



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Die Plastik kleinen Maßstabes

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

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

der Formen. Schon in den Maßstäben, die eine Zeit liebt, ist einer ihrer Grundklänge vernehmlich. Die um 1400 bevorzugt den kleinen — selbstverständlich ohne durchaus auf ihn angewiesen zu bleiben. Da sie im Inhaltlichen, im Gefühlshaften nicht überraschen, sondern lieber sogar schmeicheln will, da sie eine oft beinahe zärtliche Kunst ist, so lehnt sie auch in der Ausdehnung gerne das Überwältigende ab. Überlebensgröße ist ihr gänzlich fremd, Lebensgröße fast nur gestattete Ausnahme, das Miniaturhafte oder wenigstens Unterlebensgröße bevorzugter Maßstab. Der geringere *Widerstand* ist ihr wichtig!

Sie verbindet darum gerne dem kleinen Maßstabe den willigen Werkstoff. Es ist kein Zufall, daß sie Feinplastik namentlich in Ton, auch in Alabaster bevorzugt hat. Aber der unaufhaltsame Zeugungsstrom des Lebens gewinnt durch Beides nun schon wieder die Mittel, eben dasjenige später zu überwinden, was die Wahl kleinen Maßstabes und widerstandschwacher Stoffe erzeugt hatte. Denn im kleinen Maßstabe wird immer die Vorstellungskraft ermutigt: sie wagt mehr und früher; *was* sie dann gewagt hat, das wird später auch in die Großform dringen. Sie arbeitet im feuchten Tone hemmungsloser und bringt es in ihm zu unerwartet kühnen Einfällen. Das ursprünglich Zarte gebiert gerade das *Kühne!*

Es ist in der Malerei gar nicht anders. Auch dort ist es der kleine Maßstab, der zu den frühesten Wagnissen ermutigt. In der Handschriftenmalerei ist die Eroberung der Landschaft und des Atmosphärischen namentlich in den Arbeiten für das französische Königshaus, für den Duc de Berry, für die burgundischen Herzöge, für die Marschälle von Frankreich und die vornehmste Geistlichkeit folgerichtiger, schneller und früher vor sich gegangen als in der Tafelmalerei. Das „Rätsel der Brüder van Eyck“ löst sich als Rätsel — natürlich nicht als das uns Menschen ewig verschlossene göttliche Wunder der genialen Begnadung, aber als das geschichtliche Rätsel des scheinbar plötzlichen Auftretens, des „vom Himmel Fallens“ — deutlich durch die Vorarbeit der Miniatur. Der Genter Altar wäre nicht möglich gewesen ohne die Entwicklung, die schon vor ihm in den Stundenbüchern der Brüder von Limburg, in ihren manchmal schon Breughel voraussagenden Kalenderbildern, schließlich im Turin-Mailänder-Stundenbuche sich abgespielt hatte. Er war möglich als Folge der Kunst um 1400! Die Miniaturmalerei hatte die Eroberungen gemacht, die nur in das Tafelbild zu steigen brauchten, um im ausgedehnten Altare zunächst fast unbegreiflich zu wirken.

Von dieser Überlegung aus betrachten wir die immer neu verblüffenden Leistungen der deutschen Feinplastik in Ton und Alabaster; zunächst die

in Ton. Denn bei ihnen sind die Bedingungen, die sowohl den Anspruch der Zeit selbst als ihren unbewußten Dienst an einer sie ablösenden sichern konnten, am deutlichsten erfüllt. Im frischen, feuchten Tone arbeitet der Künstler mit geringsten Widerständen. Wenn das fertige Werk widerständig ist, so hat dies der Künstler bei seiner Arbeit nicht erfahren, sondern erst der nachfolgende Brand hat es erzeugt. Die Frische des Wurfes und die Ermutigung durch den kleinen Maßstab wirken zusammen.

Wir wollen dabei eine Tatsache nicht vergessen, die weit hinausblicken läßt; sie fügt sich allem bisher Gesehenen trefflich ein. Die Zeit um 1400 ist weit mehr fein (dies in auffallend hohem Maße) als heroisch. Mit wieviel mehr körperlicher Kraft mußten die Meisterwerke der älteren Monumentalplastik dem Steine abgerungen werden! Sie ist auch in allen späteren Zeiten oft genug angewendet worden. Aber schon bei Michelangelo fühlt man eine eigentlich spätzeitliche Wut, will sagen, man spürt die Wut eines urtümlichen, in eine Spätwelt versetzten Riesen, wenn er den körperlichen Kampf mit dem Steine so leidenschaftlich durchkämpft: er *betonte* damit seine Einsamkeit. Immer mehr hat, bis unsere Zeit auch dagegen Einspruch erhob, der Abendländer verlernt, seine Muskeln selber beim Ringen um die Form einzusetzen. Er begnügte sich schließlich in allzu vielen Fällen mit der Phantasie, oft nur mit dem Entwurfe, er knetete Modelle in weichen Stoffen, überließ die Vergrößerung dem Storchschnabel und die harte Arbeit — dem Arbeiter, dem Steinmetzen. Dies hat auch seine geschichtliche Richtung und einen deutlichen geschichtlichen Ausdruck. Ist nicht auch dies ein Anzeichen des *malerischen Zeitalters*, aus dem wir soeben erst herausstreben? Eine Art Flucht aus der harten und großen Welt, in der sich die tastbaren Körper im Raume stoßen, in die leichtere Welt des Gegenübers? — Nicht, daß der künstlerische *Fleiß* darum abgenommen hätte. Der Verzicht auf den harten und gleichsam noch urmenschlichen Kampf mit dem Werkstoffe glied sich durch die Feinheit der Formbildung aus. Aber alles wurde „geistiger“, und das ist auf die Dauer gefährlich.

Der Meister der Nürnberger Tonapostel, die kurz vor 1400 für ein Nürnberger Kloster gearbeitet wurden, dann wahrscheinlich in die Frauenkirche kamen und heute im Germanischen Museum immer neue Bewunderung hervorrufen — dieser wirkliche Meister hätte kaum gewagt, seinem Bartholomäus ein so kühnes Sitzmotiv und einen so leidenschaftlichen Gesamtausdruck zu gewähren, wenn er in Stein für großen Maßstab gearbeitet hätte (Abb. 35). Er hätte es kaum gewagt! Nachträgliche Versuche, die der Lichtbildapparat mit einer gewissen (freilich gar nicht unbeschränkten) Wahrscheinlichkeitsaussicht ermöglicht, können uns Heutigen den Eindruck

verschaffen: er hätte es wagen *dürfen!* Ein nachträglicher und sicher recht ungeschichtlicher Wunsch kann sich in uns regen: er hätte es wagen *sollen!* Da wir aber im ganzen Umkreise der größeren Steinplastik dieser Zeit nichts Ähnliches finden, so müssen wir doch schließen: der kleine Maßstab hat den Künstler ermutigt, der widerstandsschwache Werkstoff zugleich seinen Wurf befeuert! Der Wahrheitskern, in der Überlegung mag dieser sein: der Künstler kam sehr wahrscheinlich noch aus einer Bauhütte. Vielleicht dürfen wir den bekannten Weg von der Kathedrale zum Altare uns bei ihm geradezu als den Lebensweg eines Einzelnen vorstellen. Modelle waren in der Bauplastik üblich, manchmal, so für Bremen um 1405, wird uns ausdrücklich von ihnen erzählt. Die Verselbständigung des plastischen Modells, die wir hier mit einigem Rechte vermuten dürfen, brachte eine neue Freiheit mit sich, genau so wie die Verkleinerung hüttenplastischer Entwürfe im Altare (Bertram!).

Diese Apostel (drei davon befinden sich in der Jacobskirche) sind — wie einst die Propheten der Bamberger Schranken, ja schon die der Halberstädter — *Charaktere!* Die üppige Gewandung, die sie in sehr verschiedenen Graden umhegt, drückt ihre Verschiedenheit nicht minder beredt aus als Stellung oder Gesichtsausdruck. Bartholomäus bleibt der stärkste. Der christliche Marsyas hat in unserer Kunst fast immer einen Zug von heißer Leidenschaftlichkeit. Dieser durchströmt hier die gesamte Gewandung. Wenn Wölfflin von Dürer sagen konnte, daß bei ihm die Zeichnung koche — auch hier ist etwas davon zu spüren. Und vielleicht ist es gar kein Zufall, daß wir dabei auf Nürnberger Boden stehen. Klein ist der Körper, groß der Kopf — das ist Erbe der Parlerplastik und ihrer ganzen Zeit. Die Augsburger Propheten stehen in der Ahnenreihe. Schon in ihnen hatte sich mit der Senkung der Proportionen auch der Maßstab gesenkt. Es ist fast so, als hätten sie oder sehr verwandte Nachkommen sich nun in den Altar begeben und in neue Stellungen umgelagert. Um einen Altar muß es sich ja gehandelt haben, wahrscheinlich um die Füllung einer Staffel. Das Gewand unserer Tonapostel wirft gewaltige und schnelle Falten, wenn es wie beim Bartholomäus ein heißes Temperament auszudrücken hat. Das rechte Bein ist bei diesem übergeschlagen (ein altes Motiv!), aber es ist wieder in weiter Umschreibung vom Gewande, von dem Faltenraume des neuen Stiles, umwallt. Der Fuß kam nackt heraus. Ungemein lebendig ist die Hand, die erregt in das Buch greift (ein Gedanke, der in der deutschen Kunst besser und früher als in jeder anderen gewagt worden ist, so schon in der Gema von Naumburg bei sogar monumentalem Maßstabe); breit ist die gefurchte Stirne, von geheimer Erregung durchströmt das Haar. Die Kraft, uns solche

fast abstrakt musikalischen Bewegungsformen, solche Faltenreime je nach ihrem Rhythmus dem Charakter der Dargestellten zulegen zu lassen (man denke noch einmal an die Chorschranken von Halberstadt und Bamberg!), ist jener des Prophetenmeisters vom Schönen Brunnen grundsätzlich verwandt. Bei einer jugendlich sanften Gestalt wird das Zeitmaß der Faltenbewegung auf der Stelle anders. Die unschuldige Frische des Jünglings erzeugt durch ihre bloße Vorstellung in dem Meister einen ganz verwandelten Formengang: ruhig, rundlich fließende Faltenröhren. Und so ist es auch bei den anderen, meist als älter aufgefaßten Aposteln. Immer neu wandelt sich der Vortrag in fast unerschöpflicher Phantasie des Kennzeichnens, aber immer bleibt die Linie ununterbrechlich! Diese kleinen brandroten Tonfiguren verlangen an ihrer heutigen Stelle im Germanischen Museum eine sehr eingehende Betrachtung, die dringend anzuraten ist. An der Rückseite ihrer Sitzbänke wird man köstlich feine Maßwerkverkleidung finden. Diesen Zug, der uns ebenfalls noch an Hüttenplastik (Bogenlaibungsfiguren!) denken lassen kann, teilen sie mit der böhmischen und der schlesischen Kunst. Wir befinden uns noch auf ostdeutschem Boden, hier wie auch vor den Resten eines Marientodes von gleichem Werkstoff, gleicher Farbe und gleichem Maßstabe: einer im Gebete sterbenden Maria und drei stehenden Aposteln, die ihr offenbar zugehören. Die Form des Marientodes, die wir aus diesen Resten erschließen, gehört wesentlich der ostdeutschen Kunst an. Bei Veit Stoss, im Krakauer Marienaltare, hat sie in aller deutschen Kunst ihre herrlichste Ausprägung erfahren.

Dieser Eindruck vom Östlichen in Nürnberg verstärkt sich, sobald wir nach dem Westen blicken. Bei Werken, die auf diesem Wege noch anzutreffen wären, wie den sitzenden Tonaposteln von Neudenu (St. Gangolf) in der Neckargegend und manchen anderen, brauchen wir nicht zu verweilen. Aber die Gegend um Mainz und Bingen überrascht uns mit einer Terrakottenplastik kleinen, manchmal winzigen Maßstabes, die allein genügen müßte, unserer Kunst um 1400 ewigen Ruhm zu sichern; und diese ist ausgesprochen westlich, deutsch-westlich natürlich. Sie umfaßt für die heutige Kenntnis bereits eine ganze Reihe von Werken, darunter namentlich aus der Gegend um Bingen unterlebensgroße Madonnen vom ganzen bestrickenden Zauber des Weinlandes. Das Überraschende ist doch das maßstäblich Kleinste: die Dernbacher Beweinung des Limburger Dommuseums (Abb. 36). Das Staunen der Wissenschaft bei der Vorstellung dieser Gruppe auf einem Kongreß vor mehr als einem Vierteljahrhundert hat der Verfasser selbst erlebt und nie vergessen können. Es dauerte eine Zeit, bis alle Zweifel an der geschichtlichen Stellung besiegt waren. Es

war damit ein wichtigster Beitrag zum Bilde der Kunst um 1400 gewonnen. Friedrich Back, der feinfühlig Verkünder der feinfühligsten Kunst des Mittelrheines war es, der die Reinigung des Werkes von weißer Tünche in seinem Darmstädter Museum durchführen ließ und der es auch in die Geschichte unserer Kunst mit der Sprache kluger Begeisterung eingeführt hat. Winzig klein sind diese Figürchen, Püppchen geradezu, gemessen auch nur an den selbst schon recht kleinen Tonaposteln von Nürnberg. Sie sind nicht nur sehr klein, sie haben auch die *Farbe* als wesentliches Element auf sich gezogen. Wenn trotzdem selbst die farblose Wiedergabe noch einen wichtigen Teil der Leistung zu uns sprechen läßt, wenn überdies die Vergrößerung, die das Lichtbild bis fast zur Lebensgröße hinauftreiben kann, die Form nicht fühlbar leiden läßt, so beweist dies, wie stark die Einbildungskraft und das Gestaltungsvermögen des unbekanntesten Meisters waren. Es beweist vor allem wieder, daß der kleine Maßstab nicht durch Unfähigkeit zu großformigem Denken erzeugt ist, sondern durch einen bestimmten Willen. Daß die deutsche Kunst zu diesem Willen an sich geneigt war, wissen wir grundsätzlich: die Vorliebe für das Kleine, die sie so oft bezeugt und die ihre musealen Wirkungen so stark beeinträchtigt, beruht nicht auf Kleinheit der Gesinnung, nicht auf den Bedürfnissen des Mangels, sondern auf dem Bewußtsein, die Ausdehnung nicht nötig zu haben, um das Gemeinte auszudrücken. Die Zeit um 1400 aber empfindet den kleinen Maßstab geradezu als Reiz: er bestärkt die holde Harmonie selbst in der offenen Darstellung des Tragischen. Der ununterbrechliche Linienfluß der Einzelgestalten ist — wie denn in jedem echten Stile das Einzelne nicht Zutat zum Ganzen, sondern dessen Ergebnis sein wird — schon im Ganzen da: mondhaft rein ist der Bogen, der die Gesamtgestaltung durchklingt; von Joseph von Arimathia sinkt er über Maria und Johannes in den Christuskörper, um dann im steilaufwachsenden Nikodemus wie durch einen Schlußstrich abgeschlossen zu werden. Das alles wirkt unsäglich melodisch, hold als Form, ein Bekenntnis zur Harmonie des Traumes. Aber es umspinnt dabei auch das Schwerste. Der Leichnam ist gespickt mit Wunden, die auch die Farbe betont. Die Schächer an ihren Kreuzchen sind in schmerzlicher Verkrümmung gegeben. An dem Bösen bezeichnet ihre betonte Kraft das Böse. Aber das Ganze *singt!* Es singt auch in der Farbe, die von links nach rechts hin, von Rotbraun (mit Weiß und Schwarz) über Blau und Weinrot (mit komplementärfarbigen Gegenstimmen) über reines Gold (im Lendentuche) wieder zu Rotbraun führt. Die Kunst des Kennzeichnens hat Back schön dargestellt. Diese Mittelrheiner waren Seelenkenner!

Schon früher war ein anderes, etwas größeres und auch figurenreicheres

Werk bekannt gewesen, das, lange in der Sammlung Figdor zu Wien mehr dem Kenner zugänglich, heute endlich für Berlin erworben und in den Farben wiederhergestellt ist: die Lorcher Kreuztragung (Abb. 38). Das war ein ganzer Terrakottaaltar, 1404 gestiftet von dem Lorcher Johannes Kutzenkint und einigen seiner Landsleute, von Bürgern also! Die Gestalten, die wir uns in den verlorenen Altar hineinzudenken haben, bewegen sich darin wie freie Figuren. Es ist ein tiefer Ernst, der in ihnen lebt, Ernst und zugleich — Verbindlichkeit. Goethe, der größte Mittelrheiner, hat einmal Verbindlichkeit als einen seiner Wesenszüge bezeichnet. Das schönste Beispiel von Verbindlichkeit gibt die linke Gruppe: die trauernden Frauen (sie sind mit feinsten Linienzügen umschrieben) werden von einem polizistenhaften Manne im Stahlhelm rauh angefahren, er empfindet offenbar nur den „Auflauf“; ein anderer aber legt ihm beschwichtigend die Hand auf den Arm. Die Gebärde wie ihr ganzer Sinn und der sanft-feine Ausdruck dieses Mannes genügen schon, uns in die Sphäre des Mittelrheinischen von damals einzuführen. Offenbar begegnen sich Zeitlage und Stammesart hier besonders glücklich. Wo dies geschieht, entsteht stets Überzeugendes. Die Stifterfigur und der Kreuzträger sind mit besonderer Liebe gesehen, wie in einheitlichen Federzügen durchgeschrieben. Die Faltenbewegungen greifen lange nicht so weit aus wie bei den Nürnberger Aposteln; der weiche Stil liegt in der seelischen Auffassung und in dem Glattnlauf der Linienführung. Der Kreuzträger ist ein wahres Wunderwerk für sich: „Die Ärmellinien schwingen nach der Hand, die Hand zerteilt sich über dem Knie, die Falten zersträhnen sich von da aus wie die Linien eines spätgotischen Panzerhandschuhs und zerschleifen am Boden, ein Bündel hingeschütteter Kräftestrahlen.“ Wie sehr Plastik und Flächenkunst sich damals einig sind, beweist ein früher Holzschnitt, der im Gegensinne eine recht nahe vergleichbare Szene bringt. — Der Stifter zeigt uns in seiner fast zarten Schlankheit die mittelrheinischen Menschen von damals, diese Feinbürger, für die der Limburger Chronist schreiben konnte.

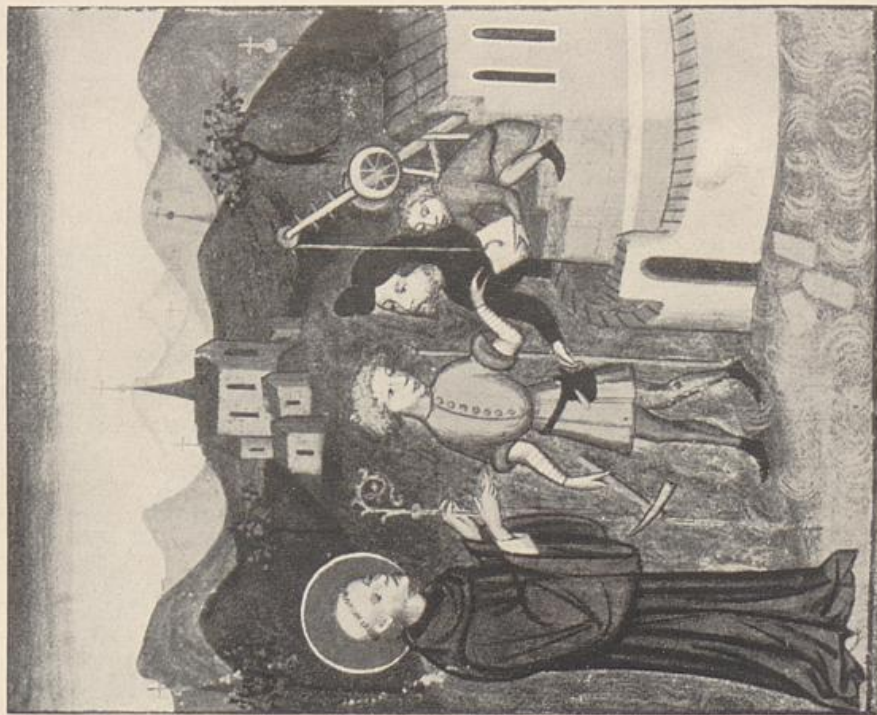
Neben den szenischen Darstellungen sind Einzelfiguren, stets unterlebensgroß, eine besondere Leistung der mittelrheinischen Tonplastik. Bingen könnte der entscheidende Ort gewesen sein, wenigstens gruppieren sich die meisten dieser Werke dem Fundorte nach um die Stadt am Einfluß der Nahe in den Rhein. Die „Belle Alsacienne“ des Louvre stammt aus Eberbach, ihre nahe Schwester im Berliner Deutschen Museum aus Dromersheim, die vielleicht schönste ist die „Weinschrötermadonna“ von Hallgarten (Abb. 37). Auch diese Madonnen sind schlank, nicht üppig umrieselt, sondern zart übergossen vom Strome der ununterbrechlichen Linie. Ununter-



51. Vesperbild aus Steinberg, Frankfurt/M.



52. Landschaft aus der Bellifortis-Handschrift.
Göttingen, Universitätsbibliothek



53. Aus der Mettener Regel von 1414.
München, Staatsbibliothek

brechlich bleibt sie, und was sie umschreibt, das hat die paradiesische Holdheit, die wir in dieser Zeit erwarten dürfen. Unter den Kinderkörpern — ihnen mußte die ganze Liebe einer Zeit gehören, die im Kindlichen vorübergehend die Idealform sah — ist der Hallgartener wohl der eindrucksvollste; man kann ihn schwer ansehen, ohne von der „lallenden“ Bewegung gerührt und von dem reizenden Lächeln angesteckt zu werden. Man vergesse nicht: das ist das nackte Kind, das die deutsche Kunst um 1400 von der Parlerzeit geerbt hat. Es hat sich seitdem erstaunlich verfeinert!

Üppiger werden die Formen in der Pietà Großmann des Kasseler Museums, festlicher, breiter, kürzer auch im Altare von Carden an der Mosel mit seiner prächtigen Anbetung der Könige. Der Marientod des kleinen Tonaltares in der sehr reizvollen Kronberger Kirche ist ein etwas verspäteter Nachzügler dieser Richtung. Er steht der Dernbacher Beweinung innerlich noch nahe, deren Meister sehr wahrscheinlich auch der der Lorcher Kreuztragung war. Man hat ihn früher in seiner zeitlichen Stellung durchaus mißverstanden. Er lebt noch ganz von der Kunst um 1400. In einem Ölberge des Mainzer Dom-Westbaues (südliches Querschiff) beginnen sich die Linien schon zu vergraten und zu verschärfen.

Auch Bayern, insbesondere Landshut, hat seine Tonplastik gehabt. Im allgemeinen ist sie härter. Diese Technik hat wohl nirgends ihr Lebensrecht so vollendet bewiesen wie am Mittelrhein; dessen ständige Anlagen kamen ihr besonders weit entgegen.

Auch der Alabaster ist ein Gebiet der Feinplastik kleinen Maßstabes. Er hat im frühen 15. Jahrhundert die Rolle gespielt, die sonst dem Elfenbein, später dem Buchsbaum oder dem Solnhofer Stein oder gar dem Bernstein zugefallen ist: er wirkt kostbar und fein zugleich, und seine Werke dienen intimer Betrachtung, zweifellos auch schon feinschmeckerischem Formen-geuß, der jener Zeit nicht fremd gewesen sein kann. Deutschland hat an der allgemein verbreiteten Alabasterplastik nicht nur einfach gleichberechtigt teilgenommen: es hat sie bestimmend mitbeherrscht, es hat ihre Werke weit hin auch nach Westen ausgeführt. Wie der Ton, so wurde auch der Alabaster gerne für kleine Altäre ausgenützt. Deutsche Meister haben ihn auch an der Kanzel von Barcelona verwendet. Deutsche Kaufleute vermittelten Alabaster-Altäre nach dem Westen. Es scheint, daß der Norden hier den Vorrang hatte. Wenn man hört, daß der Abt von St. Vaast sich durch einen deutschen Kaufmann eine Marienkrönung und zwölf Apostel in dem feinen Werkstoffe verschaffte, so weiß man: das ist eine in der norddeutschen Altarplastik ganz besonders beliebte, wenn auch gewiß ihr nicht allein zu-

gehörige Zusammenstellung. In Schwerte i. W. besitzen wir eine entsprechende Apostelreihe noch heute. In alle Gegenden Deutschlands und vom Norden ausgehend selbstverständlich bis nach Skandinavien hin strahlte die Alabasterkunst aus. In Halberstadt und Erfurt hat sie schönste Zeugnisse hinterlassen, hat in diesen auch stärkeren Ausdruck gewagt. Über die glatte Manieriertheit der englischen Alabasterkunst, deren Ausfuhrwerken die unseren gelegentlich, so in Danzig, begegnen konnten, hebt sie sich durch den Reichtum immer neuer Erfindungen und den persönlich starken Ausdruck bedeutend heraus.

Ihr größter Künstler aber nimmt eine Zwischenstellung zwischen Deutschland und Italien ein: es ist der „Meister von Rimini“. Sein ausgedehntestes Werk befindet sich heute im Frankfurter Liebighause (Abb. 39). Es ist eine Kreuzigung, in manchen Zügen stark an den Lorcher Kreuzaltar erinnernd, und eine Apostelreihe. Die Beziehungen zwischen Rimini und dem Mittelrhein sind auf diesem Gebiete besonders eng. Zwei Vesperbilder in Lorch (im Lorch des Terrakottaaltares) und in Rimini, ein drittes in Rom, gehören in sich eng zusammen. Ein Christophorus in Padua tritt hinzu. Es sind deutsche, nicht etwa italienische Werke. Das Großartigste ist der Frankfurter Altar. Sicher: dieser Meister hat in Italien gelebt, aber er kam vom Rheine, und so ist es eine sehr ansprechende Vermutung Swarzenskis, daß er eben jener große rheinische Meister gewesen sein könne, von dem Ghiberti mit so unverhohlener Bewunderung gesprochen hat. Dessen Stilnachbar war er gewiß. Das Italienische aber liegt ausschließlich in Einzelzügen, die man am besten im Lande selbst übernehmen konnte, so in der an Fra Angelico erinnernden, vom Rücken her gegebenen Magdalena unter dem Kreuzesstamme. Alles andere bis in die Trachten hinein, — der *Stil* eben ist nordwestlich. Man könnte wohl über Nordrheinisches hinaus an Niederländisches denken, doch ist festgestellt, daß in diesem nichts Ähnliches vorkommt. Eine gewisse geschichtliche Richtung, die das Geschick der Kunst um 1400 schon in sich trägt, ergibt sich aus dem Vergleiche des Szenischen mit den Gestaltenreihen. Die letzteren, die Apostel also, sind nicht minder vorzüglich gearbeitet, aber das Besondere des Meisters kommt in ihnen weniger zur Geltung. Haben wir das nicht manchmal an Gestaltenreihen gespürt? Sie sind das innerlich Ältere, sind das verwandelte Erbe der Kathedralenplastik. Träger des Neuen ist das Szenische. Dabei wird die Entwicklung so verlaufen: nahe an 1400 ist der Drang in das Lebendige, die vergegenwärtigende Kraft stärker als um 1430, wo diese ganze Stimmung schon im Kampfe mit einer entgegengesetzten liegt. Hier wirkt noch die Entdeckerfreude der Parler-Zeit (die ja

genau genommen, selbst noch gar nicht zu Ende ist) befeuernd mit. Sie spendet der Kunst um 1400 ihr reichliches Teil. Wenn sie überall, beim Wittingauer wie im Schönen Brunnen und so an vielen Stellen, ein längliches Körperideal, ein wenig wieder ein „gotisches“ Zielbild einsetzte, so war dies ihre Form, sich durch Verfeinerung dem Neuen entgegenzubiegen. Dieses Neue trug bei seinem Willen zu einem einheitlichen Harmonietraume und einer gefestigten Sprachlehre des Sichtbaren eine mähliche Wegwendung vom Vergegenwärtigenden in sich. Um 1430 ist der Stil — schon im Kampfe mit seinen Gegnern — in weit höherem Maße formal und in der Gefahr, jene „Flucht aus der Sache in das Wort“ anzutreten, die nach einem klugen und tiefen Worte Karl Voßlers ein Kennzeichen des Manierismus ist. In den Szenen des Riminialtares sind wir davon noch sehr weit entfernt. Die Longinus-Gruppe namentlich ist von ähnlicher, sanfter und verbindlicher, aber höchst beredter Darstellungskraft wie die Lorcher Kreuztragung: ähnliche Gebärdensprache, ähnliches Gefühl. In solchen Fällen klingt auch gerne eine kleine hebende Gegenstimme mit: irgendein schärferes und häßliches Gesicht taucht unter den Trägern des gleichmäßig Sanften und Edlen auf. Wir werden diesem Zuge noch oft begegnen.

Die Feinheit und Schönheitlichkeit der ganzen Zeitrichtung greift über Ton und Alabaster natürlich weit hinaus. Der Meister, der für die Dumlose-Kapelle der Breslauer Elisabethkirche den unterlebensgroßen Gekreuzigten mit den beiden Trauernden schuf, zeigte in seinen holzgeschnitzten Gestalten genau gleiches Gefühl (Abb. 40). Der Christus ist so unsäglich feinfühlig gearbeitet, daß es eine reizvolle Vorstellung wäre: hätte doch ein Mann wie Ghiberti eine solche Arbeit gesehen! Er — als einer der am meisten Urteilsberechtigten der ganzen Zeit — hätte hier nicht minder bewundernde Worte gefunden als für den großen rheinischen Plastiker in Florenz, den wir vielleicht als den Rimini-Meister denken dürfen. Die ehrliche Bewunderung, die von den Italienern der Barockzeit deutschen Meistern des 17. Jahrhunderts wie Georg Petel oder Justus Glesker freimütig gezollt wurde, wäre schon hier berechtigt gewesen. Die Unüberbietbarkeit der Vorstellungskraft gerade in den kleinen Darstellungen dieses einen Themas wäre auch damals erkannt worden. Hierin äußert sich der über alle zeitlichen Wandlungen hinauswirkende Charakter des Volkes! In der Maria und dem Johannes, besonders in der Maria, sind Musterbeispiele weichen Stiles gegeben, musterhaft bis in die Kindlichkeit hinein, die namentlich das Weibliche gerne annimmt. Die von Schopenhauer so grimmig vermerkte innere Nähe zwischen Frauen und Kindern ist von dieser Kunst schöpferisch begrüßt worden. Dem Crucifixus am nächsten ist ein

anderer von unbekannter Herkunft im Büdinger Schloßmuseum. Die übliche Auffassung wäre sicher wieder gerne bereit, in dem Breslauer Künstler einen Westdeutschen zu vermuten. Es gibt aber auch noch einen dritten, wenn auch nicht ganz ebenbürtigen Gekreuzigten gleicher Art, und der ist in Prag. Die nähere Beobachtung wird erweisen, daß Schlesien zu einer im Grunde österreichisch anmutenden Feinheit gerade im frühen 15. Jahrhundert in auffallend hohem Maße fähig gewesen ist — eine innere Verwandtschaft des erst durch Friedrich den Großen preußisch gewordenen Landes mit Österreich, die in der Geschichte unserer Dichtung am stärksten bei Eichendorff hervortritt. Man vergesse aber nicht, daß auch Schubert, der wienerischste aller Musiker, von beiden Eltern her Schlesier war!

Gewiß, die Gegenstimme fehlt auch in Breslau nicht; den feinplastischen Werken des Dumlose-Meisters steht die fast wild großartige Kreuzigung der Corpus-Christi-Kirche in der gleichen Stadt gegenüber. Ob sie zeitlich später ist, wird schwer zu entscheiden sein, aber eines kann man sagen: hier steht der Einspruch auf, der später siegen mußte. Das später Herrschende ist die Stimme schon einer gleichzeitigen Minderheit. Es kann übrigens sein, daß der ergreifend tiefe Schmerzensausdruck in dem großen Werke — es gehörte zu einem Triumphbalken und wurde durch E. Wiese auf der Empore entdeckt — sich auf den Ausgang des Staufischen beruft. Solche Erinnerungen an das Dreizehnte können gelegentlich im frühen Fünfzehnten auftreten. Dürften wir die Nachrichten über einen Jörg von Gera in Breslau mit dem Triumphkreuz der Corpus-Christi-Kirche zusammennehmen, so wäre die Verbindung noch wahrscheinlicher gemacht. Aber schon die erstarrte Faltenfackel in der Hand des Johannes ist ja eigentlich ein staufischer Formgedanke (Bamberger Sybille!). Dabei geht der mächtig schwere Gekreuzigte auf einen sehr böhmischen Breslauer Typus zurück; am Altare der Goldschmiede tritt er uns in der Mittelfigur des Schmerzensmannes entgegen, der wie herabgezogen scheint vom schweren Gewande, das nun — das ist ein immer häufiger ausgebeutetes Mittel des weichen Stiles — mit symmetrischen Pendelgewichten sich über die Arme herabhängt.

Man hat bei dem Dumlose-Meister an jenen von Eriskirch in Schwaben erinnert. Dies mag, als kunstgeschichtliche Einzelbeziehung gemeint, zu weit gehen. Richtig ist, daß auch Schwaben sich in unterlebensgroßen Trauergruppen ausgezeichnet hat. Eriskirch, Bronnweiler, Reutlingen, später Roggenbeuren haben schöne Zeugnisse geliefert, und auch da können wir erleben, wie das Wissen um die Schrecken des Lebens, das der weiche Stil so trügerisch hold überspinnt, sich plötzlich in großartigstem Einspruch auf-

bäumt: in der Gruppen trauernder Frauen aus Mittelbiberach im Deutschen Museum. Das sind freilich alles nicht plastische Miniaturen, wie die Werke der Tonplastik, aber es herrscht doch überall der unterlebensgroße Maßstab vor.

Der kleine Maßstab in der Bauplastik

Dies ist nun ebenso in der Bauplastik. Die Parlerzeit hatte auch darin vorgearbeitet (man denke an die Augsburger Südpforte mit ihren schon recht kleinen Männergestalten). Das Maß aber, in dem jetzt Kleinformen von hoher Bedeutung in die Bauplastik eindringen, ist neu. Zu erklären ist der Vorgang aus den allgemeinen Bedingungen, von denen schon die Rede war, vor allem aus den immer engeren Verschlingungen von Hüttenkunst und zünftlerischer Werkstattkunst. Der Geist der Altarmeister bemächtigt sich des Bauwerkes! So stehen in der Frühzeit des nun sehr bedeutend einsetzenden lübischen Aufschwunges die reizenden Klugen und Törichten von der Burgkirche, ein Zyklus weit unterlebensgroßer Feinfiguren (Abb. 42), die gleichwohl als Bauplastik verstanden werden müssen, ebenso wie sie erste Zeugnisse sind für die Ablösung der bisher bevorzugten Werkstoffe, des Stucks und des Holzes, durch eingeführten Stein (Baumberger aus Westfalen). Auf Westfalen, woher auch Meister Bertram kam, scheint auch die Form zu verweisen. In St. Pauli zu Soest kann man an einer Madonna äußerst Verwandtes sehen, das mindestens in einem Falle geradezu genau vorbildlich gewirkt hat. Ebenso hat die kleine Cäcilie des Petrialtars eine Tochter in dem Zyklus. Die Neigung zum Niedlichen, die die Zeit zuweilen beweist, nimmt im plattdeutschen Sprachgebiete einen eigen spröden Reiz an. Viel Charakteristik gibt es da nicht — das jugendlich kindliche Mädchen ist ja damals geradezu das Lieblingsmotiv und befriedigt schon an sich. Keine Spur von Dramatik; die Törichten sind überwiegend durch die Zeittracht von den Klugen in ihrem Idealgewande abgehoben. Dieser Gedanke war schon in Gmünd ausgesprochen, und auch dort war schon der Ausdruck stark zurückgegangen, verglichen mit dem monumentalen Zorne der Unglücklichen am Magdeburger Portale, ihrer großartigen Leidenschaftlichkeit noch am Straßburger oder gar ihrer hysterischen Zerfetztheit am Erfurter Triangel. Nichts von alledem dürfen wir um 1400 erwarten. In Lübeck tritt ein unverkennbarer Stammesausdruck hinzu: diese Mädchen „s-prechen“! Tatsächlich spüren wir Dialekte der sichtbaren Form, so oft wir einen Stamm aus dem Eindruck eines Kunstwerkes zu erschließen wagen. Daß dies oft nicht gelingt, daß es Zweifel

gibt, beweist nichts gegen die Tatsächlichkeit der Stammesunterschiede und ihre sprachlichen Ausprägungen, es beweist nur etwas gegen unsere Sicherheit im Erkennen. Auch für das Hören von Dialekten sind die Begabungen sehr verschieden. Schlechtes Hören hat noch keinen Dialektunterschied widerlegt. Nicht nur die winzigen Mündchen der Burgkirchen-Jungfrauen wirken s-pitz; auch die Falten sind strenger und knapper gegeben. Tatsächlich könnte man hier einmal ausnahmsweise dem nicht grundsätzlich Verschlossenen, dem Willigen wohl wirklich zeigen, wie Unterschiede des Deutsch-Sprechens geradezu sichtbar werden können. Wenn ich s-preche, so setze ich am Anfange des Wortes Formen in eigenen Umrissen gegeneinander, die beim oberdeutschen Klange in einen einzigen weich zusammengesmolzen sind. Ein sanft gezischter Gesamtlaut erklingt da, wo ein großer Teil der Norddeutschen zwei Konsonanten ausspricht.

Nun, diese Gesamtlaute der sichtbaren Form können wir in einer ganz gleichzeitigen Formengruppe am Mittelrhein wahrnehmen. In denselben Jahren, in denen die Jungfrauen der Burgkirche entstanden (es müssen die ersten des neuen Jahrhunderts gewesen sein), wurde die Memorienpforte des Mainzer Domes mit zierlicher Bauplastik in architektonischen Rahmungen gegliedert. Diese Pforte führt südlich in die Gedächtniskapelle und von da in den Kreuzgang. Nach dem Dominieren zu erhielt sie je vier, nach der Kapelle zu je zwei unterlebensgroße Figuren rechts und links (Abb. 41). Daß diese mit der Tonplastik von Lorch oder Dernbach gleichen Geistes (wenn auch nicht gleicher Hand) sind, hat schon Back richtig empfunden. Hier fließen alle Formen, hier sind die Einzellinien reicher und müheloser gekrümmt. In dieser Landschaft spricht man noch mehr Gesamtlaute, als die Hochsprache kennt: „weisch“ (oder gar „woisch“) statt „weich“. Der Vergleich lehrt, daß die Lübecker Jungfrauen das feinsürgerliche Platt der Ostseestadt von damals sprechen. Man wird diese Bemerkung ja wohl nicht „naturalistisch“ auffassen: die *Formen* sind es, die die Konsonanten so zierlich sauber voneinander absetzen! Sicher war es ganz falsch, diese Formen vom „Mittelrhein“ (der eine Zeitlang ebenso häufig wie das „Böhmische“ mißbraucht wurde) ableiten zu wollen.

In Mainz aber befinden wir uns innerhalb eines ganzen Formenstromes, den wir von Köln bis Ulm, vielleicht bis Straßburg verfolgen können: Bauplastik kleinen Maßstabes, der Feinkunst in Ton und Alabaster innerlich verwandt, namentlich der in Ton. Der Stein des Stephanus an der Memorienpforte ist wirklich wie geknetet. Dämmerig, von malerischer Weichheit sind alle Formen. Sinnbildhaft wirkt es dabei, wenn zuweilen, so unten an Elisabeth oder zu Füßen des Martinus, eine nun ganz winzige Ge-

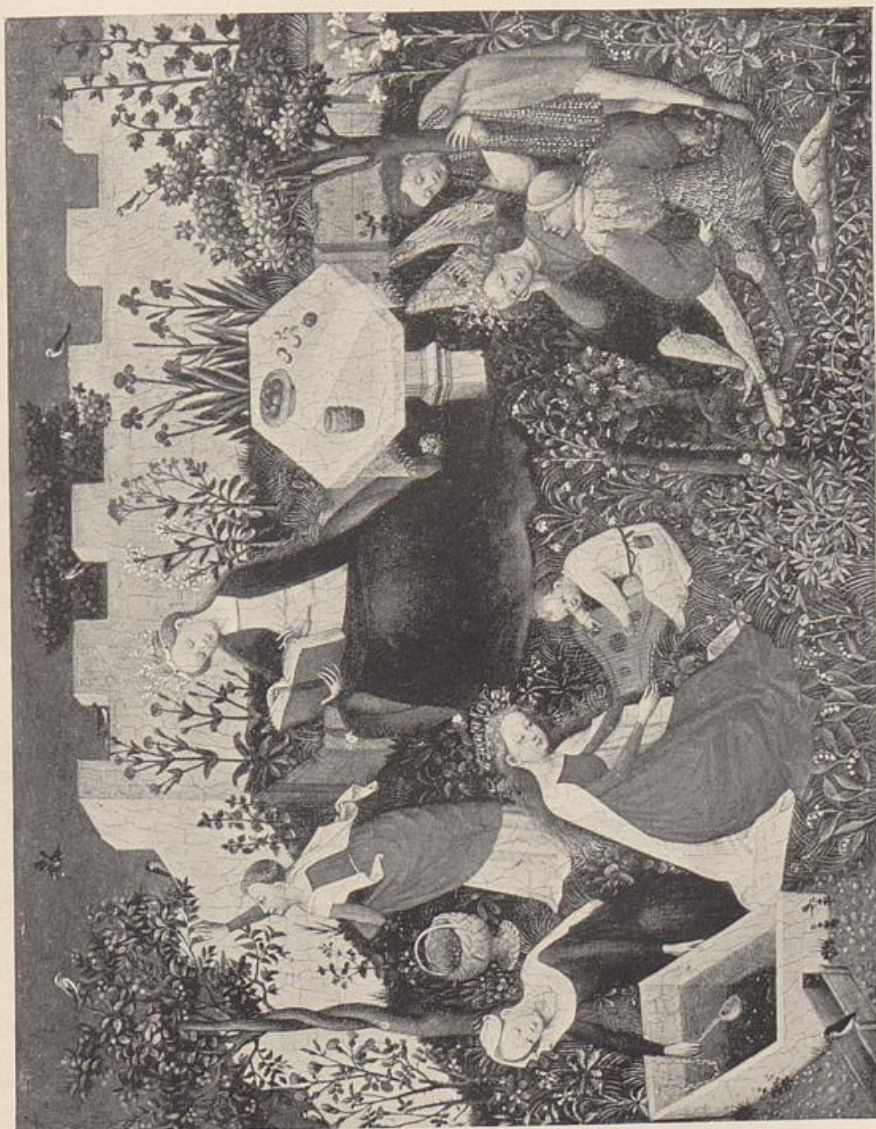
stalt erscheint, in der sich das Wissen um das Häßliche und Gräßliche — das wir von vornherein voraussetzten — deutlich offenbart: eine Bettlergestalt, nicht weniger deutlich in ihrem Elend als auf Masaccios Schattenheilung der Brancacci-Kapelle. Aber schon die rein raumkörperlichen Verhältnisse sind bezeichnend. Wie einst im nördlichen Westportale von Straßburg die Laster (dort freilich in tief religiösem Sinne als Besiegte) in ganz kleinem Maßstabe den großen der Tugenden untergelegt und untergeordnet waren, so (aber jetzt eher in einem formalen Sinne) ist nun das Häßliche nur in völliger Winzigkeit zu Füßen des Schönen zugelassen. Der Sieg gehört der verabredeten harmonisch sanften Schönheit; das „Andere“ gibt es auch, aber es hebt nur das „Eigentliche“, es bleibt das „Andere“, das man gleichsam nicht laut zu sagen wagt. Dagegen denke man an die monumentale Offenheit des Naumburgers im Bettler von Bassenheim!

Der kleine Martinus von Mainz hat einen etwas größeren Bruder (noch immer wirkt er nicht ganz lebensgroß) an der Vorhalle des Ulmer Münsters. Dort steht er als eine von vier Standfiguren an den beiden freien Pfeilern. Der Name des Meisters Hartmann ist in nicht ganz durchsichtiger Weise mit der Vorhallenplastik verbunden. Wir stehen schon um 1420. Martinus, vielleicht ganz unmittelbar weitergedacht von dem älteren und kleineren der Memorienpforte her, hat einen noch schrecklicheren ganz winzigen Bettler unter sich. Am Sockel aber tanzen Bauernfiguren — wie nebenan an dem der Madonna Engel musizieren. In dieser dürfen wir einen Typus sehen, der für die Zeit bezeichnend ist: mit rundlichem Kopfe, blasenförmiger Stirne, in weichfließendem Gewande, das symmetrisch an den Seiten herabhängt, mit einem halb querliegenden Kinde. Das ist kein persönlicher, sondern ein allgemeiner Stiltypus. Seine innere Geruhsamkeit ist Ausdruck einer verbreiteten Stimmung. Trotzdem hat das Werk seinen eigenen Klang. Man kann ihn auch in einem Grabmale, dem — ganz kindlich jugendlich gegebenen — Ritter von Kirchberg in Wiblingen wiederfinden.

Besonderes Aufsehen haben immer die Ulmer Archivoltenfiguren der sitzenden Apostel erregt. Dehio sah in ihnen bedeutende „Anfänge des Realismus“. Tatsächlich sind diese putzig in ihr Gewand versponnenen Heinzelmännchen in der Darstellung ihrer emsig hingebungsvollen Tätigkeit als Schreibende, in der liebevollen Einfühlung, die den Meister auch für die ununterbrechliche Linie sehr neue Wendungen finden ließ, für uns höchst bemerkenswert. Ältere Verwandte in Köln am Petersportale, wo in den Archivolten stellenweise erstaunlich Parlerisches auf uns eindringt, und an anderen Stellen gibt es noch genug. Die Ulmer sind wohl die Lebendigsten.

Nahe stilverwandte Formen aber finden wir wiederum in Köln am Grabmal des 1415 gestorbenen Erzbischofs Friedrich von Saarwerden, an den Seitenplatten der Sandstein-Tumba unter seiner bronzenen Liegefigur (Abb. 43). Innigste Beseelung, eindringlichste Vergegenwärtigung und ein ununterbrechliches Linien- wie Massengefühl, das die erstaunlich überzeugenden Köpfe mit ihrem unmittelbaren Ausdruck augenblicklicher Gedankenarbeit, die ganzen feinbewegten Körperchen dazu, in weiche Umhüllungsformen gleichsam einnäht, machen sie zu unvergeßlichen Zeugen des Neuen. Sie sind rund 20 Jahre später als die Nürnberger Tonapostel; aber wenn jene älteren Gestalten noch gelegentlich an bauplastische Modelle erinnern konnten — hier ist es umgekehrt, hier hat die Bauplastik (es handelt sich nahezu um solche, jedenfalls wohl um einen Bauplastiker als Künstler) die Wendigkeit der rein beweglichen Kunst angenommen. In solcher Zuspitzung scheint dies namentlich dem deutschen Westen gelungen zu sein. In Bayern, in Regensburg, Landshut, Altdorf ist die gleichzeitige Bauplastik weit normaler. Das Heilige ist dort noch mehr von ferne gesehen, es ist noch nicht in unmittelbare Betrachter-Nähe gezogen. Nur die wallende Üppigkeit, die das Erhabene jetzt umspinnen hat, ist auch dort völlig weicher Stil.

Der Südwesten gibt uns auch das stärkste Anzeichen, daß nicht nur die Bauplastik, sondern die *Baukunst überhaupt* einen neuen Sinn gewinnen wollte. Dafür werden immer die Gestalten des Straßburger Turmoktogones das seltsamste Zeugnis bleiben. Selten, vielleicht nie, hat sich die Sinnverwandlung innerhalb einer in sich gleichgebliebenen Formgelegenheit so überraschend vollzogen. Im Südwesten waren an die Stelle der Parler die Ensinger getreten. Ulrich Ensinger war von 1392 bis zu seinem Tode 1419 der Münsterbaumeister von Ulm. In seine Zeit fallen die wichtigsten der vorher erwähnten Werke; und der gleiche Meister war berufen, dem Straßburger Münsterbau eine gänzlich neue Wendung zu geben. Der Gesamtausdruck, unter dem der Riesenbau heute allgemein bekannt ist, die Form, mit der er am stärksten in die Ferne wirkt, der *Turm* nämlich, ist in den Grundzügen Ensingers Werk. Schon die Rücksichtslosigkeit, mit der dieser Meister die Plattform über den unvollendeten Türmen als Grundlage eines ganz neuen, nun aber einzelnen Turmes zu behandeln wagte, ist nicht mehr mittelalterlich. Statisch wäre es unmöglich gewesen, diesen Einturm auf die Mitte zu setzen. So entschloß sich Ensinger für den Nordturm als Träger — Träger eines neuen Turmwerkes, das in symmetrischer Verdoppelung gänzlich ohne Verhältnis zum Gesamtbau geblieben wäre. Der Einturm ist seit dem Freiburger Münster ein leuchtendes Zeichen der neuen Bürger-



54. Das Frankfurter Paradiesgärtlein. Städelsches Institut, Frankfurt



55. Grabmal des Bischofs Gerhard von Schwarzburg im Dom zu Würzburg



56. Grabmal des Erzbischofs Konrad Rheingraf von Daun im Dom zu Mainz

gesinnung gewesen. Das deutsche Bürgertum Straßburgs war es auch, das am Ende des 14. Jahrhunderts den Bau dem Bischof und seinem Kapitel abgenommen hatte — ein Vorgang, der gesellschaftsgeschichtlich genau ebenso sinnbildhaft bezeichnend wirkt, wie die Wahl des Einturmes formengeschichtlich. Der Baumeister war also gleichzeitig in Ulm und in Straßburg tätig; Grund genug, künstlerischen Austausch zwischen den beiden Hütten zu vermuten, die dem Einen unterstanden (wie Christ getan). Die Mitglieder der neuen Straßburger Bauhütte kennen wir zum Teil dem Namen nach. Diese Namen sind natürlich deutsch — was nur den geschichtlich unwissenden Ausländer verwundern könnte. Otteman von Würzburg, Hans Bollender, Adolf von Brune, Peter zur Kronen haben unter Ensinger gearbeitet. Soweit der Turmbau noch Plastik nach außen wendete, konnte er natürlich dafür nur den einmal gegebenen Maßstab anwenden. Die Reste, die wir davon besitzen, einen Mönch und einen Kaiser, hat man zur Ulmer Bauhütte in Beziehung gesetzt, als Vorgänger der Vorhallen-Plastik.

Uns geht eine Gruppe unterlebensgroßer Gestalten an, die dem Turminneren angehören (Abb. 46—48). Daß der Turm jetzt einen Innenraum bildet, hat seinen tiefen Sinn. Schon von Ensinger war auf ihm eine Aussichtsgalerie geplant. Unter Johann Hültz von Köln, der bis 1439 den Helm vollendet hat, wurden die Treppentürmchen so durchgeführt, daß acht Besuchergruppen hinaufsteigen konnten. Ohne Zweifel: damit war das Bauwerk aus dem Gegenüber, das wenigstens die Türme schon immer gebildet hatten, zum Aussichtsstandpunkt geworden. Schon darin lag eine Umkehrung des alten Sinnes. Es ist die gleiche Umkehrung, die im Barock das Bruchsaler Treppenhaus oder die vordere Galerie an Kloster Melk bestimmen konnte. Hierin lag eine neue Form der Anerkennung des Betrachters. In gleicher Richtung liegt nun der überraschende Gedanke der Bauplastik. Da, wo — unterhalb der heutigen Abschlußstelle — der Turmhelm sich schließen sollte, setzten innen acht Rippen an, die sich in einem Scheitel zu treffen hatten. An den acht Ecken darunter, an den Brücken von den vier Schneckentürmchen zum Umgang des inneren Achtecks, sitzen acht kleine Figuren, in vier Paaren einander zugeordnet. Nicht ihr Inhaltliches — so bemerkenswert es ist, da es über die Tiere und die weltlichen Menschen, darunter wahrscheinlich Ensinger selber in „burgundischer“ Tracht, zu Heiligen und der Gottmutter selber führt — nicht einmal dieses ist so bemerkenswert wie die ganz neue dienende Aufgabe dieser Architekturplastik. Es ist solche, aber in völliger Umkehrung ihres alten Sinnes. „Alle starren und staunen aufwärts — nach der Turmspitze, die über ihnen geplant war. Das Zusammenstreben objektivierter Kraftlinien wird hier sub-

ektiv gespiegelt und in lebensvolle Gestalten verlegt, es wird durch die unsichtbaren Linien ihrer Blicke gesteigert.“ Die Linien *ihrer* Blicke: wenn wir ihnen folgen, den unsichtbaren Bahnen des Sehens, die von diesen kauernenden Gestalten ausgehen, dann erst offenbart sich der eigentliche Sinn. „Diese Figuren vertreten nicht das Bauwerk, sondern den Betrachter, sie sind Wege, nicht Teile des Zieles für den Blick. Wenn in Laon, Bamberg oder Naumburg Tiergestalten von den Türmen blickten, so gehörten sie dem Bauwerke innerlich selber an, sie waren in seiner *Front!*“ „Der *Turm* blickte auf uns herab — jetzt blicken *wir* zum Turme!“ Nicht mehr „Teile des architektonischen Rhythmus“, nicht mehr Bauglieder schließlich sind diese Gestalten, sondern „Vertreter des Erlebenden“. Sie haben gleichsam den Bau bestiegen — eine große Gefahr für die „ästhetische Grenze“. Etwas Ähnliches hatte das spätere Vierzehnte schon einmal, doch roher, angedeutet. An der Marienkirche von Mühlhausen hatte es tatsächlich gewagt, über die Brüstung eines Altanes Kaiser und Kaiserin mit zwei weiteren Gestalten, Vertretern ihres Gefolges, sich herabbeugen zu lassen! Sie blieben immerhin noch in der *Front* des Baues! Schon damit aber war eine Möglichkeit angedeutet, die erst im Barock ganz zu Ende gedacht worden ist: wenn Egid Asam sich unter der Kuppel der Weltenburger Klosterkirche in eigener Person als Herabblickenden plastisch gebildet hat. Schon mit den Mühlhauser Gestalten angedeutet, hat sich erst in den Straßburger Figuren, und zwar in unbestreitbar geistvollster Weise, das Ende alles Mittelalterlichen, ja das für einmal doch herannahende Ende der Architektur selber angekündigt. Daß die Wurzel dieses tragischen Vorganges die *Anerkennung des Betrachters* war, der größte Einbruch in den alten Sinn des Bauwerkes, ja des Kunstwerkes überhaupt — nämlich in den: etwas zwar vom Menschen Geschaffenes, aber doch von ihm Abgelöstes, frei Hingestelltes, für sich des Lebens, ja gleichsam der selbständigen Anbetung Fähiges zu sein — *das* ist, was uns am meisten angeht. Der Vorgang, der zu der Lage um 1900 geführt hat, ist nun schon im Rollen. Er hatte noch seine lange Zeit vor sich und er hat dabei ganz erstaunliche Kunstwerke hervorgerufen, die wir niemals entbehren möchten. Doch alle, auch die baukünstlerischen Taten waren von da an fest an den Betrachter gebunden, und auch die aufs Tiefste religiös gemeinten unter ihnen hatten doch die heilige Unantastbarkeit der alten großen Zeit verloren — daher unsere Not, wieder von unten anfangen zu müssen. — An Eigenart bleibt die Straßburger Turm-Plastik unerreicht. Sie ist auch, samt den ihr verwandten Werken, in der menschlichen Kennzeichnung von hohem Werte, stark vergegenwärtigend und im Ausdruck sehr westlich.

Auch die Parlerkunst war um 1400 noch nicht zu Ende. Die Teynkirche in Prag zeigt Plastik, die wohl zwischen 1402 und 1410 entstanden ist, im Inneren und namentlich in dem großen Bogenfelde des Hauptportales. Die Kreuzigung an diesem erweist uns, wie der Parlerstil unmittelbar zur Kunst um 1400 werden konnte. Auch da ist alles mit einem Male ununterbrechlich, schmiegsam geworden, in unaufhaltsam gleitenden Formenfluß geraten — weicher Stil besonderer Prägung und dabei durchaus Stil der Einheitlichkeit. „Wieder, wie einst in Rottweil, ist die Einheit von Bild und Feld da.“ Aber „in Rottweil war das Bild nur Feld, ganz dekorierte Platte, jetzt ist das Feld nur Bild, ganz plastisches Gemälde“. Das ist ein Gesamtzug der Zeit. Im Westen, in der Anbetung mit dem Dreikönigszuge auf dem Bogenfelde der Liebfrauenkirche zu Frankfurt, können wir das Gleiche finden (Abb. 45). Alle Geschoßeinteilung ist zertrümmert, der Plattengrund vom Tiefraume weggezehrt, ein festlicher Gestaltenzug bogenförmig von links nach rechts und wieder zurück vornehin zur Muttergottes geführt, zur Anbetung, und das Alles nun in den besonders schmiegsamen und verbindlichen Formen der mittelrheinischen Sprechweise, tief eingehegt hinter durchgitterter Rahmung, mit wunderschönen Rundreliefs von Propheten und Spruchbändern in den Zwickeln. Diese wirken wie eine verfeinerte Weiterbildung des Sluterstiles, besonders der Jeremias ist ein ganz hervorragend schönes Werk. Gehen wir dann aber wieder nach dem Osten zurück: in Wien, in den Paulusreliefs des Singertores fänden wir wieder die ganz gleiche Gesinnung, den Erwerb der älteren Parlerzeit in die feinsten Formen der Kunst um 1400 gegossen, schmiegsam und beweglich. Die Bekehrung Pauli, als Thema durchgängig ein wichtigster Träger des Schlachtenbildgedankens in der ganzen abendländischen Kunst, nimmt in dieser frühen Wiener Fassung malerische Gedanken voraus, die erst Rubens mit seinen vollendeten Mitteln im echten Bilde zu Ende verwirklichen sollte.

Es mögen damit nur die stärksten Stellen genannt sein. Überall fände man noch Beispiele genug in der deutschen Kunst. Auch die weniger schlagend bildhaft gemeinte Bauplastik, die unter Hans Stethainer von Burghausen, dem genialen Schöpfer des Salzburger Franziskaner-Chores, ab 1393 in St. Martin zu Landshut geschaffen wurde, wäre dahin zu rechnen. Die feierliche Würde, zu der der Stil sich erheben kann, würde man an einem Schmerzensmann der Münchener Frauenkirche, einer schönen, schlanken, von prachtvollen Faltengehängen umgebenen Gestalt, ebenso vollendet finden, wie ihren grundlegenden Sinn für mädchenhaften Reiz in der bezaubernden Dorothea am Portal der Pfarrkirche von Steyr in Oberösterreich.

Werke wie die Reliefs des Lettners und der Chorschranken von Havel-

berg tragen dagegen, gerade weil sie ohne parlerisch-böhmische Eindrücke kaum erklärbar sind, den immer hier und da aufspringenden Protest vor. Eine grelle Dramatik in den Passionsszenen, ein fast wildes Herausbohren des Erregenden und Schlimmen erhebt Einspruch gegen den schönen Traum, der sonst die Kunst jener Zeit beherrscht.

Schöne Madonnen und Vesperbilder

Daß das Kindliche, das Mädchenhafte, das Weibliche überhaupt für die Stilgesinnung jener Tage der beste Träger sein mußte, leuchtet ein. Dies bezeugt sich am deutlichsten in dem neuen Typus der „Schönen Madonnen“, der nun überall aufsteigt und auch auf solche Darstellungen abfärbt, die ihm rein gegenständlich nicht unmittelbar einzuordnen wären. Wir nannten die Breslauer Kalksteinmadonna aus St. Magdalenen als eines der paar Werke, deren gemeinsame Betrachtung und Würdigung den Charakter der Zeit schon offenbaren müsse. Wir nannten dazu innerhalb der darstellenden Kunst Lochners Engelköpfchen. Das Jung-Weibliche wie das Kindliche sind im Typus der Schönen Madonna auf eine Formel von bezaubernder Kraft gebracht. Das ist ein vornehmer Typus, vorzüglich geeignet für Privatkapellen, für verständnisvolle Auskoster formaler Feinheiten, die sich ebenso in kostbar gemalten Stundenbüchern wie in Feinplastik aus Ton oder Alabaster oder in den seeligen Traumlandschaften auskennen müßten, die wir als „Paradiesgärtlein“ kennen lernen werden. Das Alles gehört innerlich zusammen. Auch der böhmische Gnadenbildtypus scheint aber beigetragen zu haben. Die Oberteile wenigstens der ostdeutschen Schönen Madonnen stammen geraden Weges von ihm ab. Die kunstgeschichtlichen Querverbindungen auch nach dem Westen, wahrscheinlich Burgund hinüber, die bei der Entstehung mitgewirkt haben, sind hier nicht so wichtig wie die Würdigung des Gesamtausdrucks und die Aussage über die Deutschen von damals. Man spürt, wenn man über die ganze Verbreitung der Schönen Madonnen hinwegblickt, daß die beiden deutschen Stromländer, die landschaftliches Feingefühl in allen Formen der Gestaltung wie aus der Schönheit des eigenen Bodens heraus entwickelt haben, daß der Rhein und die Donau, die Länder von Limburg a. d. Lahn und Melk, des Frankfurter Paradiesgärtleins (das rheinisch ist) wie des Berliner Christus in der Trauer (der österreichisch ist), daß die Länder der Geige und des Gesanges hinter den schönsten Schöpfungen dieses plastischen Typus stehen. Der Osten ist dabei inzwischen zu seinem Rechte gekommen. Weder die „Madonna Thewaldt“, die nur zufällig durch Kauf (sicherlich aus Schlesien) in das Bonner

Provinzialmuseum geraten ist, noch die Breslauer Schöne mit ihren nächsten Verwandten, noch ihre herrliche Zwillingschwester in Thorn, sind rheinisch. Breslau scheint ein eigener, starker Mittelpunkt gewesen zu sein; südostdeutsch, österreichisch, wienerisch ist der Geist seiner Formen.

Unterlebensgroß hat die echte Schöne Madonna zu sein, meist nur gegen 130 cm ist sie hoch (oft noch kleiner: die Breslauer hat nur 112 cm); ihr Werkstoff ist marmorartiger Kalkstein oder Kunststein, seltener Holz. Die Arbeit ist stets von letzter Feinheit, die einzelne Formenbahnen bis zur Glaszartheit ausfeilen, außenhängende Falten bis zur Durchsichtigkeit hinterhöhlen kann. Farbe ist unerlässlich, Blau-Weiß-Gold (Gold auch in den Haaren!) der beherrschende Klang. Das Gewand ist überwiegend nicht symmetrisch, sondern kontrapostisch behandelt, es umschwingt die Gestalt gerne mit der „Haarnadelfalte“, deren Rückläufigkeit in sich selber eines der ausdrucksvollsten Kennzeichen der Stilgesinnung bedeutet: die Ununterbrechlichkeit. Der Oberkörper mit dem geneigten Köpfchen, der zärtlichen Beugung zum Kinde herab — wir belauschen eine innige Szene, ein Apfel wird gereicht — ist wie ein eigener, feinvergitterter Gestaltenraum. Der Holdheit des Ausdrucks wird kein Wettstreit der Sprache gerecht. Das ist wie eingefangene Musik. In der böhmischen Gegend ist der Typus meist etwas schlanker, auch etwas mehr ausgebogen, er ist vom Prag-Goldenkroner, nicht, wie Breslau, vom Hohenfurther der Gnadenbilder bestimmt und kann, wie in der köstlichen Krumauerin der Wiener Staatsgalerie, sich mit einem im Westen beliebten Gedanken verbinden; es ist der weiche Eindruck der mütterlichen Hand in den Körper des Kindes, ein Einfall von innig-zärtlicher Feinheit. Einzelne Züge überkreuzen sich also innerhalb der Landschaften. Man spürt die Nachwirkung eines unbekanntes Kultbildes, das sehr bald verwandte Schwestern und mit diesen gemeinsam große Nachkommenschaft gefunden haben muß. Alle Formen der Verpflanzung und Wanderung würden sich beobachten lassen, die Schönen Madonnen sind wirklich ein Forschungsgebiet für sich. Wie haben die verschiedenen Landschaften die gleiche Stimmung verschieden ausgedrückt! Die Salzburger Gegend hat, wohl in Kenntnis der schlesischen und böhmischen Prägungen, ihre eigene in deutlichem Wettbewerbe daneben gesetzt. Sie ist weniger höfisch, „bayrischer“, von stärkerer Ausbiegung der Gestalt bei deutlicher betontem Knie und kräftigem Kopfe. Das Salzburger Franziskanerkloster besitzt ein wichtiges Beispiel. Die Schöne Madonna von Horb (Hohenzollern) wird aus dem Alpenlande eingeführt sein, sie gehört dem gleichen Typus an. Auch auf andere Frauenfiguren hat dieser abgefärbt, so auf die kleine und sehr schöne Kalksteinfigur einer lesenden Heiligen aus Berchtes-

gaden im Deutschen Museum. Er findet sich auch in der Malerei. So wie der Breslauer Typus, vom Hohenfurter Gnadenbilde beeinflusst, selbst wieder Bilder erzeugt hat (München, Sammlung Seppi), so spiegelt sich der salzburgische in dem schönen „Rauchenbergischen Epitaph“ in Freising. Die unterlebensgroße Madonna, die, in satten warmen Farben gemalt, vor einem Rückenvorhange zwischen den beiden Johannes steht, ist eine einwandfreie „Schöne“. — Daß der Rhein, namentlich der mittlere, die zartesten Bildungen finden würde, könnten wir fast erschließen. Holder als die östlichen sind die seinen keineswegs, nur etwas schlanker — und nicht einmal ganz so intim. Die Höhe wird in der köstlichen Madonna an der West-Türe der Würzburger Marienkapelle erreicht (Abb. 50). Das Kind ist dem Hallgartener verwandt und ebenbürtig, aber der Grundgedanke ist nicht der der Tonmadonnen, es ist der der „Schönen“. Er ist also sogar in die Bauplastik gedrungen — wie schon an der Dorothea von Steyr zu sehen war. Er wandelt sich am Rheine vielfältig ab, er vertraut sich auch dem Schnitzplastiker an, wie die Schöne aus Caub in Frankfurter Privatbesitz beweist.

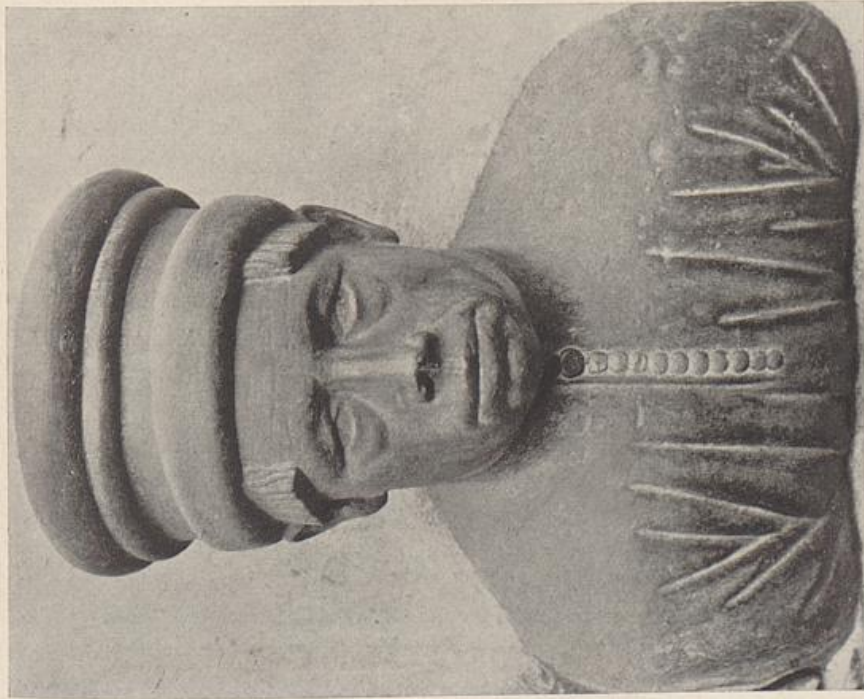
Er wandert aber auch nach Norddeutschland. In der Richtung auf die Ostseeküste war er vom Süden her herangezogen. Die sehr feinfühlig Thorner Madonna aus rötlichem Marmor (mit einer hervorragenden männlichen Konsolenbüste darunter) ist die Zwillingschwester der Breslauerin. Sie ist noch reine Ausfuhr aus Schlesien und Schwester der Thewalt-Madonna. Daß sie als „polnische Gotik“ veröffentlicht worden ist, nachdem die alte deutsche Stadt ihre Staatszugehörigkeit verändert hat, möge als Sonderbarkeit vermerkt werden. Der Typus ging zu den Holzschnitzern über und, was noch wichtiger, nun in echt küstenländische Kunst hinein. Die „Junge-Madonna“ der Stralsunder Nicolaikirche (heute im Museum) ist eine echte, höchst selbständige Übersetzung. Sie hat den Maßstab, die Farben (Blau-Weiß-Gold), den plastischen Grundgedanken der schlesischen Form gewahrt, den Gehalt aber ins Plattdeutsche übersetzt. Sie ist ernster, kühler — und das Kind ein richtiger kleiner „Meckelbörger“. (Stralsund ist dem Mecklenburgischen näher als dem Pommerschen. Es gehörte mit Lübeck, Wismar, Rostock und Greifswald zum „wendischen Quartier“ der Hansa.) Man braucht aber nur zu der Darßow-Madonna der Lübecker Marienkirche zu blicken, einem edel-strengen Werke der Zeit, um sofort zu spüren, daß die Einmaligkeit der Junge-Madonna sich ausschließlich durch ihre Zugehörigkeit zum südostdeutschen Typus der Schönen erklärt. Dieser gewinnt seine vornehmste Form in der Kalksteinmadonna der Danziger Reinoldi-Kapelle (Abb. 49). Sie scheint die Stralsunder vorauszusetzen, spiegelt sie aber im

Gegensinne. Sie hat sich gereckt, hat auch den äußeren Maßstab erweitert. „Der hansische Klang, das Lange, Blonde, Kreusche dehnt von innen her die südliche Idee zu einer Gestalt von erlesenem Adel, rassig und schlank“. Das ist Ostseeluft, und zwar nördliche.

Die Madonna mußte ein Lieblingsgedanke jener Zeit werden, und dies nicht nur als Gegenstand: es lag in dem ganzen Stile eine Neigung zur Gruppe. Leicht übertreibend gesagt: hochgezüchteter weicher Stil macht selbst aus der Einzelgestalt eine Gruppe. Die Madonna ist es ohnehin, wenigstens im Oberteile. Doch ebenso mußte einer gärtnerischen, pfleglichen, friedlich-behutsamen Stimmung die seelische Innerlichkeit des Mütterlichen liegen. Kein Wunder, daß die Zeit auch dem Vesperbilde ihre Liebe zuwandte und daß sie ihm einen neuen Sinn gab. Sie hat dabei in Einzelfällen auf das Grausige nicht verzichtet, hat es aber gleichsam vertraulicher gemacht, schon durch den Maßstab. Die holzgeschnitzte kleine Gruppe aus Geisenheim in Frankfurt gibt im Schmucke reicher Farben, namentlich beherrschenden Goldes, eine weinende, sehr junge Gottesmutter mit einem fürchterlich zerfetzten Christus. Sie geht vom alten Schrägtypus aus. Längst aber ist das Heroische vergessen. Von 1400 her gesehen, tritt das großartige Coburger Vesperbild fast noch an die Seite der staufischen Kunst zurück: das war echtes, großes Mittelalter gewesen. Der Coburger Typus hatte sich inzwischen „gotisiert“. Zahlreiche Beispiele noch immer gewaltig großer Vesperbilder, nun aber von schärferer Linienführung und dünnerer Körperlichkeit, finden wir weithin durch ganz Deutschland verstreut, so in Erfurt oder Leubus oder Straubing. Die Parlerzeit hatte in Wetzlar diesen großen Typus im Sinne einer neuen Haltung verbürgerlicht, im Sinne ihrer neuen Formenverfestigung verdichtet. Der kleine Maßstab hatte („Pietà Roettgen“ des Bonner Museums!) das Grausige und Schrilte für ein Erleben aus nächster Nähe zugerichtet; auch der Meister der Seitenplatten des Severi-Sarkophages hat sich mit einem eindrucksvollen kleinen Werke beteiligt.

Entscheidend ist, daß jetzt der „westliche“ Diagonaltypus, namentlich in seiner monumentalen Form, sich zugleich als zeitgebunden erweist: er gehört wesentlich dem 14. Jahrhundert an. Nun erlischt auch der große Maßstab, er kann nur noch in seltenen Einzelfällen erreicht werden, nun durch Vergrößerung des Kleinen. Wo der seelische Inhalt des Vierzehnten noch nachwirkt, da erhält er einen gefühlsseligen Ausdruck, — an der Geisenheimer, dann schöner und eigenartiger in der Pietà aus Unna im Westfälischen Landesmuseum zu beobachten. Der eigentliche Typus der Kunst um 1400 ist maßstäblich bescheiden, gefühlvoll, undramatisch, also mehr zuständlich, friedlich, kulturbildhaft und von nahezu geschmäckerlich feinsten

Durchbildung. Er ist größtenteils in den Werkstätten der Schönen Madonnen verwirklicht worden. Es ist die andere Wendung des Mütterlichen, es ist die Schöne Madonna im Schmerze, die gleiche, die wir sonst als Trägerin holdesten Glückes sehen. Nicht ausschließlich dem Südosten gehört der neue Typus an — eine herrlich feine und sanfte kleine Terrakotta-gruppe dieses neuen Typus stammt aus Steinberg in Schwaben (Frankfurt, Sammlung Fuld)! (Abb. 51) —, aber allerdings sind Südostdeutschland und das Alpengebiet die bevorzugten Träger. Durch Technik, Maßstab und Farbe sind Vesperbild und Schöne Madonna oft untrennbar verbunden. Im Breslauer Kunstgewerbemuseum wird es immer sehr lehrreich sein, die Schöne aus St. Magdalenen, eine gemalte Anna-Selbdritt und ein Vesperbild aus St. Elisabeth in diesem inneren Einklang zu beobachten. Der dichterische Ursprung liegt der Zeit um 1400 schon ferner. Sie faßt das Gegebene als neues Formproblem und wandelt das dramatische Mitleidsbild zum Mittel stillerer Andacht. Es gibt nun keinen schreiend geöffneten Mund, kein nochmaliges Sterben im schon Toten, sondern ein friedvolles Gehalten-Werden des Leichnams, der sich dabei der Waagerechten nähert. Man kann von einem waagerechten und ruhigen gegenüber dem schrägen und leidenschaftlichen Typus reden. Überall gibt es kleine bemerkenswerte Abwandlungen. Zuweilen bildet sich eine unsäglich zarte Formengruppe aus einer Hand der Mutter und den beiden des Toten (wie in der aus Baden bei Wien stammenden Gruppe des Deutschen Museums; die schwäbische aus Steinberg spricht den gleichen Gedanken in sicherer Schönheit aus); in anderen Fällen bewegt sich die freie Hand Mariens aufwärts, rührt an die Brust (so München, aus Secon) oder greift in das Kopftuch (so Breslau, Sandkirche). Man hat aus dem Südosten einen regelrechten Versand dieser Gruppen getrieben — wie mit den Schönen —, aber die Nachfrage nach den Vesperbildern scheint größer gewesen zu sein. Die Madonnen dienten dem erlesenen Geschmack Vornehmer, die sich bewußt waren, Juwelle der Form an ihnen zu besitzen; die Vesperbilder wurden offenbar häufig für Gemeindekirchen bestellt. Der Einzelwert der Schöpfungen kann unter der betriebsamen Herstellung leiden, nicht jedes Werk kann die Wärme erster Eingebung besitzen, alle aber bezeugen fast unüberbietbare Sorgsamkeit und handwerkliches Gewissen. Die Saumfalten können „bis auf Papierdünne“ (Semrau) hinterhöhlt sein. Die Oberfläche wird mit genauester Scharrierung durchgefeint, gläsern zart und manchmal mehr virtuos als künstlerisch. Der Grundklang der Erfindung aber ist schöpferisch in hohem Maße. Nach Schweden wie nach Hermannstadt (dort eine nahe Schwester der Bonner Schönen als Trauernde, ein vorzügliches und noch sehr lebens-



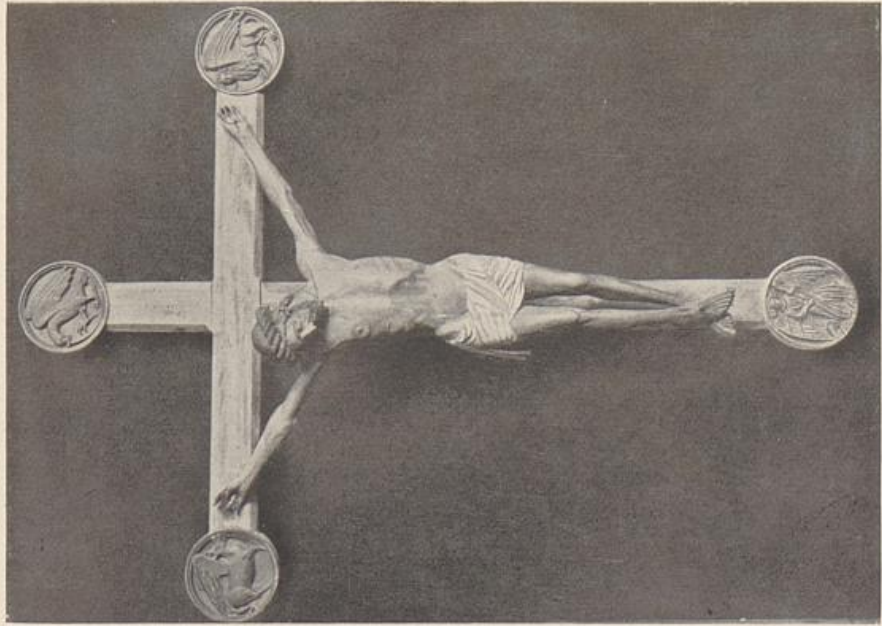
57. Selbstbildnis des Konrad von Einbeck.
Moritzkirche zu Halle



58. Bildnis des Baumeisters Hans Stethainer
an St. Martin zu Landshut



59. Christus als Gärtner. Lübeck, St. Annen-Museum



60. Kruzifixus von Vadstena, lübische Arbeit

warmes Werk), nach Italien in zahlreichen Fällen (wohl meist von Salzburg aus), dann wieder bis an den Rhein muß sich die Ausfuhr erstreckt haben. Nachrichten vom Rheine, so aus Straßburg, lassen darauf schließen. Die „Junker von Prag“ werden dann gerne genannt, aber nicht Prag kann der Hauptort gewesen sein. Der „böhmische Einfluß“ ist an dieser Stelle in seiner Unwirklichkeit entlarvt. Keines der von südostdeutscher Kunst erfüllten Länder hat so wenige und so wenig wertvolle Beispiele aufzuweisen wie Böhmen — um so mehr und um so bessere Schlesien, Tirol, Salzburg und Österreich. Es ist mehr als Zufall, es ist eine Bestätigung des Weges, den wir bei Betrachtung der Schönen gingen, daß wir genau an der gleichen Stelle wie bei jenen einmal auf eine Großform stoßen, in der ein vom Süden kommender Typus zugleich monumental und hansisch-nordisch geworden ist: in der Reinoldi-Kapelle der Danziger Marienkirche, in nächster Nähe der schlanken und großen Schönen, ist auch ein sehr großes Vesperbild zu sehen. Es ist in seinem Ernst und in seinem außerordentlichen Maßstabe das Schwesterstück zu der blonden Stehenden. Ein gewisses Übergewicht des Ostens, das uns nicht verwundern kann, ist sicher. Danzig und Elbing, das letztere sogar in einem leidenschaftlich großzügigen Fresko der Nikolaikirche, haben hier großartig Ernstes gesagt.

Der Westen ist reicher, aber weniger geschlossen. Wo wir auf den waagerechten Typus stoßen, da scheint er in unmittelbarer Antwort auf den Gedanken des Ostens entwickelt, manchmal sogar Einfuhr von dort her. Von Schwaben und dem Rhein war schon kurz die Rede. Das Geisenheimer Vesperbild und eines des Koblenzer Museums mögen für den Mittelrhein die stärksten Zeugnisse bilden. In Westfalen ist die Pietà von Unna bedeutsam, namentlich durch ihren Anschluß an die Malerei (Roger van der Weyden!). Sie gibt eine richtige kleine Landschaft, ist übrigens auch farbig ein Meisterwerk. Der eigentliche Stammescharakter ist besser in Telgte, noch besser in St. Nikolai zu Soest zu erkennen: so weit wie die Westfalen geht kaum jemand in der Grimmigkeit bei der Vorstellung von Schmerz und Furchtbarkeit. Im ganzen genommen: der Westen ist persönlicher. Er ist offenbar der Schöpfer der Form des Vierzehnten gewesen; das schlägt noch seine Nachwellen in kleinen Schöpfungen von bedeutender Eigenart. Die Vertretung Deutschlands nach außen, nach Norden wie nach Süden hin hat aber nun der Osten übernommen.

Daß die Sitzmadonna, die schließlich auch hinter dem Vesperbilde steckt, ebenfalls gerne geschaffen wurde, kann nicht verwundern. Namentlich die südbayerische Gegend, Hallein (heute in Wuppertaler Privatbesitz) und der Chiemgau (Secon, jetzt München) haben köstliche Beispiele geliefert.

Das Sitzen gibt beste Gelegenheit, den Faltenüberschuß in reichen Wellen zum Gewandraume zu weiten. Die großartige Marienkrönung von Tschengels im Vintschgau (Germanisches Museum) lebt ebenfalls davon. Es bleibt dabei immer wieder erstaunlich, wie stark der Geist der Landschaften spricht. Die südtiroler Gruppe ist von mächtiger Körperlichkeit; die köstliche heilige Familie aus Mutzig im Deutschen Museum, oberrheinisch also, ist klein und zart. Die Gemeinsamkeit der zeitlichen Sprachformen verbindet auch das landschaftlich Verschiedene.

FEINKUNST IN DER MALEREI

Gelegentlich mußte bei dem letzten Umblick gesagt werden, daß *auch* einmal ein großer Maßstab gewählt werden konnte. Es pflegte sich dann um die Vergrößerung des kleinen zu handeln. In der Plastik haben wir diesen bisher als grundlegende Tatsache erkannt. Er war nicht allein da, aber er war ein bis dahin in dieser Ausdehnung nicht Gekanntes, ein wahres „Zeichen der Zeit“. Es konnte gar nicht anders sein: auch in der Malerei mußte sich Verwandtes erzeugen. Daß es in ihr Miniaturen gibt, ist selbstverständlich; jetzt aber werden diese ein Hauptgebiet künstlerischer Eroberungen, wie dies noch in der älteren Parlerzeit mit gleicher Bedeutung kaum möglich gewesen wäre. Obendrein gibt es auch im Tafelbilde nun eine Bevorzugung des Kleinen und Miniaturhaften als Gesinnungsausdruck. Es ist selbstverständlich, daß bei Handschriften der Besteller einen großen Einfluß hat. Ist er ein bibliophiler Genießer wie Karls IV. Sohn und Nachfolger, der 1378 zur Herrschaft gekommene, 1400 wegen seines unmöglichen Benehmens abgesetzte, aber erst 1419 verstorbene König Wenzel, so wird man den Sonderfall würdigen. Selbstverständlich: man könnte sich mit vollem Rechte ausdenken, daß Karl einen besseren Sohn gehabt hätte als diesen verantwortungsschwachen Leichtfuß, den schon seine Büste am Triforium mit harmloser Ironie gezeichnet hatte. Dann wären vielleicht gar keine Handschriften für den König geschrieben — oder wenigstens wäre ihr Ton anders geworden. Aber, daß dem monumentalen und ernst-großen Wollen der älteren Parlerzeit ein mehr auf das Kleine und Schönheitliche gerichtetes folgte, das war eine überpersönliche Tatsache der Geschichte. Die verfeinerte Sinnlichkeit, durch die die Kunst um 1400 sich so deutlich gegen ihre unmittelbare Vorgängerin absetzt, bekommt in den Wenzel-Handschriften einen Klang von Gewagtheit, den wir sonst nicht spüren;