

DIE FRÜHWERKE DER HOLZPLASTIK IM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM.

VON DR. W. JOSEPHI.

(Mit zwei Tafeln.)



Die Holzbildwerke des frühen Mittelalters können zwar zumeist ästhetisch keinerlei Genuß gewähren, doch sind sie für den Historiker als Inkunabeln eines gerade in Deutschland durch alle Zeiten mit besonderer Liebe gepflegten und echt volkstümlichen Kunstzweiges von hoher Bedeutung. Wie die Frühwerke der bildenden Kunst überhaupt, so erzählen auch sie von den Lehrjahren des Künstlergeschlechts; sie sprechen deutlicher, als es schriftliche Aufzeichnungen vermöchten, von dem Ringen ganzer Generationen,

im körperlichen Bilde das wiederzugeben, was aller Herz und Phantasie erfüllte, und deshalb sind sie für den Historiker nicht weniger bedeutsam als die vollendeten Schöpfungen einer Kunst, die im Höhepunkt ihrer Entwicklung steht.

Es wird demnach die Betrachtungsweise der frühmittelalterlichen bildenden Kunst, falls man diese nicht ikonographisch werten will, meist eine ausschließlich historische sein müssen, und das wird, allerdings in mehr und mehr sich verringerndem Maße, für das ganze Mittelalter zu gelten haben. Denn wenn auch mit der zunehmenden Verfeinerung im Können des Bildschnitzers oder Malers seine Schöpfung zu einem wirklichen Kunstwerk wurde, so stehen wir modernen Menschen mit unseren ästhetischen Anschauungen, deren Fundament trotz aller Wandlungen des Geschmacks fest in der klassischen Kunst der Antike und der Renaissance wurzelt, doch der mittelalterlichen Empfindung und der aus ihr sich ergebenden Formgebung ziemlich fremd gegenüber.

Für eine historische Betrachtung besitzen aber gerade die älteren Stücke einen besonders hohen Wert. Denn während sich in Perioden hohen Könnens und großer Schaffenslust Denkmal an Denkmal reiht und deshalb das einzelne, so hoch wir es auch künstlerisch schätzen mögen, unserer Kenntnis von dem Fortschreiten der Kunst keine wesentliche Bereicherung schafft, so sind im Gegensatz dazu in den früheren Zeiten diese Wegmarken für das Verständnis der Entwicklung nur spärlich gegeben, so daß einer jeden eine erhöhte Bedeutung zukommt. In allen Zweigen der Kunstgeschichte macht sich diese Tatsache geltend, in der Plastik nicht anders als in der Baukunst, im Kunstgewerbe wie in der Malerei und in den graphischen Künsten. Trotzdem hat man bisher — und das mag zusammenhängen mit der Zurücksetzung, die die deutsche Plastik bis vor kurzem vor ihren Schwesterkünsten erfuhr — den frühen Holzbildwerken deutschen Ursprungs wenig Beachtung geschenkt. Das war um so unauffälliger, als gerade hier das Studienmaterial in besonderem Maße lückenhaft ist. Ist doch der Stoff dieser Bildwerke am wenigsten gegen die vielerlei Fährlichkeiten geschützt, die ihm die Zeit und mehr noch die Menschen bereitet haben und noch bereiten. Was erhalten ist, ist nur ein winziger Bruchteil des ehemals Geschaffenen; denn einerseits hielt die rohe, unbefriedigende künstlerische Gestalt dieser frühen Denkmale die dilettierenden Sammler ab, ihnen eine liebevolle Fürsorge zu widmen und für sie ein gesichertes Asyl zu bereiten, andererseits hatte aber auch der verfeinerte Geschmack der nachfolgenden Kunstperioden, den man stets als den schlimmsten Feind historischer Denkmale betrachten darf, keine Neigung, diese unkünstlerischen Objekte zu schonen. So wird unendlich Vieles im Laufe der Zeit, vor allem aber unter dem Einfluß der Restaurierungs- oder Reinigungswut des 19. Jahrhunderts, zerstört worden sein. Dadurch läßt sich leicht der Mangel an solchen Frühdenkmälern erklären, die wohl keine Zeit, ausgenommen die ihrer Entstehung, für Kunstwerke angesehen hat.

Wenn die Kunstgeschichte sich diesen Frühdenkmälern mit größerer Liebe widmen wird, so wird wahrscheinlich das Irrige der bisher herrschenden Ansicht klargelegt werden, die die Anfänge der selbstständigen deutschen Plastik ausschließlich und jahrhundertlang von Stein und Bronze beherrscht sein läßt. Allerdings ist dabei die Einschränkung festzuhalten, daß die bedeutenderen Werke, die die Höhepunkte der Kunst verkörpern, zumeist wohl aus einem vornehmeren, edleren Stoffe gefertigt sein dürften als aus dem schlichten volkstümlichen Holz.

Durch glückliche Erwerbungen vornehmlich der letzten beiden Jahrzehnte ist das Germanische Nationalmuseum in den Besitz einer größeren Reihe von Frühwerken der Holzplastik gelangt, die würdig seine reichhaltige und hochbedeutende Sammlung von Originalskulpturen einleiten. Als wichtige Bausteine für die Kenntnis der Anfänge der deutschen Bildnerkunst sollen sie in den folgenden Zeilen eine Besprechung und Würdigung finden. Damit wird einer Anregung Matthaeis (Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530. Leipzig. 1901 S. 240) nachgegeben, der die große Bedeutung

dieser frühen Stücke erstmalig ans Licht zog und eine genauere Durchforschung Deutschlands nach den wenigen Resten der älteren Holzplastik forderte.

Die zeitliche Fixierung, auf die bei der nachfolgenden Behandlung der einzelnen Stücke das Hauptgewicht gelegt werden soll, begegnet bei frühmittelalterlichen Bildwerken großen Schwierigkeiten. In der Regel beruht sie nur auf allgemeinen Gefühlsmomenten, jedenfalls ist sie, wenn nur stilistische Gründe zur Seite stehen, mit allergrößter Vorsicht vorzunehmen. In der großen Periode vom ersten Auftreten einer selbstständigen deutschen Plastik im beginnenden 11. Jahrhundert bis in das 13. oder in zurückgebliebenen Gegenden gar bis weit in das 14. Jahrhundert hinein ist die Entwicklung eine so geringfügige, daß, sofern nicht äußere Merkmale hinzutreten, eine wirklich begründete Datierung nur in sehr weiten Grenzen erfolgen kann. Den klaren Beweis, wie vorsichtig man verfahren muß, liefert eine Vergleichung der Augsburger mit der Hildesheimer Bronzetür, deren annähernd gleiche Entstehungszeit ohne die urkundlichen Nachrichten aus stilistischen Gründen allein wohl niemand zu behaupten gewagt haben würde. Noch bei den plastischen Arbeiten des endenden 12. und des 13. Jahrhunderts liegt der Fall ähnlich: ein so großer Gegensatz wie zwischen den primitiven Durchschnittswerken und den Meisterschöpfungen Braunschweigs, Bambergs und Naumburgs dürfte kaum in einer späteren Kunstepoche wiedergefunden werden.

Ganz abzulehnen ist der Versuch, bei den frühesten Arbeiten aus stilistischen Gründen die Herkunft aus einem bestimmten Kunstkreis abzuleiten. Solange die Sprache der Kunst nicht über ein Stammeln hinausgekommen ist — und das ist bei der volkstümlichen romanischen Holzplastik wohl niemals der Fall gewesen — darf man aus ihr keine dialektische Verschiedenheiten oder gar tiefere Charakterunterschiede heraushören wollen. Im günstigsten Falle wird man nur die Unterschiede der großen Völkergruppen finden können, Stammeschattierungen sind noch nicht ausgeprägt.

Im Verlaufe des 13. Jahrhunderts, in den führenden Ländern schon am Schlusse des 12. Jahrhunderts, trat auch hierin ein Wandel ein, und damit begann, zuerst in Mitteldeutschland, dann aber mit dem fortschreitenden Vermögen, künstlerisch zu sehen und zu gestalten, überall in den deutschen Landen, eine erst langsame, dann mehr und mehr sich beschleunigende konsequente Stilentwicklung, in der zunächst die Steinplastik die Führung hatte, sie dann aber schließlich an die mehr und mehr aufstrebende, vor allem aber numerisch überlegene Holzplastik abtreten mußte. Während dieser Entwicklung setzten sich allmählich auch Stammeseigenheiten durch, immer deutlicher traten dann innerhalb der Stammesgrenzen die einzelnen Kunstzentren und Schulen bestimmend in die Erscheinung, bis sich schließlich das künstlerische Individuum klar aus der Masse abscheiden konnte. Wie die volkswirtschaftliche Entwicklung ging auch die Geschichte der Kunst im Sinne einer fortgesetzten Spezialisierung von statten, sie schritt fort vom Ganzen zum Individuum. Wo die einzelnen Wendepunkte in dieser fließenden Entwicklung anzunehmen sind, wird mit unserem sich schärfenden Blicke für stilistische Unterschiede allmählich näher festgelegt werden können. Heute ist unser

Unterscheidungsvermögen für mittelalterliche Plastik noch fast unentwickelt und steht auf jeden Fall weit hinter dem zurück, was wir uns für die anderen Kunstgattungen angeeignet haben.

Wenn die Schwierigkeit, frühmittelalterliche Skulpturen zeitlich und örtlich einzuordnen, schon im allgemeinen eine große ist und man sich in den meisten Fällen mit weit gezogenen Grenzen begnügen muß, so ist dies noch in besonderem Maße bei Museumsstücken der Fall, deren Herkunft in der Mehrzahl unbekannt ist, oft verschwiegen oder gar absichtlich falsch angegeben wird. Deshalb ist hier besondere Vorsicht am Platz.



Abb. 1. Bischof. 12. Jahrh. Pl. O. 17. H. 55 cm.

Wenn wir zu den einzelnen Stücken übergehen, so sei betont, daß es nicht die Absicht sein kann, an der Hand der im Germanischen Nationalmuseum befindlichen Sammlung eine Geschichte der frühen deutschen Holzplastik zu geben. Ein solcher Versuch hat nur dann Wert, wenn er an einer fest begrenzten örtlichen Gruppe unternommen wird; das uns vorliegende Material ist jedoch aus allen Gegenden Deutschlands, vielleicht sogar des Auslands, zusammengetragen, es repräsentiert Gegenden fortgeschrittener und zurückgebliebener Kunst, so daß der Versuch der Vorführung dieser Stücke selbst nur in zeitlicher Folge aufgegeben werden mußte. Ihre Veröffentlichung hat den Zweck, einen Baustein zu bieten für eine Bearbeitung der deutschen Frühplastik, für die bisher noch nicht einmal das Material zu sammeln angefangen wurde.

Stilistisch und wohl auch zeitlich wird die Statue eines sitzenden Bischofs (Pl. O. 17. Birnenholz, bemalt. Höhe 55 cm. Abb. 1) als das älteste Stück unserer Sammlung anzusehen sein. Der Bischof, gekleidet in die lange Alba, die über die Kniee reichende Dalmatika und die Kasula, mit dem Humerale um den Hals, sitzt hieratisch-steif auf einem an den Seiten profilierten Thron. Seine beiden Unterarme sind vorgestreckt, die linke Hand umfaßt ein aufwärts gestelltes und fest gegen den Leib gepreßtes Buch. Das Gesicht ist bartlos, das lockige Haupt trug ehemals eine Inful, doch ist dieselbe in späterer Zeit roh weggeschnitten, um, wie der stehen gebliebene Dübél am Scheitel andeutet, für eine solche aus Metall Platz zu machen. Von der alten Inful sind nur der untere Horizontalrand und die Bänder erhalten. Die Rückseite der Figur ist völlig flach und unbearbeitet, sie muß sich also vor einer Wand befunden haben oder vor einem Brett befestigt gewesen sein.

Alte Farbspuren lassen sich vielfach nachweisen, doch mischen sie sich so sehr mit einer dicken neueren Übermalung, daß es schwer hält, die ursprünglichen Töne herauszufinden. Sicher war die Kasula reich vergoldet, doch scheinen aus der Vergoldung rote Streifen in einer nicht mehr sicher angebbaren Musterung ausgespart zu sein. Unter dieser Vergoldung und deren teilweise durch Leinenauflage verstärktem Kreidegrund scheint sich aber noch eine ältere in rot und weiß gehaltene Bemalung recht primitiver Art befunden zu haben. Die Alba war weiß, vorne zeigt sich auf ihr ein roter Vertikalstreifen; das Buch war rot und hatte, wie die Niete andeuten, in der Mitte und an den drei sichtbaren Ecken Zierbeschläge.

Die Figur ist gut erhalten, doch fehlt die rechte Hand, welche ehemals angedübelt war. Erworben wurde die Statue in Ellwangen.

Einer sicheren Datierung stellen sich größere Schwierigkeiten dadurch entgegen, daß das Stück äußerst primitiv ist. In solchen Fällen ist ein äußeres Hilfsmittel für die Datierung in der Regel die Tracht; allein auch diese versagt hier, da der geistliche Ornat nur sehr wenig der Mode unterworfen ist und deshalb für die Datierung von Werken der bildenden Kunst meist von geringer Bedeutung ist. Die Kasula, die der Bischof trägt, hat die Glockenform, wie sie uns im Original etwa am Chorgewand des hl. Bernhard († 1153) im Domschatz zu Aachen erhalten ist (abgebildet bei Hefner-Alteneck, Trachten u. s. w. I Tafel 66): sie ist noch nicht mit seitlichen Schlitzern versehen, vielmehr müssen beide Arme die ganze Stoffmasse aufnehmen, wodurch vorne ein dreieckiger Zipfel entsteht. Dies Motiv findet sich aber überaus häufig an Miniaturen, Statuen, Grabplatten und Siegeln etwa von der Mitte des 11. bis an den Schluß des 14. Jahrhunderts, so daß es für die Datierung nicht zu verwenden ist. Je weiter aber die Zeit fortgeschritten ist, um so klarer wird dies schwierig zu gestaltende Motiv veranschaulicht: bei den älteren Werken macht es den Eindruck, als sei das Gewand vorne zu einem lang herabfallenden gerundeten oder dreieckigen Zipfel zugeschnitten, in späterer Zeit mit dem zunehmenden Beobachtungs- oder Gestaltungsvermögen der Künstler macht sich mehr und mehr das Zusammenknäulen der Stoffmasse über den Armen und die dadurch bewirkte Verschiebung der Umrißlinien geltend.

Wenn wir uns im Denkmälervorrat nach Schnitzwerken ähnlicher Gestaltung umsehen, so finden wir in der Sammlung christlich-mittelalterlicher Kunstwerke auf dem Domberge zu Freising die Figuren eines stehenden und eines sitzenden Bischofs, die große Übereinstimmung in der Auffassung nicht minder wie in der Wiedergabe der Tracht verraten.

Während aber der stehende Bischof in Tracht und Faltenstil dem unsrigen nur nahesteht, in der Detailbildung des Gesichts sich wesentlich von ihm entfernt, ist ihm die sitzende und durch eine spätere Inschrift als St. Zeno bezeichnende rohere Figur sehr ähnlich. Die etwas abweichende Form und Auffassung des schmalen Gesichtes kommt nicht in Berücksichtigung, da dasselbe anscheinend in späterer Zeit nachgeschnitzt und mit Charakterzügen einer späteren Epoche versehen wurde. B. Riehl, (Abhandlung der k. b. Akademie der Wiss. III. Kl. XXIII. Bd. I. Abt. S. 29 und Tafel II Abb. 1) setzt beide Figuren in das 12. Jahrhundert — das eingeritzte Ornament der einen bestätigt diese Datierung — und so werden wir auch unsere Figur dieser Zeit stilistisch zuzurechnen haben. Riehls Charakterisierung trifft fast wörtlich auf unser Werk zu: Das Haar ist nur durch gleichmäßig wiederholte Locken angedeutet, die Augen sind durch die Lider fast ganz geschlossen und erhielten ihr Leben wohl ausschließlich durch die Bemalung. Auch bei unserem Stücke zeigt die Modellierung des Mundes und des Kinns die ersten Anfänge eines feineren Eingehens in die Natur, allerdings in etwas anderer Weise als an den Freisinger Statuen, ebenso fällt auch hier die erschreckende Rohheit der Hand auf. Die Körpergestalt kommt bei allen Werken nicht zur Geltung, es ist nur ein roher Umriss gegeben; ebensowenig kann von einer der Natur entsprechenden Faltengebung die Rede sein.

Wenn man überhaupt von Kunst bei diesem Werke reden darf, so ist sie doch nur eine so kindliche und befangene, daß man das Werk auf die unterste Stufe einer künstlerischen Entwicklung setzen muß. An ein Verständnis des Körperbaues und seines Mechanismus kann nicht im entferntesten gedacht werden; der Schnitzer gestaltet genau so wie ein Kind und gibt nur Allgemeines wieder. Nur sehr vereinzelte Beobachtungen erheben sich über diese Stufe, so in den Gesichtszügen die Partien von der Nase zum Munde. Die Prinzipien, nach denen sich ein Faltenwurf gestaltet, sind dem Schnitzer fremd, er sieht nur, daß die Kasula unten spitz zuläuft, und deshalb gestaltet er sie unter Weglassung fast aller Faltenzüge in dieser Form. Er sieht, daß sich über dem Arm die Gewandmasse knäult und bauscht, aber dies wiederzugeben ist er noch völlig unfähig. Er deutet es deshalb, genau wie dies an den beiden Freisinger Statuen geschieht, nur leicht durch einige ganz willkürlich eingesenkte Linien an. Allerdings darf man daraus nicht auf hervorragend schlechte Qualitäten unseres Bildschnitzers schließen, denn dies Motiv ist ein besonders schwieriges — die Faltengebung in der Alba ist ihm daher auch besser gelungen — und viele Denkmäler der Grabplastik beweisen, daß auch größere und spätere Meister an diesen Schwierigkeiten gescheitert sind. Ebenso hilflos steht er der Wiedergabe des Humerale gegenüber: nur

ein dicker Wulst um den Hals deutet das Vorhandensein dieser feingeschlungenen Binde an.

Diese Datierung der Figur in das 12. Jahrhundert bestätigt die Profilierung der Thronbank, die aus romanischem Stilgefühl hervorgegangen ist. Sie ähnelt im Prinzip sehr derjenigen an den Bankseiten des sogenannten Zeno in Freising, doch ist sie etwas reicher als bei jenen.



Abb. 2. Heilige Anna (?). Um 1200. Pl. O. 22. H. 60,5 cm.

Das nächste Stück (Abb. 2) entstammt bereits der Werkstätte eines fortgeschritteneren Meisters. Mit dem Ende des 12. und dem Anfange des 13. Jahrhunderts erhob sich auch die Holzplastik von der Stufe der rohsten Primitivität, und deshalb lassen sich nunmehr auch stilistische Kennzeichen für die Datierung verwenden, ja diese werden allmählich sogar maßgebend für die Beurteilung derselben. Diesen Fortschritt verkörpert die Statue einer thronenden weiblichen Gestalt, die aber wohl nicht, wie man annehmen möchte, die Madonna, sondern eher die heilige Anna darstellt. Das Stück (Pl. O. 22) ist aus Lindenholz mit seitlichen Auflagen von Fichtenholz und 60,5 cm hoch; es wurde in Rücksicht auf den interessanten und für die Geschichte des frühmittelalterlichen Sitzmöbels sehr merkwürdigen Thron bereits von Essenwein

in den »Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum« 1891 S. 51 f. besprochen und abgebildet. Aus dem gleichen Grunde beschäftigte sich Stegmann (ebenda 1903 S. 75) mit dem Stück und wies dabei auf die noch heute in Swanetien im Kaukasus gebräuchlichen und durch charakteristische Originale im Germanischen Nationalmuseum vertretenen Sitzmöbel hin, die genau denselben Typus zeigen.

Allein auch kunstgeschichtlich und stilgeschichtlich hat das Stück seine Bedeutung, und ganz besonders für unsere Sammlung, denn es ist die erste Skulptur, in der sich zwar noch recht bescheiden, aber doch schon deutlich bemerkbar eine künstlerische Stilisierung geltend macht.

Die Heilige sitzt frontal auf dem Thron, dem der Künstler seine besondere Sorgfalt zugewandt und dessen Drechselmotive er aufs genaueste nachgebildet hat; es ist eine Matrone, ein blaues Kopftuch, die Tracht älterer Frauen, liegt auf dem Scheitel und fällt zu beiden Seiten des Hauptes in regelmäßigen Falten auf die Schultern. Ein über die Füße reichendes faltenreiches weißes Gewand, über das ein bis zu den Knien gehendes weitärmeliges rotes und mit braunen Säumen geziertes Obergewand geworfen ist, bildet ihre Kleidung. Der linke Unterarm ist vorgestreckt; die Hand, die hochgestellt auf dem linken Oberschenkel ruht, ist etwas gekrümmt. Der rechte Unterarm ist ebenfalls vorwärtsgestreckt, die Innenfläche der Hand ist nach oben gewandt. Unter den Füßen befindet sich eine Trittplatte, in deren senkrechte Vorderfläche ein weiß bemaltes Zickzackmuster eingeschnitzt ist. Der Thron ist rot und weiß bemalt. Die ganze Bemalung liegt auf Kreidegrund, der stellenweise durch Leinen, Leder und Pergament verstärkt ist. Es fehlen an der Figur der linke Zeigefinger, ferner der Daumen und sämtliche Endglieder der Finger der rechten Hand, außerdem die Attribute, von denen im linken Oberschenkel und in beiden Händen die Dübellocher zu sehen sind. Damit ist die Bestimmung der Figur erschwert, doch läßt das matronenhafte Aussehen der Gestalt im Verein mit der Tatsache, daß augenscheinlich zwei Attribute vorhanden waren, die Annahme, es sei eine heilige Anna dargestellt, als wahrscheinlich erscheinen. Daß die Otte'sche Ansicht, der Kult der Anna sei erst am Ende des 15. Jahrhunderts in Deutschland eingeführt, irrig ist, beweisen außer den im 14. Jahrhundert so häufigen Cyklen der Vorgeschichte Mariä vor allem die vereinzelt Kultstatuen der Selbtritt aus dem 13. und dem 14. Jahrhundert.

Während Stegmann in seiner vorgenannten Abhandlung aus stilistischen Gründen die Figur in das 13. Jahrhundert setzte, neigte Essenwein mehr für das 12., ließ dabei allerdings die Möglichkeit offen, daß sie noch am Anfange des 13. Jahrhunderts gefertigt sein könne. Die Differenz beider Ansichten ist gering und wird schwerlich authentisch zu lösen sein. Wenn die Herkunft des Stückes näher bekannt wäre — die Angabe des Vorbesitzers, es stamme aus Tirol, ist zu unbestimmt, um maßgebend für die Datierung verwandt werden zu können — würde man vielleicht dieser Frage näher treten können; unter den gegebenen Verhältnissen halte ich eine genauere Datierung als »um 1200« für willkürlich, denn leider kommt die Tracht der Datierung nicht zu

Hülfe, da die Gewandung keine zeitbestimmenden Merkmale aufweist — nur die weiten Hängeärmel weisen auf die Zeit um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert (Weiß, Kostümkunde 1883. S. 362) — und das Kopftuch im 12. Jahrhundert genau so gebräuchlich ist wie im 13., ja sich sogar im 14. Jahrhundert einer besonderen Beliebtheit zu erfreuen begann. Der Thron weist nur in die entwickelte romanische Epoche, er ähnelt sogar auffällig dem auf dem Relief der Huldigung vor Kaiser Friedrich II. an der Kanzel zu Bitonto, ein Werk des Meister Nikolaus vom Jahre 1229. (Formenschatz 1901. Nr. 16. Schubring, Schloß- und Burgenbauten der Hohenstaufen in Apulien. Taf. VI.)

Einen leisen Anhalt gewährt der eigenartige Faltenstil, der weit entfernt ist von jener künstlerischen Rohheit des zuvor betrachteten Stückes. Allerdings kommen hierfür nur das Untergewand und die Säume des Kopftuchs in Frage, da das Obergewand, das zum größten Teil durch die auf dem Schoße sitzenden attributiven Gestalten verdeckt war, wenig durchgebildet ist. Der Faltenstil basiert ausschließlich auf dem Prinzip der Symmetrie; besonders deutlich tritt dies am Saume des Untergewandes in Erscheinung, indem hier an eine breite Mittelfalte mit umgeschlagenen Seiten sich beiderseits genau symmetrische Faltengruppen anschließen, die wie fest geplättet erscheinen und deren Säume in zackigen Linien über einander gelegt sind. Wenn sich nun genau das gleiche Stilprinzip auch an den Säumen des Kopftuches zeigt, so beweist dies ein vielleicht unbewußtes, doch fest begründetes stilistisches Gefühl und ein in ganz bestimmter Richtung erfolgreiches Umbilden des in der Natur Gesehenen. Beispiele dieses Stils kommen vornehmlich in Frankreich vor, hier allerdings meist in noch ausgesprochenerer und entwickelterer Form. Es sei nur hingewiesen auf die bekannten Beispiele in Vezeley, Autun, Moissac, Cahors, Poitiers und Donzy aus dem 12. Jahrhundert, dann auf die sehr ähnlich aufgefaßten sitzenden Madonnen im Südportaltympanon der Westfassade von Notre-Dame zu Paris und in der Abtei zu Saint-Denis, beide ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert. Von italienischen Arbeiten dieses Stils mag die Madonna des Presbyter Martin im K. Museum zu Berlin (1199) genannt sein. Von deutschen Arbeiten steht unserem Stück vor allem die thronende Stuckmadonna aus dem Dom zu Erfurt, (nach Haseloff in »Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen.« S. 91 und Tafel 106: 12. Jahrhundert), die sehr charakteristische Holzmadonna zu Buschhoven (Kunstdenkmale der Rheinprovinz IV. 2. S. 20: um 1190) und die Holzmadonna im Niedermünster zu Regensburg (von Seyler, die mittelalterliche Plastik Regensburgs. 1905 S. 22 an den Beginn des 13. Jahrhunderts gesetzt), in weiterem Grade auch der sitzende Christus im Tympanon des Nordportals am Wormser Dom (12. Jahrhundert) nahe. Dazu kommen dann noch eine große Anzahl von Grabsteinen, unter denen ich etwa die des Wittekind zu Engern in Westfalen (12. Jahrhundert), des Bischofs Friedrich von Magdeburg († 1152) und des Bischofs Adelog in Hildesheim († 1190) nennen möchte. Fast alle zeigen dieselbe Faltenstilisierung, stehen allerdings dabei meist künstlerisch weit höher. Alle deutschen Vergleiche führen an das Ende des 12. und an den

Anfang des 13. Jahrhunderts, so daß, da auf eine lokale Entwicklung keine Rücksicht genommen werden kann, die Datierung »um 1200« genügen muß.

Stilistische Gründe, sowie Eigentümlichkeiten der Tracht geben bei einer stehenden weiblichen Figur (Pl. O. 2 Abb. 3) für die Datierung einen allgemeinen Anhalt. Die Heilige ist in ein langes, oben faltenloses und um die Hüften gegürtetes Gewand gekleidet, über den Schultern trägt sie den vorne offenen langen Mantel. Das Haupt ist von den Schläfen zum Kinn herab mit einer Binde umwunden, dem »Gebende«, wie es die mittelhochdeutschen Dichter

nennen (Moriz Heyne, Körperpflege und Kleidung bei den Deutschen. 1903. S. 319 und 324); eine horizontale um den Oberkopf sich hinziehende Einkerbung deutet an, daß hier ehemals ein Schapel oder Kronreif angesetzt war. Vom Hinterkopf ziehen sich seitlich vor dem Gebende hinweg zwei dicke geflochtene Zöpfe und fallen über die Schultern in fast senkrechten Linien bis zu den Knien herab. Die Unterarme sind vor den Leib gelegt.

Die Figur, die aus Lindenholz besteht und deren Höhe 78 cm beträgt, ist stark beschädigt: durch Wurmfraß ist die ganze Stirnpartie zerstört, die Nase ist abgestoßen und beide Hände fehlen. Unter einer zwar noch mittelalterlichen Bemalung finden sich auf dem Kreidgrund so viele Reste der ältesten Färbung, daß die ursprüngliche Farbengebung deutlich erkannt werden kann. Das Gewand war vergoldet, der Mantel war rot und mit Goldblumen gemustert, sein Futter weiß, oder, was wahrscheinlicher sein dürfte, hellblau. Das Gebende war golden und mit roten Streifen verziert, das Gesicht war naturfarben bemalt, die Zöpfe waren golden und mit dünnen roten, den Windungen des Flechtwerks folgenden Strichen versehen.



Abb. 3. Maria (?). Um 1200.
Pl. O. 2. H. 78 cm.

Da die Hände und somit das Attribut, welches dieselben gehalten haben könnten, fehlen, so kann nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden, welche Heilige hier dargestellt werden soll. Es ist aber sehr wahrscheinlich, daß überhaupt kein Attribut vorhanden war. 5 Bohrlöcher in der Fußplatte, von denen 3 noch mit starken Eisennieten versehen sind, deuten auf eine besonders feste Aufstellung der Figur. Es ist demnach wahrscheinlich, daß die Gestalt eine Maria ist und hoch oben auf dem Querbalken unter dem Triumphkreuz aufgestellt war. Für eine solche freie Aufstellung spricht der Umstand, daß auch die Rückseite der Figur völlig bearbeitet und in ursprünglicher Weise bemalt ist, andererseits lassen sich die Armstümpfe leicht zu dem Schmerzensgestus der Maria — vergl. etwa die Wechselburger und die Freiburger Gruppe — ergänzen.

Der für die höfischen Kreise charakteristische Kopfputz, das Gebende mit dem schapelartigen Reif um das Haupt, kam etwa gegen Mitte des 12.

Jahrhunderts auf und erhielt sich das ganze 13. Jahrhundert hindurch, wie überaus häufig in der zeitgenössischen Buchillustration, in der Skulptur und an Glasgemälden nachzuweisen ist. Ich erinnere etwa an die Darstellung des Tanzes der Salome in einem Aschaffener Evangelienbuch (bei Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke u. s. w. I 1879, Tafel 69 in die Zeit von 1100—1160 gesetzt), sowie an ein Glasgemälde mit der Kreuzprobe der hl. Helena im Germanischen Nationalmuseum aus der Zeit von etwa 1180—1220 (Katalog der Glasgemälde 1898. N. 1 u. Tafel I). Vergl. ferner Bredt, Katalog der mittelalterlichen Miniaturen des Germanischen Nationalmuseum 1903. Nr. 18 mit Abb. (13. Jahrh.) Ebenso zeigen diese Tracht die bekannten plastischen Werke des 13. Jahrhunderts, wie etwa der Grabstein der Gattin des Markgrafen Dedo in der Schloßkirche zu Wechselburg (um 1230), der Gleichen-Grabstein im Dom zu Erfurt (von Buchner, die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen. 1902 Tafel I und S. 1 f. um das Jahr 1264 gesetzt) und die Naumburger Stifterfiguren (bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts.)

Dieser weite Zeitraum läßt sich durch die Haartracht etwas verengen. Die Mode der lang über die Schultern herabhängenden Zöpfe, die oft sogar mit Bändern reich durchwunden waren, war vornehmlich im 12. Jahrhundert beliebt, wie die Königinnenstatuen von der Kathedrale zu Corbeil, die Stuckfigur einer thronenden Madonna im Dom zu Erfurt, die Madonna der Chorschranken von St. Michael in Hildesheim, die oben erwähnte Madonna von Buschhoven, die Madonna aus St. Gangolf in Metz (Leitschuh, elsäss. und lothr. Kunstdenkmäler, Nr. 6), sowie vereinzelt Madonnenstatuen in Trient, Regensburg, München u. s. w., letztere teilweise schon aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, beweisen. Im Verlaufe des 13. Jahrhunderts ging diese Sitte in die Bürgerkreise über, während der Adel nunmehr das Haar frei herabwallen ließ.

So führen äußere Gründe dazu, als Entstehungszeit dieses Stückes mit ziemlicher Sicherheit den Schluß des 12. oder den Beginn des 13. Jahrhunderts anzunehmen. Eine Bestätigung findet diese Datierung insofern, als unser Stück, wenn man überhaupt einfache Holzschnitzwerke mit Kunstwerken, die auf der Höhe der Zeit stehen, vergleichen darf, in Anordnung, Tracht, vor allem aber auch in stilistischer Beziehung mit den Königinnenstatuen von Corbeil große Ähnlichkeit aufweist. Diese Statuen entstammen der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts; allerdings sind sie in Frankreich gefertigt, dem damals künstlerisch am weitesten vorgeschrittenen Lande. Den französischen Arbeiten ist in gleicher Weise wie unserem Stücke die steife Frontalität, der für die Umrißgestaltung ausschließlich maßgebende Zwang der Werkform, sowie die rein schematische Wiedergabe der Faltenzüge eigen.

Das Können, mit dem unser Bildschnitzer an sein Werk herantrat, ist ein durchaus unentwickeltes, wenn es auch schon an Reife gegenüber dem des Verfertigers der an erster Stelle betrachteten Bischofsstatue zugenommen hat. Daß die Proportionen so unnatürliche sind, wird hauptsächlich seinen Grund in dem unentwickelten Anschauungsvermögen der Zeit haben, mag aber auch auf die Rechnung der die Plastik völlig im Banne haltenden Architektur zu schreiben sein. In der Durchführung zeigt sich deutlich, wie wenig das Auge

jener Zeit für das Charakteristische geschärft war. Leider ist das Gesicht zu sehr zerstört, um ein Urteil zuzulassen; allein in der Durchführung der ganzen Körperform, in der die Grundform des abgedrehten Holzklotzes deutlich wiederklingt, in der Vermeidung jeder größeren Ausladung oder Überschneidung, sowie in der willkürlich rohen Faltengebung des Untergewandes zeigt sich doch ein nur sehr geringes Maß von Können und Verstehen. Das Stück wurde im Jahre 1884 in Köln a. Rh. erworben und soll rheinischer Herkunft sein.

Das Germanische Nationalmuseum besitzt unter seinen Frühwerken eine größere Anzahl von Madonnen, die im Folgenden zusammenfassend behandelt werden sollen; lehrt doch eine Vergleichung von Bildwerken desselben Vorwurfs aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Stufen künstlerischer Entwicklung am besten die Fortschritte in der Einzeldurchbildung sowie den Wandel in der inneren und äußeren Auffassung.

Das eigentliche Andachtsbild des mittelalterlich-christlichen Kultus ist die Darstellung der Madonna mit dem Kinde; durch alle Zeiten vom Frühchristentum bis zum Schlusse des Mittelalters, und in der römischen und griechischen Kirche bis auf den heutigen Tag, hat dies Motiv seine Geltung als vornehmstes Kultbild bewahrt. Nur leise pflegt das Grundthema variiert zu werden; bald sehen wir die Gottesmutter als thronende Königin, bald als liebende Mutter, an die sich das Kind zärtlich schmiegt. Je nach den Zeiten und der Stellung, die das allgemeine Empfinden dem Individuum den Himmlichen gegenüber zuwies, erfährt das Grundmotiv Wandlungen. In den ältesten Zeiten christlicher Lehre scheint in der Madonna das rein mütterliche Moment überwogen zu haben. Eine Darstellung in den Katakomben der Priscilla zu Rom aus dem 3. Jahrhundert (abgebildet bei Venturi-Schreiber, die Madonna S. 8) atmet heiterste Lebenslust und unterscheidet sich rein innerlich durchaus nicht von den Schöpfungen Raffaels und seiner großen Zeitgenossen diesseits und jenseits der Alpen. Dann versteinerte diese Darstellung unter dem Wandel des religiösen Denkens, vor allem aber infolge des Nachlassens der künstlerischen Fähigkeiten und des Eindringens orientalischer Anschauungen zu einem reinen Repräsentationsbilde, in dem sich allerdings fast immer noch kleine, versteckte genrehafte Züge geltend machen. Das rein Menschliche in der Darstellung kommt erst wieder mit Cimabue, vor allem mit Giotto und Giovanni Pisano, im Norden bei den Meistern des 14. Jahrhunderts zum vollen Durchbruch, um von da an bis auf den heutigen Tag die Darstellung zu beherrschen.

Stilistisch, doch schwerlich zeitlich, dürfte das altertümlichste Stück dieser Gruppe eine Madonnenfigur (Pl. O. 313; Abb. 4) sein, die 1887 in München erworben wurde und angeblich oberbayerischer Herkunft ist. Die Figur ist sehr beschädigt, der Torso ist 56 cm hoch und von Lindenholz. Die Farbe, die sich, wie Reste beweisen, ehemals auf Kreidegrund befand, ist völlig entfernt. Die Zeit hat dem Stücke aufs übelste mitgespielt, Wurmfraß und

Brand haben es stark beschädigt. Das Grundmotiv ist dennoch deutlich zu erkennen: die thronende Maria hält vor sich das Kind, welches in seiner Linken ein Buch faßt, während es die Rechte ehemals wohl segnend erhob. Es fehlen das Fußende der Bank, der obere Teil des Kopfes der Maria, ihre äußerste rechte und ein größeres Stück ihrer linken Seite, sowie die unteren Körperpartien, ferner beide Füße Christi und seine rechte Hand.

Da diese Darstellung der Gottesmutter zweifellos den primitivsten Typus in unserer Sammlung bedeutet, so stellen wir dies Stück an die Spitze; doch



Abb. 4. Madonna. 13. Jahrh.
Pl. O. 313. H. 56 cm.



Abb. 5. Madonna. Aus Tirol.
Pl. O. 26. H. 75 cm.

bestehen erhebliche Zweifel, ob ihm auch ein entsprechendes Alter zuerkannt werden darf. Die Arbeit scheint nämlich, soweit die schlechte Erhaltung überhaupt ein Urteil zuläßt, weit hinter der allgemeinen Entwicklung der Kunst zurückgeblieben zu sein und nur eine veraltete Phase zum Ausdruck zu bringen.

Das Prinzip der Frontalität kommt hier selbst noch in der Haltung des zwischen den Knien der Mutter sitzenden Kindes zum Ausdruck, ein Motiv, das mit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu Gunsten einer freieren Auffassung abgestoßen wurde. Die gleiche Altertümlichkeit zeigt auch die rohe Technik in der Wiedergabe von Gewandfalten, welche nur mit derb angegebenen Kerben und Ritzen arbeitet. Diese Anordnung derselben, vor-

nehmlich an den Knien, findet sich vereinzelt bei Werken des späten 12. Jahrhunderts ähnlich wieder. Allein diese Zeit für die Entstehung des Stückes in Anspruch zu nehmen, ist unmöglich, weil die tiefe Stufe der Entwicklung, die sich in den bisher betrachteten Momenten ausprägt, in scharfem Widerspruch steht mit der fortgeschritteneren Durchbildung der Köpfe. Die ganze Durchführung des Gesichts, die gut beobachteten, allerdings äußerst roh wiedergegebenen Züge, vor allem die detaillierte Kenntnis der schwierigen Flächen unter den Augen beweisen, daß der Schnitzer schon mehr zu beobachten gelernt hatte, als es nach der äußeren Anlage der Figur den Anschein hat, daß er in einer Zeit lebte, wo es bereits eine entwickeltere Plastik gab, ohne daß es ihm allerdings möglich war, mit jener Entwicklung Schritt zu halten. Auch wäre der Fall denkbar, daß es sich hier um die Nachahmung eines älteren Kultbildes handelt, bei welcher sich stets — auch aus unserer Sammlung werden wir prägnante Beispiele bringen — eine seltene Mischung von Altem und Neuem geltend zu machen pflegt. Vor dem 13. Jahrhundert dürfte das Stück schwerlich entstanden sein.

Nicht weniger roh ist die Madonna (Pl. O. 26; Abb. 5). Sie ist 75 cm hoch und aus Lindenholz. Die thronende und gekrönte Madonna hält auf ihrem linken Knie — also das Prinzip extremster Frontalität ist bereits verlassen — das ebenfalls mit einem Kronreif geschmückte Kind, das die Rechte segnend erhoben hält und mit seiner Linken ein Buch gegen die Brust preßt. Die Statue ist hinten gehöhlt, es fehlen der rechte Arm der Maria und die rechte (später ergänzte) Hand Christi, ferner die Spitzen der Kronen. Bemalt ist die Figur mit einem abscheulichen Blumenmuster des 17. oder 18. Jahrhunderts, doch befindet sich darunter der alte Kreidegrund mit einigen originalen Farbenspuren, aus denen aber nur zu ersehen ist, daß das Gewand der Maria ehemals blau war.

Das Stück ist jeder künstlerischen Bedeutung bar, es ist ein roher Holzklotz, aus dem mühsam und nur andeutend die Grundlinien der beiden Körper modelliert sind, und dürfte die tiefste Stufe einer Bildhauerkunst überhaupt verkörpern. Ich halte das Stück für eine primitive bäuerliche Arbeit des früheren Mittelalters. Für die bäuerliche Herkunft, und zwar aus einem weltabgeschiedenen Orte, spricht auch die selbst für ländliche Kultur erschreckend rohe Bemalung, mit der das Stück in der Spätzeit verschönert wurde. Nach Angabe des Verkäufers stammt es aus Tirol.

Im Jahre 1904 erwarb das Museum in den Bodenseegegenden die Holzfigur einer thronenden Gottesmutter (Pl. O. 299; Abb. 6), die die steife und, wie man glaubte, byzantinische Auffassung des frühen Mittelalters gut veranschaulicht. Das Stück, das 94 cm hoch ist und dessen Material Lindenholz ist, ist rundplastisch angelegt, doch an der Rückseite gehöhlt. Maria, mit einem Diadem gekrönt und in ein langes Gewand mit einem kürzeren Überwurf gekleidet, sitzt frontal auf einem einfachen Throne, ihre Füße stehen parallel auf hoher Trittplatte. Auf ihrem linken Knie sitzt mit gekreuzten Unterschenkeln das Kind, das mit der Linken ein Buch gegen den Körper hält und seine Rechte segnend erhebt. Die Farben sind zum Teil in späterer

Zeit erneuert, vielleicht auch verändert: das Untergewand der Maria ist oliv, der Überwurf rot, das Christkind ist in ein blaues Gewand gekleidet. Der Stuhl ist weiß. Alle Farben liegen auf Kreidegrund mit stellenweiser Leinenverstärkung. An den Kanten und Säumen, sowie auf den Wänden des Throns befinden sich in die Kreide gepreßte geometrische Ornamente. Es fehlen



Abb. 6. Madonna. Ende des 12. Jahrh.
Pl. O 299. H. 94 cm.

an der Figur der Maria der rechte Arm und die Spitzen des Diadems, beim Kinde drei Finger der rechten Hand und ein Stück vom linken Fuß.

Der Stil dieser Figur unterscheidet sich scharf von dem der vorher beschriebenen Sitzfigur der heiligen Anna, und das ist um so bemerkenswerter, als, wie später nachzuweisen sein wird, der zeitliche Abstand beider Stücke von einander schwerlich ein großer ist. Während sich bei jenem Werke in der dekorativ-regelmäßigen Anordnung der scharf gepreßten Falten höchste Unnatur und Künstelei geltend macht, ist hier die Auffassung zwar eine viel rohere, aber doch natürlichere. Der Schnitzer will schon sanft verlaufende Wellen

zur Belebung der Stoffmassen verwenden, allein er geht zu gewaltsam vor, indem er durch allzu große Häufung paralleler, spitzwinklig zu einander geordneter Linien doch wieder zu einem leeren Schema kommt. Dies Fischgrätenmotiv kehrt dreimal wieder, ganz ausgesprochen am unten spitzwinklig verlaufenden Obergewandsüberschlag, weniger deutlich am rechten Unterschenkel und an der recht stiefmütterlich behandelten Brustpartie. Die Anordnung des Gewandes ist genau die gleiche wie bei der an erster Stelle betrachteten Statue des thronenden Bischofs aus dem 12. Jahrhundert, und darum ist hier der stilistische Fortschritt gegenüber jener Frühzeit um so klarer ersichtlich; denn während dort der Versuch einer Motivierung des dreieckigen Gewandumrisses kaum gemacht wurde, ist hier das System der von den Armen bis in den untersten Zipfel des Gewandes laufenden Falten deutlich, wenn auch nicht gerade in überzeugender Weise zum Ausdruck gekommen. An beiden Ellenbogen, dort wo sich die Hauptmasse des Stoffes zusammenschiebt, findet sich sogar ein scharf zusammenlaufender Knäuel von Falten und Brüchen. Verhältnismäßig klar tritt der Gegensatz des freien Flusses der seitlichen Falten des Untergewandes zu dem gehinderten des von beiden Armen aufgehobenen Obergewandes in die Erscheinung, ebenso ist die Einwirkung des vortretenden Knies auf die Fältelung gut beobachtet, wie auch das schwierigere Motiv der lang herabhängenden und über die Thronseiten gelegten Ärmel erkennbar wiedergegeben ist. Dagegen ist die Faltengebung im Gewande des Kindes recht oberflächlich, wengleich auch hier ein mißlungener Versuch gemacht ist, die Kniee durch die Gewandung hindurchscheinen zu lassen.

Die Gesamtanlage der Gruppe ist plump und läßt nur ein sehr geringes Verständnis des menschlichen Körpers erkennen. Wie bei fast allen diesen Frühwerken sind die Köpfe abnorm nach vorne geschoben, und dadurch wird der ganze Ausdruck ein fast stupider. In den Gesichtszügen gibt der Schnitzer nur das allgemeinste, ein Innenleben spiegelt sich in ihnen noch nicht wieder, wie überhaupt der Kopf als Mittel des Ausdrucks noch nicht erkannt ist. Die Nasen sind glatt und sehr wenig modelliert, die Augen halbkugelig und glotzend und erhalten allein durch die Bemalung einen Anflug von Leben. Einzig in der Mundpartie des Kindes zeigt sich ein feineres Durcharbeiten. Die Durchbildung des Körpers ist sehr roh, überall zeigen sich anatomische Unmöglichkeiten, wenn auch nicht stets so deutlich wie etwa an den unteren Extremitäten des Kindes. Die weibliche Brust ist fast negiert, wie ja überhaupt die Frühzeit deutscher Kunst bis weit in das 14. Jahrhundert hinein einen anatomischen Unterschied zwischen männlichem und weiblichem Körper häufig zu übersehen pflegt.

Auch noch bei dieser Figur übt die Werkform des Holzes einen bestimmenden Einfluß auf die Gesamtgestaltung aus, indem der Schnitzer jedes freiere Heraustreten einzelner Körperformen vermeidet. Noch ist ihm die eigentlich plastische Gestaltung fremd, der ganze Unterkörper ist in die Fläche projiziert und der Faltengebung liegt ein zeichnerisches Prinzip zu Grunde, wie auch insbesondere die Hand der Madonna plastischer Durchbildung ent-

behrt. Nur der rechte Unterarm, der selbständig gearbeitet und angesetzt war, scheint sich aus der Fläche erhoben zu haben.

Zeitlich wird die Statue an das Ende des 12. Jahrhunderts zu setzen sein. Sie stimmt stilistisch ziemlich überein mit einer stehenden Maria im städtischen Museum Wallraf-Richartz zu Köln, einer tiroler Arbeit, die dort für das »12. Jahrhundert« in Anspruch genommen wird. Gewisse allgemeine Anklänge weisen auch auf die schon erwähnte Madonnenstatue aus Borgo San Sepolcro im Berliner Museum, die im Jahre 1199 von einem Presbyter Martin gefertigt wurde (Abgeb. im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlung 1888). Am deutlichsten, weil in viel größerer Auffassung, kehrt das Faltenprinzip



Abb. 7. Madonna. Erste Hälfte des 13. Jahrh.
Pl. O. 305. H. 43 cm.

am Grabstein des Bischofs Gottfried I. von Pisenburg im Würzburger Dom wieder, der 1190 starb. Nicht ganz so klar, doch ähnlich zeigt sich dies Motiv auf dem Grabstein des Plectrudis in St. Maria auf dem Kapitol in Köln (12. Jahrhundert) und dem des Bischofs Adelog von Hildesheim († 1190). Durch diese Analogien dürfte die zeitliche Fixierung unseres Stückes an das Ende des 12. Jahrhunderts gegeben sein.

Eine sehr feine Arbeit ist eine sitzende weibliche Gestalt (Pl. O. 305; Abb. 7), der zwar beide Arme und damit die Attribute fehlen, die aber, worauf auch der Holzdübel auf dem linken Knie hindeutet, wohl als Madonna

anzusprechen ist. Die Heilige sitzt auf einer Bank, ihr Haupt ist ein wenig nach links gewandt und leicht geneigt. Ein langes Gewand, das vor den Füßen reiche Falten wirft und über das in kühnem Schwunge von rechts nach links ein Mantel gelegt ist, bildet ihre Kleidung. Ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt und fällt in welligen Flechten auf die Schultern herab. Die Rückseite der Figur, deren Höhe 43 cm beträgt und deren Material Lindenholz ist, ist auch auf der Rückseite bearbeitet, doch deutet die Höhlung der gerade abgeschnittenen Bank, sowie der rückseitige von Färbung freie Vertikalstreifen an der Körpermittelachse darauf, daß die Figur vor einem flachen Hintergrunde befestigt war. Eine jüngere Bemalung hat dem Gewande rote und blaue Färbung gegeben, allerdings in völlig verkehrter Weise, indem der obere Teil des Untergewandes wie der Mantel rot, der untere Teil jedoch blau ist. Die auf dem Kreidegrund liegenden alten Spuren beweisen aber, daß das ganze Gewand ehemals vergoldet war. Der Oberkopf war mit Leinen überzogen, auf welches blaue Farbe aufgetragen war; dasselbe Blau kehrt unten auf den Achseln wieder, und es scheint, da die Seitenlocken vergoldet waren, als ob dadurch ein Kopftuch dargestellt werden sollte. Gesicht und Hals hatten Fleischfarbe. Es fehlen der ganze rechte Arm und der linke Unterarm, die beide ehemals angedübelt waren.

Charakteristisch für diese Figur und gegensätzlich zu allen vorher betrachteten ist die Feinheit und Zartheit der Auffassung, sowie die relativ große Richtigkeit in der Wiedergabe der Körperformen. Wenn auch in den Details viel Fehlerhaftes und Oberflächliches ist, so sind doch die Grundzüge des menschlichen Organismus richtig aufgefaßt und dargestellt. Auch die Durchbildung des Ganzen ist durchaus schon eine plastische. Die Einzelheiten im Gesicht, das zwar wenig Charakter aufweist, sind gut durchgebildet. Der Faltenwurf der Gewandung ist wohl noch etwas unfrei und unklar durchgeführt, — das Versehen des späteren Bemalers zeigt, daß auch er ihn nicht verstanden hat — aber er zeugt doch im Einzelnen, in den zarten Schwellungen und Senkungen, in dem Gegensatz der gespannten und der mehr fallenden Züge, in den Durchkreuzungen und Einschneidungen von großer Feinheit und gutem Verständnis.

Der Faltenstil zeigt dieselbe Entwicklungsstufe, wie wir sie an den herrlichen Cyklen des frühen 13. Jahrhunderts in Frankreich, so an dem Nordportal der Kathedrale zu Chartres (seit 1215), vor allem aber an den Pfeilern des Südportals (seit 1212), wo fast identische Motive wiederkehren, bewundern (Marcou, Album du Musée de sculpture comparée II Pl. 24). Die Auffassung ist ganz eigenartig und findet sich in Deutschland nicht allzu oft. Am meisten entsprechen noch die getriebenen Figürchen vom Schrein der hl. drei Könige im Dom zu Köln um 1200 (Münzenberger Lief. XVIII 6 u. 7; Falke und Frauberger Tafel 61—64) unserem Stücke, wenn auch nicht verkannt werden darf, daß Vergleiche kleinpastischer Metallarbeiten mit Holzschnitzereien nur von bedingter Beweiskraft sind. Auch einige Figuren des 1237 vollendeten Marienschreins im Aachener Münsterschatz (Beissel, Kunstschatze des Aachener Kaiserdoms. Tafel XIX—XXIII) gehen aus demselben Stilgefühl

hervor. Ein engerer stilistischer Zusammenhang ist mit einigen der sitzenden Brüstungsfiguren in der Trausnitzer Schloßkapelle (bei Landshut i. B.) zu konstatieren, die nach Haack in die Erbauungszeit der Kapelle (1204—1231) zu setzen sind. Wenn unser Stück auch sehr viel feiner ist, so geht es doch in manchen Beziehungen mit einzelnen Figuren der Jungfrauen im Magdeburger Dom zusammen, die, wie A. Goldschmidt im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XX 1899, S. 285 ff. einwandfrei nachgewiesen hat, im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts und zwar unter direktem französischem Einfluß entstanden sind. Wie bei diesen allerdings ins Extrem verzerrt, so ist auch bei unserem Werk der auf dem Boden lagernde Teil des Gewandes in eine Masse schnörkelhafter Gebilde aufgelöst. Es steht mit diesem Motiv der herrlichen Holzstatue der thronenden Gottesmutter in der Kirche Unserer Lieben Frauen in Halberstadt (nach Haseloff in »Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen« Tafel 115 und Seite 95: Anfang des 13. Jahrhunderts) sehr nahe, während es sich in der sonstigen Auffassung von diesem Stücke entfernt.

Das Werk, das in Köln erworben wurde und wahrscheinlich aus der Kölner Gegend stammt, ist demnach wohl in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datieren. Ob man bei ihm infolge der Ähnlichkeit mit französischen Arbeiten von direktem französischem Einfluß sprechen darf, scheint mir — der Landshuter Vergleich macht skeptisch — fraglich. Jedenfalls gehört es in jene große Gruppe hochbedeutsamer Denkmale, die sich ganz eigenartig und in einer heute noch nicht völlig aufgeklärten Weise aus der Masse der rohen Denkmale des 13. Jahrhunderts erheben.

Mit dem 14. Jahrhundert trat eine durchgreifende Stiländerung ein: erst jetzt wurde der Stil eigentlich plastisch und ließ in tieferen Aushöhlungen und Überschneidungen eine Schattenwirkung zur künstlerischen Geltung kommen. Das war im 13. Jahrhundert, wenn wir von den wenigen Meisterwerken absehen, für die Masse der Bildwerke noch nicht der Fall. Der Stil des 14. Jahrhunderts ist, so zart und fein auch die Übergänge aus den Stilphasen des 13. Jahrhunderts sind, doch charakteristisch und scheidet sich von der Vorzeit nicht weniger deutlich als vom 15. Jahrhundert.

Im Verlaufe des 13. Jahrhunderts verlor das Bild der thronenden Gottesmutter von seinen repräsentativen Eigenschaften; die genrehaften Züge, wie etwas das Anschmiegen von Mutter und Kind, das gegenseitige Anblicken, das Beigeben von Attributen aus dem täglichen Leben, Züge, die sich schon gelegentlich ganz versteckt selbst bei den starrsten Bildern geltend gemacht hatten, traten mehr und mehr in den Vordergrund und bewirkten die Umbildung des hieratisch-feierlichen Charakters des Kultbildes in einen heitergemütvollen. Maria blieb nicht mehr die ernste feierliche Herrscherin, vor deren Throne sich die Gläubigen schaaren, sie wurde liebende Mutter ihres Kindes, dem allein ihr Blick und ihr Denken galt und dem sie mit echt mütterlicher Liebe scherzend die Zeit verkürzte. Nur die Krone — und auch diese nicht immer — gemahnte daran, daß nicht eine schlichte und einfache

Frau aus dem Volke, sondern die Herrscherin der himmlischen Schaaen dargestellt sein sollte.

Aus dem 14. Jahrhundert besitzt das Germanische Nationalmuseum vier Statuen der thronenden Gottesmutter, von denen wir drei verbunden zu betrachten haben (Pl. O. 21, 20 und 25). Alle drei haben das gleiche Motiv: Maria sitzt auf einer mit einem Kissen belegten Bank und hält mit der Linken das in ein langes Hemd gekleidete barhäuptige Kind umfaßt. Dieses hat auf dem Kissen der Bank neben der Mutter gestanden, sein linker Fuß ruht noch darauf, während der rechte in Schrittstellung auf den linken Oberschenkel der Mutter gesetzt ist, deren Schoß der Kleine zustrebt. Maria ist in ein langes, in der Mitte gegürtetes Gewand gekleidet, den Mantel trägt sie in freiem Wurf von rechts nach links über den Schoß geschlagen. Die rechte Hand der Maria ist vorwärtsgestreckt und hielt, wie andere Werke derselben Gattung beweisen, ein Szepter.

Im Einzelnen ist dies Motiv jedoch vielfach variiert, so daß sich innerhalb des gleichförmigen Schemas eine wenn auch unbedeutende Selbstständigkeit geltend macht, die wohl auf die Verschiedenheit der ausführenden Gesellen zurückzuführen ist; denn daß diese Figuren einer und derselben Werkstatt entstammen, dürfte kaum zweifelhaft sein. Die gemeinsame Abkunft aller dieser Bilder von einem berühmten, doch heute verlorenen Kultbilde, woran man auch denken könnte, scheint mir nach Lage der Dinge unwahrscheinlich.

Die Statue Pl. O. 21 (Abb. 9) ist 65,5 cm hoch und von Lindenholz mit einer Fußplatte von Eichenholz, sie war ehemals auf Kreidegrund bemalt, doch ist die Farbe mit dem Grunde jetzt völlig entfernt. Christus hat sein Haupt etwas nach rechts geneigt, seine Linke ist segnend erhoben, während die gesenkte Rechte — der ganze Arm ist modern ergänzt — einen Vogel faßt. Die Gruppe ist gut erhalten, ergänzt sind nur die linke Hand und der rechte Arm mit der rechten Schulter Christi. Das Stück wurde 1893 von einem Händler gekauft, der es in Mainz erworben haben wollte.

Die zweite Figur (Pl. O. 20; Abb. 8) ist mit Sockel 93 cm hoch. Sie besteht aus Lindenholz, die Fußplatte und der Thron ist aus Eichenholz. Die alte Polychromie ist gut erhalten: das Gewand und der Mantel ist golden, die Säume sind mit plastischen farbigen Steinen in bestimmter Musterung verziert. Das Kissen der Bank ist mit gekreuzten Streifen bemalt, der Sockel weist mehrere Farben auf. Die Technik ist die übliche: die Farben liegen auf starkem Kreidegrund mit stellenweiser Leinenunterlage. An den beiden Seitenwänden der Bank ist je eine Einzelfigur in Malerei dargestellt. Die Gesichter sind später mit häßlichem gelben Anstrich versehen.

Das Motiv ist im wesentlichen das gleiche wie bei der an erster Stelle beschriebenen Statue, nur ist die rechte Hand Christi greifend ausgestreckt. Es fehlen die rechte Hand der Maria und der linke Unterarm Christi, sowie Teile der dem Sockel vorgelegten Maßwerk-gallerie.

Die dritte Figur (Pl. O. 25 Birnenholz, Höhe 77,5 cm; Abb. 10) besitzt ebenfalls ihre alte Bemalung, wenn auch in sehr beschädigtem Zustande.

Auch hier finden sich die plastisch verzierten Säume in genau der gleichen Musterung wie an der eben erwähnten Statue. Im Gegensatz zu den beiden vorgenannten Stücken ist das Haupt der Madonna mit einer Krone geschmückt und der hohe Sockel ist zu einer niedrigen Fußplatte zusammengeschrumpft. Es fehlen die rechte Hand der Maria, der rechte Unterarm und die linke Hand des Kindes. Erworben wurde das Stück im Jahre 1882 in Köln.



Abb. 8. Madonna. Niederrheinisch. Erste Hälfte des 14. Jahrh.
Pl. O. 20. H. 93 cm.

Das besterhaltene Stück ist das an zweiter Stelle genannte, die große Madonna (Abb. 8). Wie bei fast allen Statuen des 14. Jahrhunderts tritt uns auch hier deutlich der Versuch entgegen, den Zügen einen Ausdruck inneren Lebens aufzuprägen. Zumeist führt das Mißverhältnis zwischen Wollen und Können dazu, den Gesichtern einen breiten, etwas manirierten Ausdruck zu verleihen, der als »gotisches Lächeln« für das 14. Jahrhundert fast typisch ist. Während dieser Versuch in gewissem Grade bei der Maria gelang, ist der Ausdruck des Kindes nur als ein stupides Grinsen zu bezeichnen, wie überhaupt dessen kugelrunder Kopf mit den abstehenden übergroßen Ohren durchaus verunglückt ist.

Deutlicher zeigt sich gegenüber den früheren Werken der bedeutende zeitliche Fortschritt in der detaillierteren Wiedergabe der Gewandfalten. Die

Zeit, in der rein äußerlich ein Faltenschema dem Gewande aufgepreßt wurde und im besten Falle nur die großen Hauptzüge ihre Begründung in der Anatomie des Körpers fanden, war im 14. Jahrhundert auch für die Durchschnittsleistungen deutscher plastischer Kunst vorüber. Eine durchgängige Beherrschung der Körperformen war zwar auch dieser Zeit noch nicht gegeben, doch bildete sich eine Kenntnis mehr und mehr aus, so daß die Fehler nicht mehr so augenfällig und störend entgegnetreten. Wir finden denn auch bei unserer Statue die weiblichen Formen nur erst zart angedeutet. Große Schwierigkeit machte dem Schnitzer die Augenpartie; in beiden Köpfen sind die Augäpfel viel zu flach eingesetzt, wodurch dem Gesichte ein etwas ausdrucksloser Zug eigen wird. Daß im allgemeinen die Körperproportionen noch vielfach falsche sind und daß insbesondere die Länge des Oberkörpers und die Breite der ganzen Gestalt in einer anatomisch unmöglichen Weise reduziert sind, kann bei einem Werk des 14. Jahrhunderts nicht Wunder nehmen.

Das Gewand schmiegt sich eng um den Oberkörper und ist deshalb faltenlos; doch wo der Gürtel schnürt, dessen Ende frei nach unten hängt, bilden sich einzelne scharfe Faltenaugen, die dann nach unten in geraden Linien auslaufen. Der Mantel mit seinem großen Wurf und seinen vielfachen Umbiegungen und Durchschneidungen ist durch größere und kleinere Faltenzüge reich belebt. Da die Gestalt, um dem Kinde das Gleichgewicht zu halten, ein wenig nach rechts zurückgelehnt ist, beide Kniee ebenfalls nach rechts verschoben sind und sich nicht senkrecht über den Füßen befinden, so ergibt sich eine reiche Bewegung im Gefältel, dessen Hauptrichtung von rechts oben nach links unten läuft. Dieser Stil ist der in der Hochgotik allgemeine und steht in seiner Grundtendenz im direktem Gegensatz zu der steifen Frontalität der Schöpfungen früherer Jahrhunderte.

Ein hoher Sockel befindet sich unter der Figur, er ist mit freiliegenden Maßwerkvierecken belegt, aus dessen Mitte je ein plastischer Kopf (nur einer ist erhalten) hervorsah.

Die figürlichen Darstellungen an den Seitenwänden des Throns sind als frühe Denkmale der Tafelmalerei von besonderem Interesse. Es sind dies je eine unter gotischem Maßwerk stehende weibliche Heilige, von denen die an der Seite des Christkinds zu sehr zerstört ist, um einer Beurteilung unterzogen werden zu können, während auf der anderen Seite die heilige Agnes verhältnismäßig gut und vor allem von jeder Restaurierung unberührt erhalten ist. Die Technik ist eine sehr einfache Temperamalerei auf dickem weißen Kreidegrunde. Die Heilige steht stark nach links ausgebeugt, sie ist in ein rotes Gewand gekleidet, über das der grüne, vorne quer über den Unterleib geworfene Mantel gelegt ist. Ihr gekröntes, von rötlichen Locken umrahmtes Haupt neigt sich dem durch den Kreuzesnimbus ausgezeichneten Lamm zu, das, von ihr an den Hinterbeinen gehalten, ihr entgegenstrebt. In der Rechten hält sie die Palme der Märtyrerin.

Die Malerei entspricht in ihrer rein zeichnerisch-flächenhaften Manier durchaus dem, was uns von Wandgemälden des frühen 14. Jahrhunderts be-

kannt ist. Derbe schwarze Linien geben die Hauptfaltenzüge an, während dünnere gerade schwarze Striche die kleineren Falten veranschaulichen sollen. Alle Flächen sind ohne jede weitere Modellierung einfach mit Lokalfarbe ausgefüllt, so daß der Gesamteindruck etwa der eines frühen Glasgemäldes ist. Nur beim Kopfe, speziell am Übergang von der Backe zum Halse, ist der Versuch einer Modellierung in die Tiefe gemacht. Von einer Kenntnis des menschlichen Organismus kann hier überhaupt noch nicht gesprochen



Abb. 9. Madonna. Niederrheinisch. Erste Hälfte des 14. Jahrh.
Pl. O. 21. H. 65,5 cm.

werden. Wenn wir nun vorher an der Madonna gerade den Fortschritt in der Kenntnis der Anatomie hervorheben konnten, so beweist die zugehörige Malerei wieder einmal die schon mehrfach betonte Tatsache, daß im Mittelalter die Entwicklung der Plastik vor der Malerei einen großen Vorsprung hatte.

Die Statue Pl. O. 21 (Abb. 9) steht der vorgenannten so nahe, daß man fast das Verhältnis einer freien Kopie zwischen beiden annehmen möchte. Das Stück ist, trotzdem es der Farbe beraubt ist, das sympathischere, auch feiner und eleganter ausgeführt. Die Gesichtszüge sind weniger flach, das Lächeln im Antlitz ist nicht so gezwungen, vielmehr ist der Eindruck ein

mehr lieblicher. Unangenehm fällt auch hier die Plumpheit im Gesichte des Christkinds auf.

Das Motiv ist völlig dem der eben besprochenen Figur gleich; als einzige Variationen sind zu nennen, daß die Madonna die rechte Hand etwas gestreckter hält und deshalb das Szepter etwas weniger gesucht graziös umfaßt. Ebenso ist die Armstellung Christi eine etwas andere, ohne daß dadurch aber die Gruppe veränderte Bedeutung gewönne. Auch die ungeschickte Stellung der linken Hand der Maria ist vermieden, die das Kind nicht mehr unmittelbar unter Achsel, sondern in leichter und natürlicher Weise um die Hüfte faßt. Wesentlicher für den Eindruck ist, daß Christus aus der Fläche mehr nach vorne gerückt ist, wodurch die plastische Wirkung verstärkt wird.

Für die Behauptung, beide Stücke entstammten ein und derselben Werkstatt, ist nicht allein das Motiv maßgebend, wenn dieses auch für den ersten Eindruck bestimmend sein mag. Man wird bei so einfachen Darstellungen, deren Motiv sich aus der Natur der Sache ergibt, stets gut tun, mehr auf kleine Äußerlichkeiten als auf das oft nur sehr wenig variable Grundmotiv Wert zu legen — ich erinnere beispielsweise an die vielen einander sehr ähnlichen Darstellungen der Pieta, bei denen die Abhängigkeit von einander oder von einem gemeinsamen Vorbild ebenfalls zu Unrecht behauptet wird — und solche Äußerlichkeiten sind, abgesehen von der oben erwähnten Ähnlichkeit in der Kopfbehandlung und der aber auch sonst gleichartig vorkommenden Haarbehandlung vornehmlich die fast identisch wiederkehrenden Züge nicht nur der Hauptfalten, sondern auch der oft ganz willkürlichen kleineren Knickungen, Brechungen und Windungen. Diese Wiederholungen zeigen sich allerorts, wenn sie auch auf den Abbildungen bei dem etwas geänderten Aufnahmepunkt nicht so deutlich in Erscheinung treten. Am drastischsten zeigt sich dies am Gewande Christi, vielleicht deshalb, weil in beiden Fällen dieses in völlig analoger Weise lange nicht so fein und individuell durchgebildet ist, wie das der Maria und deshalb die willkürlichen Äußerlichkeiten deutlicher in Erscheinung treten. Das lange, vorne bis etwa zur Kniehöhe geschlitzte Hemd des Kindes hat sich bei der heftigen Schreitbewegung etwas zur Seite verschoben und dabei hat sich der Schlitz geöffnet. Dessen Säume haben sich — ein sehr willkürliches Motiv — in trichterförmigen Falten nach außen umgeschlagen, so daß beiderseits in gerundeter, oben spitz zulaufender Fläche die Innenseite des Stoffes sichtbar wird. Diese sehr individuelle Darstellung kehrt bei beiden Werken vollkommen identisch wieder; und das ist ein so auffälliger Zug, daß an eine Werkstattgemeinschaft kaum noch gezweifelt werden dürfte. Die Vermutung wird fast zur Gewißheit, wenn man beachtet, daß auch die meisten der mehr oder minder willkürlichen Knickungen und Falten bei beiden Werken vollkommen genau wiederkehren.

Nachdem aber neben der Gleichheit des allgemeinen Motivs auch die Werkstattidentität nachgewiesen ist, sind wir in der Lage, die durch die Entfernung der Polychromie entstandenen Defekte der zweiten Figur aus der ersten zu ergänzen. Zunächst ist sicher, daß die durch ihre Breite auffälligen

Seitenwände der Bank ebenfalls durch figürliche Malerei geschmückt und oben, wie Nagelspuren beweisen, durch eine aufgesetzte Profilierung abgeschlossen waren. Ferner war zweifellos der hohe eckige und in dem jetzigen Zustand sehr plump wirkende Sockel mit freien Maßwerkaufgaben geziert. Das Profil der unteren Fußplatte ist bei beiden Figuren genau das gleiche.

Die größere künstlerische Reife, die sich in der unpolychromierten Statue Pl. O. 21 ausspricht, die mannigfachen Verbesserungen, die sich bei ihr gegenüber der an erster Stelle betrachteten Madonna Pl. O. 20 geltend machen, lassen es als sehr wahrscheinlich erscheinen, daß jenes Werk das



Abb. 10. Madonna. Niederrheinisch. Zweite Hälfte des 14. Jahrh.
Pl. O. 25. H. 77,5 cm.

spätere ist. Zufällig setzt uns aber der Denkmälerbestand des Germanischen Museums, dessen plastische Werke zu einem sehr großen Teile aus den Rheingegenden stammen, in die Lage, dieselbe Werkstatt noch weiter zu verfolgen und aus ihr ein zeitlich zweifellos noch späteres Werk vorzuführen. Die Madonnenstatue Pl. O. 25, die wir oben betrachtet haben, ist bezeichnend für den stilistischen Fortschritt. Die Statue wird wohl derselben Werkstatt wie die beiden vorgenannten entstammen. Das Motiv ist genau das Gleiche wie bei den beiden anderen Stücken, nur ist die Bewegung in den Faltenzügen nicht minder wie in der Gestalt des Kindes energischer, fast stürmisch geworden, und Maria muß daher ihren ganzen Arm um das Kind schlingen, um seinem

heftigen Streben Einhalt zu tun. Ebenso ist die Faltenangabe eine reichere und bewegtere. Die Bereicherung zeigt sich besonders deutlich am Oberkörper der Maria in der Gewandung, die vorher fast faltenlos war und nur unmittelbar am Gürtel Einschnürungen aufwies, nunmehr aber bei durchscheinenden Körperformen durch strahlenförmig auf die Schnürung zulaufende straffe Faltenrücken belebt ist. Derartige Bereicherungen lassen sich auch am Untergewand vielfach nachweisen und bewirken den volleren Eindruck dieses Faltenstils, der schon den Übergang von der straffen Faltengebung des eigentlichen 14. Jahrhunderts zu dem am Ende desselben beginnenden und vornehmlich in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts zum Extrem sich ausbildenden überreichen weichfaltigen Stil andeutet. Innerhalb dieser Bereicherung wiederholen sich die großen Motive der vorher betrachteten Statue unmittelbar. Völlig identisch mit der polychromierten Statue ist dagegen die eigenartige plastische mit Pünktchen besäte Verzierung der Gewandsäume durch eine regelmäßige Folge von Steinen und Buckeln in Kreidetechnik. Dagegen unterscheidet diese Figur von den vorigen das scheibenartige Rund auf dem Haupte, um das, wie Reste von Ziernägeln zeigen, eine lederne und mit Seide bezogene Krone — Spuren finden sich unter den Köpfen der Ziernägel — befestigt war. Der Kopf, der an erster Stelle behandelten Figur ist im Gegensatz dazu flach abgearbeitet, während die zweite einen kreisförmigen, zum Aufsetzen einer Krone bestimmten Einschnitt aufweist.

Eine oberflächliche Durchsicht der bisher publizierten Werke deutscher Plastik führt uns auf andere Madonnen, die den unseren fast genau entsprechen und demzufolge als Arbeiten der gleichen Werkstatt anzusehen sind. Direkt identisch ist die Madonna aus Altenberg bei Wetzlar, (Münzenberger, mittelalterliche Altäre Deutschlands) bei der auch die gleiche Musterrung der Gewandsäume wiederkehrt und bei der ebenfalls die Behandlung des Sockels mit der freien Maßwerkverzierung die gleiche ist. Sehr ähnlich sind ferner die Madonnen in der Sammlung Grüneschild in Bettenhoven (Kunstdenkmale der Rheinprov. VIII. Bd., I. Abt., S. 44: um 1300), auf dem Marienaltar der Stiftskirche zu Kleve (ebenda I. Bd., IV. Abt., S. 97: Mitte des 14. Jahrhunderts) und im Städtischen Suermondtmuseum zu Aachen. Auch die Madonna aus Ophoven (Münzenberger, mittelalterliche Altäre Deutschlands) zeigt dasselbe Motiv, wenn auch stilistisch umgebildet. Genau derselbe Stil wie an unseren in Abb. 8 und 9 wiedergegebenen Figuren, gleichzeitig auch mit völlig identischer plastischer Dekoration der Gewandsäume kehrt in der aus der Sammlung Schnütgen stammende Madonna vom Dreikönigenaltar im Dom zu Köln wieder (Münzenberger, mittelalterliche Altäre Deutschlands XVI. 8: Mitte des 14. Jahrhunderts). Doch ist das Motiv leicht verändert, indem das Kind die Schreitbewegung vollendet hat und nunmehr auf dem rechten Knie der Mutter steht, diese aber ihren linken Fuß auf ein Ungeheuer gesetzt hat. Auch ist ihre Gewandung durch ein Kopftuch bereichert. Diese Ausnahme von der Regel kann aber nur unsere Annahme von dem Werkstättenzusammenhänge bestätigen, denn der Grund dieser besonderen Modifikationen ist nachweisbar; sie gehen auf eine sehr feine und

wie der Stil und der Vergleich mit der Elfenbeinstatue in der Sammlung Oppenheim zu Köln (Seemann, Kunstgeschichte in Bildern) lehrt, französische oder doch unter unlöslichem französischem Einfluß stehende Statue einer thronenden Madonna zurück, die sich jetzt im städtischen Wallraf-Richartz-Museum befindet und die alle die vorgenannten Abweichungen zeigt. (Münzenberger XVI Tafel 8: Anfang des 14. Jahrhunderts; Führer durch das städtische Museum Wallraf-Richartz zu Köln 1902 m. Abb.)

Wenn wir bedenken, daß alle vorgenannten Werke sich in den Gegenden des Niederrheins befinden und daß eines der unserigen authentisch aus der Kölner Gegend, eines nach allerdings nicht ganz sicherer Händlerangabe aus Mainz stammt, so ist die Wahrscheinlichkeit eine sehr große, daß die Werkstätte — auch die leichten Anklänge an französische Kunst deuten darauf hin — sich am Niederrhein und zwar sehr wahrscheinlich in Köln befand. Diese Wahrscheinlichkeit wird mir fast zur Gewißheit durch den Umstand, daß ich trotz eifrigen Bemühens außerhalb der Rheingegenden kein Stück gefunden habe, das nach Motiv und Stil dieser Gruppe zuzurechnen wäre.

Durch einen glücklichen Zufall sind wir in der Lage gewesen, eine scharf umschriebene früh-rheinische Werkstätte vorzuführen, die durch drei sehr charakteristische Werke im Germanischen Museum vertreten ist. Solche Werkstättenzusammenhänge, die in der Spätzeit des Mittelalters gang und gäbe werden, sind für die frühe Zeit nur selten nachweisbar und deshalb für unsere Kenntnis des frühmittelalterlichen Werkstättenbetriebes sehr interessant. Wir hatten diese Werkstätte, die wahrscheinlich um die Mitte des 14. Jahrhunderts ihre höchste Blüte hatte, nur soweit zu verfolgen, als es für die zeitliche und örtliche Festlegung unseres Sammlungsmaterials nötig war. Sehr wahrscheinlich wird es möglich sein an der Hand des so gesicherten reichen Materials auch andere plastische Werke nachzuweisen, bei denen nicht das Grundmotiv und die Äußerlichkeiten von so maßgebendem Einfluß sind. Allerdings dürfte der Einfluß der verschiedenen Gesellenhände, der sich schon bei unseren drei Stücken deutlich geltend macht und der selbst in ganz entwickelten Perioden — ich denke etwa an die noch niemals einwandfrei gelöste Wolgemutfrage — unangenehm in die Erscheinung tritt, gerade für die stilistisch sehr schwer faßbaren Frühzeiten von erhöhter störender Bedeutung sein.

Völlig verschieden von dieser Gruppe ist die thronende Madonna (Pl. O. 27; Abb. 11), wengleich sie sich zeitlich den eben betrachteten Arbeiten anschließen dürfte. Die Statue ist von Lindenholz, ist 81 cm hoch und war ehemals bemalt und vergoldet. Die Rückseite ist gehöhlt. Das Motiv ist das übliche: Maria sitzt auf der mit dem Kissen belegten Bank; sie ist in ein enges, hochgegürtetes Gewand gekleidet. Auf dem Haupte liegt das Manteltuch, das auch den ganzen Rücken einhüllt und, von links her über die Knie geworfen, den Unterkörper mit reichen Falten verhüllt. Auf ihrem linken Oberschenkel hockt mit übereinandergeschlagenen Beinen das nackte Kind, das mit der rechten Hand spielend den rechten Saum des Kopftuchs der sich ihm zuneigenden Mutter zu sich heranzerrt. Auf dem Kopftuch der Maria liegt die Krone,

deren Reif allein erhalten ist, während die ehemals eingeneteten Zacken oder Blätter verloren gingen. Es fehlen der rechte Unterarm der Maria und des Kindes, weshalb das Genremotiv nicht mehr klar zum Ausdruck kommt, ferner der ganze linke Arm des Kindes. An der unteren Gewandpartie sind kleinere Defekte.

Die ehemalige Färbung ist in brutaler Weise abgelaugt, so daß das Holz ein häßlich-schimmeliges Aussehen bekommen hat. Nachträglich ist dann wieder der Oberkörper der Maria mit einem unschönen roten Anstrich ver-



Abb. 11. Madonna. Mitte des 14. Jahrh.
Pl. O. 27. H. 81 cm.

sehen. Trotzdem lassen spärliche Farbspuren erkennen, daß das Gewand ehemals rot, der Mantel golden gewesen ist.

Das Werk ist eine derbe Arbeit und weit entfernt von der zarten Durchbildung und vornehmen Auffassung, die allen Werken der eben betrachteten niederrheinischen Werkstätte eigen ist. Mit der Plumpheit des Körperbaues nicht weniger wie der Gewandfältelung verbindet sich ein recht leeres und nichtssagendes Gesicht, und das Kind verletzt fast durch seine Roheit den Beschauer. Andererseits darf aber auch wieder nicht verkannt werden, daß das Kindliche in seiner Bewegung und Haltung prägnant erfaßt und wiedergegeben ist. Der gotische Schwung kommt in der Komposition und in der

Gewandung sehr gemildert zur Geltung; der Körper der Mutter ist nur ganz wenig nach rechts hinübergeneigt, eine Bewegung, die durch das auf der linken Seite gehaltene Kind genügend motiviert ist. Die Falten verlaufen einfach und in der üblichen Weise vertikal, mit großer Schoßfalte, erst ganz unten streben sie mit scharfer Knickung schräge zum Boden nieder.

Für die Statue, die ihrem Stil nach in der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sein mag, finden sich vornehmlich in Süddeutschland analoge Beispiele. Ziemlich nahe steht ihr im Faltenstil das große Steinrelief Kaiser Ludwigs des Bayern im großen Rathaussaale zu Nürnberg, das bald nach dem Jahre 1332 gefertigt sein wird (Mummenhoff, das Rathaus in Nürnberg S. 30 f. Frh. von Reitzenstein, Kaiser Ludwig der Bayer und seine Darstellungen im Mittelalter; in der Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins. N. F. XII 1901). Sehr große stilistische Ähnlichkeit hat die allerdings rohere und bei Riehl (Abh. der k. b. Akad. d. Wiss. III. Cl. XXIII. Bd. I. Abt. Tafel 2. Nr. 4) abgebildete Madonna in der Sammlung christlich-mittelalterlicher Kunstwerke zu Freising, die dort mit »erste Hälfte des 14. Jahrhunderts« bezeichnet ist. Da unser Stück in Augsburg erworben wurde, so ist auch aus diesem Umstande die süddeutsche Herkunft wahrscheinlich.

In den Bereich unserer Betrachtungen gehört auch eine eigenartige Statue der thronenden Madonna (Pl. O. 16), welche kürzlich durch Schenkung in unsere Sammlungen gelangte. Nach Angabe der Spenderin soll sich das Stück in Salzburg und früher in Steiermark befunden haben.

Maria sitzt auf einer Bank, sie ist in ein langes blaues, goldumsäumtes Gewand mit ebenso gefärbtem Mantel gekleidet, auf ihrem Haupte liegt ein weißes goldumsäumtes Tuch. Auf ihrer rechten Hand sitzt der in ein blaues goldumsäumtes Gewand gekleidete blondhaarige Christus. Er hält in der Rechten den Apfel, mit der Linken greift er nach einer Birne, die Maria ihm reicht. Das Material ist Lindenholz, die Färbung Ölbemalung. Die Höhe beträgt 50 cm.

Die Figur ist so stillos, daß schon ohne Untersuchung des Materials der Gedanke an eine ältere recht ungeschickte Fälschung rege werden muß. Und doch ist dies nicht der Fall, denn das Stück ist archaistisch-mittelalterlich und bedeutet eine späte Nachbildung des berühmten Muttergottesbildes zu Maria-Zell in Steiermark. (Abb. in »Mitt. der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale« XIV 1869 S. 79 und im »Kirchenschmuck« 1899. XXX S. 93.)

Derartige Nachbildungen sind bei den berühmtesten Wallfahrtsbildern sehr häufig und kommen aus allen Zeiten vor. So z. B. besitzt das Kgl. bayerische Nationalmuseum in München eine interessante Reihenfolge von Nachbildungen der Muttergottes von Altötting aus dem 15. bis zum 18. Jahrhundert (Nr. 1299—1303 und 1357 des VI. Bandes des Kataloges von 1896). Nachbildungen des Cranachschen Mariahilfbildes in Innsbruck trifft man, zur abscheulichsten Rohheit entstellt, in zahlreichen Bauernhäusern Nordtirols an.

In diesen Kreis gehören auch die Kopieen des Mariazeller Gnadenbildes, die sich vielfach in Kärnten und Steiermark vorfinden — Stift Griffen, Wolfs-

berg u. s. w. — und die gelegentlich auch in Sammlungen, wie etwa in das Bayerische Nationalmuseum zu München und in das Germanische Nationalmuseum ihren Weg gefunden haben. Dabei ist interessant, daß alle diese Nachbildungen, soweit sie mir bekannt sind, unter sich einander ähneln, dabei sich aber weit von dem Originalen entfernen. Insbesondere kommt die ganze sehr eigenartige Faltenangabe in dieser Weise beim Original, das ich im Gegensatz zu den frühen Datierungen der Lokalforscher für eine Arbeit des späten 13. oder des beginnenden 14. Jahrhunderts halte, nicht vor. Der Grund wird der sein, daß alle Nachbildungen auf eine grundlegende Kopie, wahrscheinlich aus dem 18. Jahrhundert, zurückgehen. Bei dieser wurde, da das Original stets bekleidet ist und, wie die Literatur beweist, selbst Forschern nur nach Überwindung allergrößter Schwierigkeit ohne Hülle zugänglich gemacht wurde, nur das allgemeine Motiv beibehalten, während im Übrigen die Phantasie freischalten mußte. Dafür spricht auch das Beibehalten einiger augenfälliger Seltsamkeiten des Originals, wie etwa der überlange Zeigefinger der linken Hand der Madonna, der bei der bekleideten Figur sichtbar blieb und deshalb kopiert werden konnte. Daß diese erste und grundlegende Kopie im 18. Jahrhundert entstand, darauf deuten die flauen Falten sowie vor allem die eigenartige Umbildung des Kopftuchs, das bei dem Original einfach über den Kopf gelegt, nur die üblichen leichten Schwingungen am Saum aufweist, während bei den Kopien daraus die Plissehauben des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts geworden sind. Solche Stücke bieten naturgemäß dem Sammler viele Schwierigkeiten, die sich erst lösen, wenn der Zusammenhang, in den sich das Stück eingliedert, erkannt ist.

Eine ähnliche Stellung wird man der Statuette der thronenden Gottesmutter Pl. O. 310 (Lindenholz, Höhe 34,5 cm) zuweisen müssen, in der sich in seltsamer Weise Altes mit Neuem mischt. Anscheinend liegt der Arbeit eine alte Madonna vom Typus des frühen 13. Jahrhunderts zu Grunde. Die thronende und bekrönte Madonna ist in ein rotes hochgegürtetes Gewand gekleidet, ein weißer Mantel umhüllt die Gestalt und wird auf der Brust durch eine auffällig große romanisch stilisierte Schließe gehalten. Das Haar ist wellig aus dem Gesichte gestrichen und fällt auf dem Rücken in 2 Zöpfen herab. dem rechten Knie sitzt das in ein langes blaues Gewand gekleidete Kind. Ausgeführt zu sein scheint das Stück im späten Mittelalter oder gar noch später. Die Bemalung ist eine ziemlich oberflächliche und entbehrt des Kreidegrundes, der den frühmittelalterlichen Arbeiten eigen ist. Nur die Krone, die anscheinend vergoldet war, hat einen dicken Kreide- und Leinwandgrund.

Das sonst so verbreitete Motiv der stehenden Madonna mit dem Kinde ist unter den Frühwerken unserer Sammlungen nur durch zwei Statuetten vertreten. Die eine (Pl. O. 309, Abb. 12) ist von Eichenholz und 45,3 cm hoch. Maria steht auf dem linken Fuß und hat das rechte Bein entlastet zurückgestellt, wodurch der ganze Körper eine starke Ausbeugung nach links bekommt. Auf ihrem linken Arm sitzt das Christkind, dem die Mutter ihr in der Mitte gescheiteltes lockiges Haupt zuneigt. Der rechte Arm ist rechtwinklig vorgestreckt und trägt in der (ergänzten) Hand einen Blütenstengel.

Gekleidet ist die Heilige in ein langes Untergewand mit darüber liegendem Mantel, der an der linken Seite zu einem reichen Gefältel aufgerafft ist. Der Oberkörper ist außerdem noch in ein umgeschlagenes Tuch, dessen Futter durch einen breiten Überschlag am Halse sichtbar wird, gehüllt, doch ist dies Motiv nicht konsequent durchgeführt und deshalb nicht ganz klar wiedergegeben. Das bekleidete Christkind sitzt mit übereinander gelegten Beinen auf dem linken Arm der Mutter, der es sein Haupt zuwendet. In der Linken hält es einen Vogel, während die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger auf diesen hindeutet. Eine flache achtseitige Platte dient der Figur als Sockel.

Ergänzt sind der rechte Unterarm der Madonna mit dem Attribut, und einem Stück des Gewandzipfels, ferner die Sockelplatte mit Teilen der unteren Gewandpartien.

Schon Essenwein hat sich in den »Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum« II. Bd. 1887—1889 S. 231 eingehend mit der Figur beschäftigt und dabei das Wesentliche über dieselbe mitgeteilt. Nur ist ihm ein Irrtum insofern unterlaufen, als er, verführt durch die Zartheit und Feinheit der Schnitzerei, eine ehemalige Bemalung derselben ablehnen zu müssen glaubte. Schon die rein plastisch kaum verständliche Anordnung der Gewandung muß darauf führen, daß durch das Mittel der Malerei die großen Gegensätze deutlicher gemacht wurden, andererseits ist es auch sicher, daß für die frühe deutsche Plastik Naturfarbe des Holzes zu den größten Ausnahmen gehört. In der Tat finden sich auch in den Poren des Holzes Spuren der Grundierung und der Bemalung, allerdings nur sehr vereinzelt und mit unbewaffnetem Auge kaum sichtbar. Darnach war das Gewand rot, der Mantel, sowie der den Oberkörper deckende Stoff blau, der Gewandumschlag am Halse wieder rot. Der Rock des Kindes war blau. Hinzufügen können wir noch, daß das Stück aus Linz am Rhein, also aus dem Kölner Kunstkreise stammt.



Abb. 12. Madonna.
Niederrheinisch.
2. Hälfte des 14. Jahrh.
Pl. O. 309. H. 45,3 cm.

In dieser Statuette haben wir das Musterbeispiel einer gotischen Skulptur des 14. Jahrhunderts: alle Schwächen und alle Vorzüge der Zeit treten uns aufs Deutlichste entgegen. Der Schnitzer hat ein wirkliches Verständnis des Körperorganismus, des wechselseitigen Zusammenwirkens der einzelnen Körperteile sowie der Proportionen noch nicht erworben, seine Gestalt ist überlang und überschlang, und wenn auch der Totaleindruck ein durchaus erfreulicher und anmutiger ist, so darf man doch nicht verkennen, daß eben nur das Gefühl und nicht die Kritik dies Urteil spricht. Sehr hübsch und voll feiner Empfindung ist das für die Zeit merkwürdig gut modellierte Gesicht, dessen zarte Übergänge und Schwellungen der Meister mit besonderer Liebe nachgebildet hat. Allerdings ist dasselbe der Anlage nach völlig verschoben, worüber nur die Ansicht von vorne hinwegtäuscht. Die anatomische Unkenntnis des Schnitzers

und sein Ungeschick in der Wiedergabe des Körperlichen wird vor allem durch die linke Hand der Maria beweisen, deren Drehung und Wendung bei dem schwierigen Motive der Umfassung des Kinderkörpers der ausführende Meister noch nicht nachzubilden vermochte. Sehr fein und zart ist wieder die Faltengebung des Gewandes. Diese ist am Oberkörper sehr flach und gespannt, am Unterkörper wird sie plastischer und tiefer; am Oberkörper ist die Fältelung fast ausschließlich horizontal, während am Unterkörper die Richtungslinie von der linken Hüfte zum rechten Fuß geht. An der linken Seite ist der Mantel zusammengefaßt und bildet eine ziemlich reiche Fältelung, die in ihrer Anlage und in ihren S-förmig geschwungenen Säumen bereits als erste Stufe jenes in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrschenden Stoffreichtums und jener charakteristischen Weichheit der Fältelung anzusehen ist.

Stilistisch gehört die Statuette unzweifelhaft in das 14. Jahrhundert und zwar in die zweite Hälfte desselben. Wenn wir uns näher unter den datierten plastischen Denkmälern umsehen, so finden wir eine große zeitstilistische Ähnlichkeit mit einzelnen Figuren im Mittelstück des großen Altars vom Jahre 1379, der kürzlich aus der Grabower Kirche nach Hamburg übertragen wurde. (Schlie, Kunst- und Geschichtsdenkmäler von Mecklenburg-Schwerin III. S. 187 f.) Die Entwicklungsstufe in der Erfassung des Ganzen und in der Durchbildung der Einzelheiten ist im allgemeinen bei beiden Werken die gleiche, die Faltengebung ist dort eher etwas reicher und plastischer als bei unserem Stück, und deshalb wird unser Stück — zumal wenn man die künstlerische Bedeutung Kölns berücksichtigt — etwas früher anzusetzen sein. Aus Köln selbst steht mir leider nicht genügend plastisches Vergleichsmaterial zur Verfügung, doch ist die ganze Auffassung der Figur eine solche, wie sie in der Malerei jener Entwicklungsstufe eigen ist, die man gewohnheitsmäßig mit dem Namen des Meister Wilhelm zusammenfaßt und die zweifellos an Detaildurchbildung hinter der gleichzeitigen deutschen Plastik zurücksteht. Beiden ist die zarte Innigkeit in der Auffassung, andererseits auch das Knochenlose, Unwirkliche der Körper eigen, sowie der feine Geschmack und die zarte Anmut. Auch die Durchbildung der Gewandfältelung steht auf der gleichen Stufe. Allerdings ist dieser Vergleich nur sehr bedingt zuzulassen, denn die Malerei steht infolge ihrer Technik unter völlig anderen Prinzipien als die Plastik. Wichtiger ist, daß die eigenartige und komplizierte Gewandung mit dem über dem Mantel getragenen und am Halse nach außen umgeschlagenen Tuche völlig identisch am Klarenaltare im Dom zu Köln an der Gestalt des Verkündigungsengels wiederkehrt (Woltmann und Woermann, Gesch. der Malerei I. Fig. 116), wie auch an den von Lichtwark (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1902 S. 45 ff), dem Hamburger Meister Bertram zugeschriebenen Flügelgemälden des Grabower Altars von 1379 die Gestalt Gottvaters in der Szene der Schöpfung der Tierwelt (vergl. die Abbildungen bei Schlie und bei Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik, Tafel 1) identisch gekleidet ist und hier sogar das Motiv des an der einen Seite des Halses wieder zurückgeschlagenen Halsumschlags wiederkehrt. Wenn man nun in Rücksicht zieht, daß weit in das 15. Jahrhundert hinein die Malerei der Plastik in der Stilent-

wicklung nachsteht, wenn man ferner berücksichtigt, daß die weiblichen Figuren des Grabower Altars von 1379 zweifellos entwickelter sind als unser noch dazu aus Köln stammendes Stück, so wird man dieses mit einiger Sicherheit in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts versetzen dürfen.

Ebenfalls aus Köln stammt eine 31,5 cm hohe Statuette der stehenden Madonna mit dem Kinde. (Pl. O. 306 Abb. 13.) Das Material ist Lindenholz, dessen ehemalige Bemalung in recht brutaler Weise entfernt ist. Auf niedrigem profiliertem, achtseitigem Sockel steht Maria mit entlastetem und zurückgesetztem linken Bein; ihr Körper ist stark geschwungen und die linke Hüfte ausgebogen. Sie ist barhäuptig, ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt und fällt beiderseits in welligen Strähnen auf die beiden Achseln und die Brust herab. Gekleidet ist sie in der gleichen Weise, wie die letztgenannte Madonna. Auf dem linken Arm hält sie das krausköpfige Kind, dessen Unterleib in ein Tuch gehüllt ist und das die rechte Hand segnend erhoben hält, während seine Linke einen Apfel umfaßt. Das Stück ist gut erhalten. Ergänzt ist nur an der Madonna die rechte Hand, in die als Andeutung eines Szepters ein Stück gerundeten Holzes gelegt ist.



Abb. 13. Madonna.
Niederrheinisch.
Ende des 14. Jahrh.
Pl. O. 306. H. 31,5 cm.

Die Figur ist nicht ganz so fein wie die vorher behandelte, ist jedoch stilistisch etwas vorgeschritten und entspricht ziemlich genau — abgesehen von der derberen Individualität des Hamburger Meisters — den Statuen am Grabower Altar. Die etwas stärkere Betonung der Querfalten des Oberkörpers, die Stilisierung der untersten Gewandfalten, vor allem die volle und weiche Häufung der Falten des aufgehobenen Mantelzipfels sowie die eigenartige Linienführung seines Saumes ist ihnen gemeinsam. Die Arbeit mag darnach im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts entstanden sein.

Innerlich verkörpern beide Statuen äußerst charakteristisch das Ideal niederrheinischer und insbesondere kölnischer Kunstübung. In ihnen offenbart sich dieselbe Eigenart und derselbe Geist wie in den Kölner Gemälden des 14. Jahrhunderts, die Muther (Münchener Cicerone S. 5) trefflich mit folgenden Worten würdigt: »Gerade das gesteigerte Empfindungsleben, die Stimmungsschwelgerei macht uns die Bilder so lieb. Es ist ein so moderner Zug, wie diese Meister aus der Wirklichkeit sich in ein Heimatland der Seele flüchten und es mit allen Reizen der Mystik umweben. Gewiß darf man nicht mit realistischem Maßstab an sie herantreten. Sie wollen garnicht Wirkliches wiedergeben. Gerade aus der Unterordnung des Körperlichen unter das Seelische resultieren alle Vorzüge ihrer Kunst. Die typische Ähnlichkeit der Gestalten, das reine Oval der Köpfechen, ihre schlanke, biegsame Anmut, es dient dazu, in eine ferne Welt zu entrücken, wo alles anmutig und schön ist, die Gefühle zart und fein, in ein Paradies, wo keine Rohheit, kein Mißton die große Harmonie, die himmlische Sphärenmusik stört.«

Gegenüber dieser lyrisch-heiteren Auffassung des Madonnenandachtsbildes drang im Verlaufe des Mittelalters eine dramatische durch, die in dem Bilde der Beweinung Christi, der Pieta oder dem Vesperbilde, ihren vollendetsten Ausdruck fand. Diese zweifigurige Gruppe, die ursprünglich nur eine Teilszene der Kreuzigung bildete, wurde mit der wachsenden Bedeutung des Marienkultus zu einer Darstellung der sieben Schmerzen Mariä, wobei die Mutter als Hauptperson zu gelten hatte und Christus — daher die oft ganz auffällige Kleinheit seines Körpers — fast zu einem Attribut der Maria wurde.



Abb. 14. Pieta. Um 1400. Pl. O. 23. H. 106 cm.

Dieselbe Geistesrichtung, die zu dieser neuen Auffassung führte, äußerte sich auch in der Schaffung eines Festes »Mariä Ohnmachtsfeier«, das am Beginn des 15. Jahrhunderts (in Köln erst 1423) eingeführt wurde (F. Schmidt, Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Nordhausen 1888 S. 220) und nun wohl erneuten Anlaß gab zur Fertigung der vielen Pieta-Statuen, die aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erhalten sind. Unter seinen Frühwerken der Holzplastik besitzt das Germanische Nationalmuseum zwei hierher gehörige Beispiele. Das erste (Pl. O. 23; Abb. 14), welches angeblich aus dem Kölner Dom stammt, ist von schwärzlich gebeiztem Nußbaumholz und hat eine Höhe von 106 cm. Maria sitzt auf einer einfachen Bank, deren Vorder- und Seiten-

flächen durch aufgesetzte Horizontalleisten geziert sind. Auf ihren Knien, von ihrer rechten Hand um die Mitte des Leibes gefaßt, von ihrer Linken an den Oberschenkeln gehalten, ruht nach typischer Art der tote Christus, dessen Haupt mit dem von Schmerz verzerrten Antlitz nach rechts niedergesunken ist. Sein linker Arm umfaßt den Hals der Mutter, deren kummervolles Antlitz dem Sohne zugeneigt ist.

Maria ist in ein langes, in der Mitte gegürtetes Gewand gekleidet, ein Manteltuch bedeckt ihr Haupt, zu dessen Seiten je eine Locke auf die Schultern und die Brust herabfällt, und bauscht sich, von links nach rechts über die Kniee geworfen, in reicher Fältelung zwischen den Knien und vor den Unterschenkeln. Der Heiland ist nur mit dem Lententuch, das fast bis an die Kniee reicht, bekleidet. Auch von seinem Haupte fallen zwei lange Locken auf die Schultern herab. Er hat einen Schnurrbart, sowie einen in zwei Spitzen auslaufenden Kinnbart. Zwei durcheinandergewundene Hanftaue bekrönen sein Haupt.

Die Gruppe ist schlecht erhalten, die defekten Teile sind roh abgesägt und waren schlecht erneuert, doch sind diese Ergänzungen, mit Ausnahme derjenigen am unteren Gewandsaum und an der Sitzbank, nunmehr wieder entfernt. Es fehlen an der Gestalt der Maria beide Hände, bei Christus der ganze rechte Arm. Die Polychromierung und der Kreidegrund sind völlig entfernt, Farbspuren sind nicht vorhanden, da sie durch die braune Beize zugedeckt wurden. Die Rückseite ist gehöhlt.

Der Eindruck, den die Gruppe macht, ist ein durchaus unerfreulicher; die Roheit, die sich in den äußeren Formen geltend macht, ertötet völlig den edlen geistigen Inhalt der Darstellung und wirkt geradezu abschreckend. Der Schnitzer arbeitet nur mit den derbsten und größten Effekten, zarte Übergänge, das Verfließen der einen Form in die andere, vermag er nicht zu geben. Die derbe Formengebung spricht sich vor allem im ganzen Körperbau aus, weniger in der Gewandfältelung, bei der das Ungeschick des Schnitzers wohl einigermaßen durch das reiche Vorbildermaterial ausgeglichen wurde. Allerdings wird ehemals auch der Kreidegrund und die Bemalung manche Härten gemildert haben. Am deutlichsten zeigt sich die Gestaltungsart an den Rippen Christi und deren abruptem Übergang zu den Weichteilen, es kehrt aber genau so wieder etwa in den Parallelfalten der Stirnen, an den Bart- und Haupthaaren und in den allzu scharf geschnittenen Gesichtern. Das Gewand spannt sich glatt um die Brust der Maria, deren weibliche Formen der Schnitzer noch nicht wiederzugeben verstand; nur durch einige wenige rohe Schrägschnitte läßt er es in die Gürtung übergehen. Sehr reich, und zwar nicht ohne Geschick, ist die über und zwischen den Knien lagernde Gewandung belebt. Sie kommt den stoff- und faltenreichen Gewändern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts schon sehr nahe, doch fehlt dem Schnitzer noch die Fähigkeit einer durchgehenden wirklich freien plastischen Durcharbeitung. Der Stoff lastet noch zu sehr am Körper, seine Fülle tritt noch nicht in jener Schönheit in Erscheinung, wie sie das beginnende 15. Jahrhundert zu geben verstand.

Die Datierung des Stückes ist schwierig, da für den Ort der Entstehung zuverlässige Angaben fehlen. Auf die vage Notiz, das Stück habe »angeblich« im Kölner Dom gestanden, kann ich, ganz abgesehen von der Unbestimmtheit derselben, aus stilistischen und künstlerischen Gründen kein Gewicht legen. Selbst wenn diese Herkunft fest stände, so hat doch das Stück so wenig von der Kölner Art, die uns an den vorbetrachteten Arbeiten aufs klarste entgegentrat, es verhält sich vielmehr so gegensätzlich zu ihr, daß es zweifellos nicht aus dem eigentlichen Kölner Kunstkreise stammt. Von den mir bekannten älteren plastischen Gruppen der Pieta, die regelmäßig leider nicht



Abb. 15. Pieta. 15. Jahrh. Pl. O. 24. H. 69,5 cm.

datiert sind, stimmt keine so weit mit der hier behandelten überein, daß man auch nur die Vermutung einer identischen örtlichen Herkunft aussprechen könnte. Relativ nahe steht ihr — ich kann nur nach der Abbildung urteilen — die in den Bau- und Kunstdenkmälern von Westfalen (Band Münster-Land, Tafel 111 Nr. 4) abgebildete Pieta der Kapelle von Telgte, die dort seltsamer Weise »Übergang« datiert ist. Die große Anzahl teilweise sehr feiner Vesperbilder dieses stoffreichen weichen Faltenstils, die das Kunstinventar Oberbayerns veröffentlicht hat und die von Riehl in seiner Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern (a. a. O. S. 70 ff.) einer eingehenden kunsthistorischen Würdigung unterzogen sind, sind bei einer Datierung von etwa 1400 bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts doch wesentlich entwickelter als

unser Stück, andererseits greift aber bei unserem Original der Faltenstil so sehr in das 15. Jahrhundert hinüber, daß ich keine genauere Datierung als »um 1400« zu geben wage.

Nur kurz sei die zweite Pieta unserer Sammlungen erwähnt, die sehr wahrscheinlich der hier betrachteten Gruppe der Frühdenkmale nicht zeitlich angehört und nur infolge ihres rustikalen Fortschleppens älterer Motive den älteren Werken zugerechnet werden kann. Das Stück (Pl. O. 24; Abb. 15), dessen Herkunft unbekannt ist, ist aus Lindenholz und 69,5 cm hoch; die Rückseite ist hohl. Maria, in ein oben sehr enges, unten weites Gewand und in das über die Kniee geworfene Kopfmanteltuch gekleidet, blickt mit rechtsseitiger Neigung des Kopfes zu dem auf ihrem Schoße sitzenden und nur mit dem Lententuche bekleideten bärtigen Sohn herab. Ihre Rechte umfaßte ehemals die Schulter Christi, ihre Linke hält über seinen Knien hinweg seine rechte Hand gefaßt. Die Figur war auf Kreidegrund bemalt; die zahlreichen Farbspuren beweisen, daß das Gewand der Maria rot, ihr Mantel blau gewesen ist. Christi Haare waren schwarz, die Bank und die Fußplatte grün. Es fehlt der ehemals angesetzte linke Arm der Maria.

Die große Roheit dieser jedes künstlerischen Wertes baren Figur läßt dies Stück älter erscheinen, als es tatsächlich ist. Der allgemeine Eindruck ist der einer minderwertigen Arbeit des späteren 14. Jahrhunderts, doch dürfte es tatsächlich in das vorgeschrittene 15. Jahrhundert zu setzen sein. Die Durchbildung der Gesichtszüge, vor allem auch das trotz des geringen künstlerischen Könnens entwickelte Vermögen des Schnitzers, den weiblichen Körper zu charakterisieren, ebenso die Faltenstilisierung, in der der Schnitzer zwar auch nur primitivste Mittel anwendet, deren Motive jedoch zu der ruhigen Einfachheit des 14. Jahrhunderts gegensätzlich sind — vergl. als typische Beispiele des späten 14. Jahrhunderts etwa: Katalog des Bayerischen Nationalmuseums VI Nr. 519 und Tafel IX — lassen auf ein bäuerliches Werk der Spätzeit des Mittelalters schließen.

Wir wenden uns nunmehr einer anderen Gattung von Holzbildwerken zu, den Kruzifixen. Frühe Holzkruzifixe sind nicht selten, da schon mit dem 11. Jahrhundert der Kruzifixus zum selbständigen Andachtsbilde wurde und sich ferner nach kirchlichen Vorschriften in jeder Kirche eine oder mehrere Darstellungen des Gekreuzigten befinden mußten. Daß diese sehr altertümlichen Figuren, mit denen sich oft ein Wunderglaube verband, pietätvoll geschont wurden, ist leicht erklärlich, und das bedingte die Erhaltung sehr vieler dieser kunstlosen, aber oft doch recht eindrucksvollen Stücke.

In seiner mehrfach genannten grundlegenden Abhandlung über die Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts weist B. Riehl (S. 25) darauf hin, ein wie hervorragendes Interesse die künstlerische Geschichte des Kruzifixes in den früheren Perioden verdient, weil dieses allein in jenen Zeiten die Gelegenheit bietet, gleichzeitig die beiden wichtigsten Probleme der christlichen Plastik, die Durchbildung der Formen des menschlichen Körpers, sowie die Erfassung und

Wiedergabe des seelischen Momentes des Leidens und Sterbens in ihrer Entwicklung zu verfolgen.

Das Germanische Nationalmuseum ist in der glücklichen Lage, vier frühmittelalterliche Holzkruzifixe zu besitzen, unter denen allerdings nur zwei den ältesten Viernägeltypus zur Darstellung bringen. Das erste derselben (P. O. 34; Abb. 16), das aus Urach stammt, ist von Lindenholz und hat eine Höhe von 141 cm, eine Breite von 144 cm. Der Leib Christi hängt fast senkrecht an dem (jetzt verlorenen) Kreuze; nur eine leichte Drehung der Unterschenkel nach rechts bringt eine unbedeutende Abweichung der Kniee aus der Vertikalen. Die besonders angesetzten Arme sind fast horizontal ausgestreckt,



Abb. 16 Kruzifix. Um 1200. Pl. O. 34. H. 141 cm.

doch ist wie die linke Schulter, so auch der linke Arm ein wenig höher gestellt. Das bärtige Antlitz, dessen Augen geschlossen sind, ist nach rechts geneigt, das Haar ist in der Mitte gescheitelt und in Parallelsträhnen nach hinten gestrichen; eine in drei Strähne sich teilende Locke — dieselbe Dreiteilung findet sich sehr häufig, so beispielsweise auch an dem Kruzifix von S. Petronio in Bologna vom Jahre 1159, an einem frühen Kruzifix in St. Jakob in Regensburg und an anderen — fällt beiderseits auf die Schultern. Die Beine sind parallel gestellt; die Füße neben einander genagelt. Ein Lendentuch bedeckt Unterkörper und Oberschenkel bis an die Kniee. Es ist durch einen Riemen um den Körper gegürtet; zwei symmetrisch angeordnete Tuchknoten, um die kunstvoll der Riemen geschlungen ist, heben den unteren Saum des Tuches und geben Gelegenheit, eine kunstvoll drapierte Fältelung über den

Knieen anzubringen. An beiden Hüften fallen die Tuchenden über die Gürtung nach außen herüber.

Eine so gekünstelte Verknotung wiederzugeben, scheint bei den Plastikern dieser Zeit besonders beliebt gewesen zu sein, wie viele Denkmale beweisen. Ich erwähne als besonders charakteristische Beispiele etwa den großen Holzkruzifixus im Münchener Nationalmuseum, das im westfälischen Kunstinventar abgebildete Stück zu Walstedde oder den bekannten Kruzifixus zu Innichen in Tirol; ferner aus der Kleinplastik die vielen kleinen als Buchdeckelschmuck oder als Tragkreuze verwandten Bronzekruzifixe der spätromanischen Zeit.

Unser Stück ist gut erhalten, auch die alte Bemalung auf dem Kreidegrund ist noch vorhanden; der Körper ist fleischfarben, die Haare sind braun, das Lententuch braunrot, seine Unterseite, die in den Knoten, an den seitlichen Überschlägen und in der Fältelung des Saums sichtbar wird, ist leuchtend rot. Ebenso sind an den entsprechenden Stellen rote Blutspuren angegeben. Es fehlen nur einzelne Teile der Finger sowie die Füße; doch beweisen die Stümpfe mit Sicherheit, daß die Figur den Viernägeltypus zur Darstellung bringt. Die Rückseite hat zum Zwecke der Entlastung eine kastenartige Vertiefung.

Wenn auch der Allgemeineindruck der Figur ein sympathischer ist, so muß man doch den Verfertiger derselben als künstlerisch roh bezeichnen. Der Versuch einer detaillierteren Nachbildung der Natur ist gemacht, der Erfolg blieb jedoch ein ziemlich geringer. Die Auffassung der einzelnen Formen ist flau und unbestimmt. Der Körper, der in seinen Umrissen der Werkform des Holzes noch sehr nahe bleibt, ist fast gar nicht modelliert, auch die zeichnerische Angabe der Rippen und ihres Übergangs zu der flachen Brust kann nur rein schematisch genannt werden. Immerhin deutet aber die Neigung des grob gezeichneten Kopfes mit seinen großen halbkugelig vortretenden geschlossenen Augen, sowie das seitliche Ausweichen der Unterschenkel und die Erhöhung der linken Schulter auf ein bewußtes Abweichen von jenem bisher üblichen und auch sonst in der Statue noch herrschenden Prinzip der Frontalität. Besser ist das Lententuch mit seinen äußerst real wiedergegebenen Verknotungen behandelt. An dem Saum tritt uns genau das gleiche Prinzip der symmetrisch festgedrückten Zickzackfalten entgegen, wie wir es bereits an der an zweiter Stelle behandelten Sitzstatue der weiblichen Heiligen (Abb. 2) beobachten konnten. Sehr unangenehm fallen die viel zu hoch angesetzten rohen Ohren auf.

Der zweite Kruzifix des Viernägeltypus (Pl. O. 36; Abb. 17) ist 103 cm hoch und 91 cm breit, das Material ist Lindenholz; nur der Körper ist erhalten, während das Kreuz verloren gegangen ist. Das Bildwerk stammt aus einer Kirche am Bodensee.

Der hagere Leib Christi hängt mit ausgestreckten, doch leicht erhobenen Armen, die auch hier besonders angesetzt sind, am Kreuze. Die rechte Hüfte ist stark ausgebogen, die fast parallel gerichteten Füße waren mit je einem Nagel, anscheinend auf einem Suppedaneum, befestigt.

Der Kopf ist vorgeschoben und stark nach rechts geneigt; das Gesicht ist bärtig und zwei sich spaltende Locken fallen über die nur an den Läppchen sichtbaren Ohren zu beiden Seiten auf die Achseln herab. Ein scharfer Horizontaleinschnitt um den überhohen Scheitel deutet an, daß sich hier ehemals ein Reif befand. Das Lententuch reicht bis an die Kniee; es ist durch ein Tau um den Körper gegürtet und vorne durch einen kunstvollen Knoten befestigt. Zu beiden Seiten fallen die Tuchenden über die Gürtung herab. Die Rückseite ist gehöhlt.

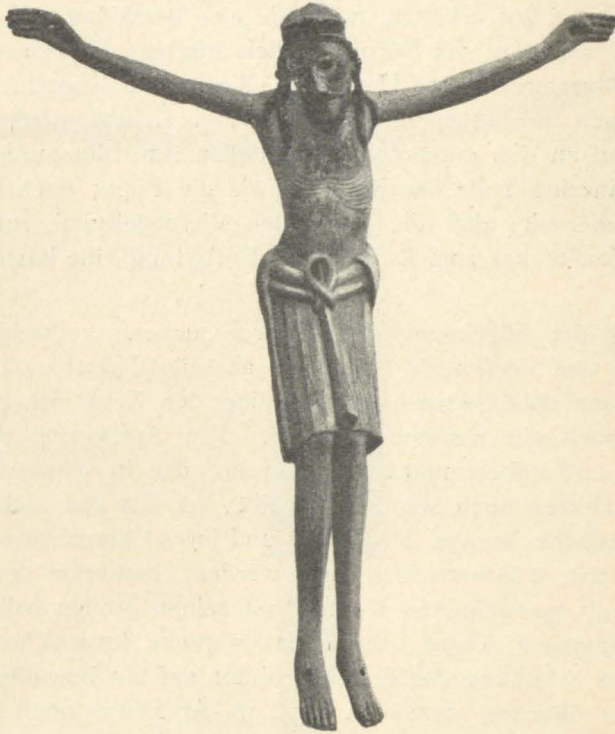
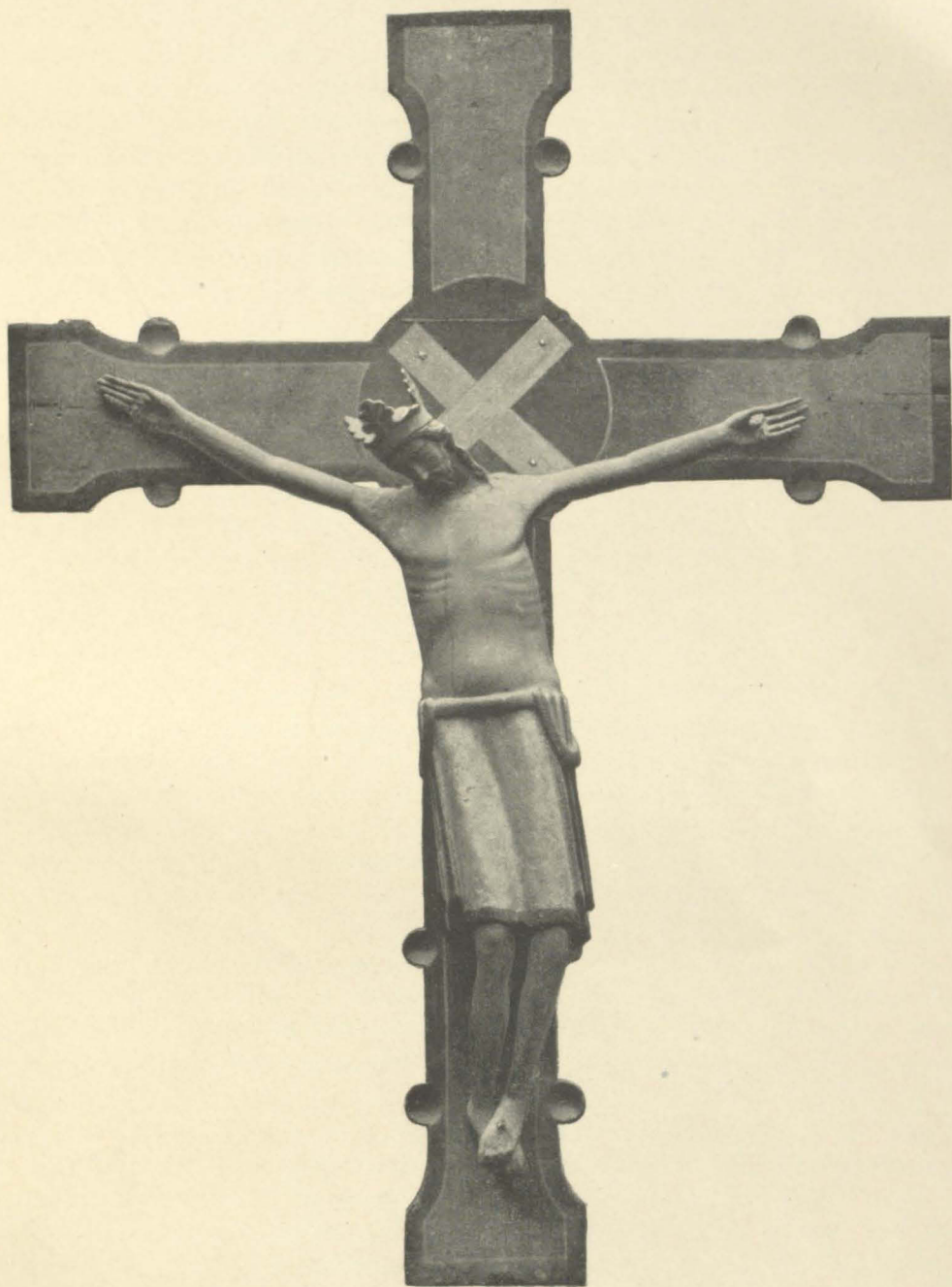


Abb. 17. Kruzifix. Erste Hälfte des 13. Jahrh. Pl. O. 36. H. 103 cm.

Die Figur ist in späterer Zeit mit einer dicken weißlichen Ölfarbe bemalt. Wahrscheinlich war auch die älteste Bemalung des nackten Körpers weißgrau, vielfache Spuren zeigen, daß das Lententuch rote Färbung hatte.

Die Arbeit ist sehr roh und repräsentiert eine tiefe Stufe künstlerischen Schaffens. Durch die Ausbeugung der Hüfte wird zwar der Versuch gemacht, dem Körper etwas Leben einzuflößen, allein dies Mittel ist doch ein zu äußerliches und drastisches, um eine tiefer gehende Wirkung zu erzielen. Die Versuche des Schnitzers, den menschlichen Körper naturgetreu zu gestalten, sind interessant, doch bleibt der Erfolg ein recht geringer. Das Hervortreten der Bauchpartie, die zahllosen parallelen Linien, die das Knochengüst des Brustkorbes zur Darstellung bringen sollen, alles dies deutet doch eine recht primitive Stufe an und wirkt fast wie eine Karrikatur.



Pl. O. 33. Kruzifix. Aus Köln. Erste Hälfte des 13. Jahrh. Höhe 220 cm.

Geradezu abschreckend ist die Rohheit in der Wiedergabe der Gesichtszüge; die glotzenden schräge gestellten Augen, die zurücktretende unproportionierte Kinnpartie, die eingefallenen Backen und die übermäßig stark markierten Züge in den von der Nase zum äußersten Mundwinkel sich hinziehenden Gesichtsf lächen, alles dies zeigt zwar deutlich das Streben des Schnitzers den »Leidensmann« charakteristisch darzustellen, allein sein Können hielt nicht mit seinem Wollen gleichen Schritt und so konnte nur eine groteske Verzerrung des beabsichtigten Ideals daraus werden.

An dritter Stelle ist der große Kruzifixus (Pl. O. 33; Tafel V) zu nennen, der sich nach einer alten Katalognotiz ehemals als Triumphkreuz in der Kirche St. Maria im Kapitol zu Köln befand. Leider steht mir nicht geeignetes älteres bildliches Material zur Verfügung, um die Herkunft mit Sicherheit feststellen zu können; aus der Literatur, soweit diese mir zur Hand war, konnte ich eine Identifizierung nicht vornehmen.

Der Körper, der noch an dem alten wohl erhaltenen Kreuze von Fichtenholz befestigt ist, ist von Lindenholz und hat eine Höhe von 220 cm, eine Breite von 200 cm. Das Kreuz, das 352 cm hoch und 263 cm breit ist, ähnelt in seiner Ausstattung dem bei Matthaei (Holzplastik in Schleswig-Holstein. Tafel II Nr. 5) abgebildeten des Hüruper Kruzifixus: es hat in der Mitte eine teller- oder kranzartige Erweiterung, der Stamm ist mit kreisrunden, ausgehöhlten Ansätzen versehen, nur laufen die Kreuzesenden nicht, wie dort, in kreisrunde Verstärkungen aus, sondern verbreitern sich in geschweifter Umrisslinie.

Mit ausgebreiteten Armen, die stark nach oben gestreckt sind, hängt der Leib des Herrn mit einer ausgesprochenen Neigung nach rechts am Kreuze. Sein bebartetes und von Locken umrahmtes, mit einem Blattrief gekröntes Haupt ist schrägerechts nach vorne geneigt, die Kniee sind nach links geschoben, die Füße über einander gelegt und von einem Nagel durchbohrt. Ein Lententuch, dessen Gürtung nicht klar zum Ausdruck kommt, mit komplizierten Fältelungen und Überschlügen an beiden Seiten ist unter den Hüftknochen befestigt und reicht bis zu den Knieen.

Die Figur, die hinten gehöhlt ist und bei der Arme und Kopf besonders gearbeitet und angesetzt sind, ist sehr gut erhalten. Es fehlt nur die hintere Blattzacke der Krone; ergänzt sind das untere Glied des Daumens, sowie die ganzen Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand, ferner die linke Blattzacke der Krone.

Die häßliche Ölfarbenbemalung — weiß-gelb mit Goldbronze — wird dem 17. oder 18. Jahrhundert entstammen; ursprünglich waren, wie unter jenem Farbauftrag deutlich ersichtlich ist, das Fleisch weiß mit rosa Tönung im Gesicht, die Haare braun, der Schurz blau und die Krone golden. Über die ehemalige Färbung des Kreuzes war nichts Sicheres festzustellen, vielleicht entsprach sie der heutigen.

Wenngleich, wie später nachzuweisen sein wird, alle drei bisher betrachteten Kruzifixe hinsichtlich ihrer Entstehungszeit nicht allzu sehr differieren dürften, so steht doch diese Kölner Arbeit künstlerisch erheblich höher als

die anderen. Die Entwicklungsstufe ist ja noch eine primitive, aber innerhalb dieser zeigt sich der Schnitzer doch als ein selbstständig denkender und beobachtender feinsinniger Künstler. Er vermag dem Körper einen wirklich ausgesprochenen Leidenszug aufzuprägen; der Beschauer ist gezwungen, dem Meister zu glauben, was er zur Darstellung bringt, er muß sich in die beabsichtigte Stimmung einfühlen.

Schon in der Verschiebung der Richtlinien des Körpers spricht sich das feine Empfinden des Meisters aus; der Eindruck des natürlichen Hängens und damit des Leidens drängt sich durch diese nicht wie vorher gewaltsame, sondern scheinbar ungewollte Abweichung von der Senkrechten und damit von der starren Frontalität dem Beschauer zwingend auf. Und dieser Eindruck wird verstärkt durch das nicht minder ungewollte kraftlose Seitwärtsneigen des Hauptes. Weniger glücklich ist der Meister in der Wiedergabe des Gesichtsausdrucks; der schwierigen Aufgabe des höchsten Schmerzaffectes war er noch nicht gewachsen, und so mußte er sich damit begnügen, dem allerdings gut durchgearbeiteten Antlitz den Ausdruck eines ruhig Schlafenden zu geben. Sehr fein und reich ist dagegen wieder die Modellierung der Brust und des Bauches. Die Rippen entbehren zwar anatomischer Richtigkeit, allein die durch das Knochengerüst bewirkten und durch die Hautdecke wieder ausgeglichenen Hebungen und Senkungen, vor allem aber der ganz vorzüglich wiedergegebene Übergang zu der weichen Bauchpartie verraten doch schon ein eingehendes und zielbewußtes Naturstudium, das sich mit einem feinen künstlerischen Empfinden paart. In dieser Hinsicht — allerdings auch nur in dieser — steht das Werk selbst dem herrlichen zeitgenössischen Wechselburger Kruzifixus nicht nach. Viel weniger gut sind die mageren Extremitäten, vor allem die Arme, und gar bei der klotzigen Wiedergabe des Lendentuchs mit seinen unwahrscheinlichen Seitenfalten versagt das Können des Meisters vollkommen. Man sieht, es ist noch die Zeit der tastenden Versuche; für eines sind dem Künstler die Augen geöffnet, für anderes noch nicht, und so erklärt sich in seinem Werke jener seltsam-krasse Widerspruch zwischen feiner Empfindung und unkünstlerischer Roheit, der in einer Zeit fortgeschrittenerer Entwicklung undenkbar wäre.

Über den Kruzifixus im allgemeinen und die den einzelnen Perioden eigene Auffassung und Darstellungsweise hat zuletzt Matthaei in seiner »Holzplastik in Schleswig-Holstein« S. 23 ff. zusammenfassend gehandelt. Nach Matthaei, der sich in seinen Forschungen vor allem auf Kraus stützt, wird dem in der romanischen Zeit vor dem Kreuze stehenden oder an dasselbe genagelten Christus mit dem Typus des Heldenjünglings im Verlauf des 12. Jahrhunderts die Königskrone hinzugefügt; seine Kleidung ist das Lendentuch oder ein langer Rock. Die letztere Bekleidungsart führte zu einer Zeit, wo nur der mit dem Schurz bekleidete historisch aufgefaßte Christus den Andächtigen geläufig war, zur Entstehung der Legende einer neuen weiblichen Heiligen, der Wilgefortis oder Kümmernis, einer in ihrem Wesen heute noch nicht ganz aufgeklärten Heiligen, deren Legende oft, vornehmlich im schiffahrttreibenden Norden, mit den Sagen vom Volto Santo in Lucca durch-

setzt wurde und von der auch das Germanische Museum ein plastisches Bildwerk vom Schlusse des Mittelalters besitzt (Pl. O. 134). Zu der gleichen Zeit, also schon im 12. Jahrhundert, machte sich aber im Gegensatz zu dieser symbolischen Auffassung eine mehr historische geltend, infolge derer der Gekreuzigte als Sterbender oder Toter dargestellt wurde. Der Übergänge zwischen beiden Auffassungen gibt es viele, meist blieb auch dem historisch aufgefaßten Heilande die symbolische Krone, die erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts (Riehl S. 26) verschwand. Mehr und mehr trat dann der reine Ausdruck des Leidens in den Vordergrund, um schließlich mit dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts ausschließlich herrschend zu werden.

Als ein wichtiges äußerliches Merkmal bei der Datierung frühmittelalterlicher Kruzifixe pflegt man das Aufkommen des Dreinägeltypus anzusehen, und in der Tat wäre dies ein treffliches Hilfsmittel, wenn diese neue Auffassung sich zu einer fest bestimmbareren Zeit geltend gemacht hätte. Wenn auch, wie Kraus nachgewiesen hat, schon die Dichtung des 12. Jahrhunderts von den drei Nägeln Christi spricht, so wurde doch, wie mit Recht behauptet wird, diese Darstellung erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bei den Werken der bildenden Kunst allgemein üblich; allein dies beweist infolge der durchgehenden Undatiertheit der Frühwerke für den Einzelfall durchaus nichts.

Die Gesamtauffassung sowie die Äußerlichkeiten können demnach zwar einen leisen Anhalt für die Datierung geben; trotzdem wird man aber das Schwergewicht auf die stilistische Durchbildung der Körperformen zu legen haben, wenn man auch hier, wie schon an einleitender Stelle ausgeführt ist, stets festhalten muß, daß die Fehlerquelle eine sehr große ist. Der älteste steife Stil, der, wie Riehl (a. a. O. S. 25) mit Recht betont, einfach ein streng archaischer ist und keineswegs in byzantinischen Einflüssen gründet, erfuhr mit dem Übergang zum 13. Jahrhundert eine Belebung, die dann gegen Ende desselben Jahrhunderts zu der gotischen Art extremer Heftigkeit in Ausdruck und Bewegung ausartete. Allerdings darf man diese Beurteilung nur als Durchschnittswertung auffassen; denn Ausnahmen — ich denke etwa an den sehr belebten und historisch aufgefaßten Kruzifixus im hortus deliciarum (um 1175) — sind nicht selten.

Der an erster Stelle betrachtete Kruzifixus (Abb. 16) dürfte, wenngleich ihm die Krone fehlt (ein Bohrloch an der Stirne scheint allerdings auf eine solche hinzudeuten) nach Auffassung und Stil der älteste sein. Die Technik des Schnitzers ist eine recht geringwertige, sein künstlerisches Sehen ist unentwickelt, die Werkform des runden Baumstammes bleibt für die Körpergestaltung fast ausschließlich maßgebend. Nur die Neigung des Hauptes und die ein wenig aus der Vertikalen verschobenen Kniee führen einen Anflug von Belebung herbei. Die Arbeit wird der Gruppe der um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert entstandenen Arbeiten einzureihen sein. Die scharfbrüchige Stilisierung der zierlich gelegten Falten des Herrgottsrocks, die sich im Prinzip wenig von der in Abb. 2 wiedergegebenen thronenden Heiligen unterscheidet, führt ebenfalls auf diese Zeit.

137h
 Viel roher, aber doch in der Auffassung entwickelter ist der in Abb. 17 wiedergegebene Kruzifixus, der, wie auch das große Kölner Triumphkreuz (Tafel V) in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sein wird. Gegen eine spätere Zeit spricht bei letzterem vor allem die derbe und klotzige Behandlung des Lententuchs.

Etwas jünger, aber nach Maßgabe der Krone schwerlich weit in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts hineinreichend, wird der sehr verwitterte Holzkruzifixus (Pl. O. 35; Abb. 18) sein, der von der Spitalbrücke zu Saalfeld in Thüringen stammt. Er ist von Lindenholz, 98 cm hoch und jetzt 85 cm breit, das Kreuz fehlt. Der Körper, der mit dem an der linken Seite



Abb. 18. Kruzifixus. Aus Saalfeld. Zweite Hälfte des 13. Jahrh.
 Pl. O. 35. H. 98 cm.

durch einen Knoten geschickt gerafften Lententuch bekleidet ist, ist rechts ausgebogen, der rechte Fuß deckt den linken und beide sind mit einem Nagel durchbohrt. Das Haupt ist gekrönt, das Antlitz, das auf die rechte Seite geneigt ist, scheint scharf geschnitten gewesen zu sein. Die angesetzten dünnen Arme, sind etwas nach oben gestreckt; von der rohen rechten Hand sind nur drei Finger erhalten, die linke Hand fehlt. Das Stück, das wohl lange im Freien hing, ist so sehr von der Witterung mitgenommen, daß es künstlerisch nicht mehr gewürdigt werden kann. Doch zeigen die Grundzüge, daß die Gesamtauffassung eine viel freiere war als an den vordem betrachteten Werken.

Den entwickelten hochgotischen Typus mit seinen fast übertreibenden Gliederverenkungen und seiner tiefen seelischen Empfindung verkörpert gut

ein sehr feiner, angeblich aus Köln stammender Kruzifixus von Eichenholz (Pl. O. 308; Abb. 19), bei dem ebenfalls das Kreuzesholz fehlt. Das rundplastisch gearbeitete Figürchen ist 37 cm hoch und 31 cm breit.

Christus hängt mit stark ausgebogener linker Hüfte am Kreuzesstamm, sein Haupt ist mit einer leichten Neigung nach rechts vorwärts gesunken. Die langen Locken, die sein schmerzerfülltes bärtiges Gesicht umrahmen, sind nach vorne gefallen und hängen zum Teil frei vor dem Antlitz. Der Körper ist durch eigene Schwere tief nach unten gesunken; die Arme sind daher schräge nach aufwärts gestreckt, die Kniee aber sind, da die von einem Nagel durchbohrten Füße fest in ihrer Lage verbleiben mußten, in scharfer Knickung nach links herausgedrückt (die seitlich aufgenommene Ab-



Abb. 19. Kruzifixus. Um 1400. Pl. O. 308. H. 37 cm.

bildung versagt hier). Ein Lententuch mit breitem Überschlag liegt mit einfacher Faltung um die Hüften. Es fehlen an der rechten Hand der kleine Finger, an der linken alle Finger mit Ausnahme des Daumens. Ergänzt sind die rechte Hand sowie der Daumen der linken Hand, ferner Teile der Locken.

Das Stück war ehemals polychromiert, wie die Reste des Kreidegrundes in den Poren anzeigen.

Das seelische Moment, das uns in diesem Stück entgegentritt, ist grundverschieden von dem der anderen Bildwerke. Wenn auch schon bei jenen sich durch das Leiden die historische Auffassung geltend machte, so milderte doch noch immer eine gehaltene Ruhe den Affekt, und die Krone wies deutlich darauf hin, daß bei dem Verfertiger die alte Reminiszenz an den Beherrscher der Welt, der vor dem Kreuze triumphierend dasteht, nicht unwesentlich mitwirkte. All dieses ist jetzt abgestreift; wir haben hier voll

ausgebildet und in einem charakteristischen Beispiel jenen Typus, dessen Begründung Kraus treffend gibt, wenn er sagt: »der ausgebogene, stark geschwungene Körper, der oft so heftige Ausdruck des leidvollen Antlitzes, die Verrenkung der Glieder, alles das sind Züge jener tiefgreifenden seelischen Erregung, welche als ein Erzeugnis der allgemeinen Verfassung der Geister dem 14. und 15. Jahrhundert eigen ist und in der gesamten Skulptur und Malerei der gotischen Periode wiederkehrt« (Gesch. d. christl. Kunst II 1, S. 324).

Die Durchbildung des Körpers ist eine sehr feine und dezente und zeugt von einem relativ großen anatomischen Verständnis des Schnitzers. Auch die gewaltsame Bewegung des Körpers ist gut erfaßt und wiedergegeben. In krassem Widerspruch dazu stehen seltsamerweise die wenig durchgebildeten Arme. Das Vollendetste an dem Stücke ist der äußerst fein erfaßte Kopf mit den scharfgeschnittenen und lebensvollen Zügen eines Leidenden. Die naturalistische Modellierung derselben, die subtile Durchführung des Bartes, überhaupt die künstlerisch fein durchgebildete Anlage des Kopfes läßt sich zeitlich schlecht vereinen mit der verzerrten Körperhaltung und der stilistischen Auffassung des Lententuchs. Diese beiden letzten Momente scheinen im Großen und Ganzen aus dem Können und der Geschmacksrichtung vom Ende des 14. Jahrhunderts hervorgegangen zu sein. Von datierten Skulpturen, die annähernd die gleiche Auffassung zum Ausdruck bringen, ist mir nur ein zwar etwas roheres, aber doch zeitstilistisch ziemlich identisches Relief in Kneiting bei Regensburg bekannt, das drei im Jahre 1368 ertrunkenen Nonnen errichtet ist. Auch der mittlere Kruzifix am Portal von St. Lorenz in Nürnberg (nach Pückler-Limpurg ca. 1350—1360 entstanden) bietet einige Analogien. Mit dieser Datierung steht aber die gehaltvolle und vornehmrealistische Durchbildung des Hauptes in unüberwindbarem Gegensatz, die fast an das Ende des 15. Jahrhunderts verweist. Da sich aber die stilistischen Merkmale des späten 14. Jahrhunderts in so hohem Maße geltend machen, so wage ich nicht, die Arbeit später als um 1400 anzusetzen. Ich betone jedoch, daß ich diese Datierung als eine rein hypothetische ansehe, die durch eine Bestätigung bedarf. Diese muß erst noch in der Tatsache, daß die Kölner Schnitzschule des frühen 15. Jahrhunderts bereits so vollendet durchgebildete Köpfe zu schaffen wußte, gegeben werden.

Die Figur eines stehenden Königs (Pl. O. 312; Abb. 20), Eichenholz, 55 cm hoch, welche durch Schenkung in das Germanische Nationalmuseum gelangte und aus den Moselgegenden stammt, ist nach Material und Herkunft, vor allem aber stilistisch, ebenfalls dem niederrheinischen Kunstkreise einzureihen. Die Figur des Heiligen, dessen Haupt mit einem niedrigen, oben ausgebogten Kronreif bedeckt ist, wird wohl — man vergleiche z. B. die in der Haltung fast identische Figur des »Caspar« im Münchner Nationalmuseum (Katalog Bd. VI 1896 S. 328 und Tafel IV; erste Hälfte des 14. Jahrhunderts — ein Teilstück der Gruppe der drei Weisen aus dem Morgenlande sein, und zwar scheint nach den offenbar jugendlichen Gesichtszügen zu urteilen der Jüngste dargestellt zu sein.



Abb. 20. Heiliger König.
Niederrheinisch.
Mitte des 14. Jahrh.
Pl. O. 312. H. 55 cm.

Die Last des ziemlich unproportionierten Körpers ruht bei etwas gezwungener Körperhaltung auf dem rechten Fuß, der linke ist entlastet zurückgesetzt. Ein langes faltiges Gewand umhüllt den ganzen Körper, dessen rechte Hüfte so ausgebeugt ist, daß in der Vorderansicht die Umrißlinie der ganzen Figur einen Bogenabschnitt bildet. Die rechte Hand ist gegen die Brust erhoben und hält senkrecht eine Rolle, die linke ist geballt vor den Bauch gelegt. Der Kopf ist scharf nach links gewendet, ein Kontrapost zu der nach rechts gewandten Stellung des Unterleibs, der in dem legendenhaften Zuge von dem scheuen Zögern des jüngsten Königs seinen Grund haben mag. Horizontal abgesechnittene Haare schließen unter der Krone die hohen Stirne ab, während das ziemlich leere Antlitz seitlich von sehr schematisch stilisierten, genau symmetrischen Locken umrahmt wird. Die Figur ist auf der Rückseite flach und unbearbeitet.

Die Arbeit ist im allgemeinen gut erhalten, wenn auch vielfach kleinere Stücke abgebrockelt sind. Es fehlen die ehemals angesetzten Spitzen der Schuhe. Die Polychromie und der Kreidegrund sind gänzlich entfernt; nur noch vereinzelt Farbspuren auf der Rückseite beweisen, daß der Mantel blaue Färbung hatte.

Nachdem wir mit dem vorhinbetrachteten Werke in eine bereits vorgeschrittene Epoche plastischer Kunstübung gekommen waren, fällt hier das durch die wesentlich frühere Entstehungszeit bedingte größere Ungeschick in

der Wiedergabe des menschlichen Körpers ganz besonders auf. Die Arbeit ist zwar voll feiner Empfindung und Anmut, und der ausführende Schnitzer war zweifellos ein für seine Zeit bedeutender Meister, aber er war doch an die Schranken seiner Zeit gebunden. Das zeigt sich besonders deutlich in dem auffallenden Mißverhältnis zwischen Ober- und Unterkörper. Während das der Zeit eigene Ungeschick bei den Sitzfiguren meist den Unterkörper verkürzte, zeigt unsere Statue das entgegengesetzte Extrem, ein Fehler, den sie mit den meisten Standfiguren des 14. Jahrhunderts zu teilen hat. Und fast puppenhaft erscheinen gegenüber der Gesamtgröße die Ärmchen und Händchen, denen man ihren Knochenbau nicht anzusehen vermag. Auch das flache Gesicht ist ziemlich schematisch, die Locken gleichen fast schnörkelhaften Ornamenten. Der Faltenwurf der Gewandung ist sehr einfach, er klebt noch am Körper und die faltigen Säume wollen sich noch nicht von ihm loslösen.

Die Zartheit in der Auffassung, die Weichheit und Anmut, die der ganzen Figur eigen ist, daneben, allerdings nicht so zwingend, auch das Material weisen auf den Kölner Kunstkreis hin. Auch die Eigenart in der Auffassung

und Wiedergabe des Gesichts deutet auf diesen örtlichen Zusammenhang; beides kehrt fast identisch an einen König der Anbetung im Dreikönigenthörchen zu Köln wieder. (Abgeb. bei Münzenberger, Altäre XV 10 und XVIII 10.) Leider ist es mir nicht gelungen, eine genauere Datierung dieser Arbeit aufzufinden, wie überhaupt die ganze Kölner Plastik noch ihrer Bearbeitung und Publizierung harret. Die Schnitzereien des Klarenaltars aus dem Ende des 14. Jahrhunderts sind zu frei und durchgebildet, als daß unsere Arbeit gleichzeitig oder gar später sein könnte. Größer sind die Analogien mit den Apostelfigürchen in der Kirche der hh. Aposteln zu Köln, die von Münzenberger (XV 5 und 6, sowie Text Seite 214) wohl etwas zu spät an das Ende des 14. Jahrhunderts gesetzt werden. Mit der Verlegung

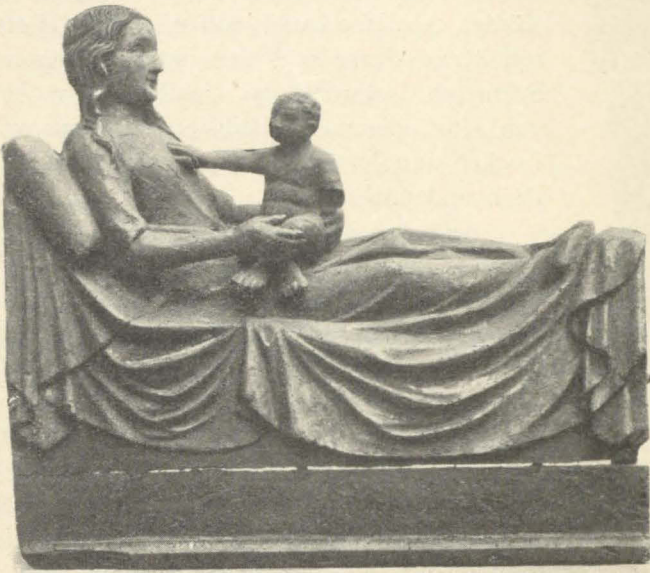


Abb. 21. Maria im Wochenbett. Niederrheinisch. Mitte des 14. Jahrh.
Pl. O. 18. Br. 60 cm. H. 54 cm.

in die Mitte des 14. Jahrhunderts dürfte man der Entstehungszeit unserer Statue nahe kommen.

Die künstlerisch unbedeutende Darstellung einer Maria im Wochenbett (Pl. O. 18; Abb. 21) sei nur kurz erwähnt. Das fast freiplastische Bildwerk von Lindenholz ist 60 cm breit und 54 cm hoch. Auf einem Lager mit einem Kissen als Rückenstütze ruht Maria; ihr Kopf ist links vom Beschauer. Sie ist in ein Hemd mit schmalem, rundem Halsausschnitt gekleidet, ein Tuch verhüllt ihren Unterkörper und breitet sich in bogigen, durch eine Raffung in der Mitte getrennten Faltenzügen vor der Bettlade aus. Auf dem Schoße der Maria sitzt, von ihren beiden Händen gehalten, das nackte krausköpfige Kind mit übereinandergeschlagenen Beinen, das sein rechtes Ärmchen nach der Brust der Mutter ausstreckt. Das zart lächelnde Antlitz der Maria ist geradeaus gewandt, der Blick in die Ferne gerichtet, sodaß der Kopf dem

Beschauer in Profilansicht erscheint; das Haar ist in der Mitte gescheitelt, die Locken fließen auf den Rücken und die Brust herab. Ein kranzförmiger Einschnitt um den Oberkopf deutet an, daß das Aufsetzen einer Krone beabsichtigt war. Das Bildwerk steht auf einem glatten, unten mit einer Profilleiste abschließenden Sockel, der mit einem gemalten fortlaufenden Ornament von rundbogigen Vierpässen mit abwechselnd roter und grüner Ausmalung geziert ist. Es fehlt der linke Unterarm des Kindes. Die Rückseite ist unbearbeitet und hohl.

Die Bemalung, die auf Kreidegrund mit teilweiser Verstärkung durch Leinen aufgetragen ist, ist sehr beschädigt, doch noch deutlich erkennbar. Das Bettuch ist golden, seine am Überschlag des Kopf- und Fußendes sichtbare Futterung weiß; das Kopfkissen ist golden mit roter, wahrscheinlich auch weißer Musterung. Das Hemd ist golden, das Gesicht rosig mit roten Backen, roten Lippen und blauen Augen, die lockigen Haare sind golden. Der Körper des Kindes ist weißlich, seine Augen sind blau, seine Locken golden.

Das Stück, welches in Köln erworben wurde, paßt trotz seiner rohen Formengebung gut in den Kölner Kunstkreis, insbesondere verweist die Ähnlichkeit der Gesichtsform und des Gesichtsausdrucks der Maria in die Nähe der oben betrachteten Kölner thronenden Madonna (Pl. O. 25; Abb. 10). Noch deutlicher tritt jene eigentümliche zarte Anmut in Erscheinung, wenn man das Stück mit einer annähernd gleichzeitigen Darstellung genau desselben Motivs aus einem anderen Kunstgebiet, etwa mit der in der Mitte des 14. Jahrhunderts gefertigten Geburt Christi im Bayerischen Nationalmuseum vergleicht (Katalog VI 1896. Nr. 455 und Tafel V.), die aus Kloster Heggbach in Oberschwaben stammt. Trotz aller äußeren Ähnlichkeit ist der innere Gegensatz doch ein fundamentaler.

Ebenfalls gehört in die Kölner Schule das Reliefbild eines Gekrönten (Pl. O. 1; Abb. 22), Birnenholz mit rückwärtiger Auflage von Fichtenholz, 74 cm hoch. Auf einem niederen Sockel erhebt sich die Figur des auf einer kissenbelegten Bank sitzenden Königs. Sein nackter rechter Fuß ist fest auf den Boden gestellt, der linke, verdeckt von der Stoffmasse, zurückgeschoben, so daß das rechte Knie etwas höher steht als das linke und die Schoßfalten unsymmetrisch werden. Der Oberkörper ist ein wenig aus der Frontansicht verschoben und ebenso wie das bebartete und von tief auf die Brust fallenden Locken umrahmte, durch einen Reif mit Dreipaßansätzen gekrönte Haupt nach rechts gewandt. Der rechte Arm ist seitlich erhoben, die Hand leicht gekrümmt; die gesenkt vorgestreckte linke Hand hält ein Buch. Es fehlen einige Zacken der Krone.

Diese im Jahre 1884 in Köln erworbene Figur war so stark beschädigt, daß sie einer eingehenden Restaurierung unterzogen werden mußte. Bei dieser Gelegenheit wurden ergänzt: der ganze rechte Arm, die linke Hand mit dem Buch, Teile am Kronreif, der untere Teil der linken Locke, die vertikalen Teile der Bank, ferner die ganzen unteren Teile der Gewandung mit der Trittplatte.

Die Figur war bemalt, doch läßt sich aus den dürtigen Spuren nur soviel ersehen, daß am Mantel Rot und Blau zur Verwendung kam.

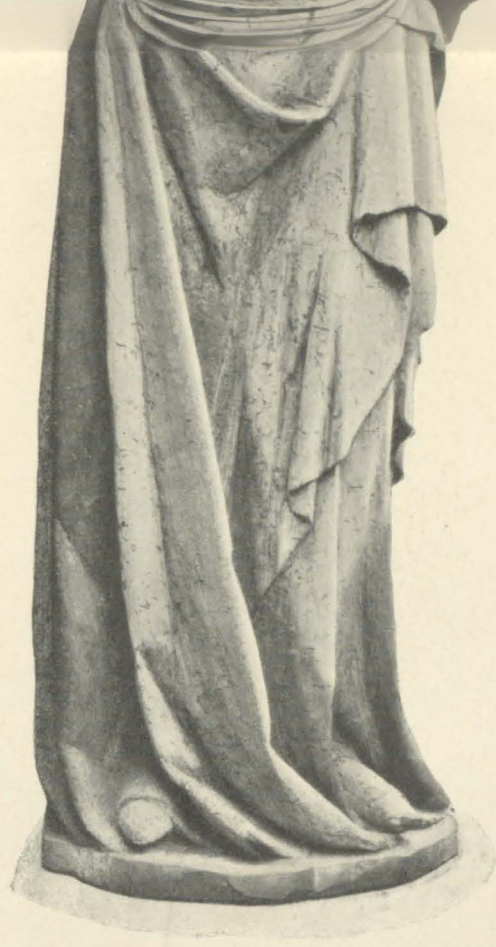
Die bisher übliche Benennung der Statue als »Christus aus einer Krönung Mariae« dürfte die richtige sein. Die hierfür maßgebende Haltung des rechten Armes wird in der Anlage, vielleicht von Kleinigkeiten wie der Krümmung der Hand abgesehen, dem ehemaligen Zustande entsprechen. Allerdings wird



Abb. 22. Christus aus einer Krönung Mariä. Ende des 14. Jahrh.
Pl. O. 1. H. 74 cm.

die Gruppe wohl keine Krönung im eigentlichen Sinne gewesen sein, sondern mehr ein Gegenübersitzen des segnenden Christus und der betenden Maria, welche letztere Darstellung auch wohl gelegentlich zu einer wirklichen Krönung wurde, indem ein herabfliegender Engel der Madonna die Krone aufs Haupt setzt. Dagegen ist die Ergänzung der Linken mit dem Buche durchaus zweifelhaft. Ein Buch kommt zwar bei dieser Darstellung in frühen Zeiten (Laon, Paris, Troyes: 13. Jahrhundert) in der Linken Christi vor, in den späteren Zeiten wird jedoch — und das scheint in Deutschland sehr häufig gewesen zu sein — ein Hoheitszeichen, Weltkugel oder Szepter meist üblich. (Augs-





Maria und Elisabeth. Schwäbisch. Mitte des 14. Jahrh. Pl. O. 2018 u. 2019. Höhe 166 cm.

burg, beide Domportale, das nördliche von 1343; Schwäbisch-Gemünd, Portal der Heiligkreuzkirche, um 1380; Landsberg am Lech, Tympanon, zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts; Prag, Relief der Maria Schneekirche, Ende des 14. Jahrhunderts; Tympanon des Eichstätter Doms, 1496; Imhof-Altar in St. Lorenz zu Nürnberg ca. 1410; Neustädter Altar im Schweriner Museum 1435 und viele andere.)

Das Relief ist voll feiner Empfindung und ausgezeichnet durch einen tiefen seelischen Gehalt. Die Faltengebung — es ist zu beachten, daß die detaillierten Falten der unteren Gewandpartie moderne Ergänzungen sind — ist zwar noch einfach, neigt aber schon zu der weichen vollen Art des beginnenden 15. Jahrhundert. Durch das Zurücksetzen des linken Unterschenkels und infolge der dadurch bewirkten Höherstellung des Knies zeigt sich ein feines künstlerisches Gefühl, das vom Konventionellen abzuweichen strebte. Die Brustpartie ist noch flach behandelt und wenig belebt. Eine wahrhaft bewunderungswürdige Leistung, ein Zeugnis von der echten Künstlerkraft des Schnitzers ist der eminent fein durchgebildete Kopf. Trotzdem ehemals die Bemalung deckend hinzutrat, sind doch die Züge des ruhigen edlen Gesichtes von sorgfältigster Ausführung und von vollendetster Durchbildung. Eine so exakte Beobachtung der Naturformen, wie sie sich beispielsweise in den Einzelheiten der Nase und deren Übergang zu den Backen bemerkbar macht, ist im allgemeinen den Werken des 14. Jahrhunderts fremd und erhebt unser Stück weit über das Mittelmaß. Die strenge Stilisierung der Locken und des Bartes, die durchaus von dem Prinzip der Symmetrie beherrscht ist und die den feierlichen Charakter des Bildes nur noch erhöht, deutet aber doch auf eine frühe, noch nicht ausgesprochen naturalistische Zeit, wie auch das völlige Fehlen der Ohren ein echter Zug des 14. Jahrhunderts ist. Als Entstehungszeit wird man wohl aus allgemeinen stilistischen Gründen die letzten Jahre vor Schluß des 14. Jahrhunderts annehmen müssen. In gewissem Sinne wiederholt sich demnach hier jener bei dem hochgotischen Kruzifix ausführlicher behandelte Zwiespalt, der aber nur durch eine zusammenhängendes Studium der mittelalterlichen Kölner Plastik zu lösen ist.

Die zwei fast rundplastisch gearbeiteten, wenn auch an der Rückseite gehöhlten weiblichen Figuren (Pl. O. 2018 und 2019; Tafel VI) stammen nach anscheinend zuverlässigen Angaben des Verkäufers aus einer Kapelle in der Nähe von Schwäbisch-Gmünd, gehören also in den schwäbischen Kunstkreis. Die Statuen sind von Lindenholz und ungefähr 166 cm hoch.

Wenngleich sich beide Gestalten in den Gesichtszügen äußerst ähneln, so ist doch zweifellos, daß beide an Alter von einander unterschieden sein sollen. Das Mittel, dies auszudrücken, ist die Tracht. Beide tragen ein mit gefälteltem Saum gezieltes Kopftuch, das in feinen Falten auf die Schultern fällt. Während jedoch das Gesicht der einen von freien Locken eingerahmt ist, über denen lose das Kopftuch liegt, sind diese bei der anderen, der älteren, durch das den Matronen eigentümliche weit auf die Brust herabreichende Kinn Tuch fortgebunden. Der Körper der jüngeren Gestalt ruht auf dem linken Fuß, ihr rechter ist entlastet zurückgestellt. Die Beinstellung der

älteren ist die entgegengesetzte. Die Gewandung schließt sich den Körperbewegungen an: das lange Kleid, das sich dem Oberkörper eng anschmiegt fließt in tiefen einfachen Faltenzügen dem Spielbeine zu. Die jüngere Gestalt preßt mit dem rechtwinklig gebogenen rechten Arm den erhobenen Gewandzipfel gegen den Körper, so daß an der rechten Seite eine besonders reiche Fältelung entsteht; die ältere hat den Mantel von rechts her quer über den Unterleib gezogen und hält in ähnlicher Weise den Zipfel mit dem linken Arm fest. Dadurch wird bei ihr im Gegensatz zu der andern Figur der Unterleib durch Querfalten belebt und die auffälligen Saumfalten befinden sich an ihrer linken Seite. Es fehlen an der jüngeren Gestalt der linke Unterarm und die rechte Hand, an der älteren Figur die linke Hand und der rechte Unterarm, Teile, die besonders angesetzt waren. Größere Ergänzungen sind nicht vorhanden, nur sind einige unwesentliche Stellen ausgeflickt. Unter der Brust befindet sich eine spitzbogige Vertiefung, die modern durch Holz ausgefüllt ist.

Die Figuren waren ehemals polychromiert, doch ist Farbe wie Kreidegrund völlig entfernt.

Der bewußte Gegensatz in der Anordnung der beiden Figuren, die Symmetrie in ihrer Haltung und in dem Fluß der Gewandfalten läßt darauf schließen, daß beide darauf berechnet waren, sich zu einer Gruppe zusammenzuschließen. Wenn nun in der Kleidung so auffällig der Altersunterschied betont ist, wenn ferner durch die Form des Leibes die Schwangerschaft beider so absichtlich deutlich zum Ausdruck gebracht wird, so ist kaum eine andere Deutung möglich, als daß hier die Szene des Besuchs der Maria bei der Elisabeth, die Heimsuchung, zur Darstellung gebracht werden soll. Damit erklärt sich auch das spitzbogige Fensterchen auf der Mitte des Leibes, worin ehemals wohl durch ein Glasfenster die Leibesfrucht zu sehen war. Beispiele eines solchen Fensters finden sich noch bei Figuren in der Wallfahrtskirche zu Bogen in Niederbayern und, wie Otte (*Kunstarchäologie* 1883 I. S. 527) anführt, in der Krypta von St. Petri-Pauli in Görlitz, während einfache plastische, vor allem aber malerische Darstellungen des gleichen Motives ungleich häufiger vorkommen.

Die künstlerische Auffassung der Figur ist für ihre Zeit beachtenswert. Die Ausführung ist etwas salopp und geschah unter weitgehendster Rücksichtnahme auf den alle Schäden verdeckenden Kreidegrund. Daraus erklärt sich auch die Härte in der Formgebung der Gesichter, die der vordem betrachteten Kölner Zartheit und Anmut durchaus gegensätzlich ist.

Die flache Behandlung des Oberkörpers mit ihrem scharfen Gegensatz zu den tiefen, schräg verlaufenden Faltenzügen der unteren Gewandpartie weist für unsere Statue auf die Mitte des 14. Jahrhunderts. Derselbe Stil, allerdings in noch nicht der gleichen plastischen Durchbildung, findet sich an einigen Statuen am Portal von St. Lorenz in Nürnberg (nach Pückler-Limpurg ca. 1350—1360 entstanden). Auch einige Figuren an den Augsburger Domportalen, insbesondere die Kunigunde vom Nordportal (1343), bieten gute Analogien.

Die Kleidung ist nicht maßgebend für die Datierung zu verwenden. Das am Saum mit Fältelbesatz gezierte Kopftuch war in der ganzen zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Mode, wie vielfach die Denkmale beweisen. Gegen den Jahrhundertschluß verstärkte sich bei vornehmer Modetracht jener Saum zu einer dicken Krause, die dann gegen Ende des ersten Viertels des 15. Jahrhunderts sich wieder zu der alten Mode der zarten Fältelung abschwächte. Allein jene Kopfkrause war eben nur eine besonders vornehme Modetracht, bei den biblischen Frauen erhielt sich die ganze Zeit hindurch daneben das einfache gesäumte Tuch, das, je nach dem auch das Kinn verdeckt wurde oder nicht, eine Unterscheidung zwischen Matronen und Mädchen ermöglichte.

An letzter Stelle ist die Statue eines sitzenden Bischofs zu nennen (Pl. O. 135, Abb. 23), Eichenholz, 106 cm hoch. Der Bischof thront frontal auf einer unten und oben ausladenden Bank, er ist in die lange auf dem Boden sich bauschende Alba gekleidet, unter der die Spitzen der Schuhe hervorschauen. Über der Alba trägt er die etwas kürzere Dalmatika und darüber wieder die Glockenkasula. Um den Hals ist das Humerale sichtbar. Der Kopf ist bei fast unmerklicher Neigung nach links geradeaus gerichtet; eine Mitra krönt ihn, zarte Locken werden unterhalb derselben auf der Stirne und über den Ohren sichtbar. Der rechte Unterarm ist vorgestreckt, seine Hand faßt ein mit zwei Schließen versehenes Gebetbuch, der linke Unterarm ist rechtwinklig nach vorne gebogen, die senkrecht gestellte angedübelte Hand ist gekrümmt und umfaßte wohl ehemals ein Pedum. Auf der Brust ist eine quadratische, über Eck gestellte, 0,4 cm tiefe Einsenkung, die zweifellos zur Aufnahme eines Schmuckstücks oder eines Reliquienbehälters bestimmt war. Es fehlen kleinere Stücke von der Fußplatte und dem unteren Gewandteil. Ergänzt sind einige Finger der linken Hand, von denen das Unterglied des kleinen Fingers bereits wieder fehlt.

Die Statue, die auf der Rückseite gehöhlt ist, ist rein auf Vorderansicht berechnet. Der dicke Haarwulst unter der Mitra ist nur bis zu den Ohren zu Locken ausgearbeitet, dahinter aber unbearbeitet gelassen. Es war also eine Seitenansicht unmöglich, und so kann man wohl annehmen, daß der Heilige in Nischenumrahmung aufgestellt war.

Die alte Bemalung auf Kreide- und Leinengrund ist gut entfernt. Aus den wenigen Resten ersieht man nur, daß die Alba weiß, die Dalmatika rot war, letztere in späterer Zeit jedoch grün übermalt wurde. An der Inful sind die Farben Weiß und Rot zur Anwendung gekommen und man kann nach den Resten auf dem rückseitigen Horn schließen, daß zwei aus konzentrischen Kreisen oder Spiralen gebildete Ornamente darauf gemalt waren.

Die Statue kam durch Schenkung aus Kaiserswerth (Regierungsbezirk Düsseldorf) an das Germanische Museum. Wo dieselbe sich früher befand, ist unbekannt, doch ist nach dem Material — Eichenholz — wahrscheinlich, daß das Stück am Niederrhein gefertigt wurde.

Die Statue steht an Feinheit der Auffassung und Durchführung weit hinter dem zurück, was die Kölner Arbeiten boten, trotzdem ist, entsprechend der vorgeschrittenen Zeit, die Durchbildung der Einzelheiten im großen und

ganzen eine genauere als bei jenen älteren Werken. Nicht eine feinere, denn es liegt ein gut Teil Härte und Ängstlichkeit in der Formgebung des Schnitzers. Die Verhältnisse des Körpers mit seinen fast negierten Oberschenkeln sind selbst für die reine Vorderansicht, für die ja ausschließlich



Abb. 23. Heiliger Bischof. Ende des 14. Jahrh.
Pl. O. 135. H. 106 cm.

die Figur gefertigt wurde, nicht genügend. Der Oberkörper erscheint unverhältnismäßig lang und steht im Mißverhältnis zu den unteren Extremitäten. Wesentlich besser ist der Hals, an dem schon eine Angabe des Kehlkopfes versucht ist, sowie das runde, fleischige Gesicht mit seiner zierlichen, fast allzu kecken Nase. Der Schnitzer beherrscht aber noch nicht die Kunstmittel; der Gesichtsausdruck, der wohl ein ernster oder liebevoller sein sollte, wurde unter seinem Schnitzmesser ein starrer und schreckensvoller. In den Einzel-

heiten des Gesichts giebt er noch viel Archaisches, so vornehmlich in der symmetrischen Fältelung der Stirne und den schematischen Locken unter der Inful.

Die Faltengebung des Gewandstoffes ist am Oberleib sehr flach, wenn auch schon die Qualitäten der einzelnen Falten, die mehr oder minder große Straffheit der einzelnen Züge deutlich und bewußt unterschieden werden. In der Schoßpartie werden die Falten schematischer, unten fließen sie, auch hier die Frontalität der Figur zum Ausdruck bringend, symmetrisch schräge nach beiden Seiten zum Boden nieder.

Für die Datierung der Figur ist die in der Faltengebung sehr ähnliche sitzende Bischofsstatue unten im Deokarusaltar zu St. Lorenz in Nürnberg herbeizuziehen (Abgeb. bei Münzenberger, sowie bei Stegmann-Nöhring, Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes, Tafel 31). Nach Pückler-Limpurg ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß jener Altar im Jahre 1406 aufgestellt wurde. Unsere Statue macht nach Haltung und Gewandbehandlung einen etwas altertümlicheren Eindruck. Auch die niedrige Inful und die strenge Stilisierung der Locken weisen eher in das 14. als in das 15. Jahrhundert. Man wird deshalb — auch hier muß eine etwaige lokale Besonderheit der niederrheinischen Schule außer acht bleiben — die Figur wohl ganz an den Schluß des 14. Jahrhunderts zu datieren haben.

Für die deutsche Plastik bedeutet das 13. Jahrhundert — für Italien bieten die Kunstwerke der hohenstaufischen Periode, sowie Niccolo Pisanos eine ähnliche, wenn auch in Ursachen und Wirkungen anders schattierte Erscheinung — ein Zeitalter der Gegensätze; eine tiefe unüberbrückbare Kluft trennt die hochbedeutenden Monumentalwerke von den primitiven und handwerklichen Durchschnittsleistungen. Die Kulturverhältnisse des damaligen Deutschland bieten des Rätsels Lösung.

In jeder hohen Kunst machen sich internationale Faktoren geltend: eine fortgeschrittene Kunst, selbst eine solche der Dekadenz, wird stets einen je nach den kulturellen Verbindungen mehr oder weniger starken Einfluß auf die zurückgebliebenen Länder ausüben. Das künstlerisch führende Gebiet war aber zu jener Zeit Frankreich, dessen Plastik — die Architektur ist für unsere Betrachtung von nebensächlicherer, wenn auch immerhin beachtenswerter Bedeutung — im Verlauf des 12. und zu Beginn des 13. Jahrhunderts einen raschen Aufschwung genommen hatte und nun den deutschen Künstlern reiche Gelegenheit zum Lernen gab.

Nur in diesem allgemeinen Sinne vermag ich das oft mißbrauchte Schlagwort »französischer Einfluß« zu fassen. Man pflegt heute gerne diese Zusammenhänge allzu eng zu nehmen. Wir leben im Zeitalter des Schnellverkehrs und — der Photographie und sind daher leicht geneigt, aus Ähnlichkeiten Verbindungen zu konstruieren, die auf jene Zeit durchaus nicht anzuwenden sind; wir übersehen ferner, daß die in der Architektur festgelegten Zusammenhänge keineswegs schlechthin auf die ihrer Natur nach ganz anders geartete bildende Kunst übertragen werden dürfen. Wenn die Kunstwissenschaft bisher ein einziges Mal unanfechtbar ein wirkliches Kopieverhältnis deutscher Bildwerke zu französischen hat nachweisen können, so beweist ge-

rade dies Magdeburger Beispiel, wie wenig Erfreuliches dabei schon allein infolge des geringen zeichnerischen Könnens jener Zeit herauskommen konnte.

Aber nur der wirklich große Künstler konnte sich die internationalen Anregungen zu Nutze machen; zu dem schlichten Bildschnitzer und Steinmetzen werden diese Einflüsse schwerlich gelangt sein, und wenn sie ihn wirklich trafen, so war er, aufgewachsen und ausgebildet in einem Lande, dem jede bedeutendere künstlerische Vergangenheit fehlte, schwerlich imstande, ihnen zu folgen.

Nach dem 13. Jahrhundert entstanden in Deutschland keine Bildwerke, die sich mit jenen infolge ihrer einfachen Monumentalität auch noch uns so wirkungsvoll erscheinenden Meisterwerken messen könnten. Vielleicht fehlte es an großen Künstlerindividualitäten; denn den vielen in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts allerorts im Anschluß an die kirchlichen Bauten entstehenden umfangreichen plastischen Cyklen, die zur künstlerischen Betätigung reichliche Gelegenheit boten, ist zweifellos ein im Gegensatz zu der Vornehmheit jener Bildwerke kleinbürgerlicher Zug eigen. Allein trotzdem gingen die Errungenschaften der großen Vergangenheit nicht verloren, denn ihrem mächtigen Eindruck konnten sich auch die Plastiker des 14. Jahrhunderts nicht entziehen, wie die schon damals im Umkreise jener Meisterwerke gefertigten Kopien bezeugen. Befruchtend wirkte das Vorbild auf die bescheidene Handwerksplastik, und so können wir in der Tat ein merkwürdig rasches Aufsteigen in ihr beobachten. Wenn auch das Streben des 14. Jahrhunderts in erster Linie auf die Ausbildung der Details gerichtet war und dadurch gleichsam in einen Gegensatz zu der großzügig-schlichten Monumentalität jener Bildwerke trat, so wird man doch die Anregungen, die von ihnen ausgingen, nicht unterschätzen dürfen.

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts setzte eine neue künstlerische Bewegung ein, deren Ideale wesentlich verschieden waren von dem, was das 14. Jahrhundert erstrebt hatte. Aber der Schnitt zwischen Altem und Neuem ist kein scharfer; der Übergänge gibt es viele, und wenn auch zuweilen die Merkmale der neuen Zeit ganz plötzlich auftauchen, so ist doch im allgemeinen die Entwicklung eine sanft fließende, die alle Gegensätze vermeidet. Die Kenntnis in der Anatomie des Körpers schritt fort, das Verstehen der Natur nahm folgerichtig zu, und damit ging eine mehr und mehr wachsende Beherrschung der Ausdrucksmittel Hand in Hand. Besonders eigentümlich ist jedoch der ersten Hälfte 15. Jahrhunderts jener weiche, volle Faltenwurf, der sich schon seit den 70er Jahren des 14. Jahrhunderts bei sonst noch ziemlich straffer Gewandung und magerer Körperbildung an untergeordneten Stellen, etwa an den von der Hand gehaltenen freihängenden Gewandzipfeln, bemerkbar gemacht hatte. Bereits die an letzter Stelle behandelte Figur wies so viele Merkmale des neuen Stils auf, daß man zweifeln konnte, ob sie dieser oder bereits der nächsten Epoche zuzurechnen sei. Fast genau um die Mitte des 15. Jahrhunderts ging der weichfaltige Stil in den Knickfaltensstil über, der bei gleichzeitigem Aufkommen hochbedeutender Künstlerindividualitäten den Höhepunkt und die letzte Phase gotischen Schaffens bedeutet und der zu Beginn des 16. Jahrhunderts in die Renaissance überleitete.