



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Feinkunst in der Malerei

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

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;

das freilich ist der König in Person, dem es besondere Freude gemacht haben muß, sich immer wieder mit Bademädchen dargestellt zu sehen, in lustigen und geheimnisvollen Sinnbild-Verhüllungen. Aber die Freude am Zierlichen — die ist allgemeiner Zug der neuen Zeit, ebenso die Offenheit für gewisse malerisch-landschaftliche Wirkungen und die für das Ornament. Ornamentales Feingefühl könnte der Aufmerksame schon aus der Form der schönen Madonnen erschließen, ornamental ist die Faltensprache jener Zeit in hohem Maße. Auch dies gehört zu den günstigen Vorbedingungen für die Miniatur. Das Kleine, das Malerische, das Spielende, das Ornamentale treffen sich. Die älteren Wenzel-Handschriften (voran die Wenzel-Bibel in Wien) setzen schon in den 80er Jahren ein, in der Zeit des großen Wittingauers. Aber sie tragen gleich jenem Kunst um 1400 schon in sich. Die Randverzierungen in reichsten Formen, deren Ranken wie aus „üppigsten Schmarotzerpflanzen“ (Stange) entwickelt sind, wuchern nun noch weiter als in den Arbeiten für Johann von Neumarkt, aus denen heraus sicher auch die für Wenzel schaffenden Hofilluminatoren sich entwickelt, an denen einige von ihnen sich offenbar noch selbst betätigt haben. Eine oft abgebildete Initiale aus der Wiener Wenzel-Bibel zeigt den König auf grüngoldenen Polstern vor violettgrau-goldenem Vorhang, den „wilde Männer“ halten, in blauem Gewande mit weißer Fütterung und weißem Hermelin, den Buchstaben als blaue und grüne Rahmenform vor sattem Goldgrunde, daneben links im Freien des Blatträumes das Bademädchen, dieses Mal ganz bekleidet, im bläulich-violetten Kleidchen mit blauer Schärpe: das ist schon, über das Einmalige hinweggesehen, der Typus der zarten Mädchen um 1400, wie Lübeck oder Mainz sie in der Plastik zeigen — eine „törichte Jungfrau“, mit der heimlichen Sympathie gegeben, die die Zeit den Weltfreudigen spendet, wenn sie nur hübsch sind. Der Geist der Rankenornamentik ist „romantisch“, insofern er auf der Logik des Traumes beruht, in der sich die Grenzen der Daseinsformen unaufhörlich wie spöttisch verwischen. So viel geringer auch die menschliche Haltung ist — etwas ist darin doch schon von den Gesetzen, denen Dürers großer Genius sich bei den Randzeichnungen für Kaiser Maximilians Gebetbuch überlassen sollte. Rahmenfiguren werden plötzlich lebendig, der Buchstabe kann sich zum Folterblock wandeln, leblose Dinge beginnen wie im Märchen zu handeln, aus Pflanzen sprießen Vögel, aus diesen wieder eine Laube von Ranken, hinter denen ein schattiger Innenraum die Bademädchen (nicht immer so bekleidet wie auf der großen Prachtinitiale) umfängt, und das alles spinnt sich unaufhörlich weiter als geistreicher Spuk nach der Logik des Traumes: der im wachen Leben unmöglichen, im Traume überzeugenden Verknüpfung selbst

wieder überzeugender Erscheinungen, die, eben noch voll entwickelt, jäh das Gesicht eines anderen Wesens und Geschehens annehmen können. Angedeutete Liebesromane entfalten sich im Ornament und tauchen in dessen spielerische Unwirklichkeit zurück. Die westliche Buchkunst, die im Dienste der französischen Fürsten sich damals glänzend neu entwickelt hatte, steht im Hintergrunde. Die Diesseitsfreude, die wir bisher schon feststellen konnten — die Kunst um 1400 ist in ihrer zierlichen Verklärung des Sinnlich-Lebendigen, des Sprießenden, werdenden und Jung-Lockenden, in ihrer Scheu vor der Runzel, ihrer Flucht vor der Erfahrung immer doch ein ausgesprochenes Ja zum Diesseits — macht aus der Bibel etwas wesentlich Unbiblisches. Denkt man von dem Rosenkranz der Schöpfungsbilder in der Wenzel-Bibel, die in der Üppigkeit der Randverzierungen mit Vögeln, Ranken, selbst Bademädchen ertrinken, an den großartigen Ernst Meister Bertrams zurück — die Kluft, die wir da empfinden, trennt einmal die ernsthafte religiöse Glaubenswelt des Bürgertumes von der scherzfreudigen Lasterhaftigkeit des Hofes, aber sie trennt doch auch zwei Zeitalter, und dies trotz größter zeitlicher Nähe. Bertram ist noch Parlerzeit im älteren Sinne, die Wenzelbibel schon Kunst um 1400. Die Wenzel-Kunst ist dies aber auch in dem betont Malerischen. Der Mann, der das Buch Exodus gemalt hat, kann durch seine Beherrschung des Atmosphärischen an den Wittingauer erinnern. Es ist nicht nur der Vortrag, es ist nicht nur die pflegliche Behandlung des Innenraumes, es ist auch die Landschaftsmalerei, die hier im kleinen Maßstabe starke Anregung gibt. Namentlich die Bibel von 1410 im Antwerpener Museum Plantin-Moretus und die mit ihr gleichzeitigen, also späteren Wenzel-Handschriften entwickeln gelegentlich Landschaftliches. Das Heuschreckenbild der Antwerpener Bibel nimmt erstaunlich viel Späteres voraus, und in einer Göttinger Bellifortis-Handschrift von 1402 findet sich u. a. die skizzenhafte Darstellung einer Burg, die wie ein Versprechen auf Dürers frühe Aquarelle anmutet (Abb. 52). Die Veränderungen innerhalb der Prager Atmosphäre, die schließlich zum Auszuge der deutschen Professoren und Studenten nach Leipzig geführt haben (1409), scheinen sich auch schon in den Wenzel-Handschriften zu spiegeln. In der Wiener gibt es auf den Spruchbändern meist tschechische Inschriften. Die Prager deutsche Kunst ist an dieser Stelle schon bedroht. Sie bleibt rein, wo sie in den Händen der Parler ist. Die Wenzel-Zeit bringt übrigens in Laurin von Klattau einen Meister hervor, der nun völlig, auch im Farbigen, Kunst um 1400 schafft. Das „Hasenburgische Meßbuch“ in Wien wurde 1409 von diesem Künstler vollendet. Das Vollbild der Kreuzigung, in reichem, aber ernsthaft religiös gehaltenem Rahmen mit den vier Evangelisten, gibt überschlanke

Gestalten von äußerster Feinheit in einer dichtgedrängten Anordnung. Diese setzt Werke wie die Kreuzigung der Sammlung Kaufmann voraus, verstärkt deren Vortrag aber ins Räumliche hinein. Die Silberranken des Grundes erinnern an den Exodus-Meister der Wiener Bibel, die ganze Aufwendigkeit verweist auf den Wenzelschen Kreis. Wunderschön ist dabei die Ununterbrechlichkeit der Farbe und ihre glasfensterhafte Leuchtkraft. Im grünen Gewande des sehr blonden Johannes, im roten, grüngefütterten der Magdalena kann man das spürsichere Wissen um das Spektrum, den ganzen Farbgeist des weichen Stiles stark erleben. Die Zittauer Bibliothek verwahrt ein nahe verwandtes Werk. Die Anfangsbuchstaben können ganze Innenraumbilder oder Landschaften in sich tragen.

In Österreich und Bayern können wir, nun frei von dem frivolen Dufte der Wenzelschen Hofstimmung, die zeugende Kraft der Miniatur vorzüglich verfolgen. Hier führt als Darsteller der Geistliche. Die Regel des heiligen Benedikt aus dem ehrwürdigen, schon zu Karls des Großen Zeiten gegründeten niederbayrischen Kloster Metten vom Jahre 1414 (München) bringt unter Verzicht auf spielerische Ornamentwucherung gelegentlich ganz rein schon das, was einst dem Abendländer das Wichtigste werden sollte: das richtige gerahmte *Bild* (Abb. 53). Der Rahmen ist mitgemalt und ganz einfach; er herrscht nicht, er dient. Geradeaus taucht unser Blick hinein, über die Menschenszene hinweg, die selbstverständlich die Befugung für die Landschaft erst zu erbringen hat, und die obere Hälfte kann uns dann eine echte Alpenlandschaft zeigen, eine hochgelegene Kirche im Mittelgrunde, dahinter aber, scharf vom dunklen Turme abgesetzt, in echter malerischer Tiefe, die Kette der Alpenriesen, die nach der Ferne zu verblassen. Was später einmal ein allein ausreichender Inhalt werden sollte, ist hier noch Teil. Die zukünftige Ganzheit erscheint als Einzelteil. Sie wird von oben her eines Tages die ganze Bildfläche aufzehren. Wieder ist es der kleine Maßstab, der die Kühnheit befeuert. Nicht nur der Teil wird einst ein Ganzes, auch das Kleine wird einst groß sein. Es bedurfte aber der Kleinheit, um überhaupt geboren zu werden. Die Zeit, die so viel Sinn für das Mütterliche und das Kindliche hatte, konnte selbst nicht wissen, wie bedeutsam sie die künftigen Großformen des künstlerischen Sehens gleichsam als Kinder in ihrem Schoße trug. Auch in mehr zeichnerischen Skizzen von keckem Schwunge konnte die Landschaft umworben werden, so in dem Rheinfelder „Urbar-Buche“. Eine sehr entwickelte Salzburger Bibel um 1430 bringt es zu überzeugenden Innenraumdarstellungen. Hier krönt sich eine ganze Entwicklung. Burgundisches wird schon bekannt gewesen sein. Das Ganze ist glänzender als die Mettener Regel, jedoch nicht einheitlich. Manche Blätter, namentlich Ini-

tialen, scheinen noch unmittelbar von den Handschriften für Johann von Neumarkt abzustammen. Als Schreiber nennt sich 1428 ein Johann Freibeck von Königsbrück — 1430 ist das Titelblatt bezeichnet. Ein Abglanz lebt in Simon von Altnaich, einem österreichischen Klostermaler, der höchst merkwürdige Landschaftsbilder mit malerisch ineinander verbauten Raumvisionen hervorgebracht hat, eine Art früher Piranesi in Kleinform. Natürlich fehlt auch höfische Buchkunst nicht, wie die schöne bayerische Weltchronik in Maihingen beweisen könnte. Aber es ist weder möglich noch nötig, den Reichtum des damaligen Deutschland an Miniaturen durchzuverfolgen. Es würde uns in Franken die Prachtbibel der Nürnberger Stadtbibliothek oder im Alemannischen die Bibel aus St. Blasien in Karlsruhe begegnen, und alles würde uns nur immer dies eine von neuem beweisen können, daß der kleine Maßstab als Ausdruck der Zeit ihre Neigung zum werdenden, ihren schöpferischen Charakter als zärtliche Umschützung noch größerer Zukunft ausweist.

Aus der Tafelmalerei aber soll eines wenigstens noch unter der Überschrift der Feinkunst vermerkt werden: es ist das Frankfurter Paradiesgärtlein (Abb. 54). Das ist ein winzig kleines oberrheinisches Bild, farbig von unerhörtem Reiz, und darin wie in der Darstellung ein wahres Musterbeispiel für Kunst um 1400. In der Farbe: der Himmel ist tiefblau (kein Goldgrund!), die Madonna von gleichfalls tiefem Enzianblau, das, in sich selbst ununterbrechlich, nur durch kleine Unterschiede der Helligkeit sich verändert; dazu Buch und Mantel stark rot. Jede Gestalt ist farbig völlig geschlossen: links unten ein Dunkelblau, nahe daran leuchtendes Zinnober mit Elfenbeinweiß. Violett, Oliv, Bräunlich-Rot treffen sich in der Gruppe rechts. Ein Baum zur Linken strahlt mit saftig roten Kirschen aus tiefem Grün. Kleine bunte Vögel tauchen auf, und in allen Farben des Spektrums prangt der Boden der Bildbühne, ein Garten *aller* Blumen, die von März bis August blühen (das ist von Sachkundigen festgestellt). Eine Feier der *ganzen* hellen Jahreszeit von jubelnder Schönheit! Aber da sind wir auch schon in der Darstellung: das Leben ein Blument Teppich, der Mensch ein Kind, der Mann, selbst der Held, beinahe ein Mädchen — das ist der Traum, der sich da hingemalt hat. Mit gummiweichen Fingerlein blättert die heilige Jungfrau in ihrem Buche, das Kind zu ihren Füßen klimpert auf der Zither, die eine gekrönte Heilige (Katharina?) ihm hinhält, eine Jungfrau pflückt Kirschen in einen Korb, eine andere taucht den Schöpflöffel in den Brunnen-trog. Sonst sitzt man in gehegtem Garten still, und alle sind sie Kinder von jüngster Unschuld. Das Sonderbarste wohl die Männlein vorne rechts, einer gar als Engel geflügelt: Engel und Helden. Wirklich, der Engel muß

St. Michael, der eine Mann St. Georg sein. Klein wie ein totes Kaninchen liegt der besiegte Drache zu Füßen des Mannes, so wie vor Michael ein äffisches Teuflein hockt. Hier gibt es keine Gefahren, hier ist alles milde wie im Kinderspiel. Die bloße Wortbeschreibung könnte bis zur Entrüstung aufreizen: was ist das für eine schwächliche Lüge? Kennen wir denn nicht das Leben? Dürften wir so *leben*? Sicher: nein, dies haben andere vielleicht schon damals empfunden, und bald haben sie eine andere Wahrheit oder einen anderen Traum vertreten. Sicher auch: für den heutigen Deutschen ist von allen Träumen dieser am wenigsten verlockend. Ein Traum ist es immerhin, öde Naturabschrift ist es nicht, *künstlerisches* Leben ist es doch, *Musik* ist es von zauberzarter Reinheit. Es wäre sogar nichts falscher, als Maler dieser Art persönlich für unmännlich zu halten. Erfahrung lehrt, daß wuchtige und tapfere Männer von überwältigend starker Erscheinung eine Neigung zu weiblich zarten Formen haben können, sobald sie Kunst schaffen; ebenso, daß es oft persönlich ängstliche und körperlich zu klein geratene Menschen sind, die das Große und Wuchtige, das Gefährliche und Furchtbare in der Welt der Formen bevorzugen. Beides *muß* durchaus nicht sein; nur ist es immer sehr gefährlich, den wirklichen Charakter eines Künstlers mit den doch unwirklichen seiner Gestalten ohne weiteres gleichzusetzen. Über den Charakter dessen jedoch, was wir „Zeit“ nennen, erfahren wir etwas. *Nur damals* ist so etwas denkbar! Unter den zahllosen Möglichkeiten der menschlichen Seele, aus deren Rettung, Steigerung, Formung jeder Künstler sein Werk gewinnt, ist es hier nur *eine* sehr begrenzte, die wie ein kostbares Tröpflein vom Ewigen in ein zierliches Gefäß gegossen ist. Klassisch ist dies gewiß nicht. Bei den Trägern des Klassischen kommt uns gar nicht erst die Frage, ob ihre Werke aus der Sehnsucht des Starken nach dem Zarten oder der des Schwachen nach dem Gewaltigen entstanden seien — sie geben weder dem einen noch dem anderen eine übertriebene Betonung. Aber sind nicht klassische Zeiten, diese kurzen Hoch-Tage der Kunst, sehr selten, ein verschwindender Bruchteil nur, und dies allerdings darum, weil es so schwer ist, in der Kunst gänzlich „gesund“ zu sein? Wir haben, wenn wir vom Klassischen sprachen, als sein Merkmal das Gleichgewicht empfunden. Ein großer Arzt, Ferdinand Sauerbruch, erklärte auf die Frage, was Gesundheit sei: das Gleichgewicht. Goethe hat das Klassische das Gesunde genannt. Das schließt sich *zunächst* alles zusammen: das Klassische beruht auf dem Gleichgewichte; Gleichgewicht ist das Gesunde; das Klassische ist gesund. Es ist aber allein *selten*, und es entsteht ein böser Trugschluß, wenn man das Gesunde in der Kunst mit dem Klassischen gleichsetzt. Es gibt viel mehr gesunde Kunst, als klassische. Es wäre ein

grobes Mißverständnis, wenn man aus klassischer Kunst schon auf völlige Gesundheit klassischer Künstler schlosse. Das Leben wäre in roher Weise vergewaltigt. Große Künstler, echte überhaupt, werden immer Zustände zeigen können, die dem Arzte bedenklich erscheinen. Sie sind darum nicht als Wesen krank, und am wenigsten ist es ihre Kunst. Andere werden dem Arzte, auch dem der Seele, durchaus kräftig und gesund erscheinen können — und doch ist ihre Kunst ungesund. Sicher ist Geschichte Leben, aber dieses ist von anderer Art als das des Einzelmenschen. Wir übertragen allzu gerne auf diese zweite Natur, die der Mensch nur unter Schmerzen und heldenhaftem Ringen zur Welt bringt, übertragen auf etwas vom erzeugenden Menschen *Abgelöstes* unsere Begriffe von uns selbst — aber da sind sie längst etwas anderes geworden. Denken wir an das Paradiesgärtlein. Seine Gestalten sind *Töne*, sie sind *nicht* Lebendige, sie haben nicht den Auftrag, sich im Leben zu bewähren. Sie sind Züge, „Falten“ gleichsam der *Gestalt* dieses Bildes, die als etwas Freies gefunden ist. Zu fragen ist nur, ob dieses neue Lebewesen „Kunst-Werk“ *in sich selber* geschlossen und einheitlich durchgestaltet sei, ob es in einer echtgeprägten Form auch etwas banne, das mehr und anders sei als das bloß Wirkliche. Dies müssen wir bejahen. In diesem Bilde klingt alles vollendet zusammen, die strahlenden Farben, die Blumen, die Vögel, die Menschengestalten. Wer so etwas erreichte, der hat ein echtes Kunstwerk geleistet. Er hat auch etwas gebannt: nicht eine Aufforderung an uns, so zu sein, wie man ja doch nicht sein kann, — auch der damalige Mensch, auch der Künstler selbst hätte sie lachend abgelehnt — aber doch in einer möglichen Form jenen Wunschtraum einer reinen Harmonie *an sich*, der aus der Menschenwelt niemals verschwinden wird. Eine reine Güte ist zum Klingen gebracht, die an die gärtnerische Güte Adalbert Stifters erinnern kann, bei dem es ja (man denke an den Nachsommer) auch fast nur gute Männer, schöne Frauen und artige Kinder gibt — und Blumen, sehr viele Blumen — und doch ein vollendetes Wissen um das Tragische. Stifter hat es sogar ausdrücklich abgelehnt, das Große und Gewaltige groß zu nennen. Eine kleine Blume erschien ihm größer als ein Gewitter mit betäubendem Krachen und blendenden Blitzen. Auch da war noch eine Zeitstimmung. Hans Sedlmayr (Wien) hat sie als „Biedermeier“ gekennzeichnet. So wenig wir dem Biedermeier nachzustreben wünschen, so wenig auch werden wir nach der Welt des Paradiesgärtleins als nach *unserem* Traume greifen wollen. Aber um Eines kann man seine Formenwelt immer noch beneiden: um ihre Unschuld. Auch Mozart beneiden wir darum. Noch Eines muß gesagt werden: diese Welt ist Bürgerstimmung, wie die Welt Stifters, nur nicht mehr von der derberen Form der ersten Parlerzeit, son-



61. Madonna des Sebaldus-Chores
in Nürnberg



62. Schlüsselfelderscher Christophorus
von St. Sebald zu Nürnberg



63. Österreichischer Meister, Christus in der Trauer. Berlin, Deutsches Museum

dern in Kenntnis höfischer Sitten geformt, so wie sie einst, unter freilich sehr anderen Geschichtsbedingungen, auch in Weimar leben sollte (und Weimar ist die ewige Voraussetzung für Stifter). In solchen Gärtlein trafen sich die Gespielen zum Reigen mit Kränzen auf dem Haar. Solche Gärtlein kannte der Hof und das Ritterschloß und das Haus des gehobenen Bürgers. Die Frauen müssen da freilich bedeutend geherrscht haben, fast wie im 18. Jahrhundert. Vergessen wir aber auch ein anderes nicht: das Paradiesgärtlein hat seine sinnbildliche Bedeutung. Der geheimste Gegenstand seiner Form ist religiös, er ist überhaupt nichts anderes als die Feier eben der Unschuld, eben der wunderhaften Reinheit, deren seine Darstellung sich als Ausdrucksmittel bedient: es ist der „verschlossene Garten“ gemeint, ein *Sinnbild*, und das Reis, das aus einem Baumstumpfe sprießt, ist der Erlöser selbst. Nur liegt es im Wesen der neuen verfeinerten Sinnlichkeit, daß auch die tiefere Bedeutung versinnlicht wird. Bedeutsam und sinnhaft zugleich — die Bedeutung wird gefühlt, ihr sinnliches Kleid aber lebenswarm *gesehen*. Die Grundstimmung ist zugleich weltlich: es ist die gleiche, die auch den törichten Jungfrauen nicht böse sein kann. Diese sehen um 1400 (Lübeck!) so aus, als hätten sie auch nicht mehr getan, als lautespielend in Paradiesgärtlein gesessen.

Das Bild ist keine Miniatur, aber der Maler kam deutlich aus der Welt der Handschriften. Wir treffen ihn noch einmal; die Sammlung Oskar Reinhart in Winterthur, diese wohl edelste und zugleich persönlichste Sammlung ganz Mitteleuropas, besitzt von seiner Hand eine wunderschöne, winzig kleine Verkündigung. Sie mag um 1430 entstanden sein, und auch das Paradiesgärtlein ist davon nicht weit entfernt. In beiden ist der Goldgrund verdrängt, nichts als Raum ist um die Gestalten. In zwei Formen kann dieser zur Person erhoben werden, als Landschaft und als Innenraum, und beide finden wir bei unserem Meister. Das Zimmer zeigt schon deutliche Fluchtlinien, aber sie „stimmen“ noch nicht, sie sind noch nicht *errechnet*! Der Schnittpunkt der zur Bildfläche senkrecht laufenden Linien, dessen Entdeckung als Augenpunkt so viele Freuden bereitet hat, liegt für einige zu tief; das Kästchen unten rechts ist perspektivisch „falsch“. Was tut es? Das ist *doch* ein Innenraum, und die reizenden kleinen Gestalten leben wahrhaft in ihm. Was sich allein an farbigem Stilleben zwischen der linken Wand und dem Engel in seinem leuchtenden roten Kleide birgt, das ist fast noch sprechender als Blumentopf und Krug und Kästchen im Vordergrund. Ununterbrechlich sind dabei die tragenden Farben. Eigentlich ist das Täfelchen eine reine Miniatur, es fände in einem Buche guten Platz; aber es ist doch schon ein Bild, und der kleine Maßstab hat es ermutigt. Die Malerei hat uns

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: