



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

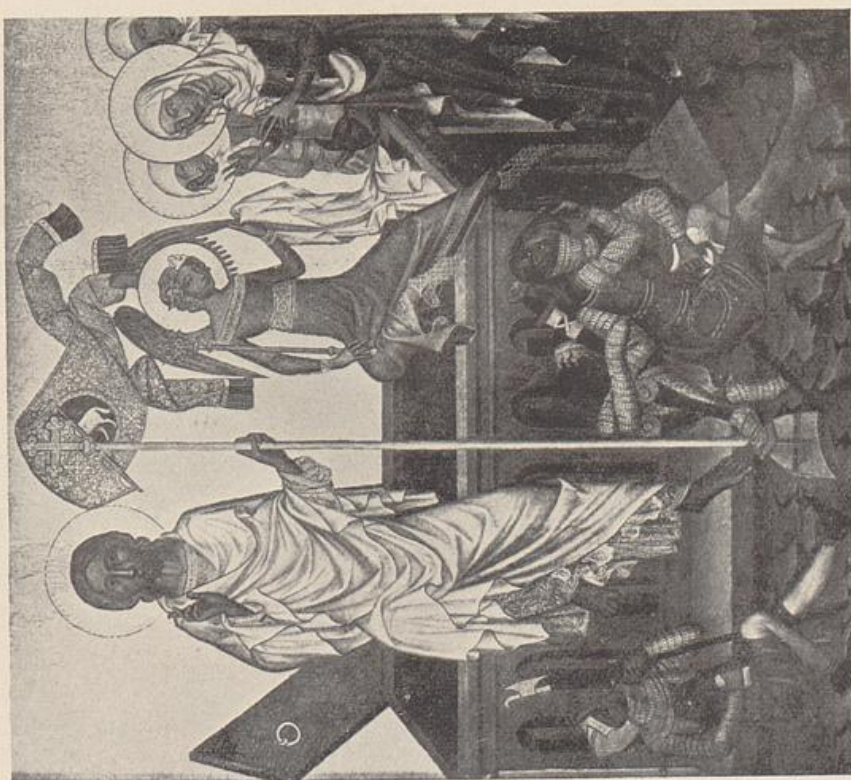
Hütte und Zunft, Kathedrale und Altar

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

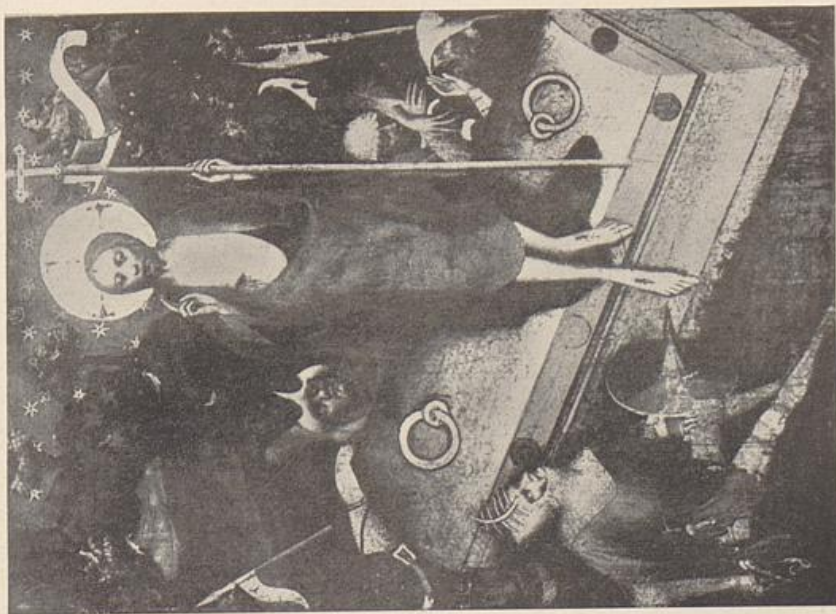
DER AUFSTIEG DES BÜRGERLICHEN
IN DEN DARSTELLENDEN KÜNSTEN

HÜTTE UND ZUNFT, KATHEDRALE UND ALTAR

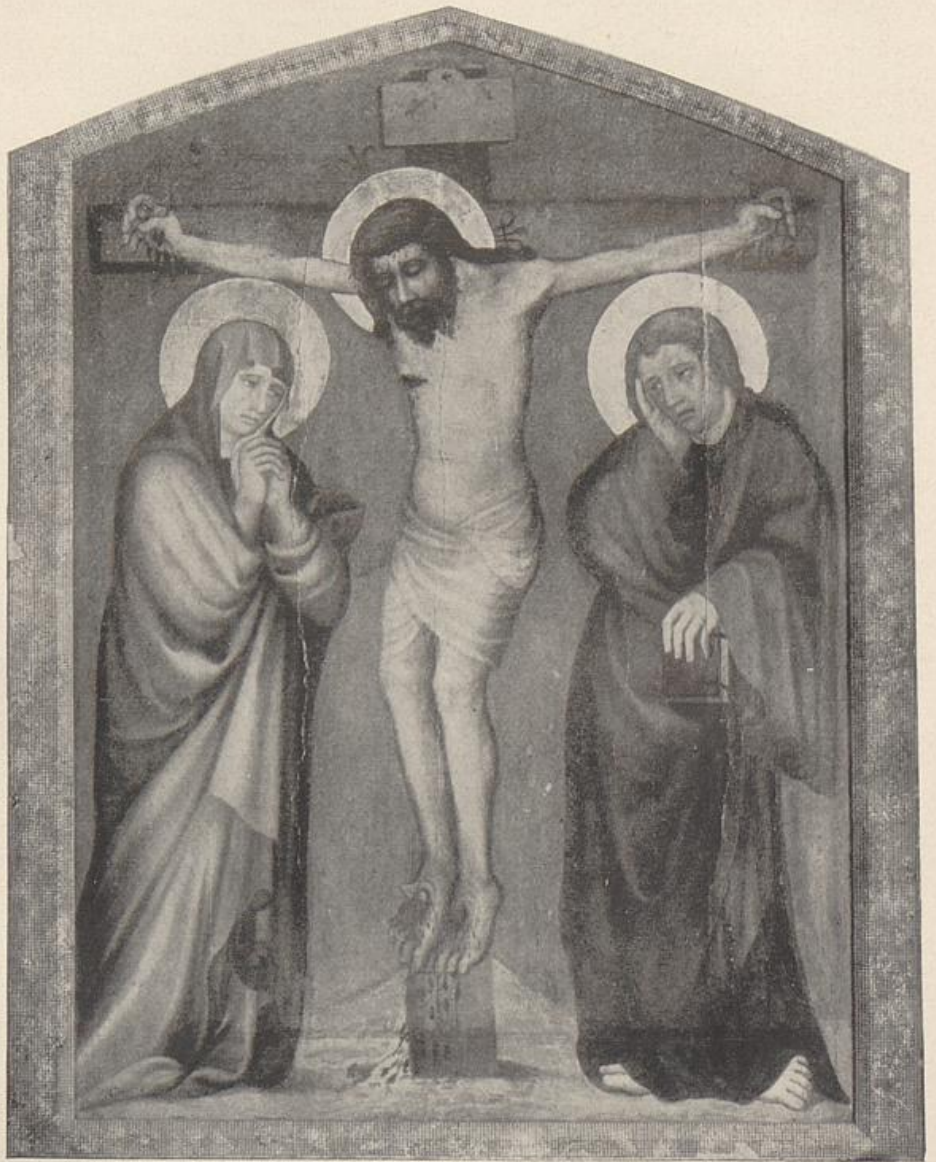
Tatsächlich ist dies das Wesentliche der großen Wandlung um die Mitte des 14. Jahrhunderts. Hinter uns liegt nun ein Zeitalter, in dem das Bürgerliche noch überdeckt war vom erst langsam entweichenden Adligen, eine kommende Männlichkeit der Form von einer Überfeinerung in das Weibliche, die Wendung an die Welt von mystischer Verinnerlichung, das Male-riche vom Zeichnerischen, manchmal auch die Tiefe von der Eleganz, die deutsche Eigenart von westlicher Konvention. Trotzdem wuchs das Neue unter dieser Schale und durchbrach sie gegen 1350. Von der neuen bürgerlichen Kunst aus gesehen, ist noch viel Verbindendes zwischen dem 13. und dem älteren 14. Jahrhundert, so stark auch innerhalb dieser Gesamtzeit die tragischen Wechsel uns beeindruckten. Man könnte es das *Mittelalterliche* nennen. Die flüssige Linie, Siegerin über eine vorbildliche und nun unwiederbringlich verlorene Großplastik, hatte überall noch ein Letztes mit der Vornehmheit des Staufischen, ja mit der Kaiserzeit überhaupt gemein. Es war die *überlegene* Stellung zur Wirklichkeit. Es war das, was die Philosophen damals in vollem Gegensatze zur heutigen Wortbedeutung realistisch nannten. Es war der Glaube nämlich an die „Realität“ nicht unserer Wirklichkeit, sondern des Jenseitigen; es war der Glaube an die rein vertretende Kraft aller sichtbaren Erscheinung, die stets ein hinter ihr Liegendes erst als das *Eigentliche* zu bedeuten hätte. Diese mittelalterliche Stellung zur Welt, die auch im klassischen Gleichgewichte von Leib und Seele noch mit anerkannt war, sie war es, die — im älteren Vierzehnten nach der Seele einseitig verschoben — nun erst unter einem neuen Wirklichkeitsempfinden zu Ende ging. Nur in gewissen Äußerlichkeiten kann man das 14. Jahrhundert noch halbwegs als Einheit sehen. Der *Sinn* oft scheinbar



17. Meister von Hohenfurth, Auferstehung Christi,
Stiftsgalerie, Hohenfurth



18. Meister von Wittingau, Auferstehung Christi,
Prag, Rudolfinum



19. Theoderich von Prag, Kreuzigung in der Kreuzkapelle, Karlstein

ähnlicher Formen wandelt sich in Wahrheit an der Jahrhundertmitte ganz überraschend stark. Man lasse sich durch die Zahlen der christlichen Zeitrechnung ja nicht täuschen. Die wahre Geschichte denkt nicht in Jahrhunderten, und warum sollte sie es auch gerade in den christlichen? Nur wir haben uns diese fälschende Bequemlichkeit erlaubt. Wollte man überhaupt von Neuzeit reden, so müßte man sie um 1350 beginnen lassen.

Es liegt im Wesen des Lebens, daß die Geschichte, die nichts anderes ist als betrachtendes und betrachtetes Leben, ihre Beleuchtung wechselt, sobald ihr ein bisher wie Gegenwart behandeltes Zeitgebiet von nun ab als Vergangenheit erscheint. Was zuerst, mit vollem Rechte, nur als Verfärbung und Verfremdung, nur als Absturz erschien, vereinigt sich mit der Vergangenheit für gewisse neue Blickpunkte. In den Bergen kann man Ähnliches erfahren: zwei Gipfel waren durch tiefen Absturz getrennt; bei weiterer Entfernung erweisen sie sich als Angehörige eines einzigen Gebirgszuges. Ein in den Grundzügen zweifellos sehr nordischer Sinn für gegenstandslos ausdrucksvolle Bewegung, für Melodie und Rhythmus an sich, voll Geschmack und Haltung, entrückt und zart zugleich, hatte das ältere Vierzehnte beherrscht. Dieser Geist lebte in dem Silberwohllaut des durchbrochenen Freiburger Turmhelmes, in den glitzernden Südfenstern der Oppenheimer Katharinenkirche, in der Ostwand von St. Marien zu Prenzlau, der Werner-Kapelle von Bacharach und dem Kölner Domchore, in den Altären von Oberwesel und Marienstatt, aber ebenso in den Statuen, Reliefs und Malereien, von denen bisher die Rede war. Überall ist dabei das zu Persönliche ausgetrieben, dem Einzelnen seine Eigenkraft genommen, eine geistvolle und die Seele bezwingende Überordnung des Ganzen dafür eingetauscht, die von der Erde fort durch das Gitterwerk feinsten Formen gleichsam in das Jenseits hinausblickt — dies alles nur weit deutlicher, aber auch opfervoller erreicht als im Staufischen. Das Außerhalb, das die Statik beherrscht, ist — nicht anders als die erleichterte Gliederung der Innenräume, als die Halbwirklichkeit der Glasfenster — ein unbewußtes, aber um so überzeugenderes Sinnbild des Göttlichen. So denkt eine sehr *fromme* Kunst! Das Zurücktreten der betonten Künstlerpersönlichkeiten selbst kennzeichnet diese im engsten Sinne gotische Zeit als ein Zeitalter namenlosen Dienstes. Es ist Dienst der Formen wie der Künstler und der andächtigen Menschen. Alles ist damals Andacht zum Jenseits.

Und doch war unter alledem die neue Macht heraufgewachsen, die seit der Mitte des 14. Jahrhunderts die Herrschaft sichtlich ergriff. Sie durchstößt jetzt die Oberfläche, und von jetzt an dürfen wir von einer *bürgerlichen Kunst* sprechen. Sie weist sich aber nicht nur durch ihre breite und oft

derbe Weltzugewandtheit aus. Sie bringt auch bestimmte Arbeitsweisen und Formgelegenheiten erst zur deutlichen Herrschaft, die seit dem Untergange des Staufischen sich entwickelt hatten: der Bauhütte tritt mit wachsender Macht die Zunft gegenüber; so auch ihr Werk dem Werke jener: der *Kirche* der *Altar*.

Auch die großen staufischen Meister wurzelten in der Bauhütte. Sie waren starke Persönlichkeiten gewesen, die gleich den Gestalten, die sie schufen, den willigen Dienst des Freien auf sich genommen hatten. Die Bauhütte ist die bevorzugte, wenn auch nicht die einzige künstlerische Arbeitsgemeinschaft des eigentlichen Mittelalters. Sie geht nicht etwa sofort zugrunde — äußerlich haben die alten Hüttengenossenschaften gelegentlich bis in das 19. Jahrhundert bestanden —, aber neben ihr wächst bedrohlich die Einzelwerkstatt auf, die Keimstätte des späteren „Künstlers“, nämlich des auf sich selbst gestellten Einzelnen, der so oft ein Einsamer werden mußte. Ihre Organisationsform war noch auf lange hinaus die Zunft. Die abnehmende Macht der Hütte, die wachsende der Zunft laufen nebeneinander her und mögen gegen 1400 sich noch fast die Waage gehalten haben. Wohin diese dann ausschlug, stand schon lange fest: zur Einzelwerkstatt, zuletzt zum Einzelnen. Es ist noch immer das Gesamtkunstwerk, auf das die Künstler zielen. Aber dieses Gesamtkunstwerk wird auf die Dauer gar nicht mehr die Kirche sein, sondern ein Stück in ihr, ein Gerät ursprünglich, der Altar. Der Schritt von der Kathedrale zum Altare und also von der Hütte zur Zunft ist ein wesentlicher Inhalt des ganzen Vorganges. Was bedeutet er?

Das Bauwerk umfängt uns. Es ist zwar ganz vom menschlichen Geiste geschaffen, von der menschlichen Seele erfüllt, aber es hat notwendig seine Stelle im physischen, im wirklichen Raume, in dem alle unmittelbar gottgeschaffenen Lebewesen sich bewegen. Aus ihm grenzt es sich heraus, in diesen Grenzen gibt es Richtung und Gliederung eben dieses Stückes Wirklichkeit. So gewinnt es seine Form durch unseren Willen. So stark aber ist die Wirklichkeit, daß (bis auf letzte Siege des Malerischen in äußersten Fällen des Barocks) das Großgemeinte auch wirklich groß an Ausdehnung sein muß. Der äußerste Gegenpol kann in der Malerei (aber auch in gänzlich malerisch gewordener Baukunst) erreicht werden, wenn eine winzige Wirklichkeit eine ideale Unendlichkeit zu bedeuten vermag. Dazu ist die Auffangung der Form im reinen, der Greifbarkeit entrückten, zweidimensionalen Bilde notwendige Voraussetzung, die Berechnung also auf das Auge. Das Bauwerk umfängt uns, das echte Bild aber ist ein *Gegenüber*. Es erschließt eine ideale Scheinwelt, ein Phantasiereich. Wer sich hinein-

begibt, wird — je malerischer das Bild, um so deutlicher — den umgebenden Raum, in dem er selber steht, vergessen; er wird ihn vergessen, solange er dem Bilde sich anvertraut, ihm „glaubt“. Die Tiefe, in die sein Auge wandert, ist eine Tiefe der Augenphantasie und entzieht ihn gerade der Tiefe des wirklichen Umgebungsraumes. Die Maße der wirklichen Umwelt gelten nicht mehr. Das Gegenüber zieht uns nicht wie der gebaute Raum mit dem ganzen Körper, sondern ausschließlich mit dem Auge in sich hinein und saugt uns so der Phantasie nach aus unserer tatsächlichen Umgebung. Es werden alte große, starke und schöpferische Wahrnehmungsmöglichkeiten ausgeschaltet und zuletzt durch einen einzigen Sinn vertreten: den Augensinn, dessen Herrschaft auf die Dauer große Gefahren entwickeln wird.

Das sind ganz einfache Wahrheiten. Es ist nicht schwer, sie zu verstehen, es scheint nur schwer, sich ihrer bewußt zu werden. Sie gehören zu jenen echten Selbstverständlichkeiten, die nur der Selbstverständlichkeit wegen oft nicht bemerkt werden. Sie müssen aber sehr wahr sein, um in dem hier gemeinten Sinne selbstverständlich zu sein. Sie sind manchmal das Wichtigste.

Ein Menschengeschlecht, das das Bild im späteren „modernen“ Sinne noch nicht kannte, muß eine andere Beziehung zur Wirklichkeit, auch zu der der künstlerischen Form gehabt haben. Seine Fähigkeit zur Gestaltung muß stark genug gewesen sein, den Raum, in dem es selber lebte, die Greifbarkeit, die sein eigener Leib besaß, in freier Gestaltung als höhere Wirklichkeit zu begreifen und zu bezeichnen: als *Kunst* eben, über die freilich nicht ästhetisch nachgedacht zu werden brauchte, die aber um so sicherer das Heilige aussprach und das Ausgesprochene dem Heiligen entgegenhob. Ja selbst wenn das Kunstwerk in seiner Durchbildung nicht einmal *betrachtet* werden konnte — *es war da*, und gerade dies genügte. Auch das der Technik nach Gemalte haftete durchaus an dieser durch den Geist herausgegrenzten Wirklichkeit, die Miniatur an der Buchseite, das Glasgemälde am Fenster, das Wandgemälde an der Mauer, deren Tatsächlichkeit damit nicht angestastet wurde. In späteren Zeiten haben Wand- wie Glasmalerei dieses Grundgesetz der Beheimatung alles Architektonischen im physischen Raume vergessen. So trat zuletzt der bekannte Zustand ein, aus dem es nur ein grauenhaftes Erwachen geben konnte, dann ein Ringen, das wir Heutigen in neuen Anfängen erleben: das *Bild* hatte seine eigene verdünnte Wirklichkeit eingesetzt. Es hatte die dritte Dimension der Wirklichkeit abgestoßen, um nun erst die geistig ganz zu erobern. Dieser Dimensionsverlust am Wirklichen ist ohne Zweifel zugleich ein Dimensionsgewinn im

Geistigen. Aber es ist doch wiederum Gewinn durch Verlust, Weitersschritt durch Opfer, — kein einfacher „Fortschritt“. Die Aufgabe, um die späte Meister wie Puvis de Chavannes oder Hodler zuerst wieder rangen und die immer gewaltiger jetzt von neuem vor uns heraufwächst, bestand nunmehr darin, jene Erfahrungen gerade zu vergessen, die das schließlich zum Hauptwerte gestiegene malerische Tafelbild notwendig erzeugt hatte: die Vereinsamung des Auges, die Hybris dieses einen Sinnes zu überwinden. Wir wissen alle: dies heißt, daß von jetzt an auch das Malen wieder unter architektonische Gesetze treten muß. Dies wieder soll es, weil wir buchstäblich gezwungen sind, wieder von unten auf zu bauen, im engsten Sinne Baukunst wieder als Grundlage zu setzen. In ihrem letzten Wesen sind selbständige Baukunst und selbständige Malerei Feinde. Architektonische Ordnung und malerische Unordnung — das sind urgegebene Begriffe. „Architektonische Unordnung“ wäre Unsinn, „malerische Unordnung“ kann durchaus sinnvoll, sie kann malereigesetzlich sein. Wo wir beim gemalten Bilde von architektonischer Ordnung sprechen, da wirkt schon — oder noch — der Geist der Baukunst (Raffaels ältere Stenzen!).

Der Altar, der nun wirklich wiederum eine von Deutschland besonders stark ausgebildete Formgelegenheit ist, hat zwischen Architektonischem und Malerischem eine Zwischenstellung, begrifflich wie geschichtlich. Begrifflich: denn er hat seine Ordnung im architektonischen Raume, als Hoch- oder als Seitenaltar; er teilt, besonders deutlich als ersterer, mit dem gebauten Raume die Richtungsachse; er hat auch in sich selber seine Symmetrie, seine Gliederung, seinen Aufbau, und er ist in diesem allem Architektur. Dennoch kann er sich zugleich von den Maßen der Wirklichkeit unabhängig machen, er kann den Maßstab seiner eigenen Phantasiewelt errichten, er läßt sich nicht mehr durchschreiten, er umfängt uns nicht, er ist ein Gegenüber, er wirkt ausschließlich durch das Auge und für das Auge als eine Welt in sich und ist so *Bild* (in einem ganz anderen Sinne, als wir auch von den Sehbildern gebauter Räume und ihrer Teile sprechen). So zeigt es aber auch die Geschichte. Je älter der Altar, desto deutlicher ist sein architektonischer Charakter, ja sogar desto wahrscheinlicher seine praktische Entstehung in der Bauhütte; je später er ist, desto deutlicher überwiegt in ihm das Bild allein, das uns in sich hineinzieht bis zum Vergessen des Raumes, in dem er steht, in dem wir stehen; und er ist Leistung der zünftlerischen Werkstatt. Es bleibt natürlich immer sein Doppelwesen, nur die inneren Gewichtsunterschiede verlagern sich. Zieht sich unser Blick etwa aus dem Großen Jüngsten Gerichte des Rubens (vorzustellen freilich an seiner alten echten Stelle, dem Hochaltare der Neuburger Hofkirche)

zurück, erreicht er den Rahmen, so umfaßt er auch wieder die betonte Stelle der architektonischen Ordnung, und die Phantasiewelt des eigentlichen Bildes versinkt; sie erstarrt und wird zur farbigen Fläche, zur Wand im Organismus des Gebauten. Gerade der Barock mit seinen Folgeformen kennzeichnet sich durch ein äußerstes und sehr spätzeitliches Betonen beider Wesensseiten am Altare, der architektonischen und der malerischen. Der schon verwickelte Vorgang verwickelt sich dann noch mehr dadurch, daß auch der Raum selber noch als Bild gesehen werden kann, daß in ihm selber schließlich die Form ebenfalls etwas ganz anderes meint und uns eingibt als sie ist — was ja immer zum letzten Sinne des malerischen Gegenübers gehört. Uns auf dieses Gegenüber hinzuzwingen, sind anfangs die architektonischen Mittel die stärkeren, später die malerischen. Die frühesten Altäre sind noch fast reine Architektur, im 19. Jahrhundert dagegen gab es eine hochentwickelte Tafelmalerei, zu der die eigene Zeit nicht einmal mehr die Rahmen liefern konnte. Rahmen aber ist noch immer Architektur.

Was war da geschehen? Der unentbehrliche Tragegrund aller bildnerischen Gestaltung, die Architektur, war zu Grunde gegangen; buchstäblich war die Kultur „bodenlos“ geworden. Welche ungeheure Veränderung bedeutete dieser Vorgang im Menschen! Er war ein „Fortschritt“, aber auch ein Verlust, und er hat sich zuletzt als schwere Gefahr erwiesen. Er hat die Ganzheitlichkeit des Menschen vernichtet, oder genauer gesagt: er ist auf dem Gebiete der Künste-Geschichte das deutlichste Anzeichen für einen von vielen Seiten her bewirkten Ganzheitsverlust. Der Augensinn hat, indem er den Tastsinn und die eigene Ortsbewegung unseres Körpers als Träger des künstlerischen Erlebnisses immer mehr überwucherte, das Plastische und das Architektonische selbst erstickt. Dieses Geschehen greift über in das Sittliche. Der körperlich unkultivierte Hoch-„Gebildete“ des späteren 19. Jahrhunderts, der Brillenmensch von tiefer Belesenheit, von feinem malerischen Geschmack und guter musikalischer Durchbildung — wollen wir ihm, was sich noch nicht einmal von selbst versteht, dies alles in Gedanken vorübergehend zusprechen —, er lebte jedenfalls mit einer entseelten Baukunst zusammen, er verstand nicht mehr lebendig den Unterschied zwischen Bild, Relief und Plastik, und am wenigsten verstand er die Baukunst. (Das Gewissen der Geschichte als des aufmerksam betrachtenden Lebens hat sich am vernehmlichsten in August Schmarsow dagegen geregt.) Bis zu der Krisis, aus der die heutige entsprang, mußten wir schon einmal vorausblicken, um rückblickend wieder die ersten geschichtlichen Keime des Vorganges zu würdigen. Dabei bringt es die tragische Fülle

allen Lebens mit sich, daß gerade dieser Vorgang der abendländischen Menschheit mit den Gefahren zugleich ungeheure Siege beschert hat, ohne die wir sie uns gar nicht mehr vorstellen, die wir für die Entfaltung Europas in gar keiner Weise entbehren könnten. Kein Grünewald, kein Holbein, kein Tizian und auch kein Michelangelo, kein Rubens und kein Rembrandt, kein Velasquez und kein Vermeer van Delft wären gewesen ohne dieses Geschehen. Vergessen wir nur nicht den Preis. Erst dann sehen wir die Geschichte des Menschen so, wie es uns ziemt: als gläubige Bejager ihrer Größe und Gefahr, ihrer Siege und ihrer Niederlagen.

Der Altar selber ist natürlich weit älter als der Untergang des Klassischen im 13. Jahrhundert. Und doch beginnt auch er erst mit diesem Untergange sich nach vorne zu schieben. Erst mit ihm nämlich tritt in die künstlerische Formengeschichte das am Altare ein, was wir den „Aufsatz“ nennen. Ihn pflegt man in der Kunstgeschichte erst zu meinen, wenn man das Wort „Altar“ gebraucht. Es hat vorher, bis zum 12. Jahrhundert, eine Zeit gegeben, da der feste Altarschmuck überhaupt geradezu verboten sein konnte. Der Priester stand nicht vor dem heiligen Tische, sondern hinter ihm, mit dem Gesicht gegen die Gemeinde auch beim Meßopfer. Die notwendigen Geräte waren nur für vorübergehenden Gebrauch bestimmt. Indem man den Steinblock (stipes) unter der Mensa, dem eigentlichen „Tisch des Herrn“, mit Stoffen, Schranken, gemalten Bildern verkleidete, erst damit begann der Altar künstlerisch ein Gegenüber zu werden, er begann auf die Dauer das Bild an sich zu ziehen. Der Priester stand in späterer Zeit (und steht ja noch heute) beim Meßopfer in der Front der Andächtigen mit dem Rücken nach ihnen und hatte sich von dort nur in gewissen heiligen Augenblicken umzuwenden. Seine frühere Stelle hat längst inzwischen der Aufsatz eingenommen. An ihn vor allem denken wir, wenn wir vom deutschen Altare reden. Ursprünglich hat ihn offenbar die Hütte geliefert. Ursprünglich ist er eine steinerne Wand, architektonisch gegliedert nach den Gesetzen der Baukunst. Wir können die Entwicklung in Deutschland einigermaßen verfolgen. Es scheint, daß der Aufsatz zunächst genau an der früheren Stelle des Priesters frei *hinter* der Mensa auftrat, so am Ende des 13. Jahrhunderts in St. Ursula zu Köln in Form dreier gegiebelter Reliquienschreine. Schon dort aber wird auch der Abstand zwischen Tisch und Schreinplatte durch kleine Bogenstellungen verkleidet. Darin liegt wirklich eine Wurzel des späteren Altaraufsatzes. Denn hier ist bereits das Retabulum da, eine Steinwand, die in der Bauhütte hergestellt wird, architektonisch, aber bildlos. Am Hochaltare der Marburger Elisabethkirche, dessen rückwärtige Malereien schon erwähnt wurden, entsteht

dann geradezu eine Fassade im Kleinen — noch kein echtes Bild, doch schon eine Art „Abbild“, eine Verkleinerung nämlich der baulichen Großkunst; in einem Punkte übrigens nichts grundsätzlich Neues: Groß- und Kleinformen waren schon früher gerne ausgetauscht worden, Schreine hatte man als Tempelchen oder Kirchen bilden können. Das Neue liegt darin, daß nicht eine Gesamtform des Bauwerkes, sondern die Fassade, und zwar sehr frei nur, nachwirkte. Es war die Stelle des Bauwerkes, an der am deutlichsten das kommende *Bild* schon geschlummert hatte. Bogen, Wimperge, Figürchen — alles dies ist maßstäblich zurückgeführte Kathedralenkunst. Aber schon am Werkstoffe kann man beobachten, wie die zünftlerische Arbeit nach dem neuen Geschöpfe griff. Der Altar von Cismar (wohl um 1301) gibt, in *Holz* geschnitzt, fünf Bogennischen, ursprünglich zweigeschossig in der Waagerechten zerteilt, mit drei hochschießenden Türmchen; daran Statuen in symmetrischer Ordnung, die Madonna größer in der Mitte. Reliquienbüsten mögen in den Nischen gewesen sein. Deren Untergrund aber trägt *gemalte* Szenen! Hier treffen wir also zusammen den Schnitzer und den Maler. Man begreift, warum diese zu *einer* Zunft zu gehören pflegten; die wichtigste neue Formgelegenheit führte sie zusammen. Am Cismarer Altar ist schon das Meiste vom späteren Schnitzaltare grundsätzlich zusammen, der Altar scheint schon beinahe fertig. Aber es kommt noch etwas hinzu: die beweglichen Flügel mit erzählenden Reliefs auf der Innenseite. Der Altar hat nun zwei Zustände, einen geschlossenen und einen offenen, er ist ein Wandelaltar. Damit ist ein Schlag gegen die Vorherrschaft der Baukunst geführt, es ist ihrem stetigen Dauereindruck die Beweglichkeit des Veränderns entgegengesetzt. Wir kennen den Ursprung der beweglichen Flügel. Der Gedanke führt zurück bis auf die römischen Konsulardiptychen, zusammenklappbare Bilderbriefe aus Elfenbein oder Schmelzfluß, gelegentlich auch aus Metall. Das kleine Reisealtärchen, das von jenen Bilderbriefen abstammt, leiht seine Form an den feststehenden Aufsatz. Das sich herabsenkende Monumentale von der einen, das sich heraufbildende Kleine von der anderen Seite treffen sich. Etwas Ähnliches geschah wohl auch im Heiligenschreine mit verschließbaren Schranken; auch er kennt die Möglichkeiten des offenen und des geschlossenen Zustandes. Entscheidend bleibt, daß der auch in Relief ausführbare Schmuck der Stipesvorderseite, das frühere Antemensale nun in den Aufsatz hineingestiegen ist. Es gehörte zur Gesamtform ja noch ein Sockel. Es bildet sich die *Staffel*. Erst damit ist der vollständige Aufbau fertig. Über der Mensa, an ihrer rückwärtigen Langseite unmittelbar anschließend, erhebt sich die Staffel, darauf der Schrein mit den Flügeln, darüber das Gesprenge, der

Ausklang der architektonischen Rahmenform in freie Endigungen, Antennen gleichsam, die in den gebauten Raum ausgesendet werden. Alle Künste beteiligen sich, Architektur, Plastik, Malerei. Wieder also ein Gesamtkunstwerk! Es erinnert an die Kathedrale, aber es ist doch ein ganz Neues, weil es ein reines Gegenüber ist. Zu ihm gehört der *Betrachter*, noch nicht der ästhetisch gerichtete der Spätzeit, aber doch ein Auge, dem man eine eigene Welt an der Stelle anbietet, wo früher nur die lebendige Gestalt des Priesters das Heilige vertreten hatte. Die Plastik kann allein, die Malerei kann allein oder es können beide zusammen in Arbeitsteilung mit Bau- und Gerätekunst das neue Gesamtkunstwerk bewirken. Im weiteren Sinne entsteht doch immer ein Bild aus Bildern. Die Architektur wird die Gliederung sichern, sie wird die Grenzen und den Rahmen leihen. Aber das Ganze bleibt der Keim des späteren „reinen Bildes“. In Altären des älteren 14. Jahrhunderts wie den strahlend schönen von Oberwesel und Marienstatt (um 1330/40) ist der Anteil des architektonischen Denkens noch sehr bedeutend. Nicht nur das Programm wetteifert mit jenem der Kathedralen; auch die Zierbogen und die Giebel gehören, wie das Maaßwerk der nahe verwandten Kirchen von Oppenheim oder Bacherach, durch ihr Gestänge und ihre Schmuckformen noch wesentlich in die Geschichte der Baukunst. Dieses scheinbar nicht zu verkennende Kind der Baukunst unterhöhlt mit immer wachsendem Anspruch auf Eigenleben die Bedeutung des Kirchenbaues, der es doch erst erzeugt hatte.

Den letzten Gewinn trägt die Malerei davon. Die große Wende um 1350 hat ihr entschieden Auftrieb gegeben. Im Rahmen des Altares, wie wir ihn schon in Köln, Klosterneuburg oder Hohenfurth kennen gelernt, bricht sie zu einer neuen Erfassung der Wirklichkeit durch. Die Formen, die sie ebenso wie die Plastik mit dem früheren Vierzehnten verbinden, brennen zu Schlacken aus. Der alte Kern zerbröckelt.

DIE NEUE ROLLE DER STÄDTE

Wir dürfen dabei, wenn wir nun vom Bürgerlichen sprechen, nie vergessen: familiengeschichtlich gesehen, sind natürlich auch die Künstler der Ritterzeit bürgerliche Menschen, sie sind bestimmt die Vorfahren der späteren städtischen Künstler gewesen. Nicht der Ritter hatte die Werke der bildenden Kunst geschaffen, er hatte sie nur durch seine Vorbildlichkeit in ihrer Haltung bestimmt. Nicht die praktischen Träger der Kunst wech-