



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Schöne Madonnen und Vesperbilder

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

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.

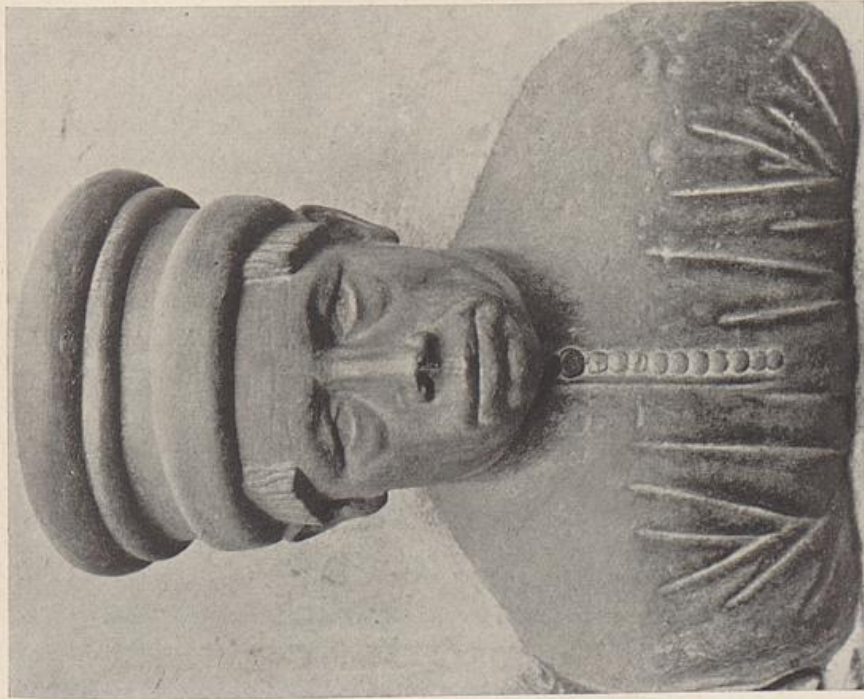
Er wandert aber auch nach Norddeutschland. In der Richtung auf die Ostseeküste war er vom Süden her herangezogen. Die sehr feinfühlig Thorner Madonna aus rötlichem Marmor (mit einer hervorragenden männlichen Konsolenbüste darunter) ist die Zwillingschwester der Breslauerin. Sie ist noch reine Ausfuhr 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 großenteils 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-



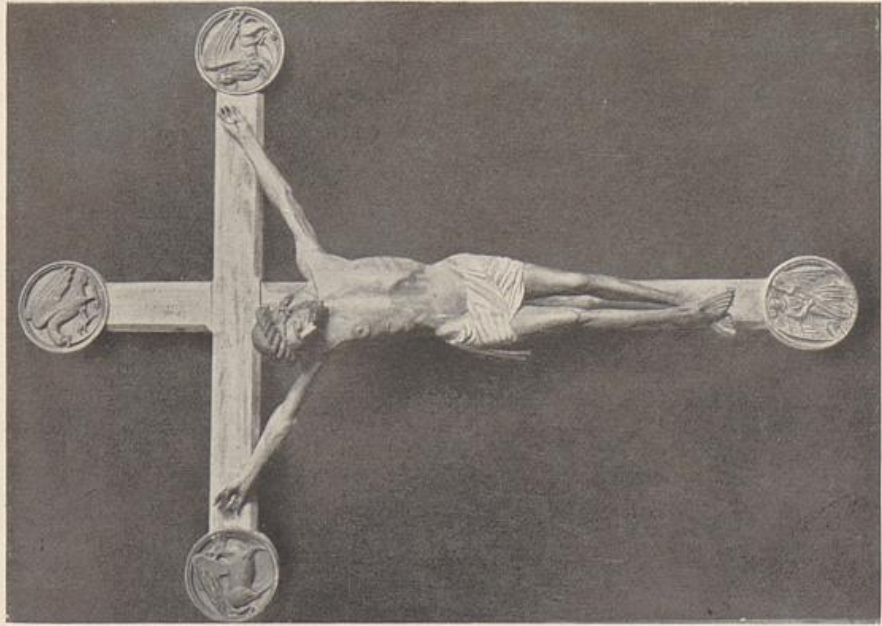
57. Selbstbildnis des Konrad von Einbeck.
Moritzkirche zu Halle



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;