



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Der kleine Maßstab in der beweglichen Kunst

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 Entwürfe, 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 Geda 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!

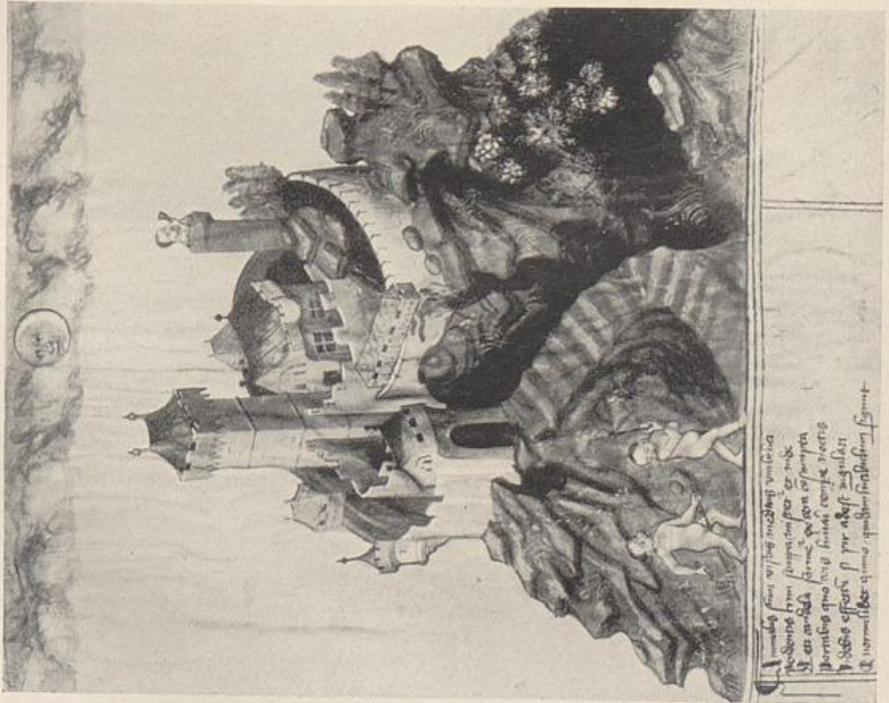
Schon früher war ein anderes, etwas größeres und auch figurenreicheres

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.

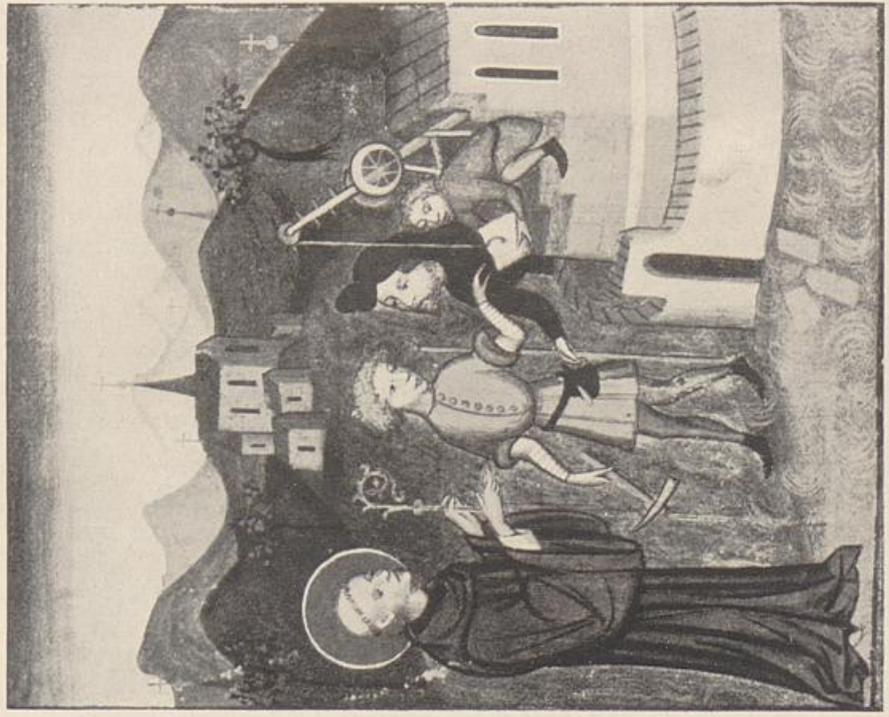
Neben den szenischen Darstellungen sind Einzelfiguren, stets unterlebensgroß, eine besondere Leistung der mittelrheinischen Tonplastik. Bingen könnte der entscheidende Ort gewesen sein, wenigstens gruppieren sich die meisten dieser Werke dem Fundorte nach um die Stadt am Einfluß der Nahe in den Rhein. 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 Tonaltars 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- genuß, 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