



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

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

geschichtliche Betrachtungen

**Pinder, Wilhelm**

**Leipzig, 1937**

Die Malerei des früheren 14. Jahrhunderts

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

Stile. — Es gibt auch einzelne Beispiele (wahrscheinlich mehr, als man zur Zeit noch weiß) für engste und geradezu ebenbürtige Berührung zwischen Zeichnung und Plastik, — wesentlich farbloser Zeichnung aber, was sehr aufklärend ist: nicht „Malerei“ ist in solchen Fällen das letzte Ziel. An einem unvergeßlich schönen Beispiel ist — doch hier sicher nicht in Abbildung ausgeführter Plastik — der völlige Zusammenklang der darstellenden Künste untereinander und selbst mit der Dichtung an einem Orte zu ersehen. An den Anfang seines Werkes über die Malerei der Gotik konnte Stange eine Miniatur aus einer Bilderreihe der Münchener Tristan-Handschrift stellen, die in Straßburg bei dem Schreibermeister Hesse um 1240 geschrieben, des großen Straßburger Dichters, Gottfrieds Werk illustriert — genau im Stile des Straßburger Südost-Portales! Man kann den Unterschied von der vorherrschenden Malerei, wie es üblich ist, als den des „Gotischen“ vom „Romanischen“ zu begreifen suchen. Ein Wichtigeres aber liegt wohl doch darin, daß in der Tristan-Handschrift wie in der Leipziger Zeichnung eine unmittelbare Beziehung auf einen bestimmten Stil der Plastik vorliegt; dort zu Straßburg-Südost, hier zu Bamberg; dort in einer ebenbürtigen Übertragung des Reliefstiles, hier in der andeutenden Wiedergabe einer Statue. Trotz all dieser verschiedenen Möglichkeiten, ja vielleicht durch sie besonders hell beleuchtet, ergibt sich, daß die geschichtliche Stellung der staufischen Malerei durch ein Übergewicht des Plastischen an sich erklärt wird. Die Plastik erklärt hier geradezu die Malerei, ihre Reife deren jugendlicheren Zustand.

## DIE MALEREI DES FRÜHEREN 14. JAHRHUNDERTS

In der anschließenden Zeit, mit dem großen Umbruche, kehrt sich das soeben gezeichnete Verhältnis um. Von jetzt an erklärt eher die Malerei — eine noch zeichnerische Malerei gewiß, aber doch *Flächenkunst* in jedem Falle — erst ganz die neue Art der Plastik; ihre Stärke erst erklärt deren Schwächen. Die Entkörperlichung, die schmiegsame Leichtigkeit, die gegen 1320 sogar die Gestalten des Bildhauers ergriffen hat, ist ja für die Kunst der Fläche gerade das gegebene Element! Blickt man von den Kölner Chorstatuen zu den gleichzeitigen Malereien der Chorschränken (wahrhaft köstlichsten Schöpfungen der neuen Zeit), blickt man vorläufig nur auf die kleinen Hintergrundmalereien der Südseite, die den Teppichgrund der Figuren beleben: *diese* Bildungen gehen gänzlich widerstandslos uns ein, sie lassen nichts bedauern, ihr Reiz beruht gerade auf der Widerstandslosig-



keit für ein mühelos lesendes Auge; ihre forellenhafte innere Schnelligkeit, ihre flächige Fügsamkeit lehren, wie sehr dem zeichnerisch denkenden Maler der Allgemeinvorgang der Entschwerung alles Gestaltlichen zugute kam. (Abb. 16.) Hier in der von feinsten Schwingformen durchblitzten Fläche ist das Element gefunden, dessen natürliche Art jenen Formen entgegenkommt, die wir an den vollplastischen Bildungen — herkommend von der staufischen Klassik, betroffen von ihrem Untergange —, die wir also vom *Plastischen an sich* her zunächst als Abfall, als Abartung, als Selbstverfremdung empfinden. Was am Körperlichen wie Erkrankung wirkt, kann in der Fläche, kann unter ihren leichteren Bedingungen, in ihrem flüchtigeren Aggregatzustande, gerade das *Gesunde* sein! Und so dürfen wir sagen: *hier erklärt die Malerei als Herrscherin die Plastik*, die mit ihr gleichzeitig aus gleichem Geiste entsteht; im Staufischen dagegen erklärte umgekehrt die Plastik als Herrscherin die Malerei. Beide Male treibt ein einheitlicher Geist beide Künste. Nur: wird die Schönheit des vollrunden und in aller Stilsicherheit lebensnahen Körpers als das Größte bejaht, so ist die Plastik in ihrem Elemente (dies heißt, sie ist der wahren Plastizität überhaupt nahe), und die an sich durchaus gleichgesinnte Malerei ist es nicht, kann es nicht sein, erscheint also „primitiver“, weil sie altertümlicher ist innerhalb ihrer eigenen Geschichte. Geht es jedoch um die Schönheit der zeichnerischen Linie, so ist nunmehr die Flächenkunst in ihrem Elemente, und die von gleicher Gesinnung angetriebene Plastik wird nicht nur von ihrem geschichtlichen Herrschersitze, sondern geradezu von ihrem ewigen Wesenskern abgedrängt. Ihr geschichtlicher Höhepunkt ist überschritten, die Malerei strebt dafür dem ihren zu. Das *malerische Zeitalter*, eine europageschichtliche Erscheinung, beginnt das plastische abzulösen: das ist der Sinn dessen, was damals begann. Weit über jene Zeit selbst dringt der Vorgang hinaus. Ein unaufhaltsames, langhingedehntes Geschehen ist eingeleitet, durch gelegentliche Gegenangriffe des Plastischen mehr bereichert und befeuert als ernsthaft gestört und niemals — bis auf uns hin — wahrhaft aufgehalten. Wir Heutigen aber erleben den gewaltigen Gegenschlag der Geschichte. Rein von den Formen her gesehen — wir befragen diese, ohne je zu vergessen, daß sie immer Gesinnungen bezeugen — ist die große Krisis aller, namentlich der bildenden Künste, die heute ganz Europa in den verschiedensten Formen empfindet, nichts anderes als der Untergang dessen, was damals begann: *der Untergang des malerischen Zeitalters*. An die Spitze wird in der nächsten Zukunft nur treten können, wer wieder echt zu bauen und von neuem am Bau und vom Baue aus die darstellenden Künste zu entfalten verstehen wird.



Die großen Umwälzungen der menschlichen Geschichte bestehen gewiß nicht aus den Wandlungen in der Geschichte der Künste. Sie erzeugen diese nur; die wahren Wurzeln liegen tiefer. Aber eine vergleichende Künste-Geschichte wird schon rein mit ihren eigenen Mitteln die zeugenden Veränderungen der menschlichen Seele und ihres Verhaltens zu Gott und Welt, zu Gemeinschaft und Ich ablesen können. Sie offenbaren sich ihr als Verlagerung der künstlerischen Ausdruckszonen. Wir entfernen uns in nachstaufiger Zeit vom klassischen Zeitalter der Plastik. Dies heißt sofort: wir nähern uns dem Zeitalter der van Eycks, damit dem Dürers, damit dem Rembrandts, damit dem Watteaus, damit dem 19. Jahrhundert und mit alle diesem einer immer deutlicher werdenden Herrschaft der Malerei und zuletzt ihrer Vereinsamung in einer gespaltenen, architekturlosen Welt. Schon an dieser geschichtlich frühen Stelle muß uns das bewußt werden. Auch an vielen späteren wird immer Gelegenheit sein, die Tatsache zu empfinden. Geschichte aber hat zurückzugraben, wenn sie Gründe sucht. Wir erleben dies heute deutlich. Immer weiter zurück werden wir getrieben, wenn wir nach den Ursprüngen unseres spätzeitlichen Unheils suchen, das schon Ph. O. Runge so stark empfand. Der Romantiker sehnte sich nach dem verlorenen Zusammenhange aller Künste; er sah mit Schrecken die Alleinherrschaft des Malers; er suchte sie rückgreifend wieder aufzuheben und rettete sich doch schließlich nur dahin, daß wenigstens *Eines* noch unter dem allgemeinen Zerfalle als mögliche Aufgabe geblieben sei; und gerade dieses Eine war etwas rein Malerisches: die beseelte *Landschaft!* Wir Heutigen sahen natürlich zuerst nur die heutige Krisis. Von da aus schien uns die Wurzel wenigstens im 19. Jahrhundert, von da aus wenigstens am Ende des Barocks zu liegen, bei der Spaltung aller Künste und dem Reuevorgang des Klassizismus. Aber die Wurzel hatte immer wieder eine neue Wurzel. Folgten wir diesen Verzweigungen, so gelangten wir in die Überschätzung des Auges, die auch der Barock bewies, mag er noch so sehr, mag er tatsächlich noch immerhin im Dienste überprivater Kräfte gestanden sein. Von da aus kamen wir zurück zum Manierismus. Woher kam der? Von der Erschütterung des Religiösen um 1500, von der „Paganisierung“ der Kunst. Wo war sie vorbereitet? Tief im 15. Jahrhundert, kunstgeschichtlich in der Anerkennung des Betrachters zu begreifen, von der an die Werke in langsam zunehmendem Maße nicht mehr da zu sein und anzubeten hatten, sondern selber angeschaut und schließlich wie ein Selbstzweck betrachtet sein wollten. Aber dies *alles* begann schon im 14. Jahrhundert zu keimen. In seiner zweiten Hälfte hub ein neuer Kampf um das „Wirkliche“, schon in seiner ersten aber der Kampf um die Los-



lösung des Ichs aus der Gemeinschaft an. Da liegt die vorläufig letzte Wurzel, die wir zu erfassen brauchen, und da stehen wir in der Zeit, die hier betrachtet wird.

Es ist zu äußerlich gesehen, wenn man die nachstauische Malerei in ihren älteren Formen nur als „Kunst aus zweiter Hand“ gelten läßt. Aber es ist richtig, wenn man sie gotisch nennt. Wenn das Verabredungswort nun einmal einen Sinn haben soll, so bezeichnet es eine geschichtlich festgelegte Formgebung, die Frankreich geschaffen hat. Dies ist ein sehr hoher Ruhm, den niemand den Franzosen verkleinern soll. Es hat sich kein Land, auch England, Italien oder Spanien nicht, dem von den Nachkommen der westlichen Franken Geschaffenen entziehen können, und dies stets um so weniger, je näher noch die ursprüngliche Verwandtschaft war; gerade bei uns aber war sie damals noch immer nahe genug, trotz aller großen Unterschiede. Für jedes europäische Volk bedeutete der *Eindruck der Gotik* eine deutliche Aufgabe: man mußte, was drüben zuerst gewonnen war, sich einverseelen; man mußte aus dem Übernationalen, das die französische Schöpfung enthielt, das der eigenen Nation mögliche herausfinden, und dies ist ein sehr schöpferischer Vorgang. Jedes der bestimmenden Völker hat ihn vollbracht.

Beständig wird das Wort „gotisch“ gebraucht, aber fast nie wird es erklärt. Die geschichtliche Entstehung ist bekannt. Was gemeint wird, ist damit noch nicht gesagt. Die Verabredungen, die wir auf Stilnamen in unhörbarem und dauernd wechselndem Gespräche treffen, müssen befragt werden: was *hatten* wir eigentlich damit gemeint? „Gotik“ heißt an sich noch gar nichts, das Wort ist für viele nur eine Redensart. Auch wer sich schon etwas dabei denkt, weiß noch nicht immer, *was* er dabei denkt. Welche Eigenschaften der Form müssen vorhanden sein, damit der Gewissenhafte das Wort gebraucht — heute wenigstens, bis es einmal einen anderen Sinn erhält oder gar verschwindet? Man wird sagen dürfen: Durchspaltung der Masse durch die Linie, Weggliederung der Masse durch Kraftlinien, Anhängung der Masse an die Linie; in der Baukunst also eine durchsichtige Durchsichtigkeit, gehalten von einem betonten und *formschaffend gewordenen Gerüste*, das ist der große Sinn, den Nordfrankreich dem mittelalterlichen Bauwerke gegeben hatte. Am Bauwerke aber wurde das Wort zuerst angewendet. Wann kann es auch für darstellende Künste gelten? Nun, wenn sie eben jene Eigenschaften zeigen. Die Plastik des Kölner Domchores ist darum wirklich gotisch, die des Naumburgers ist es eben darum nicht; dagegen liegen starke Keime schon in der Bamberger Kunst, besonders deutlich an der Maria zu sehen, und doch ist auch Bamberg noch



zu selbständig im Plastischen, um nicht im besten Sinne klassisch und stau-  
fisch heißen zu dürfen. Die Malerei des 14. Jahrhunderts verdient den Na-  
men Gotik mindestens in der älteren Zeit genau so wie die Plastik des  
Kölner Domchores. Die Entwertung der plastischen Person, die Verall-  
gemeinerung zur abstrakten Gebärde, hängen mit der Herabsetzung aller  
Gestalten zu Gliedern und zugleich der starken Betonung des rein Glie-  
dernden zusammen. Das sind „gotische“ Züge. Selbst die Persönlichkeiten  
der Künstler scheinen undeutlicher zu werden.

Vieles wirkt jetzt „konventionell“, und immer wieder trifft man bei Be-  
sprechungen jener Zeit auf dieses Wort. Warum? Eine kleine Abschweifung  
ins Sprachliche sei erlaubt; sie ist nötig und führt in einer Ausbiegung doch wie-  
der mitten ins Ziel. Es hat gerade im Deutschen seinen Sinn, wenn derjenige  
solche Worte gebraucht, der mit Fremdwörtern lieber zu sparen pflegt. Worte  
wie Konvention, konventionell haben an dieser Stelle, in der Welt der schöpfe-  
rischen Form, *sittliche* Bedeutung. Sie tragen eine kleine Abschattung in sich,  
die mit Fug herabsetzend wirken will. Es ist seltsam, wie wenigen Deutschen  
gerade diese Eigenart unserer Sprache zum Bewußtsein kommt, obwohl sich  
alle ihrer bedienen. Wieder einmal ist diese Sprache weiser als viele kluge  
Einzelne, die sie doch reden. Selbst große Meister des Deutschen, wie Nietz-  
sche oder Carl Spitteler, haben diese Fähigkeit nicht bemerkt, vielleicht nicht  
sehen wollen. Sie behaupteten, das Fremdwort bedeute im Deutschen stets  
das Höhere und bewiese dadurch einen „subalternen“ Sinn des Volkes. In  
Wahrheit ist selbst das Wort subaltern so unübersetzbar nur wegen des  
feinen Zuges von Verachtung, den es allein im Umkreise eines reinen Deutsch  
bewähren kann. Nietzsche wie Spitteler irrten, aber ihr Irrtum hatte trotz-  
dem gute geschichtliche Gründe. Der Deutsche, einst der Herr und noch  
lange Zeit der Erste des Abendlandes, hat in späteren Zeiten grausiger Ver-  
armung vieles, was „Zivilisation“ ist, fast alles, was höhere *materielle* Güter  
und schließlich auch schon früher das, was äußerlich Gesellschaftliches be-  
trifft, allerdings am Auslande zu schätzen gelernt, von dem er es nicht selten  
erst empfing. Aber untrüglich blieb sein Sprachgefühl für die ewigen sitt-  
lichen Werte. Ihre unechten Afterbrüder, ihre Affen gleichsam, brandmarkte  
er mit dem Fremdworte. Pose ist unecht, Haltung ist echt. Imitieren ist  
immer unecht, Nachahmen kann echt, ja edel, kann *Nachfolge* sein. Für  
den Feinhörigen klingt Geste schon unechter als Gebärde. Überlieferung be-  
zeichnet ihm das Gewachsene, Tradition in bestimmten Fällen eher das  
Künstliche. Der Glaube der Väter jedenfalls wird überliefert, das Recht der  
Fremden tradiert. Wirkung ist echt, Effekt ist unecht. Unterredung kann  
in das Tiefste dringen, Konversation schwimmt auf der Oberfläche. So ist



auch Konvention nicht Vereinbarung oder gar Zuschwörung, sondern nur Überkommenheit, schließlich unschöpferische Nachgiebigkeit. Sie kommt in den Formen des 14. Jahrhunderts vor. Denn sie stellt sich leicht dann ein, wenn die Ursächlichkeit, die Personenhaftigkeit, die Unterschiedlichkeit und Eigenständigkeit des Gestalteten zurückgehen — und daß dies, auch in höheren Fällen, geschah, hat sich bisher bei jeder Beobachtung des 14. Jahrhunderts gezeigt. Nur scheinbar liegt hier ein Widerspruch vor, da wir doch gerade eine beginnende Loslösung des Ichs von der Gemeinschaft unter den *Menschen*, die die Kunst empfangen sollten, feststellen mußten. Stilstarke Gemeinschaften sind in Wahrheit selbständigeren Formen, reineren Unterschieden des Ausdruckes innerhalb ihrer festen Grenzen gewachsen. Angebröckelte Gemeinschaften bedürfen gleichmacherischer, künstlicher Gebundenheit. Ihr Anzeichen ist, zumal im Beginne des Vorganges, offenbar gerne die „konventionelle“ Form. In ihrem Sinnbilde wird die anhebende Zersetzung noch überdeckt. Erst später bricht einmal das echte Chaos aus (19. Jahrhundert!). Die „konventionellen“ Formen sind in ihrer flüssigen Prägung sicherlich oft so bequem, daß es begreiflich ist, wenn sie sich der Schwächeren bemächtigen; sie klingen immer noch besser als das ungeschickte Eigene; erst das große Persönliche überwindet sie. Es fehlt aber wahrlich nicht an diesem auch in unserem Vierzehnten. Es hebt es über manches Gleichartige in anderen Ländern — man denke an die fabrikmäßig hergestellten englischen Alabasterwerke — weit hinaus. Das soeben noch Konventionelle, das bequem Eingefahrene erhält manchmal einen Sinn, auf den es gar nicht gefaßt sein konnte, hört also auf, Konvention zu sein. Eine Linie, die nichts als Eleganz schien, wird unter den Händen echter Meister plötzlich ergreifender Ausdruck, eine Redensart Bekenntnis.

Zunächst aber mußte sich auch bei den Malern ein wenigstens ähnlicher Vorgang abspielen wie bei den Plastikern. Auch bei ihnen mußte schon in erster nachstaufiger Zeit die Gestalt erstarren. Entpersönlichung, Verdampfung, Verschleierung der Gegensätze, sie alle lassen sich, hier wie dort, auf *einen* Grundvorgang zurückführen: Schwinden des klassischen Gefühles für Ursächlichkeit. Das Ziel erweist sich später. Eine neue und andersartige Ursächlichkeit sollte gewonnen, darum zuerst die Ursächlichkeit an sich geschwächt werden. Was den Kölner Statuenchor vom Naumburger unterscheidet, ist nichts Anderes. Gut begriffene, mit klassisch gemessener Klarheit durchgestaltete Ursächlichkeit setzt den Reichtum der Unterscheidungen voraus und erzeugt ihn dauernd wiederum selber. Die staufige Malerei läßt das Gewand (darin der Plastik vergleichbar, wenn auch meist weniger klar) vom Körper gleichsam erzeugt sein. Von da ge-



winnt es seinen Reichtum. Die bewegende Ursache wird bis in die Unterschiede des Persönlichen hineinverfolgt, wenn auch nirgends bei den Malern so stark wie beim Naumburger Meister. Dessen Stufe scheint vielmehr in der Malerei völlig zu fehlen — auch dies ein Beweis größerer Schwäche. Allenfalls an den Donatus von Meißen darf (von weitem!) erinnert werden bei den Miniaturen einer Münchener Weltchronik, die gegen 1260/70 gemalt worden sind. Die unpersönlich gleichmäßige Reihung, die am Straßburger mittleren Bogenfelde den Unterstreifen von der personenhaft unterschiedliche Gruppierung der mittleren unterscheidet, tritt schon hier zutage. Früher scheint dies alles zu geschehen als in der Plastik. Es kommt hier darauf an, die Verbindungslinien von Kunst zu Kunst zu finden. Ein Codex aus St. Florian (Stange II, Bild 6) darf, doch auch nur ganz von ferne, den Gestalten des Erminoldmeisters verglichen werden: hier ist wohl Bewegung, aber es ist jene der Gestalt angetane, die nicht aus innerer Ursächlichkeit des Leib-Seelischen quillt, sondern eine fremde Ursache im Außerhalb zu suchen beginnt. Wenigstens der Gekreuzigte könnte mit der Regensburger Verkündigung verglichen werden. Auch ist der Reichtum der Gewandung, hier natürlich wieder zackenförmig in die Fläche ausrutschend, aus einem verwandten Gefühle für bewegtes Volumen, nicht eigenbewegten Körper, entstanden. Ein Missale aus dem breisgauischen Kloster St. Peter hat ähnliche geschichtliche Stellung. Auch hier finden sich noch Reste des Zackenstiles. Die bekannte Verdichtung aber, die wir aus der Zeit um 1300 u. a. von der Freiburger Münsterplastik her kennen, zeigt ein Lichtenthaler Psalterium, von dem aus für unsere Betrachtung der Weg zur Manesse-Handschrift gezeigt erscheint. Die persönlichen Unterschiede der Maler, die an dieser den Deutschen so teuren, grundlegenden Sammlung unserer Minnedichter beteiligt waren, fallen für eine so allgemeine Betrachtung wie die unsrige nicht in das Gewicht. Auch bleibt die kunstgeschichtliche Bedeutung der Handschrift weit hinter der dichtungsgeschichtlichen zurück, so prachtvoll das Ganze — es liegt jetzt auch in einem großartigen Faksimiledrucke des Insel-Verlages vor — als Zeugnis der Buchkunst bleibt. Eine weit bescheidenere Minnesängerhandschrift aus Weingarten (heute in Stuttgart) ist schon entschieden überlegen. Beiden gemeinsam aber ist die Stufe der Freiburger Münsterplastik gegen 1300. Der Heinrich VI. der Manesse-Handschrift, eine frontal thronende Gestalt, entstammt einer sehr verwandten Anschauung wie die ähnlich sitzenden Könige des breisgauischen Münsters — aber noch immer ist die Plastik überlegen; soweit reicht noch der Nach-Druck der monumentalen Zeit. Von hier aus beginnt wieder die uns bekannte Entwicklung in das gebärdenhaft „Gotische“. Die Stellung



zur Wirklichkeit ist in dieser Malerei freier als in der staufischen, in Form wie in Farbe. Diese bunten Pferdchen sind zeichenhafter als selbst in der Nachzeichnung noch die barbarossazeitlichen bei Herrad von Landsberg. Im übrigen hat Ilse Futterer die Manesse-Handschrift mit guten Gründen näher auf Zürich festgelegt. Das dortige Landesmuseum bewahrt sogar einen großartigen geritzten Grabstein von verwandtem Stile.

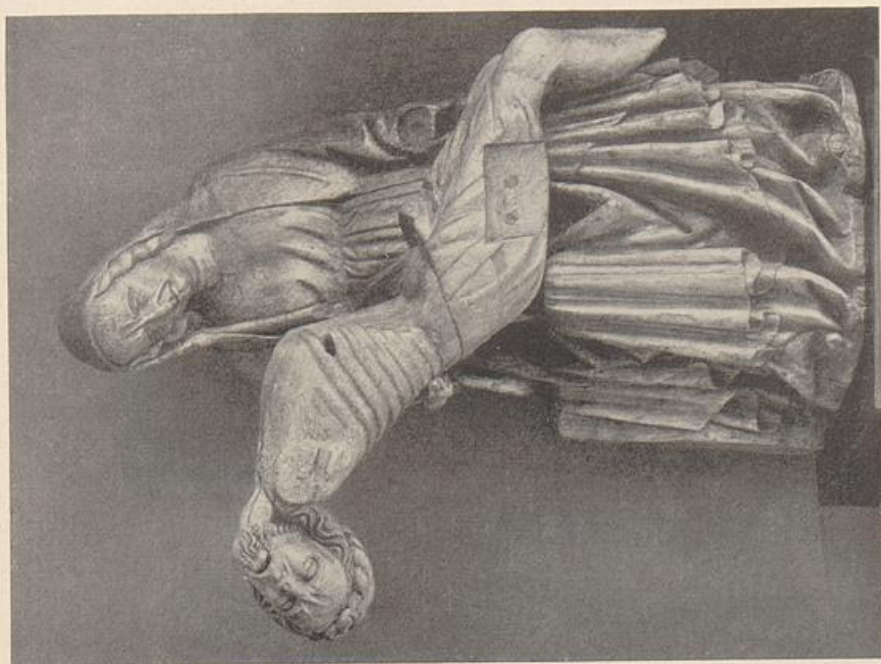
Dies alles sind nur wenige Beispiele. In allen Gegenden kann man den bekannten Grundvorgang erkennen. In Hessen, als dessen Vororte sich Marburg und Fritzlar erweisen, erhellt er besonders gut aus den auf die Rückwand gemalten Gestalten des Marburger Hochaltars (geweiht 1290); sie entsprechen in ihrer westlichen Schlankheit etwa der Stufe der Wimpfener Chorstatuen. Ähnliches gilt von dem großen Christophorus der Marburger Schloßkapelle. In Niedersachsen stehen das Goslarer Antependium und auch noch die reiche Ausmalung des Cistercienser-Nonnenchores von Wienhausen auf jener Stufe nachstaufischer Kunst, die der eigentlichen Gotik überall voraus- und an einzelnen Punkten in sie übergeht. Und so überall, auch im Nordosten. Lübeck, die Königin der Ostsee und auf die Dauer eine der wichtigsten Kunststätten unseres Landes, tritt mit dem Ende der Stauferzeit in den Wettstreit der Malerei ein und erweist sich gerade infolge der kolonialen Lage, die anfänglich ein unmittelbares Einströmen der mutterländischen Kunst erfordert, wesentlich schon im Einklange mit der gesamtdeutschen Entwicklung (Lettnerrückwand des Heilig-Geist-Spitals). Mit den sehr edlen Gestalten an den Pfeilern der Jakobi-Kirche, den drei Bischöfen im Oberchor von St. Katharinen ist der Weg in das Gotische gebahnt. In der Kreuzigung von St. Nikolai zu Stralsund ist er beschritten.

Ihm gilt die nächste Betrachtung, den Parallelen also zu jenem neuen Bewegungsstile, den uns die Plastik bereits als kennzeichnend namentlich für die Jahre von 1320—1350 kennen gelehrt. Offenbar steht Köln an bevorzugter Stelle. Dies gilt für die erste Hälfte des vierzehnten eben so sicher, wie daß für die zweite der Südosten führend ist. Die altberühmte rheinische Bischofs- und Handelsstadt steht in starken Verbindungen zum Westen, und zwar schon um 1300 anscheinend weniger zu Frankreich oder gar Paris, als zu den südlichen Niederlanden und England — England, das in der Miniatur- wie in der Nadelmalerei (*opus anglicum*) damals ungewöhnlich bedeutsam war. Beziehungen zu Flandern und Artois sind schon kirchenpolitisch, sind vor allem aber auch volkswirtschaftlich, vom Handel her nahe gelegt. Die Kölner Franziskaner-Provinz umfaßte u. a. auch Brüssel, Antwerpen und Löwen. Die Maasgegend war von jeher in engster Verbindung, und gleich dieser Landschaft scheint auch Köln englischen Ein-





14. Christus-Johannes-Gruppe aus Schülzburg



15. Vesperbild auf der Veste Coburg





16. Von der Malerei der Kölner Chorschranken



flüssen willig offen gewesen zu sein. Doch ist dies eine für uns nicht entscheidende kunstgeschichtliche Einzelfrage. Wichtig ist, was allgemein in der Formenwelt geschah, und wichtig ist, daß dies am Rheine etwas sehr Rheinisches, in Köln sogar etwas sehr Kölnisches war (Nachweise besonders von Clemen). Die kölnische Feinheit und beherrschte Klugheit, die auch später noch die Zugewanderten in ihren holden Bann zu ziehen wußte, ist schon damals wohl zu erkennen. Gewiß ist sie ein Sonderfall des fränkischen Stammeswesens und insofern schon durch Bluterbe allem Nordwestlichen nahegerückt. Zahlreiche Maler müssen sich in der reichen Stadt angesammelt haben. Der noch heute erhaltene Name ihrer bevorzugten Wohnstraße, der Schildergasse, klingt ebenso rheinisch wie niederländisch. Zugleich wuchs hier mit dem Dome ein beredtes Zeugnis der inneren Nähe zum Westen auf. Es würde uns weniger erstaunen, wenn nicht gerade 100 Jahre früher dieses gleiche Köln das Staufische so entschieden dem Gotischen gegenüber vertreten hätte. Am Dome, in dem 1322 geweihten Chore, treffen alle Künste zu einer einheitlichen und großartigen Leistung zusammen. Die Chorkapellen boten genug Raum für Wand-, die Fenster erst recht für Glasmalerei. Der August 1924 schenkte der Öffentlichkeit eines der glänzendsten Zeugnisse von damals zurück: die Bilder der Chorschranken, die Bemalung der Rückwand des Chorgestühles (Abb. 16). Sie bildet den Sockel in einem einheitlichen System vierfachen Aufbaues (von Clemen schön hervorgehoben). Unten Chorgestühl und Schrankenmalerei (ausstrahlend in die Chorkapellen), darüber die Girlande der Apostelfiguren, darüber schwebende Engelgestalten, endlich die Glasfenster. Von den Statuen an gerechnet gleichsam eine stetige Verfeinerung der Aggregatzustände des Wirklichen — eines Wirklichen, das selbst in seinen dichteren Formen schon entschwert und vergeistigt war. Der Inhalt dieser Malereien ist festlich, und der Vortrag wandelt sich in feinsten Abschattungen. Er ist von feierlichem Ernste in den biblischen Szenen und von vornehmer Repräsentation in den Bischofsreihen der nördlichen (Papst-), den Königen der südlichen (Kaiser-) Seite; in den Hintergrundmalereien, von denen schon oben die Rede war, namentlich aber in den Pinselskizzen der Spruchbänder blitzt es zuweilen von sprühendem Witze. Man pflegt den Sinn für „Drölerien“ der westlichen Kunst zuzusprechen, und dies mit Recht. Kölnische Kunst ist selbst aber an sich westlich innerhalb der deutschen, braucht also hier nicht nur zu empfangen — obwohl sie auch dieses tut —, sondern kann selbst auf ihre Weise Westliches erzeugen. Nicht eigentlich Abkehr von der Welt spüren wir dabei, nur eine verfeinerte, erleichterte, flüssigere, sehr vergeistigende Auffassung ihrer noch



immer bejahten Wirklichkeit. Der Vergleich einer Tanzgruppe von den Schriftbändern der Chorschranken mit jener der Straßburger Tristan-Handschrift ist lehrreich. Nicht die Weltfreude erscheint dabei geringer, wohl aber die Personenhaftigkeit der Gestalten und ihre innere Plastizität: es ist die *vornehme* Form der Verwandlung des Weltgeföhles. Man könnte vor dem Zusammenklänge aller Formen, der das Gestühl, die Schrankenmalereien, die Statuen, die Baldachinengel, die Glasfenster durchdringt, geradezu von einem Kölner Domstile sprechen. Er ist in der Stadt vorbereitet. Schon die Wandgemälde von St. Cäcilien (um 1300), durchaus Landsleute der staufischen von St. Gereon, dann besonders zwei von Johannes von Valkenburg 1299 geschriebene und gemalte Gradualien bezeugen dies. Man kann sich Valkenburgs Miniaturen kaum ohne den Eindruck der damals aufwachsenden Domchor-Architektur vorstellen. Den anschließenden Weg bezeichnet eine Bibel des Kamper Cisterciensermönches Rutger von Berke (1312); hierher auch gehören die Wandgemälde von St. Andreas (1317). Man hebt bei Rutger mehr den englischen, bei Valkenburg mehr den belgischen „Einfluß“ hervor. Wichtig bleibt das Kölnische, wichtiger noch für uns, daß wir jetzt die Elemente der neuen Wandlung fast mit Händen greifen können. Die Architektur scheint von neuem die Hand auf alle darstellende Kunst gelegt zu haben. Aber diese festlich-strahlende und gotisch-entschwebende Architektur selber mit ihren zahllosen Wimpergen, Baldachinen, Krabben, ihren schmal-senkrechten und spitzgebogenen Formenbahnen, erlaubt doch nur solche Formen, die im Geiste schon einer rein zeichnerischen Malerei und einer flüssigsten Handschrift gehalten sind. Den letzten Gewinn des ganzen Vorganges zieht immer die Malerei.

An den Chorschranken empfand Clemen den Geist des Tafelbildes nicht nur in der Technik (kein echtes Fresko!), sondern vor allem in der kleinteiligen Gesamtauffassung. Man darf sagen: die Komposition der größeren Szenen mit dem Sockelstreifen der kleineren Standfiguren erinnert ganz unmittelbar an die der Altäre, die damals ebenfalls ihren entscheidenden Lauf begannen. Auch hier zeigt sich das neue Verhältnis von Malerei und Baukunst. Die Malerei schafft selbst mit den Mitteln der Baukunst einen eigenen Rhythmus, sie schafft *wie* diese, doch unabhängig von dem bestimmten Raume, in dem sie gerade lebt. Die Folgen sind ungeheuer! Sie sollen später besprochen werden.

Die Tafelmalerei, die eher aus der Buch-, als aus der Wandmalerei hervorzugehen scheint, mit beiden aber in dauernder Wechselwirkung steht, nimmt im Schutze des Kölner Domstiles einen wunderschönen Aufschwung. Ein Diptychon des Deutschen Museums in Berlin mit Kreuzigung und



thronender Gottesmutter, das auch Italienisches voraussetzen scheint; zwei Altarflügel des Kölner Museums, die in auffallend schönschriftlich zeichnerischer Weise die Verkündigung und die Darbringung im Tempel geben, ferner namentlich eine Marter der Zehntausend seien als wichtigste Beispiele unter vielen genannt. Besonders die Kreuzigung scheint den Kölnern gelegen zu haben. Die neue gotische Auffassung des Christus „mit den drei Nägeln“ zeichnet von selbst einen Gebärdenschwung in das Bild, der ebenso dem Wunsche nach flüssiger Eleganz entgegenkommt, wie der Möglichkeit, durch echte Gebärdung ausdrucksstark zu ergreifen. Die rein kölnische Form scheint in einem Fresko der Minoritenkirche ihren großartigsten Sieg errungen zu haben. Ihr gegenüber steht eine weit figurenreichere und dramatisch viel stärker belebte der Sammlung Hirsch-Frankfurt/M. nicht viel anders als der Bamberger Hohenlohe zu seinen Vorgängern. Die schmiegsam schlanke Form des älteren Vierzehnten wird durch ein gesteigertes Erlebnis neu begründet und erhält so einen Sinn, der selber verwandelt ist. Dieser neue Sinn wird dann bald eine neue Form schaffen. Dies ist für unsere Betrachtung das Wichtigste. Auch in der Malerei heißt die Abfolge: alte Form, neuer Sinn, neue Form. Das ist hier wichtiger als die an sich sehr berechtigte Frage nach den fremdländischen, namentlich italienischen Einschlägen, die an dem Bilde wohl unverkennbar sind.

Der Oberrhein hat an seinen malerischen Zeugnissen durch geschichtliche Schicksale besonders harte Einbuße erlitten und darf unter den Bedingungen dieses Buches hier noch übergangen werden. In ihm ruhte freilich für die Zukunft fast die wichtigste Kraft. Moser, Witz, Multscher, auch Lochner, sollten von hier ausgehen. Deren Kraft ist überwiegend von ausgesprochener Wuchtigkeit. Kölnische Feinheiten sind weniger zu erwarten. — Dagegen grenzt das vierteilige Gebiet, das wir Mittelrhein nennen, auch geistig gelegentlich an Köln; so besonders in Trier, wo unter Erzbischof Balduin seit 1308 namentlich die Buchmalerei in Blüte kam. Die im Original zerstörten Fresken von Ilbenstadt scheinen etwa dem „Domstile“ gleichlaufend zu sein. Für Mitteldeutschland sei das erstaunliche Kreuzigungsbild der Erfurter Predigerkirche genannt. Mit ihm ist etwas Ähnliches wie in jenem der Sammlung Hirsch erreicht, nicht nur eine zweite „italienische Welle“, sondern — was uns näher angeht — das Eindringen der neuen Verlebendigung, die den bislang abstrakteren Sinn der Formen durch lebensnahe *Begründung* verwandelt. — Mit dem zweiten Vierzehnten sollte der Schauplatz des Wesentlichen nach dem Südosten verlegt werden. Das aus der Sammlung Kaufmann in das Deutsche Museum zu Berlin gelangte Kreuzigungsbild steht an gleicher Stelle wie für Mitteldeutschland das



Fresko der Erfurter Predigerkirche und für den Niederrhein die Tafel der Sammlung Hirsch. Daß es sich in allen diesen Fällen der Krönung und zugleich Verwandlung des gotischeren Vierzehnten um *Kreuzigungen* handelt, wird kein Zufall sein. Ist nicht auch der Bamberger Hohenlohe innerhalb der Grabmalkunst fast eine Kreuzigung zu nennen?

Vorher aber hat sich der Südosten in der ersten Jahrhunderthälfte auch als besonderer Hüter und Verwalter des Gotischen bewiesen. Auch im Hohenfurther Meister ist er, gesamtdeutsch gesehen, an die Seite des Hohenlohe-Meisters getreten. Namentlich im eigentlichen Österreich, in seinen künstlerischen Vororten Wien, Klosterneuburg, St. Florian kommt es nie zu rein westlicher Eleganz mit ihrer Gefahr der Nähe zum Konventionellen. Ein um 1320 geschriebenes Missale aus Wilhering ist mit seinem Gabelkreuze und in dem furchtbar sich preisgebenden Miterleben des Leidens eher — wenn überhaupt als Folge — so als Folge des Krucifixustypus der Kapitols-Kirche zu begreifen, denn als gleichlaufend mit dem Domstile. Urdeutsch ist es gerade darin, und wieder scheint nicht der an sich unverkennbare italienische Einfluß entscheidend. Das feinfühlig ausgemalte Passionale der Äbtissin Kunigunde in Prag, das nach Stanges überzeugendem Nachweise keineswegs böhmisch, sondern niederösterreichisch ist, und die Chorfenster von St. Stephan zu Wien geben eine freie südostdeutsche Parallele zu jenem Domstile. Im höchsten Maße aber könnte dies Letztere für den Verduner Altar in Klosterneuburg gelten. 1322, im Jahre der Kölner Domchorweihe, war der von Nicolaus von Verdun gelieferte berühmte Altar des 12. Jahrhunderts durch einen Brand beschädigt worden. Zwischen 1324 und 1329 wurde ein neuer Flügelaltar aus alten und neuen Schmelzflußplatten zusammengestellt. Wiener Goldschmiede lieferten die Arbeit. Wienerisch werden ebenfalls die vier Tempera-Bilder aus der Passion sein. Hier aber ist nichts Geringeres als die Grundlage für den Hohenfurther Meister geschaffen! Erinnerungen an italienische wie französische Eindrücke sind sicher. Das Italienische konnte genau erkannt werden: es ist Giotto und die einzigartige Kunst der monumental schlichten Gruppierung, wie sie uns durch die Arena von Padua überliefert ist. Dennoch ist Klosterneuburg *gotischer* als Giotto; es ist, wie gesagt, der wahre Boden des hochbegabten Hohenfurther Hauptmeisters. Die glockenhafte Schwere der giottesken Gestalten wäre ja europageschichtlich weit eher mit der Entwicklung Meißen-Freiburg in der deutschen Plastik zu vergleichen. Klosterneuburg kennt so etwas nicht mehr. Von ähnlicher Zartheit, wie sie gleichzeitig die sienesisische Kunst Lippo Memmis zu wirklich gotischem Stile prägte, sind hier die Gestalten. Ein Zauber scheint die geisterhaften Schemen im



Noli me tangere zueinander zu ziehen. Dies ist wirklich die südostdeutsche Entsprechung zum Stile der Kölner Domchorschranken, dieses und ebenso ein im Mittelstücke noch erhaltener Passionsaltar der Klosterneuburger Stiftsgalerie.

Ohne die weiteren zahlreichen Bindeglieder zu befragen, treten wir vor den Hohenfurther Altar (Abb. 17). Wir sind in Südböhmen. Aber die Kunst, die uns hier entgegentritt, ist nicht jene, an die man bei dem Worte „böhmisch“ zunächst zu denken pflegt. Es ist nicht die Prager Hofkunst, wie sie unter den Luxemburgern, namentlich unter Karl IV. aufblühte, ein etwas fremdartiges Gewächs an einer Sammelstelle mannigfacher europäischer Wirkungen, wo Deutsches, Französisches, Burgundisches, Italienisches sich begegnen konnten. Eindeutig deutsch-nordisch wie der Klosterneuburger Vorgänger, der wohl geradezu sein Lehrer war, ist auch der Meister von Hohenfurth. Das Land Böhmen, Teil nicht nur, sondern eine Zeit lang staatliches Hauptland des Deutschen Reiches, slawisch in der Grundbevölkerung, deutsch in der kulturtragenden Oberschicht, ist zunächst Kolonialland. Die Herrschaft der Luxemburger, ihre französischen Verbindungen, ihr internationaler Gesichtskreis, ein Internationalismus, der ähnlich wie um 1600 oder um 1750 damals durch ganz Europa ging, das Zusammentreffen von Paris, Avignon, Dijon, Siena, Florenz als großen Mittelpunkten europäischer Kunst — dies alles wirkte hier ein und schuf gemeinsam mit der überwiegend deutschen Prager Bürgerschaft eine kurze, doch höchst wichtige Blüte. Eine feine und gelehrte Bildung, die auch von slawischen Köpfen mitgetragen wurde, verhalf zu einer Blüte namentlich der Handschriftmalerei, die in den Illuminatoren des Johann von Neumarkt und später in den Wenzel-Handschriften berühmt werden sollte. Die um 1340 geschriebene Velislavsche Bibel ist das erste größere Beispiel eigentlich „böhmischen“ Wesens. Als nahe verwandt gelten die Wandmalereien in Neuhaus, die für 1338 gesichert sind. Schon hier ist der österreichische, also der deutsche Grundzug gesichert.

Die südböhmischen Klöster aber gehören innerlich weniger zu Prag als zu Österreich, dem vornehmen Österreich, dessen Plastik in der Frühzeit des Vierzehnten an so hervorragender Stelle stand. Der Hohenfurther Altar ist durch Stange aus dem eigentlich Böhmischen heraus und durch die Ansetzung um 1340 auch an die überzeugende zeitliche Stelle gerückt. Er ist „das Ende einer großartigen Entwicklung“ (Stange), nicht etwa der Anfang der Malerei unter Karl IV. Das Berliner Deutsche Museum besitzt in der Glatzer Madonna ein prachtvoll starkfarbiges Bild aus dieser gleichen Atmosphäre. Der Hohenfurther Altar bringt neun Szenen, deren ursprüngliche Anordnung Stange



wiederherzustellen versucht hat. Hier genüge es, kurz das Wesentlichste zu nennen. Auf erneuertem Goldgrunde heben sich die Szenen ab, rhythmisch in Strophen geordnet, gleich den Jochen der gotischen Baukunst. Das Aufstehungsbild mag ein besonders deutliches Zeugnis abgeben (Abb. 17). Von links nach rechts haben wir zu lesen, gleichsam in Schrifttafeln: zuerst stand Christus aus dem Grabe auf; dann nahm der Engel auf dem Grabe Platz; dann kamen die heiligen Frauen und vernahmen das Wort „Er ist auferstanden“. Der Sarkophag mit dem Sockel gibt den Maßstab des Waagerechten. Die Lanze Christi steckt senkrecht ab für die Senkrechte Christi. Halbierungen des rechten Winkels durch den Grabdeckel und in der Gestalt des Engels, auch jener des rechten Wächters — und dies genau an der Sargkante — erleichtern die geometrische Abteilung. Christi Gestalt selber schreibt sich in rhythmisch ablesbaren Zeilen und Bahnen der Form herab. Wo Landschaft erscheint, ist sie maßstäblich ganz ferne gerückt, zugleich prismatisch zerspellt in kleine, zackige Formsteine. Es wird überall durch unser Auge zusammengezählt und gelesen, genau so wie in einer hochgotischen Basilika. So deutlich malerisch die Verschiedenheit der Helligkeitsgrade von vorne nach hinten zu wirken möchte — der Hauptzug geht doch nicht in die Tiefe des Bildes hinein, sondern der Dehnung der Fläche entlang. Das Denken des Malers gleitet der Fläche entlang wie der Meißel des Rottweiler Plastikers im Jüngsten Gerichte, das wohl ganz gleichzeitig entstand. Herbarienhaft gepreßt wie dessen Reliefgestalten sind auch die gemalten des Hohenfurthers.

Hier müssen wir einhalten. Der Wittingauer Meister wird alle Verhältnisse, die uns hier entgegengetreten sind, schon in ihrer Umkehrung zeigen (Abb. 18). Die Abfolge wird er zu überzeitlicher Dauer, das Geschehen zum Zustande, die Bewegungsfläche zum Tiefraume, das Zeichnerische zum Farbig-Atmosphärischen umgestalten. Aber dann ist wirklich ein neues Zeitalter da. Eine der entscheidenden Weltwenden der Kunst liegt zwischen beiden Werken, der Umschwung um 1350. In der Kaufmannschen Kreuzigung, die zwischen Hohenfurth und Wittingau sich wohl am besten denken läßt, zeigt er sich bereits an. Er tut es auf die gleiche Weise, die wir immer zum Schluß feststellen konnten; er tut es nämlich so wie im Bamberger Hohenlohe, wie in der Kreuzigung der Sammlung Hirsch, wie in jener der Erfurter Predigerkirche. Ein neuer Sinn ergreift die alte Form. Das Abgezogene füllt sich mit neuem Leben, und unter ihm schwillt eine neue Ursächlichkeit herauf. Was folgen wird, ist eine neue Form: Breite, Untersetztheit, Schwere, Zuständlichkeit, Naturvertrautheit. Vornehmes wird verloren gehen, so wie schon für dieses noch Vornehme noch Groß-



artigeres geopfert war. Gesundes und Kraftvolles aber wird gewonnen werden. Erst jetzt wird deutlich eine bürgerliche Kunst erscheinen. Zugleich wird Deutschland sich auf Jahrhunderte hinaus stärker von Frankreich trennen. Auch dies ist ein beachtliches Zeichen. In der älteren Zeit nämlich, auch in der unserer alten Kaiser, hatte die Vorherrschaft in deutscher bildender Kunst überwiegend beim Westen, oft bei seinen nördlichen Teilen gelegen, bei den Verwandten und Nachbarn der westlichen Franken. Von nun an wird auf lange hinaus Oberdeutschland die Führung übernehmen und nur da, wo dies einmal undeutlicher ist, so im Anfange des 15. Jahrhunderts, rückt alsbald auch der Westen wieder näher. Oberdeutschland aber steht zu Italien in ähnlichem Verhältnis wie der Westen zu Frankreich und den Niederlanden. Vor allem enthüllt sich von nun an eine überaus geschlossene Entwicklung, geschlossener als die der staufischen Zeit. Die „altdutsche“ Kunst beginnt. Sie wird vom Bürger getragen.