



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

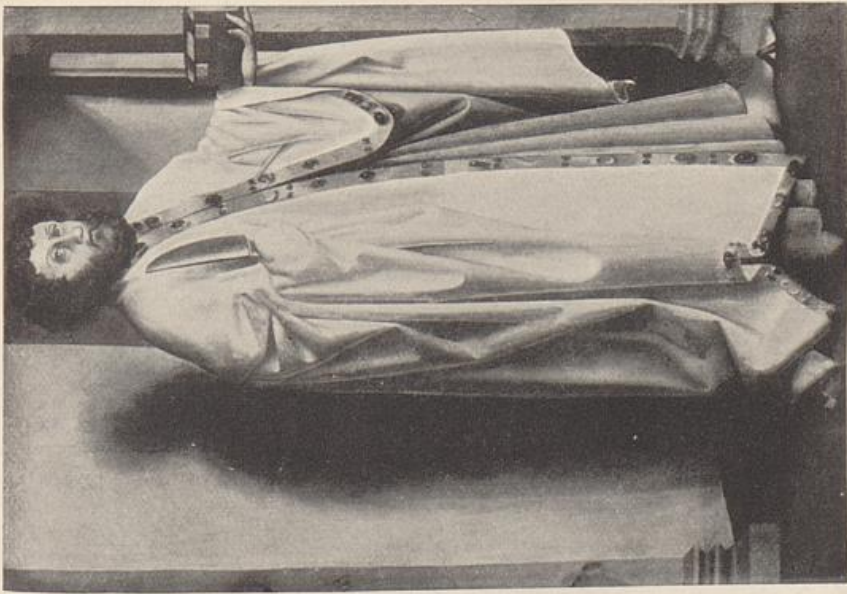
Die Madonnen der Kampfzeit

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

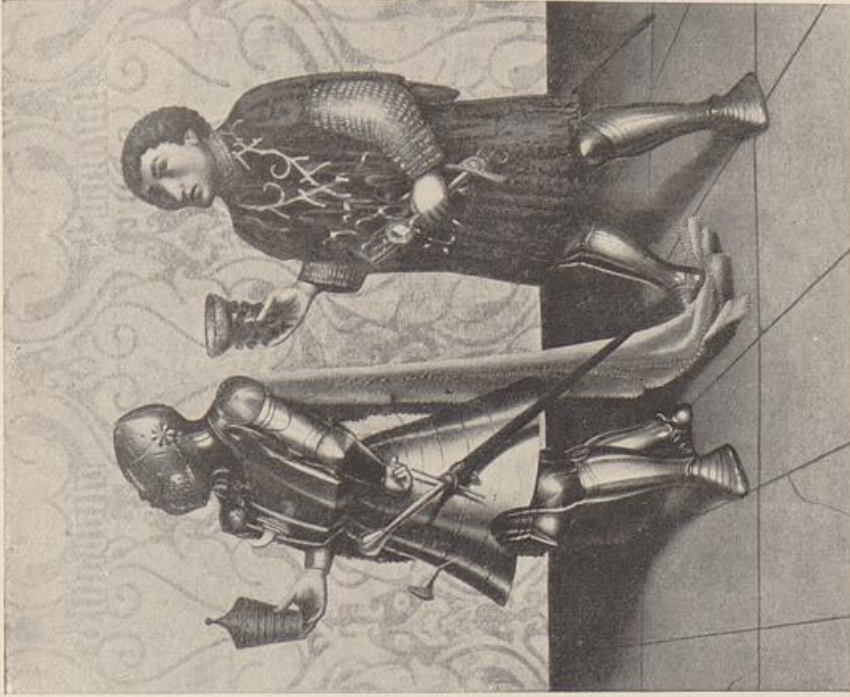
Ende der Grabmalplastik stand (man denke an Würzburg!) das Riesenhafte als Zeugnis des sachlichen Ernstes und eines betonten Glaubens an Greifbarkeit. Was ohnehin vom Wesen her ein Traum ist, bedarf auch des großen Maßstabes nicht (somit ein sehr großer Teil aller deutschen Kunst). Jetzt war er möglich, 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

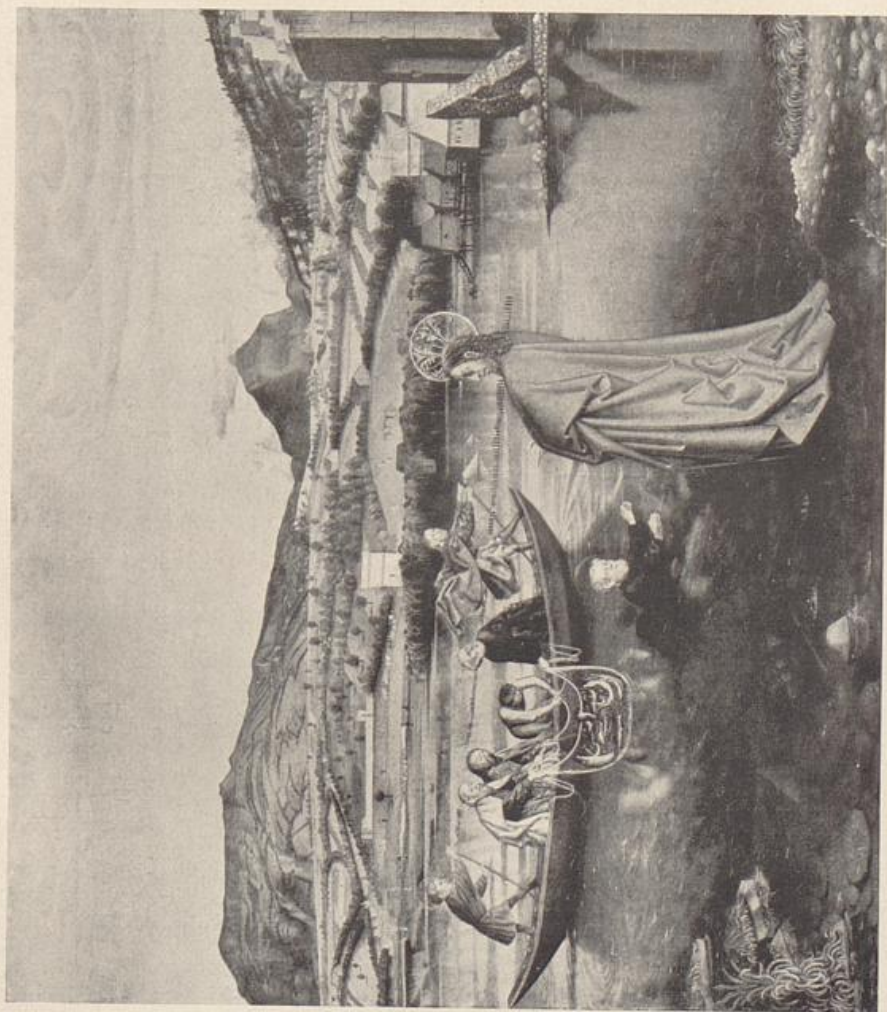
Wir waren aber von einer Madonna ausgegangen. Wie eine Zeit die Gottesmutter sieht, das wird stets von besonderer Aussagekraft sein. Fast jede kann an diesem Thema so überzeugend werden, daß man vor ihren besten Werken glaubt: dies ist wirklich *die* Madonna! Dennoch war jedesmal die Aufgabe anders gewendet. 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



82. Konrad Witz, Priester des alten Bundes.
Basel, Kunsthalle



83. Konrad Witz, Die Drei Starken vor David,
rechte Tafel. Basel, Kunsthalle



84. Konrad Witz, Petri Fischzug vom Genfer Altare. Genf, Museum

nicht geneigt, sondern umgelegt. Er hat eine peinliche Ähnlichkeit mit dem umgelegten Totenhaupt des Kastenmayrgrabmals, er ist mehr gebrochen als geneigt. Die feinen und zärtlichen Vergitterungen der oberen Formgruppe sind vereinfacht, verarmt! Der verhaltene Klang von Lieblichkeit ist noch zu vernehmen, aber nur mehr wie erstickt unter der Eiskruste, die das Ganze leise überzogen hat. Es gibt eine verwandte, dieses Mal überlegene Form — im Kupferstich, von dessen Aufkommen als großartiger Erscheinung der neuen Zeit bald zu sprechen sein wird: das herrliche Einzelblatt der Madonna mit der Schlange, das auf den Spielkartenmeister zurückgeht, einen Oberrheiner, wohl Konstanzer (Abb. 74). Ohne Zweifel ist in diesem Falle der Plastiker dem Stecher unterlegen. Das mag Zufall sein. Ein Irrtum aber wäre es, wollte man die Gesamtveränderung, das Verblässen und Versinken des noch gerade gesehenen Zielbildes, aus schwächerem Können erklären. Entscheidend war das veränderte Wollen. Das Ohr der neuen Gesinnung war auf andere, brüchigere und härtere Klänge gestimmt. Der metallische Glanz des Kupferstiches, die *Kälte*, die er atmen kann, bietet die günstige Luft dafür. Die Lippacherin bleibt vereinzelt, wie ein letzter, erstickender Ruf aus der Ferne. — In zwei geschnitzten Madonnen des Mittelrheins, den unter sich eng verwandten von Castellaun (Hamburg) und Kälberau, tritt eine Art unabhängigen Ersatzes der Schönen auf; also nicht Abwandlung, überhaupt nicht Selbstverwandlung weichen Stiles, sondern Aufstellung des scharfen und eckigen. Wenn, wie zu vermuten, etwa eine Mainzer Werkstatt sie geschaffen hat, so wird die Aussage besonders schlagend. Wir stehen in der Zeit des Brunn-Grabmales und der Mosbacher Pfalzgräfin. „Dem völlig undurchlässigen Blocke ist hier ein enggefächertes Liniengefieder von kühl strahlender Eleganz angepreßt“. Die langen scharfen Grate in ausdrucksvollen Gleichläufen und die jähe Brechung in stumpfen Winkeln sind erste Träger der Formensprache. Dreimal bricht bei der Madonna von Kälberau die ganze Masse um, vom Kopfe bis zur Hüfte. Hals, Hüfte (übermäßig hochverlegt) und tragende Hand liefern die Winkelstellen. Selbst der Kindeskörper bricht bei der Castellaunerin mehrfach um. Seine Lage erinnert an die Ulmer Madonna, hat aber einen anderen Sinn bekommen, den beängstigenden beginnenden Fallens. Die Köpfe der Mütter sind fest und knapp umrissen, wiewohl breit und voll geformt. Ein feiner Ausdruck von Lieblichkeit schwebt noch gleichsam davon. Die Intimität lockert sich. Selbst Mutter und Kind werden einsamer gegeneinander. Die Veränderung des Ausdrucks ist nichts anderes als die der Faltensprache. Brüchige Falten sind *vereinsamte* Falten. Im weichen Stile ging von Körper zu Körper wie von Seele zu Seele der gleiche warme und ununterbrechliche Strom, der auch den Falten ihre Form lieh. Form ist Gesinnung, und

die Handschrift der Stile wie der Künstler erzählt der geschichtlichen Beobachtung Ähnliches wie die menschliche Buchstabenschrift der Graphologie. Daß die Form noch keineswegs zerrinnt, daß sie eine überzeugende Härte und Sicherheit und noch im seelischen Ausdruck einen eigen herben Reiz bewahrt, liegt auch an der Undurchlässigkeit des tektonischen Kernes und der engen Anpressung des Faltengefieders, der eindringlichen Sprache der Wiederholungen, die gleichsam „ein-schärfend“ wirkt.

An anderen Stellen gibt diese Panzerung nach. Sie pflegt, nach Erfahrungen, die am besten das spätere 16. Jahrhundert liefert, nicht grundlos da zu sein, Panzerung verrät Verletzlichkeit. Eine Madonna im österreichischen Loosdorf, leider durch Kronen und Strahlenkränze des Barocks schwer entstellt, hat nun auch im Gesichte den Ausdruck nervöser Ängstlichkeit. Auch das Gewand gerät in schwere Unruhe. Es härtet sich nicht zur Verpanzerung, sondern blättert sich ab und sinkt, wie raschelndes Herbstlaub, in schütternden Stößen abwärts. Hier spürt man etwas wie Ratlosigkeit zwischen zwei Stilen. Das erschütterndste Beispiel solcher Erschütterung finden wir in St. Severin zu Passau (Abb. 76). Da steht eine Madonna, die einen starken und eigentümlichen Reiz ausströmt. Aber es ist etwas Krankes darin. Es ist nicht so, daß man, wie beim weichen Stile und später nahe an 1460, vor diesem bedeutenden Kunstwerke sagen dürfte: wieder einmal *die* Madonna! Was wir da sehen, ist *Formzertrümmerung*! Sie ergreift und bedrückt, weil wir etwas von der Ohnmacht des Menschen gegenüber dem Schicksal spüren, die nur von stilstarken Zeiten zugedeckt zu werden pflegt. Schicksalsgebundenheit ist auch in diesen, nur wirkt sie in ihnen als Stärke. Der Meister der Severins-Madonna ist in seiner Art wirklich ein Meister, aber der Halt, wie ihn der weiche Stil selbst Schwächeren gewährt hätte, ist ihm geschwunden, eine neue Sicherheit noch nicht gewonnen. Wie in unbewußter Verzweiflung drückt der Meister dieses Nicht-Mehr und Noch-Nicht in seinen Formen aus. Es ist wahrlich eine zerklüftete Zeit, in die wir schauen, und dieses sehr bedeutende Werk ist wie eine Einzelschroffe, die ein grelles Licht einsam aufhängt. Der alte Gedanke von Kern und Schale, die Zwiesprache zwischen Gestalt und Umhüllung, ist auch hier zum stärksten Träger der Form, zugleich zum Verräter innerer Erkrankung geworden. Der Kopf der Madonna bricht wieder über dem Halse scharf um (wir sahen, daß die gleiche Form bei Grabmälern den Ausdruck des Gestorbenseins verlieh, und wir sagen uns noch einmal, daß der Körper hier nichts anderes tut als die Falten untereinander); und in einem wahren Zickzack setzt sich diese unruhige und fast peinvolle Bewegung bis zum Sockel durch. Es ist eine Mondmadonna, eine Schwebende also, aber die Falten des Untergewandes brechen beim unteren

Aufstoß ähnlich wie beim Brunn-Grabmale um, die der Toga gießen richtige kleine Felsgebirge, dolomitenhafte Schründe und Zacken darüber hin. Die Schale blättert sich vom Kerne ab; sie umhegt ihn nicht mehr. Es ist wie ein Selbstmord der Form; jede kleinste Veränderung erfolgt nicht als Hinübergang, sondern als Entzweigen, am merkwürdigsten unterhalb des Kindes. „Für einen Meister des weichen Stiles mußte das alles quälend und störend wirken.“ Aber es war wohl keiner mehr da, der es hätte sehen können! Er hätte vielleicht ähnliche Worte gefunden, wie um 1310, bei ähnlich schwieriger Lage, Johannes de Muris über die damals aufkommenden Neuerer in der Musik, die Erfinder des „wilden Diskantes“: „Wenn es ihnen zusammengeht, so ist es ein reiner Zufall. Ihre Stimmen irren regellos um den Tenor herum; mögen sie doch zusammenstimmen, wenn es Gott gefällt; sie werfen ihre Töne auf gut Glück hin, wie einen Stein, den eine ungeschickte Hand schleudert und der unter hundert Würfeln kaum einmal trifft! O Schmerz!... In unserer Zeit versuchen es manche, ihre Mängel mit einfältigen Redensarten zu beschönigen. Es ist, sagen sie, eine *neue* Art zu diskantieren, eine neue Anwendung der Konsonanzen. Mit solchen Äußerungen beleidigen sie die Einsicht derjenigen, welche derlei Fehler sehr wohl erkennen, sie beleidigen den gesunden Sinn!“ — Was würden die „alten wohlerfahrenen“ Lehrer sagen? „Du passest nicht für mich, du bist mir ein Gegner, ein Ärgernis bist du mir! O, daß du doch schwiegest! Du bringst nicht Übereinstimmung, sondern Unsinn und Mißklänge zutage.“ Alfred Lorenz, der diese Worte anführt, erzählt gleich darauf, daß man sich schnell wieder nach einer „Reinigung der Tonkunst sehnte“, die auch wirklich eintrat. In der Sterzinger Madonna werden wir sie ebenfalls finden. Nur werden wir uns hüten müssen, dem Meister der Severinerin neidvolle Unfähigkeit oder haßerfüllte Zerstörungslust zuzutrauen. Dagegen spricht die seltsame tiefe Wirkung, der feine und gegenstandslose Schmerz, der dieses ganze Werk durchklingt. Es gibt immer wieder Krisenzeiten, die das Alte verloren und das Neue noch nicht gefunden haben. Die Mittelmäßigen werden davon am wenigsten verraten; die nichtkämpferischen Naturen werden sich den geringsten Tadel zuziehen, sie werden nur vergessen werden. Der ernsthaft Verzweifelte, auf dessen Art gewiß nicht weiter aufgebaut werden kann, der seine Verlorenheit im stützenlosen Raume durch das heiße Ringen der Ehrlichkeit bekennt, er wird sein Werk ins Leere entsenden, er wird nichts Anderes erwarten dürfen, als daß eine *Abwendung* von ihm die Geschichte weitertreibe, — aber er wird weit später einmal immerhin *verstanden* werden können. In der stilsicheren Zeit der Schönen Madonnen hätte der Meister von Passau vielleicht die Schönste gefunden, aber diese Sicherheit ist nicht mehr für ihn

da. Es ist, als quälte ihn etwas schon Verlorenes und noch nicht wieder Erreichbares. Seine Stimme wird nicht untergehen, im Gegensatz zu der der Mittelmäßigen. Er war ein besonderer und ehrlicher Ringer, aber er war verzweifelt, und seine Form ist zuletzt Formzertrümmerung. Formlos ist dieser Künstler dennoch nicht. Aber wo die vergangene Zeit die reizvollste Fließung bereithielt, war für ihn die Störungszone die gegebene Möglichkeit. „Es sieht überall aus, als griffe die Hand eines Überreizten nervös und ärgerlich zerknüllend in die Stoffmassen.“ „Die eigentümliche Verfremdung der ganzen Gestalt ergreift auch das Verhältnis der Mutter zum Kinde. Wie achtlos müde scheint sie wegzuschauen, während der Kinderkörper auf den Händen spitzig umbricht.“ Tatsächlich, das Kind mit seinem doch nackten Körperchen gibt die gleichen unruhigen Brechungen der Form wie die Faltenmasse, in die es wie fieberkrank suchend hineingreift. Sein Liegen ist fast ein Fallen. Wir blicken in eine ratlose Lage! Die Form splittert wie brüchiges Glas, aber das gibt einen Gesamtklang von feiner Wehmut, der das Erschütterte selbst erschütternd macht.

Wenn nicht das Holde und Liebliche, sondern das tragische Mitgefühl zum Thema wird, ist die Wirkung gleich anders. Zwei schöne Trauernde (neuerdings in Wuppertaler Privatbesitz), sicher ebenfalls aus Bayern stammend, fester in der Masse, rechtfertigen rein gegenständlich die harten Faltenbrüche, das Sinkende und Niederziehende in der Gewandung gleich dem bitteren Ausdruck der Köpfe aus ihrer inhaltlichen Bestimmung. Doch bleiben wir noch bei den Madonnen. Wir besitzen Zeugnisse genug, daß weniger zerbrechliche, kraftvollere Naturen die Lage sicherer meistern konnten als der ehrliche, aber gebrochene Künstler der Severinerin. Das früheste und schönste gibt Jakob Kaschauer, der Wiener Meister, dessen Name auf die damals rein deutschen Städte der westungarischen (heute tschechoslowakischen) Zips verweist. Er hat 1443 den ehemaligen Freisinger Hochaltar geleast, dessen sehr bedeutende Reste aus der Verstreuerung jetzt im Münchener National-Museum wieder vereinigt sind (bis auf den Sigismund in Stuttgart). Die Mittelfigur der Madonna, die sich lange in Thalkirchen befand, belehrt uns am deutlichsten (Abb. 77). Sie teilt mit den mittelhheinischen des Castellauner Typus, ja selbst mit den späteren Würzburger Bischofsgrabmälern die undurchdringliche Festigkeit des tektonischen Kernes. Sie wagt nicht, wie es bei der Passauerin geschah, Kern und Schale sichtbar zu trennen, wobei beide in zu großer Unsicherheit sich verlieren könnten. Sie überflutet die feste Kernmasse, die sehr bald hinter der Oberfläche schon spürbar wird, mit einer fast „protobarock“ wirkenden Bewegung — bis dahin, daß sich schon die frei umgeschlagene Ohrenfalte findet (im Großen spä-

ter eine Lieblingsform des Veit Stoß und des deutschen Ostens überhaupt). Der Kopf ist prachtvoll fest, der Hals von der Stärke einer Säulentrommel. Das Kind, kräftig und rundlich gebaut, bewegt sich aus eingeborener Lebensenergie. Während eine schöne, der Konrad-Witz-Zeit sehr entsprechende Klarheit des mütterlichen Kopfes erreicht ist — kantig zubehauen ist er, mit geschärfter gerader Nase und polykletisch breiter Stirne, mit fest zurückgedrehten Haaren —, verläuft die Gewandbewegung in eigentümlichen Brodelungen: ein bajuwarisches Bekenntnis zum Lebendigen. Als deutliches Merkzeichen der neuen Gesinnung darf man sich das waagerechte Seitabstreben der Haare und das Freilegen mindestens eines Ohres einprägen. Dies kommt nun sehr häufig vor und steht im Zusammenhange mit der kühleren Nacktheit des Empfindens. Die Schönheit weichumfangenden Verhüllens lebt nicht mehr. Die Vermännlichung des Frauenkopfes (die hier nicht geschadet hat) bleibt natürlich besonders kennzeichnend. Vielen anderen Madonnen noch ist der Charakter der Kampfzeit aufgeprägt: so der kleinen „Hammerthalerin“ der Münchener Heilig-Geist-Kirche, die den reichen Gegensatz von Innen und Außen durch eine wirkliche Verschleierung übertönt, ein Zusammenfrieren von Körper und Gewand zu undurchdringlicher Masse, bei einer gewissen Lieblichkeit des Gesichtsausdrucks und sogar einem reizenden Guckguck-Spiel des Kindes unter dem Mantelzipfel. Dieser Typus, bei dem das Kind wie eine „schiefe Schulter“ der Madonna angewachsen erscheint, ist um so sonderbarer, als es sich um eine Schwebende handelt, die der Zeit merkwürdigerweise gegenständlich ebenso lieb war, wie sie formal ihrem tektonisch schweren Stile sich widersetzen mußte. In der Wallfahrtskirche von Tamsweg ist eine von Salzburg gestiftete überlebensgroße Madonna, wieder auf der Sichel, viel schwerer, als das Thema erlauben sollte. Doch ist sie schon auf neuen Wegen. Sobald man sich den 60er Jahren nähert, wird der Gärungszustand überwunden, und eine schon dritte Lage seit der Parlerzeit stellt sich heraus. Sie wird sehr Kostbares und erheblich Vollendetes an den Tag bringen. Auf lübischem Boden kündigt sie sich in dem Meister der Steinmadonnen an, der um 1460 herum die prächtige Madonna des Lübecker Domes und eine (von Paatz hinzuentdeckte) der Hamburger Petri-Kirche geschaffen hat. Die Zeit des Ringens, die in der Küstenkunst vielleicht das Merkwürdigste in einem Stralsunder Schnitzer hervorgebracht hatte — wir verdanken ihm den knappstrengen Schweriner Gottvater — ist schon vorbei. Eine kraftvoll gemessene, aufrechte Figur voll schwerer Plastizität und hold-herbem Reize ist gefunden. Niederländisches und Westfälisches stehen dahinter. Das Madonnen-thema bleibt besonders aufschlußreich, weil darin der Gegensatz zur Kunst

um 1400 am Vergleich mit deren lieblichsten und adelig schönsten Schöpfungen deutlich wird.

Bauplastik

Wir gelangen schon in eine Zeit, da die Bauplastik immer spärlicher wird, wir nähern uns dem tatsächlichen Ende ihrer Bedeutung. Verstummt ist sie noch nicht; namentlich im kirchlichen Innenraume bietet sie Bedeutendes. Sie kommt dann den Bedingungen der beweglichen Kunst nahe. 1439 sind die Verkündigungsfiguren von St. Kunibert zu Köln gestiftet worden (Abb. 78). Der Stifter selbst ist nur ganz klein dargestellt. Die Gestalten aber, wieder nach dem ererbten Plane aufgestellt wie einst die Regensburger, also an zwei Pfeilern vor dem Chore einander gegenüber, sind von kräftiger Wucht, namentlich der Engel. Dies ist nun Köln, die Stadt Lochners und des Saarwerden-Grabmals. Auch dieses hat eine Verkündigung, eine bezaubernd liebliche Szene von weicher kindlicher Holdheit. Der Unterschied des Maßstabes ist mehr als Zufall und nicht nur durch die Formgelegenheit bedingt — vielmehr: diese selber ist bedeutsam. Wir können uns nämlich nicht gut vorstellen, daß die Kunst um 1400 zu so großem Maßstabe und so gewaltiger Betonung der Ausdehnung gegriffen hätte gerade bei einer Verkündigung. Es wirkt wie eine spät wiederkehrende Erinnerung an die erste nachstauische Zeit (*auch* eine Zeit der Schwere!), daß dies jetzt, und an solcher Stelle, möglich wird. Die Kunst um 1400 sah in der Verkündigung das Zarteste, dem sie mit den feinsten Fingerspitzen und in zierlichst behandelter Kleinform am liebsten sich nahen wollte. Die Zeit des Nürnberger Christophorus und des Freisinger Altares dachte derber; sie wollte hier und da in jedem Sinne größer denken. In Köln dachte sie wohl größer, doch nicht gröber. Für seine kraftvolle Ausdehnung hat der Engel ein erstaunliches Maß seelischer Feinheit, das sich namentlich in den Händen äußert. Alles Niedliche aber ist vorbei, und es wird lauter gesprochen. Nicht so sehr die weiche Dehnung der Handmasse als die Krafrichtung der Finger wird betont. Und so wuchtig nun der Block geworden — gerade jetzt entläßt er die Linien aus ihrer Ununterbrechlichkeit. Sie zerplatzen gleichsam, ohne eigentlich hart zu werden, zu getrennten Formgruppen. Der Ununterbrechlichkeit der Linie setzt der neue Stil die Undurchdringlichkeit des tektonischen Kernes entgegen. Wie im Gewande, so ist es in den Locken des Engels. Sie haben nicht mehr die weiche Dichtigkeit des vergangenen Stiles, sie ringeln sich frei ab, sie spielen in reicher Bewegung, wie Schlangen, und nicht selten schlagen sie nach dem Gesichte wieder zurück. Die spitzen und hohen Flügel