



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Der kleine Maßstab in der Bauplastik

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

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

gibt, beweist nichts gegen die Tatsächlichkeit der Stammesunterschiede und ihre sprachlichen Ausprägungen, es beweist nur etwas gegen unsere Sicherheit im Erkennen. Auch für das Hören von Dialekten sind die Begabungen sehr verschieden. Schlechtes Hören hat noch keinen Dialektunterschied widerlegt. Nicht nur die winzigen Mündchen der Burgkirchen-Jungfrauen wirken s-pitz; auch die Falten sind strenger und knapper gegeben. Tatsächlich könnte man hier einmal ausnahmsweise dem nicht grundsätzlich Verschlossenen, dem Willigen wohl wirklich zeigen, wie Unterschiede des Deutsch-Sprechens geradezu sichtbar werden können. Wenn ich s-preche, so setze ich am Anfange des Wortes Formen in eigenen Umrissen gegeneinander, die beim oberdeutschen Klange in einen einzigen weich zusammengesmolzen sind. Ein sanft gezischter Gesamtlaut erklingt da, wo ein großer Teil der Norddeutschen zwei Konsonanten ausspricht.

Nun, diese Gesamtlaute der sichtbaren Form können wir in einer ganz gleichzeitigen Formengruppe am Mittelrhein wahrnehmen. In denselben Jahren, in denen die Jungfrauen der Burgkirche entstanden (es müssen die ersten des neuen Jahrhunderts gewesen sein), wurde die Memorienpforte des Mainzer Domes mit zierlicher Bauplastik in architektonischen Rahmungen gegliedert. Diese Pforte führt südlich in die Gedächtniskapelle und von da in den Kreuzgang. Nach dem Dominieren zu erhielt sie je vier, nach der Kapelle zu je zwei unterlebensgroße Figuren rechts und links (Abb. 41). Daß diese mit der Tonplastik von Lorch oder Dernbach gleichen Geistes (wenn auch nicht gleicher Hand) sind, hat schon Back richtig empfunden. Hier fließen alle Formen, hier sind die Einzellinien reicher und müheloser gekrümmt. In dieser Landschaft spricht man noch mehr Gesamtlaute, als die Hochsprache kennt: „weisch“ (oder gar „woisch“) statt „weich“. Der Vergleich lehrt, daß die Lübecker Jungfrauen das feinsbürgerliche Platt der Ostseestadt von damals sprechen. Man wird diese Bemerkung ja wohl nicht „naturalistisch“ auffassen: die *Formen* sind es, die die Konsonanten so zierlich sauber voneinander absetzen! Sicher war es ganz falsch, diese Formen vom „Mittelrhein“ (der eine Zeitlang ebenso häufig wie das „Böhmische“ mißbraucht wurde) ableiten zu wollen.

In Mainz aber befinden wir uns innerhalb eines ganzen Formenstromes, den wir von Köln bis Ulm, vielleicht bis Straßburg verfolgen können: Bauplastik kleinen Maßstabes, der Feinkunst in Ton und Alabaster innerlich verwandt, namentlich der in Ton. Der Stein des Stephanus an der Memorienpforte ist wirklich wie geknetet. Dämmerig, von malerischer Weichheit sind alle Formen. Sinnbildhaft wirkt es dabei, wenn zuweilen, so unten an Elisabeth oder zu Füßen des Martinus, eine nun ganz winzige Ge-

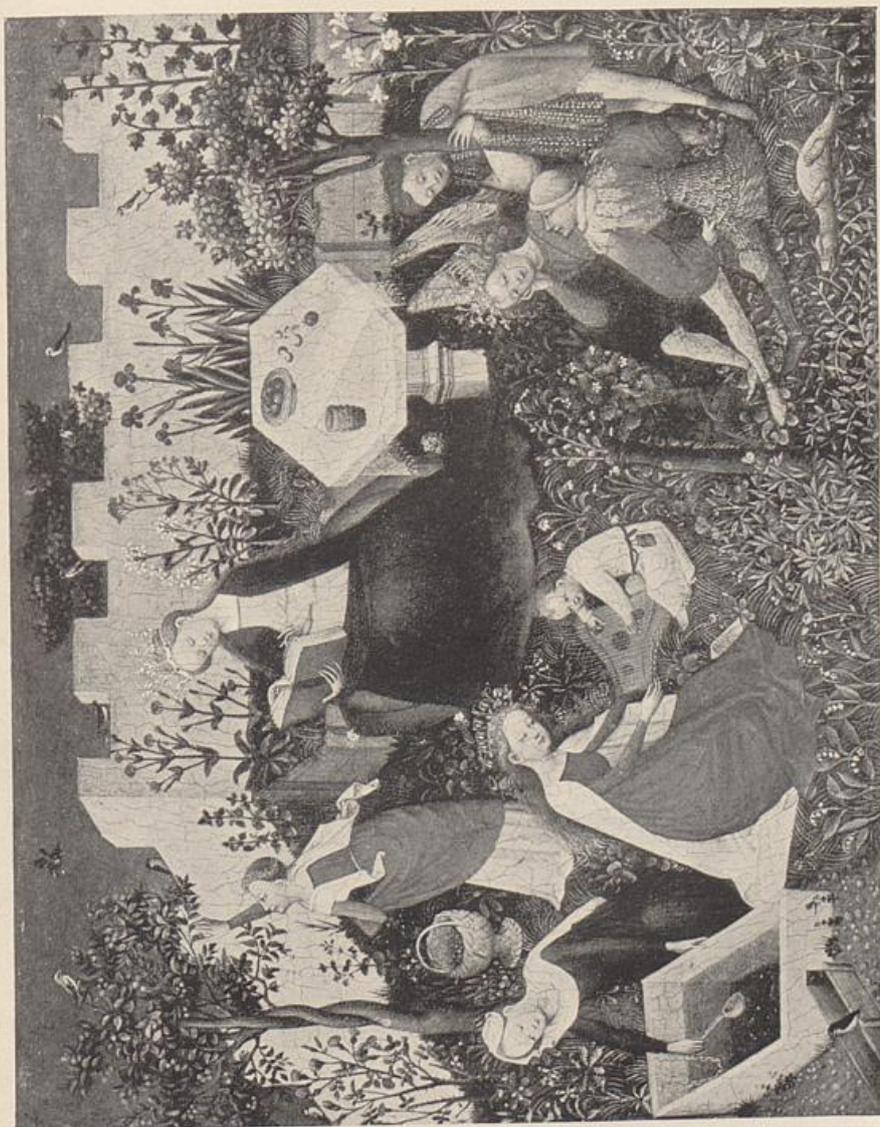
stalt erscheint, in der sich das Wissen um das Häßliche und Gräßliche — das wir von vornherein voraussetzten — deutlich offenbart: eine Bettlergestalt, nicht weniger deutlich in ihrem Elend als auf Masaccios Schattenheilung der Brancacci-Kapelle. Aber schon die rein raumkörperlichen Verhältnisse sind bezeichnend. Wie einst im nördlichen Westportale von Straßburg die Laster (dort freilich in tief religiösem Sinne als Besiegte) in ganz kleinem Maßstabe den großen der Tugenden untergelegt und untergeordnet waren, so (aber jetzt eher in einem formalen Sinne) ist nun das Häßliche nur in völliger Winzigkeit zu Füßen des Schönen zugelassen. Der Sieg gehört der verabredeten harmonisch sanften Schönheit; das „Andere“ gibt es auch, aber es hebt nur das „Eigentliche“, es bleibt das „Andere“, das man gleichsam nicht laut zu sagen wagt. Dagegen denke man an die monumentale Offenheit des Naumburgers im Bettler von Bassenheim!

Der kleine Martinus von Mainz hat einen etwas größeren Bruder (noch immer wirkt er nicht ganz lebensgroß) an der Vorhalle des Ulmer Münsters. Dort steht er als eine von vier Standfiguren an den beiden freien Pfeilern. Der Name des Meisters Hartmann ist in nicht ganz durchsichtiger Weise mit der Vorhallenplastik verbunden. Wir stehen schon um 1420. Martinus, vielleicht ganz unmittelbar weitergedacht von dem älteren und kleineren der Memorienpforte her, hat einen noch schrecklicheren ganz winzigen Bettler unter sich. Am Sockel aber tanzen Bauernfiguren — wie nebenan an dem der Madonna Engel musizieren. In dieser dürfen wir einen Typus sehen, der für die Zeit bezeichnend ist: mit rundlichem Kopfe, blasenförmiger Stirne, in weichfließendem Gewande, das symmetrisch an den Seiten herabhängt, mit einem halb querliegenden Kinde. Das ist kein persönlicher, sondern ein allgemeiner Stiltypus. Seine innere Geruhsamkeit ist Ausdruck einer verbreiteten Stimmung. Trotzdem hat das Werk seinen eigenen Klang. Man kann ihn auch in einem Grabmale, dem — ganz kindlich jugendlich gegebenen — Ritter von Kirchberg in Wiblingen wiederfinden.

Besonderes Aufsehen haben immer die Ulmer Archivoltenfiguren der sitzenden Apostel erregt. Dehio sah in ihnen bedeutende „Anfänge des Realismus“. Tatsächlich sind diese putzig in ihr Gewand versponnenen Heinzelmännchen in der Darstellung ihrer emsig hingebungsvollen Tätigkeit als Schreibende, in der liebevollen Einfühlung, die den Meister auch für die ununterbrechliche Linie sehr neue Wendungen finden ließ, für uns höchst bemerkenswert. Ältere Verwandte in Köln am Petersportale, wo in den Archivolten stellenweise erstaunlich Parlerisches auf uns eindringt, und an anderen Stellen gibt es noch genug. Die Ulmer sind wohl die Lebendigsten.

Nahe stilverwandte Formen aber finden wir wiederum in Köln am Grabmal des 1415 gestorbenen Erzbischofs Friedrich von Saarwerden, an den Seitenplatten der Sandstein-Tumba unter seiner bronzenen Liegefigur (Abb. 43). Innigste Beseelung, eindringlichste Vergegenwärtigung und ein ununterbrechliches Linien- wie Massengefühl, das die erstaunlich überzeugenden Köpfe mit ihrem unmittelbaren Ausdruck augenblicklicher Gedankenarbeit, die ganzen feinbewegten Körperchen dazu, in weiche Umhüllungsformen gleichsam einnäht, machen sie zu unvergeßlichen Zeugen des Neuen. Sie sind rund 20 Jahre später als die Nürnberger Tonapostel; aber wenn jene älteren Gestalten noch gelegentlich an bauplastische Modelle erinnern konnten — hier ist es umgekehrt, hier hat die Bauplastik (es handelt sich nahezu um solche, jedenfalls wohl um einen Bauplastiker als Künstler) die Wendigkeit der rein beweglichen Kunst angenommen. In solcher Zuspitzung scheint dies namentlich dem deutschen Westen gelungen zu sein. In Bayern, in Regensburg, Landshut, Altdorf ist die gleichzeitige Bauplastik weit normaler. Das Heilige ist dort noch mehr von ferne gesehen, es ist noch nicht in unmittelbare Betrachter-Nähe gezogen. Nur die wallende Üppigkeit, die das Erhabene jetzt umspinnen hat, ist auch dort völlig weicher Stil.

Der Südwesten gibt uns auch das stärkste Anzeichen, daß nicht nur die Bauplastik, sondern die *Baukunst überhaupt* einen neuen Sinn gewinnen wollte. Dafür werden immer die Gestalten des Straßburger Turmoktogones das seltsamste Zeugnis bleiben. Selten, vielleicht nie, hat sich die Sinnverwandlung innerhalb einer in sich gleichgebliebenen Formgelegenheit so überraschend vollzogen. Im Südwesten waren an die Stelle der Parler die Ensinger getreten. Ulrich Ensinger war von 1392 bis zu seinem Tode 1419 der Münsterbaumeister von Ulm. In seine Zeit fallen die wichtigsten der vorher erwähnten Werke; und der gleiche Meister war berufen, dem Straßburger Münsterbau eine gänzlich neue Wendung zu geben. Der Gesamtausdruck, unter dem der Riesenbau heute allgemein bekannt ist, die Form, mit der er am stärksten in die Ferne wirkt, der *Turm* nämlich, ist in den Grundzügen Ensingers Werk. Schon die Rücksichtslosigkeit, mit der dieser Meister die Plattform über den unvollendeten Türmen als Grundlage eines ganz neuen, nun aber einzelnen Turmes zu behandeln wagte, ist nicht mehr mittelalterlich. Statisch wäre es unmöglich gewesen, diesen Einturm auf die Mitte zu setzen. So entschloß sich Ensinger für den Nordturm als Träger — Träger eines neuen Turmwerkes, das in symmetrischer Verdoppelung gänzlich ohne Verhältnis zum Gesamtbau geblieben wäre. Der Einturm ist seit dem Freiburger Münster ein leuchtendes Zeichen der neuen Bürger-



54. Das Frankfurter Paradiesgärtlein. Städelsches Institut, Frankfurt



55. Grabmal des Bischofs Gerhard von Schwarzburg im Dom zu Würzburg



56. Grabmal des Erzbischofs Konrad Rheingraf von Daun im Dom zu Mainz

gesinnung gewesen. Das deutsche Bürgertum Straßburgs war es auch, das am Ende des 14. Jahrhunderts den Bau dem Bischof und seinem Kapitel abgenommen hatte — ein Vorgang, der gesellschaftsgeschichtlich genau ebenso sinnbildhaft bezeichnend wirkt, wie die Wahl des Einturmes formengeschichtlich. Der Baumeister war also gleichzeitig in Ulm und in Straßburg tätig; Grund genug, künstlerischen Austausch zwischen den beiden Hütten zu vermuten, die dem Einen unterstanden (wie Christ getan). Die Mitglieder der neuen Straßburger Bauhütte kennen wir zum Teil dem Namen nach. Diese Namen sind natürlich deutsch — was nur den geschichtlich unwissenden Ausländer verwundern könnte. Otteman von Würzburg, Hans Bollender, Adolf von Brune, Peter zur Kronen haben unter Ensinger gearbeitet. Soweit der Turmbau noch Plastik nach außen wendete, konnte er natürlich dafür nur den einmal gegebenen Maßstab anwenden. Die Reste, die wir davon besitzen, einen Mönch und einen Kaiser, hat man zur Ulmer Bauhütte in Beziehung gesetzt, als Vorgänger der Vorhallen-Plastik.

Uns geht eine Gruppe unterlebensgroßer Gestalten an, die dem Turminneren angehören (Abb. 46—48). Daß der Turm jetzt einen Innenraum bildet, hat seinen tiefen Sinn. Schon von Ensinger war auf ihm eine Aussichtsgalerie geplant. Unter Johann Hültz von Köln, der bis 1439 den Helm vollendet hat, wurden die Treppentürmchen so durchgeführt, daß acht Besuchergruppen hinaufsteigen konnten. Ohne Zweifel: damit war das Bauwerk aus dem Gegenüber, das wenigstens die Türme schon immer gebildet hatten, zum Aussichtsstandpunkt geworden. Schon darin lag eine Umkehrung des alten Sinnes. Es ist die gleiche Umkehrung, die im Barock das Bruchsaler Treppenhaus oder die vordere Galerie an Kloster Melk bestimmen konnte. Hierin lag eine neue Form der Anerkennung des Betrachters. In gleicher Richtung liegt nun der überraschende Gedanke der Bauplastik. Da, wo — unterhalb der heutigen Abschlußstelle — der Turmhelm sich schließen sollte, setzten innen acht Rippen an, die sich in einem Scheitel zu treffen hatten. An den acht Ecken darunter, an den Brücken von den vier Schneckentürmchen zum Umgang des inneren Achtecks, sitzen acht kleine Figuren, in vier Paaren einander zugeordnet. Nicht ihr Inhaltliches — so bemerkenswert es ist, da es über die Tiere und die weltlichen Menschen, darunter wahrscheinlich Ensinger selber in „burgundischer“ Tracht, zu Heiligen und der Gottmutter selber führt — nicht einmal dieses ist so bemerkenswert wie die ganz neue dienende Aufgabe dieser Architekturplastik. Es ist solche, aber in völliger Umkehrung ihres alten Sinnes. „Alle starren und staunen aufwärts — nach der Turmspitze, die über ihnen geplant war. Das Zusammenstreben objektivierter Kraftlinien wird hier sub-

ektiv gespiegelt und in lebensvolle Gestalten verlegt, es wird durch die unsichtbaren Linien ihrer Blicke gesteigert.“ Die Linien *ihrer* Blicke: wenn wir ihnen folgen, den unsichtbaren Bahnen des Sehens, die von diesen kauernenden Gestalten ausgehen, dann erst offenbart sich der eigentliche Sinn. „Diese Figuren vertreten nicht das Bauwerk, sondern den Betrachter, sie sind Wege, nicht Teile des Zieles für den Blick. Wenn in Laon, Bamberg oder Naumburg Tiergestalten von den Türmen blickten, so gehörten sie dem Bauwerke innerlich selber an, sie waren in seiner *Front!*“ „Der *Turm* blickte auf uns herab — jetzt blicken *wir* zum Turme!“ Nicht mehr „Teile des architektonischen Rhythmus“, nicht mehr Bauglieder schließlich sind diese Gestalten, sondern „Vertreter des Erlebenden“. Sie haben gleichsam den Bau bestiegen — eine große Gefahr für die „ästhetische Grenze“. Etwas Ähnliches hatte das spätere Vierzehnte schon einmal, doch roher, angedeutet. An der Marienkirche von Mühlhausen hatte es tatsächlich gewagt, über die Brüstung eines Altanes Kaiser und Kaiserin mit zwei weiteren Gestalten, Vertretern ihres Gefolges, sich herabbeugen zu lassen! Sie blieben immerhin noch in der *Front* des Baues! Schon damit aber war eine Möglichkeit angedeutet, die erst im Barock ganz zu Ende gedacht worden ist: wenn Egid Asam sich unter der Kuppel der Weltenburger Klosterkirche in eigener Person als Herabblickenden plastisch gebildet hat. Schon mit den Mühlhauser Gestalten angedeutet, hat sich erst in den Straßburger Figuren, und zwar in unbestreitbar geistvollster Weise, das Ende alles Mittelalterlichen, ja das für einmal doch herannahende Ende der Architektur selber angekündigt. Daß die Wurzel dieses tragischen Vorganges die *Anerkennung des Betrachters* war, der größte Einbruch in den alten Sinn des Bauwerkes, ja des Kunstwerkes überhaupt — nämlich in den: etwas zwar vom Menschen Geschaffenes, aber doch von ihm Abgelöstes, frei Hingestelltes, für sich des Lebens, ja gleichsam der selbständigen Anbetung Fähiges zu sein — *das* ist, was uns am meisten angeht. Der Vorgang, der zu der Lage um 1900 geführt hat, ist nun schon im Rollen. Er hatte noch seine lange Zeit vor sich und er hat dabei ganz erstaunliche Kunstwerke hervorgerufen, die wir niemals entbehren möchten. Doch alle, auch die baukünstlerischen Taten waren von da an fest an den Betrachter gebunden, und auch die aufs Tiefste religiös gemeinten unter ihnen hatten doch die heilige Unantastbarkeit der alten großen Zeit verloren — daher unsere Not, wieder von unten anfangen zu müssen. — An Eigenart bleibt die Straßburger Turm-Plastik unerreicht. Sie ist auch, samt den ihr verwandten Werken, in der menschlichen Kennzeichnung von hohem Werte, stark vergegenwärtigend und im Ausdruck sehr westlich.

Auch die Parlerkunst war um 1400 noch nicht zu Ende. Die Teynkirche in Prag zeigt Plastik, die wohl zwischen 1402 und 1410 entstanden ist, im Inneren und namentlich in dem großen Bogenfelde des Hauptportales. Die Kreuzigung an diesem erweist uns, wie der Parlerstil unmittelbar zur Kunst um 1400 werden konnte. Auch da ist alles mit einem Male ununterbrechlich, schmiegsam geworden, in unaufhaltsam gleitenden Formenfluß geraten — weicher Stil besonderer Prägung und dabei durchaus Stil der Einheitlichkeit. „Wieder, wie einst in Rottweil, ist die Einheit von Bild und Feld da.“ Aber „in Rottweil war das Bild nur Feld, ganz dekorierte Platte, jetzt ist das Feld nur Bild, ganz plastisches Gemälde“. Das ist ein Gesamtzug der Zeit. Im Westen, in der Anbetung mit dem Dreikönigszuge auf dem Bogenfelde der Liebfrauenkirche zu Frankfurt, können wir das Gleiche finden (Abb. 45). Alle Geschoßeinteilung ist zertrümmert, der Plattengrund vom Tiefraume weggezehrt, ein festlicher Gestaltenzug bogenförmig von links nach rechts und wieder zurück vornehin zur Muttergottes geführt, zur Anbetung, und das Alles nun in den besonders schmiegsamen und verbindlichen Formen der mittelrheinischen Sprechweise, tief eingehegt hinter durchgitterter Rahmung, mit wunderschönen Rundreliefs von Propheten und Spruchbändern in den Zwickeln. Diese wirken wie eine verfeinerte Weiterbildung des Sluterstiles, besonders der Jeremias ist ein ganz hervorragend schönes Werk. Gehen wir dann aber wieder nach dem Osten zurück: in Wien, in den Paulusreliefs des Singertores fänden wir wieder die ganz gleiche Gesinnung, den Erwerb der älteren Parlerzeit in die feinsten Formen der Kunst um 1400 gegossen, schmiegsam und beweglich. Die Bekehrung Pauli, als Thema durchgängig ein wichtigster Träger des Schlachtenbildgedankens in der ganzen abendländischen Kunst, nimmt in dieser frühen Wiener Fassung malerische Gedanken voraus, die erst Rubens mit seinen vollendeten Mitteln im echten Bilde zu Ende verwirklichen sollte.

Es mögen damit nur die stärksten Stellen genannt sein. Überall fände man noch Beispiele genug in der deutschen Kunst. Auch die weniger schlagend bildhaft gemeinte Bauplastik, die unter Hans Stethainer von Burghausen, dem genialen Schöpfer des Salzburger Franziskaner-Chores, ab 1393 in St. Martin zu Landshut geschaffen wurde, wäre dahin zu rechnen. Die feierliche Würde, zu der der Stil sich erheben kann, würde man an einem Schmerzensmann der Münchener Frauenkirche, einer schönen, schlanken, von prachtvollen Faltengehängen umgebenen Gestalt, ebenso vollendet finden, wie ihren grundlegenden Sinn für mädchenhaften Reiz in der bezaubernden Dorothea am Portal der Pfarrkirche von Steyr in Oberösterreich.

Werke wie die Reliefs des Lettners und der Chorschranken von Havel-

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