



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Westdeutschland

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

verhältnisse, die aus der eigentlichen Gotik des 14. Jahrhunderts herüberkommen (oder hier wieder erwachen?). Merkwürdig ist, daß die stark zeichnerische Formengebung in atmosphärische Dämmerung, in tonige Farbenwelt getaucht ist. Von Landschaft zu Landschaft spürt man jedesmal neue Bedingungen, jede Stadt hat ihren eigenen Geist; aber alle arbeiten an dem einen gleichen Ziele, das wir als Aufstieg des Bürgerlichen und des Malerischen in Einem immer deutlicher vor uns sehen.

Westdeutschland

Wir blicken nun in weitere Räume aus. Die soeben erwähnten Erfurter Bilder und noch mehr die beiden untereinander so verschiedenen Severi-Meister stellen in ihrer Gegensätzlichkeit eine eigentlich selbstverständliche Scheidung grundsätzlicher Möglichkeiten dar. Ein hieratischer Zug, der zu strophischer Gestaltenreihung führen kann, und ein Zug ins Lebendige, der vergegenwärtigend sich in das Szenische hinauswirkt, sind von früh an im Menschen überhaupt angelegt. In einem Zeitalter aber, in dem eine Ablösung des Architektonischen durch das Malerische erfolgt, wird Gestaltenreihung leicht als „älter“, szenisches Leben leicht als „jünger“ vermerkt werden auch bei gleichzeitigem Auftreten und sogar dann vielleicht, wenn das „Ältere“ die jüngeren Einzelformen zeigt. Sicher ist, daß beide Möglichkeiten in der Zeit einander folgen können. Nebeneinander kommen zwei Richtungen vor, aber die eine kommt aus der Fassade (der Kirche oder auch des Lettners), kommt aus älterer Vergangenheit, die andere strebt in das eigentliche Bild: ihr gehört die Zukunft.

Am Mittelrheine dürfen wir für diese Zeit durchaus die Malerei in den Vordergrund stellen. Wieder wird man an den verschiedenen Ortsbedingungen nicht vorbeigehen. Aufwachsende Bürgerstädte wie Frankfurt, wohl auch Friedberg, stehen absinkenden Fürstenstädten wie Marburg gegenüber. Wo das geistliche Fürstentum vorherrscht, hat es vor allem auf die Handschriften-Malerei gewirkt. Die Rolle, die einst Balduin von Trier, ein Lützelburger, gespielt hatte, ist nun dem Kuno von Falkenstein zugefallen, aber selbst die für ihn geschriebenen Miniaturen stehen dem Bürgergeiste nicht völlig fern. Sein Bildnis in dem Evangelistar des Trierer Domschatzes, das der Erzbischof für sich schreiben ließ, hat eine unverkennbare Verwandtschaft mit dem Elektensiegel des Würzburger Albert von Hohenlohe, überhaupt mit Siegeln um 1350. Ein altertümlich starrer Typus, den der gotisch geschwungene des zweiten Jahrhundertviertels verdrängt hatte, ist mit einer neuen Begründung — nun als Einspruch gegen den gotischen

Schwung — wiedergekehrt. Er wirkt jetzt weniger starr als gefestigt und damit lebendig. Der breite, feiste Kopf mit dem kurzgeschnittenen Haar- kranz entspricht diesmal einer überlieferten Beschreibung des wirklichen Aussehens. Der Limburger Chronist hat es ähnlich geschildert, er hat auch die kleine stumpfe Nase hervorgehoben. An sich sind wir nicht ohne weiteres berechtigt, auch in Bildnissen nach der Jahrhundertmitte schon ohne weiteres Absicht auf persönliche Ähnlichkeit vorzusetzen. In diesem Falle kann sie gemeint sein; es ist aber doch wichtiger, daß dieses Gesicht dem des Würzburger Hohenlohe-Grabmales grundsätzlich verwandt ist. Einer gotischen Darstellung hätte sich dieser Typus entzogen, jetzt kam er einer allgemeinen Neigung entgegen und war so — ähnlich dem Kopfe Karls IV. — ein Einzelgesicht, das zugleich als Zeitgesicht verstanden werden kann. In seiner mächtigen Breite sagt es nichts anderes aus als die Wandlung in der Behandlung der Faltengabel oder der Bauchgegend.

Wir suchen die Zeugnisse der bürgerlich-kirchlichen Kunst auf. Das Fortschreiten des Umblickes berechtigt dabei zu immer weitherzigerer Auslese. Wir wissen, daß am Mittelrhein wie anderwärts verschiedene Möglichkeiten nebeneinanderstehen, und wir haben sie doch nur als Strahlenbrechungen des Gleichen aufzufassen. Man darf in dem großen Heiligenstädter Flügelaltar des Deutschen Museums in Berlin wie in dem Merxhäuser Flügel des Kasseler Landesmuseums eine gewisse „höfische“ Feinheit vermerken. Ob sie wirklich noch unmittelbar der ersten Jahrhunderthälfte nachklingt oder nicht doch schon die leise Wiederkehr des Gotischen anzeigt, die gegen Ende des Jahrhunderts uns so oft entgegengetreten, kann hier nicht entschieden werden. Etwas ganz Anderes ist für unsere Betrachtung wichtig. Es handelt sich in solchen Werken um eine Übertragung in das Malerische, aber *wesentlich dessen*, was früher die Plastik und die Kleinarchitektur in unmittelbarer Körperhaftigkeit gegeben hatten. Der Vorgang liegt schon weiter zurück. Sockel, Baldachine, Gestänge sind ebenso wie die Einzelgestalten in ihren abgeteilten Jochen schon längere Zeit gemalt worden. Schon seit längerer Zeit erscheint im Spiegel einer reinen Schwelt, was man früher nur meißelte oder schnitzte. Es ist noch das Gestaltliche, wie wir es auf den älteren Altären von Oberwesel oder dem damit gleichzeitigen Lettner der Marburger Elisabethkirche sehen könnten — einem Werke noch der Hüttenkunst! Von dieser Übersetzung zehrt auch ein entscheidender Teil des äußerst eindrucksvollen Altares aus Friedberg (einer damals vielleicht nicht unbedeutenden Kunststätte), der heute ein großartiges Prachtstück des Darmstädter Landesmuseums bildet. In einer Ausdehnung von ursprünglich über 7 Meter Breite bei fast genau halber

Höhe, in schweren, festen, grünen und gemusterten Holzrahmen von parlerisch schlichter Profilbildung eingelassen, gibt er in seinem feststehenden Mittelstücke ein gewaltig breites Kreuzigungsbild. Aber dies ist nur in bedingtem Sinne „Bild“, es setzt sich aus lauter senkrecht stehenden, in eigenen Jochen gerahmten Gestalten zusammen, die ganz wie übertragene, allerdings in das Flächige, fast Glasfensterhafte verwandelte, Bauplastik anmuten. Das ist nicht der Bildraum einer Handlung, das ist eine Reihung sinnbildhafter heiliger Gestalten von Ewigkeitsausdruck, — einem Ausdruck, der auch die doch mehr handelnden Figuren der Kreuzigung (der einzigen Dreiergruppe) in ihrem Eigenleben zurückdämpft. Den tiefstrahlenden Goldgrund nimmt man unwillkürlich wie die malerische Ablösung der Steinplatte eines Retabulums. Wirklich, es ist noch immer das Retabulum oder der diesem verwandte Lettner, was wir hier in das Bild übertragen sehen. Für beide besitzen wir am Rheine und in Hessen wichtige frühe Beispiele. In den Gestalten ist der gotische Schwung noch mehr als in Heiligenstadt und Merxhausen gelöscht. Eine große, feierliche, fast byzantinische Stille schweigt uns an und beginnt nur leise und langsam, dann freilich sonderbar eindringlich, in uns hineinzureden. Und dabei ist dies ein Wandelaltar. Bei geöffnetem Zustande setzten sich die neun Einzelgestalten des Mittelbildes in je vieren der Flügel fort (der rechte ist leider verloren), erst bei geschlossenem zeigten sich Szenen der Heilsgeschichte. Dies war also der wohlberechnete Sinn des Erlebnisses: in gewöhnlichen Tagen war der Altar nur von halber Breite, und die Szenen beherrschten ihn; an Feiertagen aber hielt er den Andächtigen in großer Ausdehnung eine monumental schweigende Gestaltenschar entgegen, warmfarbig, voll feinsten oliviger Schatten (man könnte sich an Sienesisches erinnert fühlen), in wunderbar schönen Tönungen, zart und tief, festlich und verhalten zugleich. Etwas von der schillernden Atmosphärik des späteren Meisters der Darmstädter Passion scheint hier im Keime angelegt. — Das große Fresko in der Wandnische hinter dem Grabmal des Erzbischofs Kuno von Falkenstein (gest. 1388) in St. Castor zu Koblenz, mit schwereren Gestalten, mit wuchtigerem Schmerzensausdruck namentlich im Johannes der Kreuzigung, darf als verwandt angesehen werden. Auch bei ihm dient der Vereinsamung des Gestaltlichen der Goldgrund, der hier aus gepreßtem Gips in schachbrettartiger Musterung hergestellt ist. Die Wirkung wird durch die mächtige Querung der parlerisch schweren Liegefigur noch sehr verstärkt.

Überall, wo Gestaltenreihen noch fühlbar sind, und sei es auch in weit späteren Zeiten, da wirkt zuletzt verwandelt die monumentale Bauplastik nach, und was uns daran fesselt, ist der Grad, nach dem sie von der Malerei

zum echten Bilde verwandelt wurde. Der still monumentale Klang des Friedberger Mittelstückes ertönt noch im Siefersheimer Altare des gleichen Museums, ja noch um 1415 im Seeligenstädter ebenda, obwohl für diesen ein fränkischer Meister, Berthold von Nördlingen, verantwortlich gemacht werden darf. Es mag kein Zufall sein, daß wir in dem sehr konservativen Köln, am Clarenaltar wie besonders an der großen Schauwand des Hansa-Saales (um 1360) eine entsprechende fassadenhafte Einteilung finden. Der Straßburger Fassadenriß aus der gleichen Zeit, also schließlich doch echte Hüttenkunst, atmet gleichen Geist, und das ist sehr bezeichnend!

Drängender und neuer erscheint uns das gemalte Bild immer da, wo nicht die Statuenreihe, sondern, wenn überhaupt Plastisches, so das Relief in die unwirklichere Sphäre des Malerischen übergeleitet ist: in den Szenen. In solchen Fällen steht zuletzt nicht die Fassade, sondern das Bogenfeld in der Ahnenreihe der Form. Der Friedberger Altar zeigt Szenen bei geschlossenem Zustande auf den Außenseiten der Flügel, er zeigt sie aber auch dauernd in den Dreiecksgiebeln, die ihn in beiden Zuständen übersteigen. Sehr verschiedene Hände waren daran tätig, die des Hauptmeisters bleibt die bedeutsamste.

Ob die vornehme Gehaltenheit des geöffneten Zustandes den Ausdruck eines älteren, verlorenen Werkes festhält? Die ursprüngliche Weihe fand in Friedberg um 1306 statt. Selbstverständlich ist unser Altarwerk weit später, aber es hat bei aller Feinheit des malerischen Vortrages im ganzen doch einen seltsam altertümlichen Gehalt, und in Backs Empfindung, daß hier etwas „Byzantinisches“ stecke, lag ein Wahrheitskern: um 1300 hatte gelegentlich eine zweite Archaik geherrscht. Im Verein mit der rein malerischen Feinheit und mit den ununterbrechlich fließenden Saumlinien (die allerdings die Gestalten nicht überborden, sondern nur innerhalb ihrer Grenzen sie sehr melodisch durchrieseln), kann das „Altertümliche“ am Friedberger Altare auch für jene bekannte Wiederkehr des Gotischen, jene erste angeedeutete „Regotisierung“ sprechen, die beim Wittingauer und in anderen Fällen innerhalb des rein Gestaltlichen festzustellen war, wo immer man sich der Kunst um 1400 näherte.

Noch einmal: in solchen Formen klingt die Fassade nach — szenische Darstellungen streben in das Bild, und im lebendigen Erfassen des Geschehens erobern sie auch den Raum, erst um des Geschehens willen, dann einst um dieses Raumes selber willen. Jetzt soll uns die szenische Erzählung fesseln. Sie hat in einer Reihe von Werken des ganzen Westens große Entdeckungen geleistet. Wir denken an die Altäre von Schotten, Netze, Osnabrück (heute Kölner Museum) — und schließlich an Meister Bertram



37. Weinschröter-Madonna in Hallgarten



36. Ausschnitt aus der Tongruppe der Beweinung.
Limburg, Dom-Museum



38. Ausschnitt aus der Lorcher Kreuztragung.
Berlin, Deutsches Museum



39. Ausschnitt aus dem Alabastraltar von Rimini.
Frankfurt/M., Liebighaus

von Minden. Das Darmstädter Landesmuseum verwahrt selber auch einen „kleinen Friedberger Altar“, der in diesen Kreis verweist. Der Schottener gehört zu den bedeutendsten Zeugnissen, in denen die Malerei mit der erzählenden Reliefkunst der Parlerzeit immer erfolgreicher und selbständiger wetteifert.

Schotten liegt in Oberhessen, nicht weit von Friedberg. Von dort stammte (worauf Stange hingewiesen hat) Karls IV. Geheimschreiber Rudolf von Friedberg, der dem Kaiser persönlich ja nahegestanden haben muß. Man könnte also abwarten, ob hier vielleicht etwas unmittelbar Böhmisches vorliegen könnte. Die Erwartung wird enttäuscht. Zunächst: gerade Friedbergs eigener Hochaltar hat davon, wie wir sahen, gar nichts, er ist vollendet westdeutsch. Nicht nur, daß hier keine Einfuhr stattfand — solche ist uns z. B. für Mühlhausen am Neckar durch einen erhaltenen Flügelaltar des Stuttgarter Museums bezeugt und wäre bei einer persönlichen Vermittlung durch Karls Geheimschreiber denkbar gewesen —, auch kein böhmischer Einfluß ist zu spüren. Auch am Schottener Altare kann er kaum dagewesen sein. Die Richtung, die hier eingeschlagen wird, ist sehr allgemein, ist namentlich für die Zeit der parlerischen Reliefkunst als Zeugnis des Volkes in seiner bestimmten Geschichtslage zu verstehen und darum an vielen Stellen möglich.

Es ist ein seltenes Glück, daß der Schottener Altar im wesentlichen noch gut erhalten ist, und zwar an Ort und Stelle. An Ort und Stelle! In den Museen sind die Forscher stets auf Mitwirkung innerer Bilder angewiesen, die nicht immer sicher zu verwirklichen sind, wenn wir dem echten geschichtlichen Zeugnis auf der Spur bleiben wollen. Die wissenschaftlich Unvorbereiteten aber nehmen ganze Altäre, besonders gerne Teile davon an den Museumswänden einfach als Tafelbilder hin, wie spätzeitliche Werke.

Der Schottener Altar (Abb. 27) umschließt wie ein Heiligenschrein eine in tiefer Nische sitzende plastische Madonna unter reichem Baldachin. Plastik und Architektur sind gleichsam auf einen kleinen Mittelkern zusammengeschrumpft. Aber schon im gleichen Rahmen erscheinen Szenen der Mariengeschichte, die auf den Innenseiten der Flügel fortgesetzt werden. Sie leuchten in schlagkräftigen Farben. Sie sind vor allem erzählerisch sprechend und so lebhaft etwa wie die Seitenplatten des Severi-Sarkophages. Eben dieses Erzählerische schafft unter den Mitteln eines wohl frühen, aber echten Malers gerade um der Erzählung willen auch das Zwischengestaltliche. Ein kleiner, fester, warmer Raum bildet sich, wenn die Könige die heilige Familie besuchen. Die Erzählung selbst erzeugt ein Innenraumbild, ein Still-Leben der engen Wände, der schattigen Tiefen, weil das Erlebnis

selbst gänzlich anders erzählt wird als etwa in Thann oder im Nürnberger Hochaltar der Jakobskirche oder später einmal im Bogenfelde von Liebfrauen zu Frankfurt. Nichts von dem prunkenden Festzug durch die Lande, der aus gleichem Vergegenwärtigungstriebe fast unwillkürlich die *Landschaft* miterzeugen mußte! Hier ist es die andere Form, in der der Raum zur Person erhoben werden kann, in der er in aller nordischen Kunst weit stärker erlebt worden ist als in der südlichen: der *Innenraum*, der *Raum als Stilleben*. Wir können ihn durch die gesamte Kunst des Nordens seit dem Anstiege des bürgerlich-malerischen Zeitalters verfolgen, über Broederlam, van Eyck, Moser und Konrad Witz, Dürer (Hieronymus!), Vermeer und die anderen Delfter zu Kersting, Menzel und dem Dänen Hammershöi — um nur einiges Wichtigste zu nennen. Er entsteht zuerst als Diener der Erzählung, aber er macht sich auf die Dauer frei und zum Herrn; das ist ein bekannter Vorgang. Er endet bei der menschenleeren Zimmerecke (Menzels herrliches Balkonzimmer!), aber er beginnt bei der Vorstellung vom Menschen, der für sein Wesen des Raumes bedarf. Immer, auch in vormalerischer Zeit, ist das Gefühl der nördlichen Kunst auf das Bewußtsein einer uns umfangenden Welt gebaut. Im Geheimen ist ihre Gestalt, sehr im Gegensatze zur mittelmeeischen, selbst dann noch Ausschnitt aus der Unendlichkeit, wenn sie, an sich formal durchaus ganz und raumlos fest, nur innerhalb ihres eigenen Umrisses zu leben scheint und wenn an eine unmittelbare Darstellung des Raumes noch gar nicht gedacht wird. Dies unterscheidet schon die Bamberger Sibylle von einer klassisch antiken Statue: in ihren streng plastischen Grenzen rauscht immer die Unendlichkeit.

Die Liebe, mit der der Schottener Maler einen aus der Tiefe rechts quellenden, im Grundriß nach vorne gebogenen und in die Tiefe links zurücktauchenden kleinen Menschengug innerhalb des Räumlichen festlegt und einbettet, ist zunächst Gefühl, Gefühl des Zusammenhanges alles Menschlichen überhaupt. Dadurch gerät aber auch die Form in die Anerkennung des „Nicht-Persönlichen“ als Persönlichkeit. Das „Nicht-Seiende“, wie die Griechen noch den Raum genannt haben, wird ein sehr Seiendes, das einst die Gestalten überwuchern und in sich auflösen kann, durch die Staffage bis zur Menschenleere dringend. Die gleiche Liebe malt aber natürlich in erster Linie die trauliche Menschennähe aus, die der Bürger offenbar sehr kennzeichnend empfindet. Daraufhin betrachte man die ganz zaubernde Flucht nach Ägypten. In ihr keimt auch Landschaftliches, das vom Menschlichen erzeugt wird. Die Passionsdarstellungen, wie sie die Außenseiten bei geschlossenem Zustande zeigen, würden diesem Meister

ohnehin weniger gelegen haben. Sie scheinen von anderen, schwächeren Händen.

Die Lebendigkeit der erzählerischen Empfindung und die Kraft, daraus auch das Nicht-Erzählerische zu gewinnen, treffen wir in verwandter Art in Niederhessen und Westfalen. Wir treffen dort die Altäre von Netze und Osnabrück (heute Köln, Wallraf-Richartz-Museum), die im Typus des Gekreuzigten schon deutlich auf Konrad von Soest vorausweisen, namentlich aber die Werke des Bertram von Minden, der im nördlichen Deutschland gewirkt hat und dessen Namen heute mit Hamburg eng verbunden ist. Seine Entdeckung durch Lichtwark brachte ihm das Schicksal, das auf solchem Gebiete leicht erwartet werden darf. Solange man die unerhörte Fülle der Möglichkeiten innerhalb der älteren deutschen Kunst noch nicht kannte, hat immer der Zauber des zufällig aufgedeckten Namens der zufällig gefundenen Einzelgestalt eines Künstlers übermäßige und unzutreffende Bedeutung zugelegt. Sobald der Irrtum erkannt war, pflegte ein nicht minder ungerechter Rückschlag zu erfolgen. So ging es auch bei Riemenschneider, der anfangs alle unterfränkische Plastik geschaffen haben sollte, dann bei schärferer Durchforschung natürlich in dieser einen Beziehung enttäuschen mußte. Bei Riemenschneider begann sich dann die Waage wieder zu beruhigen. Man begriff, daß gerade die Zurückführung auf das richtige Mengenmaß die eigentliche Bedeutung des Meisters nur steigerte, daß zugleich der Reichtum der deutschen Kunst um manche nun freigewordene, wenn auch namenlose Persönlichkeit vergrößert wurde. Ähnlich ist auch Meister Bertram in seiner wirklichen Bedeutung anfangs überschätzt, dann von Manchen unterschätzt, endlich wieder zurecht gerückt worden. Er braucht nicht als der große Lehrer Meister Franckes zu gelten, auch nicht als der einzigartige Schöpfer einer neuen norddeutschen und hanseatischen Malerei, aber er erscheint uns heute als einer der bedeutendsten Träger allgemeiner Entwicklung im ersten Aufstiege bürgerlicher Malkunst.

Bertram ist Niederdeutscher, aber aus dem Westen. Immer wieder können wir beobachten — so auch oft in der Plastik —, wie von Westfalen, manchmal vorher schon von den Niederlanden her, der Strom nach Bremen führt und dann über Bremen (oder auch gleich unmittelbar) nach Hamburg und Lübeck, von da nach Mecklenburg und Stralsund zieht und allmählich die ganze Ostsee, die baltischen und skandinavischen Länder überflutet. Meister Bertram stammt sicher aus der Mindener Gegend. Den alten holzgeschnitzten Hochaltar von Minden aus dem 13. Jahrhundert, der heute als Staffei den späteren des gleichen Domes im Deutschen Museum

zu Berlin trägt, wird er gesehen haben. 1367 ist Bertram in Hamburg, 1375 reisend in Lübeck nachgewiesen, vielleicht (nach Stange) tätig für den festlichen Empfang Karls IV., der damals die aufstrebende Hansastadt besuchte. Durch eine Reihe von Jahreszahlen ist der Meister, der immer als Pictor, als Maler also, bezeichnet wird, bis zu seinem Tode 1415 zu verfolgen. Wie immer, wenn wir für damalige Zeit einen Künstlernamen („Peter Parler!“) erfahren, haben wir damit zunächst nur einen künstlerischen Unternehmer festgestellt, keinen modernen Einzelkünstler, sondern einen Werkstattleiter. Wir sprechen nur von den Werken, die sein Name deckt (bei Peter Parler war darunter persönlich Unvereinbares!), in Verabredung kurz als von den *seinen*.

Bertrams Hauptwerk ist der Altar der Hamburger Petrikerche. Er trägt die noch erkennbare Jahreszahl 1379. „de se makede, hetede mester bertram van Mynden“, so sagt etwas später die Hamburger Chronik. Lichtwark, dem es gelang, aus dem mecklenburgischen Grabow den im 18. Jahrhundert dorthin verkauften Altar für Hamburg zurückzuerobern, hat damit und durch seine liebevolle Veröffentlichung ein großes Verdienst erworben. Wenn Bertram auch nur als „Maler“ gesichert ist (zu deren Zunft übrigens die Schnitzer ohnehin gehörten), so ist doch sein Werk für uns ein willkommenes Zeugnis der Verbindung zwischen Plastik und Malerei. Untrennbar sind beide hier aneinandergeschlossen, und wieder dürfen für uns alle Einzelfragen gegenüber der Würdigung der runden Tatsache zurücktreten. Die Einteilung ist dieses Mal von besonderer Deutlichkeit: eine allgemeine Gliederung ist vom architektonischen Sinne gewährleistet; der geöffnete Altar ist Werk der Plastik, die in zwei Geschossen ihre Reihen von je 22 Heiligen aufstellt, in der Mitte aber diese beiden Geschosse mit einer Kreuzigungsdarstellung durchbrechen läßt; und erst die Flügel und der geschlossene Zustand sind der Malerei überlassen. Wir sagten: *erst* die Flügel. Im Erlebnis war die Reihenfolge natürlich umgekehrt. Der gewöhnliche Tag ließ die Bilder erglänzen, der Feiertagszustand offenbarte — wie noch weit später oft, wie noch beim Isenheimer Altare — das Plastisch-Architektonische, das Erbe der alten Kirchenkunst, immer noch das „Vornehmste“, in der neuen Übersetzung.

Diese Übersetzung zeigt im Petrialtare nebeneinander verschiedene Möglichkeiten. Sie sind ungemein lehrreich. Nicht die unverkennbar ungleichartige Werthöhe geht uns an (die Verschiedenheit der „Hände“), sondern die verschiedene Stellung in der Geschichte der Künste. Nicht wenige der gereihten Einzelgestalten nämlich, insbesondere solche von Aposteln, sind nichts anderes als verkleinerte Hüttenplastik. Sie sehen aus wie Modelle,

deren Vergrößerung bereit gewesen wäre, an eine Münsterkirche, auf den Sockel eines Statuengewändes oder auf Strebepfeiler zu steigen, in Stein ausgeführt wie die Werke der Parler. Dazwischen überraschen uns solche, die jeden bauplastischen Zusammenhang sprengen würden. Erst sie bejahen eigentlich die Tatsache, daß der Altar in seinem Wesen als Gegenüber und in dem kleinen Maßstabe, den er gerade in diesem Falle der Gestalt nur bewilligt, ein neuartiger *Lebensraum* für diese ist. Da scheint denn ein Prophet (Obadja) zurückzuprallen wie vor einer ekstatischen Schau, ein anderer schreitend sich in sein Gewand zu verwickeln (Ezechiel), ein anderer (Daniel) aus tiefer Überlegung jäh vorzuschnellen, wobei der linke Arm sich deutend hebt. Denken wir an das Staufische zurück. Nur *bevor* die Statue sich durchgesetzt hatte, in den Reliefs der Bamberger Georgenchorschränken, wo das Plastische in den Banden einer ursprünglich flächenhaften Linienphantasie sich noch wand und drehte, verwandt den Formen der Buchkunst, getroffen zwar schon hier und da (Jonas!) vom Eindruck der Freistatue, aber doch stets wieder zurückversponnen in das Schnürnetz der ornamentalen Windungen — nur da, im eigentlich Vorstatuarischen, war scheinbar Ähnliches möglich, nicht in der echten Plastik der erklärten Klassik. Scheinbar Ähnliches! Man würde Noch und Schon in der Geschichte verwechseln, wenn man die kühneren Gestalten vom Petrialtare jenen weit älteren Erfindungen als Art gleichsetzen wollte. Diese Figürchen (mehr sind sie eigentlich nicht) haben die verhältnismäßig weitgehende Freiheit der statuarischen Gestalt als etwas Gewesenes und doch in seinen Wirkungen nie ganz Aufhebbares in sich. Sie wollen nun aber in eiligerer Folge gelesen sein. Sie wirken gerade durch ihr Herausspringen aus den „normalen“ Gestalten und sind doch nicht nur durch ihr geringeres Gewicht, durch ihren anspruchsloseren Maßstab als plastische Miniaturen, etwas ganz Neues: sie sind es durch das Stück *Raum*, das sie unsichtbar um sich tragen, indem sie es für den Ausschlag ihrer Bewegungen fordern. Es ist nicht der begrenzte „ästhetische Raum“ der Statue, es ist der des *Bildes*, der sie entschieden vor und zurück sich bewegen heißt. Dabei ist auch in den freien, der Hüttenplastik gleichsam entlaufenen Erfindungen der verlassene Mutterschoß noch spürbar. Es ist namentlich die unvergeßlich reizvolle, magdhaft keusche Cäcilie (Abb. 29), die uns — während sie mit einer ganz neuartigen Quellfrische auf uns wirkt — doch deutlich verrät, daß ihre Freiheit mehr der Abwandlung bekannterer Monumentaltypen entstammt als einer blitzhaft gänzlich neu aufschießenden Denkart. Sie ist parlerisch gesehen, nicht pragerisch zwar, wohl aber gmündisch, und die Jungfrauen namentlich der rechten Seite des schwäbischen Portales sind eigentlich ihre Vorfahren oder

älteren Schwestern. Sie hat trotzdem eine fast putzige Holdheit — das ist eine plattdeutsche „Deern“! Der neue Bewegungsraum und der kleinere Maßstab erlauben Ausdrucksformen, die schon als innere Vorstellung innerhalb einer monumentaleren Welt unerlaubt wären.

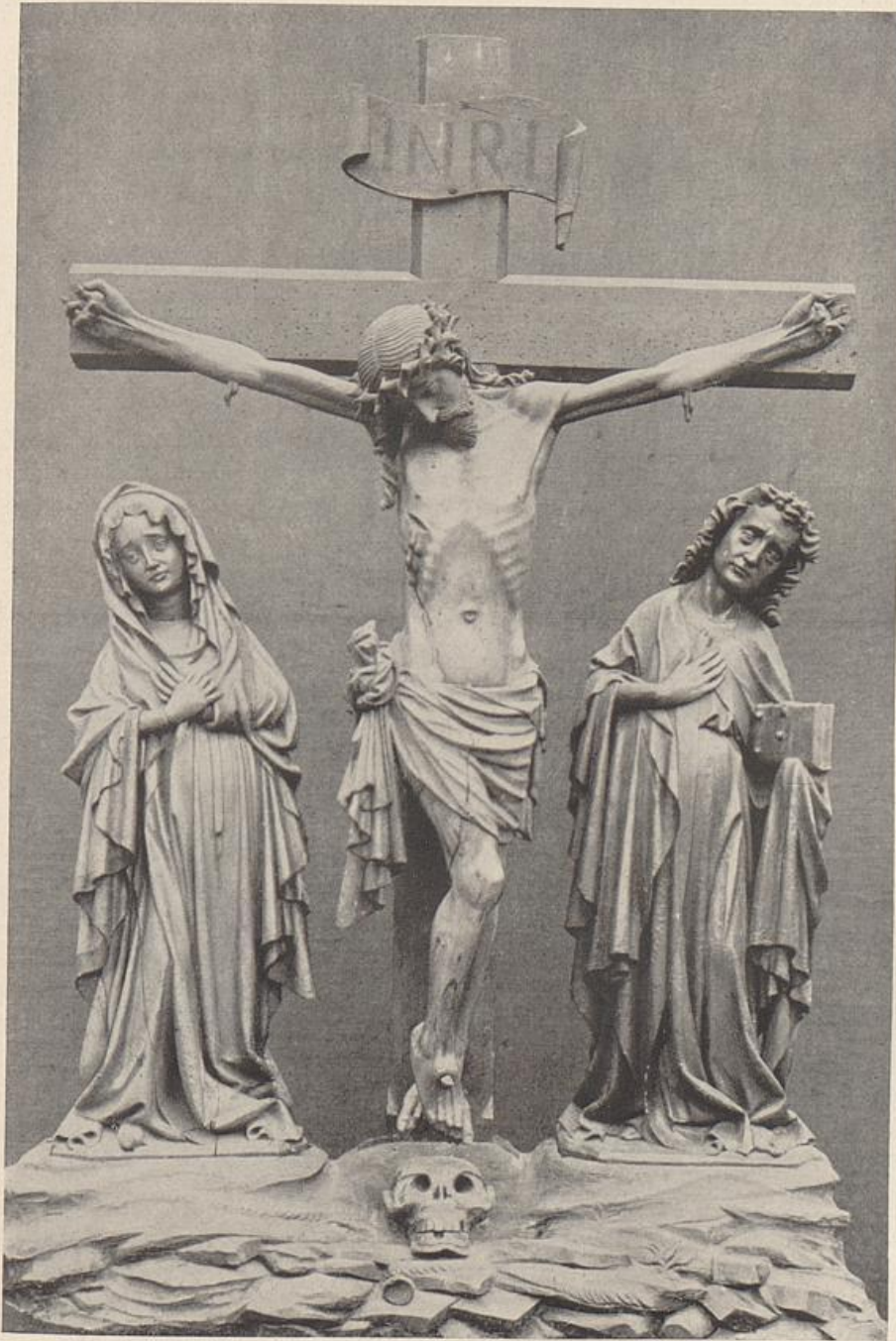
Die Unterschiede des Plastischen, von denen hier die Rede war, sind verschieden weite Schritte nicht nur auf jenem Wege, der vom Großen ins Kleine, von der Hütte zur Zunft, von der Kathedrale zum Altare (auch innerhalb des Altares selber), sondern auch auf jenem, der vom *Monopole der Gestalt* hinwegführt. Die Malereien setzen ihn fort. Was ihre Szenen, namentlich die der Schöpfungsgeschichte, so wunderbar ergreifend macht, das ist die Kunst, mit der der Meister weltweite Raumvorgänge noch immer aus dem erst langsam entschwindenden Monopole der Gestalt bestreitet. Wie wunderbar groß dachte diese „primitive“ Zeit! Sieben der 24 Bilder wagen sich an die ungeheure Aufgabe der Weltschöpfung. Das soll geleistet werden von einer Kunst, die wesentlich in Gestalten denkt! Immer füllt die eine Hälfte der aufrechten Einzeltafel die Ganzfigur des Weltenvaters. Sie kann so ruhig scheinen, daß sie noch fast in Vergrößerung auf Bauplastik übertragbar wäre (so wenigstens auf der Erschaffung der Pflanzen, wo sie an die stehenden Propheten von Gmünd und Thann recht auffällig erinnern kann). Und das Andere, das Zweite und Gegenspielende im Bilde, ist jedesmal in neuer Form ein ausgedehntestes Ganzes. Licht und Finsternis, Wasser und Erde (nur eine großartige Rundfigur von mächtigstem sinnbildstarkem Ausdruck); die Gestirne (sie rinnen in eine einzige, aber sehr bewegte wellige Masse zusammen); die ganze Pflanzenwelt (sie richtet sich als eine zweite Gestalt auf und ist doch voller Ferne und Tiefen) oder die ersten Menschen. Daß die Darstellung für jeden nicht an törichte Naturabschrift Geschmiedeten so innerlich möglich ausgefallen ist, kann nur uraltes Erbe erklären. In den Hildesheimer Bronzetüren hat eine ähnlich überlegene Stellung über einfaches Abbilden hinaus gewaltet, die als solche dem Ungewöhnlichen und Unmöglichen gegenüber immer leichteres Spiel hat. Aber wie spürt man, bei vorübergehendem Vergleiche, was inzwischen sich ereignet hatte! Die neue Welt des Malerischen, in die wir jetzt hineinblicken, ist in einem echten Werden begriffen — jene ottonische war, soweit sie malerisch war, im Verklingen. Die Gestalt schwebt nicht mehr in unbestimmtem Krafftelde. Sie hat jetzt festen Boden, so in der Scheidung von Wasser und Erde sogar einen echten Plattenfußboden — ganz unwirklich, aber ganz wahr. Die stärkste Zumutung mag dem durch den späteren Realismus Verdorbenen die Erschaffung der Pflanzen bedeuten (Abb. 28). Auch die Pflanzenwelt ist da nämlich eine „Figur“, die zweite

neben Gottvater. Ihr Umriß lehnt sich links gegen den Rahmen und weicht nur nach rechts gegen den Schöpfer aus, dies aber mit so feinberechneten Zackungen, daß sie in dem schmalen Bildfelde immer gerade den nötigen Krafraum für die Schaffensgebärde zurückweichend freigibt; sie erscheint wie durch unsichtbare Zauberkräfte eingeschnitten und eingedrückt. Aber diese in der Fläche rein steigende Figur ist zugleich innerhalb ihres festen Umrisses ganz Raum. Ohne jeden Maßstab der Wirklichkeit, ohne nach der „richtigen Konstruktion“ gefragt zu haben, zieht sie als Raum uns in die tiefen grünbraunen Schattengründe zwischen den Bäumen ein, und nun sieht man, wieviel wichtiger das echte Erlebnis ist als die rechnerische Überlegung, wieviel wichtiger die Wahrheit als die Richtigkeit. Es ist eine nüchterne Feststellung: die nach mathematischen Gesetzen mit dem Lineal konstruierten Perspektiven der frühen florentinischen Problematiker, etwa des Masolino, geben nur Blickbahnen, keinen Raum. Sie erkennen dem Betrachter ein allzu hohes Recht zu und vergessen den Erlebenden. Für Masaccio gilt das natürlich durchaus nicht; die Größe dieses Genies liegt wie bei dem van Eycks darin, daß auch die gelungenste Perspektive völlig dem Ausdruck dient. Aber solchen wie Masolino fehlt jedenfalls das, was für das nordische Auge nun einmal das Entscheidende ist: das Gefühl für das Zwischengestaltliche. Nicht die Perspektive der Linie kann es vermitteln, sondern die der Luft, die man nicht ausrechnen kann. Sie ist in der Kunst des ganzen Nordens, auch bei den Eycks, das Frühere und das Stärkere, wirklich das Entscheidende. Wo, wenigstens in frühen und allzu bewußten Formen, eine Grundzeichnung nach Augen- und Distanzpunkt, nach Horizont und Orthogonalen, durch eine bis dahin ungekannte Richtigkeit beglücken will, da frieren wir und bleiben stumm. Was der Hamburger Maler innerhalb seiner Flächenfigur an Bäumen gibt, das sind nicht nur Bäume, das ist *Wald*, Wald, den eine „richtige“ Konstruktion nach Abständen buchstäblich vor lauter Bäumen nicht sehen könnte! An scharfer Felskante, die zunächst reiner Figurenumriß gegen Gottvater hin ist, klappt sich die Form nach innen um und ist sogleich Raum, sogleich ist sie Schatten und Dämmerung und Tiefe und Traum einer schönen weltverlorenen Einsamkeit, wie sie nicht anders zu den Dichtern unserer Spätzeit gesprochen hat. Auch wenn Lichtwark Bertram zu „modern“, zu sehr als Einzelnen sah — hierin hat er doch recht gesehen. Er hat nämlich eigentlich das ganze *Volk* gesehen und die neue Wendung, die es zur Darstellung seiner alten Gefühle genommen hat. Mit solchen Schöpfungen tritt Meister Bertram jenseits der Meister von Schotten, Netze oder Osnabrück. Er tritt auch jenseits der pragerischen Kunst. Verdankt er ihr wirklich irgend etwas Nennenswertes?

Eine Angrenzung auch der gemalten Gestalten, sobald sie monumentaler gemeint sind (wie in den Schöpfungsgeschichten) an das Parlerische scheint das Einzige, was mit einiger Sicherheit zu behaupten ist. Parlerisch — das ist noch nicht pragerisch. Wie bei der Plastik, könnte Gmünd den Mutterboden bilden.

Von den zahlreichen erzählenden Bildern geben die sechs mit dem Marienleben die beste Gelegenheit zum Vergleich mit Schotten oder Erfurt. In anderer persönlicher Handschrift wird hier allgemein Ähnlicheres gesagt als in der Malerei von Prag. Den Schottener Altar, seine Anbetung der Könige, vergleiche man mit dem Segen Jakobs bei Bertram. In beiden erzeugt die nahe und warme Hineinführung in den menschlichen Vorgang die Ahnung des Raumes als Stilleben. Von der böhmischen Kunst unterscheidet sich die Bertrams nach zwei Seiten hin: gegen die Theoderichs ist sie etwas feiner, beweglicher, erfinderischer. Mögen die Maler der Bertram-Werkstatt etwas von Böhmischem gesehen haben — das verstand sich bei dem Übergewichte des Regierungslandes fast von selbst; wesentlicher ist die persönliche Kraft des Darstellens. Gegen den Wittingauer aber verglichen, ist die Bertrams-Kunst nun wieder schwächer an malerischer Folgerichtigkeit. Ihr Malerisches hält sich immer noch innerhalb der umrissenen „Figur“, die in den Schöpfungsgeschichten auch der Raum angenommen hat. Der Bildraum selber also ist nicht malerisch, sondern eher *reliefplastisch* gesehen. Gottvater und die ganze Welt — das sind nur zwei Figuren, und beide trägt ein neutraler Untergrund. Bei dem Wittingauer wird der Untergrund schon weitgehend vom Hintergrunde angegriffen und fast aufgezehrt, das Räumliche quillt über alle Gestalten hinweg und faßt sie in sich ein. Insofern ist er weit tiefer in den Wert des Malerischen an sich eingedrungen.

Nicht Meister Bertram selber vielleicht, aber die Bertramskunst hat weiter in die Ferne hinausgewirkt. Mit ihr beginnt die Einwirkung Norddeutschlands auf die skandinavischen Länder stärker zu werden. Bis gegen 1530 sollte sie sich in Steigerung erhalten, um dann erst, mit dem Untergange auch der Hansa, vor der südniederländischen diese beherrschende Stellung zu räumen. Bertrams Kunst nicht so sehr der Malerei als der Altarplastik hat die skandinavische Forschung selber in Dänemark und Schonen festgestellt. Ein Bertram-Nachfolger hat um 1398 die „*tabula noviter fabricata*“ des Domes von Lund geleistet. Auf deutschem Boden geht das Werk unseres Meisters lange nicht so weit, wie Lichtwark sich das vorgestellt hatte. Dabei kannte dieser Forscher gerade dasjenige nicht, das heute uns am besten gesichert scheint. Es ist ein Altar mit der Passion und einigen wenigen, doch bedeutsam betonten Bildern der Marien-Legende, den das



40. Kreuzigung in der Dumlose-Kapelle der Breslauer Elisabethkirche



41. Kluge Jungfrau aus der Lübecker
Burgkirche. Lübeck, St. Annen-Museum



42. Barbara von der Memorienpforte
des Mainzer Domes

Landesmuseum Hannover vor sechs Jahren über England erwerben konnte. Man vermutet auch für ihn Hamburg als ursprüngliche Stätte. Er gilt als späteres Werk, und dies wohl mit Recht. Bei weitgehender Typengleichheit ist er in seinen Bewegungen, und zwar jenen der Farbe ebenso wie jenen der Form, „schneller“, schmiegsamer, geschmeidiger als der Petrialtar. Ein Wachstum der Vergegenwärtigung äußert sich in reichster Betonung von Nebenzügen — man dürfte aber nicht sagen: vom Reize des Nebensächlichen. Es ist vielmehr das *Hauptsächliche*, das die Bereicherung durch schärferes Durchdenken erzeugt. Es handelt sich mehr um Innen-, als um Nebenzüge. Die Aufgaben sind so, daß wir weit vorher und weit nachher aufschlußreiche Vergleiche finden könnten. Die Kreuzabnahme hat noch den Typus, der einst dem Relief der Externsteine zugrunde gelegen hatte; den der Grablegung können wir am Ende des 15. Jahrhunderts im Mainzer Dome plastisch ausgeführt sehen; die Kreuzaufrichtung klingt in manchen spätzeitlichen Bildern nach.

Dem Petrialtare noch näher scheinen einige Altarflügel, die heute das Pariser Musée des arts décoratifs bewahrt; namentlich in der Verkündigung wirkt Maria wie eine Schwester des Gottvaters von den Schöpfungsbildern. Viel weiter entfernen sich der Harvestehuder Altar der Hamburger Kunsthalle (dieser schon dem Werte nach) und auch der vielgenannte Buxtehuder, den Lichtwark als eigenhändiges Werk ansah. Dieser ist vor allem stilistisch später, mit wieder schlankeren Gestalten und voll lebendigster Erzählerlust — eine Weiterbildung Bertramschen Stiles, bei der das Frühe und Große schon verloren geht, dafür manches Feine und Einzelne — oft, so in der Hirtenverkündigung, überraschend gut — gewonnen wird.

Bertram stammte aus Westfalen. Das alte prachtvolle Land mit dem schweren, urtümlichen Steingefühle hat sich damals namentlich in der Baukunst, dem alten Lieblingsgebiete seines starken Ausdruckswillens, hervorgetan. Im Plastischen pflegt der Westfale derb zu sein. Harte, fast grobe Köpfe und schwere Körper liegen seinem Gefühle am nächsten. Wo ihn die Leidenschaft packt, kann er — wie im Versperbilde von St. Nicolai zu Soest — gleich einem Berserker „auf das Ganze gehen“. Eine rätselhafte Überraschung bereitet die Bauplastik der Münsterer Überwasser-Kirche (Landesmuseum). Maria und Apostel stehen an ähnlicher Stelle wie die frühparlerischen. Sie sind aber von ausgeprägt westlicher Feinheit, und so sicher mancher Westfale in einigen der prächtigen Männerköpfe seinen nächsten Verwandten von heute zu erkennen glaubt — es scheint doch, daß hier aus dem Westen, vielleicht dem Südvlämischen (Hal) die Leistung am besten zu erklären sei. Vielleicht, ja sicher, ist ein großer Teil eigenster

westfälischer Kräfte nach den östlicheren Gebieten des Nordens abgezogen worden. Wir senden einen — leider notgedrungen sehr flüchtigen — Blick dahin aus.

Der Nordosten

Von Westfalen, von Nordwesten überhaupt, zieht eine niederdeutsche Strömung an die Ostsee. Sie zieht von Lübeck über Stralsund durch das eigentliche Pommern, erreicht Danzig und die Ordenslande, dringt bis an den Peipus-See und begegnet im Norden einer vom östlichen Süden kommenden. Sie zieht in das neue Gebiet des zweiten deutschen Volksraumes!

Seit Albrecht dem Bären ist die alte Grenzkampfbewegung, die wir von Karl dem Großen her im Gange wissen, zu neuen Taten aufgebrochen. Unaufhaltsam haben sich die Deutschen in die Gebiete zurückergossen, die sie bei ihrem Zuge nach Westen und Süden verlassen hatten. Von Dünkirchen bis Narwa schritt das Niederdeutschtum vor. Es trug nicht wenig Niederländisches, viel Vlämische mit sich. Die große Wanderung ist eine *Volks-*tat der staufischen Zeit. Die nachgerückten Slawen sind zum Teil in schweren Kämpfen zurückgedrückt, überflutet, unterworfen, schließlich eingeschmolzen worden. Nicht nur mit den Wenden — mit Pruzzen und Litauern, mit Esten und vor allem mit einem christlichen Volke, mit den Polen, stießen die Deutschen zusammen. Hier ist die Stelle Europas, an der die Völkerwanderung noch heute nicht zu Ende gegangen ist.

Die Eroberung war — bezeichnend für die deutsche Geschichte — nicht planmäßig von oben her geleitet. Sie ging mit den Seestädten, sie setzte sich dort manchmal nur an den Flußmündungen fest, ohne das Hinterland zu durchdringen, so daß in Danzig, Elbing, besonders in Memel noch heute mitten innerhalb der deutschen Kulturstadt die fremdartigen Schiffer mit Pelzmütze und hohen Stiefeln auftauchen, aus den Gegenden heraus, die bei der mangelnden Oberleitung außer acht gelassen worden waren. Die Eroberung ging auch von den deutschen Bauern aus, die sich neue Heimat suchten. Sie kam mit besonderem Erfolge von den Ritterorden, vom Schwertorden in Livland (das ist das alte Wort für das heutige Baltikum), vom Deutschen im nach ihm genannten Ordenslande. Die Träger dieser Volksbewegung haben sich oft untereinander bekämpft, einzelne sich oft mit dem gemeinsamen Feinde verbündet. Die Städte sind gegen den Ritterorden aufgetreten und haben sich in polnische Schutzherrschaft begeben. Bei Tannenberg 1410 haben deutsche Söldner in großer Zahl gegen den Orden gekämpft.