

duktion und dergleichen —, wie sie noch bei Bode in erster Reihe stehen, zurückgeschoben. Keine Erschöpfung, sondern eine Umlagerung der Formen, kein Abfall, sondern eine Vorbereitung weiteren Aufstiegs vollzieht sich in der Plastik dieser Epoche. Nachdem die Großbildnerei des 13. Jahrhunderts auf der Basis neuer Architekturgestaltung sich von dem Zwange tektonisch-ornamentaler Bildungsweise für immer freigemacht und wahrhaft plastisches Körpergefühl in ihren Meisterschöpfungen (Naumburg, Bamberg, Straßburg) entwickelt hat, beginnt im 14. Jahrhundert, wie bereits die späteren Straßburger Bildwerke erkennen lassen, eine Verschiebung der optischen und geistigen Aufnahmefähigkeit einzutreten, die einen allmählichen Richtungswechsel der gesamten Produktion bedingt. Diese Entwicklung erscheint zunächst wohl als eine rückläufige. Die Bildhauerei kehrt zu der durch die lebhaften Kontraste betonter Körperlichkeit im 13. Jahrhundert aufgehobenen Einheit des Blocks zurück und unterwirft sich von neuem dem Gesetz der Fläche. Ihr Stil wird wieder linear, aber nicht mehr geometrisch, wie im 12. Jahrhundert, sondern kalligraphisch, »die Figur schreibt sich gleichsam vor die Wand«. Das ist der wahre Erklärungsgrund für die oft so seltsamen Kurvaturen der Gestalten und Gewänder im 14. Jahrhundert. Sie bedeuten unzweifelhaft eine Herabminderung des Körperwerts im plastischen Sinne, zugleich aber eine offene Bekundung des Willens zum Flächenschmuck, d. h. zur Malerei. Und dieser Antrieb wird allmählich der herrschende. Er bedingt weiterhin auch eine gänzlich veränderte Auffassung des Gegenständlichen: statt der Konzentration auf die Einzelgestalt das Drängen nach Verbindung und Handlung, nach Vorgang und Erlebnis, und wäre es selbst nur das Spiel einer Gewandfalte. »Ein warmes und üppiges Gefühl für Bewegung quillt hervor.« Die volle Konsequenz zieht erst das neue Jahrhundert in der alles beherrschenden malerischen Auffassung und in der nun entwickelten Kunst einer raumgestaltenden, Bewegungssillusion schaffenden Kunst der Malerei selbst. Aber schon die Plastik des beginnenden Fünfzehnten denkt ihre besten Gestalten — man braucht nur an Claux Sluter zu erinnern — als Bilder. Im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts vermag darum auch nur die Grundkraft der Malerei selbst die verschiedenen Bildhauerschulen mit vorwärts zu schieben: sie steigen auf, wo sie mit einer aufblühenden Malerei verbunden sind, wie in Mainz und Nürnberg; in Würzburg, wo diese Verbindung fehlt, tritt schon um 1430 eine Erstarrung ein, und erst unter ganz andersartigen Antrieben vermochte sich hier am Ende des Jahrhunderts in Riemenschneider eine kurze Nachblüte zu entfalten.

Greifswald.

Max Semrau.

H. Fetzter, Einleitung in die plastische Anatomie für Künstler. Mit 18 Tafeln und ebensoviel Pausen. Tübingen, Verlag der H. Lauppschen Buchhandlung, 1911.

Das Werkchen ist aus der Praxis des anatomischen Unterrichts an der Stuttgarter Künstlerakademie hervorgegangen und für den Gebrauch von Kunstschülern und Künstlern bestimmt. So weit ein Laie darüber zu urteilen vermag, wird es diesem Zwecke namentlich auch durch die klaren und schönen Zeichnungen, denen jedesmal eine Pause mit eingeschriebenen Bezifferungen beigegeben ist, in vollem Maße entsprechen. Nur wenn in der Einleitung vom Texte des Buches gerühmt wird: »er ist durchaus deutsch, um den Künstler in der geistigen Auffassung des Stoffs nicht durch eine ihm fremde Namengebung zu behindern und zu stören« — so hätte sich dieser löbliche Standpunkt wohl noch folgerichtiger durchführen lassen. Ausdrücke wie das stets wiederholte inseriert, Funktion, ferner proniert, supiniert,