



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Böhmen

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

gegen die Fürsten und gegen die Ritter. Überblickt man die geistigen Taten des deutschen Bürgertums, so staunt man vielmehr, wie auch im Dienste der Fürsten seine, die bürgerliche Kunst sich als das Entscheidende durchsetzte. Es wurde doch schon die erste Grundlage für das spätere Bürgertum um 1800 gelegt, mit dem in innigster Verbindung zu leben die Fürsten jener Zeit mit Recht stolz gemacht hat.

DIE KUNSTLANDSCHAFTEN DER ERSTEN BÜRGERZEIT

Böhmen

Die wichtigste Kunstlandschaft des zweiten Vierzehnten ist bei uns ohne Zweifel ein Fürstenland: Böhmen. Die Kunst, die dort unter Karl IV. entstand, ist keine kaiserliche mehr. Karl war Kaiser nur noch dem Namen nach. Sein wahres Wesen ist das des modernen Landesherrn. Die Hausmacht, früher *Mittel* zum Zwecke, war *Selbstzweck* geworden. (Das ist ein üblicher, aber zuweilen ein gefährlicher, ja satanischer Vorgang.) Gewiß, es war in Karls politischen Plänen schon das Habsburger Reich vorgezeichnet, aber eben dieses war in seiner Verwirklichung auf die Dauer kein nationaler, sondern ein Völkerstaat. Sein Halt war die Dynastie. Der außerordentliche Anteil, den das deutsche Volk an der Größe dieses Staates getragen hat, wurde auch nicht von der Regierung aus, sondern aus diesem Volke unbewußt oder auch freiwillig — und wie oft gegen die Regierung! — geleistet. Karl war Luxemburger. Er war der Enkel Heinrichs VII., der noch einen letzten Versuch im Sinne des alten Kaisertums gewagt hatte — auch er also noch eine bezeichnende Erscheinung der älteren nachstaufigen Zeit und eine Entsprechung zu dem, was in der Formengeschichte geschah. Die große Wende liegt zwischen Heinrich VII. und seinem Enkel Karl. Dieser war neuzeitlicher Staatsherrscher. Obwohl in Frankreich erzogen, blickte er auf die Dauer stärker nach dem Lande aus, das, wie wir schon wissen, nun an vielen Stellen dahin treten sollte, wo bis dahin Frankreich für das geistige Deutschland gestanden hatte: nach Italien. Petrarca war sein Freund. Der gleich Dante noch immer ghibellinisch, also kaiserlich gesonnene Toscaner hat Karl die bittersten Vorwürfe über seine schwächliche Rolle als römischer Kaiser gemacht. Aber er vermittelte ihm die neuen Ziele des Humanismus. Damals begann die Latinisierung der deutschen Bildung, selbst die des Rechtslebens. An Karls Seite stand der Schlesier Johann von Neumarkt, seit 1347 Vorsteher der

Heinrich VII.
1328-13

Reichskanzlei. Auch er war, wie sein König, Humanist. Uns aber geht an, wie unter der Wolke dynastischen Willens und unter nicht geringen fremdländischen Einstrahlungen sich gleichwohl das Deutsch-Bürgerliche auch in Prag durchgekämpft hat. Ein Jahr nach der Gründung der Universität und der Reichskanzlei (beides geschah 1347) erfolgte die der Prager Malerzede. Mit mehreren anderen Berufen wie u. a. den Goldschmieden und den Sattlern — die auch *künstlerische* Arbeit zu liefern hatten — waren Maler und Schnitzer in ihr vereinigt. So war es überall in Deutschland. Bis zur Hussitenzeit waren die Bestimmungen der Prager Zunft ausschließlich in deutscher Sprache festgelegt, und Deutsche waren ganz überwiegend ihre Angehörigen. Es ist ein ergreifender Vorgang, wie sich in der überfremdeten Atmosphäre des Hofes über einem fremden, bald schon feindlichen Volkstume, die deutsche Kunst hindurch gearbeitet hat. Es entsprach dem weiten Bildungshorizonte des Herrschers und seiner Umgebung, daß Italien und auch noch Frankreich stark hinüberwirkten. Was als Wichtigstes daraus hervorging, war dennoch deutsche Kunst. Theoderich von Prag, Peter Parler und seine Gehilfen und der (freilich namentlich unbekannt) Meister von Wittingau — diese Namen bezeichnen das Stärkste, was hier geleistet wurde. Am Anfange stand das Fremde noch mit größerer Kraft da, am Ende war das Deutsche gefestigt. Wir kennen einen ähnlichen Vorgang in gewaltigerem Maßstabe aus der Barockzeit.

Die Handschriften für Johann von Neumarkt, die gleich nach der Jahrhundertmitte einsetzen, stecken voller italienischer Formen. Der *liber viaticus* (nach 1352, wohl gegen 1355 geschrieben) und eine dazu gehörige Gruppe von fünf Handschriften, darunter das heute in Wien liegende Evangeliar des Johann von Troppau (1368) bezeugen dies. Johann von Neumarkt hatte den Kaiser nach Italien begleitet, und der *liber viaticus* könnte fast als Erfolg einer ersten „italienischen Reise“ angesehen werden, die eher ein Vorgänger der Goethischen als der Dürerschen heißen darf. Das Verhältnis zu den Nachbarn ist immer bezeichnend gewesen. Die Verbindung mit Frankreich hatte der Kaiserzeit angehört und war zerrissen. Das neuzeitliche Deutschland hat in seinem Süden namentlich, wenn überhaupt über die Grenze, so nach Italien geblickt. In Goethes Leben hat sich der Wechsel vom Westen nach dem Süden hinüber als Wechsel von der Rokokozeit hinweg nach Italien und der Antike noch einmal wiederholt. Schließlich war schon im eigentlichen Mittelalter der Unterschied des deutschen Südens gegen den Norden seine größere Offenheit für Italien und das Mittelmeer gewesen. Damals hatte diese Beziehung mehr zurückhaltend als fördernd gewirkt. Nun jedoch, seit mit

der Giotto-Zeit Italien aufstieg, bedeutete sie einen unbezweifelbaren Vorteil.

In den Handschriften für Johann von Neumarkt kommt aber nun zum ersten Male etwas zu Worte, was in der Kaiser- und Ritterzeit in diesem Sinne doch nicht dagewesen war und was nun in der Zeit der bürgerlichen Bildung sich öfters mit dieser überkreuzte: das Höfische moderner Art, das Genießerische und Luxuriöse. Die Prachthandschriften, die jetzt entstanden, unterscheiden sich tief von denen, die den alten Kaiserhöfen zugehört waren. Diese alten hatten immer noch dem *Reiche* gegolten, sie waren mehr Sinnbilder als Besitztümer gewesen. Die neuen der Zeit Karls IV. sind nicht mehr von heiligem, herrscherlichem Verantwortungsgefühl erfüllte fromme Zeugnisse wie jene der ottonischen Reichskanzleien von Echternach oder der Reichenau oder das gewaltige salische Evangeliar, das Heinrich III. dem ebenso gewaltigen Dome von Speyer zum Geschenk machte. Ein solches Buch ging in den Dom selber ein und nahm so gleichsam Teil an der Monumentalität des Bauwerkes. Es war nicht für den Genuß da, es war Symbol. Die von tiefstem Geiste gezeugten und von höchster Kunst durchgeführten Bücher der echten Kaiserzeit waren eben immer noch da, um „da zu sein“. Jetzt herrschte der buchkünstlerische Genuß des gesellschaftlich Bevorzugten und Feingebildeten. Diese Handschriften waren schon Privatsache, sie waren für den Einzelnen berechnet. Das kannten auch Frankreich und Burgund. Aber hinter den Prachtbüchern für Karls Kanzler steht Italien, — nicht Avignon, wo sich in der Zeit des päpstlichen Exiles Französisches und Italienisches getroffen hatten (Nachweis von Stange). Auch in ihnen steckt dabei schon unverkennbar ein deutscher Untergrund, eine deutsche, insbesondere österreichische Überlieferung. Die für Karl IV. selbst bestimmte Kunst griff weit in das Monumentale aus. Was da entstand, die Burg Karlstein mit ihren Malereien, der Domneubau, die Grabmäler der Přemysliden, die Büsten des Prager Chores an den Triforien und am Äußeren, die Teynkirche, schließlich der Altstädter Brückenturm, — Baukunst, Plastik, Malerei, das alles ist überwältigendes Zeugnis des deutschen Bürgertums in Prag. Zwar ist es noch nicht gelungen, den urkundlich überlieferten oberrheinischen Maler Nicolaus Wurbmser von Straßburg sicher mit irgend einem der erhaltenen Werke zu verbinden. Um so fester aber steht Theoderich da, und in Baukunst wie Plastik die mit Theoderichs Stile selbständig, volkstmäßig verwandte einzigartige Leistung der Parler.

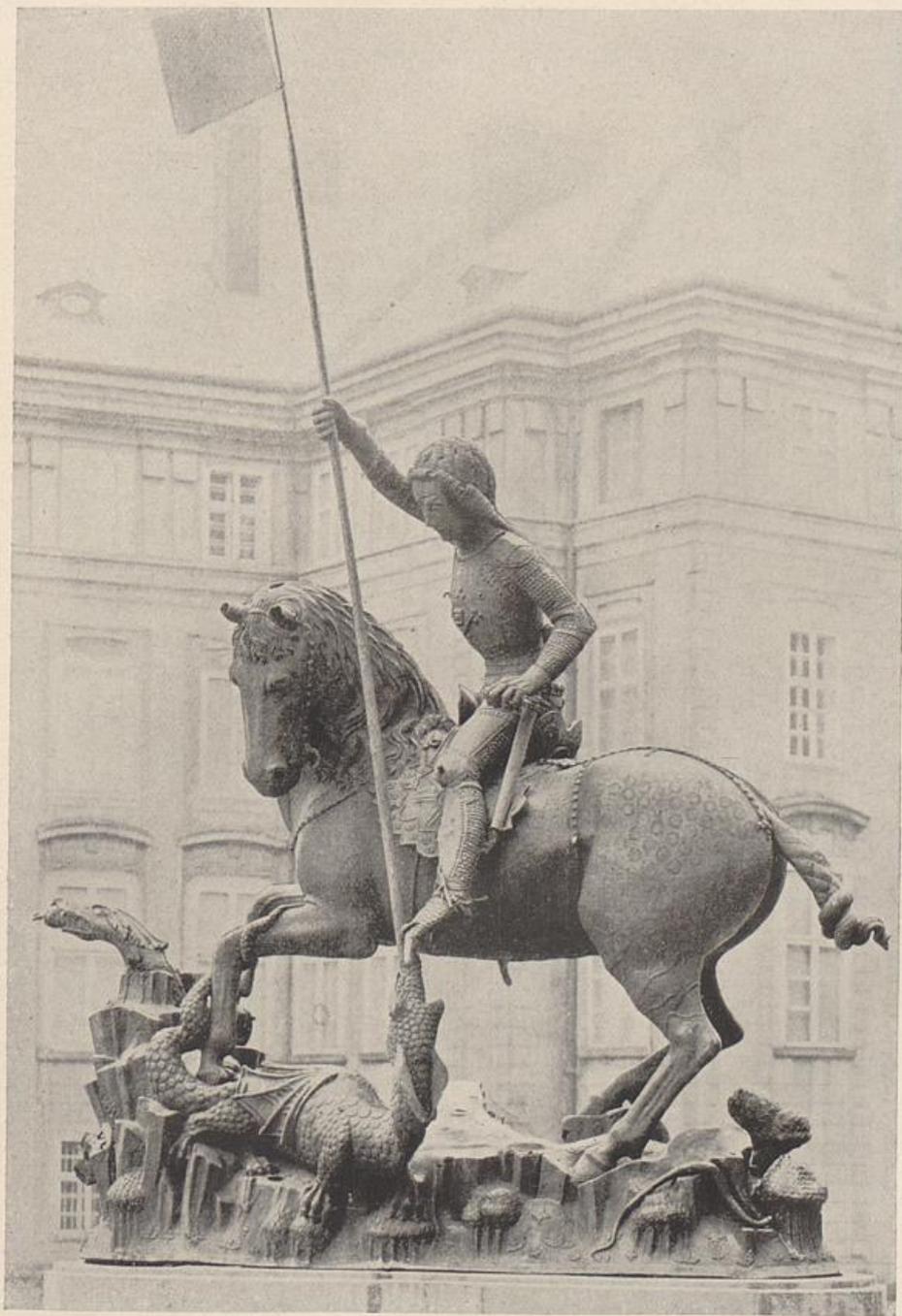
Es wird an dieser Stelle einmal richtig sein, die darstellenden Künste als Eines zu fassen und sie auch der Baukunst nach Möglichkeit voranzu-

stellen. Dies pflegt selten zu geschehen, und doch ergibt sich erst damit die wahre Bedeutung Prags. Indem wir aber zum ersten Male seit der Betrachtung der Karolingerzeit Malerei voranstellen, wird zugleich auf die einfachste Weise das neue Verhältnis zwischen den Künsten sichtbar gemacht. Der Altar hat schon eine sehr hohe Rolle inne, doch liegt es im Wesen der Hofkunst, wenn Buch und Wand ein gewichtiges Wort mitreden. Karls monumentale Absichten kamen namentlich der Wand zugute; die Katharinen-, die Kreuz-, die Johannes-Kapelle seiner Lieblingsburg Karlstein haben uns, mancher oft böse fälschenden Übermalung zum Trotze, wichtigste Zeugnisse jener Zeit überlassen. Wie ist dabei die Rolle des Landes selber und des slawischen Bodens? Niemand, der in Karlstein war, kann leugnen, daß ihn hier ein fremder Hauch angesprungen hat, etwas Betäubendes und östlich Orthodoxes, Dumpfes und Brütendes, das nicht einfach deutsch ist. Dies ist die Wirkung der Wandbehandlung, und diese ist offenbar auf Karls persönlichen Geschmack zurückzuführen. Der König war nicht nur bei allem Humanismus und aller schon „modernen“ Haltung von einer angstvollen Frömmigkeit, die wie ein erster Vorklang der Frömmigkeit Philipps II. anmuten kann. Es hatte vielleicht obendrein einen westlich-geschmäcklerischen Reiz für ihn, Herrscher eines östlich-fremdartigen Landes zu sein. Über tausend Halbedelsteine sind allein in der Katharinen-Kapelle in vergoldeten Gipsgrund eingelassen, und auch die Kreuz-Kapelle ist ähnlich ausgestattet. Keinem Slawen darf man übelnehmen, wenn er hier sich an Gold und Weihrauch östlichen Gottesdienstes, an den berausenden Prunk byzantinischer Ikonostasen erinnert fühlt. Die Gemälde aber, die uns hier an erster Stelle angehen, sind von gänzlich anderem Geiste. Wenn in ihnen etwas Fremdes vorkommt, so ist es westeuropäisch-südlich, so die Sitzmadonna der Katharinen-Kapelle, die geradezu von einem Sienesen gemalt sein könnte, so an einer anderen Stelle der Altar des Tommaso da Modena, der wahrscheinlich reine Einfuhr, nicht einmal Werk eines persönlich Eingewanderten ist. Aber die Malereien der Johannes-Kapelle, offenbar auch der (nur in späten Kopien erhaltene) Luxemburger Stammbaum, der dem Braunschweiger Skizzenbuche eines böhmischen Malers verwandt ist, die Halbfiguren der Kreuz-Kapelle und innerhalb dieser ganz besonders die sehr bedeutende und merkwürdige Anbetung der Könige — diese ganze malerisch breite, naturfrische, zuweilen derb bis in das Quallige gehende, aber stämmige und zupackende Kunst ist deutsch. Ihre spätere Form steht am nächsten der berühmten Kreuzigung in der Kreuz-Kapelle. Wir können auf Grund der Sonderforschung (Neuwirth bis Stange) guten Gewissens behaupten, daß Theoderich von Prag der be-

stimmende Meister wenigstens der um 1365 ausgeführten späteren Gemälde in jener Kapelle gewesen ist. Mit Tommasos da Modena für die gleiche Kapelle geliefertem Altare hat ihr Stil nichts zu tun. Hier treten die Völker weit auseinander. Die Einzeltafel der Kreuzigung weist Theoderich am deutlichsten aus (Abb. 19). In der ganzen Geschichte der Kreuzigungsdarstellung überhaupt ist hier ein Markstein gesetzt, und dies um so deutlicher, als es sich nicht um die an sich spätzeitlichere vielfigurige Szene handelt, sondern um die uralte Dreiergruppe, die allen Darstellungsformen, so auch der Plastik namentlich in den Triumphkreuzen, seit langem wohl vertraut war. Schon in einem Missale der Klosterneuburger Stiftsbibliothek findet sich ein Vorklang in einer Kreuzigung. Stange hat sie in seinem zweiten Bande als Nr. 8 neben einer entsprechenden aus dem Brünner Missale des Nicolaus von Kremsier abgebildet. Der Vergleich zeigt innerhalb zweier sonst nahe verwandter Werke einen fühlbaren Umschwung. Das Brünner Blatt hat immer noch etwas Gotisches. In das Klosterneuburger scheint ein neuer Geist gefahren. Ein heißes Miterleben heftet den Leib Christi, der hier auch von Dornen durchspickt ist, in einem bewußt unschönen Umriß dichter mit den Armen an den Querbalken. Die dem Auge angenehm lesbare weiche Ausspannung der Arme wird durch eine starrere Linie ersetzt. Der äußere Umriß wird weniger „interessant“; das ist ein Vorgang, auf den noch sehr zu achten sein wird. Da das Ganze trotzdem von gesteigerter Wirkung ist, so muß an einer anderen Stelle etwas Wichtiges geschehen sein. Es ist die *Masse*, die an Stelle des Umrisses die Wirkung übernommen hat, hier aber ist es eine malerisch geballte und breite Masse. In Theoderichs Tafel vollends ist der Gekreuzigte ganz tief herabgezogen, die Füße sind schauerlich übereinander gepflöckt. Jede Erinnerung an alte Schönheitlichkeit ist abgestoßen. Ein frisches und wagemutiges Erleben hat den Vorgang in eine bedrückend schwere Form hineingeschlossen. Mächtig und breit dehnen sich die Körper aus, einander gegenseitig und von da aus den Beschauer beengend und beklemmend. Schwer kleben sie am Boden. Festigkeit und Einheitlichkeit bestimmen diesen Stil. Stark vom Atmosphärischen her ist die Modellierung gegeben: das Feste und das Ganzheitliche haben sich mit dem Malerischen in Eines zusammengefunden. Das bekannte Motivbild des Očko von Vlašim (heute Prager Galerie) gehört wenigstens in diesen Kreis hinein.

Es ist dies aber kein anderer als jener der Parler. Natürlich ist diese Feststellung nicht kunstlergeschichtlich gemeint. Werkstattbeziehungen sind für dieses Buch nichts Wesentliches. Dies aber ist wesentlich: auf dem gleichen Boden wie die Malerei der Theoderich-Werkstatt wirkte in persönlich

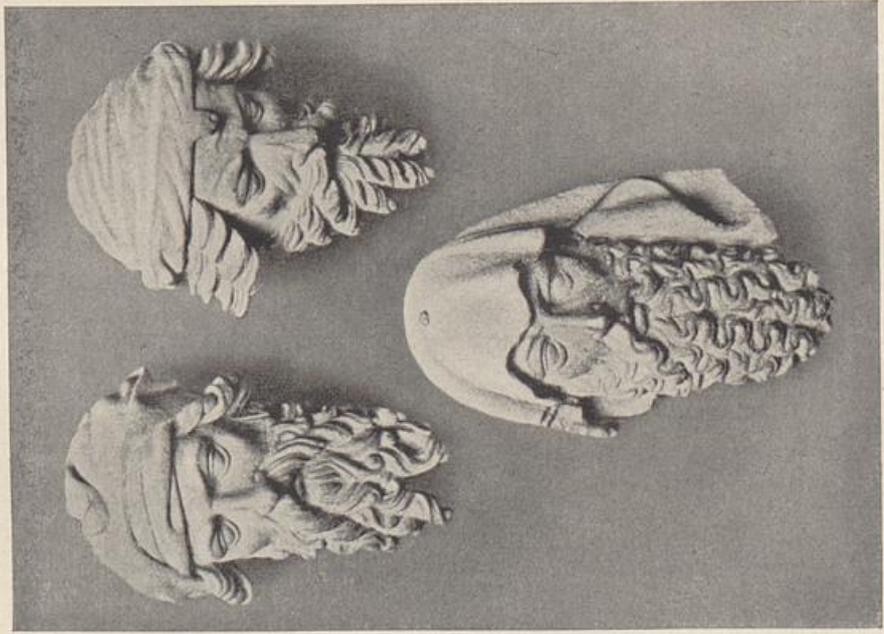
selbständiger, volkhaft nahe verwandter Art die Dombauhütte des großen Peter Parler. Er war der Sohn jenes Heinrich Parler, der wohl um 1350 den Chor der Heilig-Kreuz-Kirche von Schwäbisch-Gmünd gebaut hatte, ein Werk, das uns ebenfalls als Zeugnis der Zeitwende beschäftigen wird. Die Bauplastik, die in Gmünd an der Nordostpforte mit den Klugen und Törichten Jungfrauen entstand, ist der unmittelbare Mutterschoß auch für die von Peters Prager Dombauhütte ausgehende Kunst. In Gmünd wie an der Südpforte des Augsburger Domes ist ein Geschlecht von Figuren entstanden, das sich gegen die letzten Äußerungen der vorangehenden deutschen Plastik genau so stellt, wie Theoderichs Malerei gegen den Hohenfurter Altar. Der Blick nach Schwaben ist notwendig, um die Entstehung des Prager Stiles klar zu machen. Die Klugen und Törichten Jungfrauen des Gmünder Nordostportales (Abb. 7) erinnern an Straßburg nicht nur gegenständlich, sondern auch durch die sehr gleichartige Nischeneinbettung und gewisse Einzelzüge. Ihre völlig verwandelte geschichtliche Stellung wird dadurch nur noch deutlicher. Von rechts nach links gelesen zeigen sie den Vorgang der neuen Wende um 1350 mit unmittelbarer Lebendigkeit an, nämlich die wachsende Verfestigung ursprünglich gotischer Figuren. Das Neue, das wir hier vor unseren Augen sich bilden sehen, ist aber auch schon in den Figuren rechts gesetzt, die noch am deutlichsten gewisse Erinnerungen an die erste Jahrhunderthälfte verraten. Innerhalb der schwäbischen Bauplastik spricht man seit Paul Hartmann gerne vom „Gmünder Stile“ gegenüber dem „Rottweiler“. Der Wechsel in der Führung aber, den wir von Rottweil nach Gmünd hin erleben, ist nur die schwäbische Teilerscheinung eines allgemeineren Vorgangs. Der ererbte Schwung der Figur erhält einen neuen Sinn. Die bisher beherrschende Ausdruckslinie wird wieder von der Masse bewältigt. Es ist zunächst die Blockmasse, innerhalb deren dies geschieht. Es entsteht keineswegs eine so dramatische Vertretung des eigentlichen Menschenleibes, wie sie an der staufischen Klassik zu bewundern war. Der Einheitsblock wird nicht aufgehoben, aber er wird neuerlich verdichtet. Die Figuren werden kürzer, breiter, *tiefer* der Ausdehnung nach. Der Ansichtszwang beginnt sich wieder zu lockern. Dies wird der Plastizität zugute kommen. Es bildet sich eine mittlere Querbahn von Falten innerhalb der einzelnen Gestalt. Die zunächst noch gleichsam hin und her schwankenden Umrisse werden an diese mit wachsendem Gewichte betonte Mitte herangezogen und so an den Block gezwungen. Dieser Vorgang entspricht genau dem in Theoderichs Stile beobachteten. Es setzt zugleich ein Geschoßaufbau der Figur ein: Sockel, Mittelgeschoß, Krönung; so tektonisch werden jetzt die Körper aufgeteilt. Die Falte ist nicht mehr



23. Martin und Georg von Klausenburg, Der Prager Georg



25. Kopf des Königs Artus vom Nürnberger Schönen
Brunnen, Germanisches Museum, Nürnberg



24. Drei Köpfe vom Nürnberger Schönen Brunnen,
Berlin, Deutsches Museum

Grat, also aufgezeichnet, sondern Mulde, also eingetrieben. Das beweist immer eine Vorherrschaft der Masse. So wiederholt sich auf neuer Ebene in einigem auch die Wandlung von Bamberg zu Naumburg. Es wird uns nicht wundern dürfen, wenn eine verwandelte Wiederkehr des Naumburgischen auch noch in anderem Sinne uns entgegentreten wird. Zunächst entwertet sich der Umriss zugunsten der Masse. Ein bezeichnendes Mittel ist dabei das schwere Gewandstück, das nun gerne von einem Arme herabhängt. Besonders deutlich enthüllt sich das Neue an den Köpfen. So wie im Ganzen die Körper, so haben auch sie wieder ihren eigenen klaren Geschoßaufbau; sie sind untersetzt, breitstirnig, weniger gezeichnet als geballt. Denken wir wieder an den Theoderich-Stil: seine Formen sind weniger gezeichnet als gemalt. Das Kühnste gibt am Gmünder Portale die mittlere der törichten Jungfrauen (Abb. 7). Sie steht in Zeittracht, im langen, oben wamsartig eng anschließenden Gewande; der klare, breitschöne Kopf ist in die Rüschenhaube eingebettet. Welcher Unterschied gegen Magdeburg und auch noch gegen Straßburg! — Noch kürzer, noch untersetzter sind die Apostel der Augsburger Südpforte (nach 1356). Das kurzbeinig-großköpfige Gestaltenideal der Zeit um 1400 meldet sich bereits an. Wir werden es im Nürnberger Deocarus-Altare, genauer noch in den (noch älteren) Nürnberger Tonaposteln wiederfinden. Die verkürzte Körpermasse wurzelt sich am Boden ein. Die Köpfe mit ihren zuweilen offenen Mündern haben eine wohl „plebejische“, doch auch stark packende, volkstribunenhafte Sprache. Die Madonna des Mittelpfostens (Abb. 20) aber — und ähnlich steht es um die prachtvoll beredten Propheten des Gmünder Südportales und ihre Zwillingsbrüder zu Thann im Elsaß — hat nahezu alle Reste gotischen Schwunges besiegt. Wir können ruhig sagen; dies ist tatsächlich *keine Gotik* mehr! Unmerklich nur noch ist eine Biegung da. Sie ist *Wölbung* geworden, also mehr Plastik als Zeichnung. Eine breite Querbahn hebt die Körpermitte heraus, der Kopf baut sich mit fast polykletischer Festigkeit von trommelförmigem Halssockel auf. Das Kind drückt schwer gerade auf diejenige Stelle des Gewandsystemes, die im gotischen Vierzehnten die Gabelung aller Falten bedeutet hatte. Es ist die Stelle mitten an der rechten Hüfte. Indem an dieser sowohl die herabhängenden als die quergelegten Falten sich getroffen hatten, war das, was die Figur hätte aufbauen können, in einen gemeinsamen Schrägzug umgedeutet gewesen, der eher einer Herabschrift der Formen diene. Daß diese Stelle jetzt anders behandelt wird, dient nunmehr dem Aufbau. Aufbau gegen Herabschrift, das ist das Entscheidende. Das Kind aber ist nicht nur kräftig und schwer, es ist auch *nackt!* Auch dieses ist wichtig, auch diese Wandlung bezeichnet die allgemeine um

1350. Das ältere Vierzehnte hatte nämlich mit dem Dreizehnten in der Madonnendarstellung auch das bekleidete Kind gemein gehabt. Wie man jetzt Hals, Bauch und Brust bei den Gewandfiguren wieder stark betont, wie man so das Tektonische leise wieder — wenigstens an einigen Stellen — dem Nackten entgegenführen will, so verleiht man auch dem Jesuskinde eine nicht nur wuchtige, sondern vor allem eine deutliche, eben die nackte Körperhaftigkeit.

Das Grundlegende: auch die plastische Gestalt wird nicht mehr abgezählt nach Linien, sondern gebaut als Einheit. Abzählen aber, rhythmisches und strophisches Sehen unterscheidet ebenso die gotische Baukunst des älteren Vierzehnten von der neuen, wie sie in Gmünd und anderwärts aufgetreten ist. Der Gedanke des Hallenchores (Zwettal-Gmünd) setzt ja ebenfalls an die Stelle des rhythmischen Abzählens basilikaler Joche das Ganze, das vor seinen Teilen da ist, nicht durch sie. Eine Geschichte des Reliefs in der Parlerschule liefert, gleich der Geschichte der Malerei, nichts anderes. Der tiefste Unterschied ist — von den persönlichen Färbungen der einzelnen Künstlercharaktere abgesehen — auch zwischen den Auferstehungsbildern des Hohenfurthers und des Wittingauers der, daß der Ältere das Ganze in rhythmischer Jochfolge lesend zusammenzählen läßt, während der Jüngere das Ganze vor die Teile stellt. Die Geschichte des Reliefs (der Verfasser hat sie an anderer Stelle ausführlicher behandelt) beweist den gleichen Kampf um Einheit und Ganzheit. Ein in seiner seelischen Vornehmheit noch von der älteren Kunst genährter Geist hoher Prägung hat im unteren Streifen des Gmünder Weltgerichtes schon den großartigsten Gegensatz gegen das Rottweiler aufgerichtet. Nicht ins Entlang gepreßt, sondern aus der Tiefe hervorquellend schaffen seine Gestalten sich ihren neuen Daseinsraum. Und das sind nicht mehr die abgezogenen Schemen des älteren Stiles, das hat Alles ein geradezu dämonisches Leben!

Die größere Nähe zum Leben äußert sich in aller Erzählung — und Reliefs werden im allgemeinen gerne erzählen — als *Vergegenwärtigung*. Diese ist noch nicht „Realismus“, sie kann ihn nur erzeugen. Vergegenwärtigung sagt nicht mehr: „Dieses ist“, sondern sie sagt: „Jetzt und hier geschieht es“. Das Jetzt und das Hier sind beide wichtig. Vergegenwärtigung hatte auch das Naumburger Abendmahl beherrscht. Im Straßburger war sie ebenso stark zurückgegangen wie die Personenhaftigkeit der Gestalten. Jetzt kehrt sie wieder und jetzt greift sie weiter. Die Kraft der lebendigen Vergegenwärtigung gehört zur Verdeutlichung der Ursächlichkeit. Alle Verdeutlichungen der Ursächlichkeit aber waren durch den Geist des älteren Vierzehnten gefährdet, sie wurden — buchstäblich! — zur Seite,

nämlich an die Wand gepreßt. Der parlorsche Reliefstil aber schafft *Räume*. Auch in den Nachzüglern des Rottweiler Stiles, am Westportal von St. Lorenz zu Nürnberg, kann man schon als etwas Neues sehen, wie die Phantasie gleichsam am Wandgrunde „kratzt“, wie sie in ihn sich einzubohren beginnt, um ihn zur Tiefe umzudeuten. Sie tut dies unter einem weiteren Triebe, der der Vergegenwärtigung entstammt: sie entdeckt den Reiz des Nebensächlichen. Jede Verdrängung der Repräsentation durch die Szene, jedes „Jetzt und hier geschieht es“ an Stelle eines zeitlos feierlichen „Dieses ist“ muß zur Vorstellung des für den reinen Sinn der Darstellung nicht Notwendigen führen, also der Nebenzüge. Die Wochenstube Christi, besonders gerne aber den Zug der heiligen drei Könige malt vergegenwärtigende Einbildungskraft sich lebendig aus. Wenn sie, wie an St. Lorenz, die Rosshalter der Weisen aus dem Morgenlande sich vorzustellen liebt, so baut sie kleine Landschaften mit Überschneidungen hin. Auch die *Landschaft* als der Raum des Geschehens empfängt also von der Vergegenwärtigung ihren ersten starken Antrieb. Von da aus gelangt sie zu sich selber. Auch ihre malerische Darstellung im Tafelbilde wird aus dieser neuen Strömung ihren Anfang nehmen. Weit überlegen den Nürnbergern und nun rein parlerisch sind die köstlichen Reliefs vom Nordportale des Freiburger Münsterchores, den ebenfalls ein Parler, Johann von Gmünd, seit 1359 gebaut hat. Die Rückplatte wird noch gewahrt. Aber die unsichtbare Vorderplatte, die vordere der beiden Herbariumsseiten gleichsam, zwischen denen Rottweil seine Gestalten zusammengepreßt hatte, wird aufgelockert, sie wird schließlich aufgegeben. Der Sockelstreifen wird Bühnenboden. Und auch hier zeigt sich auf die Dauer, welcher Wille eigentlich hinter allen Vorgängen steht. Es ist der zum Malerischen. Der scheinbare Sieg der Architektur im Vierzehnten erweist nun erst recht wieder seine Scheinbarkeit. Gelegentlich schon in Ulm, vor allem aber an St. Theobald zu Thann (mit Folgen, die wir noch im 15. Jahrhundert an der Frankfurter Liebfrauenkirche wahrnehmen können) wird nun sogar die Geschoßbildung der Bogenfelder durchbrochen. Der unterste Streifen biegt sich hornförmig aufwärts nach der Seite, er hört damit auf, Geschoß, Streifen, architektonische Rahmenform zu sein. Die frühen Geschosse rinnen nun, aufgeweicht, zum Bildraume zusammen. Architekturgeschichtlich gesehen: sie *entformen* sich. Der Scheitelpunkt des Bogenfeldes bezeichnet die *bildmäßig* weiteste Entfernung. Was früher architektonische Spitze war, wird räumliche Ferne, also Bildteil. Die Architektur zertrümmert sich selbst unter dem Drucke des Malerischen — so wie es ihr einst im früheren Vierzehnten durch den Überdruck des Seelischen ergangen war. Verfestigung, Vereinheitlichung,

Ganzheitlichkeit, Vergegenwärtigung, Würdigung des Nebensächlichen: sie alle aber gehören zusammen als Äußerungen eines starken und zweifellos bürgerlichen Lebenswillens, der die gotische Form bei nur äußerlichster Bewahrung in etwas dem Sinne nach gar nicht mehr Gotisches verwandelt.

Vergegenwärtigung, also lebhafte Vorstellung der Zeit für das Geschehen, des Raumes für das Handeln, lebhafte Vorstellung der Ursächlichkeit, Liebe zum Einzelnen, zum scheinbar oder wirklich Nebensächlichen und Zufälligen, das mußte nun auch dem *Bildnis* einen neuen Sinn geben. Es wurde zum Wichtigsten in der Werkstatt Peter Parlers, und dies in einer *Dombauhütte!* Wer hätte das in klassischer Zeit für möglich gehalten! Und doch gibt es, aber freilich erst am Ende der staufischen Klassik, eine frühe und unvergeßliche Ankündigung solcher Möglichkeit: Naumburg! Bei der Parlerhütte liegt nun zugleich eine besonders deutliche Verbindung mit der gleichzeitigen Prager Malerei und dem Theoderich-Kreise vor. Immer wieder tritt in Karlsteiner Bildern, auch in der Motivtafel des Očko von Vlašim, das Königshaus uns in sprechenden Bildnissen entgegen; namentlich Karl IV. selber, dieses breite, rundnasige, sinnlich quellende Gesicht mit den lebenswarm vordringenden Augen, das wahrlich wie ein von der Natur der Zeit entgegengeformtes Stilgesicht wirken kann, zeigt sich gerne in szenischen Zusammenhängen. Aber es entstand sogar ein reines Bildnis, ein in sich selber abgeschlossenes Brustbild eines österreichischen Herzogs (Wien, Domkapitel). Es entstand zwar für Österreich, aber nicht die Wiener, sondern die Prager Kunst hat es offenbar geleistet. Es kann nicht sehr erstaunen, daß auf diesem Boden auch die Bildhauerei die Aufgabe der Menschendarstellung neu anfaßte.

Es bedurfte aber der Aufgabestellung, und diese ist Karl IV. zuerst unmittelbar, dann mittelbar zu danken. Karl hatte 1376 die Leichname seiner slawischen Vorgänger in den Dom schaffen lassen. Für sie entstanden Sarkophage mit lebensgroßen Gestalten. Noch sind dies keine Bildnisse bekannter Einzelner. Aber auch diese sollten folgen. Sie folgten in den 21 Triforienbüsten des Domes (1379—1393), hier und da auch in den 10 Büsten des äußeren Chores. Schon die Art, in der das allgemeine und nur vertretende Bildnis in den Grabmälern aufgefaßt wurde, verrät eine geradezu riesengewaltig durchbrechende Entschlußkraft des neuen künstlerischen Willens. Das Grabmal Ottokars I., für das Peter Parler am 30. August 1377 die Bezahlung erhalten hat, behauptet eine einzigartige Stellung in der Geschichte unserer Kunst (Abb. 21). Die Unterwerfung des strophisch linearen Sehens unter eine beherrschende Masse, die Umkehrung also der Grundforderung des älteren Vierzehnten, offenbart sich schon im Architek-

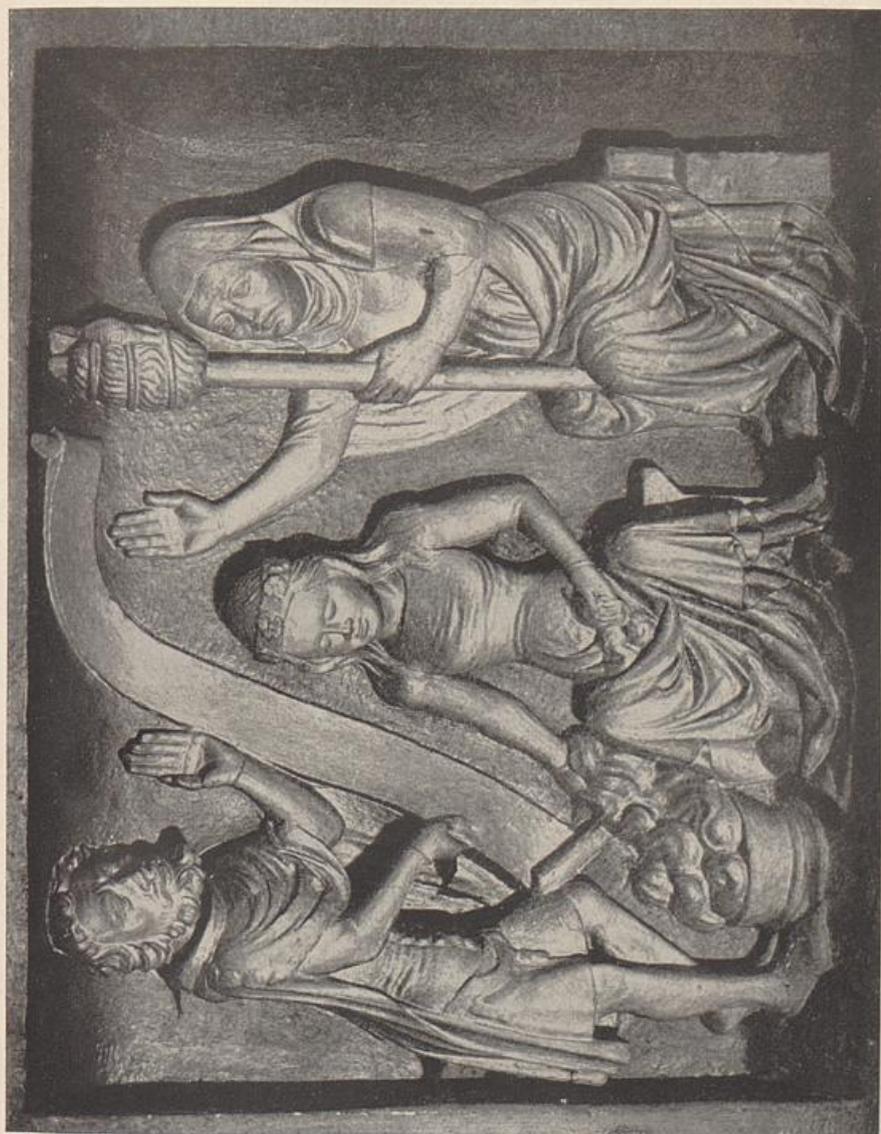
tonischen des Sarkophages. Hier gibt es nicht die feinfühlig Arkadengliederung, die von der Gotik geprägt worden war und an der Köln — Köln, von dem die Parlerfamilie einmal ausgegangen zu sein scheint — auch in damaliger Zeit noch festgehalten hat. Nackte Wandflächen stehen zwischen derbschlichten Profilen; nur zwei Wappen sind darauf geprägt. Das Großartigste ist, was darauf gelagert ist: ein „Menschberg“, eine Gestalt, die durch ihre Form noch gewaltiger ist als schon durch ihre Masse, von klotzhafter Wucht in der Seitenansicht (Gmünd ist darin auf eigenste Weise weitergedacht), im Kopfe von einer bis dahin niegekannten tierhaften Urmännlichkeit, eine Allgemeinformel für das unbezwinglich Lebendige und ein Einspruch gegen alle gotische Weise des älteren Vierzehnten, wie er schärfer nicht gedacht werden kann. Dieses Stärkste stand am Anfange; in den nachfolgenden Grabmälern ist, wie so oft im Menschlichen, nicht Steigerung, sondern Nachlassen festzustellen. Von verwandter Art ist das prächtige Grabmal Gebhards von Querfurth in der Schloßkirche von Querfurth a. d. Unstrut, dieses mit einem tief eindrucksvollen Zuge von Trauernden, der einheitlich über die arkadenlosen Seitenflächen hingleitet. Seine Form steht zwischen der älteren der Klagetumba, die den Chor der Trauernden noch durch architektonische Joche in Einzelgestalten zerlegte, und jener Endform, die nahe an 1400 das Grabmal des Pfalzgrafen Rupprecht Pipan in Amberg gewinnen sollte. Wie überhaupt die Geschichte des Reliefs eine Überwindung des Architektonischen durch das Malerische zeigt, so wird auch am Schlusse dieser Sonderentwicklung einer einzigen Formgelegenheit die ganze Fläche zu einer durcheinander fließenden Darstellung aufgewöhlt. Die Grundplatte ist verneint. Dies ist geradezu ein Endpunkt in dem Kampfe gegen die gotische Rhythmik.

Es ist nun, als hätte die Geschichte der Aufgaben jene der Stilentwicklung stützen sollen. Dem idealen Bildnis hatte das echte des lebenden, jedenfalls persönlich bekannten Menschen zu folgen. Dies geschah in den *Triforienbüsten des Prager Domes*. Schon das Programm gehört zu den deutlichsten Zeugen des neuen Geistes. In eigentlich gotischer Zeit wäre es nicht möglich gewesen. Eher bedeuten Programm wie Ausführung eine verwandelte Wiederkehr Naumburgs auf freilich ganz anderer Ebene. Im Naumburger Westchore war — in den Grenzen der klassischen Idealität — der Keim gelegt für das, was das gleiche Volk vier Menschenalter später als ebenso überraschende Leistung und nun unter gänzlich neuen Bedingungen hervorbringen sollte. Die Naumburger Gestalten sind gewiß nicht echte Bildnisse, sondern in ganz mittelalterlichem Sinne Bildnis-Vertretung gewesen. Das Idealgeschlecht, das der Meister in sich trug, war nur von einer so

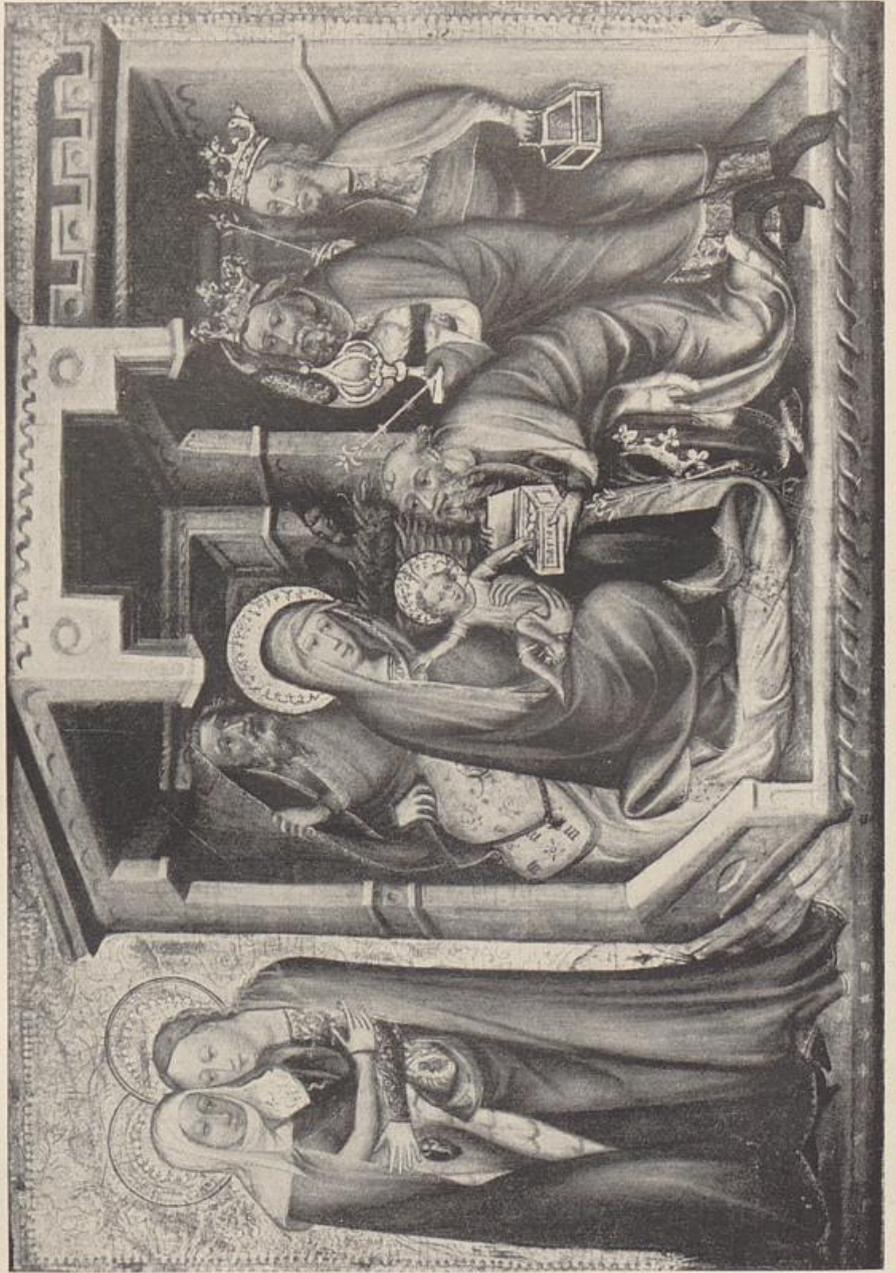
überzeugenden Lebensnähe, die Versetzung längst Verstorbener durch Tracht und Benehmen in die so viel spätere Entstehungszeit der Werke war von so *vergegenwärtigender* Kraft gewesen, daß die Stifter die Glaubhaftigkeit echter Bildnisse gewinnen konnten. Sie sind dennoch nur *bildnishaft*, nicht wirkliche Bildnisse. In Prag wurde Ungewöhnliches gefordert: Verewigung durchaus einmaliger und vergänglicher Menschen, die man noch kannte. Man wird Karl IV., den Freund Petrarca's, man wird diesen modernen Geist dafür verantwortlich machen, obwohl er die Ausführung nicht mehr erlebte. Kaiser-, Papst-, Bischofs-, Abts-Kataloge in darstellerischer Form sind uns schon für die karolingische Zeit bezeugt. An den westlichen Kathedralen waren die Könige Frankreichs den Königen von Juda als Vorfahren Christi begegnet. Die Straßburger Glasfenster hatten die ganze Reihe der deutschen Könige gebracht. Ja, der Prager Erzbischof Johann von Dražiz hatte, von Avignon zurückgekehrt, die Büsten seiner Vorgänger in seinem neuen Palaste anbringen lassen (1329). Für Karl IV. selbst war der Luxemburger Stammbaum gemacht worden. Dies alles waren eher gemalte oder plastische Kataloge als echte Bildnisreihen. Selbst das späte Innsbrucker Maximiliansgrabmal stand in den Hauptteilen seines Programmes auf dieser mittelalterlichen Grundlage. Was sich an Neuem hineinmischte, das ist am Prager Triforium schon das eigentlich Bestimmende gewesen. Ganz überwiegend handelte es sich in Prag um die Darstellung Lebender oder erst kürzlich Verstorbener. Es einigte sie — wie schon die Naumburger Stifter — die Beziehung auf den Dom. Dies mag man noch als altertümlich empfinden. Daß aber außer der Königsfamilie, außer Karl und seinen nächsten Verwandten, darunter Vater, Frauen und Sohn, nicht nur die drei ersten Erzbischöfe des neuen Domes, nicht nur die fünf geistlichen Baudirektoren, sondern auch die künstlerischen Leiter in völlig gleichmäßigem Anspruche auftreten, das ist neu und von fast unübersehbarer Bedeutung. Das darf man modern nennen, modern und ausgesprochen antigotisch. Denn, denken wir noch einmal an den Kölner Domchor zurück: in Programm wie Ausführung ist er der vollendetste Gegensatz zu dem Prager Zyklus. Nur ein halbes Jahrhundert liegt dazwischen, aber innerhalb dieser Spanne die große Wende. Dort, im älteren 14. Jahrhundert, weitgehende Zurückdrängung alles personenhaft Besondernden, hier der Kampf um seine stärkste Ausprägung. Er ist siegreich gewonnen worden. Daß dieser Sieg ein deutscher Sieg heißen darf, würden wir nicht besonders betonen müssen, wenn nicht gerade in dem ganzen Felde der östlichen Nachbarlandschaften die deutsche Kunst immer wieder von geschichtlichem Standpunkte aus angegriffen und weggefälscht würde. In diesem wie in vielen ähnlichen Fällen sind nicht wir

die Angreifenden; wir befinden uns nur in höchst berechtigter Verteidigung. Selbst die Inschrift an der Büste Peter Parlers ist gefälscht worden, der erste Buchstabe vor „olonia“ gelöscht und ein P dafür eingesetzt. Nun heißt es „de Polonia“. Peter sollte wenigstens ein Slawe sein! Die Fälschung des 19. Jahrhunderts ist ebenso sicher erwiesen, wie die weit berühmter gewordenen wohl ziemlich gleichzeitigen Fälschungen ganzer tschechischer Epen, die dem Nibelungenliede entgegengestellt werden sollten (Masaryk hat sie selbst entlarvt!). In der heutigen Zeit liegen solche Formen des Geschichtskampfes wohl hinter uns. Man darf aber vielleicht unsere westlichen Nachbarn doch noch darauf aufmerksam machen, daß das Wort „böhmisch“ für ihre Sprache unübersetzbar ist — dort würde es nämlich „zigeunerisch“ bedeuten — und daß darum auch durchaus gewissenhafte tschechische Forscher schon sprachlich gezwungen sind, bei der neuerdings so beliebten Verwendung des Französischen „tchéque“ zu schreiben, wenn sie nur „böhmisch“ meinen. Viele, manchmal nicht ungerne begrüßte Mißverständnisse entstehen dadurch. Außerdem wird in den sehr geschickten und werbekräftigen tschechischen Veröffentlichungen immer wieder gerne der alte deutsche Berufsname Parler, der den Werkmeister bedeutet, durch Slawisierung entstellt. Und doch ist Peter der Sohn des Heinrich von Gmünd, und viele Beziehungen der Familie führen nach Köln zurück, wahrscheinlich ihr eigentlicher Stamm- baum. Wir kennen auch den gewaltigen Umkreis, in dem die Parler an deutschen Bauten gewirkt haben. In Gmünd und Augsburg, in Regensburg und Ulm, in Freiburg, Thann und Basel, in Nürnberg, Breslau und Köln kommen sie vor. Ihre Kunst ist unlöslich verbunden mit dem Gesamtausdruck des späteren Vierzehnten in Deutschland. Wo sie über die deutsche Volksgrenze hinausgreifen, wie vorübergehend in Mailand, da bezeichnen sie den Anfang einer Erscheinung, die weiterhin im Anwachsen zu beobachten sein wird: die deutschen Baumeister des späteren 14. und früheren 15. Jahrhunderts haben einen größeren auswärtigen Ruf als ihre Vorgänger. Sie sind offenbar außerordentlich angesehen und werden weithin gerufen, manchmal dahin, wohin man früher mit gutem Rechte eher Franzosen gezogen hätte (Clasen). Die Ensinger z. B. haben hierin die Wirksamkeit der Parler gesteigert fortgesetzt. Wir kennen aber nicht nur zahlreiche Angehörige der großen Künstlerfamilie — Heinrich, Johann und Peter waren ihre Lieblingsnamen —, wir kennen auch jene der Gehilfen in Peter Parlers Prager Dombauhütte. Da waren seine eigenen Söhne, da ein Verwandter, der sich Heinrich Schwab nannte, da sein Schwiegersohn Michael aus Köln (wohin immer wieder Familienbeziehungen weisen), da waren ein Warnhoffer, ein Herrmann und ein Bemaler Oßwald. Nicht *ein* Tscheche war darunter!

Was die Beobachtung der Prager Büsten so reizvoll und lehrreich macht, das ist nicht nur das letzte überraschende Ergebnis; es ist schon die innere Folgerichtigkeit, nach der dieses in stetiger Entfaltung erreicht wurde. Hier gibt es, da die Bahn genau abgesteckt und für die einheitliche Aufgabe einer einheitlichen Werkstatt der einheitliche Zeitraum eines halben Menschenalters gewährt war, einmal wirklich einen Fortschritt auf ein großes und reiches Ziel (Abb. 22). Es ist nicht genug, wenn man dieses im „Realismus“ und der steigenden Naturnähe erkennen will. Zweifellos ist eine wachsende Lebensnähe im Ziele mitenthalten. Die Köpfe der königlichen Familie, die selber schon von einer gar nicht mehr gotischen Lebendigkeit sind, erscheinen uns noch fern und allgemein, wenn wir auf sie zurückblicken von dem Endergebnis aus. Wir finden dieses in den unvergleichlichen Büsten des Peter Parler und des Wenzel von Radez. Aber wie wurde dieses Ergebnis erreicht? Nicht einfach durch ein immer stärkeres Eintragen kennzeichnender Einzelbeobachtungen, nicht einfach nur durch eine folgerecht gesteigerte „Ähnlichkeit“. Anderes ist ebenso wichtig, ja wichtiger; zunächst die Abwandlung der Büstenform, die langsam einen neuen Sinn herbeigeführt hat. Auch sie nämlich läßt sich als eine Verselbständigung der darstellenden Kunst begreifen, als ihr befreiender Heraustritt aus dem Architektonischen. Wir kennen diesen Vorgang, aber wir sehen ihn immer in neuen Formen. Er bleibt für diese Zeit überall gleich entscheidend. Die Form aber, in der er hier sich vollzieht, ist diese: am Anfange sind die Büsten ausgesprochen hängend aufgefaßt. Man kann deutlich erkennen, woher das kommt. Gewirkt haben die Konsolenbüsten, die im Umkreise der parlerischen Bauplastik überall, in Freiburg und Ulm, in Breslau und Köln zu beobachten sind. Die Büsten der königlichen Familie kleben ferner noch freiplastisch vor der Wand; die späteren sind in Nischen gesetzt, deren Schatten sie umrahmt. Das ist also ein Schritt in das Malerische hinein; auch er kann nicht verwundern. Der von der Nische umfangene Kopf hat seinen Bildraum, der vorgeklebte stößt in den Allgemeinraum der Architektur vor. Der letztere ist das von alters her Gegebene, der Bildraum ist das Neue. Mindestens ebenso wichtig ist aber, daß die letzten Büsten durchaus aufrecht empfunden sind, daß sie nicht hängen, sondern stehen. Die Brust trägt die Schulter, die Schulter den Hals, der Hals den Kopf. In den älteren Büsten hängen Schulter und Brust herab, sie sind wie eine Teigmasse abgestrichen und abgefangen; sie wirken konsolenhaft. Die Bedeutung des Vorganges wird erst dann deutlich, wenn alles zusammen gesehen wird. Die Werkstatt erreichte, indem alles Genannte zusammenwirkte, den Ersatz des Herab durch das Herauf, also die feste Statik, den Ersatz des Tek-



26. Von den Seitenplatten des Severi-Sarkophages in Erfurt



27. Anbetung der Könige vom Schottener Altare

tonischen durch das Bildmäßige, den Ersatz der allgemeinen Form durch die scharf individualisierende. Alles dieses trifft sich im Wenzel von Radez, der sicher gleicher Hand entstammt wie der Peter Parler. Wir dürfen ihn an das Ende des ganzen Wandlungsvorganges setzen. Dieser ist hier nicht im einzelnen geschildert worden, er zeigt außerordentlich feine Übergänge und er offenbart an manchen Stellen, so durch das Kapuzenmotiv, durch den Ausdruck schwerblütiger Beseeltheit in dicht geschlossenen Formen, die verwandelte (unbewußte!) Wiederkehr naumburgischen Geistes in einer schon mehr malerischen Formenwelt. Ohne diesen Wandlungsvorgang, ohne die dauernde folgerichtige Entwicklung der gleichen Werkstatt an der stetig leise abgewandelten gleichen Aufgabe wäre das Ergebnis gar nicht zu begreifen. Es ist ein *echtes* Ergebnis, die glänzendste Leistung wohl wirklich nicht nur des deutschen, sondern des europäischen Bildnisses in der Spätzeit des 14. Jahrhunderts. Das Besondere ist im Radez-Kopfe überzeugend stark, aber es ist jedem grellen Naturalismus enthoben und ist von Innen her durch den Ausdruck geistiger und seelischer Höhe durchleuchtet. Der Einzelne vertritt ein Allgemeines, den völlig durchgestalteten und bedeutenden Abendländer der geistigen Oberschicht. Auch an den zehn Büsten des äußeren Domchores ist die Wirkung dieser großartigen Selbstschulung einer deutschen Bauhütte an wahrhaft ergreifenden Zeugnissen (namentlich dem Prokop) zu erkennen.

Gegenüber diesen glanzvollen Leistungen sind die anderen der Prager Parler-Werkstatt bei aller Großartigkeit nicht von gleich verblüffender Gewalt und Kühnheit. Großartig genug sind sie immer. Der Altstädter Brückenturm ist schon als Bauwerk von genau der gleichen Gesinnung, die uns die Plastik bewies. Man darf einen Augenblick an den Freiburger Münsterturm zurückdenken. Seine schwebende Geistigkeit, die Feinheit seiner Umrißbildung, die leuchtende Zartheit seiner Durchbrechungen — das alles sind Züge des früheren 14. Jahrhunderts, die an einer besonders genialen Leistung sich immer doch in ihrer geschichtlichen Bestimmtheit ablesen lassen. Der schwebenden Geistigkeit setzt die zweite Jahrhunderthälfte eine gefestigte Körperlichkeit entgegen, der Feinheit des Umrisses die Kraft der Masse, der Zartheit der Durchbrechungen die Wucht des Geschlossenen. Dieses alles zeigt der Brückenturm. Auch er gibt Zeugnis von einer neuen Zeit, aber dieses ist — gleich dem des Freiburger Turmes — abgelegt von einer genialen Führernatur. Auch vom Altstädter Brückenturme könnte man sagen, daß sein Umriß nicht mehr das „Interessante“ sei, auch von ihm, daß dies eben an der Kraft der plastisch geballten Masse liege. Prachtvoll heraldisch umkränzt ist die schmückende Plastik an beiden Turmseiten. Sie spricht in

7 Pinder, Bürgerzeit

ihren untersetzten und dicht geballten Gebilden nichts anderes aus als die Architektur der gleichen Werkstatt. Die Plastik der Teynkirche führt schon deutlicher in die Zeit einer neuen Verfeinerung, die wir als „Kunst um 1400“ besonders betrachten wollen.

Auf diese verweist ebenso die Malerei des Wittingauer Meisters. Es wird richtig sein, wenn man die entscheidenden Leistungen, nach denen er benannt wird, zeitlich nicht zu weit heruntersetzt. A. Stange denkt ihn um 1380 wirksam, und das überzeugt. Dieser Maler gehört durchaus dem neuen Stile des Ganzheitlichen, des Zuständlichen, des betont Malerischen an, und er trägt doch zugleich Züge an sich, die schon in die allernächste Zukunft verweisen. In seiner Weise hat er ebenso Erstaunliches geleistet wie der Meister des Wenzel von Radez. Es scheint, daß er auf ganz gleichem Boden mit diesem gewirkt hat. Obwohl Wittingau zu den südböhmischen Klöstern gehört — jetzt ist offenbar weniger als in Hohenfurth das Österreichische grundlegend gewesen, wir haben es sehr wahrscheinlich mit Prag zu tun. Wir können hier freilich nur vermuten, aber die neueste Forschung tritt für diese Möglichkeit als eine Wahrscheinlichkeit ein.

Wir besitzen vom Wittingauer Meister nicht, wie von dem Hohenfurther, starke Reste eines einheitlichen Altares. Die Tafeln, die wir in der Prager Galerie vorfinden, stimmen in den Maßen nicht genau genug überein, um die Annahme einer Zusammengehörigkeit zu erlauben. Auch gibt es innerhalb der nicht großen Bildergruppe Abschattungen des persönlichen Vortrages. Wir spüren aber *einen* entscheidenden Maler, und wir dürfen sagen: er war ein *Genie!* Er faßte die Möglichkeiten, die soeben durch sein ganzes Volk geschaffen waren, zusammen und schuf dabei gänzlich Unerwartetes, das wie ohne geschichtliche Voraussetzungen unmittelbar erschüttert. Das Unerwartete, das dennoch dem Rückblick sich als geschichtlich tief vorbereitet erweist, das Erschütternde, das Zeitlosigkeit aus Zeitbedingtheit gewonnen hat, ist immer Zeugnis der Genialität. Theoderich erscheint plump neben dem Wittingauer. Des älteren Meisters Vorstellungskraft ist in weit höherem Maße noch jener der Plastiker verwandt; er denkt überwiegend in Gestalten, und in deren Auffassung zeigt er sich als einer der kraftvollsten Neuerer. Das Wesentliche am Wittingauer ist, daß er *übergestaltlich* denkt. Er ist ein früher Fall jenes völlig reinen Malertumes, zu dem die deutsche Kunst nicht allzu häufig vorgedrungen ist. Wo es ihr gelang, in Meister Francke von Hamburg oder in Grünewald, da war gleichwohl dieses erstaunlich durchdringende malerische Sehen nicht das Erste im schöpferischen Vorgange; es *ergab* sich stets aus dem Willen zum *Ausdruck*. Auch der Wittingauer ist Ausdruckskünstler, er ist der schärfste Gegen-

satz zum „artistischen“ Maler. Aber das, *was* er ausdrücken will, das ist eben derart, daß keine Zeichnung es wiedergeben könnte. Es bedarf der Atmosphäre und der gefühlsgeladenen, spannungsvollen, sprechenden Farbe. Farbe ist dem Wittingauer nicht Zutat (wenn auch noch so schön und folgerichtig entwickelte) zu den beredten Umrissen rhythmisch gegliederter Zeichnung, sie ist ihm vorderste Sprache wie die Klangfarbe dem Tonkünstler, sie ist für ihn Passionsträger wie für Grünewald. Alle, die seine Werke gesehen haben, stimmen in der Verblüffung über das Farbenwunder überein, sie sprechen von ihm wie von Francke oder von Grünewald. Trotzdem behalten sogar farbige, ja farblose Wiedergaben in kleinerem Maßstabe eine gewisse Aussagekraft. Gefährlich bleiben sie immer. Sicherlich ist das Rembrandthafte nicht so stark, wie es in vielen Wiedergaben der Anschein glauben machen möchte. Es sind auch mehr Einzelheiten gegeben, als man zuerst vermutet. Es genügte hier, das Auferstehungsbild jenem des Hohenfurther Meisters entgegenzustellen (Abb. 17—18). Die leuchtenden Vögel auf dem schummrigen Hintergrunde, die nur am Original mitsprechen, sind in altertümlich vergrößerndem Maßstabe gemalt, das Bild ist mehrstimmig, die Landschaft singt als wesentlich mit. Es bleibt als wichtigste Tat eine Vereinheitlichung des Bildraumes und des Bildgeschehens, die alle alten Schranken niedergeworfen zu haben scheint. Hier ist kein „Mittelalter“ mehr, die Überwindung des strophischen Sehens ist vollendet. Wo der Hohenfurther in erzählerischem Entlang von links nach rechts eine Folge von Handlungen rhythmisch ablesen läßt, da ist beim Wittingauer das Dramatische wie in einem traumhaften Dauerzustande verewigt. Er scheidet ein Stück Zeit aus und ersetzt das Ausgeschiedene durch die Verdichtung des Räumlichen. Dadurch erweist sich seine Form — und mit ihr die Farbe — durchaus als Diener der Sagekraft. Nicht der Hohenfurther nämlich, sondern erst der Wittingauer vermittelt die Auferstehung als ein ganz echtes *Wunder!* Er hat etwas *geschaut*. Aus Handlung wird ihm Ereignis. Darum kann er uns nicht ablesen lassen, darum läßt er uns verweilen, darum gibt er kein Entlang, sondern ein Hinein. Die Achse des Sehens hat sich im rechten Winkel gedreht. Daß man dies mathematisch feststellen kann, beleuchtet aber einen *seelischen Vorgang*. Christus steht auf dem Sarkophage, und dieser ist geschlossen, die Siegel kleben daran. Erst damit ist das Wunder sichtbar, das der aufgeklappte Deckel verschweigen würde. Der Göttliche verharrt in stillster Haltung, seine Hand lehrt und segnet zugleich. Sie drückt einen ewigkeitsgültigen Zustand aus. Seine Gestalt bedarf nicht des „interessant“ bewegten Umrisses. Wenn man nur ihre äußeren Grenzen zeichnen würde, so wäre weniger gesagt, als bei einer Gestalt des Hohenfurthers. Daß Chri-

stus aufgetaucht verharrt, in dem Zauber des tiefen Mantelrots eingeschlossen, das konnte nur der echte *Maler* darstellen. Es ist ein neues Zeitalter, das hier spricht, das ältere Vierzehnte hätte sich so nicht ausdrücken können. Die Vereinheitlichung, das Ganzheitsgefühl war Voraussetzung. Das Wunder, das sich uns enthüllt, ist Zustand, die Erzählung des Hohenfurthers war Handlung. Der Hohenfurther rhythmisierte nach Zeitpunkten, der Wittingauer stellt uns nicht nur durch seine Farbe jenseits aller Abfolge: aus Nacheinander wird Ineinander. Die Fläche des gotisch-zeichnerischen Malers ist immer noch der Buchseite verwandt; der Tiefraum erst saugt ganz das Auge in sich. Statt zu lesen, sehen wir. Daß der Tiefraum „richtig“ konstruiert sei, ist dafür nicht nötig — aber er muß *wirksam* sein. Er ist es bei dem nordischen Maler durch Luft, Farbe, Licht, Schatten, Atmosphäre. Die Welt der Schatten hatte beim Hohenfurther den Gestalten nach durchaus gedient, sie hatte sie *modelliert*. Hier ist sie *vor* ihnen da, hier ist sie übergestaltlich.

Dabei ist das Gestaltliche selber zarter als bei Theoderich. Auch dies ist zeitbedingt. Darin kündigt sich das Kommende, die „höflichere“, feinfühligere Art der Kunst um 1400 an. Es ist ein leiser Schimmer wiederkehrender Gotik in den Körperverhältnissen zu spüren. Wo, wie auf der Rückseite der Auferstehung oder des Ölbergs, nur gereimte Gestalten gegeben werden konnten, wo also das einheitliche Raumbild noch weniger sprach, ist dies deutlich zu spüren. Die weiblichen Heiligen wirken schon fast als Zeitgenossen der Gestalten des Konrad von Soest.

Sagen wir uns, daß der Wenzel von Radez und die schönsten Leistungen des Wittingauers einer Zeit angehören. Welche Stellung nimmt die deutsche Kunst allein in dieser einen Landschaft, vielleicht sogar diesem einen Orte Prag ein! — Es kommt noch ein Drittes hinzu, ein Werk, das abermals ohne jeden Schulzusammenhang mit der Parlerwerkstatt oder gar dem Stile des Wittingauers dennoch in gleichartiger Atmosphäre sich durch seine Werthöhe beiden benachbart, ein Werk der Bronzeplastik, der etwas unterlebensgroße Georg des Burghofes auf dem Hradschin, ein freiplastisches Monument (Abb. 23). Nicht alles an ihm ist aufgeklärt. Daß er nicht unangetastet überliefert ist, unterliegt keinem Zweifel. Wie weit er als echtes Zeugnis gelten darf, darüber ist die Forschung noch nicht zur abschließenden Einigung gekommen. Welches Volk sich der Leistung rühmen darf, darüber herrscht noch Streit. Welche Nationen überhaupt daran unmittelbaren Anteil nehmen, ist bezeichnend. Eine alte Inschrift nannte die Brüder Martin und Georg von Klausenburg als Künstler, dazu die Jahreszahl 1373. Das ist die Zeit Karls IV., die Zeit der Parlerwerkstatt. Klausenburg liegt

in Siebenbürgen, das ebenso unzweifelhaft seit vielen Jahrhunderten zu Ungarn gehört hat, wie es seit 800 Jahren ein ausgesprochenes Siedlungsgebiet der Deutschen gewesen, durch sie bebaut, durch sie in hohe Kultur gehoben und durch sie in zahllosen Kämpfen für das Deutschtum ebenso wie für das Abendländische behauptet worden ist. Um das Werk kümmern sich heute mit vollem Rechte die Tschechen, in deren Hauptstadt es steht, die Ungarn, zu deren geschichtlichem Besitze die Heimat der Künstler gehört, die Rumänen, die die Hand auf Siebenbürgen gelegt — und schließlich noch die Deutschen, die es geschaffen haben. Aber auch die Franzosen dürfen sich hier näher angesprochen fühlen. Denn die Anjou waren es, die den Reichtum der siebenbürgischen Erzlager entdeckt und seine Auswertung gefördert haben. Sie nun wieder kamen aus Neapel nach Ungarn. Die Italiener hätten nicht nur darum ein Recht zu gesteigerter Anteilnahme, sie hätten es auch darum, weil hinter der Gestaltung dieser einzigartigen Gruppe ohne Zweifel italienische Gedanken stehen. In deren Hintergrunde wieder steht Byzanz und in dessen Hintergrunde die echte Antike! Bemüht haben sich um die Erkenntnis des Werkes bisher Deutsche, Tschechen, Ungarn, Rumänen. Die Forschung ist noch immer im Flusse. Eines sieht man schon aus diesen kurzen Feststellungen: ein sehr weiter Horizont tut sich auf, und dies soll anerkannt werden. Man muß beim Prager Georg zeitlich und räumlich weiter ausblicken als bei den Parlern oder dem Wittingauer. Wir halten uns für berechtigt, die Hauptzüge dieser großartigen Gruppe als echte Zeugnisse des späten 14. Jahrhunderts anzusehen, und wir halten uns für berechtigt, in ihr ein deutsches Werk auf besonders weit ausgespannter allgemein-europäischer Grundlage zu erkennen. Wir möchten dabei vor allem mit unseren ungarischen Freunden auf gutem Wege auskommen. Die besondere geschichtliche Lage dieses Nachbarvolkes hat es mit sich gebracht, daß es in seinem Staate nie allein leben konnte. Ungarische Kunstgeschichte kann man, wie auch das soeben erschienene Werk von Anton Hekler anerkennt, nur als *ungarländische* darstellen, und in dieser ist der deutsche Beitrag außerordentlich stark. Es ist unmöglich, sich auf das Magyarische zu beschränken. Der besonnene Ungar gibt nicht nur die Möglichkeit, sondern sogar die höchste Wahrscheinlichkeit zu, daß die beiden Klausenburger deutsch als Muttersprache gesprochen haben — uns ist dies selbstverständlich wie jedem Siebenbürger Sachsen, für uns ist schon die Schreibform „Clussenberch“ beweiskräftig. Zugleich wird ein Ungar die Künstler als Ungarländer ansehen, und es liegt nun einmal in seiner Übung, sie dann auch „Kolosvari“ zu nennen. Die deutsche Geschichtsschreibung der abendländischen Kunst wird für die besondere Lage des Un-

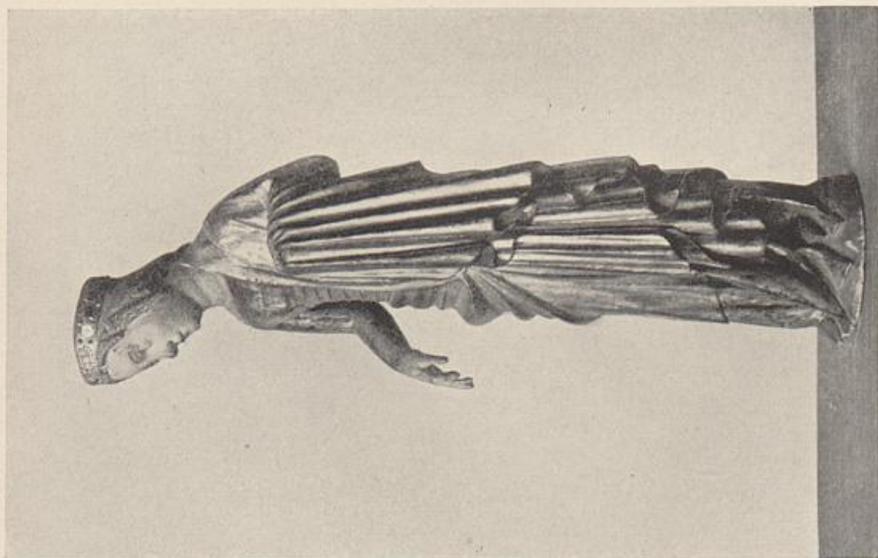
gartumes Verständnis zu zeigen haben. Da aber — im Gegensatz zu der Lage, in der vor dem gemeinsamen Kriegsunglücke Ungarn war — das deutsche Volk das einzige mit echten europäischen Kolonien ist, da es bei ohnehin stets schwankenden äußeren Staatsgrenzen schon seit dem frühen Mittelalter immer weit über seine äußeren Schranken hinausgeströmt ist, und dieses namentlich nach Osten, so muß seine Geschichtsauffassung die Hand legen auf das, was er selber außerhalb seiner Grenzen geschaffen hat. Das ist nicht ein Recht, auf das man auch verzichten könnte, sondern es ist einfache Pflicht, wenn Wissenschaft Suche nach der Wahrheit ist. Es ist begreiflich, daß Engländer und Franzosen die Raum- und Geschichtslage der Deutschen nicht verstehen. Sie kennen aus eigener Erfahrung nichts Ähnliches. Namentlich die sehr regsame französische Kulturpropaganda begrüßt im übrigen jede staatliche Grenze, und sei sie noch so gewaltsam und geschichtlich grundlos, als Gelegenheit, etwas aus dem Leibe des großen Nachbarn herauszuschneiden. (Das ist gelegentlich schon bis zur Erfindung einer „österreichischen Nation“ gegangen!) Wir aber haben unsere eigenen Erfahrungen. Wir haben es erlebt, daß die gleichen, nach Stil und genauester archivalischer Beurkundung unzweifelhaft deutschen Werke, an denen die Zips so reich ist, in ungarischen Büchern als ungarisch, nach dem politischen Besitzwechsel aber in tschechischen als tschechisch veröffentlicht wurden. Diese Möglichkeit lag ausschließlich darin, daß sie keines von beiden sind, sondern deutsch.

Der Prager Georg ist aber auch in seiner Geschichtslage bezweifelt worden: er könne nicht aus dem 14. Jahrhundert stammen. Dies läßt sich für die Gesamtform bestimmt widerlegen (daß manches Einzelne geändert ist, bleibt unbestreitbar). Die völlige Andersartigkeit des Bamberger Reiters kann kein Einwand sein. Wer, wie unsere Betrachtung es versucht, sich von verabredeten Stilnamen nicht blenden läßt, wer diese, wenn überhaupt, so in möglichst enger Begrenzung nimmt, wer die verschiedenen Weltwenden des Formgeföhles zwischen der Stauferzeit und der Zeit Karls IV. gesehen hat, der muß ja geschichtlich geradezu *verlangen*, daß ein um 1373 vollendetes Werk gänzlich anders aussehe als ein um 1240 entstandenes! So aber ist es. Wenn so gänzlich verschiedene Zeiten für manche Menschen durch das eine *Wort* Gotik überdeckt werden, so beweist das bloß, wie gefährlich Stilnamen für geschichtliches Denken sein können. Die Geschichte des plastisch geformten Reiters erwies das staufische Deutschland — darin allen Nachbarn voraus! — auf dem Wege zum Reitermonument. Der Magdeburger Reiter ist auf diesem Wege weitergeschritten als der Bamberger. Beide eint der Ausdruck erhabener Geschlossenheit bei innerlicher

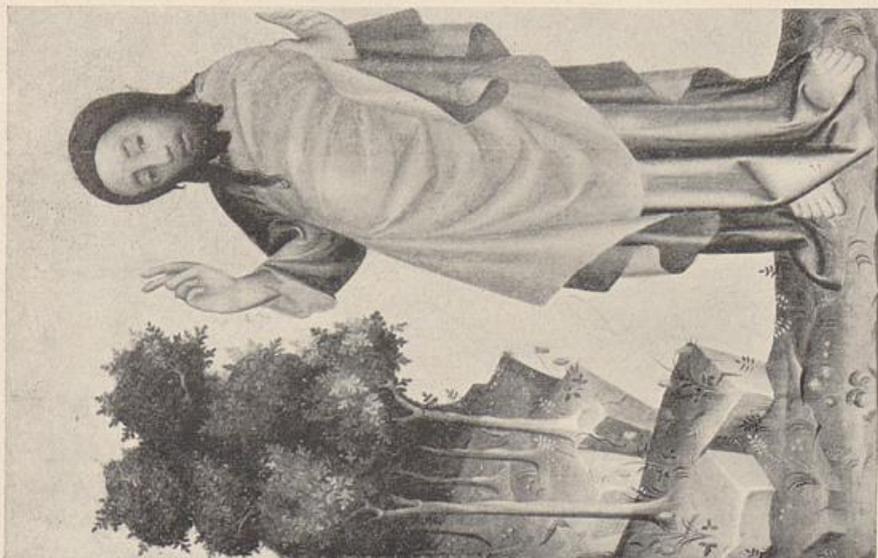
Gespanntheit. Es wäre durchaus unstaufisch gewesen, den vollplastischen Reiter in Bewegung hinzustellen. Es gehörte zum 14. Jahrhundert, gerade dieses zu tun. Die Dome von Straßburg und Regensburg zeigten bewegte Reiter in der Bauplastik. Das Straßburger Münster krönte an der Westfassade die Reiterstatue Rudolfs von Habsburg. In Regensburg stehen heute noch an der inneren Westwand (etwa aus der Zeit um 1360) ein Martin und ein Georg (dies letztere ist wenigstens die wahrscheinliche Bezeichnung). Es sind die beiden Reiterheiligen, deren Namen der Maler Nicolaus von Klausenburg (der für die Anjou gearbeitet haben wird) seinen beiden Söhnen verlieh. Uns scheint dies mehr als eine Zufälligkeit auszudrücken, denn wir werden noch von einem zweiten, größeren, nun einem ganz echten Reiter-Denkmal der gleichen Künstler hören dürfen. Wie sich das spätere Vierzehnte vom Staufischen grundsätzlich unterscheidet, dafür können wir heute, was den Martin angeht, das neuentdeckte Bassenheimer Relief heranziehen. Der Regensburger Georg (oder Mauritius?) setzt unzweifelhaft ganz unmittelbar den Bamberger Reiter voraus. Es stehen also zwei berühmte Großmeister, es stehen heute der große Bamberger und der große Naumburger da, um die staufische Klassik zu beleuchten. Die Regensburger Figuren aber widerlegen zum mindesten die frühere Annahme vom „Stillstande“ des 14. Jahrhunderts. Gewiß, das Erhabene, das Beherrschende des Menschen, die innerlich gespannte Ruhe, das Klassische ist untergegangen, das Monopol der Gestalt ist im Erlöschen — doch schon dies ist ein *Vorgang*, kein „Stillstand“. Für das Verlorene ist Neues, ist Bewegung und verborgene Landschaftlichkeit gesetzt, ein Raum, ein Außerhalb, das die Bewegung trägt. Auch aus Basel kennen wir die beiden Reiterheiligen in neuen, nun auch maßstäblich großen Prägungen. Da *stürmt* sogar der Georg an der Fassade entlang mit sehr langer Lanze auf den kleinen Drachen los. Während der Regensburger in seiner volksliedhaften Verkleinerung mit dem Pferde sich verschmilzt, bei ihm also mit der Abwandlung des Bamberger Reiters die Abwandlung des Monumentalen zum Gruppenhaften das Entscheidende ist, so ist in Basel eine grundsätzlich neue Aufgabe gestellt: der stürmisch bewegte Reiter in kämpferischer Haltung und Handlung als Werk der Bauplastik in Stein! Die allgemeine Umwandlung, die sich hier bezeugt, ist auch für das Prager Werk Voraussetzung. Dieses erstaunt uns freilich, im Gegensatze zu dem Basler, durch eine besonders ungotische, prachtvoll pralle Plastizität namentlich des Pferdekörpers. Es zeigt aber ebenso deutliche Züge der Zugehörigkeit zu der uns vertrauten deutschen Kunst jener Tage. Es gibt eine plastische Landschaft. Deren Felsenstücke sind immer noch mit denen des Hohen-

further Meisters verwandt: sie haben die prismatische Zerspaltung, die wir auch dort fanden. Auch hat die Reiterfigur große Verwandtschaft mit bekanntesten Gestalten des späteren Vierzehnten. Sie ist, wenigstens in ihren Grundzügen, nicht denkbar als Erneuerung des späteren 16. Jahrhunderts. Eine solche schien durch die Nachricht von Zerstörungen bei einem Turniere nahegelegt; aber der erhaltene Georg fügt sich mühelos den Gestalten der Parlerzeit ein; er ist nur um ein weniges höfischer. Der kleinkünstlerisch goldschmiedehafte Zug, der schon früher bemerkt worden ist, kann uns bei einem siebenbürgischen Metallwerke schon gar nicht erstaunen. Die deutschen Goldschmiede dieser unserer stärksten östlichen Kolonie haben zum bekannten Ruhme der ungarländischen Zierkunst auch noch in späteren Zeiten außerordentlich viel beigetragen. Sie haben dies besonders deutlich gerade in der Zeit getan, die uns beschäftigt. Bis tief nach dem echten Rumänien hinein, bis zu den Beigaben im Grabe des Radu Voda Negru, des wallachischen Nationalhelden, in Cortea de Arges (gegen 1370) lassen sich ihre schönen Ringe mit deutschen Inschriften wie „Hilf goth“ verfolgen. „Hilf Gott“ aber ist nicht nur einwandfrei deutsch; es ist sogar der alte Erkennungsruf der siebenbürgischen Sachsen, und es findet sich als Aufschrift auch auf ihren späteren Werken, wie wir solche u. a. in Gran (Estergom) innerhalb des wunderbar reichen Domschatzes finden können. Bewegtheit und kleinmeisterliche Feinheit widersprechen weder dem zeitlichen Ansatz noch der stammlichen Herkunft, die durch die altüberlieferte Inschrift von 1373 bezeugt sind. Aber die rundlich pralle Gestaltung des Pferdes muß in Erstaunen setzen. Sie weist nach dem Süden. Die Klausenburger müssen Darstellungen gekannt haben, wie wir sie von Wandmalereien Simone Martinis kennen. Malereien! — das ist entscheidend. Nicht nur hat sich die Kleinkunst im Maßstäblichen gehoben, — die Flächenkunst hat sich ins Freie hinausgerundet. Es gibt unter den Vorformen des Prager Werkes nichts Ähnlicheres als eine von Béla Lázár veröffentlichte Miniatur aus einem Neapler Codex, der für Robert von Anjou vor 1343 geschrieben worden ist. Rein theoretisch wäre es nicht einmal ausgeschlossen, daß der malende Vater der beiden Plastiker der Künstler dieser Miniatur gewesen.

Die wichtigsten Allgemeinbedingungen für die Prager Gruppe mögen genannt sein. Es ergibt sich ein deutsches Werk vor europäischem Horizonte, von Siebenbürgern geleistet, die fern dem Mutterlande in den starken Eigenbedingungen ihres deutschen Volkstumes, auf ihrem eigenen kolonialen Boden unter dem Schutze des ungarischen Staates sich geschult hatten, erfüllt von der damals aufgeblühten Kunst der deutschen Goldschmiede, auf



28. Cäcilie vom Petri-Altare Meister Bertrams.
Hamburg, Kunsthalle



29. Meister Bertram, Erschaffung der Pflanzen
vom Petri-Altare. Hamburg, Kunsthalle



30. Kreuzigung
Altarflügel aus der Münchener Augustiner-Kirche, National-Museum, München



31. Erweckung der Drusiana
National-Museum, München

Grund der damals durch die Anjou erschlossenen Metallbergwerke; es ergibt sich ihre Schulung an Malerei, und zwar an südlicher. Es ergibt sich zugleich eine erstaunliche Fähigkeit, Bewegungsformen aus dem Flächenhaften in das Rundplastische, solche des kleinen Maßstabes in den großen zu übertragen. Es ergibt sich zugleich, daß diese beiden Künstler großen Ruhm genossen haben müssen; sonst hätte man nicht sie, zum mindesten ihr Werk, in das Prag Karls IV. geholt. Es ergibt sich an einem neuen Beispiele, daß im 14. Jahrhundert der Grund für das gelegt worden ist, was wir im engeren Sinne „altdeutsche Kunst“ nennen. Nicht von dem Bamberger, sondern von dem Prager Reiter her ist eine Entwicklung zu verstehen, die uns und den Schweden die herrliche Stockholmer Georgsgruppe des Bernt Notke schenken konnte. Das ist der großgestaltete Erfolg des *Reiters in Bewegung*, den das Staufische noch nicht hatte zulassen dürfen: „die Handlung an Stelle des Zustandes, die Bewegung an Stelle der Ruhe, die Szene an Stelle der Repräsentation, die Landschaft an Stelle der Grundplatte, das Malerische an Stelle des Architektonischen, die Bedingtheit an Stelle der Geschlossenheit und zuletzt: die freie Kunst an Stelle der Hüttenkunst.“

Die Geschichte der abendländischen Kunst aber, vorab die ungarische und die deutsche, hat an diesem Punkte noch einen schweren Verlust zu vermerken. Unsere Künstler haben nämlich um 1390 ein gewaltiges Reiterstandbild aus Bronze aufgestellt, das des Ladislaus in Groß-Wardein. Es ist zerstört. Eine winzige Nachzeichnung aus dem 16. Jahrhundert lehrt uns immerhin, daß damit ein ausgesprochenes *Reiterdenkmal* geschaffen war! Sie lehrt auch, daß es sich, wie vom Prager Georg durch die Ruhe, so vom Magdeburger Kaiser durch die Bewegung unterschieden hat. Das Pferd war in leise vorwärts ziehendem Gange dargestellt, beide linken Beine hochgehoben. Der römische Marc Aurel, den die Auslegung als Konstantin über die Zerstörungen durch das Christentum hinweggerettet hat, mag dahinter gestanden haben. Noch immer fehlt ein reichliches Halbjahrhundert bis zum Gattamelata Donatellos! Sieht man aber in der Geschichte einen Sinn, sieht man ein, daß „Folgen“ nur entstehen können, wenn Verursachendes da war — welches Volk hätte denn so viel Aussicht gehabt, früher als die anderen zum Reiterdenkmal zu gelangen, als dasjenige, das in der klassischen Zeit des 13. Jahrhunderts die Reiter von Bamberg und Magdeburg geschaffen hatte? In das übliche Bild von deutscher Kunst geht ein solcher deutlicher Vorsprung vor den Nachbarn und namentlich den südlichen gewiß nicht ein: nur ein Beweis mehr, daß dieses übliche Bild falsch ist. In jenes dagegen, das sich vor diesen Betrachtungen immer mehr

auftut, paßt es vorzüglich. Keineswegs wird ein folgerichtiges oder gar schulbildendes Führertum der Deutschen und ihrer bildenden Kunst für Europa behauptet (so etwa, wie es die Geschichte der späteren Musik sehr nachdrücklich beweisen könnte); wohl aber rechnet dieses Geschichtsbild gerade bei der deutschen Kunst mit dem Unerwarteten, auch mit dem folgenlos Überraschenden, mit einer Freiheit von „Modernität“ auch in dem Sinne, daß den Anderen zuweilen vorgegriffen wird.

Denken wir an Prag zurück. Wie spiegelt sich in der kunstgeschichtlichen Stellung der böhmischen Hauptstadt die verwickelte Lage alles Deutschen, jenes schwer Begreiflichen, das (nach Nietzsche) „der Definition entschlüpft und schon darum die Verzweiflung der Franzosen ist“! Ein in Frankreich erzogener Fürst aus altem westdeutschen Hochadel, der Enkel eines Kaisers und deutschen Königs, ein Humanist zugleich, der die Geschichte der eigenen Jugend auf lateinisch verfassen konnte, der mit dem Italien des Petrarca in geistiger Beziehung steht, ein modern gesonnener Landesherrscher als Kaiser unseres Reiches und als König von Böhmen, Karl IV., ruft auf slawischem Boden — der unter einer entscheidend ihn überdeckenden Schicht von deutscher Bürgerkultur schon unterirdisch grollt — eine kurze, aber erstaunliche Blüte hervor. Er nimmt die Kräfte des deutschen Bürgertumes, seine alte große künstlerische Gestaltungsgabe und Schulung, für höfische Aufgaben aller Art in Anspruch. Er läßt bauen, malen, meißeln zu seinem Ruhme und offenbar auch zur Beschwichtigung seiner Seelängste. Prachthandschriften von italienischer Prägung und burgundischem Luxus entstehen in seiner Umgebung. Er läßt zu den Angehörigen der Prager Zünfte Auswärtige hinzukommen, zum mindesten fremde Werke, wie den Altar des Tommaso da Modena. Er läßt sie auch aus Westdeutschland kommen (Nicolaus Wurbmser von Straßburg). Er nimmt die stärkste Baumeisterfamilie des damaligen Süddeutschland in seine Dienste und mit ihr das Höchste an deutscher Bauplastik jener Zeit. Die rheinisch-schwäbische Familie entwickelt die monumentale Plastik Schwabens auf dem fremden Boden in folgerichtiger Steigerung weiter und schafft das Überraschendste der europäischen Bildniskunst von damals. Der deutsch-pragerische Theoderich wirkt neben den Parlern in volksmäßig ähnlichem Geiste, aber auch der große Wittingauer könnte in Prag ansässig gewesen sein. Seine Leistung steht als eine mindestens gleich starke Überraschung neben den letzten Ergebnissen der Triforienplastik. Und zu alledem lieferten nun noch sechs Jahre vor des Kaisers Tode zwei Brüder aus der fern abgelegenen deutschen Kolonie jenseits der ungarischen Steppen das glänzendste freiplastische Werk eines Reiters in Bronze auf Grund völkischer Entwicklung, heimischer

Goldschmiedekunst und einer weitausgreifenden Kenntnis südeuropäischer, namentlich italienischer Leistungen der Malerei!

Die Bilder des Wittingauers, die besten Büsten des Triforiums und der Prager Georg, sie alle steigern Überkommenes in plötzlicher Wendung, sie alle weisen allgemein in die Zukunft, aber sie alle sind auch an ihrer Stelle ein vorläufiges Ende. Sie machen nicht Schule, sie treten auf einsame Höhen, wohin keiner folgen kann. Sie sind Spitze und Gipfel. Sie sind deutsche Kunst, aber wir haben sie außerhalb unserer Grenzen aufzusuchen. Es mußte in den einzigartigen Bedingungen von Karls IV. Mäcenatentume liegen, es mußte durch eine nur in Deutschland verständliche Begegnung verschiedenartigster Möglichkeiten sich ergeben, daß dies alles zustande kam.

Es gehen nun auch viele Madonnen-, namentlich sogenannte „böhmische Gnadenbilder“ auf jene Zeit zurück; und nicht nur auf jene Zeit, sondern immer noch, wie es scheint, auf die inneren Anliegen und die fördernde Macht Karls IV. und seines betonten Marienkultus. Die eigentlichen Gnadenbilder haben sich sehr weit verbreitet; manche sind auch besonders häufig in späterer Zeit, namentlich im Barock unter jesuitischem Einfluß, neu hergestellt und in gewissem Sinne „gefälscht“ worden. Die einzelnen Beispiele, die man antrifft, sind also stets mit Vorsicht anzusehen. Die Typen sind nicht gleichförmig, mehrere stehen neben- und nacheinander, und nach den verschiedensten Richtungen strecken sich ihre Fühler aus. Das Halbfigurenbild der Brüxer Kapuzinerkirche greift sehr unverkennbar auf Byzantinisches zurück, und auch in Tafeln der Kirche von Königsaal und der Prager Galerie ist, bei leichter gemeinsamer Veränderung, diese Abhängigkeit spürbar. Neues regt sich im Gnadenbilde des Prager Strahowklosters: eine reichere Schrägbewegung des Kinderkörpers, in der sich die rein kultbildhafte Starre bereits ein wenig löst. Darauf konnte gelegentlich sogar die Kunst des mittleren 15. Jahrhunderts zurückgreifen (Jakob Kaschauer!). Die genannten Typen gehören dem 14. Jahrhundert an, sind aber nicht eigentlich gotisch zu nennen; sie sind es *noch* nicht! Gotisch aber, und zwar deutlich im Sinne des Hohenfurther Meisters, ist eine Sitzmadonna des Görlitzer Museums (kein eigentliches Gnadenbild). Die „Regenmadonna“ von St. Peter und Paul auf dem Wyschehrad (Prag), eine „Madonna del latte“, steht sicher unter stärkster Beeindruckung durch Italien. Sie verbindet gotische Biagsamkeit mit einer weicheren Fülle. Sollte sie wirklich etwas mit dem späteren Hohenfurther Meister zu tun haben, so müßte man für diesen schon eine Annäherung an den Theoderich-Stil annehmen. Erst mit den beiden Typen, die wir nach ihren bekanntesten Vertretern den Prag-Goldenkroner und den Hohenfurth-Breslauer nennen,

stehen wir zweifelsfrei in der Welt der Parlerzeit. Erst in ihnen ist eine wesentliche Seite der neuen Wandlung deutlich: das kultisch Ferne wird durch Vergegenwärtigung näher gerückt. Wohl soll angebetet werden, wohl mag das Bild selbst wie seine Figuren noch durch Edelsteinglanz in das magisch Kostbare und Ungewöhnliche enthoben sein — das Entscheidende ist, daß die Mütterlichkeit der Jungfrau, die innige Verbindung zwischen Mutter und Kind, jetzt erlebt wird, daß die Anbeter zugelassene *Anschauer* werden. Wir haben in beiden Fällen nicht mehr die erste Fassung vor uns. Diese wird untergegangen sein. Bei Werken solcher Art ist es immer sicherer, das meist zufällig Erhaltene nicht wie eine gesicherte Reihe, sondern als Ausstrahlung eines unbekanntem Dritten anzusehen. Die Aussage über die Verwandlung des kultisch Fernen in das menschlich Nahe ist es in erster Linie, die unsere Betrachtung angeht. Der Typus Breslau-Hohenfurth fordert, im Gegensatze zu dem anderen, stets einen reich bemalten, figürlich ausgestatteten Rahmen, der also zum Bilde gehört. Beide teilen jedoch die Abgrenzung der Gestalt als nur halbe Figur. Vielleicht darf darin etwas gesehen werden, das der Bevorzugung der Büste durch die Richtung der Parler verwandt war. Auch wenn man über die untere Rahmengrenze hinaus sich solche Figuren zu Ende denken wollte — man verließ doch das *Bild*, das gegeben wird. Wo der Rahmen einsetzt, ist es nun einmal zu Ende. Die Halbierung bedeutet, selbst wenn sie eine schlankere Figur durchschneidet, ein Bekenntnis zu untergesetzteren Verhältnissen. Es herrscht jenes Gefühl für untergesetzte Verhältnisse vor, das wir von Gmünd und Augsburg nach Prag oder Regensburg weiter getragen sahen, getragen auch durch die kurzbeinigen Ganzfiguren der Bauplastik. Der Typus Breslau-Hohenfurth mag dem Wittingauer Meister nicht ganz ferne gestanden sein (namentlich die Gestalten auf den Rahmen könnten den Eindruck nahelegen), der Prag-Goldenkroner könnte dagegen ursprünglich dem Hohenfurther Meister sehr gelegen haben, also der ältere gewesen sein. Die schönsten Auswirkungen finden beide Typen erst nahe an 1400, sie finden sie in der *Plastik!* Auf die Ganzgestalt der Muttergottes übertragen, haben sie den berühmten Typus der „Schönen Madonnen“ des Südostens mit ausprägen helfen. Von diesen späteren Prägungen aus wird man sagen können, daß die geschmeidige Schlankheit der Madonna auf dem Prager Bilde, mit dem auffallend zart-feinen Köpfchen, schon etwas höfischer ist, daß sie um einen kleinen Grad deutlicher den Wünschen einer neuen Zeit nach mädchenhaft zarter Holdheit entspricht. Diese Hinneigung zu einer leisen Wiederaufnahme gotischer Schmiegsamkeit konnten wir bei den Einzelgestalten des Wittingauers feststellen. Wir sind der Kunst um 1400 nahegerückt. Ehe

wir diese betrachten dürfen, haben wir nach den anderen Schauplätzen zu fragen. Sie liefern durchweg in ihrer eigenen Stammsprache ein wesentlich gleichlautendes Zeugnis.

Österreich

Zwei sind es, die durch natürliche Lage und geschichtliche Verbindung dem Böhmen Karls IV. besonders nahe liegen: das östliche Franken und Österreich (außer der Mark Brandenburg). Es sind unmittelbare Nachbarländer, und zu beiden bestehen enge Beziehungen. Diese sind nur verschiedener Art. Im östlichen Franken liegt Nürnberg, das neben Prag die Lieblingsstadt des Kaisers war. In Österreich aber liegt *Wien*, und von dort her schaute Karls Schwiegersohn Rudolf IV. mit nicht immer liebevollen, aber um so aufmerksameren Blicken nach der damaligen Reichshauptstadt aus, die später durch sein eigenes, des Habsburgers Geschlecht erst entthront, dann gelegentlich selber wieder erhoben werden sollte. In Nürnberg finden wir ein freiwilliges Entgegenkommen (bei Wahrung eigenen Wesens), in Wien den mehr unfreiwilligen, doch ebenso wirksamen Anschluß des Wettbewerbes. In beiden Fällen muß die parlerische Kunst Hauptträger der Verbindung gewesen sein.

Das Drama zwischen Habsburg und Böhmen, zwischen Wien und Prag, hat begonnen, als Ottokar von Böhmen im Jahre 1278 durch Rudolf von Habsburg auf dem Marchfelde besiegt wurde. Der Gefallene, dessen Leichenzug der deutsche Sieger vor dem Riesentore von St. Stephan erwartete, war jener Přemyslode, dem Peter Parler 100 Jahre später sein Meisterwerk widmen durfte! Das Drama Wien und Prag aber ist noch heute nicht zu Ende: die Spannung zwischen beiden Städten, das andauernde Sich-Vergleichen und der Wettbewerb der Bedeutung, das bildet heute noch, namentlich bei den Tschechen, den Gegenstand erregter Gespräche. Wien hat in der Zeit, die wir betrachten, die ungebrochene und unwidersprechliche Zugehörigkeit zum Deutschtum bis in die letzten Volksschichten hinab für sich voraus. Die Überfremdung, die besonders nach der Zerschlagung der Monarchie erschreckenden Umfang angenommen hat (namentlich durch die Tschechen), gab es damals nicht. Die seit Karl dem Großen dem Deutschen Reiche und in anschließender Arbeit restlos dem deutschen Volkstum gewonnene Ostmark hatte eine rege deutsche Kleinstadt — nach heutigen Maßstäben — als Regierungssitz. Hier, ebenso in St. Florian und Klosterneuburg, hatte im frühen 14. Jahrhundert eine Kunst geblüht, mit der sich im gleichzeitigen Böhmen nichts hätte messen können. Hier war in einer