

DEUTSCHE PLASTIK  
DES 13. JAHRHUNDERTS



DEUTSCHE PLASTIK  
DES  
13. JAHRHUNDERTS

~~VERLAG~~  
~~DRUCK~~  
~~VERLAG~~  
3011



Ekklesia vom Fürstenportal des Bamberger Doms

DEUTSCHE PLASTIK  
DES 13. JAHRHUNDERTS

*Mit einer Einleitung*

*von*

*Hans Jantzen*

Zweite Auflage

1 9 4 4

---

VERLAG F. BRUCKMANN / MÜNCHEN

253/5

16998

55



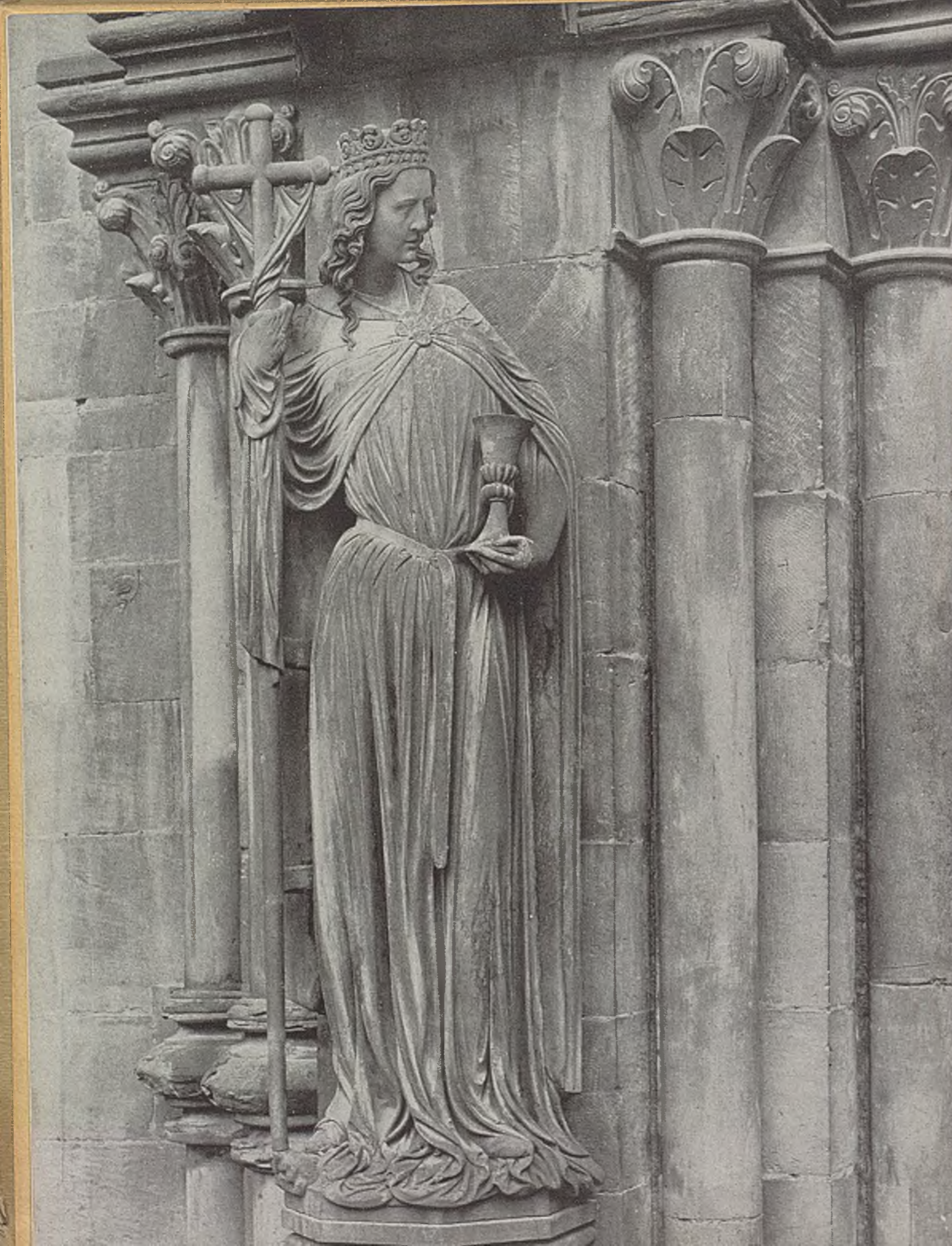
1. Auflage 1941

2. Auflage 1944



S 24964



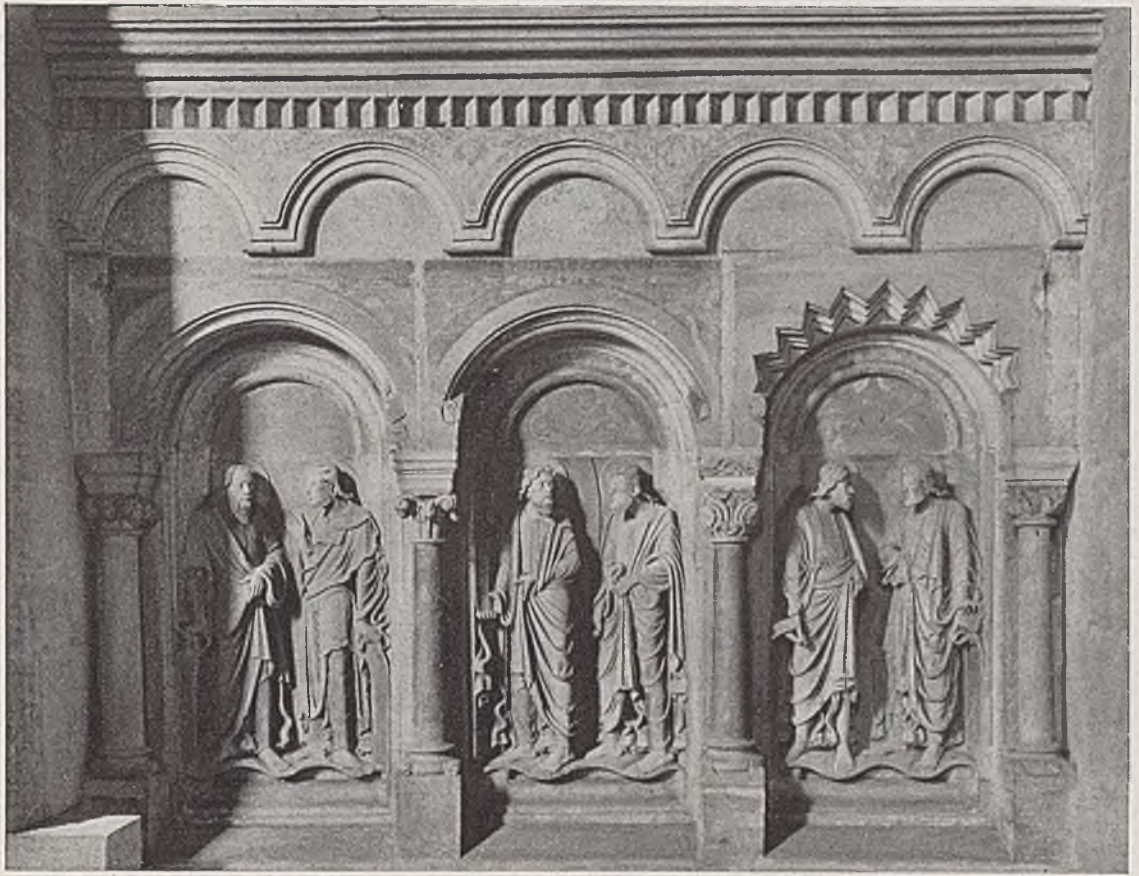






# EINLEITUNG





Sechs Apostel von den Georgenchorschränken. Bamberg, Dom

Deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts bedeutet nicht nur eine zeitliche Bestimmung, sondern auch eine Wertbestimmung. In der Geschichte der deutschen Skulptur, die wir über ein Jahrtausend verfolgen können, nimmt die Plastik des 13. Jahrhunderts die höchste Stellung ein. Zur Begründung für diese Wertung müssen verschiedene Gesichtspunkte berücksichtigt werden. Zunächst ist es die durchgehende Forderung nach Monumentalität der Wirkung, die uns in den Bildwerken entgegentritt. Zwar hat es lebensgroß gebildete Figuren schon vorher in der deutschen Kunst gegeben, schon seit Ausgang des 11. Jahrhunderts, aber doch nur auf einzelnen Gebieten, wie etwa dem der Grabskulptur. Im 13. Jahrhundert dagegen erstreckt sich die Monumentalgestaltung auf weite Darstellungsaufgaben, „so daß wir die entscheidenden Gedanken der Zeit in monumentalen Bildwerken zum Ausdruck gebracht finden. Ferner werden in der Eroberung der menschlichen Figur als lebensgroßen

Bildwerks ganz neue seelische Bereiche entdeckt, wie sie die Zeiten vorher nicht gesucht hatten und wie sie uns noch heute als lebendige, die Geistseite des Menschen betonende Werte ansprechen. Schließlich wird der Wirkungswert der Bildwerke durch eine neue künstlerische Gesinnung bestimmt. Es ist ein hochfliegender, die Kunst beherrschender Geist, der ihre Werke mit Größe und Leidenschaft erfüllt und sich bis zum Ausdruck eines heldischen Pathos steigert, wie es die nachfolgenden Jahrhunderte in solchem Maße nicht wieder gestaltet haben.

Die geistige Welt, die in der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts zum Ausdruck kommt, ist die des hohen Mittelalters. Alle Gedanken sind auf die Ewigkeit gerichtet. Aber das Ewige erscheint im Bilde des menschlich Begreiflichen und wird von einem kraftvollen Gefühl für gegenwärtiges Dasein geformt.

Nicht jede Zeit des Mittelalters hat diese Grundhaltung in gleicher Weise besessen, sondern eben diese Grundhaltung wandelt sich. Das Mittelalter unterscheidet sich von der Antike wie von der neueren Zeit durch die Vorherrschaft eines geistigen Prinzips. Dieses geistige Prinzip ist gekennzeichnet durch die Unterordnung der Welt und des Menschen unter die Herrschaft einer christlichen Jenseitsidee, die das ganze Leben und Denken des mittelalterlichen Christen durchwaltet. Welt und Überwelt sind die Vorstellungsreihen, deren Beziehungen zueinander Wesen und Geschichte des mittelalterlichen Menschen ausmachen. Das Ziel ist das Überweltliche. Das Diesseits wird nur insoweit gewertet, als es vorbereitend diesem Ziele dient. Auch das Verhältnis zur Natur bietet hierin keine Ausnahme. Die Natur wird nicht als Wert empfunden, weil sie etwa dem Menschen Kraft- und Lebensspenderin bedeutet, sondern weil sie als ein Mittel zur Erkenntnis Gottes angesehen wird. Es ist also ein hochgespanntes Ideal, dem wir im Mittelalter begegnen, insofern es vom Menschen — mindestens grundsätzlich — ein unaufhörliches Leben im Geiste verlangt. Indessen ist dieses im Mittelalter herrschende Ideal des Überweltlichen, von dem aus alle Wertungen vollzogen werden, nicht ein feststehendes geblieben. Die geforderte Vergeistigung alles Welthaften im Sinne einer unaufhörlichen Hinordnung der Welt auf das Weltübersteigende blieb zwar als Forderung bestehen, doch mußte im Laufe der Zeit der Welt und allem Naturhaften eine bedingte Anerkennung gezollt werden. So vollzieht sich allmählich ein Ausgleich zwischen den Forderungen der Welt und des Jenseitsstrebens, ein Ausgleich, der in den Gedankengebäuden der großen mittelalterlichen Denker bis ins Feinste durchdacht und begründet wird.

Diejenige Epoche, der die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts angehört, wird nun gekennzeichnet durch eine bestimmte Stufe jenes Ausgleichs. Sie birgt in sich eine deutlich betonte Weltbejahung. Und eben aus der Grundhaltung solcher Weltbejahung heraus entstehen die Werte, die den künstlerischen Gehalt der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts umschließen. Die Plastik bringt dieses Grundverhalten am anschaulichsten zum Ausdruck, wobei die menschliche Figur zum wichtigsten Träger für die zu veranschaulichenden geistigen Gebilde wird. Aber nicht jede menschliche Figur wurde im Bereiche und unter der Herrschaft des mittelalterlichen Geistes als darstellungswürdig empfunden, sondern nur bestimmte Typen in bestimmten sinngebenden Zusammenhängen. So erfahren wir, wie der Deutsche dieser Zeit sich die „letzten Dinge“, das Jüngste Gericht veranschaulicht, wie er sich die Gestalten des göttlichen Personenkreises, Christus und Maria vorstellt, ferner die geistigen Typen der Apostel, Propheten und Evangelisten, wie er bestimmte ethische Forderungen in figuraler Symbolik verbildlicht, wie er Kaiser, König, Adel und Klerus sieht und welche Vorstellungen er von Mann und Frau aus der kulturtragenden Schicht der Zeit besitzt.

Nicht überall in den deutschen Kunstlandschaften zeigen sich im 13. Jahrhundert gleiche Bedingungen für die Schaffung monumentaler Bildwerke. An erste Stelle treten Sachsen, Franken, der Mittelrhein und der Oberrhein. Westfalen mit Münster und Paderborn gibt sich in eine geschichtlich auffallende künstlerische Abhängigkeit von Westfrankreich. Die süddeutschen Gebiete Bayern und Schwaben bleiben vergleichsweise stumm. Sachsen knüpft an die reichste bildkünstlerische Überlieferung, die bis ins 11. Jahrhundert zurückreicht, an. Im übrigen gibt es wenig Möglichkeit, fortlaufende Reihen in der Bewältigung bildkünstlerischer Aufgaben zu verfolgen. Die einmaligen und einzigartigen Fälle bleiben für die deutsche Kunst des 13. Jahrhunderts ebenso kennzeichnend, wie das sprunghafte Auftreten und Verschwinden genialer Meister.

Wie überall im Abendlande steht die figurale Skulptur dieser Zeit in engster Verbindung mit der kirchlichen Baukunst, doch bewahrt sich die deutsche Plastik innerhalb dieser Bindungen eine ihrem Wesen gemäße Freiheit. Der Schauplatz dieser großfigurigen Bildwerke wechselt mannigfaltig zwischen Vorhallen, Portalen, Innenräumen, Schranken und Lettnern in verschiedenem Ausmaße selbst bei gleichen Themen. Wenn die künstlerischen Wertungen heute auch in erster Linie der von den einzelnen Figuren aus-

strahlenden bildschöpferischen Kraft entnommen werden, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß jene Werke zumeist einem größeren Zusammenhang angehören, der nicht nur als ein Sinnzusammenhang von der inhaltlichen Bedeutung der Figur aus besteht, sondern selbst wiederum als eine die Einzelfigur übergreifende künstlerische Ordnung im Zusammenklang von Bildwerk und Architektur gestaltet wurde. Die deutsche Kunst des 13. Jahrhunderts verfügt sowohl für die binnenräumliche Verteilung von Bildwerken wie für ihre Anordnung am Außenbau über eigene und großartige Gedanken, auch dort, wo sie gelegentlich den ursprünglich französischen Gedanken einer Besetzung des Portalgewändes mit Figuren benutzt. Man mag das Fürstenportal des Bamberger Doms, die Freiburger Goldene Pforte, den Engelspfeiler im Straßburger Querschiff, den Naumburger Westchor, den Skulpturenschmuck der Trierer Liebfrauenkirche, die Turmvorhalle des Freiburger Münsters oder die Westfassade des Münsters zu Straßburg nehmen: alle diese Anlagen zeigen ihre besondere und ganz persönliche Kompositionsweise, die für die künstlerische Gestaltungskraft im Großen nicht minder zeugt als das Einzelwerk.

Im Vergleich mit den figuralen Verbildlichungen der christlichen Gestaltenwelt in früheren Jahrhunderten bringt das „Dreizehnte“ ganz neuartige Auffassungen, vor allem in der Verbildlichung des göttlichen Personenkreises. Die hergebrachten Vorstellungen wandeln sich. Der allgemeinen Überlieferung der Darstellung des thronenden Christus zwischen den Aposteln folgen beispielsweise noch die Halberstädter Chorschranken in der reich bewegten Formensprache der sächsischen Gebiete dieser Zeit. Neu dagegen ist die bildnerische Formung der Figur Christi im Weltgericht, einem Thema, das die deutsche Monumentalmalerei schon im 11. Jahrhundert, die deutsche Monumentalskulptur erst im dreizehnten gestaltet hat. In Straßburg erscheint es als Weltgerichtspfeiler (Abb. S. 54), in drei Rängen von Bildwerken in die Höhe eines dämmerigen hoch gewölbten Innenraums gebaut, ein in der gesamten abendländischen Skulptur einzigartiger künstlerischer Gedanke. In Bamberg füllt es das ungeteilte Bogenfeld des Fürstenportals, und im Mainzer Dom war das Jüngste Gericht mit verschiedenen Figurengruppen über den (zerstörten) Lettner verteilt.

Die Vergegenwärtigung der Gestalt Christi ist im Laufe des Mittelalters einem weitgehenden Wandel unterworfen. Während im frühen Mittelalter bis in das 12. Jahrhundert die Gottseite Christi in der Veranschaulichung göttlicher Ferne und Unnahbarkeit betont wird, sieht das Dreizehnte vor



Der Gekreuzigte. Naumburger Dom. Westlettner. Um 1260

allem die Menschseite der Erlösergestalt. Selbst dort, wo bei dem drohenden Klang der Posaunen des Jüngsten Gerichts auf ihn, den in der Mitte Thronenden, sich alle Vorgänge beziehen, erscheint er nicht als ein Gott der Erhabenheit oder des Zorns, sondern als derjenige, der auf seine Erlösertat hinweist und bereit ist, Maria und Johannes als Fürbitter der Menschheit Gehör zu geben.



Am Bamberger Fürstenportal thront er mit erhobenen Händen und entblößter Brust, um die Wundmale zu zeigen. Es ist ein milder Gott, nach dem Bilde des Menschen geformt, mit bartumrahmtem Gesicht, ohne Gewalt der Erscheinung. Der Straßburger Meister (im südlichen Querschiff), der am Weltgerichtspfeiler das eigentliche Gerichtsthema, das Urteil über ewige Seligkeit und Verdammnis ganz beiseite läßt, gibt den in der Höhe thronenden Christus als zartgliedrige Figur in reicher Verschränkung der körperlichen Bewegung (Abb. S. 51). Nur der linke Unterarm ist erhoben, der rechte so gesenkt, daß der Handrücken (mit dem Wundmal) betont wird, ein sonst nicht wiederkehrendes Motiv. Der Kopf wendet sich seitwärts und läßt ein gütiges, fast versonnenes Blicken erkennen. Und auch der Naumburger Meister gibt seinen Christus (vom ehemaligen Mainzer Lettner) (Abb. S. 115) in einer der menschlichen Empfindungswelt nahegerückten Auffassung.

Diese Auffassung gilt auch dort, wo Christus in der Passionsfolge auftritt. Am überraschendsten und in geradezu unmittelbarer Art verleiht ihm der Naumburger Meister Gestalt am Lettner des Naumburger Doms. Unter den im Original erhaltenen Szenen erscheint Christus im Abendmahl (Abb. S. 118 u. 119), in der Gefangennahme (Abb. S. 123) und in der Szene vor Pilatus (Abb. S. 128). Der Typus ist der des Mannes aus dem Volke, eine deutsche Handwerkerfigur in einfachem Rock. Der Kopf breit, mit strähnigem Haupt- und Barthaar. Nichts von betontem Persönlichkeitswert, von Adel der Gestalt oder Hoheit der Erscheinung. Er ist ein Mann wie die andern und hält sich in diesen Szenen merkwürdig unbewegt, wie unbeteiligt. Niemals vor Dürer oder Rembrandt ist die Christusgestalt so volksnahe, schlicht und werktätlich gesehen wie hier beim Naumburger Meister.

Abgesehen vom Typus des Gekreuzigten, der in mannigfachen Formen der deutschen mittelalterlichen Skulptur — auch in monumentaler Gestalt — von früh an vertraut ist und der beim Naumburger Meister ebenfalls in neuer Auffassung als der von Schmerz, Qual und Tod gepeinigte Mensch-Gott mit ausgebreiteten Armen am Lettnerort hängt, tritt die Gestalt Christi in der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts nicht stärker hervor. Die Monumentalfigur des am Portal stehenden „Schönen Gottes“ der französisch-gotischen Kathedralen kennt die deutsche Kunst nicht.

Das 13. Jahrhundert ist ein Jahrhundert der Marienverehrung, und so nimmt unter den bildhaften Vorstellungen des göttlichen Personenkreises nicht Christus, sondern Maria die erste Stelle unter den Bildwerken ein. Ihre



Gottesmutter. Halberstadt. Liebfrauenkirche. Um 1230. Holz

Gestalt wächst mit dem 13. Jahrhundert als neue Figur in die monumentale Kunst hinein und bewahrt diese Stellung bis in die folgenden Jahrhunderte. Aber auch der Typus der einer langen Überlieferung folgenden, kleineren Kultbilder, in denen Maria als Thronende mit dem Kinde dargestellt wird, bleibt bestehen. Als künstlerisch hervorragendes Werk mag die kleine Halberstädter Maria genannt werden (Abb. S. 17). Mit ihrem freien, offenen Antlitz zeigt sie, wie das sakral-feierliche Motiv der thronenden Gottesmutter einer

lebendigen fraulichen Erscheinung weicht. In anderen Fällen beherrscht sie das Bogenfeld eines Portals, jeweils in der Formensprache der Kunstlandschaft, der sie zugehört wie in der Freiburger Goldenen Pforte, am Bamberger Dom oder am Portal der Trierer Liebfrauenkirche.

Als neue Aufgabe tritt dann die Monumentalfigur der stehenden Gottesmutter hervor. Das deutsche Marienideal, wie es sich in diesen stehenden Figuren ausspricht, erscheint vielgestaltig und künstlerisch ungleichmäßig. Der Typus entstammt der Portalskulptur der französisch-gotischen Kathedralen, und im Bereich der Eingangsportale sind in vielen Fällen auch die deutschen Gottesmutterfiguren zu Hause, wie sie noch heute an den Domen zu Paderborn, Wimpfen, Marburg und Freiburg i. Br. stehen. Im 13. Jahrhundert hatte die französische Kathedralenskulptur für die allgemeinen Motive in Haltung und Gewandung einen gewissen Kanon ausgebildet, der in Deutschland besonders in der zweiten Jahrhunderthälfte gern verarbeitet wird bei verwandelter Grundauffassung. Die deutschen Marien schmeicheln dem Auge nicht so sehr wie die französischen. Sie erscheinen meist ungelenker, bringen aber eine naturhafte Macht ihres Wesens, gelegentlich von bäuerlicher Kraft getragen, mit plastischer Wucht zum Ausdruck. Gemeinsam erscheint bei ihnen ein Streben nach Hoheit und Würde der Gesamterscheinung, verbunden mit Zügen fraulicher Innigkeit und mütterlichen Verhaltens zum Kinde. Am großartigsten unter den erhaltenen Werken ist das deutsche Gottesmutterideal des 13. Jahrhunderts in der Mainzer Maria mit dem Kinde geformt (Mainz, Dommuseum) (Abb.S. 154). Die wunderbare Ruhe und Selbstsicherheit ihres Wesens, die die große Gesinnung der Zeit fordert, verbindet sich in ihr mit der strudelnd rauschenden Faltenpracht des Mantels, in den sie sich hüllt. Sie gehört keinem der führenden deutschen Meister an, zeigt aber eben deswegen, welche hohen künstlerischen Möglichkeiten auch außerhalb der eigentlich schöpferischen Zentren stecken. Aus diesen Zentren selbst — Bamberg, Straßburg, Naumburg — bietet sich nichts unmittelbar zum Vergleich an. Aus dem Kreise des Naumburger Meisters wären allenfalls die Gottesmutter in Horburg und die in Meißen zu nennen.

Für die norddeutsche Marienauffassung im letzten Drittel des Jahrhunderts mag die Gnadenmaria des Magdeburger Doms (um 1270) und ihre Verwandten genannt werden, kräftige bäuerliche Gestalten mit frischem Gesicht, versonnen oder heiter im Ausdruck. Für unsere Kenntnis des Ober rheins bedeutet in diesem Zusammenhange einen besonderen Verlust, daß



Maria der Kreuzigungsgruppe. Naumburg. Dom. Westlettner

die Gottesmutter am Mittelpfosten der Straßburger Westfassade von der französischen Revolution vernichtet wurde. In den beiden Marien des Freiburger Münsters schließlich, vom Ausgange des Jahrhunderts, kündigt sich ein Wandel der Auffassung an. Die im Innern stehende, mit dem nackten Kinde auf dem Arm, zeigt nicht mehr jenen Grundzug von Herbheit und



Magd aus der Verleugnung Petri. Naumburg. Dom. Lettner

Kraft, der um die Jahrhundertmitte so stark hervortritt, sondern trägt in dem schönen Schwung ihrer Gestalt ein milderes Wesen zur Schau (Abb. S. 155). Und die entsprechende Figur der Vorhalle ist mit einer zeichnerischen Zierlichkeit der Formensprache behandelt, die sie von der monumentalen Grundhaltung der Blütezeit des 13. Jahrhunderts schon beträchtlich entfernt.



Pilatus. Naumburg. Dom. Lettner

Das 13. Jahrhundert hat die Gestalt der Maria auch noch von andern Zusammenhängen her in den monumentalen Bereich der Plastik erhoben. In den Gruppen der Verkündigung, Heimsuchung und der Triumphkreuze erscheint Maria als lebensgroße Figur. Zeitlich voran stehen die sächsischen Triumphkreuze, wie die in Halberstadt und Wechselburg. Die Halberstädter

Maria mit ihren großen Augen in dem regelmäßig geformten Gesicht bringt noch eine fremdartige, vom Byzantinischen her gewonnene Schönheit mit. Wie stark die folgende Generation von diesem Bilde abweicht, lehrt am schnellsten die in ihrem Schmerz leidenschaftlich dramatisierte Maria am Durchgang des Naumburger Lettners (Abb.S. 19 u. 116).

Die gewaltigste Erscheinung der Maria indessen steht im Bamberger Dom als eigenhändiges Werk jenes Meisters, der auch den „Reiter“ schuf (Abb.S.98 bis 103). Ihrer Sinnggebung nach muß sie als Maria einer Heimsuchungsgruppe angesprochen werden, aber es bleibt bezeichnend, daß sie ihrem ganzen Wesen nach sich in erstaunlichem Maße von dieser Bedeutung loslöst und sich einen eigenen Lebensraum schafft. Unsere allgemeine Vorstellung einer Maria in der Begegnung mit Elisabeth ist von der Malerei der Spätgotik und Renaissance bestimmt. Aber von diesen Vorstellungen her gibt es keinen Zugang zu der herben Größe der Bambergerin. Sie hat gar nichts von einer „Magd des Herrn“, diese hochgewachsene schlanke Gestalt von kräftigem Körperbau. Ihrem Typus nach hat sie eine Beimischung von männlichem Wesen, wie die meisten Frauenfiguren des Bamberger Meisters. Auch das Gesicht hat etwas knochig Festes mit dem stark betonten Kinn, und nur die Grübchen in den Wangen mildern das Herbe der Formen.

Obwohl völlig ruhig in der Haltung, erscheint diese Maria doch ungemein tatkräftig und spannungsreich in ihrem Innern. Das beruht auf ihrer Erscheinung als Gewandfigur. Es liegt im Wesen der mittelalterlichen Figur, daß sie nicht durch den organischen Gliederbau des Körpers selbst spricht, sondern durch Verhüllungen. Nicht so, als ob das Gewand dieser Maria ihren Körper verschweigt. Man braucht sie nur im Profil der Spielbeinseite zu sehen, um Aufschluß über jede Bewegung des Körpers zu erhalten und damit zugleich das Antikische ihres Wesens zu erfassen. Aber das Gewand ist mehr als bloß Hinweis auf den Körper und mehr als bloß Klärung der Haltung: es folgt einem eigengesetzlichen Rhythmus, dessen Dramatik den Gesetzen der Musik zu gehorchen scheint. Das Gewand ist gerade so viel verstofflicht, daß es der Verselbständigung des unerschöpflich reinen Faltenspiels Raum gibt und dieses Faltengefüge in seinen klangreichen Sätzen und Gegensätzen als ein kunstvolles Spiel im Dienste der Gesamterscheinung erlebt wird. Der Eindruck von Glanz und stolzer Ruhe, erhöht noch durch das Motiv der Geborgenheit des Hauptes in der Mantelhöhle, wird aus der reichsten Bewegtheit der Einzelformen heraus geboren.



Maria. Bamberg. Dom. Um 1230-35



Die Wesenszüge eines heroischen Pathos, die der Bamberger Maria eigen, finden sich noch einmal gesteigert in der zugehörigen „Elisabeth“ (Abb. S. 25, 96, 97). Die führenden Motive im Aufbau der Gestalt als einer Gewandfigur sind in ihrem dramatischen Widerspiel bis zum Fortissimo gesteigert. Die gebändigte Erregung in der Ausdrucksgewalt des aus der erhobenen linken Hand ausstrahlenden Faltensturzes begleitet die gesammelte Kraft des Kopfes, in dessen Antlitz die Züge vom Wissen um unerbittliche Härte des Schicksals eingebettet erscheinen. Für die Gestaltung mythischer Größe in dieser Frauenfigur des Bambergers gibt es keinen Vergleich mehr in der abendländischen Skulptur.

Dem künstlerischen Maßstab, den die Bamberger Maria aufstellt, hält keine weitere Marienfigur der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts stand. Von den Verkündigungsmarien sucht die des Magdeburger Doms durch beiderseits der Figurenmitte vorgezogene Gewandmassen einen Ausgleich für mangelnde Gestaltungskraft. Der in dem Mantelausschnitt eingebettete Kopf läßt noch das Studium der Bambergerin erkennen. Die Maria an der Trierer Liebfrauenkirche hält sich in der allgemeinen an den Kathedralen des 13. Jahrhunderts entwickelten Formensprache. Erst die Maria des Erminoldmeisters im Regensburger Dom aus dem späten 13. Jahrhundert enthält eigenwillige Züge einer sehr temperamentvollen Gestaltung (Abb. S. 149, 151, 153). Die dem 13. Jahrhundert bereits geläufigen Mantelmotive werden in kühner Rhythmisierung der ausladenden Bewegungen gehäuft, die Falten an den Füßen eingeschnürt. Das um den Kopf gelegte Tuch wird breit nach den Schultern auseinandergeführt, so daß der Künstler eine neue Geschlossenheit der Umrißlinie in den oberen Figurenteilen erreicht.

Von weiteren Mariendarstellungen sind schließlich noch Marientod und Krönung Mariä zu nennen. Sie füllen die Bogenfelder am Querschiffportal des Straßburger Münsters. Der Marientod (Abb. S. 55) gehört zu den reichsten und vollendetsten Werken des Ekklesiameisters, reich in dem Zusammenklang so verschiedenartigen Ausdrucks der Klage und vollendet, wie in der Stilbildung Züge antikischer Formenprägung in das zart bewegte Widerspiel von Körper und Gewand der hingestreckten Maria in die Kunstsprache des frühen Dreizehnten eingeschmolzen erscheinen.

In der christlichen Skulpturenwelt des abendländischen Mittelalters nehmen unter den Gestalten heiliger Männer die Apostel, Propheten und Evangelisten die erste Stelle ein als diejenigen, die die Lehre des Erlösers verkündet,

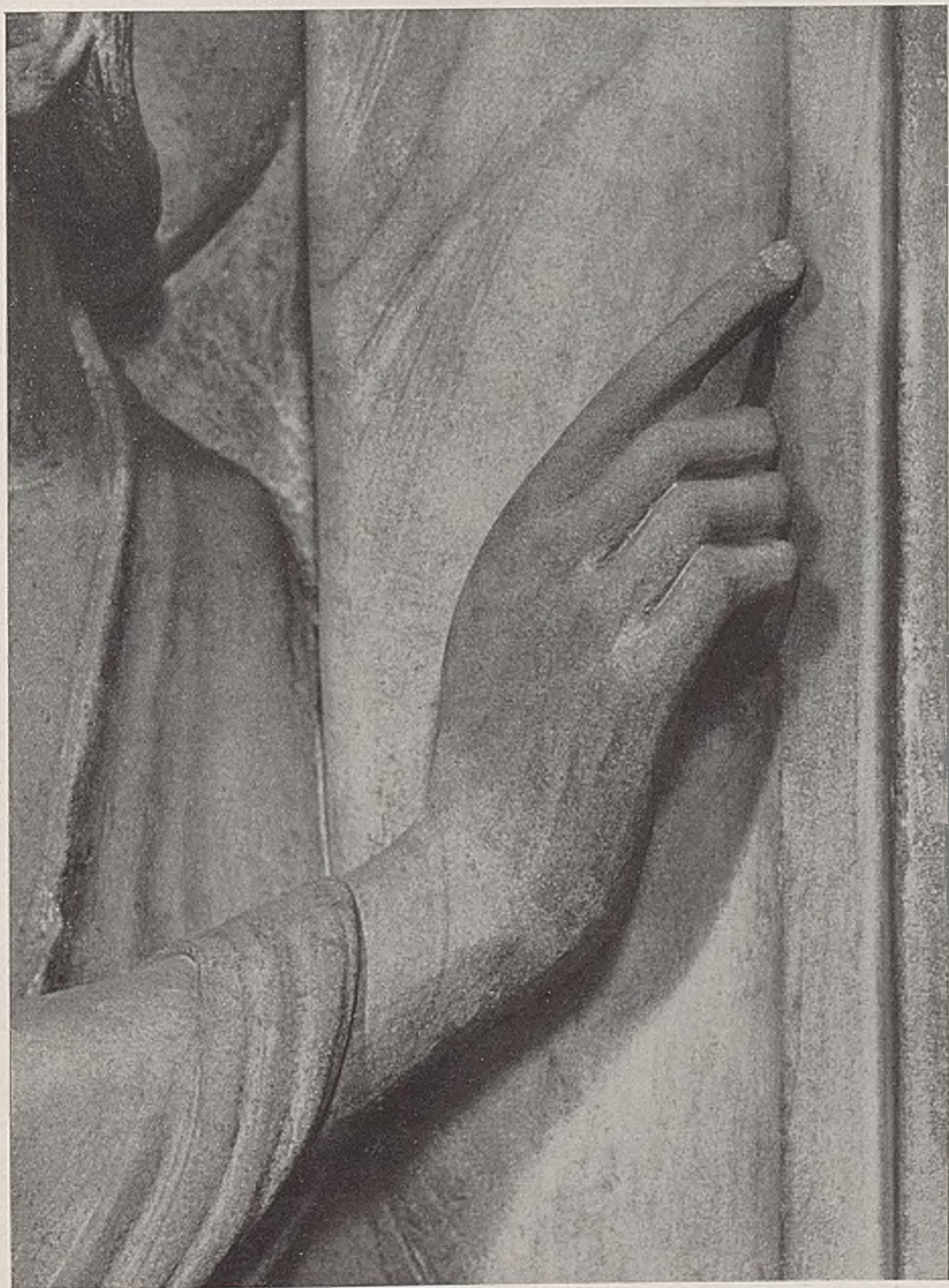


Elisabeth. Bamberg. Dom. Um 1230-35

seine Ankunft vorausgesagt und seine Geschichte aufgezeichnet haben. Sie sind stets gegenwärtige Kündler der christlichen Heilswahrheiten und haben als solche auch ihren Platz in der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts. Wie überall sehen wir sie auch hier als Idealtypen dargestellt, aber zugleich verkörpert sich in ihnen doch die Vorstellung der Zeit vom geistigen Typus des Mannes. Ihrer äußeren Erscheinung nach unterscheiden sie sich im wesentlichen nur durch Attribute, Beischriften und Einordnung in einen größeren Sinnzusammenhang.

Von den kleinfigurigen Folgen, wie sie an Triumphkreuzbalken, Emporen oder in den skulptierten Bogenläufen gotischer Portale vorkommen, sehen wir hier ab. Unter den künstlerisch bedeutsamsten Gestaltungen begegnen wir zunächst den vier Evangelisten am Straßburger Weltgerichtspfeiler (Abb. S. 54 u. 56). Die Figurenfolge dieses Pfeilers — Evangelisten, Engel und Christus — gehört zu den überraschendsten und eindrucksvollsten Kompositionen mittelalterlicher Monumentalskulptur, ohne Beispiel vorher wie nachher. Die Figuren sind nicht nur um den Pfeiler herum rhythmisch geordnet, sondern auch in drei Höhenstufen nach oben hin in optische Beziehung zueinander gesetzt. Man wird also dem künstlerischen Gehalt der einzelnen Figuren nicht gerecht, wenn man sie aus diesem architektonischen Zusammenhang herauslöst. Doch steht für uns an dieser Stelle die Auffassung der Evangelisten im Vordergrund. Ihrem Wesen nach bewahren diese Kündler der Heilsbotschaft eine gewisse Überzeitlichkeit ihrer Gesamterscheinung, wie sie ja auch nie in Zeittracht gekleidet werden. Gleichwohl bleiben sie nicht bloß figurales „Zeichen“. In ihren zarten, schlanken Körpern, in den Köpfen und Bewegungen wie in langen Zügen der feingefälteten Gewänder spiegelt sich eine still versonnene Geistigkeit. Am künstlerischen Horizont des Meisters, der sie schuf, steht die späte Antike, wie sie zu jener Epoche überall dort, wo entscheidende Gedanken hervortreten, ein eigentümliches Ferment bildet, freilich von sehr verschiedenartigen formgeschichtlichen Voraussetzungen her. Daß die deutsche Plastik des frühen 13. Jahrhunderts für die mittelbare Aufnahme des antiken Formengutes aus mannigfachen Quellen schöpfte, lehrt etwa ein Vergleich des Johanniskopfes vom zerstörten Straßburger Querschiffportalgewände mit den Aposteltypen der Halberstädter Chorschranken.

Dagegen lassen die Bamberger Chorschranken, die ebenfalls noch im ersten Drittel des Jahrhunderts entstanden sind, die Antike rasch vergessen. Eine ganz neue Schicht tätigen geistigen Verhaltens tritt hier zutage, aufs



Hand eines Apostels von den Bamberger Chorschranken

glücklichste begründet in der dialogischen Verbindung je zweier Apostel und Propheten (Abb. S. 11, 62—67). Die mannigfachen Unterschiede in der künstlerischen Behandlung der vier zu unterscheidenden Gruppen habe ich bereits früher an anderer Stelle erörtert. Es sind nicht nur die plastisch fest behandelten Köpfe mit dem durchdringenden Blick und den kräftigen Formen von Nase und vorgewölbten Lippen, die den Eindruck des geistig kräftig Bewegten dieser Männerwelt bestimmen, sondern es kommt auch die Neigung deutscher Kunst zu ausdrucksvollem Spiel aller nicht-physiognomischen Elemente nachdrücklich zu Wort bis zu jener Stufe, wo sich aus den Schlinggewächsen des ornamentalen Gefüges der Leib und der in praller Plastik bildnishaft gegebene Kopf des Jonas (Abb. S. 66) herausschälen.

Die Bamberger Dombauhütte kennt noch andere Typen von Propheten und Aposteln, jene, die im Gewände des Fürstenportals eingelassen sind, so daß zwischen den vielfach geriefelten Wandsäulen die hoch gereckten Figuren der Apostel auf den Schultern der Propheten stehen als eine lebendig bewegte Menschenmauer (Abb. S. 58—61). Wucherndes Haupt- und Barthaar über festen Schädeln, unter niedriger Stirn glühende Augen bestimmen den Eindruck einer urwüchsigen, noch unverbildet in die Welt hinausstaunenden Kraft.

An ungestüme Entfaltung ihres immer auf ein Gegenüber gerichteten Wesens tut es diesen Bamberger Aposteln und Propheten keine der späteren Folgen gleich. Schon die Propheten oberhalb des Westportals der Trierer Liebfrauenkirche sehen wie gelehrte Schriftdeuter aus, mit ihrem streng prüfenden Blick in den ausgesprochen deutschen Gesichtern über dem etwas formenleeren Wurf des in französischer Art getragenen Rocks und Mantels. Starr bis zu kristallinischer Härte der Gewandzeichnung stehen die Apostel an den Strebepfeilern des Freiburger Münsters (um 1270). Ein halbes Jahrhundert nach den Bamberger Figurenfolgen kommt dann ein ganz neues Geschlecht von heiligen Männern an der Straßburger Westfassade mit den Propheten des Mittelportals auf (Abb. S. 29). Ihre Wesenseigentümlichkeiten spiegeln sich schon im Gewand. Es ist unruhig, mit unzähligen sich wiederholenden Motiven. Die Figuren erscheinen wie eingewickelt von Kopf bis zu Füßen, so daß ihnen die Möglichkeit zu freier Bewegung genommen wird. Und dieser Eindruck des Beengenden und Unfreien überträgt sich auch auf ihre geistige Art. Die freie und kühne Haltung der deutschen Gestaltenwelt aus der Zeit der Jahrhundertmitte ist verschwunden. Am Straßburger Mittelportal ist es das Asketische, Unfrohe, Verdrehte und Eigensinnige, das



Prophet. Straßburg. Münster. Westfassade. Um 1290

uns in den verschiedensten Abwandlungen in diesen von schnörkelhaftem Haupt- und Barthaar umrahmten Köpfen begegnet. Auch wenn wir sonst nichts vom Geist dieser Zeit am Ausgang des 13. Jahrhunderts wüßten, müßten wir die Straßburger Propheten als Ausdruck einer religiös unruhigen und seelisch angekränkelten Zeit empfinden.

Sieht man sich in der Welt der übrigen Heiligen um, soweit sie in der deutschen Monumentalskulptur Aufnahme gefunden haben, so fällt zunächst auf, wie selten diese Männer — ganz im Gegensatz zu der Fülle derartiger Bildwerke an den französischen Kathedralen — im deutschen 13. Jahrhundert erscheinen. Dazu kommt, daß sie künstlerisch zumeist keinen hohen Rang einnehmen, und daß ihre Auffassung als bestimmt geprägte Persönlichkeiten starken Schwankungen unterliegt. Von den Aposteln kommen einige noch unter solchen Einzelfiguren vor. Von Petrus erhalten wir allein an der Bamberger Adamspforte eine bedeutendere Vorstellung (Abb. S. 68 und 69). Wo er an andern Orten mit Paulus zusammen gegeben wird, wie in Magde-

burg (Hochchor), Wimpfen oder Neuweiler (Elsaß), fehlt es doch an entschiedener Gestaltungskraft. Nur ein einziges Mal kommt Petrus thronend und segnend vor, entsprechend der berühmten Petrusfigur in Rom zu St. Peter. In Regensburg hat ihn der Erminoldmeister so dargestellt, mit einem gewaltigen Schlüssel über dem rechten Knie. Die Figur erhält ihre Gewichtigkeit mehr durch den barocken Überschwang der Gewandmassen, als aus einer besonderen Petrusvorstellung heraus.

Im Bereich der sächsischen Skulptur bringt die Wirksamkeit des Naumburger Meisters einen scharfen Einschnitt. An der zeitlich früheren Freiburger Goldenen Pforte steht Johannes der Evangelist als zierlich und elegant bewegte Figur. Im Meißener Dom tritt uns der gleiche Evangelist als sehr vollblütiger Mann mit breitem Lachen entgegen. Mehr auf die Unterschiede des Gewandstils beschränken sich die Gegensätze in den entsprechenden Figuren Johannes des Täufers. Stephanus, der am Bamberger Dom einen schweren Stein zwischen den fein gebildeten Händen als Zeichen seines Martyriums hält, sieht mit dem Lächeln verklärter Entrücktheit vor sich hin, eine der eindrucksvollsten Figuren unter den Heiligen, die aus der Bamberger Werkstatt hervorgegangen sind (Abb. S. 76 u. 77). Dagegen ist der Dionysius im Seitenschiff — mit dem abgeschlagenen Haupt in den Händen — der entsprechenden Figur der Reimser Kathedrale nachempfunden. Als künstlerisch bedeutende Leistung wäre schließlich noch der Mauritius im Chorumgang des Magdeburger Doms zu nennen, der im Kettenpanzer wehrhaft geschützte Mohrenritter, aus dessen im Antlitz gesammeltem männlichem Ernst die große Gesinnung des 13. Jahrhunderts spricht. Die übrigen Heiligenfiguren können wir übergehen. Sie treten zahlreicher erst gegen Ende des Jahrhunderts, vor allem am Freiburger Münster auf, bleiben indessen ohne tiefere Bedeutung für die Geschichte der deutschen Monumentalplastik.

Zwischen der göttlichen und der irdischen Welt stehen die Engel als Boten Gottes. Engelgestalten begleiten die gesamte christliche Kunst in allen Kunstgattungen. Das deutsche 13. Jahrhundert stellt sie, abgesehen von zahlreichen kleinfigurigen Bildungen, auch in monumentalen Bildwerken dar, ohne daß sich ein gleichbleibender Typus durchsetzt. Es bleibt vielmehr auch bei diesem Thema für den Charakter der deutschen Kunst höchst bezeichnend, wie die Bildhauer ihre sehr persönliche Vorstellungsweise zur Geltung bringen.

Die edelste Vorstellung von Engeln vermittelt der Straßburger Ekklesiameister mit seinen Engeln des Jüngsten Gerichts (Abb. S. 52 u. 53). Es sind



Engel. Bamberg. Dom. Um 1235-40



jünglinghafte, langgewandete Figuren, sowohl die posaunenden Engel, die aus der Höhe herab nach den vier Weltrichtungen ihre Instrumente erheben, wie die feierlichen Gestalten, die zu oberst die Leidenswerkzeuge des Herrn tragen. Alle diese Engel sind ausgestattet mit streng-großartig geformten Flügeln und mit Nimben. Im stärksten Gegensatz zu der strengen Art des Straßburgers steht der Bamberger Meister. Seine Engel im Jüngsten Gericht des Fürstenportals sind mädchenhaft aufgefaßt und tragen langgewelltes in den Nacken fließendes Haar (Abb. S. 82). Was aber vor allem auffällt, ist, daß sie leidenschaftlichen Anteil an dem Vorgang nehmen und mit fröhlichen Gesichtern zu dem thronenden Weltenrichter aufschauen. Der derbe Posaunenengel (jetzt im Seitenschiff aufgestellt) (Abb. S. 80 u. 81) unterscheidet sich von seinen vornehmen Straßburger Gesellen dadurch, daß er wirklich bläst. Er steht mit aufgeblähten Backen und zusammengezogenen Augenbrauen da, ganz sachlich in seine Tätigkeit vertieft, und nur die mächtigen hochgestellten Schwingen hinter seinen Schultern verraten, daß er aus den Himmelshöhen kommt.

Zu den Bamberger Gestalten solcher drastisch-vermenschlichenden Auffassung zählt auch der lachende Engel neben der Maria, der indessen kein Verkündigungsendel ist, sondern wahrscheinlich zum Hl. Dionysius gehört, denn er trägt in seiner Rechten eine Märtyrerkrone (Abb. S. 31, 84, 85). Der Ausdruck von Freude und Schmerz im Antlitz — kühnste Eroberungen des 13. Jahrhunderts — hat die schöpferischen Geister unter den deutschen Bildhauern in besonderem Maße gefesselt. Der Dionysiusengel bezeugt mit anderen Figuren, daß der Bamberger Meister und seine Gehilfen das Lachen und Lächeln aller Abstufungen entdecken. Er ist zugleich der kräftigste Engel der deutschen Kunst, mit seiner untersetzten Figur, den breiten Schultern und den vollen Oberarmen. Männlich sind auch die etwas groben Züge in dem großformig gebildeten Gesicht, das so eigentümlich zu den zierlichen Rosettenlocken in Gegensatz steht. Der lächelnde Mund entblößt die obere Zahnreihe, so daß so etwas wie ein Lachen herauskommt. Aber es ist nichts Unbefangenes darin, sondern es ist ein wissendes Lächeln der Erfahrung.

Der Magdeburger Verkündigungsendel kann nur als Umsetzung dieses Bamberger Engels gewertet werden. Der Trierer Verkündigungsendel, nach Art und Wesen sozusagen nur das Spiegelbild der zugehörigen Maria, trägt nichts zur Bereicherung des Typus bei. Dagegen taucht am Ausgang des Jahrhunderts im Regensburger Dom noch ein ganz mutwilliger Engel von

kecker Lustigkeit auf in dem Figurenpaar des Erminoldmeisters (Abb. S. 150, 152). Weitere Engelsfiguren verschiedener Bedeutung in der Vorhalle des Freiburger Münsters ordnen sich bereits dem allgemeinen Formenkanon der Spätzeit des 13. Jahrhunderts ein.

Die Frauengestalt als Monumentalfigur ist, wenn man von der Entwicklung der Grabskulptur absieht, eine Entdeckung des 13. Jahrhunderts. Weit über die Mariendarstellungen hinaus erobert sich die Frau einen Platz im Bereiche der monumentalen Bildwerke, so daß uns zugleich unter dem Bilde kirchlich gebundener Vorstellungen eine Anschauung vom deutschen Frauenideal des 13. Jahrhunderts vermittelt wird. Es sind nicht etwa die weiblichen Heiligen, die hier im Vordergrund stehen. Gewiß fehlen auch sie nicht, wie etwa einzelne Figuren in Magdeburg, Münster, Wimpfen, auf der Trausnitzburg oder in der Vorhalle des Freiburger Münsters erweisen. In der Hauptsache aber wird der Kreis der großfigurigen Frauengestalten nach einer andern Seite hin erweitert, insofern die Frau als Personifikation bestimmter Vorstellungsbereiche auftritt. Solche Personifikationen sind den vorausgehenden Zeiten des Mittelalters ganz allgemein vertraut, auch in verschiedenen Zweigen der bildenden Kunst. Aber in der Monumentalplastik gewährt ihnen erst das 13. Jahrhundert breiteren Raum in bestimmten Typenbildungen.

So gehört die Darstellung der „Kirche“ als Frau zum alten Besitzstande der mittelalterlichen Vorstellungswelt seit frühchristlicher Zeit, wobei ursprünglich der Vergleich eines Ehebandes zwischen Christus und der Kirche im Hintergrund steht. Ebenso wird die „Kirche“ als Typus gleichgesetzt mit Maria. Als solche erscheint sie im Gewände der Freiburger Goldenen Pforte. Die bedeutendste künstlerische Gestaltung aber finden die einander zugeordneten Figuren der Kirche und Synagoge. Auch diese Vorstellung ist alt. In den Figurentypen von Ekklesia und Synagoge spiegelt sich die mittelalterliche Vorstellung von dem Verhältnis der vorchristlichen und nachchristlichen Zeit in der Heilsgeschichte der Menschheit, wobei die Ekklesia als königliche Siegerin der Synagoge, als Personifikation des überwundenen Alten Bundes gegenübertritt. Sie wird daher mit Krone und Mantel, Kelch und Kreuzstab als Attributen ausgestattet. Die Synagoge dagegen hat als Kennzeichen verhüllte Augen — als Zeichen für geistige Blindheit —, Trauer im Antlitz, zerbrochene Lanze, herabfallende Krone, und die der Hand entgleitenden Gesetzestafeln. In der deutschen Plastik sind es in erster Linie die beiden Figurenpaare in Straßburg und Bamberg, die eine mit höchster künstlerischer Kraft

gegebene Verbildlichung jener Vorstellungen zeigen, zugleich als ein Beispiel, welche hohe Anforderungen an den Adel der Erscheinung der Frauengestalt die spätstaufische Zeit stellte. Am Straßburger Münster stehen Ekklesia und Synagoge beiderseits des südlichen Querschiffportals (Originale jetzt im „Frauenhaus“) (Abb. S. 6 u. 7). Um die künstlerische Vollendung dieser Figuren des Straßburger Meisters würdigen zu können, wird man gut tun, einen Blick auf die etwa gleichzeitigen Figuren der Ekklesia und Synagoge an der Reimser Querschiffassade oder auf die vom Portal der Trierer Liebfrauenkirche zu richten. Es ist vor allem ein ganz neuer Gehalt, der die Straßburger Figuren erfüllt, und es wird immer zum Ruhme des Straßburger Meisters gehören, wie er in diesen schlanken und feingliedrigen Frauengestalten Zartheit im Ausdruck mit feierlicher Hoheit zu verknüpfen weiß. Ein künstlerisches Bildungsgesetz der Figuren des Straßburger Meisters, schon bei seinen Evangelistenfiguren zu erkennen, ist ihre Drehung aus der Körperachse heraus. Dieses Bildungsgesetz verwendet er auch bei der Ekklesia und Synagoge und bringt schon allein in den Bewegungsmotiven der Körper das vorgestellte geistig-geschichtliche Verhältnis von Siegerin und Überwundenen zur Veranschaulichung.

Die beiden entsprechenden Figuren vom Bamberger Fürstenportal (jetzt im Dominnern (Abb. S. 86—93), zeigen, daß die deutsche Kunst dieser Zeit noch weitere künstlerisch außerordentliche Möglichkeiten für die Gestaltung dieser Figuren besaß. Die Körperdrehung wird von dem Bamberger nicht benutzt. Sie halten sich völlig frontal. Die gekrönte Ekklesia steht in sieghafter Klarheit wie eine Königin. Der reich gebauschte Mantel als Herrschaftszeichen gibt zusammen mit der festen Haltung des Kopfes der Figur etwas Strahlendes. Die ganz nach innen gewendete Synagoge in ihrer schwankenden Haltung, mit dem wehmütigen Zug um den Mund, zeigt das Wunder, daß die deutsche Plastik es vermochte, die zartesten Regungen der Seele zu vereinen mit plastischer Monumentalwirkung der Figur und Verherrlichung eines verhüllten Frauenkörpers, der in der geschmeidigen Kraft seiner herben Schönheit das nordische Frauenideal der Zeit vollkommen zum Ausdruck bringt.

Dem künstlerischen Maßstab, der mit Straßburg und Bamberg gegeben war, halten die Magdeburger Figuren der Ekklesia und Synagoge mit ihren teigig zusammensackenden Gewändern nicht mehr stand. Vergleicht man schließlich für den Ausgang des Jahrhunderts die am Freiburger Westportal stehenden Figuren gleicher Bedeutung, so erkennt man, daß die aus dem Geistesheldischen Dichtungsschaffende Zeit bereits der Vergangenheit angehört.



Kopf einer klugen Jungfrau. Magdeburg. Dom

Zum festen Vorstellungsbesitz des Mittelalters gehört die Legende von den klugen und törichten Jungfrauen. Sie knüpft an das Gleichnis im Evangelium an und wird als stete Mahnung zum Wachsein und Bereitsein gebracht. Bereitsein, wenn der sponsus, der himmlische Bräutigam erscheint. Die Jungfrauen mit den gefüllten Lampen sind bereit, ihm entgegenzugehen. Die andern, ohne Öl in den Lampen, wollen noch schnell davon holen, kommen aber zu spät und werden ausgeschlossen. Der Gedanke des steten Wachseins

im Geiste wird in engste Verbindung mit dem Jüngsten Gericht gesetzt, so daß mit der Darstellung der Jungfrauenlegende — die Jungfrauen stets in der Zehnzahl — die Vorstellung des letzten Gerichtes als Entscheidung zur ewigen Seligkeit oder Verdammnis mitgegeben ist.

Die skulpturale Verbildlichung der Legende in einer kleinfigurigen Folge von fünf klugen und fünf törichten Jungfrauen ist die ältere. Sie ist aus Frankreich auch von der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts übernommen, wie etwa in den Bogenläufen im Portal der Trierer Liebfrauenkirche. Andere Folgen, nicht mehr im ursprünglichen Zusammenhang, im Magdeburger Dom und am Münster in Paderborn. Die Monumentalisierung dieses Zyklus in großen Figuren bringt in die deutsche Plastik die neue Aufgabe einer ausschließlich aus Frauengestalten bestehenden Folge, vorgebildet übrigens in der monumentalen Wandmalerei. Aus dem 12. Jahrhundert könnte man die „Seligpreisungen“ einer ehemaligen Kanzel des Magdeburger Doms als bildkünstlerisch verwandte Aufgabe ansehen. Es handelt sich indessen im 13. Jahrhundert nicht allein um den bildkünstlerisch neuen Maßstab, sondern um die Ausdeutung der seelischen Verhaltensweisen bei der Entscheidung über ewige Seligkeit oder ewige Verdammnis. In dieser Auffassung sind die klugen und törichten Jungfrauen am Magdeburger Paradiesportal (um 1245) (Abb. S. 35, 37, 39, 104, 105) durchgeführt, wobei die Neigung der deutschen Kunst, stärkste seelische Erschütterungen zu schildern, bis zum äußersten verfolgt wird.

Das Thema des Zehnjungfrauenportals ist von der deutschen Skulptur mit Vorliebe behandelt worden, auch durch das ganze folgende Jahrhundert hindurch. Sehr zerstörte Figuren im Dom von Bremen zeigen, daß auch dort im 13. Jahrhundert ein solcher Zyklus bestanden hat. In völlig neuer Auffassung und Durchgestaltung erscheint er dann gegen Ausgang des Jahrhunderts am Oberrhein, zunächst an der Westfassade des Straßburger Münsters (Abb. S. 106—111). Im Vergleich mit den etwa vier Jahrzehnte früher entstandenen Magdeburger Figuren hat sich alles gewandelt. Jetzt erst sieht man, mit welcher elementarer Kraft sich die Magdeburgerinnen äußern, ganz abgesehen vom Wandel der Formensprache und der Mädchentypen. In Straßburg ist nicht mehr die Hemmungslosigkeit der Ausbrüche von Freude und Verzweiflung gegeben, sondern eine stillere Verhaltenheit auf der Seite der Klugen, Bitterkeit, Scham und Unwilligkeit auf der Seite der Törichten. Außerdem treten neue Figuren hinzu, auf der Seite der Klugen die Gestalt



Törichte Jungfrauen. Magdeburg. Dom. Paradiespforte Um 1245

Christi als des erwarteten sponsus, auf der Seite der Törichten der Verführer, unvergleichlich im Ausdruck spielerisch-kecker Zuversichtlichkeit in der Behandlung von Mädchen, aber mit offenem Rücken, der von häßlichen Kröten und Gewürm wimmelt.

In Straßburg ist dieser Zyklus am Portalgewände angebracht. In gleicher Zeit hat man die Wände der Vorhalle des Freiburger Münsters mit einer verwandten Figurenfolge geschmückt, nur daß man den Verführer mit einer nackten, ein Bocksfell um die Schulter gelegten Voluptas zusammenstellte. Und schließlich hatte auch das benachbarte Basel eine derartige Zehnjungfrauenfolge, wenn auch nicht von gleichem künstlerischem Rang. Die erhaltenen Figuren des Verführers und seiner Partnerin, die sich, wie in Straßburg, das Gewand öffnet, stehen an der Westfassade. Ein ausdrucksvoll behandelter Frauenkopf mit „törichtem“ Lächeln befindet sich im Historischen Museum.

Wie in der Darstellung der Zehnjungfrauenlegende ein lehrhafter Zug enthalten ist, eine Mahnung zum sittlich richtigen Verhalten, so fehlt es auch sonst nicht an figuralen Verbildlichungen ethischer Forderungen. Die Kämpfe zwischen Gut und Böse kennt das christliche Mittelalter in mannigfacher Form der Veranschaulichung, vor allem als Darstellungen der Tugenden und Laster. Auch in diesem Falle werden Frauengestalten für die Verbildlichung solcher Vorstellungen in die Aufgaben des kirchlichen Skulpturenschmucks aufgenommen, zunächst nur in kleinformigem Maßstabe, im 13. Jahrhundert dann auch in lebensgroßen Gestalten. In der deutschen Plastik erscheint eine großfigurige Folge der Tugenden im Kampfe gegen das Laster an der Westfassade des Straßburger Münsters, deren Skulpturenwelt am Ausgang des Jahrhunderts zu den reichsten und umfassendsten der Zeit gehört. Die lanzenbewehrten Tugenden stehen auf den zu ihren Füßen niedergestochenen kleinformigen Lastern. In dieser Haltung ist nicht eigentlich ein Kampf dargestellt, sondern eine sieghafte Überwindung. Doch unterscheiden sich diese Frauengestalten nach Haltung und Auffassung wiederum sehr deutlich von der Art der Jahrhundertmitte. Sie tragen im Grunde nicht mehr jene ungebrochene, mit heroisch-einfachen Zügen bereicherte Kraft zur Schau. Ihr Wesen ist zwiespältig geworden. Etwas Nachdenkliches, Angestregtes, vermischt mit Zügen glühender Leidenschaft im Antlitz, zuweilen sogar etwas Verkrampftes in Haltung und Gebärde, das sich auch im Ausdruck der Köpfe sehr verschiedenartig spiegelt und von einer höchst eigenartigen Formensprache getragen wird, kennzeichnet das innerlich unruhige Wesen dieser Frauen



Klagende Jungfrau. Magdeburg. Dom

und weist damit, wie bei den Propheten des Mittelportals, auf einen neuen Geist hin, der in die Skulpturenwelt vom Ausgang des Jahrhunderts einzieht.

Unter den Frauengestalten des deutschen 13. Jahrhunderts fehlt schließlich nicht die Eva. Freilich darf auch ihre Erscheinung nicht aus der Sinngebung des Mittelalters herausgelöst werden. Sie gehört mit Adam zusammen zur Darstellung des ersten Menschenpaares, mit dem die Sünde in die Welt gekommen ist. In dieser heilsgeschichtlichen Bedeutung haben sie ihren Platz in dem weiten Bereich des kirchlichen Figureschmucks. Am Querschiff der Kathedrale von Reims stehen sie in Höhe des Rosengeschosses als Gewandfiguren, die Frau nur durch das Attribut der Schlange als Eva gekennzeichnet. Die Kühnheit, Adam und Eva als nackte Monumentalfiguren, in gleicher



Rangordnung mit den vornehmsten Heiligen des Doms, an einem Portal aufzustellen, besaß die Bamberger Bauhütte und bezeugt damit wiederum den schöpferischen Geist, der an dieser Stelle herrschte, denn die mittelalterliche Großplastik kannte bis dahin solche monumentalen nackten Leiber nicht.

Die Darstellung des ersten Menschenpaares ist späterhin häufig als Kennzeichen für den Grad künstlerischer Beherrschung des menschlichen Leibes genommen, vor allem zu Beginn der Neuzeit mit den in der Geschichte der Malerei berühmten Figuren des Jan van Eyck oder des Masaccio. Man muß sich solcher späteren Gestalten erinnern, um für die ganz andersartige Größe des Bamberger Paares einen Maßstab zu gewinnen. In Bamberg ist nicht die Darstellung der Nacktheit künstlerisches Ziel, obwohl der naturhafte Wuchs des menschlichen Leibes verstanden wird, sondern Adam und Eva sind hier als Geschöpfe Gottes gegeben von einer herben Größe der Erscheinung, die einen gewaltigen Ernst in der Auffassung der Erzeltern bezeugt. Es sind nicht Menschen, die von der Erkennung der Schuld niedergeschlagen werden, sondern die das ihnen vom göttlichen Willen auferlegte Schicksal zu tragen imstande sind und mit angespanntem Willen in die Weite des Lebens schauen. Die Bamberger Eva ist mit Zügen männlicher Entschlossenheit des Ausdrucks ausgestattet, ohne daß dabei das Frauliche der Erscheinung aufgegeben wird. Die künstlerische Tat in ihrer geschichtlichen Bedeutung ist um so höher zu bewerten, als der Meister nicht auf antike Vorbilder in der Erscheinung von Mann und Frau zurückgreift und den Köpfen unzweideutig deutsches Gepräge verleiht (Abb. S. 70, 71, 73).

In der gewaltigen Entfaltung, die die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts bei ihrer Eroberung der menschlichen Figur als monumentalen Bildwerks zeigt, nimmt die Grabskulptur einen hervorragenden Platz ein. Sie war schon in dem voraufgehenden Jahrhundert Trägerin der monumentalen Menschendarstellung, so daß das 13. Jahrhundert unmittelbar an eine bedeutende Überlieferung, besonders im sächsischen Gebiet, anknüpfen konnte. Für die Auffassung und künstlerische Darstellung solcher Grabfiguren sei hier nur folgendes hervorgehoben. Obwohl die Grabfiguren die Namen bestimmter Persönlichkeiten tragen, entweder solcher, die der Gegenwart des 13. Jahrhunderts angehören, oder solcher, die in längst vergangenen Zeiten lebten, handelt es sich in keinem Falle um die Herstellung von Bildnisfiguren im heutigen Sinne, sondern um Idealfiguren, die Stand, Amt, Würde der Verstorbenen vergegenwärtigen, im besonderen die Verdienste um die Kirche.



Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde  
Braunschweig, Dom. Um 1240

In den Figuren selbst ist keine Beziehung zum Tode ausgedrückt. Die Toten werden vielmehr in voller Leibhaftigkeit als Lebende dargestellt, wobei die Motive einer stehenden Figur in eigentümlicher Weise mit Motiven des Liegens auf einer Tumba vermischt werden. Die Formensprache wechselt gemäß den Gesetzen der stilistischen Entwicklung einer mittelalterlichen Gewandfigur und den kunstgeschichtlichen Voraussetzungen, die in dem jeweiligen deutschen Kunstgebiet herrschen.

In Sachsen besitzen wir als das bedeutendste Grabmal des frühen 13. Jahrhunderts das Doppelgrab Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Braunschweiger Dom (Abb. S. 41). Heinrich mit dem Schwert in der Linken und dem Kirchenmodell in der Rechten ist als Stifter aufgefaßt. Mathilde hat die Hände zum Beten erhoben. Die ungestüme Leidenschaft rauschend bewegter Gewandmassen — ein gefesselter Sturm — in ihrem inneren Gegensatz zur feierlich-denkmalhaften Ruhe der Figuren bestimmt die Größe des künstlerischen Eindrucks. Von verwandter Gesinnung sprechen das Grabmal des Wiprecht von Groitzsch zu Pegau in Sachsen und das künstlerisch freilich weniger bedeutende Doppelgrab des Grafen Dedo und seiner Gemahlin Mechthildis in Wechselburg. Selbst das Quedlinburger Äbtissinnengrab der Sophie von Brena (1230) hält sich noch im Bereiche dieser leidenschaftlich bewegten sächsischen Kunstsprache. Vom Mittelrhein stammt dann die gewaltige, überlebensgroße Figur des Grafen Sayn (Nürnberg, Germanisches Museum) (Abb. S. 156), das dem Schicksal einer in den Stürmen der Zeit geformten Persönlichkeit Ausdruck verleiht. Dagegen zeigt die Grabplatte des Erzbischofs Siegfried von Eppstein im Mainzer Dom mit dem Sondermotiv der Königskronung eine vergleichsweise trockene und spröde Formensprache.

Auch die Bamberger Hütte weist in der Fülle ihrer Schöpfungen ein monumentales Grabmal auf, das Grabmal Papst Clemens II., das freilich nicht in ursprünglichem Zustande auf uns gekommen ist. Tumba und Grabfigur sind getrennt. Im Westchor steht die Tumba, deren marmorne Längsseiten mit den gewaltig über die Flächen ausgreifenden Figuren der vier Kardinaltugenden und eines „Flußgottes“ geschmückt sind, während von den Schmalseiten die eine den Papst auf dem Sterbebette, die andere die Gestalt Johannes des Täufers (oder den Weltenrichter) zeigt. Die Figur des Clemens selbst steht an einem Pfeiler der Ostchorschränken, eine in strenger plastischer Geschlossenheit, nicht ohne die Kenntnis französischer Bildwerke

in Reims geformte Klerikergestalt. Als Beispiel aus der Spätzeit des 13. Jahrhunderts wären schließlich das Grab des Erminold in Prüfening bei Regensburg und das Grab des Bischofs Konrad von Lichtenberg († 1299) (Abb. S. 158) im Straßburger Münster zu nennen. In dieser ganzen Reihe treten die Frauen — abgesehen von den Doppelgrabmälern und den Quedlinburger Äbtissinnen — zurück. Die Grabplatte der Anna († 1281), Gemahlin Rudolfs von Habsburg, im Baseler Münster hält sich, wie die ganze Baseler Monumentalskulptur dieser Zeit, im allgemeinen Bereich der Straßburger Formensprache vom Ausgang des Jahrhunderts. Die wenig genannte Grabfigur der „Emma“ in St. Emmeram zu Regensburg zeigt einen durch feine und ausdrucksvolle Zeichnung beseelten Frauenkopf.

Das Rittertum des 13. Jahrhunderts am Ausgang der Stauferzeit hat seine künstlerische Darstellung in erster Linie in den großen Epen der deutschen Dichtkunst gefunden. Dichtung verfügt über weiterreichende Mittel, um Geschehnisse, Taten, Gedanken, Weltauffassung der tragenden Kulturschicht jener Zeit zu offenbaren als die Bildkunst. Gleichwohl würde unsere Vorstellung vom deutschen Ritter des 13. Jahrhunderts unvollständig bleiben ohne die Bildwerke, zumal die genialsten Bildhauer jener Zeit uns die Gestalt des Ritters geformt haben. Wer den Westchor des Naumburger Doms betritt, wird sogleich auf die anschaulichste Weise von jener Welt des 13. Jahrhunderts umschlossen, die durch das Rittertum ihre besonderen Züge erhielt.

Die im Naumburger Westchor dargestellten „Stifter“ gehören als solche einer längst vergangenen Zeit an. Als Schöpfungen des Naumburger Meisters spiegelt sich in ihnen die volle Gegenwart des 13. Jahrhunderts, denn der Künstler hat sie ihrer ganzen Erscheinung nach als leibhaftige Menschen seiner eigenen Zeit aufgefaßt. Unter allen großen Meistern des 13. Jahrhunderts ist es zudem der Naumburger, der seinen Gestalten in höchstem Maße die Merkmale einer unvergleichlichen Lebensnähe mitzuteilen weiß. Schon wie diese Gestalten ringsum frei im Raume stehen, in einer bestimmten, durch die Architektur gegebenen Bindung und Ordnung, aber dennoch jede einzelne als Persönlichkeit faßbar, das bedeutet gleichsam ein Abbild der ritterlichen Gesellschaft jener Zeit. Man spürt, sie gehören einer bestimmten Schicht des kulturellen Lebens an, einem „Stand“ mit ausgeprägten Lebensformen, innerhalb derer sie sich völlig unbeengt bewegen.

Zu diesen Lebensformen rechnen bereits Tracht und Auftreten. Die Tracht zeigt lange körperverhüllende Gewänder in großen Bahnen. Nichts

Kleinliches und Künstliches. Der Mantel verleiht der Erscheinung Geschlossenheit und Bedeutung, aber jeder trägt ihn auf eine persönliche Art. Das Haupthaar wird von den Männern lang gehalten. Für das Auftreten dieser Männer ist selbstverständlich, daß sie ihre Waffen bei sich haben, Schild und Schwert, auch dort, wo sie mit ihren Frauen beisammen stehen. Waffen gehören zu diesen Rittern als Teil ihres Wesens, nicht um sie als kriegerisch zu kennzeichnen, sondern als „freie“, die jeden Augenblick bereit sind, für ihre Freiheit und Geltung einzustehen. Die ungezwungene Art, die Waffen in Händen zu halten, wechselt von Mann zu Mann. Es gehört zu den meisterlichen Zügen der Kunst des Naumburgers, mit solchen Beobachtungen den Eindruck von Lebensnähe zu vermitteln. Aber diese Züge drängen sich wiederum nicht als Äußerlichkeiten vor, sondern bleiben der Gesamterscheinung der einzelnen Figuren wie eingeschmolzen.

Alle diese Männer als Verkörperung des deutschen Ritteradels lassen eine reiche Charakter- und Gemütsbildung erkennen, und auch hierin erscheinen sie so verschiedener Art, als ob der Naumburger Meister die wichtigsten Prägungen des deutschen Ritteradels festhalten wollte. Im Ekkehard vor allem erscheint ein Bild männlicher Reife und ruhiger Selbstsicherheit (Abb. S. 132 u. 135). Ein Mann von offenem Charakter, der dem tätigen Leben zugewandt ist und mit prüfendem Blick zu urteilen versteht. Neben ihm steht Uta, in den weiten Tasselmantel gehüllt, den sie mit der Rechten an die Wange schmiegt, während die ringgeschmückte linke Hand einen Faltenbausch zusammenhält. Ihr Blick geht in die gleiche Richtung wie der des Mannes. Die Gestalten dieser beiden nebeneinander ergeben eine Gruppe, in der eine vollkommene Gleichung zwischen Lebensform und künstlerischer Form erreicht ist. Der reine Ausgleich zwischen Freiheit und Bindung in dieser Gruppe — als Lebensform zwischen Individuum und Gemeinschaft, als Kunst zwischen Leben und den Gesetzen figuraler Großplastik — bedingen hier den Eindruck unvergleichlicher Schönheit des Werks.

Diesem höchsten Maßstab hält das gegenüberstehende Paar von Hermann und Regelindis (Abb. 134, 136, 137) nicht in gleichem Maße stand. Ihre Gruppierung zeigt keine so kunstvoll verschränkten Motive wie bei Ekkehard und Uta. Auch ist mit Recht bemerkt worden, daß die Figur der Regelindis stilistisch abweichende Züge enthält. Die Figur des Hermann zeigt dann, schon im Vergleich mit Ekkehard, die überragende Fähigkeit des Naumburgers, seine Vorstellungen vom Leben selbst her zu nähren und die dargestellten

„Stifter“ als Persönlichkeiten — nach Ausdruck, Haltung und Gebärdung auf immerfort wechselnde Weise unterschieden — zu vergegenwärtigen, von der derberen, ein wenig starren Art eines Sizzo (Abb. S. 144), Dietmar und Dietrich (Abb. S. 142) bis zu dem kräftig geformten Charakter des Timo von Kistritz (Abb. S. 140), dem träumerischen Hermann und dem männlich-empfindsamen, aufs feinste durchgebildeten Geist des Wilhelm von Kamburg (Abb. S. 138). Auch die vier Frauen des Naumburger Westchors, Uta (Abb. S. 132), Regelindis (Abb. S. 134), Gerburg (Abb. S. 145) und „Gepa“ (Abb. S. 146) nehmen als Bilder adeliger Frauengestalten eine einzigartige Stellung in der deutschen Kunst des 13. Jahrhunderts ein. Die Spannweite des Ausdrucks reicht von der jugendlich unbeschwerten Heiterkeit der Regelindis über die selbstverständliche frauliche Würde der Uta und der untadeligen Haltung der Gerburg bis zu dem von grüblerischer Qual verschatteten Antlitz der „Gepa“.

Im Ritter ist die Vorstellung des Reiters mitgegeben. Doch ist der Reiter als Gruppe von Mann und Roß in der mittelalterlichen Monumentalskulptur selten gestaltet worden. Auch für die Bewältigung dieser Aufgabe weist die deutsche Kunst des 13. Jahrhunderts künstlerische einzigartige Schöpfungen auf.

Zum Wesen des vorbildlichen christlichen Ritters gehört die Bereitschaft zur Güte und zur Hilfe gegenüber dem Armen. Dieser Zug des Rittertums findet seine bildhafte Veranschaulichung in der Gestalt des heiligen Martin, des Reiterheiligen, der mit dem Schwerte seinen Mantel teilt und die Hälfte dem Bettler überläßt. In der Martinsdarstellung von Bassenheim bei Koblenz (Abb. S. 112) besitzen wir ein Werk des Naumburger Meisters, das jene Vorstellung auf die künstlerisch glücklichste Art verkörpert und zugleich unser Wissen von der bildnerischen Kraft des Naumburgers aufs höchste bereichert. Was von den zeitlich späteren Naumburger Arbeiten gilt, gilt auch hier: die Fähigkeit, eine Gleichung zu finden, in der alle Züge einer eindrucksvollen Lebensnähe mit den Gesetzen einer klaren plastischen Bildformung eins werden. Der Reiter auf dem vorwärtsdrängenden Pferde wendet sich nach rückwärts dem in Schreitstellung von hintenher an dem Mantel zerrenden Bettler zu, wobei für die bildkünstlerische Form auf die natürlichste Art aus den Motiven des „Vorwärts“ die flächige Schichtung aller Leiber gewonnen wird. Die Verzahnung zwischen Pferd, Reiter und Bettler sowohl in psychologischer Hinsicht wie in der Entfaltung der Formen kann nicht beziehungsreicher gedacht werden. So ist es etwas völlig Neues, daß das Pferd in die Handlung einbezogen wird. Die Gegensätze des jugendlich

gütigen Ritters und des Zerlumpten (auf einer Stufe, wo die erschreckende Erscheinung des vom Leben Ausgestoßenen eine Art von Durchgeistigung des Leidens erfährt) zeigt, auf welche Weise das deutsche 13. Jahrhundert symbolische Vorstellungen menschlich zu vertiefen vermag.

Der Bassenheimer Reiter veranschaulicht unter dem Bilde des heiligen Martin einen ganz bestimmten Zug im Wesen des Reiteradels, der mit dem Schwerte Gutes zu tun vermag. Vom Reiter im Bamberger Dom (Abb. S. 47, 94, 95) wissen wir nichts als was seine Erscheinung ausspricht, denn er tut keine Tat. Er steht dort, hoch vor der Pfeilerwand, die Zeiten überdauernd, als die strahlendste deutsche Reitererscheinung und als Künder einer sein Jahrhundert auszeichnenden Gesinnung. Künstlerisch bezeugt er die Meisterschaft jenes genialen Bildhauers, dem wir auch die heldischen Frauengestalten der Maria und der „Sibylle“ verdanken.

Die bezwingende Größe und Einheit der Erscheinung ist auf klaren Gegensätzen aufgebaut. Gegen die ruhig ausgebreiteten Flächen des Pferdeleibes steht die reiche Faltenfülle des Mantels, der zwischen den Lehnen des Bocksattels zusammengeschoben, über das Knie herabfällt. Im Aufbau der schlanken Figur wird das Motiv des straff über die Schulter gezogenen Mantels benutzt, um die schöne Bewegung von Schulter und Arm zu gewinnen und auf die freie Haltung des Hauptes vorzubereiten. Keine Monumentalskulptur des deutschen Mittelalters zeigt Kopf, Hals und Schulter so edel gefügt wie hier.

Pferd und Reiter verharren in lässiger Ruhe, aber diese Ruhe wird beherrscht von dem in die Weite gehenden Blick des Reiters, dessen Antlitz den Adel aller ritterlichen Mannestugenden spiegelt. Die ungeheure Spannung zwischen äußerer Ruhe und innerer Bereitschaft zu Entschluß und Tat, zwischen Gebanntsein am Ort und leidenschaftlichem Streben in unmeßbare Weite, zwischen irdischer Erscheinung des Reiters und Erhöhung der Gestalt durch den wie ein strahlender Nimbus wirkenden Baldachinraum über dem gekrönten Haupt, verleihen dem Bamberger Reiter jene symbolhafte Wirkung, in der verpflichtendes Erbe deutscher Vergangenheit heute zu uns spricht.

Diese Gegenwartswirkung enthebt uns nicht der Frage, welche geschichtlichen Vorstellungen im Reiter verkörpert sind. Die Frage ist mit oft wechselnden Vermutungen beantwortet, da für eine sichere Beantwortung wenig äußere Handhaben gegeben sind. Der Reiter trägt eine Krone, aber weder Waffen noch Rüstung. Die Überlieferung nennt auch eine Reihe deutscher



Der Reiter. Bamberg. Dom. Um 1235



Kaisernamen, die indessen einer zureichenden Begründung ermangeln. Die jüngste Untersuchung von Otto Hartig, die von der geistigen Herkunft der mittelalterlichen Reiterfiguren ausgeht, sieht in dem Bamberger Reiter die Gestalt Konstantins als des aus dem Geiste des deutschen 13. Jahrhunderts in zeitgebundener Erscheinung geformten überzeitlichen Bildes des christlichen mittelalterlichen Universalherrschers. Diese Deutung ist mit dem Hinweis auf die Lebendigkeit der Konstantinsvorstellung jener Epoche so gut begründet, daß man ihr zustimmen muß.

Es gibt in der deutschen Monumentalplastik des 13. Jahrhunderts noch eine andere Reiterfigur in dem Reiterstandbild auf dem Magdeburger Marktplatz, einzigartig, weil er, im Unterschied zum Bamberger Reiter, sich auf hohem, baldachinüberwölbtem Sockel als Freifigur ohne Anlehnung an kirchliche Architektur erhebt und von zwei Frauengestalten als Personifikationen beherrschter Länder begleitet wird. Die Deutung, ob es sich um einen deutschen Kaiser, wahrscheinlich Otto II., handelt oder ebenfalls um einen Konstantin, ist noch umstritten und braucht hier nicht erörtert zu werden. Das Denkmal ist nicht im ursprünglichen Zustand erhalten. Die Figur des Reiters selbst erreicht nicht die künstlerische Größe des Bambergers, bezeugt indessen wiederum die hohe Fähigkeit jener Zeit für eine neue und selbständige Verbildlichung des mittelalterlichen Herrschers in der Monumentalgestalt eines Reiters.

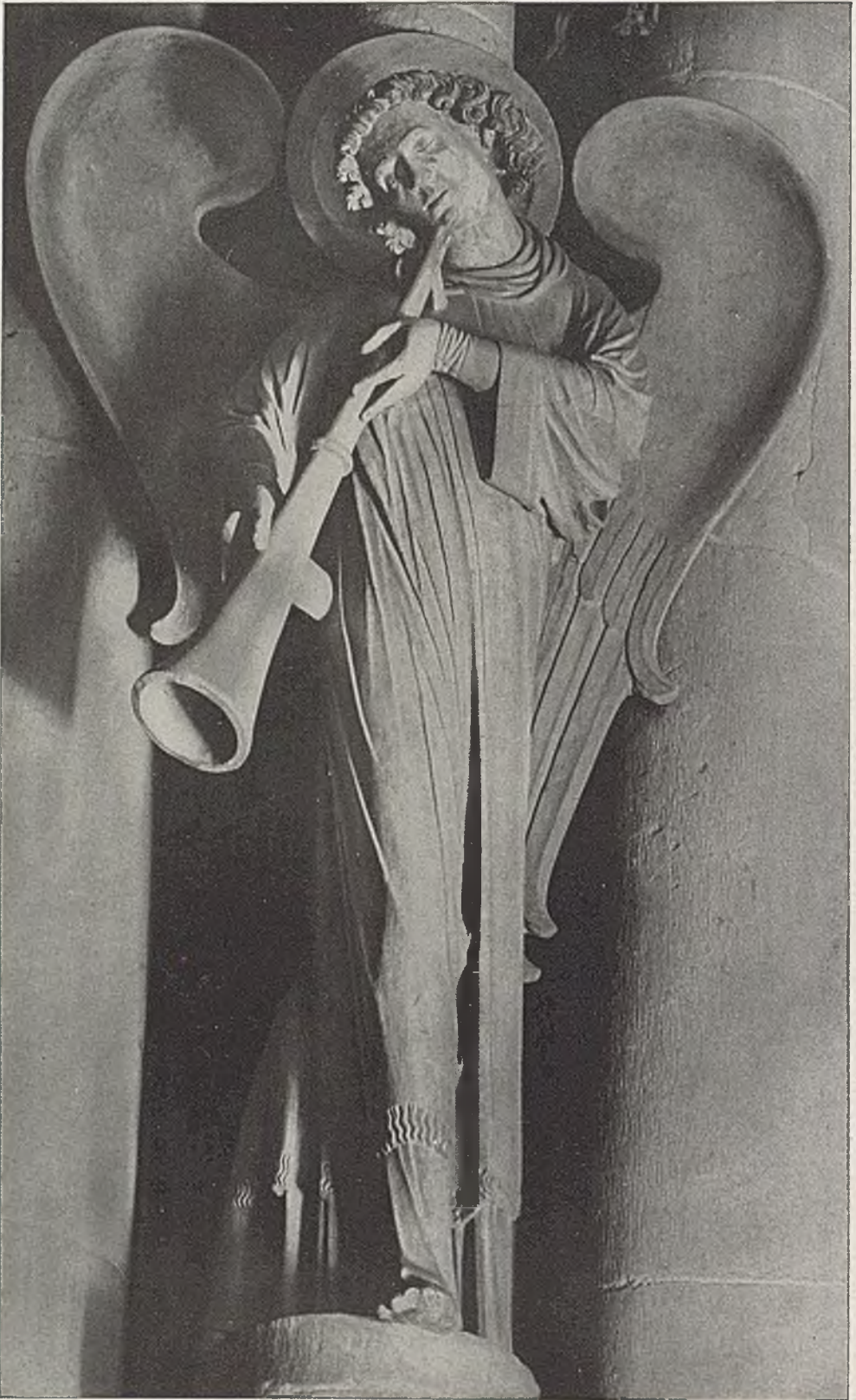
Die Vorstellungswelt des mittelalterlichen Menschen im 13. Jahrhundert hat eine festgefügte Ordnung, deren höchstes Gedankengut durch die monumentale Plastik ihre bildhafte Vergegenwärtigung erfährt. Die Kunst dieser Bildwerke wendet sich zugleich an die Gemeinschaft, denn sie steht an weithin sichtbarer Stelle, dem Kultraum verbunden, jedermann zugänglich. Sie wirkt durch die Größe ihrer Gesinnung, die durch die Größe der Form unmittelbar anschaulich zum Ausdruck kommt. Jene mittelalterliche Vorstellungswelt ist versunken. Doch die gewaltigen Sinnbilder, die sie sich schuf, wirken fort, nicht nur als Zeugnis für die zeitgebundenen Bildvorstellungen, sondern auch als überzeitlicher Ausdruck höchster künstlerischer Kraft, die dem deutschen 13. Jahrhundert innewohnt.



# DIE BILDER









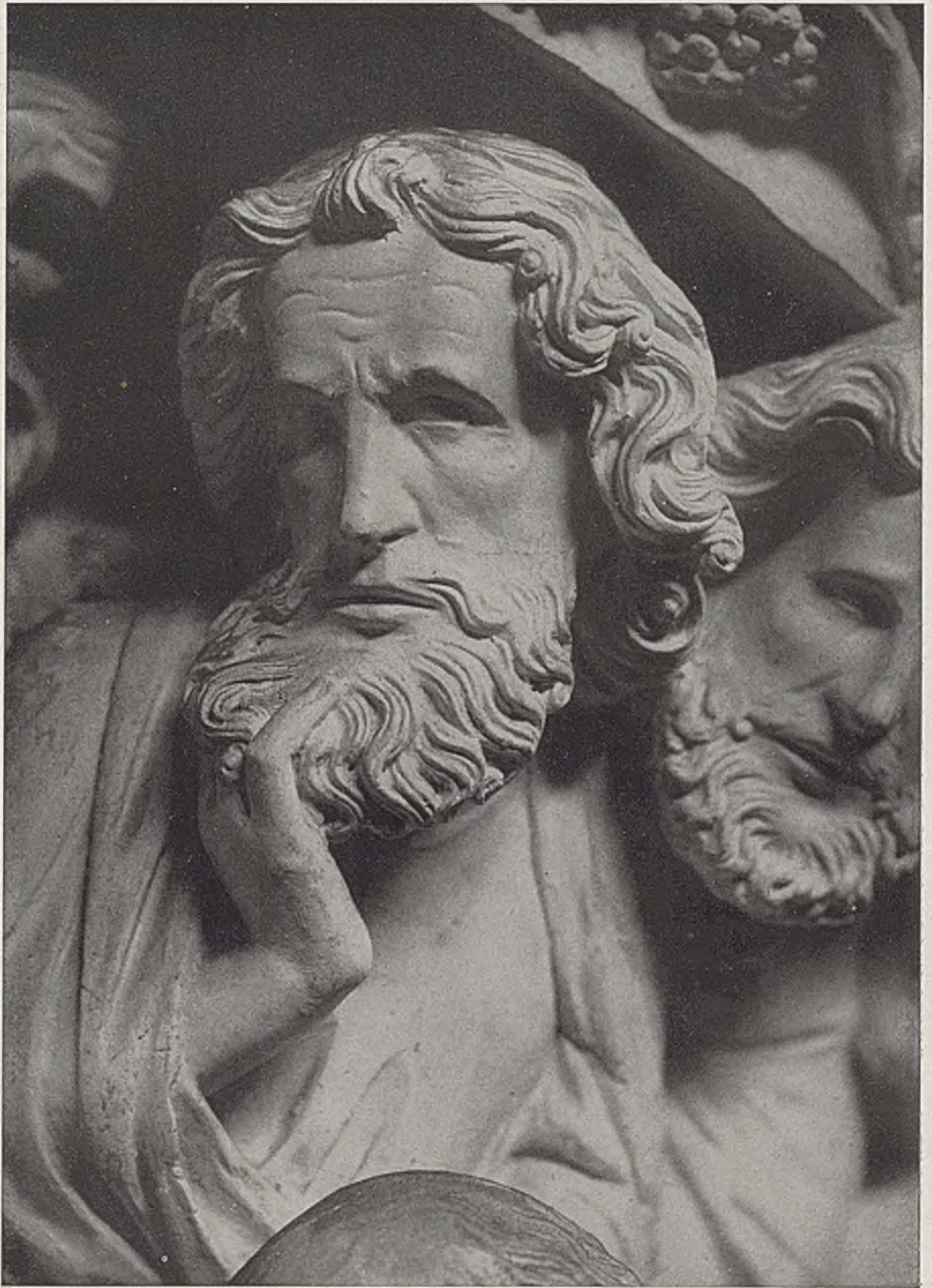








S. 56 Die Evangelisten Lukas und Markus vom Weltgerichtspfeiler. Straßburg. Münster





S. 58      Apostel auf den Schultern der Propheten. Bamberg, Dom. Fürstenportal. Um 1230



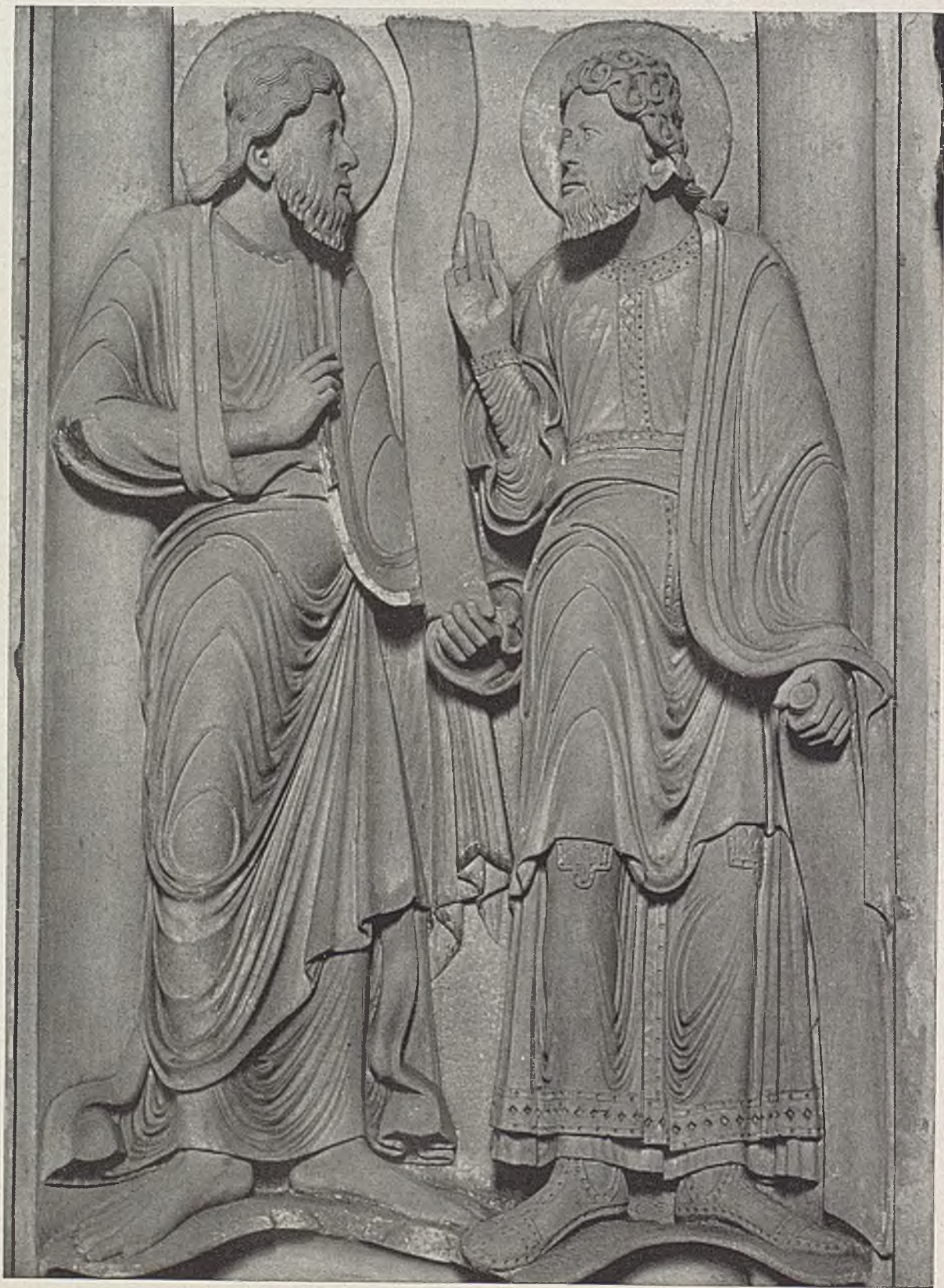








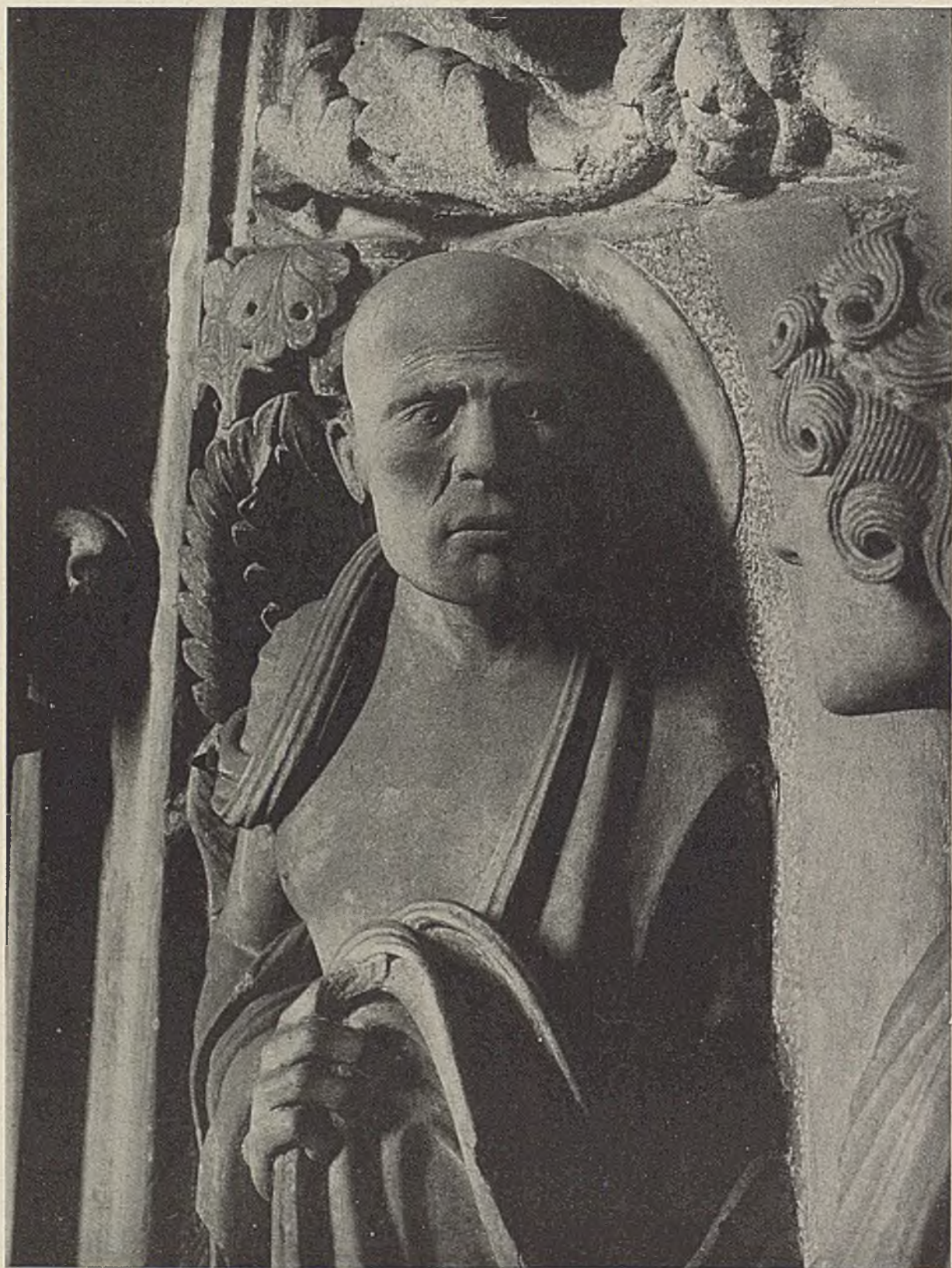


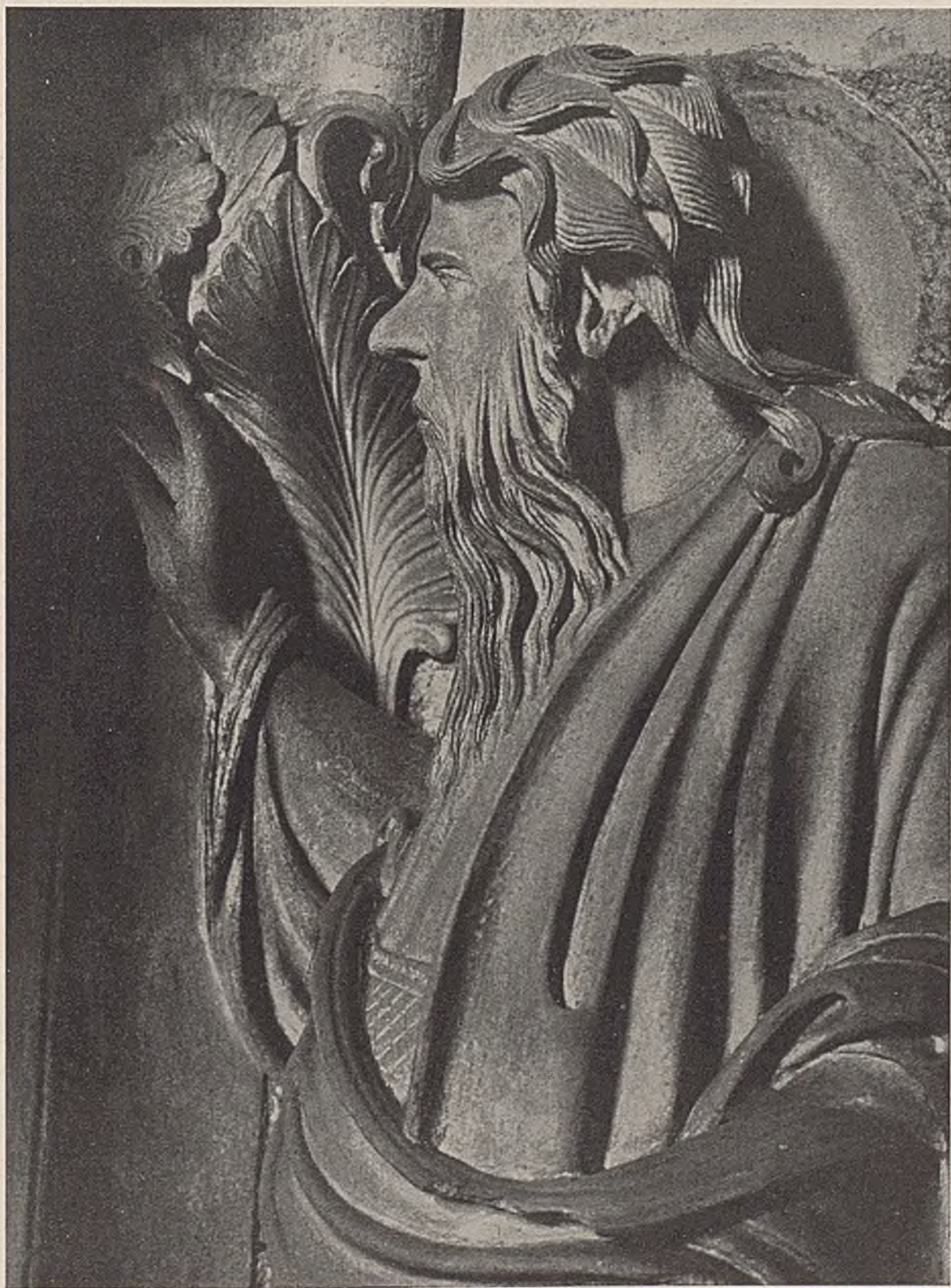


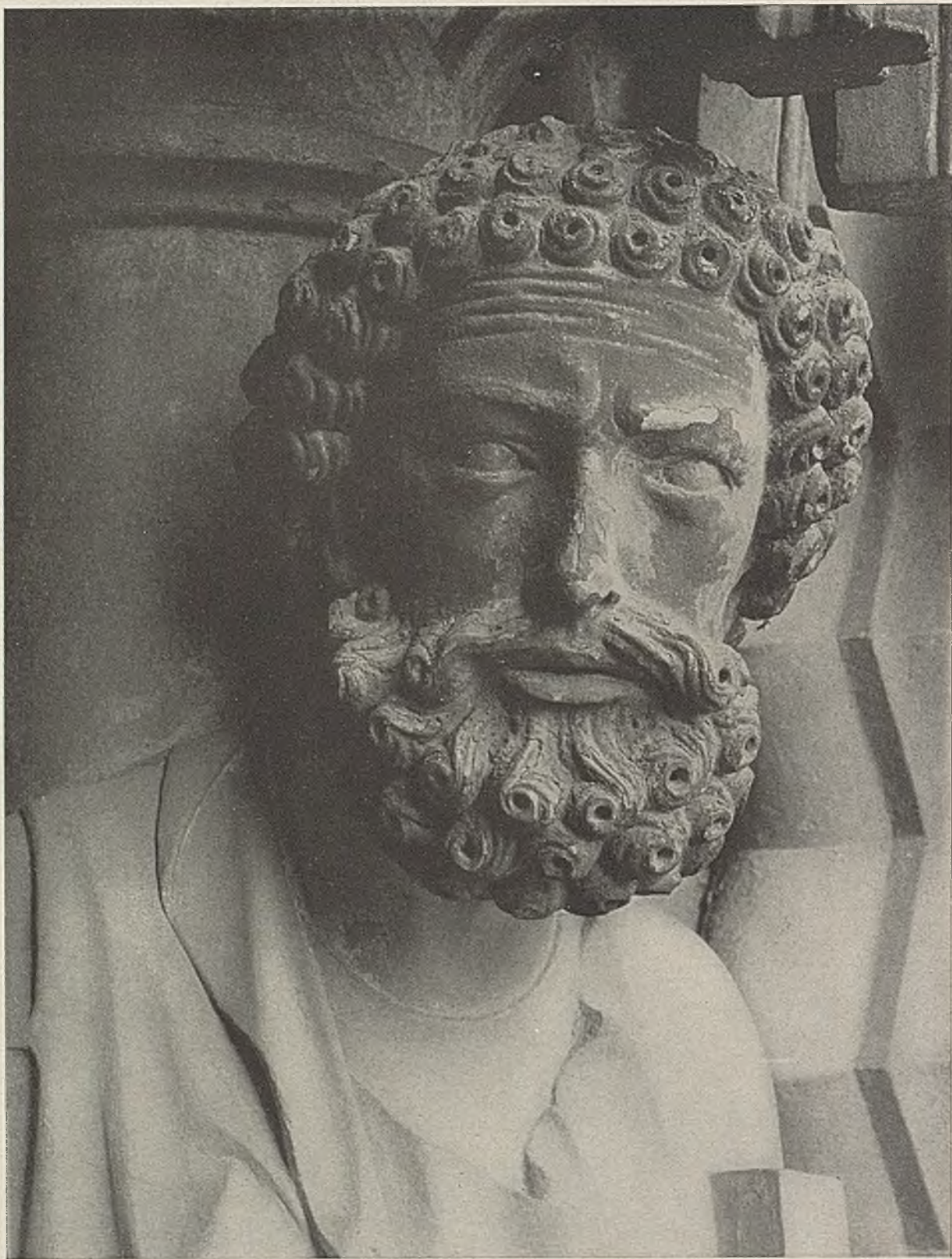


S. 65

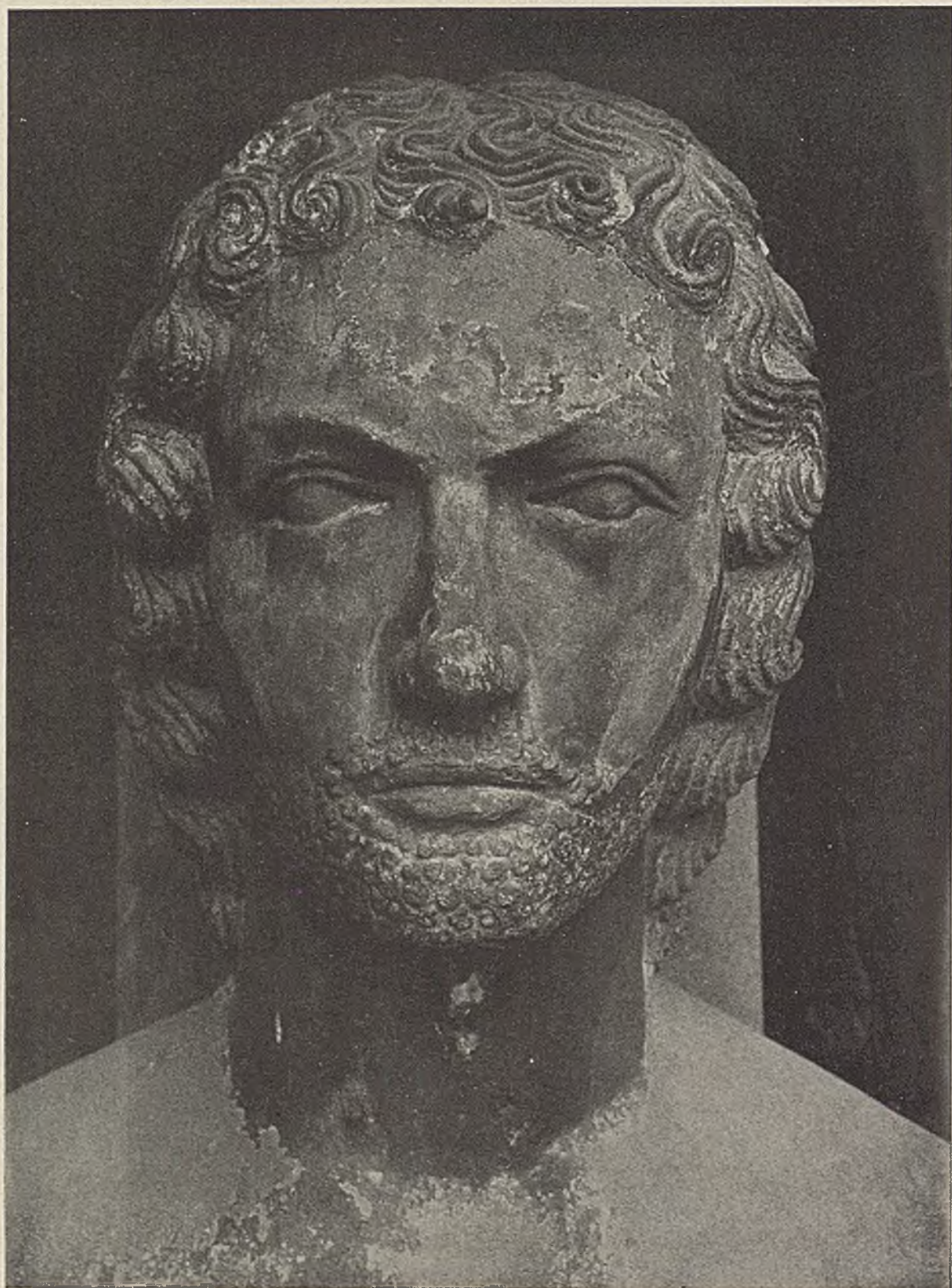
Jonas und „Hosea“. Bamberg, Dom. Georgenchorsranken







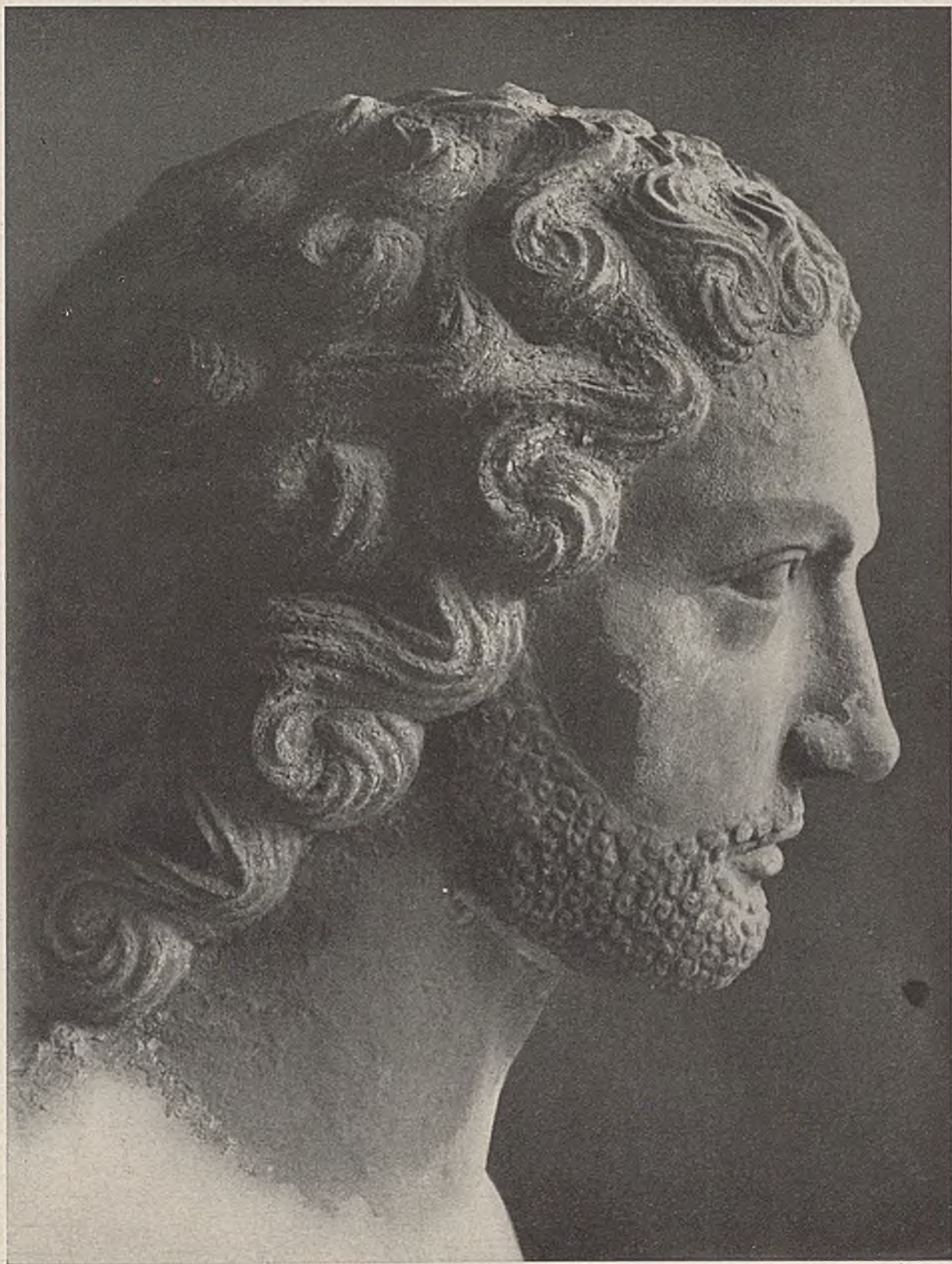




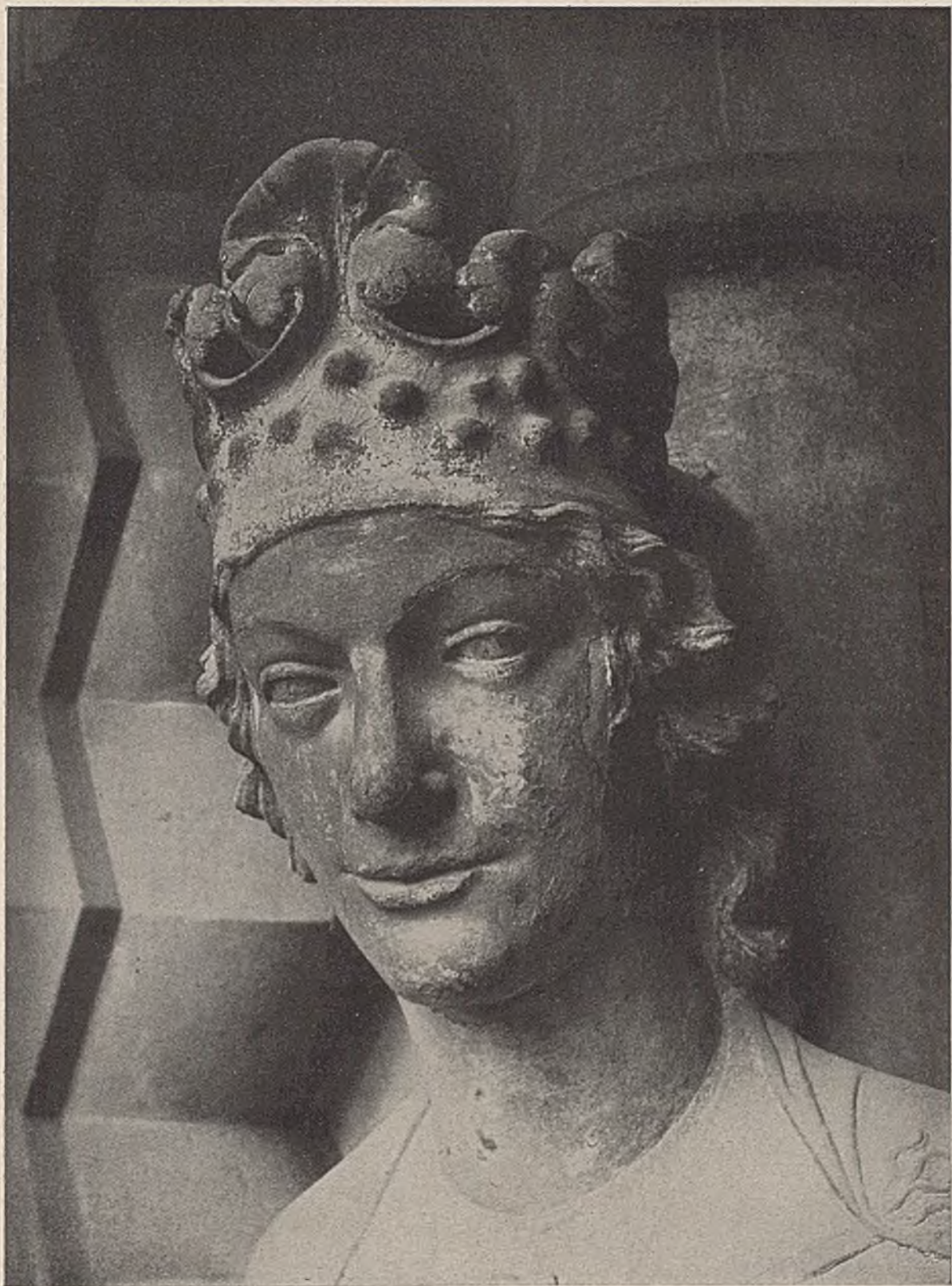


























S. 81

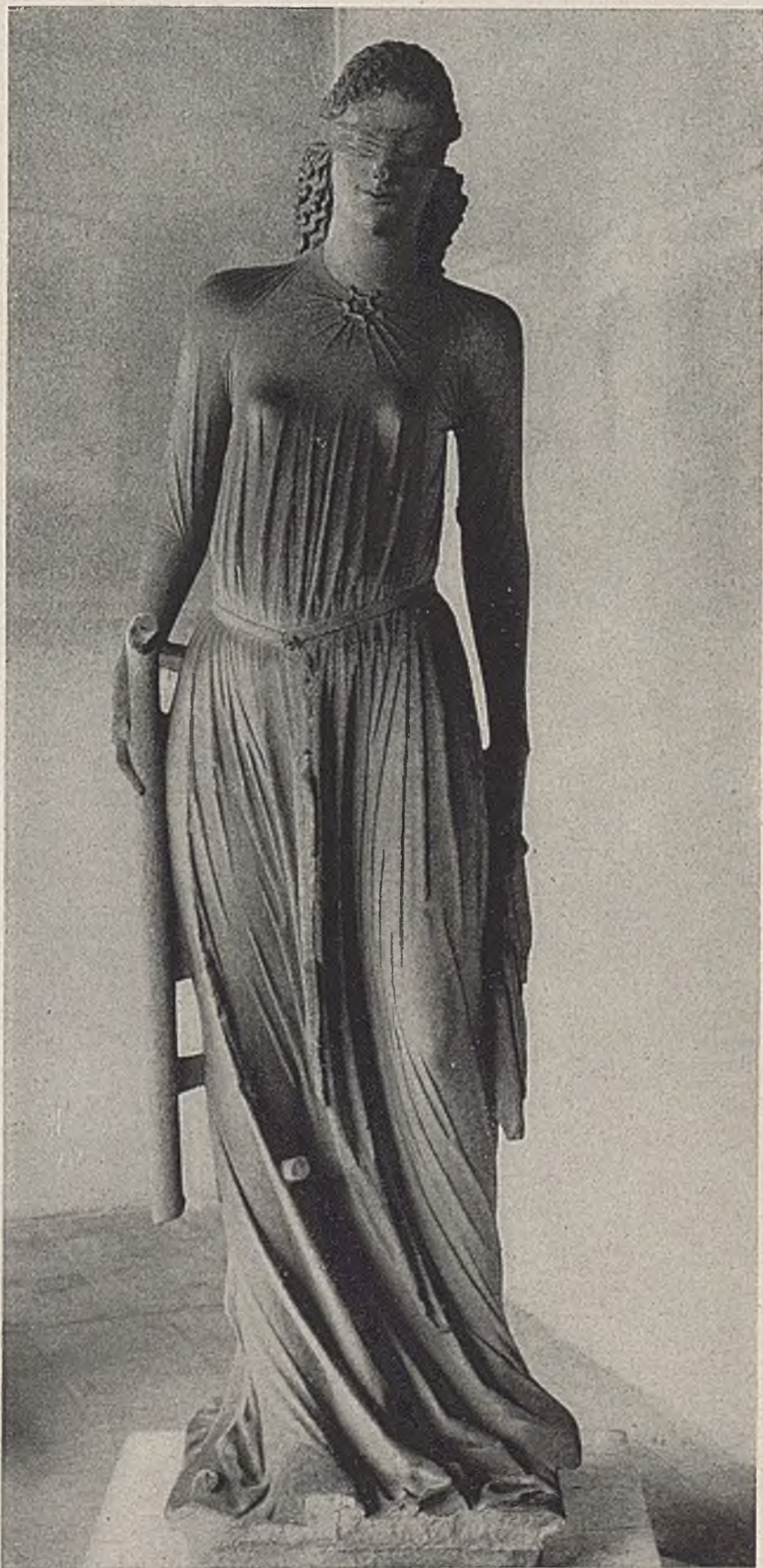










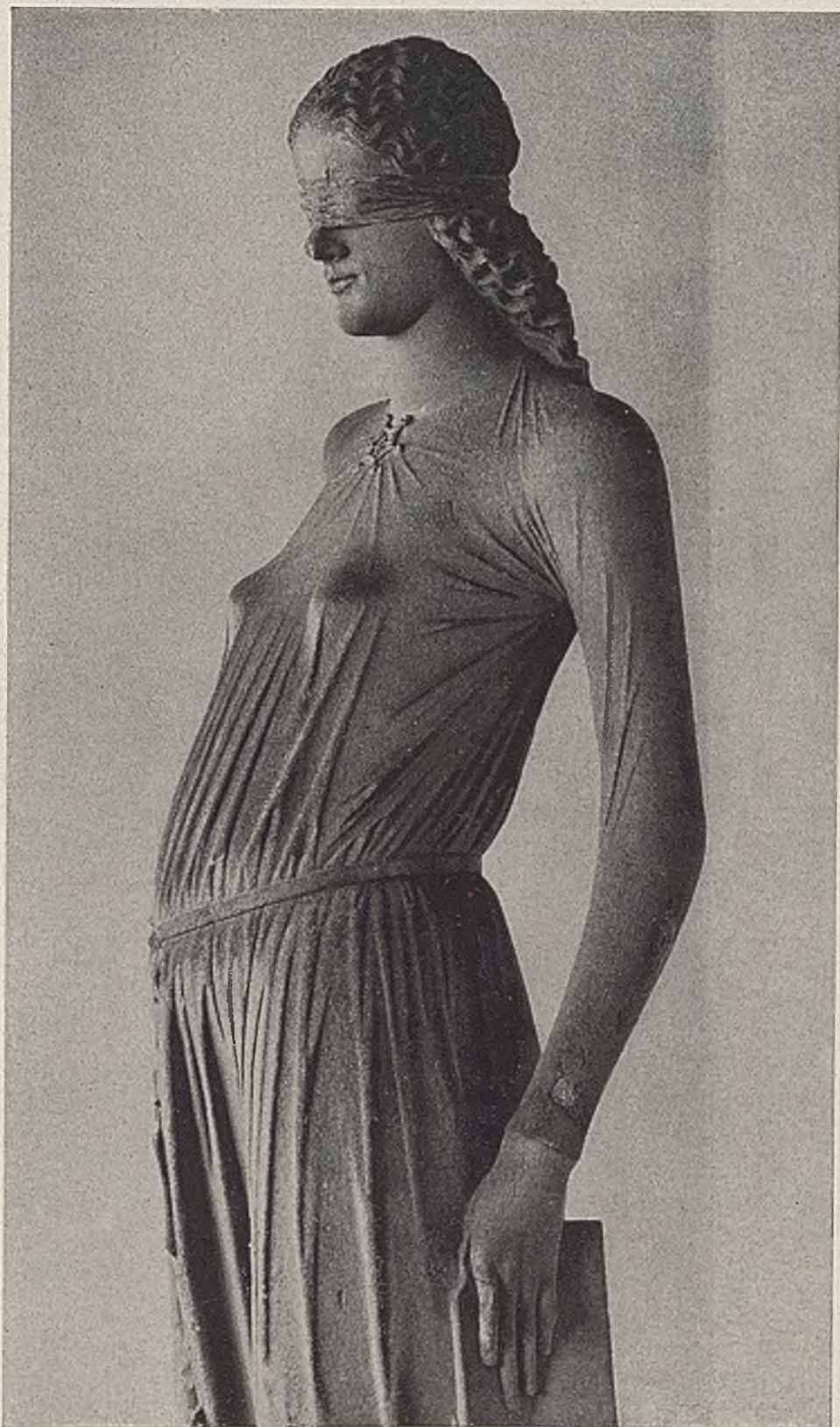


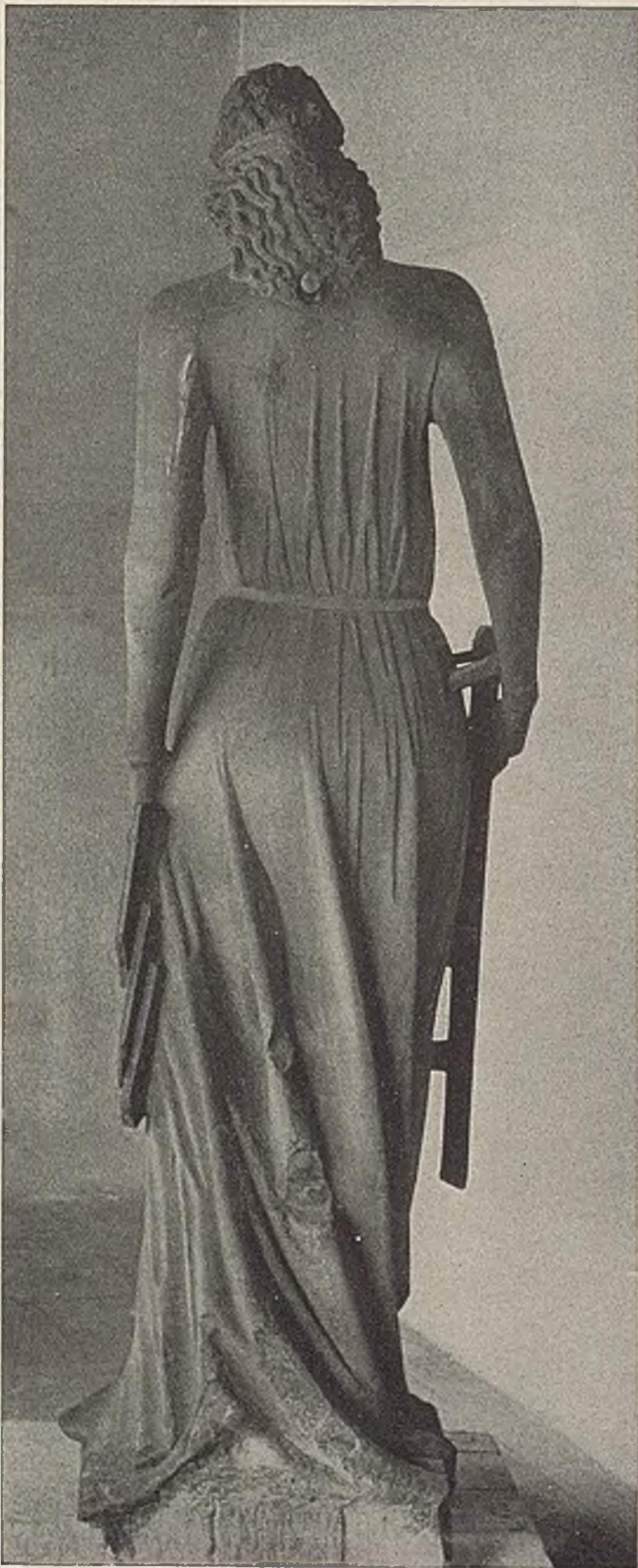




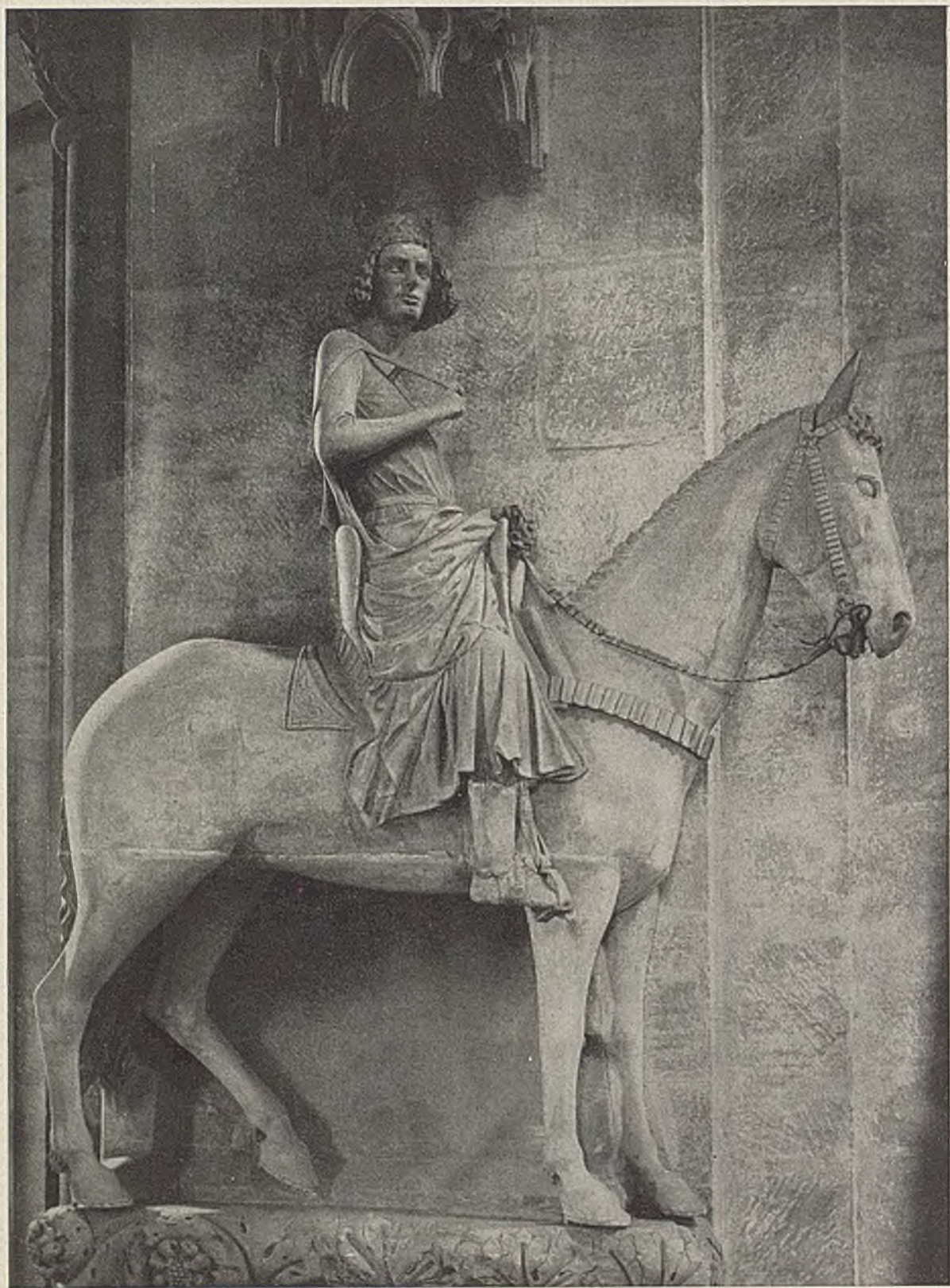


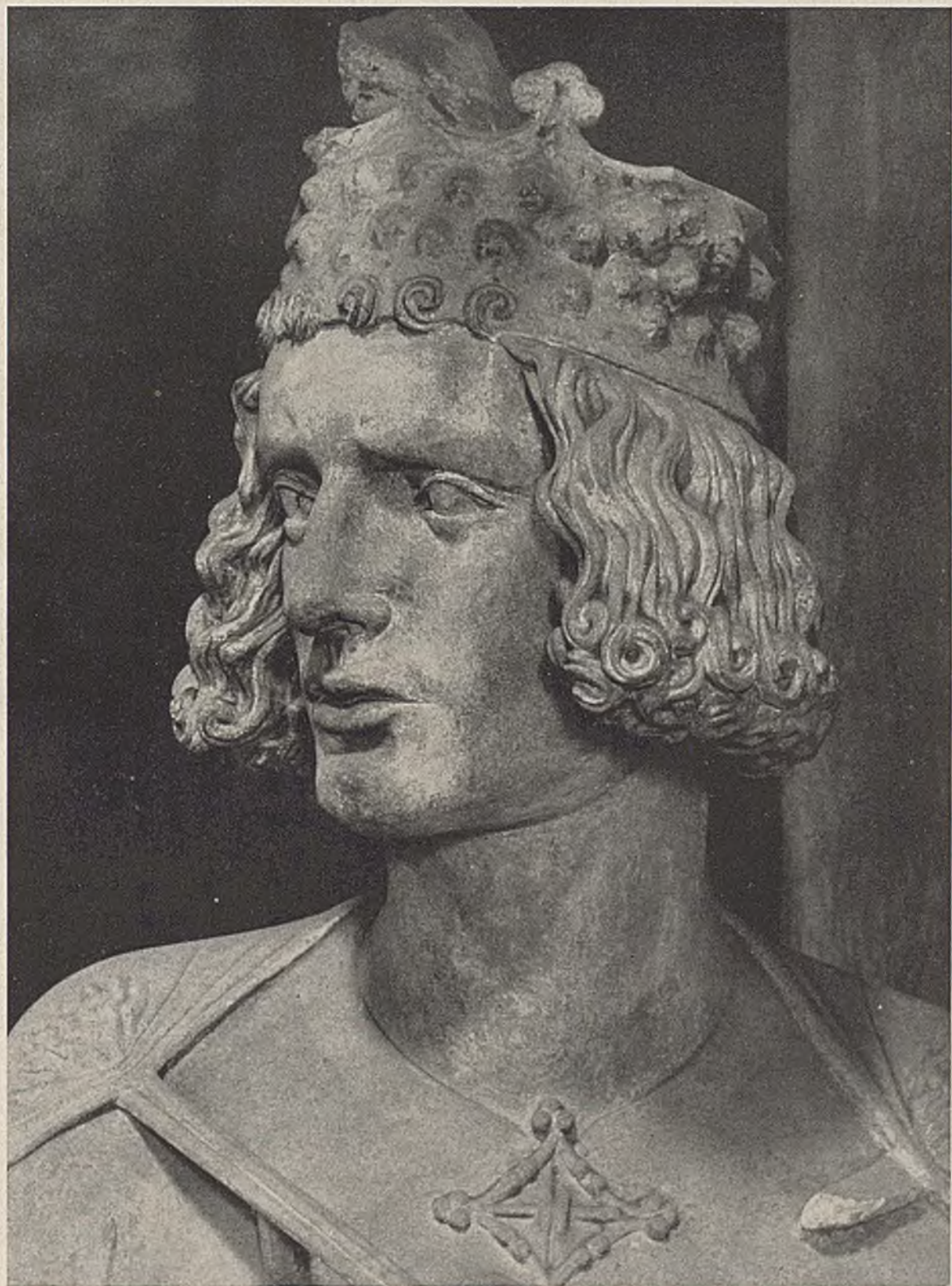




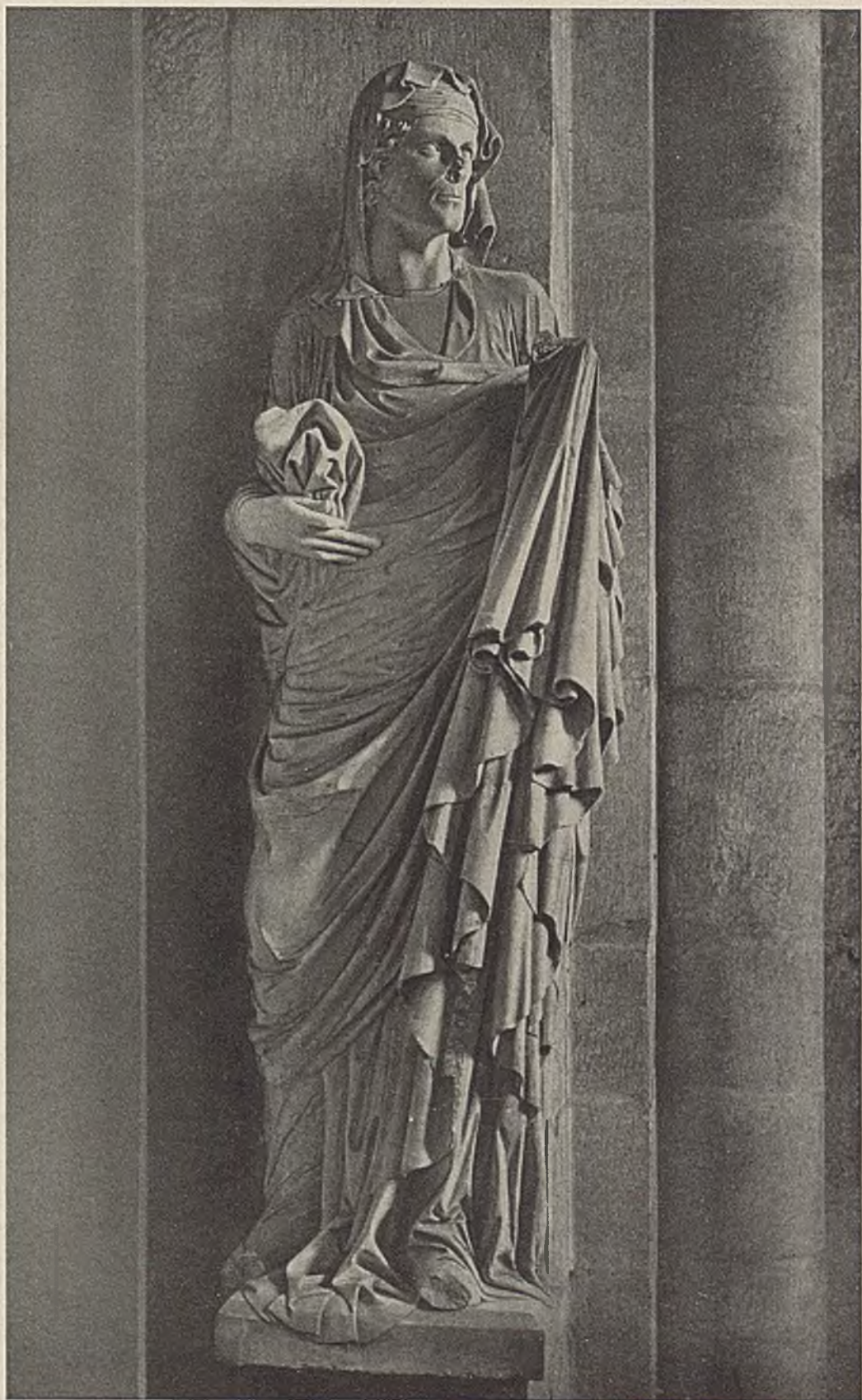


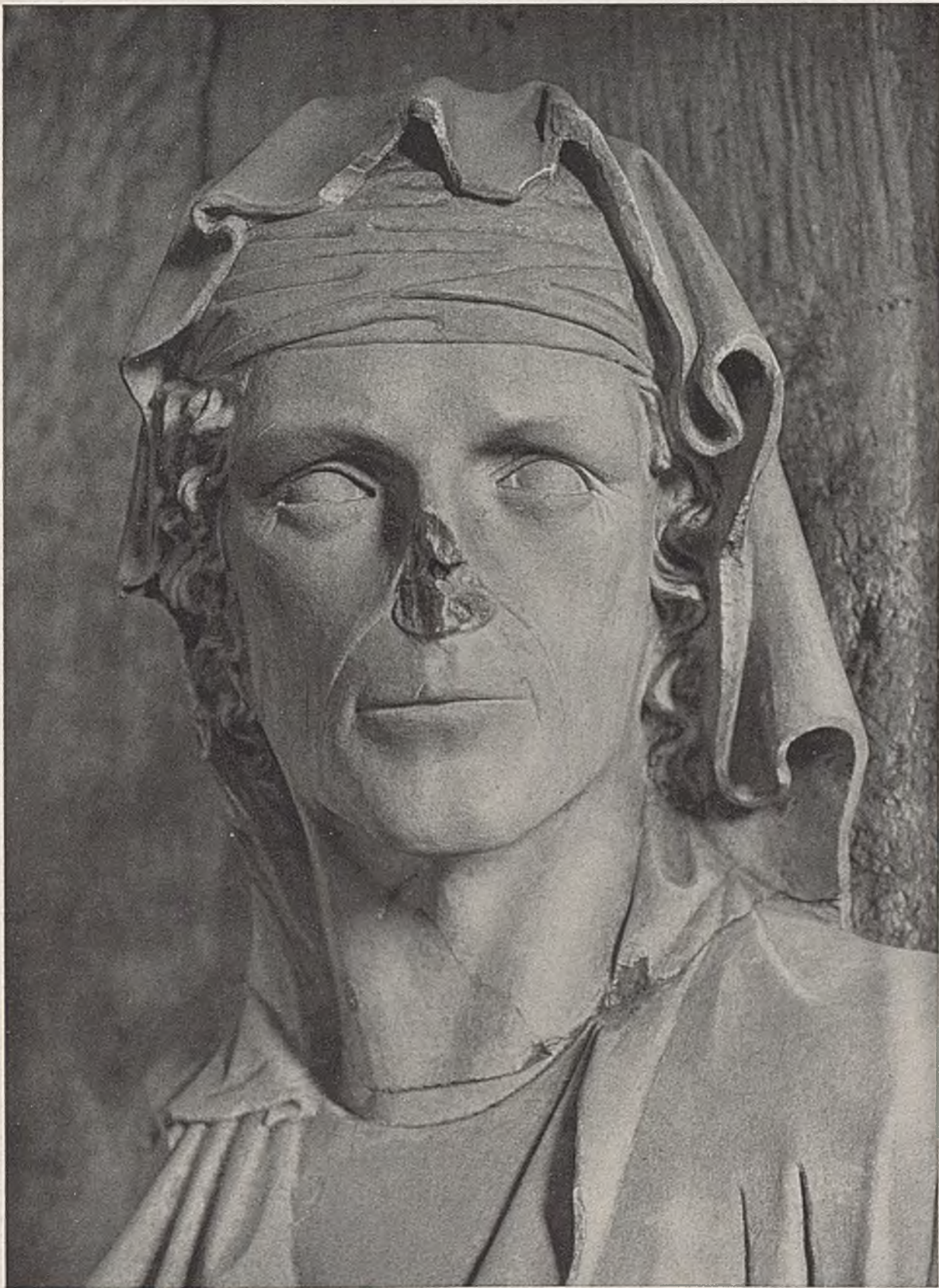




















































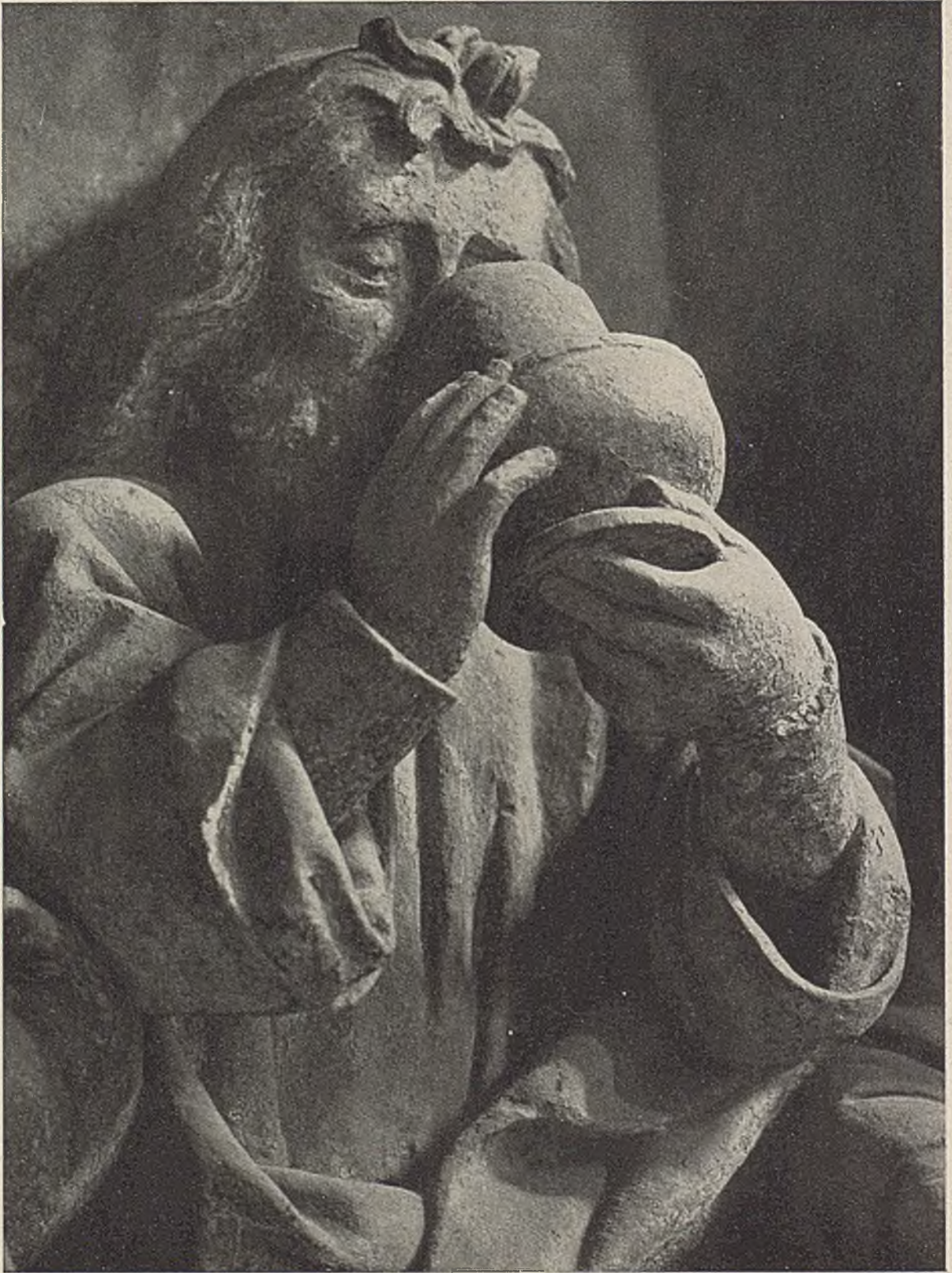


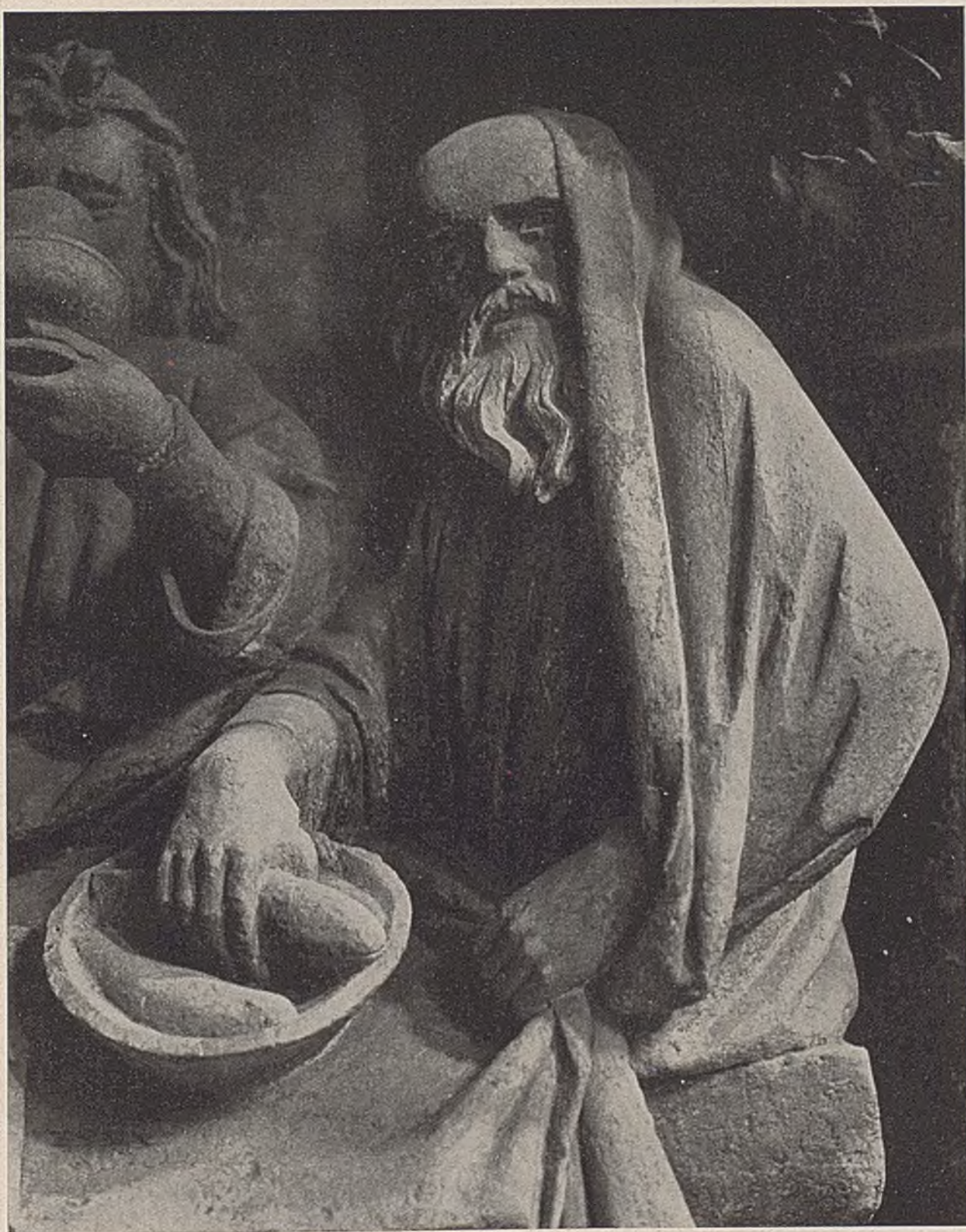




















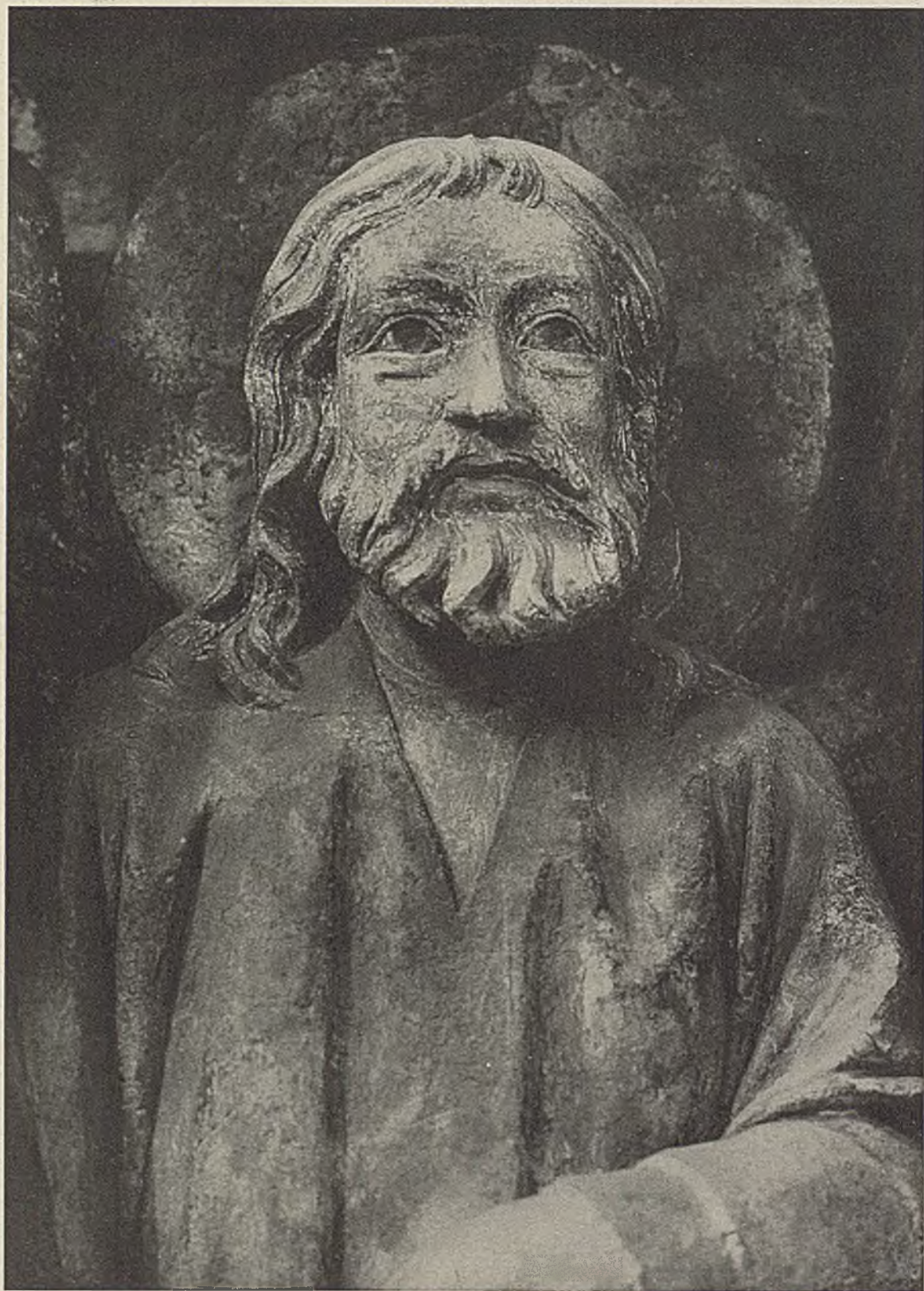




















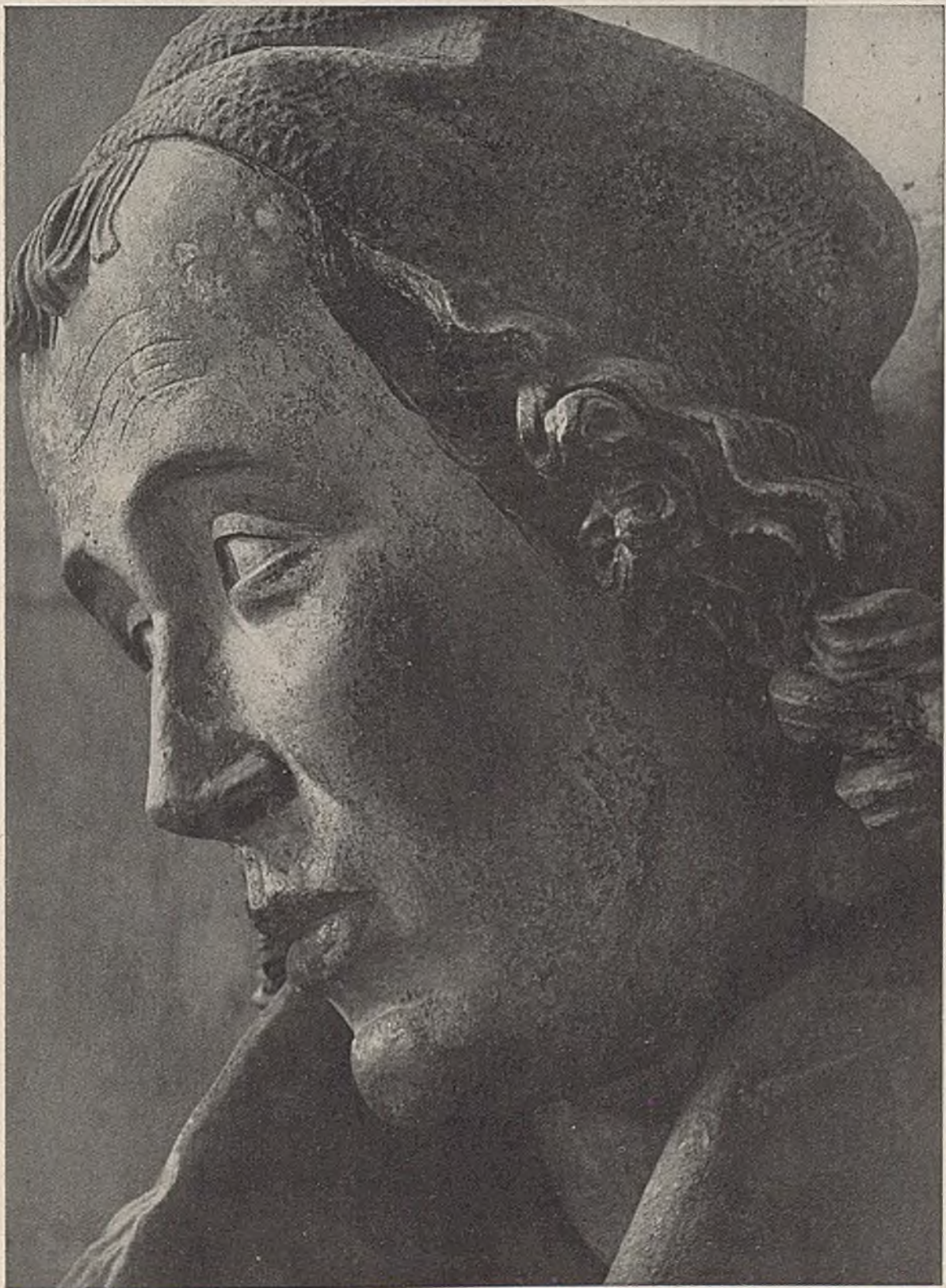


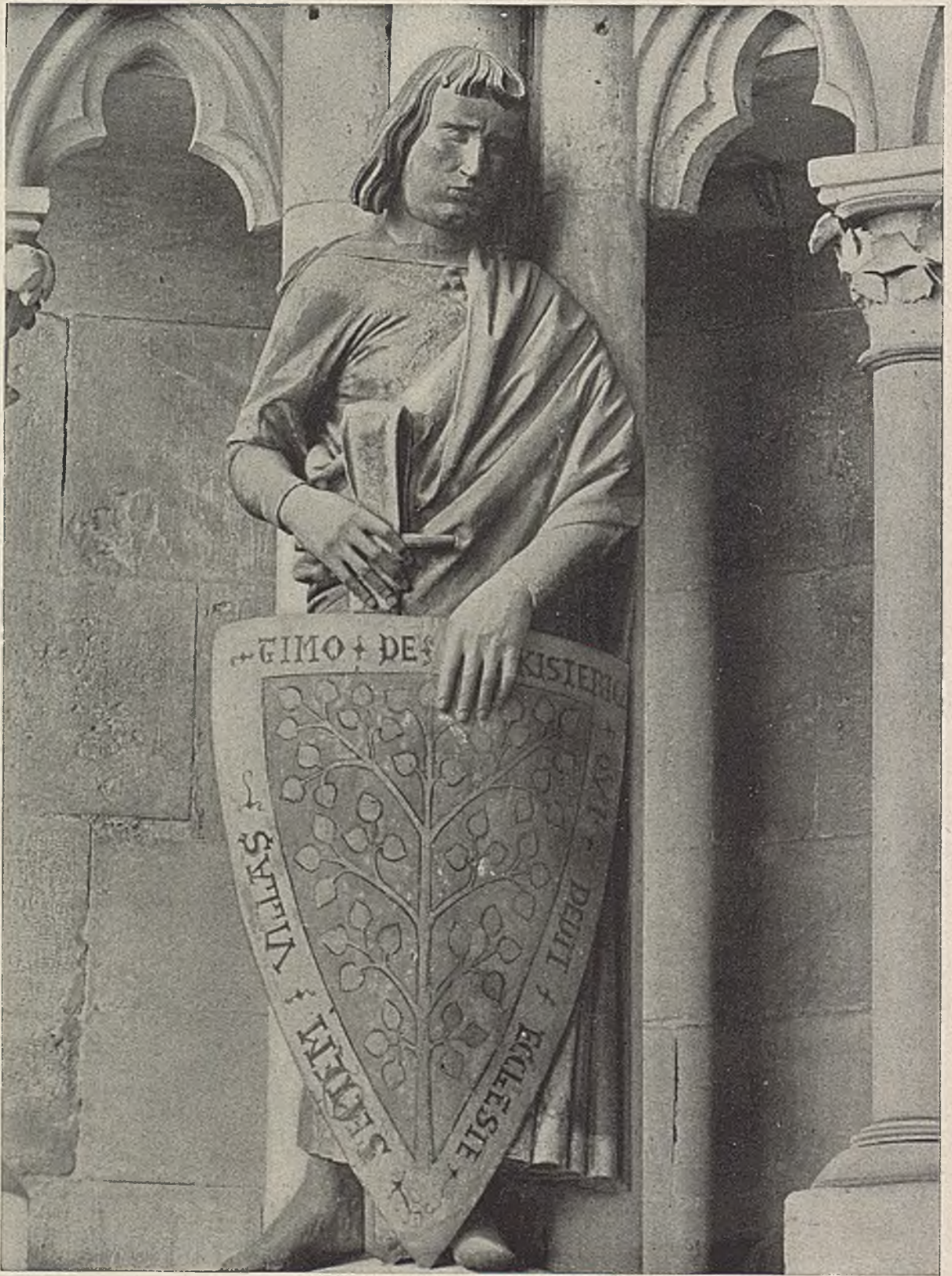










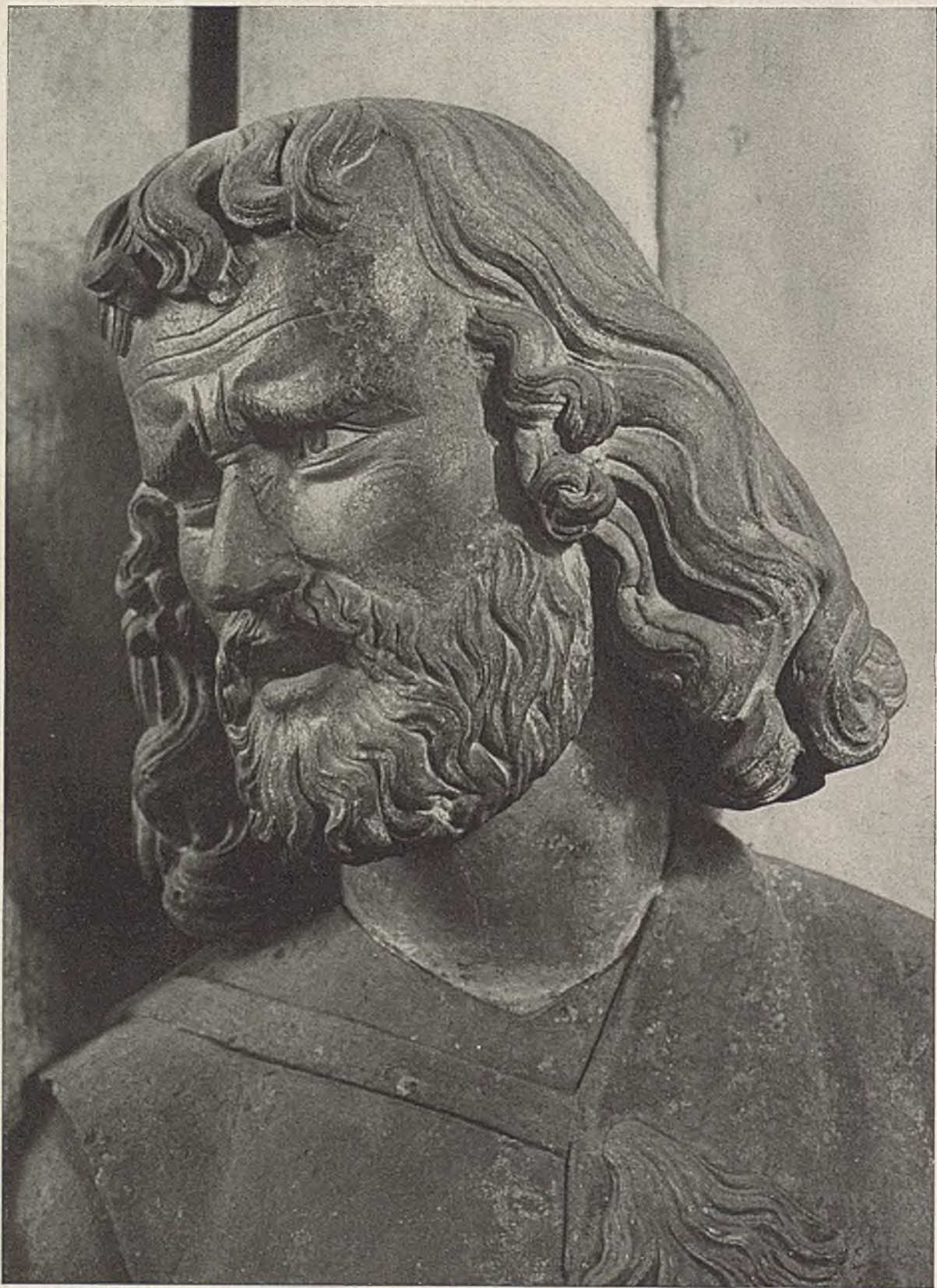












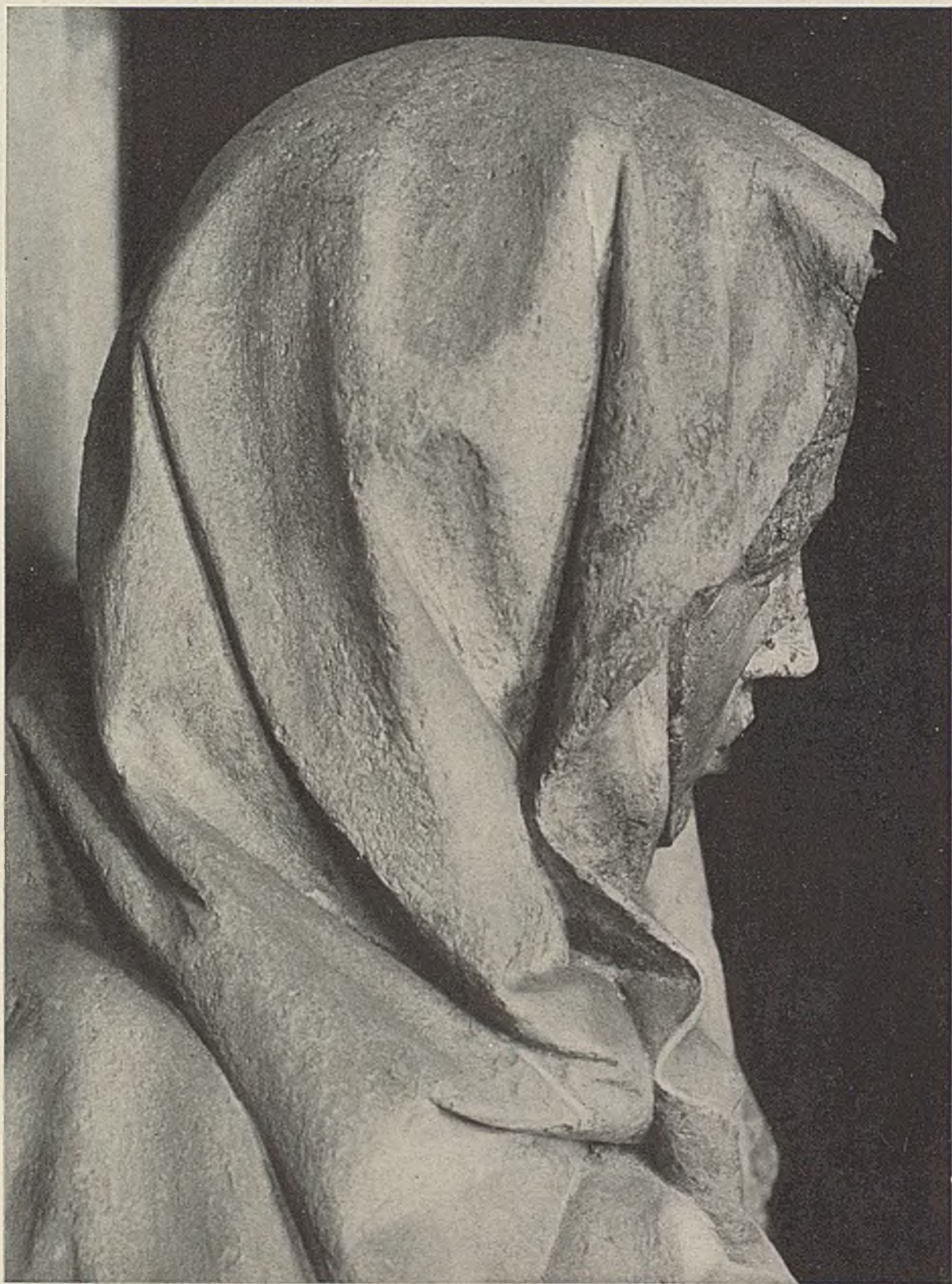


S. 145

Gerburg. Naumburg. Dom. Westchor. Um 1250—1260





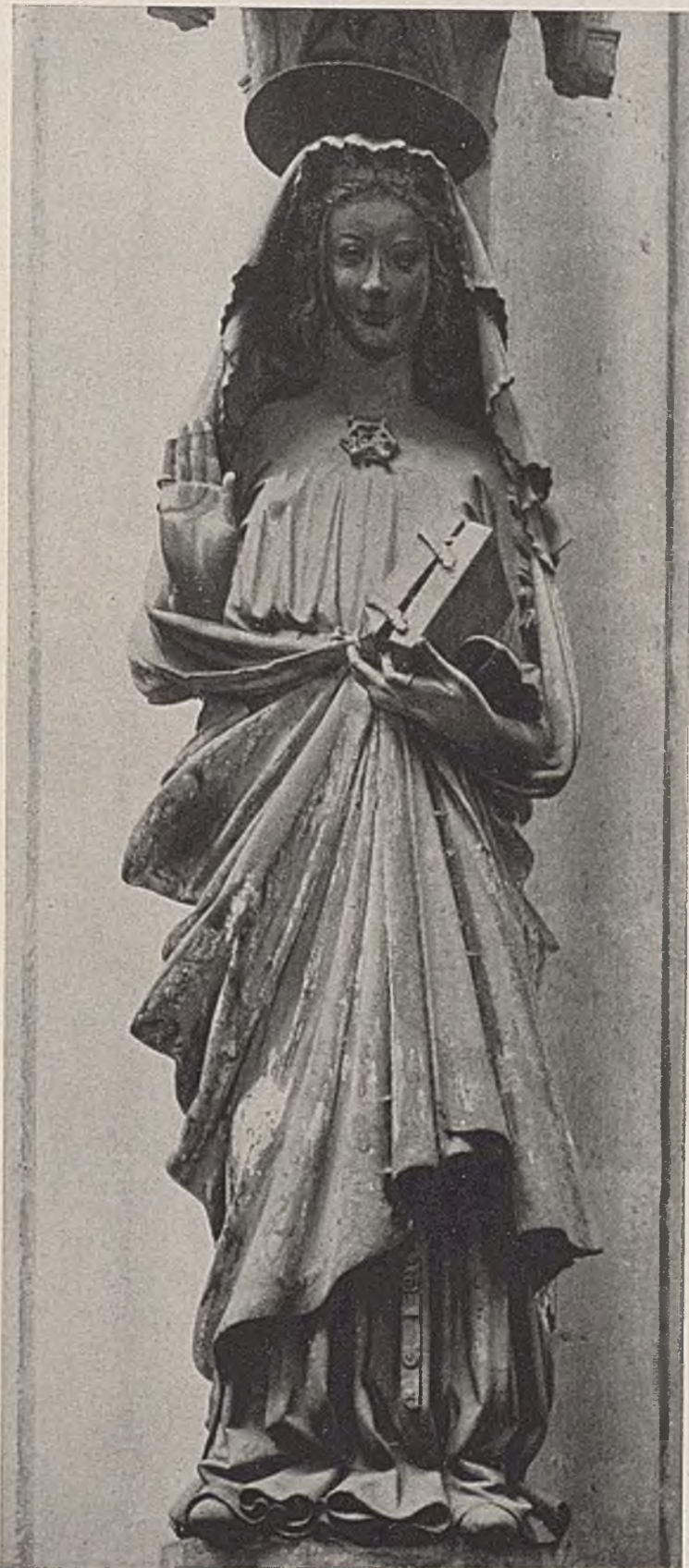






S. 150

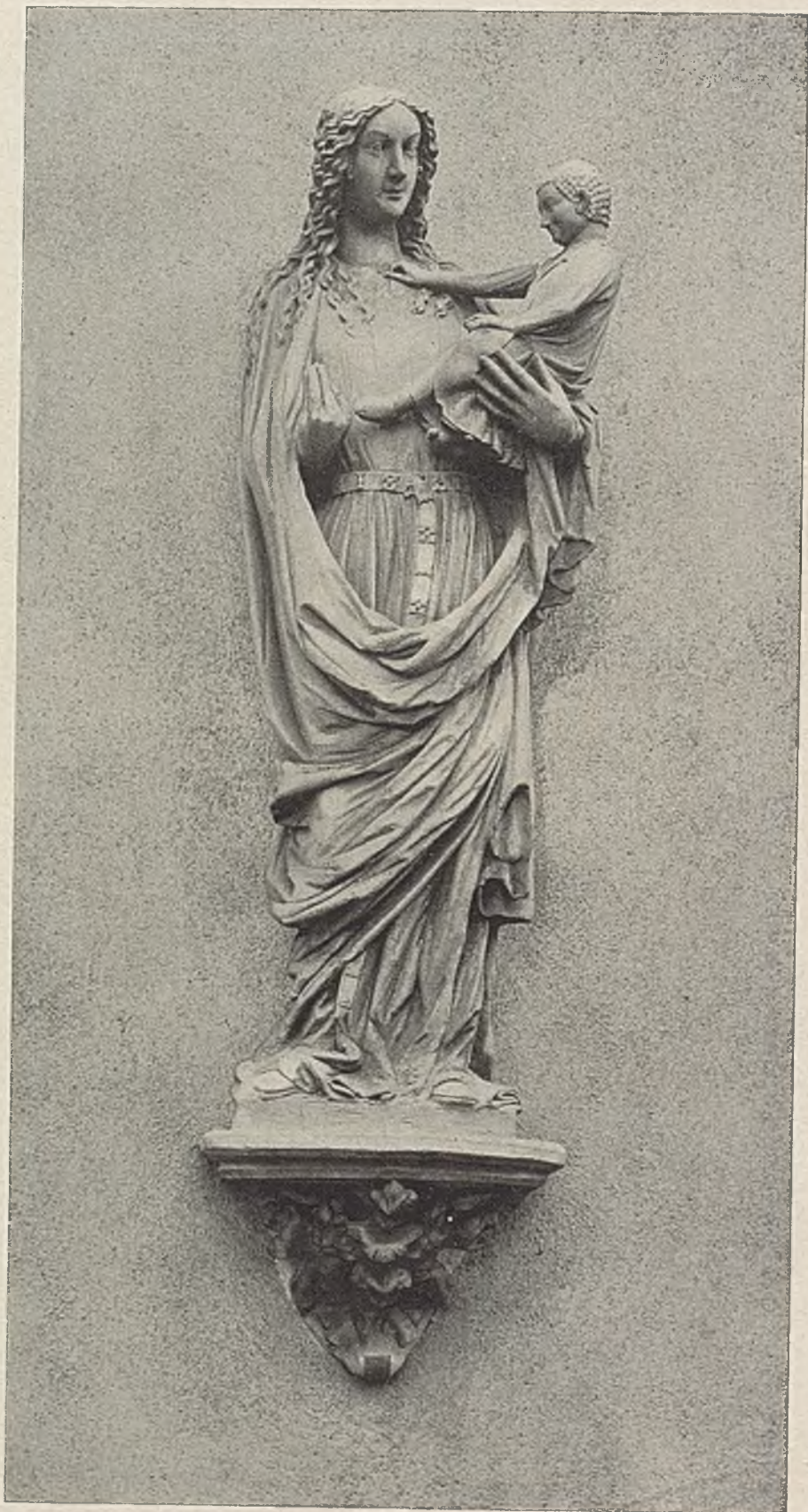
Verkündigungengel. Regensburg. Dom  
Um 1285

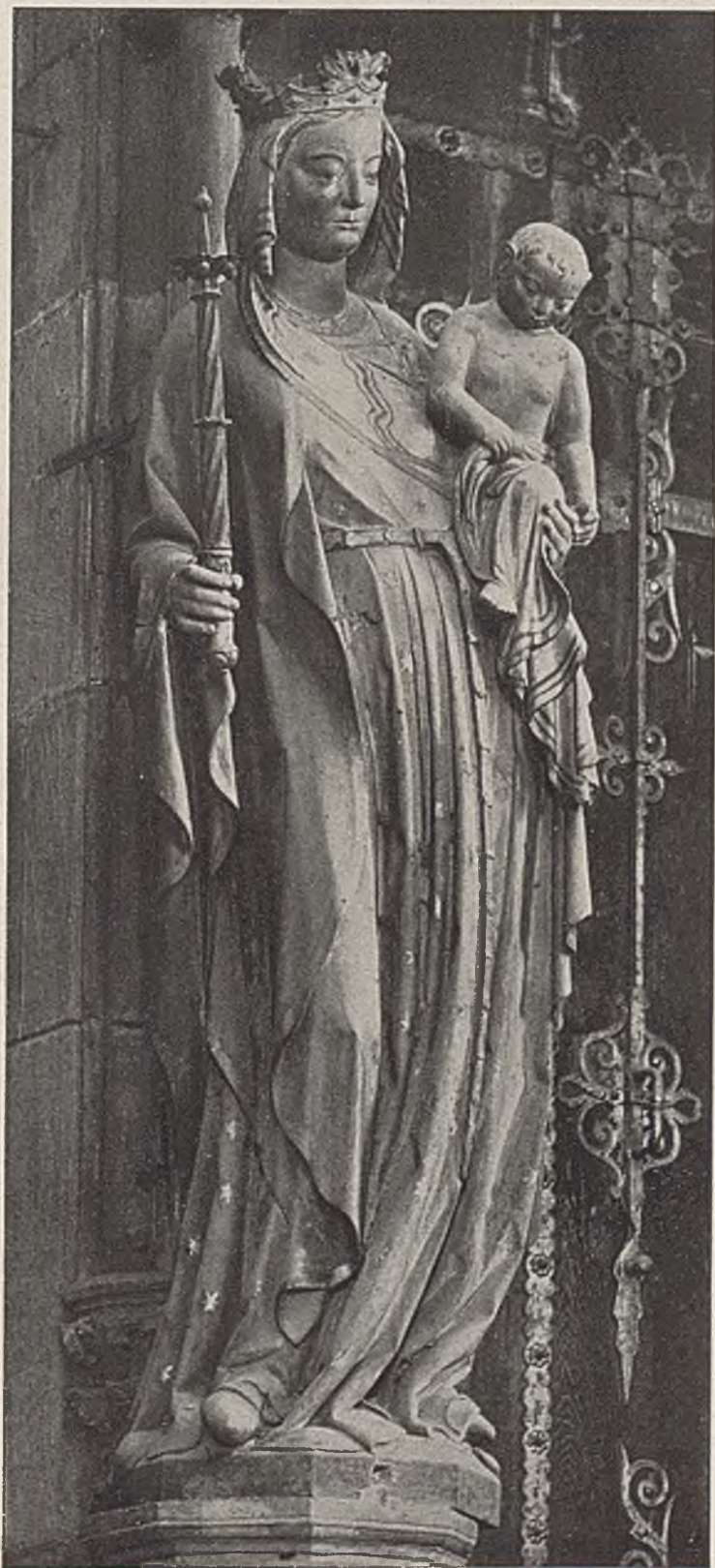














S. 156

Grabfigur des Grafen Heinrich  
von Sayn, † 1247. Holz. Nürnberg  
Germanisches Museum









Die Herausgabe des Buches haben durch Beschaffung von Bildmaterial und Erteilung der Reproduktionserlaubnis in dankenswerter Weise unterstützt: Dr. Bruno Kroll-Berlin, der Insel-Verlag Leipzig und der Verlag F. Bruckmann-München. Dem kunsthistorischen Institut der Universität Marburg verdanken wir die Mehrzahl der Bilder, nämlich S. 29, 37, 39, 47, 51-54, 56-58, 60, 61, 66, 68-80, 104-111, 139, 140, 158. Von Dr. Karl Gröber-München stammen die Aufnahmen S. 2, 67, 81, 83, 86-93; von dem Photographen des Kunsthistorischen Instituts der Universität München S. 149-153; von der Staatlichen Bildstelle-Berlin S. 116-118, 122, 123, 126, 132, 142. Der Photograph Kirsten-Leipzig machte die Photos für das schöne Buch: Hermann Beenken, „Der Meister von Naumburg“, aus dem wir mit freundlicher Erlaubnis des Autors und des Rembrandt-Verlages die Bilder S. 112, 113, 119-121, 124, 129, 136, 141, 143, 144, 146, 147 bringen.



24964  
Sp