



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Bewegliche Plastik

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

40er Jahre in diese Zeit hinüber. Sein Caspar Zeller ist in Masse und Linien völlig erstarrt, aber nicht aus Unfähigkeit des Künstlers. Eine große Feinheit gehörte dazu, die Falten so unmerklich bis in die Nähe senkrechter Architekturlinien zu versteifen und dabei dem scharfen Kopfe, den jäh zerspellenden Formteilchen der Ärmel, dem Ganzen überhaupt diesen zwingenden Ausdruck ätzender Bitterkeit und grauer Härte zu verleihen. Wir wissen, daß die Zeit sich auch in grausigen Verwesungsdarstellungen äußern konnte; Straubing, Augsburg und Trier liefern Beispiele. Die übertriebene Strenge, die Totheit der Formen überdeckt und verrät Todesgefühle. Von Brixen bis zur Passauer Gegend können wir eine allgemein verwandte, doch meist ein wenig behaglichere Strömung feststellen. Die Gedenkplatte des heiligen Vitalis in St. Peter zu Salzburg, wohl gegen 1448, gehört in diesen Kreis. Am Ende der ganzen Umformung stellt ein Würzburger Meister einen neuen Typus auf. In Eichstätt hat er eine gewisse Wirkung geäußert. Der Bischof Johann von Eich († 1464) in der dortigen Walpurgiskirche besitzt fühlbare Verwandtschaft mit zwei großen Grabmälern, die im Würzburger Dome der Riemenschneiderzeit unmittelbar vorausgehen. Etwas Kolossalisches hat sich herausgearbeitet. Der Gottfried Schenk von Limburg († 1455) und der Johann von Grumbach († 1466) des Würzburger Domes wissen noch immer etwas von der Wandlung, die vom Schwarzburg über den Egloffstein zum Brunn geführt hatte. Aber nun tritt wieder ein stärkerer Anspruch der Gestalt auf. Sie erhebt sich zum Ausdruck einer wuchtigen Masse. Die Masse vertritt den Menschen, sie ist sehr hart und tektonisch gemeint. Aller Fluß ist stillgelegt, fast jede Falte erzeugt einen prismatischen Körper. Hinter den Faltenkörpern aber verharrt ein undurchdringlicher tektonischer Kern; es ist, als hätte bei tieferem Eindringen in diesen überhärteten Stein der Meißel zerspringen müssen: Undurchdringlichkeit des Tektonischen, Wucht des Anorganischen als kalte Vertreter organischer Lebenskraft.

Bewegliche Plastik

Auch in ihr ist der Vorgang nicht anders gewesen. Hier haben wir vielleicht die lebensvollste Äußerung des Geschehens an der Sebaldus-Madonna und dem Schlüsselfelderschen Christophorus von 1442 (Abb. 61—62). Die Rotsandsteingruppe des Christoph ist so wichtig, weil sie dem Nürnberger Werke, in dem wir den Gipfel des weichen Stiles sahen, der Madonna also, bis zur Bekundung der gleichen Künstlerpersönlichkeit verwandt ist. Und doch ist sie immer und mit Recht als neu empfunden worden. Sie trägt die

entscheidenden Züge des Neuen, einen Ausgriff der Körperwucht ins Freie hinaus, der fast erdrückend gewaltig wirkt, Wucht und Ernst in einem solchen Maße, daß der weiche Stil ins Wesenlose zu versinken droht. Und doch kam der Meister von ihm her. Auch von anderer Seite ist man inzwischen zu der Vermutung gekommen, die der Verfasser schon vor vielen Jahren nicht unterdrückt hat: *ein* Meister habe das letzte Zeugnis des Alten und das erste des Neuen an St. Sebald geschaffen. Im ganzen Umkreise der Nürnberger Kunst von damals sind die Sebaldusmadonna und der Christophorus an praller Kraft und schwellendem Lebensgeföhle nur unter sich selber vergleichbar. In beiden ist mit wuchtiger Plastizität echt malerisches Empfinden, breites Wogen der Form verbunden. Die Form wird im Christoph überall eckig, aber man spürt in jedem Augenblicke, daß sie es soeben gerade *wird*; man spürt also noch, wie sie *war*: sie *war* weich. Ausgesprochene Selbstverwandlung weichen Stiles! Der Meister wird keiner von den Jüngeren gewesen sein; er könnte noch bei jenem der Tonapostel Lehre empfangen haben. Dessen Bartholomäus ist der Ahne beider späteren Werke. Man kann auch, vom Christoph zurückblickend, die Vorbereitung auf ihn in der Madonna erkennen, besonders am Kinde und der Form seiner Haare, an deren unverkennbarer Verhärtung. Das gewaltige Kind, das wie eine wahre Weltkugel den heiligen Riesen bedrückt, macht die Ähnlichkeit der Handschrift deutlich. Das Ganze schwebt nicht mehr, es taucht empor, mühsam und doch unwiderstehlich, eine Feier der entwickelten männlichen Kraft, ein Sinnbild des neuen Bürgertumes, ein Sinnbild des Besten in unserem Volke überhaupt: der Starke gebeugt unter der Last des Ideals, das er trägt und das ihn rettet, indem es ihn zu zerdrücken droht. Von unvergeßlicher Schönheit ganz neuer Art ist der Kopf des Mannes. St. Christoph war der Lieblingsheilige unseres Bürgertumes, der Retter vor unbußfertigem Tode. Sein Gehalt ist der Kampf — für die Kunst um 1400 war es der Friede gewesen. So ist diese Figur ein einziges mühegetriebenes Kräfteschwellen, Sinnbild der neuen Art, deren Kampf wir betrachten. Ein Name für diesen Meister würde uns ehrlich freuen. Der Vorschlag auf Ulrich Wolfrathauer war leider ganz unhaltbar. Wie sehr die Fülle, die dem Neuen diene, beim Christoph noch aus dem Alten geboren war, können in Nürnberg zwei riesige holzgeschnittene Könige des Germanischen Museums beweisen. In ihnen ist — ganz anders also — die Flutung tatsächlich erstarrt. Bewußte Armut der Einzelheiten wird Ausdrucksmittel neuer Gesinnung. Vermerken wir noch Eines: gleich die ersten Gestalten freier Plastik, die wir befragten, fanden wir von gewaltigen Maßen. Um 1400 wäre das nicht denkbar gewesen. Auch der Reiz des Kleinen ist untergegangen. Auch am

Ende der Grabmalplastik stand (man denke an Würzburg!) das Riesenhafte als Zeugnis des sachlichen Ernstes und eines betonten Glaubens an Greifbarkeit. Was ohnehin vom Wesen her ein Traum ist, bedarf auch des großen Maßstabes nicht (somit ein sehr großer Teil aller deutschen Kunst). Jetzt war er möglich, ja nötig als Form erhöhter Anerkennung des Wirklichen. Größe und Härte sind Grundwerte der Wirklichkeit, nach denen die Zeit gerne griff.

Die Madonnen der Kampfzeit

Wir waren aber von einer Madonna ausgegangen. Wie eine Zeit die Gottesmutter sieht, das wird stets von besonderer Aussagekraft sein. Fast jede kann an diesem Thema so überzeugend werden, daß man vor ihren besten Werken glaubt: dies ist wirklich *die* Madonna! Dennoch war jedesmal die Aufgabe anders gewendet. Bei der Kampfzeit aber regt sich sogleich die Frage: treffen wir *jetzt* vielleicht einmal auf eine jener seltenen Lagen, die nicht *die* gültige Madonna schaffen können — gehindert durch ein fast einseitiges Starren auf den Ausdruck des Männlichen? Wir kommen von der Kunst um 1400 her. Da war Maria die Traumkönigin. Kann es in der neuen Zeit Schöne Madonnen geben? Kaum möglich! Tatsächlich ist erst über den Rücken der Konrad-Witz-Zeit hinweg, ist erst beim Kupferstecher E. S. und der Dangolsheimerin des Deutschen Museums die letzte Verklärung dieser seligen und reizgetränkten Vision möglich geworden — *noch* einmal, dann erst *wieder!* Um 1440 scheint sie vergessen. Wo sind die Meister und die Werkstätten hingekommen, die immer wieder dieses liebliche Traumgesicht in seiner kostbar zarten und reichen Hülle geformt hatten? Es war dennoch nicht völlig vergessen. Nichts aber wird bezeichnender sein, als wie es den neuen Augen sich darstellte, wenn sie es überhaupt noch einmal erblickten. Aus Lippach bei Markdorf am Bodensee ist ein solches vereinzelt Zeugnis nach Karlsruhe gelangt (Abb. 75). Ohne Zweifel: der Schnitzer hat die Schöne Madonna gekannt. Sie war auch nach Schwaben und dem Oberrhein gelangt, und es gibt eine Nachricht, die eine „aus Böhmen“ gekommene Südostdeutsche im Straßburger Münster wahrscheinlich macht. Aber etwas zwang die Angehörigen des neuen Geschlechtes, den Sinn in das Ängstlichere und Trübere zu verändern. Es ist noch die bekannte Szene der Apfelreichung, es ist noch die Bauschung des Gewandes da, sogar die Haarnadelfalte. Aber schon in der Faltensprache ist alles eckiger und karger geworden. Das Seltsamste geschah im Kopfe. Er ist nicht echt geneigt wie bei der Breslauerin, deren Grundform unverkennbar den Ausgang gebildet hat; er ist