



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Die deutsche Kunst um 1400

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

DIE DEUTSCHE KUNST UM 1400

Man könnte sich einen Menschen denken, der ohne eigentliche geschichtliche Anteilnahme, in wissenschaftlichen Dingen völliger Laie aber geweckten Sinnes, durch viele Gegenden Deutschlands gereist wäre, offen mit Auge und Seele für die immer wieder zeitlich gewandelten und doch immer wieder dem gleichen Volkstume entquellenden Leistungen der deutschen Kunst — doch, wie gesagt, nichts als stark eindrucksfähig an sich und ohne jegliche Absicht, irgendwelche Abfolge, irgend etwas von geschichtlichem Nacheinander oder geschichtlicher Gleichzeitigkeit zu vermerken. Einem solchen könnte man an drei Werken zeigen, was in stammlich höchst verschiedenen Kunstlandschaften Deutschlands jene eigentümlich gleichklingende Stimmung gewesen ist, die wir als „Kunst um 1400“ herausheben wollen. Der Chor der Salzburger Franziskaner-Kirche; die schöne Madonna des Breslauer Museums aus St. Magdalenen; ein paar Engelköpfchen aus irgendeinem einzelnen Bilde Stephan Lochners (Abb. 32, 34, 104)! Bayern, Schlesien, Rheinland! Einen gemeinsamen Klang von schwärmerischer Beseeligung und holder Feinheit müßte auch der ungeschichtlich Denkende herausfühlen: wie in der Salzburger Kirche der ältere Raum mit einem Schlage durch den Chor verwandelt wird in eine überirdische und *farbige* Lichtheit; wie in der Breslauer Madonna ein Schimmer innigsten und zartesten Liebesgefühles durch eine kostbare Formenvergitterung mit geheimem und wiederum *farbigem* Leuchten gleitet; und wie in den Lochnerschen Köpfchen die zarteste Kindlichkeit in das Engelhafte hinauf wiederum *farbig* beschwingt worden ist. Hier herrscht überall eine verfeinerte Sinnlichkeit, die uns bisher kaum begegnen konnte, hier herrscht Licht, Farbe und *Traum* — ein Traum von leichteren Sphären des Daseins, wie ihn erst ein schon hoch-

gezüchtetes malerisches Wollen, zugleich ein schon leise spätzeitliches Gefühl für kindliche Unschuld in einer kurzen Glücksstunde der Geschichte erreichen konnte.

Der *Geschichte* nun doch! Alles, was Menschen schaffen, ist Geschichte, und hinter noch so verschiedenen Persönlichkeiten steht immer ein Lenkendes, das „nicht Alles zu allen Zeiten möglich“ macht (Wölfflin), sondern — da zeitliches Geschehen die unaufhebbare Form alles Lebens ist — auch das persönlich Verschiedenste übergeordneten Wandlungen unterwirft: das Göttliche in der Geschichte. Jede dieser Stunden der Geschichte hat ihr Gesicht, aus Vielfältigem entstanden wie jedes andere auch, aber ebenso gänzlich einmalig. Gesetze im Hintergrunde des Geschehens, die wir im besten Falle nur mit Ehrfurcht ahnen können, lassen nacheinander hier scharfe Gegensätze, dort sanft verwandelte Wiederkünfte eintreten. Immer doch ist „die Zeit“ wirksam, das heißt die unablässige Wandelbarkeit des Menschen und seiner überpersönlichen Schicksale. Von allen Vorwürfen, die man dem ehrlich um echte Geschichte Bemühten machen kann, ist darum wohl der törichteste der, daß einer sich zu viel um das „Wann“ kümmerte. Das „Wann“ ist gar nichts anderes als das „Was“, es ist zum wenigsten die erste und grundlegende Frage nach diesem. „Datierungen“ (die manchen trockenen Köpfen gewiß nur ein säuerlich angenehmes Spiel sind) haben allein darum Sinn, weil sie — richtig gemeint und richtig gefunden — *Artbestimmungen* sind. Zeitbestimmungen sind — wenn auch noch nicht vollständige, so doch Grundgebende — *Artbestimmungen*. Die aber suchen wir. Ist die Datierung falsch, so hat man eben die Art nicht erkannt (das ist genau so wie bei der Stammesbestimmung!). Ist sie richtig, so hat man noch lange nicht alles, aber man hat wenigstens Grundzüge der Art verstanden. Verstehen aber wollen wir doch? Zeitnamen wie „um 1380“, „um 1400“ könnten sogar im rein Chronologischen einmal irren, könnten, wie gerade „um 1400“, sogar mit Bewußtsein ungenau sein und hätten doch noch einen guten Sinn, wenn sie nur — und zwar gut erkennbar — bestimmte Wesenszüge berechtigt meinten. Zahlen sind für die Kunstgeschichte Namen, Zahlennamen sind ihr Bezeichnungen für geschichtliche Lagen. Geschichtliche Lagen sind immerhin ein Teil menschlichen Wesens, ein Teil also auch am Wesen der Kunstwerke. (Daß der Teil schon Alles wäre, ist, allen zum Mißverständnis herzlich Bereiten im voraus gesagt, hier ganz einwandfrei *nicht* behauptet worden!) Es gibt Lagen, die eine äußerste Gespaltenheit und Verwirrung bezeichnet; und es gibt solche, die eine verhältnismäßig weitgehende Einheitlichkeit aufweisen. Vollendet kann diese niemals sein, und auch um 1400 ist sie es nicht. Dem widerspricht ja doch die unleugbare

Tatsache, daß jeder geschichtliche Augenblick für jeden, der ihn erlebt, immer schon ein anderer Zeitpunkt *seines* eigenen Lebens ist, — außer für die ganz Gleichaltrigen, die immer nur Teile der Gegenwärtigen sind. Sehr grob gesagt: von mehreren gleichzeitig tätigen „Generationen“ wird der gleiche Zeitpunkt verschieden erlebt und das gleichzeitige Erlebnis verschieden gefühlt werden, noch abgesehen von allen Unterschieden der einzelnen Personen. Gegenstimmen fehlen niemals, auch um 1400 sind sie da. Aber diese Zeit gehört dennoch zu jenen, die merkwürdig weitgehend von nur *einem* Geschlechte, von seiner Gefühls- und Geschichtslage bestimmt scheinen. Diese Vorherrschaft hat auch damals an vielen Stellen nur kurz gedauert. Den vielstimmigen Klang der Geschichte wird man nur dann wenigstens halbwegs vernehmen können, wenn man auch für das ausklingende Hineinreden der Älteren und für die anhebende Gegenrede der kommenden Neuerer ein Ohr hat. Es ist also schon etwas Abgezogenes, wenn wir hier als „Kunst um 1400“ nur *eine*, freilich eine ungewöhnlich deutliche und wohl doch die eigentlich beherrschende Stimme bezeichnen. Wir werden andererseits an Lochner, der sogar als Grundbeispiel genannt wurde, auch schon dieser Zeitstimme fremde, *spätere* Züge als wesentlich vermerken müssen. Und doch: *sie* ist es, die in seiner Seele als das Tragende gelebt hat. *Sie* ist es, die den Traum von lichten Sphären, von himmlischer Unschuld, von warmen Farben und mühelos fließenden Linien besungen hat, der auch in Lochner klingt, — besungen auch in Baukunst, vor allem aber in Plastik und Malerei jeder Art. Diese eine Stimme muß von recht vielen, und nicht nur in Deutschland, getragen worden sein. Aber gerade innerhalb der deutschen Kunst, die so oft in das Herbe, Dunkle und Leidenschaftlich-Schwierige griff, bekommt sie einen ergreifenden und betörenden Lautenklang. Ihr widersteht das Gewaltsame; nur darum ruft sie es unabsichtlich als unwillkommenen Einspruch gelegentlich hervor — und wird von diesem auch eines Tages umgebracht sein. Sie selber liebt das Kindliche bis dahin, daß dessen unverkennbare Grundformen, das „kleine Gesicht“, nämlich das enge Beieinanderstehn der eigentlichen Ausdrucksträger im größeren Kopfe, daß die blasenförmige Stirne, der warme, ahnungsvoll-unwissende Blick, gerne auch auf die Gestalten Erwachsener übertragen werden. Es ist oft, als sollte die *Erfahrung* verschwiegen werden, der Ausdruck der Vergänglichkeit, der durch die Erfahrungen das Alternde ausprägt. „Unerfahrenheit“ als Zielbild des Ausdrucks! Ein *Traum* wahrhaftig!

Ein deutlichstes Anzeichen dieser Grundstimmung ist auch die Vorliebe für den kleinen Maßstab. Ein fast ängstliches Vermeiden des Rauhen und Wuchtigen, des Unbehaglichen und Gewaltamen, des Eintönigen und des

nur Schlagenden befördert nicht nur die Zierlichkeit und ausgeglättete Vollendung aller Oberflächen, sondern auch die führende Stellung der Miniatur, nicht nur in der Buchkunst, sondern selbst in der Plastik. Die Form gewinnt damals eine melodische Holdheit und eine heitere Umhüllung der (sicher sehr wohl empfundenen) Tiefen und Schrecken des Lebens, die der deutschen Musik des 18. Jahrhunderts verwandt wirken kann.

Man kann das geheime Gesetz der Form, dem diese Zeit gehorcht hat, — natürlich ohne es zu wissen, denn nur wir Rückschauende können es zu erkennen und zu benennen versuchen — als das der *Ununterbrechlichkeit* bezeichnen. Ununterbrechlichkeit der Linie und Ununterbrechlichkeit der Farbe! Was heißt das?

Es heißt bei der Linie, daß sie nirgends zurückprellt, nirgends wie von einem unerwarteten Widerstande geschreckt in hartem Winkel umbrechen kann, daß man, in *einen* Zug hineingeraten, möglichst auch in alle anderen geraten muß. Wenn dies als eine Lust des Auges, will sagen als der natürliche Ausdruck eines Lebensgefühl empfunden wird, so wird eine Kunst solcher Gesinnung sich nicht auf Innenzeichnung beschränken. Sie wird nach Möglichkeiten suchen, sehr viele Linien nach außen zu werfen und einen üppigen Reichtum von Formbahnen zu entfalten. Sie wird aber den „uninteressanten“ Umriß, den sie hier und da nicht selten vorfindet, wieder beseitigen müssen. Wenn sie von einer bejahten Körperhaftigkeit ausgeht, wenn sie obendrein mit malerischer Atmosphäre geladen ist, so wird sich dies in einem Überschusse von linientragenden Formen auswirken.

Man findet sie im *Gewande*. Das Gewand wächst zu der Eigenbedeutung einer linientragenden *Körperlichkeit an sich* hinauf. Es umgrenzt, es umspannt nicht die Körper, es überbordnet sie vielmehr, es schafft ihnen einen Außenkörper, hinter dessen Tiefe, oft weit rückwärts verborgen, der eigentliche Körper, der Leib, erst zu suchen wäre. Das Gewand überströmt die Gestalt und schafft damit geradezu eine neue, das Leibliche nur weithin umschreibende Gestalt, eine zweite und eigentliche „Figur“ reichster Prägung, einen Wellenstrom, in dem der Körper zu waten scheinen kann. Ein unbedenkliches, aber aufrichtiges Sprachgefühl wird, auch ohne kunstgeschichtliche Bildung hinter sich zu haben, hier von einem „malerischen“ Reichtum reden. Das Wort ist berechtigt! Die Festigkeit, ursprünglich sogar Untersetztheit, die das spätere 14. Jahrhundert, die insbesondere die Parlerzeit geschaffen hatte, wird nun zum unsichtbaren Innenkerne des Gestaltlichen. Das Außerhalb, das einst im älteren Vierzehnten das Körperliche sich angehängt, das es sogar seiner eigenen Achse beraubt hatte, begibt

sich nunmehr gleichsam selber als Gewandraum an jenes heran, es verfährt sich an ihm in den Wallungen der Faltenüberschüsse.

Dieses Formengefühl hat man den „weichen Stil“ genannt (Börger). In der Tat hat der Ausdruck seinen Sinn. Weich ist daran, daß das Auge ohne Widerstände, ohne Knicke und Brüche, in die Windungen der üppig schwellenden Formen gezogen wird. Weich ist schließlich — in vielen Fällen wenigstens — auch die Auffassung des Menschlichen, also des Seelischen. Wäre nicht diese selber weich, so wären es ja auch nicht die Formen. Noch immer sind es wesentlich abgezogene Formen der Linienphantasie — nur sind sie jetzt zu körperhafter Fülle aufgetrieben worden. Noch immer ist dies wesentlich nordisch! Schlingung und Durcheinanderwogung von Linien — das Gewand, das mit seinen Falten ohnehin das Erbe der alten ornamentalen Linienmusik in sich hineingesogen hat, steigert sie bis in das Körperliche; und zugleich ist es der Raum selber, der sich in den weichen Bauschungen einnistet: der Raum tritt an den Körper heran, er verlangt auch vom plastischen Gebilde, daß es ihm an sich selber seine Stätte schaffe. Dieses Gefühl ist überall da wirksam gewesen, wo Nordisches nachklang. Es hat in jener Zeit auch die Sprache erfaßt. Eines der großartigsten Denkmäler in der Geschichte unserer gehobenen Prosa ist ja der „Ackermann“ des Johann von Saaz, um 1410 geschrieben. Der „Parallelismus membrorum“, der als Sprachform des neueren Stiles sich in zahlreichen, gleichlaufend wiederholten Faltenüberschüssen äußert, hat sich in diesem herrlichen Werke in phantasie reichsten Häufungen, wahren Parallel-Faltengehängen der Worte, ausgewirkt. Außerhalb der reichsdeutschen Kunst ist Claus Sluter — auf jeden Fall alles andere als ein Franzose, ob er nun Niederländer oder Norddeutscher war, was damals viel weniger ausmachte als heute —, Sluter ist der großartigste Verkünder dieser Möglichkeit gewesen. Seine Portalfiguren an der Karthause von Champmol (man denke an den Schutzheiligen hinter dem Herzog) waten buchstäblich in einer Gewandfülle, auf die sie gleichsam zu treten scheinen. Daß die Zeittracht selber diese Darstellungsform nahelege in dem Sinne, daß dadurch die Form sich als dienende Darstellung sozusagen abschriftlich ergeben habe, — das ist ein Einwand, der sich schnell selber aufhebt. Denn auch die Zeittracht ist in gesunden Zeiten *Stil*, nicht einfach „Mode“. Auch sie ist Wirkung einer Gesinnung, auch sie ist schon *Form*, auch sie ist in jenen Zeiten „weicher Stil“. Hinter Tracht und Kunstwerk steht ein Gemeinsames, ein Drittes, das beide hervorbringt: das Lebensgefühl der Zeit. Sluter freilich als das größte Genie der Plastik um 1400 mindestens im Norden Europas, wenn nicht im ganzen Erdteile, vermochte auch dem weichen Stile noch einen

erhaben monumentalen Ausdruck zu sichern. Sein Moses am Kalvarienberge (dem „Moses-Brunnen“) von Champmol bei Dijon ist schon lange, und nicht zu Unrecht, als der nordische Vorfahre von Michelangelos sitzendem Giganten für das Julius-Grabmal in Rom empfunden worden. Sluters Art hat ganz Burgund beherrscht. Es muß in diesem sprachlich so früh romanisierten Lande doch noch ein germanisches Rassenerbe gelebt haben, das Sluters Gedanken mit Begeisterung aufnehmen konnte. Das ist schließlich in einem Gebiete, das früher einmal die höchst unklassischen und gar nicht mittelmeerischen, sondern großartig „barbarischen“ Bogenfelder von Autun und Vézelay hervorgebracht hatte, eigentlich kein Wunder. (Es soll freilich nicht vergessen werden, daß das „Burgund“ von 1400 sich mit dem älteren nicht deckt. Aber die Formen des neuen dringen auch bis in das ältere.) Dieser weiche Stil hat aber auch Italien ergriffen. Jacopo della Quercia zeigt starke Spuren davon, und wenn Ghiberti, der ihm ebenfalls huldigte, eine unverhohlene Ablehnung Donatellos mit der Huldigung an einen rätselhaften großen Deutschen in Florenz, einen Meister aus Köln, verband, so verteidigte er nichts Anderes als den weichen Stil.

Der deutschen Kunst mußte dieser besonders liegen. Sie hatte schon zu Sluters Zeit so grundsätzlich Ähnliches hervorgebracht, daß auch die westeuropäische Forschung, die holländische wie die französische, zuweilen zur Annahme einer deutschen, einer rheinischen Schulung Sluters geführt worden ist. Bis rund 1430 hat dieser Stil nachleben können. Seine erste Blütezeit liegt um 1400.

Aber wir sprachen auch von Ununterbrechlichkeit der Farbe. Was heißt nun das? Eine aufmerksame Beobachtung eines der größten Spätlinge des Stiles, des Stephan Lochner (der zweifellos auch schon von einem Hauche des zunächst folgenden und gegensätzlichen berührt war) könnte dies klar machen. Ein von 1400 her gesehen schon sehr spätes Werk, die Darmstädter Darbringung im Tempel von 1447, hat innerhalb sonst fühlbar veränderter Umwelt den „Stil um 1400“ in letzter Steigerung noch einmal vorbildlich zusammengefaßt, und dies gerade in der Farbe, während im Gestaltlichen schon manches sich verhärtet hatte — ein Vorgang, den wir merkwürdig ähnlich bei dem mannigfach gleichartigen Fra Angelico beobachten können. Warum leuchten Lochners Farben so zauberhaft? Wodurch unterscheiden sie sich von denen, die schon ringsum den Sieg davonzutragen begannen und ihn bald allgemein an ihre Fahnen heften konnten? — Sie sind *nicht gebrochen*, sie sind es so wenig wie die Linie des gleichen weichen Stiles, der immer noch einen Teil des Lochnerischen trägt. Das Blau der Maria z. B. in jenem glasfensterhaft warmen und himmelhaft berückenden Bilde

(einem der schönsten des ganzen Jahrhunderts!) ist voller reichster innerer Veränderungen, es ist nicht „angestrichen“, sondern von vielfältigem Reichtum der Abwandlungen, wie er nur Ergebnis höchster malerischen Kultur sein kann. Aber — und dies ist das Merkwürdige — es ist doch immer das gleiche Blau, und nur die *Grade der Helligkeit* sind verschieden. Keine fremde Farbe hilft, dieses Blau zu verändern. Es ist ein Blau in zahllosen Graden nur der eigenen Helligkeit, es ist Eines immer: es ist ununterbrechliche Farbe. Auf dem kölnischen Boden, dem der vom Bodensee stammende Meister sich so tief innerlich hingegeben hat, daß Viele das „Kölnische“ aus ihm erst gewonnen haben, das doch selber ihn gewonnen hatte —, auf diesem Boden sollte der etwas spätere, von den Niederländern bestimmte Meister der Georgs-Legende nicht nur neue Formen, auch neue Wandlungen der Farbe einführen. Wenn *nun* eine Farbe vor unseren Augen sich wandelt, so geschieht dies durch den Einbruch einer anderen, nicht durch die Helligkeitsgrade ihrer selbst! Aber nichts Anderes geschah ja auch in der Form, wenn die ununterbrechliche Linie der gebrochenen erlag. Man spricht mit Sinn vom „eckigen“ Stile, der die Linienführung des weichen abgelöst habe. Auch in der Farbe sind es die „Ecken“, es sind die Sprünge von Braun zu Blau, von Rot zu Grau, die den späteren Farbenstil ausmachen werden. — Auch ein anderer Zug der Farbengebung, in dem das Darmstädter Bild glänzt, gehört zum weichen Stile: es ist die gläserne Durchsichtigkeit, die die Gestalten wie von unsichtbaren Kerzen hinterfangen erscheinen läßt; und noch Eines: das Gefühl für die Angrenzung nahe verwandter Farben, für ihre mühelose Folge genau im Sinne der Verwandlungen des Spektrums.

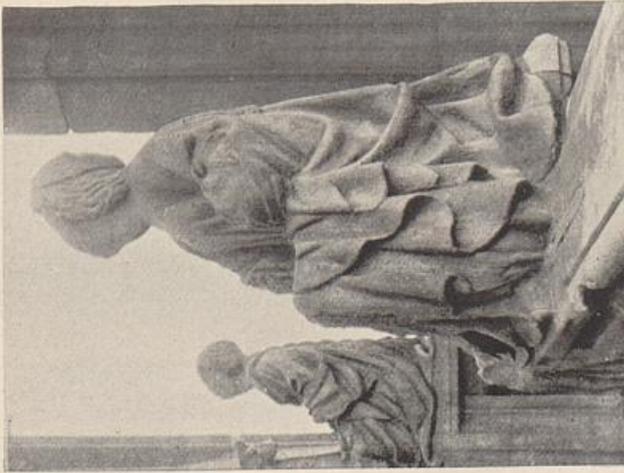
Hinter der ununterbrechlichen Form wie hinter der ununterbrechlichen Farbe steht eine ununterbrechliche Gesinnung. Sie behauptet eine Harmonie der Welt. Die melodisch-bequeme Lesbarkeit des Gestalteten und die warme Eindringlichkeit seiner Farben dient ihr als Ausdruck einer behaupteten paradiesischen Holdheit des Daseins. Diese ist ein *Traum* — wir wissen es; und sicher hat ein Unbewußtes auch den Meistern jener Zeit nichts Anderes gesagt. Aber sie wollten ihren Traum behaupten. Sie sagten nicht: so sieht das Leben aus. Sie folgten dem Gesetze, das auch Caspar David Friedrich ausgesprochen hat: wer nur male, was man sehen könne, solle lieber gar nicht malen. Nur wer male, was man nicht sieht, der sei ein Maler. Kein Wunder — da der Traum immer vom Diesseits entführt —, daß heftigste Einsprüche durch seine Behauptung ausgelöst wurden und daß es echte Tapferkeit sein konnte, die gegen ihn sich zur Wehr setzte.

Schon in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts haben sich Gegenstimmen

gemeldet. Nirgends sind sie so stark gewesen wie in Florenz, wo der junge Donatello lieber das Häßliche und Gewalttätige erzwingen wollte als das Allzuschöne; wo plebejische Formen, bäuerlich rüde Schwere hier und da selbst von Masaccio, am deutlichsten von Andrea del Castagno als die Erlösung ausgerufen wurden. Wir werden Ähnliches in Deutschland treffen: Protestanten gegen die „katholische“ Gesamtstimmung des weichen Stiles. Lieber „böse“, als so verfälschend gut! — So mögen die Rebellen bei uns wie in Florenz gedacht haben. Sie haben bei uns — und außerhalb von Florenz im ganzen übrigen Italien wie in den wichtigsten Teilen Europas — erst später, erst gegen 1440 ihren Sieg errungen. Nur in Florenz nämlich waren diese Rebellen die entscheidenden Genies. Es war also eine geschichtlich durchaus begründete Überlegung, wenn gegen die einseitige Überschätzung des heftigen florentiner Realismus, die wesentlich durch Vasaris Darstellung der ganzen Welt aufgeredet worden ist, ein nachträglicher Einspruch der Wissenschaft erhoben wurde. Eine ehrliche Abschätzung der Werte (die immer nur *versucht* werden kann) wird heute mehr als vor einigen Jahrzehnten geneigt sein, den Florentiner Bürgern recht zu geben, wenn sie bei dem Wettstreite für die Bronzeturm ihrer Taufkirche dem Ghiberti den Preis von Brunellesco gaben. Der Fortschritts-Glaube der vergangenen Zeit mußte wohl das Rebellische an Brunellesco als das Wahre und Bessere begrüßen — Ghiberti aber vertrat tatsächlich das Vornehere, er schuf das weit vollendetere Werk, und dieses Werk war darum nicht weniger *tief*, weil es in ungebrochener Melodik zu singen wußte. Auch Mozart wird nicht flach, wo er das Gleiche tut!

Ghiberti vertrat etwas sehr Europäisches! Es ist durchaus nötig, bei der Kunst um 1400 an Gesamteuropa zu denken. Der weiche Stil ist in hohem Maße „international“ gewesen. Dies heißt, genau besehen, freilich doch etwas Anderes, als das verwaschene Begriffswort dem Heutigen vor-spiegeln möchte. Der weiche Stil gehörte zwar nicht einem einzelnen Volke allein an, aber erst recht nicht allen. Er hielt sich genau an die Grenzen, innerhalb deren seit der Karolingerzeit zuerst der „romanische“ Stil sich gebildet hatte. Bis Florenz war dieser — genau gesehen — niemals gedrungen, der Apennin war ihm eine unübersteigliche Grenze geblieben. Florenz war, trotz Ghiberti, die schicksalsbestimmte Keimzelle des Widerstandes. Die geheimen naturalistischen Neigungen des Mittelitalienertumes brachen durch. Wo aber Herkunft und Begegnung sich verbunden hatten, da hat auch der weiche Stil geherrscht, nicht anders als die echte Gotik.

Darum hat er auch in Deutschland geherrscht. Es war nun einmal das europäische Herzland. Obendrein hat seine Bereitschaft zu lyrischen Ge-



46/48. Figuren vom Straßburger Turmokrögen



49. Madonna der Reinoldikapelle in
St. Marien zu Danzig



50. Madonna am Westportal der
Würzburger Marienkapelle

fühlsäuerungen — im Straßburger Marienode zu staufischer Zeit, im 14. Jahrhundert in zahllosen, namentlich älteren Schöpfungen, in der Dichtung zu allen Zeiten bewiesen — die Möglichkeiten dieses neuen Stiles begeistert begrüßen müssen. Deutschland ist nicht einfach ein Verbreitungsgebiet, es ist ein Kernland des Stiles um 1400 geworden. Ein kurzer Überblick möge dies erläutern.

Während es uns richtig schien, den ersten Anstieg des bürgerlichen Zeitalters in einem kurzen Umblick über die verschiedenen Hauptlandschaften hin zu beobachten, während das vielstimmige Gespräch dieser neuen deutschen Welt uns zunächst fesselte, so dürfen, ja müssen wir von jetzt an anders vorgehen. Wir wollen nicht nach Landschaften, sondern nach Formarten und Formgelegenheiten betrachten. Wir wollen aber auch jetzt noch den Versuch beibehalten, die darstellenden Künste möglichst zusammen zu sehen. Daß so oft die Geschichtsschreibung der Plastik die Malerei nicht beachtete, die der Malerei nicht die Plastik, das hat für die Beobachtung am 15. Jahrhundert zu eben so großen Schäden geführt wie für die ältere Zeit die Betrachtung der Plastik ohne Zusammenhang mit der Architektur. Wenn wir diese letztere in einer (aufs äußerste abgekürzten) Gesamtbetrachtung folgen lassen, so soll dies das gänzlich veränderte Verhältnis zum Ausdruck bringen, das mit dem malerischen Zeitalter gegeben ist: die Wandlungen der Baukunst empfangen nunmehr vielleicht ihr bestes Licht durch jene der darstellenden Künste.

Eine ungewöhnliche Menge von „Leben“ war seit der Mitte des 14. Jahrhunderts wieder in die Formenwelt gedrungen. Ein Rhythmus hatte da gewirkt, der aus den Notwendigkeiten unserer Seele sich ständig neu zu erzeugen scheint. Zwischen Lebensnähe und abstraktem Stile als Polen bewegt sich, wie Ein- und Aus-Atmen, der Pulsschlag der Formengeschichte. Hatte die staufische Kunst ihrer nahezu reinen Plastizität schließlich ein erstaunliches Maß von Lebensnähe eingeschlossen, so war es eine verständliche Aufgabe der nachstaufischen, zunächst die dem Abbilde nun schon gefährlich weit geöffneten Tore wieder zu schließen und eine neue, sehr fühlbare Stilbildung davor zu pflanzen. Lebensnähe hat die Gefahr des Naturalismus in sich, betonter Stil die der Erstarrung, ja des Todes im Anorganischen oder Dekorativen. Ein noch kunststarkes und noch gesundes Volk wird mit witternder Sicherheit sich vor der nahenden Gefahr des einen Poles immer in der Richtung auf den entgegengesetzten zurückziehen. Die Zurückdrückung der Ursächlichkeit, des Besondernden, der Personenhaftigkeit durch die Gotik des älteren Vierzehnten erzeugte als ihre Gegenwirkung das fast plötzliche Aufsprengen der Tore zum Lebendigen nach

1350. Daß innerhalb des gleichen Volkes sozusagen die Schultern wechselten im Tragen der Kultur, daß das Ritterliche vom Bürgerlichen abgelöst wurde, ist nur eine andere Seite des Vorganges. Wir blicken jetzt auf diese eine: das Verhältnis von Form und Natur. Mit einem wahren Jubel muß die Parlerzeit die Entdeckung unserer Umwelt begrüßt haben. Während der Mensch von seinem Throne stieg, während das Monopol der Gestalt erlöschen wollte, wurde Tier und Pflanze und Raum, wurde alles Lebendige überhaupt formwürdig und zur Mitherrschaft zugelassen. Noch war hier keine neue Gefahr des Naturalismus sichtbar geworden. Schon bevor man sie hätte sehen können, bildete sich eine neue Gegenwehr des Stiles. Aber überhaupt: auch das zweite Vierzehnte hatte so viele Bindungen in sich, daß die Gefahr nur sehr gering sein konnte.

Die Kunst um 1400 aber ist gleichsam schon eine vorsorgliche Gegenhandlung. Sie nimmt entschlossen die Zügel in die Hand. Sie wird zu so überraschenden Leistungen an Lebensnähe, wie sie z. B. die Bildniskunst des späteren Vierzehnten hervorbrachte, nicht mehr fähig, nämlich nicht gewillt sein. Sie wird solche wiederum ihrem nächsten Nachfolger überlassen. Tatsächlich: den Wenzel von Radez könnten wir in der ersten Zeit nach 1400 nicht mehr erwarten, nämlich nicht mehr ein so hohes Maß überzeugender Einmaligkeit und fast modellhafter Lebensnähe. Gewiß, der Radez und die ganze Bildniskunst, die in ihm ihre örtliche und zeitliche Krönung empfing, verrät noch keine Gefahr des wirklichen Naturalismus: die große Kunst der Parlerwerkstatt war dieser gewachsen. Aber etwas Ähnliches wie in der Naumburger Kunst war doch schon wieder erreicht. Weitere Steigerung wäre also auch jetzt wieder auf die Dauer gefährlich geworden. So wie nach Naumburg statt Steigerung der Lebensnähe ein ausgesprochener Verzicht auf diese erfolgte, wie hier geschichtliche *Entwicklung als Verzicht* erschien, so bildet sich auch um 1400 ein auslesender Stil, ein Stil, der sehr bezeichnenderweise schon für den Anfänger leicht zu erkennen ist: er betont seine *Sprachformen* als das Erste!

DIE PLASTIK KLEINEN MASSSTABES

Der kleine Maßstab in der beweglichen Kunst

Immer ist Form Gesinnung. Eine Auslese der Gefühle durch Gesinnung geht mit der Auslese bestimmter Sprachformen sehr eng zusammen. Es war schon von diesen Gefühlen die Rede. Nichts ist zufällig in der Welt