



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben

Beenken, Hermann

Leipzig, 1927

Anmerkungen

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

ANMERKUNGEN

EINLEITUNG

Die grundlegenden Arbeiten Wilhelm Pinders über die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts sind folgende: *Mittelalterliche Plastik Würzburgs*, 1911. 2. Aufl. 1924. *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Bd. I (im *Burger-Brinkmannschen Handbuch der Kunstwissenschaft*). *Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts*, 1925. (Tafelband. Die Einleitung enthält wohl die konzentrierteste und eindringlichste Zusammenfassung der Pinderschen Gedanken.) Weitere Werke von Bedeutung: Hartmann: *Die gotische Monumentalplastik in Schwaben*, 1910 (gegen die Ergebnisse des Verfassers in Einzelfragen mußte in dem vorliegenden Buche vielfach Widerspruch erhoben werden). Julius Baum: *Gotische Bildwerke Schwabens*, 1921. E. L. Fischel: *Mittelrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts*, 1923. H. Kunze: *Die Plastik des 14. Jahrhunderts in Sachsen und Thüringen*, 1925. Weitere Literatur, die weniger für die Gesamtanschauung als für Einzelfragen Wichtiges bietet, im folgenden.

Neue Formen des Andachtsbildes. Vgl. Baum: *Gotische Bildwerke Schwabens*, S. 43 ff. Pinder: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter ...*, S. 92 ff. Zur Pietà im besonderen: Pinder: *Die dichterische Wurzel der Pietà*, *Repertorium für Kunstwissenschaft* XLII, 1920, S. 145 f. und W. Passarge: *Das deutsche Vesperbild*, 1924.

Mimische Differenzierung und plastische Bewegungsvorstellung im 13. Jahrhundert. Vgl. Beenken: *Schreine und Schranken*, besonders den Schlußabschnitt. *Jahrb. f. Kunstwissenschaft*, 1926.

DIE FREIBURGER MÜNSTERPLASTIK UM 1300

Grundlegende Publikation der Skulpturen mit verhältnismäßig eingehender Behandlung des Materiales im einzelnen: Otto Schmitt: *Die gotischen Skulpturen des Freiburger Münsters*, 1926. 2 Bände. (Die Ausführungen über Freiburg in diesem Buche waren im wesentlichen noch ohne Kenntnis des Schmittschen Werkes entstanden.) Vom gleichen Verfasser in gleicher Ausstattung auch eine Veröffentlichung der Straßburger Skulpturen, 1924. Vgl. ferner: O. Schmitt: *Straßburg und die süddeutsche Monumentalplastik im 13. und 14. Jahrhundert*, *Städel-Jahrbuch* II, 1922, S. 109 ff. (Das Zitat: Schmitt meint im folgenden immer das erstgenannte Werk.) Die ältere Monographie: Kurt Moritz-Eichborn: *Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins*, 1899, ist in allen stilkritischen Fragen durch die Schmitts überholt. Heranzuziehen aber noch für das Ikonographische, neben J. Sauer: *Die Symbolik des Kirchengebäudes*, 1902 u. 1924, S. 359 ff. Die wichtigste Monographie des Baues als solchen ist die des gegenwärtigen Münsterbaumeisters Fr. Kempf: *Das Freiburger Münster*, 1926. Weitere Literatur bei Schmitt und Kempf.

Uneinheitlichkeit des Programmes und Planänderung. Daß ikonographisch betrachtet die Freiburger Skulpturen keineswegs einen „der durchdachtesten und geistreichsten Zyklus des Mittelalters“ darstellen, wie vielfach behauptet wurde, ist mit beson-

ders erfrischender Deutlichkeit von Georg Dehio gesagt und belegt worden (Geschichte der deutschen Kunst, Bd. II, S. 87 f.). Dehio nimmt an, daß der Verfasser des Freiburger Programmes im wesentlichen den ikonographischen Inhalt der drei Straßburger Portale auf die eine Turmhalle zusammengezogen habe. Wichtig ist auch seine Beobachtung, daß die Arkaturen an den Vorhallenwänden auf die zwischen den Giebeln stehenden Statuen ursprünglich nicht rechneten, da deren Konsolen offenbar ein späterer Zusatz seien. Der Versuch Emil Kreuzers (Der leitende Gedanke des Bildschmuckes am Münsterhauptportal, Freiburger Münsterblätter VIII. 1912, S. 63), zwischen einigen Sockelskulpturen der Gewände und den Statuen über ihnen eine ikonographisch-symbolische Beziehung zu konstruieren, ist in seinen Gedankengängen so künstlich und abstrus, ja stellenweise geradezu komisch berührend, daß wir ihn wohl ohne Diskussion ablehnen dürfen.

Zur Baugeschichte des Turms vgl. Schmitt, S. 19 ff. und den dort zitierten Aufsatz von Stehlin (Freiburger Münsterblätter, IV, 1908, S. 8 ff.). Die von Schmitt (S. 43) ausgesprochene Annahme, der Turmbau sei schon um oder gegen 1280 begonnen, und demnach sei die Westportalanlage samt ihrem im Verbande gearbeiteten plastischen Schmuck (Archivolten usw.) bereits in den 1280er Jahren entstanden, scheint uns nicht genügend begründet. Auch, wenn man gegen 1295 tatsächlich schon am Uhrgeschoß arbeitete, spricht nichts gegen eine wesentlich kürzere Bauzeit und einen Baubeginn um oder kurz vor 1290.

Die Sockelplastik. Wie wir unterscheidet auch Schmitt hier zwei Meister. Der erste sei aus der gleichen Werkstatt wie die Meister der Krönung am Wimperg des Turmeinganges und der übrigen Außenskulpturen in der gleichen Höhe hervorgegangen. Uns scheint hier die auch von Schmitt (S. 37) nicht übersehene Beziehung zur Plastik an den Nebenfeilern des Langhauswestjoches wichtiger und keinesfalls eine bloße „Anregung“. Den anderen, auch nach ihm stilistisch jüngeren Meister, läßt Schmitt mit den „Grafen“ in der unteren Skulpturenzone des Turmes zusammenhängen. Möglich, daß dieser Meister die „Grafen“ als Modelle für seine Sitzfiguren benutzt hat. Einen engeren stilistischen Zusammenhang sehen wir nicht.

Datierung des Hochaltars in Marburg: Anno domini m° cc° xc° Kalend. maji dedicatum fuit summum altare (Annalen auf einer Pergamenttafel des XV. Jahrhunderts, früher im Chor der Elisabethkirche, vgl. A. Wyss: Hessisches Urkundenbuch I, 1. Nr. 649).

Zusammenhänge seiner Plastik. Kaum südwestdeutschen Ursprungs, geht der Stil der Figuren am ehesten noch mit dem gewisser norddeutscher um 1300 zusammen. Wir nennen Madonnen in Magdeburg, rechts vom Chorumgangseingang des Doms, aus Spandau im Märkischen Museum (Goldschmidt: Gotische Madonnenstatuen, Abb. 11 u. 12), die des Kreuzganges von Heiligkreuz in Hildesheim (Kunstdenkmäler der Provinz Hannover II, Fig. 137), die Holzfigur einer St. Agnes im Diözesanmuseum zu Münster und eine mit belgischen Figuren zu einer Gruppe zu vereinigende Holzmadonna des Düsseldorfer Museums. Es sind meist vereinzelter Denkmäler, die sich vielfach derselben Formmotive bedienen, ohne daß man sie in greifbare geschichtliche Zusammenhänge zu bringen vermochte. Die der Plastik nahe verwandten Freskenreste des Marburger Hoch-

altars gehören vielleicht in den Kreis der Wandmalereien von St. Caecilien in Köln. Mit Straßburg ist die Marburger Plastik nur durch allgemeinste Ähnlichkeit im Zeitstil verbunden.

Die Freiburger Portalmadonna könnte von der gleichen Hand wie der Marburger Engel geschaffen sein. Eigentümlichkeiten wie die Knötchen im Zentrum der gedrehten Locken über der Stirn legen diese Vermutung nahe. Die Marburger Madonna ist dagegen, ebenso wie die weiblichen Heiligen neben der Statue der hl. Elisabeth, von einer anderen Hand. Ihre Übereinstimmung mit der Freiburger ist zuerst von Herrn Prof. Jantzen festgestellt worden.

Das Verhältnis der Freiburger zur Straßburger Plastik. Hätten die Freiburger Meister von Anfang an Straßburg gekannt, so hätten sie sich gewiß auch gleich der schlankeren, feiner geschliffenen Baldachinformen bedient, die in Straßburg vorhanden sind. In Wahrheit verläßt man in Freiburg eine recht ungefüge und altertümliche Form erst im Fortgange der Ausführung, zuerst wohl außen am Turm und über der Madonna am Türpfosten. Die Wimperge werden steiler, und die Kreuzblume gewinnt vegetabilisches Leben, die inneren Flächen — Dreipaß der Wimperge und Maßwerk der Arkadenbogen — werden durchbrochen, alle Form ist schmaler, spitzer und geschmeidiger gemacht. Auch die Baldachine der Apostel des Langhausinneren und der Madonna des inneren Türpfostens haben die altfreiburgische Form verlassen und erstreben eine neue Eleganz und Beweglichkeit.

Die Annahme einer längeren Unterbrechung der plastischen Tätigkeit wird von O. Schmitt (S. 50) vertreten. Von „um oder bald nach 1285“ bis „gegen Ende des Jahrhunderts“ soll sie gewährt haben. Entsprechend nimmt S. auch eine sehr lange Bauzeit des Turms an. In der vorliegenden Darstellung wurde dagegen die Kontinuität der Entwicklung innerhalb der Freiburger Vorhallenplastik hervorgehoben, die einer solchen Annahme durchaus entgegensteht. Schon unser Nachweis, daß sowohl Sockelplastik und Trumeaumadonna wie auch der nach Schmitt erst nach der Unterbrechung entstandene Verkündigungengel mit Marburg zusammenhängen, widerlegt jene Hypothese. Sonst nehmen wir für die Entstehung der Skulpturen im großen und ganzen die gleiche Reihenfolge an wie Schmitt; vor allem ist ihm darin zuzustimmen, daß die innere Portalmadonna nicht eine frühe, sondern eine späte Arbeit der Werkstatt sei.

Bogenfeld. Schmitt (S. 44) beurteilt den unteren Tympanonstreifen ähnlich wie wir. Auch er vermutet französische Vorbilder, z. T. in der „Richtung des Reimser Josephsmeisters“. Den beiden anderen Streifen seien die Archivoltensculpturen auf nächste verwandt. Doch seien die Seligen und Verdammten diesen an Qualität überlegen. Schmitt gibt auch weitere Einzelhinweise auf Beziehungen zu Straßburg.

Archivoltensstatuetten. Nicht nur die Figur Abb. 15, sondern auch noch eine andere derselben Reihe geht auf den Straßburger Propheten Abb. 16 zurück, diese freilich im Gegensinne (vgl. die Gegenüberstellungen bei Schmitt, Textabbildungen 31–34!). Daß hier und vor allem bei den Engeln die engsten stilistischen Zusammenhänge mit der

Gewändeplastik bestehen, wird merkwürdigerweise von Schmitt vollkommen geleugnet. Nur die „Voluptas“ der Vorhalle sei aus der „Archivoltenwerkstatt“ hervorgegangen. Die von Schmitt angeführten Unterschiede in der Detaildurchbildung des Auges sind einmal keine durchgehenden und lassen sich zweitens sehr wohl auch durch den Unterschied im Format und im Zusammenhange mit dem allmählich wachsenden Straßburger Einfluß erklären. Gegen die außerordentliche Verwandtschaft im großen treten sie auch völlig zurück.

Die Annahme einer nachträglichen Hinzufügung von Sponsus und Verführer ist von Hans Jantzen vertreten worden. (Der Meister der Madonna von St. Ulrich im Schwarzwald, Festschrift für Adolph Goldschmidt, 1923, S. 56 f.): „Neben den vortrefflichen Statuen der klugen Jungfrauen steht als minderwertige Arbeit, nur wie ein Lückenbüßer, die Figur Christi. Die schlechteste Skulptur der Vorhalle! Unmöglich zu denken, daß sie im Zusammenhang mit den klugen Jungfrauen geplant war! Denn auch die neben Christus stehende kluge Jungfrau nimmt nicht die geringste Rücksicht auf ihn...“ Also das Gegenteil von dem, was wir zu behaupten genötigt sind! Wenn eine Figur später hinzugedacht ist, so ist es u. E. die Voluptas. Daß sie stilistisch nicht zu ihrem jetzigen Partner, dem „Fürsten der Welt“, gehört, daß sie überhaupt eine gewisse Sonderstellung einnimmt, hebt auch O. Schmitt hervor, der freilich schon die Archivoltenplastik für nächstverwandt hält. Unmöglich ist die Interpretation J. Sauers (S. 368), daß der „Fürst der Welt“ außer der Voluptas neben ihm auch die klugen Jungfrauen anzulocken suche, und daß diese sich von ihm wegwendeten. Daß er formal und zyklisch ursprünglich zu den törichten gehörte, haben wir hervorgehoben.

Jungfrauen und Artes Liberales der Vorhalle, Madonna und Engel am inneren Westportal. Der Jungfrauenzyklus und die innere Madonna werden von Jantzen (Festschrift für Adolph Goldschmidt, S. 57) in die 1280er Jahre oder „um 1290“ datiert und noch vor dem Eintreten des Straßburger Einflusses angesetzt. O. Schmitt (S. 50) denkt dagegen, daß sich die Ausführung der großen Vorhallenfiguren „bis weit ins 14. Jahrhundert, jedenfalls bis in die zwanziger Jahre“ erstreckt habe, und daß auch die Madonna nicht „wesentlich älter als rund 1320“ sei. Eine stilgeschichtliche Parallele seien die um 1322 zu datierenden Kölner Domchorstatuen (vgl. den folgenden Abschnitt!). Wir stimmen mit dieser zweiten Auffassung grundsätzlich überein, ohne freilich eine Notwendigkeit zu finden, mit der Datierung nun gleich so weit, wie es Schmitt möchte, herunterzugehen. Gegen eine Datierung der Vorhallenfiguren „um 1300“ und der Madonna „um 1310“ scheint uns gar nichts zu sprechen. Schmitt (S. 54) weist auch mit Recht auf die Tatsache hin, daß Madonna und Engel samt ihren Stützen und Baldachinen dem fertigen Portale, an dem sie ursprünglich nicht vorgesehen waren, nachträglich angefügt sind. Das ist freilich kein Beweis, da die Statuen anfangs für einen anderen Platz gearbeitet und an ihrem heutigen erst nach einem Planwechsel angebracht sein könnten, wie Jantzen notgedrungen annehmen müßte. Entscheidend ist also doch das Stilistische, bei dessen Beurteilung Meinung gegen Meinung steht. Leider hat Jantzen sich nicht ein-

gehend über die von der Madonna nicht zu trennenden Leuchterengel geäußert, die auch er wohl nur schwer als Vorstufen des Verkündigungsengels am Portalgewände hinstellen könnte. Schmitt nimmt an, daß der linke, südliche Engel ein Werk des Madonnenmeisters, der nördliche gleichzeitig, aber von geringerer Hand sei.

Zur Stilwandlung um 1310 wären zu vergleichen die interessanten Weiterbildungen, die der fränkisch-bayrische Madonnentypus der Statue in St. Lorenz in Nürnberg in zwei Regensburger Statuen erfahren hat (Beenken, *Süddeutsche Steinmadonnen* um 1300, Cicerone 1924, S. 65).

Datierung der Apostel im Mittelschiff. Anna Kempf (Bericht in *Kunstchronik*, 1922/23, S. 812) hat festgestellt, daß die Stifterwappen und Inschriften der Konsolen auf Freiburger Patrizier hinweisen, die im späten 13. und im frühen 14. Jahrhundert im Amte gewesen. Eine Datierung ins erste oder spätestens ins zweite Jahrzehnt wird dadurch nahe gelegt. Auch Jantzen (*Festschrift Goldschmidt*, S. 59) datiert sie relativ früh im neuen Jahrhundert, indem er davon ausgeht, daß am Turm die Skulpturen der Stern galerie (Büsten wie das Baumeisterbildnis Abb. 32) und des Uhrgeschosses darunter von den Meistern der Langhausapostel herrührten. Der Beginn des zweiten Bauabschnittes am Turm, mit dem die Stern galerie in Zusammenhang steht, sei mit Dehio um 1300 oder 1310 anzusetzen. Die Statuen des Uhrgeschosses, zumal den qualitativ für sich stehenden hl. Sigismund möchten wir freilich von den Langhausfiguren doch lieber fortrücken. Schmitt verjüngt die genannten Skulpturen am Turm auf die Zeit gegen 1320 und denkt sich wohl auch die Langhausapostel erst damals entstanden.

Straßburger Kräfte in Freiburg? Dehio meinte im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. IV, die Annahme läge sehr nahe, daß die Freiburger Hütte die große Anzahl so tüchtiger Arbeitskräfte „dem Straßburger Brande von 1298 verdankte, der viele beschäftigungslos machte“. Jener Brand war aber auf die Gerüste und Dächer beschränkt und brauchte keine Stockung der plastischen Arbeiten mit sich zu bringen. Auch Schmitt nimmt an, daß in Freiburg zuerst am Portal ein Trupp aus dem Straßburger „Prophetenatelier“, dann an den Statuen Meister aus dem „Jungfrauenatelier“ tätig gewesen seien. Wir können dagegen außer der Statue des Königs Sigismund am Turm in Freiburg nicht viel sehen, was für eine Straßburger Hand auch nur in Frage käme.

Die Statue des hl. Sigismund ist im Kopftypus von allen Freiburger Sachen erst den Langhausaposteln aufs nächste verwandt. Aber die Beweglichkeit ihrer feinen Hände erweist, daß sie schon einer früheren Stilstufe angehört, so daß wir sie eher für ein Vorbild der Apostel als für gleichzeitig ansehen möchten.

Zur Wormser Plastik, vgl. O. Schmitt: Das Südportal des Wormser Domes. *Mainzer Zeitschrift* XII/XIII, 1917/18, S. 115 ff.

Zur Baseler Plastik vgl. Moritz-Eichborn: Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters . . ., S. 309 ff. Über den Grabstein der Königin Anna existiert ein Aufsatz H. Wölfflins im Festbuch zur Eröffnung des histor. Museums Basel 1894, S. 151,

der das Werk aus der zweiten wenigstens in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts vor-
datierte, was aber noch immer zu spät ist.

Zu den Überlinger Figuren vgl. J. Baum: *Gotische Bildwerke Schwabens*, 1921, S. 87 f. und O. Schmitt (*Städel-Jahrbuch* II, S. 138). Die Hand der Überlinger Maria ist falsch ergänzt.

KÖLN: DIE DOMCHORSTATUEN UND IHRE VERWANDTEN

Eine umfassende Veröffentlichung der Domchorstatuen ist die des gegenwärtigen Dom-
baumeisters Bernhard Hertel: *Die Skulpturen des Kölner Domes*, Bd. I. Die letzte wich-
tigere wissenschaftliche Behandlung findet sich bei Fried Lübbecke: *Die gotische Kölner*
Plastik, 1910. Eine schöne und knappe Übersicht über die Baugeschichte des Domes mit
Hinweisen auch auf die Hauptstücke der Ausstattung hat jüngst Otto Förster gegeben:
Der Dom zu Köln (*Deutsche Bauten*, Bd. III). Das umfangreiche Buch von Eugen
Lüthgen: *Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance*, 1917, ist mit
Kritik zu benutzen.

Datierung der Domchorstatuen und der übrigen Ausstattung. Lübbecke
hat die Haupttätigkeit des Meisters der Domchorapostel in die Zeit um 1330 verlegt.
Auch das Chorgestühl soll erst nach der Weihe entstanden und vor 1340 vollendet sein.
Daß aus technischen Gründen eher an eine Aufstellung der großen Statuen vor der Weihe
von 1322 zu denken ist, haben dagegen Dehio (im *Handbuch der deutschen Kunstdenk-*
mäler, Bd. V) und O. Förster hervorgehoben, der neuerdings wohl dazu neigt, auch die
übrige Ausstattung früh zu datieren.

Die stilgeschichtliche Parallelität von Domchorfiguren und Freiburger
Innenplastik ist auch von O. Schmitt hervorgehoben worden (vgl. oben!), der vor allem
die Übereinstimmung des Kölner Johannes mit der Freiburger Madonna betont. Schon
Dehio hatte im *Handbuch* auf eine motivische Verwandtschaft zwischen dieser und den
Kölner Statuen aufmerksam gemacht.

Beziehungen zu französischer Kunst. Pinder (*Die deutsche Plastik*, S. 56) sagt:
„Daß der Meister der Domchorstatuen jedoch Französisches gut kannte, ist außer allem
Zweifel.“ Was er freilich gekannt haben könnte, ist bisher niemals aufgezeigt worden.
Französische Plastik der Zeit ist im ganzen wohl sehr viel anders. Für den Kopftypus der
Apostel vgl. die bei Vitzthum, *Pariser Miniaturmalerei*, T. VII, abgebildete Miniatur aus
dem im letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstandenen *Breviar Philipps des Schönen*.

Über Marienstatt vgl. Lübbecke, S. 36 ff., wo die Annahme ausgesprochen ist, die
Apostelstatuetten fänden in den Domchoraposteln ihre direkte stilistische Fortsetzung,
wobei freilich schon die Vermutung Franz Bocks (*Der Flügelaltar der ehemaligen Zister-*
zienser-Abteikirche zu M., *Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde*
und *Geschichtsforschung* IX, S. 330 ff.), sie seien die Modelle der großen Statuen, als
„reichlich gewagt“ zurückgewiesen wird.

Marmormadonnen in Aachen und Köln und Verwandtes. Die Datierung der Aachener ins 15. Jahrhundert zuerst in *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* X, 1, S. 145, dann bei Lühgen, *Niederrheinische Plastik*, S. 236, und *Gotische Plastik in den Rheinlanden*, 1921 (S. 56), ebendort (31), auch die Kölner um 1350 datiert. Zu den Zusammenhängen mit Lothringen vgl. El. Simon: Eine lothringische Madonna, *Berliner Museen* XLIV, 1923, S. 79, und G. Weise: *Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums und ihre nächsten Verwandten*, 1924, S. 62 ff. Die Verwandtschaft der Madonnen von Köln und St. Dié ist zuerst von Fr. Witte gesehen worden (*Zeitschr. f. christl. Kunst*, 1911, Sp. 65). Weise hat auch die Landgrafengräber in Marburg und den damit zusammenhängenden Denkmälerkreis in die Gruppe hereingezogen, ebenso wie schon vorher in einem kurzen Hinweise der Verfasser (Beenken, *Bildwerke Westfalens*, 1923, S. 12). Weise betont mit Recht, daß Lühgens Datierung der Aachener Madonna keiner ernsthaften Widerlegung bedürfe. Auch darin stimmen wir ihm zu, daß nicht, wie v. Bezold (*Mitteilungen aus dem German. Museum*, 1911, S. 11 ff.) einst angenommen hatte, die Grabdenkmäler des Meisters Pépin d'Huy in St. Denis der Ausgangspunkt der westfälisch-hessischen seien. Zur Datierung der Marburger Gräber vgl. Küch: *Die Klagefiguren an den Grabdenkmälern des Marburger Lettnermeisters*, *Hessenkunst*, 1922, S. 33 ff. Gegen die sonst im allgemeinen richtigen Datierungen Weises möchten wir nur einwenden, daß von den lothringischen Madonnen die von Longuyon nicht zu den spätesten, sondern zu den frühesten Stücken gehören dürfte, und daß die Plastik des Bielefelder Lettners vielleicht doch etwas jünger ist, als Weise annimmt. Im übrigen ist die von ihm gegebene Sammlung und Ordnung des Materiales in hohem Grade verdienstlich.

Die neun Helden des Hansasaales sind von Lübbecke (S. 91) in die 1360er Jahre datiert worden. Wir halten sie für zwischen 1320 und 1340 entstanden.

DIE MAINZER LIEBFRAUENMADONNA UND VERWANDTE WERKE

Eine knappe, lesbare und ausgezeichnet formulierende Darstellung der „Mittelrhein. Plastik des 14. Jahrhunderts“ enthält das Buch E. L. Fischels (1923). Dort in den Anmerkungen Hinweise auf die ältere Literatur.

Über das Portal der Liebfrauenkirche vgl. außerdem: Stix: *Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz*, *Kunstgeschichtl. Jahrb. d. k. k. Zentralkommission*, Bd. III, 1909, S. 99 f.

Das Fragment einer Dornenkrönung im Dommuseum behandelt E. L. Fischel, a. a. O. S. 19 f.

Zur Madonna aus dem Angerkloster in München vgl. *Bildwerke des bayr. Nationalmuseums*, Bd. I, 1924, S. 22 f., wo irrig ein enger Zusammenhang mit der Straßburger Hütte behauptet wird. Dort auch ein Hinweis auf das Gnadenbild in Wilten (Abb. Atz, *Kunstgeschichte in Tirol und Vorarlberg*, 2. Aufl., 1909, Fig. 541–43), das wohl eine nur unwesentlich jüngere Replik der Münchener Madonna sein dürfte. — Nach

Abschluß dieser Arbeit liegt vor der Aufsatz von Kurt Martin: Die Madonna aus dem Münchener Angerkloster (Deutsche Illustr. Rundschau, 1926, Heft 19/20, S. 66). Martin bringt die Figur an das von uns in Kapitel IV behandelte Nordportal des Augsburger Domes von 1343 heran und hat recht, insofern der an diesem arbeitende Prophetenmeister, wie wir meinen, ein Schüler des Meisters der Angermadonna gewesen ist. Die von Martin aufgezeichnete Ähnlichkeit mit der Madonna des Augsburger Anbetung der Könige erklärt sich auch so.

Das Licher Grabmal ist merkwürdigerweise in Dehios Handbuch, Bd. IV, in das frühe 15. Jahrhundert datiert worden. Richtiggestellt ist diese Datierung von E. L. Fischel (a. a. O. S. 58), die auch die Zusammenhänge mit Oberwesel schon festgestellt hat.

DER ROTTWEILER PROPHETENMEISTER UND DAS AUGSBURGER DOMPORTAL VON 1343

Die erste grundlegende Veröffentlichung über „die gotische Monumentalplastik in Schwaben“ verdanken wir Paul Hartmann (1910). In diesem Werke ist ein Rottweiler „Prophetenmeister“ aufgestellt worden, auf den von den Skulpturen des Kapellenturmes die Madonna (vgl. den folgenden Abschnitt dieses Buches) und drei bis vier der Propheten als eigenhändige Arbeiten zurückgehen sollen. Andere Propheten „noch in der Manier des Meisters“ seien „wohl von verhältnismäßig gut geschulten Gesellenhänden unter seiner Leitung und Aufsicht“ entstanden. Erst auf der unteren Etage würde die Ausführung „stümperhaft roh“, und die „Manier des Apostelmeisters“ bereite sich vor. Im Entwurf sollen von diesem „Prophetenmeister“ auch das West- und das Südportal samt den Tympana und auch die Reliefs der Treppentürme herrühren. Diese unmögliche Oeuvrekonstruktion ist bisher merkwürdigerweise noch keinem entschiedenen Widerspruche begegnet.

Eine Datierung des Rottweiler Kapellenturmes auf Grund der architektonischen Formen ist von H. Fr. Secker (Die frühen Bauformen der Gotik in Schwaben, 1911) versucht worden. Seckers Ergebnisse für Rottweil und auch für Gmünd stimmen mit denen, die wir auf Grund einer Untersuchung der Plastik gewinnen, nicht überein. Gegen die Ansetzung um 1330, die sich der entsprechenden Datierung der Skulpturen, die Hartmann gegeben hat, anschließt, spricht schon die Tatsache, daß die spätesten der Rottweiler Propheten (vgl. Abschnitt VII) bereits in wesentlichen Zügen die Stilstufe der Gmünder Chorplastik (vgl. Abschnitt VIII!) repräsentieren, und für eine sich über 20 Jahre hinziehende Ausführung der Rottweiler Skulpturen oder für eine zeitweilige Unterbrechung der Arbeit spricht gar nichts.

Daß das ikonographische Programm des Rottweiler Zyklus die wichtigsten Bestandteile eines Marienzyklus enthält, ist von Hartmann merkwürdigerweise nicht hervorgehoben worden. Mit Recht aber fällt ihm auf, „ein wie starker Akzent hier gerade auf den Gedanken der Predigt fällt“. Vielleicht erklärt sich das daraus, daß es sich um den Schmuck eines Turmes handelt, denn der Turm verkörpert in der mittelalterlichen Symbolik die Lehrtätigkeit der Kirche.

Lettner- und Chorgestühlplastik in Oberwesel. Der Zusammenhang der Oberweseler Sachen mit Rottweil ist unabhängig von uns auch von E. L. Fischel gesehen worden (vgl. *Mittelrheinische Plastik*, S. 61); aber wie wir glauben, nicht richtig interpretiert. Die Beziehung sei „ein methodischer Schulzusammenhang eher denn ein künstlerischer oder gar persönlicher“ und berühre das Psychische nicht: „In Rottweil ist Altersmelancholie und Herbheit der gemeinsame Stempel; Geist und Form dieses . . . Stils hat die gewisse Trockenheit von Werken, die einen überkommenen künstlerischen Besitz nicht steigern, nur noch ausbrauchen können. Beim Oberweseler Meister ist das gleiche Erbe persönlicher, variabler, von leichterem und frischerem Charakter, nicht die Schärfe des Alters, sondern die Weichheit der Jugend stellt er dar.“ Das letzte ist alles nicht so unrichtig gesehen und läßt auch unsere Deutung durchaus zu, daß es sich das eine Mal um Jugendwerke, das andere Mal um spätere Arbeiten des gleichen Künstlers handelt, wobei freilich zu beachten ist, daß E. L. Fischel noch von der durch Hartmann gegebenen falschen Abgrenzung und Datierung des Prophetenmeister-Oeuvres ausgehen mußte. Sie erklärt demnach Oberwesel und Rottweil als voneinander unabhängige Derivationen aus der einen Straßburger Wurzel, die, wie wir meinen, für beide Denkmälergruppen überhaupt nicht besteht.

Die Hypothese der Herkunft des Rottweiler Stiles von Straßburg ist von P. Hartmann (a. a. O. S. 37) aufgestellt worden, der an die Propheten des mittleren Straßburger Westportales als Ausgang für die Rottweiler gedacht hat. Otto Schmitt hat dann zeitweise die von ihm freilich neuerdings zeitlich ein wenig später datierten Statuen der Katharinenkapelle des Straßburger Münsters (vgl. unseren Abschnitt VI!) für die Ableitung von Rottweil herangezogen. Ebenso J. Baum (*Gotische Bildwerke Schwabens*, S. 89). Der hauptsächlichliche Fehler dieser Herleitungen war wohl der, daß man den Rottweiler Stil zu sehr als eine schulmäßige Einheit ansah, die er tatsächlich nicht ist.

Die Meraner Statue ist von H. Waschler (*Tiroler romanische Bildhauerkunst, Kunst in Tirol*, Bd. 18, S. 13 f.) in das 13. Jahrhundert und mit einer etwa zwei Jahrhunderte älteren Bischofsfigur in Innichen ungefähr gleichzeitig angesetzt worden.

Die sitzende Madonna des Germanischen Museums (etwa 80 cm hoch) stand zeitweise in der für eine Totenleuchte bestimmten Nische an der Südwestecke der Moritzkapelle. Es muß uns hier Wesentliches verlorengegangen sein. Wie diese Madonna zu einer Anbetung, so dürfte auch der Prophet zu einem größeren Zyklus gehört haben. Vielleicht handelte es sich um Schmuck noch des alten romanisch-frühgotischen Ostchores der Sebalduskirche, der freilich schon seit 1361 dem Neubau des großen Hallenchores, den wir heute besitzen, gewichen ist.

Das Nordportal des Augsburger Doms trägt die Inschrift: „Anno [dni MC] CC · XLIII chunradus · de · randegg · custos · ang · construxit · hanc · januam · et · omnes · testudines · huius · ecclesie · orate · pro · eo. Dazu die bei Hartmann, S. 140, zitierten Chronistenstellen! Die tiefgehenden Unterschiede innerhalb der Skulpturen des Augsburger Portals sind bei Hartmann als solche gar nicht gewürdigt: Was sich an den Statuen

„und an den Reliefs an Unterschieden bemerkbar macht, sind Unterschiede der Handfertigkeit, nicht des Stils. Dieser ist durchaus einheitlich, und daraus leiten wir die Berechtigung ab, hier von einer Persönlichkeit als Repräsentanten dieses Stiles zu sprechen“ (S. 23). Wie in Rottweil, so versperrt sich H. als auch hier durch eine vorgefaßte Meinung die Möglichkeit, die feineren stilistischen Differenzen und so die wirklichen Meisterpersönlichkeiten zu fassen, selbst da, wo auch er die Unterschiede deutlich erkennt.

DIE ROTTWEILER MADONNA UND DER MEISTER DES BREISACHER TYMPANONS

Die Rottweiler Madonna ist von Hartmann dem von ihm aufgestellten „Prophetenmeister“ als eigenhändige Arbeit zugewiesen.

Breisach. „Die Bau- und Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden“ haben die Spuren einer Bautätigkeit des 14. Jahrhunderts am Breisacher Münster ganz übersehen. Dort ist alles in die Baupoeche um 1480 datiert. Daher ist es wohl kaum von Gewicht, wenn der Bearbeiter gegen die Hypothese eines Westturmprojekts polemisiert. Die Baugeschichte des Breisacher Münsters, dessen Bestand allerlei Rätsel aufgibt, wäre überhaupt noch zu schreiben. — Das Breisacher Tympanonrelief ist zuerst von Hartmann und Dehio mit den Rottweiler Skulpturen in einen stilgeschichen Zusammenhang gebracht worden. Dehio (im Handbuch) fühlte sich auch an das Westportal des Münsters von Kolmar erinnert. Soweit die schlechte Abbildung bei Dehio, Geschichte des deutschen Kunst, Bd. II, Fig. 247, ein Urteil gestattet, besteht hier ein engerer Zusammenhang nicht. Vor allem auch scheint das Kolmarer Tympanon keinesfalls so früh zu sein, wie Dehio es ansetzt. Otto Schmitt (Städel-Jahrbuch II, S. 139 f.) denkt auch für Breisach an einen Zusammenhang mit Straßburger Plastik, den wir mit aller Entschiedenheit bestreiten müssen.

STATUEN DER STRASSBURGER KATHARINEN- KAPELLE, DAS FREIBURGER HEILIGE GRAB UND VERWANDTES

Die hier behandelten Werke sind zuerst durch O. Schmitts Aufsatz in den Freiburger Münsterblättern (Jg. XV, 1919, S. 1 ff.) in Zusammenhang und in den Blickkreis der Forschung gebracht. In der Publikation des gleichen Verfassers über die „Got. Skulpturen des Straßburger Münsters“, Bd. II, sind auf T. 197 auch zwei der hier nicht behandelten, minder wichtigen Statuen der Katharinenkapelle abgebildet.

Die Herkunft des Stils der beiden bedeutenderen Statuen an der Katharinenkapelle ist von Schmitt mit Recht in Paris vermutet worden. Freilich vermag uns sein Hinweis auf Reliefs an den Chorkapellen von Notre Dame (wie Abb. 149) — die eher für gewisse Reliefs in Rottweil bedeutsam gewesen sein könnten — nicht ganz zu überzeugen, und wir ziehen lieber die Madonnenstatue im Innern des gleichen Bauwerks heran.

Verhältnis von Straßburg und Freiburg und Datierung der Katharinenkapelle-Figuren. Schmitt hatte anfangs eine Einwirkung der beiden Straßburger

Statuen auf die Figuren des Heiligen Grabes in Freiburg angenommen. Inzwischen aber hat er unter dem Eindrucke einer Rezension seines Straßburg-Werkes durch Christ (Blätter für württembergische Kirchengeschichte N. F. XXVIII, 1924, S. 120 ff.) seinen Standpunkt geändert (vgl. den von ihm gegebenen Abdruck der betr. Stelle bei Christ in Oberrheinische Kunst, 1925, S. 45!). Diese neue Hypothese, die auch wir unabhängig in Erwägung gezogen hatten, erleichtert zwar gewisse Datierungsschwierigkeiten in der schwäbischen Plastik. Doch steht ihr verschiedenes entgegen: Einmal wird man nur schwer die Tatsache leugnen können, daß von den oberen noch in der Tradition der Vorhallenplastik stehenden Figürchen des Hl. Grabes die des Christus sich tatsächlich an den Straßburger Täufer in wesentlichen Zügen anlehnt (vgl. die Abb. 17 u. 18 im Aufsatz Schmitts!), und daß dieses Verhältnis auf keinen Fall umkehrbar ist. Zweitens steht, wenn wir den Stil der Pariser Madonna als Ausgangspunkt der neuen Straßburg-Freiburger Gruppe ansetzen, die Statue des Straßburger Täufers dieser sehr viel näher als irgend etwas in Freiburg. Drittens bedeutet die in Straßburg, Freiburg gegenüber, in der Tat weiter getriebene Erstarrung des Gewandblockes an sich noch keinen Unterschied im Zeitstil, wie etwa das Verhältnis Köln-Rottweil einen solchen bedeutet, und die Auseinanderdatierung von Freiburg („um 1330“) und Straßburg („frühestens um 1343“) durch Christ ist völlig unhaltbar, da zum mindesten das in Straßburg gewonnene Prinzip der Erstarrung in Freiburg restlos vorausgesetzt ist. Auch wenn die Straßburger wirklich später sein sollten, müßten die Freiburger Figuren in ihrer unmittelbarsten zeitlichen Nähe entstanden sein. In zwei Jahrzehnten eilt in dieser Zeit der formgeschichtliche Prozeß schon um so vieles vorwärts, daß, wenn Christ recht hätte, die Unterschiede sehr viel größer sein müßten. Wenn Schmitt und Christ die Statuen der Katharinenkapelle nun gar bereits an den Stil der in den Riß zur Apostelgalerie (Schmitt: Straßburg, T. 204–212) eingezeichneten Figuren annähern, so übersehen sie völlig, wieviel in diesen bereits von dem Stil nach der Jahrhundertmitte anklingt, wovon bei den älteren Statuen noch gar nichts zu spüren ist. Wir glauben auch deshalb, daß man besser tut, in den Freiburger Figuren schon eine „Wiederentstarrung“ des Stils der Straßburger als eine Vorstufe zu diesen festzustellen, weil die Statuen der Verkündigung in Gmünd (vgl. Abschnitt IX dieses Buches!), die, wie auch Christ meint, an die Freiburger anknüpfen, diesen Prozeß der „Entstarrung“ weiterbilden und so den Straßburger Statuen stilgeschichtlich keineswegs parallel stehen, was sie, wenn Christ recht hätte, doch ungefähr tun müßten. Auch isoliert betrachtet, scheinen uns die formalen Motive der Freiburger Figuren als eine Bereicherung und Vermannigfaltigung der in Straßburg entwickelten besser verständlich, als wenn man diese für eine Verdorrung der Freiburger Formen halten wollte. Christs Ansetzung der mit dem Stil des Freiburger Heiligen Grabes zusammenhängenden Skulpturen in Rottweil und Gmünd bereits um 1330 und die daraus folgende Rückdatierung der Freiburger ist, wie wir glauben, ebenfalls nicht zu halten. An die Skulpturen des Freiburger Heiligen Grabes hatte auch Schmitt selber, wie wir meinen, mit Recht bereits den Kirchzartener Grabstein angenähert (Städel-Jahrbuch II, S. 135), dessen Existenz

für eine Datierung jener bereits um 1330 keineswegs günstig ist. So glauben wir, daß die älteren Ansetzungen Schmitts besser fundiert waren als die neuen. Nur in einem stimmen wir gerne mit Christ überein, nämlich in der stärkeren Bewertung des Freiburger Einflusses auf die schwäbische Plastik, gegen den der Straßburger an Bedeutung in der Tat sehr zurücksteht.

Die Figuren am Turm oktogon werden jetzt von Schmitt (Got. Skulpturen des Freiburger Münsters I, S. 57) entgegen seiner früheren Meinung für älter als das Heilige Grab gehalten. Wir glauben, daß auch hier die frühere Meinung die besser zu begründende ist, daß in dem „freieren Stil der Fialenengel (und auch der Propheten) eine Auflockerung und Verwilderung des straffen Stils“ zu sehen ist, um es mit Schmitt selber zu sagen. Unser Hauptgrund ist, daß die Turmplastik dem Stil des gewiß erst um 1350 arbeitenden „Meisters der Gmünder Verkündigung“ (vgl. Abschnitt IX) besonders nahe verwandt ist. Dessen persönlicher Handschrift kommen vor allem einige der von Schmitt abgebildeten Wasserspeier unmittelbar nahe (Schmitt, T. 101–105). Und daß z. B. ein weiblicher Kopf wie der bei Schmitt auf Tafel 103 älter als die Köpfe der Frauen am Heiligen Grabe sei, will uns ausgeschlossen erscheinen. Zu dieser Konsequenz aber führt die neue These mit Notwendigkeit.

Über die sächsisch-thüringische Gruppe, deren Zusammenhänge mit Freiburg zuerst von A. Wolters (Beiträge zur Geschichte der Skulptur im Halberstädter Dome, Halle 1911) gesehen wurden, vgl. Herb. Kunze: Die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Sachsen und Thüringen, S. 11 ff. u. S. 53 ff.!

DER ROTTWEILER APOSTELMEISTER UND DER MEISTER DER ROTTWEILER TYMPANA

Der Name „Apostelmeister“ ist wiederum von P. Hartmann geprägt. Aber auch hier müssen wir die von ihm gegebene Oeuvregrenzung berichtigen, vor allem, indem wir den Meister der Rottweiler Tympana als eigene Persönlichkeit abspalten. Hartmanns „Apostelmeister“ steht zu dem „Prophetenmeister“ in einem Schulzusammenhange. Er soll sich „später aus der gemeinsamen Schule und ihrer Tradition herausgelöst“ haben. Das ist auch unsere Meinung. Einen Zusammenhang Rottweils mit dem Stil des Freiburger Heiligen Grabes hat erst O. Schmitt (Freiburger Münsterblätter XV, S. 17 und Städel-Jahrb. II, S. 135) vermutet, ohne freilich eine wirkliche Fixierung und Abgrenzung des Freiburger Einflusses innerhalb der Rottweiler Skulpturen zu versuchen.

Die Treppentürmchenreliefs sind von P. Hartmann und im Anschlusse an ihn von Dehio im Handbuche sehr gepriesen worden. Freilich soll „eine gröbere, unsicher den genialen Zügen der Komposition nachtastende Hand“, nämlich die des ausführenden Apostelmeisters, ihre Schönheit arg entstellt haben, „wenn auch eine verständige Leitung dafür gesorgt hat, daß das Werk nicht ganz und gar verpfuscht worden ist“. Wir können die gefälligen Kompositionen nicht so hoch einschätzen und sehen nicht die Notwendigkeit einer personalen Trennung zwischen Entwurf und Ausführung ein.

Zur Frage der stilgeschichtlichen Herkunft des Apostelmeisters und des Meisters der Rottweiler Tympana. Gewisse Einzelmotive wie der Gewandzipfel

mit dem vor allem in den Rottweiler Tympana so stereotyp wiederkehrenden Saum-ornament lassen eine Verbindung mit dem Stil der von Otto Schmitt bereits für die Herleitung der Katharinenkapelle-Figuren herangezogenen Reliefs an den Chorkapellen von Notre Dame in Paris möglich scheinen (vgl. Abb. 149 u. Schmitt, Straßburg I, Abb. 23 u. 24!) Es mag dann dahingestellt bleiben, ob die Verwandtschaft die in Einzelformen zwischen den Rottweiler Tympana und dem Stil des Prophetenmeisters besteht, nicht doch vielleicht nur durch das sich in Rottweil ergebende Zusammenarbeiten zweier aus verschiedener Überlieferung herausgewachsener Meister zu erklären ist. Ist dem so, dann wäre der Apostelmeister, der dem Prophetenmeister innerlich doch zu nahe steht, um ihn von diesem ganz loslösen zu können, schon sehr frühzeitig durch den Stil der Rottweiler Tympana beeinflusst worden. Im großen und ganzen wird man seine Tätigkeit später als die des Prophetenmeisters, etwa von 1340—1350 ansetzen müssen.



149. Himmelfahrt Mariae

Paris, Notre Dame, außen am Chor

SKULPTUREN DER HEILIGKREUZKIRCHE IN SCHWÄBISCH-GMÜND

Zur Datierung. Wie der Rottweiler Turm, so ist auch das Langhaus der Gmünder Kreuzkirche durch Secker (Die frühen Bauformen der Gotik in Schwaben, S. 62) u. E. etwas zu früh angesetzt worden. Der Hinweis auf die 1336 begonnene Hallenkirche in Herrenberg legt noch in keiner Weise die Annahme nahe, daß der Baubeginn der Gmünder früher liegen müsse. Warum kann nicht Gmünd nach Herrenberg gebaut worden sein? Ebenso ist Hartmanns Argumentation für die Gmünder Westportalmadonna nicht zu halten, diese Figur sei zwischen die Rottweiler und die Augsburger zu setzen. So eng sind die Zusammenhänge zwischen den Madonnen gewiß nicht. Zudem hat Hartmann gar nicht gesehen, daß die Gmünder Figur wohl kein Stück alte Oberfläche mehr aufweist. Wir glauben die gesamte Gmünder Plastik und nicht nur die Reliefs in die 1340er Jahre und wohl eher in die zweite als in die erste Hälfte setzen zu müssen, da die im folgenden Abschnitt behandelte Gruppe der Verkündigung bereits das Freiburger Heilige Grab voraussetzt, und da zwei der an der Gmünder Langhausplastik beschäftigten Meister auch noch an dem 1351 begonnenen Chore nachweisbar sind.

Zur Interpretation der Darstellung des Todes Mariä, vgl. Hartmann, a. a. O. S. 27. Hartmanns Auffassung stellt Forderungen an die Komposition, die vielleicht einem Werke späterer Zeit, aber nicht einem des 14. Jahrhunderts angemessen sind.

Zum Reliefstil der Gmünder Chorportale vgl. auch die ausgezeichneten Analysen bei Hartmann, S. 43 ff.! Über das sehr problematische Fragegebiet etwaiger italienischer Einflüsse vgl. ebendort S. 99! Zur Entwicklung der Reiterzüge in der Darstellung der Anbetung der Könige, vgl. Pinder: Die deutsche Plastik, S. 79 ff.! Hartmann unterscheidet mit Recht einen Meister des Südportals und einen des Nordportals und nimmt innerhalb dieser Gruppen wieder verschiedene und verschiedenartige ausführende Hände an. Es fällt uns freilich schwer, die in der Qualität so differierenden Streifen des Weltgerichtsreliefs auch nur im Entwurfe einem einzigen Meister zuzutrauen.

Die Statuen am Südportal. Außer den zwei auf S. 227 ff. analysierten Propheten ist noch ein dritter vorhanden, der im Stil etwas abweicht. Eine vierte Figur ist gar aus Holz. Neben der Portalbucht standen ein kreuztragender Christus, den zwei ersten Propheten verwandt, und ein Schmerzensmann. Da das vorliegende Buch nicht mehr als eben einen Ausblick auf das um 1350 Beginnende zu geben beabsichtigt, werden diese Figuren hier ebensowenig behandelt wie die Ausläufer und Fortsetzer des „Gmünder“ Stils, für die wir auf die Darstellung Hartmanns verweisen müssen. Über eines der Freiburger Portale vgl. man den schönen Aufsatz von Vöge in den Freiburger Münsterblättern XI, 1915, S. 1!

DER MEISTER DER GMÜNDER VERKÜNDIGUNG

Die Verbindung der Verkündigungsgruppe mit Freiburg ist auch bereits in der obengenannten Besprechung der Schmittschen Publikation der Straßburger Skulpturen

durch Christ hervorgehoben worden, der mit Recht außer an die Skulpturen des Heiligen Grabes auch an die leider sehr zerstörten Engel der Turmfialen erinnert hat. Der persönlichen Handschrift des Meisters stehen vielleicht die Wasserspeier: Schmitt, Freiburg, Tafel 101–105, am nächsten, von den großen Figuren unsere Abb. 108.

Eine knappe Darstellung des gegenwärtigen Standes der Parlerfrage findet sich bei W. Pinder, *Die deutsche Plastik*, S. 67, wo auch die wichtigste Literatur angeführt ist.

Die Anbetung der Könige in St. Lorenz zu Nürnberg ist des öfteren abgebildet, etwa bei Bier, *Nürnbergisch-Fränkische Bildnerkunst*, Tafel 10, 11. Dort ist die Madonna irrtümlich mit den Königen gleichzeitig datiert.

AUSBLICK: INDIVIDUUM UND WIRKLICHKEIT IM SPÄTMITTELALTER

Für die Probleme der neuen Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, vgl. auch die Darlegungen in den Aufsätzen des Verfassers: „Schreine und Schranken“, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1926, S. 65, und „Masaccio“, *Belvedere*, 1926, S. 167! Die ideenreichen Erörterungen von Max Dvořák: *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei* (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, S. 43) verwischen leider die Grenzen zwischen dem hochmittelalterlichen und dem spätmittelalterlichen Weltbilde.