UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Erhart und Gerhart

urn:nbn:de:hbz:466:1-41887

Visual Library

architektonischer Innenrahmungen, wie sie besonders deutlich beim Wurzacher Altare wahrzunehmen waren. Beide Arten liegen aber noch in den 60er Jahren miteinander im Kampfe.

Den Reichtum dieser Zeit kann man vorübergehend auf sehr scharfe Gegensätze bringen, aber keineswegs auf ein einziges Paar, sondern auf deren eine ganze Reihe. Die sehr verschiedene Stellung der Künste, von der schon so oft zu reden war, wird sich darin deutlich offenbaren. Die längere Erfahrung der Plastik, die ihre klassische Zeit schon hinter sich hat, ihr höheres Alter, läßt die Malerei jünger, anfängerhafter erscheinen. Tatsächlich hat diese sich mit anderen (und für sie sehr *neuen!)* Fragen abzugeben als die Plastik. Die Eroberung des Raumes steht ihr zu großen Teilen noch bevor, und sie hat manche Kinderkrankheiten durchzumachen da, wo die Plastik manchmal eher schon in einer Überreife steht. Gerade den Deutschen ist die reine Raumdarstellung (die man mit *Landschaft* ja nicht verwechseln möge!), als Folge der ihnen von Natur aus nicht liegenden *Anerkennung des Betrachters* (Bd. II, S. 199 ff.) schwierig und stellenweise gefährlich geworden. Ein Künstler wie jener des Erfurter Regler-Altares, der mit altertümlicher Kühnheit die Gestaltenbegegnung der Raumdarstellung überordnete, konnte großartigere, das will hier sagen: der damaligen Plastik gleichartigere, gleich*wertigere* Wirkungen erreichen, als viele zeitgenössische Maler, die Neueres erstrebten und darum zwischen Raumerschließung und Gestaltengedränge in schweren Zwiespalt gerieten.

MEISTER UND WERKE

ERHART UND GERHART

Die *Gestalt* — sie hatte eine viel ältere Geschichte in sich. Bei ihr handelte es sich — für ein Volk, das mehr als 200 Jahre vorher die Blüte des staufischen Zeitalters erlebt hatte — durchweg schon um Späterscheinungen. In der Plastik ist auch die Spannweite der Gegensätze noch um einige Grade mächtiger. Erhart und Gerhart

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

um 1464 — etwas derart „Unvereinbares" im gleichen Jahre wird es in der Malerei doch schwerlich geben (Abb. 1, 2, 3). Wirksam ist zunächst die immer vorstellbare Gleichzeitigkeit von an sich ein für alle Male gegebenen Grundmöglichkeiten menschlichen Schaffens, aber dieses Mal ist auch besonders deutlich die Ungleichzeitigkeit gerade des Gleichzeitigen: der Straubinger Meister vertrat etwas Altgewordenes, Gerhart war ein bahnbrechender Genius des Neuen. Gerhart wird eigene Betrachtung zu widmen sein, Erhart dürfen wir unter unseren besonderen Bedingungen nach kurzem Vergleiche verlassen. Ein erster Blick schon auf das Straubinger Zeller-Grabmal und auf Gerharts Straßburger Büsten läßt den Unterschied nicht nur der Begabung, sondern des geschichtlichen Alters spüren. Wir dürfen gewiß nicht vergessen, daß außer den Begabungen auch die Aufgaben höchst verschieden sind, daß man von einem Grabmal nicht das gleiche erwarten darf wie von einer Büste an einem Fenster, von einem Relief nicht das gleiche wie von einer vollrunden Ausführung. Dies alles eingerechnet, bleibt immer noch eine Aussage von geschichtlichem Werte. Das Zeller-Grabmal bezeugt eine *vergreiste Kunst!* Das liegt nicht einfach am Boden Straubings. Dieses ist bis dahin wenigstens durchaus nicht „Provinz", sondern eine alte Hochburg der Grabmalskunst; der Ulrich Kastenmayr allein genügt, um daran erinnert zu werden (Bd. II, Abb. 73). Auch ist Erhart bei allem Abstande von dem Genie Gerharts keineswegs ein schlechter Künstler. Aber in ihm denkt sich eine Richtung der Konrad-Witz-Zeit bis zur Vergreisung zu Ende. Das „Leben" soll hier erstarren! Es ist nicht einfach Mangel des Könnens, sondern zunächst Entscheidung des Wollens, wenn die Geraden des Rahmens ihre Starre auf die Gestalt, selbst (verschoben) auf den Kopf, namentlich aber senkrecht auf die Falten übertragen. Die Steilfalten sind fast schon Kanneluren. Die Härte des Steines ist hier ein Wert. Jene *Undurchdringlichkeit des tektonischen Kernes,* von der im vorigen Bande die Rede war, eine Form des Willens weit eher als ein Versagen des Könnens — in *diesem* Augenblicke erscheint sie greisenhaft! Denn sie *hat* schon abgeleistet, was sie sollte. Sie sollte zu ihrer Zeit — so wenigstens glauben wir sehen zu dürfen — die Aufweichung der Gestalt bekämpfen, die im Wesen des vorangehenden Stiles gelegen war. Ihre Härte, die *Abwehr* war, hatte

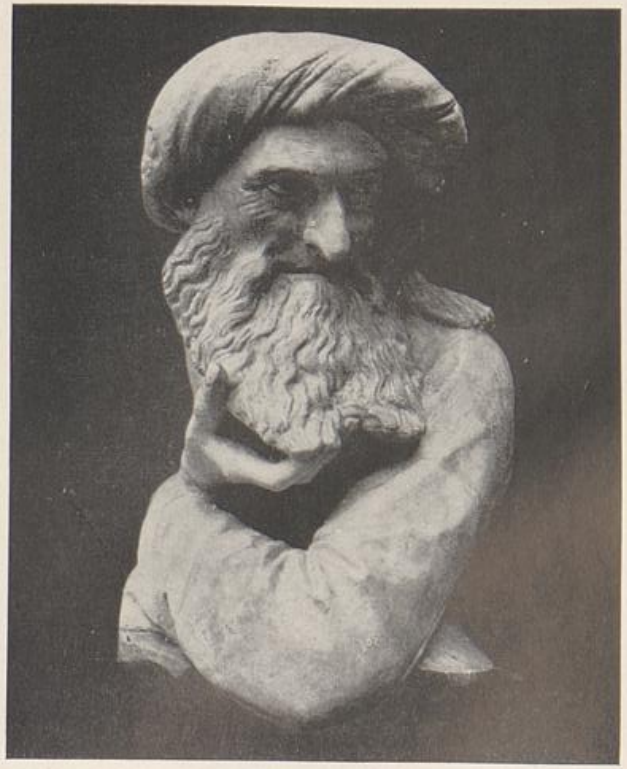
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auch den Formen der Oberfläche steinerne Gratigkeit gesichert. Nun aber das Gestrige tot war, starb auch das Heutige für ein entgegengesetztes Künftiges. Bei Gerhart ist es da! Der aus Holland kommende Meister, geschult wohl an niederländischen Formen, wie Utrecht oder Tournay sie uns überliefern, hatte spätestens in Trier reichsdeutschen Boden betreten, um ihn nie mehr zu verlassen. Daß er erst hier sein Wesentliches fand, kann kein Zufall, muß vielmehr aus seinem Innersten, könnte sogar aus seiner uns nicht bekannten blutmäßigen Abstammung bedingt sein: etwas sprang ihm jedenfalls in Deutschland entgegen, das er in sich trug, und das war nichts Holländisches, es war gerade alles das, was drüben weniger galt. Nur wer die „Naturnähe", den „Realismus" als Gerharts eigentlichen Beitrag zu unserer Kunst sehen wollte, dürfte an den westlichen Boden als entscheidend denken (ob Gerhart holländischen Blutes war, wissen wir überhaupt nicht; als „Straßburger" ging er nach Österreich und war doch kein Oberrheiner; „von Leyden" bezeichnet mit Sicherheit nur die letzte Stadt, wo der Künstler vor Trier ansässig war; später nannte er sich „von Leyen"). Mit der Naturnähe hätte man das Wesentliche nicht gesehen, das weit mehr in der neuen Form verwickelten Sehens gelegen war; und die ist unverkennbar innerdeutsch. Von dem Augenblicke an, wo wir den genialen Mann sicher ins Auge fassen, von 1462 an, wo er das Trierer Grabmal des Erzbischofs von Sierck mit Namen und Zahl bezeichnet, wo er auch offenbar die schöne Madonna des Trierer Dom-Kreuzganges, die Berliner Anna Selbdritt geschaffen hat, von da an über Straßburg, Konstanz und Baden-Baden, von 1463 bis 1467, bis zur Berufung nach Wien und dem (wahrscheinlich recht frühzeitigen) Tode um 1473 ist Gerhart, über alle Naturnähe hinaus, der stärkste Träger der *fließenden Formverschränkung* geworden. Sie aber ist ein Grundsatz oberdeutscher Kunst, der namentlich in Dürers Jugendzeit um 1480 höchste Kraft gewonnen und noch des großen Genius „Offenbarung Johannis" durchdrungen hat, nachdem er vorher schon die gewaltigsten Altäre unserer alten Kunst bestimmt. Nicht Holland hat Gerharts Form geantwortet, Deutschland aber hat sie begeistert aufgenommen; es hatte sie *erwartet*, es hatte ihr verwandte schon selbst geprägt, und nicht weniger als im Westen auch im Osten. Hier war

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

1. Meister Erhart, Grabmal des Caspar Zeller, 1464, Straubing

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



2, 3. Nikolaus Gerhart, Büsten von der Straßburger Kanzlei, 1464

überall die innere Bereitschaft, die tätige Vorbereitung reichlich gleich stark. Im Nördlinger Altare, in Grasser, in Stoß, in der Donau-Kunst war das starke „Echo" viel mehr als Echo, es war eigenste Entfaltung — beweisbar: *nichts* hat ihr im Niederländischen entsprochen! Der Oberrhein hat nur auf Grund seiner gewachsenen Eigenart und obendrein unter unmittelbarstem Eindruck des Meisters die feinsten und gründlichsten Prägungen gefunden. Sie reichen von den Kupferstichen des E. S. über die Schongauers, über die Dangolsheimer Maria, über Hohnau und Lautenbach bis zum Nördlinger Meister, der wohl ein am Oberrhein geschulter Nürnberger war, und bis zu Lorenz Luchsperger in Wiener-Neustadt nahe der ungarischen Grenze. Die Büste des „Grafen von Hanau", Gegenstück zu der unbeschreiblich bezaubernden „Bärbele", ist fast noch mehr als diese ein Wunder in der Aufweitung eines an sich kleinen Körperblockes bis zum Ausdruck räumlicher Kraftfülle. Die Gelegenheit des Fensterrahmens war gewiß günstig für eine gewagtere Form, aber nur der Genius Gerharts konnte sie gerade in dieser Weise und in solchem Maße nutzen. Es kann an Giovanni Pisanos Pistojeser Kanzel zurückgemahnen, wie hier der Körperblock raumdurchlässig gemacht wird. Raumdurchlässigkeit — das ist genau das Gegenteil jener Undurchdringlichkeit des tektonischen Kernes, wie noch Erharts Grabmal sie mit vergreistem Eigensinne behauptet hat. Der Hohlraum, der in fließender Verschränkung mit dem tastbar Belassenen sich durch den Stein seine Gänge wühlt, ist selber formwürdig geworden, er ist selber Form! Das ist von außerordentlichen Folgen geworden. Auf diesem Grundsatz — gleichgültig, ob etwa Erasmus Grasser je ein Werk des westlichen Genies gesehen — beruhen auch die Münchener Maruska-Tänzer von 1480. Die Rechte des Straßburger Alten, die nach dem Barte greift, kommt aus der gleichen Raumtiefe her, in die der linke Arm zurückgreift. Wir trauen dieser Tiefe weit mehr Inhalt zu als ihre wirkliche Ausdehnung. Sie vertritt das Unendliche, sie ist der spendende Raum selber, aus dem die Körper tauchen — mit Mitteln des Bildhauers etwas Ähnliches, wie es später Rembrandts Hell-Dunkel werden sollte: die *Fülle des Möglichen* überhaupt! Hier bewegt sich alles, ein Höchstmaß formalen Geschehens ist innerhalb eines Mindestmaßes von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Stoffmenge entwickelt, der Stoff Geist geworden, der Stein zum Raume. Was von links kommt, geht nach rechts und umgekehrt, was aus der Tiefe kommt, kreist in sie zurück, so wie in gewissen Uhren des Barocks unaufhörlich eine Metallkugel über spiralige Bahnen abwärts saust, verschwindet und von oben her alsbald überraschend wieder hervortritt, um immer weiter ihre Bahnen neu zu ziehen — *weltkörperhaft!* Diese Uhren setzen ein neues Gefühl vom Weltraume, das schon vollendete des Barocks voraus, die Taten Keplers und vor ihnen die des Kopernikus, des großen deutschen Altersgenossen Albrecht Dürers (geboren 1473). Aber auch jene noch ältere Zeit, von der hier die Rede ist, hatte jenseits der Kunst in den Tiefen des Denkens eine neue, der Gerhartschen verwandte Beschwingtheit erhalten, und auch sie von der Mosel her, wo uns der große plastische Genius zum ersten Male begegnet, der Mosel, die recht gut auch Gerharts erste Heimat noch vor Leyden gewesen sein könnte. Im gleichen Jahre, als Gerhart die Straßburger Büsten schuf, ging das Leben des großen Nikolaus von Cusa (Cues an der Mosel!) zu Ende, dessen „Docta Ignorantia" schon als Titel fast (die „gelehrte Unwissenheit"!) genügt, um die Kunst der Verschlingung, des Durcheinanderkreisens, der verschränkten Denkmöglichkeiten als Eigentum der Zeit zu offenbaren. Nicht daß der Künstler, der ähnlich formte wie der gläubig Philosophierende dachte, das geringste von dessen Leistung zu wissen brauchte! Er brauchte dies so wenig, wie Dürers Taten die Gedanken des Kopernikus, wie die Taten des Barocks die Einsichten Keplers als den Schaffenden bekannt voraussetzen, genau so wenig auch wiederum, wie die Denker zu ahnen brauchten, was an innerlich Verwandtem in den Künstlern geschah. Es *geschah*, nur in den verschiedensten Formen. Auch das höhere Denken der Erlesenen ist ein Geschehen; erst, wenn es das ist, empfinden wir Denken überhaupt als genial. Ein einheitliches Geschehen, das mit Wissen und Bekanntschaft auch nicht das geringste zu tun hat, ein von Einflüssen unabhängiges Wachstum, das Leben selber eben, trieb offenbar beim Denker das Denken, beim Künstler die Form in verwandte Richtung des Gestaltens. So konnte — über Deutschland hinaus gesehen, auf das ganze alte engere Europa des Westens und der Mitte — später auch Antoine Watteau malen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

so konnten gleichzeitig die Asams bauen, was ihr Altersgenosse Berkeley dachte: daß der Raum gar nicht wahrnehmbar, sondern nur suggerierbar (suggestible) sei — ein Traum! — und alle Gestalt nur Schemen. Auch da wußte sicher keiner vom anderen, aber Denken und Formen spendete das uns ewig geheimnisvolle Leben damals, vor dem großen Bruche der Aufklärungszeit, noch in unerklärbarer Anschaulichkeit als den noch gleichzeitigen Ausdruck des Einen, das es in allen Wandlungen ist. Erhart besteht, Gerhart genau entgegengesetzt, auf den Formen der niederen Geometrie, auch er natürlich, ohne das im geringsten zu wissen, zu wissen zu brauchen. Diese tauchen immer wieder auf (in rhythmischem Wechsel mit der Geltung höherer Mathematik), und niemals sind sie zufällig. Vermeer van Delft — besonders gegenüber Rubens, aber auch gegenüber Rembrandt deutlich — hat sie ebenso angewendet, wie der Klassizismus um 1800 sie der höheren Mathematik des Barocks entgegensetzte. Welche Art von Mathematik hinter den Formen einer Zeit steht, das ist kein Zufall, sondern unbewußtes Bekenntnis und Grundlage der Sprache im Sichtbaren. Darum sollte dies stets die erste Frage gegenüber Stilen sein: welche Mathematik steht dahinter, höhere oder niedere? Die Formen der höheren — bis an den Begriff der Zahl Unendlich — sind immer da zur Stelle, wo der Raum der Zeit sich nähert, also, wo es um Bewegung geht. Sie vollzieht sich für den stärksten Ausdruck gerne in Krümmungen höherer Ordnung. Das Wikingerornament lebt von ihnen — sicher: gänzlich unabhängig von einem bewußten mathematischen Denken der germanischen Vorfahren, das wir wenigstens von diesen Formen aus noch nicht anzunehmen brauchen —, die karolingische Kunst dagegen versagt sich ihnen durchaus. Der Hochbarock lebte von ihnen, der Klassizismus des 17. wie des frühen 19. Jahrhunderts hat sich ihnen versagt — sicher, wenigstens seit der Aufklärungszeit, nunmehr unabhängig von der Entwicklung des rein mathematischen Denkens selber, das seine eigenen Wege ging, seit die Einheit des Stiles zerbrach. Wo aber in niederer Geometrie gedacht wird, in Kreis und Kugel, Rechteck, Quadrat und Würfel, Pfeiler und Zylinder, Kegel und Pyramide, da können bewegungsunabhängige Formen entstehen, nicht nur sehr feste Rahmen, sondern auch innerhalb dieser

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Rahmen von ihnen unmittelbar bestimmte, nennen wir sie *rahmenverwandte* Formen. So ist es bei Erhart — damals noch! Bei Gerhart ist es gerade entgegengesetzt — damals schon! Insofern keimt bei Gerhart tasächlich eine hohe Möglichkeit späteren Barocks. Wie weit ging die Spannung in dieser Zeit! Rahmenverwandt sind bei Erhart besonders die kannelurenartigen Falten. Sie sind nicht glatte Parallelen zu den seitlichen Grenzen, aber die Ausweichungen nach innen und die Ausweichungen nach außen wiegen sich aus, bügeln sich gleichsam für das erlebende Auge wieder zu Senkrechten zusammen und zurecht, immer neue Unterstreichungen der Seitenrahmen wie der Mittelachse durch freie Wiederholung. Auch wo einmal Krümmung zugelassen ist, wird sie durch symmetrische Entsprechung starr gemacht und auf die Achsen der Rahmung zurückgespannt. Drängt etwa oben die Kreuzblume heraus, so ordnet sich ihr alsbald ein rechtwinklig gebrochener Sonderrahmen zu, der sie in die harte Regelhaftigkeit einfacher Geometrie zurückzwingt. Was an Form entsteht, ist dem Rahmen einzuordnen. So denkt Erhart. Gerharts Kunst dagegen denkt nicht in den Rahmen hinein, sondern aus der Tiefe heraus, also auch nicht flächenhaft, sondern höchst raumkörperlich. Sie baut nicht vom Sockel zur Brust, von der Brust zum Halse, vom Hals zum Kopfe, wie dies gleichzeitig in Italien Desiderios und Minos Büsten taten, sie *baut* überhaupt nicht, sondern sie *entwickelt,* indem sie verwickelt, *fugenhaft!* Nicht waagerechte Schichtung von Geschossen in Vorderansicht, sondern Umschraubung einer unsichtbaren Innenachse in fast allseitiger Drehung! Alle Verwandtschaft gerahmter Formen mit ihren Rahmen drückt Ruhe aus — Vermeer van Delft wird immer eines der höchsten Beispiele bleiben —, alle rahmenunabhängige Innenform deutet auf Bewegtheit. Rahmenverwandte, rahmenbetonende Formen wollen die Gestalt entheben und in Stille verwahren. Die Rettungshandlung am Vergänglichen, die jedes echte Kunstwerk bedeutet, will in diesem Falle der Bedingtheit wenigstens im Sinnbilde entfliehen helfen — der Klassizismus mit seinem Drange nach Allgemeinheit, nach dem Überindividuellen, dem Nicht-Zufälligen, dem festen Gesetze, mit seiner Scheu vor Humor, Häßlichkeit und Verfall ist dafür besonders bezeichnend! —, die Bannung, die jede echte Form

erzwingen will, geht dann auf das Verschweigen des Fließend-Vergänglichen aus. Die Gegenform — Gerhart gegen Erhart — bejaht gerade dieses Fließend-Vergängliche, und indem auch sie in hohem Maße Form wird — denken wir nur an die Amazonenschlacht von Rubens, die ganz Getümmel und Gedränge, aber voll unvergleichlicher Gestaltung ist, eine Zentrifuge geradezu mit in der Tangente abgesprengten Kraftsplittern —, indem auch sie also im wahren Kunstwerke nicht Unform und Entstaltung ist, auch sie vielmehr ein lecklos dichtes Gefäß erzeugt, aus dem der Gehalt nicht herausrinnen kann, bannt sie als eben diesen Gehalt nun freilich die *Bewegtheit selbst*. Ihr „Ja" zur Bedingtheit pflegt sich auch stets in freier Hingabe an die Erscheinungswelt auszudrücken. Jeder schöpferische Künstler erlebt (bewußt oder unbewußt, das entscheidet hier nicht) die Vergänglichkeit des Fließenden und tritt ihr entgegen als einer der stärksten Kämpfer gegen den Tod — ohne den es Kunst nicht gäbe. Aber die Künstler entscheiden sich, mit zahllosen Abschattungen und Zwischenstufen, grundsätzlich nach zuletzt nur zwei polaren Möglichkeiten: entweder rettet einer die Einzelgestalt aus dem Flusse, oder er rettet gerade den Fluß selber. Dies heißt aber: er verneint oder er bejaht die Bedingtheit, die unser unaufhebbares Schicksal ist, aber die abendländische Seele besonders heftig zu bedrängen scheint, bejaht oder verneint sie wenigstens im Sinnbilde der Form. Erhart verneint, Gerhart bejaht sie. Bei Erhart dienen auch die wenigen noch zugelassenen Krümmungen zuletzt der Verstarrung im Sinne des rechten Winkels, bei Gerhart auch die unvermeidlichen Geraden dem inneren Rauschen, das sich in Krümmungen bewegt. Die Form ist die Aussage der Seele. Die verdrossene Bitterkeit im Straubinger Grabmal stellt nicht das Sterben (eine Form des Lebens!) dar, sondern *das „Tote"* an sich, das Anorganische. Gerhart aber ist Leben im tiefsten Sinne. Auch das Seelische fließt bei ihm voller Wandlung und Geheimnis, es ist ausgesprochen rätselhaft, vieldeutig und hintergründig; darum konnte auch die „Bärbele" zur Mona Lisa des Nordens werden, noch ein Menschenalter vor Lionardos Meisterwerk. Das sphinxhafte Lächeln der Frau und das unheimlich zaubererhafte des Mannes verraten so viel bewegte Tiefe wie das Gesetz der Form, wie deren höchst verwickelte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mathematische Begründung. *Was* eigentlich hinter diesen Gesichtern träumt, das ist durch mannigfache Verschränkungen und Überkreuzungen auch des Seelischen verhängt, es hat so wenig eine klare „Vorderansicht" wie die Büsten selber. Vielleicht ist es also doch nicht unerlaubt, an Nikolaus von Cues noch einmal zu erinnern, der sogar der Zahl Unendlich denkerisch nahe gekommen sein soll und zum mindesten ein Meister der Denkverschränkung war. Es ist *sein* Zeitalter, das in seinem Todesjahre das Sinnbild eines Denkens in den gewundenen Bahnen unendlichen Raumgefühles formte. Es besteht eine leise geschichtliche Verwandtschaft zwischen Nikolaus Cusanus und Nikolaus Gerhart. Wir haben zu der lockenden Gestalt des geist- und geheimnisreichen Künstlers, dessen offenbar nicht langes Leben an Gestalten ähnlich rätselhaften Reizes, an Giorgione oder Schubert gemahnt, noch zurückzukehren. Zunächst mag es gut sein, die gegensätzlichen Kräfte, die hier in fast überstarker Spannung sichtbar wurden, in enger überkreuzender Begegnung wahrzunehmen, sie gerade hinter der Verkreuzung zu erkennen und obendrein sie einmal durch künstlerisch ganz gleichwertige Kräfte vertreten zu sehen.

Mit der Zahl „1467" bezeichnete ein Meister, dessen Wirken zu jener Zeit für Mitteldeutschland, für Erfurt und Magdeburg, auch sonst noch festzustellen ist, den unterlebensgroßen Alabasterengel der Erfurter Severi-Kirche. Vielleicht im gleichen Jahre entstand das Epitaph der 1451 verstorbenen Elisabeth von Görlitz in der Dreifaltigkeitskirche zu Trier (Abb. 4 u. 5). Beweisbar ist diese Gleichzeitigkeit allerdings nicht, sie liegt nur sehr nahe. Es ist aus außerkünstlerischen, rein geschichtlichen Gründen sicher, daß das Grabmal nicht gut vor den 60er Jahren entstehen konnte. Inzwischen gibt es im weitesten Umkreis in bestimmten stilistischen Zügen wenigstens nichts Verwandteres als gewisse Teile vom Michaelsaltar der Gangolfskirche zu Trier. Peter von Wederath, ein Moselfranke offenbar, wird für ihn genannt. Es sind die besten Teile des kleinen Altares, die geflügelten Engel, die mit dem Görlitz-Epitaph der gleichen Stadt auffallend zusammengehen. Die beiden Werke in Erfurt und Trier haben sicher nicht wenig Gemeinsames. Daß *sie* einer Zeit angehören, wird schneller einleuchten als die (gleichwohl

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

urkundlich bewiesene) Gleichzeitigkeit des Zeller-Grabmales und der Straßburger Büsten. Die Vergleichsmöglichkeiten liegen in diesem neuen Falle weit günstiger als im vorigen. Der Begabungsgrad der Künstler darf gleich hoch genannt werden. Auch die Aufgaben sind sehr ähnlich: beide Male ist ein Engel im Relief und in einer gewissen heraldisch-ornamentalen Auffassung gegeben; beide Male ist ein Höchstmaß von feiner Meißelarbeit geleistet worden, dort in Alabaster, hier in Sandstein. Gerade dadurch ergibt sich, wie gegensätzlich die zuinnerst bewegenden Kräfte sind, so sehr sie sich auch gleichzeitig überkreuzen. Nichts ist dabei zufällig. Schon die beiden Engelstypen, der im langen strengen Hemdgewande und der mit der Fiederung auf dem nackten Leibe, sind spätestens seit der Zeit des Flémaller Meisters als einander ergänzende Gegensätze bekannt und eingeführt. Als einzelner, so bei der Verkündigung, wird durchweg der Hemdgewandete bevorzugt. Eine große Ausnahme ist der Verkündigungsengel vom Portal der Baden-Badener Stiftskirche. Beide Typen zusammen aber werden gerne in Plastik, Graphik und Malerei, namentlich bei Kreuzigungen, auch bei Auffahrten der Magdalena, gegen- und durcheinander gespielt, im gleichen Werke und als Bewohner gleichen Himmels. Die zu Friedrich Herlins Gemälden und wohl in seinem Auftrage, wenn auch von ganz anderen Händen geschnitzten Altäre von Rothenburg, Bopfingen, Nördlingen, die Frühwerke Riemenschneiders und des Veit Stoß kennen sie ebenso wie schon die Stiche des Meister E. S.; und noch in der späteren Dürer-Zeit, so bei Hans Backofen im Gemmingen-Grabmal, kommen sie vor. Im Falle unseres neuen Vergleiches aber sind nur *wir* es, die sie besonders in klangvollem Gegensatze beobachten wollen, die Meister und die Werke wußten wohl sicher nichts voneinander. Jeder der beiden Künstler stellte nur *einen* einzelnen Engel dar, aber jeder wählte einen anderen Typus. Sie wählten beide sinnvoll. Schon bei der Typenwahl wurden sie von den beiden Polen bestimmt, denen Erharts und Gerharts Werke drei Jahre früher sich jeweils erheblich mehr genähert hatten. Sie sind beide weiter von diesen Polen entfernt, will sagen, sie sind einander schon bedeutend näher. Und dennoch, und gerade darum: der Erfurter zeigt mehr nach der Seite Erharts, der Seite der Stille und der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gestaltverwahrung, der Trierer mehr nach der Seite Gerharts, jener der Bewegung und des gestaltenumspülenden Lebens. Dies ist um so merkwürdiger, als der eigentliche Gegenstand das umgekehrte Verhältnis nahelegen müßte: der Erfurter Engel *tut* etwas sehr Dramatisches, er tötet den Drachen, der Trierer „tut" viel weniger, sein Tun ist etwas rein Zuständliches, er hält nur ein Wappen. Aber gerade dem stärker Handelnden wurde der mehr zuständliche, dem mehr Zuständlichen der stärker handelnde Ausdruck verliehen. Warum? Das ist der Entscheid des stilistischen Wollens. Er reicht schon in die unterste Fassung der Vorstellung hinab. Den Erfurter Meister beseelt die „Idee", die über alles Augenblickhafte hinausgreifende Gesamtvorstellung: Erzengel Michael. So wird nur dem Drachen ein echter Kampfausdruck verliehen, es wird nur die sinnbildhafte Beigabe, das „Attribut", dramatisiert, offenbar, um diese Dramatisierung gerade der Hauptgestalt zu ersparen. Die Haltung des Engels liegt *oberhalb* alles Szenischen! Er trägt ja auch obendrein den Seeligen des Weltgerichtes auf dem linken Arme, er ist nicht nur Drachentöter, sondern auch Seelenwäger, nicht nur der alte Schlachtruf deutscher Heere, sondern auch der Namensheilige der Totenkapellen (man denke an Fulda!). In einer echten, handelnd begriffenen Gestalt wären beide Beigaben unvereinbar; deshalb haben nur die Attribute am szenischen Leben Anteil. Der Engel selber handelt in beiden Fällen nicht; nur dadurch vereint er das Unvereinbare. Aber so zu denken, verrät schon eine Gesinnung: sie will die feste Idee entheben, nicht einen reizvollen Vorgang festhalten, die Gestalt aus der Bedingtheit retten, das Fließen des unruhigen Lebens aufheben, nicht es bejahen. Es bejahen aber will gerade Peter von Wederath (wagen wir es, den Trierer Meister bis zum Gegenbeweise so zu nennen), und darum *schafft* er sich einen Vorgang aus viel kleinerem Anlaß, wenigstens steigert er eine an sich ruhige Tätigkeit über sich selber hinaus, er dramatisiert gerade die *Hauptgestalt!* Nun wissen wir schon seit den Wiener Portalen von St. Stephan, daß das Wappenhalten sehr lebendig aufgefaßt werden konnte. Am deutlichsten hat sich Multscher in die Knappen Kaiser Karls am Ulmer Rathausfenster eingefühlt. Der Trierer Bildner geht aber darüber weit hinaus. Er denkt in der Diagonale, weiterhin in bewegten, aller

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

niederen Geometrie unfaßlichen, also von unserem Auge zunächst als regellos empfundenen Krümmungen. Eben diese sind dem Ausdruck des Lebendig-Bewegten günstig. „Die Natur kennt nicht die gerade Linie", so sagten die Schöpfer des englischen Gartens, als sie den barocken bekämpften, seine Gesetzlichkeit, seine Architektonik, die sogar das gewachsene Leben der Pflanze in Baukunst verwandelt hatte. Gewiß, auch *eine* Gerade hat hier Bedeutung, es ist aber die Schräge. Die Schräge ist unter den Geraden der eigentliche Bewegungsträger, und so wird vor allem das Wappen schräg vor die Grundfläche gestellt, und auch die Engelflügel fügen sich der bewegungshaltigen Linie ein. Die Körperhaltung wird zu ausgreifendem Schreiten, über den unmittelbaren Anlaß weit hinaus. Ein langes Hemdgewand hätte dies verundeutlicht, die Fiederung läßt die Nacktheit noch hervortreten. Dadurch wird das Gewand erst wirklich frei, von der Gestalt selber fast gänzlich abgelöst, nicht durch sie, sondern wie aus sich selber bewegt, Träger einer völlig eigenen Faltensprache. Faltensprache aber ist die neue Lebensbedingung, die für die gegenstandslos ausdrucksvolle Linienmusik, wie sie seit dem Altgermanischen uns vertraut ist, mit dem immer deutlicheren Einleben in die Erscheinungswelt als starke neue Möglichkeit gefunden war. Das rauscht und brodelt so stark, daß einzelne Teile (namentlich unten rechts) fast genau so auch von einem Plastiker des Hochbarocks — etwa, im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts, von unserem stärksten rubenszeitlichen Plastiker Georg Petel — hätten gestaltet werden können. Wirklich, auch hier, ja hier noch mehr als bei Gerhart, ist durch einen Moselfranken der 1460er Jahre eine erstaunliche Annäherung an den echten Barock erreicht, hier von einem musikhaft rauschenden Gefühle der Lebensbejahung aus. Wie anders die Faltensprache beim Erfurter Meister! Wir werden ihre Grundzüge häufig, besonders häufig aber in der Malerei (etwa bei dem Meister des Marienlebens) wiederfinden. Die Gerade und der Winkel haben darin genau so viel Bedeutung wie für den Stil Wederaths die Krümmungen. Selbst die unvermeidliche leichte Schrägung der Lanze wird zur Umschreibung der Mittelachse umgedeutet. Man erkennt auch in ihr den Zug der Steilfalten wieder, die überall gleichsam als Variationen über die Senkrechte wirken. Das Gewand des Trierers rauscht und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

brodelt wie Wasser, wie Meereswoge oder Wolke. Das des Erfurters ist starr, es verhakt sich wie an unsichtbaren Nägeln und *bricht*, anstatt zu fließen. Es bricht natürlich, weil es hart gedacht ist. Vergleiche man doch auch die Flügel! Im Görlitz-Epitaph sind die weichen Deckfedern, am Erfurter Michael die harten Schwungfedern betont; bei diesem letzteren wirken sie, ganz besonders rechts, als Verwandte des Rahmens, dessen Senkrechte sie nachahmend umschreiben, beim anderen bilden sie, frei und geschmeidig, wannenartige Raumöffnungen. Überhaupt ist ein ganz verschiedenes Verhältnis zum Raume da. Bei Peter von Wederath ist wie bei Gerhart der Raum als die wie unbegrenzt spendende *Welt des Bewegungsmöglichen* gefaßt, vom Erfurter Künstler ist nur ein strenger Ausschnitt für gestillte Formen abgegrenzt. Raum ist ihm Rahmen. Auch die Parallelen zur Grundfläche (die selber schon etwas an sich Rahmenverwandtes ist) sind da schärfer; sie betonen die Auslese. Soviel starrer auch die Formen Erharts sind — in diesem strengeren Reliefverhältnis nicht anders als in der Umschreibung der Achsen- und Rahmengeraden vertritt der gewiß viel greisenhaftere Straubinger doch auch, nur in einseitigerer Übersteigerung, die grundsätzliche Denkweise des Erfurters. Trotzdem ist der Erfurter dem Trierer zugleich innerlich nahe. Man braucht für diese beiden Meister nicht, wie bei Erhart und Gerhart, auf verschiedenes Alter, leibliches oder nur geistiges, zu schließen. Der strenge Severi-Engel und der anmutiggelöste des Görlitz-Epitaphes sind unverkennbare Alters- und Zeitgenossen in jedem Sinne. Das überreiche Haar des ersteren, die sichere Rahmenausnutzung des letzteren! Im Einzelnen überkreuzen sich geradezu die Züge, aber der entscheidende Hauptklang bleibt noch immer unterscheidbar. „Es regt sich nicht wenig werdende Regellosigkeit im Erfurter Relief; aber sie bleibt gleichsam überall an Haken hängen, verschlägt sich in Winkeln. Es ist viel geheime heraldische Gebundenheit im Trierer; aber ihre verborgene Gesetzlichkeit vollzieht sich unter dem Scheine hemmungsloser Freiheit.“ Wäre aber diese Freiheit wahrhaft hemmungslos, sie wäre keine *Form!* Form ist beide Male in gleich hohem Maße da, aber was sie umschließt, was sie also *rettet*, das ist bei der Erfurter Platte das Einzelne, bei der Trierer das Gesamtleben, bei einem die Stille, beim

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

anderen die Bewegung, beim einen der Umriß, beim anderen der Raum, beim einen die Gestalt, die sich verwahren will, beim anderen das Leben, das sie umspülen darf. In keiner Weise sind Peters von Wederath Formen etwa von Gerhart abzuleiten, aber sie sind etwas sehr Wesentlichem an dem Größeren innerlichst verwandt. Auch hier sagt ein Künstler in seiner Sprache aus, was kurz vorher des damals größten deutschen Denkers Erlebnis gewesen war, das Erlebnis des Unendlichen; und dieses Mal ist der Künstler sicher ein Moselfranke, ganz ebenso wie Nikolaus „von Cusa" selber.

GEGENSÄTZE IN DER MALEREI

EIN BAYERISCHES UND EIN KÖLNISCHES WERK

Nicht ganz so scharf, wenigstens nicht so wie zwischen Erhart und Gerhart, aber doch recht wohl erkennbar und vergleichbar sind die Gegensätze in der Malerei. Auch aus ihr seien zunächst zwei sehr verschiedenen Stammesgebieten angehörige Werke gegenübergestellt, ein kölnisches und ein bayerisches. Es ist dabei besonders lehrreich, daß es, wie auch bisher schon sich gezeigt hat, keineswegs einfach möglich wäre, die lebensvoll strömende Richtung etwa von vornherein mit Östlichem, die klug und scharf erlesende mit Westlichem gleichzusetzen. In dieser Gleichsetzung wäre eine fehlerhafte Voraussetzung enthalten: als sei deutscher Westen ganz „ratio", deutscher Osten ganz „Rausch", jener geheimes Frankreich, dieser geheimes Slaventum. Selten läßt sich so gut wie in diesem Falle zeigen, wie stark Deutschland aus eigener Mitte lebt und lebte, so viel fremdes Blut auch eingeströmt sein mag. Innerhalb der beiden Engelreliefs war gerade der westliche Meister, der Moselfranke, Vertreter einer geradezu barock-musikantisch rauschenden Freiheit und Kühnheit, der östlichere, der in Mitteldeutschland arbeitende (vielleicht aber auch im Westen geschulte), der Mann der mehr zurückhaltenden Formlesung. Ein westlich rheinischer und ein bayerischer Künstler standen in Gerhart und Erhart sich gegenüber. Der Bayer vertrat die Starre, der Westliche wiederum fast barock freie Lebendigkeit.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN