

Kotal, Albert

## Zur Genesis der spätgotischen Plastik Mitteleuropas

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1970-1971, vol. 19-20, iss. F14-15, pp. [155]-166*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110800>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ALBERT KUTAL

Brno

## ZUR GENESIS DER SPÄTGOTISCHEN PLASTIK MITTELEUROPAS

Für spätgotisch wird gewöhnlich diejenige Malerei und Plastik Mitteleuropas gehalten, die nach der Auflösung des schönen Stils entstanden ist<sup>1</sup> und sich unter dem überwältigenden Einfluß der neuen niederländischen Kunst konstituiert hat. Dies Periodisation ist schwerlich auf die Geschichte der Architektur anwendbar. Es wird allgemein angenommen, daß die Wurzeln der spätgotischen Architektur viel weiter zurückreichen; meistens werden sie in der Zeit und im Schaffen Peter Parlers gesucht,<sup>2</sup> der mit der Tradition des linear expressiven Stils gebrochen und einen kühnen Vorstoß in die Welt des einheitlichen, kontinuierlichen und unendlichen Raums unternommen hat. Die materielle Hülle des Innenraums ist für ihn nicht eine unüberbeschreibbare Grenze, sonder eher dessen quantitativ unterschiedener Bestandteil, der von ihm geformt wird und eine Übergangszone zum unendlichen Raum bildet. Kontraste zwischen den von Licht überfluteten und den in Schatten gehüllten Partien, wie sie sich im Chor des Prager Domes oder besonders in der Bartolomäuskirche in Kolín geltend machen, weisen in diese Richtung ebenso, wie die frei im Raum laufenden Rippen der goldenen Pforte und der Sakristei von St. Veit, das Eindringen dessen Mittelschiffsraumes in das Triforium, das mit der Fensterzone zu einer einheitlichen Lichtquelle zusammengewachsen ist, oder die gekreuzten Rippenenden, die in der glatten Mauer des Durchganges des Altstädter Brückenturmes ohne Übergang verschwinden, ganz zu schweigen von der vereinigenden Funktion der Netzgewölbe, die zu einem rein künstlerischen Problem werden. All dies wurde im späten 15. und beginnenden 16. Jahrhundert zu einer berausenden Raumfantasie gesteigert, die in Böhmen ihren Höhepunkt in der Wladislawzeit erreichte und ihre Fortsetzung im böhmischen Hochbarock fand. Ist aber die Situation in der Malerei und in der Bildhauerei, die uns hier besonders angeht, gänzlich verschieden? Mit anderen Worten, ist die Plastik der Parlerzeit ohne Nachwirkung geblieben und sind die Grundprinzipien, auf denen sie aufgebaut war, mit dem Ende des Stils aus der Welt geschaffen worden? Und gehen die Impulse zur Entstehung der spätgotischen Plastik Mitteleuropas ausschließlich von den Niederlanden aus? Im Folgenden soll die Legitimität dieser Frage demonstriert und mit einigen Bemerkungen zu ihrer Beantwortung angeregt werden.

Als Ausgangspunkt unserer Erwägungen soll uns eine beachtenswerte spätgotische Madonna dienen, die 1930 aus der Olmützer Sammlung Primavesi in die Mährische Galerie in Brünn gelangt ist. Sie stand bis 1905 in einer Nische des Hauses Nro 27 der Sarkandergasse in Olmütz und trug in der Höhlung an der Rückseite einen Zettel mit der Aufschrift: *Josephus Franciscus Wolny Sile-*

---

<sup>1</sup> In der deutschen kunstgeschichtlichen Literatur wird meistens der Terminus *weicher Stil* gebraucht, der den Charakter dieser Kunst nicht ganz angemessen sein dürfte. Außerdem wird er in der tschechischen Literatur zur Benennung der böhmischen Malerei und Plastik des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts angewendet, deren Grundeigenschaft er ausgezeichnet ausdrückt. Dagegen wird die Kunst um 1400 wirklich als schön empfunden und ihre Werke werden in den zeitgenössischen Quellen auch als schön bezeichnet.

<sup>2</sup> So z. B. Hans Jantzen, *Die Gotik des Abendlandes*. Köln 1963.

sus Fridencensis Anno 1709 Mense Julio. Ihre Entstehung im mährischen (oder mährisch-schlesischen) Gebiet kann als sicher gelten, denn sie steht mit anderen mährischen Werken ihrer Zeit in enger stilistischen Verbindung. Sie wurde in der Literatur mehrmals behandelt, am ausführlichsten von A. Liška und J. Krčálová, die sie in die Nähe des Hans von Olmütz rückte, der einige Jahre in Zürich und Konstanz arbeitete und 1479 nach Olmütz rückkehrte und dort vielleicht den hervorragenden Olivenberg der Mauritzkirche schuf.<sup>3</sup>

Die ungelöste Frage der Autorschaft und stilistischer Abstammung steht jedoch nicht im Mittelpunkt unseres Interesses. Dagegen sind einige motivische und kompositionelle Eigenschaften der Statue für uns von Wichtigkeit. Unter ihnen verdient die Position und Bewegung des verhältnismäßig großen Kindes besondere Aufmerksamkeit. Es dreht sich nach vorne dem Zuschauer zu, hebt seine rechte Hand zum Segen und hält mit seiner gesenkten Linken den Zipfel des Schleiers, der — vom Kopf Mariens fallend — ihren Hals und ihre linke Schulter in einer schwingvollen Linie umkreist und in der Hand des Kindes endet. Seine gekreuzten Beine werden von der linken Hand der Mutter gestützt, und zwar so, daß der Daumen die Partie unter dem Knie berührt, wogegen die übrigen Finger den diagonal aufsteigenden Saum des Mantels halten. Die Rechte Mariens greift das Kind unter seinen linken Arm, wobei die Finger leicht in die Haut eindringen. Diese Bewegungskonstellation ähnelt auffällig der Krumauer Madonna.<sup>4</sup> Nur die gekreuzten Beine kommen dort nicht vor, sind aber im Umkreis der Krumauer Madonna nicht unbekannt, wie das die Madonna in Altenmarkt bezeugt.<sup>5</sup> Auch ist der Kopf des Kindes — entgegen dem Krumauer — leicht nach links gebeugt und seine Achse stimmt ungefähr mit der Bewegung des Kopfes Mariens überein, der etwas stärker zur rechten Schulter geneigt ist; die unterschiedliche Ponderation der Marienfigur wirkt sich hier aus, denn im Gegensatz zur Krumauer Statue trägt die Olmützer Madonna das Kind ober dem Spielbein. Auch das ist für unsere weiteren Betrachtungen nicht ohne Belang.

Was aber besonders hervorgehoben werden muß, ist die Tatsache, daß die Olmützer Skulptur zu jenen Statuen zählt, die irgendwie mit dem Stich L 79 des Meisters E. S. zusammenhängen.<sup>6</sup> Besonders zahlreich sind Marienbilder dieser Art am Oberrhein, sie kommen aber auch anderswo vor, am Mittelrhein, in Schwaben, Bayern, Tirol usw. Insgesamt hat Hessig 31 solcher Madonnen gefunden. Seither hat die Forschung noch weitere Statuen, die in diesen Zusammenhang gehören, festgestellt und auch geographisch hat sich die Wirkungszone des Typs erweitert. Er ist auch in Lothringen zu finden.<sup>7</sup>

Über den Zusammenhang zwischen der Olmützer Madonna und dem Stich

<sup>3</sup> A. Liška, *Moravská madona kolem roku 1500* [Eine mährische Madonna um 1500]. Sborník Národního muzea v Praze A XXI, 1967, 311 ff.; J. Krčálová, *Příspěvek k poznání díla Hanuše z Olomouce* [Beitrag zur Kenntnis des Werkes von Hans von Olmütz]. Umění IV, 1956. — — ff.; Th. Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500*. Harmondsworth 1966, 216/91, hält sie für niederösterreichisch.

<sup>4</sup> A. Kotal, *České gotické sochařství 1350—1450* [Böhmische gotische Skulptur 1350—1450]. Praha 1962, Abb. 148 ff.

<sup>5</sup> Kotal, l. c., Abb. 138.

<sup>6</sup> E. Hessig, *Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik*. Berlin 1935, 47, Abb. 24.

<sup>7</sup> H. G. Hofman, *Die Lothringische Skulptur der Spätgotik*. Saarbrücken 1962, 186 ff., Abb. 158. Am kölnischen Niederrhein hat H. Appel, *Studien zur niederrheinisch-kölnischer Plastik der Spätgotik I*. Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXIV, 1962, 247, den Einfluß des Stiches an einigen Statuen festgestellt.

können keine Zweifel bestehen. Das charakteristische Aufraffen des Mantels, dessen Saum eine wirkungsvolle Diagonale bildet, der dreieckige Zipfel des Mantels, der links vom diagonalen Saum die Schenkel Mariens bedeckt, die mächtigen brüchigen Horizontalfalten, die die linke Hüfte Mariens umgeben, wogegen auf der Gegenseite lange Vertikalfalten zur Erde fallen, diese und andere Motive bezeugen die Verwandtschaft beider Werke ganz klar, wobei außer Zweifel steht, daß der Stich älter ist. Bedeutet das aber, daß die Statue vom Stich abhängig ist? Aus folgenden Gründen muß daran gezweifelt werden: 1. Obzwar die Komposition des Mantels der Marienstatue obenso orientiert ist wie im Stich, ist das Kind auf der entgegengesetzten Seite plaziert; 2. Trotzdem ist es ober dem Spielbein angebracht; 3. Im Gegensatz zum Stich sitzt es nicht, sondern ist halbliegend dargestellt und wird von beiden Händen der Mutter getragen.

Wenn wir nun die Madonnen, die vom angeführten Stich des Meisters E. S. angeregt wurden, oder — genauer — ihm verwandte Züge aufweisen, betrachten, finden wir, daß auch dort die Motive des Stiches kombiniert, variiert und mit Motiven anderer Herkunft vermengt wurden. Auch dort wird das Kind einmal halbliegend und von den beiden Händen Mariens gehalten, ein anderes mal auf einer Hand sitzend dargestellt. Meistens sind die liegenden Kinder größer als die sitzenden, was für die Genesis des Motivs nicht ganz ohne Bedeutung ist. Zu den erstgenannten gehört unter anderen auch das Kind der Dangolsheimer Madonna,<sup>8</sup> die zu den hervorragendsten Werken der oberrheinischen, wahrscheinlich Straßburger Plastik der späten sechziger Jahre zählt und die Anregungen, die aus dem Straßburger Schaffen Gerhaerts von Leyden ausgegangen sind, weiterführt und zugleich neue Wege einschlägt. Auch hier gibt es unzweifelhafte Beziehungen zum Stich, aber die Komposition (auch des Mantels) ist seitenverkehrt und das lustig sich bewegende Kind ist liegend wiedergegeben. Die Vermutung, daß der Stich nach der Dangolsheimer Madonna gearbeitet wurde, die in der Seitenverkehrtheit der Komposition begründet zu sein schien, scheint unbegründet zu sein, weil sich der Stecher das interessante Bewegungsmotiv des Kindes zu wiedergeben kaum entgehen ließe.<sup>9</sup> Da auch das umgekehrte Verhältnis nicht anzunehmen ist, ist mit einem gemeinsamen Vorbild zu rechnen.

Wie bekannt, sah Pinder im Hintergrunde der Dangolsheimer Statue „ein Stück vom östlichen Typus“ und nahm an, daß der Stecher des Blattes L 79 eine „schöne“ Madonna, ähnlich dem berühmten Breslauer Marienbild, kannte und ihre Grundidee weiterentwickelte.<sup>10</sup> Der Entwurf Pinders, die Statue und den Stich genetisch von einer östlichen Madonna vom Typ der Breslauerin abzuleiten, scheint nicht breitere Zustimmung gefunden zu haben und H. D. Hofmann<sup>11</sup> lehnt ihn (wenigstens was den Stich anbelangt) strikt ab. Doch ist, glaube ich, die These Pinders nicht einfach von der Hand zu weisen.

Versuchen wir sie zu überprüfen. Die Dangolsheimer Maria ist ebenso wie die Breslauer unterlebensgroß und beide sind mit höchster Präzision vollplastisch ausgearbeitet. Trotz der zahlreichen Verbindungen zwischen Vorder- und Rückseite sind sie beide für die Vorderansicht bestimmt. Diese Vorderansicht scheint

<sup>8</sup> Hessig, l. c., Taf. 28a, 29b, Abb. 18.

<sup>9</sup> Das Problem ist ausführlich bei Hofmann, l. c., 185 ff., behandelt worden.

<sup>10</sup> W. Pinder, *Die deutsche Kunst vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance II*. Wildpark—Potsdam 1929, 385; *Zur Vermittlerrolle des Meisters E. S. in der deutschen Plastik*. Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907—1937, 1938, 60 ff.

<sup>11</sup> Hofmann, l. c., 99.

auf den ersten Blick nicht viel Analogien zu bieten. Aber eine nähere Betrachtung entdeckt Ähnlichkeiten im Konzept wie auch in einzelnen Motiven, die nicht übersehen werden dürfen. Die Komposition der Draperie ist in beiden Fällen auf dem Prinzip der Asymmetrie aufgebaut: die strikte Abgrenzung des Umrißes durch steil hängende Falten unter dem Kinde wird auf der anderen Seite durch diagonale und horizontale Falten abgelöst, welche die rechte Hüfte Mariens umgeben und das Auge des Beschauers von vorne nach rückwärts führt. Der breite Saum des Mantels steigt in jäher Diagonale zu den Beinen des Kindes empor. Da das Dangolsheimer Kind aber größer und tiefer in den Umriß der Mariengestalt eingebettet ist, verläuft dort die Diagonale steiler und ihr Höhepunkt ist etwas nach links in die Mitte der Figur gerückt. Von dieser Stelle hängt nach rechts der uns schon bekannte dreieckige Zipfel, der an allen Statuen, die irgendwie mit dem Stich E 79 des Meisters E. S. zusammenhängen, vorkommt, aber der Breslauer Madonna fehlt. Dadurch ist ein hochgezogenes Dreieck entstanden, das eine stark zentralisierende Wirkung hat und zur synkopischen Komposition der Breslauer Madonna im Gegensatz steht. Ein sehr ähnliches Kompositionsmotiv ist für die bekannte Wittingauer Madonna<sup>12</sup> charakteristisch, wo es freilich ganz im Geist des schönen Stils ausgeführt wurde. Diese gehört stilistisch in den Umkreis der Krumauer Madonna, hat aber einige Motive von der Thorn-Breslauer Gruppe übernommen. Das ist eine Erscheinung, die im Schaffen der Bildhauer des schönen Stils üblich ist, insbesondere in seiner späteren Phase, wo auch die Tendenz zur Zentralisation des Aufbaues stärker hervortritt. Nun ist nicht uninteressant, daß die Wittingauer Madonna mit der rechten Hand das Beinchen des Kindes stützt und zugleich den Mantel emporhebt, ein Motiv, das in auffallend ähnlicher Weise bei der Dangolsheimer Madonna wiederholt wird. Noch ein sehr charakteristisches und aufschlußreiches Merkmal der Dangolsheimerin muß hervorgehoben werden: das schwere Kind ist über dem Spielbein plaziert, eine kausalwidrige Lösung, die in der gotischen Plastik nur ausnahmsweise angewendet, vom Meister und der Werkstatt des Meisters der Thorner und Breslauer Madonna<sup>13</sup> aber konsequent gebraucht wird. Auch der Verlauf der Körperachse ist sehr verwandt: die leichte Abwendung des Kopfes Mariens vom Kinde, das starke Ausbiegen der rechten Hüfte, die schräge Stellung des Spielbeines, das paradoxerweise die ganze enorme Last zu tragen scheint. Endlich muß auch die Rückseite erwähnt werden,<sup>14</sup> wo der Mantel in große vertikale Falten gegliedert ist, die an den Seiten Schüsselfalten bilden und deren mittlere sich ober dem Sockel spaltet und überschlägt. Die Übereinstimmung beider Figuren, der Breslauer und Dangolsheimer, kann hier bis ins Einzelne verfolgt werden. Nur fehlen der Dangolsheimer Figur die Schüsselfalten links und die Mittelachse ist noch durch den Zipfel des Kopftuches hervorgehoben. Das reichhaltige, den ganzen Rücken deckende Haar kommt zwar an Madonnen der Thorn-Breslauer Gruppe nicht vor, Ansätze dazu können aber an der hl. Katharina des Nationalmuseum in Posen festgestellt werden (die — wie in anderen — auch in dieser Hinsicht der Iglauer Katharinenstatue folgt).<sup>15</sup> Die Art, wie in Dangolsheim das Kind von der Mutter mit beiden Händeln gehalten wird, ist der Thorn-Breslauer Gruppe fremd und ist eher den Madonnen aus dem Umkreis der Krumauer Madonna ähnlich. Sie

<sup>12</sup> K u t a l, l. c., Abb. 158.

<sup>13</sup> K u t a l, l. c., Abb. 171.

<sup>14</sup> *Sammlung Dr. Oertel — München. Versteigerungskatalog*, Berlin 1913, Taf. 104.

<sup>15</sup> K u t a l, l. c., Abb. 175, 154, 155, T XVI d.

stammt aus der böhmischen Malerei der 2. Hälfte des 14. Jahrhundert und kann bis in die Zeit nach 1350 verfolgt werden: ihr ältestes erhaltenes Beispiel in der Tafelmalerei ist das kleine Madonnchen in Boston,<sup>16</sup> das freilich — den damals in Böhmen herrschenden Gowohnheiten entsprechend — im entgegengesetzten Sinn orientiert ist. Die Grundidee der schönen Madonnen des Krumauer Typs ist hier schon gegeben: das große, diagonal liegende Kind, das sich nach vorne dreht und von beiden Händen Mariens getragen wird, die Parallellität der Köpfe, das kindlich Liebliche des Ausdrucks. Voll ausgebildet erscheint diese Art des Tragens in der St. Veit-Madonna und besonders in den Marienstatuen des Meisters der Krumauer Madonna, der sie von der älteren böhmischen Malerei übernommen hat.<sup>17</sup> Allerdings wurde die Position und Bewegung des Dangolsheimer

<sup>16</sup> A. Matějček, *Česká malba gotická, deskové malířství 1350—1450* [Böhmische gotische Malerei, Tafelmalerei 1350—1450]. Praha 1950, Taf. 51. Hier treffen sich Motive, die schon etwas früher in den Werken des Meisters von Hohenfurt und seines Umkreises vereinzelt vorkommen, vgl. die Madonnen von Vevří, Strahov, Glatz, Matějček, l. c., Taf. 26, 27, 30.

<sup>17</sup> Wichtig sind die Gesten Mariens: Die linke Hand greift unter den linken Arm des Kindes und die rechte stützt es unter dem linken Knie, wobei die Finger den Oberschenkel berühren. Die Finger beider Hände sind in die weichte Haut des Kindes eingesunken. Wird diese Kostellation in den Originalarbeiten der Gruppe (Altenmarkt, Pilsen, Krumau) und deren Nachahmungen (Hallstatt-Prag und die übrigen Salzburger Kopien — Kotal, l. c., Taf. 139, 141, 148, 152) streng eingehalten, werden die Gesten des Kindes freier behandelt. Nun ist diese Komposition auf böhmische Marienstatuen und auf solche, die von ihnen beeinflußt wurden beschränkt. In Frankreich wird im 14. Jahrhundert fast ausschließlich der Typ des auf dem linken Arm der Mutter sitzenden Kindes gebraucht und das auf beiden Händen Mariens liegende Kind kommt fast ausschließlich an Statuen der stillenden Muttergottes vor (z. B. Menewille-le-Bingard, Musée des Arts Décoratifs, Paris, Musée de Lille — L. Lefrançois-Pillion, *Les Statues de la Vierge à l'Enfant dans la Sculpture Française au XIV<sup>e</sup> siècle*, Abb. 18, 33, 45). Auch hier ist aber die Aktion der Hände anders gestaltet, meistens so, wie es im italienischen Trecento üblich war, daß nämlich das Bein des Kindes von oben angefasst wird. Die Hände sind also im Gegensinn orientiert. Diese Schema wird auch im 15. Jahrhundert benutzt, jetzt allerdings auch bei Statuen, deren Maria nicht stillt (z. B. Paris, Louvre, Marigny-le Cahouet — G. Troesch, *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters*. Frankfurt a. M. 1940, Abb. 280, 282; vgl. auch die Madonnen in Saint-Thibault in Joigny und in Saint-Genest in Flavigny-sur-Ozecin, Claude Schaeffer, *La Sculpture en Ronde-Bosse au XIV<sup>e</sup> siècle dans le Duché de Bourgogne*. Paris 1954, Abb. 16a, b).

Ausnahmen von dieser Norm sind, soweit mir bekannt ist, äußerst selten. So in einer Miniatur der Petites Heures du Duc de Berry, Paris, Bibl. nat. lat. 18014, fol. 120, die M. Meiss, *French Painting in the Times of Jean de Berry*. London 1967, Abb. 121 (vgl. auch Abb. 123), Pseudo-Jacquemart zuschreibt. Allerdings ist zu erwägen, ob hier nicht böhmischer Einfluß mitgewirkt hat. In Anbetracht der Beziehung, die seine Kunst mit dem Meister des Paramentes von Narbonne verbindet, erscheint das keineswegs als unwahrscheinlich (vgl. Meiss, l. c., 179 ff, auch 125 ff). Nach Meiss, l. c. 334, ist die Handschrift spätestens 1388 fertiggestellt worden. An das Krumauer Schema erinnert auch eine Madonna der Sammlung L'Honeux (?), die F. Burger, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*. Berlin-Neubabelsberg 1913, Abb. 100k, für französisch hält.

In der niederländischen Malerei des älteren 15. Jahrhundert kommt das Motiv des von beiden Händen der Mutter getragenen Kindes öfter vor, allerdings in einer Ausführung, die von dem oben beschriebenen böhmischen Schema stark abweicht. Bei Rogier van der Weyden und seinem Umkreis ist es nicht gerade selten, aber die Motivation weicht vom böhmischen Schema merklich ab. Teilweise sind das, der französische Tradition folgend, säugende Marien (Max Friedländer, *Die altniederländische Malerei II*, 1924, Abb. 108a, 108b), aber auch die übrigen unterscheiden sich vom Krumauer Schema dadurch, daß sich die Kinder nicht nach vorne drehen und daß die Position der Hände keineswegs den böhmischen Gewohnheiten entspricht (Friedländer, l. c., Nr. 35, 110a). Diesen am nächsten ist das zuletzt angeführte Bild (besonders was die linke Hand Mariens betrifft), aber auch hier ist die Rechte, wie bei Rogier üblich, unter den Oberschenkel und die Hüfte des Kindes geschoben, sodaß sich

Kindes bedeutend geändert: es dreht sich zwar, nicht aber in kontinuierlicher Spirale nach vorne, sondern plötzlich nach hinten und mit dem Kopf wieder zum Beschauer. Eine Veränderung hat gegenüber der im Krumauer Kreis üblichen Art auch das Motiv des Tragens erfahren: die rechte Hand Mariens stützt nicht den Schenkel des Kindes, sondern seinen Fuß; das ist aber eine Lösung, die wir schon von der Wittingauer Madonna kennen. Dem Formgefühl des schönen Stils fremd ist dagegen das malerische Motiv des Kopftuches, das über den Kopf des Kindes geworfen ist. Auch hier hat aber der Meister auf ältere Vorlagen zurückgegriffen, wie Pinder<sup>18</sup> gezeigt hat, als er auf die Hammersthaler Muttergottes in der hl. Geistkirche in München verwies, die er für nahe der Kunst Jakob Kaschuers hält.<sup>19</sup>

Obzwar also das Kind der Dangolsheimer Maria für unsere Beweisführung einige Schwierigkeiten bietet, kann mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, daß der Schnitzer eine Madonna in der Art der Breslauerin kannte und daß er über die böhmische Plastik um 1400 überhaupt gut informiert war. Sollten aber über diese Verbindung noch Zweifel bestehen, kann sie noch von anderer Seite untermauert werden. Der schon oft genannte Stich des Meisters E. S. unterscheidet sich von der Dangolsheimer Madonna — unter anderem — dadurch, daß das Kind nur von einer Hand Mariens getragen wird. Sitzend berührt es mit der rechten Hand den Apfel, den ihm Maria mit einer präziösen Geste der langfingerigen linken Hand reicht. (Ähnlich ist auch die rechte, tragende Hand unglaublich elegant.) Wenn wir jetzt noch bemerken, daß das Kind seine linke Hand auf den Daumen der linken Hand Mariens legt, und diese Dreihändegruppe mit der betreffenden Partie der Madonna von Thorn<sup>20</sup> vergleichen, stellen wir einen Grad der Übereinstimmung fest, der schwerlich ohne Kontakt zwischen beiden Werken erklärt werden kann. In diesem Zusammenhang ist es vielleicht nicht ohne Bedeutung, daß die regelmäßigen Locken des Knaben, die im Werk des Meisters E. S. nicht gerade oft vorkommen, weitgehend mit denen des Thorner Kindes übereinstimmen.

Was von der Dangolsheimer Madonna gesagt wurde, gilt also auch für den Stich. Der Stecher kannte eine Statue oder mehrere Statuen des Thorn-Breslauer Typs und hat einige Motive dieser Abstammung und ihre Kombinationen in sei-

---

die beiden Hände berühren. Außerdem tasten die Finger das Kind kaum an, als wäre es federleicht. Es ist klar, daß auch die ähnlichsten Lösungen dieser beiden Kunstlandschaften ein gewaltiger künstlerischer und motivischer Unterschied trennt, der es unmöglich macht, sie zu verwechseln. Das gleiche gilt auch für Dierick Bouts (Friedländer, l. c. III, 1925, Nr. 11, 15), der übrigens in seinen Madonnen an Rogier anknüpfte.

Da auch bei Robert Campin und Jan van Eyck keine nähere Analogien gefunden werden können, kann die Situation folgendermaßen formuliert werden: Es gibt zwar in den Niederlanden ähnliche Lösungen des Motivs des von beiden Händen Mariens getragenen Kindes, die aber dennoch klar vom böhmischen Schema unterschieden werden können. Daraus ergibt sich die Möglichkeit auch in der deutschen und der ganzen mitteleuropäischen Bildhauerei des 15. Jahrhunderts zu erkennen, wo die genetische Linie nach den Niederlanden und wo sie nach Böhmen führt.

Im Gegensatz zur Krumauer Gruppe gehören die Kinder des Meisters der Thorner Madonna einem konservativeren Typ an, der die französische Tradition des 14. Jahrhunderts weiterführt.

<sup>18</sup> Pinder, l. c., Abb. 303.

<sup>19</sup> Es ist nicht ausgeschlossen, daß sich hier die Tradition der Kunst des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts erhalten hat, wo das Motiv des Einhüllens — im Einklang mit dem Hang zur vereinheitlichung der Masse — eine große Rolle spielte, Vgl. z. B. die Madonnen von Konopiště und Hrádek, K u t a l, l. c., Abb. 29, 26.

<sup>20</sup> K u t a l, l. c., Abb. 170.

nem Stich angewendet. Entgegen dem Schnitzer hat er aber keine Elemente der Krumauer Gruppe übernommen.

Wie kam es dazu, daß diese zwei hervorragende oberrheinische, wahrscheinlich Straßburger Künstler, welche die Kunst des großen Reformators Gerhaerts von Leyden gut kannten, für das Moderne, das die niederländische Kunst brachte, volles Verständnis hatten und in ihrem Geist arbeiteten, in den späten sechziger Jahren oder um 1470 zu Vorbildern gegriffen haben, die zwei Generationen zurücklagen? Es ist anzunehmen, daß sie in ihnen etwas fanden, daß ihren Vorstellungen entsprach und ihren Bestrebungen entgegenkam; wir werden darauf später noch zurückkommen. Jedenfalls haben sie aber reichlich Gelegenheit gehabt, Werke in der Art böhmischer Madonnen kennen zu lernen. Nach allen Verwüstungen der folgenden Jahrhunderte zeugt noch heute eine ziemlich große Anzahl von Statuen davon, daß böhmische Madonnentypen in der oberrheinischen Gegend in der ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts gut bekannt waren.<sup>21</sup>

Da ist z. B. die Madonna in der Pfarrkirche in Kenzingen,<sup>22</sup> die sehr genau die Hauptlinien der Breslauer Komposition wiedergibt, ausgenommen das Kind, das der Thorner Variante des Typs näher gewesen zu sein scheint. Statt des üblichen Apfels reicht Maria dem Kinde eine Traube, ähnlich der Maria in der Servatiuskirche in Maastricht,<sup>23</sup> die übrigens den Thorner Typ mit größter Treue nachahmt. Der symbolische Sinn des Motivs hat sich etwas verschoben. Das Kopftuch Mariens und ihre Krone fehlen heute und die Bewegung des Kindes wirkt etwas plump, da seine Arme und sein linkes Bein neu sind. Trotz einiger Abweichungen im Detail, trotz Abschwächung der räumlichen Differenzierung und des veränderten psychologischen Klimas, dem das ursprüngliche aristokratische Raffinement nicht mehr entsprach, war der Meister der Kenzinger Madonna tief von einem Vorbild aus dem Umkreis des Thorn-Breslauer Meisters beeinflusst. Etwas freier hat sein Vorbild der Schnitzer der Marienfigur in der Wallfahrtskirche in Mariental<sup>24</sup> behandelt. Er hat die Proportionen hochgezogen, den Wurf der Draperie etwas vereinfacht und verhärtet, verflacht und ornamentalisiert. Die Komposition ist aber die gleiche und das Kind hat sogar das Motiv der linken Hand, die den Zipfel des Mantels hebt, beibehalten. Und doch führt der Stammbaum des Jesusknaben nicht nach Breslau, sondern in die Umgebung des Meisters der Krumauer Madonna. Alles, was die Bewegung des Kindes und die Art, wie es getragen wird, betrifft, kam von dort. Entgegen der Meinung Clasens,<sup>25</sup> der das Vorbild der Statue für rheinisch hält, muß sie als späte Nachfolgerin der Breslauer Madonna gelten. Die Datierung von Geisler<sup>26</sup> in das dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts scheint den Stilistischen Tatsachen zu entsprechen. Als dritte möchte ich die Madonna in Lippach bei Markdorf nennen, die Pinder<sup>27</sup> in die vierziger Jahre datiert und sie vom Westen ableitet.

<sup>21</sup> Das gilt auch für Statuen anderer Thematik, z. B. für die Vesperbilder, vgl. A. K u t a l, *Les problèmes limitrophes de la Sculpture tchèque au tournant de 1400*. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university (SPFFBU) XVII, 1969, F 13.

<sup>22</sup> I. Geisler, *Oberrheinische Plastik um 1400*. Berlin 1957, Abb. 58.

<sup>23</sup> K. H. Clasen, *Die Schönen Madonnen, ihr Meister und seine Nachfolger*. Königstein i. Taunus, 1957, Abb. S. 30.

<sup>24</sup> Geisler, l. c., Abb. 56.

<sup>25</sup> K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen*. Berlin 1939, 190.

<sup>26</sup> Geisler, l. c., 46.

<sup>27</sup> Pinder, l. c., Abb. 320.



Seine Ansicht, daß hier der Versuch unternommen wurde, „durch diagonales Hochwogen der Form die Symmetrie des weichen Stiles zu überwinden“ ist irreführend. Denn es kann kein Zweifel bestehen, daß auch da im Hintergrund der Typ der Breslauer Madonna steht. Allerdings ist hier ein wichtiger Grundsatz der Thorn-Breslauer Gruppe aufgegeben worden: das Kind sitzt ober dem Tragbein der Maria und ihr Haupt hat sich deshalb auf die Seite des Kindes geneigt. Das ist derselbe Vorgang, der sich in der südböhmischen Madonna in Kájov,<sup>28</sup> die ebenfalls der Zeit der Verhärtung und Auflösung des schönen Stils angehört, abgespielt hat.

Die Zahl und Treue der oberrheinischen Nachbildungen und Variationen der böhmischen Vorbilder läßt darauf schließen, daß dort die böhmische Bildhauerkunst der Zeit um 1400 gut bekannt war. Das ist kaum verwunderlich, denn es sind Nachrichten erhalten, daß damals aus Prag Bildwerke nach Straßburg geliefert wurden.<sup>29</sup> Auch hat Johannes Hültz, der Nachfolger Ulrichs von Ensingen und Voller der hohen Turmes der Straßburger Kathedrale, in seinem verschollenen Riß von 1419 eine Madonna gezeichnet, die motivisch und stilistisch dem Umkreis des Meisters der Krumauer Madonna entstammt. Desgleichen ist die Madonna auf dem Riß Ulrichs von Ensingen in Bern nicht von böhmischen Reminiszenzen frei.<sup>30</sup> Außerdem lassen sich für einige oberrheinische sitzende Madonnen die gleichen Verbindungen vermuten. Ich möchte wenigstens auf die Statuen in Hüttenheim (Kapelle am Grasweg) und im Deutschen Museum in Berlin (aus der Gegend von Freiburg) verweisen.<sup>31</sup> Verwandtschaftliche Beziehungen zu Brabant wurden hier festgestellt,<sup>32</sup> aber überzeugendere Analogien können in Böhmen gefunden werden, wie das z. B. der Vergleich der unteren Partien beider Bildwerke mit der Pietà in der Ignatiuskirche in Iglau<sup>33</sup> bezeugt.

In diesem Zusammenhang verdient auch die Statue des hl. Simon aus der Apostelgruppe im Chor in St. Theobald in Thann genannt zu werden.<sup>34</sup> Die Beziehungen der Thanner Chorstatuen zu den Aposteln im Chor der St. Martenskerk in Hal bei Brüssel treten zwar klar zutage,<sup>35</sup> doch erinnert die Komposition des hl. Simon stark an die Breslauer Madonna. Daß hier Verbindungen mit der böhmischen Plastik nicht auszuschließen sind, geht schon daraus hervor, daß in Thann parlerisch geschulte Hände gearbeitet haben.<sup>35a</sup>

Diese Beziehungen zu Böhmen sind allerdings nicht nur für den Oberrhein bezeichnend. Wenn wir uns nur auf das Rheingebiet beschränken, finden wir auch am Mittelrhein eine Menge von Marienstatuen aus der ersten Hälfte des

<sup>28</sup> Kotal (1962), I. c., Abb. 213.

<sup>29</sup> 1414 wurde der Kathedrale ein Vesperbild, ein Werk der Prager Junker, und 1410 wahrscheinlich eine Statue des Kreuztragenden Christus, deren Autor Michael Böhme hieß, gewidmet. Vgl. O. Schmitt in U. Thieme — F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste* XIX. Leipzig 1926, 338 ff.

<sup>30</sup> Geisler, I. c., Abb. 15, 14.

<sup>31</sup> Geisler, I. c., Abb. 37, 36.

<sup>32</sup> Geisler, I. c., 18.

<sup>33</sup> Kotal, I. c., Abb. 162.

<sup>34</sup> Geisler, I. c., Abb. 65.

<sup>35</sup> Geisler, I. c., 25 ff.

<sup>35a</sup> Vielleicht kann der Einfluß des Types noch weiter nach dem Westen verfolgt werden. Vgl. z. B. die Madonnen in der Pfarrkirche in Rupt (Hofmann I. c., Abb. 40) und im Detroit Institute of Art, die P. Verdier (*The International Style*, Walters Art Gallery Baltimore, Ausstellungskatalog 1962, Nr. 80) mit Maria und Johannes vom ehemaligen Lettner der Kirche St. Hypolite in Poligny vergleicht (Troeschler I. c., Abb. 334, 345).

15. Jahrhunderts, die böhmische Bildwerke nachahmen.<sup>36</sup> Von den zahlreichen erhaltenen Beispielen sollen hier wenigstens einige genannt werden. So zeigt z. B. die Analyse der steinernen Madonna des Kölner Domes, daß ihr Meister Motive verschiedener böhmischer Marienstatuen der Zeit um 1400 angewendet und zu einer neuen kompositionellen Einheit verbunden hat.<sup>37</sup> Das Kind ist unzweifelhaft pilnerisch und wird infolgedessen über dem Standbein von beiden Händen der Mutter gehalten, der Wurf der Draperie ist dagegen vom Typ der Breslauer Madonna abgeleitet. Trotzdem ist ein Werk entstanden, das viel vom sinnlichen Reiz, der Lieblichkeit und der räumlicher Dynamik vermissen läßt, die für die weit zurückliegenden Vorbilder kennzeichnend sind. Viel enger hält sich an den Breslauer Typ die kleine Eichenholzmadonna des Schnütgenmuseums in Köln,<sup>38</sup> die von H. P. Hilger<sup>39</sup> als aus der Nachfolge der Rathauspropheten und des Saarwerdenmeisters stammend betrachtet wird. Diese Bindung an ältere Kölner und niederländische Tradition (vgl. z. B. den Hochaltar in St. Sauveur in Hackendover) soll keineswegs bestritten werden, aber die Übereinstimmung einzelner Motive und der Gesamtkomposition mit der Breslauer Madonna ist so eindeutig, daß an einem Kontakt zwischen beiden Bildwerken nicht gezweifelt werden kann. Ein Echo dieses Typs ist auch in der Madonna aus Nideggen im Erzbischöflichen Museum in Köln zu spüren und auch das Muttergottestorso aus der Karthäuserkirche im Schnütgenmuseum<sup>40</sup> scheint nicht ganz von ihm unberührt geblieben zu sein, obzwar es möglicherweise in die Nähe des Saarwerdenmeisters gehört und seine formale Genesis nach den Niederlanden weist. Mit den südlichen Niederlanden wird auch die Madonna des Palander-Altars von 1429<sup>41</sup> verbunden, deren Kind aber kaum nur zufällig genau die Position des Jesuskindes in Altenmarkt einnimmt, die man vergebens im niederländisch-französischen Gebiet suchen würde.<sup>42</sup>

Allerdings beginnen sich hier in einigen Fällen die Grenzen zwischen Ost und West zu verwischen. Möglicherweise sind wir hier an jener Grundschrift des internationalen Stils gelangt, die beiden Sphären gemeinsam war und auf älteren französischen oder französisch-niederländischen Voraussetzungen beruht.<sup>43</sup> Kann aus dieser gemeinsamen Grundlage die formale Struktur der Johannes-

<sup>36</sup> Vgl. Fußnote 21.

<sup>37</sup> *Marienbild in Rheinland und Westfalen*. Ausstellungskatalog. Essen 1968, Nr. 78.

<sup>38</sup> Vgl. Fußnote 37, Nr. 80

<sup>39</sup> H. P. Hilger, *Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes*. Essen 1961, 114, 128.

<sup>40</sup> Hilger, l. c., Abb. 137, 138.

<sup>41</sup> Hilger, l. c., 112, Abb. 129.

<sup>42</sup> Ebenso ist die Muttergottes in der Deutschordenskirche in Frankfurt a. M., der Schlußstein mit Madonna in St. Andreas in Köln und andere Skulpturen dieser Gegend ohne Kontakt mit der mitteleuropäischen und speziell böhmischen Plastik kaum zu erklären. Vgl. Hilger, l. c., Abb. 151, 140. Vielleicht gehört in den Bereich der Kölner Plastik auch die obengenannte Madonna in der Servatiuskirche in Maastricht und die Piëta in der Liebfrauenkirche daselbst, die freilich sehr östlich wirkt. Vgl. W. Krönig, *Die Vesperbilder in Münstereifel und Düsseldorf*. Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege XXVII, 1967, Abb. 48.

<sup>43</sup> Ich möchte in diesem Zusammenhang z. B. auf die Verwandtschaft der motivischen und kompositionellen Mittel, die die Marienstatue der Verkündigung in Ecouis (Hilger, l. c., Abb. 97) mit den Madonnen des Meisters der Thorner Madonna verbindet, aufmerksam machen. Hilger (l. c., 89) bringt die Gruppe in Ecouis mit der Apostelreihe in Ste. Croix in Bernay in Verbindung und zählt sie dem Beauneveukreis zu. Analogien sind auch in den Aposletstatuen und den drei Königen in Hal zu finden, die vielleicht ebenso dieser Richtung angehören. Vgl. R. Hamann, *Spätgotische Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal*; in P. Clemen, *Belgische Kunstdenkmäler I*, München 1923, besonders Taf. 28, Abb. 221.

figur im Chor des Aachener Domes<sup>44</sup> erklärt werden, deren Bewegungsschema, Aufbau und Ponderation doch auffällig mit der Düsseldorfer, aus Venedig<sup>45</sup> stammender Madonna übereinstimmt, die eng mit der Thorn-Breslauer Gruppe verwandt ist? Die Johannesstatue gehört zu den unsignierten Aposteln des Chores, welche die Tradition des internationalen Stils weiterführen, hebt sich aber von den übrigen Statuen der Gruppe durch die betonte Schwingung des Körpers und klare Faltenführung ab, die eben an die schönen Madonnen des Thorn-Breslauer Typs erinnern. Auch der Kontrast zwischen den breiten Flächen des Gewandes und den plastisch präzisen Wulsten der Schüsselfalten zeigt in diese Richtung. Freilich fehlt der Aachener Figur die für die böhmischen Statuen charakteristische räumliche Differenzierung und weit in den Raum auslaufende Linienbewegung. Die Geschlossenheit der Masse, die sie kennzeichnet, paßt gut in die Zeit, in der sie entstanden ist, d. h. wahrscheinlich in die zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts. Außerdem erinnert sie an ältere Werke der franko-vlämischen Bildhauerei, wie z. B. an die schon genannte Maria in Ecouis. Trotzdem steht, glaube ich, fest, daß die nächsten Analogien im Umkreis der böhmischen Kunst um 1400 gefunden werden können. Übrigens sind auch in den anderen drei Figuren dieser Gruppe Elemente enthalten, die der böhmischen Skulptur des schönen Stils nicht fremd sind und eine Berührung mit ihr keineswegs ausschließen. Dem Versuch Hilgers, die Vorfahren dieser Skulpturen im franko-vlämischen Gebiet, z. B. in Bernay zu suchen, kann gewiß zugestimmt werden,<sup>46</sup> obzwar dort antikisierende Züge auftreten, die in Aachen ohne Nachhall geblieben sind. Sind aber die Analogien, die in der böhmischen Kunst festgestellt werden können, nicht doch noch überzeugender, wenn z. B. der Aachener hl. Peter<sup>47</sup> mit dem hl. Bartholomäus auf der Rückseite der Auferstehung Christi des Meisters des Wittingauer Altares verglichen wird?<sup>48</sup> Die böhmische Komponente kann auch in Aachen nicht ganz außer Acht gelassen werden. Unter dem überwältigenden Einfluß der französisch-niederländischen Kunst haben sich ihre Reste, glaube ich, doch erhalten.

Dieses Ausklingen einer alten Tradition, die mehr und mehr vom Zustrom westlichen Einflusses überdeckt wird, kann als fortschreitender Prozeß des Vergessens aufgefasst werden,<sup>49</sup> der den Ausgangspunkt eventuell bis zur Unkenntlichkeit verwandelt, da er mit ihm keinen direkten Kontakt mehr hat. Dagegen müssen Werke wie die Dangolsheimer Madonna oder der Stich des Meisters E. S. als Ausdruck einer bewußten Rückkehr in die Vergangenheit, als Erinnerung

<sup>44</sup> Hilger, l. c., Abb. 12.

<sup>45</sup> Kotal, l. c., Abb. 139.

<sup>46</sup> Hilger, l. c., 89 ff.

<sup>47</sup> Hilger, l. c., Abb. 9.

<sup>48</sup> Matějček, l. c., Taf. 102.

<sup>49</sup> Das ist z. B. der Fall Jakob Kaschauers, dessen Freisinger Madonna typologisch als Kombination des Thorn-Breslauer und Krumauer Typs gelten muß. Auch die Frühwerke Hans Multschers sind kaum ohne Berührung mit böhmischer Kunst zu erklären — vgl. z. B. die Madonna der Pfarrkirche in Kanzach (A. Schädler, *Beiträge zum Werk Hans Multschers*. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, 1969, 40 ff., Abb. 2). Das Grundschema der Komposition kann vom Thorner Marientyp abgeleitet werden. Aufschlußreich ist besonders der Vergleich mit den Madonnen der Sammlung Bührle in Zürich und der Städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf (Kotal, l. c., Abb. T XVIIb, 139). Da das Kind ober dem Tragbein angebracht ist, ist in Kanzach die Komposition des Gewandes seitenverkehrt und das Haupt Mariens ist dem Kinde zugeneigt. Übrigens wird auch die Mitwirkung Multschers im Chor des Aachener Domes erwogen — vgl. Hilger, l. c., 15, 112, 121, 124, A. Schädler, *Die Frühwerke Hans Multschers*. Diss. München 1952. Die Dissertation Schädlers war mir nicht zugänglich.

betrachtet werden. Künstler, die in der westlichen Tradition fest verwurzelt waren und von ihr ausgegangen sind, haben Vorbilder gewählt, die in ihrer Zeit als unmodern, als überholt galten. Im gewissen Sinne mußten sie aber doch aktuell gewesen sein. Diese Aktualität beruhte sicher nicht nur im Vorhandensein von Werken dieser Art in den Rheinlanden, also in der Gelegenheit, sie kennen zu lernen, denn diese kann in das aktuelle Geschehen nur dann eingreifen, wenn sie sich als nutzbar erweist. Auch ist kaum anzunehmen, daß der Ruhm dieser Vorlagen allein die oberrheinischen Meister dazu bewogen hat, in weit entlegener Vergangenheit Inspiration zu suchen. Es ist zwar bekannt, daß die Prager Junker, die möglicherweise als Autoren der hervorragendsten schönen Madonnen anzusehen sind, bis tief in das 16. Jahrhundert verehrt wurden und daß in Deutschland im späten 15. Jahrhundert theoretische Werke entstanden sind,<sup>50</sup> die ihre Baukunst rühmten; es ist auch nicht ausgeschlossen, daß sich die Werke böhmischer Meister in Straßburger Dom besonderer Aufmerksamkeit erfreuten. Alldas sind aber nur Vorbedingungen, nicht aber Ursachen dieses Rückkehrens zu den längst verschütteten Quellen des schönen Stils. Vielmehr muß eine innere Verwandtschaft vorhanden gewesen sein, die zu dieser Wahl führte und Brücken über den Zeitraum von mehreren Generationen schlug.

Wenn wir von einzelnen Motiven und ihrer Kombinationen (d. h. der Komposition) absehen, die oben aufgezeigt wurden und gewiß nicht entscheidend in diesen Prozeß eingegriffen haben, insofern sie nicht selbst als Träger einer gewissen künstlerischen Auffassung gewertet werden können, so ist das vor allem das verwandte Raumgefühl, das hier eine wichtige Rolle spielte. Denn die böhmische Plastik um 1400 war ebenso wie die parlerische und postparlerische Architektur für Raumwerte eingenommen. Diese Tendenz setzt sich schon seit der Mitte des 14. Jahrhunderts im steigendem Maß durch und führt zu einer merklichen Abschwächung der Grenzen zwischen festen Dingen und ihrer nichtdinglicher Umgebung, also zur quantitativen Differenzierung der Außenwelt. Am Ende des Jahrhunderts trat zwar wieder die abstrakte, die Kontinuität der optischen Welt störende Linie in den Vordergrund, aber das Interesse für den Raum wurde nicht abgeschwächt. Das statische Bild der Wirklichkeit, das unter italienischem Einfluß nach 1350 zu entstehen im Begriff war, wurde zu gleicher Zeit von einer neuen Dynamik abgelöst, die das Bildgefüge als einen kontinuierlichen Strom auffasste, der auf die Gesetze der Ponderation, d. h. des Ausgleichs zwischen Last und Stütze, nicht achten mußte und die Teile zu Fragmenten des Ganzen machte. Dieser Strom wird von der Körperbewegung, die in einer Doppelkurve verläuft und einen komplizierten Umriß erzeugt, vor allem aber von der Draperie getragen, deren plastisch mächtige Falten in reversiver Bewegung in den Raum auslaufen und ihn einfangen. Die rhythmische Organisation der Körpermasse wurde hier in die dritte Dimension überführt. Hinzugefügt muß werden, daß dadurch Raumschichten entstehen, in denen nicht nur die festen Teile, sondern auch die Leere ihre formerzeugende Rolle spielt — am besten zu sehen an der Krumauer Madonna, deren Meister das zukunftsreiche Motiv des Emporliebens des Mantels in diesem raumwirkenden Sinne auszunutzen wußte.

Es ist also kaum verwunderlich, daß die Oberrheinischen Meister um 1470 gerade von Werken dieser Art und Richtung angezogen wurden. Es war eine

<sup>50</sup> Mathäus Roritzer, *Büchlein von den Fialen Gerechtigkeit*. Regensburg 1486, Schmuttermayer, *Fialenbüchlein*. Nürnberg, zwischen 1484 und 1489.

richtige Wahlverwandtschaft, die sie dazu bevoegen hat, Kontakt mit einer Kunst aufzunehmen, die zwar in einer gänzlich verschiedenen sozialpsychologischen Lage geboren wurde, doch aber Elemente enthielt und Prinzipien entwickelte, die sich in der Zukunft als fruchtbar erweisen sollten.<sup>51</sup>

#### KE GENEZI POZDNĚGOTICKÉ PLASTIKY STŘEDNÍ EVROPY

Východiskem úvahy je rozdílnost názorů na počátky středoevropské pozdní gotiky v dějinách architektury na jedné a sochařství a malířství na druhé straně: kdežto v architektuře jsou tyto počátky hledány většinou v době a díle Petra Parléře, jsou v sochařství a malířství kladeny až do doby po konci krásného slohu. Na příkladu rytiny L 79 mistra E. S. a madony z Dangolsheimu, významných hornorýnských představitelů nizozemsky orientované pozdně gotické plastiky z doby před nebo kolem 1470, dovozuje autor, že měl krásný sloh při formaci sochařství této doby význačnou úlohu. Navázav na starou tezi W. Pindera (pozdější literaturou opuštěnou), podle níž autoři obou jmenovaných děl navázali na sochu druhu Vratislavské madony, potvrzuje autor novými zjištěními její platnost. Zkoumá pak, jak došlo k tomuto ovlivnění uměním o dvě generace starším. Vysvětlení nalézá jednak v silném vlivu, který české sochařství krásného slohu vykonávalo na porýnskou plastiku prvních desetiletí 15. století, jak o tom svědčí četné dodnes zachované příklady, jednak v příbuznosti výtvarného názoru, zejména pokud jde o pojetí prostoru.

---

<sup>51</sup> Für die Revision des deutschen Textes bin ich Herrn Dr Jiří Groag, Brünn, mit Dank verpflichtet.