



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

i) Der Niederdeutsche Schnitzaltar

urn:nbn:de:hbz:466:1-41993

und Verschärfung der linierenden Stege — fast unerlässlich bei Feinplastik dieser Art — begründet den Unterschied gegen die von Zons. Der Grundgedanke nahezu abgeschrieben. Das Bezeichnende ist der mächtige Durchgang der Form von unten nach oben, das Steigen am Halte der hinter dem Gewande begriffenen Figur, die deutliche Verbindung des Spielbeins mit dem Oberkörper, nur leise überdeckt von den gerundeten Querfalten der Hüftengegend. Sobald aber auf diesem Boden die Macht der Linie neu erstarkt, verklärt das Körperliche, und die Sprache der Falten übernimmt den Vortrag. In der eigenartigen Y-Stellung einer Madonna der Sammlung Roettgen (Kat. Taf. XIX, Lüthgen, T. XXI, 5) ist der Trieb zur Verflechtung noch zunächst auf das Körperliche angewandt. Die Anstrengung, in die hierdurch die Falten geraten, ist der geheime Selbstzweck. Bei weit ruhigerer Stellung und geringerer Breite ist die Madonna aus Neuß in Berlin (Lüthgen XXI, 2) ein Zeugnis dieser überwachsenden Macht der Gewandbewegung. Es sind nicht mehr die wesentlich querlaufenden Falten der Buschbeller, es sind durcheinanderverhängte und zum großen Teile zugleich abwärts ziehende Bewegungen. Für diese Figur — keineswegs jedoch für die Marienbaumer —, gilt die Abhängigkeit von der Maria „Ster der Zee“ in Maastricht, die Lüthgen für beide behauptet hat (Lüthgen XXI, 1). Wir stehen hier nahe an 1420, und von hier aus ist der Weg frei zu der wundervollen Holzmadonna von St. Gereon, die aus der abgebrochenen Kirche Maria ad gradus an ihren heutigen Platz gelangt ist (Abb. 205). Die Datierung läßt sich durch den kleinen Pallantaltar in Aachener Privatbesitz erbringen, den Firmenich-Richartz als kölnisch, um 1429 gestiftet, nachweisen konnte. Er ist etwas weicher und verschwommener in der Form. Doch sind Proportionen, Linienführung und Ethos immerhin verwandt genug (Lüthgen XXII, 2). Nicht fern ist auch sicherlich die wallonische Madonna von Léau. Die von St. Gereon aber ist von lieblicher Majestät. Sie wächst über der Mondsichel hoch und trägt, leicht zurückgebogen, das sich abstemmende Kind. Das genaue niederrheinische Gegenstück zu der mittelrheinischen von Caub. Auch sie drückt die Linke in das weiche Fleisch des Kindes. Allein das Gefühl für elastische Masse ist bei der Kölnerin weniger deutlich. Wie alle Falten steghaft feiner gebildet werden, so trifft auch die sich eindruckende Hand einen weniger nachgiebigen Körper. Die Cauberin ist mehr Frau als Königin; das kölnische Wesen hatte immer mehr von der Ferne des 14. Jhhs. behalten und war damit dem französischen Trecentostile näher geblieben als der wärmer empfindende Mittelrhein. Nur einmal rauscht auch in Köln eine fast fessellose malerische Phantasie auf: in der überlebensgroßen Madonna von Maria-Lyskirchen (Abb. 206/7). Lage und Bildung des Kindes ist der Cauber Erfindung noch ähnlicher. Unsäglich feines Gefühl biegt die Finger Marias am Beinchen des Kindes grazilös auseinander. Und doch bleibt dies fast episodisch innerhalb der phantastischen Gesamtidee; diese aber ist — das hat schon der ausgezeichnete Isphording richtig gefühlt — sehr entfernten, bayrischen Schöpfungen verwandt. Man denkt besonders an Regensburger Dinge, den Petrus des Dominanen und die Steinmadonna von Reichenbach. Ihnen, ja selbst dem Bamberger Albert von Wertheim ist sie näher als dem „Ster der Zee“. Es sind Werke um 1420! Auch hier strahlen riesige Faltegänge im Dreieck nach beiden Seiten aus, zwischen denen die innere Figur, von großartigen Faltenerschüsseln überkreuzt, sich aufwärts windet. An der einen Seite strotzen die Säume seitab, an der anderen fällt stiller das Gewand nieder. Die Wendung des Kopfes biegt wie im Altdorfer Schmerzensmanne die aufwärts gewundene Hauptlinie der inneren Bewegung zurück. Ein unerhörter Prunk, ein Überquellen der Plastizität in die Außenformen der Gewandung und ein immer neues räumliches Zurückweichen und kubisches Vorquellen, das überall Schatten einfängt und Lichter aufblitzen läßt. Malerische Unordnung des Einzelnen in einer großen Gesamtform. Wäre nicht der Kopf doch wohl typisch niederrheinisch, man wäre versucht an südöstlichen Import zu denken. Bescheiden wir uns dabei, die Grenzen unseres Wissens wieder einmal einzusehen. Auch hier taucht der geheimnisvolle Zusammenhang der Schönen Madonnen im Hintergrunde auf. Überall, wo er zu ahnen ist, zerreißen die Bindungen des Lokalen. — In den Darstellungen der Pietà herrscht im allgemeinen weit größere Ruhe, als man vom 14. Jhh. aus erwarten sollte; zugleich jedoch die den Westen kennzeichnende Selbständigkeit gegenüber den östlichen Fassungen. Zwei charakteristische Stücke in Aachen (Schweitzer Text, S. 20, 21). Das ältere ganz ruhig horizontal, das zweite (aus Buchsbaum) diagonal bewegt, der Christus aber still und leicht nach vorne gedreht. Am spätesten die steinerne Pietà von St. Ursula. Der rechte Arm Christi fällt ganz herunter. Man kann an den Typus Schweidnitz denken. Das Stilistische völlig anders, rundlich und reich. —

Litt.: Lüthgen, „Niederrhein. Plastik“ u. „Gotische Kölner Plast.“. — Isphording, Lübecke a. a. O. — Creutz, Mitt. d. rhn. Vereins f. Denkmalspflege 1914. H. 2, S. 61, Abb. 7, und Inv. Rheinprov. — Im Katalog Röttgen noch Taf. 12/13, Rheinisch-Westf. Kruzifixe, 66 hl. Helena.

i) Der niederdeutsche Schnitzaltar

Wir sind nun beinahe schon gerüstet, den letzten Gang durch die Kunst der kolonialen Küstenstädte zu verfolgen. Diese ganz zu verstehen, wird man gewiß alles bedenken müssen,



208. Apostel aus Mölln b. Lübeck,
Berlin, K. Fr. Mus.

was für das innere Mutterland wichtig war. Es war schon gesagt, daß besonders mit der hochentwickelten östlichen Kunst zu rechnen sein wird. Auch die Erforschung der norddeutschen Malerei trifft immer wieder auf ihre Spuren, und nachweislich reckt sie sich in die Kunst von Danzig, Thorn, Elbing hinauf. Hier aber traf sie auf einen westlichen Strom, die Kunst Westfalens und der Rheinlande in einer wunderbar lebenskräftigen Umformung. Nur eine der Grundlagen fehlt uns noch — es ist die allgemeine niederdeutsche Kunst des Schnitzaltars, die im ganzen west- wie ostfälischen Gebiete verbreitet war und nachweislich — z. B. mit Meister Bertram — auf die Küstenstädte übergriff. Wenn sie hier verhältnismäßig kurz behandelt wird, so geschieht es im Hinblick auf die Übersichtlichkeit. Möglich, daß die Sonderforschung in diesem reichen Gebiete schon feiner differenzieren kann, als es



209. Heiliger aus Mölln b. Lübeck,
Berlin, K. Fr. Mus.

hier geschehen soll. Hier müssen nur die Haupttypen des im weitesten Sinne niederdeutschen Gebietes genannt werden. Die summarische Behandlung bedeutet hier mehr Vorsicht als Verknennung (Abb. 208—211).

An der Spitze steht der schon erwähnte Grabower Altar von 1379. Meister Bertram von Minden, ein Westfale also, ist der Schöpfer. Die Rolle, die er in der deutschen Malerei spielt, seine „böhmische“ Schulung ist seit der Wiederentdeckung durch Lichtwark schon mehrfach erörtert, die Beziehung seiner Bilder zu denen des Buxtehuder Altares vom Entdecker selbst betont worden. Die gemalten Szenen besitzen alle Errungenschaften der Parlerplastik, Totalitätswirkung und Vergegenwärtigung. Es gibt nicht viele norddeutsche Altäre, deren Plastik an so vielen Stellen zugleich mit Feuer und Eigenart erfunden wäre (s. o. S. 116). Namentlich die Propheten und die Cäcilie sollte man sich einprägen. Es ist eigentümlich lebensvoll, wie ein Kopf, ein Arm aus der Masse hochtaucht und in feinem Bogen zum Rumpfe zurückleitet; die Gestalt ist ganz und gar Gebärde. Nahe verwandt die untere Figurenreihe des Hochaltars von Doberan. Nach der Vollendung des Langschiffes (1368) ist sie hinzugefügt worden. Lichtwark nahm ohne Dokumente Ausführung in Bertrams Werkstatt an. Ein in manchem ähnlicher Meister hat dann den Hochaltar von Lund geschaffen, die tabula 1398 noviter fabricata mit einer Verherrlichung Mariens in der Mitte. Wrangel vermutet einen Lübecker. Sein Werk ist mit 7,6 m Gesamtlänge der größte Altar Schwedens! Auf deutschem Boden selbst ist der Altar von Landkirchen auf Fehmarn allgemein verwandt, dessen Komposition sehr ähnlich in Burg a. F. wiederkehrt (Matthäi, Taf. VII, IX). Er zeigt aber nicht Figuren-

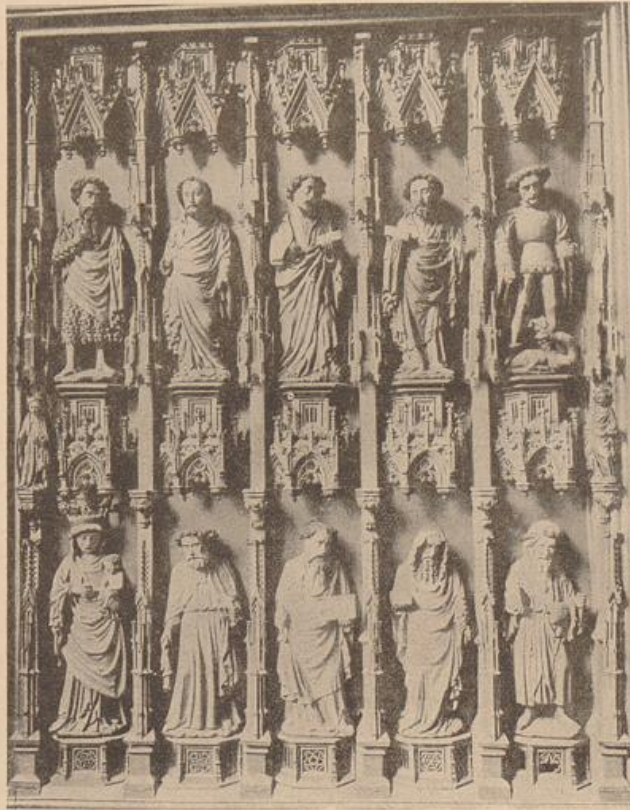


210. Schnitzaltar aus Minden. Berlin, K. Fr. Mus.

reihen, sondern Passionsszenen, z. T. in sehr lebendiger Vergegenwärtigung. Die Formen haben etwas Gebackenes, die Faltenführung riefelt lineare Systeme hinein. Vergleichbar mit Grabow in der Qualität der Einzelerfindung — nicht im Stile selbst — sind um 1400 nur die besten Figuren des Altars von Mölln bei Lübeck, früher in München, jetzt Berlin. Zwei vor allem, die eine ganz eigene Hand verraten, großzügig geschwungen, mit feurigen Köpfen, voll erstaunlicher Verräumlichung und Sprache des Gewandes, heben sich weit heraus. Die anderen sind plattdeutsch in einem nicht sehr günstigen Sinne, lang, hager, mit harten Formen, glotzigen Augen vor allem. Die Komposition des Ganzen kennen wir nicht (Abb. 208/9).

Man sieht aber schon jetzt, es stehen um 1400 wichtige Grundmöglichkeiten nebeneinander: Figurenaltar und Szenenaltar. Der innerliche Unterschied ist nicht schwer zu begreifen. Im Figurenaltar herrscht immer noch Erinnerung an Fassadenplastik. Hier wirkt noch die Idee der Statuenreihe in verkleinertem Maßstabe nach. Der Blick gleitet an der Grundfläche ab. Der individualistische Reichtum der großen Statuarik fehlt trotzdem. Erst bei näherem Herantreten enthüllt sich eine kleine Vielfältigkeit der Nüancierung. Es ist eine Form, der eine tiefe malerische, wie eine große plastische Phantasie sich widersetzen wird; und dies ist sicher auch der Grund, aus dem Süddeutschland sie so gut wie gar nicht angenommen hat. Es liebt damals im Altare noch das Große und Wenige, aber es hüllt selbst das einzelne Standbild noch in weiche Atmosphäre. Die Sebaldußmadonna ist nicht nur plastischer, sie ist auch malerischer als diese Miniaturfassaden, und auch der Deokarusaltar, ja, selbst süddeutsche Einzelfiguren sind malerischer als der Szenenaltar von Landkirchen. Dessen Ahnen sind die Tympana der Kathedralen, nicht ihre Gewände, andererseits aber die Werke der Kleinplastik.

Die bedeutendsten Leistungen des Szenenaltars sind der von Grönu (der alte Lübecker), der nach Wrangel die von Helsingborg und St. Olof beeinflusst hat, und der spätere von Neukirchen, zwischen ihnen vor allem erwähnenswert der der Lübecker Marienkirche.



211. Teil der „Göldenen Tafel“ aus Lüneburg, Hannover, Prov.-Mus.

vom Grabower Altare — ist jener der Hildesheimer Trinitatiskirche (Habicht XXIV). Wieder eingeschossige Komposition. Es liegt nahe, bei diesen drei Werken an Hildesheim als Ursprungsort zu denken. Anders steht es mit dem Altar von Northeim (Habicht XXVI, 57). Er ist kompositionell eng verwandt dem schönen von Minden (Münzenberger I, Taf. 13), an Qualität aber weit unterlegen. Der Mindener, heute in Berlin, steht auf dem ältesten Holzretabulum, das wir kennen, dem ersten Mindener Altar des 13. Jahrhunderts. Auch dieser hatte schon betonte Mitte (coronatio) und war in aller bescheidenen Ausdehnung zweigeschossig. Der neue des frühen 15. Jhhs. aber fand ein prachtvolles Motiv, das die altertümliche Monotonie der Hildesheimer Altäre siegreich durchbricht. Die Krönung erscheint in einer Rosette, Baldachine grenzen sie schattengebend ab. Jetzt ist ein wirkliches Zentrum da, nicht eine kurze Pause im Entlang-Lesen — das nur im echten Mittelalter ohne Langeweile möglich war —, sondern ein strahlender Mittelpunkt symmetrischer Gruppierung, deren Macht die Reihung umdeutet. In den Figuren reicher und bewegter Stil, in den Köpfen starke Stimmung. Das war ein Meister. Nichts annähernd Gleichwertiges kann ich in der südöstlichen Nachbarschaft finden. Offenbar ist Ostfalen der nehmende Teil. Das Northeimer Werk ist einfach langweilig gegen das Mindener. Das Rosenmotiv findet sich gelegentlich auch anderwärts, so in Werben a. d. Elbe (Doering u. Voss, Taf. 60). — Durchaus für sich steht der Altar der Göttinger Jakobikirche, dat. 1402; ein ungeheurer Kasten, so schwer, daß die gewaltig dicken Flügel gleich bei der Aufstellung auf steinerne Konsolen (mit Tragefigürchen) gesetzt werden mußten (Habicht, Taf. XXVII). Die Figuren zu zweit geordnet, die Sockelzone vereinheitlicht; doch erkennt man noch die Medaillons, mitschwimmend im Strome einer flüssigen

Die statuenreihenden Altäre sind von Natur auf Vervielfältigung angewiesen und greifen nicht selten zur verdoppelten Summation. In dem Entschlusse, die Horizontale noch einmal zu unterstreichen, scheint das nördliche Niederdeutschland dem südlicheren gegenüberzustehen. Der Unterschied ist mehr örtlich als zeitlich. Westfalen und Südhannover sind für Eingeschossigkeit und arbeiten sich in einer Weise in die Hände, die ich wenigstens noch nicht recht auseinanderzuwirren verstehe.

Eines der verhältnismäßig früheren Werke der Minoritenaltar in Hannover, dem der von Gronau zum Verwechseln ähnlich sieht (H., Hildesh. Pl. XXIII u. XXIV). Die Coronatio, das alte Thema des Reihenaltars schon im 14. Jahrhundert, unter breiten Doppelarkaden zwischen lauter einzeln gerahmten Statuetten in einem Geschosse. Das hübscheste sind die Medaillons darunter. Ich kann hier leider nur unter Vorbehalt berichten. Nach der Abbildung bei Habicht halte ich eine Entstehung noch im 14. Jahrhundert für kaum möglich. Die Bewegung steif, auch in den Falten eine gewisse Langeweile. Weit früher offenbar — darin ein leichter Hauch wie