Behandlung und einen größeren Reichtum der Erfindung besonders in dem breiten oberen Ornamentbande. Hier erscheinen in eine große Palmettenranke verfangen allerlei sehr lebendige figürliche Szenen, phantastisch dem phantasievollen Geiste der Zeit entsprechend: ein Reiter, eine zwei Kindlein säugende Kentaurin, ein hockender Affe, zwei Kentauern, ein Stier von Löwen überfallen, ein nackter Jüngling im Kampf mit einem Fisch, ein Untier mit drei Mannsköpfen, Löwe, Lamm und endlich zu äußerst rechts zwei mit den Hälsen symmetrisch verschlungene Drachen.

8. 9. Holzgeschnitzte Kreuzigungsgruppe im Dom zu Halberstadt 1. Drittel des 13. Jahrhunderts.

Der im Jahre 1179 begonnene Bau des Halberstädter Domes wurde im Jahre 1220 geweiht. Aus der Zeit der Baubeendigung stammt die große Kreuzigungsgruppe mit dem an 8 m langen, von einem Pfeiler des Triumphbogens zum andern gespannten, mit zehn Sitzbildern von Aposteln an der Vorderseite, von Propheten auf der Rückseite geschmückten „Apostelbalken“, auf dem die Gruppe selbst durch Ketten gehalten ruht, oberhalb des überreichen spätgotischen Lettnerreinbaues vor den lichten bunten Fenstern des gotischen Chores.

Christi schlichtes halb-achtseitiges Kreuz ist—ähnlich wie bei der späteren Wechselburger Gruppe, Tfl. 12 — einem größeren aufgelegt, in dessen Dreipaßendigungen hier zwei die

Kreuzarme haltende Engel zu den Seiten, ein Engel mit dem Schriftband zu Häupten und die das Kreuz stützende Halbfigur Adams unten erscheinen. Im Gegensatz zu dem frühen Braunschweiger Kruzifixus ist Christus tot mit hängendem Haupte dargestellt, seine Füße ruhen auf einem geringelten Drachen, auf einem ähnlichen Untier steht Maria, Johannes auf einem Gekrönten, der sich vergeblich des Trittes seiner Füße zu erwehren versucht: das überwundene Heiden- und Judentum. Endlich, die mäßig bewegte Mittelgruppe feierlich abschließend zwei Cherubim auf achtspeichigen Rädern stehend, in strenger Frontalhaltung der großen Vision Hesekiels gemäß: „Und wenn sie gingen, durften sie sich nicht herumlenken, sondern wo sie gingen, gingen sie straks vor sich und ihre Angesichter (?) und Flügel waren oben her zerteilt, daß je zweien Flügel zusammenschlugen und mit zweien Flügeln ihren Leib bedeckten... Und ich hörte ihre Flügel rauschen wie große Wasser und wie ein Getöse des Allmächtigen wenn sie gingen und wie ein Getümmel in einem Heere. Wenn sie aber still stunden, so ließen sie die Flügel nieder. Und wenn sie still stunden und die Flügel niederließen, so donnerte es im Himmel oben über ihnen“.

10. Grabstein einer Äbtissin in der Stiftskirche zu Quedlinburg. Um 1230.

„Der du vorübergehst sieh auf das, was da war, was da ist, achte gering die Eitelkeit der Welt; denn jeder flüchtige Ruhm der Welt geht vorüber“, dies die dem glatten schräg abfallenden inneren Rand der Grabplatte einer namenlosen Äbtissin von Quedlinburg eingehauene Inschrift. Liegend zugleich und stehend gedacht — in der dem ganzen Mittelalter geläufigen Art gegenseitiger Durchkreuzung zweier unvereinbarer Vorstellungen — ruht die Gestalt mit betend zusammengelegten Händen in der engen trogartigen Vertiefung des Grabsteines. Die natürlich freie Belebung des faltenreichen Gewandes leitet hinüber zu dem Hauptwerk der Epoche, dem Fürstengrab im Braunschweiger Dom.

11. Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Braunschweiger Dom. Um 1227.

Heinrich der Löwe starb im Jahre 1195 und wurde mit seiner Gemahlin in dem von ihm erbauten St.-Blasius-Dom zu Braunschweig, dessen Modell er in der rechten Hand hält, beigesetzt. Das Grabmal aber stammt erst aus dem 13. Jahrhundert. Kurz vor Heinrichs Tode war der Dom durch Blitzschlag und Brand stark zerstört, erst im Jahre 1227 wurde der Neubau geweiht, damals wird auch das Grabmal errichtet sein. Obgleich das Denkmal nicht gar zu lange nach Heinrichs Tode und wahrscheinlich auf Betreiben des leiblichen Sohnes geschaffen wurde, gibt es kein getreues Lebensabbild des Verstorbenen. Wir besitzen in der schriftlichen Überlieferung urkundliche Nachrichten über Heinrichs Gestalt, die der Darstellung des Grabmals widersprechen. Der Künstler hat in ihm ein charaktervolles Idealbildnis schaffen wollen — dasselbe wird auch von der Gestalt Mathildes gelten — und diese Charakteristik ist mit ausnehmender Sorgfalt bis in die Einzelheiten durchgeführt, bezeichnend dafür ist zum Beispiel die feine Unterscheidung in Gliederung und Oberfläche der männlichen und der weib-

lichen Hände. Das auch durch die Kostbarkeit des ungewöhnlichen Marmormaterials hervorragende Doppelbildwerk erstattet so einen Begriff von der einzigartigen Machtstellung des großen Sachsenherzogs.

12. 13. Kreuzigungsgruppe und Kanzel der Schloßkirche zu Wechselburg in Sachsen.

In der im Jahre 1184 der Mutter der immerwährenden Hilfe, Maria, geweihten Schloßkirche in Wechselburg, der ehemaligen Kirche des von Graf Dedo von Wettin gegründeten Klosters Zschillen, war ursprünglich der Chor von der Vierung durch einen Lettner abgetrennt, auf dessen Höhe als Bekrönung des Triumphbogens die Kreuzigungsgruppe ihren Platz hatte, während die Kanzel der Lettnermitte vorgebaut war. Die etwas über lebensgroßen Figuren Marias und Johannes' stehen auf figürlichen Sockeln, nach nun schon geläufiger Tradition Symbolen des überwundenen Heiden- und Judentums, am Fuß des Kreuzes fängt Adam das herabtropfende Blut Christi in einem Kelch auf, im Dreipaß des Kreuzhauptes erscheint Gottvater mit der Taube des heiligen Geistes. Die ganze, ursprünglich farbig gefaßte Gruppe ist nicht, wie immer noch hin und wieder angegeben wird, aus Ton gebrannt, sondern aus Eichenholz geschnitzt, der ganze Mittelteil, der Leib Christi — mit Ausnahme jedoch der ausgebreiteten Arme — mit Adam und Gottvater aus einem durchlaufenden Stamm.

Die jetzt an den zweiten Mittelteil des ersten östlichen Gewölbejoches versetzte Kanzel bildet auch in dem Inhalt der Reliefs die Ergänzung der Kreuzigungsgruppe, mit der sie ehemals tektonisch verbunden war. Der Zusammenbau der Brüstungsplatten ist nicht der ursprüngliche, der Fugenschnitt erweist, daß die Seitentafeln mit Maria und Johannes sich früher in stumpfem Winkel an die Mitteltafel mit dem thronenden Christus anschlossen, während heute alle drei Reliefs in einer Ebene liegen. Christus erscheint thronend in dem steinernen Rahmen einer Mandorla, umgeben von den vier Evangelistensymbolen, verehrt von Maria und Johannes, das westliche Seitenrelief zeigt die Erhöhung der Schlange, das östliche das typologische Gegenbild der Opferung Isaaks. Die kräftigen vierkantigen Rahmen, besonders auf der heutigen Vorderseite der Kanzel, geben der Gruppe festgefügt Halt und setzen die reichen Detailformen der Skulpturen in vorteilhafteste Wirkung. Jedes Mehr an Profilen würde den feierlichen Eindruck des Ganzen beeinträchtigen. Die im Vergleich mit der Kreuzigungsgruppe ein wenig derbere Formensprache der Kanzelreliefs wird auf Rechnung des schwerer zu bearbeitenden Steinmaterials zu setzen sein.

14. 15. Die goldene Pforte des Domes zu Freiberg in Sachsen. Um 1225. 14. Tympanon mit Volutenausschnitt. 15. Weibliche Figur und Aaron vom rechten Portalgewände.

Die goldene Pforte bildet den Prachteingang zu dem südlichen Querschiff des Freiburger Domes als ein Rest der alten der Jungfrau Maria geweihten Pfarrkirche. Das neunmal eingestufte Gewände zeigt auf jeder Seite zwischen fünf Säulen — von denen nur das äußerste Paar glatt, das nächste achtseitig abgefaßt und kanelliert, die andern aber paarweise mit Rhomben- und Zickzackornamenten wie mit Stoffen bekleidet oder in tiefen profilierten Schraubenzügen

behauen sind — vier auf niedrigen Säulen in abgefaßten Pfeilernischen stehende Figuren. Die Säulen haben reiche Blattkapitäl, die Pfeilerköpfe über den Gewändestaturen zeigen figürlichen Schmuck. Über Kapitäl und Pfeilerköpfen schließt ein den Vorsprüngen der Deckplatten folgender, mit Blattwerk reich skulptierter, in rechtwinkligen Brechungen zurückgetreppter Fries das senkrechte Gewände ab. Auf dem Zackenfries setzen die das Bogenfeld mit der von einem Blattkranz eingefassten Anbetung des Kindes durch die Könige prachtvoll umrahmenden Archivolten an: fünf den Säulenpaaren entsprechend behauene und vier figurengeschmückte Rundbogen, in deren Scheitelpunkten Gottvater die Jungfrau krönend, Abraham, dem ein Engel die Seelen Verstorbener zuträgt, die Taube des hl. Geistes zwischen zwei schwebenden Engeln, und endlich in dem weitest gespannten letzten Bogen der Engel des Gerichts mit ausgebreiteten Armen die den Sarkophagen entsteigenden Auferweckten empfangend, erscheinen.

Adolf Goldschmidt hat nachgewiesen, daß der Figureschmuck der Goldenen Pforte „ein Auszug aus dem französischen Marienkirchenprogramm ist“, das in den Tympanen dreier Portale das Jüngste Gericht, die Krönung Mariä und die Anbetung der drei Könige zu enthalten pflegte. „Der ganze obere Teil, das Tympanon mit den Archivolten, ist eine Zusammenschiebung der drei Haupttemata, die Verpflanzung eines großen Programms auf ein kleines Skulpturenfeld.“

Schon die erste Erwähnung des Portales spricht von dem „gulden Thur“ und der Name der goldenen Pforte hat die nun längst verschwundene, einstmals gewiß überaus farben- und goldreiche Bemalung des Werkes überdauert, in dem wie vielleicht nirgendwo sonst plastische und architektonische Elemente unlöslich, sich in ihrer Wirkung gegenseitig fördernd, ineinander gewirkt sind.

16—35. Die Bildwerke des Bamberger Domes. Um 1220 bis um 1250.

Zweimal, im Jahre 1081 und im Jahre 1185 ist der dem hl. Petrus und dem hl. Georg geweihte Bamberger Dom, dessen Gründung in die Zeit Kaiser Heinrichs II. zurückreicht (erbaut 1004—1012) durch Feuer zerstört, beide Male aber erhob er sich prächtiger wieder als er zugrunde ging. Wie der Bau heute sich darbietet ist er ein Werk des 13. Jahrhunderts auf dem Grundriß, den das 11. Jahrhundert in den Hauptlinien vorgezeichnet hatte, wahrscheinlich mit teilweiser Benutzung der von dem letzten Brande verschonten Bauteile. Von Anfang an jedenfalls war die Anlage zweichörig: hoch aufgetreppelt liegen, von Schranken gegen die Seitenschiffe abgetrennt, im Innern Ost- und West-, Georgen- und Peterschor sich gegenüber. Die Daten, die über den letzten Wiederaufbau des Domes erhalten sind, geben einen Anhalt für die Datierung der Bildwerke. Im Jahre 1229 ist der Peterschor im Bau, im Jahre 1231 steht der Georgenchor noch unvollendet, im Jahre 1237 endlich wird der Dom am 6. Mai in Gegenwart der Bischöfe von Würzburg, Eichstädt, Erfurt, Naumburg und Merseburg feierlich geweiht noch vor dem vollständigen Abschluß der Arbeiten. Die Westtürme werden erst gegen die Mitte des Jahrhunderts hin vollendet sein, und dies Datum mag auch den Abschluß des kost-

baren bildnerischen Schmuckes bezeichnen. — Drei verschiedene Stilphasen sind an den Bildwerken des Bamberger Domes zu unterscheiden: den frühesten Stil repräsentieren die Apostel- und Prophetenreliefs an den Außenseiten der Schranken des Georgenchores, die Prophetenreihe in der Formensprache entwickelter, bewegter, daher wohl etwas später anzusetzen als die Apostelreihe. Zu der spätesten, ganz deutlich durch die Skulpturen der Reimser Kathedrale beeinflussten Gruppe gehören im Innern des Domes der Engel (und zwei weniger bedeutende Figuren, ein hl. Dionysos und ein Papstheiliger) neben den Georgenchorschranken, an dem den Georgenchor südlich begrenzenden nördlichen Mittelpfeiler Maria, die traditionell als Sibylle bezeichnete Anna — beide Figuren gehören wohl nach der ursprünglichen Absicht als eine Gruppe der Heimsuchung zusammen —, und der Reiter, der bald als Kaiser Konrad III., bald als der hl. Stephanus von Ungarn bezeichnet wird, vielleicht aber doch das einzig vollendete Stück einer großen Gruppe der Anbetung des Kindes durch die drei Könige aus dem Morgenland ist — wie denn die ganzen späten Bamberger Figuren nicht in der ursprünglich geplanten Versetzung und Ordnung erhalten sind. Das gilt mindestens auch von den der späten Gruppe angehörenden Bildwerken am Außenbau, den sechs Gewändefiguren der Adamspforte, südöstlich vom Georgenchor, und von den auf den Schultern von Propheten stehenden Aposteln auf säulengetragenen Postamenten zu Seiten des sich im nördlichen Seitenschiff gegen die bischöfliche Residenz öffnenden Fürstenportals, dessen Tympanon mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes gleichfalls der späten Gruppe zugehört. Vermittelnd zwischen beiden Reihen stehen endlich das (hier nicht abgebildete) Tympanon des nördlichen Ostportals und die eben erwähnten Gewändeskulpturen des Fürstenportals, bei denen am deutlichsten der langsame Übergang aus den Gewohnheiten des älteren strengen zu den Formen des jüngeren freien Stils zu beobachten ist.

36—43. Die Bildwerke des Straßburger Münsters. 2. Viertel des 13. bis Anfang des 14. Jahrhunderts.

Ebenso wie die Bildwerke des Bamberger Domes stehen die des Straßburger Münsters in engster Beziehung zu der Baugeschichte. Bis in die 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts reicht die T-Form des Grundrisses zurück, von dem Hochbau dieser Zeit aber ist nichts mehr erhalten. Der ganze Ostbau war gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts vollendet, das Langhaus wurde dann gegen Westen vorschreitend im 3. Viertel des Jahrhunderts fortgeführt, die hochberühmte Westfassade mag in ihren unteren Teilen gegen das Jahr 1300 vollendet gewesen sein, erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts aber wurde, dem ersten, eine zweitürmige Anlage vorsehenden Plan entgegen der eine nördliche Westturm ausgebaut.

Im Zusammenhang mit der ersten dieser Bauperioden mag sich die bildnerische Ausschmückung des Ostbaues bis gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts hingezogen haben. Hierher gehören im Innern des südlichen Querschiffes die Engelsäule, ein vielteiliger Aufbau in drei Geschossen übereinander, mit den vier Evangelisten zu unterst, vier posaunenden Engeln

in der Mitte, Christus und noch drei Engeln in der Höhe, außen das südliche Doppelportal, dessen viermal drei die 12 Apostel darstellenden Gewändefiguren verloren gingen, während sich als kostbarste Zeugen der Blütezeit des frühgotischen Stils die beiden Tympanen mit dem Tode und der Krönung Mariä und die dem Gesamtportal seitlich vorgestellten Gestalten der Ekklesia und Synagoge glücklich erhalten haben. Die dreiportalige Westfassade in langer Bilderfolge von Relieftafeln, Tympanen und Gewändefiguren den ganzen Inhalt der Welt- und Heilslehre umfassend, gehört dem Ende des 13., z. T. auch vielleicht schon dem Beginn des 14. Jahrhunderts an. Hier kann am besten verfolgt werden, wie der anfangs noch gehaltene Stil sich immer mehr zu dekorativ wirkungsvoller doch schon der Manier sich nähernder Breite des Vortrags entwickelt, beginnend mit dem Südportal (links der Fürst der Welt als Verführer der fünf törichten, rechts Christus als Retter der fünf klugen Jungfrauen), fortschreitend mit dem nördlichen Portal (die 12 Tugenden, Lastergestalten bekämpfend und besiegend), endend im Mittelportal mit dreizehn Prophetengestalten und einer Sibylle in den Gewänden und Maria mit dem Christuskind am Mittelposten als Angelpunkt des ganzen weit ausgespannten Gedankengewebes.

44—55. Die Bildwerke im Chor und am Lettner des Domes zu Naumburg. Um 1270.

Einheitlicher als die Bildwerke des Bamberger Domes und des Straßburger Münsters sind die Skulpturen des Naumburger Domes, die im Zusammenhang einer Bauperiode, sicher aus einem Atelier, wahrscheinlich im wesentlichen aus den Händen eines einzigen unbekanntenen Meisters hervorgingen.

Im Jahre 1249 erließ Dietrich von Wettin, Bischof von Naumburg einen offenen Brief, in dem er mit Berufung auf eine Reihe fürstlicher Stifter seine Absicht, den alten romanischen Dom auszubauen, zu erkennen gab; im Jahre 1254 erteilte Papst Innozenz IV., 1257 Papst Alexander IV. allen Besuchern der Kirche reichen Ablaß. Alles das ist nur mit dem Bau des lichten frühgotischen Westchores in Beziehung zu setzen, in dem die Fürstenstandbilder ihren Platz gefunden haben und der gegen das Hauptschiff des Domes durch einen hochgebauten Lettner mit der Folge von Passionsreliefs und der Kreuzigungsgruppe abgeschlossen wird.

Die Stifter sind — mit einer in der Geschichte des Bistums begründeten Ausnahme — Mitglieder der beiden verschwägerten sächsisch-thüringischen Fürstengeschlechter der Billunger und Wettiner des XI. Jahrhunderts, deren Sproß Bischof Dietrich war.

An den Eckpfeilern des in fünf Seiten des Achtecks geschlossenen Chorhauptes einander gegenüber stehen die beiden Paare Hermann († 1032) mit Reglindis (links) und Hermanns jüngerer Bruder Eckhardt II († 1046) mit Uta von Ballenstedt. Weiter folgt am ersten Fensterpfeiler des Chorhauptes Dietmar, Hermann Billungs Urenkel, Herzog in Sachsen, der letzte Billunge. Ihn setzt die neuere Erklärung in dramatische Beziehung zu den drei anderen Figuren des Chorhauptes, zu Sizzo v. Kevernburg, Wilhelm von Kamburg und Thimo v. Küstritz und Wettin († 1091), von dem ein alter Bericht der Atzeller Annalen erzählt, er

sei bei einer Osterprozession im Pferderennen mit einem Kameraden in Streit geraten und habe im Jahre darauf tötlich ihm angetane Schmach durch den Mord des dann im Rennen überwundenen Gegners gerochen: nicht den Mord, sondern den Moment der ersten Beschimpfung soll der Künstler in der tatsächlich durch Blicke und Gesten verbundenen Vierergruppe des Chorhauptes als dramatisch belebendes Motiv genutzt haben.

Kaum im ursprünglichen Plane kann die Anordnung des vom Chorhaupt aus im Chorquadrat zunächst folgenden Paares gelegen haben, indem hier Gepa, Wilhelm von Kamburgs Gemahlin, ihrem Oheim Konrad von Landsberg († 1050) gegenübersteht, während gegen den Lettner hin die Reihe richtig mit einem Wettinerpaare, Dietrich III. v. Brehna († vor 1116), Wilhelm v. Kamburgs älterem Bruder, und seiner Gemahlin Gerburg schließt.

Alle Figuren, mit Ausnahme Gepas und Konrads, die demnach erst später an ihre Plätze versetzt wurden, sind, ebenso wie die reichen Baldachine über ihren Häuptionen und die Fußplatten, auf denen sie stehen, mit den Pfeilern selbst aus einem Block gehauen, also dem festen Mauergefüge ursprünglich und unlöslich eingebaut, wie das auch sonst bei gleichzeitigen Bauskulpturen üblich war.

Die ehemalige farbige Fassung bezog sich nach der letzten sorgfältigen Untersuchung nur auf „einzelne Teile, die Augen, Haare, Gewandsäume, das Unterfutter, Schilde, Waffen und Kronen und zwar in einer leichten Lasierung mit Wasserfarbe“. Heute sind alle Figuren völlig und viel zu bunt bemalt.

Der Westlettner, ein hoher Wandaufbau mit spitzbogigen Blendarkaden, schließt den Westchor mit den Stifterfiguren wie eine eigene Kapelle von dem Hauptschiff ab. Ein durch einen Pfosten zweigeteiltes Portal in der Mitte der Lettnerwand bildet die Zugangspforte vom Schiff zum Chor. Hier befindet sich die Kreuzigungsgruppe: Dem Mittelpfosten ist der Stamm, dem geraden Türsturz ist das Querholz des Kreuzes vorgelegt, an dem Christus hängt, in dem spitzbogigen Doppelgiebel schweben zu Häupten Christi zwei Engel mit geschwungenen Weihrauchfässern; in Seitennischen des Durchgangs stehen, dem Kreuz halb zugewandt, in gleicher Kopfhöhe mit dem Gekreuzigten links Maria, rechts Johannes. — Inhaltlich bildet die Kreuzigungsgruppe den Abschluß der Relieffreihe, die die Höhe der Lettnerwand wie ein reiches Stirnband begleitet: vielgestaltige Szenen aus der Passionsgeschichte unter einer Spitzbogengalerie, durch Säulchen abgeteilt, da wo der Portalgiebel in das Reliefband einschneidet, zu Zwickelfeldern beschnitten. Die Szenenfolge beginnt links mit dem hl. Abendmahl, es folgt das Blutgeld, die Gefangennahme und (im linken Zwickel) die Verleugnung Petri. Dann (im rechten Zwickel) eine Doppelwache, zu der Szene Christi vor Pilatus überleitend. Damit bricht unvermittelt die Reihe der alten Tafeln ab. Es folgen in den beiden letzten Feldern Geißelung und Kreuztragung, späte Ergänzungsarbeiten in Kiefernholz.

56—59. Bildwerke vom Schönen Brunnen in Nürnberg. 1385—1396.

Auf dem Marktplatz in Nürnberg erhebt sich

aus achtseitigem Bassin die dreigeschossige Brunnenpyramide in den reichen gotischen Formen einer Kirchturmbekrönung, von der die spärlichen und trümmerhaften, aber in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Plastik des Mittelalters sehr bedeutsamen Reste von Statuen und Konsolen stammen. Die Hände von zwei verschiedenen Meistern sind nach der letzten eingehenden Untersuchung bei den ehemals farbig gefaßten Skulpturen zu unterscheiden — das architektonisch-dekorative des Brunnenaufbaus wird dem Bauleiter Heinrich dem Balierer (= Parlier) zuzuweisen sein, dessen Name in den erhaltenen Urkunden mehrfach genannt wird. Im Gegensatz zu den noch wesentlich im Umkreis des dekorativen Stils der gleichzeitigen kirchlichen Skulpturen sich haltenden etwa halb lebensgroßen Prophetenfiguren, die, acht an der Zahl, das Obergeschoß des Brunnens schmückten, äußert sich in den paarweise den Pyramidenpfeilern des unteren Stockwerks vorgestellten Gestalten der sieben Kurfürsten und je drei besten Heiden, Juden und Christen und in den Brustbilderkonsolen dieser Figuren ein neuartiger, selbstbewußterer kräftiger gestaltender Wille. Die Figuren scheinen endlich wirklich — wenn auch erst noch etwas zaghaft — die Trag- und Stützkraft der Beine zu prüfen, die Mäntel sind wirklich gefaßt, gerafft, umgeschlagen, nicht mehr nach rein dekorativen Rücksichten drapiert, und vor allem in den Köpfen erwacht mit entschiedener Betonung der individuelle Charakterausdruck.

Der Schöne Brunnen hat kein gutes Schicksal gehabt. Kaum fünfzig Jahre nach der Vollendung, im Jahre 1447, ist eine Reparatur notwendig, und dieser ersten Erneuerung folgen im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts noch drei weitere. In den Jahren 1821—24, in der Epoche romantischer Begeisterung für die Denkmäler des Mittelalters erfolgte eine durchgreifende Wiederherstellung mit Verwendung des Erhaltenen. Vor wenigen Jahren endlich ist was an Altem noch zu retten war in das Germanische Museum überführt — drei Prophetenköpfe gelangten schon früher in den Besitz des Berliner Museums — an Stelle des alten Denkmals steht jetzt eine moderne Kopie.

60. 61. Zwei Apostel aus gebranntem Ton. Nürnberg, um 1390.

Der „Meister der Nürnberger Ton-Apostel“ steht als zweite bedeutende Künstlerpersönlichkeit ganz anderen Schlages neben dem Heldenmeister des Schönen Brunnens. Das Material ist für die Zeit nicht eben ungewöhnlich, im Kreise der Nürnberger Kunst selbst geht unserer Apostelfolge eine andere ähnliche Folge in dem Dorfe Kalchreut zeitlich nur wenig voran, und weiter folgen ihr Tonbildwerke bis in den Beginn des 16. Jahrhunderts hinein. Wichtig ist die Beobachtung, wie weit das weiche knetbare, dann wieder schneid- und ritzbare Tonmaterial, die rundliche Formgebung bestimmt hat. Dieser Stoff war in hohem Maße geeignet, in reichen Formen gemodelt zu werden. Die ursprüngliche Aufstellungsart der etwa halb lebensgroßen Figuren ist unbekannt. Die Folge ist nicht vollständig erhalten, von zehn Figuren (neun Aposteln und Johannes dem Täufer) befinden sich sechs im Germanischen Museum, vier stehen noch auf dem Hochaltar der Jakobskirche in Nürnberg.

62. Die Madonna im Strahlenkranz, farbig gefaßte Holzfigur. Nürnberg, St. Sebald, um 1430.

Die Madonna, in unserer Wiedergabe aus dem Schrein mit der Folie des flammenden Strahlenkranzes genommen, gehört zu den nicht eben zahlreichen Bildwerken der Zeit, die in ihrer farbigen Fassung ganz unversehrt sich bis heute erhalten haben. Von edlerer Proportion, als die etwas eingesunkenen Tonapostel, von lebensvoller Fülle der Körperform repräsentiert die Madonna den Moment erneuter Wendung zum Studium der Natur, das sich während des ganzen 15. Jahrhunderts so seltsam mit einer in den Einzelformen wechselnden überreichen Phantastik der Gewandbehandlung verbindet. Der Knabe, der ihr spielend in den Händen liegt, ist wohl das schönste, gesundeste Kind der Epoche.

63. Der Schlüsselfeldersche Christophorus. Nürnberg, St. Sebald. 1442.

Außen an der Sebalduskirche neben dem Eingang zu dem südlichen Turm steht lebensgroß der hl. Christophorus, der nach Ausweis des Sockelwappens und der Inschrift im Jahre 1442 von einem Heinrich Schlüsselfelder gestiftet worden ist. Was in der zarteren Madonna sich ankündigt, ist hier mit Entschiedenheit fortgeführt; immer mehr durchdringt die Gestalt die freilich immer noch allzu reich wichtigste Körperabschnitte ganz verhängende Draperie; und wo das Nackte hervortritt, da wird es mit eingehender Sorgfalt geschildert, wie vor anderem in dem lastend vortretenden rechten Bein, dessen organischer Bildung der rohe Baumstamm entgegengesetzt ist.

64. 65. Hans Multscher, Der h. Georg; Maria mit dem Kinde. Vom ehemaligen Hochaltar der Pfarrkirche in Sterzing. Vor 1458.

Hans Multscher aus Reichenhofen im Allgäu läßt sich im Frühjahr 1427 in Ulm als Bürger einschreiben. Er erscheint in den Urkunden stets als Bildhauer, und ist als solcher die erste greifbare Erscheinung. In den Jahren 1457—58 ist er ein halbes Jahr lang als „Tafelmeister“ mit der Zusammensetzung, Vergoldung und Aufrichtung des großen Hochaltars in der Pfarrkirche Unserer lieben Frauen in Sterzing an der Brennerstraße beschäftigt. Die einzelnen Teile des Altars sind heute aus dem alten Zusammenhang gelöst und zum Teil zerstreut: Die Gemälde und fast alle Skulpturen befinden sich freilich noch in Sterzing (im Rathaus und in drei verschiedenen Kirchen, nur die Madonna noch am alten Ort), ein Engelpaar gelangte in das Bayrische Nationalmuseum in München, drei Statuetten sind im Kunsthandel verschwunden. Obgleich das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin aus Multschers Frühzeit, vom Jahre 1437 datierte und ausführlich bezeichnete Gemälde besitzt, ist es aus stilistischen Gründen zweifelhaft, ob die Gemälde des Sterzinger Altares Multscher selbst zugewiesen werden dürfen: seine Bedeutung ruht jedenfalls für die Spätzeit ganz auf den Bildwerken, an die Jörg Syrlin, der große Ulmer Bildschnitzer der nächsten Generation anknüpfte. Letzthin hat Stadler, der auch mit glücklicher Hand den aus dem alten Verband gelösten Altar zu rekonstruieren versucht hat, für Syrlin selbst schon einen Teil der Sterzinger Skulpturen in Anspruch genommen.

Nach Stadlers Rekonstruktion stand die Madonna in der Mitte des figurenreichen Mittel-

schreines, der hl. Georg dagegen auf einer besonderen Konsole (für den Beschauer) links vom Mittelschrein, dem hl. Florian auf der rechten Seite entsprechend. Hans Multscher ist um 1467 in Ulm gestorben.

66. 67. Matthaens, Thomas und Maria in der Schloßkirche zu Blütenburg. Ende des 15. Jahrhunderts.

Die ehemalige Schloßkapelle von Blütenburg bei München, von Herzog Sigismund im Jahre 1488 erbaut, beherbergt einen Zyklus von vierzehn Figuren, deren Stil sich innerhalb der sonst überall üblichen Brechung und Zerknitterung aller Formen durch edles Ebenmaß und eine bemerkenswerte Natürlichkeit der Gewandbehandlung auszeichnet. Auf der Nord- und der Südseite der Kirche stehen je sechs Apostelgestalten, hinter dem Hochaltar die Reihen schließend, der auferstandene Christus der Mutter Maria erscheinend und von ihr verehrt. Der Name des Blütenburger Meisters ist nicht bekannt, andere Werke, die ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden könnten, sind noch nicht nachgewiesen.

68—69. Erasmus Grasser, Halbfiguren von Propheten und Aposteln vom Chorgestühl der Frauenkirche in München.

Die Münchener Plastik der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert kennt einen Bildschnitzer mit Namen, dem eine größere Zahl von Werken mit Sicherheit zugeschrieben werden kann: Erasmus Grasser, der ein Mann von ganz anderem Schlage, von ungleich derberem, urwüchsigerem Temperament gewesen sein muß als der nahbenachbarte zarter besaitete Blütenburger. Von ihm stammt das im Sinne der Zeit höchst reich geschnitzte Gestühl im Chor der Frauenkirche mit achtundzwanzig paarweise zusammengestellten Halbfiguren von Aposteln und Propheten unter fialenbekrönten Blendarkaden. Der Reichtum in der geistigen und körperlichen Charakteristik, die Fähigkeit ein und dasselbe Motiv immer wieder neu zu gestalten, kommt in diesen Halbfiguren ernsthaft-bedeutender Männer zu ebenso schlagendem Ausdruck, wie in den narrenhaften Moreskatänzern in dem großen tonnengewölbten Festsaal des alten Münchener Rathauses, die den Namen des Erasmus Grasser weiter getragen haben, als die feierlichen Halbfiguren des Chorgestühls.

71. Deckplatte vom Grabmal des h. Simpertus, Bischofs von Augsburg. 1492.

Das ehemals bemalte sehr erhabene, fast vollrund gearbeitete Gabelrelief stammt aus der Klosterkirche St. Ulrich und Afra in Augsburg, es wurde anlässlich der am 23. April 1492 vollzogenen Beisetzung der am 30. November 1491 aufgefundenen Gebeine des Heiligen hergestellt. Später, als die Benediktiner im Jahre 1537 Augsburg verlassen mußten scheint das Grabmal teilweise zerstört zu sein, erst im Jahre 1579 wurde die Simpertuskapelle wieder hergestellt und bei der Herrichtung die alte Platte mit kleinen Veränderungen des ursprünglich breiteren Randes und Hinzufügung der Wappenschilder an den Ecken wieder verwendet. Die Füße des Bischofs, der immer noch trotz der horizontalen Lage der Grabplatte stehend gebildet ist — solange erhielt sich die primitiv-frühmittelalterliche Tradition — ruhen auf dem Attribute des Heiligen, einem Wolf, der ein nacktes, das Ärmchen flehend erhebendes Kindlein im Rachen trägt.

70. 72—83. Tilman Riemenschneider ist (wahrscheinlich im Jahre 1468) in Osterode am Harz geboren, sehr früh aber erscheint er in Würzburg, wo übrigens der Name Riemenschneider schon um die Mitte des Jahrhunderts mehrmals vorkommt und das demnach wohl die eigentliche Heimat der Familie war, wie denn Tilman Riemenschneiders Kunst der unterfränkischen Plastik im weitesten Sinne das charakteristische Gepräge gegeben hat. Am 7. Dezember 1483 wird Riemenschneider in Würzburg als Malergeselle in die Zunft aufgenommen, am 28. Februar 1485 bereits — damals hatte er schon die Witwe des Goldschmieds Ewald zur Frau — erhält er das Bürgerrecht der Stadt, der er von 1504—1525 als Ratsbürger, seit 1509 als Mitglied des oberen Rats angehörte, und deren Geschicke er im Jahre 1520 als Bürgermeister geleitet hat. Auch in seiner bürgerlichen Existenz also hat Tilman Riemenschneider mehr als zwei Jahrzehnte lang eine hervorragende Rolle gespielt bis zum Jahre 1525, das ihn in den unglücklichen Ausgang des fränkischen Bauernaufstandes unter Florian Geyer verstrickte, ihm die Gefangenschaft und weiterhin ganz erheblichen Ansehens- und Vermögensverlust brachte. Das Unglücksjahr scheint auch seine künstlerische Kraft gebrochen zu haben, zwei Jahre später, am 8. Juli 1531 ist er im Alter von 63 Jahren gestorben.

Hier folgt eine kleine Auswahl eigenhändiger Werke, an die sich über ganz Unterfranken verstreut in allen Graden näherer und entfernterer Verwandtschaft eine Überfülle von Schularbeiten anschließen. Über den Umfang der Riemenschneiderschen Werkstatt unterrichtet eine Notiz aus dem Jahre 1501, die damals schon zwölf Lehrlinge namentlich aufführt.

70. Der hl. Simon gehört zu einer im Münchener Nationalmuseum bewahrten, etwa halb-lebensgroßen Apostelfolge mit den Attributen des Martyriums in sorgfältigster, sicher ganz eigenhändiger Durchführung in Lindenholz geschnitzt. Die Apostel sind teils, wie Simon, als Einzelfiguren gebildet, teils paarweise zu Gruppen verbunden. Die feine Schnitzarbeit läßt darauf schließen, daß die Figuren von vornherein ohne die Erhöhung durch farbige Fassung zu wirken bestimmt waren. Als Entstehungszeit sind die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts anzunehmen.

72—73. Adam und Eva vom Südportal der Marienkapelle zu Würzburg, im Besitz des historischen Vereins, dessen Sammlungen vorläufig im Würzburger Schlosse untergebracht sind. Durch mehrere Urkunden sind wir über den Gang der Arbeit an diesen Figuren hinlänglich unterrichtet. Schon im Jahre 1490 wird ihre Ausführung beschlossen, im Jahre darauf wird die Arbeit Riemenschneider übertragen, im Jahre 1493 (die Jahrzahl findet sich auch an den Konsolen) ist sie vollendet. Das Nebeneinanderhergehen von Bildschnitzereien und Steinskulpturen ohne wesentlichen stilistischen Unterschied der Arbeiten ist für Riemenschneider (wie für Veit Stoß) charakteristisch. Schon in diesen ganz frühen Skulpturen hat Riemenschneider die ihm gemäße Form gefunden: der Gesichtstypus, der hier zuerst charakteristisch ausgeprägt erscheint, wird in der Folgezeit nur mehr unablässig variiert, nie mehr im Grunde geändert. In mehrfacher Hinsicht interessant — für die Abhän-

gigkeit des Künstlers von der Tradition und von seinen Auftraggebern, aber auch für die frühe Erkenntnis Riemenschneiders für das seinem Temperament entsprechende — ist eine Ratsverhandlung (Kommissionssitzung) vom Jahre 1493, in der mit Stimmenmehrheit beschlossen wird, daß Adam bartlos zu bilden sei.

74. 75. Der Marienaltar in der Herrgottskirche zu Creglingen. Ca. 1495—1499.

Der 7 m hohe, bei geöffneten Flügeln 3,50 m breite Creglinger Marienaltar, das Hauptwerk des Meisters, ist nicht durch urkundliche Nachrichten, sondern nur durch den Stil und die Vortrefflichkeit der Arbeit für Riemenschneider gesichert. Die Reliefs der Altarflügel und der Predella, die Gruppen im Mittelschrein und in dem krönenden Aufsatz enthalten Darstellungen aus dem Leben Marias von der Verkündigung bis zur Krönung. Der Altar ist aus Lindenholz geschnitzt, in der Schnitzerei ganz vollendet, d. h. von Anfang an nicht auf eine spätere farbige Fassung berechnet: nur die Augensterne und Details der Gewandung sind leicht getönt. Das erklärt — abgesehen davon, daß wir in dem ganzen Altar eine eigenhändige Arbeit Riemenschneiders vermuten dürfen — die außerordentliche Feinheit der Schnitzerei, die überall das dem Messer überhaupt erreichbare geleistet hat.

76. Grabmal des Ritters Conrad von Schaumburg, † 1499. Würzburg, Marienkapelle.

Während der Jahre 1496—1498 entstand das in Marmor und Sandstein ausgeführte Grabmal des im Jahre 1495 verstorbenen Bischofs Rudolf von Scherenberg im Würzburger Dom, neben dem Creglinger Marienaltar das Hauptwerk der ersten Blütezeit von Riemenschneiders Kunst. Sehr viel einfacher im Motiv doch kaum weniger vortrefflich als künstlerische Leistung ist das Grabmal des Schaumburger Ritters. Man spürt in der Sandsteinarbeit, zumal in dem vollen weichen Gelock des Haares, die technische Meisterschaft, die bei der Arbeit mit dem Schnitzmesser in dem gefügigen Lindenholz gewonnen wurde.

77. Doppelmadonna, etwa 1500—1505. Würzburg, fränk. Kunst- u. Altertumsverein.

Die Würzburger Doppelmadonna — erst bei einer Restauration wurden die ursprünglich Rücken an Rücken gefügten Figuren, zwischen denen eine Strahlenglorie angebracht war, auseinander gesägt — stammt aus der ehemaligen Carmeliterkirche, wo sie als Leuchtfigur diente. Die Figuren sind aus Lindenholz geschnitzt und unbemalt.

78. 79. Der h. Blutaltar in der Pfarrkirche zu St. Jacob in Rothenburg o/d. Tauber. 1499—1505.

Schon im Jahre 1478 wurde der Hauptreliquie der St. Jacobskirche in Rothenburg, einer Kapsel mit Blutstropfen Christi, ein Altar geweiht, erst zwanzig Jahre später ist der geschnitzte Altaraufbau in Auftrag gegeben, der architektonisch-ornamentale Teil dem Schreiner Erhard, der figurlich-künstlerische Riemenschneider. Bis zum Jahre 1505 hat sich die Vollendung der Arbeit hingezogen — außer Arbeiten für die Würzburger Marienkapelle fällt schon der Beginn des Kaisergrabmals für Bamberg in diese Jahre. Der Altar ist bis auf das Mittelstück der Predella, eine Beweinung Christi, die durch eine Taufe Christi ersetzt ist, unversehrt erhalten. Eingerahmt von den Flügelreliefs mit der Darstellung des Einzuges in Jerusalem und des

Gebets in Gethsemane erscheint im Mittelschrein die vollfigurliche Gruppe des Abendmahls, überragt von zwei ein Kreuz mit der Reliquienkapsel haltenden Engeln, zwischen der Maria und dem Engel einer Verkündigungsgruppe, hoch gekrönt mit der Gestalt des Auferstandenen. Das Filialenwerk des Aufbaus und das Zweigornament des Mittelschreins — es hat einen anderen naturalistischeren Charakter als bei dem Creglinger Marienaltar — wird gewiß mit Recht dem mitbeteiligten Erhard zugewiesen. Das Figürliche, besonders der breiten Mittelgruppe, reicht in der derberen, hausbackeneren Art der Psychologie nicht ganz an den Creglinger Marienaltar heran, es steht aber doch im ganzen auf einer Höhe, die durchweg eigenhändige Ausführung bezeugt.

80. Die heilige Elisabeth. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Die heilige Elisabeth, in Lindenholz geschnitzt und ohne eine Spur ehemaliger Bemalung, ist eine sicher eigenhändige — wenn auch urkundlich nicht bezeugte Arbeit Riemenschneiders. Das Rundbild mit abgeflachter und ausgehöhlter Rückseite wurde von dem Würzburger Bildhauer Scharold erworben, die besonders auf der linken Seite arg mitgenommene, vom Holzwurm angegriffene Figur (nur das Gesicht war wohl erhalten) wurde in Nürnberg durch die beiden Bildhauer Stärk und Längenfelder im Jahre 1883 restauriert: das angemorschte Holz wurde mit Leim imprägniert, dann alle Ritzen und Löcher mit einem Kitt aus Sägemehl, Kreide und Leim sorgfältig ausgefüllt und so in mühevoller Arbeit die alte Oberfläche wiedergewonnen. Die fehlenden Hände wurden nach dem Vorbilde eines Kupferstiches aus dem 15. Jahrhundert mit Kanne und Fruchtteller ergänzt.

81. Sandsteinmadonna im Städelschen Institut in Frankfurt a/M. Um 1510.

Mehr als zwanzig Einzelbilder der stehenden Madonna mit dem Kinde sind auf Tilman Riemenschneider selbst und sein engeres Atelier zurückzuführen, sie begleiten in wechselnder Auffassung die umfangreicheren Hauptwerke. Die aus grauem Sandstein in Lebensgröße gearbeitete Reliefstatue (die Rückseite ist glatt abgeflacht) des Städelschen Institutes in Frankfurt, von dem Gebäude der Stiftskurie in Würzburg stammend, ist das Hauptstück der Madonnenreihe aus Riemenschneiders späterer Zeit. Die Absicht auf großen Wuchs und großen Zug der Falten macht sich entschieden bemerkbar, auch jetzt aber noch werden die großen Züge der Draperie durch kleineres Faltenknitterwerk, auf das der im 15. Jahrhundert wurzelnde Künstler nicht wohl verzichten kann, unterbrochen.

82. 83. Reliefs und Deckplatte vom Grabmal Kaiser Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde im Dom zu Bamberg. 1499—1513.

Der Auftrag zu dem Prachtsarkophag, der ein im Jahre 1147 errichtetes Grabmal aus parischem Marmor ersetzen sollte, wurde Riemenschneider durch den Fürstbischof Heinrich Gross von Trockau im Jahre 1499 zu teil, im Jahre 1513 wurde das — vielleicht schon etwas früher in seinen einzelnen Teilen vollendete — freistehende Hochgrab aufgerichtet. Die Deckplatte mit den unter Fialenbaldachinen stehend-liegenden Gestalten des Kaiserpaares und die fünf Wandungsreliefs sind in Solenhofer Kalkstein gearbeitet. Spuren der einstigen Bemalung haben sich be-

sonders als Muster der Gewänder erhalten. Die Reliefs erzählen Begebenheiten aus der Geschichte des Paares: die Kaiserin reinigt sich durch ein Gottesurteil von dem Verdacht der Untreue, auf glühenden Pflugscharen geht sie unverletzt von der Burg zum Dom. Es folgt die Ablohnung der Werkleute von St. Stephan durch die Kaiserin, dann auf der Schmalseite gegen Westen der Tod des Kaisers. Endlich auf der Südseite die beiden letzten Tafeln mit der Heilung des kranken Kaisers durch den hl. Benedikt und die Seelenwägung des Kaisers. Während die ersten drei Reliefs gleichzeitig mit der Deckplatte gearbeitet zu sein scheinen, weisen die beiden letzten Tafeln einen entwickelteren Stil auf. Vielleicht bewirkte der im Jahre 1505 erfolgte Tod des ersten Bestellers eine zeitweilige Stockung der umfangreichen Arbeit. Alle Szenen hat Riemenschneider natürlich in seine Zeit verlegt, mit den Augen seiner Zeit gesehen: sie geben im Modisch-Kostümlichen und in der Ausstattung der Räume ein getreues Bild deutschen Lebens zu Beginn des 16. Jahrhunderts.

84—87. Veit Stoß war, wie jetzt aktenmäßig feststeht, Nürnberger von Geburt, doch weisen weitere Familienbeziehungen nach dem Osten, über Krakau nach Siebenbürgen, wo vielleicht der Stammsitz der Familie zu suchen ist. Krakau, die alte Krönungsstadt der polnischen Könige war schon im 14., mehr noch wurde sie im 15. Jahrhundert durch zugewanderte deutsche Künstler, unter denen die Nürnberger an Zahl und Bedeutung hervorragten, Kunststadt von hohem Rang. Das bedeutendste Werk des Veit Stoß, dessen Frau Barbara Polin war, dessen Sohn Stanislaus in der Lehre eines Krakauer Goldschmiedes aufwuchs, steht in der Krakauer Marienkirche. Wahrscheinlich im Jahre 1438 geboren, ist Stoß zweimal Jahre hindurch, mit Aufgabe seines Nürnberger Bürgerrechtes in Krakau ansässig gewesen, zuerst von 1477—1486, und wieder von 1489—96. Dann kehrte er nach Nürnberg dauernd zurück — Stanislaus führte die väterliche Werkstätte in Krakau fort — und ist in der Heimat im Jahre 1533 nach Neudörffers Bericht 95jährig gestorben.

84. Die holzgeschnitzte Madonna mit dem sternnagelbeschlagenen Mantel — die Krone ist wie die linke Hand der Madonna und eine Hand des Kindes ergänzt —, jetzt im Germanischen Nationalmuseum verwahrt, bildete früher den Eckschmuck des Hauses, das Stoß nach seiner Rückkehr nach Nürnberg erkaufte hatte. Sie mag um die Wende des Jahrhunderts entstanden sein.

85. Der Krakauer Marienaltar ist Stoß' früheste beglaubigte Arbeit. Das in den Dimensionen gewaltige Werk besteht aus einem Mittelschrein mit der überlebensgroßen Darstellung des Todes der Jungfrau und der Begrüßung der Aufgefahrenen durch Christus über einer Predella mit der Wurzel Jesse und aus zwei drehbaren und zwei festen Flügeln, die in 18 Relieftafeln Szenen aus dem Leben Mariä und Christi erzählen. Die Schnitzereien entstanden wohl im wesentlichen schon während Stoß' erstem Aufenthalt in Krakau (1477—1486), aufgerichtet wurde der Altar erst nach seiner Rückkehr aus Nürnberg im Jahre 1489.

Wie Tilman Riemenschneider hat Stoß, der, wie jener, doch wohl am häufigsten und liebsten das Schnitzmesser führte, auch in Stein gearbeitet —

- er hat auch in Kupfer gestochen und gemalt. Einen Begriff seiner Meißelführung gibt das
86. **Triptychon** an der inneren Chorwand von St. Sebald, das als Steinarbeit seit Neudörffers Zuschreibung für Adam Kraft in Anspruch genommen wurde, durch das Künstlerzeichen auf der Säbelscheide des polnisch gekleideten Häschers der Gefangennahme aber als Arbeit des Veit Stoß gesichert ist. Das Werk verdankt seine Entstehung einer Stiftung der beiden nürnbergischen Familien Haller und Volkamer. Es ist vom Jahre 1499 datiert.
87. **Der englische Gruß** im Chor von St. Lorenz innerhalb eines mandelförmigen Rosenkranzes mit sieben Medaillons mit Darstellung der sieben Freuden Maria, freischwebend aufgehängt ist neben der Kreuzigungsgruppe der Sebaldkirche das Hauptwerk der Spätzeit des Meisters, von Anton Tucher gestiftet, zwischen 1517 und 1518 ausgeführt. Nach Einführung der Reformation aus der Kirche entfernt, fast dreihundert Jahre in der Kaiserkapelle der Burg versteckt ist das Bildwerk erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts wieder an seinen alten Platz verbracht, um bald, ungenügend versichert, aus der Höhe des Chors herabzustürzen. Bei der Wiederherstellung des Jahres 1825 sind zwei der Medaillons — die ursprünglich wohl alle dem Rosenkranz eingefügt waren — falsch nach oben in die von der Halbfigur Gottvaters ausgehenden Strahlen versetzt.
- 88—89. 91. **Adam Kraft**. Im Gegensatz zu Riemschneider und Stoß ist Adam Kraft, der Schöpfer des Sakramentshäuschens in St. Lorenz, durchaus nur Steinbildhauer, wie Peter Vischer nur für den Bronze- und Eisen- und Kupferguss gearbeitet hat. Adam Kraft entstammt einer Nürnberger Handwerkerfamilie, er wurde um 1450 geboren und starb 1509 in Schwabach. Seine künstlerische Tätigkeit ist fast ganz auf Nürnberg beschränkt.
- 88—89. Nach alter Überlieferung war Martin Ketzler, der im Gefolge des Herzogs von Bayern eine Jerusalemfahrt unternommen hat, der Stifter der Kreuzwegstationen. Es heißt, er habe in Jerusalem die Entfernungen der einzelnen Fälle Christi selbst ausgemessen und sei, da er die Maße verloren, im Jahre 1476 mit dem Herzog von Sachsen zum zweiten Male in das Heilige Land gepilgert, um den Verlust zu ersetzen. Das Sagenhafte dieses Märchenberichts liegt auf der Hand. In der Tat haben archivalische Funde ein anderes Ergebnis zutage gefördert. Danach ist Heinrich Marschalk von Rauheneck, der schon um das Jahr 1500 in Bamberg eine ähnliche Reihe von Reliefs hatte aufrichten lassen (die früher fälschlich als abhängig von den Nürnberger Tafeln angesehen wurden), der Stifter der am Tiergärtner Tor beginnenden, auf dem Johannisfriedhof mit einer Kreuzigungsgruppe und einer Grablegung in der sog. Holzschuherkapelle abschließenden Reliefreihe. Die ursprünglich an freistehenden Sandsteinpfeilern angebrachten Tafeln sind heute — zum größeren Teil durch Kopien ersetzt — in den Häusern der Burgschmied- und Johannisstraße vermauert. Die sieben Tafeln waren etwa im Jahre 1506 vollendet.
- Die Stationen des Leidensweges bezeichnen die Höhe von Krafts Bildhauerkunst, er ist hier am reinsten Bildhauer, der Wirkungskraft und der stilistischen Grenzen seiner Kunst bewußt — mehr als in dem in Stein gehauenen Gemälde des Schreyerschen Grabmals oder in dem phantastischen Aufbau des Lorenzer Sakramentshäuschens.
91. **Die Rebeckische Gedächtnistafel** mit der Krönung Mariä in der Frauenkirche in Nürnberg leitet von dem malerischen Reliefstil des Schreyerschen Grabmals und des Sakramentshäuschens zu dem Stil der Sieben Stationen über.
90. **Madonna auf der Mondsichel**. Die vollrunde Statue aus Eichenholz aus der Zeit um 1525 stammt aus einem Dorfe bei Dortmund. Ein bestimmter Meister ist nicht namhaft zu machen.
- 92—96. **Peter Vischer**. Neben Albrecht Dürer hat Peter Vischer durch die zahllosen Werke seiner Gießhütte den Ruhm der nürnbergischen und der deutschen Kunst um die Wende zum 16. Jahrhundert am weitesten verbreitet. Seine Erzgußwerke sind über ganz Deutschland und über Deutschlands Grenzen hinaus verstreut zwischen Lübeck und Innsbruck, Aschaffenburg und Krakau-Posen. Schon Neudörffer spricht es aus: „die größten Gießarbeiten, die er getan hat, findet man in Polen, Behaim, Ungarn, auch bei Chur- und Fürsten, allenthalben im heiligen Reich.“ Peter Vischer (um 1460—1529) wuchs auf in der Gießhütte seines von auswärtig nach Nürnberg eingewanderten Vaters Herman Vischer, der schon im Jahre 1457 ein ehernes Taufbecken in die Stadtkirche zu Wittenberg lieferte, und später standen ihm, Peter, die Söhne mitwirkend und den Betrieb der Hütte noch über des Vaters Tod hinaus fortsetzend, zur Seite.
- Das großartige Hauptwerk der Frühzeit ist das im Jahre 1495 vollendete Hochgrabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg (Tfl. 93) in der Turmhalle des Magdeburger Domes, mit der lebensgroßen Figur des Fürsten im vollen erzbischöflichen Ornat unter reichem spätgotischem Fialenbaldachin. An den Ecken der Deckplatte auf Pfeilerkonsolen die Symbole der vier Evangelisten (der Johannes-Engel ist abgebrochen), an den Langseiten des Grabmals zwischen zwölf Apostelfiguren, an den Schmalseiten getrennt durch die Statuen der Schutzpatrone von Magdeburg und Halberstadt, die heiligen Mauritius und Stephanus, 14 Wappen mit hohen Helmzierden vor maßwerkverkleideten Rundbogennischen. Sprungbereite Löwen an den Ecken der Deckplatte und des Sockels, allerlei phantastisches Drachengebiet auf der Sockelstufe vor den Wappennischen. Hier findet sich auch am Fußende die Bezeichnung: „gemacht zu nürnberg von mir peter fischer rotgießer und ist vollbracht worden da man zalt 1495“.
- Das Grabmal des im Jahre 1535 verstorbenen Grafen Hermann VIII. von Henneberg und seiner 1507 verstorbenen Gemahlin Elisabeth von Brandenburg, zu deren Ehren das Werk um das Jahr 1508 in der Schloßkirche von Römhild in Thüringen errichtet wurde, ähnelt im Aufbau der Wandungen des Hochgrabes dem Prunkdenkmal des magdeburger Erzbischofs. Die Evangelistensymbole auf den Ecken der Deckplatte sind direkt nach den Modellen von 1495 wiederholt. Die Deckplatte selbst (Tfl. 92) zeigt den geharnischten Grafen mit Lanze und Schwert neben seiner früh verstorbenen Gemahlin unter gotischem Dreipaßbogen, in dem kleine nackte Renaissanceputten

ihr Spiel treiben. Sehr merkwürdig ist es, daß Vischer diese Komposition mit geringen Veränderungen, noch vor dem Jahre 1510 wie es scheint, für den 1512 verstorbenen Grafen Eitel von Hohenzollern und seine schon 1496 verstorbene Gemahlin Magdalena von Hohenzollern in Hechingen wiederholt hat. Von drei die Komposition wiedergebenden Zeichnungen zeigt eine in den Uffizien in Florenz Dürers Monogramm und die Jahreszahl 1513, doch scheint diese Signatur gefälscht zu sein und jedenfalls kann die Zeichnung nicht als Entwurf für die Grabmäler angesehen werden, die damals bereits beide fertig standen.

94—95. Das Sebaldusgrabmal. „Peter Vischer pürger zu Nürenberg machet das werk mit seinen Sunnen und ward folbracht im jar 1519 und ist allein got dem almechtigen zu lob und sanct Sebolt dem himelfürsten zu eren mit hilf frummer leut von dem allmosen bezalt“, lautet die Inschrift am Fußbrande des luftigen Baldachinbaues der unter dreifachem stalaktitenartigem Kuppelgebäude den Sarkophag des hl. Sebald birgt. Mehr als zehn Jahre hatte die Arbeit gewährt, schon im Jahre 1507 hatte der Rat beschlossen, „das Gehäus des hl. Himmelfürsten Sebald von Messing machen zu lassen“, zwei Inschriften an der östlichen und westlichen Fußhälfte berichten über Beginn und Fortgang der Arbeit: „Ein Anfang durch mich Peter Vischer 1508“ und „Gemacht von Peter Vischer 1509“. Unmöglich bleibt die immer wieder versuchte Scheidung des Anteils Peter Vischers und seiner Söhne, Peters des Jüngeren Hermann's und Hans'. Wir begnügen uns, das Werk in seinem ganzen Reichtum im architektonischen Aufbau mit figürlichen Relief tafeln mit Statuetten und mit dem prachtvollen unerschöpflichen Detail des phantasievoll-phantastischen Kleinwerks an Leuchterweibchen, mythologischen Figürchen, Allegorien, Tieren und Ungeheuern als ein Werk der Vischerschen Gießhütte zu betrachten, in dem spätgotische Traditionen sich untrennbar mit den aus Italien herübergekommenen Vorstellungen und Formen der welschen Frührenaissance zu einem höchst charaktervoll Neuen verschmolzen, wie in dem Tiegel Kupfer und Zinn glühend zu edler Bronze sich verbanden.

96. Grabplatte des Godart Wigerinck und seiner vier Ehefrauen in der Marienkirche zu Lübeck. Der am 24. April 1518 verstorbene Lübeckische Kaufmann Godart Wigerinck stand, wie urkundliche Belege erweisen, zu Lebzeiten in Geschäftsbeziehungen zu den Fuggern in Augsburg und zu Nürnberg. In einer im Jahre 1509 aufgestellten Abrechnung über den Ertrag der in Nürnberg im Jahre 1493 in einer lateinischen, ein Jahr darauf in deutscher Ausgabe erschienenen Weltchronik Hartmann Schedels steht „Gedort Wigerick zu Lubeck“ für aus Nürnberg bezogene Exemplare des Werkes mit einem Ausstand von 16 Gulden zu Buch. Diese Beziehungen bestätigen die schon früher aus der Vortrefflichkeit des Entwurfes und des Gusses der bronzenen Grabplatte abgeleitete Vermutung, daß sie der Vischerschen Werkstätte zu danken sei. Die Platte, die heute in die Westwand der Südvorhalle der Marienkirche eingelassen ist, ist mit Ausnahme der einzeln gegossenen vier Medaillons mit den Wappen der vier Gemahlinnen des Verstorbenen, von denen die jüngste, deren Todesdatum fehlt, beim Tode Godarts noch am Leben gewesen zu sein scheint, und der beiden Schriftstreifen der Langseiten in einem Guß vollendet. Noch einmal trifft in diesem Werke aus der Blütezeit der deutschen Frührenaissance das kraftvoll-krause Ornamentwerk spätgotischen Geschmacks im Zaddelwerk der Helmdecke, in den hoch zusammenflatternden Trompetenfahnen der Putten und in der renaissancemäßig kampflustigen Ringszene zwischen dem geflügelten Ungeheuerweibchen und dem Mann mit Blattwerkkleib mit den reinen tektonischen Formen im Architekturgerüst der Wappennischenumrahmung und im Schnitt der Buchstaben zusammen. Die Platte ist ein Prachtbeispiel des Bronzestils: alle Formen sind bronzekräftig, metallstarr und doch zugleich weich anzufühlen und geschmeidig wie das Wachs, das der glühende Bronzestrom beim Einfluß in die Form aufgezehrt hat. Auch nur aus dem Wachsmode! stilistisch zu erklären und zu rechtfertigen die seltsame (spätgotische) Holzmaserung der Nischenrückplatten.



Frühjahr 1910 in gleicher Ausstattung:

Wilhelm Pinder,

Deutsche Dome

Mit über 100, fast nur ganzseitigen Abbildungen.

Vornehm kartoniert 1.80 Mk.



Einbändige Mörrike-Ausgabe:



Mit einer Porträt-Silhouette des Dichters und sieben Zeichnungen Moritz von Schwinds.

Unter dem Titel:

„Du bist Orplid, mein Land!“

veröffentlichte WILL VESPER im Verlage von KARL ROBERT Langewiesche eine Auswahl aus den Gedichten und Prosaschriften EDUARD MÖRIKES.

Diese einbändige Mörrike-Auswahl beruht auf dem Gedanken, daß nicht DER am meisten Freude und Schönheit aus den Werken gerade dieses Dichters schöpfen wird, der sie ALLE getreulich durchliest, sondern DER vielmehr, der zum Reichsten und Herrlichsten wieder und wieder zurückkehrt. DIE MÜNCHENER „PROPYLÄEN“ urteilten 1906 über DIESE Mörrike-Auswahl: „Unter den mancherlei Mörrike-Ausgaben, die uns das letzte Halbjahr beschert hat, ist dies die

liebenswürdigste, sowohl im Hinblick auf die getroffene Auswahl der Dichtungen als auf die künstlerische Gestaltung des Buches. Das Buch enthält eine reiche Auswahl der Lieder und Gedichte Mörikes, den alten Turmhahn, das Märchen vom sicheren Mann, Bruchstücke aus der Idylle vom Bodensee, die Historie von der schönen Lau und Mozart auf der Reise nach Prag. Die Reihenfolge der Gedichte ist im allgemeinen eine chronologische. So steht das Leben des Dichters zwischen den Zeilen.“

26.—35. Tausend: Vornehm kartoniert: Eine Mk. 80 Pfg.

Elegant in Leinen gebunden 3 Mark. In den Buchhandlungen zur Ansicht.

Einbändige Auswahlen:

Thom. Carlyle

„Arbeiten und nicht verzweifeln“. [120. Tausend.]

Jeder der arbeitet, sollte dieses Buch lesen! Wollen die Gefühle innerer Mutlosigkeit überhand nehmen, dann ist es unbeschreiblich wohltuend, wenn eine Prophetenstimme uns zuruft: „Arbeiten und nicht verzweifeln!“ Ein solcher Prophet war Carlyle. Er kennt Schmerz und Verzweiflung. Aber wie er sich selbst immer wieder emporgerungen hat, so hat er auch Tausende und Abertausende mit neuer Kraft gestärkt.

John Ruskin

„Menschen untereinander“. [60. Tausend.]

Alle, die sich danach sehnen, ein wenig mehr Freudigkeit, Wahrhaftigkeit und Ehrfurcht in ihr eigenes Leben und ihr Zusammenleben mit den Menschen zu bringen, werden bei Ruskin vieles von dem Besten finden, was ein Mensch dem andern geben kann.

R. W. Emerson

„Die Sonne segnet die Welt“. [30. Tausend.]

Nicht für alle hat Emerson geschrieben. Und nicht für alle ist dieses Buch. Aber denen, die in ihrem Leben „guten Willens“ sind, wird es lieber werden, wie manches andere. Der Band enthält die 12 wesentlichsten Essays und Vorträge des Meisters.

Je Eine Mk. 80 Pfg. Zur Ansicht in den Buchhandlungen.

Einbändige Auswahlen:

Maurice Maeterlinck

„Von der inneren Schönheit“. [25. Tausend.]

Schon jetzt verdanken nicht wenige Deutsche Maurice Maeterlinck eine wesentliche Bereicherung ihres Denkens und eine ganz eigene Vertiefung ihres inneren Lebens. Dieser neue Auswahlband aber hofft die Zahl derjenigen stark zu vermehren, die Maeterlinck dankbar zu sein haben. Er ist [es muß erlaubt sein, auch heutigen Menschen gegenüber diese unmodernen Worte auszusprechen] ein Buch des Trostes und des Friedens.

Heinrich Lhotzky

„Vom Erleben Gottes“. :: :: :: [20. Tausend.]

Es sind hohe und weite Gedanken, die Heinrich Lhotzky auszusprechen gegeben sind. Gedanken, die schlicht und einfach daherkommen wie Kinder. Und die doch den erschüttern können, der ihnen nachdenkt. Nicht für die Vielen ist das Buch. Aber die Wenigen, denen es ernst ist, mögen es prüfen.

Alte deutsche Volkslieder

„Von rosen ein krentzelein“. [15. Tausend.]

Wer je des „Knaben Wunderhorn“ enttäuscht aus der Hand legte, der greife einmal zu dieser neuen Sammlung, die jedem, der überhaupt ein Empfinden für die schlichte Schönheit des echten Volksliedes hat, eine Quelle tiefster Freude sein wird.

Je Eine Mk. 80 Pfg. Zur Ansicht in den Buchhandlungen.

Die Welt des Schönen:

Griechische Bildwerke

Über 150 Abbildungen; darunter etwa 50 ganzseitige.

Wir werden nie aufhören können, auf das griechische Altertum als auf das goldene Zeitalter zurückzublicken; je enger wir uns selbst gebunden fühlen, mit um so tieferem Verlangen nach Freiheit und Natürlichkeit, je freier und natürlicher wir unser eigenes Dasein empfinden, mit um so größerer Heiterkeit und um so lebhafterem Glückgefühl. — So scheinen die von Dr. Max Sauerlandt herausgegebenen „Griechischen Bildwerke“ gerade unserer nach freier Natürlichkeit tief sich sehnenen Zeit dienen zu können.

Ende 1909: Achtzigstes Tausend.

Der stille Garten

Deutsche Maler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Das Werk enthält in über 100, zum größeren Teil ganzseitigen Abbildungen die Hauptwerke der deutschen Malerei von Runge, Kersting und Friedrich bis Richter und Schwind, und will, indem es ins heutige Deutschland hinausgeht, die beginnende Neigung zur stilleren Zeit unserer Großväter und Urgroßväter zu stärken versuchen. Vielleicht auch, daß das Buch hier und da einem müden Menschen von heute eine Stunde des Ausruhens gibt, wie sie ein stiller Garten dem ermatteten Wanderer der Straße geben kann.

Ende 1909: Achtzigstes Tausend.

Bilder aus Italien

Über 170, nur zum kleineren Teil ganzseitige, Abbildungen

Dies anspruchslose, nicht aber oberflächliche Buch will denen, die Italien lieben, zur Freude sein. Zunächst nur das. Aber indem es erfreut, hofft es zugleich und unbewußt das innere Verstehen für das Wesentliche des schönen Landes unserer deutschen Sehnsucht zu vertiefen. Die Bilder des Buches sind als die besten aus einer unendlich großen Anzahl deutscher AMATEUR-photographien ausgewählt, und unter ihnen ist keines, das nicht weit über das rein Vedutenhafte hinausginge. So darf das Buch trotz seiner Anspruchslosigkeit bitten, ERNST genommen und nicht mit einer Sammlung der üblichen berühmten italienischen „Ansichten“ verwechselt zu werden.

Ende 1909: Fünfundfünfzigstes Tausend.

Das Haus in der Sonne

von Carl Larsson. 16 Vierfarbendrucke u. 50 Schwarzbilder

Dies ist ein Buch vom Glück. Dem, dessen Herz ein wenig schlicht und rein geblieben ist, wird es Gutes, Schönes, Frohes bringen. In Bild und Wort zeigt der schwedische Malerpoet Carl Larsson das liebe Leben seines eigenen Hauses; vor allem seiner Kinder. Das ist alles. Es kann nichts Anspruchsloseres geben als dieses Buch. Doch ist etwas unendlich Sieghaftes an ihm. Und so leicht wird niemand es vergessen können.

Ende 1909: Erstes bis vierzigstes Tausend.

Je Eine Mk. 80 Pfg. Zur Ansicht in den Buchhandlungen.



506029



Die unter dem Gesamttitel „DIE WELT DES SCHÖNEN“ zusammengefaßte Sondergruppe der „BLAUEN BÜCHER“ des Verlages KARL ROBERT Langewiesche wird in einander langsam folgenden, jemalig in sich abgeschlossenen und selbständigen Bänden vorliegenden Formates ausgebaut werden. Der über die bildenden Künste hinaus auch auf die anderen Gebiete des Schönen weisende Titel macht das Aussprechen eines Programms entbehrlich. — Die beizugebenden Texte werden kurz und von schlichter Zurückhaltung sein. — Die technische Herstellung wird nur ersten Firmen anvertraut werden, und wenn sich auch bei dem einzuhaltenden Einheitspreise des Verlages (M. 1.80) jeder eigentliche Luxus von selbst verbietet, so soll doch gerade DIESE Gruppe der „Blauen Bücher“ in gewissem Sinne als „äußerste Leistung“ modernen Buchgewerbes angesprochen werden dürfen.

NB 563 .S28 IMS
Sauerlandt, Max,
Deutsche plastik des
mittelalters 47092320

**PONTIFICAL INSTITUTE
OF MEDIAEVAL STUDIES**
59 QUEEN'S PARK
TORONTO 5 CANADA

