



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Vom Wesen und Werden deutscher Formen**

geschichtliche Betrachtungen

**Pinder, Wilhelm**

**Leipzig, 1937**

Die Kampfzeit des mittleren 15. Jahrhunderts

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

## DIE KAMPFZEIT DES MITTLEREN XV. JAHRHUNDERTS

Schon in der gemalten Plastik des Genter Altares überrascht eine unterschiedene Abwendung vom weichen Stile. Noch sind die Verhältnisse des Sluter-Stiles, ist dessen füllige Breite gewahrt, aber die Linienführung hat sich verändert. Die Ununterbrechlichkeit ist aufgegeben, Ecke und Bruch sind bedeutsame Sprachformen geworden. Zwischen Sluters Gestalten und diesen gemalten Statuen liegen knapp drei Jahrzehnte, liegt aber zu innerst eine Wende, nicht geringer als die um 1350. Wir ahnen, daß diese härteren Formen einem dringlicheren Willen entsprechen, der für sein kraftvolles Suchen in der leichten Lesbarkeit, dem mühelosen Geführtwerden des Auges nicht mehr den rechten Ausdruck finden kann. Denn daran ist kein Zweifel: der weiche Stil nahm dem Auge viele Mühen ab, er wiegte und lullte es gleichsam in ein seliges Behagen ein, in eine scheinbare Leichtigkeit des Lebensfühles selbst, hart ausgedrückt: in die Verantwortungslosigkeit des zarten Kindesalters, das ja sein liebstes Sinnbild lieferte. Im Augenblicke, wo das Auge Ecken zu umfahren hat, tut es mehr. Dieses erhöhte Tun in gleichsam immer wieder nötig werdenden „Entschlüssen“ des Auges wird wie selbstverständlich zur Sprache verstärkten Willens. Wir wissen nicht, ob wirkliche Schnitzplastiker diesen Stil überhaupt schon besaßen, den der Genter Altar hier abbildet — vielleicht bildet er ihn vor. Es ist gar nicht unmöglich, daß der Maler ihn zuerst und im voraus für den Schnitzer erfand. Wir wissen es nicht. Wir spüren nur noch einmal, wie eng beide Künste füreinander arbeiten, und wir dürfen sagen: die gemalte Plastik der Johannesgestalten am Genter Altare ist für damalige Zeiten hervorragend „modern“, selbst von den Niederlanden her gesehen.

1432 ist der Altar vollendet gewesen. Ungefähr um die gleiche Zeit er-

scheinen auch in Deutschland die Zeichen des neuen Gefühles, nicht mehr nur als kühne Bekenntnisse unweicher Inhalte, sondern nun als allgemeine Sprache. Wir nehmen nur Beispiele, wir treten auch jetzt wieder keinen Gang durch die einzelnen Landschaften an, wir greifen aus allen die lehrreichsten Zeugnisse und ordnen sie nach Formgelegenheiten und nach dem Grade ihrer Aussage.

Wir blicken in eine Zeit der Erschütterung und erneuten Ringens. Der weiche Stil ist an sich selbst unsicher geworden. Es wird also vorkommen, daß er unter Beibehaltung seiner Grundform das Neue als Einzelheit einläßt; lebensgeschichtlich vorgestellt: dies wird die Form sein, in der wirklich Ältere oder wenigstens der älteren Gesinnung nähere Künstler sich am Übergange beteiligen.

Das Neue hat sich aber selber hinzustellen. Es wird also vorkommen, daß es von der Grundform an und in dieser besonders betont als Neues auftritt — wobei manchmal nun wieder kleine Reste des Alten wie beim Abstreifen hängen geblieben weiterleben können; lebensgeschichtlich vorgestellt: dies wird die Form sein, in der wirklich Jüngere oder der neuen Gesinnung schon nahe Künstler sich am Übergange beteiligen.

Sich umformendes Altes, sich einfädelndes Neues werden zusammenkommen und sich überkreuzen. Ein Zustand der Unsicherheit wird eintreten können: das Alte ist zerschlagen, das Neue noch nicht gefunden, die Form wird *zertrümmert*. Der Formzertrümmerung gegenüber wird dann eine betonte Formverfestigung lieber in das Starrere als das nur Gebrochene gehen. Wo so viele Möglichkeiten sich treffen, entsteht ein Zustand, genau entgegengesetzt jenem, der für die Kunst um 1400 geschildert wurde. Nicht eine Harmonie ist gewollt, eine verpflichtende, über die Persönlichkeiten hinausgreifende Ordnung, etwas Überirdisches und Geheiligtetes, das zwar Schutz gewährt, aber auch Energieverfall bringen kann; vielmehr: ein Kampfzustand ist angebrochen, in dem der Einzelne seine Kräfte zu reiben und zu bewähren hat und in dem nur der Starke sich behauptet. Er war durchaus nicht ungeeignet für die Deutschen, er kam ihrem angeborenen und oft so gefährlichen Individualismus sehr entgegen. Kaum im Staufischen war ein Stil von solcher Selbstverständlichkeit dagewesen, daß er auch geringeren Talenten eine gewisse anständige Vollendung zugesichert hätte. Am ersten war es noch um 1400 so. Wer sich an die verabredeten Formen des weichen Stiles hielt, konnte zwar die unaufhebbaren Unterschiede der Begabung nicht auslöschen, aber er konnte nicht in Stillosigkeit abgleiten. Dieser Zustand ist der in Deutschland seltenere; der Stil um 1400 gehört damit zu den deutschen Ausnahmen. Wir haben eine ähnliche in der sprach-

lichen Kultur der Goethezeit besessen. Briefe einfacher Menschen von einer Schulbildung, die der unsrigen weit unterlegen erscheinen müßte, atmeten die Sicherheit einer großartig-allgemeinen Verabredung auf deutschen Ausdruck; auch der Schwächere nahm Teil daran. Es war ein für Deutschland ausnahmehafter Zustand, daß ein mächtiger Stil seinen Schutz auch über die Geringeren breitete. Die grundsätzlich kennzeichnende Lage für uns ist dies nicht. Auch um 1400 hat sie natürlich die Entfaltung der Großen zu höchst verschieden ausgeprägten Persönlichkeiten nicht verhindert — sie schützte nur auch die Kleinen. Mit dem Zusammenbruch des weichen Stiles trat auf Jahrzehnte hinaus eine Lage ein, die dieses Schutzgitter aufhob. Selbst der Starke muß es jetzt schwerer gehabt haben. Nicht Auskosten und Durchführung des Anerkannten gilt jetzt, sondern fast allein der Kampf. In dem stilistischen Durcheinander, das nun anhebt, ist freilich *ein* Verbindendes wohl fühlbar gewesen: die Abwendung vom „Weichen“, vielleicht der Haß dagegen. Es sind verschiedene Krafrichtungen zu erkennen — und zuletzt hatte selbst unter der sicheren Herrschaft des weichen Stiles sich die Wideretzlichkeit der Deutschen gegen Schulbindungen nicht völlig unterdrücken lassen. Es ist grundsätzlich schwerer, als Deutscher Vollendetes zu leisten. Im allgemeinen muß man dazu ein Genie sein — in Frankreich und Italien nicht immer: auch das kleinere Talent marschirt dort mit in den gruppenweise sich vorschiebenden Scharen, die Einzelnen schließen sich enger zusammen. Die deutschen Künstler sind immer einsamer; sie haben ihren Drang, die Welt von unten aufzubauen, als wäre noch nichts gewesen — Rebellen Europas und darum oft seine besten Kämpfer.

Eines hatte selbst die Betrachtung des so „weichen“ Stiles um 1400 gelehrt: es ist in Deutschland nicht leicht möglich, eine logische Entwicklung in dem Sinne Frankreichs oder Italiens zu finden. Dennoch ist eine höhere Logik unverkennbar; nur entsteht sie nicht durch folgerichtiges Weiterreichen von Meister zu Meister, von Werk zu Werke. Die Geschichte unserer Kunst hat weniger von Schulen zu erzählen. Der Ausdruck „Deutsche Schule“, in den Museen sehr üblich, aber schon in ähnlichen Anwendungen wie „Italienische“ oder „Französische Schule“ nie ganz befriedigend, wirkt auf den, der Deutschland ein wenig kennt, besonders entstellend, ja fremd. Noch weniger als schon bei Anderen kann man bei uns von einer „Schule“ reden, einem durchgemachten Lehrgange, und der Versuch, einen solchen anzunehmen, hat auch tüchtige Forscher zu gräßlichen Vorstellungen von „absolviertem“ oder nachgeholtem „Pensum“ gebracht. Nicht eine Schulleistung rollt sich ab, sondern ein Wesen entfaltet sich. Nicht einmal Entwicklung finden wir so sehr als Wachstum und Entfaltung. Von da ge-

sehen, ergeben sich höchst sinnvolle Ketten für die nachträgliche Betrachtung: Conrad, Francke, Lochner — keine deutsche Schule, aber eine höchst eindrucksvoll sich fortpflanzende Bewegung, die aus innersten Tiefen des Volkstumes die Einsamen und Einzigen stets an die rechte Stelle entsendet und so das Ganze doch vorwärts treibt.

Die Zeit, auf die wir nun blicken, hat ebenfalls Charakter und innere Logik, aber es ist die des Kampfes. Sie war auch für die Wissenschaft früher schwer überblickbar. Die Wege der Forschung pflegen die Schwierigkeiten geschichtlicher Lagen zu spiegeln. Das 13. Jahrhundert ist eher gesehen worden als das 14. Dieses war schwieriger zu begreifen, darum sah man es später. Auch das spätere 15. Jahrhundert, der Aufbruch zur Dürerzeit, ist eher der Betrachtung lebendig geworden als das mittlere. Ein paar unverkennbare Gestalten, an denen nicht vorbeizusehen war, richteten sich schon früher auf: Moser, Witz, Multscher. Das Ganze zusammenschauen, war eine sehr schwierige Arbeit; sie ist noch nicht zu Ende. Ihr herber Reiz ist erst spät verspürt und fruchtbar geworden. Höchst kennzeichnende Werke dieser so wichtigen Zeit sind entweder lange ganz übersehen oder, wenn doch gesehen, nach bekannteren und verständlicheren hin abgeschoben worden, verkannt als frühes oder spätes 15. Jahrhundert. Die Mitte vom 4. bis zum 7. Jahrzehnt drohte leer zu bleiben. In Wahrheit ist sie voll erstaunlichen Lebens und packender Eigenart.

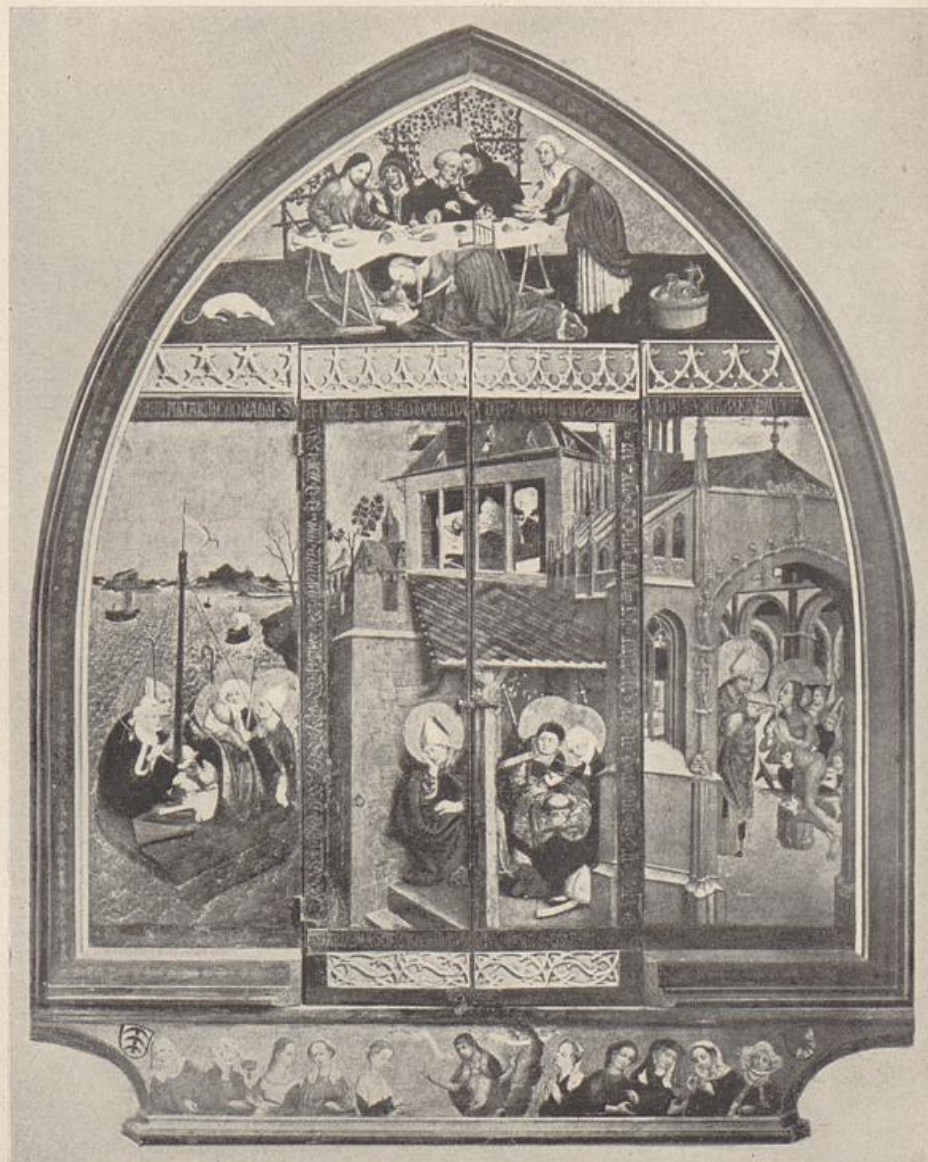
Im Ganzen scheint das Malen stärker hervortreten als die plastische Arbeit (auch dies ist bei uns kein „normaler“ Zustand). Dafür aber sind die Maler ganz neu vom Plastischen angesteckt. Der Kampf um die Versinnlichung der Erscheinungswelt zwingt sie, ihre Gestalten bei ihrer Greifbarkeit anzupacken — dem ursprünglichen Thema der Plastik also —, sie hart im aufprallenden Lichte, gerne in spiegelblanke, kalte Rüstungen gepreßt, als Blöcke in einen Raum zu stellen, der mit eigentümlicher Gewalt zubehauen werden kann, als sei er selber ein Block. Es ist ein Ziel der *Malerei*, das dies erzeugt: der Kampf um die Projektion der raumkörperlichen Welt auf die Fläche. Er hat einen Ernst angenommen, unter dem der holde Duft allgemein malerischer und farbiger Atmosphärik verjagt wird wie schädlicher und betäubender Nebel. Es geht viel, sehr viel Schönes verloren. Es ist nun einige Zeit lang weniger Musik in der Welt. Mit ihrer Bedeutung als Element tritt auch die als Gegenstand gegenüber der Kunst um 1400 fühlbar zurück. Der Kampf aber gewinnt unsere heiße Bewunderung. Er ist in höchstem Maße männlich, und dies in neuartiger Betonung. Gewiß waren die älteren Maler menschlich genau so tapfer wie die Gegner. Aber sie verfochten ein weibliches Ideal: das Bewahrende, Pflégliche,



79. Meister der Darmstädter Passion,  
Maria. Berlin, Deutsches Museum



80. Meister des Tuchler-Altars,  
Auferstehung. Nürnberg, Frauenkirche



81. Lukas Moser, Altar in Tiefenbronn

Gärtnerische, dem Zart-Werdenden Holde, das Jung-Mütterliche und eben damit die Vertretung des wie geschichtslos Fruchtbaren, der ewigen Ordnung, des waltenden Urgrundes, der unter aller geschichtlichen Bewegung ruht (und in den Goethe nicht die Väter, sondern nur die „Mütter“ hineinendenken konnte). Aus diesem Grunde sind die „Kölner“ (ein Ersatzwort für Kunst um 1400) vor jenen muskulösen Ringern entdeckt worden, die ihnen geschichtlich folgten. Unsere romantischen Dichter entdeckten sie; sie suchten die ewige und fruchtbare Macht des „Ur“. Für der Abschattung fähige Köpfe gesagt: es war in der Kunst um 1400 etwas „Katholisches“, ein Ordnungsglaube — gleich dem an den „Mutterschoß“ der Kirche —, ein geglaubtes Versprechen auf die Harmonie des Himmels — wie in der Kirche —, daher die besondere Eignung des katholischen Köln für den Veronika-Meister wie für Lochner und, bei der Vorliebe der Romantiker für das „Kölnische“, deren bekannte Neigung zum Katholizismus.

In diesem Sinne aber waren die Neuen Protestanten, zugleich Patrioten der Männlichkeit. Den holden und vollendeten weiblichen Adel, wie Lochners Veilchen-Madonna noch in den 40er Jahren ihn als spätes Sinnbild des ringsum schon Verlassenen aufgerichtet hatte, dürfen wir bei ihnen nicht erwarten. Weder die Frau noch das Mädchen noch das Kind leihen bei den Neuen das maßgebende Zielbild für die Gestalt „Mensch“. Wenn um 1400 selbst die Erwachsenen nach den Kindern, die Männer nach dem Weiblichen hin geformt waren, so werden jetzt die Kinder älter, die Frauen männlicher gesehen. Die *Erfahrung*, deren ausdruckszeugender Wert vom weichen Stile möglichst abgeschoben war, wird nun auf den Schild gehoben. Erfahrung heißt Zeit, nicht Ewigkeit, heißt Abweichung und nicht Regel, Einmaligkeit und nicht Gültigkeit. In mehrfältigem Sinne wird jetzt die Erfahrung auf den Schild gehoben, nicht nur als Ausdruck der Dargestellten, sondern schon als Grundsatz der Darsteller. Wie erfahre ich die Erscheinungswelt: das ist für sie eine weit tiefere Frage als für ihre Vorgänger, in denen sie oft auch nicht gering, doch nie entscheidend mitschwang. Die deutschen Meister der neuen Art wären freilich keine Deutschen gewesen, wenn nicht auch sie zuletzt um das innere Gesicht, die geheime Musik hinter den Erscheinungen gerungen hätten. Aber es war, wie Alles in dieser Zeit, auch dieses Ringen schwerer geworden. Es ist die Hussitenzeit, die der großen Konzilien, insbesondere des Baseler. Das Konstanzer gehört äußerlich noch mit der vorangehenden Geschichtslage der Kunst zusammen, aber es kündigt das Neue schon an; es hat Hus verbrannt, trotz Engelreigen und Paradiesgärtlein.

Es hatte schon damals, als die Kunst um 1400 blühte, an Gegenstimmen



nicht gefehlt, die die Schrecken des Lebens unverblümt als das „Wirkliche“ ausgerufen hatten. Der Kampf des neuen Stiles galt jedoch gar nicht der Verkündung dieser Schrecken zuerst oder gar zuletzt; er galt einem klareren und härteren Verhältnis zur Wirklichkeit überhaupt. Hier muß unterschieden werden. Die unterste Grundlage des nunmehr älteren Stiles war die starke Betonung des Gefühlslebens an sich gewesen. Nun, auch der leidenschaftliche Vortrag des Schmerzes mitten in einer Welt, die sonst auch für ihn die sanftere Hülle bevorzugte, war zwar Einspruch, doch immer noch innerhalb der gleichen Welt, der Welt tiefer Gefühlsbetonung. In der neuen wird es *kälter*. Sie will noch mehr Gesehenes formen und ist also in einem neuen Maße beobachtend, die Schwester der Wissenschaft. Bis zum Scheine der Herzlosigkeit kann die männliche Wachheit dieser neuen Zeit getrieben werden, sie ist wie der kühle Tag nach verflogener Traumnacht. Jede Form von Eroberung aber ist echtes Glück und echte Leistung. Die Deutschen setzten damals ein Tun fort, das sie längst vor aller Anerkennung des Betrachters begonnen hatten. Noch jetzt wird diese nicht vollzogen, noch jetzt bleibt das Gegenüber des Bildes in sich abgeschlossen; man soll hineinschauen, aber dem Beschauer zuliebe würde man auf dessen Stellung im Raume nicht Bezug nehmen. Wir werden sehen, daß selbst Konrad Witz, bei dem der Eindruck rein sachlichen Zubehauens von Körpern in zubehauenen Raume noch am ersten in die Nähe des „Seelenlosen“ zu führen scheint, der großartigsten Seelenwirkung fähig war. Die Malerei, so war gesagt, trete noch deutlicher an die Spitze. Dies ist richtig, ihr Herrschaftszug ist nicht mehr aufzuhalten. Auch hier muß wieder unterschieden werden. In einem engeren Sinne ist die Kunst um 1400 „malerischer“, nämlich duftiger, stärker in der Betonung des Zwischengestaltlichen und seiner *ungreifbaren* Reize. Die Malerei aber verstärkt ihre Anstrengungen doch, nur daß es ihr jetzt um die Erfassung des *Greifbaren* geht. Insofern ist ihre seelische Haltung der Parlerzeit verwandter als der um 1400. Da wirkt der geheimnisvolle Rhythmus des Lebens. Die schwebende Geistigkeit des älteren Vierzehnten war über den Rücken der derberen Parlerzeit hinweg in die verfeinerte Sinnlichkeit des frühen 15. Jahrhunderts übergegangen. Das mittlere kehrt auf die Entwicklung des späteren Vierzehnten an einem höheren Punkte zurück. Die Liebe zum Abbilde wächst von Neuem, und ein Wille zur Klarheit treibt sie.

Hauptaugenmerk werden wir also auf die Malerei zu richten haben. Die Plastik ist zunächst Symptomgebiet. Der Vorgang ist gemeineuropäisch in Allem. Auch in der florentinischen Kunst tritt mit Donatellos Campanilestatuen der Einspruch gegen die Traumwelt des weichen Stiles zuerst

als Einspruch der *Gefühlsweise* hervor (schon in Brunellescos Probearbeit war die Verhärtung der Gefühlstöne, die Feier der Brutalität deutlich). Dann aber, in Masolino, Uccello und endlich dem Letzten und Größten der neuen Gesinnung, in Piero della Francesca, ist nicht mehr die Betonung heißer Gegengefühle, sondern die Erhabenheit des Sachlichen, des geschlossenen Seins stilbildend geworden. Wir werden dem Streben nach ihr in sehr anderen Formen auch bei Konrad Witz begegnen. Die Rolle der Antike ist bei diesem europäischen Vorgange auch in Italien nur gering gewesen. Das Stärkste war der freie abendländische Entfaltungstrieb. Wichtiger als alle Fragen des Gefühlslebens war die erneute Begrüßung der Natur als Formenschatz. Immer dann, wenn zwischen zwei Stilen die Form durchlässig wird, drängt sich Natur in die Lücke. Gesucht aber — und gefunden — wird ein neuer *Stil!* Natur allein kann nie genügen, erst ihre Verwandlung in Stil macht sie fruchtbar — so wie es auch die Abwendung von ihr sein kann, Abwendung nicht ins Unnatürliche (die immer Verwerfung des Menschen bedeutet), aber in Erscheinungsferne, in die abgezogenen Formen geistiger Gesetze.

## DIE WANDLUNG IN DER PLASTIK

### Die Grabmäler

Zwei Werke waren es, in denen der weiche Stil der Plastik uns zu gipfeln schien, das Daun-Grabmal in Mainz und die Madonna des Sebaldus-Chores. Auf beiden Gebieten, dem Grabmale wie der freien Gestalt des Altar-Schnitzers, können wir die Wandlungen weiterverfolgen. Blickt man von dem Mainzer Grabmale auf das des Heinrich von Lech-Gemünd in Kaisheim (Abb. 72), so spürt man zweierlei: eine Verdüsterung des Ausdrucks, die dem feierlich seligen, märtyrerhaften Schweben des Mainzer Werkes so hart entgegentritt wie ein Crucifixus des Castagno einem des Ghiberti; ebenso aber eine Erschütterung der *Formensprache* von innen her. Die fließenden Seitengehänge der Falten teilt das jüngere Werk noch mit dem älteren. Aber der in diesen Außenbahnen immer noch weiche Fluß der Linie ist langsamer geworden, karger, und das ist schon eine Ausdrucksveränderung. Sie verstärkt sich in den inneren Formgruppen. Mit einem Male sausen die Linien gegeneinander an und brechen an der Begegnungsstelle um. Anstatt der mühelos lesbaren Krümmung der Knick, der Bruch! Er hat etwas zu sagen, er wird von visualischen Menschen unwill-