



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben

Beenken, Hermann

Leipzig, 1927

II. Köln: Die Domchorstatuen und Ihre Verwandten

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

KÖLN: DIE DOMCHOR-STATUEN UND IHRE
VERWANDTEN

DER Dom, der dem Programm und Umfange nach allein berufen gewesen wäre, eine ähnliche Bedeutung für die hochgotische Architektur- und Skulpturgeschichte zu erlangen wie das Straßburger Münster, ist vom Mittelalter als ein unvollendetes Fragment hinterlassen worden. Bekanntlich hat erst der historisierende Baueifer des 19. Jahrhunderts den Kölner Dombau zu Ende geführt. Wäre hier schon im 13. Jahrhundert, wie in Straßburg, eine reichskulpierte Dreiportalfassade aufgeführt worden, so würde deren vorbildliche Geltung vielleicht den Gang der deutschen Skulpturenentwicklung wesentlich anders gestaltet haben. So aber wurde erst im späten 14. und im beginnenden 15. Jahrhundert ein einziges Portal, das Petersportal, figürlich geschmückt, und seine historische Wirkung war trotz der hochbedeutenden Archivolten- und Tympanonplastik nur sehr eingeschränkt. Die lange Bauzeit, auf die man sich scheinbar schon 1248, als der Grundstein gelegt wurde, eingerichtet hatte, hat den Kölner Dom wenigstens skulpturgeschichtlich um die Rolle gebracht, die ihm sonst wohl zugefallen wäre. Im frühen 14. Jahrhundert hat man immerhin dem Chor, der damals allein fertig wurde — 1320 waren die Gewölbe und Fenster vollendet — eine reiche Innenausstattung zgedacht. Wir glauben, wenn es auch bestritten wird, daß, als am 23. Dezember 1322 die Schlußweihe stattfand, sowohl der Schmuck der Chorschränken und des Chorgestühls wie auch die Statuen der Pfeiler schon fertig gewesen sein müssen. Der Chor wurde dann nach Westen hin durch eine Wand provisorisch abgeschlossen, vor der man an den übrigen Teilen der Kirche noch weiterbaute.

Nur an den Pfeilern des Mittelschiffes waren große Einzelfiguren vorgesehen. Das ist die Anordnung der Freiburger Langhausapostel: Innenplastik statt Außenplastik. In Köln aber, wo zwischen den Pfeilern noch stattliche Chorschränken eingezogen wurden und wo die Proportionen des Raumes ins Überhohe gesteigert waren, brachte man auch die mehr als lebensgroßen Apostel so hoch über dem Erdboden an, daß die Einzelheiten der plastischen Ausführung für den Blick des unten stehenden Beschauers kaum mehr erkennbar sind. Und über den sie



33. Innenansicht des Chors

Köln, Dom

krönenden schlanken Baldachinen folgen noch die Figürchen musizierender Engel, die vollends nur noch die Photographie dem Auge und der kunstgeschichtlichen Forschung erschließen kann.

Denkt man an den Naumburger Domchor zurück, der ungefähr zur gleichen Zeit wie der Kölner begonnen, aber sehr viel rascher vollendet wurde, mit seinem Kranze von mächtigen, erdnahen Stifterfiguren, so ermißt man schon an dem in Köln vorhandenen neuen Verhältnis von Statue und Raum, wie sehr sich die künstlerische Gesinnung gewandelt hat. Jetzt sind die Gestalten klein — nicht der tatsächlichen, sondern der verhältnismäßigen Größe nach — und wie in ein Meer von luftigem Raum weit emporgenommen. Wie eine Wellenbewegung schwingt es durch ihren Chorus hindurch, gewichtslos biegen und neigen die schlanken Körper sich, dabei ist ihre Bewegung immer noch an dem Gerüst der architektonischen Vertikalen befestigt und wird in die Baldachine und die Bündelungen nadelschlanker Dienste emporgeleitet, die sich in der Gewölbezone zerspalten und mit den von der anderen Seite herübergreifenden Formen als Gurtbögen und Rippen vereinigen. Während in dem von ihrer Menschlichkeit beherrschten Naumburger Domchor die Statuen individuelle Besonderheit trotzig geltend machen, jede für sich und von der anderen geschieden, entäußern sich die Kölner Apostel geradezu aller unterscheidenden Eigenart. Um eines allgemeinen und jenseitigen willen verzichten sie auf jedes Betonen und Behaupten nur diesseitiger, nur persönlicher Werte. Das Allgemeine des Raumes, dem sie dienend und nur eine leise begleitende Melodie anklingen lassend, sich einfügen, scheint sie selbst zu erfüllen, zu tragen. Von irdischer Schwere haben sie sich völlig gelöst.

Wir möchten die Einzelbetrachtung des Stils der Kölner Chorplastik nicht mit diesen Aposteln beginnen, sondern mit den Engelfigürchen über den sie krönenden Baldachinen (Abb. 34–38). Auch sie lassen sich gerne von einem weichen Schwingen ergreifen, sie sind — wie schon die Leuchterengel in Freiburg — biegsam gemacht. Musizierende sind es, und es scheint die Kraft der Musik, von der aus sich ihre Bewegung bestimmt. Der



34. Engel

Köln, Domchor



35. Engel

Köln, Domchor

Körper wiegt sich im Fluten der Töne, das den Instrumenten entquillt. Und es ist ein anderes Sichwiegen, tiefer, schwermütiger, wenn mit langem Bogen die Bratsche gestrichen wird (Abb. 34), als wenn bewegliche Finger an Zupfgeige und Mandoline klimpern (Abb. 35). Bei dem Handorgelspieler (Abb. 36) gleitet die Melodie in die feine Neigung des Kopfes, in die köstliche Biegung von Schulter- und Handgelenk und in die Kurvaturen der Schüsselfalte des Mantels, der Hornbläser (Abb. 37) aber schwingt in heftig stoßender Kurve, zu angestrengt, um irgendwo die Spannung des Körpers zu lockern. In diesen Figuren ist Plastik musi-

kalisch geworden, Klänge sind es, die sich den Leib unterwerfen, Klänge von ihm selber hervorgerufen und nun wieder in ihn hineintönend, die unsagbare Wechselwirkung von Spiel und Hören bestimmt Gebärde und Haltung. Hier schmilzt alle körperliche Festigkeit, die vom 13. Jahrhundert her bisher noch den Grundgehalt der Figur ausmachte, auch in Freiburg, denn nicht das aktive Spiel der Glieder, sondern nur das Sichhineinschmiegen des Körpers in das Gleitende, Vibrierende, Tönende vermag Musikalisches plastisch wiederzugeben.

Jetzt übernimmt die Falte des Gewandes die Führung, statt des Starren das Fließende, das Körpergerüst tritt zurück. Es ist kaum mehr da, Gewandbewegung hat sich so in den Kern der Figur hineingesogen, als ob hier nur Hohlraum wäre. Tief einschneidende Schattenfurchen scheinen alle statischen Verhältnisse, alle Schwere aufzuheben, es gibt darunter keine Gelenke mehr, kein Tragendes und Getragenes. Alles wiegt sich in Kurven, das Schwingen selbst scheint den Körper zu halten.

Erst oben, im Spiel der Arme, im Sichneigen des Kopfes entfaltet sich Leibliches. Vermieden aber sind alle harten Kontraste, alles willensmäßige Sichrucken; auch hier vibriert die Bewegung nur fein, gleitet hin über weiche Handgelenke und geschmeidige Finger. Auch die Wendung der Köpfe ist nichts als Reflex der Musik, die kokett-vergnügliche des Fiedelnden, die grimassierend-feierliche des Harfenden oder die weich-hingebungsvolle Abwendung des Orgelspielers (Abb. 36).

Wir glauben in diesen Figuren irgendeine Beziehung zu Freiburg, vor allem zu dem Meister der Verkündigung (Abb. 7) am Portalgewände, erkennen zu können. Wie in den Gelenken die weiche Brechung eines Armes bis in das Sichlösen der Finger genossen ist, genossen im Flusse der gleitenden Umrisse, wie unmittelbar die sinnliche und kräftige Vitalität in die Mimik des Antlitzes emporfließt, das ist freiburgisch. Es bedürfte der freiburgischen Lockenkränze um die Köpfe gar nicht, um das zu erkennen. Der Kölner Meister ist eine andere Individualität zweifellos; aber er schöpft aus den gleichen Ursprüngen; ob er aus

Freiburg gekommen ist, wissen wir freilich nicht. Er ist der innerlich Reichere, Tieferer. Er vermag aus eigener Erfindung abzuwandeln, wo der Freiburger von Vorbildern sich nähren muß. Dem war auch nicht seine reine Empfindung für musikalische Werte gegeben. Die Meister



36. Engel

Köln, Domchor



37. Engel

Köln, Domchor

um die engere Jahrhundertwende lebten im Genuß elastischer Vitalität und beherrschter Gebärde gespannten körperlichen Daseins. Hier wird die Gebärde des Körpers, statt bloß Reflex innerer triebhaft-willensmäßiger Impulse zu sein, Gefäß des im Raume Tönenden. Gemeinsam

ist noch, daß sie einen spezifischen, von vitalen Energien gespeisten Gefühlston trägt, der sie völlig durchdringt. Um 1300 aber war es noch der einer auf körperliches Dasein beschränkten strotzenden Sinnenhaftigkeit gewesen, die sich — wir sahen es — in modisch-konventioneller Mimik zu brechen und zu spiegeln liebte. Hier in Köln ist es das Genießen einer zwar sinnhaften, aber in ihren wesentlichen Gehalten unkörperlichen Bewegung, das die Gebärde bestimmt.

Und so entweicht diesen Gestalten die in Freiburg noch so kräftig hinter der Gewandung drängende Fülle leiblichen Lebens. Die Veränderungen, die etwa im Vergleich mit dem Freiburger Verkündigungengel eintreten, sind, wenn auch im einzelnen bei jeder Figur verschiedene, ihrer Tendenz nach die gleichen. Es genügt, sie an einem Beispiel zu analysieren. Dem Kölner Gitarreengel (Abb. 38) und dem Freiburger sind — im Gegensinne — eine Reihe wesentlicher Motive gemeinsam: die Schwingung des Körpers und die Wendung des Kopfes, die Befestigung der Schüsselfalten an der Spielbeinseite, zusammen mit den großen Diagonalfalten unter dem Arm an der Standbeinseite. Jetzt aber tritt an der Seite, gegen die der Körper sich biegt, eine eigentümliche Erschlaffung ein, ein Zusammensacken; die gerüsthafte, tragenden Formen sind hier gleichsam weggenommen. Obgleich der Oberkörper sich stark herüberneigt, konzentrieren die statisch wirksamen Formen sich einseitig gegen die andere Seite, das linke Bein biegt und erleichtert sich, als ob es gar nichts zu tragen hätte und schmiegt sich dem Strom der großen Diagonalfalten ein, die das rechte verhüllen. Fortgenommen ist von allem die Hüftpartie, von der aus in Freiburg der Körper so fühlbar artikulierte, hier höhlen sich die Schüsselfalten so tief in die Figur hinein, daß die Rundung des Körpers, die dort noch aktiver Träger der Falten war, wie weggeschliffen erscheint. Ein Durchhöhlen des in Freiburg so säulenhaften Gewandblockes auch in den übrigen Teilen! Alle Falten haben tiefere plastische Profile bekommen; aber nach innen, in die Figur hinein, nicht nach außen. Das Spiel von Licht und Schatten durchdringt so von der Peripherie aus auch den Kern der Figur.

Was der Körper, seine Glieder und Gelenke an tragender und artikulierenden Kraft verloren haben, das haben die Falten gewonnen. Sie sind vielfach stärker zusammengezogen, so daß die Energie ihres Auftriebes sich steigert. Sie eigentlich sind die Träger des Oberkörpers, weniger statisch natürlich als optisch. Sie sind sehr bereichert. In den gleitenden Säumen ist das Spiel der Verhüllungen, Unterschattungen und vielfältigen Linienläufe mit neuer Liebe genossen. Eine wundervoll schwellende Rundung hat jetzt die Falte noch. In der Folgezeit wird auch hier eine Verengung und Verschärfung eintreten.

Diese Engel stehen stilgeschichtlich parallel der Madonna und den Engeln des inneren Freiburger Westportals. (Abb. 25 u. 26.) Jedoch ist es nur ein gleich weites Sichentfernen von gleichen Voraussetzungen aus, die Richtung ist eine andere. In Freiburg hatte der körperliche Kern der Figur sein Recht auf plastisches Dasein zu wahren gewußt, preisgegeben aber das auf autonome Bewegung von innen her. In Köln ist es umgekehrt. Die mimischen Energien sind noch in keiner Weise geschwächt, sie sind von ungebrochener Frische wie an den Freiburger Gewänden. Vom vorgeschrittenen 14. Jahrhundert aus gesehen ist das altertümlich, wie in Freiburg, am inneren Westportal, die kräftige plastische Fülle altertümlich ist. Und ebenso ist modern hier und dort Entgegengesetztes, in Köln die Entkörperlichung, in Freiburg die Schwächung des Mimischen. Beides sind, so merkwürdig das auch



38. Engel

Köln, Domchor

klingt, im Sinne der Zeitentwicklung Fortschritte, die sich, wie zu zeigen sein wird, auf der folgenden Stilstufe, um 1330 vereinigen. Die unmittelbare Folgezeit geht auch zu starrer Verfestigung des Gewandgerüstes über, sie nimmt dabei den Falten das bei den Kölner Engeln und besonders auch bei der Freiburger Innen-Madonna noch so starke plastische Eigenleben. In Köln sind auf diesem Wege schon vorgeschrittener die großen Statuen Christi, Mariae und die meisten der Apostel (Abb. 39–42, 44, 47, 48) unter den Engelbaldachinen. Der gleiche Meister hat sie, wahrscheinlich später, gearbeitet.

Merkwürdigerweise eine abwechslungslosere Reihe als die der Engel, ein stärkeres Sichwiederholen in den Motiven, eine geringere Differenzierung des Ausdrucks! Abwechslungslos, aber nicht monoton! Deswegen nicht monoton, weil in dem riesigen Chor mit seinen steil hochgehenden Pfeilern auch ihre Wirkung eine gleichsam musikalische ist. Wir sagten, daß sie in dem Rhythmus der Architektur eine eigene und leise begleitende Melodie anklingen lassen. Und so herrscht nun eine völlige Einheitlichkeit der Stimmung und des inneren Klanges, und keine Brechung der Einheit durch bewußtes Herausarbeiten menschlicher Einzelcharaktere ist hier gestattet. Und weil die Apostel im Raume mehr bedeuten als die Engel, müssen sie noch zurückhaltender, noch unpersönlicher sein.

Menschlich gehören diese Gestalten zum Adeligsten, was die deutsche Plastik im Mittelalter geschaffen. Es ist verwandte Gesinnung wie in den fast ein Jahrhundert älteren herrlichen Evangelisten des Straßburger Engelspfeilers. Eine sehr westliche Gesinnung! Man hat die Kölner Apostel vielfach als französisch empfunden. Sie sind es gewiß nicht, wenn auch die Form der schlanken birnenförmigen Köpfe mit den weit sich vorwölbenden Bärten auf einen französischen Typus zurückgehen wird, da das Verwandteste in Pariser Miniaturen sich findet. Sie sind westdeutsch und rheinisch. Eine weich aufrauschende Bewegung treibt diese Gestalten empor. Sie lassen von dieser Bewegung sich tragen, ohne ihr Widerstände, willensmäßige oder gefühlsmäßige, ent-



39. Jakobus der Ältere Köln, Domchor



40. Petrus Köln, Domchor

gegenzusetzen. Sie genießen diese Bewegung, die den Körper adelt, indem sie ihn sich unterwirft und seine Gebärde vergeistigt. Nicht auf Kosten des Sinnlichen geschieht diese Vergeistigung. Auch hier ist der Genuß der Gebärde bis in das feine, geschmeidige Leben der bewegten Finger hinein durchaus sinnhaft. Mit weltmännischer Grazie wendet der Christus den Oberkörper zu seiner Nachbarfigur (Abb. 48). Die ganze Gestalt biegt sich in einer Kurve, deren Gewagtheit ebenso genossen ist wie das kurze Schleifen des Gewandes am Boden neben dem Fuße. Und auch Maria (Abb. 47) ist sich der feinen Wirkung des Spiels ihrer winzigen Hände — in einer Falte des Kopftuches vor der Brust und an einem in unserer Abbildung fast preziös aus dem geraden Umriß der Gestalt heraustretenden Buche — bewußt. Die kindhaft weit offenen, aber raffiniert auseinandergeschlitzten Augen unter den hoch in die freie Stirn schwingenden Brauenbögen und der kokett in den Winkeln sich schärfende, nach der Mitte zu wenig aber doch fühlbar sich vorwölbende Mund bilden einen sehr gefühlten Kontrast. Das Gelock ist üppig und wird durch sanftes Zurseiteschlagen der Säume des Kopftuches enthüllt. Der geistige Gehalt dieser Gestalten deckt sich restlos mit ihrem sinnlichen. Nur in seltenen Momenten ist deutscher Kunst diese Einheit gelungen, die der Kunst der romanischen Völker so sehr viel natürlicher war.

Formal sind die Tendenzen, die wir schon an den Engeln analysierten, wieder um einen Schritt weiter fortgebildet. Wenigstens bei den meisten dieser Statuen, zumal den östlichen, während andere den kleinen Figuren noch näher stehen. Das Neue ist ein engeres Zusammenziehen der Röhrenfalten über der Standbeinseite, eine Häufung der nun ganz dicht aufliegenden Saumüberschläge. Die Falte verliert am Volumen, die Stoffmassen im ganzen an freier Bewegungsfähigkeit. Am vorgeschrittensten ist dieser Prozeß wohl in den Gestalten Mariae und Christi, dann aber vor allem in einer nicht mehr zu dem Zyklus selber gehörigen Statue, die ein vielleicht schon nach der Weihe von 1322 entstandenes Spätwerk des gleichen Meisters ist, der „Mailänder“ Madonna,



41. Andreas Köln, Domchor



42. Matthias Köln, Domchor

jetzt am rechten Eingangspfeiler des Domchores (Abb. 43). Der Gewandblock der Figur wird in neuer Weise linear organisiert. Die enge Faltenbündelung an der Standbeinseite schafft einen Auftrieb der Masse über alles körperliche Stehen hinweg, in den auch von der anderen Seite her alles, Querfalte und Schüsselfalte, hineinströmt. Rein äußerlich könnte diese neue Dichtlagerung der Falten wieder an Figuren wie die Bamberger Maria (Abb. 1) erinnern, und es ist immer gut, sich dies Meisterwerk des klassischen 13. Jahrhunderts in die Erinnerung zurückzurufen, um zu ermessen, wie sich innerlich nun doch die Entwicklung mit jedem Schritte weiter von ihr entfernt. In Bamberg fallen die Falten vor dem Körper, der mächtig ist, hier in Köln steigen sie und heben seine Gewichtigkeit auf. An ihrem großartigen Diagonalzuge biegt sich seine Bewegung empor. Der Angelpunkt liegt hoch über der Hüfte, dort, wo das Kind gehalten wird, an einer für die Statik des natürlichen Körpers und seiner Haltung selbst völlig belanglosen Stelle, gegen die aber hier alles hinströmt. Das Empor der Faltenröhren und Faltenschluchten ist ein so heftiges, daß die Schichten des Mantels sich eng in das schon nahe über der Fußzone vorgezeichnete Kanellürensysteem hineinlegen, sie geben fast alle Selbständigkeit und das Recht auf Eigenbewegung preis. Wieder in stärkstem Gegensatze zu Bamberg, wo jedes Gewandstück frei fallend, aus sich selber lebendig ist. Hier ist auf Kosten dieser plastischen Lebendigkeit eine neue Bindung erstrebt, eine Bindung vor allem in der Diagonalrichtung. Zu jenem Angelpunkte unter der linken Schulter steigt die Hauptfalte schon von der rechten Fußspitze aus an. Sie schafft eine lineare Einheit an der äußersten Peripherie der Figur über deren inneren Kern, über den Körper hinweg. Im klassischen 13. Jahrhundert entwickelte sich alle Gesetzmäßigkeit von den inneren Achsen der Figur aus, von innen nach außen; hier werden entscheidende Bewegungsbahnen aus dem Inneren der Figur in ihre Oberflächen verlegt. Für die allgemeine Entwicklung der gotischen Plastik, deren Anfangs- und Endpunkt wir in der Einleitung zu fixieren versuchten, ist das ein entscheidender Vorgang.



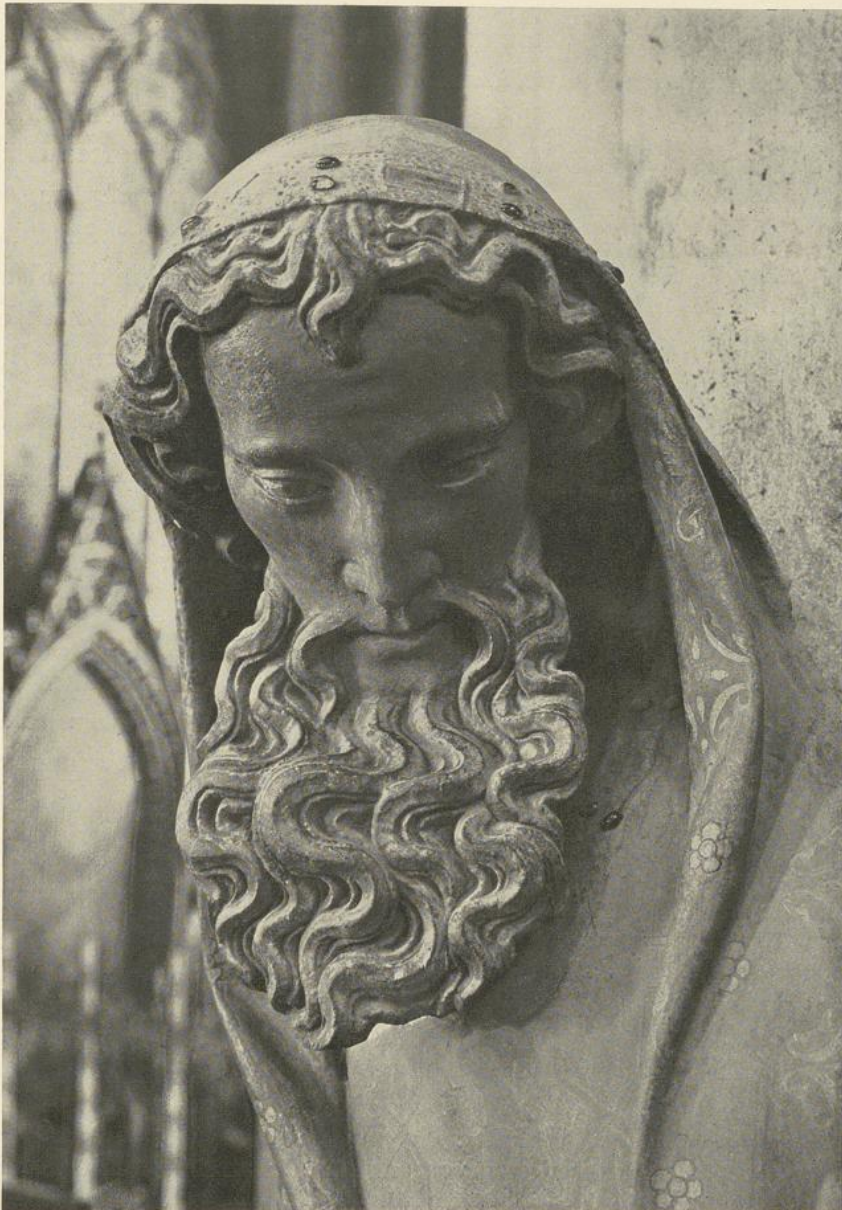
43. Madonna

Köln, Dom

Die Frage nach den Quellen des Stils der Kölner Domchorplastik ist schwer zu beantworten. Wenn wir Freiburg nannten, so möchten wir nicht geradezu annehmen, daß der Meister aus der Freiburger Hütte selber hervorgegangen ist. Es ist wahrscheinlich, aber es kann nicht bewiesen werden. Auch Frankreich ist nur sehr indirekt wirksam gewesen, am meisten noch – wir sagten es schon – bei der Prägung der bärtigen Kopftypen. Was im nahen südniederländischen Westen verwandt ist, Madonnen in Thielt etwa und Lüttich, ist später und eher von Köln abhängig als ein Vorbild. Besser noch, man sucht Vorstufen dieses Stils in Köln selber, in vereinzeltten Werken der hier reicher als irgendwo anderwärts blühenden Holzplastik. Dort ist mitunter verwandte Gesinnung; freilich dürften nur wenige Stücke zeitlich vor der Domplastik entstanden sein.

Vorstufen, ja Modelle der Domchorapostel hat man in den kleinen Apostelstatuetten des Hochaltarretabels von Marienstatt im Westerwald (Abb. 45) sehen wollen, eines der ältesten Flügelaltäre, die wir besitzen, einer Inkunabel des Schnitzaltars überhaupt. Mit Recht bezieht man auf diesen Altar die Notiz einer Weihe im Jahre 1324. Ein aus der Holzschnitzkunst hervorgegangener Meister soll nun die Kölner Statuen geschaffen haben, und zwar erst, da der Altar ja vorangegangen sei, um 1330. Wir glauben, daß solche Argumentation das Verhältnis umkehrt. Die Marienstatter Altarstatuetten setzen die, wie wir meinen, 1324 bereits seit einigen Jahren aufgestellten Statuen des Domchors voraus. Die stilkritische Untersuchung bestätigt diese schon an sich wahrscheinlichere Annahme völlig.

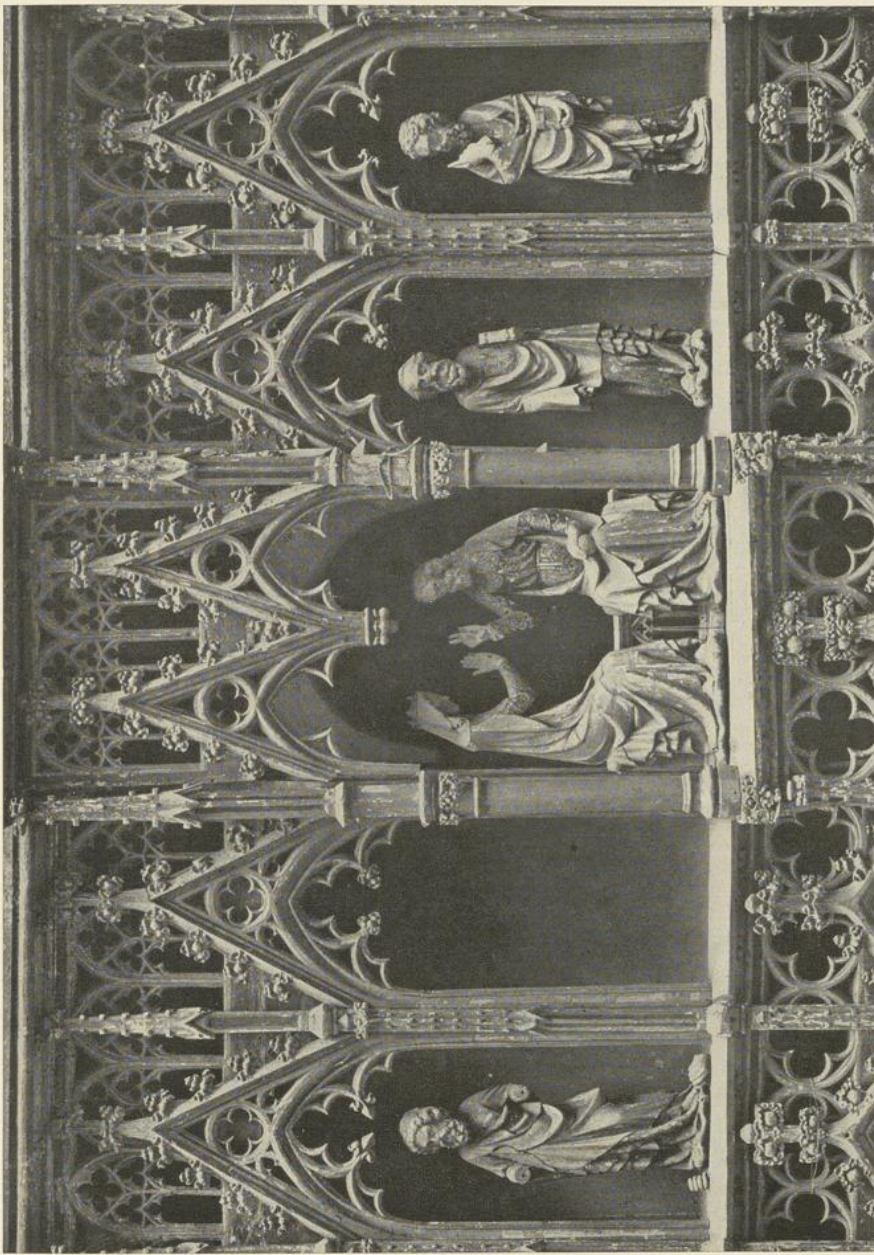
Es ist erstaunlich, wie rasch sich hier und da in diesen Jahren der Stilwandel vollzogen hat. Die nur so wenig jüngeren Statuetten des Altars gehen, gewiß nicht an Qualität, wohl aber stilgeschichtlich einen wesentlichen Schritt wieder über die Domchorplastik hinaus. Einzelne Figürchen freilich, die sich eng an die monumentalen Vorbilder anlehnen, noch nicht, etwa die linke auf unserer Abbildung. Sie ist nichts als eine Verkleinerung dem Format und der geistigen Bedeutung nach. Um so



44. Kopf des Apostels Matthias

Köln, Domchor

überraschender aber sind die zwei rechten. In ihnen hat sich die Rundfigur zu einer neuartigen Betonung der Frontfläche umgebildet. Die linke der beiden setzt dem wie bei dem Spätstil der Domchorplastik erstarrten Röhrenfall an der Standbeinseite als Gegengewicht auf der anderen einen kurzen Überfall des Mantels über den leicht vorgestreckten Unterarm entgegen. Es bedeutet das ein leises Ansetzen, nicht mehr, zu symmetrischem Aufbau, zu einer Gleichgewichtigkeit beider Seiten, die beide erstarrt sind. Diese Symmetrie wäre eine Symmetrie in der Fläche. Noch ist sie nicht da, noch zielen auch die Schüsselfalten des Mantels, einseitig gegen den Punkt über der Hüfte, an dem der linke Arm das Buch hält. Aber schon gibt es in der Mitte der Figur eine Zone, wo die Gewichte von links und von rechts sich beinahe die Wage halten. Die rechte Figur unserer Abbildung, komplizierter im Aufbau, ist noch interessanter. Hier ist zunächst die Unterpartie der Figur in einer über alles Bisherige hinausgehenden Weise an starren Faltenstäben, die wie ein Gerüst vom Boden heraufsteigen, festgefroren. Die Hauptbündelung ist nicht am Rand, sondern in der Mitte, das ist das Entscheidende; aber auch die Ränder sind festgemacht. Zwischen Röhre und Röhre sackt schräg von oben her eine große Dreieckschüssel herab. Hier ist eine starre Verfestigung flächiger Werte wirklich erreicht, ein Gewandgerüst, gegen das nun der Körper beweglich sich rührt; schon das Knie des Spielbeins, vor allem aber die Wendung des Kopfes und das große Agieren der über die Schulter weisenden Rechten. War im 13. Jahrhundert der Körper das Feste und Tragende, das Gewand das Bewegliche, so ist hier gleichsam das Umgekehrte eingetreten. Der Körper findet in dem Faltensystem einen Gegenspieler, an dessen starren Achsen die Wendungen und Brechungen seiner Glieder in neuer Weise als räumliche Werte zu messen sind. Dadurch, daß das erstarrte Gewandgerüst zur festen Folie der Körperbewegung wird, empfängt diese eine völlig neue Bedeutung als Formvorgang im dreidimensionalen Raume. Nur daran liegt es, daß die in den Wendungen dieser Figur entwickelten Winkel von so entschiedener Kraft in der Wirkung sind.



Marienstatt (Westerwald), Hochaltar

45. Krönung Mariae und Apostel

Ähnlich wie in den Freiburger Archivoltten, so sind auch in diesen Figürchen einer kleineren Kunst Gedanken vorweg genommen, die die monumentale Plastik erst später zur Reife trägt. Schon wo die neue Kunst der Altarschnitzer selber sich an etwas größere Formate wagt, wie in den Apostelfiguren eines Altars in St. Aposteln in Köln (Abb. 50), weichen die Gedanken nicht aus der Bahn des sonst Üblichen. Dieses Werk mag um 1330 entstanden sein. Die Statuetten folgen im ganzen durchaus wieder den viel bedeutenderen Domchoraposteln; aber die große und weiche Linie ihres Schwingens ist verloren gegangen. Das Empor der Formen ist ein rascheres, steileres. Die sich dort biegenden Diagonalfalten sind gerader gemacht, ein starrereres Steildreieck erhebt sich mit scharfer Spitze vom Boden her. Auch die Gebärden sind ohne den weichen Fluß und ohne die melodische Linie des älteren Stils.

Wie sehr auch dieses Preisgeben von Werten, die für jenen charakteristisch gewesen waren, im Falle der Figuren von St. Aposteln eine Schwächung der Qualität bedeutet, so sehr ist doch auch zu sagen, daß es — historisch gesehen — ein notwendiger Vorgang war, um einem kommenden Stil und damit neuartigen Werten die Bahn frei zu machen.

Nicht die große Gesinnung, wohl aber die lebendige Sinnenhaftigkeit der Domchorapostel war der Kölnischen Plastik um 1320 allgemein eigentümlich gewesen, und sie bleibt in zahllosen Werken vor allem der Holzplastik noch lange erhalten. Man muß sich freilich vor Augen halten, daß in einer Stadt von der Bedeutung Kölns der Domchorstil nur eine Richtung neben anderen bedeutete. Das kleinere Format der Holzbildwerke verträgt sich eher mit einer noch leichteren, heitereren und entspannteren Formbildung. Wir stellen etwa neben die „Mailänder“ Madonna im Dom als gleichzeitig entstandenes Kölnisches Werk ein Madonnenfigürchen, das der Zufall in das Stadtmuseum von Pisa verschlagen hat. (Abb. 46.) Es hat sich im Gegensatz zu den durch aufdringliche Neubemalung übel entstellten Domchorstatuen, in wundervoller alter Fassung erhalten. Unsere Bestimmung auf „Kölnisch um 1325“ läßt sich durch einen Vergleich mit Figuren des Marienstatter

Altare, etwa der linken auf unserer Abbildung rechtfertigen. Daß auch hier die Domchorplastik nicht ohne Einfluß gewesen, mag die Übereinstimmung von Faltenmotiven der Unterpartie bei dem hornblasenden Engel (Abb. 37) beweisen. Dessen überheftige, die Figur völlig aus der „Haltung“ treibende Körperschwingung ist in der kleinen Madonna gewahrt, während sie in den großen Statuen selber, die der Meister der Engel nachher schuf, nachläßt, da die geistige und architektonische Bedeutung, die sie besitzen, eben jene statuarische „Haltung“ verlangt, deren Preisgabe eine kleine Figur unter Umständen gerade liebenswert macht. Ist die „Mailänder“ Madonna hoheitlich und beherrscht, das schlanke Haupt und den Blick wahrhaft königlich erhebend, so besitzt die Pisaner jene etwas verträumte, etwas dumpfe volkstümlichere Liebenswürdigkeit, die echt deutsch ist. Wie das dralle Kind sich breit gegen den anbetenden Beschauer herabneigt, so sucht auch der Blick der Mutter eine Beziehung nach unten. Auch der menschliche Typus ist entsprechend tiefer gegriffen: ein pausbäckiges Landmädchen, das nur die Krone und die etwas preziöse Bewegung der einst das Szepter haltenden Rechten zur Königin adeln soll.

Diese weniger monumentale als volksmäßige Gesinnung wird in Köln durch eine große Fülle von Werken vertreten, aus der wir wenigstens eine durch die Zahl der erhaltenen Denkmäler und durch die Ausbreitung, die ihrem Stil zuteil geworden, besonders wichtige Gruppe kurz herausgreifen möchten. Zunächst zwei Madonnen, ungewöhnlicherweise aus Marmor, einem Material, das jene Werkstatt sehr liebte, eine stehende



46. Madonna Pisa, Museo Civico



47. Maria Köln, Domchor



48. Christus Köln, Domchor

Figur im Kölner Kunstgewerbemuseum, eine sitzende in Aachen, in einer Nische in der Westvorhalle des Münsters (Abb. 49 u. 51). Obgleich sie sichtlich von der Hand eines Meisters geschaffen sind, hat man für die eine Entstehung um die Mitte des 14., für die andere erst im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts angenommen. Wir glauben beide Stücke nicht später als 1350 datieren und die Fixierung des Typus schon in die 1320er Jahre ansetzen zu dürfen; denn es scheint, daß der rundliche fleischige Kopf und der breite Hals der Pisaner Madonna von diesen oder verwandten Stücken entlehnt ist. Aber das Ste-

hen der Kölner Marmormadonna ist von schwerer und ruhevoller Gelassenheit. Die Figur ist von üppiger Breite, ihre Brüste sind unter dem Gewande deutlich zu spüren, um ihren Leib und um das runde Knie des Spielbeins kreisen die Falten in weitem und ruhigem Schwunge, gegen den alle entsprechenden Formen bei der Pisaner oder auch der „Mailänder“ Madonna hastig und schmal-gehäuft wirken. Von welcher Festigkeit ist auch das Halten des mit dem Körper der Mutter breit verwach-

senden Kindes oder die innig-verträumte Neigung des Hauptes, dessen Schwere dieser Madonna so sehr viel gemäßter ist als der zierlicher aufschnellenden Pisaner. Diese Standfestigkeit und das Dominieren des Körpers hinter den nun freilich ihrerseits an plastischer Kraft sehr viel verlierenden Gewandfalten ist noch ein Erbe des 13. Jahrhunderts.

Diese Madonna und die noch mehr ins Breite gebaute Sitzstatue in Aachen, deren Haupt so schwer sinkt, deren Hände so massig und doch noch leise beweglich sind, sind Vertreterinnen einer konservativeren, westlichen Kunst, deren Heimatgebiet allem Anschein nach Lothringen war. Man hat schon längst eine Ähnlichkeit zwischen der Kölner Madonna und einer anderen im Kreuzgange der Kathedrale von St. Dié beobachtet. Eine Figur des Berliner Museums von unbekannter, aber sicher französischer Herkunft, eine im Bostoner Museum aus St. Every in Epinal, eine in Longuyon, wohl die früheste von allen, eine sechste aus Machern bei Trier und andere Stücke sind jüngst dazu gestellt worden. Das umfänglichste Denkmal der Gruppe auf lothringischem Boden ist ein Reliquiar in Marsal, wohl schon um die Jahrhundertwende entstanden.

Daß dieser Stil bereits in den 1320er Jahren nach Westdeutschland vorgedrungen war, beweisen auch einige monumentale Grabdenkmäler, die die Werkstatt in Westfalen und Hessen geschaffen hat. Von den zwei auf sie zurückgehenden Landgrafengäbern in der Marburger Elisabethkirche ist die Entstehungszeit des einen auf das Jahr 1326 festgelegt worden. Das andere, sowie das Stifterdenkmal in Kappenberg und das Ravensberg-Denkmal in Bielefeld werden nicht wesentlich später geschaffen sein.



49. Madonna
Köln, Kunstgewerbemuseum



50. Aus einem Schnitzaltar

Köln, St. Aposteln

Die Werkstatt ist wandlungsunfähiger als irgendeine andere im Deutschland dieser Zeit. Sie arbeitet mit starren Vorbildertypen, so daß ein Versuch, ihre Werke rein stilkritisch in ihrer zeitlichen Entstehungsfolge zu fixieren, schwer möglich ist. Daß gewisse Figuren des von ihr geschaffenen Marmorhochaltars im Kölner Dom erst, wie eine alte Chronik bezeugt, unter Erzbischof Wilhelm von Gennep, also nach 1349 entstanden sind, würde, wenn diese Figuren nicht mit anderen fortgeschritteneren einen Zyklus bildeten, kaum glaubhaft erscheinen. Aber auch diese Meister haben sich dem allgemeinen Entwicklungsgange nicht ganz entziehen können, und es ist immerhin lehrreich, wenigstens an einem Beispiel gerade da, wo an einem früh geprägten Kompositionsschema im großen starr festgehalten wird, den Veränderungen im einzelnen nachzugehen.

Wir stellen die Marienkrönung des Reliquials von Marsal (Abb. 52) der des Kölner Domhochaltars gegenüber (Abb. 53). Es handelt sich um Werke, die wohl rund um ein halbes Jahrhundert voneinander getrennt sind. Die geistige Haltung ist trotzdem noch fast völlig dieselbe. Aber gewandelt hat sich die Einzelform. Zunächst in den Köpfen: in der jüngeren Kölner Gruppe ist das Antlitz Christi von säuberlich geschnittenen Lockenzügen umrahmt. Sie bilden ein streng durchgeführtes System ornamenter Parallelriefelungen, die an der Oberfläche verlaufen und jede plastische Bewegung aus dem Inneren der Haarmasse, von innen nach außen heraus, wie sie noch bei den



51. Madonna

Aachen, Münster

Domchoraposteln gegeben war, vereiteln. Schärfster Gegensatz zu der Lebendigkeit einzelner Locken im 13. Jahrhundert, und wie in den Faltenordnungen der Gewandung neue Betonung der Oberflächen! In Marsal ist dies System noch nicht durchgebildet, die Haarmasse ist im ganzen noch lockerer, weniger durchgestrahnt. Entsprechende Veränderungen sind dann in der Gewandung feststellbar, besonders interessant ist die Partie um die Beine! Beide Male ein „gotisches“ Sitzen: die Unterschenkel sind gleichsam ähnlich wie der Gewandblock der gotischen Stehfigur von einer schräg emporgehenden Schwingung ergriffen. In Marsal aber bestimmt diese Schwingung noch nicht den Faltenverlauf. Der alte Gegensatz von Schüsselfalten auf der einen, Fallfalten auf der anderen Seite ist noch vorhanden. Und die Schüsseln schneiden zwischen den



52. Krönung der Maria

Marsal, Reliquiar

Schenkeln tief ins Innere der Figur ein. In Köln sind sie in die Mitte zwischen paarige Gruppen von Fallfalten genommen. Statt des Gegensatzes von links und rechts also eine Parallelordnung in der Fläche. Der einheitliche Zug der Gesamtbewegung ist schon in der Faltenordnung durchgeführt, das Relief ist ein flacheres, die Gewandmasse hat an Volumen verloren, an Ordnung gewonnen, nur den linearen Motiven der beweglichen Säume wird hier und da noch ein freieres, aber immerhin der

Fläche verhaftetes Spielen gestattet. Die Aachener Sitzmadonna vertritt eine ähnliche Entwicklungsstufe; aber wir dürfen sie trotzdem für älter halten, da sie in anderem den Marsaler Figuren nähersteht (Abb. 51).

Mit Konsequenz sind die stilistischen Veränderungen von dieser Werkstatt nirgends durchgeführt worden. Am ehesten noch da, wo vereinzelte Meister aus ihr in der Fremde auf sich selbst gestellt waren. So sind die erhaltenen Figuren des Lettners der Marburger Elisabethkirche, der um 1340 entstanden sein mag, oder eine sitzende Steinmadonna aus Schiffenberg bei Gießen im Darmstädter Museum im Sinne des 14. Jahrhunderts „fortgeschrittener“ als viele der späteren Figuren am Domhochaltar. Aber dessen Meister haben sich dafür einer ganzen Menge fremder Vorbilder und Kompositionstypen zu bemächtigen gewußt und sie dem Werkstattstil in geschickter Weise assimiliert. Zum Beispiel spielen die Domchorstatuen in die späteren Arbeiten der Werkstatt vielfach hinein.

Außer einigen Grabfiguren ist das meiste, was in Köln im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts entstand, Plastik in kleinem Format. Nur

ein einziger größerer Zyklus von lebensgroßen Steinstatuen reicht noch, was die Größe und Würde der Aufgabe betrifft, wenigstens entfernt an die Domchorplastik heran: die neun Helden in den Nischen einer Schmalwand des Hansasaales im Rathaus (Abb. 54). Man hat diese Arbeit bisher gegen 1360 oder noch später datiert, weil 1349 ein Brand das Rathaus verwüstet habe. In der



53. Krönung Mariae

Köln, Dom, Hochaltar

Tat ist der Raum in dieser Spätzeit verändert. Die Blendengliederung der Längswände mit flach geschliffenen Profilen ist erst damals geschaffen. Aber mit ihr stößt die völlig andersartige Innenfassade der Schmalwand, die die Statuen enthält, sehr unorganisch zusammen, und in den architektonischen Detailformen fehlt jede Übereinstimmung. Diese Schmalwand ist älter. Zwischen dünnen Rundstabprofilen stehen in Nischen über köstlich durchgebildeten Überecksockeln die Helden, von hohen, harmonisch gegliederten Baldachinen, die eine Balustrade überschneiden, gekrönt. An Stelle der modernen Figuren in den Nischen unter der Spitze waren früher Öffnungen ins Freie vorhanden. Vieles geht auf Restaurationen zurück. Auch hier stört empfindlich die im 19. Jahrhundert verständnislos erneuerte Bemalung.

Die Einordnung der Statuen in die Wand ist von der in die Schräggewände des hochgotischen Portals abgeleitet. Aber während wir dort in das Portal eingesogen werden und an seinen Wandungen uns vorbeibewegen sollen, tritt uns hier die Wand, unserer Bewegung ein Halt

bietend, gegenüber. Gegenüber, wie der Flügelaltar am Ende des Kirchenschiffs, das ist das Neue. Noch aber ist die Gliederung der Wand keine flächenmäßige, d. h. keine Flächen harmonisch aufeinander beziehende, sondern das vertikale und die Figuren in lineare Steilbindungen einspannende Gliedergertüste herrscht — und das ist hochgotisch — vor.

Die Figuren hätten schon aus kostümgeschichtlichen Gründen nicht in die zweite Jahrhunderthälfte datiert werden dürfen. Sie stehen noch vor jener in der Einleitung dieses Buches charakterisierten Wandlung der Tracht, tragen noch die lange, faltenwerfende, auf die Bewegung des Körpers reagierende Hülle. Aber diese Hülle ist auch hier seltsam erstarrt, wenigstens nach unten zu, wo sie in steilen Röhren über den Schenkeln fällt. Hinter ihr ist der Körper noch machtvoll; aber in den Bewegungen ungeschlacht, er genießt nicht mehr seine Freiheit, seine Lebendigkeit von innen her wie bei den Domchoraposteln. Es fehlt jede Feinheit, das Agieren der Glieder wirkt roh. Ihr Heraustreten als Masse ist mehr als der mimische Gehalt der Gebärde genossen.

Der Meister dieser Helden mag ein wenig ebenbürtiger Nachfolger des Meisters der Domchorplastik gewesen sein. Von den Domaposteln entlehnt er seine bärtigen Kopftypen. Aber wie vergrößert er sie! Wie geht der Modellierung das weiche Sichwölben oder den Lockenzügen der Bärte der edle Fluß der Linie verloren! Fast scheint es unmöglich, daß er bei dem Älteren auch nur gelernt haben könnte, so wenig ist von dessen Feinheit bewahrt worden. Man könnte daher versuchen, ihn an jene, aus Lothringen kommende Werkstatt der Marmormadonnen und des Domhochaltars anzuknüpfen. Ähnlichkeiten seiner Gestalten mit den trachtlich verwandten der Gräber in Bielefeld und Kappenberg geben Anhaltspunkte. Aber auch hier nur Ähnlichkeiten des Details. Die Gesinnung jener „Lothringer“ ist eine mildere. Sie suchen weiche, mitunter träumerische Stimmungen, sie dämpfen alle Gebärde ins Leise. Bei den Helden fährt sie hart aus. Das sind schroffe, ja wilde Gewappnete, auch da, wo nicht gerade ein Schwert gezogen wird oder die Geste sonst aggressiv ist. In den Gesichtern der meisten ist Unruhe, Brauen wölben sich



54. Helden aus dem Hansasaal

Köln, Rathaus

vor, und die Stirn ist gerunzelt. Die „Lothringer“ glätten dagegen die Form, suchen weichen Fluß, auch in den geschmeidig durchlinierten Lockenbildungen, die in den Bärten der Helden unruhiger, zuckender, plastisch vortretender sind.

In der Gesinnung sind die Statuen des Hansasaales den Aposteln des inneren Freiburger Langhauses verwandt. Sie an diese anzuknüpfen fehlen aber wieder alle Anhaltspunkte. Der Meister steht, so viele Beziehungen sich zu anderen Werken auch aufzeigen lassen, isoliert. Es mag ein besser im Architektonischen erfahrener Steinmetz gewesen sein, dem man die Ausführung auftrug. Vielleicht rühren Erfindung und

Modelle nicht von dem Ausführenden her, jedenfalls läßt sich mit dieser Möglichkeit rechnen. Die architektonischen Formen dieser Wand sind wertvoller als ihr plastischer Schmuck.

Die Domchorfiguren waren die große Leistung der Kölner Plastik im 14. Jahrhundert gewesen. Alles andere steht qualitativ sehr zurück, und stilistisch zehrt vieles von ihren Formen. Eine eigentlich fruchtbare Weiterentwicklung ist in Köln selbst nicht aufzuzeigen. Die zeitlich anschließenden Werke lassen zwar Symptome des Stilwandels erkennen, aber sie sind nur selten seine aktiven Träger. Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte strömen in Köln wieder Gedanken von neuer Fruchtbarkeit ein. Um die Wende zum 15. Jahrhundert erlebt dann die Stadt wieder eine Blütezeit ihrer Plastik und alsdann auf breiterer Basis. Langsam wächst neben alledem die Malerei empor, um schließlich die Führung an sich zu nehmen. In hochgotischer Zeit schafft sie noch im Schatten der Plastik, plastische Gedanken durch Farbe und Linie der Fläche vermittelnd.