



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Vom Wesen und Werden deutscher Formen**

geschichtliche Betrachtungen

**Pinder, Wilhelm**

**Leipzig, 1937**

Der Süden

**urn:nbn:de:hbz:466:1-42022**

der Wittingauer gefunden hatte, ist dies doch nicht. Auch hier, wie bei dem altertümlicheren Bertram, blickt das alte Monopol der Gestalt deutlich auch durch alle überraschenden Schönheiten der malerischen Einzelbehandlung. Der neutrale Grund wird nirgends angetastet. Aber richtig ist, daß hier eine Leistung vor uns steht, die weit höheren Ruhm im ganzen Volke verdient, als sie zur Zeit noch genießt.

### Der Süden

Wir blicken zum Schlusse nach sehr entfernten Gegenden zurück. Was Schwaben geleistet hat, das ist ganz überwältigend durch Schwäbisch-Gmünd und Augsburg gezeigt, und es ist uns schon bekannt. Schwaben ist der unmittelbare Boden der Parlerkunst, woher auch die Familie gekommen sei, vom Rheine oder von einer längeren Arbeitszeit im Südosten. Was daneben die Malerei, in Basel oder Ulm etwa, uns geben könnte, darf zur Seite bleiben. Auch Tirol, dessen Wandgemälde in Tiers und Kampil von Stange gewürdigt worden sind, betrachten wir jetzt noch nicht. Vielmehr sollen, um die Spannweite Deutschlands und den Ausgriff des Geschehens überwältigend deutlich zu machen, in nur je einem Beispiele Köln und Bayern das letzte Wort haben — zwei höchst verschiedenartige Gegenden, und eben dieses soll den Umfang des Geschehens beleuchten.

In Köln, dessen Plastik am Dome, am Portal des Südturmes durch feine Schlankheit sich als sehr stadtzugehörig ausweist und dennoch nicht arm an unverkennbar parlerischen Zügen ist, tritt uns der Claren-Altar entgegen, der früher im Dunkel des Domes verborgen geblieben war, dann erst, von vielen Übermalungen befreit, der Forschung klarere Aussagen machen konnte. Er stammt aus dem Frauenkloster der heiligen Clara und steht jetzt auf dem Hochaltar des Domes. Mehrere Malschichten ergeben sich; nur die des späteren Vierzehnten geht uns an. Was über alle Einzelfragen hinaus feststeht, ist dieses: dieser Altar sieht noch immer ähnlich aus wie ein frühgotischer, plastisch ausgeführter Lettner in Malerei. Zweigeschossig, von strengster und reich betonter, äußerst schlanker Architekturgliederung in Spitzbogen und Wimpergen durchgestaltet, steht er da, ein Zeugnis noch immer strophischen Sehens, und alle Malerei darin ist trotz farbigen Innenlebens noch wie die Innenzeichnung architektonischer Joche gemeint. Auch die Gruppe ist wie eine Einzelgestalt in ihrem Rahmen eingesperrt: Hüttenkunst, nachgespielt von der Malerei. Das ist die „Sancta Colonia Ecclesiae Romanae fidelis filia“, deren Kirchenregiment „vor der weltlichen Literatur warnte und eine freiere menschliche Bildung nicht aufkommen ließ“ (Back



nach Kautzsch). Die Nachwirkung der Hüttenkunst ist das Altertümliche, das Altertümliche aber künstlich gepflegt.

Dagegen nun die Flügel aus der Augustiner-Kirche im Münchener National-Museum! Eine Kreuzigung und eine Drusiana-Erweckung (Abb. 30—31). Es ist bis in die Gesichter hinein eine Nähe zum Wittingauer Meister da, die nicht als Zufall gewertet werden kann. Der seltene Künstler, der uns hier ein letztes Wort über seine Zeit sagen soll, wird in Böhmen gelernt und jenen geheimnisreichen Maler gekannt haben. Dennoch ist er alles andere als ein Nachahmer. Er ist eine verwandte Seele, sicher schon vom Stamme aus verwandt, Südostdeutscher gleich jenem, aber er bringt dabei Klänge hervor, die auch der Wittingauer nicht kennt. Die atmosphärische Dämmerung im Gestaltlichen teilt er mit jenem, aber er erzählt anders, er ist ein großer Dramatiker. Vom Wittingauer könnten wir nicht diese Sprache der Gebärden erwarten, wie sie das Drusiana-Bild durchlebt. Fast kann die zeigende Hand des Mannes hinter dem Haupte der Auferweckten auf jene des Täufers von Isenheim vorausweisen: Grünewald! Die Farbe als Passionsträger empfanden wir beim Wittingauer als vor-Grünewaldisch. Hier aber sind es die Gebärden, ist es der plötzliche Wechsel der Maßstäbe, was an jenen späteren Größten denken läßt. Der jugendliche Johannes schießt geradezu unter dem Drucke seiner eigenen Wunderkraft in übermäßige Größe hinauf: *Bedeutungsmaßstab als Ausdrucksträger!* Das ist wieder Grünewald. Hier ist mehr Gebärde als beim Wittingauer. Gebärde ist auch die Landschaft. Der Weg, der sich vom Kreuze fort wie ein Spruchband hinter den Figuren wekringelt, ist Gebärde von dem gleichen Schwunge, mit dem alles Gestaltliche windungsreich sich gegeneinander abschmiegt. Und in beiden Bildern ist dazu der Raum bedeutend gestiegen, der Hintergrund gegen den Untergrund hochgewachsen. Bei dem Drusiana-Bilde ist er als Architektur verlebendigt, bei der Kreuzigung als Landschaft. Im Kölner Claren-Altare starrt das prangende Gestänge um die Gestalten und umhegt sie mit dem Panzer schlanker baulicher Rahmengebilde. In den Münchener Flügeln siegt sich die befreite Gestalt in den Raum hinaus; und doch ist auch noch ein zeichnerisches Erbe in dem gefühlsgeladenen Ausschwunge der Gestalten spürbar.

Noch einmal tritt uns der Erfolg dieses ersten Aufstieges mit dramatischer Deutlichkeit vor Augen. Architektur und Malerei, Hütte und Zunft, Gestalt und Raum sind die Pole, und das Zeichnerische hat zwischen ihnen vermittelt. Es hat zuerst die Gestalt, dann den Raum ergriffen und sich selbst schließlich bis an die Grenze der Opferung



dem Malerischen einverleibt und anvertraut. Dies *alles* geschah, als der Bürger seine neue Kunst zu erwecken begann. Was für eine mächtige Spannweite hatte dieses früher so verschrieene 14. Jahrhundert! Die ganze Spannweite des deutschen Menschen überhaupt fühlen wir darin, nicht nur in den überall wechselnden Mundarten der Stämme, in den immer wieder stark aufwachsenden Persönlichkeiten, sondern vor allem in dem Durchmessen jener Strecken von Pol zu Pol. So war die plastische Gestalt erst in sich zum Einheitsblock verschleiert, dann dieser der beherrschenden Ausdruckslinie untergeordnet, entschwert und dem Außerhalb angehängt worden; dann aber, mit der großen Wende um die Mitte des Jahrhunderts, war die Gestalt wieder gefestigt, geschwert und von da aus in die Ausdeutung des Einmaligen, in das echte Bildnis hinausgeführt worden. So hatte auch die Zeichnung von ihr und von der Flächenkunst, dann von beiden das Malerische Besitz ergriffen. Eine Unzahl neuer Inhalte und neuer Formgelegenheiten war entdeckt worden. Die Klagetumba und das Epitaph, die Jesus-Johannes-Gruppe und das Vesperbild und zahlreiche neue Andachtsbilder waren gefunden, es war der *Reiter in Bewegung* zu großer Form gestaltet worden. Es hatte — dies vor allem — der *Altar* sich entwickelt. In starken Kämpfen hatten sich die Kräfte überkreuzt; aber am Ende des Jahrhunderts steht das fest, was wir nun noch in seinen ersten Zuständen vor der größten Blüte einer neuen Geniezeit, vor der Dürer-Zeit, in diesem Buche verfolgen wollen. Es ist nun in allem der Grund gelegt für die altdeutsche Kunst, eine Kunst des Bürgertums in lebendigem Austausch mit den Wünschen der Stadtobergkeiten, aber auch der Fürsten und schließlich des Kaisers. Die nächste, breitere Stufenschicht des Altdeutschen, die wir nun zu betreten haben, nennen wir die deutsche Kunst um 1400.





44. Prophet vom Grabmal des Erzbischofs  
Friedrich von Saarwerden



43. Prophet vom Grabmal des Erzbischofs  
Friedrich von Saarwerden





45. Aus dem Bogenfeld der Liebfrauenkirche in Frankfurt/M.