



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Plastik des weichen Stiles

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

zur gleichen Stelle geführt, von der wir bei der Tonplastik ausgegangen waren. Im Kleinen siegt schon im voraus das künftige Große, das ist die Versicherung der Miniatur in Plastik wie in Malerei, das ist der Segen des kleinen Maßstabes für eine mütterliche Zeit, die das werdende liebt.

PLASTIK DES WEICHEN STILES

Selbstverständlich: es gibt im frühen 15. Jahrhundert nicht nur kleinen Maßstab, so wenig wie es darin ausschließlich Holdheit gibt. Dies soll jedoch nicht heißen, daß immer das Kleine hold, das Größere gewaltig gemeint sei. Die Gegenbeweise haben wir erlebt. Die großartig ersten Nürnberger Tonapostel sind klein, aber nicht „niedlich“ wie die der Ulmer Archivolten, und der doch recht weich gemeinte Ulmer Martinus ist lebensgroß. Aber eine Neigung des Nicht-Holden zum größeren Maßstabe ist gewiß nicht ausgeschlossen. Ein Gebiet für sich bleiben von vornherein die Glasfenster. Sie sind maßstäblich an die Baukunst gebunden, und stilistisch spiegeln sie unter ihren erschwerenden Bedingungen, in ihrem stark architekturbedingten Leben nur sehr allgemein den Gang der Entwicklung. Ein anderes Gebiet, das durch starke Eigenbedingungen gesonderte Behandlung erfordert, ist das Grabmal. Es hat seine Entwicklung in Bayern und Schwaben, in Franken und am Mittelrhein so deutlich vollzogen, daß es uns genügen darf, die Aussage dieser Gegenden zu befragen. Das Epitaph tritt wieder zurück — Thüringen bleibt seine wesentliche Zuflucht, Erfurt, hier und da Weimar, gelegentlich allerdings auch Nürnberg und Augsburg —, das Figurengrabmal beherrscht fast allein das Feld. Das kann nach allem, was wir sahen, kaum verwundern. In seinem ersten Auftreten wenigstens war das Epitaph ein deutliches Bekenntnis der buchstäblichen *Unterwerfung* des Menschen. Die Kunst um 1400 bejaht die Welt *und* den Menschen. Ein Übergewicht des Figurengrabmales ist also nicht notwendig, aber gut möglich. Wir unterscheiden zwischen „heraldischen“ und „ikonischen“ Grabsteinen. Die heraldischen, die Wappensteine, haben ihre uralte Geschichte. Sie sind zunächst rein ornamental. Die Kunst um 1400 aber, in ihrer angeborenen Lust zum Verlebendigen wie zum Spielen, gibt dem heraldischen Grabstein einen neuen Sinn; sie läßt ihn dem ikonischen in reizvollen Verschlingungen begegnen. Wieder ein sehr kennzeichnender Zug! Er läßt sich am besten in Bayern, an Inn und Salzach, erkennen. Gleich am Anfange steht ein Beispiel für die Möglichkeit des Nebeneinanders beider Arten in *einem* Werke:

der Grabstein Johann Kümersprucker (gest. 1393) und Anna von Kastelback (gest. 1396) in der Rattenberger Klosterkirche. Der obere Teil gehört prachtvollen Wappenbildungen, der untere auf freiem Grunde den zierlichen Gestalten der Verewigten. Dabei ist hier, wie in dem rein heraldischen Grabstein des Martin Rütter (gest. 1416) auf dem Salzburger Petersfriedhof, die äußere Rahmengrenze scharf eingehalten. Innerhalb ihrer darf ein reiches Ringeln und Züngeln ornamentaler Formen anheben. Es wäre aber gegen die Möglichkeiten einer Zeit gewesen, die in den Ranken der Handschriftenmalerei ihre Liebe zur Traumlogik so klar bewiesen hatte, wenn die Begegnung von Bild und Ornament nicht auch im Grabstein zu Ähnlichem geführt hätte. Ein Trieb, die Grensränder zu überspinnen, so wie es auf der Buchseite geschehen, schuf freiphantastische Wucherungen namentlich aus der Helmzier heraus. Der an sich heraldische Stein des Thomas Trenbeck in Haslach bei Traunstein (gegen 1410) erobert sich einen dämonischen Lebensausdruck aus dem Wappentiere, dem Drachen. Dessen Klaue, „zugleich Ranke und Pranke“, übergreift schon die Rahmenschräge, und ein geradezu gespenstischer Ausdruck belebt den Kopf. Auch im Seoner Grabstein des Erasmus Laiminger (gest. 1406) verläßt das Wappentier seinen unwirklichen Bereich und beginnt gleichsam zu handeln: Grenzverwischung, Romantik, Traumlogik! Am dichtesten verspinnt und entwirrt sie sich gleichzeitig am Törringer-Stein von Baumberg. Es bleibt kein freier Reliefgrund mehr, es wird alles vom Lebendigen überwuchert. Wieder fühlen wir uns im Bereiche der alten Linienmusik, die nun mit bewältigter Erscheinungswelt ihr Spiel beginnt. In den Gedenksteinen, die sich Herzog Ludwig der Gebartete selbst errichtete, in Wasserburg (1415), in Aichach (1418), in Friedberg, in Schrobenhausen (1419) vollendet sich die Entwicklung. Ein märchenhafter Reichtum von Ranken, Wappentieren, geflügelten Sonnen, Menschengestalten überwuchert die Bildfläche: eine „Gestrüppwelt des traumartigen Ornamentbildes“. Aus ihr sollte als Feinstes und Herrlichstes das berühmte Grabmodell des Hans Multscher hervorgehen.

Daneben steht dann das „ikonische“, das abbildende Grabmal. Das für Pfalzgraf Rupert (gest. 1393) in Amberg wurde schon erwähnt. Die Grenzverwischung, die an seinen Seitenplatten den ganzen Grund bis zu dessen Verneinung hinweggewühlt hat, greift auch auf die Hauptplatte über, besonders das eine Spruchband. Der Typus der Hauptplatte aber empfängt im Grabmal Herzog Albrechts des Jüngeren (gest. 1395, Straubinger Karmelitenkirche) eine großartige Vollendung. Die Gestalt steht und liegt zugleich, das ist noch altes Erbe. Der Reichtum des Gewandes wirkt als Untergrund, Engel tauchen an allen Ecken herauf und mildern den feierlichen

Ernst der Hauptfigur — jene Engel, die dieser Zeit ein Lieblingsthema sein mußten. Sie trugen ihren *Traum* sichtbar in sich, sie sind an dem herrlichen Veronika-Bilde der Kölner Schule ebenso wie bei Lochner und überall die Verkünder einer himmlisch-kindlichen Überwelt. — In Secon aber schuf Hans Haider gegen 1400 das Grabmal des Stifters Aribo, mit rankenüberwucherter Tumba, die Gestalt von fast starrem, feierlichem Ernst. Secon, Raitenhaslach, Berchtesgaden, Salzburg bleiben weiterhin ein reiches Gebiet. Das weibliche Grabmal liegt der Zeit besonders gut. Eine Stifterin in Baumberg mag durch die Lieblichkeit des kleinen Kopfes und den mildfeinen Fluß der Gewandung geradezu an mittelrheinische Tonplastik erinnern. Gegen 1430 wird alles noch reicher. In Schwaben zeigt uns dies das schöne Doppelgrabmal des Herzogs Ulrich von Teck mit seiner Gemahlin Ursula zu Mindelheim. Der Rotmarmor in seinem starken Farbentone und seinem formverwischenden Eigenleben kommt der Plastik des weichen Stiles, namentlich in der sehr ausdruckschönen Gestalt der Frau, sichtlich entgegen.

In Franken und am Mittelrhein finden sich hervorragende Zeugnisse der Grabkunst, kräftige Rittergestalten wie die Rienecker aus Lohr, feinste weibliche Figuren wie die der Tonplastik nahe verwandte Anna von Dalberg in Oppenheim (leider mit abgemeißeltem Haar). Die geistlichen Städte an Main und Rhein glänzen am deutlichsten durch das Bischofsgrabmal. In der Kette Bamberg-Würzburg-Mainz verschiebt sich das Gewicht; von nun an tritt Mainz an die Spitze. Würzburg teilt noch mit ihm den entscheidenden Meister genau um 1400; die weitere Entfaltung zum eigentlichen weichen Stile hat es nur unsicher mitgemacht, nur gerade das erste Wort des neuen Jahrhunderts hat ihm noch gehört. Der Gerhard von Schwarzburg (gest. 1400) spricht es aus (Abb. 55). Sein Künstler hat auch das Weinsberg-Grabmal des Mainzer Domes geschaffen. Es muß genügen, den bedeutenden Typus, den er schuf, mit nur zwei anderen der Zeit zusammenzustellen, dem Johann von Nassau (gest. 1419) und dem Konrad Rheingraf von Daun (nach 1434) des Mainzer Domes. Eine deutliche Entwicklung liest sich aus dieser Folge ab: es ist die des weichen Stiles. Beim Schwarzburg scheint es, als halte die Entwicklung den Atem an, als sei „1400“ wirklich einmal eine Jahrhundertwende zwischen graphisch und plastisch gebogener Gestalt des Vierzehnten und malerisch weit umrauschter des frühen 15. Jahrhunderts. Der Schwarzburg ist der alten, ursprünglich gotischen Biegung, die noch Albert von Hohenlohe (in freilich neuem Sinne) zeigte, am meisten fremd. Man entdeckt sie schließlich doch, aber der Meister hat sie, so gut er irgend konnte, zugedeckt. Bei Albert war noch der von links nach rechts zu lesende Umriss stark bestimmend gewesen. Jetzt wird

gerade der Umriß, der Rest graphischen Sehens also, bedeutsam stillgelegt, jetzt ist alles Wesentliche ein Hintereinander der Formen in der Körpertiefe geworden. Die leise Biegung wird durch Pendelfalten an der Hüfte fortgewogen. Das Übereinander der Gewänder über dem Leibe äußert sich als sehr freie Faltenbewegung der Casula, die von innen her „wie ein vom Winde getroffenes Segel“ aufweht. Der starken Betonung des Bauches, die bei dem Vorgänger wegen des noch immer geschwungenen Umrisses nötig war, bedarf es nicht mehr. Zugleich ist das Gesicht stark aus seiner Tiefe modelliert, mit dem Ausdruck ausgesprochenen Willens. — Im Johann von Nassau — er gehört dem reichen Mainzer Schema an, das in den Seitenrahmungen Figürchen übereinander anordnet — darf die Schwingung wieder stärker werden, denn jetzt hat sich der weiche Stil voller entfaltet; er umschreibt die Innengestalt mit einer von ihr fast unabhängigen „Figur“, dem uns bekannten Faltenraume. Dem Kopfe fehlt der Ausdruck starker Willenskraft; er scheint wie von der Tonplastik abgeleitet, weich und fein: hingegeben. — *Hingebung* ist denn auch das nun mit feierlicher Größe vortragene Thema des Konrad Rheingraf von Daun (Abb. 56). Der weiche Stil ist auf seinem Gipfel, er ist ringsum schon von Gegnern bedroht, er sagt ein letztes Wort in dieser wahrhaft schwebenden Gestalt, die, ohne Malerei zu sein, in einem malerischen Raume, in echter Atmosphäre lebt: sie erzeugt sie selbst durch das reiche Leben der Faltengänge. Zugleich ist sie tief beseelt, ein Rausch nicht äußerlicher Faltengrammatik, sondern echten Gefühles. Selbst die Löwen zu Füßen des Erzbischofs spiegeln dieses leidseelige Gefühlleben. Die Engel, die zu Häupten aus einer unendlich gemeinten Himmelstiefe schräg herauftauchen, gehören dem gleichen Himmel an, in den jene Kunst immer wieder hinüberblickte. Das Grabmal ist *als Bild begriffen* — das ist das vorläufige Ende der ganzen Entwicklung.

Wir treffen, wenn wir nach der übrigen beweglichen Plastik fragen, etwas sehr Entsprechendes auf Nürnberger Boden in der Madonna des Sebalduschores, einer Altarschreinfigur. Sie krönt, gleich dem Daun-Grabmal, eine örtliche Entfaltung, sie kann aber, und soll, gleich jenem und mit ihm gemeinsam, für ganz Deutschland zeugen. Wir haben daher nur kurz nach den älteren Zeugnissen auszublicken. In Nürnberg selbst führt, im Gegensatz zu Mainz, die Tafelmalerei. Unter den plastischen Vor- und Nachbarformen der Sebaldusmadonna wird der Deocarus-Altar in St. Lorenz zu nennen sein, am Anfange aber noch immer die Reihe der Tonapostel. Zwischen ihnen und jener Madonna liegt eine allgemeine Entwicklung, die Anfang und Ende einander ähnlicher erscheinen läßt, als Beiden das Dazwischenliegende. Eine allgemeine Entwicklung: sie läßt uns am Nieder-

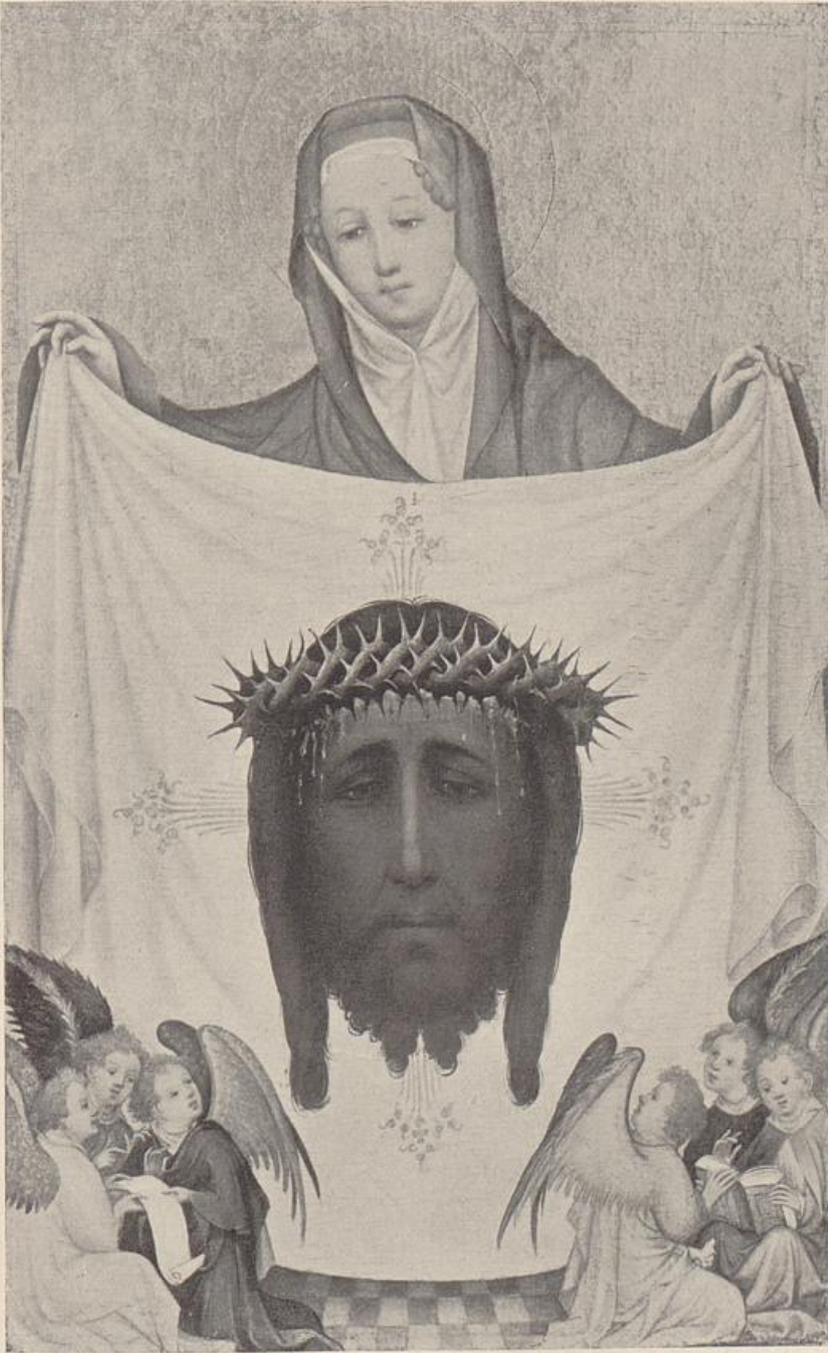
rhein vor allem die Madonna verfolgen von der zarten Fassung, die sie in St. Gereon erhalten hat, bis zu der prachtvoll rauschenden von Maria Lyskirchen — auch dies ein Weg vom Knappen zum fast orchestralen Rauschen des sich gleichsam selbst besingenden, seines selber überfroh gewordenen Stiles. Gleichlaufend würde auch eine Beobachtung der meist innerlich altertümlicheren niederdeutschen Schnitzaltäre, etwa über die Goldene Tafel von Lüneburg hin, uns diesen Vorgang enthüllen. Die Goldene Tafel ist durch v. Einem als sicher lüneburgisch um 1418 festgelegt und eng (vielleicht ein wenig zu eng) mit Lübeck, außerdem mit Burgund verbunden worden. Sie hat auch in der Tafelmalerei ihr gewichtiges Wort gesagt. Den immer noch überwiegend in Gestaltenreihen denkenden, in seiner architektonischen Wirkung oft sehr prächtigen Altären des Nordens gegenüber würde Schwaben seine Eigenart durch das Betonen des Großen und Wenigen, die Aufstellung einiger größerer Figuren in einer Art Santa Conversatione beweisen (der anmutige, an „Hartmann“ erinnernde Marinealtar von Dornstadt!). — Im ostfälischen und mitteldeutschen Gebiete würde uns in dem merkwürdigen Conrad von Einbeck ein ausgemachter Sonderling entgegentreten, der Mann der Moritzkirche in Halle (auch in Braunschweig nachzuweisen), der während des zweiten Jahrzehnts in derb-packenden farbigen Steingestalten eine barbarisch-urtümliche Verbindung von Ornament und Leidenschaft entfaltet. Er taucht aus dem Abgelegenen und Sonderbaren, das in seiner trauernden Maria ein verspätetes, dumpfes und volkstümliches Echo auf Naumburg zu geben scheint, doch wohl nur mit seinem kraftvollen Selbstbildnis zu einer Höhe auf, die ihn vollgültig erscheinen läßt (Abb. 57). Das ist nun einmal ein sehr echter Niederdeutscher — man sieht es ihm an! Das ist auch schon ein „Protestant“! Vielleicht ahnt er kaum etwas von den hochgezüchteten Möglichkeiten, die seine Zeit besonders im Westen entfaltet hat. Ob er ahnte oder nicht: Protestant war er. Es ist ein derber Vorklang der Lutherzeit in seiner Abwehr aller holden und das Schwere schmeichlerisch verschweigenden, es hinwegbeschwichtigenden „katholischen“ Ordnung, wie sie die Zeit sonst beherrscht. Selbst volkstümlich, stammeskundlich gesehen: das ist ein Vorklang des Lutherkopfes. Aus solcher bäuerlichen Schwere sollte sich der Geist der Reformationszeit gebären; hier bedeutet er noch ein Abseits. Das Bild Hans Stetthainers an der Landshuter Martinskirche gibt ein süddeutsches Gegenstück von milderer Prägung (Abb. 58). Vielleicht würde man aber im weiten Umkreise des Deutschen keinen sprechenderen Gegensatz zu Conrad finden als den Meister von Groß-Lobming, den wohl feinfühligsten des deutschen Südostens, einen Helden der steyrischen Ausstellung von 1936 in Wien. Dürfen wir ihm, wie der Ka-

talog, die Steyrer Dorothea zuschreiben, so ist er schon dadurch ausgewiesen: er verfeinert selbst noch den Stil der Schönen Madonnen. Das Herrlichste freilich, das jene Ausstellung für unsere Zeit brachte, der Schmerzensmann vom Pfenningberge bei Linz, ist dem Verfasser als Arbeit des Groß-Lobmingers nicht ganz überzeugend. Gleichviel: diesen oder auch den Münchener Schmerzensmann der Frauenkirche sollte man neben jenen Conrads stellen. Da strahlt aus echten Tiefen das Beste der Zeit in seinen feinsten Formen.

Weit nördlicher, an der Ostseeküste, entsteht in der gleichen Zeit eine plastische Kunst, die ausgesprochen nordisch, voller Ernst und Tiefe, doch auch die ganze Feinheit jener Zeit besitzt. Es ist immer wieder eine neue Überraschung, wenn man lübischen Boden betritt und nach dem frühen Fünfzehnten fragt. Jetzt blicken wir wahrhaft der Königin der Ostsee in das Gesicht, jetzt ist sie es wirklich, auch in der darstellenden Kunst. Die Plastik steht dabei in der Frühzeit des Jahrhunderts der Malerei voran. Die grundlegenden Arbeiten sind getan. Längst hat die Stadt mit der gewaltigen Marienkirche den Dom überragen gelernt, der noch den Ursprung aus der herzoglichen Gründung Heinrichs des Löwen in sich trägt. Das ist der Weg der Städte gewesen: von Fürsten gegründet, von Geschlechtern beherrscht, sind sie — in so hohen Fällen wie Lübeck — frei geworden, königlich freie Bürgerstädte. Die Vorherrschaft der üblichen niederdeutschen Schnitzaltäre wird in Lübeck — das diese auch in hohem Maße kennt und pflegt und das u. a. durch die besten der Möllner Apostel auch mit der Goldenen Tafel Verbindungen hat — nun doch gebrochen durch das Auftreten einer höchst bedeutenden Steinplastik, die seit dem Zyklus der Burgkirche, den Jungfrauen und den dazugehörigen Aposteln sowie Ecclesia und Synagoge, sich fest einbürgert. Wie die Steine selbst (Baumberger) aus Westfalen kamen, so anfänglich wohl auch die Künstler. Ja, man wird nicht fehlgehen in der Voraussetzung, daß noch Westlicheres hinter den Westfalen treibend wirkt. Aber es entsteht vollendet Lübisches, deutsche Küstenkunst, die zu weitausstrahlender Macht befähigt war und ihren Ruhm über alle Länder der Ostsee verbreiten sollte. Aus der gleichen Burgkirche stammen etwas spätere Steinwerke von bezwingender Schönheit. Christus als Gärtner ist eine wundervoll vornehme Figur, deren innerer Gehalt an sanfter Festigkeit sich keineswegs vom Faltenstile an sich übertönen läßt — was anderwärts eine gewisse Gefahr des Stiles bilden kann (Abb. 59). Es erhebt sich auf der Plattform, die nun geschaffen ist, eine beherrschende Meistergestalt, versuchsweise Johannes Junge genannt, beherrschend, doch nicht allein verantwortlich für alles, was ihr gerne zgedacht wird. Eine schöne Madonna,

fast noch eine „Schöne Madonna“ in St. Marien, aus Stein, hat einst zwischen zwei weiblichen Heiligen die Hauptfigur eines Altares gebildet, der 1420 von der Familie Darßow gestiftet war. Diese „Darßow-Madonna“ ist das lübische Gegenstück zur kölnischen von St. Gereon oder zur Hartmann-Madonna von Ulm: schlanker, feiner namentlich als die letztere, mit ruhigem Umriß, von ausgesprochen nordischer Kopfbildung, wirklich einmal „blond“ empfunden, das Kind in freier Bewegung, ein Körbchen haltend, vom engen Umriß mit fein zurückhaltenden Parallelfaltengehängen sicher umschlossen. Nichts von der Niedlichkeit der Burgkirchenjungfrauen, nichts von Paradiesgärtlein-Stimmung, sondern anmutvoller Ernst, Verhaltlichkeit und königliche Würde. In den Bergenfahrer-Aposteln wird das Gewand reicher, ein wenig an die Schönen Madonnen des Ostens erinnernd. In den Köpfen herrscht neuer Geist, eine starke und großartige Charakteristik. Am Lettner von St. Marien sind acht vor 1428 entstandene Stuckfiguren zu vergleichen. Bremen könnte im Hintergrunde stehen. Die Werke in Vadstena, die sich aus diesem Kreise herausentfalten, führen eigentlich schon in das nächste Kapitel, entfalten sich jedoch so mühe- und bruchlos, daß schon hier auf sie zu verweisen ist. Der Kruzifixus mag erst gegen 1440 entstanden sein (Abb. 60). Es ist formell, fein, tief und von unbeschreiblichem Adel. Die sitzende Brigitta steigert den Ausdruck über die Grenzen unseres Stiles: eine Seherin voll rein innerlichem Blick, der Ernst der Vision getragen nicht nur von diesem, sondern schon von den sehr sprechenden Riefelungen des Gewandes. Zu betonen ist aber, daß schon in ihrem mächtigen Kopfe eine sehr plattdeutsche Richtung neben der städtisch-feinbürgerlichen sich ansagt. Der Neukirchener Altar des Kieler Museums, der Krämer-Altar von Wismar gehören dazu. Hier ist alles derber und härter. Dagegen überrascht in der Stralsunder Nikolaikirche ein Kreuzträger durch eine Feinheit, die fast an den Mittelrhein erinnert, aber sicher rein norddeutsch ist. Noch fehlt in Lübeck, wie es scheint, die gleichwertige Mitarbeit der Maler; und überhaupt: was wir „malerisch“ nennen, das Ausgreifen in die Breite, das Heranziehen des Außerhalb an die Gestalt, das bleibt in Lübeck in feiner Zurückhaltung stecken.

Das Malerische feiert aber seinen deutlichsten Sieg in der Nürnberger Sebaldus-Madonna (Abb. 61). Von ihr gilt, was vom Daun-Grabmal gesagt wurde: auch sie ist als Bild begriffen, obwohl bis zur Prallheit erfüllt von plastischem Gehalte. Während die sicher etwas ältere „Lobenhofersche“ Hausmadonna des Germanischen Museums etwa die Art eines kleinen Kreuzigungsaltares am gleichen Orte fortsetzt, der im weichen Stile zurückhaltender, „gotischer“ ist, so ist die des Deocarus-Altares (für den freilich neuer-



64. Kölner Meister, Schweißbuch der Hl. Veronika. München, Alte Pinakothek



65. Conrad von Soest, Kreuzigung des Wildanger Altars



66. Conrad von Soest, Geburt Christi vom Altare der Marienkirche in Dortmund

dings das merkwürdig späte Datum 1436 behauptet wird) in der Sebaldus-Madonna auf die höchste Formel gebracht. Sie steht schon zwischen den Zeiten. Indem sie den weichen Stil vollendet, läßt sie bereits Einzelzüge des kommenden ein, der diesen verzehren wird. Nicht unmöglich, sondern sehr wahrscheinlich, daß der bedeutende Meister, den wir hier antreffen, für die gleiche Kirche auch den Schlüsselfelderschen Christophorus gearbeitet hat (Abb. 62), der schon in den 40er Jahren steht und in dem das Neue erklärter Sieger ist. Dann wäre er in allen Techniken gerecht gewesen. Der Christoph ist nämlich eine mächtige Rotsandsteinfigur; es ist aber auch ein Johannes im Sebalduschore da, der mindestens der Werkstatt des Madonnen-Meisters entstammt, und der ist nun wieder aus Ton, übrigens lebensgroß. In einem solchen Falle bedauert man nun doch, daß die mittelalterliche Namenlosigkeit der deutschen Meister solange festgehalten worden ist. Hülfe uns hier eine Künstlergeschichte, wie sie Italien für damals schon besitzt — wir hätten es leichter. Ohne urkundliche Zeugnisse wäre es gar nicht so sicher, ob die außerordentlich verschiedenartigen Strömungen, die des großen Donatello reiche Kunst durchziehen, vor der Wissenschaft nicht lange Zeit stärker gewirkt hätten, als die verbindende Kraft der Werthöhe und der einzigartigen Persönlichkeit. Unter den Werken des überragenden Florentiners wäre vielleicht der Bronzedavid des Bargello das südliche Gegenstück zu unserer Madonna. Es steckt in ihm mehr weicher Stil, sogar mehr nachklingende Gotik, als das ungeübte Auge heraussehen wird. Sind wir sicher, daß wir ohne die verhältnismäßig guten Nachrichten der italienischen Künstlergeschichte in dem Meister des Bronzedavid jenen der Campanile-Statuen oder gar den des Paduaner Beweinungsreliefs erkannt hätten? Gewiß kann sich mit Donatello, mit dieser wahren Welt genialer Plastik, die innerhalb eines sehr langen und sehr starken Lebens mindestens fünf Generationen von Stilen hervorgebracht hat, keiner der aus deutschen Werken erschließbaren Künstler messen, auch nicht der der Sebaldus-Madonna. Aber ein starker Meister in einer sehr kritischen Lage am Umbruch zweier Zeitalter ist auch er gewesen, Nürnberg kennt nicht seinersgleichen zu jener Zeit. Ebenbürtig ist ihm in seiner Weise nur der Unbekannte, der das herrliche Daun-Grabmal in Mainz geschaffen hat. Beide Werke, sagten wir, die Madonna und das Grabmal, seien als Bilder begriffen. In beiden ist wirklich die Gestalt in einer Atmosphäre schwebend gedacht, in beiden spendet der um sie herum gewußte Raum Engel aus den Tiefen heraus. In der Nürnbergerin liegt dies darum freilich besonders nahe, weil sie eine Mondsichelmadonna ist. Zugrunde liegt eine wesentlich vom 14. Jahrhundert durchgeprägte, doch zweifellos ältere Aufgabe: Maria in der Sonne, auf dem

Monde stehend und von den Sternen umkränzt, das apokalyptische Weib, das dem Kaiser Augustus in der Christnacht die Tiburtinische Sybille zeigte. Atmosphäre ist also gefordert. Trotzdem bringt erst unsere Zeit sie zu unmittelbarem Ausdruck. Ältere Mondsichelmadonnen waren nur Standfiguren mit daruntergelegtem Monde. Die Atmosphäre konnte man gewinnen, indem man die Sichelmadonna frei im Raume aufhängte. „Früher hängte man die Stehende auf, jetzt stellt man die Schwebende hin“. Ein Schrein umfängt sie (leider nicht völlig erhalten, es fehlen auch die Flügel). Obwohl räumlich in Wirklichkeit nur seicht, wird der Schreinraum für das Auge getieft durch die Behandlung als Strahlenhimmel. Die Madonna, strotzend von Kraftfülle, erinnert an die polykletische Festigkeit der Muttergottes vom Augsburger Südportal. Aber rund drei Menschenalter sind vergangen. Was einst die Bauplastik der Hütte gesagt, ist in die Altarkunst der künstlerischen Werkstatt eingezogen, und was einst sich frei-plastisch hinstellte, lebt jetzt als Form im Phantasieraume, vom Bewußtsein des herangezogenen Außerhalb, es ist ganz ins Gegenüber eingegangen. „Prall wie reife Trauben sind die Köpfe, sonderbar fest und von lachender Kraft die eingewinkelten Mäuler.“ Das Plastische also ist unverkennbar — als sei Altparisches in neuer Form wiedergekehrt. Aber „so traubenschwer und vollgepfropft von Saft die Formen auch sind — sie werden doch von einem Bildraume umwogt.“ Die riesenwuchtigen Falten, in allen Grundzügen noch letzter und höchster Triumph des weichen Stiles, fangen Licht und Schatten und Farbe ein. Engel zu Füßen, Engel zu Häupten — der ganze Traumhimmel jenes Stiles nimmt das Plastische auf. Die Bürgerkunst, die sich hier in lachender Breite vor uns hinzupflanzen scheint, hat jenes Plastische doch ganz in Malerisches eingebettet. Noch einmal: die Sebaldu-Madonna wie das Daun-Grabmal, gleichzeitige Werke der 30er Jahre offenbar, sie beide sind, geladen mit Plastizität, zuletzt doch *als Bilder begriffen*.

MALEREI DES WEICHEN STILES

So ist es Zeit, nach dem gemalten Bilde selbst zu fragen. Für Nürnberg fällt seine Antwort, was die Werthöhe angeht, jetzt noch nicht ganz so stark aus wie jene der Plastik. Bedeutend genug ist sie immer, und Thodes hohe Würdigung, so sehr sie zeitbedingt erscheinen muß, bewährt noch heute ihren Wahrheitskern. Auch ist vielleicht der Meister der Sebaldu-Madonna in der Plastik eine plötzlich auftauchende Ausnahme. *Breiter* ist ohne Zwei-