UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

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

Visual Library

DIE KUNST DER ERSTEN BÜRGERZEIT

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
Sammlung
J. A. Schmoll
gen. Eisenwerth
PADERBORN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Arnold p. Reinwald

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DIE KUNST DER ERSTEN BÜRGERZEIT

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VOM WESEN UND WERDEN DEUTSCHER FORMEN

Geschichtliche Betrachtungen

von

WILHELM PINDER

BAND II

VERLAG E. A. SEEMANN LEIPZIG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DIE KUNST DER ERSTEN BÜRGERZEIT

bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts

von

WILHELM PINDER

VERLAG E. A. SEEMANN LEIPZIG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Einband von Ignaz Wiemeler, Leipzig
Die 107 Abbildungen dieses Werkes sind auch als *Lichtbilder* (Diapositive) *zu beziehen*
Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten
Copyright 1937 by E. A. Seemann, Leipzig
Printed in Germany. Ätzungen Sinsel & Co., Leipzig
Druck: Julius Abel, G. m. b. H., Greifswald

03
SE
1789

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
Sammlung
J. A. Schmoll
gen. Eisenwerth
PADERBORN

Schmoll/2969

INHALT

Vorwort 7

DER UNTERGANG DER STAUFISCHEN KUNST

Der Untergang der staufischen Kunst 9
Das Eindringen der gotischen Baukunst Frankreichs 12
Staufische Gotik 17
Nachstaufische Gotik (Baukunst des Interregnums) 22
Die Verwandlung des Plastischen bis gegen die Mitte des 14. Jahrh. 26

DER AUFSTIEG DES MALERISCHEN ZEITALTERS

Der Aufstieg des malerischen Zeitalters 48
Blick auf die staufische Malerei 51
Die Malerei des früheren 14. Jahrhunderts 57

DER AUFSTIEG DES BÜRGERLICHEN
IN DEN DARSTELLENDEN KÜNSTEN

Hütte und Zunft, Kathedrale und Altar 72
Die neue Rolle der Städte 80
Die Kunstlandschaften der ersten Bürgerzeit 83
Böhmen 83
Österreich 109
Nürnberg 114
Mainfranken 119
Erfurt 122
Westdeutschland 125
Der Nordosten 138
Der Süden 142

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DIE DEUTSCHE KUNST UM 1400

Die deutsche Kunst um 1400 145
Die Plastik kleinen Maßstabes 154
Der kleine Maßstab in der beweglichen Kunst 154
Der kleine Maßstab in der Bauplastik 165
Schöne Madonnen und Vesperbilder 172
Feinkunst in der Malerei 178
Plastik des weichen Stiles 186
Malerei des weichen Stiles 194
Die Anerkennung des Betrachters 199
Die Maler 206

DIE KAMPFZEIT DES MITTLEREN XV. JAHRHUNDERTS

Die Kampfzeit des mittleren 15. Jahrhunderts 229
Die Wandlung in der Plastik 235
Die Grabmäler 235
Bewegliche Plastik 238
Die Madonnen der Kampfzeit 240
Bauplastik 246
Reliefs 249
Die Malerei der Kampfzeit 250
Die Bedeutung Hans Multschers 273

RÜCKBLICK UND AUSBLICK

Rückblick und Ausblick 287
Rückblick auf die Rolle der Baukunst 289
Die Zeit um 1300 295
Die „deutsche Gotik“ 300
Die Wende um 1350: Beginn der „Deutschen Sondergotik“ . . 301
Die Kunst um 1400 311
Die Zeit Multschers 313

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VORWORT

Mit dem Erscheinen dieses zweiten Bandes tritt der bisherige Untertitel als Haupttitel an die Spitze. Es möge noch deutlicher verstanden werden, daß diese Betrachtungen keine vollständige geschichtliche Darstellung anstreben. Nichts wäre dem Verfasser peinlicher, als wenn in seiner Bemühung der Versuch gesehen würde, mit der großartigen Leistung Georg Dehios in Wettbewerb treten zu wollen. Vielmehr bleibt dieses Meisters Geschichte der deutschen Kunst — auch, wenn hier und da etwas ein wenig anders gesehen ist — eines der unentbehrlichen Werke, die der aufmerksame Leser immer im Hintergrunde bereit haben sollte. Auf Anmerkungen ist wieder um der Lesbarkeit willen verzichtet worden. Hier und da mußten Äußerungen einzelner Forscher erwähnt werden. Es ist selbstverständlich, daß viele sachliche Arbeiten Anderer benutzt werden mußten; so die bedeutenden Leistungen von Hans Rott, seine „Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert", so die erste Zusammenstellung der „Deutschen Malerei der Gotik" von Alfred Stange.

Die Darstellung gilt dem ersten Aufstiege unseres Bürgertumes und damit auch des malerischen Zeitalters. Malerei und Plastik sind stärker betont als Baukunst; Geräte und Schmuckformen, ferner auch die Glasmalereien mußten leider außerhalb der Betrachtung bleiben. Diese wird bis zu einer Stelle geführt, von der aus die Möglichkeiten der großen Zeit um 1500 schon sichtbar werden. Das Zeitalter Albrecht Dürers aber ist so erdrückend reich, daß ihm ein eigener Band als dritter dieser Betrachtungen zugedacht werden muß. Er wird innerhalb des Ganzen in besonders enger Beziehung zu dem vorliegenden stehen, denn auch er gilt der ersten Bürgerzeit. Ein vierter Band soll unsere Kunst von Dürer bis Goethe behandeln. In den Titeln ist mit Bewußtsein auf die üblichen Stilbezeichnungen verzichtet worden. Maßgeblich ist die Rolle der deutschen Kunst innerhalb der deutschen Geschichte.

Berlin, Oktober 1937.

Wilhelm Pinder

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DER UNTERGANG DER STAUFISCHEN KUNST

„Wer Gott *und* die Welt kann behalten, der ist ein seliger Mann." Dieses Wort des Spruchdichters Freidank, der 1233 starb, war das Bekenntnis des ganzen staufischen Zeitalters gewesen. Jeder seiner Dichter, ob Walther, Wolfram oder Hartmann, hat es in seiner Weise geäußert. Eine „altertümliche" Zeit (wie verspätete Fortschrittsgläubige sie hier noch immer sehen wollen) hätte ein solches Bekenntnis nicht ablegen können. Ein derart frei um sich blickendes Bewußtsein ebenso von der eigenen Kraft wie von ihren göttlichen Quellen, ebenso vom Lebendigen wie vom Gesetze, ist von *klassischer* Natur. Es setzt das reife Wissen um einen Widerspruch voraus, den es überschauend überwindet. Dieses, wie alles echte Wissen, beruht auf seelischer Haltung, hier: dem klassischen Gleichgewichte. Tatsächlich liegt sogar rein zeitlich, gemessen auf der Strecke vom 8. bis zum 18. Jahrhundert, von den besonderen Anfängen des Deutschen bis zur allgemeinen Erschütterung des Europäischen, von der Entstehung unserer monumentalen Baukunst bis zu ihrem vorübergehenden Untergange, das 13. Jahrhundert gerade in der Mitte: keine Frühzeit und keine Spätzeit, sondern eine *Höhe*, zu der wir hinaufschauen, die klassische Höhe eben mit dem Merkmale des inneren Gleichgewichtes zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen Leben und Gesetz, in der darstellenden Kunst also zwischen bejahter Erscheinungswelt und verpflichtendem Stile.

Daher konnte das, was dem Staufischen folgte, nicht eine einfache Höherentwicklung, gar eine Steigerung aller Ausdruckswerte sein. Es war wohl eine Gebietserweiterung, ganz gewiß, aber es war auch ein Gebietsverlust, im ganzen eine Gebiets*verlagerung* für den Ausdruck jener entscheidenden Werte. Kaisertum und Rittertum, monumentale Baukunst und monumen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tale Plastik, waren im Staufischen zusammengegangen. Sie konnten in diesem Zusammenklange nicht überboten werden, sie konnten nur untergehen. Tröstlich bleibt jedoch: untergehen mußte der Stil mit seinen Trägern, aber nicht das Volk. Das Volk selber ging nicht unter, es holte in unbrechbarem Schaffensdrange vorher nie geahnte neue Leistungen aus sich herauf, aber der Acker mußte völlig umgegraben werden, die alte Frucht konnte er nicht mehr tragen. Der Vorgang ist wahrhaftig nicht zu bejubeln, aber auch nicht nur zu beklagen, er ist als Wahrheit und Notwendigkeit zu bejahen; er besitzt die anschauliche Tragik alles Wirklichen. Das sich wandelnde Volk, in dem der moderne Landesstaat über das Imperium, der Bürger über den Ritter, das Malerische über das Plastische siegen sollte, war nicht weniger begabt, auch nicht schwächer auf die Dauer, aber es trat in ein neues Schicksal ein und erlitt auch wenigstens vorübergehend eine Schwächung. Daß es jeden Gewinn eines Neuen mit dem Verluste eines Alten erkaufte, war nur natürlich. Das ist immer so, so will es das Geschick, das über aller Geschichte steht. Geschichte setzt sich aus menschlichen Handlungen zusammen, aber ihre Lenkung bleibt ein Geheimnis den Handelnden wie den Anschauenden. Anschaubar bleibt sie trotzdem, nur soll man ihr auch frei ins Gesicht blicken.

Machen sich viele klar, was es bedeutet, daß nach der Straßburger Synagoge, der Bamberger Elisabeth, der Naumburger Uta kein Werk mehr erschienen ist, das in gleicher und gleich lebensnaher Vornehmheit *das Ganze* eines großen Weltgefühles in den reinen Grenzen des Plastischen einfing? Daß, so herrlich die Kölner Domfiguren des 14. Jahrhunderts sind, sie doch das selbstbedingte Statuarische, ja das Statische, den eigenen Schwerpunkt sogar aufgegeben haben, ebenso wie den Personencharakter der Einzelgestalt? Wie lange es gedauert hat, bis man sich dem Verlorenen auch nur wieder *nähern* konnte? Blickten wir nur auf die Plastik, so müßte man mindestens die nächsten 100 Jahre nach der staufischen Kunst überwiegend als Verfall ansehen. Läge gar der Sinn aller Entwicklung in der Erreichung immer größerer Naturnähe (aber er liegt natürlich nicht darin!), so stände man vor einer völlig unbegreiflichen Umkehrung aller Logik. Verständlich, anschaulich wenigstens kann man sich den Vorgang immerhin machen; einmal durch den Blick auf das Ganze des künstlerischen Ausdrucks, also auf die Künste, nicht nur eine einzelne Kunst. Denn was die Plastik verlor, kam der malerischen Auffassung zugute. Man kann den Vorgang außerdem vom Verhältnis zwischen Erscheinungswelt und Stil aus begreifen. (Begreife man nur, wie wenig „be-greifen" heißt! Es heißt noch nicht besitzen.) Eine gradlinige Steigerung der Lebensnähe etwa über

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Naumburg hinaus hätte jedenfalls in Naturalismus führen müssen. Die andere Möglichkeit war eine Überspitzung des „Stiles". Es scheint, daß die Geschichte dieses Gegenmittel eingesetzt hat, eine Überspitzung, die an Manier grenzen kann (nicht muß), Manier der Starrheit oder auch Manier der Eleganz, — eine Überspitzung, gegen die erst seit der Mitte des 14. Jahrhunderts wieder Gegenkräfte im Sinne größerer Nähe zur Erscheinungswelt auftraten. Beides jedoch, die Flucht vor dem Naturalismus wie die Gewinnung malerisch-flächenhaften Sehens, beide unbewußten Handlungen sind zunächst wenigstens Formengeschichte, *nur* Formengeschichte. Wir können aber weiter kommen. Das Letzte und Tragende, das wir noch geschichtlich erfassen können, ist die Weltanschauung, die in aller Anschauung der Welt sich äußert, in jener der bildenden Kunst zwar unsprachlich, doch durchaus vernehmlich und dem Geschulten lesbar. Sie beherrscht alle Formen des Zusammenlebens und des Ausdrucks, die politischen, gesellschaftlichen, künstlerischen — zuletzt die religiösen. Bei diesen sind wir, für unsere beschränkte Erkenntnis, der Quelle am nächsten. Hinter allen diesen Formen steht das X des geschichtlichen Menschentumes. Für die Zeit, die uns angeht zum mindesten (aber nicht eigentlich doch für jede?), ist eine unmittelbare Ursächlichkeit, ein „darum, *weil*" am ersten von den religiösen her, den weltanschaulichen Wandlungen engsten Sinnes also, zu erschließen. Das frühere 14. Jahrhundert nämlich hätte das Wort Freidanks nicht mehr prägen können. Es hat ein ganz anderes prägen müssen. Sein Bekenntnis lautete durchaus entgegengesetzt: daß der Leib blühe, wenn die Seele verdorre, die Seele aber blühe, wenn der Leib verdorre. Damit, mit dieser Spaltung des in der Klassik Ausgewogenen, ist das Gleichgewicht wieder aufgehoben, das Klassische also an seiner Wurzel weggegraben. Wenn der Leib seinen Adel verliert, wird die Plastik nicht mehr führen. An ihre Stelle kann die Malerei sich setzen, und sie hat es getan. Die Bürgerzeit tat so. Die ritterliche hatte anders denken müssen, eben weil sie ritterlich dachte. Offenbar handelte die bürgerliche anders, weil sie bürgerlich dachte. Der Vorgang war nicht plötzlich und zeigte feinste Übergänge. Solange in den Städten noch eine Vorherrschaft alter Geschlechter bestand, gab es auch noch eine innere Verbindung, wenn auch eine stets dünner werdende, mit dem 13. Jahrhundert. Man spürt sie deutlich auch in der Plastik bis gegen 1350, und zumal die junge Kunst Österreichs hat in dieser Zeit des früheren 14. Jahrhunderts eigentlich das erst nachholen können, was im Westen im staufischen Zeitalter auf schon früher sicherem Grunde möglich war. Sie war dadurch in dieser Zeit die erste und vornehmste ganz Deutschlands. Immer aber verschlingen sich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die einzelnen Formen der Ursächlichkeit von allen Seiten her, und von woher wir auch blicken mögen: der erste Schritt in die neuere Zeit mußte über das Staufische hinweggehen. Sein Untergang war die Voraussetzung des Kommenden. Wollte die Geschichte vom Naumburger Meister zum Genter Altare, zu Dürer und schließlich zu Rembrandt gelangen, so war offenbar kein anderer Schritt als erster gegeben. Wir müssen suchen, ihn geschichtlich zu verstehen, also ihn anzuschauen. Geschichtlich aber, das heißt zugleich: auch von den politischen Schicksalen her. Damit wird sogar das deutsche Sonderschicksal innerhalb des europäischen erst völlig deutlich. Der Weg zum Bürgerlichen und zum Malerischen war ja allgemein-europäisch, die Form indessen, in der ihn Deutschland betrat, war besonders und einmalig.

Das Eindringen der gotischen Baukunst Frankreichs

> Es ist ein seichter Wahn, daß Macht und Kultur in keinem Zusammenhange stünden.
>
> *Georg Dehio.*

Der Versuch, den ergreifenden Vorgang, von dem hier die Rede ist, anzuschauen, wird leicht Mißverständnissen ausgesetzt sein. Echter Bereitschaft zum Mißverständnis, die gar nicht selten ist, kann man mit Gründen natürlich überhaupt nicht beikommen. Aber auch der Verständniswillige kann auf Schwierigkeiten stoßen. Einige klärende Worte werden nützlich sein.

Wir fragen zuerst nach der deutschen Baukunst im Verlaufe des späteren 13. Jahrhunderts, in einer Zeit also, die im ganzen, wie man weiß, für unser Volk sehr verhängnisvoll war. Was in ihr an politisch Schwerem geschah, war schon im Schoße des Staufischen selber vorbereitet, aber nun erst, nach dessen Untergange, *geschah* es wirklich. Niemand wird behaupten wollen, daß die Zeit der letzten Schwabenkaiser und namentlich die Friedrichs II. uns nur Segen gebracht hätte. Aber sie besaß Größe, und sie sah noch einen blühenden Ritterstamm, der zum starken Kaisertume gehörte, der erst mit dessen Sinken seinen ursprünglichen Sinn, den Reichsdienst verlor, und nun erst richtig zum „Landadel" werden mußte, zu einem bloßen „Stande", mitbeteiligt an der allgemeinen Zerrupfung und Verteilung der deutschen Macht unter allzu zahlreichen und allzu verblen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

deten Erben. Dafür freilich stiegen nun die Städte auf. Die Träger der kommenden malerisch bestimmten Kunst begannen die Träger der alten architektonisch-plastisch bestimmten zu ersetzen und hier und da zu verdrängen. Das Kommende und das Vergehende standen nebeneinander wie immer, aber über Beidem stand der Untergang des alten großen Kaisergedankens. Er war gleichzeitig und offenbar zutiefst verbunden mit dem der alten großen plastischen Kultur. Friedrich II. war ja noch am Leben — genau 1250 starb er —, als 1246 der Thüringer Landgraf Heinrich Raspe zum Gegenkönig gewählt wurde. Noch rühmt der anmaßliche Grabstein des Mainzer Erzbischofs Siegfried von Eppstein († 1249) die Krönung dieses und eines zweiten Gegenkönigs: Wilhelm von Holland. Der Staufer Konrad IV. lag mit diesem lange im Kampfe. Im Todesjahre Konrads, 1254, wurde der Rheinische Städtebund geschlossen, der in einer zuerst sehr aussichtsreichen Form von Selbsthilfe den verlorenen Glauben an die Zentralgewalt klar genug ausdrückte, peinlich klar, aber auch mit einem gewichtigen Versprechen für die Zukunft: das bürgerliche Volk selbst würde, wenn auch nicht bewußt, zu leisten versuchen, was früher die kaiserliche Größe bestimmt hatte; Münster würden den Domen, Altäre den Bauwerken, Zünfte den Hütten in der Führung folgen. *Reichs*städte — das Wort begann schon mit dem 13. Jahrhundert seinen bedeutsamen Klang zu verdienen. Die *Hansa* wird einen neuen Glanz auf sich versammeln (Lübeck). Von Aachen und Köln bis Straßburg und Basel traten die Städte zusammen, auch manche Landesherren übrigens, und *Frieden* suchte der Bund der Bürger für das zerrissene Land. Was aber taten die Fürsten, was vor allem die „Kurfürsten", die eigentlich damals erst entstanden? Sie wählten 1257 gleich zwei Könige, ein Jahr, nachdem Wilhelm von Holland gestorben war. Und jetzt zum ersten Male — etwas Neues und Unerhörtes — waren beide Ausländer; der eine der Engländer Richard von Cornwall, der mit noch heute bekannten Bestechungsgeldern durchdrang, der immerhin von guten Absichten beseelt, mehrfach und länger in Deutschland war; der andere gleich ein Spanier, Alfons von Castilien, der Deutschland nie betreten hat und dennoch 1272 nach des Engländers Tode vom Papste die Anerkennung als nunmehr alleiniger deutscher König verlangte. Die Eingriffe Roms, unserer Geschichte schon lange verhängnisvoll bekannt, waren anmaßlicher als wohl jemals. Auch an Konradins Enthauptung (1268), der letzten und größten Schmach, trug es die Schuld. Deutschland aber enttäuschte die in Italien ausgesprochene Erwartung, daß es diese Schmach rächen werde. Es hatte keinen Arm dafür, ja, wie es scheint, auf weite Strecken nicht einmal ein Gefühl. — 1273 machte die Wahl Rudolfs

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von Habsburg dem Schlimmsten, dem „Interregnum" ein Ende. Aber die Wiederkehr des alten Kaiserreiches brachte sie nicht.

Hier wird nicht abgekürzte Geschichte getrieben. Es wird nur an feststehende Tatsachen erinnert mit der Aufforderung, die Jahreszahlen der politischen Geschichte mit denen jener Bauten zu vergleichen, die wir als „Kunst des Interregnums" bezeichnen wollen. Es wäre natürlich eine Verrohung aller Geschichtsschreibung, wollte man die Gründung des Kölner Domes und die „Handsalben", mit denen der damalige Erzbischof Konrad von Hochstaden von dem Ausländer bei der Königswahl gekauft wurde, in eine unmittelbare Verbindung setzen. Es wäre vollends lächerlich, die Gründung des Kölner Domes als „Verrat" zu bezeichnen; es wäre ebenso geschichtlich wohl nicht richtig, wenn man das Annehmen von Geldern für politische Handlungen für damals so beurteilen würde, wie wir es heute unbedingt tun müssen. Aber daß die gleiche Persönlichkeit, die politisch für den Engländer eintrat, auch in der Geschichte unserer mittelalterlichen Baukunst den entschlossensten Griff nach rein westlicher Form tat, das sollte man doch einmal sich gesagt haben. Jedoch, nicht die Persönlichkeit eigentlich als die gleiche, sondern die *Zeit* als die gleiche ist wichtig. (Es kommt hinzu, daß durch die neueste Forschung dem Dom*kapitel,* nicht dem Erzbischof, die entscheidende Rolle beim Dombau zugewiesen wird.) Der seelische Bau der Stauferzeit hätte jedenfalls beides, was damals geschah, nicht gestattet. Der Tatsache wollen wir ehrlich in das Gesicht schauen, daß hier in beiden Fällen *eine* neue Zeit handelte. Hier ist eine gemeinsame Geschichtsfarbe spürbar. Die völlige Zerrissenheit der Deutschen von damals, das Nachlassen eines sonst vielleicht nur unbewußt lebendigen, aber eben gerade um so mehr *lebendigen* nationalen Bewußtseins (durch die gleichzeitig so entschlossene Nationalpolitik der Westvölker nur noch schärfer für uns beleuchtet), und die Erschütterung in der monumentalen Baukunst — das gehört wohl ebenso zusammen, das ist ebenso anschauliche Geschichte, wie etwa, daß im monumentalen Zeitalter eine gewaltige Politik da war, daß gleichzeitig der ritterliche Schöffe Eike von Repgow den Sachsenspiegel schrieb, Freidank seine Spruchdichtung, daß die Freiberger Goldene Pforte, das Braunschweiger Marmorgrabmal, die Westchöre von Mainz und Worms, der Ostbau von Straßburg, die Straßburger und Bamberger Plastik zeitlich so nahe beisammen liegen, daß dies alles innerhalb *eines* Jahrzehntes einer wohl tragischen, doch großen Kaiserzeit möglich war. Für die rein kunstgeschichtliche Ansicht des Gesamtvorganges aber dienen noch einige weitere Überlegungen.

Es wird in den folgenden, sehr kurzen und bewußt unvollständig ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

haltenen Abschnitten von zwei Arten des Verhaltens unserer Baukunst gegenüber der französischen gesprochen werden; und zwar diesmal nicht einfach, wie üblich, von verschiedenen Graden an „Reception" der Gotik. Diese kann man ebenfalls erkennen. Hier jedoch geht es nun einmal um die Aussage jener „verschiedenen Grade" über das verschiedene Verhalten der deutschen Volkskraft vom späteren Staufischen bis zum Interregnum und dessen nächster Folgezeit. Man kann, der staufischen gegenüber, von einer Interregnums-Kunst sprechen, auch wenn die darunter gerechneten Werke in die Zeit Rudolfs von Habsburg und gar noch etwas weiter reichen oder auch wenn sie noch vor dem eigentlichen Interregnum entworfen wurden. Es wird unterschieden werden nach der inneren Folge der Ursächlichkeit im schöpferischen Werdegange: ist das Deutsche das Erste und das Fremde ihm eingeborgen — oder ist das Fremde das Erste und das Deutsche diesem eingeborgen? Auch wenn es hier, wie immer, noch Gradunterschiede und Übergangsformen gibt (und sie werden sich reichlich zeigen), so ist die scharfe Gegenüberstellung in der Überlegung dennoch fruchtbar für die Anschauung, und um diese geht es. Deutsches mit außerhalb Deutschlands gefundenen Hilfsmitteln verwirklicht, das ist ein alltäglicher Vorgang, und er kommt entsprechend in allen Völkern und in allen, auch den gesündesten Geschichtslagen dauernd vor. Fremde Ganzheit, mit eigenen Zügen ausgestattet, ist zwar ebenfals etwas auch von anderen Völkern Bekanntes, aber es bezeugt da, wo es auftritt, für eine Zeit oder ein Gebiet, zweifellos einen geringeren Grad von Selbstsicherheit. Folgen sich beide Handlungsweisen unmittelbar in der Zeit auf einem geschlossenen und für den Ausdruck besonders wichtigen Gebiete, so müssen daraus Schlüsse auf das Schicksal der völkischen Kraft gezogen werden, denen man ehrlich in das Gesicht zu blicken hat. Nur um diese Schlüsse handelt es sich hier, keineswegs um Grade des künstlerischen *Wertes*. Den Kölner Dom zu bauen (im Entwurfe ein ausgesprochenes Werk der „Interregnums-Kunst"), war vom Meister wie von der Hütte keine geringere künstlerische Leistung, als irgendein glanzvolles älteres Werk aus ausgesprochen, aus ursprünglicher deutschen Mitteln zu errichten; und wir vergessen ja auch nicht, daß selbst hier hinter den Wesensunterschieden noch Gradunterschiede gesehen werden müssen: auch Mainz oder Worms oder Speyer leben wie alles Europäische, wie auch das Französische, Italienische, Englische nicht nur aus Herkunft, sondern zugleich aus Begegnung. Keine geringere Phantasie also, auch keine geringere Gestaltungskraft war nötig, um das Riesenwerk von Köln zu leisten, und überhaupt: nicht der *Begabungsgrad* steht hier zur Frage. *Dessen* Verschiedenheiten vielmehr können wir auf unserer Beobach-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tungsstrecke weniger zwischen den Zeiten des Volkes als zwischen seinen Künstlern (zuletzt über alle Zeiten hinweg!) immer annehmen, oft entdecken. Überall und immer gibt es Werke verschiedener Werthöhe. Wir aber fragen nach der Volkskraft.

Wir wissen dabei durchaus: es gibt auch einen rein europäischen Standpunkt, von dem aus es — da eben der Standpunkt jedesmal entscheidend wirkt — tatsächlich und mit vollem Rechte gleichgültig ist, wie weit in einem einzelnen Werke, wie weit also etwa im Kölner Dome sich Deutsches und Französisches gegeneinander abgrenzen. Von diesem Standpunkte aus — Angehörige kleinerer Zwischenvölker werden ihn besonders bevorzugen, sobald es sich nicht um sie selber handelt — ist und bleibt der Kölner Dom natürlich *ausschließlich* das, was er ja wirklich *auch* noch ist: vielleicht kein ganz vollkommenes, aber sicher doch ein großes und unsterbliches Meisterwerk unserer weißen Rassen, zugleich ein Zeugnis des Nordens überhaupt, des *westlichen* Nordens, der ursprünglich sehr nahen Verwandtschaft von Deutschen und Franzosen; und auch von diesem Standpunkte her ist Köln obendrein ein Beweis mehr zu tausenden anderer für die hohe Rolle deutscher Gesamtbegabung und für ihren Beitrag zur abendländischen Höhe überhaupt. Diesen Standpunkt kann auch der Verfasser in jedem dafür geeigneten Augenblicke einnehmen, und er nimmt ihn dann sehr gerne ein. Dies sei gesagt, obwohl, wie eine sehr gefestigte Erfahrung lehrt, trotzdem selbst das ausdrücklich Gesagte von gutgeschultem Mißwollen später abgestritten werden wird. Es ist gesagt, und es ist aufrichtig gesagt. Nur eben gerade in diesem Buche, wie in seinem Vorgänger, handelt es sich durchgehend um einen anderen Standpunkt. Dieser hat das gegen und das für sich, daß er uns Deutsche zunächst allein angeht. Er will das Verhalten der gesamten Volkskraft, das überall schwanken kann und auch in anderen Völkern oft genug geschwankt hat, in eben diesen Schwankungen ermitteln helfen — das Wo und Wann kann lehrreich sein. Er will damit jene innere Unsicherheit, die man nicht zu Unrecht unserem Volke noch nachsagt, nicht etwa verstärken, sondern im Gegenteil, er will dazu helfen, daß sie endlich und endgültig verschwinde. Allein aus diesem Willen und von diesem Standpunkte her sind diese Bücher erzeugt. Auch die folgende Darstellung wendet sich ja nur an unser Volk zuerst; des weiteren an solche Ausländer, die uns wohlwollen oder wenigstens die Pflicht empfinden, uns besser verstehen zu lernen — wobei freilich die Annahme Voraussetzung ist, daß es „uns" überhaupt gibt, nicht nur in der Gegenwart, sondern — muß dies wirklich noch gesagt werden? — genau so in der Vergangenheit, die uns Gegenwärtige ja erst erzeugt hat und trägt und die wir, im Gegen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

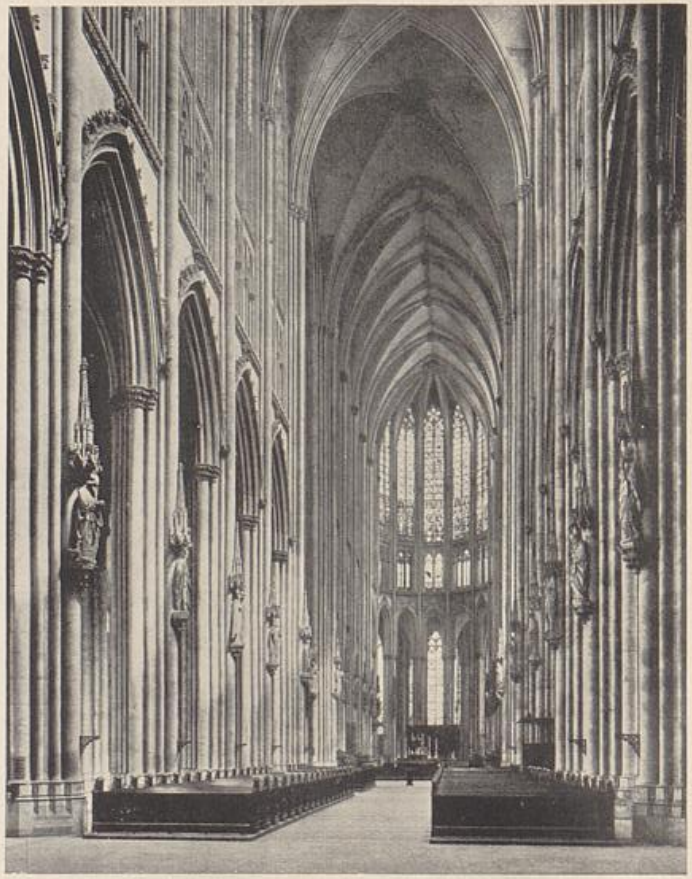


1. Marburg, Elisabethkirche



2. Marburg, Elisabethkirche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



3. Köln, Domchor



4. Köln, Domchor

satze zur Zukunft, wenigstens einigermaßen kennen lernen können. Dies ist zunächst eine Angelegenheit *unseres* Volkes und natürlich das Gegenteil von „Kulturpropaganda". *Unsere* Sache bleibt es, uns Rechenschaft zu geben über Wesen und Werden deutscher Formen. Rechenschaft wollen wir uns geben auch über die Schwankungen unserer Kraft, eben weil es die unsere ist. Geschichtliche Selbstkritik: es gibt kein höher stehendes Volk neben uns, das nicht die gleiche Verpflichtung gegen sich selber hätte und in dem die ernsthafter Bemühten nicht diese Pflicht auch zu verspüren hätten. Aber dies überlassen wir jenen Anderen, gerade in der Hoffnung auf eine künftige Gesamtansicht abendländischer Selbstschau.

Nur der Selbstsichere, auf dessen Heranbildung es uns anzukommen hat, wird Schwankungen der Selbstsicherheit innerhalb der eigenen Volkskraft frei zugeben. Wer sie richtig zuzugeben lernt, wer sie gegen die Höhepunkte abzusetzen versteht, wer ihre Gründe spürt, gerade der *wird* durch Geschichte selbstsicher, wenn er es vorher noch nicht war. So soll, im Blick auf die Gesamtgeschichte, nun die staufische mit der nachstaufischen Baukunst verglichen werden, die letzte große Kaiserzeit mit der nächsten Zeit nach deren Untergange, und dies jetzt nur auf die Frage der deutschen Gotik hin.

Es gibt auch schon eine staufische Gotik.

Staufische Gotik

Jedes Werden eines Neuen hat nicht nur sich selbst, sondern auch ein Verlöschen des Alten zur Voraussetzung. Umwälzungen siegen nicht nur durch ihre eigene Kraft, sondern erst recht durch das Versagen des Früheren. Wir können messen, wie weit die Eigenkraft des Staufischen reichte. Je mehr sie zurückwich, desto durchlässiger wurde zunächst die deutsche Form, durchlässiger für das bis dahin Fremde. Schon während der Zeit staufischer Vollkraft hatte das Eindringen der französischen Gotik begonnen; das steht außer Zweifel. Jedes Eindringen bemißt sich jedoch in seiner Wirkung ganz genau nach der Eigenkraft dessen, wohinein es dringt. Je stärker dieses ist, desto ausschließlicher nimmt es nur soweit auf, als sein eigener innerer Wille verlangt. Es gibt noch rein staufische Formen der Gotik auf deutschem Boden. Sie hätten getrost auch in der Kunst der deutschen Kaiserzeit mitbehandelt werden können. Lehrreicher schien es, diesen Teil des noch echt Staufischen gleich der Malerei und auch der älteren Backsteinkunst für die neue Darstellung aufzusparen. Wichtiger erschien es, in unmittelbarer Betrachtungsfolge den tiefen Unterschied zu erfassen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zwischen derjenigen „Rezeption" der Gotik, die noch von der vollen staufischen Kraft aus erfolgen durfte, und jener, die erst nach dem Untergange dieser Kraft möglich war. Nach solchem Gesichtspunkte scheint bisher zu wenig geurteilt. Man unterschied nach geringerem oder besserem „Verstehen" der Gotik, das vom bloßen Erfassen des Einzelnen zu dem des Ganzen fortgeschritten sei. Darin steckt auch eine Ansichtsmöglichkeit, auch etwas Richtiges, aber nicht einfach der Beweis eines Fortschritts. Denn es ist nicht so, daß man anfangs nur verständnislos äußere Anzeichen des Gotischen für den Besitz des Ganzen gehalten hätte. Vielmehr wurde das fremde Einzelne anfangs mit vollendetem Verständnis des Eigenen *diesem* eingeordnet, nicht als äußerlicher Schmuck, sondern eher als technische Hilfe. Dies geschah, solange man das fremde *Ganze* nicht wollte. Sobald man erst dieses Ganze *wollen* konnte, mußte eine Schwäche des Eigenen eingetreten sein.

Was besagt denn der Unterschied des Ausdrucks zwischen dem Kölner Dome und der Marburger Elisabethkirche, zwischen Altenberg und Liebfrauen zu Trier? Der Empfängliche empfindet ihn vor aller Analyse, die Wissenschaft kann ihn im einzelnen zeigen, die geschichtliche Deutung hat ihn zu verstehen. Darin ist sie — natürlich — nicht einig. Die hier versuchte Deutung hat ihre sachlichen Stützen, setzt aber ihren eigenen Blickpunkt voraus. Es ist wirklich nicht nur der Unterschied im Grade gotischer „Entwicklung", sondern (obwohl auch von diesem etwas darin) in weit höherem Maße ein Unterschied der nationalen Kraft wirksam gewesen. So viel Deutsches auch der Kölner Dom noch eingeborgen hat — er hat es eben dem verstandenen Fremden eingeborgen. Im Staufischen ward umgekehrt Fremdes dem verstandenen Eigenen eingeborgen. Die Grundform wenigstens des Kölner Domes gehört in die französische Kunst, damit auch außer in die unsere in die französische Geschichte, zwischen Amiens und Bauvais nämlich, und dies auch dann, wenn der Meister vielleicht wirklich auch für Amiens verantwortlich war. Deutscher von Geburt konnte er sein, ja er war es für Köln sicher, aber er schuf ein überwiegend französisches Werk. Gerade dieses wäre innerhalb der noch ungebrochenen Stauferzeit unmöglich gewesen. Es gibt ein falsches Bild, wenn man die deutsche Baukunst des Mittelalters ausschließlich von noch unvollkommenen Versuchen zur Gotik zu immer vollkommeneren fortschreiten läßt; genau so falsch, als wenn man, was ja auch geschehen, in der Plastik des 13. Jahrhunderts eine allgemeine gradlinige Entwicklung „von der Säulenfigur zur Wand- und von da zur Nischenfigur" sehen wollte. Man übersah auch dann die Unterschiede der Völker, verführt durch einen zu allgemeinen Stilbegriff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nur die französische Gestalt war Säulenfigur, die deutsche immer Nischenfigur, und dies beweist sich schon daran, daß Frankreich erst weit später die Anordnung angenommen hat, die für uns von vornherein selbstverständlich war. Es ist offenbar gesünder, wenn man die (geschichtlich beweisbar) stärkere Widerstandskraft der Deutschen im Staufischen, die schwächere nach dessen Untergange in die Würdigung des Vorganges einbezieht. Allein betrachtet und dann auf alle deutsche Gotik übertragen, wäre auch dieses Geschichtsbild unrichtig. Die deutsche Volkskraft bemächtigte sich schnell auch der wirklich eingedrungenen Gotik und gab ihr alsbald ein gänzlich neues Gesicht. Aber für das erste wirkliche Eindringen war offenbar vorübergehendes Nachlassen der eigenen Kraft Voraussetzung. Köln ist fast eine Ausnahme, aber möglich war auch sie erst durch das Ende der alten Größe. Der Grundstein wurde 1248 gelegt, da ging das Staufische zu Ende; der Chor stand erst 1322, da war das Staufische längst tot. Es ist also wichtig, sich bewußt zu bleiben, was Trier und Marburg trotz aller „Gotik" mit den Westchören von Mainz und Worms trotz aller „Romanik" verbindet, — und was sie also mit diesen gemeinsam von Köln oder Altenberg scheidet. Wichtiger scheint dies, als eine gerade Verbindungslinie von Trier und Marburg nach Köln und Altenberg zu zeichnen. Diese letztere ist zwar schließlich auch noch möglich, aber sie ist nicht nur merkwürdig lückenhaft, sondern für sich allein gezogen unterdrückt sie einen geschichtlichen Vorgang, der außer Zweifel steht: den Verlust jener Weltanschauung, jener Sprache und Gesittung, die wir staufisch nennen. Man *hat* sich in Deutschland gar nicht von Marburg und Trier zu Köln und Altenberg „entwickelt". Diese letzteren Bauten bedeuten vielmehr einen *neuen,* überhaupt erst den richtigen Ein*bruch,* den der gotischen *Ganzheit.* Was davor liegt, hat seinen Zusammenhang, ob „romanisch" oder „gotisch" gebaut; was dahinter liegt, ist neu. Gewiß war für ganz Europa — das hat die Geschichte aller Länder bewiesen — ein Durchdringen der Gotik unvermeidlich. In jedem Volke geschah es auf dessen eigene Weise. Die Unvermeidlichkeit hebt aber die eigene Weise nicht auf, bei uns also nicht die Tatsache, daß ein vorübergehender Kraftverlust — auf *allen* Gebieten, namentlich aber auf dem der Macht und des nationalen Selbstbewußtseins — den Weg erst richtig erschloß.

1242—53 ist die Liebfrauenkirche in Trier entstanden, 1235—83 im wesentlichen die Elisabethkirche von Marburg (Abb. 1—2). Beide (besonders aber Marburg) sind also in ihren Anfängen noch Zeitgenossen der Westchöre von Mainz und Worms wie jener von Naumburg und Bamberg. Sieht man das? Ist das sachlich zu zeigen? Man sieht es, und man kann

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

es sachlich zeigen. Eine Richtung auf den Zentralbau, die gewiß nicht diesen selber in voller Reinheit brauchte, immer aber ihn als stärksten Trieb bis zu einer bestimmten Grenze walten ließ, desgleichen ein Bestehen auf der Macht der plastisch durchgegliederten, kraftvoll erhaltenen, in sich gegipfelten Baumasse: diese zwei Grundtatsachen galten namentlich für die staufischen Bauten des deutschen Westens, auch wenn sie Technisches von der französischen Gotik annahmen. Nun, auch Trier und Marburg sind ausgesprochen zentralisierende Bauten, man mag sich die Entstehungsgeschichte denken, wie man will. Und Trier wie Marburg lehnen den offenen Strebebogen ab, das stärkste Zeichen echt gotisch-französischer Wandzersplitterung. Gewiß, auch in Frankreich war er nicht von Anfang an da, aber er ergab sich dort notwendig, er gehörte zur Verwirklichung eigenen Willens und wurde so in seiner ersten Monumentalform zu Chartres mit besonderer *Liebe* behandelt! Trier wie Marburg kennen das Gebiet um Soissons und Reims als Voraussetzung, beide wären niemals ohne dessen Kenntnis geworden. Aber ihre Meister verhalten sich noch ganz ähnlich wie die großartigen Künstler der rein staufischen Plastik, die ja auch ohne Kenntnis Frankreichs, ohne ihre schöpferische Mitarbeit an den Kathedralen des Westens, so wenig zu erklären wären wie ohne ihre völkische Eigenart und ihre bewundernswerte Schaffenskraft. In Marburg hat sich eine Halle ergeben (die Grundform der gotischen Kathedrale dagegen ist die Basilika), sie hat sich jedenfalls ergeben, selbst wenn man sie anfänglich nicht geplant haben sollte. Der Kleeblattschluß, obwohl auch in den älteren Plan von Soissons spielend (südlicher Kreuzarm dort!), läßt zugleich an das Rheinland denken, in der Betonung der waagerechten Gürtelungen sogar genauer als der Hallenquerschnitt an Westfalen. Die Gewalt der Türme könnte man im vieux clocher von Chartres vorgebildet finden. Die Anwendung ist — und dies trifft sogar auch noch für Köln zu — im Sinne des verdoppelten Einturms zu begreifen: *Gipfelung*, wie in den alten Westchören. Ein starker Vierungsturm — wie in Gelnhausen-Ost ab 1230 — war vielleicht geplant. Gipfelung ist auch der Sinn des Trierer Einturmes. Sie ist *niemals* der Sinn der echten Gotik Frankreichs. Dort herrscht die einseitige *Erstreckung* auf der Längsachse. Gipfelung gehört zur *Strahlung!* Man hat in Trier an den Chor von St. Yved in Braisnes gedacht. Indem man seine zentralbaulichen Gedanken gleichsam verabsolutierte, gewann man nun sogar erst einen echten Zentral-, einen echten Strahlungsbau. Zugleich führte man die Wände an mehreren Seiten geschlossen hoch bis an ein kleines Fensterstück, das der rheinischen Staufik wohl vertraut war; man wahrte die Wandmasse, obwohl man in anmutig schlanken Gliedern und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Verhältnissen dachte und die im Staufischen sonst beliebtere Untersetztheit aufgab. (Das gleiche tat die ebenso staufische Plastik von Straßburg-Südost!) Grundriß, Aufriß und Querschnitt fügen sich dem staufischen Gefühle ein. In Marburg wie in Trier finden wir zwar nicht, wie in Mainz und Worms, eine völlig ausgesprochene Gegenform gegen das Französische, sondern eine mehr verhüllte, und zugleich eine staufische Sinngebung an diese fremde Form; an eine fremde Form schon, doch immer noch eine staufische Sinngebung an das *Ganze*. Und so lehnen auch die Westchöre von Naumburg und Bamberg, schon als Westchöre sehr unfranzösich-deutsch gedacht, den Strebebogen mit Selbstverständlichkeit ab. Konnte man ihn nicht bauen — oder wollte man ihn nicht? Man nehme die sehr schüchternen Regungen, sich mit ihm abzufinden, etwa St. Gereon-Köln und Limburg a. d. Lahn, getrost hinzu. Gerade diese Beispiele beweisen, daß es im ganzen nicht an der technischen Fähigkeit mangelte, sondern an der künstlerischen Bejahung. Der offene Strebebogen blieb den staufischen Deutschen eine *Not* — haben die Franzosen sie etwa auch gespürt, oder war es ihnen nicht vielmehr sehr natürlich, mit ihm die Durchschienenheit des Inneren zu erkaufen? Wir müssen das letztere annehmen, gerade zur Ehre der großartigen und in sich völlig vorbildlichen Gesamtleistung der Franzosen. *Ihr* Gedanke war die neue Raumbildung; für *sie* mußte dieser groß genug sein, das nicht als Opfer *bemerken* zu lassen, was für die Deutschen es entschieden sein mußte. Im Gegenteil, ein hoher Stolz konnte darein gesetzt werden. In Chartres haben die Franzosen das offene Strebewerk mit wuchtiger Gewalt gefeiert. In Reims schon ist es zu einem ausgemachten Splitterungsmotiv, einem wahren Feste von Zerschneidungen geworden — und Marburg kannte ja doch schon Reims! Gewiß, in Marburg vor allem ist auch der Gedanke des Maßwerks aufgenommen, ein großer Gedanke sicherlich, an dessen Durchführung sich Deutschland und England neben Frankreich in jedesmal sehr besonderer Weise betätigt haben — ein Beweis dafür, wieviel gemeinsames Gefühl noch den Nordvölkern innewohnte, soweit sie nur der Mittelmeerkultur fruchtbar begegnet waren. Die Geschichte dieses „ungegenständlichen Ornamentes" der Gotik gehört zu den großartigsten Beweisen innerer Naturnotwendigkeit in menschlicher Entfaltung gerade da, wo jede Erscheinungswelt abgelehnt und rein mathematischen Grundtatsachen das Feld überlassen wird. Diese Geschichte ist soeben von L. Behling mit naturwissenschaftlicher Klarheit und kunstgeschichtlicher Folgerichtigkeit dargestellt worden. Sie spiegelt ebensosehr die Völker — wobei die hohe inselmäßige Eigenart Englands und die vielfältige Beweglichkeit Deutschlands gleich erstaunlich zutage treten —, ebenso die Völker

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

also wie die ihnen gemeinsame Wandlung vom innerlichen Abbilde des baulichen Gerüstes zum dekorativen „Bilde", was noch wichtiger ist als die Entwicklung vom Schlichten zum Verwickelten.

Sicher, schon Trier und Marburg sind etwas Neues auch im Staufischen, anders als die Bauten um 1230 wie Gelnhausen-Ost, Limburg a. d. Lahn, selbst Offenbach am Glan oder die großartige, leider im 18. Jahrhundert zerstörte Backsteinkirche auf dem Harlunger Berge bei Brandenburg. Aber daß sie noch vor dem Ende der Stauferzeit in Angriff genommen wurden, sieht man ihnen wirklich an. Sie tragen die wesentlichen Züge: die Erhaltung, die Zentralisierung, die Gipfelung der Baumasse. Sie liegen noch am Rande der klassischen Höhe; sie sind noch „hohe Zeit".

Nachstaufische Gotik (Baukunst des Interregnums)

Die Frage, was früh oder spät sei in der Geschichte, wird selbstverständlich stets verschieden beurteilt werden je nach dem Standpunkte, von dem aus man fragt. Für die hier vertretene Deutung ist alles Nachstaufische schon ein Weg in nachklassische Spätzeit. Noch stehen wir am Anfange, noch überkreuzt sich das Ausschwingen des Alten mit dem Aufgange des Neuen. Zur gleichen Zeit, als die Nachblüte des Staufischen in Naumburg anhub, von einem Meister geleitet, der noch die frühere Glanzzeit mitgemacht hatte und trotz aller Wandlungen ihren alten Sinn noch später durchzusetzen vermochte, rund um 1250 also, erfolgte am Rheine in zwei wichtigsten Städten die Inangriffnahme von tatsächlich hochgotischen Bauten. Jetzt erst erfolgte sie, kurz vor und nach dem Tode des letzten großen Kaisers. Ist das Zufall? Von außen gesehen, gewiß: es besteht keine unmittelbare Ursächlichkeit; für die geschichtliche Zusammensicht aber nicht: es besteht eine anschauliche Verwandtschaft der Vorgänge; eine mittelbare Ursächlichkeit also, nicht eine einfache Linie von A zu B, sondern zwei Linien von A und B gemeinsam nach dem Dritten, dem X. In Köln wurde 1248 der Grundstein gelegt, 1252 muß das Langhaus des Straßburger Münsters in unmittelbarem Anschluß an die soeben beendeten Ostteile begonnen sein. Auf Straßburg wirkte die Kenntnis des zweiten Baues von St. Denis, auf Köln die von Amiens, selbst von dort noch gar nicht ausgeführten Teilen. Schon 1243 war die Cistersienser-Kirche Marienstatt in Nassau (mit offenen Strebebögen!), 1255 die von Altenberg begonnen worden; beide stark nordfranzösischer Herkunft und nicht etwa von Köln abzuleiten, also eigene Einbruchsstellen des Westens (Cistersienser!). Die Dome von Halberstadt und Xanten wurden im gleichen Sinne echt gotischer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Absicht angefaßt, beide freilich in der Bautätigkeit bald gehemmt. In Xanten zeugte noch — trotz zweier Westtürme (Andernach!) — der „Westchor", eine innere Vorhalle, vom staufischen Geiste (der auch im benachbarten Maaslande herrschte). Der Bauabschnitt 1263/80, der hierher gehört, war im Chore noch sehr zurückhaltend, Trier verwandt, ohne Strebebogen. Auch die älteste Plastik darin ist wohl doch gleichzeitig, 13. Jahrhundert, aber schon verfremdet und verfärbt gegenüber der alten Größe. 1275 wurde der Chor von München-Gladbach geweiht, der Köln sehr nahe steht, auch der Berchtesgadener begonnen und gleichzeitig der neue Regensburger Dom; ab 1267 das Mindener Langhaus (Halle!). Dies alles also ist noch 13. Jahrhundert, aber es ist alles nicht mehr Stauferzeit.

Köln und Straßburg stehen voran. Auch sie unterscheiden sich, und zwar schon dadurch, daß das eine ein völliger Neubau, das andere die Weiterführung eines staufischen Bauwerkes war (Abb. 3—4). Dies erklärt vieles. Das geschichtliche Urteil wird immer dahin kommen, daß Straßburg, eben durch das weiterwirkende staufische Gefühl, ja durch die Kraft des noch älteren Grundrisses, die idealste Form gefunden hat, wenn schon das Westliche als das „Neue" siegen und dennoch dem Heimischen harmonisch einverleibt werden sollte. Hier ist ein Raum entstanden, der in seinen Maßen, in seiner breiten Großartigkeit den alten kaiserzeitlichen Grundriß zu Ende denkt. (Die Mindener Halle ist einigermaßen — auf westfälisch — vergleichbar.) Mit seiner Mittelschiffsweite von fast 16½ Metern ist er breiter, mit seiner fast genau doppelt so großen Scheitelhöhe niedriger als die gotischen Kathedralen Frankreichs. Der Gesamtquerschnitt ist ein gleichseitiges Dreieck, in Köln dagegen ein sehr schlankes gleichschenkliges. (In diesen wie so vielen Fragen sei immer wieder auf Georg Dehio verwiesen.) Aber Straßburg nimmt zugleich, vom zweiten St. Denis angeregt, die letzte Steigerung der noch klassisch gotischen Fensterform auf, das verglaste Triforium. Es handelt darin wie Köln, es hat wirklich die reine Steinwand durch die unwirklichere Glaswand ersetzt, die Steinmasse durch reine Steinglieder. Das Glasfenster ist noch Wand, doch nicht mehr Baumasse. Es offenbart seinen Sinn nur von innen her, nur bei durchscheinendem Lichte. Dem aufscheinenden Lichte an der Außenseite bietet es sich gänzlich anders dar, tot nämlich, und diese Spaltung zwischen Innenraumwirkung und äußerer Erscheinung entspricht in etwas der Zerspaltung der Baumasse durch die Not des Strebewerkes. In der Außenansicht ist auch das Glasfenster nur „Not". Hier freilich setzt dann das Maßwerk ein.

Der persönliche Charakter Straßburgs, des Münsters als geschichtlichen Lebewesens, blieb auch dem Neuen gewachsen. Er sicherte selbst der West-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fassade eine starke Eigenart. Das Straßburgische an sich reicht auch in der Plastik noch von den Ostteilen her bis in die reichen Westportale des endenden Jahrhunderts hinein, nun wirklich Westportale mit dem ausgedehnten Programm, wie es aus Frankreich bekannt war. Aber die Gestalten stehen natürlich in Nischen; immer noch, schon darin, allgemein deutsch empfunden. An ihren Verhältnissen und der Art ihrer Vergeistigung wird freilich mit der Nachwirkung der älteren Straßburger Plastik auch die werdende Gesinnung des kommenden neuen Jahrhunderts leicht abzulesen sein. Wir wissen durchaus, daß auch Köln sein Deutsches hat; aber hier, auch damals fast *nur* hier, tritt das Deutsche einmal so auf, wie man es sich in manchen Kreisen noch heute durchgehend denkt: als Abwandlung des Fremden. Man muß sich noch einmal ernstlich die ursächliche Reihenfolge klarmachen. Bei Abwandlung des Fremden ist eben dieses Fremde das Erste, in Köln also der Wunsch des Bauherrn, die modernsten Formen Frankreichs in einer neuen Ganzheit zu besitzen. *Dann* folgt die Verwirklichung, und in diese erst drängt sich das Deutsche als Zweites hinein. Sie ist die Leistung des Künstlers und damit die des eigentlichen Volkes — nicht die des Bauherrn. Sie ist da, aber sie steht nun einmal an zweiter Stelle. Die Folge war im Staufischen — und Straßburg bleibt ihm darin näher — genau umgekehrt: das Erste war der kaiserliche Ausdruck des Eigenen; *dann* wurden einige Hülfen aus dem Fremden angenommen. Das Deutsche auch des Kölner Domes, dieses dem Fremden eingeborgene Deutsche, ist namentlich von Leo Bruhns sehr schön betont worden. Es liegt u. a. im Strebewerke. Nahm man es schon einmal an, so sollte es nun auch einen Glanz empfangen, der seine Herkunft aus technischer Not überdeckte. Wenn Chartres, aus rein französischem Geiste erwachsen, eine bewundernswerte Monumentalisierung, damit eine echte Anerkennung des Strebewerkes plastisch durchsetzte, so nahm Köln eine „Verschönerung" vor. In Chartres war der offene Strebebogen mit jugendlicher Begeisterung gewürdigt, in Köln wurde er durch übertreibende Ausnutzung zu reichem Schmucke ausgebeutet. Ist es zu hart, zu sagen: in Chartres wurde das Strebewerk mit gutem, in Köln mit schlechtem Gewissen gestaltet? „Gewissen" ist hier nicht als Bewußtsein gemeint, sondern als unbewußte Lebensäußerung. Das „schlechte Gewissen" bestätigt also gerade das Leben, das sich hier, selbst hier, in einem Trotzdem äußert. Anders steht es mit der Fassade. Bis zur Zeit Friedrich Wilhelms IV. stand zwar nur ein Teil des Südturmes, aber der echte Plan, von Moller in Darmstadt aufgefunden, ist ja dem Ausbau der Romantiker zugrunde gelegt worden und im heutigen Zustande völlig erkennbar. *Hier* wirkte das Deutsche ursprünglich, als das *Erste!* Nicht eine Eingangswand zwischen Tür-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

men, nicht einmal eine gleichgewichtige Durchdringung von Eingangswand und Türmen erscheint, sondern eine Zusammenpressung der Eingangswand durch die mächtig sich zuspitzenden Körper: abermals, noch stärker als schon in Marburg, die Verdoppelung des Einturmes, der nun also selber sehr bald in neuer und völlig entschiedener Form kommen mußte, nachdem er in altertümlicherer so oft schon dagewesen war, in Essen und Paderborn, in Minden und Freckenhorst, in Soest oder in Neuß. Verdoppelter Einturm, das heißt aber: *Gipfelung!* Das heißt, selbst bei einem so starken Ja zur französischen Hochgotik, zum „Zeitgemäßen", ein Durchwirken der deutschen Art, ja, sagen wir ruhig, auch hier noch des wohl stark schwindenden, aber zur Zeit der Planung noch nicht völlig erstorbenen Staufischen. Wer die französischen Kathedralen von weitem gesehen hat, das frühgotische Noyon oder das hochklassische Reims, der allein kann ermessen, welcher Unterschied zwischen ihrer Fernwirkung und jener von Köln besteht. Sie sind wunderbar fein, zahnstocherhaft zart, aber wuchtlos und ohne wahre Plastizität. Die Kölner Türme wahren gerade diese mit monumentaler Gewalt über die weite Ebene hin. Zusammengepreßt sind drüben die Türme, hier ist es der Eingang. Aber die Bevorzugung der Masse vor dem Eingange war immer schon deutsch und namentlich staufisch. Hierin ist also selbst Köln noch ursprünglich deutsch, nicht nur eingedeutscht, noch von einem letzten Hauche des Staufischen belebt und zugleich Verbindung mit Freiburg! Dies alles freilich ist an der plastischen Masse geschehen. (Daß die Portalplastik des späteren 14. Jahrhunderts der alten Nischenordnung treu blieb, soll nur kurz vermerkt werden. Das ist die Antwort der figürlichen Plastizität an die gesamt-architektonische der Fassade. Sie konnte nur auf deutsch gegeben werden.) Der Innenraum dagegen — fünfschiffig schon im Langhause und dadurch der herrlichen Steigerung, die Amiens vom dreischiffigen Langhause bis zu dem großartigen Chore durchführt, wirklich nicht ebenbürtig — ist schluchtartig durchgetieft und in rein gotischer Gliederung bis auf das Letzte durchgerechnet, ganz unstaufisch, eine Basilika völlig im französischen Sinne. Eben darum, weil der Raum das Bewegende jeder echten baulichen Schöpfung ist, erblicken wir im Straßburger Münster die ungebrochenere Äußerung des heimischen Formengefühles auch noch in jener schon gefährdeten Zeit.

Dabei steht es um die Straßburger Fassade schon wieder anders. Die ersten Pläne (ab 1276) verhielten sich gegenüber Frankreich williger als Köln — worin ein gewisser Ausgleich erblickt werden kann. Der früheste, Riß A, dachte an Paris, der darauf angenommene Riß B trat in — freilich sehr freien — Wettbewerb mit Reims. Er nahm die französische

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schleiergalerie zwischen den Türmen an, gab freilich diesen selber einen höchst plastischen Umriß, der auch für einen Einturm genügt hätte. Verwirklicht, wäre dieser Plan eines der festlich großartigsten Meisterwerke aller europäischen Gotik geworden. Wir verbinden mit ihm den Namen Erwins. Das Deutsche wuchs dann folgerichtig in den weiteren Wandlungen. Die „Harfensaiten-Bespannung", angeregt durch Riß B, wurde bedeutsam ausgedehnt. Dies war ein sehr schöpferischer Gedanke und brachte Vergitterung in einer neuen Form. Vergitterung aber hat den Deutschen oft nahe gelegen. Die ausgesprochene Bürgerzeit, die seit dem Ende des 14. Jahrhunderts die Aufgabe entschlossen von neuem aufnahm, hat insbesondere mit dem Einturme Ulrichs von Ensingen den Gesamtausdruck vollends in das Deutsche wieder hineingebogen.

Köln ist im ganzen doch noch mehr Interregnums-Kunst, mag es auch schon am Ende der staufischen Zeit geplant gewesen sein. Die dem neuen Innenraume völlig entsprechende Plastik (sie ist in dieser Eigenschaft bewundernswert!) konnte erst eine ausgesprochen nach-, ja antistaufische Zeit liefern. In Straßburg dagegen konnten die oberen Streifen des westlichen mittleren Bogenfeldes (und nicht nur sie) noch am Ende des 13. Jahrhunderts einen volltönenden Nachklang der alten lebensnahen Monumentalität darstellen, und im Münster-Inneren wären die kölnischen Gestalten nicht am Platze gewesen; sie hätten dem Raume widersprochen. Erinnern wir uns dafür an die Glasfenster, und jetzt einmal im rein inhaltlichen Sinne. Die des Nordschiffes zeigen die gesamte Reihe der deutschen Könige, die am Ende des Interregnums bekannt war, bis zum unglücklichen Konradin und noch ohne Rudolf von Habsburg. Sie bezeugen den Rückblick wie auf die ganze kaiserliche, so auch noch auf die jüngst vergangene klassische Zeit und damit beides: die Verbundenheit und das unbewußte Gefühl des Endes. So mögen Straßburg und Köln für vieles andere, jedes in seiner Sprache, dieses Ende für uns aussagen. Sie bereiten zugleich das Neue vor. Alles, was dann kam, war schon auf dem Wege zur „deutschen Sondergotik".

Die Verwandlung des Plastischen bis gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts

Der unvermeidliche Untergang des Staufischen hatte sich baukunstgeschichtlich in der (sehr vorübergehenden) Verdrängung des „Deutschen mit eingeborgenem Fremden" durch das „Fremde mit eingeborgenem Deut-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schen" gespiegelt. Dies sagte für uns eine wenn auch vorübergehende, so doch fühlbare Schwankung und Erschütterung aus. Diese letztere ist das geschichtlich Entscheidende. Wenn es nun richtig gesehen war, daß im Staufischen der *plastische Gedanke* als solcher Baukunst und Plastik und alle übrigen Äußerungen durchdrang, so steht zu vermuten, daß auch in der Plastik engsten Sinnes, in Gestaltenkunst und Relief, der Vorgang zu erschließen sein wird. Ja, hier wird er sich vielleicht mit einer besonderen Unmittelbarkeit offenbaren. Wenn gerade Schwankung und Erschütterung das Entscheidende ist, die größere Macht der Auswärtigen in der Baukunst jedoch nur Anzeichen, nur Merkmal — so wird gar nicht ohne weiteres der Vorgang in der Plastik erst durch ein ebensolches Eindringen bewiesen sein; er brauchte sich hier lediglich in einem Verluste des Plastischen selber zu spiegeln, um sich schon bezeugt zu haben. So aber ist es tatsächlich geschehen. Gewiß, auch in der Plastik war eine andere Art der Aufnahmefähigkeit für Französisches nun gelegentlich gegeben. Schon die merkwürdige Ähnlichkeit zwischen rheinischer und französischer Elfenbeinplastik der nun kommenden Zeit beweist dies. Der Vorgang war jedoch im ganzen noch deutlicher ein Eigengeschehen als in der Baukunst. Hier sprechen wir darum nicht so sehr vom Eindringen eines Fremden, als von Verwandlung des Eigenen. Was geschah, war in erster Linie eine Selbstverwandlung und — auch dies wurde schon einmal angedeutet — eine Verfärbung und Verfremdung gegenüber dem eigenen Wesen alles Plastischen überhaupt. Auch hier wieder möge man ja nicht mißverstehen: es handelt sich nicht, jedenfalls nicht in erster Linie, um Begabungsverlust, sondern um Gebietsverlagerung. Meister von hoher Begabung waren selbstverständlich auch noch in der Nachfolge der staufischen Plastik tätig — wie sie ja in späterer Zeit noch mit ganz auffälliger Kraft hervortraten, oft sogar stärker als die Maler. Aber sie sind gerade in den Anfängen der Wandlung kaum jemals von so unverkennbarer Genialität wie die großen staufischen Künstler. Kein Straßburger, kein Bamberger, kein Naumburger, keiner von so erschütternder Wirkung ist zunächst zu erwarten. Die Begabung verteilt sich anscheinend mehr, und sicher: auch viele Mittelmäßige, die man bei den selteneren Aufgaben der monumentalen Zeit nicht beschäftigt, sondern ausgeschieden haben würde, fanden jetzt bei mengenmäßigem Anwachsen der neuen Aufgaben noch Platz. Es wäre sicher zu hart, für das 14. Jahrhundert überwiegend von „abkommandierten Steinmetzen" an Stelle von echten Plastikern zu sprechen. Doch aber hat es in dieser Zeit solche mehr gegeben als in der staufischen. Und: die Begabteren gerade stehen besonders deutlich unter dem Gesetze des geschichtlichen Schicksals. *Wann* Einer geboren ist,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

das gehört gerade beim wichtigen Künstler auch noch zu seinem Wesen, das wir stets nur als geschichtliche Gestalt empfinden können — eine Tatsache, die durch die gleichwohl ebenso stark bestehende Verbundenheit aller Kunst eines Volkes in sich selbst und über alle Zeiten hinweg keineswegs aufgehoben wird. Ein um 1875 geborener deutscher Musiker wird ebenso deutsch sein wie die älteren Künstler, aber er würde uns vollkommener und ungebrochener erscheinen, wenn er, d. h. eine gleich große Begabungsmasse, in die Zeit Bachs und Händels hineingeboren wäre; er würde die Brüche seiner späten Geschichtslage noch nicht zu tragen gehabt haben, das will aber schließlich sagen: er *wäre* auch tatsächlich vollkommener. So war auch der Meister der Kölner Domchorfiguren zwar wirklich ein Meister, sogar einer von ausgesprochen monumentaler Begabung, wie man namentlich auf der großen Kölner Jahrtausend-Ausstellung vor seinem Christus aus der Nähe empfinden lernte. Jedoch, mit gleicher Begabung in die staufische Zeit hineingestellt, hätte auch er jenes Gleichgewicht von Lebensnähe und Stil, jene innere Sicherheit, jenen damals im nördlichen Abendlande möglichen höchsten Grad von Selbstbedingtheit des Statuarischen besessen, wie dies alles der Stauferzeit beschieden war und wie er dies alles in seiner Zeit nicht besitzen *konnte*. Er hätte von Geburtswegen an dem teilgenommen, woran er von Geburtswegen in Wahrheit nicht mehr teilnehmen konnte. Dieser ganze Gedankengang ist nur vorübergehend möglich und wird nur angestellt, weil er so lehrreich sich selber aufhebt. Der Kölner wäre eben, im 13. Jahrhundert geboren, gar nicht der Mann der Kölner Gestalten geworden. Nur wer dies versteht, weiß wohl wirklich, was geschichtliches Schicksal in der Kunst besagen will.

Was wir „14. Jahrhundert" nennen, beginnt schon im späten dreizehnten. Werke wie die des Prüfeninger Meisters, das Grab des seligen Erminold von 1283, die Verkündigung des Regensburger Domes, der sitzende Petrus, sind noch von mächtigem Gefühle für die Wucht des Körperhaften. Auch sie aber zeigen — nur in anderer Form und gewiß auch schon deutlicher — den gleichen Grundvorgang, wie er sich unter dem Ausklange Naumburgs in Meißen schon andeutet: die Masse verhärtet sich, und wenn sie in Bewegung versetzt wird, so bedarf es nunmehr heftigerer Ausschwünge, solcher, die alsbald weniger von der Gestalt geleistet als ihr auferlegt erscheinen. Die Fähigkeit zum eigenen Handeln scheint zu ersticken. Die Form wird weniger Tat der Gestalt als ihr angetan! Dies aber setzt voraus, daß deren menschenhafter Anspruch geringer geworden sei; dieses wieder, daß der Mensch überhaupt aus dem Mittelpunkte der Dinge getreten, dieses wieder, daß das klassische Bewußtsein zurückgegangen sei. Das Monopol der Gestalt er-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lischt. Der Zusammenhang der weiteren Dinge ergreift sie neu. Das Außermenschliche wächst. Es gedeiht in den Gebieten des Baukünstlerischen und des Malerischen. Das erstere ist die Herkunft, das zweite die Zukunft der Form. Von einer Seite her erscheint das Schicksal der plastischen Gestalt als ihr nochmaliger Eintritt in den architektonischen Dienst, von einer anderen als ihre Überführung in jenen der Malerei, zunächst der Zeichnung. Es wächst der Menge nach die Bauplastik, es verstärkt sich dem Wesen nach der Zug in das Gruppenhafte, das Zeichnerische, zuletzt in das malerische Sehen. In beiden Fällen ist das Gleichgewicht zerstört, das durch die feste Verankerung beider Waagschalen im Halte der monumentalen Menschengestalt gesichert gewesen. Schon die Möglichkeit der Fassadenfiguren von Schulpforta in nächster zeitlicher und räumlicher Nähe Naumburgs, ja an einem mit diesem verwandten Bauwerke; die Entwicklung zu dem Gleichen-Grabmal in Erfurt und darüber hinaus in das Thüringische des 14. Jahrhunderts; die Möglichkeit der Chorfiguren von Wimpfen i. T. um 1270/80 — dies alles sind fast erschreckende Beweise.

Die Gefühle für das Leben müssen sich geändert haben, das sagt schon die Form. Wie dies kam, lehrt die allgemeine Geschichte in Europa wie in Deutschland. Der gemeinsame Vorgang trug in jedem der führenden Länder sein eigenes Gesicht. Nur in Italien bedeutete er einen unverkennbaren Aufstieg. Hier, wo der Größe der karolingischen Nordländer in der Zeit der Staufenkaiser nichts Ebenbürtiges zur Seite gestanden hatte, konnte solches auch nicht verloren gehen. Hier war zu gewinnen. Mit Giovanni Pisano nahm die toskanische Plastik, mit Duccio und Giotto die Malerei einen Aufschwung, der das alte, von vielem neuen Blute aufgefrischte Land fast plötzlich an die Spitze des Abendlandes stellte. Es war aber hier schon ganz deutlich die Malerei, die an diese Spitze trat. In Frankreich setzte wohl eine ruhigere Weiterbildung namentlich durch die niederländischen Künstler des Hofes ein. In stetiger Entwicklung, die uns Dvořak schön gezeigt, wurde der Westen zum stärksten Erzieher eines neuen Wirklichkeitssinnes. Auf diesem Boden gediehen dann die größten, im damaligen, weiteren Sinne noch deutschstämmigen Künstler: Claus Sluter, die Brüder von Limburg, die van Eycks. Trotzdem spüren auch die französischen Forscher zunächst mit dem Einsatze des 14. Jahrhunderts das unverkennbare Verschwinden jener Größe, die in Reims, Amiens, Bourges einst ihre Gipfel hatte. Sie reden, und mit Recht, für die erste Folgezeit von „Manierismus". In Deutschland geschah, wie immer, auch das Neue und Große in katastrophenhafter Geschichtskrümmung, durch Gefahrenstrecken und Niederungen hindurch — und wurde doch das Neue und Große.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der figürliche Schmuck der Straßburger Westseite, vom späten 13. bis zum frühen 14. Jahrhundert ausgeführt, kann den Vorgang um so deutlicher zeigen, als er in seinen älteren Teilen noch erstaunlich Vieles der staufischen Größe nachklingen läßt. Das Programm war endlich, durch die volle Aufnahme des französischen Fassadengedankens ermöglicht, von jener Vollständigkeit, die der französischen Gotik entsprach. Es gab an drei Portalen, in Gewändestatuen, Bogenfeldern und Bogenlaibungen, die ganze Heilsgeschichte und noch einmal auch das Ende der Dinge, das schon im staufischen Südostportale betrachtet war. Es bleibt eine innere Verbindung des Formengeistes trotz starker Wandlungen erhalten: das Schlanke, Schmale, Biegsame, — das Straßburgische eben, das sicher sehr viel westlicher ist als besonders das Naumburgische. Die Tugenden als Besieger der Laster am nördlichen, die klugen und törichten Jungfrauen mit Christus und dem König der Welt am südlichen, die Propheten am mittleren Portale, Gewändestatuen von einer Fülle, die für Deutschland neu war als Fülle, in einer Anordnung zugleich, die für Deutschland alt war als seine Ordnung — sie alle zeigen in beredter Gleichzeitigkeit mit dem Eindringen einer fremden Formenforderung der Baukunst die eigene Formverwandlung des Plastischen. So viel auch, namentlich in den Köpfen, vom klassischen Zielbilde zu spüren ist, so deutlich ist doch, daß der Eigenwert der Gestalt gleichsam einer Verkrampfung zu erliegen droht. Herrlich sind die Köpfe, viel Adel lebt noch in den Gestalten, namentlich der Jungfrauen. Aber schon gewinnt die aufgeschriebene Linie eine Macht, die in der Plastik nur ein schon leise erstarrender Körper ihr gewähren konnte; so, wenn die Brauen über den Nasenrücken hinweg eine fast brillenförmige Sondergestalt gewinnen: Dramatik noch immer, ganz wie in den Vorgängern zu Magdeburg, und dennoch eine bedrohliche Macht der zeichnerischen Linie. Völlig deutsch ist dabei die monumentale Fassung gerade des Themas der Klugen und Törichten. Frankreich hat sie niemals zugelassen aus wohlberechtigter Sorge vor der Gefahr des allzu starken Ausdrucks. Deutsch war es offenbar, gerade diese Gefahr auf sich zu nehmen. Noch war man ihr gewachsen. Auch der leidenschaftlichste Schmerz vermag den Adel der Gestalt noch nicht zu brechen. Rund 20 Jahre später war dies vorbei. Die törichten Jungfrauen des Erfurter Triangels — mitteldeutsche Werke freilich, in einseitiger Übersteigerung eines Gefühlslebens, das schon im Naumburger Johannes gewaltig und gefährlich und doch eben noch gebannt gegen die Formgrenzen anwogte —, stammlich also, aber ebenso sehr auch zeitlich bedingt, erst *jetzt* nämlich möglich, — sie zerbrechen seelisch vor unseren Augen. Wieder beweist sich, daß Form Gesinnung ist. Verkleinerung der

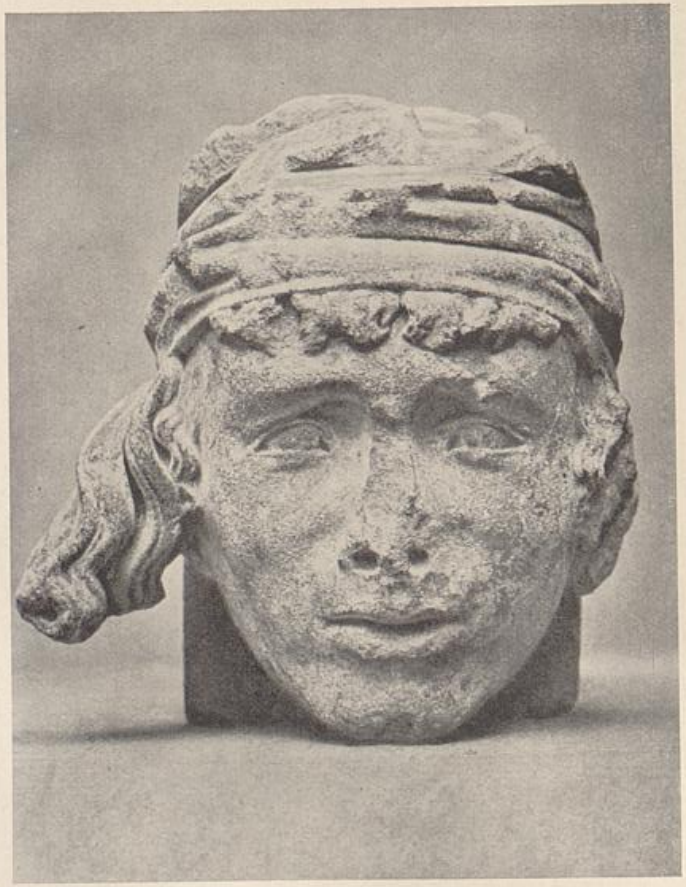
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gesinnung kann die Form bis zur Zerstörung angreifen. Während die Biegungen der Straßburger Mädchen immer noch in feiner Umschreibung eine gemeinsame Höhenlinie achten, wird diese in Erfurt geopfert. Die Architektur selber ist es, die hier einbüßt, indem die geheime Frieslinie der Gestaltenscheitel unter der Zerrung durch die Gefühlsdarstellung zerreißt. Auch für Erfurt ist der Blick von Straßburg her also besonders lehrreich. Er ist es nach vielen Seiten hin. Hier auch keimt die neue Abhängigkeit der Gestalt vom Außerhalb, wie sie der Kölner Domchor oder Rottweil zeigen sollten. Von hier führte auch der Weg nach Freiburg und Basel. Die Straßburger Propheten ziehen sich fast auf Körperlosigkeit zusammen. Das Gewand umspinnt sie, die Füße können in tiefe Faltenschächte treten oder ganz verschwinden, die Arme werden einverschnürt und fast handlungsunfähig. Eine neue Einheit bildet sich aus Gewand und Körper, die einst im Staufischen in so dramatischer Gegenrede einander befeuert hatten. Die Linie bemächtigt sich des Gestaltenblockes und ordnet ihn ihrem beherrschenden Ausdruck unter. So kann der Körper zum reinen Gebärdenträger an sich zusammenschmelzen. Nicht gleichmäßig geschieht dies, aber es geschieht schließlich überall. Daß es nicht gleichmäßig geschieht, liegt deutlich an der noch immer weiterwirkenden Kraft der staufischen Großmeister und an deren verschiedenem Wesen. Wo der wunderbare Zauberer von Straßburg-Südost nachwirkt, da kommt es nicht zu der starren Verdumpfung, die oft als natürliche Zwischenform, als Vorform für jene „gotische" Biegung vorausgesetzt wird, die wir im Kölner Domchore triumphieren sehen. Es ist das Feine und Schlanke, das sein Organisches verliert — aber es bleibt noch immer das Feine und Schlanke. Im Naumburger Meister war immer die Schwere angelegt gewesen. Dieser hatte nicht nur in Naumburg, sondern besonders auch in Mainz gewirkt, und hier beobachten wir, wie das Breite und Schwere ganz leise anorganisch werden kann — aber es bleibt noch immer das Breite und Schwere. Im Jüngsten Gerichte der Mainzer Liebfrauenkirche lebt noch eben soviel Nachklang des Naumburgischen, wie an der Straßburger Westseite Nachklang des Straßburger Südostportales. Noch immer ist viel dramatisches Leben da, aber es beginnt zu verdumpfen.

Der Gegensatz des Neuen zum Alten kann nicht deutlicher werden als durch den Vergleich zweier Mainzer Köpfe, die heute durch das Schicksal der Erhaltung beide getrennt von ihrem Ganzen ein Leben als beredte Reste führen (Abb. 5—6). *Sehr* beredt: der Kopf mit der Binde, dem neuentdeckten Bassenheimer Reiter eng verwandt, von einem herrlichsten Werke des großen Naumburgers stammend, ist durchschluchtet von der

monumental leidenschaftlichen Plastizität des Staufischen. Der des Erzbischofs Gerhard, vom Beginne des Vierzehnten, ist mondig ausgebreitet, die tiefen Formgänge sind verflacht: er wird *bildhaft*. Das Grabmal des Bischofs Mangold von Neuenburg im Würzburger Dome könnte als eine Art Weiterdenkung in das Plumpe und Schwere von Naumburg her verstanden werden. In ihm vollzieht sich am Ganzen, was wir aus dem Gerhard-Kopfe allein schon erschließen können: Aufhebung der inneren Dramatik, Vereinheitlichung, Verstarrung, Verschleierung der Gegensätze. Ebenso könnte man an der Madonna von Rottweil (gegen 1340) sehen, was aus dem Stile des großen Bambergers geworden wäre, wenn jene Verschleierung der Gegensätze auch ihn ergriffen hätte. Man braucht keine unmittelbare Verbindung Bamberg-Rottweil anzunehmen (der Abstand beträgt ja schon ein Jahrhundert), man könnte, da ja für Rottweil auch an Mainz gedacht worden, allenfalls die Mainzer Madonna der Fuststraße, die Bamberg und Magdeburg nicht ferne steht, die einzige Muttergottes unserer klassischen Zeit, gegen die Rottweilerin stellen. Immer, auch wenn man an die Maria der Bamberger Heimsuchung denkt, wird das Ergebnis sein: was einst aus dramatisch bewegter Gegensätzlichkeit von Innen und Außen, Gewand und Körper, Kern und Schale, Oben und Unten, Links und Rechts, Stand- und Spielbeinseite, in menschennahem Adel, lebensvoll und gehalten zugleich entstand, das hat sich jetzt *verschleiert*. Aus dramatisierten Lageverhältnissen ist Gleichlauf geworden. Der *Block* hat die Gegensätze in sich verschmolzen, den Körper dem Gewande, das Gewand dem Körperhaften angeglichen. Und so ist auch der Ausdruck verwandelt: statt der feurigen Deutlichkeit des Staufischen eine fast lauernde Allgemeinheit und Mehrdeutigkeit des Ausdrucks, mild und geheimnisvoll, gleichsam Mondlicht statt Sonne. Immer aber liegt der eine Vorgang zugrunde: Selbstverfärbung, Selbstverfremdung des Plastischen. Den Gewinn trug auf die Dauer das malerische Sehen davon, zunächst seine Vorform, das Zeichnerische. Die nun siegreiche Linie ist nicht mehr die Linie als Reichtum tiefenhaltiger Gestalt, es ist die Linie als ihre Beherrscherin; die Gestalt kann in äußerstem Falle nur noch wie ein notwendiges Übel ihr angehängt werden. Auch dies ist in Straßburg gut zu verfolgen. Das mittlere Bogenfeld erzählt die Leidensgeschichte des Herrn von unten nach oben. Aber gerade die oberen Teile sind die älteren, wenn nicht der äußeren Zeit, so doch sicher der Stilgesinnung nach, Zeugen älteren Geschlechtes. Hier herrscht noch das klassische Zielbild auch im Relief. Hier stehen die Gestalten zwar eng, doch in voller Selbstbehauptung, in freier Wendung, gelegentlich sehr ausdrucksvoll vom Rücken her gesehen. Im unteren Streifen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

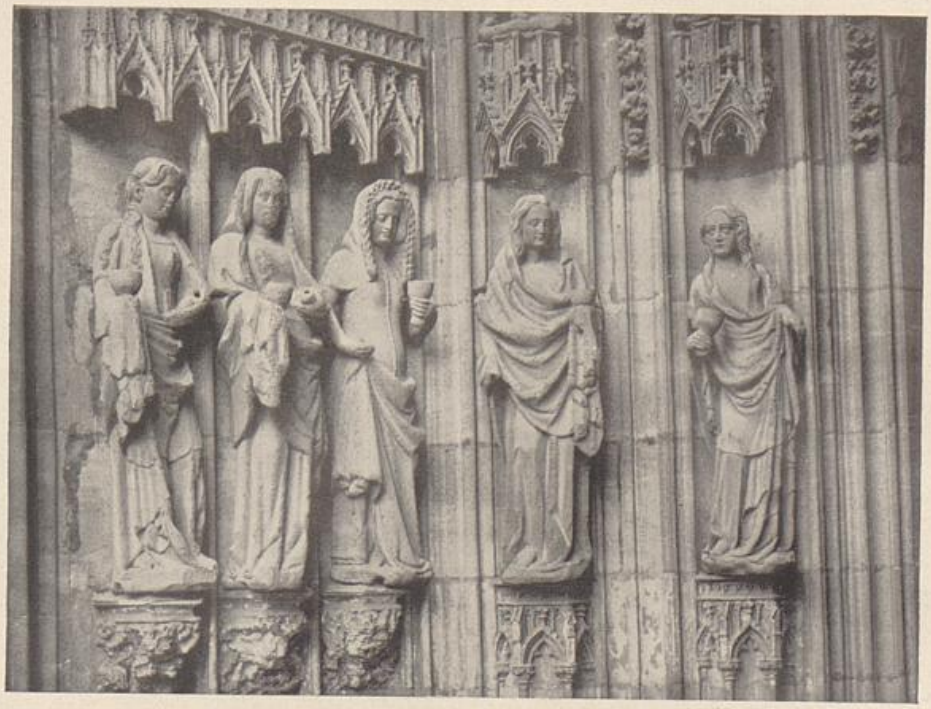


5. Mainz, Kopf mit der Binde



6. Mainz, Kopf des Bischofs Gerhard

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



7



8

7. Linkes Gewände des Nordostportales der Heilig-Kreuzkirche in Schwäbisch Gmünd

8. Maria im Kölner Domchore

9. Andreas im Kölner Domchore



9

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

aber leben nicht mehr Gestalten von tiefer Unterschiedlichkeit bei gemeinsamen Stile, nicht mehr gleichsam freie Persönlichkeiten in freiwilligem Dienste — das war das Zielbild staufischen Adels gewesen —, sondern: *Masse*. Nur *ein* Typus herrscht noch, und selbst Christus ist ihm eingeordnet. Gemeinsamer Ansichtszwang richtet die Gestalten nach vorne oder nach den Seiten und bügelt sie gleichsam flach. Vor äußersten Folgeformen wie dem Rottweiler Gerichtsrelief denkt man geradezu an ein Herbarium. Wie die zwischen zwei Flächen zusammengepreßten, saftlos gewordenen Pflanzen des Sammelbuches gegen die lebendigen stehen, so diese wappenhaft gegen den Grund zurückgestempelten Formen gegen die vollsaftigen der mittleren Streifen (nicht des obersten; dieser ist traurige Ergänzung nach den Zerstörungen der französischen Revolution).

Nicht anders ist es, wenn wir vor den Gestalten des Kölner Domchores an Naumburg zurückdenken (Abb. 7, 9). Die sehr deutsche Anordnung im Chorinneren, schon in Wimpfen wieder aufgenommen, legt den Vergleich nahe. Wieder: in Naumburg jede Gestalt eine starke Person mit eigenem Charakter und eigenem Schicksal, dabei doch alle Kinder eines Geschlechtes, — in Köln nur noch Variationen eines Typus. Hier, gegen 1322, können wir die beiden Seiten des Vorganges deutlich wahrnehmen, Architektur und Zeichnung als Gewinner an der Selbstopferung des Plastischen. Es ist dabei echte Genialität, die in Köln gewirkt hat. Mit einzigartiger Sicherheit zieht sich der Kranz der 14 Gestalten um die schlanken Pfeiler. Gemeinsame Bewegung beherrscht sie. Der Lauf der spitzen Bogenschenkel selber durchklingt sie. Zugleich aber sind die plastischen Massen — kraftvoll an sich, wenn wir sie unabhängig vom Ganzen, etwa einzeln auf einer Ausstellung anschauen — im Zusammenhange dieses Ganzen ihrer Kraft dennoch beraubt. Sie sind gleichsam nicht mehr jede ein ganzes volltönendes Instrument, wie es die Naumburger Stifter waren. Sie sind nur noch Saiten einer einzigen Harfe, — höchst melodisch, gewiß. Das Melodische ist so unverkennbar, daß die musizierenden Engel der Baldachine wie eine selbstverständliche Erläuterung wirken, wie Austönen und Verhallen. Eine redliche Betrachtung hat sich zunächst des Verlustes bewußt zu werden, der um eines neuen Gewinnes willen hier getragen werden mußte. *Was* hier gewinnt, ist gerade durch den Dienst am Architektonischen die *zeichnerische Linie*. *Gezeichnet* sind diese Figuren, in einem solchen Maße, daß ihre wahre Masse nicht mehr empfunden wird. Sie scheinen sich weniger zu bewegen als bewegt zu werden. Sie stehen auch nicht mehr, sie haben ihren Schwerpunkt außer sich. Von der linken Kopfseite bis zum linken Fuße etwa bleibt eine Gerade ausgespart, die wir nur in Gedanken ziehen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

können; sie liegt außerhalb der Gestalt. Sie entspricht dem Pfeiler, und erst dieser ist die Achse der Figur. Diese selber weicht gleichsam der eigenen Achse aus und schreibt sich so vor den Pfeiler. Wie das Ganze, so wird auch ein Kopf nicht von unten her gebaut, sondern von oben her herabgeschrieben. Brauen, Nase, Mund, Haare, sie alle schreiben sich in jetzt wirklich gotischen Bogenlinien. Gewiß sieht man also wieder, wie wichtig es ist, die Plastik des Mittelalters stets an ihrer Baukunst zu messen. Daß die Kölnische sich so stark unterordnet, liegt auch an der gotischen Baukunst, die dies von allen ihren Gliedern erzwingt. Es liegt aber zugleich an einer neuen Gesinnung, der das starke Einzelne, so auch überall *der* starke Einzelne, wenig mehr bedeutet gegen den Gesamtverband. Selbst Maria hat den gleichen Typus wie die Männer. Das Entlang und Herab der Linien wandelt sich nur durch Unterschiede der Haltung und Grade der Biegung. Nur diese kennzeichnen das Besondernde und erreichen einen feinen, leisen Schein von Charakterisierung. An sich steht der Typus fest.

Aber was heißt hier Typus? Geschichtlich etwas Anderes als in der vorstaufischen Zeit, eben weil die staufische inzwischen gelebt hatte und gestorben war. Hier herrscht in Wahrheit, geschichtlich gesehen, *Typisierung*, und diese unterscheidet sich von gewachsenem Typus nicht anders als Stilisierung vom Stile. Gleich jener ist sie schon ein Merkmal spätzeitlicher Entwicklung: künstliche Rückbildung. Echter Typus trägt das kommende Individuum als Möglichkeit in sich, Typisierung dagegen drückt das schon geschaffene in einem gewaltsamen Vorgange zurück. Echtem Typus ist das Individuum Zukunft, der Typisierung ist es Vergangenheit: Masse in gereihten Exemplaren entsteht, nicht Versammlung in gruppierten Persönlichkeiten. Daher die Entziehung selbst des eigenen Standpunktes, die Anheftung an ein Außerhalb, dem nur typisierte Schemen, nicht entfaltete Persönlichkeiten der Plastik sich hinzugeben wissen. Die beherrschende Ausdruckslinie aber, die den Meißel weniger in die Tiefe des Blockes hinein als an seiner Oberfläche entlang in schönschriftlichen, dem Auge mühelos nachlebbaren Windungen führt, verlangt eine zusammengefaßte Ansicht, einen unsichtbar wirksamen Hintergrund, der weit flächenhafter ist als in der staufischen Zeit. Damit entstehen Formen, die ganz ähnlich sich auf reiner Fläche bilden könnten. Der Ansichtszwang, jetzt wieder eingeführt an Stelle einer vorher nahezu erreichten Vollrundheit, ist der Beweis, daß die Plastik sich unbewußt den Forderungen der Flächenkunst beugt.

Schon am Anfange des 14. Jahrhunderts werden Ansichtszwang und wachsende Macht der Zeichnung überall deutlich. Neben den Mainzer Gerhard-Kopf mit seiner fast chinesisch wirkenden mondigen Ausfließung tritt

der schärfere der Baumeisterbüste vom Freiburger Münsterturme. Er setzt die Straßburger Art wahrhaft genial fort, er ist persönlicher, bildnishafter als der Mainzer, aber seine Liniengruppierung ist weit zeichnerischer als irgendeine staufische. Vollends auf ganz scharfe Grate zurückgeführt ist das Bronzegrabmal des Bischofs Wolfhart von Roth im Augsburger Dome. Es verrät zugleich die Möglichkeit eines neuen Zielbildes: der Greisenhaftigkeit, des Skelettierten und Toten. Gut ein halbes Jahrhundert später erscheint es deutlich im gleichen Bamberger Dome, der einst mit dem Reiter das jugendliche Heldenideal der Stauferzeit aufgerichtet hatte. Das ungewöhnlich vornehme Grabmal des Bischofs Friedrich von Hohenlohe († 1356) ist wohl das letzte und höchste Ergebnis dieser ganzen Wandlungen (Abb. 10). Noch im Würzburger Wolfskehl-Grabe war der gleiche Meister breiter und wuchtiger gewesen. Jetzt sucht er — in diesem Einzelfalle hat vielleicht der Eindruck der Pestjahre 1348/49 mitgewirkt — das Ausgesogene, damit die reine Vorherrschaft der Linie, so sehr er in jeder Einzelheit den geborenen Plastiker verrät, dessen Formen in klassischer Zeit sich in wohliger Breite hätten auslegen können. Das Herab der körperbeherrschenden Linie, in Verbindung mit gespenstischer Hagerkeit, wird zum letzten Ausdruck einer neuen Vergeistigung gesteigert. Das Vergreiste, Todnahe und Vornehm-„Häßliche" gegen die jugendliche Heldenschönheit des Reiters — vier Menschenalter haben genügt, einen so gewaltigen Umschwung herbeizuführen. Ihm sollte sofort ein neuer folgen. Ja, er deutet sich schon hier an, wo gerade der Geist der ersten Jahrhunderthälfte seine Spitze erreicht hat. Der Blick vom Hohenlohe zum Reiter zurück ist nämlich nur darum so beredt, weil schon wieder mehr Vergleichsmöglichkeit besteht, als etwa zwischen dem Reiter und den Kölner Domfiguren, weil sich in dem Bischofsgrabmal trotz aller Zuspitzungen doch schon wieder eine neue Anerkennung des Lebendigen zeigt. Das Ideal des älteren Vierzehnten ist nun vom echten Körpererlebnis aus *begründet*. Darin verrät sich schon etwas vom Geiste der zweiten Jahrhunderthälfte. Lebensnahe ist ja auch und gerade die Betonung des Greisenhaften als des *biologisch* Alten. Die Kölner Gestalten dagegen sind biologisch eigentlich unbetont, alterslos, weil sie keine Personen sind. Was in Köln abstrakte Gebärde, wird im Hohenlohe Lebensausdruck, und dies nicht nur, weil dieser letztere ein Grabmal ist. Er ist kein Bildnis eines Einzelnen; er gibt das bildnishaft überzeugend geklärte Zielbild einer ganzen Denkweise: *schon* wieder bildnishaft geklärt und lebensnahe, *noch* aber immer spürbar als Verlebendigung einer Abstraktion. Das Werk ist eines der tiefsten, die damals unser Volk geschaffen hat. In einem genialen Meister treffen sich zwei große Ströme, die unsere

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kunst in rhythmischem Verlauf bewegen: der Glaube an die Erscheinungswelt, und die gebärdenhafte Macht der ursprünglich gegenstandslosen, doch niemals sinnlosen, immer ausdrucksgesättigten Linie.

Gerade diese ist germanisches Urerbe. Die hohe Rolle, die ihr bei uns zugewiesen ist, bezeugt, wie stark die deutsche Kunst Verwalterin des nordischen Empfindens ist. Von hier aus gewinnen wir die Möglichkeit zu gerechterer Beurteilung auch des 14. Jahrhunderts. Zum eleganten Manierismus ist unsere Kunst fast niemals geneigt gewesen; sie erlag ihm auch dann nicht, als die Gefahr fast am größten war. Mehr als je hat uns an dieser Stelle bewußt zu werden, daß die staufische Klassik eine *Ausnahme* war — sie wird dadurch gewiß nicht kleiner! Nur selten ist so weit wie im Staufischen das Erfassen der Erscheinungswelt getrieben worden, ohne der bösesten Gefahr, dem stillosen Naturalismus zu erliegen. Nur selten auch ist in deutscher Kunst so viel Spannung in so viel Ruhe monumentalisiert worden. Vom Ganzen unserer Geschichte her gesehen, gehört die staufische Kunst zu den unentbehrlichen, aber seltenen Taten der Selbstberichtigung, die eine so stark auf das Rhythmische, Musikantische, Gegenstandsfern-Ausdrucksvolle gerichtete Kunst zu Zeiten notwendig zu leisten hat. Durch den Untergang des Staufischen geriet zugleich unsere Kunst in ein ihr besonders natürliches Fahrwasser zurück. Sie schoß schnell hinein. Auch dies ist eine sehr wichtige Seite des verwickelten Vorganges: nicht nur alles das, was noch zu zeigen sein wird, nicht nur die Mystik hat gewirkt, nicht nur das Weibliche, nicht nur der Zweifel an Leib und Welt, nicht nur der nahende Aufstieg des Bürgerlichen, nicht nur der Übergang zum Malerischen durch das Zeichnerische, sondern auch die uralt gewohnte Macht der Ausdruckslinie, des Zeichens.

Die Wege der Wandlung aber sind hier nur unvollständig angedeutet. Ganz Deutschland nimmt in sehr reichen Formen daran teil. Nur dies eine darf als wohl durchgehende Folge genannt werden: zuerst mußte in jedem Falle die innere Dramatik der Gestalt erstickt, diese mußte in sich vereinheitlicht werden, bevor sie in die neue, die unpersönliche Biegung und Schwingung allgemeiner Gebärdenhaftigkeit versetzt werden konnte; und dies bleibt immer, gesehen allein von der Plastizität her, ein Verlust.

In manchen, nicht allen Fällen führte der Anfangsvorgang zum Scheine einer zweiten Archaik. Deren Eindruck konnte so stark werden, daß vor einigen Jahrzehnten manche Forscher das Vorangegangene und plastisch weit Ausgebildetere, das Staufische, vergaßen. Sie taten nichts anderes als die Geschichte selbst getan hatte. Sie hatte eine Zeitlang vergessen, was gewesen war. Wirklich war auch die neue Kunst ein Anfang, der Anfang

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

jener sehr geschlossenen Entwicklung, die wir als „altdeutsche" Kunst bezeichnen. Ihre Grundlage war deutlich breiter als die der staufischen. Die dumpfe Form, die oft zu Anfang des Vierzehnten zu bemerken ist, eine Form, die vorübergehend vergessen lassen kann, daß erst ein Erstickungsvorgang sie geschaffen, daß Reicheres für sie gestorben war, diese Form des in Gegensatzverschleierung vereinheitlichten Blockes wurde überall etwa gegen 1320 von linienhafter Bewegung ergriffen. Sie verlor nun gerade das bezeichnendste Merkmal ihrer Anfänge: die Schwere. Das Entscheidende aber, das die Schwere zunächst erzeugt hatte, war eben nicht die Schwere selbst gewesen, sondern der Einheitsblock. Dieser wandelte sich, streckte sich, bog sich, ward einheitlicher Gebärdenträger, konnte bis auf buchstabenhafte Dürre ausgesogen, konnte entschwert werden. Die Gründe werden sich noch unterhalb der Formengeschichte selbst ergeben. Es kommt jedenfalls zur S-Linie, es kommt zu Bogenschwüngen, die an die Rundung des lateinischen großen D erinnern, wobei der gerade Pfosten außerhalb der Gestalt bleiben und durch eine Pfeilerachse ersetzt werden kann. Die Vergleichsmöglichkeit geht so weit, daß in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle die Ausbiegung nach rechts geschieht: Schreibegefühl, also wiederum Flächengefühl.

Es gibt andere, besonders um 1340 auffallende Formungen, bei denen der Schwung sich wesentlich auf den Rumpf beschränkt, unterhalb der Hüfte aber die Gestalt pfahlhaft senkrecht steht, als sei sie von unten her eingefroren. Schon vor 1340 zeigt sich dies gelegentlich, so besonders in den Heiligengestalten der Straßburger Katharinenkapelle und ihren edelsten Verwandten oder Folgeformen, in der Freiburger und der Halberstädter Grablegung. Auch eine Muttergottes in Kaisheim wäre unter vielem anderen zu nennen. Bis nahe an den Kopf kann diese Einfrierung gleichsam hinaufkriechen; so in zwei berühmt gewordenen Figuren vom Bodensee im Stuttgarter Museum, Maria und Johannes von einer Kreuzigung (Abb. 12 bis 13). Das sind leuchterhaft, geisterhaft zusammengefrorene Gefühlsgefäße — nicht mehr Handelnde aus „eigenem" Gefühle. Dies hängt wiederum mit einer völligen Verwandlung der Stellung zu Gott und Welt zusammen. Es ist das Gefühl des *Andächtigen,* das sich still in dieses Gefäß ergießen soll: passivische Form. Denke man doch dagegen an die entsprechenden Gestalten in Naumburg. Denen ist eine starke Eigenseele übertragen, aus der heraus sie zu handeln und ihren Schmerz als gewaltiges Eigenerlebnis vorzutragen scheinen: aktivische Form, Form als Tat der Gestalt, nicht als Gefäß des Betrachters. Ein sehr weiter Ausblick eröffnet sich von daher; er ist später vorzunehmen, hier nur anzudeuten. So sonderbar es klingen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mag: gerade weil die Naumburger Figuren, als noch immer klassische Werke, so stark handlungsfähig sind, könnten sie auch irgendwo stehen, wo wir sie schwerer, vielleicht gar nicht betrachten könnten. Sie sind so stark in sich selbst bedingt, daß sie des Betrachters nicht bedürfen. Wir wissen sie auch in der Nacht und fern von jedem Auge, das sie aufnehmen könnte, wie nur aus sich selbst lebendig, wogend unter der Macht der Seele, die ihnen der Meister gleich einem Zauberer eingegeben und mit der begabt er sie gleichsam sich selbst überlassen konnte. Sie tragen noch in der finstersten Einsamkeit weiter ihr Gefühl vor, sie sind wie *unabhängig vom Betrachter* — und wir haben Beispiele dafür, daß es noch der klassischen Kunst nicht auf den Betrachter ankam, daß sie „für Gott" schuf. Jene Gestalten vom Bodensee aber tragen weniger ihr eigenes Gefühl vor; sie nehmen vor allem das unsere auf. Still wartend, *verlangen* sie also den Betrachter, um von seiner Andacht erst ganz erfüllt und also auch in ihrer Form vollzogen zu werden. Bei Nacht — wollten wir den freilich kaum erlaubten Gedankengang fortsetzen — wären sie wie ausgeblasene Kerzen. Dies heißt aber, daß der *Betrachter* auf eine ganz neue Weise *anerkannt* wird. Noch ist es nicht der ästhetische Betrachter, geschweige denn der Kunstgenießer der Spätzeit; aber die Beziehung auf Einzel-Ichs, deren eine solche Form bedarf, bedeutet bereits eine Vorbereitung jenes einschneidenden Geschehnisses, das wir als *Anerkennung des Betrachters* werden zu verstehen suchen müssen. (Vgl. unten S. 199 ff.) In ihm wird die Tragik der Spätzeit langsam zutage treten.

Was aber mag der tiefere Sinn dieser ganzen Wandlung sein? Wir erkennen ihn am besten in dem mächtigen Auftreten des Andachtsbildes. Dessen Geist ist es eigentlich, der den Sinn aller plastischen Figur verwandelt, gleichzeitig mit dem formalen Geschehen, das sie dem Zeichnerischen und schließlich dem Malerischen überantworten sollte. Zu einem großen Teile erklärt sich dies alles aus der neuen Bedeutung der Mystik.

Diese selbst ist eine alte Bewegung, aber sie ist im 12. Jahrhundert stärker gewesen als im 13. (trotz Mechthild von Magdeburg). Sie hatte wenig Platz im männlichen Gefühlsleben der Stauferzeit, sie flammte dafür mit dem 14. Jahrhundert von neuem auf. Wie es für die klassische Zeit kennzeichnend gewesen, daß der größte Geist, Albertus Magnus, den sie den Großen Deutschen nannten, ein Ritterbürtiger, ein Graf von Bollstädt, zuerst wieder, gleichzeitig mit Roger Bacon in England, das wissenschaftliche Experiment aufgesucht hatte, Geistlicher wohl, aber auch schon wieder Gelehrter in einem neuen, nämlich im alten griechischen Sinne des Aufsuchens von beweisbaren natürlichen Gesetzen —, so wurde es kennzeich-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nend für das Vierzehnte, daß Meister Ekkehard, Seuse und Tauler tiefer in das Einzelgemüt tauchten, daß die Unmittelbarkeit zu Gott, das mittlerlose Verhalten der erlebnisfähigen gläubigen Seele, ihre Einschmelzung in das Unendliche durch Versenkung, ihre mystische Verminnung und Verbrautung mit dem Heiland, das Mit- und Nachleben der Passion Christi in unmittelbarster Erfahrung das neue Zielbild wurde; ein *weibliches* Zielbild, und tatsächlich war für das Andachtsbild der eigentliche Träger das Beguinenwesen, bei uns vor allem das Leben der Nonnen und dieses wieder besonders in den alemannischen Klöstern der Bodenseelandschaft. Dort ist eines der bezeichnendsten Andachtsbilder entstanden, die plastische Christus-Johannes-Gruppe (Abb. 14). Ihre Vorformen liegen im 13. Jahrhundert. Es ist inzwischen nachgewiesen worden, daß die Miniaturmalerei schon der endenden Stauferzeit diese Gruppe vereinsamt hatte. Sie ist also nicht ausschließlich durch Herausschneidung aus der reliefierten Abendmahlsszene entstanden, aber sie konnte auch diesen Weg gehen. Die alte Anschauung des Augustinus, daß Johannes an der Brust des Herrn heilige Geheimnisse aus dessen Herzen trank, der Kult des Heiligen Herzens Jesu also, hatte sich in die Darstellung des Abendmahles hineinbegeben. Noch nicht beim Naumburger Abendmahle, der berühmtesten Darstellung des staufischen Stiles — natürlich noch nicht. Da hatte noch die shakespearehafte Weite des großen Meisters gewirkt, dramatischer Geist, nicht lyrischer. Lyrisch dagegen ist es, den Gefühlsgehalt aus dem Verlaufe heraus in sich zu verinseln und uns vor ihm verweilen zu lassen. Im Straßburger mittleren Bogenfelde ist die Gruppe schon fast bereit, sich aus dem dramatischen Geschehen lösen zu lassen. Aber geschah dies erst wirklich, so versank nicht nur der dramatische Zusammenhang, das Vorher und Nachher unter der einsamen Bestrahlung des innig verweilenden Gefühles: es wurde damit auch weniger auf eine Gemeinde gerechnet, als auf das Erlebnis des Einzel-Ichs. Nicht für Hauptaltäre oder gar für Fassaden kamen solche Gruppen in Betracht. Man schnitzte sie in Holz und stellte sie auf Seitenaltäre, irgendwohin, in den Chor, den Kreuzgang, die Klausur. Dort erwarteten sie den Andächtigen. Nicht das Sakrament, sondern das Einzelerlebnis hat sie erzeugt, nicht die Gemeinde, sondern das Ich. Darin liegt der wahre Kern des Andachtsbildes. Seine Schöpfung gehört zu den größten Leistungen unseres Volkes. Möglich aber war sie nur, wenn der staufische Geist zurückgetreten war. Der Volksstamm Mörikes ist es, der besinnliche und still-andachtsfähige Geist des alemannischen Stammes, der wenigstens diese eine Form des Andachtsbildes für sich allein in Anspruch nehmen darf — und damit für das deutsche Volk, über dessen Grenzen gerade die Christus-Johannes-Gruppe nie ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

drungen ist. Daß Frankreich und der Nordwesten hier außer Betracht bleiben, hat schon Emile Mâle zugegeben. Auch in Italien oder gar in England oder Spanien kommt nichts Ähnliches vor. Die zeitliche Ordnung der frühesten Zeugnisse ist an dieser Stelle weniger wichtig. Es wird wohl so sein, daß jene Gruppe, die sich heute zufällig bei Mayer van den Bergh in Antwerpen befindet, das älteste der erhaltenen Stücke ist, die Gruppe aus Katharinental. Wir befinden uns in dem Kreise des Meisters *Heinrich von Konstanz*, dem Ilse Futterer (wie überhaupt der oberrheinischen und deutschschweizerischen Kunst dieser Zeit) sehr wertvolle Beobachtungen gewidmet hat. Die Gruppe von der Schülzburg, die Deutschland sich hat nach Amerika entführen lassen, mag das Besondere der neuen Gesinnung am stärksten ausdrücken: Christus als die Achse, als das Unbedingte, als Sehne, Johannes ganz Bogen und Schwung, fast strebebogenartig angelehnt. Das Schweigen der Form verlangt den stillen Andächtigen, den Einzelnen. Frauenklöster sind der Mutterschoß solcher Schöpfungen, Frauen, der inneren Schau zugeneigt in der Art etwa der Elsbeth Stagel, der Seelenfreundin Seuses, die ersten und eigentlichen Betrachter solcher Formen gewesen.

Ebenso ist das plastische Vesperbild, Maria mit dem toten Sohne — gleichfalls von vielen Seiten her, formal besonders im Süden und im Osten, in byzantinischer und italienischer Kunst vorbereitet — doch zuerst in Deutschland entscheidend aufgetreten; die Sichtbarmachung eines Gefühles, das in der Lyrik der Wortdichtung sich bis zu jener inneren Einsamkeit verdeutlicht hatte, die von großen Meistern der bildnerischen Form dann für Auge und Hand versinnlicht werden konnte. Hier stehen wir vor einer Großtat deutscher Kunst (Abb. 15). Es ist wohl kein Zufall, daß diese innerlich dramatischere Form des Andachtsbildes in der fränkisch-thüringischen Gegend zuerst ihre großartigsten Leistungen erreicht zu haben scheint, im Gebiete von Bamberg bis Naumburg, also da, wo die größten Dramatiker der staufischen Plastik gewirkt hatten. Das Coburger Vesperbild, riesenhaft schon im äußeren Maßstabe (die Christus-Johannes-Gruppen sind dagegen unterlebensgroß) tritt neben die Schülzburger Gruppe als das großartigste unter den erhaltenen älteren Werken. Es ist das heroische Zeitalter des Vesperbildes, und das Coburger Werk wieder ist dessen am meisten heroische Form. Schwietering hat darauf verwiesen, daß die mittelalterliche Dichtung Verwandtes jenseits des Christlichen kennt: Sigune auf dem Baume mit dem toten Geliebten. (Der Name Sigune läßt trotz der staufischen Zeit und des Auftauchens bei Chrétien de Troyes an altgermanische Abkunft des inneren Bildes denken.) In der Tat ist der Gehalt wohl von der neuen Stellung des Andächtigen her, im übrigen aber gar nicht nur aus dem Christlichen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

abzuleiten. Eines der urmenschlichen Grunderlebnisse ist hier auf eine religiöse Vorstellung übertragen, die in der Bibel als inneres Bild nirgends zu finden ist und erst durch ein selbständiges Weiterdichten — namentlich vom 12. Jahrhundert her bis an das Ende des Dreizehnten — zu gewinnen war. Wenn irgendwo der Geist germanischer Heldendichtung hinter christlicher Darstellung als das eigentlich Schöpferische hindurchblickt, so hier, in dieser nornenhaften Hünin, einer Nachkommin der Bamberger Elisabeth und der Naumburger Maria (die scharfen Stege der Leidensfurchen sind in dieser schon völlig vorgebildet!) und in diesem gewaltigen Toten. Daß die Vorstellung der Mutter überhaupt Voraussetzung für diese tiefe Vereinsamung und Monumentalisierung des Mutterschmerzes ist, daß also — formal gesehen — die sitzende Maria mit dem Kinde zur Ahnenreihe dieser neuen Form gehört, versteht sich von selbst, und es gibt Zeugnisse genug dafür, schon im Anfange des 14. Jahrhunderts, dann auch gerade im alemannischen Gebiete (Radolfszell). Dies kann sich auch darin äußern, daß Christi Körper klein wie der eines Kindes in den Schoß der Mutter gelegt wird. Wieder müssen wir gestehen: im Staufischen wäre dies alles nicht möglich gewesen. Ein Abfall von der Weltfreude, eine Verdüsterung, zugleich ein Bestehen auf dem Auskosten schmerzlicher Inhalte war Voraussetzung. Nur in Naumburg hatte sich Verwandtes geregt. Die Gesinnung aber ist gerade im Coburger Vesperbilde und einem Teile seiner Folgeformen von einer Größe, die auch der Form noch einen Nachklang des Staufischen beläßt. Ein Stück Steinstil im großartigsten Sinne ist noch in diese echte Schnitzerarbeit übergegangen. Daß das plastische Vesperbild von Deutschland aus nach Italien in zahllosen Formen seinen Weg gefunden hat und dort auch italienische Folgeformen erzeugte, lange bevor Michelangelo sein berühmtes Frühwerk in St. Peter schuf, hat Werner Körte in einer ausgezeichneten Arbeit über die deutschen Vesperbilder in Italien nachgewiesen. Daß Michelangelo selbst schließlich einer ursprünglich deutschen Form zu neuem und durchaus italienischem Leben verholfen hat, dürfen wir mit gutem geschichtlichen Gewissen feststellen.

Der Umfang der neuen Schöpfungen im Geiste des Andachtsbildes ist damit noch lange nicht gezeigt. Der Typus des Gekreuzigten, wie ihn das grausige Werk in der Kapitolskirche zu Köln (neuerdings vorzüglich wiederhergestellt) entfaltet, er nimmt, gerade weil er keinen Verlauf darstellt, sondern eine Verdichtung von Gefühlsgehalten, alle die Züge genauesten Miterlebens auf, die Seuses mystische Gefühlsdichtung in Worten schildert auch beim *Hergange* der Kreuzigung. Auch dieser Typus hat die Italiener stark beeindruckt und beeinflußt. Es ist neuerdings der Nachweis versucht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

worden, daß Seuses eigentliche Wirkung erst im 15. Jahrhundert in einer Art „Seuse-Renaissance" der Frauenklöster eingetreten sei, insoferne erst damals auch die Schilderung des Kreuzigungsvorganges z. B. ähnlich genaue und grausige Züge aufweise, wie Seuses sprachliche Schilderung. Der *Geist* aber, aus dem heraus Seuse schrieb, wird gerade vor dem neuen Andachtsbilde des Crucifixus deutlich; und auch diesen allein hatte schon Seuse sprechen lassen. Gegen den breitgewaltigen, lebensvollen Helden am Kreuze, den der Naumburger Meister gegeben, ist auch hier die bekannte Wendung eingetreten: Zurückführung auf das Gebärdenhafte, Ausgesogene, Zermergelte, und dies alles offenbar schon wirklich um 1301! Der Gegensatz ist genau so ganz gleichzeitig in Italien anzutreffen. Giovanni Pisano vollzieht gegenüber der Auffassung, die sein Vater Niccolo noch bald nach Naumburg an der Pisaner Baptisteriumskanzel bezeugt hatte, genau den gleichen Umschwung in der Kanzel von S. Andrea zu Pistoia oder gar der letzten, der jetzt wieder hergestellten Pisaner Domkanzel. Der Kölner Christus und der Pistoieser sind genaue Zeitgenossen, und der Umschwung, den A. Schmarsow einmal als den vom „Romanischen" zum „Gotischen" dargelegt hat, kann bei uns gleichlautend als Wendung vom Staufischen zum Gotischen erfaßt werden. Nicht in der Darstellung des Kreuzigungsverlaufes, sondern in der Verdichtung der ganzen Leidensgeschichte zu *einer* Gestalt, liegt bei dem Kölner Werke und seinen zahllosen Nachfahren, den Ast- und Gabelkreuzen das Lyrische, das Wesen des Andachtsbildes. Und wieder darf man sich weniger eine Gemeinde als den andächtigen Einzelnen im Empfange dieses furchtbaren Gefühlsgefäßes vorstellen. Es ist übrigens bezeichnend, daß gerade der Nordwesten, und nicht nur der fränkische, sondern ganz besonders der westfälische, sowohl im Vesperbilde als im Crucifixus die allerstärksten Wagnisse unternommen hat: Zeugnisse seines bekannten *Mutes*. — Gefühlsverdichtung ist es auch, die den Schmerzensmann zu einem Lieblingsausdruck der neuen Zeit gestaltet hat. Auch er wieder ist nicht in äußerlich geschichtlichem Sinne an das 14. Jahrhundert gebunden, wohl aber an das Ende des Klassischen. Auch seine Geschichte beginnt wesentlich mit der zweiten Hälfte des Dreizehnten, um erst mit dem Vierzehnten von schmälerem Boden aus ins Breite auszuströmen. Auch hier bereitet die Miniatur vor, die Plastik aber nimmt ihr die Aufgabe vorwiegend ab. Auch der Schmerzensmann stellt nicht eine einzelne Szene dar, sondern die Verdichtung aus allen Szenen, das *Gesamtgefühl* eben der Passion. Und so wird auch der Kreuzträger von jetzt an gerne aufgefaßt: eine Gestalt, die Teil der Kreuztragung sein könnte, gerade dieses aber nicht mehr ist, sondern für sich selbst hingestellt, mit dem Kreuze zuweilen nur wie mit einem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Abzeichen, doch meist in der Form des Tragenden gegeben wird: herausverinselte Gefühlsverdichtung auch er.

Überall ist der szenische Verlauf, die Abfolge nicht das Wichtige. Der lyrische Gehalt vielmehr ist aus seiner dramatischen Logik herausgekeltert und für sich allein in eine still schaubare Gestalt geronnen. Diese zuletzt geradezu musikalische Freiheit der Gefühlsgestaltung gegenüber der erzählerischen Abfolge kann am stärksten in gewissen Darstellungen des Heiligen Grabes — in Straßburg, Freiburg usf. — erkannt werden. Die Engel schwingen ihre Rauchfässer zu Ehren des Erstandenen, die Frauen klagen, daß er verschwunden sei, und gleichwohl ruht er sichtbar als Hauptgestalt im Grabe; nicht dichterische Logik der Abfolge also, sondern symphonische Ausbreitung des Gehaltes — Geist des Andachtsbildes. Wo er herrscht, bedeutet er einen unbewußten Kampf gegen die Szene, ja gegen die Logik, aber für das Gefühl. Auch diesen Zug darf man als weiblich ansehen.

Vom Geiste des Andachtsbildes her mag auch der neue Aufschwung des Epitaphes neben dem alten Figurengrabmal zu verstehen sein. Dieses letztere hört nicht auf, es wird vielmehr jetzt auch noch von den Bürgerlichen aufgenommen, aber im Epitaphe erwächst ihm ein starker Nebenbuhler. Nicht der Verstorbene ist dann Gegenstand (wenn auch nur vertretener) der Hauptdarstellung, sondern die Muttergottes oder der Schmerzensmann oder der Gnadenstuhl, irgend ein anzubetendes Geheimnis des Glaubenslebens; und der Verstorbene ist nur ganz klein in Anbetung dargestellt. Dieses Kleinsein vor dem Heiligen, in das man gleichwohl eingehen möchte, ist gerade der entscheidende Vorgang beim Verehrer des Andachtsbildes. Im Epitaphe des Vierzehnten sehen wir ohne allen Realismus diesen inneren Vorgang, dieses Verhältnis des Menschen zum All schließlich, in deutlicher Sprache dargestellt. Das Epitaph spiegelt geradezu den Menschen, der zum Andachtsbilde gehört, es stellt die Andacht selber dar als das, was wesentlicher sei als ihre Träger. Diese Form der Darstellung, die Manche naiv, primitiv, altertümlich nennen werden, ist ein Zeichen großer geistiger Höhe, die die Form dienen läßt, anstatt ihr zu dienen. Der spätere Sündenfall der Formvergötzung ist noch nicht erlebt, aber man denkt doch gegenüber der staufischen Weltbejahung abgezogener. Die Zeit ist gealtert. Ein tiefer Zweifel an dem, was die weltfrohe Frömmigkeit der klassischen Zeit als Höchstes gefeiert hatte, ein *Zweifel an der Gestalt* ist aufgetreten. Darin liegt die Ähnlichkeit mit gewissen Formen des geschichtlichen Manierismus im 16. Jahrhundert: das Überlange, das Gewichtslose, das vom Außerhalb Abhängige und Zusammendrückbare der Menschengestalt, die auferlegte, der Gestalt angetane, nicht gleichsam von ihr selber hervorgebrachte Form. In-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dessen, im gleichen Augenblicke, wo diese Ähnlichkeit erkannt wird, soll man sich auch des tiefen Unterschiedes bewußt werden. Der Manierismus des 16. Jahrhunderts ist auf weite Strecken hin glaubenslos, ja, er ist geradezu durch den Verlust des Glaubensgehaltes in der großen Krisis um 1500 erzwungen. Darum ist er oft ein leeres Spiel der sinnlos gewordenen Form, eine unbewußte Verzweifelung, ein Kokettieren und Veräußerlichen, das zum Zweck erhobene Mittel und somit geradezu teuflisch. Dagegen ist jener Zweifel an der Gestalt, dem wir im älteren 14. Jahrhundert begegnen, durchaus religiösen Ursprunges. Hier ist es Zeit, sich des Wortes zu erinnern, das zu Anfang dieses Buches dem wunderschönen Ausspruche des staufischen Spruchdichters Freidank gegenübergestellt wurde. Die Aufgabe des Andachtsbildes ebenso wie die Selbstverfremdung der Gestalt, die Opferung der statuarischen Unabhängigkeit, die Überantwortung der Gestalt an die beherrschende Ausdruckslinie, ihre zeichnerische Verdünnung, ihre Entschwerung und Entkörperlichung bis an die Grenze der abgezogenen Schriftgebärde — dies alles entstammt der einen gleichen Wandlung des Lebensgefühles. Vielleicht ist selten oder nie einem jener neuen Plastiker ganz zum Bewußtsein gekommen, was er tat, warum er es tat; sicher auch ist Vielen, ja den Meisten bei ihrer Arbeit allein die Form Aufgabe gewesen, manchmal eine leere und elegante, oft eine von tiefem Gefühlsgehalte bedingte, immer aber für den Former doch die Form. Dennoch offenbart, was im Unbewußten, in der zeugerischen Nacht des Gestaltens geschieht, sich selten so deutlich am Tageslichte des Denkens, wie es dieser Formenwelt geschieht durch die Worte der Mystiker, jener großen Deutschen, die (wie Heimsöth sehr schön betonte) die einzige wesentlich von Fremdsprachen unabhängige deutsche Philosophenprosa eben damals geschaffen haben. „Wenn der Leib blüht, dann verdorret die Seele. Soll aber die Seele blühen, so muß der Leib verdorren." Dies ist genau so antistaufisch gedacht, es steht genau so auch dem Bekenntnis Walthers oder Wolframs oder des Nibelungenliedes entgegen wie die neue Gestalt der Plastik ihren staufischen Vorfahren. Selbst, daß diese neue Gestalt dem Zeichnerischen und Malerischen so stark entgegengetrieben wurde, daß eine reine Formengeschichte darin allein schon das Wesen der Wandlung erkennen müßte — selbst dies erhält sein neues Licht. Nicht Werden (wie Bamberg) oder Sein (wie Naumburg), sondern *Entwerden* heißt das neue Zielbild. Das Wort selbst ist eine großartige Prägung unserer sprachformenden Mystiker. Die Gestalt *entwird*, statt zu steigen oder sich zu dehnen. So könnte man eine genaue Formbeschreibung deutend abschließen. „Der Mensch *soll* entwerden", das sagt die Meinung der Mystiker.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Man sieht: hier ist eine Stelle, an der Fremdes eingedrungen ist, so weit jedenfalls dem Leiblichen sein gutes Gewissen genommen, die peinliche Scheidung zwischen Körper und Seele eingeführt wurde. Unwillkürlich erinnert man sich der asketischen Bewegung, die im 3. und 4. Jahrhundert die Wüstenheiligen, dann die Klöster Ägyptens und Vorderasiens erzeugt hatte. Ohne den schönen Glauben an den seelischen Adel auch des Körpers konnte keine klassische Gestalt entstehen. Auch der uns so fremde der Weltverachtung hat sich nicht lange halten können; aber er ist immerhin eine Zeit lang doch möglich gewesen.

Fragen wir, was sich denn in den Deutschen damals so entscheidend geändert habe, so kommt die beste Erklärung aus dem Leben der Geschichte selbst. Nicht so sehr die sonderdeutsche staatliche Zerrüttung wird entscheidend sein als der allgemein europäische Wechsel der kulturtragenden Schicht. Bei uns war er besonders fühlbar. Der staufische Ritter (dem Hans Naumann sein jüngstes Buch gewidmet) lebte nicht mehr. Mit ihm war sein hohes Zielbild gesunken. Der Ritter überhaupt wurde in die Abwehr gedrängt. Überall, in Stadt und Land, ist das 14. Jahrhundert ein Kampf gegen ihn. Es ist das Jahrhundert der Sempacher und der Sporen-Schlacht bei Kortrijk. Bürger- und Bauernheere wurden der Ritterheere Herr, und das Schießpulver (das sehr wahrscheinlich schon im Vierzehnten an Geschützen angewendet wurde) besiegelte nur diesen Vorgang auch in der kriegerischen Taktik. Die neue Trageschicht des geistigen Lebens wird das Bürgertum. Es wächst erst langsam heran, es ist in der ersten Hälfte des Jahrhunderts meist noch beherrscht von den vornehmen Geschlechtern. Auch davon ist in der Formenwelt nicht wenig zu erkennen. Die Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte nämlich wirkt zwar gesünder, aber auch erstaunlich viel derber als die der ersten. Erst sie ist entschieden bürgerlich. Ein Zwischenzustand geht der deutlichen Entscheidung voraus. Ihn kennzeichnet ebenso wie die vorübergehende Wehrlosigkeit gegen Fremdes auch noch das verwandelte Nachleben des Früheren. Im Kölner Domchore, der Straßburger Katharinenkapelle, den Arbeiten des Würzburger Wolfskehlmeisters und vielen anderen ist immer noch ein Stück Adel — nur ein erschütterter und vergreisender. Das zweite Vierzehnte, das überall den Aufstand auch der Bischofsstädte gegen die Bischöfe, vor allem aber der Zünfte gegen die Geschlechter brachte, zeigt weniger einen erschütterten Adel als ein sich breit hinpflanzendes Bürgertum. Zunächst aber sind es die Mystiker und die Weise des weiblichen Gefühlslebens, die sich der Formenwelt wie alles Seelischen bemächtigen. Sie geben der ersten Hälfte des Jahrhunderts jene eigentümliche Färbung, die sie besonders stark vom Vorangehenden, doch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auch sehr erheblich vom unmittelbar Folgenden unterscheidet. Die Beseitigung des klassischen Gleichgewichts verbindet mit dem Späteren, die Erhaltung gleichwohl vornehmer Züge mit dem Früheren. Von diesem her gesehen, wirkt namentlich die Plastik des frühen Vierzehnten oft wie eine Erkrankung. Auch Krankheit aber ist ein Lebensvorgang, sie gesundend zu überstehen, sogar ein Lebensbeweis. Er ist von unserem Volke geliefert worden.

Es treten Ergänzungsbeweise hinzu. Es gibt noch eine Reihe von Werken in der Frühzeit des Vierzehnten, die nur als Folgeformen des Dreizehnten zu verstehen sind. Es gibt vor allen Dingen die österreichische Kunst jener Zeit. Damals ist Österreich ganz offenbar das künstlerisch gesündeste Land ganz Deutschlands gewesen. Es war unter Rudolf von Habsburg erst flüchtig an die Spitze des Reiches getreten; das Schwergewicht der deutschen Politik aber wurde schon von da an auf Jahrhunderte hinaus nach Südosten verlegt. Dies hätte immer noch nicht genügt, zu erzielen, was in Österreich geschah. Hinzu kam, daß an dieser Stelle die Kräfte bislang künstlerisch mehr geschont und dennoch die Kräfte Deutschlands waren. Die klassische Zeit hatte die südliche Ostmark noch nicht miterlebt, ähnlich dem stammverwandten Bayern hatte sie mehr der südlich vorklassischen Kunst der Provence und Oberitaliens offen gelegen. Sie war aber immer um eine deutliche Abschattung anders auch als Bayern; sie war, wie ihr Name sagt, Kolonialland. Wenn noch am Ende der Stauferzeit das Riesentor von St. Stephan zu Wien völlig vorklassische Plastik zeigen konnte, so beweist dies wirklich, daß das südöstliche Grenzland von dem großen Aufschwunge der späten Kaiserzeit noch gar nicht erfaßt war. Es war ja aber doch das deutsche Volk, das hier sich festgesetzt hatte. Nachdem auf anderen Gebieten die Grundlagen des Lebens gefestigt waren, holte Österreichs Kunst das nach, was vorher versäumt war. Nirgends so geschlossen wie hier gelang es, mit an sich unverkennbar schon nachklassischen Formen dennoch eine nahezu klassische Gesinnung auszuprägen. Gerade die Verspätung bedeutete an dieser zeitlichen Stelle einen Vorzug. Vielleicht ist durch diese eigentümliche Verschichtung schon damals das feinsinnig Ritterliche auch im Bürger, die melodische Herzenshöflichkeit, der gelassene Zauber des Leisesprechens begründet worden, die wir noch heute am Österreicher lieben. Es sind später noch andere Kräfte hinzugekommen im Austausch mit den Völkern des Südens und Ostens. Aber schon im früheren 14. Jahrhundert können wir diese Züge verspüren. Werke wie die Klosterneuburger Sitzmadonna (zu der es übrigens in der Maulbronner ein schönes westdeutsches Gegenstück gibt), wie die älteren Figuren von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wiener Neustadt, zu denen Hans Riehl als dritte eine herrlich schöne Madonna gefunden hat, wie ferner die Dienstbotenmadonna von St. Stephan, die Verkündigungsmadonna von Maria-Stiegen zu Wien bezeugen eine vornehme Durchbildung und geheime Weltfreudigkeit, eine Heiterkeit des guten Gewissens, die wir als nachgeholte staufische Lebensform, fast noch als staufische Spätkunst am besten verstehen können, ebenso wie als frühe Ausprägungen dessen, was innerhalb des Gesamtdeutschtums österreichisch heißt. Der mystische und der weibliche Geist sind nicht stark durchgedrungen, der ritterliche hat sich fühlbarer gehalten. Hans Sedlmayr besonders hat auf die Wichtigkeit dieses wie so manchen anderen österreichischen Beitrages überzeugend hingewiesen. Die Verbindung mit dem Mutterlande ist dabei ganz eng geblieben. Sogar die Bodenseegegend hat schon damals deutlich eingewirkt. Auf der steyerischen Kunstausstellung in Wien 1936 sah man eine Madonna aus Admont, altfarbig in *Grün* (erkranktem Blau?), Weiß und Gold wiederhergestellt, die ganz offenbar dem alemannischen Südwesten, ja der Konstanzer Gegend, etwa dem Kreise Meister Heinrichs entstammt. Auch in der Baukunst werden wir die Wichtigkeit Österreichs für Gesamtdeutschland weit mehr zu betonen lernen. In der Malerei ist sie schon erkannt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DER AUFSTIEG DES MALERISCHEN ZEITALTERS

Daß die Malerei ein Hauptgewinner des ganzen Wandlungsvorganges sein werde, wurde schon vor der Plastik verspürt. Die Verdünnung, der leichtere Aggregatzustand, der im Übertritte der Gestalt in die Fläche liegt, die Entschwerung, die zeichnerisches und malerisches Sehen an sich schon gegenüber tastbarer Vollrundung bedeuten, fügen sich vorzüglich einem Willen ein, der an der starken, sich selbst greifbar in den Raum auslegenden Gestalt zweifelt — weil er überhaupt am Diesseits zweifelt. Daß die staufische Gestalt in Schönheit nach außen gewendete Christenseele, also Menschenadel war, daß ihre Kraft ein gutes Gewissen zu Gott und Welt, einen redlichen Glauben an die Güte der Erde ausdrückte — daran darf nur noch einmal erinnert werden.

Aber man hatte ja immer schon gemalt? Gewiß, immer. Doch es ist ein großer Unterschied, ob Malerei und Plastik nur technisch verschiedene Ausdrucksformen gleichartigen Sehens sind (wie im Karolingischen, Ottonischen und Salischen), ob es sich also geschichtlich um einen Frühzustand handelt, der für beide Künste noch vorklassisch ist — oder ob die Plastik ihren klassischen Zustand schon vor der Malerei erreicht hat (wie im Staufischen) — oder ob die Plastik, aber auch nur sie, diesen bereits überschritten hat (wie in der Zeit, von der hier die Rede ist). Erst von da an beginnt das malerische Sehen den Aufstieg zur Vorherrschaft. Von da an bekommen Bauen und Bildhauern auf die Dauer selber neuen Sinn. Von da an geht der Weg der Form eindeutig zur Einschmelzung der Gestalt, — der Gestalt, die einst da, wo sie am stärksten sprach, ein vollplastisches Ganzes gewesen war. Nun ist sie schon ein *Gewesenes*, das ist das Entscheidende! Es liegt aber ein gewaltiger Ausgleich vor, denn das Malerische, das jetzt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



10. Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Hohenlohe im Bamberger Dome



11. Grabmal des Bischofs Albert von Hohenlohe im Würzburger Dome

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN





12. Maria 13. Johannes

von einer Kreuzigungsgruppe aus der Bodenseegegend. Stuttgart, Schloßmuseum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kam, war gänzlich eigene Leistung der neuen Abendländer, so auch der Deutschen. Die ottonische Kunst war noch von einem malerischen Raumbewußtsein umfangen gewesen, das weder den Deutschen noch irgendeinem ihrer Nachbarvölker aus eigenem Erwerbe gehörte. Die Spätantike war es, unter deren Übermacht die Malfläche der Wand oder der Buchseite nicht anders als das Bronzefeld einer Türe und selbst die Vorderansicht einer gerundeten Gestalt zum Kraftfelde eines noch illusionistischen Sehens gleichmäßig stark und doch nicht mit der Echtheit der Spätantike umgedeutet worden war. Die Leistung des Salischen hatte darin gelegen, das künstlich Spätzeitliche, zugleich das Fremde abzustoßen und so eine echte Archaik zu gewinnen. Nicht zu völliger Vollendung kam dieser Vorgang jemals, aber er wurde doch mit großer Entschiedenheit eingeleitet. Nun erst war, so weit dem neuen Abendländer erreichbar, die Möglichkeit einer echten Plastizität gegeben. Das Staufische gewann sie und eroberte von da aus das, was wir als *klassische* Plastik glauben verstehen zu dürfen. Dies galt für eine kurze Hoch-Zeit. Die Klassik mußte abtreten. Nun ergab sich erst die Möglichkeit einer eigenständig abendländischen Art des malerischen Sehens. Jetzt gab es nicht mehr ein Scheinerbe, sondern einen echten Anfang. Zum ersten Male konnte der Weg in das Perspektivische, das Atmosphärische und Landschaftliche frei beschritten werden. Wenn aber jetzt auch nur die *Möglichkeit* da war, so auch gleich — nach dem uns Abendländern eingeborenen Gesetze rastloser Wandlungsbereitschaft — die *Notwendigkeit!* Eben in dem Augenblicke, als die Vorherrschaft der klassischen Plastik zu Ende gegangen war, begann der Aufstieg des Malerischen. Nun mußte alles, was schon die Antike einmal erreicht hatte, noch einmal von uns selbst gefunden werden, und trotz aller Verwandtschaft erhielt es dabei einen neuen Sinn. Eine gewisse Rolle spielte freilich, wie Josef Kern nachgewiesen hat, die Spätantike selbst jetzt noch; indessen nicht mehr so sehr ihr künstlerischer Eindruck als ihre wissenschaftliche Überlieferung, nicht so sehr ihre Gestaltung als ihre Lehre. Das Verhältnis kehrte sich damit gegen jenes der frühmittelalterlichen Zeit nahezu gänzlich um. Damals hatte das künstlerische Auge der neuen Völker auf dem spätantiken Raumillusionismus voller Staunen, sinnenhaft angezogen und unwillkürlich, verweilen müssen, es hatte sich sehr verschiedenartig, immer aber unmittelbar, gestaltend, in rein sichtbarer Form, zuletzt also *naiv* damit auseinandergesetzt. Die perspektivischen *Lehren* dagegen sind sehr wahrscheinlich in jener Frühzeit von geringerem Einfluß gewesen. Das *Auge* führte in diesem Verhältnis zur Antike. Im Aufstiege der bürgerlichen Kultur des Abendlandes sollte — umgekehrt — von der Antike mehr das Denken

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

führen, die wissenschaftliche *Lehre*. Nur die Theorie hatte, namentlich seit 1400, Verbindung mit jener verwandten älteren Welt, die uns überall hin, doch immer in neuer Art, bis heute und noch in die Zukunft hinein begleitet. Gerade das der Lehre, der mathematischen Konstruktion nicht Zugängliche, das eigentlich Künstlerische, so das Erlebnis des Raumes als dessen, was zwischen den Gestalten ist, war völlig urprünglich, war reine Tat des Europäertumes im Süden wie im Norden. Dabei wird sich noch zeigen, daß gerade die Deutschen entgegen ihrem Rufe als Pedanten und Gelehrte den Verführungen der bloßen Konstruktion, den mehr wissenschaftlichen als künstlerischen Gedanken der linearen Zentralperspektive, der Überschätzung schließlich doch nur eines Kunstmittels, am längsten widerstanden haben. Die Verwechslung von Richtigkeit und Wahrheit, die Gefahr jedenfalls alles „Problematikertumes" im 15. Jahrhundert, haben gerade die Großen jener Zeit besonders lebensstark vermieden. Es wird sich zeigen, daß es nicht aus Unfähigkeit geschah. Konrad von Soest, Meister Francke oder Stefan Lochner, ganz besonders auch Hans Multscher, werden einen sehr kennzeichnenden Lebenslauf haben: sie sind den Lehren des Südens und des Westens gerade in ihrer Frühzeit offen gewesen und haben sie mit selbstverständlicher Schnelligkeit aufgenommen. Ihre eigentliche Reifezeit zeigt jedesmal die Überwindung jenes Fragens nach mathematischer Richtigkeit durch ein unbewußtes, gelebtes Ringen um seelische Wahrheit. Der reife Konrad von Soest, der reife Francke, der reife Lochner, der späte Multscher sind „Idealisten", die weit weniger Theorie anwenden als sie besitzen; nicht, weil sie auf deutschem Boden nach fremder Lehrzeit, nun abgesperrt vom Nährboden der Fremde, hätten verkümmern müssen, sondern umgekehrt: weil sie der heimische Boden und ihre eingeborene Seele zur Überwindung des künstlerisch doch Unwichtigeren kräftigte. Natürlich wird Jeder, der an den einfachen Fortschritt glaubt und diesen obendrein in den Zügen der mathematischen Richtigkeit als Stützung der „Naturwahrheit" erblickt, den Vorgang anders auslegen. Wer dagegen die Sagekraft als wesentlichsten Zug der deutschen und zuletzt *aller* echten Kunst bewertet, wird jenen Großen danken für den Sieg des inneren Zielbildes, des innerlich wahren Ausdrucks über die Methode. Er ist natürlich nicht ein Sieg der Formlosigkeit über die Form, sondern ein Sieg gerade derjenigen *Form*, die wir mit Recht als deutsch benennen dürfen. Nicht gesetzloses Gefühl, sondern sehr gesetzmäßig gestaltender Ausdruck wird uns begegnen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Blick auf die staufische Malerei

Der Weg, der zu jenen Großen des frühen 15. Jahrhunderts führte, wurde schon um 1300 angetreten. Dieses Buch ist ja nicht zu Vollständigkeit verpflichtet, es hat an dieser Stelle vom wechselnden Führertum der Künste und seinen Gründen zu reden. So trifft die staufische Malerei hier nur ein kurzer Blick, rückwärts gewendet von der Betrachtung des Neuen her, das ihr folgte. Es war tragisch und reich zugleich, und es war aus echter geschichtlicher Folgerichtigkeit geboren. Die Betrachtung lehrt besonders von der Mitte des 14. Jahrhunderts an ein ergreifendes, drängendes Werben um die Gestaltung des Zwischengestaltlichen, selbst schon um die Landschaft. Sie lehrt für das frühere Vierzehnte erst noch eine allgemeine Vorherrschaft der Linie und der Fläche, die jenes Kommende vorbereitet.

Wundervolles hatten auch die staufischen Maler geschaffen. Doch nicht über sie kann hier berichtet werden. Versucht sei nur eine Deutung ihrer Stellung in der Geschichte. Zur Wand- und Buchmalerei treten schon im Staufischen mit wachsender Bedeutung die Glasfenster und sogar schon die Keimzellen der späteren „Moderne": die Tafelbilder. Leider ist die sehr ausgebreitete Wandmalerei oft in einem peinlichen Zustande auf uns gekommen, oft süßlich in fälschend nazarenischem Sinne überschrieben. So können wir an großen Bilderreihen, wie jenen des Braunschweiger Domes, oft nur noch die allgemeinen Umrisse wahrnehmen. Wo man, wie kürzlich in der Nordapsis von St. Patroklus zu Soest, die Überdeckungen entfernte, hat man jedesmal deutlichste Verbesserungen erzielt und etwas von der herben Größe des Echten zurückerobert. In sich selbst zeigt die Wandmalerei große Unterschiede. Man hat die Prüfeninger Fresken des mittleren 12. Jahrhunderts mit Mosaiken vergleichen, ihre großartige Starre besonders deutlich an südöstliche Kunst zu knüpfen versuchen können, in der gleichzeitigen Unterkirche von Schwarzrheindorf dagegen mit Recht das leidenschaftlich Visionäre betont, die innere dramatische Beweglichkeit nordischer Herkunft (Bruhns). Man könnte auch auf diesem Gebiete etwas von jener verwandelten Rückkehr des Ottonischen spüren, die uns die Geschichte der staufischen Baukunst zeigt. Die salische Archaik ist verlassen, ihre Monumentalität aber erhalten und einer neuen Lebendigkeit vermählt. Das Frühstaufische erwächst gleichsam als Synthese aus gesteigerter salischer Monumentalität und wiederkehrender ottonischer Bewegungsfülle. Die überlebensgroßen thronenden Könige in den Nischen der Unterkirche von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schwarzrheindorf sind von großartigem Ausdruck und verraten die zeitliche Nähe zum Braunschweiger Löwen. Doch schon hier läßt der Vergleich ahnen, daß auf einige Zeit noch die Malerei „gebundener" sein müsse, als die ihr gleichzeitige und gleichgesonnene Plastik. Die monumentale Gesinnung, die in jenem gewaltigen Bronzetiere die sinnbildliche Darstellung eines starken Herrschers zum ersten Freimonumente aller abendländischen Kunst erhob, bedeutete innerhalb der damaligen Geschichte weit mehr, als die gesinnungsverwandte und geichzeitige Malerei gekonnt hätte — und dies nicht aus Gründen des Wertes, sondern aus Gründen der Geschichte. Die große Körperlinie vermag nun einmal, auf das Tastbare angewendet, etwas in sich Vollkommenes zu erreichen schon in einer Zeit, die noch keine eigentliche Raumdarstellung kennt, — weil *dafür* ja solche gar nicht nötig ist. Erst seit etwa 1400 ist die abendländische Kunst fähig geworden, die plastische Gestalt in echtem Raumzusammenhange auch auf der Fläche wiederzugeben. Eine nur Körper und Linie, nicht aber den atmosphärischen Raum, nicht die allein noch dem Augensinne zugänglichen Eindrücke begreifende Kunst — so also die staufische — ist voll in ihrem Elemente, sobald sie den greifbaren Körper bildet. Sie ist es aber nicht, wenn sie seine Projektion in die Fläche geben soll; und dieses zu können, gehört nun einmal zum Wesen des entfaltet Malerischen. Darum kann gleichzeitig eine klassische Vollendung des Plastischen und ein primitiverer, archaischerer Zustand sogar künstlerisch gleich wertvoller Malerei vorkommen. Nun stehen wir freilich um die Mitte des 12. Jahrhunderts auch bei der Plastik noch nicht in klassischer Zeit. Es wird also hier zwischen Plastik und Malerei noch nicht ein solcher Abstand der Vollendung zu spüren sein, wie etwa um 1230 und 1250, wo die Statuarik sich voll entwickelt hatte, große Baukunst noch hinter sich, doch ohne malerisches Sehen neben sich. Es wäre auch gerechter, statt des Braunschweiger Löwen etwa das noch genauer gleichzeitige Magdeburger Bischofsgrabmal (Friedrich von Wettin, † 1152) den Schwarzrheindorfer Thronenden gegenüber zu stellen, und sicher, da ist der Abstand vom Vollendeten weniger verschieden. Beide Werke sind ausgesprochen vorklassisch. In beiden Werken ist auch u. a. das Übergewicht des Kopfes ein deutliches Zeugnis gleichzeitig-gleichsinniger Unausgeglichenheit. Und doch, schon die reine Tatsache, daß der Magdeburger sich im greifbaren Raume ausdehnen kann, schützt ihn vor gewissen archaischen Verzerrungen, wie sie namentlich die Unterkörper der gemalten Gestalten zeigen müssen. Wo es sich um Köpfe und Blicke handelt, da packt uns auch die frühstaufische Malerei gewaltig. Sie packt uns überhaupt. Das Packende, auch das Ergreifende, ist nur nicht gleichbedeu-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tend mit dem Klassischen. Großartig sind auch die höchst bedeutenden Halbfigurenfresken auf dem Nonnberge bei Salzburg.

Etwas anders steht es um die Buchmalerei der Barbarossa-Zeit, deren offenbar wichtigstes Zeugnis, der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg, 1870 in der Straßburger Bibliothek verbrannt, leider nur durch Nachzeichnungen erhalten ist. Hier scheint bei der Anerkennung der Fläche als Bewegungsfeld erstaunlich viel erreicht worden zu sein. Aber hier ist auch die Aufgabe weniger der Statuarik vergleichbar als dem Flachrelief. Hier herrscht ein Ansichtszwang, ein überzeugendes Entlang, das hinreißende Eindrücke rhythmischer Bewegungsfolgen erzielen kann (z. B. solche stürmischen Reitens). Die Geschichtslage greift hier eher jener des Vierzehnten voraus.

Erst mit dem Erreichen der klassischen Stufe der Plastik trennen sich die Wege beider Künste deutlicher. Ohne der Raumdarstellung zu bedürfen, umrundet die Linie des Plastikers immer völliger den Körper, dringt mit dem Meißel in seine Tiefen ein und gestaltet ihn schließlich bis zur klassischen Statue. Was kann der Maler tun? Auch er lebt noch unter dem Monopole der Gestalt, auch er will sie groß und edel in Haltung geben, und diesen Ausdruck erreicht er auch durchaus. Indessen der Mangel an Raumdarstellung, der nur für den Plastiker kein Mangel ist, kann ihn in gewisse Engen treiben. Will er etwa, wie dies besonders um und nach 1250 gerne geschah, jenen üppigen Faltenreichtum entwickeln, in den die deutsche Plastik ihr Erbe an gegenstandslosem Liniengefühle auf eine durchaus körpererhaltende Weise retten konnte, so wird ihm die gleiche Linie, die in der Plastik körperliche Tiefen schafft, in der Fläche seitab ausrutschen müssen. Ihr fehlt die dritte Dimension der raumkörperlichen Wirklichkeit. Sie wird durch Zackungen und seitliche Auskrümmungen ersetzen müssen, was ihr an naturgegebenen Ausbreitungsmöglichkeiten durch die Malfläche entzogen worden ist. (Der „Zackenstil" der äußerst großartigen Fresken in der Goslarer Neuwerkskirche u. a.!) Die Malerei wird aber noch nicht den Sehraum darstellen können, so wie er das Körperliche umfängt. Erst im 15. Jahrhundert vermochte sie selbst den Eindruck plastischer *Werke* mit ihren eigenen echten Mitteln zu geben, und das hat sie, besonders in den Niederlanden, reichlich genug getan. Verkürzung, Schattenwirkung, Luftfärbung liegen echter Plastik ferne wie Landschafts- und Innenraum. Da geht es um Wirkungen unseres Augenbaues, die eine echte Plastik diesem unserem Auge selber zu vollziehen ruhig überläßt, — genau so wie alles greifbar Wirkliche, wie auch die Bauwerke oder die lebendigen Menschen, wie die ganze wirkliche Natur. Echte Plastik will dieses Verhalten unseres Auges gar nicht darstellen, weil sie es mit ihren eigenen Mitteln

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nicht kann. Die staufische Malerei, gleichzeitig mit einer vollendeten Plastizität, fast rein raumlos gestaltendes Denken gleich jener, nicht Darstellung, sondern vorwiegend eher Vertretung des Plastischen auf einem Gebiete, dem die dritte Dimension entzogen ist — sie ist gezwungen, jene Wege der Formung, die gemeißelte Figuren zu wirklicher Tiefe umrunden, in die nur zweidimensionale Fläche ausweichen zu lassen. Sie verliert dadurch nicht an künstlerischem Werte — dies wäre im Sinne des Fortschrittsgedankens gewertet —, sie hat nur eine andere geschichtliche Stelle: sie ist „früher" in ihrer eigenen Geschichte.

Großartiges entstand. Die Glasfenster von Lohne bei Soest, die von St. Kunibert zu Köln, die ihr verwandten der Erfurter Barfüßer-Kirche um 1240, die von St. Patroklus zu Soest um 1250 oder die älteren Marburger um 1241 sind Beweise unter vielen. Das Glasfenster, für die französische Gotik wichtiger als für die staufische Kunst, ist gleichwohl in Deutschland schon lange heimisch gewesen. Zweifellos aber bedarf seiner die Gotik weit mehr als die Staufik. Die Durchschienenheit ihres Gliedergerüstes schließt sich in ihm zu einer neuen, unwirklicheren, geisterhaft die Seele verzückenden Traumsphäre, die fühlbar zarter ist als eine wirkliche Wand. Nur von innen her ist sie lebendig, ein Schimmer aus Glut und Leuchten, den die Sonne entzündet und verlöscht. Das unterscheidet sie von der echten Wand; aber sie schließt sich trotzdem und trägt Bilder, wie die echte Wand — das gibt ihr die berückende Doppeldeutigkeit. Namentlich in Chartres könne wir heute ihren Zauber noch ungebrochen auf uns wirken lassen. In tiefen warmen Farben treten, in sich zunächst einfarbig, die bleigefaßten Flächen zusammen. Die Innenzeichnung wird überwiegend nur durch Schwarzlot gegeben. Die Bleifassung selber liefert den Umriß. Rot und Grün, Blau und Goldgelb ergänzen sich in einem Verhältnis, das physikalische Berechnung für die klassische Zeit der Gotik auf gleichgewichtige Komplimentärverhältnisse, d. h. auf gleichmäßige Auflösbarkeit in Sonnenlicht bestimmen konnte. Glasmalerei konnten wir schon in salischer Zeit bei uns im Augsburger Dome kennen lernen. Sie ging damals — und noch längere Zeit — auf die Ganzgestalt in Vorderansicht aus. Im 13. Jahrhundert wurde auch sie beweglicher, kleinfigurig erzählend.

Die Wandmalerei wetteiferte mit ihr. Dem berühmten Wurzel-Jesse-Fenster von Chartres tritt bei uns die Hildesheimer Decke zur Seite; sie stammt nicht, wie man früher glaubte, aus der Barbarossa-Zeit, sondern erst aus jener Friedrichs II., also der Zeit der klassischen Großplastik. Die gleiche architektonische Gesetzmäßigkeit, die die Glasmalerei schon durch das gotische Fenstergestänge erhält, empfängt die Hildesheimer Decke durch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den wirksamen Rhythmus des Innenraumes. Die Gliederung in senkrechte Bahnen und waagerechte Zeilen ist von einem strophischen Empfinden eingegeben, das der Baukunst ebenbürtig und innerlich von ihr bestimmt ist. Wie ein flach hingekipptes, eigentlich aufrechtes Glasfenster ist die ausgedehnte Komposition zu lesen.

Nicht anders als die Plastik wird auch die monumentale Malerei des frühen Dreizehnten großen Teiles von der byzantinischen Kunst befeuert, namentlich in dem so schöpferischen sächsisch-thüringischen Gebiete. Auch die Gewölbe und überhaupt gekrümmte Flächen werden mit tiefstem architektonischen Verständnis ausgemalt; das schönste Beispiel mögen die Deckenmalereien von Maria zur Höhe in Soest bezeichnen. Aber auch weniger bekannte Kirchen, wie die einzigartig reizvolle von Oberpleiß, das bauliche Gegenstück zur Formempfindung des Bassenheimer Reiters, durchaus vom Geiste des Zentralbaues her gestaltet, eingedrückt, ausgebeult, gehöhlt, gleichsam „konkave Plastik" des Raumes — auch sie zeigt, wie herrlich sich die Malerei dienend einzuordnen wußte. Da sind wir im Rheinlande. Die Gewölbe von Maria-Lyskirchen in Köln um 1220 gehören wohl zu den frühesten Zeugnissen dieser Fähigkeit des Freskos, sich den Krümmungen der Bauflächen einzuschmiegen. Die Wandgemälde von St. Gereon zu Köln mit ihren Rittergestalten, die man etwa den plastischen vom Wechselburger Lettner an die Seite stellen könnte, dann die großartige Muttergottes im kärntnerischen Dome von Gurk treten hinzu — und vieles andere.

Auch die Buchmalerei gewann im Staufischen neuen Aufschwung. Auch sie setzte sich aus eigenem Schönheitsempfinden heraus mit der byzantinischen Kunst auseinander, sodaß eine einheitliche Geschichtsschreibung dieses Vorganges eigentlich zwischen Plastik (besonders Relief) und den verschiedenen Möglichkeiten der Malerei andauernd hin und her zu gehen hätte. Die Hildesheimer und Halberstädter Schranken, das Relief von St. Godehard, ja noch die Schranken des Georgenchores von Bamberg haben genügend Berührungspunkte mit der Kunst der in der Fläche bewegten Linie. Wieder ist es Sachsen, das hier an bevorzugter Stelle zu stehen scheint. Eine sehr wichtige Gruppe bildet sich um das herrliche Goslarer Evangeliar. Ein in Wolfenbüttel aufgefundenes Musterbuch schließt sich an. A. Stange hat diese schon vorher bekannte Gruppe von neuem aufgehellt, ausgehend von ein paar Zeichnungen in einem Bande der Leipziger Bibliothek. In denen von Halberstadt, Hannover, Braunschweig, Kopenhagen findet man heute fernere oder nähere Verwandte. Gemeinsam ist ein der gleichzeitigen Großplastik — etwa vom Godehard-Relief bis Freiburg-Wechselburg — nahe verwandtes und höchst erfolgreiches Ringen um

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

menschenhafte Schönheit, dem die Beschäftigung mit der byzantinischen Kleinkunst nur Hülfe, nicht erster Antrieb war. Und auch das Tafelbild, so ein berühmter Altarvorsatz des Berliner Deutschen Museums aus Soest, beteiligt sich an diesem Kampfe. Diese Malerei will, so sagten wir, in einigen Punkten Ähnliches wie die Plastik, und hier und da vielleicht zu Ähnliches, um ganz sie selbst zu sein. Es kann sich dabei natürlich nicht um Ersatz der Plastik handeln, sondern nur um verwandtes Empfinden. Schon die farbige Belebung verleiht neben der größeren Bewegtheit selbstverständlich einen eigenen Charakter.

Nur selten aber scheint sich die Flächendarstellung so zu geben, daß man vorübergehend geradezu an den *Eindruck* ausgeführter plastischer Werke zu denken gezwungen ist. Selten auch wird sie im engsten Sinne staufisch. Es ist überwiegend die Zeichnung, farblos oder leicht laviert, die uns hier weiterhilft. Im 12. Jahrhundert fehlt noch unserer Kunst ein so bewundernswertes Zeugnis gerade dieser Aufgabenstellung, wie es die französische an den Skizzen des Villard de Honnecourt besitzt. Vor diesen könnte man zweifeln: sind es vorbereitende Werkzeichnungen für Statuen? Oder geben sie wirklich geschaffene wieder? Das Letztere liegt dem durch sein Skizzenbuch berühmt gewordenen Architekten nahe. Er hat uns auch ausgeführte Bauteile wiedergegeben, und dies mit Beischriften, die seiner Bewunderung Ausdruck gaben. Erst in staufischer Zeit dürfen wir bei uns das Wolfenbüttler Vorlagewerk den älteren Zeichnungen Villards an die Seite stellen; aber nicht nur dieses: auch die schon erwähnten, von Stange behandelten Leipziger Zeichnungen. Namentlich die vermutend als Engel veröffentlichte Gestalt hebt sich selbst gegen das nächstverwandte Blatt des gleichen Codex (mit fünf bewegten Männergestalten) heraus durch die unverkennbare Nähe zu ausgeführter Statuarik. Unverkennbar scheint nämlich in ihr der Wille, die körperhafte Ausbiegung einer Figur aus der Schrägansicht ihrer tatsächlichen Gewölbtheit wiederzugeben; und hier, in der zeichnerischen Skizze, ist man auf der Fläche dem Eindruck der Plastik weit näher gekommen als in farbig ausgeführten Deckmalereien, die sich solche Aufgaben gar nicht stellen wollten. So etwa wie Villards Zeichnungen zum Stile der Reimser Sixtus-Pforte, so steht die Leipziger Gestalt zu dem des Bamberger Heimsuchungsmeisters, insbesondere zu dessen Maria. (Ist sie überhaupt wirklich ein Jüngling, ist sie nicht tatsächlich eine Frau? Das Kopftuch spräche dafür.) Erst wer mit eigener Hand nachzuzeichnen versucht, begreift es, wie kühn abkürzend, auf späteres malerisches Erfassen vorausweisend, hier die Schrägansicht doch wohl wirklich einer gemeißelten Figur aufgefaßt wird, einer Figur von Bamberg naheverwandtem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

Die Malerei des früheren 14. Jahrhunderts

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



14. Christus-Johannes-Gruppe aus Schülzburg



15. Vesperbild auf der Veste Coburg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



16. Von der Malerei der Kölner Chorschranken

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DER AUFSTIEG DES BÜRGERLICHEN IN DEN DARSTELLENDEN KÜNSTEN

Hütte und Zunft, Kathedrale und Altar

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

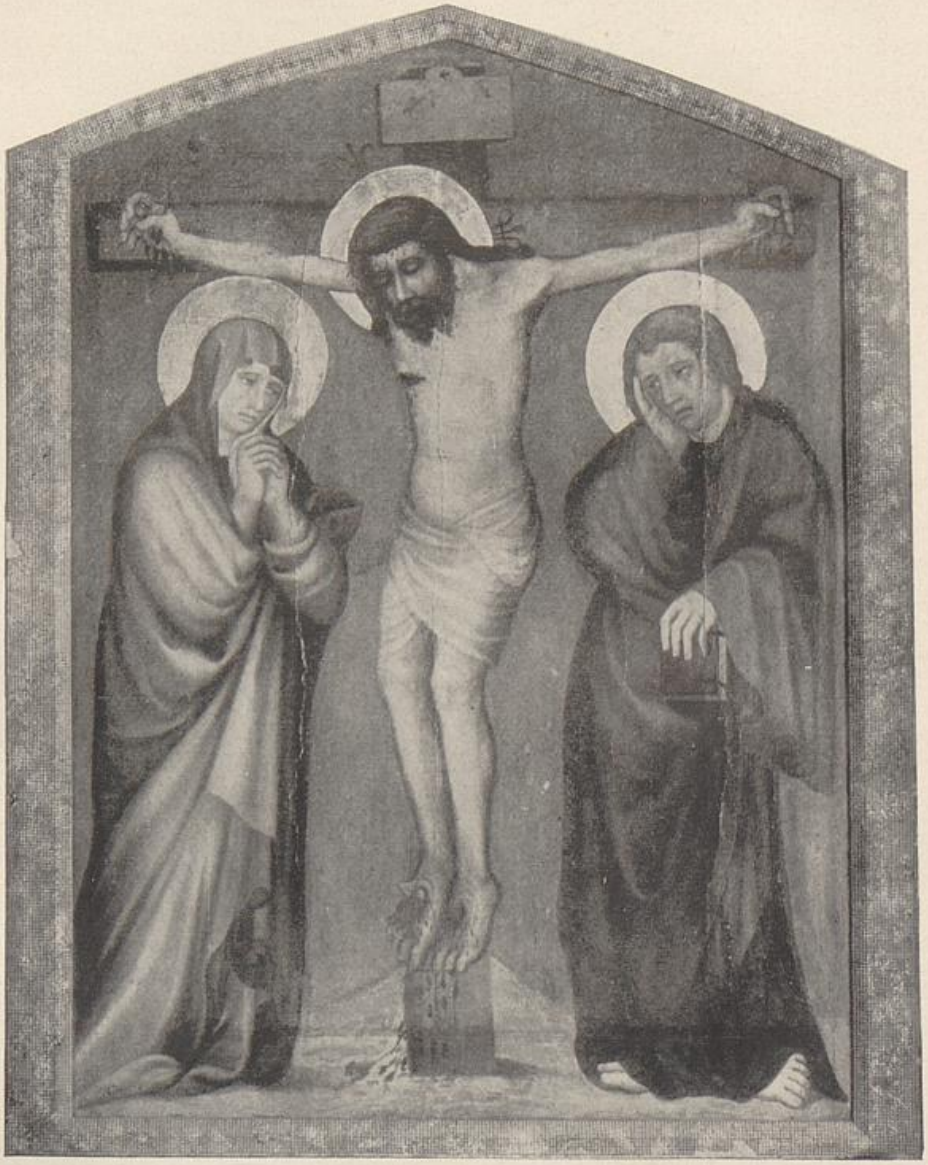


17. Meister von Hohenfurth, Auferstehung Christi,
Stiftsgalerie, Hohenfurth



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

Die neue Rolle der Städte

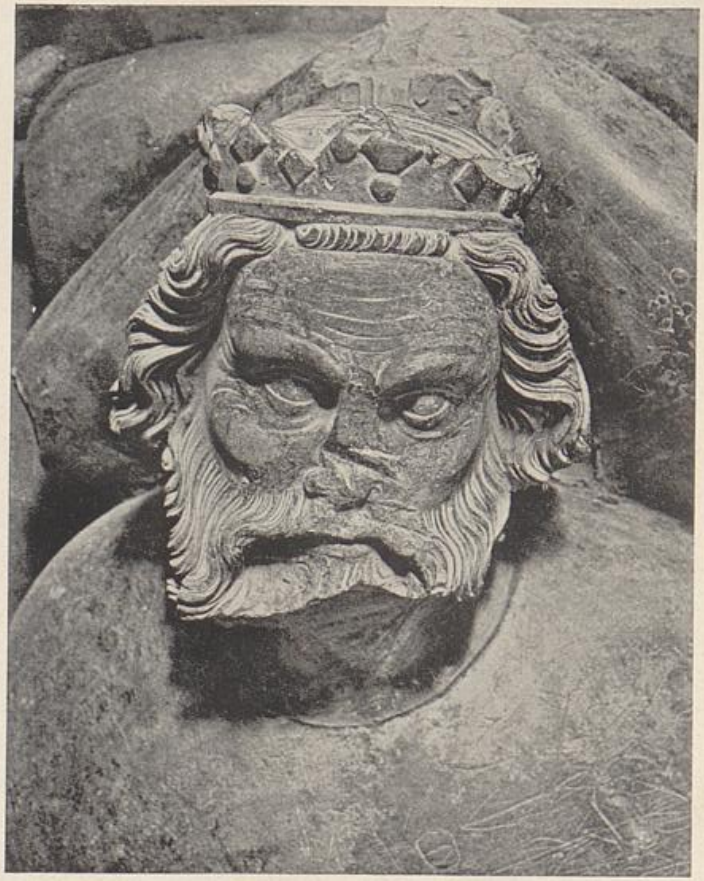
Wir dürfen dabei, wenn wir nun vom Bürgerlichen sprechen, nie vergessen: familiengeschichtlich gesehen, sind natürlich auch die Künstler der Ritterzeit bürgerliche Menschen, sie sind bestimmt die Vorfahren der späteren städtischen Künstler gewesen. Nicht der Ritter hatte die Werke der bildenden Kunst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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

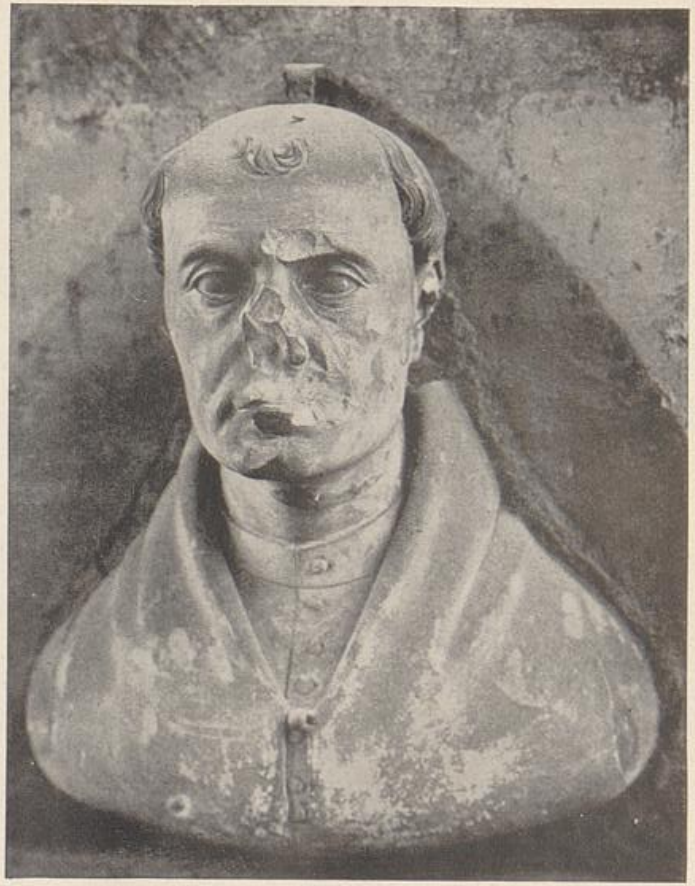


20. Madonna vom Südportale des Augsburger Domchores

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



21. Werkstatt des Peter Parler, Kopf der Grabfigur Ottokars I. im Prager Dome



22. Werkstatt des Peter Parler, Büste des Wenzel von Radez vom Triforium des Prager Domes

selten also, aber es wechselte das Zielbild. Es wurde nun erst aus dem eigenen Umkreise der städtischen Künstler, der Bürger also, entnommen. Es hatte sich zunächst noch in die Hülsen der verlassenen Form zu begeben. Es dehnte diese aber zu neuem Sinne aus und sprengte sie schließlich entzwei. Alles klang zusammen: auch die Kirche diente jetzt dem Bürger. Nicht mehr die Kaiser oder die Bischöfe gründeten sie, nicht die Dome sind in der neuen Zeit das Wesentliche. Was neu entstand, waren Pfarrkirchen oder Bettelordenskirchen, und auch diese letzteren waren — sogar mit besonderem Nachdruck — dem Bürger zugedacht, Stätten mehr der Predigt als des Sakramentes. Die Plastik, die für die neuen Bauwerke geschaffen wurde, nennen wir besser nicht mehr Kathedralen-, sondern Münsterplastik. Diese holte freilich in ihrem Programm, in dem ausgedehnten Reichtum der Aufgaben nun erst die französische Gotik nach, aber ihre Formen standen in ständigem Austausch mit denen der Altarplastik. Auch sie wurden bürgerlicher. Der bekannte Straßburger Fassadenriß von ungefähr 1360 sieht einem Altarentwurfe stellenweise zum Verwechseln ähnlich! Selbst dieser Schwebezustand dauerte, von geringen Ausnahmen abgesehen, wenig über das Jahr 1400 hinaus. Dann wurde es schon so, daß nicht die Altäre an die Kathedralen, sondern die plastischen Schmuckformen der Münster an die Altäre erinnerten. Im späteren 15. Jahrhundert hat es vorkommen können, daß man, und zwar an der Westfassade des Ulmer Münsters, holzgeschnitzte Altarfiguren, reinste Schöpfungen der zünftlerischen Werkstatt, mit Steinanstrich versehen am Bauwerke anbrachte. Schon während des 14. Jahrhunderts hat die Stadt überhaupt einen neuen Sinn erhalten. Sie ist nicht mehr die Burgen-Stadt der Kaiserzeit, durch die wir uns Uta oder Ekkehard, Gerburg oder Dietrich als wesentliche und stilbestimmende Gestalten durchschreitend vorstellen dürften. Wenn jetzt die Ritter zur Stadt kamen, so waren sie „Fremde". Der Kaufmann und der Handwerker herrschten über den Lebensausdruck. Zahlreiche kleine Republiken haben sich gebildet. Darin ist Deutschland wiederum nicht Frankreich, sondern Italien vergleichbar, das in jener Zeit so sehr viel näher gerückt worden ist. Der Unterschied ist trotzdem beträchtlich genug. Die italienischen Städte hatten nicht ein betontes Rittertum abzulösen. Der Adel war selber städtisch. Von Anfang an waren die italienischen Städte Nachfolger der alten Polis, ihre Heiligen, Heilige der neuen Religion, — selbst die Madonnen — im letzten Grunde immer noch antike Stadtgottheiten. Die Adelsgeschlechter haben in den entscheidenden Zeiten — auch dies noch ist antik — als Tyrannen die Städte beherrscht. Die Streittürme, die von den Kämpfen der Geschlechter innerhalb der Mauern

vom Triforium des Prager Domes
im Prager Dome
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

monumentales Zeugnis geben, sind bei uns nur selten zu finden. Eigentlich nur Regensburg läßt heute ahnen, daß in dieser Stadt Einiges geschichtlich ähnlich gewesen sein mag wie in Toscana. Im allgemeinen ist der Grundzug bei uns weit demokratischer, er ist auch entschieden kleinbürgerlicher. Zur Zeit, als Pisa, Siena, Florenz, Venedig schon blühten und die größeren darunter sich zu bedeutenden Staaten entwickelten, verharrten die deutschen Bürgerstädte im engen Umkreise ihrer Mauern und Türme. Etwas, das dem florentinischen Staate oder der Terra Ferma von Venedig entspräche, ausgreifende Staatsbildung nämlich von einer einzelnen Stadt aus, hat es in Deutschland nicht gegeben. An dieser Stelle standen vielmehr die Fürsten. Die Städte waren im allgemeinen ihre Gegner. Ihre Mauern bedeuteten für den Bürger die Grenze des politischen Horizontes. Nur die Bünde konnten diesen erweitern. Es ist wohl richtig, daß — von der Hansa abgesehen — keine große Politik von den Städtern getrieben werden konnte. Das ist ja aber gerade das Merkwürdige unserer gesamten Geschichte: unter allen Großländern der europäischen Kultur gibt es keines, innerhalb dessen in so hohem Maße die Kunst des Ausdrucks, die Sprache im weitesten Sinne also, das Volk retten konnte trotz größter staatlicher Schwäche. Für uns Deutsche hat jahrhundertelang der künstlerische Ausdruck geradezu die Politik ersetzen müssen, um die Erhaltung des Volkes durchzusetzen. Nur ihm verdanken wir, daß endlich — verspätet, und nun im Zeitalter der Zeitungen, unter der heuchlerischen Mißgunst derer, die das Gleiche nur viel früher getan haben — auch die politischen Einigungsbewegungen nachgeholt werden konnten.

In der alten Kaiserzeit durfte noch mit gutem Rechte die Geschichte der Kunst nach jener der Herrschergeschlechter gegliedert werden. Trotz allem, was uns an dem Untergange jener alten Größe noch nachträglich schmerzen kann, trotz allen Kränkungen, denen wir mehr als andere durch die Schwächen der Zentralgewalt, durch unsere eigenen eigensüchtigen Torheiten ausgesetzt gewesen sind, — es hat doch etwas Großartiges, daß eine kunstgeschichtliche Gliederung nach Herrscherhäusern von nun an nicht mehr möglich ist. Großartig ist daran dieses, daß es zuletzt nicht mehr *nötig* ist: das Volk hatte die Zügel ergriffen, zwar nicht die des Staates, aber die des künstlerischen Ausdrucks. Darum darf es uns weit weniger verschlagen als etwa dem politischen Geschichtsschreiber (man denke an Haller, den baltisch-deutschen Nationalisten, und seine bitter pessimistische Auffassung unserer Geschichte!), daß die Städte den Reichsgedanken nicht eigentlich um seiner selber willen trugen, daß sie nach dem Reiche mehr aus kleinen und eigensüchtigen Gesichtspunkten ausgeschaut haben mögen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gegen die Fürsten und gegen die Ritter. Überblickt man die geistigen Taten des deutschen Bürgertumes, 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 Kaisertumes gewagt hatte — auch er also noch eine bezeichnende Erscheinung der älteren nachstaufischen 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Reichskanzlei. Auch er war, wie sein König, Humanist. Uns aber geht an, wie unter der Wolke dynastischen Wollens 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 Malerzeche. 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 festgelgt, 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 unbekannte) 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 zugedacht 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 Wurmbser 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, volksmäßig 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-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 berauschenden 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-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

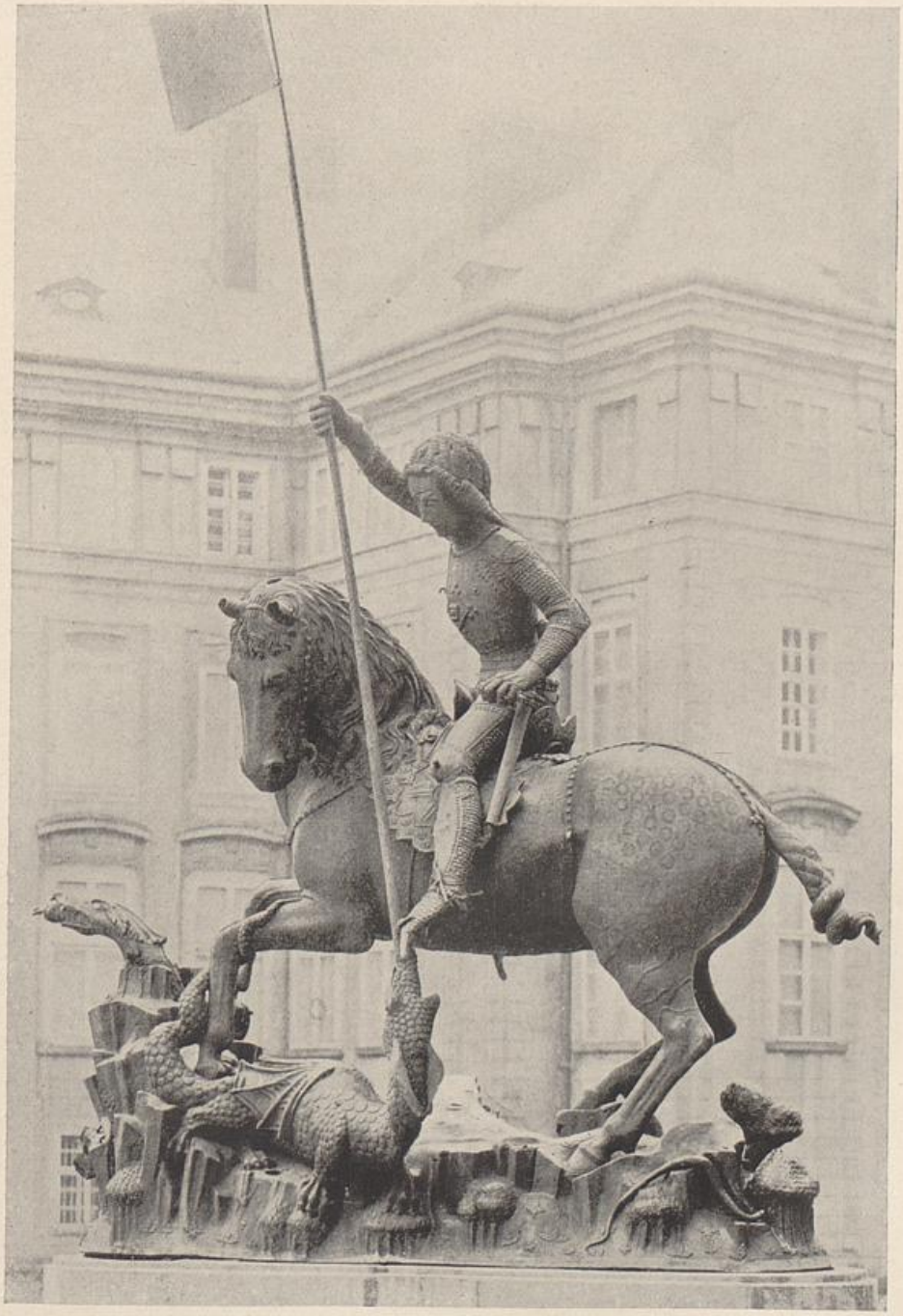
stimmende Meister wenigstens der um 1365 ausgeführten späteren Gemälde in jener Kapelle gewesen ist. Mit Tommasos da Modena für die gleiche Kapelle geliefertem Altare hat ihr Stil nichts zu tun. Hier treten die Völker weit auseinander. Die Einzeltafel der Kreuzigung weist Theoderich am deutlichsten aus (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 Votivbild 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 künstlergeschichtlich 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Hohenfurther 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



23. Martin und Georg von Klausenburg, Der Prager Georg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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



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

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 diente. 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

Brünnen, Germanisches Museum, Nürnberg
Berlin, Deutsches Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nämlich an die Wand gepreßt. Der parlersche 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 Rossehalter 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,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Votivtafel 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-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tonischen des Sarkophages. Hier gibt es nicht die feinfühlige 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 aufgewühlt. 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 bildnis*haft*, nicht wirkliche Bildnisse. In Prag wurde Ungewöhnliches gefordert: Verewigung durchaus einmaliger und vergänglicher Menschen, die man noch kannte. Man wird Karl IV., den Freund Petrarcas, 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 „tchêque" zu schreiben, wenn sie nur „böhmisch" meinen. Viele, manchmal nicht ungern 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 Stammbaum. 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!

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

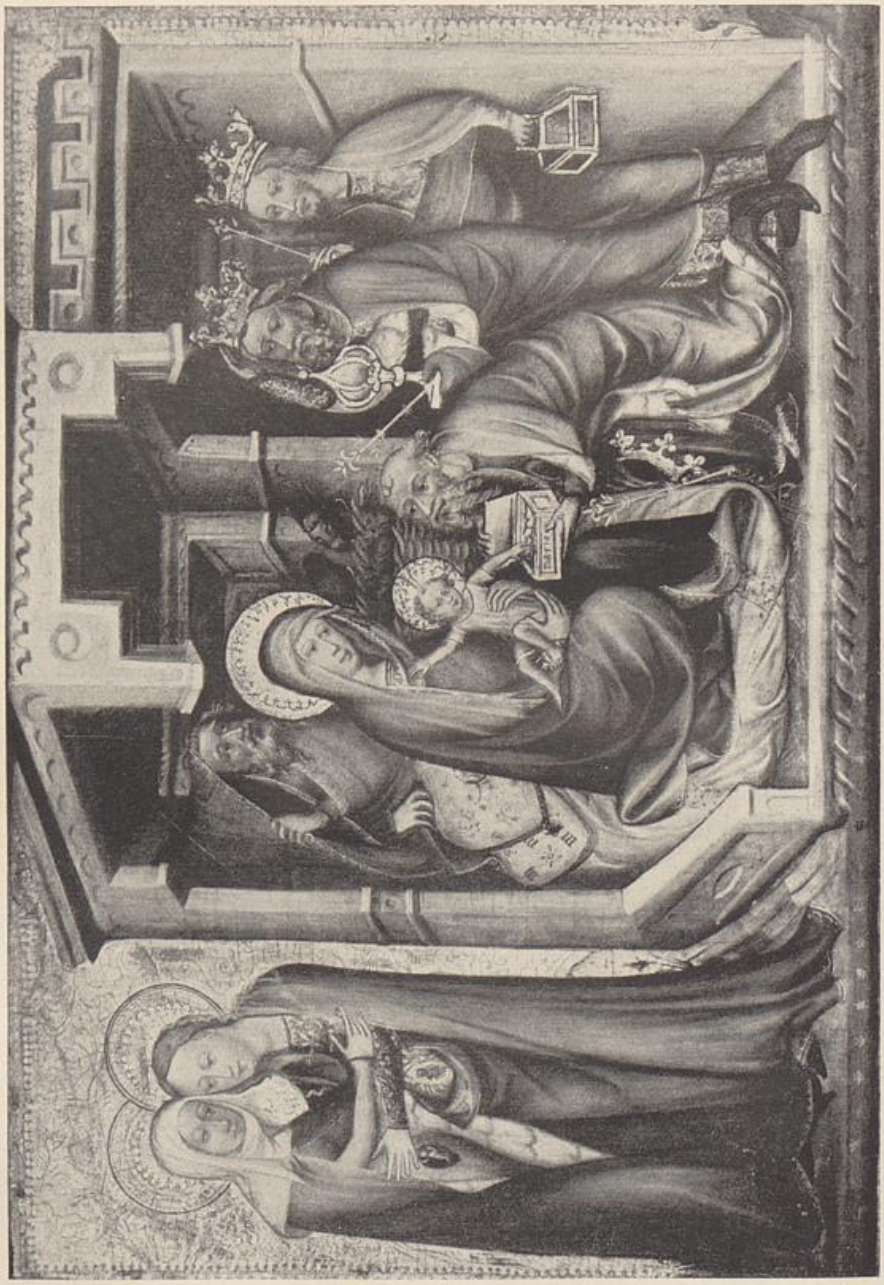
Was die Beobachtung der Prager Büsten so reizvoll und lehrreich macht, das ist nicht nur das letzte überraschende Ergebnis; es ist schon die innere Folgerichtigkeit, nach der dieses in stetiger Entfaltung erreicht wurde. Hier gibt es, da die Bahn genau abgesteckt und für die einheitliche Aufgabe einer 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-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



26. Von den Seitenplatten des Severi-Sarkophages in Erfurt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

27. Anbetung der Könige vom Schottener Altare

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 kündet 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 gereihte 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 ungar*ländische* 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-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Formgefühles 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

further Meisters verwandt: sie haben die prismatische Zerspellung, 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 Ansatze 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 Lázar 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



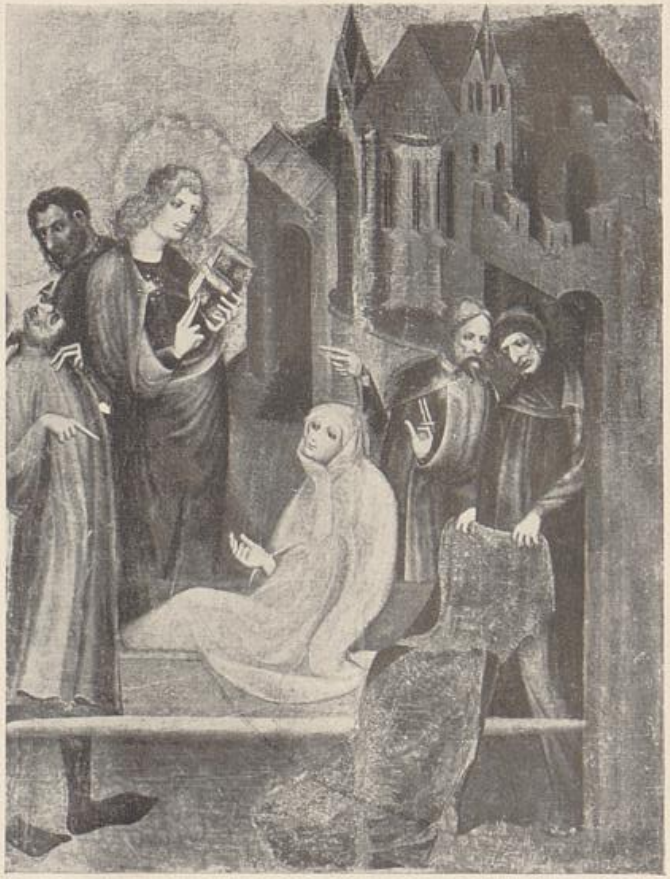
28. Cäcilie vom Petri-Altare Meister Bertrams. Hamburg, Kunsthalle



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN





30. Kreuzigung 31. Erweckung der Drusiana

Altarflügel aus der Münchener Augustiner-Kirche, 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 Reiter*denkmal* 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

Altarflügel aus der Münchener Augustiner-Kirche, National-Museum, München

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Hauptsadt 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 Seelenängste. 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 Wurmbser 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Biegsamkeit 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,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 unbekannten 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 verließe 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 untersetzteren Verhältnissen. Es herrscht jenes Gefühl für untersetzte 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

Österreich

Zweie 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 Přemyslide, 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 Volkstume 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

üppigen Nachwelle die mutterländisch-westdeutsche Kunst noch einmal hochgeschlagen, und es war daraus etwas schon sehr Österreichisches geworden. Von hier hatte der Klosterneuburger Meister erzieherisch auf den Hohenfurther wirken können. Genau bis an Karls IV. Zeit heran reicht dieses Verhältnis der gebenden Überlegenheit Österreichs. Es sollte schon im früheren 15. Jahrhundert wiederkehren. Nach dem, was wir bisher in Prag beobachteten, ist durchaus verständlich, daß die Zwischenzeit ärmer war: das Gute kam in ihr von Böhmen nach Österreich hinüber, am deutlichsten in der Malerei. Weder dem Theoderich noch gar dem Wittingauer tritt etwas Ebenbürtiges zur Seite. Man kann natürlich nicht wissen, ob der Stamm des letzteren nicht der österreichische gewesen sei. Sicher österreichische Werke um 1400, wie das traumhaft schöne Bildchen des „Christus in der Trauer" im Deutschen Museum, verraten eine ähnlich tief musikalische, schubertische Grundstimmung. Aber wir wissen hier nichts Sicheres, und auf jeden Fall: nicht Wien war der Boden, auf dem der geniale Meister von Wittingau sich entfalten konnte. Umgekehrt: „zwei kleine Bildchen in Kremsmünster setzen die Kunst des Wittingauer Meisters in kleine Münze um" (Stange). Das Evangeliar des Johann von Troppau, 1368 für Wien geschaffen, gehört in die Gruppe der Handschriften für Johann von Neumarkt. Das Bildnis, das Rudolf IV. von sich malen ließ, denkt die neue Sonderforschung dem Kreise des Prager Theoderich zu.

Und doch gilt dies alles mehr für die Malerei als für Plastik und Baukunst. Neue und sehr bedeutsame Gedanken namentlich des Hallenchores sind in Österreich kurz vor Karl IV. Zeit, in Zwettl und St. Stephan zu Wien, aufgetaucht. Aus Zwettl müssen sie nach Schwäbisch Gmünd gelangt sein — und dort treffen wir schon die Parler! Von dort aus kehrt die Gmünder Kunst sich aber nicht nur nach Prag, sie kehrt sich auch nach Wien. Man wird sagen dürfen: die eigentliche österreichische Stammeskunst mag sich zu einem Teile in der böhmischen zu Karls IV. Zeit mit versteckt haben. Sie muß ja noch dagewesen sein, da sie so bald wiederkehrte, und hat also vielleicht nur einen Ausflug gemacht. So weit aber der Wille des Herzogs und seines Hofes reichte, traten zu den Stammeskräften andere hinzu, hier und da traten sie für sie ein. Es kann kaum ein Zweifel sein, daß dies überwiegend parlerische waren: *monumentale*. Im Monumentalen allein konnte der hohe Anspruch des Herzogs unverkennbar vor der Öffentlichkeit vertreten werden. Prachthandschriften wären von diesem Standpunkte aus buchstäblich „Luxus" gewesen. Es ist kaum Zufall, daß sie unter Rudolf IV. zurücktreten. Für seine Zwecke waren sie weniger nötig. Nur „Repräsentation" war erwünscht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

So wie Rudolf IV. der Prager Universität die Wiener entgegenstellte (1365), so wie er sein Siegel noch prunk- und anspruchsvoller erstrahlen ließ als das des kaiserlichen Schwiegervaters (auch das Siegel hat ja, anders als Luxushandschriften, eine starke Außenwirkung), so nahm er eine Werkstatt in den Dienst, die an St. Stephan ihm helfen konnte und Vorzügliches im Wettstreite mit Prag leistete. Herzog Rudolf hat nur acht Jahre, von 1358 bis 1365, geherrscht, aber er hat das Gesicht der Stadt bedeutsam bestimmt. So wie er in seinem letzten Lebensjahre die Universität gründete, so hat er schon bald nach seinem Regierungsantritt den Grundstein zum Langhausneubau von St. Stephan gelegt (1359). Auf seinen Geschmack geht offensichtlich der Gedanke der beiden prachtvollen Eingangstore an den Seiten der neuen Kirche zurück. Das nördliche, für die Frauen bestimmte Bischofstor muß er selbst noch im Entstehen gesehen haben. Albrecht III. (gest. 1395) hat es vollendet und das südliche, für die Männer bestimmte Singertor erst gestalten lassen. Es sollte keine Frage mehr sein, daß das Bischofstor unmittelbar auf Gmünd zurückgeht. Das dortige Nordostportal mit den Klugen und Törichten Jungfrauen ist zwar keineswegs als Ganzes kopiert worden, aber es hat außer der architektonischen Profilbildung, außer den Einbettungsformen der großen Gewändefiguren, auch die Modelle für die kleinen Heiligen der Laibung geliefert! Die neuen Gedanken, die Gmünd in seinen großen Figuren brachte, sind am Bischofstore in den kleinen aufgesammelt. So unverkennbar ist die Abnahme von Zeichnungen, wenn nicht gar von kleinen plastischen Modellen der Gmünder Pforte, daß die besonders schöne Mittelfigur der Törichten Jungfrau vom linken Gewände in Wien ebenfalls links über der Herzogsgestalt, die äußerste der Klugen von rechts auch in Wien rechts über der Herzogin des Gewändes erscheint. So etwas kann kein Zufall sein! Aber auch die Gestalten der Fürsten selbst, am Bischofstore Albrecht III. und Elisabeth von Böhmen, am Singertore Rudolf IV. und die böhmische Katharina, bezeugen enge Verbindung mit der Parlerkunst. Die Frauen, besonders Elisabeth, sind am linken Gmünder Gewände vorgebildet, die Männer, besonders deutlich Albrecht III., spiegeln eine berühmte und auffallende Leistung der Prager Werkstätte wieder. Dort war um 1373 ein bemalter heiliger Wenzel — ursprünglich an einem Strebepfeiler — aufgestellt worden. Der Winkelhaken weist ihn untrüglich als von Peter Parler geliefert aus. Geliefert! Das bedeutet keineswegs, daß ihn der Meister selbst geschaffen hätte, von dem wir nicht einmal wissen, ob er überhaupt Plastiker war. Der Wenzel ist eine meisterlich gute Figur, nicht nur technisch, sondern auch als Erfindung bedeutsam in der Geschichte des Standmotives, aber er zeigt gar nichts von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der bärenhaften Wucht der Přemyslidengräber. Daß der Künstler des Ottokar — wir wissen natürlich wieder nicht, *wer* innerhalb der Genossenschaft es gewesen ist — auch ihn erfunden hätte, ist undenkbar. Der Wenzel steht so weit außerhalb auch des an den Triforien auftretenden Stiles, daß seine Erwähnung bis zu dieser Stelle aufgespart wurde. Aber er beweist uns, daß Wien nicht nur über Gmünd, sondern auch über Prag mit den Parlern zusammenhängt. Die Wiener Herzöge sind sicherlich schwächer, das Verhältnis von Kern und Schale, auch das Standmotiv, ist in ihnen weniger entschieden. Der Zusammenhang wird dadurch eher noch deutlicher. Man kannte offenbar den Prager Wenzel, ohne ihn ganz erreichen zu können, und wahrscheinlich kannte ihn Einer, der selbst aus Prag nach Wien gekommen war. Und schließlich — ist nicht, so weit das Herzogshaus selber in Betracht kam, überhaupt hier eine gleichlaufende Erscheinung zu den Verherrlichungen der Herrscherfamilie, in denen Prag zu glänzen liebte? Es war dies nicht die einzige. Die großartigen Glasfenster des Chores von St. Stephan (die alten Reste sind heute auf drei Fenster hinter dem Chore zusammengezogen) zeigen uns die Habsburger, darunter Kaiser Rudolf I. selbst, in einem großartigen, dem parlerischen ebenbürtig verwandten Stile: einen Habsburger Stammbaum, wie man drüben einen Luxemburger hatte! Im weiteren Baufortschritte entstanden überdies noch weitere Herrscherstatuen (heute im Rathaus), ursprünglich für die Westfassade und den Turm. Eine davon war ein echtes Meisterwerk, die Albrechts II. Sie scheint schon gegen 1400 entstanden. Ihr Kopf ist ein bedeutender und echter Bildniskopf, der sich neben den Schöpfungen der Pariser niederländischen Hofkünstler entschieden behaupten würde.

So wie in Prag sehen wir also auch in Wien das deutsche Bürgertum im Dienste des Höfischen, und wir werden den Einschlag von Fürstenkunst in die Kunst der Bürgerzeit wohl vermerken; er ist daraus nicht wegzudenken. In diesem Falle hat er aber noch etwas Fremdes hineingebracht, nichts Östliches wie auf Karlstein, auch nichts Südliches, sondern diesmal Westliches, das Modernste, das es damals drüben gab. Noch einmal ist offenbar Paris maßgebend gewesen, das Paris des französischen Königs Karls V. Unter ihm hat die französisch-niederländische Hofkunst einen sehr bedeutenden Aufschwung auch auf das Bildnis hin genommen (Cölestiner-Portal Paris, Poitiers!). Aber nicht diese Bildniskunst im engeren Sinne hat gewirkt; fremd und französisch ist an den Wiener Toren der Gedanke der wappenhaltenden Knappen neben den Fürstengestalten. Die „Vis du Louvre", im Todesjahre Rudolfs IV. 1356 ausgeführt, in der Barockzeit abgebrochen, hate solche „Sergents d'Armes". Schon der Gegenstand ist der



32. Schöne Madonna. Breslau, Kunstgewerbemuseum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



33. Schöne Madonna aus Krumau. Wien, Kunsthist. Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

deutschen Kunst bisher fremd gewesen, aber auch die Auffassung ist westlich. Sie ist von einer bis ins Kecke, ja Drollige und Humorvolle gehenden Lebendigkeit, wie wir sie namentlich den Niederländern in Frankreich zutrauen dürfen. Die ganze westliche Kunst in England, Frankreich, den Niederlanden und dem Niederrhein (man denke doch noch einmal an die Kölner Chorschrankenmalereien) hatte schon lange, mit größtem Nachdruck in der Buchkunst, aber auch in vielen Formen der schmückenden Plastik, ihre „Drôlerien" entwickelt. Man wird der deutschen Kunst nicht Unrecht tun, wenn man sie hier in engerer Verbindung mit der französischen sieht. Es ist eine Verbindung, die dem gesellschaftlich-repräsentativen Anspruch des Herrscherhauses entstammt, nicht einem Formenbedürfnis des Künstlers. Im deutschen Barock ist es auch so gewesen. Später ist der Gedanke der Wappenhalter wiedergekehrt, am Ulmer Rathause. In St. Stephan zeugen noch die Grabgestalten Rudolfs und Katharinas (beide stark beschädigt) von dem Wettstreit des Hofes mit Prag. (Auch der Typus dieses Doppel-Liegegrabes sieht westlicher aus als der parlerische). Es gibt in Wien noch manche bauplastische Arbeit parlerischen Stiles, so an der Vorhalle des Nordturmes eine Anbetung der Könige. Sie zeugt von innigster Verbindung mit der späteren Werkstatt des Veitsdomes. Sinnbildhaft aber übersteigt das Schönste und Wichtigste an der gesamten Wiener Kunst jener Tage der herrliche Stephansturm selber. Jeder Deutsche, der an die wundervolle Stadt denkt, die so lange seine Hauptstadt gewesen, sieht dabei innerlich diesen Turm vor sich. Der große Dom selbst, den jener Turm mit so unvergeßlichem Ausdruck überschattet, hat lange Zeiten hindurch für die deutschen Bauhütten größte Bedeutung gehabt. Als diese 1459 sich in Regensburg zu einer ihrer großen Tagungen zusammenfanden, wurde die Stephaner Bauhütte als ein Hauptort des Reiches ausgerufen und ein weiteres Gebiet nach Südosten hinein ihrer Ordnung unterstellt. Vermerken wir dabei, daß dieses Gebiet bis tief nach Ungarn reichte. „Begonnen von den Bürgern, weitergeführt vom Herzoge, vom Kaiser vollendet" (so Hans Riehl), ist der Stephansdom auch Sinnbild für die ganze deutsche Entwicklung von damals. Vom Bürger begonnen! Das Bürgertum war es auch, das allen späteren Reichtum ausgesprochener altdeutscher Kunst in den Dom getragen hat. Wohl hat Österreich sonst, wie Hans Sedlmayr schön betonte, seinen wichtigsten Beitrag zur deutschen Baukunst damals durch die in das Zweckvoll-Schlichte verdichteten Raum- und Körperformen seiner Predigtkirchen — dem *Bürger* dienten diese! — geleistet. Durch die Herrscher aber wurde das Gegenbild, die „Kathedrale", noch einmal gerufen, hier wie in Prag. Doch auch in St. Stephan siegte zuletzt der Geist des Bürgertumes. Der Einturm,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wie er in Wien zwar nicht ursprünglich geplant, aber schließlich doch *geworden* ist, wurde vom Bürgertume zum wichtigsten Wahrzeichen deutscher Baukunst erhoben. Ein solches leuchtendes Zeichen war schon am Freiburger Münster aufgerichtet. Und auch von St. Stephan dürfte es zuletzt doch heißen: nicht Kathedrale, sondern *Münster!*

Nürnberg

Wien hatte, wie man sieht, seine sehr eigene Note. Bürger- und Hofkunst begegneten sich darin. Was über das Örtliche hinausgriff, verwies zu nicht geringen Teilen auf die Parler. Hinter den Anstrengungen des Hofes schürte der eifersüchtige Blick auf Karl IV. und sein Prag. Karl IV. und die Parler — beide treffen wir auch in Nürnberg als Mitwirkende. Doch erschöpft sich Nürnbergs Kunst keineswegs in diesen Verbindungen. Nürnberg war und ist in ganz eigenem Maße Bürgerstadt, Reichsstadt. Kriegbaum hat schön geschildert, wie noch heute der Ausdruck gleichsam einer großbürgerlichen Gesamtwohnung die alte Stadt beherrscht; es ist eben doch kein Zufall, daß sie uns als Sinnbild deutschen Bürgertums gilt. Sie hatte keinen Fürsten in ihren Mauern, sie hatte keine Hofkunst, dafür aber eine sehr eigenständige Bevölkerung, handelstüchtig und beweglich, hand-*werkerlich* vor allem, mit starken zünftlerischen Neigungen, voller Stolz und Tatkraft. Nürnberg hatte keine Fürsten in seinen Mauern. Wenn Karl IV. kam, und seit 1347 hat er dies immer wieder gerne getan, so kam er nicht als Landesherr, sondern als Kaiserliche Majestät. Nürnberg hatte auch keinen Bischof. Kein Veitsdom und kein St. Stephan war in diesem Stadtraume möglich, wohl aber prächtige Bürgerkirchen, zwei vor allem, St. Sebald und St. Lorenz, ältere, aber schon nachstaufische Bauten, zu denen das bürgerliche Zeitalter die hohen Hallenchöre fügen sollte, deren gewaltig ungebrochene Massen, die niedrigen Schiffe übersteigend, für das Stadtbild zu Wahrzeichen wurden. St. Sebald empfing seinen Chor, der den Namen des zum Nürnberger Heiligen gewordenen Dänenprinzen trägt, in der Zeit Karls IV., 1361—1372, St. Lorenz erst im 15. Jahrhundert durch die Roritzer aus Regensburg — dieser sollte eine der herrlichsten Leistungen des gereiften altdeutschen Bürgertums werden. An beiden Kirchen war schon in der Übergangszeit Bauplastik gewachsen. Sie verweist — gleich der anspruchsvoll breiten, etwas straßburgischen Fensterrose von St. Lorenz — in nicht geringem Maße auf den Westen, in dem auch die Ursprünge der parlerischen von Prag und Wien zu suchen sind. Das gilt schon für die Brauttüre von St. Sebald, die im Programm (Kluge und Törichte Jungfrauen) wie in der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ausführung auf den Oberrhein (Freiburg) zurückgeht. In St. Lorenz ist der Westbau das eigentliche Zeugnis des Vierzehnten. Mit der Aufstellung einer Anbetung der Könige in vier verteilten Figuren an den Langhauspfeilern schloß sich Nürnberg dem westlichen Mainfranken an; in Würzburg und Ochsenfurt ist der gleiche Gedanke zu finden. Im übrigen war es *Rottweil*, das den stark erzählerischen, aber auch recht trockenen Figurenschmuck bestimmte. Durch Rottweil hindurch blickt noch immer Straßburg, noch immer der südliche Westen. In Schwaben aber war dem „Rottweiler" der „Gmünder" Stil entgegengetreten, damit das Parlerische, das im Osten seine breiteste Entfaltung finden sollte. Es ist kaum ein Zweifel, daß Gmünd schon den Sebaldus-Chor als Bauwerk entscheidend beeinflußt hat: Hallenchor mit vieleckigem Umgange. Und an dieser Stelle könnte schon Gmünd über Prag zurückgekommen sein; denn es ist nicht unmöglich, daß „Heinrich Behaim der Parlier", in den Meisterlisten genannt um 1363, 1378 und 1405, ihn entworfen hat. Der Name legt nahe, daß dies ein Verwandter des großen Peter Parler gewesen sei, sein jüngerer Sohn oder jener, der in Prag Heinrich Schwab genannt wurde. Der Wechsel des Beinamens entspräche durchaus einer uns bekannten Übung. Der gleiche Künstler hätte, von Gmünd nach Prag kommend, dort „Schwab", von Prag nach Nürnberg gelangend, dort „Behaim" heißen können. Bis dahin ließe sich die Verbindung zum Parlerischen noch ohne Karl IV. erklären.

Aber es ist zweifellos, daß dieser zum künstlerischen Ausdruck Nürnbergs in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erheblich beigetragen hat: es ist der Ausdruck einer freien Reichsstadt unter besonderer Gunst eines Kaisers. Diese Gunst bescherte den Nürnbergern zunächst die Frauenkirche (1355), einen edlen Raum von ungemeinem Wohllaut. Hier steht nicht nur die Stiftung durch den Kaiser fest. Zwei Kirchen in dessen böhmischen Erblanden, von grundsätzlich gleichartigem Wurfe, sind vorangegangen: 1350 St. Johann in Prachatitz, der alten Stadt an der Sprachgrenze, und 1351 St. Stephan in Prag. Verwandten Geistes ist ebendort aber auch die Karlshofer Kirche. Hier ist die Hand des Kaisers unmittelbar zu spüren. Die reiche Plastik der Frauenkirche setzt Bekanntschaft mit parlerischem Stile voraus. Die Zierlichkeit, ja Eleganz der Außenformen darf als höfischer Einschlag vermerkt werden.

Wie hoch der Kaiser Nürnberg schätzte, geht aus vielen Zügen hervor. Nürnberg war seine Lieblingsstadt. Es wurde als *Reichsstadt* betreut, betont, geehrt. Ein Teil unserer Reichskleinodien wurde 1361 den Nürnbergern in Verwahrung gegeben mit der Bestimmung, daß von nun an die Kaiser immer bei ihnen den ersten Hoftag abhalten sollten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Karl IV. und die Parler treffen sich an dem bekanntesten architektonisch-plastischen Werke der Stadt, dem Schönen Brunnen. An Stelle eines älteren hat ihn Heinrich Behaim der Parlier entworfen. Die ausführenden Plastiker kennen wir nicht, nur die Namen der ersten Bemaler. Sie hießen Rudolf, Klügel und Vogel. Die Ausführung liegt ungefähr in der Zeit der Prager Triforienbüsten, nämlich 1385—96, also nach Karls Tode. Dennoch ist die Beziehung auch auf den Kaiser deutlich. In Nürnberg hatte dieser 1356 die Goldene Bulle erlassen. Sie legte das Kür-Recht fest, das die Sieben in den bösen Zeiten des Interregnums sich ungefragt zugelegt hatten. Die Goldene Bulle besiegelte einen Zustand, in dem die Schwäche des Reiches verewigt wurde. Hier geht uns an, daß die Aufnahme der Kurfürsten in das Programm eine Huldigung an den kaiserlichen Gönner bedeutet haben wird. Schon während des Interregnums waren übrigens am Aachener Palaste des Richard von Cornwall um 1257 die Kurfürsten verherrlicht, später am Mainzer Kaufhause zur Zeit Ludwigs des Bayern, dort in prächtig starken und schlichten Reliefs. In den Fresken des Kölner Hansa-Saales ehrte man sie zusamt dem Kaiser durch die Verbindung mit den Sinnbildern der geistlichen Weisheit und der weltlichen Stärke. Dieses Programm übernahm auch der Schöne Brunnen.

Über dem breiten Becken erhebt sich ein Turm im Kleinen, der in mehreren Geschossen Figuren trägt. Gedanken, wie sie die neue bürgerliche Großbaukunst des 14. Jahrhunderts an den Münstern geprägt, und solche, die ebenfalls aus der Großform her in das Altargesprenge geführt hatten, begegnen sich. Die Aufgabe ist kaum noch religiöser Art. Maßgeblich ist der Anspruch einer rein bürgerlichen Welt, die am Wege zwischen den beiden Hauptkirchen einer selbstbewußt aufgewachsenen Reichsstadt ihr Zierstück aufrichtete. Unten an den Ecken sitzende Evangelisten — das verlangt der zur Gewohnheit gewordene Glaube. Sieben Kurfürsten und neun gute Helden am Untergeschosse des Turmes führen in den Umkreis spätmittelalterlicher Bildung, acht Propheten der Mitte wieder in den des Religiösen zurück. Das Ganze ist abgetragen und durch schwache Nachbildung ersetzt; die Reste bewahrt das Germanische Museum. Wichtige Aussagen haben wir doch noch, vom Ganzen her wie von den plastischen Teilen. Das Ganze lehrt, daß damals die profaneren Aufgaben überhaupt im Wachsen sind, es lehrt auch, daß die Großformen jetzt, nahe an 1400, gerne ins Kleine eingehen. Das Einzelne lehrt, daß weltliche Figuren im allgemeinen stärker zum Neuen reizen konnten, in den Heiligen mehr Übung und Gewohnheit steckte, daß aber dafür der Letzteren Köpfe überraschend neues Eigenleben gewannen. Man pflegt von einem Propheten-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

meister zu sprechen. Im Berliner Deutschen Museum vergleiche man drei seiner unterlebensgroßen Köpfe (Abb. 24). Sie wollen nicht lebensnahe Modellbeobachtung nach dem Erhabenen steigern; sie wollen „Typen" geben, sind aber darin von überraschender Phantasie und hoher Formsicherheit. Nichts, weder Barthaar noch Kopfhaar noch Tuchfalte, das nicht bis aufs Letzte Charakter gäbe: *Charaktere*, nicht so sehr Individuen. Nur eine Kunst, die von Ursprung her auch mit der gegenstandslosen Linie stärksten Ausdruck erreichen konnte, war dazu imstande, und wieder beweist sich die unsere als sicherste Hüterin nordischen Erbes. Inzwischen ist viel Erscheinungswelt eingedrungen. Was in den stärksten Leistungen wikingischer Ornamentik der linearen Musik zu Liebe unterdrückt und abgewandelt war, — das *Abbild* ist nun zu seinem Rechte gekommen; aber es trägt noch immer die Kraft der ausdrucksvollen Linie. So zeigt der jugendlichere Kopf eine stählerne Energie zugleich straffer und sprühender Formen, der nächstältere sanfte Würde, der greisenhafte müde Abgeklärtheit. Das ist Seelendarstellung, nicht Bildniskunst. Die nichtorganischen Formen sprechen fast stärker als die organischen.

Ein Meister war auch der der Helden. Man möchte ihn sich als den Jüngeren vorstellen. Die Sprache des Prophetenmeisters scheint noch aus höchster Steigerung älterer Mittel gewonnen; sie hat Elemente der Zeichnung ins Plastische gesteigert. Der berühmte Artus-Kopf (Abb. 25) möge demgegenüber die gegensätzliche Art eines Jüngeren offenbaren. Sie ist malerisch. Dem Fingerspitzengefühl eines Blinden würde diese Form weniger sagen als die der Prophetenköpfe, — dem *Auge* sagt sie mehr! Die Atmosphäre, die der Wittingauer in das Bild gebannt, ist auf Plastisches übertragen. Der Bart ist wie aus Ton geknetet, mit leisen, gleichsam brodelnden Buckelungen, das Auge in seiner Schattenhöhlung ist Blickträger; der Umriß ist entwertet, er konnte das sein durch die Neugestaltung des Umrissenen. Dem Wittingauer stehen die Körperverhältnisse der Figuren nahe. Das sind schlanke Gestalten, in ihrer Kleinheit (rund nur ¾ Meter hoch) fast zierlich, hier und da leise gotischer. Dennoch: als Plastik haben sie einen anderen Antrieb als die gemalten Heiligen des deutsch-böhmischen Malers. Die Unterkörper sind fast durchweg spätzeitlich erneuert, doch scheinen kühne Standmotive, scheint echter Kontrapost wieder aufgekommen zu sein. Aus der alten Verschleierung jedenfalls sind die Gestalten wieder ins Freiere aufgetaucht, der Gegensatz von Kern und Schale beginnt sich wieder durchzusetzen. Ein Versprechen auf die Dürer-Zeit ist gegeben: das „deutsche Standmotiv", wie man es nennen könnte, das der größte Nürnberger neben dem antikischen pflegte (es ging von seinem Paumgärtner-Altar

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auf Peter Vischers Innsbrucker Bronzeritter über), der Kontrapost bei festaufruhender Spielbeinsohle, scheint aufgetreten zu sein.

Überhaupt muß damals, nahe an 1400, die Ritterfigur in Zeittracht stark gereizt haben. Sie bedeutete eine Möglichkeit, aus dem Überkommenen herauszufinden. Getragen vom gleichen Programme wie am Schönen Brunnen, erscheint sie in den Kurfürsten des Bremer Rathauses, die wahrscheinlich der für die Kaiserfreiheit der Stadt kämpfende Bürgermeister Hemeling im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts aufstellen ließ. Denken wir zugleich an die Wiener Herzogsstatuen von St. Stephan, an jene, die an Fassade und Türmen aufgestellt waren! Überlang, in größtem Maßstabe ausgeführt, beteiligen auch sie sich am Kampfe um eine neue Eroberung der Erscheinungswelt. — Vergesse man auch am Schönen Brunnen nicht die kleinen Konsolenbüsten: das ist ganz parlerische Welt!

Die Malerei, obwohl offenbar nicht durchweg gleichwertig, stimmt zu diesem Gesamtbilde. Auch in ihr wird Nürnbergisches, das anfänglich Westlichem nähergestanden haben könnte, durch Beziehungen zu Karl IV. und Böhmen beeindruckt. Auch hier bleibt ein eigener Wesenskern gewahrt. Es liegt nahe, daß, wo Karl IV. wirkte, die Wandmalerei bedeutsam wurde. Es gab für diese aber auch schon Zeugnisse, die wenigstens stilistisch noch von keiner Berührung zeugen. Die Fresken der Forchheimer Kaiserpfalz dürfen als vorwiegend rein nürnbergisch angesehen werden. Besonders die drei Propheten wirken nicht sehr pragerisch. Sie sind nur bezeichnend für die allgemeine Entwicklung in das Massige. Dafür weist der König David schon auf das Braunschweiger Skizzenbuch, das sicher böhmisch ist. Vollends vom Geiste Karls IV. her ist das große Fresko der Moritz-Kapelle zu verstehen. Es schildert ebenso Höfisch-Weltliches aus dem Kaiserhause wie manche der Karlsteiner Wandgemälde, die Werbung des Kaisers um Anna von Schweidnitz (es ist diejenige der Gemahlinnen, die unter den Frauenköpfen des Prager Triforiums wohl den feinsten als Bildnis erhalten hat). Das Paulusfresko des Sebalduschores scheint dagegen mit schlagender Deutlichkeit auf Italien, insbesondere die oberitalienische Umprägung Giottos, zu verweisen. So etwas könnte uns also auch in Prag begegnen.

Die Tafelmalerei ist seit der Ausstellung von 1931 in etwas helleres Licht getreten. Diese umfaßte ein ganzes Jahrhundert, von 1350—1450. Aus der Zeit Karls IV. brachte sie als schönstes Geschenk den Altar der Jakobskirche, gereinigt von allen späteren Übermalungen. Während der vorangehende Heilsbronner Altar (gegen 1350) merkwürdig derb wirkt (Derbheit ist kein geringer Zug an manchen Stellen der Nürnberger Kunst), so tritt im Hochaltare der Jakobskirche uns ein wirklich bedeutendes Zeug-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nis der neuen Zeit entgegen. Am deutlichsten vereinigt die (leider fürchterlich verstümmelte) Anbetung der Könige ihr Bekenntnis mit dem der parlerischen Reliefkunst — obwohl durchaus Malerei und ohne jeglichen Schulzusammenhang. Der Vorgang entspricht genau dem, den wir aus Ulm und Thann kennen. Die Vergegenwärtigung entdeckt den Reiz des Nebensächlichen, sie malt sich den Zug der Könige breit aus, wie er von rechts oben her sich nach links an die Muttergottes heranschlängelt, und dabei durchbricht das Bild die Grenzen des Architektonischen nicht anders als die Reliefs. Wenn in jenen die Geschoßbildung unter dem Drucke des Malerischen aufgeweicht, zerbogen wurde und schließlich zerfloß, wenn der Bogenscheitel zum fernsten Bildpunkte wurde, bezeichnet durch einen in den Bildraum hineinspähenden Reiter — hier ist das ganz Entsprechende geschehen: der Reiterzug durchbricht die Grenze zwischen Tafel und Giebel und dies in ganz ähnlich hornförmiger Biegung wie in Thann. Früher pflegte man die Ausmalung des Reiterzuges der italienischen Kunst zuzuschreiben und dachte dabei besonders gerne an ganz erheblich spätere Beispiele wie Gentiles da Fabriano Bild für Venedig oder gar den festlichen Zug Benozzo Gozzolis im Florentiner Palaste Medici-Riccardi. Es war aber Walter von Rheinau, der schon in der nachstaufischen Frühzeit die Legende in ihrer breiten Ausmalung erzählt hatte. Nicht anders als bei den Vesper-Bildern drang das innere Bild des Dichters, seine Umformung des Wortraumes, in das Werk des bildenden Künstlers hinein. Was in Nürnberg selber am Bogenfelde der Frauenkirche das Relief begann, das setzt hier die Malerei entschlossen fort. Es ist gar nicht unmöglich, daß die Plastik, die ja längst auf dem Wege in das Malerische war, sogar den Weg für die Malerei gebahnt habe. Wir können ihr rein landschaftliche Taten zutrauen, wie sie schließlich dem Maler zugute kommen mußten.

Mainfranken

Wir nähern uns dem Westen. Beim Betreten der mainfränkischen Bischofsstädte fällt das Übergewicht der plastischen Leistungen über die malerischen auf. Für Würzburg, das einst in Grünewald eines der gewaltigsten Malergenies Deutschlands hervorbringen sollte, scheint die Überlegenheit des Plastischen, von diesem Einzelfalle abgesehen, Jahrhunderte hindurch gegeben. Bis in den Ausdruck der Landschaft hinein, die schnittig, hart, baumlos, farbenarm, aber überwältigend plastisch wirken kann, ist Würzburg immer eine *plastische* Stadt gewesen. In Würzburg, Bamberg und Mainz steht die Grabmalskunst im Dienste der Bischöfe an vorderster Stelle. Der verschiedene Charakter der

deutschen Städte prägt sich stark aus. Überall sitzen die Bürger und tragen die Kunst. Aber es gibt einen gänzlich verschiedenen Klang je nachdem, ob eine Stadt freie Reichsstadt ist wie Nürnberg oder weltliche Residenz, ja Residenz und Bischofsstadt zugleich wie Prag und Wien — oder ob sie rein geistliche Residenz ist. Dies sind Bamberg, Würzburg, Mainz — man spürt es bei jedem Schritte. Ihre Geschichte ist mit dem Blute der Bürger geschrieben, das die geistlichen Herren im Kampfe gegen die Zünfte und die Handwerker reichlich vergossen haben. In der bildenden Kunst pflegt sich in ihnen eine stille und zähe Überlieferung auszubilden, über der ein Hauch von Vornehmheit und Kirchlichkeit unverkennbar weht. Die Dome von Bamberg, Würzburg und Mainz bilden zusammen ein wahres Museum der Grabmalskunst durch viele Jahrhunderte hindurch, und über das Vierzehnte erfahren wir in fast lückenlosen Reihen aus allen dreien sehr vieles, namentlich aus den beiden erstgenannten. Von 1400 ab ist Mainz mehr in den Vordergrund getreten.

Der uns bekannte Umschwung beweist sich mit vollendeter Klarheit. Selbst in der Kleinwelt der Siegel (die, mit Vorsicht betrachtet, gelegentlich sehr gute Aufschlüsse geben kann) ist er zu beobachten: er liegt wieder um 1350. Unter den großen und bedeutenden Grabmälern tritt der Würzburger Albert von Hohenlohe (gest. 1372) dem Bamberger Friedrich aus dem gleichen Geschlechte um so auffälliger entgegen, als doch dem jüngeren Bischof der Künstler des Grabmales für den Älteren bekannt gewesen sein muß (Abb. 11). Es ist sogar wahrscheinlich, daß dieser von ihm selbst nach Bamberg empfohlen war. Es war ja offenbar ein Würzburger, es war der gleiche, der den mächtigen Wolfskehl-Grabstein für Alberts Vorgänger geleistet hatte — und jenen „Gott der Pestkranken" vom Gnadenstuhl-Relief des Bürgerspitales, in dem wir wohl wirklich einmal den unmittelbaren Eindruck der schrecklichen Pestjahre 1348/49 als formenzeugend vermuten dürfen. Liest man die Berichte des Würzburger Chronisten über jene Jahre, in denen der grelle Schrecken unmittelbar nachzuzittern scheint, danach aber die Worte, die der Verfasser der Limburger Chronik für die unmittelbare Folgezeit fand, so kann man sich wirklich dem Eindruck schwer entziehen, daß unmittelbarste Erfahrungen der Lebenden mit dem beglückenden Umschwunge aus Schauer und Grausen zu Frieden und Gesundheit bis in den Wandel der Formen hinein gewirkt haben: „Darnach ober ein jar, da dit sterben, dise romerfart, geiselerfart unde judenslacht als vur geschreben stet ein ende hatte, da hub di wernt wider an ze leben unde frolich ze sin." — Ein Wort wie dieses könnte dazu verlocken, es wie eine Überschrift über das ganze Kapitel des zweiten Vierzehnten zu

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



34. Stephan Lochner, Engelköpfe von der Veilchenmadonna
des Kölner Diözesan-Museums

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



35. Apostel Bartholomäus aus einer Folge von Tonfiguren
im Germanischen Museum zu Nürnberg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

setzen. Indessen, das könnte irreführen. Das Aufhören jener in schriller Verzweiflung sich überschlagenden Leidensjahre darf nicht einfach als die *Ursache* der ganzen Wandlung betrachtet werden. So unmittelbar abhängig ist die Geschichte der Formen und der sie tragenden Gesinnungen doch nicht von einzelnen, noch so starken Erlebnissen. Wichtig bleibt, daß feinhörigen Köpfen wie dem wachen Mittelrheiner Tillmann von Wolfshagen das allgemeine Aufatmen zu solchem Bewußtsein kommen konnte, daß seine Äußerung uns Heutigen wie die Überschrift eines Kapitels über Stilwandlungen anmuten kann. Nicht überall hatte die Pest zu solchen Ausschlägen geführt wie in Franken, an Rhein und Main. Vor allem: die neuen Künstler, wie die Gmünder, wie die Parler, mußten ja schließlich schon geboren sein, damit der neue Stil entstand. Daß mit ihnen eine neue Sprache *geboren* war, ist uns wichtig. Diese Sprache geht uns an. Sie ist Ausdruck eines neuen Geschlechtes, sie ist stärker, als durch alle äußeren Ereignisse, bedingt durch den Sieg des Bürgertumes.

Ein Hauch bischofsstädtischer Vornehmheit, zu dem wir in Nürnberg nichts Verwandtes entdecken könnten, belebt das Grabmal des Albert von Hohenlohe. Es wirkt aufklärend, wie ohne allzu derbe Einsprüche bürgerlichen Geschmackes mit größter Entschiedenheit der Sinn der gotischen Formensprache in das Ungotische der neuen Zeit verwandelt wird. Blicken wir zwischen dem Friedrichs- und dem Albert-Denkmal hin und her (Abb. 10—11). Vergleichen wir die Köpfe. Der Ältere ist durch ein bis nahe an das Blutleere aristokratisch-asketischer Hagerkeit getriebenes Zielbild bestimmt, der Jüngere ist breit, gesund, mit prallen Wangen, die der feste Haarkranz sicher umrahmt. So ist auch das Körperliche geformt. Bei Friedrich ist es bis zum Verschwinden dürr, ein feines Gerüst nur für die Falten des langen Gewandes; bei Albert ziehen sich kleine straffe Faltenstege über eine prallere Brust, und sehr fühlbar tritt der Unterleib, richtig gebaucht, hervor. Es ist *weniger Gewand da!* Die Linien, die es bezeichnen, sind härter geworden. Der Grund liegt im Wachstum der Masse. Wenn bei dem Bamberger noch irgend etwas Fülle hat, so ist es das Gewand — das macht den Körper nur noch hagerer. Dagegen tritt bei Albert sogar das Standbein mit dem Knie kräftiger hervor, weil das Gewand schwächer geworden ist. Das gotische Gestaltensystem war wesentlich ein Gewand- und Faltensystem gewesen. Diese Falten konnten in einer eigenen, abgezogenen Sprache reden. Lebendig wirkte diese durch die Art, wie sie auf die Körper abgestimmt war. Die Gabelung sämtlicher Faltenzüge an der Hüfte gab allen Wegen der Form, den senkrechten wie den waagerecht ansetzenden, den gemeinsamen Ausdruck einer Strahlenschwingung. Daß die Gabelungsstelle weit außen an der Gestalt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

saß, buchstäblich im äußeren Umriß, das verlieh der Schwingung das Schriftmäßige. Jetzt entsteht an der früheren Gabelungsstelle durch Zurückweichen der Linien eine kleine massenbetonende Fläche, eine echte Körper-Oberfläche. Die große Schräglinie rückt nach der Mitte. So teilt sie die Gestalt im Inneren ab, statt von außen an ihr entlang zu schreiben. Spätere Symmetrie wird damit vorbereitet. Die Ausbiegung wird Vorwölbung — das bedeutet zunächst kräftigere Plastizität. Die Vorbereitung der Symmetrie bedeutet zugleich Lagerung und Aufbau. Nicht alle Einzelzüge, aber die meisten und unter allen den letzten Sinn teilt auch das vornehme Bischofsgrabmal mit den Formen der Parler und ihrer Zeitgenossen. Die Zukunft lag hinter vorübergehend wachsender Tektonik und Plastizität bei dem Übergange in malerisch weichere Auffassung. Um 1400 wird sie im Würzburger Dome der Gerhard von Schwarzburg zeigen; er weist schon nach Mainz hinüber. Einige Reliefs in der Marienkapelle, die für die gleiche Familie um 1400 entstanden sind, beweisen den Übergang noch deutlicher. Gegenüber dem an Nürnberg und Erfurt erinnernden zeichnerischen Erzählerstile, wie man ihn für rund 1360 an einem schönen Kreuzigungsrelief in St. Burkhard erkennen könnte, bedeutet der Marientod den Übergang in eine träumerisch malerische Atmosphärik — durch Steinarbeit gewonnen, die wie in Ton geknetet, dämmerig und still, etwas Gleichlaufendes zum Wittingauer Meister wie zum Schönen Brunnen (Artus-Kopf) darstellt. Die etwas spätere Kreuzigung scheint in ihrer schwerblütigen Lebensnähe und fast grausamen Deutlichkeit die Tafel des Theoderich von Prag vorauszusetzen. Die Formen verkreuzen sich überall.

Erfurt

Die Nachbarschaft Thüringens ist im westlichen Mainfranken ebenso zu spüren wie jene des Mittelrheins und jene Schwabens, stärker als die des östlichen, nürnbergischen Frankens. Die Bedeutung Erfurts ist bekannt. Es war eine der volkreichsten Städte des deutschen Mittelalters, und das Vierzehnte ist die Zeit seines stärksten Aufschwunges. Erfurt gehörte zur Hansa! Noch immer zeugen viele großartige Reste von der Kraft, die unser aufsteigendes Bürgertum in dieser reichen Weberstadt entwickelte: die unvergeßliche Gruppe von Dom und Severi-Kirche, die reiche Zahl der Ordenskirchen und im Inneren großempfundene Räume wie der Chor des Domes mit seinen schönen Glasfenstern. Leider ist an vielen ursprünglich reizvollen Stellen erst im letzten Halbjahrhundert der wunderschöne Zusammenhang der breithingegossenen Stadt zerstört worden — ein weites

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Feld für eine vorsichtige und ehrfurchtsvolle Denkmalspflege, die hier noch sehr Vieles retten könnte. Auch Erfurt hat im 14. Jahrhundert gleich Prag, Wien und Heidelberg seine Universität erhalten, die von 1392 bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts gelebt hat.

Dies alles rechtfertigt die Erwartung auf einen reichen Ausdruck auch in der Kunst. Sie wird nicht enttäuscht. Der Reichtum ist so groß, daß nur Weniges ausgelesen werden darf. Die Wandlung in der Plastik, die am Würzburger Hohenlohe als einem besonders deutlichen Beispiele gezeigt wurde, kann die prächtig mütterliche, (fälschlich) sogenannte Schmedestedtsche Madonna der Predigerkirche mit ihrem gewaltig vorgewölbten Leibe, mit dem fast negerhaft derben Kinde und nicht zuletzt mit dem fraulich-frohen Ausdruck ihres (fast naumburgisch breiten) Gesichtes, es können sie ebenso gewisse Grabmäler belegen. Der „Meister der Barfüßer-Kirche" hat in der Cinna von Vargula (gest. 1370) und dem Albert von Beichlingen (gest. 1371) ganz Ähnliches gesagt. Er bekämpft den alten gotischen Schwung auf seine Weise durch eine nun schon fast aufrechte Stellung, also durch Unterdrückung der Schwingung überhaupt. Er gibt dem Kopfe, namentlich dem männlichen, einen Ausdruck breiter Kraft, er betont die Bauchgegend und bringt es so weit, daß diese vom angepreßten Gewande fast entblößt und in ihrem Mittelpunkte von diesem umkreist erscheint. Umkreisung statt Gabelung, das entspricht auch dem Wandel in der Baukunst: Ruhe statt Bewegung. Der Meister des Severi-Sarkophages erscheint feiner neben dem der Barfüßerkirche, doch auch er vertritt die Abwendung vom Gotischen.

Die Eigenart der Weberstadt offenbart sich aber am reizvollsten in der Kunst des erzählenden Reliefs (Abb. 26). Der Mann, der die Seitenplatten des Severi-Sarkophages (nicht die großen Figuren der Hauptplatte) geschaffen hat, war eine Art Ludwig Richter jener Zeit, ein kleines Genie der volksliedhaft erzählenden Darstellung und von höchst mitteldeutschem Gepräge. Seine Köpfe, in deren breitstirniger und starkwangiger Form eine ins Typenhafte verdichtete und verkleinerte Wiederkehr der naumburgischen zu spüren sein kann, haben wie sein ganzer Stil weithin in Mitteldeutschland gewirkt und viel Schule gemacht. Sein wichtigster Vorzug bleibt die packende Erzählung; eine Vergegenwärtigung, die von schnödem Naturalismus außerordentlich weit entfernt ist, die aber in warm sprudelnder Erfindung immer diejenigen Züge hervorquellen läßt, die einen Vorgang als gegenwärtig erlebt in uns hineinprägen. Hier zehrt die deutsche Kunst — wie noch auf lange hinaus — von der alten Überlegenheit des Mittelalters. Sie ist voller Sagekraft. *Was* sie jetzt sagt, ist sehr bürgerlich, es ist ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

traulich und volksmäßig. Die Grundplatte wird, wie im Freiburger Parlerstile, streng gewahrt. Die Gestalten mit ihren „zu kleinen" Körpern und „zu großen" Köpfen bewegen sich aus einer inneren Wahrhaftigkeit heraus, die nur innerhalb einer bürgerlichen Handwerkersphäre zu verstehen ist, ehrlich, doch mit freundlich lächelnder Schlauheit beobachtet. Zu raten ist besonders ein Durchleben der Szene vor der Wahl des heiligen Webers Severus zum Bischof. Zwischen dem Vater, der die Möglichkeit seiner Erhöhung mit etwas grobschlächtiger Gebärde bescheiden abwehrt, und der Mutter, die vom Spinnrocken weg ihm einen rechten Arm von ganz gleich derber Form, ja mit fast genau gleicher Handstellung und doch nun ganz unverkennbar zuredend entgegenhebt, sitzt das Töchterchen am Korbe, der von Wollknäueln überfließt, und wahrhaftig: man sieht ihr hinter den gesenkten Augen des geneigten Köpfchens die innere Gespanntheit an. Ohne eigentlich malerische Raumdarstellung, rein aus dem Gestaltlichen entwickelt sich Atmosphäre: die deutsche Bürgerstube von damals, eng und warm. Wir spüren schon etwas von der späteren, aber heute verschollenen deutschen Bürgerwelt, in der die Kinder die Eltern „Sie" zu nennen hatten und doch in bescheidener Wachheit an dem redlichen Leben der Familie ihr Teil hatten; wirklich: ein Stückchen Ludwig Richter. Nichts Heroisches, gewiß! Wenn man an Naumburg zurückdenkt — was nicht nur der mitteldeutsche Volksboden nahelegt, sondern sogar in aller Abwandlung manches in den Formen der Köpfe —, so überschaut man blitzschnell, was sich geändert hatte in dieser deutschen Welt. Gewaltiges war verloren gegangen, aber diese bürgerliche Welt, die die ritterliche überwachsen und überwunden hatte, trug schließlich nicht nur Dürer in sich, sondern auch Goethe, dessen Familie aus Thüringen kam und dessen Mutter eine Textor (= Weber) war.

In der Erfurter Malerei könnte man — natürlich ohne einen persönlichen Zusammenhang der Künstler zu behaupten — an einem kleinen Täfelchen des Deutschen Museums zu Berlin innerlich ähnlichen Geist verspüren. Die Formen sind im Gemälde etwas schlanker, aber diese innig liebliche Maria am Spinnrocken, der der Joseph zuschaut, teilt mit den Seitenplatten des Severi-Sarkophages die lebensnahe Wärme. Und — paßte sie nicht auch vorzüglich in die Severi-Stadt, die Weberstadt? — Dagegen könnte man das Hauptwerk der Erfurter Tafelmalerei jener Tage, die Flügel vom Altare der Augustiner-Kirche, eher dem etwas vornehmeren Meister der Hauptplatten an die Seite stellen. In ihnen — wie auch in einem Triptychon aus der Barfüßer-Kirche im Erfurter Museum und in der „Pieperschen" Anbetung der Könige (jetzt Berlin, Deutsches Museum) — ist auffällig eine starke Betonung sowohl des Architektonischen als der länglichen Körper-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Würzburgers 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schwung — wiedergekehrt. Er wirkt jetzt weniger starr als gefestigt und damit lebendig. Der breite, feiste Kopf mit dem kurzgeschnittenen Haarkranz 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 vorauszusetzen. 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 Sehwelt, 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 feinster 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 angedeutete „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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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



37. Weinschröter-Madonna in Hallgarten



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



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

Frankfurt/M., Liebighaus
Berlin, Deutsches Museum
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 mittelmeerischen, 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 Menschenzug 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 bezaubernde 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Staffel den späteren des gleichen Domes im Deutschen Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Petrikirche. 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,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Georgenchorschranken, 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 Mniaturen, 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Kraftfelde. 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Kraftraum 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?

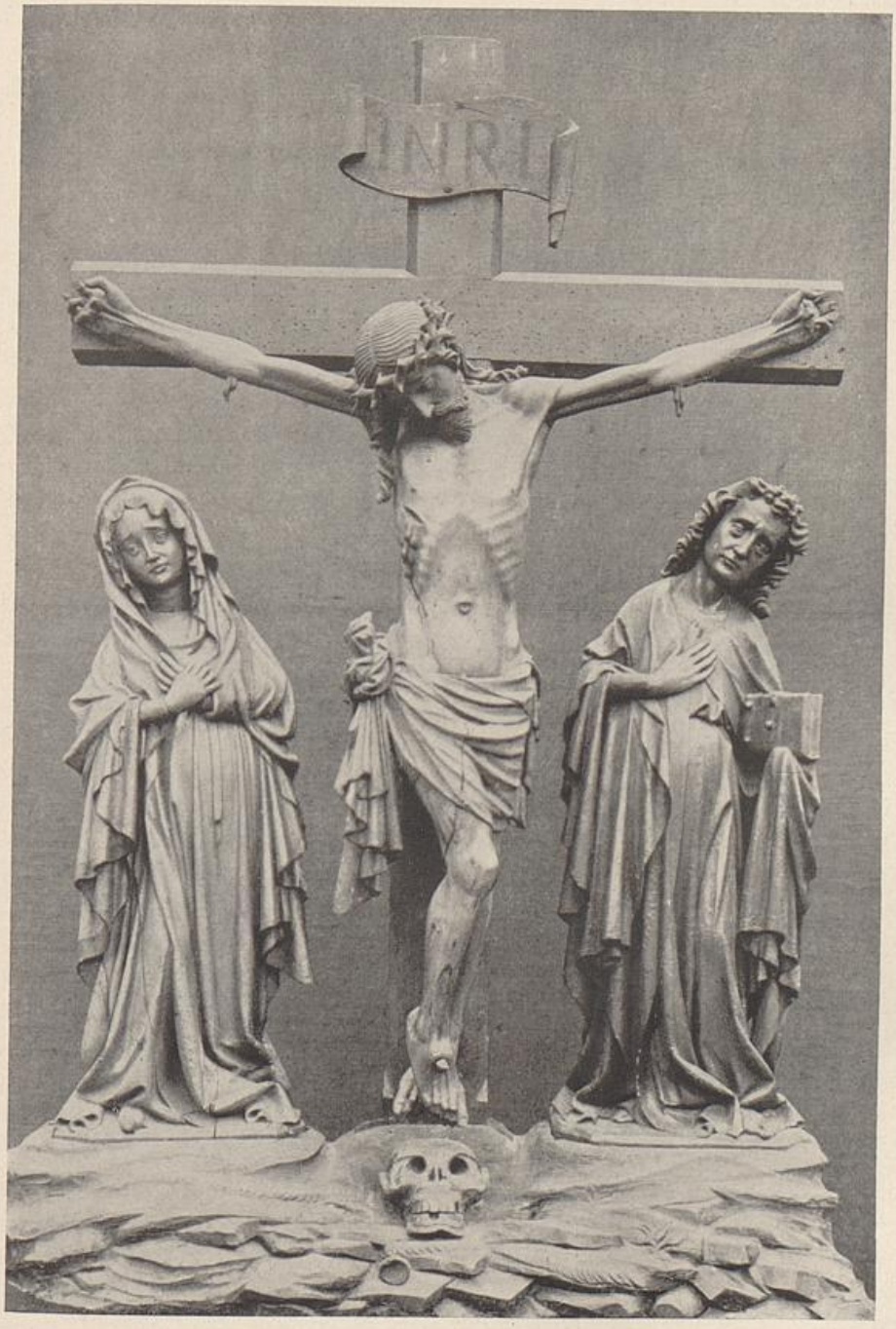
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Hineinfühlung 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



40. Kreuzigung in der Dumlose-Kapelle der Breslauer Elisabethkirche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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



42. Barbara von der Memorienpforte des Mainzer Domes

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Vlämisches 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Keine politische Geschichte ist hier möglich und erstrebt. Es soll nur daran erinnert werden, wie schwierig schon wieder einmal Deutschland für die Angehörigen seiner Nachbarländer zu verstehen sein wird. Um so erstaunlicher ist die durchdringende Kraft, die das Volk in seinen verschiedenen Formen, aus der Natur heraus, ohne Hilfe einer Zentralgewalt solche Taten vollbringen ließ. Dieses Volk, das den fremden Nachbarn so viele Kräfte geschenkt hat, ohne das der ganze Aufstieg Rußlands im 18. Jahrhundert nicht möglich gewesen wäre (die große Katharina, die eine kleine deutsche Prinzessin war, ist nur *ein* Name für sehr viele) — dieses Volk geht uns ja hier in dem an, was es aus seiner Urkraft (unter weit schwierigeren Bedingungen als Frankreich oder England) für die abendländische Kunst ebenso wie für seine eigene Erhaltung geleistet hat. Von der großzügigen Hilfe, die diese Kunst in den Anfangszeiten des Vorganges durch die Mönchsorden, voran die Cistersienser, in der Mark vor allem durch die von Magdeburg ausgehenden Prämonstratenser erhalten hat, soll erst ein letzter Umblick kurz sprechen. Mönche und Ritter und Städte haben in den Werken des Backsteinbaues eine von sinnvollem Zweckgefühle erfüllte herbe und großartige Kolonialkunst aufgebaut, wie sie kein anderes Volk der Welt kennt. Hier fragen wir in flüchtigstem Überblick nach der Beteiligung der neuen Länder am ersten Aufstiege der bürgerlichen Darstellungskunst. Ihr entscheidender Aufschwung liegt erst in der Zeit um und nach 1400. Dann werden Lübeck, Stralsund und Danzig, namentlich aber Lübeck sich an der Spitze zeigen. Wir betreten eine *junge* Welt, die ein altes Volk sich selbst hinzuerschaffen hat, durch seine Kühnsten, seine Eroberernaturen.

Wenige, aber große Einzelerzeugnisse reden schon in der Frühzeit zu uns von der Kunst der Ostseestädte. Eine gewaltige Anna Selbdritt in der Stralsunder Nicolai-Kirche, überlebensgroß und von starrer Gewalt, sei genannt (nahe an 1300) — dann ein schöner holzgeschnitzter Gottvater des Vierzehnten in Lübeck. Steinplastik ist kaum zu erwarten, insbesondere keine steinerne Bauplastik. Wie es der Baukunst am Steine fehlt, den sie durch den Ziegel in großzügigen Massenformen ersetzt, so ist die Plastik auf Stuck und Holz und Metall angewiesen. Die große Madonna, die von der Marienburg weit in das eroberte Land hinausschaut, ist ein Mosaikwerk. Bronzene Taufbecken, ein altes Erbe der niedersächsischen Kunst, verbreiteten sich über das ganze niederdeutsche Gebiet, auch das neu gewonnene. Es liegt wohl an diesen Verhältnissen, daß die Malerei, beweglicher und leichter übertragbar, uns eher einiges Bedeutende hinterlassen hat.

Schon die Sprache der Baukunst lehrt — was kaum zu verwundern —, daß die Mark Brandenburg von allen schon östlichen Gebieten des Binnen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

landes (die Seestädte haben ihre eigenen Bedingungen) das am meisten feinbürgerliche ist. Der Verfasser glaubt noch heute, daß schon ein Vergleich nur von Cistersienserkirchen, so der von Chorin und Pelplin den Unterschied zwischen der noch fast mitteldeutschen Mark und der großartigen und gefährlichen Einsamkeit des Ordenslandes beleuchten könnte. Pelplin ist kriegerisch ernst, die Kirche eines Ritterlandes, in dem der Burgenbau an hervorragender Stelle steht. Chorin ist von ausgesprochen friedlicher Feinheit. Die Mark, so sonderbar das klingen mag, ist vielleicht das verkannteste aller deutschen Gebiete, und zwar gerade in Deutschland selber. Sie ist nicht nur heute noch sehr reich an kleinen Städten von altem Ausdruck und bescheiden feinem Reiz, sie ist auch landschaftlich erst in späterer Zeit an einigen Stellen so entstellt, wie sie manche durch Zufälligkeiten betrogene Fremde als Ganzes ansehen möchten. Gewiß, der herrliche Park und Wald von Boitzenburg (der die Ruine eines mit Chorin verwandten Cistersienserinnenklosters birgt) ist durch jahrhundertelange Pflege unter der Obhut eines einzigen pflichtbewußten Adelsgeschlechtes (der Arnims) besonders begünstigt. Aber die üppige Laubbaumkultur, die uns heute dort beglückt, soll einst über die ganze Mark verbreitet gewesen sein. Erst der Raubbau des Großen Kurfürsten (so heißt es wenigstens), der seine Wälder zu holländischem Schiffsbauholz umschlagen ließ, soll das heutige Gesicht der Kiefernwälder auf trockenem Sande verschuldet haben.

In Karls IV. Zeit war die Mark — die über Stendal und Brandenburg hin mit Magdeburg und dadurch mit dem Westen schon lange verknüpft war — obendrein luxemburgischer, also kaiserlicher Hausbesitz. Die Kaiserburg von Tangermünde ist Karls Werk. Jeden Eindrucksfähigen packt ein seltsames Geschichtsgefühl, wenn er von der Stelle dieser Kaiserburg über die Elbe hinweg in die weite Ebene hinüberblickt, die einmal Wendenland gewesen ist. Die Türme einer Prämonstratenser-Kirche ragen daraus hervor: *Jerichow*, keineswegs ein Stück „Oberitalien" in Deutschland, sondern in seiner schlichten Reinheit ein unbeschreiblich bestrickendes Zeugnis des Märkischen, das einmal das Preußische heißen sollte. Die Tangermünder Karlsburg hat im großen Kaisersaale einst ausgedehnte Wandmalereien aus Karls IV. Zeit besessen. Was ist uns mit ihrer Zerstörung verlorengegangen! Ein ganzes Turnier, das uns reichlich Bewegungsformen von Menschen und Pferden zeigen würde (vielleicht könnte das etwas spätere Paulusrelief des Wiener Singer-Tores mit seinen ungewöhnlich packenden Reiterdarstellungen einen leisen Begriff davon geben!); dann etwas, für das wir eher noch in Karlstein Gleichlaufendes besitzen könnten, ein ganzer Katalog der böhmischen Herrscher, Männer und Frauen, von den Tschechen bis zu den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Luxemburgern, wahrscheinlich bis zum späteren Kaiser Sigismund (als Prinz) herabgeführt; endlich (wie am Schönen Brunnen) wieder der Kaiser mit den Kurfürsten. Da selbst der unbildliche Wandschmuck dem Karlsteiner glich — Halbedelsteine, Goldglas usw. —, so dürfen wir sagen, daß wir hier ein zweites Karlstein verloren haben. An einigen Tafelbildern, so dem Altare aus Flöz bei Magdeburg (Deutsches Museum Berlin) ist das Böhmische schlagend deutlich zu erkennen: Theoderich und der Wittingauer scheinen im Hintergrunde zu stehen — Bürgerkunst also wohl in dem bedingten Sinne, daß hier der Kaiserhof bestimmend mitgewirkt hat.

Die Darstellung dieses Buches ist weiterhin für den Osten sehr unvollständig. Das Ordensland, auf das wir am meisten gespannt wären, wird eine genauere Darstellung — über die alte Ehrenbergsche hinaus — erst in nächster Zeit durch Clasen empfangen. Ob schon für unsere Zeit ein deutlicherer Aufstieg des Bürgertumes festzustellen wäre, ist sehr fraglich. Das Wahrscheinliche ist, daß der Auf-*Bau* (im buchstäblichen Sinne!), die sehr großartige Baukunst, zunächst alle Kräfte dieses neuen Bürgertumes in Anspruch nahm. Dafür stand der Ritterorden in engsten Beziehungen zu Karl IV. Beide aber, Bürger wie Ritter, waren sehr wahrscheinlich wenigstens im Anfange des Aufstieges auf Einfuhr aus dem Mutterlande angewiesen. Wandmalereien sind ursprünglich sehr häufig, aber nur an wenigen Stellen (so in Lochstedt) halbwegs gut erhalten. Unter den Werken der Tafelmalerei genüge hier die Nennung eines einzigen. Es ist der „Graudenzer Altar", der sich heute in der Lorenz-Kapelle der Marienburg befindet. Ist schon an anderen Stellen, wie im Altar der Thorner Marienkirche, die Verbindung mit Böhmen nicht unwahrscheinlich, so steigert sich die Erwartung nun zur Gewißheit. Der unbekannte Meister kannte das Werk des Wittingauers! Aber er war selbst ein starker Künstler. Der Altar ist ein gewaltiges Werk schon in den Ausmaßen. Er ist zunächst schon als Wandelaltar von ungewohnt großen Ansprüchen und er ist reines Werk der Malerei. Er hat drei Zustände, er verwandelt sich durch die erste Öffnung aus einer schmal senkrechten Gesamtform in eine breitere mit vier gleichartigen Schmaljochen, dann durch die zweite in eine echte Gruppe: Mitteltafel mit zwei querliegenden, zwei Seitenflügel mit zwei senkrecht liegenden Bildern. — Die leuchtende Schönheit dieser Darstellungen aus der Marien- und aus der Christus-Legende prägt sich jedem, der sie einmal empfing, als einer der stärksten Eindrücke des ganzen Ordenslandes ein — jenseits natürlich der ganz einzigartigen baukünstlerischen. Eine echte Musikalität der Farbe, ein Rausch und Glanz von fast ritterlicher, leicht höfischer Pracht! Aber die geheimnisvolle Einheit des Zuständlichen, die

der Wittingauer gefunden hatte, ist dies doch nicht. Auch hier, wie bei dem altertümlicheren Bertram, blickt das alte Monopol der Gestalt deutlich auch durch alle überraschenden Schönheiten der malerischen Einzelbehandlung. Der neutrale Grund wird nirgends angetastet. Aber richtig ist, daß hier eine Leistung vor uns steht, die weit höheren Ruhm im ganzen Volke verdient, als sie zur Zeit noch genießt.

Der Süden

Wir blicken zum Schlusse nach sehr entfernten Gegenden zurück. Was Schwaben geleistet hat, das ist ganz überwältigend durch Schwäbisch-Gmünd und Augsburg gezeigt, und es ist uns schon bekannt. Schwaben ist der unmittelbare Boden der Parlerkunst, woher auch die Familie gekommen sei, vom Rheine oder von einer längeren Arbeitszeit im Südosten. Was daneben die Malerei, in Basel oder Ulm etwa, uns geben könnte, darf zur Seite bleiben. Auch Tirol, dessen Wandgemälde in Tiers und Kampil von Stange gewürdigt worden sind, betrachten wir jetzt noch nicht. Vielmehr sollen, um die Spannweite Deutschlands und den Ausgriff des Geschehens überwältigend deutlich zu machen, in nur je einem Beispiele Köln und Bayern das letzte Wort haben — zwei höchst verschiedenartige Gegenden, und eben dieses soll den Umfang des Geschehens beleuchten.

In Köln, dessen Plastik am Dome, am Portal des Südturmes durch feine Schlankheit sich als sehr stadtzugehörig ausweist und dennoch nicht arm an unverkennbar parlerischen Zügen ist, tritt uns der Claren-Altar entgegen, der früher im Dunkel des Domes verborgen geblieben war, dann erst, von vielen Übermalungen befreit, der Forschung klarere Aussagen machen konnte. Er stammt aus dem Frauenkloster der heiligen Clara und steht jetzt auf dem Hochaltar des Domes. Mehrere Malschichten ergeben sich; nur die des späteren Vierzehnten geht uns an. Was über alle Einzelfragen hinaus feststeht, ist dieses: dieser Altar sieht noch immer ähnlich aus wie ein frühgotischer, plastisch ausgeführter Lettner in Malerei. Zweigeschossig, von strengster und reich betonter, äußerst schlanker Architekturgliederung in Spitzbogen und Wimpergen durchgestaltet, steht er da, ein Zeugnis noch immer strophischen Sehens, und alle Malerei darin ist trotz farbigen Innenlebens noch wie die Innenzeichnung architektonischer Joche gemeint. Auch die Gruppe ist wie eine Einzelgestalt in ihrem Rahmen eingesperrt: Hüttenkunst, nachgespielt von der Malerei. Das ist die „Sancta Colonia Ecclesiae Romanae fidelis filia", deren Kirchenregiment „vor der weltlichen Literatur warnte und eine freiere menschliche Bildung nicht aufkommen ließ" (Back

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nach Kautzsch). Die Nachwirkung der Hüttenkunst ist das Altertümliche, das Altertümliche aber künstlich gepflegt.

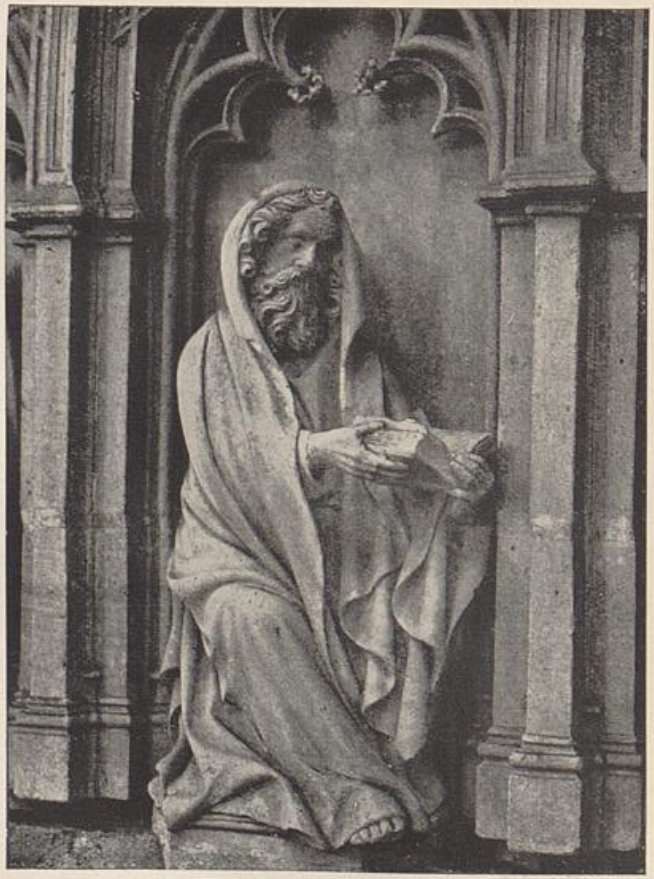
Dagegen nun die Flügel aus der Augustiner-Kirche im Münchener National-Museum! Eine Kreuzigung und eine Drusiana-Erweckung (Abb. 30—31). Es ist bis in die Gesichter hinein eine Nähe zum Wittingauer Meister da, die nicht als Zufall gewertet werden kann. Der seltene Künstler, der uns hier ein letztes Wort über seine Zeit sagen soll, wird in Böhmen gelernt und jenen geheimnisreichen Maler gekannt haben. Dennoch ist er alles andere als ein Nachahmer. Er ist eine verwandte Seele, sicher schon vom Stamme aus verwandt, Südostdeutscher gleich jenem, aber er bringt dabei Klänge hervor, die auch der Wittingauer nicht kennt. Die atmosphärische Dämmerung im Gestaltlichen teilt er mit jenem, aber er erzählt anders, er ist ein großer Dramatiker. Vom Wittingauer könnten wir nicht diese Sprache der Gebärden erwarten, wie sie das Drusiana-Bild durchlebt. Fast kann die zeigende Hand des Mannes hinter dem Haupte der Auferweckten auf jene des Täufers von Isenheim vorausweisen: Grünewald! Die Farbe als Passionsträger empfanden wir beim Wittingauer als vor-Grünewaldisch. Hier aber sind es die Gebärden, ist es der plötzliche Wechsel der Maßstäbe, was an jenen späteren Größten denken läßt. Der jugendliche Johannes schießt geradezu unter dem Drucke seiner eigenen Wunderkraft in übermäßige Größe hinauf: *Bedeutungsmaßstab als Ausdrucksträger!* Das ist wieder Grünewald. Hier ist mehr Gebärde als beim Wittingauer. Gebärde ist auch die Landschaft. Der Weg, der sich vom Kreuze fort wie ein Spruchband hinter den Figuren wegringelt, ist Gebärde von dem gleichen Schwunge, mit dem alles Gestaltliche windungsreich sich gegeneinander abschmiegt. Und in beiden Bildern ist dazu der Raum bedeutend gestiegen, der Hintergrund gegen den Untergrund hochgewachsen. Bei dem Drusiana-Bilde ist er als Architektur verlebendigt, bei der Kreuzigung als Landschaft. Im Kölner Claren-Altare starrt das prangende Gestänge um die Gestalten und umhegt sie mit dem Panzer schlanker baulicher Rahmengebilde. In den Münchener Flügeln siegt sich die befreite Gestalt in den Raum hinaus; und doch ist auch noch ein zeichnerisches Erbe in dem gefühlsgeladenen Ausschwunge der Gestalten spürbar.

Noch einmal tritt uns der Erfolg dieses ersten Aufstieges mit dramatischer Deutlichkeit vor Augen. Architektur und Malerei, Hütte und Zunft, Gestalt und Raum sind die Pole, und das Zeichnerische hat zwischen ihnen vermittelt. Es hat zuerst die Gestalt, dann den Raum ergriffen und sich selbst schließlich bis an die Grenze der Opferung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dem Malerischen einverleibt und anvertraut. Dies *alles* geschah, als der Bürger seine neue Kunst zu erwecken begann. Was für eine mächtige Spannweite hatte dieses früher so verschrieene 14. Jahrhundert! Die ganze Spannweite des deutschen Menschen überhaupt fühlen wir darin, nicht nur in den überall wechselnden Mundarten der Stämme, in den immer wieder stark aufwachsenden Persönlichkeiten, sondern vor allem in dem Durchmessen jener Strecken von Pol zu Pol. So war die plastische Gestalt erst in sich zum Einheitsblock verschleiert, dann dieser der beherrschenden Ausdruckslinie untergeordnet, entschwert und dem Außerhalb angehängt worden; dann aber, mit der großen Wende um die Mitte des Jahrhunderts, war die Gestalt wieder gefestigt, geschwert und von da aus in die Ausdeutung des Einmaligen, in das echte Bildnis hinausgeführt worden. So hatte auch die Zeichnung von ihr und von der Flächenkunst, dann von beiden das Malerische Besitz ergriffen. Eine Unzahl neuer Inhalte und neuer Formgelegenheiten war entdeckt worden. Die Klagetumba und das Epitaph, die Jesus-Johannes-Gruppe und das Vesperbild und zahlreiche neue Andachtsbilder waren gefunden, es war der *Reiter in Bewegung* zu großer Form gestaltet worden. Es hatte — dies vor allem — der *Altar* sich entwickelt. In starken Kämpfen hatten sich die Kräfte überkreuzt; aber am Ende des Jahrhunderts steht das fest, was wir nun noch in seinen ersten Zuständen vor der größten Blüte einer neuen Geniezeit, vor der Dürer-Zeit, in diesem Buche verfolgen wollen. Es ist nun in allem der Grund gelegt für die altdeutsche Kunst, eine Kunst des Bürgertums in lebendigem Austausch mit den Wünschen der Stadtobrigkeiten, aber auch der Fürsten und schließlich des Kaisers. Die nächste, breitere Stufenschicht des Altdeutschen, die wir nun zu betreten haben, nennen wir die deutsche Kunst um 1400.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



43. Prophet vom Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden



44. Prophet vom Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



45. Aus dem Bogenfeld der Liebfrauenkirche in Frankfurt/M.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DIE DEUTSCHE KUNST UM 1400

Man könnte sich einen Menschen denken, der ohne eigentliche geschichtliche Anteilnahme, in wissenschaftlichen Dingen völliger Laie aber geweckten Sinnes, durch viele Gegenden Deutschlands gereist wäre, offen mit Auge und Seele für die immer wieder zeitlich gewandelten und doch immer wieder dem gleichen Volkstume entquellenden Leistungen der deutschen Kunst — doch, wie gesagt, nichts als stark eindruckfähig an sich und ohne jegliche Absicht, irgendwelche Abfolge, irgend etwas von geschichtlichem Nacheinander oder geschichtlicher Gleichzeitigkeit zu vermerken. Einem solchen könnte man an drei Werken zeigen, was in stammlich höchst verschiedenen Kunstlandschaften Deutschlands jene eigentümlich gleichklingende Stimmung gewesen ist, die wir als „Kunst um 1400" herausheben wollen. Der Chor der Salzburger Franziskaner-Kirche; die schöne Madonna des Breslauer Museums aus St. Magdalenen; ein paar Engelköpfchen aus irgendeinem einzelnen Bilde Stephan Lochners (Abb. 32, 34, 104)! Bayern, Schlesien, Rheinland! Einen gemeinsamen Klang von schwärmerischer Beseeligung und holder Feinheit müßte auch der ungeschichtlich Denkende herausfühlen: wie in der Salzburger Kirche der ältere Raum mit einem Schlage durch den Chor verwandelt wird in eine überirdische und *farbige* Lichtheit; wie in der Breslauer Madonna ein Schimmer innigsten und zartesten Liebesgefühles durch eine kostbare Formenvergitterung mit geheimem und wiederum *farbigem* Leuchten gleitet; und wie in den Lochnerschen Köpfchen die zarteste Kindlichkeit in das Engelhafte hinauf wiederum *farbig* beschwingt worden ist. Hier herrscht überall eine verfeinerte Sinnlichkeit, die uns bisher kaum begegnen konnte, hier herrscht Licht, Farbe und *Traum* — ein Traum von leichteren Sphären des Daseins, wie ihn erst ein schon hoch-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gezüchtetes malerisches Wollen, zugleich ein schon leise spätzeitliches Gefühl für kindliche Unschuld in einer kurzen Glücksstunde der Geschichte erreichen konnte.

Der *Geschichte* nun doch! Alles, was Menschen schaffen, ist Geschichte, und hinter noch so verschiedenen Persönlichkeiten steht immer ein Lenkendes, das „nicht Alles zu allen Zeiten möglich" macht (Wölfflin), sondern — da zeitliches Geschehen die unaufhebbare Form alles Lebens ist — auch das persönlich Verschiedenste übergeordneten Wandlungen unterwirft: das Göttliche in der Geschichte. Jede dieser Stunden der Geschichte hat ihr Gesicht, aus Vielfältigem entstanden wie jedes andere auch, aber ebenso gänzlich einmalig. Gesetze im Hintergrunde des Geschehens, die wir im besten Falle nur mit Ehrfurcht ahnen können, lassen nacheinander hier scharfe Gegensätze, dort sanft verwandelte Wiederkünfte eintreten. Immer doch ist „die Zeit" wirksam, das heißt die unablässige Wandelbarkeit des Menschen und seiner überpersönlichen Schicksale. Von allen Vorwürfen, die man dem ehrlich um echte Geschichte Bemühten machen kann, ist darum wohl der törichteste der, daß einer sich zu viel um das „Wann" kümmerte. Das „Wann" ist gar nichts anderes als das „Was", es ist zum wenigsten die erste und grundlegende Frage nach diesem. „Datierungen" (die manchen trockenen Köpfen gewiß nur ein säuerlich angenehmes Spiel sind) haben allein darum Sinn, weil sie — richtig gemeint und richtig gefunden — *Artbestimmungen* sind. Zeitbestimmungen sind — wenn auch noch nicht vollständige, so doch Grund gebende — Artbestimmungen. Die aber suchen wir. Ist die Datierung falsch, so hat man eben die Art nicht erkannt (das ist genau so wie bei der Stammesbestimmung!). Ist sie richtig, so hat man noch lange nicht alles, aber man hat wenigstens Grundzüge der Art verstanden. Verstehen aber wollen wir doch? Zeitnamen wie „um 1380", „um 1400" könnten sogar im rein Chronologischen einmal irren, könnten, wie gerade „um 1400", sogar mit Bewußtsein ungenau sein und hätten doch noch einen guten Sinn, wenn sie nur — und zwar gut erkennbar — bestimmte Wesenszüge berechtigt meinten. Zahlen sind für die Kunstgeschichte Namen, Zahlennamen sind ihr Bezeichnungen für geschichtliche Lagen. Geschichtliche Lagen sind immerhin ein Teil menschlichen Wesens, ein Teil also auch am Wesen der Kunstwerke. (Daß der Teil schon Alles wäre, ist, allen zum Mißverständnis herzlich Bereiten im voraus gesagt, hier ganz einwandfrei *nicht* behauptet worden!) Es gibt Lagen, die eine äußerste Gespaltenheit und Verwirrung bezeichnet; und es gibt solche, die eine verhältnismäßig weitgehende Einheitlichkeit aufweisen. Vollendet kann diese niemals sein, und auch um 1400 ist sie es nicht. Dem widerspricht ja doch die unleugbare

Tatsache, daß jeder geschichtliche Augenblick für jeden, der ihn erlebt, immer schon ein anderer Zeitpunkt *seines* eigenen Lebens ist, — außer für die ganz Gleichaltrigen, die immer nur Teile der Gegenwärtigen sind. Sehr grob gesagt: von mehreren gleichzeitig tätigen „Generationen" wird der gleiche Zeitpunkt verschieden erlebt und das gleichzeitige Erlebnis verschieden gefühlt werden, noch abgesehen von allen Unterschieden der einzelnen Personen. Gegenstimmen fehlen niemals, auch um 1400 sind sie da. Aber diese Zeit gehört dennoch zu jenen, die merkwürdig weitgehend von nur *einem* Geschlechte, von seiner Gefühls- und Geschichtslage bestimmt scheinen. Diese Vorherrschaft hat auch damals an vielen Stellen nur kurz gedauert. Den vielstimmigen Klang der Geschichte wird man nur dann wenigstens halbwegs vernehmen können, wenn man auch für das ausklingende Hineinreden der Älteren und für die anhebende Gegenrede der kommenden Neuerer ein Ohr hat. Es ist also schon etwas Abgezogenes, wenn wir hier als „Kunst um 1400" nur *eine*, freilich eine ungewöhnlich deutliche und wohl doch die eigentlich beherrschende Stimme bezeichnen. Wir werden andererseits an Lochner, der sogar als Grundbeispiel genannt wurde, auch schon dieser Zeitstimme fremde, *spätere* Züge als wesentlich vermerken müssen. Und doch: *sie* ist es, die in seiner Seele als das Tragende gelebt hat. *Sie* ist es, die den Traum von lichten Sphären, von himmlischer Unschuld, von warmen Farben und mühelos fließenden Linien besungen hat, der auch in Lochner klingt, — besungen auch in Baukunst, vor allem aber in Plastik und Malerei jeder Art. Diese eine Stimme muß von recht vielen, und nicht nur in Deutschland, getragen worden sein. Aber gerade innerhalb der deutschen Kunst, die so oft in das Herbe, Dunkle und Leidenschaftlich-Schwierige griff, bekommt sie einen ergreifenden und betörenden Lautenklang. Ihr widersteht das Gewaltsame; nur darum ruft sie es unabsichtlich als unwillkommenen Einspruch gelegentlich hervor — und wird von diesem auch eines Tages umgebracht sein. Sie selber liebt das Kindliche bis dahin, daß dessen unverkennbare Grundformen, das „kleine Gesicht", nämlich das enge Beieinanderstehn der eigentlichen Ausdrucksträger im größeren Kopfe, daß die blasenförmige Stirne, der warme, ahnungsvoll-unwissende Blick, gerne auch auf die Gestalten Erwachsener übertragen werden. Es ist oft, als sollte die *Erfahrung* verschwiegen werden, der Ausdruck der Vergänglichkeit, der durch die Erfahrungen das Alternde ausprägt. „Unerfahrenheit" als Zielbild des Ausdrucks! Ein *Traum* wahrhaftig!

Ein deutlichstes Anzeichen dieser Grundstimmung ist auch die Vorliebe für den kleinen Maßstab. Ein fast ängstliches Vermeiden des Rauhen und Wuchtigen, des Unbehaglichen und Gewaltsamen, des Eintönigen und des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nur Schlagenden befördert nicht nur die Zierlichkeit und ausgeglättete Vollendung aller Oberflächen, sondern auch die führende Stellung der Miniatur, nicht nur in der Buchkunst, sondern selbst in der Plastik. Die Form gewinnt damals eine melodische Holdheit und eine heitere Umhüllung der (sicher sehr wohl empfundenen) Tiefen und Schrecken des Lebens, die der deutschen Musik des 18. Jahrhunderts verwandt wirken kann.

Man kann das geheime Gesetz der Form, dem diese Zeit gehorcht hat, — natürlich ohne es zu wissen, denn nur wir Rückschauende können es zu erkennen und zu benennen versuchen — als das der *Ununterbrechlichkeit* bezeichnen. Ununterbrechlichkeit der Linie und Ununterbrechlichkeit der Farbe! Was heißt das?

Es heißt bei der Linie, daß sie nirgends zurückprellt, nirgends wie von einem unerwarteten Widerstande geschreckt in hartem Winkel umbrechen kann, daß man, in *einen* Zug hineingeraten, möglichst auch in alle anderen geraten muß. Wenn dies als eine Lust des Auges, will sagen als der natürliche Ausdruck eines Lebensgefühles empfunden wird, so wird eine Kunst solcher Gesinnung sich nicht auf Innenzeichnung beschränken. Sie wird nach Möglichkeiten suchen, sehr viele Linien nach außen zu werfen und einen üppigen Reichtum von Formbahnen zu entfalten. Sie wird aber den „uninteressanten" Umriß, den sie hier und da nicht selten vorfindet, wieder beseitigen müssen. Wenn sie von einer bejahten Körperhaftigkeit ausgeht, wenn sie obendrein mit malerischer Atmosphäre geladen ist, so wird sich dies in einem Überschusse von linientragenden Formen auswirken.

Man findet sie im *Gewande*. Das Gewand wächst zu der Eigenbedeutung einer linientragenden *Körperlichkeit an sich* hinauf. Es umgrenzt, es umspannt nicht die Körper, es überbordet sie vielmehr, es schafft ihnen einen Außenkörper, hinter dessen Tiefe, oft weit rückwärts verborgen, der eigentliche Körper, der Leib, erst zu suchen wäre. Das Gewand überströmt die Gestalt und schafft damit geradezu eine neue, das Leibliche nur weithin umschreibende Gestalt, eine zweite und eigentliche „Figur" reichster Prägung, einen Wellenstrom, in dem der Körper zu waten scheinen kann. Ein unbedenkliches, aber aufrichtiges Sprachgefühl wird, auch ohne kunstgeschichtliche Bildung hinter sich zu haben, hier von einem „malerischen" Reichtum reden. Das Wort ist berechtigt! Die Festigkeit, ursprünglich sogar Untersetztheit, die das spätere 14. Jahrhundert, die insbesondere die Parlerzeit geschaffen hatte, wird nun zum unsichtbaren Innenkerne des Gestaltlichen. Das Außerhalb, das einst im älteren Vierzehnten das Körperliche sich angehängt, das es sogar seiner eigenen Achse beraubt hatte, begibt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sich nunmehr gleichsam selber als Gewandraum an jenes heran, es verfängt sich an ihm in den Wallungen der Faltenüberschüsse.

Dieses Formengefühl hat man den „weichen Stil" genannt (Börger). In der Tat hat der Ausdruck seinen Sinn. Weich ist daran, daß das Auge ohne Widerstände, ohne Knicke und Brüche, in die Windungen der üppig schwellenden Formen gezogen wird. Weich ist schließlich — in vielen Fällen wenigstens — auch die Auffassung des Menschlichen, also des Seelischen. Wäre nicht diese selber weich, so wären es ja auch nicht die Formen. Noch immer sind es wesentlich abgezogene Formen der Linienphantasie — nur sind sie jetzt zu körperhafter Fülle aufgetrieben worden. Noch immer ist dies wesentlich nordisch! Schlingung und Durcheinanderwogung von Linien — das Gewand, das mit seinen Falten ohnehin das Erbe der alten ornamentalen Linienmusik in sich hineingesogen hat, steigert sie bis in das Körperliche; und zugleich ist es der Raum selber, der sich in den weichen Bauschungen einnistet: der Raum tritt an den Körper heran, er verlangt auch vom plastischen Gebilde, daß es ihm an sich selber seine Stätte schaffe. Dieses Gefühl ist überall da wirksam gewesen, wo Nordisches nachklang. Es hat in jener Zeit auch die Sprache erfaßt. Eines der großartigsten Denkmäler in der Geschichte unserer gehobenen Prosa ist ja der „Ackermann" des Johann von Saaz, um 1410 geschrieben. Der „Parallelismus membrorum", der als Sprachform des neueren Stiles sich in zahlreichen, gleichlaufend wiederholten Faltenüberschüssen äußert, hat sich in diesem herrlichen Werke in phantasiereichsten Häufungen, wahren Parallel-Faltengehängen der Worte, ausgewirkt. Außerhalb der reichsdeutschen Kunst ist Claus Sluter — auf jeden Fall alles andere als ein Franzose, ob er nun Niederländer oder Norddeutscher war, was damals viel weniger ausmachte als heute —, *Sluter* ist der großartigste Verkünder dieser Möglichkeit gewesen. Seine Portalfiguren an der Karthause von Champmol (man denke an den Schutzheiligen hinter dem Herzog) waten buchstäblich in einer Gewandfülle, auf die sie gleichsam zu treten scheinen. Daß die Zeittracht selber diese Darstellungsform nahelege in dem Sinne, daß dadurch die Form sich als dienende Darstellung sozusagen abschriftlich ergeben habe, — das ist ein Einwand, der sich schnell selber aufhebt. Denn auch die Zeittracht ist in gesunden Zeiten *Stil*, nicht einfach „Mode". Auch sie ist Wirkung einer Gesinnung, auch sie ist schon *Form*, auch sie ist in jenen Zeiten „weicher Stil". Hinter Tracht und Kunstwerk steht ein Gemeinsames, ein Drittes, das beide hervorbringt: das Lebensgefühl der Zeit. Sluter freilich als das größte Genie der Plastik um 1400 mindestens im Norden Europas, wenn nicht im ganzen Erdteile, vermochte auch dem weichen Stile noch einen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erhaben monumentalen Ausdruck zu sichern. Sein Moses am Kalvarienberge (dem „Moses-Brunnen") von Champmol bei Dijon ist schon lange, und nicht zu Unrecht, als der nordische Vorfahre von Michelangelos sitzendem Giganten für das Julius-Grabmal in Rom empfunden worden. Sluters Art hat ganz Burgund beherrscht. Es muß in diesem sprachlich so früh romanisierten Lande doch noch ein germanisches Rassenerbe gelebt haben, das Sluters Gedanken mit Begeisterung aufnehmen konnte. Das ist schließlich in einem Gebiete, das früher einmal die höchst unklassischen und gar nicht mittelmeerischen, sondern großartig „barbarischen" Bogenfelder von Autun und Vézélay hervorgebracht hatte, eigentlich kein Wunder. (Es soll freilich nicht vergessen werden, daß das „Burgund" von 1400 sich mit dem älteren nicht deckt. Aber die Formen des neuen dringen auch bis in das ältere.) Dieser weiche Stil hat aber auch Italien ergriffen. Jacopo della Quercia zeigt starke Spuren davon, und wenn Ghiberti, der ihm ebenfalls huldigte, eine unverhohlene Ablehnung Donatellos mit der Huldigung an einen rätselhaften großen Deutschen in Florenz, einen Meister aus Köln, verband, so verteidigte er nichts Anderes als den weichen Stil.

Der deutschen Kunst mußte dieser besonders liegen. Sie hatte schon zu Sluters Zeit so grundsätzlich Ähnliches hervorgebracht, daß auch die westeuropäische Forschung, die holländische wie die französische, zuweilen zur Annahme einer deutschen, einer rheinischen Schulung Sluters geführt worden ist. Bis rund 1430 hat dieser Stil nachleben können. Seine erste Blütezeit liegt um 1400.

Aber wir sprachen auch von Ununterbrechlichkeit der Farbe. Was heißt nun das? Eine aufmerksame Beobachtung eines der größten Spätlinge des Stiles, des Stephan Lochner (der zweifellos auch schon von einem Hauche des zunächst folgenden und gegensätzlichen berührt war) könnte dies klar machen. Ein von 1400 her gesehen schon sehr spätes Werk, die Darmstädter Darbringung im Tempel von 1447, hat innerhalb sonst fühlbar veränderter Umwelt den „Stil um 1400" in letzter Steigerung noch einmal vorbildlich zusammengefaßt, und dies gerade in der Farbe, während im Gestaltlichen schon manches sich verhärtet hatte — ein Vorgang, den wir merkwürdig ähnlich bei dem mannigfach gleichartigen Fra Angelico beobachten können. Warum leuchten Lochners Farben so zauberhaft? Wodurch unterscheiden sie sich von denen, die schon ringsum den Sieg davonzutragen begannen und ihn bald allgemein an ihre Fahnen heften konnten? — Sie sind *nicht gebrochen*, sie sind es so wenig wie die Linie des gleichen weichen Stiles, der immer noch einen Teil des Lochnerischen trägt. Das Blau der Maria z. B. in jenem glasfensterhaft warmen und himmelhaft berückenden Bilde

(einem der schönsten des ganzen Jahrhunderts!) ist voller reichster innerer Veränderungen, es ist nicht „angestrichen", sondern von vielfältigem Reichtum der Abwandlungen, wie er nur Ergebnis höchster malerischen Kultur sein kann. Aber — und dies ist das Merkwürdige — es ist doch immer das *gleiche* Blau, und nur die *Grade der Helligkeit* sind verschieden. Keine fremde Farbe hilft, dieses Blau zu verändern. Es ist ein Blau in zahllosen Graden nur der eigenen Helligkeit, es ist Eines immer: es ist ununterbrechliche Farbe. Auf dem kölnischen Boden, dem der vom Bodensee stammende Meister sich so tief innerlich hingegeben hat, daß Viele das „Kölnische" aus ihm erst gewonnen haben, das doch selber ihn gewonnen hatte —, auf diesem Boden sollte der etwas spätere, von den Niederländern bestimmte Meister der Georgs-Legende nicht nur neue Formen, auch neue Wandlungen der Farbe einführen. Wenn *nun* eine Farbe vor unseren Augen sich wandelt, so geschieht dies durch den Einbruch einer anderen, nicht durch die Helligkeitsgrade ihrer selbst! Aber nichts Anderes geschah ja auch in der Form, wenn die ununterbrechliche Linie der gebrochenen erlag. Man spricht mit Sinn vom „eckigen" Stile, der die Linienführung des weichen abgelöst habe. Auch in der Farbe sind es die „Ecken", es sind die Sprünge von Braun zu Blau, von Rot zu Grau, die den späteren Farbenstil ausmachen werden. — Auch ein anderer Zug der Farbengebung, in dem das Darmstädter Bild glänzt, gehört zum weichen Stile: es ist die gläserne Durchschienenheit, die die Gestalten wie von unsichtbaren Kerzen hinterfangen erscheinen läßt; und noch Eines: das Gefühl für die Angrenzung nahe verwandter Farben, für ihre mühelose Folge genau im Sinne der Verwandlungen des Spektrums.

Hinter der ununterbrechlichen Form wie hinter der ununterbrechlichen Farbe steht eine ununterbrechliche Gesinnung. Sie behauptet eine Harmonie der Welt. Die melodisch-bequeme Lesbarkeit des Gestalteten und die warme Eindringlichkeit seiner Farben dient ihr als Ausdruck einer behaupteten paradiesischen Holdheit des Daseins. Diese ist ein *Traum* — wir wissen es; und sicher hat ein Unbewußtes auch den Meistern jener Zeit nichts Anderes gesagt. Aber sie wollten ihren Traum behaupten. Sie sagten nicht: so sieht das Leben aus. Sie folgten dem Gesetze, das auch Caspar David Friedrich ausgesprochen hat: wer nur male, was man sehen könne, solle lieber gar nicht malen. Nur wer male, was man nicht sieht, der sei ein Maler. Kein Wunder — da der Traum immer vom Diesseits entführt —, daß heftigste Einsprüche durch seine Behauptung ausgelöst wurden und daß es echte Tapferkeit sein konnte, die gegen ihn sich zur Wehr setzte.

Schon in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts haben sich Gegenstimmen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gemeldet. Nirgends sind sie so stark gewesen wie in Florenz, wo der junge Donatello lieber das Häßliche und Gewaltsame erzwingen wollte als das Allzuschöne; wo plebejische Formen, bäuerlich rüde Schwere hier und da selbst von Masaccio, am deutlichsten von Andrea del Castagno als die Erlösung ausgerufen wurden. Wir werden Ähnliches in Deutschland treffen: Protestanten gegen die „katholische" Gesamtstimmung des weichen Stiles. Lieber „böse", als so verfälschend gut! — So mögen die Rebellen bei uns wie in Florenz gedacht haben. Sie haben bei uns — und außerhalb von Florenz im ganzen übrigen Italien wie in den wichtigsten Teilen Europas — erst später, erst gegen 1440 ihren Sieg errungen. Nur in Florenz nämlich waren diese Rebellen die entscheidenden Genies. Es war also eine geschichtlich durchaus begründete Überlegung, wenn gegen die einseitige Überschätzung des heftigen florentiner Realismus, die wesentlich durch Vasaris Darstellung der ganzen Welt aufgeredet worden ist, ein nachträglicher Einspruch der Wissenschaft erhoben wurde. Eine ehrliche Abschätzung der Werte (die immer nur *versucht* werden kann) wird heute mehr als vor einigen Jahrzehnten geneigt sein, den Florentiner Bürgern recht zu geben, wenn sie bei dem Wettstreite für die Bronzetüre ihrer Taufkirche dem Ghiberti den Preis von Brunellesco gaben. Der Fortschritts-Glaube der vergangenen Zeit mußte wohl das Rebellische an Brunellesco als das Wahre und Bessere begrüßen — Ghiberti aber vertrat tatsächlich das Vornehmere, er schuf das weit vollendetere Werk, und dieses Werk war darum nicht weniger *tief*, weil es in ungebrochener Melodik zu singen wußte. Auch Mozart wird nicht flach, wo er das Gleiche tut!

Ghiberti vertrat etwas sehr Europäisches! Es ist durchaus nötig, bei der Kunst um 1400 an Gesamteuropa zu denken. Der weiche Stil ist in hohem Maße „international" gewesen. Dies heißt, genau besehen, freilich doch etwas Anderes, als das verwaschene Begriffswort dem Heutigen vorspiegeln möchte. Der weiche Stil gehörte zwar nicht einem einzelnen Volke allein an, aber erst recht nicht allen. Er hielt sich genau an die Grenzen, innerhalb deren seit der Karolingerzeit zuerst der „romanische" Stil sich gebildet hatte. Bis Florenz war dieser — genau gesehen — niemals gedrungen, der Apennin war ihm eine unübersteigliche Grenze geblieben. Florenz war, trotz Ghiberti, die schicksalsbestimmte Keimzelle des Widerstandes. Die geheimen naturalistischen Neigungen des Mittelitalienertumes brachen durch. Wo aber Herkunft und Begegnung sich verbunden hatten, da hat auch der weiche Stil geherrscht, nicht anders als die echte Gotik.

Darum hat er auch in Deutschland geherrscht. Es war nun einmal das europäische Herzland. Obendrein hat seine Bereitschaft zu lyrischen Ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



46/48. Figuren vom Straßburger Turmoktogon

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



49. Madonna der Reinoldikapelle in St. Marien zu Danzig



50. Madonna am Westportal der Würzburger Marienkapelle

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fühlsäußerungen — im Straßburger Marientode zu staufischer Zeit, im 14. Jahrhundert in zahllosen, namentlich älteren Schöpfungen, in der Dichtung zu allen Zeiten bewiesen — die Möglichkeiten dieses neuen Stiles begeistert begrüßen müssen. Deutschland ist nicht einfach ein Verbreitungsgebiet, es ist ein Kernland des Stiles um 1400 geworden. Ein kurzer Überblick möge dies erläutern.

Während es uns richtig schien, den ersten Anstieg des bürgerlichen Zeitalters in einem kurzen Umblick über die verschiedenen Hauptlandschaften hin zu beobachten, während das vielstimmige Gespräch dieser neuen deutschen Welt uns zunächst fesselte, so dürfen, ja müssen wir von jetzt an anders vorgehen. Wir wollen nicht nach Landschaften, sondern nach Formarten und Formgelegenheiten betrachten. Wir wollen aber auch jetzt noch den Versuch beibehalten, die darstellenden Künste möglichst zusammen zu sehen. Daß so oft die Geschichtsschreibung der Plastik die Malerei nicht beachtete, die der Malerei nicht die Plastik, das hat für die Beobachtung am 15. Jahrhundert zu eben so großen Schäden geführt wie für die ältere Zeit die Betrachtung der Plastik ohne Zusammenhang mit der Architektur. Wenn wir diese letztere in einer (aufs äußerste abgekürzten) Gesamtbetrachtung folgen lassen, so soll dies das gänzlich veränderte Verhältnis zum Ausdruck bringen, das mit dem malerischen Zeitalter gegeben ist: die Wandlungen der Baukunst empfangen nunmehr vielleicht ihr bestes Licht durch jene der darstellenden Künste.

Eine ungewöhnliche Menge von „Leben" war seit der Mitte des 14. Jahrhunderts wieder in die Formenwelt gedrungen. Ein Rhythmus hatte da gewirkt, der aus den Notwendigkeiten unserer Seele sich ständig neu zu erzeugen scheint. Zwischen Lebensnähe und abstraktem Stile als Polen bewegt sich, wie Ein- und Aus-Atmen, der Pulsschlag der Formengeschichte. Hatte die staufische Kunst ihrer nahezu reinen Plastizität schließlich ein erstaunliches Maß von Lebensnähe eingeschlossen, so war es eine verständliche Aufgabe der nachstaufischen, zunächst die dem Abbilde nun schon gefährlich weit geöffneten Tore wieder zu schließen und eine neue, sehr fühlbare Stilbildung davor zu pflanzen. Lebensnähe hat die Gefahr des Naturalismus in sich, betonter Stil die der Erstarrung, ja des Todes im Anorganischen oder Dekorativen. Ein noch kunststarkes und noch gesundes Volk wird mit witternder Sicherheit sich vor der nahenden Gefahr des einen Poles immer in der Richtung auf den entgegengesetzten zurückziehen. Die Zurückdrückung der Ursächlichkeit, des Besondernden, der Personenhaftigkeit durch die Gotik des älteren Vierzehnten erzeugte als ihre Gegenwirkung das fast plötzliche Aufsprengen der Tore zum Lebendigen nach

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

1350. Daß innerhalb des gleichen Volkes sozusagen die Schultern wechselten im Tragen der Kultur, daß das Ritterliche vom Bürgerlichen abgelöst wurde, ist nur eine andere Seite des Vorganges. Wir blicken jetzt auf diese eine: das Verhältnis von Form und Natur. Mit einem wahren Jubel muß die Parlerzeit die Entdeckung unserer Umwelt begrüßt haben. Während der Mensch von seinem Throne stieg, während das Monopol der Gestalt erlöschen wollte, wurde Tier und Pflanze und Raum, wurde alles Lebendige überhaupt formwürdig und zur Mitherrschaft zugelassen. Noch war hier keine neue Gefahr des Naturalismus sichtbar geworden. Schon bevor man sie hätte sehen können, bildete sich eine neue Gegenwehr des Stiles. Aber überhaupt: auch das zweite Vierzehnte hatte so viele Bindungen in sich, daß die Gefahr nur sehr gering sein konnte.

Die Kunst um 1400 aber ist gleichsam schon eine vorsorgliche Gegenhandlung. Sie nimmt entschlossen die Zügel in die Hand. Sie wird zu so überraschenden Leistungen an Lebensnähe, wie sie z. B. die Bildniskunst des späteren Vierzehnten hervorbrachte, nicht mehr fähig, nämlich nicht gewillt sein. Sie wird solche wiederum ihrem nächsten Nachfolger überlassen. Tatsächlich: den Wenzel von Radez könnten wir in der ersten Zeit nach 1400 nicht mehr erwarten, nämlich nicht mehr ein so hohes Maß überzeugender Einmaligkeit und fast modellhafter Lebensnähe. Gewiß, der Radez und die ganze Bildniskunst, die in ihm ihre örtliche und zeitliche Krönung empfing, verrät noch keine Gefahr des wirklichen Naturalismus: die große Kunst der Parlerwerkstatt war dieser gewachsen. Aber etwas Ähnliches wie in der Naumburger Kunst war doch schon wieder erreicht. Weitere Steigerung wäre also auch jetzt wieder auf die Dauer gefährlich geworden. So wie nach Naumburg statt Steigerung der Lebensnähe ein ausgesprochener Verzicht auf diese erfolgte, wie hier geschichtliche *Entwicklung als Verzicht* erschien, so bildet sich auch um 1400 ein auslesender Stil, ein Stil, der sehr bezeichnenderweise schon für den Anfänger leicht zu erkennen ist: er betont seine *Sprachformen* als das Erste!

Die Plastik kleinen Massstabes

Der kleine Maßstab in der beweglichen Kunst

Immer ist Form Gesinnung. Eine Auslese der Gefühle durch Gesinnung geht mit der Auslese bestimmter Sprachformen sehr eng zusammen. Es war schon von diesen Gefühlen die Rede. Nichts ist zufällig in der Welt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Formen. Schon in den Maßstäben, die eine Zeit liebt, ist einer ihrer Grundklänge vernehmlich. Die um 1400 bevorzugt den kleinen — selbstverständlich ohne durchaus auf ihn angewiesen zu bleiben. Da sie im Inhaltlichen, im Gefühlshaften nicht überraschen, sondern lieber sogar schmeicheln will, da sie eine oft beinahe zärtliche Kunst ist, so lehnt sie auch in der Ausdehnung gerne das Überwältigende ab. Überlebensgröße ist ihr gänzlich fremd, Lebensgröße fast nur gestattete Ausnahme, das Miniaturhafte oder wenigstens Unterlebensgroße bevorzugter Maßstab. Der geringere *Widerstand* ist ihr wichtig!

Sie verbindet darum gerne dem kleinen Maßstabe den willigen Werkstoff. Es ist kein Zufall, daß sie Feinplastik namentlich in Ton, auch in Alabaster bevorzugt hat. Aber der unaufhaltsame Zeugungsstrom des Lebens gewinnt durch Beides nun schon wieder die Mittel, eben dasjenige später zu überwinden, was die Wahl kleinen Maßstabes und widerstandsschwacher Stoffe erzeugt hatte. Denn im kleinen Maßstabe wird immer die Vorstellungskraft ermutigt: sie wagt mehr und früher; *was* sie dann gewagt hat, das wird später auch in die Großform dringen. Sie arbeitet im feuchten Tone hemmungsloser und bringt es in ihm zu unerwartet kühnen Einfällen. Das ursprünglich Zarte gebiert gerade das *Kühne!*

Es ist in der Malerei gar nicht anders. Auch dort ist es der kleine Maßstab, der zu den frühesten Wagnissen ermutigt. In der Handschriftenmalerei ist die Eroberung der Landschaft und des Atmosphärischen namentlich in den Arbeiten für das französische Königshaus, für den Duc de Berry, für die burgundischen Herzöge, für die Marschälle von Frankreich und die vornehmste Geistlichkeit folgerichtiger, schneller und früher vor sich gegangen als in der Tafelmalerei. Das „Rätsel der Brüder van Eyck" löst sich als Rätsel — natürlich nicht als das uns Menschen ewig verschlossene göttliche Wunder der genialen Begnadung, aber als das geschichtliche Rätsel des scheinbar plötzlichen Auftretens, des „vom Himmel Fallens" — deutlich durch die Vorarbeit der Miniatur. Der Genter Altar wäre nicht möglich gewesen ohne die Entwicklung, die schon vor ihm in den Stundenbüchern der Brüder von Limburg, in ihren manchmal schon Breughel voraussagenden Kalenderbildern, schließlich im Turin-Mailänder-Stundenbuche sich abgespielt hatte. Er war möglich als Folge der Kunst um 1400! Die Miniaturmalerei hatte die Eroberungen gemacht, die nur in das Tafelbild zu steigen brauchten, um im ausgedehnten Altare zunächst fast unbegreiflich zu wirken.

Von dieser Überlegung aus betrachten wir die immer neu verblüffenden Leistungen der deutschen Feinplastik in Ton und Alabaster; zunächst die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in Ton. Denn bei ihnen sind die Bedingungen, die sowohl den Anspruch der Zeit selbst als ihren unbewußten Dienst an einer sie ablösenden sichern konnten, am deutlichsten erfüllt. Im frischen, feuchten Tone arbeitet der Künstler mit geringsten Widerständen. Wenn das fertige Werk widerständig ist, so hat dies der Künstler bei seiner Arbeit nicht erfahren, sondern erst der nachfolgende Brand hat es erzeugt. Die Frische des Wurfes und die Ermutigung durch den kleinen Maßstab wirken zusammen.

Wir wollen dabei eine Tatsache nicht vergessen, die weit hinausblicken läßt; sie fügt sich allem bisher Gesehenen trefflich ein. Die Zeit um 1400 ist weit mehr fein (dies in auffallend hohem Maße) als heroisch. Mit wieviel mehr körperlicher Kraft mußten die Meisterwerke der älteren Monumentalplastik dem Steine abgerungen werden! Sie ist auch in allen späteren Zeiten oft genug angewendet worden. Aber schon bei Michelangelo fühlt man eine eigentlich spätzeitliche Wut, will sagen, man spürt die Wut eines urtümlichen, in eine Spätwelt versetzten Riesen, wenn er den körperlichen Kampf mit dem Steine so leidenschaftlich durchkämpft: er *betonte* damit seine Einsamkeit. Immer mehr hat, bis unsere Zeit auch dagegen Einspruch erhob, der Abendländer verlernt, seine Muskeln selber beim Ringen um die Form einzusetzen. Er begnügte sich schließlich in allzu vielen Fällen mit der Phantasie, oft nur mit dem Entwurfe, er knetete Modelle in weichen Stoffen, überließ die Vergrößerung dem Storchschnabel und die harte Arbeit — dem Arbeiter, dem Steinmetzen. Dies hat auch seine geschichtliche Richtung und einen deutlichen geschichtlichen Ausdruck. Ist nicht auch dies ein Anzeichen des *malerischen Zeitalters,* aus dem wir soeben erst herausstreben? Eine Art Flucht aus der harten und großen Welt, in der sich die tastbaren Körper im Raume stoßen, in die leichtere Welt des Gegenübers? — Nicht, daß der künstlerische *Fleiß* darum abgenommen hätte. Der Verzicht auf den harten und gleichsam noch urmenschlichen Kampf mit dem Werkstoffe glich sich durch die Feinheit der Formbildung aus. Aber alles wurde „geistiger", und das ist auf die Dauer gefährlich.

Der Meister der Nürnberger Tonapostel, die kurz vor 1400 für ein Nürnberger Kloster gearbeitet wurden, dann wahrscheinlich in die Frauenkirche kamen und heute im Germanischen Museum immer neue Bewunderung hervorrufen — dieser wirkliche Meister hätte kaum gewagt, seinem Bartholomäus ein so kühnes Sitzmotiv und einen so leidenschaftlichen Gesamtausdruck zu gewähren, wenn er in Stein für großen Maßstab gearbeitet hätte (Abb. 35). Er hätte es kaum gewagt! Nachträgliche Versuche, die der Lichtbildapparat mit einer gewissen (freilich gar nicht unbeschränkten) Wahrscheinlichkeitsaussicht ermöglicht, können uns Heutigen den Eindruck

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

verschaffen: er hätte es wagen *dürfen!* Ein nachträglicher und sicher recht ungeschichtlicher Wunsch kann sich in uns regen: er hätte es wagen *sollen.* Da wir aber im ganzen Umkreise der größeren Steinplastik dieser Zeit nichts Ähnliches finden, so müssen wir doch schließen: der kleine Maßstab hat den Künstler ermutigt, der widerstandsschwache Werkstoff zugleich seinen Wurf befeuert! Der Wahrheitskern, in der Überlegung mag dieser sein: der Künstler kam sehr wahrscheinlich noch aus einer Bauhütte. Vielleicht dürfen wir den bekannten Weg von der Kathedrale zum Altare uns bei ihm geradezu als den Lebensweg eines Einzelnen vorstellen. Modelle waren in der Bauplastik üblich, manchmal, so für Bremen um 1405, wird uns ausdrücklich von ihnen erzählt. Die Verselbständigung des plastischen Modells, die wir hier mit einigem Rechte vermuten dürfen, brachte eine neue Freiheit mit sich, genau so wie die Verkleinerung hüttenplastischer Entwürfe im Altare (Bertram!).

Diese Apostel (drei davon befinden sich in der Jacobskirche) sind — wie einst die Propheten der Bamberger Schranken, ja schon die der Halberstädter — *Charaktere!* Die üppige Gewandung, die sie in sehr verschiedenen Graden umhegt, drückt ihre Verschiedenheit nicht minder beredt aus als Stellung oder Gesichtsausdruck. Bartholomäus bleibt der stärkste. Der christliche Marsyas hat in unserer Kunst fast immer einen Zug von heißer Leidenschaftlichkeit. Dieser durchströmt hier die gesamte Gewandung. Wenn Wölfflin von Dürer sagen konnte, daß bei ihm die Zeichnung koche — auch hier ist etwas davon zu spüren. Und vielleicht ist es gar kein Zufall, daß wir dabei auf Nürnberger Boden stehen. Klein ist der Körper, groß der Kopf — das ist Erbe der Parlerplastik und ihrer ganzen Zeit. Die Augsburger Propheten stehen in der Ahnenreihe. Schon in ihnen hatte sich mit der Senkung der Proportionen auch der Maßstab gesenkt. Es ist fast so, als hätten sie oder sehr verwandte Nachkommen sich nun in den Altar begeben und in neue Stellungen umgelagert. Um einen Altar muß es sich ja gehandelt haben, wahrscheinlich um die Füllung einer Staffel. Das Gewand unserer Tonapostel wirft gewaltige und schnelle Falten, wenn es wie beim Bartholomäus ein heißes Temperament auszudrücken hat. Das rechte Bein ist bei diesem übergeschlagen (ein altes Motiv!), aber es ist wieder in weiter Umschreibung vom Gewande, von dem Faltenraume des neuen Stiles, umwallt. Der Fuß kam nackt heraus. Ungemein lebendig ist die Hand, die erregt in das Buch greift (ein Gedanke, der in der deutschen Kunst besser und früher als in jeder anderen gewagt worden ist, so schon in der Gepa von Naumburg bei sogar monumentalem Maßstabe); breit ist die gefurchte Stirne, von geheimer Erregung duchströmt das Haar. Die Kraft, uns solche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fast abstrakt musikalischen Bewegungsformen, solche Faltenreime je nach ihrem Rhythmus dem Charakter der Dargestellten zulegen zu lassen (man denke noch einmal an die Chorschranken von Halberstadt und Bamberg!), ist jener des Prophetenmeisters vom Schönen Brunnen grundsätzlich verwandt. Bei einer jugendlich sanften Gestalt wird das Zeitmaß der Faltenbewegung auf der Stelle anders. Die unschuldige Frische des Jünglings erzeugt durch ihre bloße Vorstellung in dem Meister einen ganz verwandelten Formengang: ruhig, rundlich fließende Faltenröhren. Und so ist es auch bei den anderen, meist als älter aufgefaßten Aposteln. Immer neu wandelt sich der Vortrag in fast unerschöpflicher Phantasie des Kennzeichnens, aber immer bleibt die Linie ununterbrechlich! Diese kleinen brandroten Tonfiguren verlangen an ihrer heutigen Stelle im Germanischen Museum eine sehr eingehende Betrachtung, die dringend anzuraten ist. An der Rückseite ihrer Sitzbänke wird man köstlich feine Maßwerkverkleidung finden. Diesen Zug, der uns ebenfalls noch an Hüttenplastik (Bogenlaibungsfiguren!) denken lassen kann, teilen sie mit der böhmischen und der schlesischen Kunst. Wir befinden uns noch auf ostdeutschem Boden, hier wie auch vor den Resten eines Marientodes von gleichem Werkstoff, gleicher Farbe und gleichem Maßstabe: einer im Gebete sterbenden Maria und drei stehenden Aposteln, die ihr offenbar zugehören. Die Form des Marientodes, die wir aus diesen Resten erschließen, gehört wesentlich der ostdeutschen Kunst an. Bei Veit Stoss, im Krakauer Marienaltare, hat sie in aller deutschen Kunst ihre herrlichste Ausprägung erfahren.

Dieser Eindruck vom Östlichen in Nürnberg verstärkt sich, sobald wir nach dem Westen blicken. Bei Werken, die auf diesem Wege noch anzutreffen wären, wie den sitzenden Tonaposteln von Neudenau (St. Gangolf) in der Neckargegend und manchen anderen, brauchen wir nicht zu verweilen. Aber die Gegend um Mainz und Bingen überrascht uns mit einer Terrakottenplastik kleinen, manchmal winzigen Maßstabes, die allein genügen müßte, unserer Kunst um 1400 ewigen Ruhm zu sichern; und diese ist ausgesprochen westlich, deutsch-westlich natürlich. Sie umfaßt für die heutige Kenntnis bereits eine ganze Reihe von Werken, darunter namentlich aus der Gegend um Bingen unterlebensgroße Madonnen vom ganzen bestrickenden Zauber des Weinlandes. Das Überraschende ist doch das maßstäblich Kleinste: die Dernbacher Beweinung des Limburger Dommuseums (Abb. 36). Das Staunen der Wissenschaft bei der Vorstellung dieser Gruppe auf einem Kongreß vor mehr als einem Vierteljahrhundert hat der Verfasser selbst erlebt und nie vergessen können. Es dauerte eine Zeit, bis alle Zweifel an der geschichtlichen Stellung besiegt waren. Es

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

war damit ein wichtigster Beitrag zum Bilde der Kunst um 1400 gewonnen. Friedrich Back, der feinfühlige Verkünder der feinfühligen Kunst des Mittelrheines war es, der die Reinigung des Werkes von weißer Tünche in seinem Darmstädter Museum durchführen ließ und der es auch in die Geschichte unserer Kunst mit der Sprache kluger Begeisterung eingeführt hat. Winzig klein sind diese Figürchen, Püppchen geradezu, gemessen auch nur an den selbst schon recht kleinen Tonaposteln von Nürnberg. Sie sind nicht nur sehr klein, sie haben auch die *Farbe* als wesentliches Element auf sich gezogen. Wenn trotzdem selbst die farblose Wiedergabe noch einen wichtigen Teil der Leistung zu uns sprechen läßt, wenn überdies die Vergrößerung, die das Lichtbild bis fast zur Lebensgröße hinauftreiben kann, die Form nicht fühlbar leiden läßt, so beweist dies, wie stark die Einbildungskraft und das Gestaltungvermögen des unbekannten Meisters waren. Es beweist vor allem wieder, daß der kleine Maßstab nicht durch Unfähigkeit zu großformigem Denken erzeugt ist, sondern durch einen bestimmten Willen. Daß die deutsche Kunst zu diesem Willen an sich geneigt war, wissen wir grundsätzlich: die Vorliebe für das Kleine, die sie so oft bezeugt und die ihre musealen Wirkungen so stark beeinträchtigt, beruht nicht auf Kleinheit der Gesinnung, nicht auf den Bedürfnissen des Mangels, sondern auf dem Bewußtsein, die Ausdehnung nicht nötig zu haben, um das Gemeinte auszudrücken. Die Zeit um 1400 aber empfindet den kleinen Maßstab geradezu als Reiz: er bestärkt die holde Harmonie selbst in der offenen Darstellung des Tragischen. Der ununterbrechliche Linienfluß der Einzelgestalten ist — wie denn in jedem echten Stile das Einzelne nicht Zutat zum Ganzen, sondern dessen Ergebnis sein wird — schon im Ganzen da: mondhaft rein ist der Bogen, der die Gesamtgestaltung durchklingt; von Joseph von Arimathia sinkt er über Maria und Johannes in den Christuskörper, um dann im steilaufwachsenden Nikodemus wie durch einen Schlußstrich abgeschlossen zu werden. Das alles wirkt unsäglich melodisch, hold als Form, ein Bekenntnis zur Harmonie des Traumes. Aber es umspinnt dabei auch das Schwerste. Der Leichnam ist gespickt mit Wunden, die auch die Farbe betont. Die Schächer an ihren Kreuzchen sind in schmerzlicher Verkrümmung gegeben. An dem Bösen bezeichnet ihre betonte Kraft das Böse. Aber das Ganze *singt!* Es singt auch in der Farbe, die von links nach rechts hin, von Rotbraun (mit Weiß und Schwarz) über Blau und Weinrot (mit komplementärfarbigen Gegenstimmen) über reines Gold (im Lendentuche) wieder zu Rotbraun führt. Die Kunst des Kennzeichnens hat Back schön dargestellt. Diese Mittelrheiner waren Seelenkenner!

Schon früher war ein anderes, etwas größeres und auch figurenreicheres

Werk bekannt gewesen, das, lange in der Sammlung Figdor zu Wien mehr dem Kenner zugänglich, heute endlich für Berlin erworben und in den Farben wiederhergestellt ist: die Lorcher Kreuztragung (Abb. 38). Das war ein ganzer Terrakottaaltar, 1404 gestiftet von dem Lorcher Johannes Kutzenkint und einigen seiner Landsleute, von Bürgern also! Die Gestalten, die wir uns in den verlorenen Altar hineinzudenken haben, bewegen sich darin wie freie Figuren. Es ist ein tiefer Ernst, der in ihnen lebt, Ernst und zugleich — Verbindlichkeit. Goethe, der größte Mittelrheiner, hat einmal Verbindlichkeit als einen seiner Wesenszüge bezeichnet. Das schönste Beispiel von Verbindlichkeit gibt die linke Gruppe: die trauernden Frauen (sie sind mit feinsten Linienzügen umschrieben) werden von einem polizistenhaften Manne im Stahlhelm rauh angefahren, er empfindet offenbar nur den „Auflauf"; ein anderer aber legt ihm beschwichtigend die Hand auf den Arm. Die Gebärde wie ihr ganzer Sinn und der sanft-feine Ausdruck dieses Mannes genügen schon, uns in die Sphäre des Mittelrheinischen von damals einzuführen. Offenbar begegnen sich Zeitlage und Stammesart hier besonders glücklich. Wo dies geschieht, entsteht stets Überzeugendes. Die Stifterfigur und der Kreuzträger sind mit besonderer Liebe gesehen, wie in einheitlichen Federzügen durchgeschrieben. Die Faltenbewegungen greifen lange nicht so weit aus wie bei den Nürnberger Aposteln; der weiche Stil liegt in der seelischen Auffassung und in dem Glattlauf der Linienführung. Der Kreuzträger ist ein wahres Wunderwerk für sich: „Die Ärmellinien schwingen nach der Hand, die Hand zerteilt sich über dem Knie, die Falten zersträhnen sich von da aus wie die Linien eines spätgotischen Panzerhandschuhs und zerschleifen am Boden, ein Bündel hingeschütteter Kräftestrahlen." Wie sehr Plastik und Flächenkunst sich damals einig sind, beweist ein früher Holzschnitt, der im Gegensinne eine recht nahe vergleichbare Szene bringt. — Der Stifter zeigt uns in seiner fast zarten Schlankheit die mittelrheinischen Menschen von damals, diese Feinbürger, für die der Limburger Chronist schreiben konnte.

Neben den szenischen Darstellungen sind Einzelfiguren, stets unterlebensgroß, eine besondere Leistung der mittelrheinischen Tonplastik. Bingen könnte der entscheidende Ort gewesen sein, wenigstens gruppieren sich die meisten dieser Werke dem Fundorte nach um die Stadt am Einfluß der Nahe in den Rhein. Die „Belle Alsacienne" des Louvre stammt aus Eberbach, ihre nahe Schwester im Berliner Deutschen Museum aus Dromersheim, die vielleicht schönste ist die „Weinschrötermadonna" von Hallgarten (Abb. 37). Auch diese Madonnen sind schlank, nicht üppig umrieselt, sondern zart übergossen vom Strome der ununterbrechlichen Linie. Ununter-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

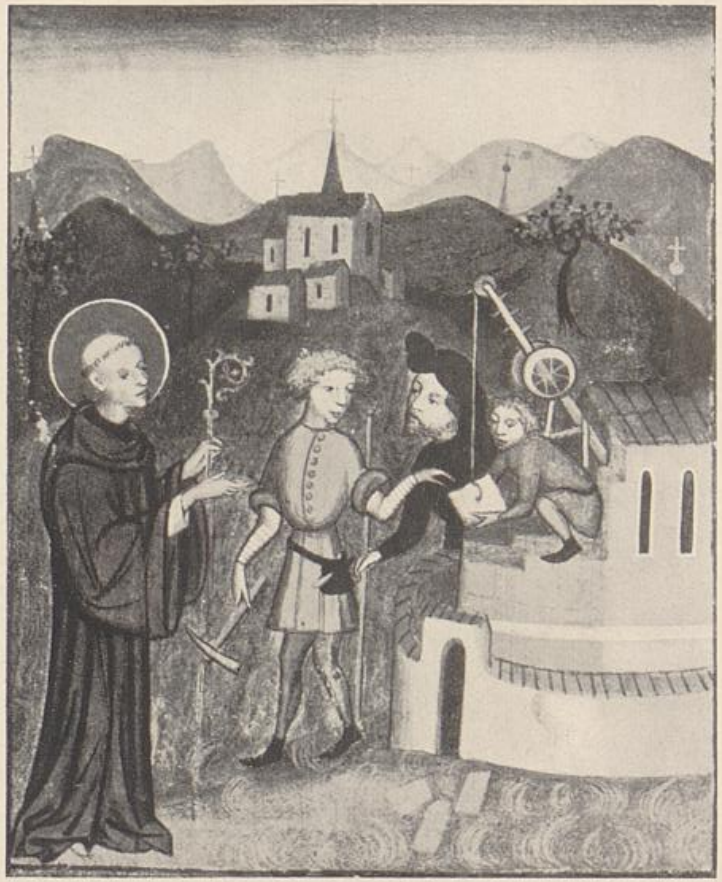


51. Vesperbild aus Steinberg, Frankfurt/M.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



52. Landschaft aus der Bellifortis-Handschrift.
Göttingen, Universitätsbibliothek



53. Aus der Mettener Regel von 1414.
München, Staatsbibliothek

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

brechlich bleibt sie, und was sie umschreibt, das hat die paradiesische Holdheit, die wir in dieser Zeit erwarten dürfen. Unter den Kinderkörpern — ihnen mußte die ganze Liebe einer Zeit gehören, die im Kindlichen vorübergehend die Idealform sah — ist der Hallgartener wohl der eindrucksvollste; man kann ihn schwer ansehen, ohne von der „lallenden" Bewegung gerührt und von dem reizenden Lächeln angesteckt zu werden. Man vergesse nicht: das ist das nackte Kind, das die deutsche Kunst um 1400 von der Parlerzeit geerbt hat. Es hat sich seitdem erstaunlich verfeinert!

Üppiger werden die Formen in der Pietà Großmann des Kasseler Museums, festlicher, breiter, kürzer auch im Altare von Carden an der Mosel mit seiner prächtigen Anbetung der Könige. Der Marientod des kleinen Tonaltares in der sehr reizvollen Kronberger Kirche ist ein etwas verspäteter Nachzügler dieser Richtung. Er steht der Dernbacher Beweinung innerlich noch nahe, deren Meister sehr wahrscheinlich auch der der Lorcher Kreuztragung war. Man hat ihn früher in seiner zeitlichen Stellung durchaus mißverstanden. Er lebt noch ganz von der Kunst um 1400. In einem Ölberge des Mainzer Dom-Westbaues (südliches Querschiff) beginnen sich die Linien schon zu vergraten und zu verschärfen.

Auch Bayern, insbesondere Landshut, hat seine Tonplastik gehabt. Im allgemeinen ist sie härter. Diese Technik hat wohl nirgends ihr Lebensrecht so vollendet bewiesen wie am Mittelrhein; dessen ständige Anlagen kamen ihr besonders weit entgegen.

Auch der Alabaster ist ein Gebiet der Feinplastik kleinen Maßstabes. Er hat im frühen 15. Jahrhundert die Rolle gespielt, die sonst dem Elfenbein, später dem Buchsbaum oder dem Solnhofer Stein oder gar dem Bernstein zugefallen ist: er wirkt kostbar und fein zugleich, und seine Werke dienten intimer Betrachtung, zweifellos auch schon feinschmeckerischem Formengenuß, der jener Zeit nicht fremd gewesen sein kann. Deutschland hat an der allgemein verbreiteten Alabasterplastik nicht nur einfach gleichberechtigt teilgenommen: es hat sie bestimmend mitbeherrscht, es hat ihre Werke weithin auch nach Westen ausgeführt. Wie der Ton, so wurde auch der Alabaster gerne für kleine Altäre ausgenützt. Deutsche Meister haben ihn auch an der Kanzel von Barcelona verwendet. Deutsche Kaufleute vermittelten Alabaster-Altäre nach dem Westen. Es scheint, daß der Norden hier den Vorrang hatte. Wenn man hört, daß der Abt von St. Vaast sich durch einen deutschen Kaufmann eine Marienkrönung und zwölf Apostel in dem feinen Werkstoffe verschaffte, so weiß man: das ist eine in der norddeutschen Altarplastik ganz besonders beliebte, wenn auch gewiß ihr nicht allein zu-

München, Staatsbibliothek
Göttingen, Universitätsbibliothek
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gehörige Zusammenstellung. In Schwerte i. W. besitzen wir eine entsprechende Apostelreihe noch heute. In alle Gegenden Deutschlands und vom Norden ausgehend selbstverständlich bis nach Skandinavien hin strahlte die Alabasterkunst aus. In Halberstadt und Erfurt hat sie schönste Zeugnisse hinterlassen, hat in diesen auch stärkeren Ausdruck gewagt. Über die glatte Manieriertheit der englischen Alabasterkunst, deren Ausfuhrwerken die unseren gelegentlich, so in Danzig, begegnen konnten, hebt sie sich durch den Reichtum immer neuer Erfindungen und den persönlich starken Ausdruck bedeutend heraus.

Ihr größter Künstler aber nimmt eine Zwischenstellung zwischen Deutschland und Italien ein: es ist der „Meister von Rimini". Sein ausgedehntestes Werk befindet sich heute im Frankfurter Liebighause (Abb. 39). Es ist eine Kreuzigung, in manchen Zügen stark an den Lorcher Kreuzaltar erinnernd, und eine Apostelreihe. Die Beziehungen zwischen Rimini und dem Mittelrhein sind auf diesem Gebiete besonders eng. Zwei Vesperbilder in Lorch (im Lorch des Terrakottaaltares) und in Rimini, ein drittes in Rom, gehören in sich eng zusammen. Ein Christophorus in Padua tritt hinzu. Es sind deutsche, nicht etwa italienische Werke. Das Großartigste ist der Frankfurter Altar. Sicher: dieser Meister hat in Italien gelebt, aber er kam vom Rheine, und so ist es eine sehr ansprechende Vermutung Swarzenskis, daß er eben jener große rheinische Meister gewesen sein könne, von dem Ghiberti mit so unverhohlener Bewunderung gesprochen hat. Dessen Stilnachbar war er gewiß. Das Italienische aber liegt ausschließlich in Einzelzügen, die man am besten im Lande selbst übernehmen konnte, so in der an Fra Angelico erinnernden, vom Rücken her gegebenen Magdalena unter dem Kreuzesstamme. Alles andere bis in die Trachten hinein, — der *Stil* eben ist nordwestlich. Man könnte wohl über Nordrheinisches hinaus an Niederländisches denken, doch ist festgestellt, daß in diesem nichts Ähnliches vorkommt. Eine gewisse geschichtliche Richtung, die das Geschick der Kunst um 1400 schon in sich trägt, ergibt sich aus dem Vergleiche des Szenischen mit den Gestaltenreihen. Die letzteren, die Apostel also, sind nicht minder vorzüglich gearbeitet, aber das Besondere des Meisters kommt in ihnen weniger zur Geltung. Haben wir das nicht manchmal an Gestaltenreihen gespürt? Sie sind das innerlich Ältere, sind das verwandelte Erbe der Kathedralenplastik. Träger des Neuen ist das Szenische. Dabei wird die Entwicklung so verlaufen: nahe an 1400 ist der Drang in das Lebendige, die vergegenwärtigende Kraft stärker als um 1430, wo diese ganze Stimmung schon im Kampfe mit einer entgegengesetzten liegt. Hier wirkt noch die Entdeckerfreude der Parler-Zeit (die ja

genau genommen, selbst noch gar nicht zu Ende ist) befeuernd mit. Sie spendet der Kunst um 1400 ihr reichliches Teil. Wenn sie überall, beim Wittingauer wie im Schönen Brunnen und so an vielen Stellen, ein längliches Körperideal, ein wenig wieder ein „gotisches" Zielbild einsetzte, so war dies *ihre* Form, sich durch Verfeinerung dem Neuen entgegenzubiegen. Dieses Neue trug bei seinem Willen zu einem einheitlichen Harmonietraume und einer gefestigten Sprachlehre des Sichtbaren eine mähliche Wegwendung vom Vergegenwärtigenden in sich. Um 1430 ist der Stil — schon im Kampfe mit seinen Gegnern — in weit höherem Maße formal und in der Gefahr, jene „Flucht aus der Sache in das Wort" anzutreten, die nach einem klugen und tiefen Worte Karl Voßlers ein Kennzeichen des Manierismus ist. In den Szenen des Riminialtares sind wir davon noch sehr weit entfernt. Die Longinus-Gruppe namentlich ist von ähnlicher, sanfter und verbindlicher, aber höchst beredter Darstellungskraft wie die Lorcher Kreuztragung: ähnliche Gebärdensprache, ähnliches Gefühl. In solchen Fällen klingt auch gerne eine kleine hebende Gegenstimme mit: irgendein schärferes und häßliches Gesicht taucht unter den Trägern des gleichmäßig Sanften und Edlen auf. Wir werden diesem Zuge noch oft begegnen.

Die Feinheit und Schönheitlichkeit der ganzen Zeitrichtung greift über Ton und Alabaster natürlich weit hinaus. Der Meister, der für die Dumlose-Kapelle der Breslauer Elisabethkirche den unterlebensgroßen Gekreuzigten mit den beiden Trauernden schuf, zeigte in seinen holzgeschnitzten Gestalten genau gleiches Gefühl (Abb. 40). Der Christus ist so unsäglich feinfühlig gearbeitet, daß es eine reizvolle Vorstellung wäre: hätte doch ein Mann wie Ghiberti eine solche Arbeit gesehen! Er — als einer der am meisten Urteilsberechtigten der ganzen Zeit — hätte hier nicht minder bewundernde Worte gefunden als für den großen rheinischen Plastiker in Florenz, den wir vielleicht als den Rimini-Meister denken dürfen. Die ehrliche Bewunderung, die von den Italienern der Barockzeit deutschen Meistern des 17. Jahrhunderts wie Georg Petel oder Justus Glesker freimütig gezollt wurde, wäre schon hier berechtigt gewesen. Die Unüberbietbarkeit der Vorstellungskraft gerade in den kleinen Darstellungen dieses einen Themas wäre auch damals erkannt worden. Hierin äußert sich der über alle zeitlichen Wandlungen hinauswirkende Charakter des Volkes! In der Maria und dem Johannes, besonders in der Maria, sind Musterbeispiele weichen Stiles gegeben, musterhaft bis in die Kindlichkeit hinein, die namentlich das Weibliche gerne annimmt. Die von Schopenhauer so grimmig vermerkte innere Nähe zwischen Frauen und Kindern ist von dieser Kunst schöpferisch begrüßt worden. Dem Crucifixus am nächsten ist ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

anderer von unbekannter Herkunft im Büdinger Schloßmuseum. Die übliche Auffassung wäre sicher wieder gerne bereit, in dem Breslauer Künstler einen Westdeutschen zu vermuten. Es gibt aber auch noch einen dritten, wenn auch nicht ganz ebenbürtigen Gekreuzigten gleicher Art, und der ist in Prag. Die nähere Beobachtung wird erweisen, daß Schlesien zu einer im Grunde österreichisch anmutenden Feinheit gerade im frühen 15. Jahrhundert in auffallend hohem Maße fähig gewesen ist — eine innere Verwandtschaft des erst durch Friedrich den Großen preußisch gewordenen Landes mit Österreich, die in der Geschichte unserer Dichtung am stärksten bei Eichendorff hervortritt. Man vergesse aber nicht, daß auch Schubert, der wienerischste aller Musiker, von beiden Eltern her Schlesier war!

Gewiß, die Gegenstimme fehlt auch in Breslau nicht; den feinplastischen Werken des Dumlose-Meisters steht die fast wild großartige Kreuzigung der Corpus-Christi-Kirche in der gleichen Stadt gegenüber. Ob sie zeitlich später ist, wird schwer zu entscheiden sein, aber eines kann man sagen: hier steht der Einspruch auf, der später siegen mußte. Das später Herrschende ist die Stimme schon einer gleichzeitigen Minderheit. Es kann übrigens sein, daß der ergreifend tiefe Schmerzensausdruck in dem großen Werke — es gehörte zu einem Triumphbalken und wurde durch E. Wiese auf der Empore entdeckt — sich auf den Ausgang des Staufischen beruft. Solche Erinnerungen an das Dreizehnte können gelegentlich im frühen Fünfzehnten auftreten. Dürften wir die Nachrichten über einen Jörge von Gera in Breslau mit dem Triumphkreuz der Corpus-Christi-Kirche zusammennehmen, so wäre die Verbindung noch wahrscheinlicher gemacht. Aber schon die erstarrte Faltenfackel in der Hand des Johannes ist ja eigentlich ein staufischer Formgedanke (Bamberger Sybille!). Dabei geht der mächtig schwere Gekreuzigte auf einen sehr böhmischen Breslauer Typus zurück; am Altare der Goldschmiede tritt er uns in der Mittelfigur des Schmerzensmannes entgegen, der wie herabgezogen scheint vom schweren Gewande, das nun — das ist ein immer häufiger ausgebeutetes Mittel des weichen Stiles — mit symmetrischen Pendelgewichten sich über die Arme herabhängt.

Man hat bei dem Dumlose-Meister an jenen von Eriskirch in Schwaben erinnert. Dies mag, als kunstgeschichtliche Einzelbeziehung gemeint, zu weit gehen. Richtig ist, daß auch Schwaben sich in unterlebensgroßen Trauergruppen ausgezeichnet hat. Eriskirch, Bronnweiler, Reutlingen, später Roggenbeuren haben schöne Zeugnisse geliefert, und auch da können wir erleben, wie das Wissen um die Schrecken des Lebens, das der weiche Stil so trügerisch hold überspinnt, sich plötzlich in großartigstem Einspruch auf-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bäumt: in der Gruppen trauernder Frauen aus Mittelbiberach im Deutschen Museum. Das sind freilich alles nicht plastische Miniaturen, wie die Werke der Tonplastik, aber es herrscht doch überall der unterlebensgroße Maßstab vor.

Der kleine Maßstab in der Bauplastik

Dies ist nun ebenso in der Bauplastik. Die Parlerzeit hatte auch darin vorgearbeitet (man denke an die Augsburger Südpforte mit ihren schon recht kleinen Männergestalten). Das Maß aber, in dem jetzt Kleinformen von hoher Bedeutung in die Bauplastik eindringen, ist neu. Zu erklären ist der Vorgang aus den allgemeinen Bedingungen, von denen schon die Rede war, vor allem aus den immer engeren Verschlingungen von Hüttenkunst und zünftlerischer Werkstattskunst. Der Geist der Altarmeister bemächtigt sich des Bauwerkes! So stehen in der Frühzeit des nun sehr bedeutend einsetzenden lübischen Aufschwunges die reizenden Klugen und Törichten von der Burgkirche, ein Zyklus weit unterlebensgroßer Feinfiguren (Abb. 42), die gleichwohl als Bauplastik verstanden werden müssen, ebenso wie sie erste Zeugnisse sind für die Ablösung der bisher bevorzugten Werkstoffe, des Stucks und des Holzes, durch eingeführten Stein (Baumberger aus Westfalen). Auf Westfalen, woher auch Meister Bertram kam, scheint auch die Form zu verweisen. In St. Pauli zu Soest kann man an einer Madonna äußerst Verwandtes sehen, das mindestens in einem Falle geradezu genau vorbildlich gewirkt hat. Ebenso hat die kleine Cäcilie des Petrialtares eine Tochter in dem Zyklus. Die Neigung zum Niedlichen, die die Zeit zuweilen beweist, nimmt im plattdeutschen Sprachgebiete einen eigen spröden Reiz an. Viel Charakteristik gibt es da nicht — das jugendlich kindliche Mädchen ist ja damals geradezu das Lieblingsmotiv und befriedigt schon an sich. Keine Spur von Dramatik; die Törichten sind überwiegend durch die Zeittracht von den Klugen in ihrem Idealgewande abgehoben. Dieser Gedanke war schon in Gmünd ausgesprochen, und auch dort war schon der Ausdruck stark zurückgegangen, verglichen mit dem monumentalen Zorne der Unglücklichen am Magdeburger Portale, ihrer großartigen Leidenschaftlichkeit noch am Straßburger oder gar ihrer hysterischen Zerfetztheit am Erfurter Triangel. Nichts von alledem dürfen wir um 1400 erwarten. In Lübeck tritt ein unverkennbarer Stammesausdruck hinzu: diese Mädchen „s-prechen"! Tatsächlich spüren wir Dialekte der sichtbaren Form, so oft wir einen Stamm aus dem Eindruck eines Kunstwerkes zu erschließen wagen. Daß dies oft nicht gelingt, daß es Zweifel

gibt, beweist nichts gegen die Tatsächlichkeit der Stammesunterschiede und ihre sprachlichen Ausprägungen, es beweist nur etwas gegen unsere Sicherheit im Erkennen. Auch für das Hören von Dialekten sind die Begabungen sehr verschieden. Schlechtes Hören hat noch keinen Dialektunterschied widerlegt. Nicht nur die winzigen Münddhen der Burgkirchen-Jungfrauen wirken s-pitz; auch die Falten sind strenger und knapper gegeben. Tatsächlich könnte man hier einmal ausnahmsweise dem nicht grundsätzlich Verschlossenen, dem Willigen wohl wirklich zeigen, wie Unterschiede des Deutsch-Sprechens geradezu sichtbar werden können. Wenn ich s-preche, so setze ich am Anfange des Wortes Formen in eigenen Umrissen gegeneinander, die beim oberdeutschen Klange in einen einzigen weich zusammengeschmolzen sind. Ein sanft gezischter Gesamtlaut erklingt da, wo ein großer Teil der Norddeutschen zwei Konsonanten ausspricht.

Nun, diese Gesamtlaute der sichtbaren Form können wir in einer ganz gleichzeitigen Formengruppe am Mittelrhein wahrnehmen. In denselben Jahren, in denen die Jungfrauen der Burgkirche entstanden (es müssen die ersten des neuen Jahrhunderts gewesen sein), wurde die Memorienpforte des Mainzer Domes mit zierlicher Bauplastik in architektonischen Rahmungen gegliedert. Diese Pforte führt südlich in die Gedächtniskapelle und von da in den Kreuzgang. Nach dem Dominneren zu erhielt sie je vier, nach der Kapelle zu je zwei unterlebensgroße Figuren rechts und links (Abb. 41). Daß diese mit der Tonplastik von Lorch oder Dernbach gleichen Geistes (wenn auch nicht gleicher Hand) sind, hat schon Back richtig empfunden. Hier fließen alle Formen, hier sind die Einzellinien reicher und müheloser gekrümmt. In dieser Landschaft spricht man noch mehr Gesamtlaute, als die Hochsprache kennt: „weisch" (oder gar „woisch") statt „weich". Der Vergleich lehrt, daß die Lübecker Jungfrauen das feinbürgerliche Platt der Ostseestadt von damals sprechen. Man wird diese Bemerkung ja wohl nicht „naturalistisch" auffassen: die *Formen* sind es, die die Konsonanten so zierlich sauber voneinander absetzen! Sicher war es ganz falsch, diese Formen vom „Mittelrhein" (der eine Zeitlang ebenso häufig wie das „Böhmische" mißbraucht wurde) ableiten zu wollen.

In Mainz aber befinden wir uns innerhalb eines ganzen Formenstromes, den wir von Köln bis Ulm, vielleicht bis Straßburg verfolgen können: Bauplastik kleinen Maßstabes, der Feinkunst in Ton und Alabaster innerlich verwandt, namentlich der in Ton. Der Stein des Stephanus an der Memorienpforte ist wirklich wie geknetet. Dämmerig, von malerischer Weichheit sind alle Formen. Sinnbildhaft wirkt es dabei, wenn zuweilen, so unten an Elisabeth oder zu Füßen des Martinus, eine nun ganz winzige Ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

stalt erscheint, in der sich das Wissen um das Häßliche und Gräßliche — das wir von vornherein voraussetzten — deutlich offenbart: eine Bettlergestalt, nicht weniger deutlich in ihrem Elend als auf Masaccios Schattenheilung der Brancacci-Kapelle. Aber schon die rein raumkörperlichen Verhältnisse sind bezeichnend. Wie einst im nördlichen Westportale von Straßburg die Laster (dort freilich in tief religiösem Sinne als Besiegte) in ganz kleinem Maßstabe den großen der Tugenden untergelegt und untergeordnet waren, so (aber jetzt eher in einem formalen Sinne) ist nun das Häßliche nur in völliger Winzigkeit zu Füßen des Schönen zugelassen. Der Sieg gehört der verabredeten harmonisch sanften Schönheit; das „Andere" gibt es auch, aber es hebt nur das „Eigentliche", es bleibt das „Andere", das man gleichsam nicht laut zu sagen wagt. Dagegen denke man an die monumentale Offenheit des Naumburgers im Bettler von Bassenheim!

Der kleine Martinus von Mainz hat einen etwas größeren Bruder (noch immer wirkt er nicht ganz lebensgroß) an der Vorhalle des Ulmer Münsters. Dort steht er als eine von vier Standfiguren an den beiden freien Pfeilern. Der Name des Meisters Hartmann ist in nicht ganz durchsichtiger Weise mit der Vorhallenplastik verbunden. Wir stehen schon um 1420. Martinus, vielleicht ganz unmittelbar weitergedacht von dem älteren und kleineren der Memorienpforte her, hat einen noch schrecklicheren ganz winzigen Bettler unter sich. Am Sockel aber tanzen Bauernfiguren — wie nebenan an dem der Madonna Engel musizieren. In dieser dürfen wir einen Typus sehen, der für die Zeit bezeichnend ist: mit rundlichem Kopfe, blasenförmiger Stirne, in weichfließendem Gewande, das symmetrisch an den Seiten herabhängt, mit einem halb querliegenden Kinde. Das ist kein persönlicher, sondern ein allgemeiner Stiltypus. Seine innere Geruhsamkeit ist Ausdruck einer verbreiteten Stimmung. Trotzdem hat das Werk seinen eigenen Klang. Man kann ihn auch in einem Grabmale, dem — ganz kindlich jugendlich gegebenen — Ritter von Kirchberg in Wiblingen wiederfinden.

Besonderes Aufsehen haben immer die Ulmer Archivoltenfiguren der sitzenden Apostel erregt. Dehio sah in ihnen bedeutende „Anfänge des Realismus". Tatsächlich sind diese putzig in ihr Gewand versponnenen Heinzelmännchen in der Darstellung ihrer emsig hingebungsvollen Tätigkeit als Schreibende, in der liebevollen Einfühlung, die den Meister auch für die ununterbrechliche Linie sehr neue Wendungen finden ließ, für uns höchst bemerkenswert. Ältere Verwandte in Köln am Petersportale, wo in den Archivolten stellenweise erstaunlich Parlerisches auf uns eindringt, und an anderen Stellen gibt es noch genug. Die Ulmer sind wohl die Lebendigsten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nahe stilverwandte Formen aber finden wir wiederum in Köln am Grabmal des 1415 gestorbenen Erzbischofs Friedrich von Saarwerden, an den Seitenplatten der Sandstein-Tumba unter seiner bronzenen Liegefigur (Abb. 43). Innigste Beseelung, eindringlichste Vergegenwärtigung und ein ununterbrechliches Linien- wie Massengefühl, das die erstaunlich überzeugenden Köpfe mit ihrem unmittelbaren Ausdruck augenblicklicher Gedankenarbeit, die ganzen feinbewegten Körperchen dazu, in weiche Umhüllungsformen gleichsam einnäht, machen sie zu unvergeßlichen Zeugen des Neuen. Sie sind rund 20 Jahre später als die Nürnberger Tonapostel; aber wenn jene älteren Gestalten noch gelegentlich an bauplastische Modelle erinnern konnten — hier ist es umgekehrt, hier hat die Bauplastik (es handelt sich nahezu um solche, jedenfalls wohl um einen Bauplastiker als Künstler) die Wendigkeit der rein beweglichen Kunst angenommen. In solcher Zuspitzung scheint dies namentlich dem deutschen Westen gelungen zu sein. In Bayern, in Regensburg, Landshut, Altdorf ist die gleichzeitige Bauplastik weit normaler. Das Heilige ist dort noch mehr von ferne gesehen, es ist noch nicht in unmittelbare Betrachter-Nähe gezogen. Nur die wallende Üppigkeit, die das Erhabene jetzt umsponnen hat, ist auch dort völlig weicher Stil.

Der Südwesten gibt uns auch das stärkste Anzeichen, daß nicht nur die Bauplastik, sondern die *Baukunst überhaupt* einen neuen Sinn gewinnen wollte. Dafür werden immer die Gestalten des Straßburger Turmoktogones das seltsamste Zeugnis bleiben. Selten, vielleicht nie, hat sich die Sinnverwandlung innerhalb einer in sich gleichgebliebenen Formgelegenheit so überraschend vollzogen. Im Südwesten waren an die Stelle der Parler die Ensinger getreten. Ulrich Ensinger war von 1392 bis zu seinem Tode 1419 der Münsterbaumeister von Ulm. In seine Zeit fallen die wichtigsten der vorher erwähnten Werke; und der gleiche Meister war berufen, dem Straßburger Münsterbau eine gänzlich neue Wendung zu geben. Der Gesamtausdruck, unter dem der Riesenbau heute allgemein bekannt ist, die Form, mit der er am stärksten in die Ferne wirkt, der *Turm* nämlich, ist in den Grundzügen Ensingers Werk. Schon die Rücksichtslosigkeit, mit der dieser Meister die Plattform über den unvollendeten Türmen als Grundlage eines ganz neuen, nun aber einzelnen Turmes zu behandeln wagte, ist nicht mehr mittelalterlich. Statisch wäre es unmöglich gewesen, diesen Einturm auf die Mitte zu setzen. So entschloß sich Ensinger für den Nordturm als Träger — Träger eines neuen Turmwerkes, das in symmetrischer Verdoppelung gänzlich ohne Verhältnis zum Gesamtbau geblieben wäre. Der Einturm ist seit dem Freiburger Münster ein leuchtendes Zeichen der neuen Bürger-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



54. Das Frankfurter Paradiesgärtlein. Städelsches Institut, Frankfurt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



55. Grabmal des Bischofs Gerhard von Schwarzburg im Dom zu Würzburg



56. Grabmal des Erzbischofs Konrad Rheingraf von Daun im Dom zu Mainz

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gesinnung gewesen. Das deutsche Bürgertum Straßburgs war es auch, das am Ende des 14. Jahrhunderts den Bau dem Bischof und seinem Kapitel abgenommen hatte — ein Vorgang, der gesellschaftsgeschichtlich genau ebenso sinnbildhaft bezeichnend wirkt, wie die Wahl des Einturmes formengeschichtlich. Der Baumeister war also gleichzeitig in Ulm und in Straßburg tätig; Grund genug, künstlerischen Austausch zwischen den beiden Hütten zu vermuten, die dem Einen unterstanden (wie Christ getan). Die Mitglieder der neuen Straßburger Bauhütte kennen wir zum Teil dem Namen nach. Diese Namen sind natürlich deutsch — was nur den geschichtlich unwissenden Ausländer verwundern könnte. Otteman von Würzburg, Hans Bollender, Adolf von Brune, Peter zur Kronen haben unter Ensinger gearbeitet. Soweit der Turmbau noch Plastik nach außen wendete, konnte er natürlich dafür nur den einmal gegebenen Maßstab anwenden. Die Reste, die wir davon besitzen, einen Mönch und einen Kaiser, hat man zur Ulmer Bauhütte in Beziehung gesetzt, als Vorgänger der Vorhallen-Plastik.

Uns geht eine Gruppe unterlebensgroßer Gestalten an, die dem Turminneren angehören (Abb. 46—48). Daß der Turm jetzt einen Innenraum bildet, hat seinen tiefen Sinn. Schon von Ensinger war auf ihm eine Aussichtsgalerie geplant. Unter Johann Hültz von Köln, der bis 1439 den Helm vollendet hat, wurden die Treppentürmchen so durchgeführt, daß acht Besuchergruppen hinaufsteigen konnten. Ohne Zweifel: damit war das Bauwerk aus dem Gegenüber, das wenigstens die Türme schon immer gebildet hatten, zum Aussichtsstandpunkt geworden. Schon darin lag eine Umkehrung des alten Sinnes. Es ist die gleiche Umkehrung, die im Barock das Bruchsaler Treppenhaus oder die vordere Galerie an Kloster Melk bestimmen konnte. Hierin lag eine neue Form der Anerkennung des Betrachters. In gleicher Richtung liegt nun der überraschende Gedanke der Bauplastik. Da, wo — unterhalb der heutigen Abschlußstelle — der Turmhelm sich schließen sollte, setzten innen acht Rippen an, die sich in einem Scheitel zu treffen hatten. An den acht Ecken darunter, an den Brücken von den vier Schneckentürmchen zum Umgang des inneren Achtecks, sitzen acht kleine Figuren, in vier Paaren einander zugeordnet. Nicht ihr Inhaltliches — so bemerkenswert es ist, da es über die Tiere und die weltlichen Menschen, darunter wahrscheinlich Ensinger selber in „burgundischer" Tracht, zu Heiligen und der Gottmutter selber führt — nicht einmal dieses ist so bemerkenswert wie die ganz neue dienende Aufgabe dieser Architekturplastik. Es *ist* solche, aber in völliger Umkehrung ihres alten Sinnes. „Alle starren und staunen aufwärts — nach der Turmspitze, die über ihnen geplant war. Das Zusammenstreben objektivierter Kraftlinien wird hier sub-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

jektiv gespiegelt und in lebensvolle Gestalten verlegt, es wird durch die unsichtbaren Linien ihrer Blicke gesteigert." Die Linien *ihrer* Blicke: wenn wir ihnen folgen, den unsichtbaren Bahnen des Sehens, die von diesen kauernden Gestalten ausgehen, dann erst offenbart sich der eigentliche Sinn. „Diese Figuren vertreten nicht das Bauwerk, sondern den Betrachter, sie sind Wege, nicht Teile des Zieles für den Blick. Wenn in Laon, Bamberg oder Naumburg Tiergestalten von den Türmen blickten, so gehörten sie dem Bauwerke innerlich selber an, sie waren in seiner *Front!*" „Der *Turm* blickte auf uns herab — jetzt blicken *wir* zum Turme!" Nicht mehr „Teile des architektonischen Rhythmus", nicht mehr Bauglieder schließlich sind diese Gestalten, sondern „Vertreter des Erlebenden". Sie haben gleichsam den Bau bestiegen — eine große Gefahr für die „ästhetische Grenze". Etwas Ähnliches hatte das spätere Vierzehnte schon einmal, doch roher, angedeutet. An der Marienkirche von Mühlhausen hatte es tatsächlich gewagt, über die Brüstung eines Altanes Kaiser und Kaiserin mit zwei weiteren Gestalten, Vertretern ihres Gefolges, sich herabbeugen zu lassen! Sie blieben immerhin noch in der *Front* des Baues! Schon damit aber war eine Möglichkeit angedeutet, die erst im Barock ganz zu Ende gedacht worden ist: wenn Egid Asam sich unter der Kuppel der Weltenburger Klosterkirche in eigener Person als Herabblickenden plastisch gebildet hat. Schon mit den Mühlhauser Gestalten angedeutet, hat sich erst in den Straßburger Figuren, und zwar in unbestreitbar geistvollster Weise, das Ende alles Mittelalterlichen, ja das für einmal doch herannahende Ende der Architektur selber angekündigt. Daß die Wurzel dieses tragischen Vorganges die *Anerkennung des Betrachters* war, der größte Einbruch in den alten Sinn des Bauwerkes, ja des Kunstwerkes überhaupt — nämlich in den: etwas zwar vom Menschen Geschaffenes, aber doch von ihm Abgelöstes, frei Hingestelltes, für sich des Lebens, ja gleichsam der selbständigen Anbetung Fähiges zu sein — *das* ist, was uns am meisten angeht. Der Vorgang, der zu der Lage um 1900 geführt hat, ist nun schon im Rollen. Er hatte noch seine lange Zeit vor sich und er hat dabei ganz erstaunliche Kunstwerke hervorgerufen, die wir niemals entbehren möchten. Doch alle, auch die baukünstlerischen Taten waren von da an fest an den Betrachter gebunden, und auch die aufs Tiefste religiös gemeinten unter ihnen hatten doch die heilige Unantastbarkeit der alten großen Zeit verloren — daher unsere Not, wieder von unten anfangen zu müssen. — An Eigenart bleibt die Straßburger Turm-Plastik unerreicht. Sie ist auch, samt den ihr verwandten Werken, in der menschlichen Kennzeichnung von hohem Werte, stark vergegenwärtigend und im Ausdruck sehr westlich.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auch die Parlerkunst war um 1400 noch nicht zu Ende. Die Teynkirche in Prag zeigt Plastik, die wohl zwischen 1402 und 1410 entstanden ist, im Inneren und namentlich in dem großen Bogenfelde des Hauptportales. Die Kreuzigung an diesem erweist uns, wie der Parlerstil unmittelbar zur Kunst um 1400 werden konnte. Auch da ist alles mit einem Male ununterbrechlich, schmiegsam geworden, in unaufhaltsam gleitenden Formenfluß geraten — weicher Stil besonderer Prägung und dabei durchaus Stil der Einheitlichkeit. „Wieder, wie einst in Rottweil, ist die Einheit von Bild und Feld da." Aber „in Rottweil war das Bild nur Feld, ganz dekorierte Platte, jetzt ist das Feld nur Bild, ganz plastisches Gemälde". Das ist ein Gesamtzug der Zeit. Im Westen, in der Anbetung mit dem Dreikönigszuge auf dem Bogenfelde der Liebfrauenkirche zu Frankfurt, können wir das Gleiche finden (Abb. 45). Alle Geschoßeinteilung ist zertrümmert, der Plattengrund vom Tiefraume weggezehrt, ein festlicher Gestaltenzug bogenförmig von links nach rechts und wieder zurück vornehin zur Muttergottes geführt, zur Anbetung, und das Alles nun in den besonders schmiegsamen und verbindlichen Formen der mittelrheinischen Sprechweise, tief eingehegt hinter durchgitterter Rahmung, mit wunderschönen Rundreliefs von Propheten und Spruchbändern in den Zwickeln. Diese wirken wie eine verfeinerte Weiterbildung des Sluterstiles, besonders der Jeremias ist ein ganz hervorragend schönes Werk. Gehen wir dann aber wieder nach dem Osten zurück: in Wien, in den Paulusreliefs des Singertores fänden wir wieder die ganz gleiche Gesinnung, den Erwerb der älteren Parlerzeit in die feinsten Formen der Kunst um 1400 gegossen, schmiegsam und beweglich. Die Bekehrung Pauli, als Thema durchgängig ein wichtigster Träger des Schlachtenbildgedankens in der ganzen abendländischen Kunst, nimmt in dieser frühen Wiener Fassung malerische Gedanken voraus, die erst Rubens mit seinen vollendeten Mitteln im echten Bilde zu Ende verwirklichen sollte.

Es mögen damit nur die stärksten Stellen genannt sein. Überall fände man noch Beispiele genug in der deutschen Kunst. Auch die weniger schlagend bildhaft gemeinte Bauplastik, die unter Hans Stethainer von Burghausen, dem genialen Schöpfer des Salzburger Franziskaner-Chores, ab 1393 in St. Martin zu Landshut geschaffen wurde, wäre dahin zu rechnen. Die feierliche Würde, zu der der Stil sich erheben kann, würde man an einem Schmerzensmann der Münchener Frauenkirche, einer schönen, schlanken, von prachtvollen Faltengehängen umgebenen Gestalt, ebenso vollendet finden, wie ihren grundlegenden Sinn für mädchenhaften Reiz in der bezaubernden Dorothea am Portal der Pfarrkirche von Steyr in Oberösterreich.

Werke wie die Reliefs des Lettners und der Chorschranken von Havel-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

berg tragen dagegen, gerade weil sie ohne parlerisch-böhmische Eindrücke kaum erklärbar sind, den immer hier und da aufspringenden Protest vor. Eine grelle Dramatik in den Passionsszenen, ein fast wildes Herausbohren des Erregenden und Schlimmen erhebt Einspruch gegen den schönen Traum, der sonst die Kunst jener Zeit beherrscht.

Schöne Madonnen und Vesperbilder

Daß das Kindliche, das Mädchenhafte, das Weibliche überhaupt für die Stilgesinnung jener Tage der beste Träger sein mußte, leuchtet ein. Dies bezeugt sich am deutlichsten in dem neuen Typus der „Schönen Madonnen", der nun überall aufsteigt und auch auf solche Darstellungen abfärbt, die ihm rein gegenständlich nicht unmittelbar einzuordnen wären. Wir nannten die Breslauer Kalksteinmadonna aus St. Magdalenen als eines der paar Werke, deren gemeinsame Betrachtung und Würdigung den Charakter der Zeit schon offenbaren müsse. Wir nannten dazu innerhalb der darstellenden Kunst Lochners Engelköpfchen. Das Jung-Weibliche wie das Kindliche sind im Tpyus der Schönen Madonna auf eine Formel von bezaubernder Kraft gebracht. Das ist ein vornehmer Typus, vorzüglich geeignet für Privatkapellen, für verständnisvolle Auskoster formaler Feinheiten, die sich ebenso in kostbar gemalten Stundenbüchern wie in Feinplastik aus Ton oder Alabaster oder in den seeligen Traumlandschaften auskennen müßten, die wir als „Paradiesgärtlein" kennen lernen werden. Das Alles gehört innerlich zusammen. Auch der böhmische Gnadenbildtypus scheint aber beigetragen zu haben. Die Oberteile wenigstens der ostdeutschen Schönen Madonnen stammen geraden Weges von ihm ab. Die kunstgeschichtlichen Querverbindungen auch nach dem Westen, wahrscheinlich Burgund hinüber, die bei der Entstehung mitgewirkt haben, sind hier nicht so wichtig wie die Würdigung des Gesamtausdrucks und die Aussage über die Deutschen von damals. Man spürt, wenn man über die ganze Verbreitung der Schönen Madonnen hinwegblickt, daß die beiden deutschen Stromländer, die landschaftliches Feingefühl in allen Formen der Gestaltung wie aus der Schönheit des eigenen Bodens heraus entwickelt haben, daß der Rhein und die Donau, die Länder von Limburg a. d. Lahn und Melk, des Frankfurter Paradiesgärtleins (das rheinisch ist) wie des Berliner Christus in der Trauer (der österreichisch ist), daß die Länder der Geige und des Gesanges hinter den schönsten Schöpfungen dieses plastischen Typus stehen. Der Osten ist dabei inzwischen zu seinem Rechte gekommen. Weder die „Madonna Thewaldt", die nur zufällig durch Kauf (sicherlich aus Schlesien) in das Bonner

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Provinzialmuseum geraten ist, noch die Breslauer Schöne mit ihren nächsten Verwandten, noch ihre herrliche Zwillingsschwester in Thorn, sind rheinisch. Breslau scheint ein eigener, starker Mittelpunkt gewesen zu sein; südostdeutsch, österreichisch, wienerisch ist der Geist seiner Formen.

Unterlebensgroß hat die echte Schöne Madonna zu sein, meist nur gegen 130 cm ist sie hoch (oft noch kleiner: die Breslauer hat nur 112 cm); ihr Werkstoff ist marmorartiger Kalkstein oder Kunststein, seltener Holz. Die Arbeit ist stets von letzter Feinheit, die einzelne Formenbahnen bis zur Glaszartheit ausfeilen, außenhängende Falten bis zur Durchsichtigkeit hinterhöhlen kann. Farbe ist unerläßlich, Blau-Weiß-Gold (Gold auch in den Haaren!) der beherrschende Klang. Das Gewand ist überwiegend nicht symmetrisch, sondern kontrapostisch behandelt, es umschwingt die Gestalt gerne mit der „Haarnadelfalte", deren Rückläufigkeit in sich selber eines der ausdrucksvollsten Kennzeichen der Stilgesinnung bedeutet: die Ununterbrechlichkeit. Der Oberkörper mit dem geneigten Köpfchen, der zärtlichen Beugung zum Kinde herab — wir belauschen eine innige Szene, ein Apfel wird gereicht — ist wie ein eigener, feinvergitterter Gestaltenraum. Der Holdheit des Ausdrucks wird kein Wettstreit der Sprache gerecht. Das ist wie eingefangene Musik. In der böhmischen Gegend ist der Typus meist etwas schlanker, auch etwas mehr ausgebogen, er ist vom Prag-Goldenkroner, nicht, wie Breslau, vom Hohenfurther der Gnadenbilder bestimmt und kann, wie in der köstlichen Krumauerin der Wiener Staatsgalerie, sich mit einem im Westen beliebten Gedanken verbinden; es ist der weiche Eindruck der mütterlichen Hand in den Körper des Kindes, ein Einfall von innig-zärtlicher Feinheit. Einzelne Züge überkreuzen sich also innerhalb der Landschaften. Man spürt die Nachwirkung eines unbekannten Kultbildes, das sehr bald verwandte Schwestern und mit diesen gemeinsam große Nachkommenschaft gefunden haben muß. Alle Formen der Verpflanzung und Wanderung würden sich beobachten lassen, die Schönen Madonnen sind wirklich ein Forschungsgebiet für sich. Wie haben die verschiedenen Landschaften die gleiche Stimmung verschieden ausgedrückt! Die Salzburger Gegend hat, wohl in Kenntnis der schlesischen und böhmischen Prägungen, ihre eigene in deutlichem Wettbewerbe daneben gesetzt. Sie ist weniger höfisch, „bayrischer", von stärkerer Ausbiegung der Gestalt bei deutlicher betontem Knie und kräftigem Kopfe. Das Salzburger Franziskanerkloster besitzt ein wichtiges Beispiel. Die Schöne Madonna von Horb (Hohenzollern) wird aus dem Alpenlande eingeführt sein, sie gehört dem gleichen Typus an. Auch auf andere Frauenfiguren hat dieser abgefärbt, so auf die kleine und sehr schöne Kalksteinfigur einer lesenden Heiligen aus Berchtes-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gaden im Deutschen Museum. Er findet sich auch in der Malerei. So wie der Breslauer Typus, vom Hohenfurther Gnadenbilde beeinflußt, selbst wieder Bilder erzeugt hat (München, Sammlung Seppi), so spiegelt sich der salzburgische in dem schönen „Rauchenbergischen Epitaph" in Freising. Die unterlebensgroße Madonna, die, in satten warmen Farben gemalt, vor einem Rückenvorhange zwischen den beiden Johannes steht, ist eine einwandfreie „Schöne". — Daß der Rhein, namentlich der mittlere, die zartesten Bildungen finden würde, könnten wir fast erschließen. Holder als die östlichen sind die seinen keineswegs, nur etwas schlanker — und nicht einmal ganz so intim. Die Höhe wird in der köstlichen Madonna an der West-Türe der Würzburger Marienkapelle erreicht (Abb. 50). Das Kind ist dem Hallgartener verwandt und ebenbürtig, aber der Grundgedanke ist nicht der der Tonmadonnen, es ist der der „Schönen". Er ist also sogar in die Bauplastik gedrungen — wie schon an der Dorothea von Steyr zu sehen war. Er wandelt sich am Rheine vielfältig ab, er vertraut sich auch dem Schnitzplastiker an, wie die Schöne aus Caub in Frankfurter Privatbesitz beweist.

Er wandert aber auch nach Norddeutschland. In der Richtung auf die Ostseeküste war er vom Süden her herangezogen. Die sehr feinfühlige Thorner Madonna aus rötlichem Marmor (mit einer hervorragenden männlichen Konsolenbüste darunter) ist die Zwillingsschwester der Breslauerin. Sie ist noch reine Ausfuhr aus Schlesien und Schwester der Thewalt-Madonna. Daß sie als „polnische Gotik" veröffentlicht worden ist, nachdem die alte deutsche Stadt ihre Staatszugehörigkeit verändert hat, möge als Sonderbarkeit vermerkt werden. Der Typus ging zu den Holzschnitzern über und, was noch wichtiger, nun in echt küstenländische Kunst hinein. Die „Junge-Madonna" der Stralsunder Nicolaikirche (heute im Museum) ist eine echte, höchst selbständige Übersetzung. Sie hat den Maßstab, die Farben (Blau-Weiß-Gold), den plastischen Grundgedanken der schlesischen Form gewahrt, den Gehalt aber ins Plattdeutsche übersetzt. Sie ist ernster, kühler — und das Kind ein richtiger kleiner „Meckelbörger". (Stralsund ist dem Mecklenburgischen näher als dem Pommerschen. Es gehörte mit Lübeck, Wismar, Rostock und Greifswald zum „wendischen Quartier" der Hansa.) Man braucht aber nur zu der Darßow-Madonna der Lübecker Marienkirche zu blicken, einem edel-strengen Werke der Zeit, um sofort zu spüren, daß die Einmaligkeit der Junge-Madonna sich ausschließlich durch ihre Zugehörigkeit zum südostdeutschen Typus der Schönen erklärt. Dieser gewinnt seine vornehmste Form in der Kalksteinmadonna der Danziger Reinoldi-Kapelle (Abb. 49). Sie scheint die Stralsunder vorauszusetzen, spiegelt sie aber im

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gegensinne. Sie hat sich gereckt, hat auch den äußeren Maßstab erweitert. „Der hansische Klang, das Lange, Blonde, Kreusche dehnt von innen her die südliche Idee zu einer Gestalt von erlesenem Adel, rassig und schlank". Das ist Ostseeluft, und zwar nördliche.

Die Madonna mußte ein Lieblingsgedanke jener Zeit werden, und dies nicht nur als Gegenstand: es lag in dem ganzen Stile eine Neigung zur Gruppe. Leicht übertreibend gesagt: hochgezüchteter weicher Stil macht selbst aus der Einzelgestalt eine Gruppe. Die Madonna ist es ohnehin, wenigstens im Oberteile. Doch ebenso mußte einer gärtnerischen, pfleglichen, friedlich-behutsamen Stimmung die seelische Innerlichkeit des Mütterlichen liegen. Kein Wunder, daß die Zeit auch dem Vesperbilde ihre Liebe zuwandte und daß sie ihm einen neuen Sinn gab. Sie hat dabei in Einzelfällen auf das Grausige nicht verzichtet, hat es aber gleichsam vertraulicher gemacht, schon durch den Maßstab. Die holzgeschnitzte kleine Gruppe aus Geisenheim in Frankfurt gibt im Schmucke reicher Farben, namentlich beherrschenden Goldes, eine weinende, sehr junge Gottesmutter mit einem fürchterlich zerfetzten Christus. Sie geht vom alten Schrägtypus aus. Längst aber ist das Heroische vergessen. Von 1400 her gesehen, tritt das großartige Coburger Vesperbild fast noch an die Seite der staufischen Kunst zurück: das war echtes, großes Mittelalter gewesen. Der Coburger Typus hatte sich inzwischen „gotisiert". Zahlreiche Beispiele noch immer gewaltig großer Vesperbilder, nun aber von schärferer Linienführung und dünnerer Körperlichkeit, finden wir weithin durch ganz Deutschland verstreut, so in Erfurt oder Leubus oder Straubing. Die Parlerzeit hatte in Wetzlar diesen großen Typus im Sinne einer neuen Haltung verbürgerlicht, im Sinne ihrer neuen Formenverfestigung verdichtet. Der kleine Maßstab hatte („Pietà Roettgen" des Bonner Museums!) das Grausige und Schrille für ein Erleben aus nächster Nähe zugerichtet; auch der Meister der Seitenplatten des Severi-Sarkophages hat sich mit einem eindrucksvollen kleinen Werke beteiligt.

Entscheidend ist, daß jetzt der „westliche" Diagonaltypus, namentlich in seiner monumentalen Form, sich zugleich als zeitgebunden erweist: er gehört wesentlich dem 14. Jahrhundert an. Nun erlischt auch der große Maßstab, er kann nur noch in seltenen Einzelfällen erreicht werden, nun durch Vergrößerung des Kleinen. Wo der seelische Inhalt des Vierzehnten noch nachwirkt, da erhält er einen gefühlsseligen Ausdruck, — an der Geisenheimer, dann schöner und eigenartiger in der Pietà aus Unna im Westfälischen Landesmuseum zu beobachten. Der eigentliche Typus der Kunst um 1400 ist maßstäblich bescheiden, gefühlvoll, undramatisch, also mehr zuständlich, friedlich, kultbildhaft und von nahezu geschmäcklerisch feinster

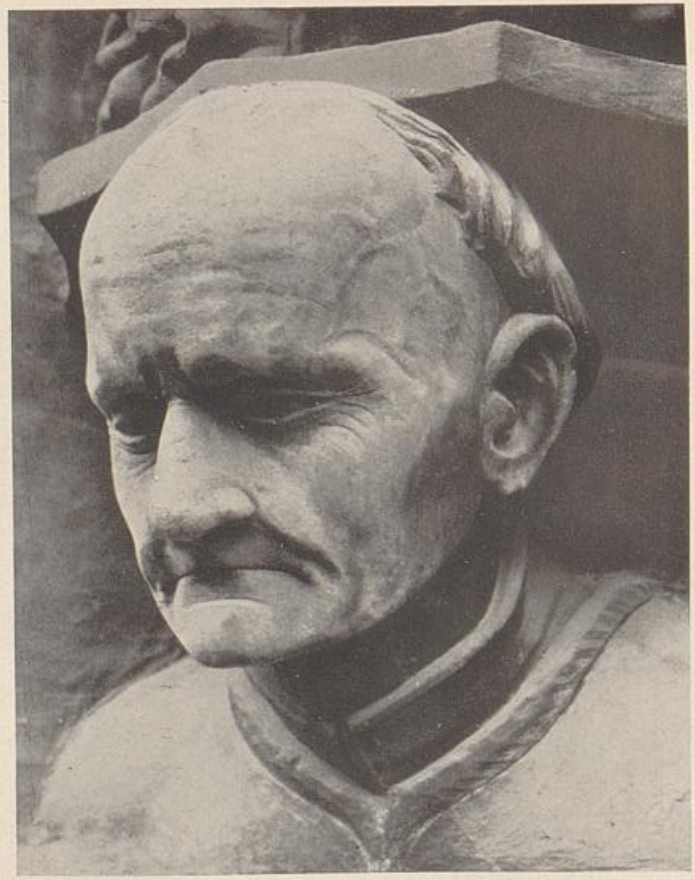
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Durchbildung. Er ist großenteils in den Werkstätten der Schönen Madonnen verwirklicht worden. Es ist die andere Wendung des Mütterlichen, es ist die Schöne Madonna im Schmerze, die gleiche, die wir sonst als Trägerin holdesten Glückes sehen. Nicht ausschließlich dem Südosten gehört der neue Typus an — eine herrlich feine und sanfte kleine Terrakottagruppe dieses neuen Typus stammt aus Steinberg in Schwaben (Frankfurt, Sammlung Fuld)! (Abb. 51) —, aber allerdings sind Südostdeutschland und das Alpengebiet die bevorzugten Träger. Durch Technik, Maßstab und Farbe sind Vesperbild und Schöne Madonna oft untrennbar verbunden. Im Breslauer Kunstgewerbemuseum wird es immer sehr lehrreich sein, die Schöne aus St. Magdalenen, eine gemalte Anna-Selbdritt und ein Vesperbild aus St. Elisabeth in diesem inneren Einklang zu beobachten. Der dichterische Ursprung liegt der Zeit um 1400 schon ferner. Sie faßt das Gegebene als neues Formproblem und wandelt das dramatische Mitleidsbild zum Mittel stillerer Andacht. Es gibt nun keinen schreiend geöffneten Mund, kein nochmaliges Sterben im schon Toten, sondern ein friedvolles Gehalten-Werden des Leichnams, der sich dabei der Waagerechten nähert. Man kann von einem waagerechten und ruhigen gegenüber dem schrägen und leidenschaftlichen Typus reden. Überall gibt es kleine bemerkenswerte Abwandlungen. Zuweilen bildet sich eine unsäglich zarte Formengruppe aus einer Hand der Mutter und den beiden des Toten (wie in der aus Baden bei Wien stammenden Gruppe des Deutschen Museums; die schwäbische aus Steinberg spricht den gleichen Gedanken in sicherer Schönheit aus); in anderen Fällen bewegt sich die freie Hand Mariens aufwärts, rührt an die Brust (so München, aus Seeon) oder greift in das Kopftuch (so Breslau, Sandkirche). Man hat aus dem Südosten einen regelrechten Versand dieser Gruppen getrieben — wie mit den Schönen —, aber die Nachfrage nach den Vesperbildern scheint größer gewesen zu sein. Die Madonnen dienten dem erlesenen Geschmack Vornehmer, die sich bewußt waren, Juwele der Form an ihnen zu besitzen; die Vesperbilder wurden offenbar häufig für Gemeindekirchen bestellt. Der Einzelwert der Schöpfungen kann unter der betriebsamen Herstellung leiden, nicht jedes Werk kann die Wärme erster Eingebung besitzen, alle aber bezeugen fast unüberbietbare Sorgsamkeit und handwerkliches Gewissen. Die Saumfalten können „bis auf Papierdünne“ (Semrau) hinterhöhlt sein. Die Oberfläche wird mit genauester Scharrierung durchgefeint, gläsern zart und manchmal mehr virtuos als künstlerisch. Der Grundklang der Erfindung aber ist schöpferisch in hohem Maße. Nach Schweden wie nach Hermannstadt (dort eine nahe Schwester der Bonner Schönen als Trauernde, ein vorzügliches und noch sehr lebens-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



57. Selbstbildnis des Konrad von Einbeck.
Moritzkirche zu Halle

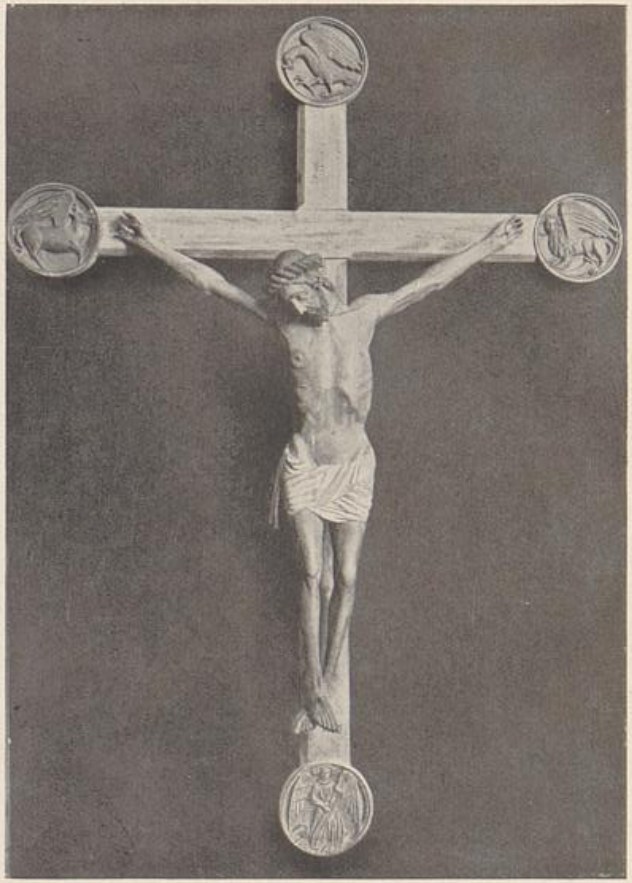


58. Bildnis des Baumeisters Hans Stethainer
an St. Martin zu Landshut

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



59. Christus als Gärtner. Lübeck, St. Annen-Museum



60. Kruzifixus von Vadstena, lübische Arbeit

warmes Werk), nach Italien in zahlreichen Fällen (wohl meist von Salzburg aus), dann wieder bis an den Rhein muß sich die Ausfuhr erstreckt haben. Nachrichten vom Rheine, so aus Straßburg, lassen darauf schließen. Die „Junker von Prag" werden dann gerne genannt, aber nicht Prag kann der Hauptort gewesen sein. Der „böhmische Einfluß" ist an dieser Stelle in seiner Unwirklichkeit entlarvt. Keines der von südostdeutscher Kunst erfüllten Länder hat so wenige und so wenig wertvolle Beispiele aufzuweisen wie Böhmen — um so mehr und um so bessere Schlesien, Tirol, Salzburg und Österreich. Es ist mehr als Zufall, es ist eine Bestätigung des Weges, den wir bei Betrachtung der Schönen gingen, daß wir genau an der gleichen Stelle wie bei jenen einmal auf eine Großform stoßen, in der ein vom Süden kommender Typus zugleich monumental und hansisch-nordisch geworden ist: in der Reinoldi-Kapelle der Danziger Marienkirche, in nächster Nähe der schlanken und großen Schönen, ist auch ein sehr großes Vesperbild zu sehen. Es ist in seinem Ernst und in seinem außerordentlichen Maßstabe das Schwesterstück zu der blonden Stehenden. Ein gewisses Übergewicht des Ostens, das uns nicht verwundern kann, ist sicher. Danzig und Elbing, das letztere sogar in einem leidenschaftlich großzügigen Fresko der Nikolaikirche, haben hier großartig Ernstes gesagt.

Der Westen ist reicher, aber weniger geschlossen. Wo wir auf den waagerechten Typus stoßen, da scheint er in unmittelbarer Antwort auf den Gedanken des Ostens entwickelt, manchmal sogar Einfuhr von dort her. Von Schwaben und dem Rhein war schon kurz die Rede. Das Geisenheimer Vesperbild und eines des Koblenzer Museums mögen für den Mittelrhein die stärksten Zeugnisse bilden. In Westfalen ist die Pietà von Unna bedeutsam, namentlich durch ihren Anschluß an die Malerei (Roger van der Weyden!). Sie gibt eine richtige kleine Landschaft, ist übrigens auch farbig ein Meisterwerk. Der eigentliche Stammescharakter ist besser in Telgte, noch besser in St. Nikolai zu Soest zu erkennen: so weit wie die Westfalen geht kaum jemand in der Grimmigkeit bei der Vorstellung von Schmerz und Furchtbarkeit. Im ganzen genommen: der Westen ist persönlicher. Er ist offenbar der Schöpfer der Form des Vierzehnten gewesen; das schlägt noch seine Nachwellen in kleinen Schöpfungen von bedeutender Eigenart. Die Vertretung Deutschlands nach außen, nach Norden wie nach Süden hin hat aber nun der Osten übernommen.

Daß die Sitzmadonna, die schließlich auch hinter dem Vesperbilde steckt, ebenfalls gerne geschaffen wurde, kann nicht verwundern. Namentlich die südbayerische Gegend, Hallein (heute in Wuppertaler Privatbesitz) und der Chiemgau (Seeon, jetzt München) haben köstliche Beispiele geliefert.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Sitzen gibt beste Gelegenheit, den Faltenüberschuß in reichen Wellen zum Gewandraume zu weiten. Die großartige Marienkrönung von Tschengels im Vintschgau (Germanisches Museum) lebt ebenfalls davon. Es bleibt dabei immer wieder erstaunlich, wie stark der Geist der Landschaften spricht. Die südtiroler Gruppe ist von mächtiger Körperlichkeit; die köstliche heilige Familie aus Mutzig im Deutschen Museum, oberrheinisch also, ist klein und zart. Die Gemeinsamkeit der zeitlichen Sprachformen verbindet auch das landschaftlich Verschiedene.

Feinkunst in der Malerei

Gelegentlich mußte bei dem letzten Umblick gesagt werden, daß *auch* einmal ein großer Maßstab gewählt werden konnte. Es pflegte sich dann um die Vergrößerung des kleinen zu handeln. In der Plastik haben wir diesen bisher als grundlegende Tatsache erkannt. Er war nicht allein da, aber er war ein bis dahin in dieser Ausdehnung nicht Gekanntes, ein wahres „Zeichen der Zeit". Es konnte gar nicht anders sein: auch in der Malerei mußte sich Verwandtes erzeugen. Daß es in ihr Miniaturen gibt, ist selbstverständlich; jetzt aber werden diese ein Hauptgebiet künstlerischer Eroberungen, wie dies noch in der älteren Parlerzeit mit gleicher Bedeutung kaum möglich gewesen wäre. Obendrein gibt es auch im Tafelbilde nun eine Bevorzugung des Kleinen und Miniaturhaften als Gesinnungsausdruck. Es ist selbstverständlich, daß bei Handschriften der Besteller einen großen Einfluß hat. Ist er ein bibliophiler Genießer wie Karls IV. Sohn und Nachfolger, der 1378 zur Herrschaft gekommene, 1400 wegen seines unmöglichen Benehmens abgesetzte, aber erst 1419 verstorbene König Wenzel, so wird man den Sonderfall würdigen. Selbstverständlich: man könnte sich mit vollem Rechte ausdenken, daß Karl einen besseren Sohn gehabt hätte als diesen verantwortungsschwachen Leichtfuß, den schon seine Büste am Triforium mit harmloser Ironie gezeichnet hatte. Dann wären vielleicht gar keine Handschriften für den König geschrieben — oder wenigstens wäre ihr Ton anders geworden. Aber, daß dem monumentalen und ernst-großen Wollen der älteren Parlerzeit ein mehr auf das Kleine und Schönheitliche gerichtetes folgte, das war eine überpersönliche Tatsache der Geschichte. Die verfeinerte Sinnlichkeit, durch die die Kunst um 1400 sich so deutlich gegen ihre unmittelbare Vorgängerin absetzt, bekommt in den Wenzel-Handschriften einen Klang von Gewagtheit, den wir sonst nicht spüren;

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

das freilich ist der König in Person, dem es besondere Freude gemacht haben muß, sich immer wieder mit Bademädchen dargestellt zu sehen, in lustigen und geheimnisvollen Sinnbild-Verhüllungen. Aber die Freude am Zierlichen — *die* ist allgemeiner Zug der neuen Zeit, ebenso die Offenheit für gewisse malerisch-landschaftliche Wirkungen und die für das Ornament. Ornamentales Feingefühl könnte der Aufmerksame schon aus der Form der schönen Madonnen erschließen, ornamental ist die Faltensprache jener Zeit in hohem Maße. Auch dies gehört zu den günstigen Vorbedingungen für die Miniatur. Das Kleine, das Malerische, das Spielende, das Ornamentale treffen sich. Die älteren Wenzel-Handschriften (voran die Wenzel-Bibel in Wien) setzen schon in den 80er Jahren ein, in der Zeit des großen Wittingauers. Aber sie tragen gleich jenem Kunst um 1400 schon in sich. Die Randverzierungen in reichsten Formen, deren Ranken wie aus „üppigsten Schmarotzerpflanzen" (Stange) entwickelt sind, wuchern nun noch weiter als in den Arbeiten für Johann von Neumarkt, aus denen heraus sicher auch die für Wenzel schaffenden Hofilluminatoren sich entwickelt, an denen einige von ihnen sich offenbar noch selbst betätigt haben. Eine oft abgebildete Initiale aus der Wiener Wenzel-Bibel zeigt den König auf grüngoldenen Polstern vor violettgrau-goldenem Vorhang, den „wilde Männer" halten, in blauem Gewande mit weißer Fütterung und weißem Hermelin, den Buchstaben als blaue und grüne Rahmenform vor sattem Goldgrunde, daneben links im Freien des Blattraumes das Bademädchen, dieses Mal ganz bekleidet, im bläßlich-violetten Kleidchen mit blauer Schärpe: das ist schon, über das Einmalige hinweggesehen, der Typus der zarten Mädchen um 1400, wie Lübeck oder Mainz sie in der Plastik zeigen — eine „törichte Jungfrau", mit der heimlichen Sympathie gegeben, die die Zeit den Weltfreudigen spendet, wenn sie nur hübsch sind. Der Geist der Rankenornamentik ist „romantisch", insofern er auf der Logik des Traumes beruht, in der sich die Grenzen der Daseinsformen unaufhörlich wie spöttisch verwischen. Soviel geringer auch die menschliche Haltung ist — etwas ist darin doch schon von den Gesetzen, denen Dürers großer Genius sich bei den Randzeichnungen für Kaiser Maximilians Gebetbuch überlassen sollte. Rahmenfiguren werden plötzlich lebendig, der Buchstabe kann sich zum Folterblock wandeln, leblose Dinge beginnen wie im Märchen zu handeln, aus Pflanzen sprießen Vögel, aus diesen wieder eine Laube von Ranken, hinter denen ein schattiger Innenraum die Bademädchen (nicht immer so bekleidet wie auf der großen Prachtinitiale) umfängt, und das alles spinnt sich unaufhörlich weiter als geistreicher Spuk nach der Logik des Traumes: der im wachen Leben unmöglichen, im Traume überzeugenden Verknüpfung selbst

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wieder überzeugender Erscheinungen, die, eben noch voll entwickelt, jäh das Gesicht eines anderen Wesens und Geschehens annehmen können. Angedeutete Liebesromane entfalten sich im Ornament und tauchen in dessen spielerische Unwirklichkeit zurück. Die westliche Buchkunst, die im Dienste der französischen Fürsten sich damals glänzend neu entwickelt hatte, steht im Hintergrunde. Die Diesseitsfreude, die wir bisher schon feststellen konnten — die Kunst um 1400 ist in ihrer zierlichen Verklärung des Sinnlich-Lebendigen, des Sprießenden, Werdenden und Jung-Lockenden, in ihrer Scheu vor der Runzel, ihrer Flucht vor der Erfahrung immer doch ein ausgesprochenes Ja zum Diesseits — macht aus der Bibel etwas wesentlich Unbiblisches. Denkt man von dem Rosenkranz der Schöpfungsbilder in der Wenzel-Bibel, die in der Üppigkeit der Randverzierungen mit Vögeln, Ranken, selbst Bademädchen ertrinken, an den großartigen Ernst Meister Bertrams zurück — die Kluft, die wir da empfinden, trennt einmal die ernsthafte religiöse Glaubenswelt des Bürgertumes von der scherzfreudigen Lasterhaftigkeit des Hofes, aber sie trennt doch auch zwei Zeitalter, und dies trotz größter zeitlicher Nähe. Bertram ist noch Parlerzeit im älteren Sinne, die Wenzelbibel schon Kunst um 1400. Die Wenzel-Kunst ist dies aber auch in dem betont Malerischen. Der Mann, der das Buch Exodus gemalt hat, kann durch seine Beherrschung des Atmosphärischen an den Wittingauer erinnern. Es ist nicht nur der Vortrag, es ist nicht nur die pflegliche Behandlung des Innenraumes, es ist auch die Landschaftsmalerei, die hier im kleinen Maßstabe starke Anregung gibt. Namentlich die Bibel von 1410 im Antwerpener Museum Plantin-Moretus und die mit ihr gleichzeitigen, also späteren Wenzel-Handschriften entwickeln gelegentlich Landschaftliches. Das Heuschreckenbild der Antwerpener Bibel nimmt erstaunlich viel Späteres voraus, und in einer Göttinger Bellifortis-Handschrift von 1402 findet sich u. a. die skizzenhafte Darstellung einer Burg, die wie ein Versprechen auf Dürers frühe Aquarelle anmutet (Abb. 52). Die Veränderungen innerhalb der Prager Atmosphäre, die schließlich zum Auszuge der deutschen Professoren und Studenten nach Leipzig geführt haben (1409), scheinen sich auch schon in den Wenzel-Handschriften zu spiegeln. In der Wiener gibt es auf den Spruchbändern meist tschechische Inschriften. Die Prager deutsche Kunst ist an dieser Stelle schon bedroht. Sie bleibt rein, wo sie in den Händen der Parler ist. Die Wenzel-Zeit bringt übrigens in Laurin von Klattau einen Meister hervor, der nun völlig, auch im Farbigen, Kunst um 1400 schafft. Das „Hasenburgische Meßbuch" in Wien wurde 1409 von diesem Künstler vollendet. Das Vollbild der Kreuzigung, in reichem, aber ernsthaft religiös gehaltenem Rahmen mit den vier Evangelisten, gibt überschlanke

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gestalten von äußerster Feinheit in einer dichtgedrängten Anordnung. Diese setzt Werke wie die Kreuzigung der Sammlung Kaufmann voraus, verstärkt deren Vortrag aber ins Räumliche hinein. Die Silberranken des Grundes erinnern an den Exodus-Meister der Wiener Bibel, die ganze Aufwendigkeit verweist auf den Wenzelschen Kreis. Wunderschön ist dabei die Ununterbrechlichkeit der Farbe und ihre glasfensterhafte Leuchtkraft. Im grünen Gewande des sehr blonden Johannes, im roten, grüngefütterten der Magdalena kann man das spürsichere Wissen um das Spektrum, den ganzen Farbengeist des weichen Stiles stark erleben. Die Zittauer Bibliothek verwahrt ein nahe verwandtes Werk. Die Anfangsbuchstaben können ganze Innenraumbilder oder Landschaften in sich tragen.

In Österreich und Bayern können wir, nun frei von dem frivolen Dufte der Wenzelschen Hofstimmung, die zeugende Kraft der Miniatur vorzüglich verfolgen. Hier führt als Darsteller der Geistliche. Die Regel des heiligen Benedikt aus dem ehrwürdigen, schon zu Karls des Großen Zeiten gegründeten niederbayrischen Kloster Metten vom Jahre 1414 (München) bringt unter Verzicht auf spielerische Ornamentwucherung gelegentlich ganz rein schon das, was einst dem Abendländer das Wichtigste werden sollte: das richtige gerahmte *Bild* (Abb. 53). Der Rahmen ist mitgemalt und ganz einfach; er herrscht nicht, er dient. Geradeaus taucht unser Blick hinein, über die Menschenszene hinweg, die selbstverständlich die Befugung für die Landschaft erst zu erbringen hat, und die obere Hälfte kann uns dann eine echte Alpenlandschaft zeigen, eine hochgelegene Kirche im Mittelgrunde, dahinter aber, scharf vom dunklen Turme abgesetzt, in echter malerischer Tiefe, die Kette der Alpenriesen, die nach der Ferne zu verblassen. Was später einmal ein allein ausreichender Inhalt werden sollte, ist hier noch Teil. Die zukünftige Ganzheit erscheint als Einzelteil. Sie wird von oben her eines Tages die ganze Bildfläche aufzehren. Wieder ist es der kleine Maßstab, der die Kühnheit befeuert. Nicht nur der Teil wird einst ein Ganzes, auch das Kleine wird einst groß sein. Es bedurfte aber der Kleinheit, um überhaupt geboren zu werden. Die Zeit, die so viel Sinn für das Mütterliche und das Kindliche hatte, konnte selbst nicht wissen, wie bedeutsam sie die künftigen Großformen des künstlerischen Sehens gleichsam als Kinder in ihrem Schoße trug. Auch in mehr zeichnerischen Skizzen von keckem Schwunge konnte die Landschaft umworben werden, so in dem Rheinfelder „Urbar-Buche". Eine sehr entwickelte Salzburger Bibel um 1430 bringt es zu überzeugenden Innenraumdarstellungen. Hier krönt sich eine ganze Entwicklung. Burgundisches wird schon bekannt gewesen sein. Das Ganze ist glänzender als die Mettener Regel, jedoch nicht einheitlich. Manche Blätter, namentlich Ini-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tialen, scheinen noch unmittelbar von den Handschriften für Johann von Neumarkt abzustammen. Als Schreiber nennt sich 1428 ein Johann Freibeck von Königsbrück — 1430 ist das Titelblatt bezeichnet. Ein Abglanz lebt in Simon von Altenaich, einem österreichischen Klostermaler, der höchst merkwürdige Landschaftsbilder mit malerisch ineinander verbauten Raumvisionen hervorgebracht hat, eine Art früher Piranesi in Kleinform. Natürlich fehlt auch höfische Buchkunst nicht, wie die schöne bayerische Weltchronik in Maihingen beweisen könnte. Aber es ist weder möglich noch nötig, den Reichtum des damaligen Deutschland an Miniaturen durchzuverfolgen. Es würde uns in Franken die Prachtbibel der Nürnberger Stadtbibliothek oder im Alemannischen die Bibel aus St. Blasien in Karlsruhe begegnen, und alles würde uns nur immer dies eine von neuem beweisen können, daß der kleine Maßstab als Ausdruck der Zeit ihre Neigung zum Werdenden, ihren schöpferischen Charakter als zärtliche Umschützung noch größerer Zukunft ausweist.

Aus der Tafelmalerei aber soll eines wenigstens noch unter der Überschrift der Feinkunst vermerkt werden: es ist das Frankfurter Paradiesgärtlein (Abb. 54). Das ist ein winzig kleines oberrheinisches Bild, farbig von unerhörtem Reiz, und darin wie in der Darstellung ein wahres Musterbeispiel für Kunst um 1400. In der Farbe: der Himmel ist tiefblau (kein Goldgrund!), die Madonna von gleichfalls tiefem Enzianblau, das, in sich selbst ununterbrechlich, nur durch kleine Unterschiede der Helligkeit sich verändert; dazu Buch und Mantel stark rot. Jede Gestalt ist farbig völlig geschlossen: links unten ein Dunkelblau, nahe daran leuchtendes Zinnober mit Elfenbeinweiß. Violett, Oliv, Bräunlich-Rot treffen sich in der Gruppe rechts. Ein Baum zur Linken strahlt mit saftig roten Kirschen aus tiefem Grün. Kleine bunte Vögel tauchen auf, und in allen Farben des Spektrums prangt der Boden der Bildbühne, ein Garten *aller* Blumen, die von März bis August blühen (das ist von Sachkundigen festgestellt). Eine Feier der *ganzen* hellen Jahreszeit von jubelnder Schönheit! Aber da sind wir auch schon in der Darstellung: das Leben ein Blumenteppich, der Mensch ein Kind, der Mann, selbst der Held, beinahe ein Mädchen — das ist der Traum, der sich da hingemalt hat. Mit gummiweichen Fingerlein blättert die heilige Jungfrau in ihrem Buche, das Kind zu ihren Füßen klimpert auf der Zither, die eine gekrönte Heilige (Katharina?) ihm hinhält, eine Jungfrau pflückt Kirschen in einen Korb, eine andere taucht den Schöpflöffel in den Brunnentrog. Sonst sitzt man in gehegtem Garten still, und alle sind sie Kinder von jüngster Unschuld. Das Sonderbarste wohl die Männlein vorne rechts, einer gar als Engel geflügelt: Engel und Helden. Wirklich, der Engel muß

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

St. Michael, der eine Mann St. Georg sein. Klein wie ein totes Kaninchen liegt der besiegte Drache zu Füßen des Mannes, so wie vor Michael ein äffisches Teuflein hockt. Hier gibt es keine Gefahren, hier ist alles milde wie im Kinderspiel. Die bloße Wortbeschreibung könnte bis zur Entrüstung aufreizen: was ist das für eine schwächliche Lüge? Kennen wir denn nicht das Leben? Dürften wir so *leben?* Sicher: nein, dies haben andere vielleicht schon damals empfunden, und bald haben sie eine andere Wahrheit oder einen anderen Traum vertreten. Sicher auch: für den heutigen Deutschen ist von allen Träumen dieser am wenigsten verlockend. Ein Traum ist es immerhin, öde Naturabschrift ist es nicht, *künstlerisches* Leben ist es doch, *Musik* ist es von zauberzarter Reinheit. Es wäre sogar nichts falscher, als Maler dieser Art persönlich für unmännlich zu halten. Erfahrung lehrt, daß wuchtige und tapfere Männer von überwältigend starker Erscheinung eine Neigung zu weiblich zarten Formen haben können, sobald sie Kunst schaffen; ebenso, daß es oft persönlich ängstliche und körperlich zu klein geratene Menschen sind, die das Große und Wuchtige, das Gefährliche und Furchtbare in der Welt der Formen bevorzugen. Beides *muß* durchaus nicht sein; nur ist es immer sehr gefährlich, den wirklichen Charakter eines Künstlers mit den doch unwirklichen seiner Gestalten ohne weiteres gleichzusetzen. Über den Charakter dessen jedoch, was wir „Zeit" nennen, erfahren wir etwas. *Nur damals* ist so etwas denkbar! Unter den zahllosen Möglichkeiten der menschlichen Seele, aus deren Rettung, Steigerung, Formung jeder Künstler sein Werk gewinnt, ist es hier nur *eine* sehr begrenzte, die wie ein kostbares Tröpflein vom Ewigen in ein zierliches Gefäß gegossen ist. Klassisch ist dies gewiß nicht. Bei den Trägern des Klassischen kommt uns gar nicht erst die Frage, ob ihre Werke aus der Sehnsucht des Starken nach dem Zarten oder der des Schwachen nach dem Gewaltigen entstanden seien — sie geben weder dem einen noch dem anderen eine übertriebene Betonung. Aber sind nicht klassische Zeiten, diese kurzen Hoch-Tage der Kunst, sehr selten, ein verschwindender Bruchteil nur, und dies allerdings darum, weil es so schwer ist, in der Kunst gänzlich „gesund" zu sein? Wir haben, wenn wir vom Klassischen sprachen, als sein Merkmal das Gleichgewicht empfunden. Ein großer Arzt, Ferdinand Sauerbruch, erklärte auf die Frage, was Gesundheit sei: das Gleichgewicht. Goethe hat das Klassische das Gesunde genannt. Das schließt sich *zunächst* alles zusammen: das Klassische beruht auf dem Gleichgewichte; Gleichgewicht ist das Gesunde; das Klassische ist gesund. Es ist aber allein *selten,* und es entsteht ein böser Trugschluß, wenn man das Gesunde in der Kunst mit dem Klassischen gleichsetzt. Es gibt viel mehr gesunde Kunst, als klassische. Es wäre ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

grobes Mißverständnis, wenn man aus klassischer Kunst schon auf völlige Gesundheit klassischer Künstler schlösse. Das Leben wäre in roher Weise vergewaltigt. Große Künstler, echte überhaupt, werden immer Zustände zeigen können, die dem Arzte bedenklich erscheinen. Sie sind darum nicht als Wesen krank, und am wenigsten ist es ihre Kunst. Andere werden dem Arzte, auch dem der Seele, durchaus kräftig und gesund erscheinen können — und doch ist ihre Kunst ungesund. Sicher ist Geschichte Leben, aber dieses ist von anderer Art als das des Einzelmenschen. Wir übertragen allzu gerne auf diese zweite Natur, die der Mensch nur unter Schmerzen und heldenhaftem Ringen zur Welt bringt, übertragen auf etwas vom erzeugenden Menschen *Abgelöstes* unsere Begriffe von uns selbst — aber da sind sie längst etwas anderes geworden. Denken wir an das Paradiesgärtlein. Seine Gestalten sind *Töne*, sie sind *nicht* Lebendige, sie haben nicht den Auftrag, sich im Leben zu bewähren. Sie sind Züge, „Falten" gleichsam der *Gestalt* dieses Bildes, die als etwas Freies gefunden ist. Zu fragen ist nur, ob dieses neue Lebewesen „Kunst-Werk" *in sich selber* geschlossen und einheitlich durchgestaltet sei, ob es in einer echtgeprägten Form auch etwas banne, das mehr und anders sei als das bloß Wirkliche. Dies müssen wir bejahen. In diesem Bilde klingt alles vollendet zusammen, die strahlenden Farben, die Blumen, die Vögel, die Menschengestalten. Wer so etwas erreichte, der hat ein echtes Kunstwerk geleistet. Er hat auch etwas gebannt: nicht eine Aufforderung an uns, so zu sein, wie man ja doch nicht sein kann, — auch der damalige Mensch, auch der Künstler selbst hätte sie lachend abgelehnt — aber doch in einer möglichen Form jenen Wunschtraum einer reinen Harmonie *an sich*, der aus der Menschenwelt niemals verschwinden wird. Eine reine Güte ist zum Klingen gebracht, die an die gärtnerische Güte Adalbert Stifters erinnern kann, bei dem es ja (man denke an den Nachsommer) auch fast nur gute Männer, schöne Frauen und artige Kinder gibt — und Blumen, sehr viele Blumen — und doch ein vollendetes Wissen um das Tragische. Stifter hat es sogar ausdrücklich abgelehnt, das Große und Gewaltige groß zu nennen. Eine kleine Blume erschien ihm größer als ein Gewitter mit betäubendem Krachen und blendenden Blitzen. Auch da war noch eine Zeitstimmung. Hans Sedlmayr (Wien) hat sie als „Biedermeier" gekennzeichnet. So wenig wir dem Biedermeier nachzustreben wünschen, so wenig auch werden wir nach der Welt des Paradiesgärtleins als nach *unserem* Traume greifen wollen. Aber um Eines kann man seine Formenwelt immer noch beneiden: um ihre Unschuld. Auch Mozart beneiden wir darum. Noch Eines muß gesagt werden: diese Welt ist Bürgerstimmung, wie die Welt Stifters, nur nicht mehr von der derberen Form der ersten Parlerzeit, son-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



61. Madonna des Sebaldus-Chores in Nürnberg



62. Schlüsselfelderscher Christophorus von St. Sebald zu Nürnberg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



63. Österreichischer Meister, Christus in der Trauer. Berlin, Deutsches Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dern in Kenntnis höfischer Sitten geformt, so wie sie einst, unter freilich sehr anderen Geschichtsbedingungen, auch in Weimar leben sollte (und Weimar ist die ewige Voraussetzung für Stifter). In solchen Gärtlein trafen sich die Gespielen zum Reigen mit Kränzen auf dem Haar. Solche Gärtlein kannte der Hof und das Ritterschloß und das Haus des gehobenen Bürgers. Die Frauen müssen da freilich bedeutend geherrscht haben, fast wie im 18. Jahrhundert. Vergessen wir aber auch ein anderes nicht: das Paradiesgärtlein hat seine sinnbildliche Bedeutung. Der geheimste Gegenstand seiner Form ist religiös, er ist überhaupt nichts anderes als die Feier eben der Unschuld, eben der wunderhaften Reinheit, deren seine Darstellung sich als Ausdrucksmittel bedient: es ist der „verschlossene Garten" gemeint, ein *Sinnbild*, und das Reis, das aus einem Baumstumpfe sprießt, ist der Erlöser selbst. Nur liegt es im Wesen der neuen verfeinerten Sinnlichkeit, daß auch die tiefere Bedeutung versinnlicht wird. Bedeutsam und sinnenhaft zugleich — die Bedeutung wird gefühlt, ihr sinnliches Kleid aber lebenswarm *gesehen*. Die Grundstimmung ist zugleich weltlich: es ist die gleiche, die auch den törichten Jungfrauen nicht böse sein kann. Diese sehen um 1400 (Lübeck!) so aus, als hätten sie auch nicht mehr getan, als lautespielend in Paradiesgärtlein gesessen.

Das Bild ist keine Miniatur, aber der Maler kam deutlich aus der Welt der Handschriften. Wir treffen ihn noch einmal; die Sammlung Oskar Reinhart in Winterthur, diese wohl edelste und zugleich persönlichste Sammlung ganz Mitteleuropas, besitzt von seiner Hand eine wunderschöne, winzig kleine Verkündigung. Sie mag um 1430 entstanden sein, und auch das Paradiesgärtlein ist davon nicht weit entfernt. In beiden ist der Goldgrund verdrängt, nichts als Raum ist um die Gestalten. In zwei Formen kann dieser zur Person erhoben werden, als Landschaft und als Innenraum, und beide finden wir bei unserem Meister. Das Zimmer zeigt schon deutliche Fluchtlinien, aber sie „stimmen" noch nicht, sie sind noch nicht *errechnet!* Der Schnittpunkt der zur Bildfläche senkrecht laufenden Linien, dessen Entdeckung als Augenpunkt so viele Freuden bereitet hat, liegt für einige zu tief; das Kästchen unten rechts ist perspektivisch „falsch". Was tut es? Das ist *doch* ein Innenraum, und die reizenden kleinen Gestalten leben wahrhaft in ihm. Was sich allein an farbigem Stilleben zwischen der linken Wand und dem Engel in seinem leuchtenden roten Kleide birgt, das ist fast noch sprechender als Blumentopf und Krug und Kästchen im Vordergrunde. Ununterbrechlich sind dabei die tragenden Farben. Eigentlich ist das Täfelchen eine reine Miniatur, es fände in einem Buche guten Platz; aber es ist doch schon ein Bild, und der kleine Maßstab hat es ermutigt. Die Malerei hat uns

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zur gleichen Stelle geführt, von der wir bei der Tonplastik ausgegangen waren. Im Kleinen siegt schon im voraus das künftige Große, das ist die Versicherung der Miniatur in Plastik wie in Malerei, das ist der Segen des kleinen Maßstabes für eine mütterliche Zeit, die dals Werdende liebt.

Plastik des weichen Stiles

Selbstverständlich: es gibt im frühen 15. Jahrhundert nicht nur kleinen Maßstab, so wenig wie es darin ausschließlich Holdheit gibt. Dies soll jedoch nicht heißen, daß immer das Kleine hold, das Größere gewaltig gemeint sei. Die Gegenbeweise haben wir erlebt. Die großartig ernsten Nürnberger Tonapostel sind klein, aber nicht „niedlich" wie die der Ulmer Archivolten, und der doch recht weich gemeinte Ulmer Martinus ist lebensgroß. Aber eine Neigung des Nicht-Holden zum größeren Maßstabe ist gewiß nicht ausgeschlossen. Ein Gebiet für sich bleiben von vornherein die Glasfenster. Sie sind maßstäblich an die Baukunst gebunden, und stilistisch spiegeln sie unter ihren erschwerenden Bedingungen, in ihrem stark architekturbedingten Leben nur sehr allgemein den Gang der Entwicklung. Ein anderes Gebiet, das durch starke Eigenbedingungen gesonderte Behandlung erfordert, ist das Grabmal. Es hat seine Entwicklung in Bayern und Schwaben, in Franken und am Mittelrhein so deutlich vollzogen, daß es uns genügen darf, die Aussage dieser Gegenden zu befragen. Das Epitaph tritt wieder zurück — Thüringen bleibt seine wesentliche Zuflucht, Erfurt, hier und da Weimar, gelegentlich allerdings auch Nürnberg und Augsburg —, das Figurengrabmal beherrscht fast allein das Feld. Das kann nach allem, was wir sahen, kaum verwundern. In seinem ersten Auftreten wenigstens war das Epitaph ein deutliches Bekenntnis der buchstäblichen *Unterwerfung* des Menschen. Die Kunst um 1400 bejaht die Welt *und* den Menschen. Ein Übergewicht des Figurengrabmales ist also nicht notwendig, aber gut möglich. Wir unterscheiden zwischen „heraldischen" und „ikonischen" Grabsteinen. Die heraldischen, die Wappensteine, haben ihre uralte Geschichte. Sie sind zunächst rein ornamental. Die Kunst um 1400 aber, in ihrer angeborenen Lust zum Verlebendigen wie zum Spielen, gibt dem heraldischen Grabstein einen neuen Sinn; sie läßt ihn dem ikonischen in reizvollen Verschlingungen begegnen. Wieder ein sehr kennzeichnender Zug! Er läßt sich am besten in Bayern, an Inn und Salzach, erkennen. Gleich am Anfange steht ein Beispiel für die Möglichkeit des Nebeneinanders beider Arten in *einem* Werke:

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Grabstein Johann Kümersprucker (gest. 1393) und Anna von Kastelback (gest. 1396) in der Rattenberger Klosterkirche. Der obere Teil gehört prachtvollen Wappenbildungen, der untere auf freiem Grunde den zierlichen Gestalten der Verewigten. Dabei ist hier, wie in dem rein heraldischen Grabstein des Martin Räutter (gest. 1416) auf dem Salzburger Petersfriedhof, die äußere Rahmengrenze scharf eingehalten. Innerhalb ihrer darf ein reiches Ringeln und Züngeln ornamentaler Formen anheben. Es wäre aber gegen die Möglichkeiten einer Zeit gewesen, die in den Ranken der Handschriftenmalerei ihre Liebe zur Traumlogik so klar bewiesen hatte, wenn die Begegnung von Bild und Ornament nicht auch im Grabstein zu Ähnlichem geführt hätte. Ein Trieb, die Grenzränder zu überspinnen, so wie es auf der Buchseite geschehen, schuf freiphantastische Wucherungen namentlich aus der Helmzier heraus. Der an sich heraldische Stein des Thomas Trenbeck in Haslach bei Traunstein (gegen 1410) erobert sich einen dämonischen Lebensausdruck aus dem Wappentiere, dem Drachen. Dessen Klaue, „zugleich Ranke und Pranke", übergreift schon die Rahmenschräge, und ein geradezu gespenstischer Ausdruck belebt den Kopf. Auch im Seeoner Grabstein des Erasmus Laiminger (gest. 1406) verläßt das Wappentier seinen unwirklichen Bereich und beginnt gleichsam zu handeln: Grenzverwischung, Romantik, Traumlogik! Am dichtesten verspinnt und entwirrt sie sich gleichzeitig am Törringer-Stein von Baumberg. Es bleibt kein freier Reliefgrund mehr, es wird alles vom Lebendigen überwuchert. Wieder fühlen wir uns im Bereiche der alten Linienmusik, die nun mit bewältigter Erscheinungswelt ihr Spiel beginnt. In den Gedenksteinen, die sich Herzog Ludwig der Gebartete selbst errichtete, in Wasserburg (1415), in Aichach (1418), in Friedberg, in Schrobenhausen (1419) vollendet sich die Entwicklung. Ein märchenhafter Reichtum von Ranken, Wappentieren, geflügelten Sonnen, Menschengestalten überwuchert die Bildfläche: eine „Gestrüppwelt des traumartigen Ornamentbildes". Aus ihr sollte als Feinstes und Herrlichstes das berühmte Grabmodell des Hans Multscher hervorgehen.

Daneben steht dann das „ikonische", das abbildende Grabmal. Das für Pfalzgraf Rupert (gest. 1393) in Amberg wurde schon erwähnt. Die Grenzverwischung, die an seinen Seitenplatten den ganzen Grund bis zu dessen Verneinung hinweggewühlt hat, greift auch auf die Hauptplatte über, besonders das eine Spruchband. Der Typus der Hauptplatte aber empfängt im Grabmal Herzog Albrechts des Jüngeren (gest. 1395, Straubinger Karmelitenkirche) eine großartige Vollendung. Die Gestalt steht und liegt zugleich, das ist noch altes Erbe. Der Reichtum des Gewandes wirkt als Untergrund, Engel tauchen an allen Ecken herauf und mildern den feierlichen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ernst der Hauptfigur — jene Engel, die dieser Zeit ein Lieblingsthema sein mußten. Sie trugen ihren *Traum* sichtbar in sich, sie sind an dem herrlichen Veronika-Bilde der Kölner Schule ebenso wie bei Lochner und überall die Verkünder einer himmlisch-kindlichen Überwelt. — In Seeon aber schuf Hans Haider gegen 1400 das Grabmal des Stifters Aribo, mit rankenüberwucherter Tumba, die Gestalt von fast starrem, feierlichem Ernst. Seeon, Raitenhaslach, Berchtesgaden, Salzburg bleiben weiterhin ein reiches Gebiet. Das weibliche Grabmal liegt der Zeit besonders gut. Eine Stifterin in Baumberg mag durch die Lieblichkeit des kleinen Kopfes und den mildfeinen Fluß der Gewandung geradezu an mittelrheinische Tonplastik erinnern. Gegen 1430 wird alles noch reicher. In Schwaben zeigt uns dies das schöne Doppelgrabmal des Herzogs Ulrich von Teck mit seiner Gemahlin Ursula zu Mindelheim. Der Rotmarmor in seinem starken Farbentone und seinem formverwischenden Eigenleben kommt der Plastik des weichen Stiles, namentlich in der sehr ausdrucksschönen Gestalt der Frau, sichtlich entgegen.

In Franken und am Mittelrhein finden sich hervorragende Zeugnisse der Grabkunst, kräftige Rittergestalten wie die Rienecker aus Lohr, feinste weibliche Figuren wie die der Tonplastik nahe verwandte Anna von Dalberg in Oppenheim (leider mit abgemeißeltem Haar). Die geistlichen Städte an Main und Rhein glänzen am deutlichsten durch das Bischofsgrabmal. In der Kette Bamberg-Würzburg-Mainz verschiebt sich das Gewicht; von nun an tritt Mainz an die Spitze. Würzburg teilt noch mit ihm den entscheidenden Meister genau um 1400; die weitere Entfaltung zum eigentlichen weichen Stile hat es nur unsicher mitgemacht, nur gerade das erste Wort des neuen Jahrhunderts hat ihm noch gehört. Der Gerhard von Schwarzburg (gest. 1400) spricht es aus (Abb. 55). Sein Künstler hat auch das Weinsberg-Grabmal des Mainzer Domes geschaffen. Es muß genügen, den bedeutenden Typus, den er schuf, mit nur zwei anderen der Zeit zusammenzustellen, dem Johann von Nassau (gest. 1419) und dem Konrad Rheingraf von Daun (nach 1434) des Mainzer Domes. Eine deutliche Entwicklung liest sich aus dieser Folge ab: es ist die des weichen Stiles. Beim Schwarzburg scheint es, als halte die Entwicklung den Atem an, als sei „1400' wirklich einmal eine Jahrhundertwende zwischen graphisch und plastisch gebogener Gestalt des Vierzehnten und malerisch weit umrauschter des frühen 15. Jahrhunderts. Der Schwarzburg ist der alten, ursprünglich gotischen Biegung, die noch Albert von Hohenlohe (in freilich neuem Sinne) zeigte, am meisten fremd. Man entdeckt sie schließlich doch, aber der Meister hat sie, so gut er irgend konnte, zugedeckt. Bei Albert war noch der von links nach rechts zu lesende Umriß stark bestimmend gewesen. Jetzt wird

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gerade der Umriß, der Rest graphischen Sehens also, bedeutsam stillgelegt, jetzt ist alles Wesentliche ein Hintereinander der Formen in der Körpertiefe geworden. Die leise Biegung wird durch Pendelfalten an der Hüfte fortgewogen. Das Übereinander der Gewänder über dem Leibe äußert sich als sehr freie Faltenbewegung der Casula, die von innen her „wie ein vom Winde getroffenes Segel" aufweht. Der starken Betonung des Bauches, die bei dem Vorgänger wegen des noch immer geschwungenen Umrisses nötig war, bedarf es nicht mehr. Zugleich ist das Gesicht stark aus seiner Tiefe modelliert, mit dem Ausdruck ausgesprochenen Willens. — Im Johann von Nassau — er gehört dem reichen Mainzer Schema an, das in den Seitenrahmungen Figürchen übereinander anordnet — darf die Schwingung wieder stärker werden, denn jetzt hat sich der weiche Stil voller entfaltet; er umschreibt die Innengestalt mit einer von ihr fast unabhängigen „Figur", dem uns bekannten Faltenraume. Dem Kopfe fehlt der Ausdruck starker Willenskraft; er scheint wie von der Tonplastik abgeleitet, weich und fein: hingegeben. — *Hingebung* ist denn auch das nun mit feierlicher Größe vorgetragene Thema des Konrad Rheingraf von Daun (Abb. 56). Der weiche Stil ist auf seinem Gipfel, er ist ringsum schon von Gegnern bedroht, er sagt ein letztes Wort in dieser wahrhaft schwebenden Gestalt, die, ohne Malerei zu sein, in einem malerischen Raume, in echter Atmosphäre lebt: sie erzeugt sie selbst durch das reiche Leben der Faltengänge. Zugleich ist sie tief beseelt, ein Rausch nicht äußerlicher Faltengrammatik, sondern echten Gefühles. Selbst die Löwen zu Füßen des Erzbischofs spiegeln dieses leidseelige Gefühlsleben. Die Engel, die zu Häupten aus einer unendlich gemeinten Himmelstiefe schräg herauftauchen, gehören dem gleichen Himmel an, in den jene Kunst immer wieder hinüberblickte. Das Grabmal ist *als Bild begriffen* — das ist das vorläufige Ende der ganzen Entwicklung.

Wir treffen, wenn wir nach der übrigen beweglichen Plastik fragen, etwas sehr Entsprechendes auf Nürnberger Boden in der Madonna des Sebalduschores, einer Altarschreinfigur. Sie krönt, gleich dem Daun-Grabmal, eine örtliche Entfaltung, sie kann aber, und soll, gleich jenem und mit ihm gemeinsam, für ganz Deutschland zeugen. Wir haben daher nur kurz nach den älteren Zeugnissen auszublicken. In Nürnberg selbst führt, im Gegensatz zu Mainz, die Tafelmalerei. Unter den plastischen Vor- und Nachbarformen der Sebaldusmadonna wird der Deocarus-Altar in St. Lorenz zu nennen sein, am Anfange aber noch immer die Reihe der Tonapostel. Zwischen ihnen und jener Madonna liegt eine allgemeine Entwicklung, die Anfang und Ende einander ähnlicher erscheinen läßt, als Beiden das Dazwischenliegende. Eine allgemeine Entwicklung: sie läßt uns am Nieder-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

rhein vor allem die Madonna verfolgen von der zarten Fassung, die sie in St. Gereon erhalten hat, bis zu der prachtvoll rauschenden von Maria Lyskirchen — auch dies ein Weg vom Knappen zum fast orchestralen Rauschen des sich gleichsam selbst besingenden, seines selber überfroh gewordenen Stiles. Gleichlaufend würde auch eine Beobachtung der meist innerlich altertümlicheren niederdeutschen Schnitzaltäre, etwa über die Goldene Tafel von Lüneburg hin, uns diesen Vorgang enthüllen. Die Goldene Tafel ist durch v. Einem als sicher lüneburgisch um 1418 festgelegt und eng (vielleicht ein wenig zu eng) mit Lübeck, außerdem mit Burgund verbunden worden. Sie hat auch in der Tafelmalerei ihr gewichtiges Wort gesagt. Den immer noch überwiegend in Gestaltenreihen denkenden, in seiner architektonischen Wirkung oft sehr prächtigen Altären des Nordens gegenüber würde Schwaben seine Eigenart durch das Betonen des Großen und Wenigen, die Aufstellung einiger größerer Figuren in einer Art Santa Conversatione beweisen (der anmutige, an „Hartmann" erinnernde Marinealtar von Dornstadt!). — Im ostfälischen und mitteldeutschen Gebiete würde uns in dem merkwürdigen Conrad von Einbeck ein ausgemachter Sonderling entgegentreten, der Mann der Moritzkirche in Halle (auch in Braunschweig nachzuweisen), der während des zweiten Jahrzehnts in derb-packenden farbigen Steingestalten eine barbarisch-urtümliche Verbindung von Ornament und Leidenschaft entfaltet. Er taucht aus dem Abgelegenen und Sonderbaren, das in seiner trauernden Maria ein verspätetes, dumpfes und volkstümliches Echo auf Naumburg zu geben scheint, doch wohl nur mit seinem kraftvollen Selbstbildnis zu einer Höhe auf, die ihn vollgültig erscheinen läßt (Abb. 57). Das ist nun einmal ein sehr echter Niederdeutscher — man sieht es ihm an! Das ist auch schon ein „Protestant"! Vielleicht ahnt er kaum etwas von den hochgezüchteten Möglichkeiten, die seine Zeit besonders im Westen entfaltet hat. Ob er ahnte oder nicht: Protestant war er. Es ist ein derber Vorklang der Lutherzeit in seiner Abwehr aller holden und das Schwere schmeichlerisch verschweigenden, es hinwegbeschwichtigenden „katholischen" Ordnung, wie sie die Zeit sonst beherrscht. Selbst volkstumsmäßig, stammeskundlich gesehen: das ist ein Vorklang des Lutherkopfes. Aus solcher bäuerlichen Schwere sollte sich der Geist der Reformationszeit gebären; hier bedeutet er noch ein Abseits. Das Bild Hans Stetthainers an der Landshuter Martinskirche gibt ein süddeutsches Gegenstück von milderer Prägung (Abb. 58). Vielleicht würde man aber im weiten Umkreise des Deutschen keinen sprechenderen Gegensatz zu Conrad finden als den Meister von Groß-Lobming, den wohl feinfühligsten des deutschen Südostens, einen Helden der steyrischen Ausstellung von 1936 in Wien. Dürfen wir ihm, wie der Ka-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

talog, die Steyrer Dorothea zuschreiben, so ist er schon dadurch ausgewiesen: er verfeinert selbst noch den Stil der Schönen Madonnen. Das Herrlichste freilich, das jene Ausstellung für unsere Zeit brachte, der Schmerzensmann vom Pfenningberge bei Linz, ist dem Verfasser als Arbeit des Groß-Lobmingers nicht ganz überzeugend. Gleichviel: diesen oder auch den Münchener Schmerzensmann der Frauenkirche sollte man neben jenen Conrads stellen. Da strahlt aus echten Tiefen das Beste der Zeit in seinen feinsten Formen.

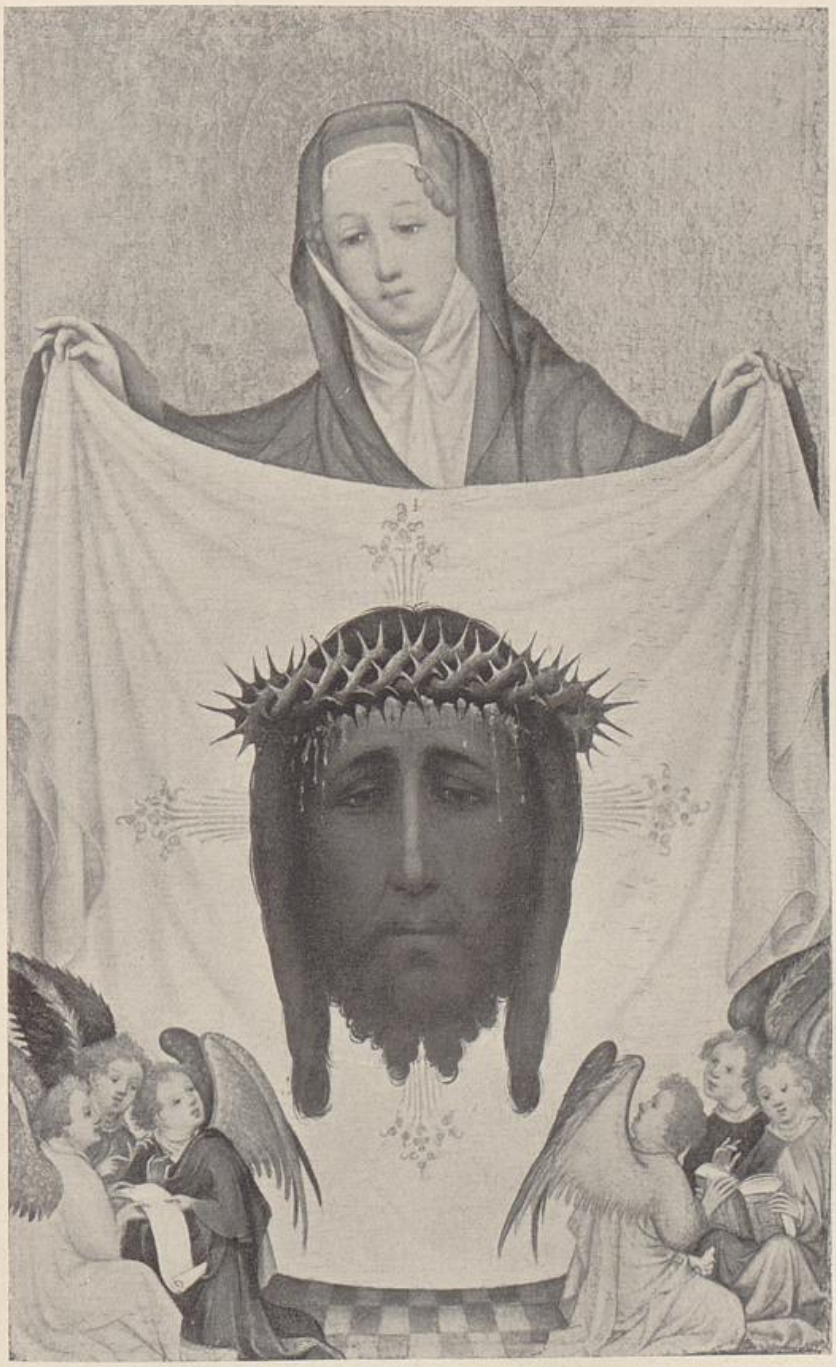
Weit nördlicher, an der Ostseeküste, entsteht in der gleichen Zeit eine plastische Kunst, die ausgesprochen nordisch, voller Ernst und Tiefe, doch auch die ganze Feinheit jener Zeit besitzt. Es ist immer wieder eine neue Überraschung, wenn man lübischen Boden betritt und nach dem frühen Fünfzehnten fragt. Jetzt blicken wir wahrhaft der Königin der Ostsee in das Gesicht, jetzt ist sie es wirklich, auch in der darstellenden Kunst. Die Plastik steht dabei in der Frühzeit des Jahrhunderts der Malerei voran. Die grundlegenden Arbeiten sind getan. Längst hat die Stadt mit der gewaltigen Marienkirche den Dom überragen gelernt, der noch den Ursprung aus der herzoglichen Gründung Heinrichs des Löwen in sich trägt. Das ist der Weg der Städte gewesen: von Fürsten gegründet, von Geschlechtern beherrscht, sind sie — in so hohen Fällen wie Lübeck — frei geworden, königlich freie Bürgerstädte. Die Vorherrschaft der üblichen niederdeutschen Schnitzaltäre wird in Lübeck — das diese auch in hohem Maße kennt und pflegt und das u. a. durch die besten der Möllner Apostel auch mit der Goldenen Tafel Verbindungen hat — nun doch gebrochen durch das Auftreten einer höchst bedeutenden Steinplastik, die seit dem Zyklus der Burgkirche, den Jungfrauen und den dazugehörigen Aposteln sowie Ecclesia und Synagoge, sich fest einbürgert. Wie die Steine selbst (Baumberger) aus Westfalen kamen, so anfänglich wohl auch die Künstler. Ja, man wird nicht fehlgehen in der Voraussetzung, daß noch Westlicheres hinter den Westfalen treibend wirkt. Aber es entsteht vollendet Lübisches, deutsche Küstenkunst, die zu weitausstrahlender Macht befähigt war und ihren Ruhm über alle Länder der Ostsee verbreiten sollte. Aus der gleichen Burgkirche stammen etwas spätere Steinwerke von bezwingender Schönheit. Christus als Gärtner ist eine wundervoll vornehme Figur, deren innerer Gehalt an sanfter Festigkeit sich keineswegs vom Faltenstile an sich übertönen läßt — was anderwärts eine gewisse Gefahr des Stiles bilden kann (Abb. 59). Es erhebt sich auf der Plattform, die nun geschaffen ist, eine beherrschende Meistergestalt, versuchsweise Johannes Junge genannt, beherrschend, doch nicht allein verantwortlich für alles, was ihr gerne zugedacht wird. Eine schöne Madonna,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fast noch eine „Schöne Madonna" in St. Marien, aus Stein, hat einst zwischen zwei weiblichen Heiligen die Hauptfigur eines Altares gebildet, der 1420 von der Familie Darßow gestiftet war. Diese „Darßow-Madonna" ist das lübische Gegenstück zur kölnischen von St. Gereon oder zur Hartmann-Madonna von Ulm: schlanker, feiner namentlich als die letztere, mit ruhigem Umriß, von ausgesprochen nordischer Kopfbildung, wirklich einmal „blond" empfunden, das Kind in freier Bewegung, ein Körbchen haltend, vom engen Umriß mit fein zurückhaltenden Parallelfaltengehängen sicher umschlossen. Nichts von der Niedlichkeit der Burgkirchenjungfrauen, nichts von Paradiesgärtlein-Stimmung, sondern anmutvoller Ernst, Verhaltenheit und königliche Würde. In den Bergenfahrer-Aposteln wird das Gewand reicher, ein wenig an die Schönen Madonnen des Ostens erinnernd. In den Köpfen herrscht neuer Geist, eine starke und großartige Charakteristik. Am Lettner von St. Marien sind acht vor 1428 entstandene Stuckfiguren zu vergleichen. Bremen könnte im Hintergrunde stehen. Die Werke in Vadstena, die sich aus diesem Kreise herausentfalten, führen eigentlich schon in das nächste Kapitel, entfalten sich jedoch so mühe- und bruchlos, daß schon hier auf sie zu verweisen ist. Der Kruzifixus mag erst gegen 1440 entstanden sein (Abb. 60). Es ist formell, fein, tief und von unbeschreiblichem Adel. Die sitzende Brigitta steigert den Ausdruck über die Grenzen unseres Stiles: eine Seherin voll rein innerlichem Blick, der Ernst der Vision getragen nicht nur von diesem, sondern schon von den sehr sprechenden Riefelungen des Gewandes. Zu betonen ist aber, daß schon in ihrem mächtigen Kopfe eine sehr plattdeutsche Richtung neben der städtisch-feinbürgerlichen sich ansagt. Der Neukirchener Altar des Kieler Museums, der Krämer-Altar von Wismar gehören dazu. Hier ist alles derber und härter. Dagegen überrascht in der Stralsunder Nikolaikirche ein Kreuzträger durch eine Feinheit, die fast an den Mittelrhein erinnert, aber sicher rein norddeutsch ist. Noch fehlt in Lübeck, wie es scheint, die gleichwertige Mitarbeit der Maler; und überhaupt: was wir „malerisch" nennen, das Ausgreifen in die Breite, das Heranziehen des Außerhalb an die Gestalt, das bleibt in Lübeck in feiner Zurückhaltung stecken.

Das Malerische feiert aber seinen deutlichsten Sieg in der Nürnberger Sebaldus-Madonna (Abb. 61). Von ihr gilt, was vom Daun-Grabmal gesagt wurde: auch sie ist als Bild begriffen, obwohl bis zur Prallheit erfüllt von plastischem Gehalte. Während die sicher etwas ältere „Lobenhofersche" Hausmadonna des Germanischen Museums etwa die Art eines kleinen Kreuzigungsaltares am gleichen Orte fortsetzt, der im weichen Stile zurückhaltender, „gotischer" ist, so ist die des Deocarus-Altares (für den freilich neuer-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



64. Kölnischer Meister, Schweißtuch der Hl. Veronika. München, Alte Pinakothek

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



65. Conrad von Soest, Kreuzigung des Wildunger Altares



66. Conrad von Soest, Geburt Christi vom Altare der Marienkirche in Dortmund

dings das merkwürdig späte Datum 1436 behauptet wird) in der Sebaldus-Madonna auf die höchste Formel gebracht. Sie steht schon zwischen den Zeiten. Indem sie den weichen Stil vollendet, läßt sie bereits Einzelzüge des kommenden ein, der diesen verzehren wird. Nicht unmöglich, sondern sehr wahrscheinlich, daß der bedeutende Meister, den wir hier antreffen, für die gleiche Kirche auch den Schlüsselfelderschen Christophorus gearbeitet hat (Abb. 62), der schon in den 40er Jahren steht und in dem das Neue erklärter Sieger ist. Dann wäre er in allen Techniken gerecht gewesen. Der Christoph ist nämlich eine mächtige Rotsandsteinfigur; es ist aber auch ein Johannes im Sebalduschore da, der mindestens der Werkstatt des Madonnen-Meisters entstammt, und der ist nun wieder aus Ton, übrigens lebensgroß. In einem solchen Falle bedauert man nun doch, daß die mittelalterliche Namenlosigkeit der deutschen Meister solange festgehalten worden ist. Hülfe uns hier eine Künstlergeschichte, wie sie Italien für damals schon besitzt — wir hätten es leichter. Ohne urkundliche Zeugnisse wäre es gar nicht so sicher, ob die außerordentlich verchiedenartigen Strömungen, die des großen Donatello reiche Kunst durchziehen, vor der Wissenschaft nicht lange Zeit stärker gewirkt hätten, als die verbindende Kraft der Werthöhe und der einzigartigen Persönlichkeit. Unter den Werken des überragenden Florentiners wäre vielleicht der Bronzedavid des Bargello das südliche Gegenstück zu unserer Madonna. Es steckt in ihm mehr weicher Stil, sogar mehr nachklingende Gotik, als das ungeübte Auge heraussehen wird. Sind wir sicher, daß wir ohne die verhältnismäßig guten Nachrichten der italienischen Künstlergeschichte in dem Meister des Bronzedavid jenen der Campanile-Statuen oder gar den des Paduaner Beweinungsreliefs erkannt hätten? Gewiß kann sich mit Donatello, mit dieser wahren Welt genialer Plastik, die innerhalb eines sehr langen und sehr starken Lebens mindestens fünf Generationen von Stilen hervorgebracht hat, keiner der aus deutschen Werken erschließbaren Künstler messen, auch nicht der der Sebaldus-Madonna. Aber ein starker Meister in einer sehr kritischen Lage am Umbruch zweier Zeitalter ist auch er gewesen, Nürnberg kennt nicht seinersgleichen zu jener Zeit. Ebenbürtig ist ihm in seiner Weise nur der Unbekannte, der das herrliche Daun-Grabmal in Mainz geschaffen hat. Beide Werke, sagten wir, die Madonna und das Grabmal, seien als Bilder begriffen. In beiden ist wirklich die Gestalt in einer Atmosphäre schwebend gedacht, in beiden spendet der um sie herum gewußte Raum Engel aus den Tiefen heraus. In der Nürnbergerin liegt dies darum freilich besonders nahe, weil sie eine Mondsichelmadonna ist. Zugrunde liegt eine wesentlich vom 14. Jahrhundert durchgeprägte, doch zweifellos ältere Aufgabe: Maria in der Sonne, auf dem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Monde stehend und von den Sternen umkränzt, das apokalyptische Weib, das dem Kaiser Augustus in der Christnacht die Tiburtinische Sybille zeigte. Atmosphäre ist also gefordert. Trotzdem bringt erst unsere Zeit sie zu unmittelbarem Ausdruck. Ältere Mondsichelmadonnen waren nur Standfiguren mit daruntergelegtem Monde. Die Atmosphäre konnte man gewinnen, indem man die Sichelmadonna frei im Raume aufhängte. „Früher hängte man die Stehende auf, jetzt stellt man die Schwebende hin". Ein Schrein umfängt sie (leider nicht völlig erhalten, es fehlen auch die Flügel). Obwohl räumlich in Wirklichkeit nur seicht, wird der Schreinraum für das Auge getieft durch die Behandlung als Strahlenhimmel. Die Madonna, strotzend von Kraftfülle, erinnert an die polykletische Festigkeit der Muttergottes vom Augsburger Südportal. Aber rund drei Menschenalter sind vergangen. Was einst die Bauplastik der Hütte gesagt, ist in die Altarkunst der künstlerischen Werkstätte eingezogen, und was einst sich frei-plastisch hinstellte, lebt jetzt als Form im Phantasieraume, vom Bewußtsein des herangezogenen Außerhalb, es ist ganz ins Gegenüber eingegangen. „Prall wie reife Trauben sind die Köpfe, sonderbar fest und von lachender Kraft die eingewinkelten Münder." Das Plastische also ist unverkennbar — als sei Altparlerisches in neuer Form wiedergekehrt. Aber „so traubenschwer und vollgepfropft von Saft die Formen auch sind — sie werden doch von einem Bildraume umwogt." Die riesenwuchtigen Falten, in allen Grundzügen noch letzter und höchster Triumph des weichen Stiles, fangen Licht und Schatten und Farbe ein. Engel zu Füßen, Engel zu Häupten — der ganze Traumhimmel jenes Stiles nimmt das Plastische auf. Die Bürgerkunst, die sich hier in lachender Breite vor uns hinzupflanzen scheint, hat jenes Plastische doch ganz in Malerisches eingebettet. Noch einmal: die Sebaldus-Madonna wie das Daun-Grabmal, gleichzeitige Werke der 30er Jahre offenbar, sie beide sind, geladen mit Plastizität, zuletzt doch *als Bilder begriffen.*

Malerei des weichen Stiles

So ist es Zeit, nach dem gemalten Bilde selbst zu fragen. Für Nürnberg fällt seine Antwort, was die Werthöhe angeht, jetzt noch nicht ganz so stark aus wie jene der Plastik. Bedeutend genug ist sie immer, und Thodes hohe Würdigung, so sehr sie zeitbedingt erscheinen muß, bewährt noch heute ihren Wahrheitskern. Auch ist vielleicht der Meister der Sebaldus-Madonna in der Plastik eine plötzlich auftauchende Ausnahme. *Breiter* ist ohne Zwei-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fel für die heutige Kenntnis die Ausdehnung der Malerei. Sie hat, wie auch anderwärts, gerne das Epitaph übernommen. Das Wichtigste sind Altäre, die zugleich Epitaphien sind; die großen Bürgerfamilien der Reichsstadt haben an ihnen ihren Wetteifer bewährt. Der Imhoffsche Altar der Lorenzkirche, sicher zwischen 1418 und 1422 gestiftet, der Deichslersche, einst in der Predigerkirche, heute im Deutschen Museum (um 1419), der Bamberger, inschriftlich bezeugt für 1429, bringen die entscheidenden Aussagen. Ohne Böhmen ist der Imhoff-Altar kaum zu erklären. Wir erinnern uns der alten Beziehungen aus Karls IV. Zeit. Der Imhoff-Maler wird den Wittingauer gekannt haben. Nürnbergisch ist es aber, daß diese Bekanntschaft, d. h. vor allem diese innere Angrenzung, nicht zu großen Raumeroberungen führt, sondern sich lediglich innerhalb der Gestaltenumrisse auslebt. Dort schafft sie feine, dämmrige Sphären. Der Ernst des Tonapostel-Meisters setzt sich im seelischen Ausdruck fort; die spielerische Freiheit, das entzückende Lächeln des Mittelrheines fehlt. Ein gedämpfter Ernst kennzeichnet die Gestalten. Die schöne Gruppe des Schmerzensmannes zwischen Maria und Johannes, die die Rückseite bringt, ist im Ausdruck nur um leiseste Abschattungen anders als die Marienkrönung der Mitteltafel. Eine gewisse innere Schwere ist nicht abzuleugnen, die Parlerzeit geht hier länger nach. Auch der Deichslersche Altar (es sind nur die Flügel da, in Berlin) ändert diesen Eindruck nicht. Die geraden Nasenrücken mit dem für die ganze Zeit bezeichnenden Lichtschein sind auch anderwärts möglich, in ihrer besonderen Form aber zusammen mit den dunklen raumfangenden Farben ein Erkennungszeichen des Nürnbergischen. Die Bevorzugung der altertümlichen Gestaltenreihe durch die Franken, das nachwirkende Monopol der Gestalt, tritt auch noch im Seeligenstädter Altare des Berthold von Nördlingen (Darmstadt) zutage. So von Herzen malerisch wie die großen Stromländer, Rhein und Donau, wie Österreich, Bayern und vor allem der Oberrhein, ist Nürnberg nie gewesen. Zeichnung ist die Losung des östlichen Franken, noch an Dürer ist das zu erkennen. In späterer Zeit hebt sich das Fränkische durch auffallende Erregbarkeit heraus: die Zeichnung, die Erzählung in Linien gerät in Wogen. In unserer Zeit ist sie noch zuständlich — und so weit sehr echte Kunst um 1400. Es fehlt aber mit der Grazie auch der ganz leise Humor, der namentlich dem Rheinischen seinen Klang verleiht. Es kommt auch nie zu so traumhafter, romantischer Vertiefung, wie sie das österreichische Bild des Christus in der Trauer (Berlin) auszeichnet (Abb. 63). Ist es zu hart, bei Nürnberg von Trockenheit zu reden? Sie ist zugleich der Ausdruck der zünftlerischen Biederkeit und echt bürgerlichen Haltung der Reichsstädter. Die spätere Lebendigkeit der ostfränkischen Auffassung regt sich stärker nur

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

im Bamberger Altare, der auf Goldgrund in breiten Ausmaßen und großschwingenden Formen die Passion erzählt. Durch zahlreiche verwandte Arbeiten in und bei Nürnberg ist er wohl als nürnbergisch ausgewiesen.

Im ganzen: hier ist viel Tüchtigkeit und wenig Traum! Wie beschwingt sich dagegen der österreichische Geist in dem soeben genannten Berliner Bildchen! So klein ist es, es ist voller Musik, und die gerade scheint uns in Nürnberg zu fehlen. Wichtiger noch als die Bekundung des Stammescharakters ist an dieser Stelle die des zeitlichen. Der österreichische Stamm war ihm gewachsen. Das ist jene echte Übersetzung aus dem Getanen ins Zuständliche, aus dem Handeln in das Verweilende, die dem lyrischen Wesen der Kunst um 1400 entspricht. Nichts „geschieht" hier! Der letzte Fremde verläßt den Schauplatz gerade durch das Stadttor. Einsam bleiben die Träger des Passionsgefühles zurück. Christus unter dem Kreuze — lebt er noch oder ist er schon tot? Er sitzt wie „Christus in der Rast", aber es muß doch schon der Leichnam sein, und eigentlich ist es der Schmerzensmann, die Opferung als Zustand. Maria unter der Leiter sitzend, ferngerückt, wendet sich im Gebet zum Sohne, Johannes, in tiefster Trauer, versinkt abgewendet in sich selber. Alles schweigt. Das ist wahrhaft tiefste Stimmung; die Passion ist ins Landschaftliche eingezogen. Die beseelte Landschaft ist aus dem Gestaltlichen heraus wirklich *gesehen*. Es ist nicht wahrscheinlich, daß dieses Bild vom „Meister der Votiv-Tafel von St. Lambrecht" geschaffen sei. Es wäre dann von einem eingewanderten Schwaben, Hans von Tübingen. Aber das Schlachtenbild, das wir von diesem besitzen, geht nicht recht mit dem traumhaften Adagio des Passionsbildes zusammen. (Man könnte freilich bei diesem eine innere Verwandtschaft zu dem tönernen Vesperbilde aus Steinberg in Schwaben herausfühlen.) Auch Schwaben ist ein Lyrikerland. Die Lyrik dieses Bildes aber ist, anders als die schwäbische, nicht so sehr dichterisch als betont musikalisch. In der Farbe ist diese wahre Seelenlandschaft von tief-warmem Klange, und das Wort Klang muß eng genommen werden: das ist gemalte Musik! — Im Pähler Altar des Münchener Nationalmuseums kann auch die bayrisch-salzburgische Malerei ihre flüssigere Melodik beweisen. Auch hier, gemessen an der inneren Bewegung der Augustiner-Flügel, ein Gerinnen zum Zuständlich-Feinen: es ist der eigentliche Ton der Zeit. — Er klingt an Stellen auf, wo wir ihn gar nicht vermuten würden, sogar im Ordenslande. Das Rundbild der Maria in der Rosenlaube, das der überhaupt sehr bemerkenswerte Dom von Frauenburg verwahrt, Gedächtnis für einen 1426 verstorbenen Dekan, sicher nicht „mehrere Jahrzehnte nach dem Tode gefertigt", sondern ohne jeden Zweifel ein reines Beispiel unseres Stiles, ist in der dichterischen Vorstellung wie in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Form und Farbe von einer so echten Musikalität, wie sie vom Rheinlande oder von Österreich-Schlesien zu erwarten wäre. Es ist vergeblich, dabei nach „Böhmischem" zu suchen. Das wird Ostpreußen sein. Aber gewiß: Ostpreußen ist kein Stamm, es ist eine Kolonie Gesamtdeutschlands, und wenn wir wirklich den Meister durch noch andere Werke einmal besser kennenlernen könnten, — es wäre fast ein wissenschaftliches Wunder. So bleibt sein Bild ein Rätsel, das wir hinnehmen müssen. Der Graudenzer Altar bietet wohl nur allgemeinste Verwandtschaft.

Über die vielen Leistungen der Zeit hinweg, über die oft wichtigen Fresken Bayerns (Garmisch, Alt-Mühldorf), Tirols (Brixen 1417), über den Mittelrhein, seinen volksliedhaft so reizvoll erzählenden Ortenberger Altar des Darmstädter Landesmuseums (er erinnert in seinem Brokattone fast an Nadel-, an Nonnenmalerei!), blicken wir nach dem Nordwesten. Dort treffen wir die Meister, die wir endlich auch mit Namen benennen können. Dort treffen wir auch einen, dem man früher Namen gab, die nicht zutreffen (Meister Wilhelm, dann Hermann Wynrich von Wesel), wir treffen in Köln auf den wichtigsten Vorgänger Stephan Lochners. Es ist der Meister des Münchener Veronika-Bildes (Abb. 64). Diese Tafel ist wie ein Brennpunkt des malerischen Geschehens um 1400; ein nicht sehr großes Bild, aber eines der unvergeßlichen selbst in der überreichen Sammlung der Alten Pinakothek. In tiefe olivige Schatten getaucht, blickt das Antlitz des Heilands aus dem hellen Tuche. Dieses ist nicht einfach weiß, es ist elfenbeinern getönt und voller feinster Abschattungen. Stille Dramen des Lichtes entwickeln sich innerhalb des Kopfes, aus dessen Schattendämmerung, wie aus einem magischen Landschaftsraume, die Dornen ins Licht aufglänzen, um an beiden Seiten tiefeschaffend in geheimnisvolles Dunkel zurückzutauchen. Darüber erscheint in einem zweiten, kleineren Maßstabe Veronika. Grün und Rot von berückender Wärme und Tiefe sind die beherrschenden Farben. Ein unbeschreiblich feines Gesicht ist das, von edler Rasse, im Ausdruck ganz gestillt. Unten aber, rechts und links, getrennt durch die Andeutung eines schachbrettgemusterten Bühnenbodens, da hocken, nun fast im Maßstabe des Paradiesgärtleins, die Wesen, denen die Lieblingsneigung dieser Zeit gilt: kleine Engelchen, so kinderjung, daß man noch kein Geschlecht unterscheiden könnte, mit schlagenden Flügelchen, emsig mit Teilnahme beschäftigt; im letzten Grunde nur das zugelassene Bekenntnis der Zeit zu ihrem Zielbilde, dem Traume einer himmlischen Harmonie. Da haben wir tatsächlich ein vollendetes Zeugnis, gleichwertig den zartesten Formträumen der rheinischen Plastik, den Tongruppen von Dernbach und Lorch und Bingen und auch noch der holden Süßigkeit der Schönen Madonnen. Daß dramatischer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gehalt, ohne zu ersticken, hier in die Form lyrischer Zuständlichkeit gegossen ist, daß hier über alle Wahrscheinlichkeit möglichen Geschehens hinaus, unszenisch also, im mystisch ewigkeitlichen Leidenshaupte *und* in der still andächtigen Jungfrau *und* in den harmlos flügelnden Engelchen sich *ein* Gesang von Leiden und Mitgefühl und unbrechbarem strömendem Werden, eine Hymne auf das rätselhafte, schmerzliche und schöne Leben zusammendichtet — das ist eine Meisterleistung, die in wahrer Ehrfurcht nur hingenommen werden darf. Welche seelische Reife gehört dazu, ein solches Bildnis dessen, das man *nicht* sieht, in so unvergeßlich warmschönen Farben aufklingen zu lassen, wieviel Wissen — und wieviel Unschuld! Der spätzeitliche Mensch sollte vor solchen Bildern lernen, bei sich Einkehr zu halten und sich zu fragen, wie weit er — und das geht zuerst die Deutschen an — die Musik verraten hat, wie weit der Abendländer durch Überzüchtung des Auges bis heute gesunken war, abgetrieben entweder in ein raffiniertes Überschätzen des Sehvorganges oder in ein ebenso raffiniert-spätzeitliches, nun aber ins Barbarische abstürzendes Ableugnen seines Augensinnes. Damals war eine Harmonie da — jener Harmonie ebenbürtig, von der man träumte, und doch eine andere, sofern nur *wir* sie geschichtlich feststellen können: ein Einklang war da zwischen Seele und Auge. Das, wonach unsere Romantiker sich so heiß gesehnt haben, ihr in Wahrheit schon verlorenes Paradies der Malerei, das ist damals in aller Unschuld dagewesen, und wahrscheinlich nicht einmal als Paradies empfunden worden — Paradiese müssen wohl verloren sein, damit man von ihnen wisse. Kennte man den Namen des Veronika-Meisters: er würde zu den wichtigsten unseres Volkes gehören, auch wenn sich kein Lebensbild daran schließen ließe. Es war die „Zeit", es war also zuletzt das *Volk* in einer bestimmten Geschichtslage (nichts Anderes ist mit „Zeit" gemeint), das durch ihn als durch ein echtes Medium gesprochen hat.

Aber wir kennen nun auch Meisternamen! Endlich nähern wir uns der Zeit, die uns erlauben wird, nicht mehr die Künstler nach den Werken, sondern die Werke nach den Künstlern zu benennen. Die Namen führen zunächst nach Nordwesten: Conrad von Soest, Meister Francke von Hamburg, Stephan Lochner von Köln. Sie führen dann dahin, wo auch Lochner schon ursprünglich herkam, an den Oberrhein: Moser, Multscher, Witz. Noch einmal sei betont, daß Lochner rein zeitgeschichtlich eigentlich schon dem nächsten Abschnitt angehört. Stimmungsgeschichtlich gehört er in diesen. Er hat das Schicksal Fra Angelicos geteilt. Er hat die jüngeren Träger eines anders gearteten Zeitwillens, die Zertrümmerer seiner Welt, noch überlebt. Nur ein sehr rohes Gefühl wird Künstlern wie Lochner oder Fra Angelico

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

einen Vorwurf daraus machen, daß sie rein leiblich lebensfähiger waren als die tapferen Aufrührer, die ihnen gegenüberstanden. Das Leben selbst hat ihnen einen Geltungsbrief erteilt und ihre Sanftheit als Stärke ausgewiesen. Es war auch seelisch und geistig echte Stärke. Sie waren gar nicht verschlossen gegen die erweiternden Möglichkeiten, die den Jüngeren gelegentlich den Kopf verdrehen konnten. Sie haben sie nur gemeistert und als die *Mittel* behandelt, die sie sind. Sie vergaßen nie, daß Mittel noch keine Zwecke sind. Was manchem jungen Problematiker eine ungeheure Weisheit schien, was der Ratio eine gefährliche Hintertüre öffnen konnte, um in das Gebiet der Sagekraft einzubrechen, das haben sie nicht einmal *abgelehnt!* Sie haben nur nie vergessen, daß es bloß ein Mittel war, und daß es darauf ankam, etwas zu sagen, was sich lohnte, etwas zu bannen, das es verdiente, und dieses Sagen und Bannen mit der höchsten Kunst zu tun. Das gilt für Lochner, das gilt auch für Francke, dessen entscheidende Werke den Lochnerschen vorangehen. Es gilt, doch bescheidener, auch schon für Conrad von Soest — bescheidener, weil die Auseinandersetzung mit der fremden Welt für ihn keine schweren Fragen gebracht zu haben scheint.

Er ist der Älteste der Genannten. Er lebte noch in einer naiveren Welt, die einst ganz Europa gehörte, und die für Toscana etwa durch Lorenzo Monaco und Spinello Aretino, für Oberitalien durch Stefano da Zevio bezeichnet werden könnte. Er lebte aber in Soest, und das war eine reiche Handelsstadt geworden mit guter Kenntnis westlicher Formen, westlicher Trachten und Sitten — und, wie es scheint, auch westlicher Kunst. Sie spiegelt sich ein wenig auch in Conrads Malerei. Die Bedeutung der neuen, von Süden und Westen herandringenden Absichten aber für das deutsche und das gesamt-europäische Schicksal ist über diese Begegnung hinweg so überaus groß, daß an dieser Stelle noch ein Einhalten und Ausblicken unvermeidlich wird.

Die Anerkennung des Betrachters

Die westliche Kunst entwickelt seit den letzten Jahren des 14. und während der Frühzeit des 15. Jahrhunderts einen auffallenden Eifer, das zu erreichen, was man die „optische Glaubhaftmachung" des Heiligen im Bilde genannt hat (Graf Vitzthum). Es ist nichts anderes als die Folge der von nun an ausgesprochenen *Anerkennung des Betrachters.* Alles, was bei Konrad, bei Francke, auch bei Lochner, Moser, Witz und Multscher über Beziehungen zwischen Deutschland und dem Niederländisch-Burgundisch-Französischen geforscht werden muß, kreist zuletzt um diese eine, tiefe und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gar nicht nur beziehungsgeschichtliche Frage: ob es der wesentliche Sinn des Bildes sei, die Welt des Sichtbaren glaubhaft wiederzugeben — oder ob es vielmehr der sei, seelische Erlebnisse zu bannen. Gewiß, als reines Entweder-Oder gestellt, ist die Frage schon zu einseitig — nur auf das Verhältnis kommt es an. Schon seit der Mitte des 14. Jahrhunderts ist ein solcher Drang nach Vergegenwärtigung aufgetreten, daß es verwundern würde, wenn er, beim immer deutlicheren Übertreten der Gestalten in die Welt des Bildes, nicht ein Ringen (ein ganz gewiß sehr ehrliches und durchaus künstlerisch gemeintes Ringen) um Eroberung der Erscheinungswelt mit sich gebracht hätte. Ebenso aber gilt, daß auch späterhin jedes wahre Kunstwerk *kein* Kunstwerk gewesen wäre, wenn es sich in der optischen Glaubhaftmachung völlig erschöpft hätte.

Was heißt dann aber „Anerkennung des Betrachters"? Wieso ist diese etwas Neues, zugleich Großes und Gefährliches? Es heißt *nicht:* Gewinn der Lebensnähe. Ohne diese, ohne ein starkes, langes, selbsterzieherisches Blicken auf die Erscheinungswelt wäre auch die hohe Statuenkunst des 13. Jahrhunderts nicht möglich gewesen. Insofern ist das Verhältnis zwischen Ausdruck und Abbild ja für jede Stufe der Kunst eine Kernfrage jeder einzelnen Tat. Und dennoch: damals um 1400 ist etwas geschehen, das eine dauernde Erschütterung verursachen, das schließlich einen neuen Untergang herbeiführen mußte, in dessen Angesicht wir Heutigen stehen. Zumal in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts hat dieses neue Geschehen große Opfer gefordert, — sobald der Anspruch auf optische Glaubhaftmachung des Heiligen gestellt wurde. Es hat damals eine sehr hohe künstlerische Kraft dazu gehört, damit nicht das Mittel das Ziel vergewaltige. Nur die Genien haben sie besessen oder diejenigen, die von Volks wegen behütet waren. Zur Glaubhaftmachung gehört nämlich der *Glaubende*, d. h. Einer, für den man sich so anstrengt, damit sein Auge nicht stolpere, Einer, dem man diesen Anspruch bewilligt, Einer, dessen Anspruch der Künstler sogar zu dem seinen macht: der vorausgesetzte und bejahte Betrachter — ein vergängliches Geschöpf.

Die ganze bewunderungswürdige Kunst des Mittelalters hatte diesen Anspruch *nicht* anerkannt! Das hat dem hohen Werte ihrer Werke, ihrer Feinheit und Durchbildung nicht den geringsten Abbruch getan, es hat da, wo die vorderste Spitze des Wollens hindrang, in der plastischen Gestalt (Naumburg!) sogar der *Glaubhaftigkeit* selber nicht einmal geschadet. Glaub*haftigkeit* ist aber etwas ganz anderes als Glaubhaft*machung*. Zu der gehört ein Wille: der nämlich, sich einen Betrachtenden vorzustellen, auf die Dauer jedenfalls einen schließlich nicht mehr „idealen", sondern ganz „realen" Be-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



67. Meister Francke, Kreuztragung vom Englandfahrer-Altare. Hamburg, Kunsthalle



68. Meister Francke, Gruppe der trauernden Frauen vom Englandfahrer-Altare. Hamburg, Kunsthalle

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



69. Meister Francke, Schmerzensmann. Museum der Bildenden Künste, Leipzig

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

trachter, dessen Entfernung vom Bilde und dessen Augenhöhe in die Form einberechnet und als „Distanzpunkt" wie als Augenpunkt (und Horizont) damit zu Bestandteilen der künstlerischen Gestalt werden sollten. Die mittelalterliche Kunst hat diese Berechnung nicht zugelassen, sie hat sie nicht einmal als Möglichkeit geahnt. Gewiß war der Bauherr glücklich, waren Meister und Gesellen stolz, war die Laienschaft in hohem Maße beeindruckt, wenn das wirklich gelungene Werk fertig dastand. Für Blinde wurde nicht geschaffen, bildende Kunst für Blinde wäre zu jeder Zeit Unsinn gewesen, das Auge war anerkannt — vielmehr, es war wirksam und bedurfte erst gar keiner Anerkennung —, das *Auge* war „anerkannt", und *doch* nicht der *Betrachter!* Die Formen, selbt bis auf das Höchste einer klassischen Vollendung getrieben, die Bamberger Sybille, die Straßburger Synagoge, die Naumburger Stifter wollten *ergreifen*, aber sie wollten nicht „beschaut" werden. Niemals würden wir an echten mittelalterlichen Werken finden, daß eine in großer Höhe aufgestellte Figur *aus diesem Grunde* in ihrer tatsächlichen Form verändert, also durch einen an sich zu langen Oberkörper für den Betrachter zurecht gemacht worden wäre, so daß durch die „Verkürzung" die tatsächliche Maßstabverschiebung in der reinen Augenerfahrung des Betrachters ausgeglichen wäre. Wo so etwas vorkommt — man vermutet es z. B. bei Donatellos sitzendem Johannes des Florentiner Domes, der für eine weit höhere Stelle am Äußeren als die jetzige im Inneren berechnet war —, da hat man eben schon etwas getan, was alles echte Mittelalter zu tun gar nicht bedacht hatte: man *hat* den Betrachter anerkannt, man hat *nicht mehr mittelalterlich* gedacht. So nämlich: man hat die Form, die „von oben" her wirken sollte, lediglich deshalb verändert, weil der Betrachter *unten* steht und weil man dies und nicht mehr allein den Dienst der Form am verehrenden Werke als eine wichtige Tatsache empfand. Indessen, ein sehr bedeutender Teil aller größten menschlichen Kunst ist darin mit dem Mittelalter völlig einig, diese Anerkennung *nicht* zu vollziehen! Die edelsten Werke des alten Ägypten, auch die älteren, ja noch die klassischen Griechenlands entstanden nicht, um aus bestimmten Entfernungen angesehen zu werden, sondern um da zu sein. Das ganze Innere der ägyptischen Totentempel mit ihrer meisterlichen Kunst, die wundervollen Gemälde und versenkten Reliefs, die Portale und die Statuen, lagen in ewigem Dunkel. Sie waren vollzogene Huldigung an den toten König, an das Übermenschliche, aber sie waren nicht für Betrachter da. Diese ganze Kunst diente dem Jenseitigen, das ist längst bekannt. Aber man bedenkt zu wenig, daß dies auch im 13. Jahrhundert, auch in der Hauptzeit des 14. zuletzt doch gar nicht so anders war, wenn bei uns auch im Allgemeinen For-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

men nicht ins Dunkele hineingelegt wurden. Wenn wir heute den Philippe Auguste von Reims bewundern als eines der größten Meisterwerke der weißen Rasse, das er sicherlich ist — ja, *wir* können das heute, weil wir ihn abgegossen und photographiert haben. An seiner rechten Stelle aber, hoch oben auf einem Strebepfeiler, geht alles ihn künstlerisch Auszeichnende für den Untenstehenden verloren. Man hätte also sich getrost damit begnügen können, nur eine gewisse Allgemeinwirkung hervorzurufen? Nichts wäre den Menschen der großen Zeit fremder, ja lächerlicher und widerlicher gewesen! Denn eben die Wirkung auf das Auge war gar nicht ihr Ziel. Dem Barock war sie das, *er* lebte von der Anerkennung des Betrachters, auch wo er diesen durchaus religiös gewinnen wollte. Der großartige Meister des Philippe Auguste aber hätte sich geschämt und geekelt, wenn man ihm zugemutet hätte, seine Form von dem Blickstandpunkte vergänglicher Lebewesen abhängig zu machen. Wir dürfen uns ruhig sagen: nur in unserer Vorstellung ist eine solche Zumutung überhaupt möglich, geschichtlich gesehen war sie unmöglich. Sie hätte in jenem Einzelfalle nämlich nichts anderes bedeutet, als daß der Philippe Auguste *gar nicht geschaffen worden wäre* — weil ihn der Betrachter ja doch nicht in seiner wahren Form sehen konnte! Dieser Gesichtspunkt eben galt noch nicht! In diesem Sinne sagen wir: der Meister eines solchen Werkes arbeitete für das Auge Gottes, nicht das der Menschen. So taten alle die Großen des Mittelalters. Für das Auge Gottes: das ist ein altes Wort, und es ist völlig richtig gesagt. Wir heutigen Formenbetrachter können gewiß froh sein, daß der *Sinn* der mittelalterlichen Kunstwerke uns einen sehr großen Teil von Formen so hinterlassen mußte, daß wir sie ohne Ortsveränderung auch heute „betrachten" können. Aber das ist ein unbeabsichtigtes Nebenergebnis. Wer in den Naumburger Westchor eintreten wollte, der *sollte* unter den Armen des Gekreuzigten hindurch; er sollte auch an der Innenfassade, die der Lettner bildet, die Passion und die Rolle des Titelheiligen Petrus sich in Erinnerung rufen. Dieser fromme Zweck, der mit der Betrachtung, wie sie der heutige Museumsbesucher an Kunstwerken „ausübt", nicht das geringste zu tun hat, verlangte eine Aufstellung, die auch noch für unsere spätzeitlichen Augen bequem ist — zufällig! Das war Aufstellung, nicht Ausstellung, wie im Barock. „Ausstellung" — das ist inzwischen eine richtige Formgelegenheit geworden, Ausstellung und Museum sind das unvermeidliche und vorbestimmte Endergebnis der Entwicklung gewesen von dem Augenblicke an, wo der Sinn des Kunstwerkes in sein Betrachtetwerden sich zu verlegen begann. Der alte und echte Sinn aber war der Gottesdienst der Form! Für den Künstler genügte er vollauf — wie wir Heutigen ja sehen —, um das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Letzte und Höchste echtester Kunst, auch formal, herauszuholen. Dies war Ergebnis der verehrenden Sinngebung an das Werk, der Selbstachtung des Künstlers und der menschlichen Entfaltung, die daraus sich ergab. Alle die großen Meister der klassischen Statue hätten sich selber verachtet, wenn sie *nicht* das Höchste aus sich herausgeholt hätten. Aber noch einmal: dies ergab sich aus dem dienenden Sinne aller Kunst ebenso wie aus der Selbstachtung und Selbstverpflichtung der schaffenden Meister. Nicht selten wird der Künstler — denn *er* mußte es, für *ihn* war es Pflicht — der einzige Mensch gewesen sein, der seine Form so prüfte, so prüfen mußte, daß ein „ästhetisches Urteil" sich ergab. Auch dieses Urteil war nur ein dienendes Mittel! So gut und schön und ausdrucksvoll wie nur irgend möglich — das war sittliche Forderung; mehr aber nicht, keine Rücksicht auf den Betrachter. Und so ergibt sich der ganze Wandel, den der so viel bewunderte Bruch mit jener alten, frommen und großen Auffassung einleitete, bis zu uns Heutigen hin, als Weg von der Kathedrale zum Museum und zur Kunstausstellung, vom Verehrenden zum Betrachtenden, ja zum „Genießenden", von der Gemeinde zum Publikum, von der reinen und dienenden Leistung zum „Objekte der Betrachtung". Dies soll nur festgestellt werden. Es gibt jetzt nichts mehr daran zu bereuen, da ohne diese Wandlung auch alles Große der späteren Zeit, damit eine Fülle von höchsten abendländischen Möglichkeiten, nicht erreicht worden wäre. Aber in das Auge sehen soll man der Tatsache; erst dann spürt man die Tragik der Geschichte. Der Fortschrittsgläubige des 19. Jahrhunderts, wenigstens soweit er flacher Optimist war, sah die Tragik nicht; er sah nur den Fortschritt, nicht den Verlust. Es wäre ebenso falsch, nur den Sündenfall festzustellen. Echte Geschichte hat beides zu sehen, aber nachdem der Gewinn so oft bejubelt worden ist, geziemt es sich, auch der Gefahr zu gedenken.

Der Kern der ganzen Wandlung, die wir oft als jene zur Neuzeit bezeichnen, ist auf dem Gebiete der Formengeschichte wohl also wirklich diese Anerkennung des Betrachters. Große Täter haben sie vollzogen und immer wieder gemeistert — und doch konnte diese nun einmal vollzogene Anerkennung nur bei dem münden, was wir Heutigen gerade ablehnen müssen: bei einer architekturlosen Zeit, die in Wahrheit nur noch malen konnte und dem Augensinne eines so tyrannische Vormachtstellung einräumte, daß sie gleichsam in der Luft schwebte. Die größten Genien des frühen 15. Jahrhunderts haben an dieser Tat teilgenommen: Masaccio und Jan van Eyck; und unsere Bewunderung für sie wird, obgleich sie davon nicht allein abhängen sollte, nur noch größer. Masaccio verlegte in der Außenwand der Brancaccikapelle den Augenpunkt in die Mitte des wirk-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lichen Fensters und berechnete den Lichteinfall der angrenzenden Fresken nach dem Einfall des wirklichen Tageslichtes. Er tat dies, weil der wirkliche Betrachter, an den er dachte, in diesem wirklichen Raume unter diesem wirklichen Lichte stand. Giotto hatte danach nicht gefragt — und ist doch um kein Haar kleiner darum. Masaccio legte den Horizont seines großartigen Trinitätsfreskos in Sta. Maria Novella so tief, weil er damit der wirklichen Augenhöhe eines normal gewachsenen Betrachters auf dem wirklichen Fußboden entsprach. Giotto hatte danach nicht gefragt — und ist doch um kein Haar kleiner darum. Wenn aber Masaccio dennoch genau so groß ist wie Giotto, so nur, weil auch er die Hauptsache nicht an die Nebensache, das Ziel nicht an das Mittel verraten hat: seine Perspektive diente noch, sie beherrscht ihn nicht. Der tiefe Augenpunkt liegt beim Trinitätsfresko im Schädel Adams! Er *sagt* etwas! Am Genter Altare, dem großartigen Hauptwerke der nordischen Malerei, der Brancacci-Kapelle unserer Zonen — kein Zufall, daß ein nördlicher Altar einem südlichen Fresko zur Seite tritt — ist der altertümlichere Mittelteil, sind die thronenden Gestalten von Gottvater, Maria und Johannes, obwohl Tiefenwirkung genug im Bilde steckt, dennoch unbekümmert um die Stellung des Beschauers. Wenn wir aber bei Adam und Eva am gleichen Altare die Fußsohlen von unten sehen können, wenn die Gestalten sich *nur* noch *über* uns *befinden*, nicht mehr außer uns leben (wie die Vertreter des Himmels im Mittelteil), wenn sie über unserer Augenhöhe *zu betrachten* sind, wenn sie „oben" *gesehen* werden in der Wirklichkeit, anstatt einer jenseitigen Sphäre anzugehören, — so heißt dies, daß *der Betrachter unten* steht und daß diese Tatsache, dem Mittelalter so belanglos, auf einmal etwas zu sagen hat. Der Naumburger Meister hätte nach so etwas nicht gefragt, selbst der Wittingauer hat es noch nicht getan — und sind beide darum doch nicht um ein Haar kleiner! Bei Jan van Eyck könnte uns die Gefahr schon deutlicher sein, aber auch er war ein Genius, und seine Form blieb zuletzt doch dienende Form, blieb Anbetung und Verehrung. Der Betrachter war anerkannt, aber die Betrachtung hatte Dienst zu leisten und zur Verehrung hinaufgeadelt zu werden. Wollten wir vergessen, daß Goethe das „Verehrende" im Menschen sein bestes Teil genannt hat?

Sobald sich die Kunst — und dies tat gegen 1400 die des Westens, tat die Miniaturmalerei zunächst, die in zahlreichen Werken, im Terence des Ducs, im Livre des Merveilles, in den Heures du Maréchal de Boucicaut wahrscheinlich durch Franzosen, in den Werken der Brüder von Limburg und der Eycks sicher durch germanische Niederländer sich entfaltet

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hat —, sobald die westliche Kunst zu dieser Glaubhaftmachung für einen anerkannten Betrachter sich entschieden hatte, mußte sie „Opfer bringen und wesentliche Werte, die ihr bisher eigen waren, preisgeben." (Vitzthum.) „Die Figuren und Gruppen lösen sich aus dem Bilderrahmen und von der Bildfläche los", da sie „als Bestandteile eines außerhalb des Bildes zu denkenden, über die Bildgrenzen weiterzudenkenden Geschehens" aufgefaßt werden. (Vitzthum.) Mit solchen Worten, die ein willig Anerkennender ohne jede tadelnde Absicht höchst zutreffend geprägt hat, ist jedenfalls die Gefahr, sogar eine rein künstlerische, ästhetische Gefahr deutlich angesagt.

Die Frage war, wie man ihr begegnen sollte. Mit völliger Deutlichkeit wird dies bei Francke, bei Lochner, bei Multscher uns entgegentreten, mit geringerer schon bei Conrad von Soest. Aber wir müssen diese Meister in diesem Punkte zusammensehen. Nicht dies entscheidet, daß es z. B. nichts Francke Ähnliches bei uns gegeben hat, sondern allein dies, daß alle jene deutschen Meister, jeder auf ganz eigene Weise, sich den Verführungen des Mittels entzogen haben, je mehr sie *reiften!* Sie dienten ihrer eigenen Entwicklung, sie kümmerten sich umeinander nicht, aber sie handelten gemeinsam anders als die Anderen, ohne darum ein Deut kleiner zu sein. Diese gemeinsame Andersartigkeit nennen wir *deutsch!* Es ist selbstverständlich, daß jeder westliche Fortschrittsgläubige, dem die Geschichte als fortschreitende Zähmung einer Bestie durch die Vernunft, als „Domestikation" erscheint, in dieser Feststellung nur die versuchte Flucht vor einer beschämenden Wahrheit sehen wird: die „Zurückgebliebenheit" der Deutschen solle entschuldigt werden. Auch in deutscher Sprache ist schon Ähnliches gesagt worden: Multschers Sterzinger Altar, seine höchste Entfaltung in einem Idealstil, der ihm früher unter westlicher Anregung ebenso wie unter dem heißen Drucke der eigenen (wunderbar genialen) Unreife unerreichbar gewesen wäre, sei ein „Rückfall". Aber auch von Francke hat man erst in notwendig gewordenem Einspruch richtig sagen müssen: „Er hat sich nicht etwa allmählich in die französische Kunst eingearbeitet . . ., sondern er hat sich allmählich von ihr freigemacht." (Stange.) Diese Freimachung war nichts anderes als der Kampf gegen die Anerkennung des Betrachters, dies heißt aber: *für* die Anerkennung des Verehrenden und des Erlebenden; es heißt: der Kampf um das Wesentliche. Sicher hat man über solche Grundfragen nicht (wie heute) lange „diskutiert". Die entscheidenden Antworten gab das Leben, nicht das Gespräch. Für das französische Wesen war es gar keine Frage, daß die Hülfe der verstandesmäßigen Klarheit ein Glück für den Künstler sei. Das brauchte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nicht gesagt zu werden, das wurde *gelebt*. Für den deutschen Künstler war die Frage anders zu entscheiden — auch das wurde gelebt. Als helle Köpfe mußten unsere Meister von den neuen Eindrücken der Fremde gefesselt, überrascht, ja zunächst überzeugt werden. Aber wenn sie uns immer wieder zeigen, daß sie auf deutschem Boden jene Eindrücke zurücktreten ließen — war dies wirklich Schwäche? War es nicht gerade Kraft und unbewußtes Bekenntnis zum Hauptsächlichen? Hätten sie nicht, wenn sie unserer späten Ausdrucksweise sich bedient hätten, sagen müssen: Warum soll eigentlich etwas so Nebensächliches wie die pure „Richtigkeit" wichtiger sein als etwas so Hauptsächliches wie die Wahrheit? Wenn Christus sein Kreuz zur eigenen Hinrichtung trägt — ist nicht eben dieses das Hauptsächliche und Entscheidende? Oder ist es der „richtige Abstand" von jenem Betrachter, dessen Standpunkt auf dieser Erde ja schließlich nicht das Erste und Letzte ist bei Dingen, die unsere Seele bewegen?

Es mußte bei diesen Fragen so nachdrücklich verweilt werden, weil sich auch an ihnen entscheidet, was in der Kunst deutsch genannt werden darf. Es ist, bis heute noch, das Vorrecht der Sagekraft. Darum empört den, der dieses ewige Deutschland liebt, nichts so sehr, als die Aufwendung eines frechen, modellgebundenen Naturalismus für die Feststellung einer nichtssagenden Tatsache. Uns verlangt es nach dem Dienste einer treuen Form für die Bannung erhaltungswürdiger Werte. Wir verlangen, daß auch die bildende Kunst, wie es Caspar David Friedrich forderte, unsere innere Musik sichtbar machte, das, „was man nicht sieht". Das hängt mit Wesenszügen zusammen, die an sich noch nichts mit bildender Kunst, mit Kunst überhaupt, zu tun haben. Gerade darum sind sie so wesentlich!

Die Maler

Mit diesem Bewußtsein soll man auf die Maler blicken, die sich als greifbare Persönlichkeiten aus der ersten „Neuzeit", der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, bei uns herausheben: Conrad von Soest, Meister Francke, Lochner, Moser, Konrad Witz und Multscher. Sie umfassen reichlich zwei Menschenalter, und nur von dem ersten ist schon in diesem Abschnitt die Rede. Es kann aber Alles nur vom Ganzen her betrachtet werden, wollen wir wirklich Wesen und Werden deutscher Formen zu begreifen suchen.

Auch bei uns, als bei Europäern, ist die Anerkennung des Betrachters schließlich unvermeidlich gewesen. Entscheidend hat sie niemals gewirkt, und wenn sie es doch einmal tat (wie gelegentlich im späteren 16. Jahrhundert), so hat sie uns mehr als anderen geschadet. Im übrigen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist sie nur unmerklich eingedrungen. Als sie zuerst aufkam, hat man sie wohl mit Überraschung vermerkt, aber ein tieferes, unbewußtes Wissen hat gerade die Großen zu einer *Berichtigung durch Reife* veranlaßt, jeden für sich und ohne daß es zu jener glänzenden „Folgerichtigkeit" gekommen wäre, die wir Italien und Frankreich neidlos zugestehen wollen: Rebellen, Andersartige, jeder ein Querkopf, jeder das Eigene verteidigend und nicht bewußt das Nationale, von dem er nichts zu wissen brauchte — und eben in dieser gemeinsamen Andersartigkeit völkisch, Jeder und Alle völlig deutsch!

Conrad von Soest hat von den Zügen der neuen Kunst schon Einiges gekannt. Aber man darf sich die Geschichte deutscher Kunst nicht als ein unaufhörlich Angestoßen-, Gestützt-, Beeinflußtwerden vorstellen. Zunächst ist ja auch die westliche Kunst in ganz hohem Maße selber wieder von der italienischen genährt worden. Taddeo Gaddis Fresken finden wir unverkennbar in Verkleinerung und malerischer Verwandlung wieder bei den Brüdern von Limburg. Avignon ist eine deutliche Einbruchsstelle des Südens auch in Frankreich gewesen. Wenn Giovanni Pisano wohl sicher von Frankreich berührt ist — Giottos Verhältnis ist in weit höherem Maße nach dem ganzen Norden hin gebend geworden, selbst, wenn auch Giotto Nördliches aufgenommen haben sollte. Siena hat schon vor der Mitte des 14. Jahrhunderts größere Schritte auf die Perspektive hin getan, als damals selbst Florenz — geschweige denn Frankreich. Die nordisch-französischen Eindrücke, die im „Triumph des Todes" vom Pisaner Campo Santo durch Graf Vitzthum sehr überzeugend nachgewiesen wurden, sind nur eine *Gegengabe* an den Süden und betreffen gerade die „Glaubhaftmachung" am wenigsten. Tommasos da Modena Trevisaner Fresken gehören zu den entscheidenden Eroberungen, dieses Mal sogar eines wesentlich nordischen Privilegs: des Innenraum-Stillebens. (Treviso war, wie Schlosser schön gezeigt, eine dem Deutschtum sehr nahe gelegene Nordecke des Südens.) Es ist also ein breitgespanntes Beziehungsnetz da. Die fortschreitende Eroberung der Erscheinungswelt auch durch die Deutschen, wie sie in Naumburg das 13., am Prager Triforium das 14. Jahrhundert brachte, ist dabei gerade dasjenige, was *nicht* mit dem Westen zusammenhängt, so wenig wie mit der Anerkennung des Betrachters. Auch Deutschland hat in der Richtung auf die Erscheinungswelt vorwärtsgedrängt. Es hat es aber immer im Dienste des Ausdrucks getan, und es hat sich auch gerne stärker in der Plastik ausgesprochen als in der Malerei, auch darin „mittelalterlich" und „unmodern". Es fehlt ihm ganz natürlich an der vollendeten Logik, mit der Schritt für Schritt die italienische und die nordfranzösische

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kunst auf perspektivische Fragen eingingen (Perspektive ist reinste Anerkennung des Betrachters). Wer *hier* suchte, *mußte* sich geradezu „logisch" entwickeln, da er schon „Logisches" suchte. Suchten die Deutschen einmal auf abgestecktem Gebiete ein Bestimmtes (in Prag das Bildnis), so waren sie nicht weniger „logisch". Die *innere* Wahrheit aber entrückt solchen Fragen — und sie war das selbstverständliche Ziel der deutschen Kunst. Wer diese verstehen will, muß sie noch immer an sich selber messen. Wer sie nicht versteht, und wer sie am Fremden mißt, dem kann es begegnen, daß er ein bewundernswertes, ein wissenschaftlich außerordentliches Buch über einen großen deutschen Maler schreibt, in dem das lebende Wesen, der Mittelpunkt, der Kern des Ganzen so gut wie gar nicht sichtbar wird: ein Beziehungsnetz von „Einflüssen", aber kein Mensch! (An Francke ist das geschehen.)

Schon Conrad von Soest ist kein Beziehungsnetz, sondern ein Mensch auf seiner Erde. Sein Hauptwerk, der Altar von Niederwildungen, ist um 1404 geschaffen (Abb. 65). Der Mann, der um 1402 die Bilder des Hochaltars der Göttinger Jakobikirche gemalt hat (von Graf Vitzthum in einer wahrhaft glänzenden Untersuchung behandelt), ein Fortsetzer Bertramscher Überlieferung, könnte Conrad schon gekannt haben. Er könnte uns zeigen, wieviel *neuer* Conrad war, neuer und westlicher, und dies von sich aus und von Soest aus! Die Form von Conrads Altare ist gänzlich anders als die in Ostfalen beliebte der Gestaltenreihung im inneren, der Bilderreihung im äußeren Zustande, wie sie (bei dreifacher Wandlung) der genannte Göttinger Altar zeigt. Nicht sehr weit von Wildungen liegt Netze, und dessen Kirche bewahrt noch heute einen Altar von grundsätzlich sehr ähnlicher Anordnung — und der stammt etwa von *1360!* Es tritt ein anderer aus der Osnabrücker Gegend, heute im Kölner Museum, dazu, und beide zeigen nicht nur die Einzelfigur des Gekreuzigten, sie zeigen die Komposition von Niederwildungen an entscheidender Stelle ganz gleich: in geöffnetem Zustand eine breite Mitteltafel mit der Kreuzigung, gerahmt von je zwei feststehenden Szenenbildern übereinander rechts und links bei gleicher Gesamthöhe: eine Gruppe, keine Reihe. Schon Klosterneuburg übrigens zeigte Ähnliches in den 20er Jahren des 14. Jahrhunderts. Es treten in Wildungen noch die den feststehenden Flankenbildern gleichgeordneten Flügel dazu. Stilistisch aber scheint sich auch ein Altar von Hannöversch-Münden, der ebenfalls vor 1400 gemalt ist (und mit dem Göttinger der Jakobikirche immerhin die so ausnahmehafte architektonische Innenrahmung der Bilder bei zierlicheren Formen teilt) auf Conrad zuzubewegen. Darüber hinaus: schon seit Jahrhunderten ist Soest für die deut-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



70. Stephan Lochner. Altar der Stadtpatrone im Dom zu Köln

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



71. Stephan Lochner, Veilchenmadonna. Köln, Diözesan-Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sche Malerei eine entscheidende Stadt gewesen. Zu der des Dreizehnten hat es in Fresko wie Tafelmalerei wichtigste Beiträge geliefert. Der Boden also war günstig. Trotzdem wirkt Conrads Auftreten „plötzlich", wenn man nur auf die in der Stadt selber zufällig erhaltenen Bilder des 14. Jahrhunderts blickt — weniger schon vor der Plastik von St. Pauli. Die fast plötzliche allgemeine Verfeinerung der Sinnlichkeit, die wir als Lebenserscheinung überall gleichmäßig in Deutschland auftreten sahen, ist ja unmöglich nur als eine Summe einzelner Einbrüche von außen her zu verstehen. Die zwischen den Lübecker Törichten und den Bademädchen der Wenzelbibel, zwischen den gleichen Törichten und der Mainzer Memorienpforte, zwischen dieser und der Tonplastik, dieser wieder und den Schönen Madonnen und Vesperbildern immer wieder hervorleuchtende innere, nicht schulmäßige Verwandtschaft — sie war eigenes *Leben*, sonst wäre sie überhaupt nicht zu verstehen. Eine gewisse Freude an bunten Trachten tritt in ihrem Zuge auf (Lorch!), die aber auch schon längst durch die vergegenwärtigende Erzählerkunst der parlerzeitlichen Reliefs vor 1400 begründet war. Vieles an Einzelzügen war überhaupt europäisches Allgemeinut. Nehme man doch nur hin, was da ist, befrage man es doch nur endlich: was bist du? — und nicht nur: woher „kommst" du?

Am Wildunger Altare ruht in schwerer Breite die feste Mittellage, schon im Innenstücke der Kreuzigung etwas mehr breit als hoch (oben bogig gerahmt, so daß Zwickel entstehen), durch die zweigeschossigen Flanken in ein liegendes Rechteck von etwas mehr als zwei Quadraten gedehnt, durch die hinzutretenden Flügel erweitert auf je sechs kleine hochrechteckige Bilder zu Seiten der Hauptdarstellung. Schwer ist auch das Eichenholz, das unter Leinwandbezug den Kreidegrund für die leuchtend herrlichen, ausgezeichnet frisch erhaltenen Temperafarben trägt. Ein ruhiges Strahlen geht durch das Ganze. Langsam wird man sich dessen bewußt, wie fest der Gestaltungswille alles Einzelne dem Ganzen untergeordnet hat. Ein in manchen Fällen schon verschwindend kleiner Teil ist Goldgrund (in der Kreuzigung noch nicht mehr das obere Drittel); der Raum erobert die Fläche, der Hintergrund verdrängt den Untergrund; die reichen Überschneidungen des Goldes durch aufragende Gestalten machen ihn zum Himmel auch für das Auge. Gewiß: lauter Siege im Kampf um die Erscheinungswelt, und dennoch alle im Dienste der Sagekraft errungen. Der Kreuzigung gehört die tiefste Bewunderung. In ihr sammelt sich Conrads Kunst am großartigsten zu einheitlich reicher Wirkung — um zu *ergreifen*, nicht um zu blenden. Raumschaffend stehen die Schächerkreuze, in den dämmernden Grund schräg hineingesetzt. Der Bogenschwung der Raumtiefe

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

aber, den die drei Kreuze als Grundriß erschließen lassen, entspricht dem Aufriß des gedrückten Flachbogens vom oberen Rahmen. In der Fläche ziehen die beiden äußeren Pfosten die Menschengruppen wie magnetisch an, so daß der Kreuzesstamm Christi gerade in der Mitte frei heraufwächst. Ein Bogenschwung auch in der Gestalt des Erlösers! Aber das ist nicht mehr der „gotische", und er „kommt" auch gar nicht aus Frankreich: er ist 40 Jahre früher in der gleichen Gegend, in Netze (bei Wildungen!) schon angewendet (Nachweis bei Stange); er legt das rechte Bein senkrecht an das Kreuz und läßt von den überkreuzten Füßen aus das linke (von uns aus rechts) in weitem Bogen abstehen, gespreizt ausschwingend. In Netze ist auch die räumliche Schrägflucht der Schächer (nur mit übertriebener Verkleinerung) angelegt; ja, noch mehr: auch schon die Scheidung der Beigruppen nach dem Ausdruck des Geistlichen und des Weltlichen. Sie wird bei Conrad bedeutend gesteigert. Er tut grundsätzlich genau das, was vielleicht im gleichen Jahre 1404 der Meister des Jungfrauen-Zyklus von der Lübecker Burgkirche getan hat: auch dieser setzte Idealtracht und Zeittracht als „Gut" und „Böse" gegeneinander. Im Wildunger Altare aber wechseln danach nun auch noch die menschlichen Gesichter: die Idealwelt der Kunst um 1400 wird in ihrer reinsten Prägung, in ihrer an das Kindliche und an die Holdheit der Schönen Madonnen erinnernden Ausgelesenheit der Gruppe der trauernden Frauen, der Seite des guten Schächers, den bezaubernden, forellenhaft dahinschießenden Engelchen zugedacht. Daß diese Erlesung das Schmerzliche nicht ausschließt, offenbart sich deutlich genug, am merkwürdigsten im Johannes mit den gerungenen Händen. Auf der rechten Seite ist mit aller Kostbarkeit der weltlichen Tracht, mit Schnabelschuhen, mit Agraffen, mit seltsamen Kopfbedeckungen, mit Hüten und Baretts, mit Pelzen und Zaddeln und Brokat — mit all dieser Pracht ist auch das Abweichende vom Ideal, das „Natürliche" und Absonderliche der Gesichtszüge zugelassen. Aber war nicht auch im genau gleichen Jahre 1404 der Lorcher Terrakotta-Altar gestiftet worden? Ist nicht auch da mit der Gruppe der Trauernden bei gleichbleibender Idealität der Erscheinung schon ein Ganzes zusammengeronnen, erfüllt von einem zarten „Weinen" der Trauer in den schütternd-fließenden Linien, so wie bei Conrad in der vorbildlich schön geschlossenen Gruppe der hockenden Klagefrauen? und ihr unmittelbar entgegengestellt ein überzeugend „heutiger", sehr vergegenwärtigter Alltagsmensch? Ein glücklicher Zufall der Erhaltung zeigt uns innerhalb *eines* Jahres mindestens zwei gesicherte Werke, die die gleiche Sprache reden, ohne voneinander zu wissen. Der überraschende Reichtum der Rüstungsformen, namentlich der Helme (Topfhelme und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

„Bassinet") bei den Lorcher Tonfiguren setzt die genau gleiche Kenntnis der neuesten Trachten voraus, wie sie bei Conrad sich bezeugt. Noch wichtiger ist der innere Gleichklang des Gefühlstones. Immer wieder sieht man: die Kunst um 1400 kennt das Gewöhnliche, ja das Häßliche wohl. Aber sie wertet es anders als andere Zeiten, sie gewinnt aus ihm den Ausdruck des Bedingten (auch in den Martinusbettlern!), während sie selbst das Tragische mit den Mitteln ihres Traumes von Holdheit und Schönheit bestreiten kann. Darauf vergleiche man doch auch den Christus mit den Schächern. Er als Göttlicher hat die fast kindliche Sanftheit, die damals das Gute und Große ausdrückt. Der gute Schächer wird nicht nur durch eine seltsame Straffung des Körpers (auch sie ist im Netze vorgebildet), sondern durch einen wilden und starken Kopf aus dem unteren Volke gekennzeichnet. Unzählige Feinheiten zeigt das Werk: so, daß im Mittelgrunde links hinter den Trauernden, hinter Johannes eine weltliche Prachtgestalt steht, der Mann mit der Lanze, unter den Weltlichen rechts dafür, selbst höchst prunkhaft dargestellt, doch milden Gesichtes, der Bekenner, von dem das Spruchband ausgeht: „Wahrlich, dieser war der Sohn Gottes"! — Die Einzelszenen bringen uns in die Idealwelt, wie etwa der Ortenberger Altar sie spiegelt. Es wimmelt geradezu von Zügen einer Vorstellung, die nur aus echtem Erlebnis solches zeugen konnte: volksliedhaft, so wie im Ortenberger Altare, ist Joseph gemeint, wenn er das Müslein über der Flamme herabkniend betreut; eine Schöne Madonna ganz neuer Art entsteht, wenn das Kind im Tempel dargebracht wird, und unvergeßlich ist dabei die Wendung des Kinderköpfchens. Das ist die Vergegenwärtigung, die seit 1350 wieder so stark im Wachsen ist, immer aber ist sie in die erlesende Sprache der Kunst um 1400 gekleidet. Innenräume bilden sich, bei denen nicht *das* entscheidet, wie viele Schachbrettmuster man vom unteren Bildrande bis zum Aufwachsen der Figuren zählen könnte, sondern das Wichtigere: wieviel *über*perspektivisches Raumerleben sich darin ausgewirkt hat. Die Verbindung von Außen und Innen im gleichen Bilde ist dabei ein altes Erbe der Giottozeit. Bei Broederlam (um 1398) wie bei den Brüdern von Limburg, ebenso bei den wahrscheinlich echt französischen Meistern mancher Prachtbücher um 1400, ist das selbstverständliche Übung. Ein Lernen in Frankreich war gewiß für ihre Anwendung nicht nötig, diese Formen hatten sich längst allgemein verbreitet. Eine Reihe westfälischer Werke geht von Konrad aus, die hier nicht verfolgt werden können, darunter auch eine verrohende Kopie des Wildunger Altares in der Pauli-Kirche von Soest. In Darup, Isselhorst, Warendorf spüren wir die Wirkung des Meisters, und immer spielt die Trauer-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gruppe der sitzenden Frauen mit ihren dünnen und gummiweichen Fingerchen eine Rolle. Bei Conrad ist sie von feinem und echtem Gefühle gemeistert. — Der Maler vollendet sich gegen 1420 im Altare der Dortmunder Marienkirche (Abb. 66). Er vollendet sich — das ist stilgeschichtlich und personengeschichtlich gemeint. Schon bei Conrad heißt „vollenden" *nicht:* „modern" werden. Wir haben von dem ursprünglich offenbar riesengroßen Altarwerke nur wenige Reste. Es darf aber genügen, die Dortmunder Geburt Christi von der Wildunger abzusetzen. In der älteren Fassung spürt man noch die Nähe zur Miniaturenkunst. Jetzt geht Conrad auf größere Form. Die Tafel ist unvollständig erhalten, es fehlt rechts ein beträchtliches Stück. Aber was die erhaltene Fläche trägt, strahlt noch wundervoll in Blau, Rot, Gold — viel Gold! Eines sehen wir ganz deutlich: das ist auf keinen Fall die alte Innenraumszene gewesen. Conrad hat sie nicht etwa nun *noch* genauer ausgedacht, sie etwa *noch* genauer auf Betrachter berechnet (er hätte doch nur zu wollen brauchen, um in einer 15jährigen Entwicklung eine noch höhere Meisterschaft des Innenraumes und der Innengestalten zu erreichen), er hat eben dieses *nicht* gewollt, und wieder springt die deutsche Linie von der vorschriftsmäßigen des Westens seitlich ab auf die Höhe dessen, was wir Idealismus nennen. Gewollt nämlich und in überraschend großartiger Weise erreicht hat Conrad das Bedeutende und Gültige. Einzelne Formen sind vielleicht ein wenig schärfer geworden, aber entscheidend ist die Steigerung der inneren Wahrheit. In einem *Traumlande* sind wir. Nichts könnte in der „Wirklichkeit" so sein. Im Freien steht das Bett mit der lieblich mädchenhaften Mutter und dem lustig anschmiegsamen Kindlein, Steinfließen davor (hier könnte man also Orthogonalen nachrechnen und den Fluchtpunkt suchen, der aber draußen liegt!); eine Engelwolke, vom riesigen Nimbus der heiligen Jungfrau überschnitten, unten angrenzend an die Grenzkörbe eines Gartens, oben frei vor dem feinpunzierten Goldgrunde; eine selige Sängerschar des Himmels schwebt hoch über dem Haupte des Joseph, ein paar merkwürdig lebendige Pflanzenumrisse laufen neben ihm gegen den Grund an. Mehr Goldgrund als in Wildungen — also Rückfall? Mehr Himmel in Wahrheit — also Gewinn! —, Himmel nicht der Ausdehnung, sondern der Auffassung nach. Das ist auch nicht mehr der leicht komisch angeschaute Joseph des Volksliedes, das ist ein heiliger Wanderer, in dessen Antlitz sich das dem Kindlichen nahe Grundideal zum Ausdruck würdiger Güte vermännlicht hat. Kein Opfer aber an die Richtigkeit — vielmehr der hohe Gesang einer ewigen Wahrheit. Die sterbende Maria einer anderen Tafel lebt, die Sterbende *lebt* in der gleichen erhobenen Traum-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sphäre. Nicht Richtigkeit, sondern Wahrheit, nicht Berechnung, sondern Ausdruck — Sagekraft! das war Conrads Ziel und Weg.

Es war nicht anders bei Meister Francke von Hamburg. Dieses Eine war nicht anders, sonst sehr Vieles. Francke ist der umfassendere, wandlungsreichere, beweglichere, der größere Künstler. Vor ihm zögert man nicht, das Wort Genie auszusprechen. Er hat, anders als Conrad, ohne jeden Zweifel in seiner Jugend in Frankreich gelebt, die Buchmalerei der Ile de France aus eigenster Anschauung sehr genau kennen gelernt und sehr wahrscheinlich doch auch — gleich den älteren Genien des 13. Jahrhunderts — an französischer Kunst mitgewirkt. (Warum stellt man sich nur immer die alten Meister, die doch *mitarbeiten* mußten, so wie die Kunstjünger des 19. Jahrhunderts vor, die nach Paris gingen, um malen zu lernen, aber natürlich nicht an Gesamtwerken helfen durften?). Francke hat, soweit wir ihn kennen, auf unserem Boden nicht Miniaturen, sondern echte Bilder geleistet. Er hat zwei große Altäre hinterlassen, den von Nykerkö in Finnland, heute Helsingfors (rund um 1415) und den Thomasaltar der Englandfahrer in Hamburg (um 1424), dazu zwei Einzelbilder des Schmerzensmannes, das kleine ältere in Leipzig aus der Zeit des zweiten Hauptwerkes, das spätere und größere in Hamburg wohl vom Lebensende. Der Weg, den Francke gegangen ist, ist ganz *sein* Weg, der Weg eines Einmaligen und Einzigen. Die Richtung, in der er ging, führt trotzdem genau so aus einer weit besser als durch Conrad gekannten, sicher auch weit dankbarer studierten westlichen Welt *abseits:* auf eine jener den Deutschen vorbehaltenen Seitenhöhen, von deren Spitzen aus sie einander nicht gesehen haben mögen, sich aber getrost als Landsleute hätten den Gruß bieten dürfen. Daß Francke kein Ausländer ist, muß solange stehen bleiben, bis ein Gegenbeweis erbracht worden ist. Die Aufgabe sollte ausschließlich Ausländer reizen, wird aber nach menschlichem Ermessen niemals gelingen. Der Versuch, Francke mit einem Mönch Nicolaus aus Zütphen gleichzusetzen, ist (mit einem so ruhigen Beurteiler wie Graf Vitzthum gesehen) gescheitert. Das ist schade. Wäre er gelungen, so hätten wir endlich die für manche Zweifler nötige Beruhigung. Wir hätten es dann nämlich im damaligen Sinne mit einem reinen Deutschen zu tun, einem Manne aus der Landschaft Geldern, die zum großen Teile auch politisch heute preußisch ist, die aber zu jener Zeit mit dem Bistum Münster eng zusammengehörte und von der ein so sauberer Forscher und zugleich so guter Holländer wie Huizinga uns erzählt, daß sie „die einzige Landschaft" war, „die in stärkster Verbindung mit dem Reich und in Schicksalsgemeinschaft mit den niederrheinischen Territorien Jülich und Cleve gelebt hatte

und in erhöhtem Maße rein *deutsch* geblieben war", ja, daß erst nach 1600 „die Sprache, die ein Syndikus aus Groningen oder ein Kanzler aus Geldern schreibt, ihr östliches Gepräge verliert" („östlich" heißt für den Holländer natürlich deutsch). Noch am Ende des 18. Jahrhunderts konnte ein junger Dichter aus Geldern, Staring, darüber klagen, „daß sein liebes Geldern nicht ein selbständiger Teil des deutschen Reiches geblieben" sei: „Wir wären weit glücklicher geworden, als wir es als Glieder der niederländischen Republik werden konnten." Geldern als Herkunft wäre also nur eine Bestätigung des Deutschen. Aber Francke ist auch so nach allem, was wir bisher sehen können, ein Deutscher sehr ausgesprochener Art, wohl in Frankreich gründlichst ausgebildet, doch nicht ihm unterworfen, und nach den bestimmenden Wesenszügen ein Niederdeutscher, damit fühlbar auch ein Landsmann des Conrad von Soest, dessen Kunst er gekannt haben muß, nach der Farbenentfaltung, nach Gestaltungsgedanken, nach Ausdrucksformen und Figuren — und dies immer wieder nach Ausweis seiner Verbindungen ganz genau zum *Wildunger* Altare! Die überraschend verbissene Bemühung, um jeden Preis, auch den der wissenschafllichen Genauigkeit, des wirklichen Sehens von unleugbaren formalen Tatsachen nur ja nicht die geringste Verbindung dieser beiden Meister zuzulassen, ist gescheitert. Der Versuch ist unternommen in einem Buche, dessen im Allgemeinen erstaunliche Genauigkeit, dessen weites und bedeutsames Ausgreifen mit den Mitteln neuester Forschungsweisen von der deutschen Wissenschaft ebenso dankbar anerkannt worden ist, wie die eigentliche Auffassung von Francke abgelehnt werden mußte, damit auch die seiner ganzen Stellung in der Geschichte Deutschlands und Europas. Graf Vitzthum und A. Stange haben unabhängig von einander — ohne mit Lob, ja Bewunderung und Dank zu sparen — das große Werk von Bella Martens über unseren Meister in *diesem* entscheidenden Punkte *abgelehnt*. Vitzthum hat schon die an sich noch weniger wichtige Frage nach dem Verhältnis Franckes zu Conrad dahin beantwortet: „es bleibt eine Verwandtschaft mit Conrad, die, wenn nicht aus irgendwelcher wann auch immer eingetretenen persönlichen Berührung, zum mindesten aus einer *landschaftlichen* Verbundenheit erklärt werden muß". Er hat darüber hinaus einen genauesten Beweis geliefert, daß eine ganz bestimmte Formengruppe, die Trauernden der großen Kreuzigung, weit mehr von Conrad angenommen hat, als von einer gewissen französischen Miniatur im Stundenbuche des Marschalls von Boucicaut. (Diese kann Francke *auch* gekannt haben.) Wichtiger bleibt die Deutung von Franckes Wert und Wesen. Bella Martens hat die Schulung Franckes in Nordfrankreich überzeugend nachgewiesen, sie hat der Kunst der Ile de

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

France eine erste und grundlegende Würdigung geschenkt und viele alte Irrtümer beseitigt. Sie hat in sauberster Weise Alles dargestellt, was sich auf Franckes erste künstlerische Umwelt, auf seine Voraussetzungen bezieht, alles, was „Einfluß" heißt — nur von Francke selbst hat sie sehr wenig gesagt, so viel sie auch getan hat in genauester Untersuchung des Bildaufbaues, der Farbengestaltung, der Themenauffassung. Man kann aus dem so wertgesättigten Buche nur Eines nicht wirklich erfahren: was ist Francke selber? Was entscheidet denn eigentlich den Eindruck seiner Bilder? — Der geschichtlich unwissende, aber formenempfindliche Betrachter, der sich Rechenschaft über seine Eindrücke zu geben weiß, findet nach Erfahrung des Verfassers dieses Besondere schneller und sicherer als der, der stets nach Einflüssen jagt und so in Gefahr gerät, das Beziehungsnetz mit der Sache zu verwechseln. Müßte nicht jeder Echt-Eindrucksfähige als Erstes (jenseits der Farben) den sonderbaren *Ausdruck der Überschneidung* bei Francke erkennen? Die Überschneidungen sind es doch zuerst, die seiner Form das Überraschende, das Einmalige und Unvergeßliche geben — und wo wären sie denn in Frankreich? Man blicke auf die Einzelfiguren wie auf die erzählenden Tafeln, namentlich die unvergeßliche Kreuztragung (Abb. 67). Wie ganz anders wäre deren Darstellung ausgefallen ohne diese zwingende, vorwärts treibende, diese wahrhaft dramatische Kraft der Überschneidungen? In ihr *lebt* Francke, sie ist nichts Auszurechnendes; das ist nicht die Beglückung durch „Richtigkeit" und ist keine Überschätzung eines lehrbaren Kunstmittels. Das ist Franckes *Sprache*, genau so unverkennbar wie die Tonsprache von Brahms, und genau so einmalig wie Franckes Farbe. Sie drückt etwas aus, diese Sprache der Überschneidungen, sie hat Sagekraft! *Das* ist doch erst (an seinem Teile) das Künstlerische an dem Meister! Die Schnelligkeit des Überschnittenwerdens treibt als musikalisches Element, als Taktierung, als Rhythmus und „Tempo" von Gestalt zu Gestalt eine übergestaltliche und mitreißende Bewegung weiter. In sie ist das starke Wesen von Franckes Seele bestimmend eingeflossen, das ist seine wichtigste Form, und die verdankt er niemandem als sich selber. Er hat im Barbara-Altare gleichzeitiger französischer Kunst näher gestanden, er schien Bella Martens im Thomasaltare auf ältere „zurückzugreifen". Aber daß er *selber* geschritten sei, hat sie offenbar nicht bemerkt. Treten die alten Vorbilder zurück, so muß im Notfalle noch Älteres helfen. Immer aber: ein „unüberwindliches Anlehnungsbedürfnis"! (Vitzthum.) Wie hätte man sich danach eigentlich einen Künstler vorzustellen? Als Einen, der bei jedem Schritte mit Entsetzen nach einer fremden Hand tastet, nach einem stützenden Stabe; der, wenn er den neu-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gekauften Stock vergessen hat, wenigstens den alten nimmt, um nur ja nicht hinzufallen? Hat so jemals ein Künstler *gelebt*, ohne ein Schwächling zu sein? Aber Francke war ja ein großer Künstler, einer der größten dieser ganzen reichen Zeit im ganzen Europa — und dies sollte auch gar nicht unterdrückt, es sollte ja trotz allem schließlich bewiesen werden, daß es sich um Meister Francke *lohnte!*

Das tut es. — Der Barbara-Altar scheint in das zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zu gehören. Er war wahrscheinlich nicht für Finnland gemalt, sondern für Hamburg. Daß er dort während des 15. Jahrhunderts gesehen werden konnte, wird durch die Ausstrahlungen seiner Art in die Hamburger Umgebung so gut wie sicher, ebenso wie wir für den späten Francke eine Wirksamkeit in Westfalen annehmen können, wo sich Eindrücke aus seiner Kunst mit solchen, die von Conrad herkommen, eng verbinden (z. B. im Warendorfer Altare). Der Barbara-Altar zeigt auch Reliefplastik. Sie ist Francke nicht völlig fern, stammt aber sicher nicht von ihm. Sein Werk sind die acht Flügelbilder. Es ist richtig, daß sie in der Art der Landschaftsdarstellung, in vielen Einzelheiten, so auch den bekannten runden Ecktürmen, ebenso in Dingen der Tracht, eine genaue Kenntnis französischer Kunst um 1400 beweisen. Was Francke damit tat, ist durchweg Neues und weist durchweg schon im früheren Werke auf den Meister des späteren: er bringt „zum *Sprechen*", was in der französischen Miniatur stumme Erscheinung ist. Näher Beteiligten bleibt namentlich die Vitzthumsche Besprechung zu empfehlen, ein richtiges kleines Werk, in dem gerade diese Leistung schon am Barbara-Altare nachgewiesen wird. Außerdem ist es immer schon eine Tat, nicht nur erworbenen Formgruppen einen neuen Sinn zu geben, sie durch neue Abgrenzungen, durch kühne Halbierungen zu verwandeln, sondern überhaupt: aus Miniaturen in eigentliche Tafeln zu übersetzen. Dieser Vorgang ist schon ebenso schöpferisch wie es die Ausbeutung byzantinischer Kleinreliefs für monumentale Plastik war (Godehard-Relief in Hildesheim, „Kunst der deutschen Kaiserzeit" Abb. 35). Nicht mehr als dem Älteren Byzanz, hat dem Späteren Frankreich bedeutet. Es liegt im Sinne dieser dem Meister eingeborenen Richtung auf das Sprechen-Lassen des bloß Erscheinenden, daß sie sich verstärken mußte. Der Thomas-Altar ist weniger weicher Stil üblicher Prägung als der von Nykerkö. Er ist reifer! Francke ist nun noch deutlicher „dazu herangereift, die Geschehnisse in ihrem Kern oder in ihrer bleibenden Bedeutung zu erfassen ... in einem Gestaltungsprozeß von viel höherer schöpferischer Kraft". Er hat „dem Darstellungsprinzip des Mittelalters den auflösenden Tendenzen der Zeit gegenüber noch einmal

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

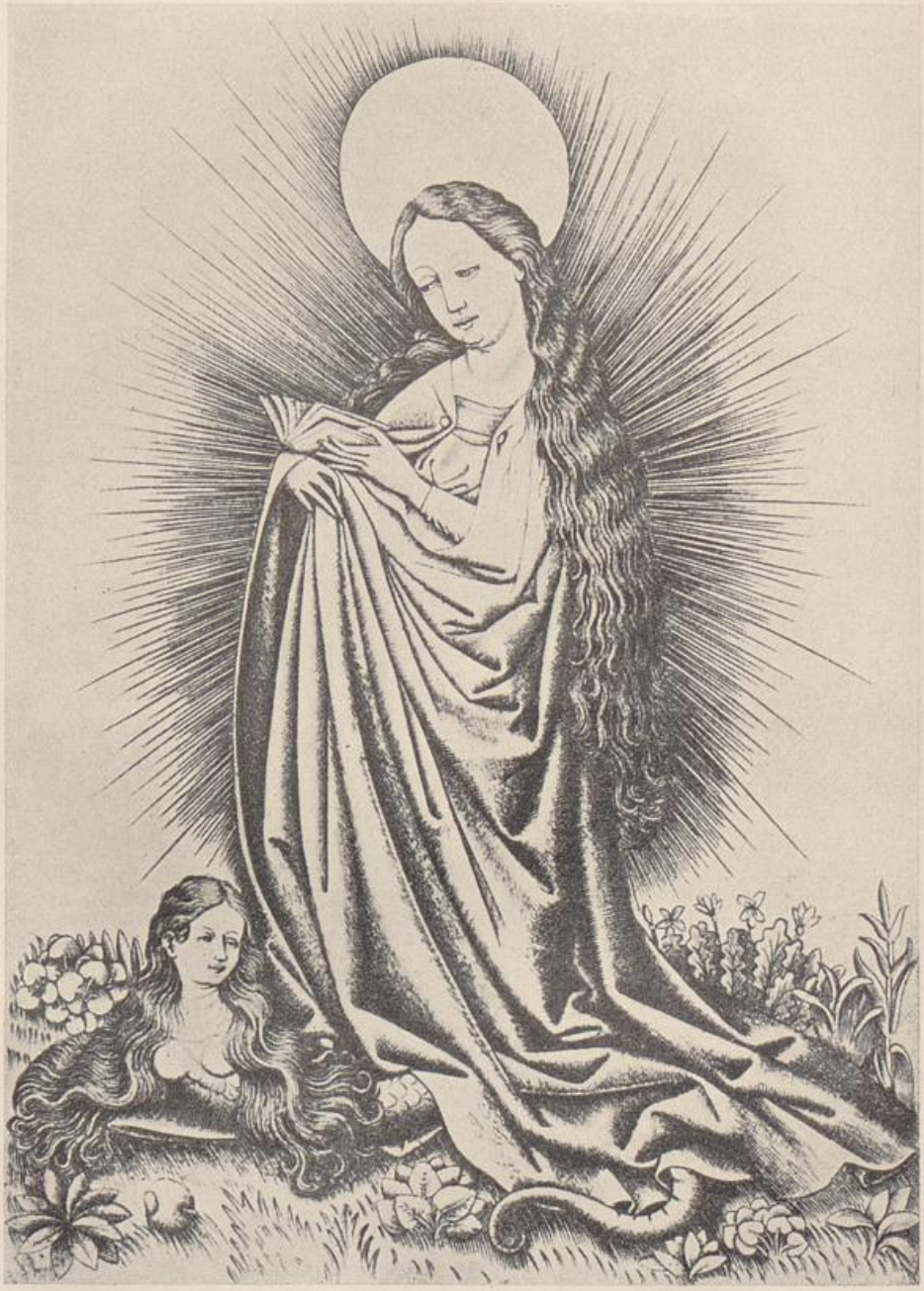


72. Gedenkstein des Heinrich von Lechgemünd. Kaisheim



73. Grabmal des Ulrich Kastenmayr. Straubing, St. Jakob

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



74. Spielkartenmeister, Madonna mit der Schlange

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zum Siege verholfen, ... aus innerer Logik also und schöpferischer Kraft" (Vitzthum). Es kommt Francke eben nicht auf „optische Glaubhaftmachung" an. Francke hat „gerade *nicht*, wie die Franzosen, die Größe seiner Gestalten nach ihrer Entfernung vom Beschauer bestimmt, vielmehr ihren Größen*eindruck* nach ihrer Bedeutung im Bilde". Nicht nach ihrer Entfernung vom Beschauer! Francke hat die Anerkennung des Betrachters verweigert — nichts anderes sagt auch Vitzthums Satz. Die Erhaltung des Bedeutungsmaßstabes verbindet, bei freierer und unauffälligerer Form, Francke auch mit dem bayerischen Meister der Münchener Augustiner-Flügel. Von da aus betrachte man seine einzigartigen Schöpfungen, von denen jede neu ergreift, als das gänzlich Neue und Einmalige, als das sie in die Welt getreten: die hinreißende Kreuztragung, die zauberhaft stille Weihnacht, die Beweinung, die Auferstehung und die „wahrhafte Hieroglyphe der Totenklage" (so wieder Vitzthum), zu der ihm die Gruppe der Trauernden gediehen ist (Abb. 68). Wir haben in ihr nur das linke untere Viertel einer Kreuzigung, die im ganzen der des Conrad von Soest gar nicht so unähnlich gewesen sein mag, — wie ja doch der Gesamtaufbau des Altares dem des Wildungers entspricht. Mit dem Einzelbeweise, daß gerade bei der unvergeßlichen „Hieroglyphe der Totenklage" (von ihrer gegebenen Großartigkeit noch abgesehen) die geschichtliche Frage nach dem Woher weit deutlicher auf Conrad führt als auf das Stundenbuch des Marschalls von Boucicaut, braucht unsere Betrachtung nicht belastet zu werden. Auch diesen Beweis hat Vitzthum geliefert; sonst hätte ihn der Verfasser längst selber geführt. Die Sprache der Farbe wie der Richtungsgegensätze, das ständig Treibende und Singende der für das Echte und Innerliche geretteten Bildfläche gehört zu den herrlichsten Eindrücken, die alle deutsche Kunst zu bieten hat. Dies Alles spricht auch aus den beiden Schmerzensmännern, aus dem Wege von dem kleineren Leipziger zum großen Hamburger. Hier hat auch Bella Martens die wahre Richtung gesehen und gezeigt. Es ist die französische Form der Imago Pietatis, der senkrecht sinkende Schmerzensmann, gestützt von Gottvater oder Maria oder einem Engel, es ist der Typus, dem der späteste Michelangelo in der Pietà Rondanini sich angeschlossen hat. Er war schon früh in Deutschland bekannt geworden und ist auch in unserer Plastik nachzuweisen. Wieder aber scheiden sich die Völker an der Frage der „Richtigkeit". So wie beim Aufkommen des Andachtsbildes der lyrische Sinn der Deutschen unbekümmert um die Logik der Abfolge den seelischen Gehalt von Grablegung und Auferstehung in der Form des Heiligen Grabes zusammenziehen konnte, so war ja auch der deutsche Schmerzensmann nicht Teil einer Szene, sondern Verdichtung von Gefühls-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gehalten. Als solche war er trotz Wunden und Dornen nicht tot: *lebendige* Verdichtung, *sichtbare Idee!* Schon im Leipziger Schmerzensmann, einem gemalten Andachtsbilde von zartester Feinheit, einem völlig selbständigen und noch mehr in das Traumhafte entrückten Nachfolger des Münchener Veronika-Bildes, ist Christus nicht tot gegeben; nur der stützende Engel ist noch da. Man suche auch in diesem unvergeßlichen Bildchen — einem wahren Juwel der deutschen Andachtskunst, das am Rahmen übrigens mit der goldenen fünfblättrigen Rosa Mystica geschmückt ist wie so manche auch unserer plastischen Vesperbilder —, man suche auch an ihm sich klar zu machen, wie bestimmend das Untertauchen der Köpfe, wie sonderbar zwingend und singend hier der Klang der Überschneidungen ist, wie *er* gerade die eigentliche Formensprache trägt. Genau so wie vom Barbara-Altare zu dem der Englandfahrer die Entwicklung dieses Einmaligen und Einzigen als immer tieferes Durchringen zum Wesentlichen, zum Bannenden und Sagekräftigen verläuft, genau so auch die weitere vom Leipziger zum Hamburger Schmerzensmanne (Abb. 69). Wieder enthüllt sich das Persönliche und Einmalige als das Deutsche und Durchgehende. Jetzt ist gar keine Stützung mehr nötig, jetzt ist, mit den reifsten Mitteln des neuen malerischen Stiles, der alte deutsche Schmerzensmann wieder hergestellt, der Leiden und Tun in sich enthält, „nicht nur das Opfer, sondern der Richter" (Stange). Dies bedeutet obendrein, daß der „Erbärmde"charakter einem männlicheren gewichen ist: eine neue Zeit bricht an.

Conrad von Soest hatte den Frühstil um 1400 in ruhiger Reinheit dargestellt, offen für die neuen Einzelheiten, aber schon im Wildunger Hauptwerke überlegen sie beherrschend. Im Dortmunder Marienaltar hatte er eine höhere Würde — auch da nannten wir sie männlicher — erworben, die von jeher als Möglichkeit in ihm angelegt war. Er ist aber *zugleich wirklichkeitsferner und wahrer geworden.* Francke hat den weichen Stil des frühen 15. Jahrhunderts auf dem Wege über die kühl elegante, logisch klare und weltlich höfische Miniaturkunst Frankreichs empfangen (der Stil selbst war natürlich in ihn hineingeboren) und hat ihm erst den Sinn verliehen, von dem aus er uns hier angeht: er gibt das Wesentliche, das Erschütternde, die innere Musik der Vorgänge. Auch er, von Anfang an dazu angelegt, steigert seinen Stil in den 20er Jahren, also gleichzeitig mit Conrad, in das Erhabenere und Fernere. Nur ist er zugleich lyrischer und dramatischer als der Soester. Er mag auch der etwas Jüngere gewesen sein. Conrad *lebte* noch im weichen Stile, Francke *belebte* diesen bis an die Grenze eines Neuen — das aber keineswegs das Neue des westlichen Realismus war. *Lochner* endlich hat den ringsum schon sinkenden Stil am längsten getragen, er hat auch am

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

längsten gelebt. Und auch dieser dritte und späteste der drei westdeutschen Meister hat die gleiche Entwicklung genommen: von der dankbaren Aufnahme westlicher Kunstmittel zu ihrer völlig überwindenden Indienststellung unter das Ideal. Sie alle gingen, französisch gesehen, den „falschen" Weg. Sie alle gingen, deutsch gesehen, den rechten. Sie haben die Musik nicht verraten, sie haben sie immer klangtiefer in sich gesteigert. Sie bilden eine geschichtliche Kette. Keiner hat sich aus dem Anderen „entwickelt", und doch hat ihre Folge eine innere Lebendigkeit. Es ist nicht die Entfaltung einer Schule, sondern das Wachstum eines Wesens. Dieses Wesen aber nennen wir das deutsche.

Stefan Lochner kam aus Meersburg am Bodensee. Er ist also Oberrheiner, als solcher schon von Geburt her dem burgundischen Kulturkreise nahe, der von Brügge bis zur Schweiz reichte und von da aus überall ausstrahlen konnte. Vergessen wir nicht: wir stehen bei Burgund in der Mitte des alten Karolingerreiches, im innersten Kerne, in Lotharingien (nicht einfach „Lothringen")! Noch immer, wie im großen 13. Jahrhundert, bezeugt das Karolingische nachwirkend seine schöpferische Kraft. Ist schon ohnehin ein Angeregt-Werden von außen her niemals eine bedenkliche Ausnahme, sondern eine Regel im Zwischenverkehr der verwandten abendländischen Hauptvölker, so ist der Kern des Karolingischen diejenige Stelle, an der uns am wenigsten geziemte, durch die späteren politischen Grenzen uns aus dem Bewußtsein eines älteren Zusammenhanges reißen zu lassen, zu dem Ostfrankreich und Westdeutschland und die Niederlande ursprünglich gehören. Das Burgundische ist eine Welt, in der damals das alte Erbe hell aufleuchtet. Burgundischer Hofmaler war Jan van Eyck, in burgundischen Diensten standen Claus Sluter und Melchior Broederlam von Ypern und Jan van Hasselt und Jan Malwel von Geldern (er wäre, wenn Francke wirklich aus Zütphen stammte, dessen nächster deutscher Landsmann). Sluters Vorgänger Jan de Marville, aus der südlichen, luxemburgischen Ecke der späteren spanischen Niederlande, Sluters Nachfolger und Neffe Claus de Werve, aber auch oberdeutsche Künstler wie Hänslein von Hagenau, wie sehr wahrscheinlich der Vater des großen Konrad Witz, jedenfalls ein Hans von Konstanz, haben für Burgund gearbeitet. Der eng verwandte Pariser Hof beschäftigte seit langem besonders gerne Niederländer germanischer oder welscher Zunge, so der Herzog von Berry die Brüder von Limburg, von denen es wie von dem Gelderner Malwel hieß, daß sie aus dem „Pays d'Allemaigne" stammten (sie haben den weichen Stil in kühnen Eroberungen zur Erfassung namentlich der landschaftlichen Erscheinungswelt befeuert und zur unmittelbaren Vorbereitung der Eycks gesteigert). Henri

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bellechose (hieß er nicht „Goodzak"?) war ein Brabanter, Jan de Beaumetz ein Hennegauer, so wie der ältere André Beauneveu aus Valenciennes stammte, der Geburtsstadt des spätesten der ganz großen Niederländer, des Watteau, der ebenfalls aus dem Niederländischen (Rubens, Teniers, Ostade) in das Pariserische erst hineinzuwachsen hatte. An diesem Burgund und seiner Kultur haben mehrere der heutigen Länder ihren Anteil, Frankreich und Deutschland und ganz besonders die Niederlande, die germanischen wie die welschen. Die großen Konzile des 15. Jahrhunderts, das „Kostnitzer" (Konstanzer) von 1414—18 und das Baseler von 1431—49 haben mit der ganzen Pracht des damaligen vornehmen Europa auch der burgundischen Kunst die Tore des Oberrheines noch weiter öffnen müssen. Daß die Genfer 1444 ihren herrlichen Altar von Konrad Witz bekamen, hing ja auch eng mit dem Konzil zusammen. Für einen Meersburger vom Bodensee war also ein Anteil am Burgundischen eigentlich schon von Geburts wegen gesichert. Aber Lochner wird mehr getan, auch er wird, wie Francke, im Westen selber gelernt haben, dann wohl nicht so sehr bei der höfischen Buchmalerei der Franzosen als bei den großen Niederländern der neu sich entwickelnden Tafelmalerei. Der Genter Altar der Eycks ist begonnen worden, als Franckes Thomas-Altar vollendet war. Nicht zu ihm hat die deutsche Entwicklung hingestrebt, die ja keine geschlossen schulmäßige, sondern ein immer neues Wesenswachstum war (ein Wald, keine Allee), aber auch schon den nächstverwandten Niederländern (durch deren dauernde Beschäftigung für Frankreich) etwas abgewendet. Der Genter Altar ist das große Abschlußsiegel auf der ganzen Entfaltung des Westens in Plastik und Miniatur. Was, wenigstens in der Malerei, meist in kleinem Maßstabe sich herangearbeitet hatte, trat in das Freie hinaus, und was bisher in echter Vollrundung körperlich vom Schnitzer in den Altar hineingetan war, das trat nun in seinem unmittelbaren Abbilde als gemalte Statue in das noch reinere Gegenüber. Die Plastik selbst war nicht mehr zugelassen, aber sie wurde noch mitgespiegelt; ja, zwischen gemalter Plastik und plastisch wirkendem Gemalten wurde noch eine Zwischenschicht eingeschoben: die Grisaille, die in der Verkündigung auf lebend gedachte Gestalten innerhalb stark farbigen und gar nicht grisaillenhaften Raumes übertragen war. Das Eingehen der großen alten Formenwelt in den „Schein" war vollendet — und insofern der Genter Altar noch mehr Abschluß als Beginn.

Sollte Lochner (so nach Foerster) tatsächlich den Hieronymus der Sammlung Schnitzer gemalt haben, so wäre für seine Anfänge ein fast völliges Eintauchen in jene burgundische Welt niederländischer Prägung bewiesen. Wir sähen den Meister u. a. ernsthaft mit jenen Fußbodenstreifen beschäftigt,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die schon Bertram kannte und Conrad und Francke, und die so bequem sind zum Ausrechnen der „richtigen" Entfernung vom Betrachter. Völlig gesichert ist der Weltgerichtsaltar aus der Kölner Laurenz-Kirche. Aus den Niederlanden ist der Alemanne nach Köln gelangt und hat dort, wie es scheint, bis zu seinem Tode gelebt, hat sich der Kölner Art angeschlossen und sie unendlich vertieft. Die Kunst, wie das Paradiesgärtlein sie zeigt, konnte er schon aus der Heimat mitbringen. Der Kölner Veronika-Meister kann die eingewachsenen Neigungen nur noch verstärkt haben. Was an frischem Realismus durch niederländische Schulung erworben war, hatte sich an dieser Welt zu messen, es hat in sie eingehen müssen. Das Rheinische blieb stärker als das Burgundische. Die Stimmung, die wir als jene der Kunst um 1400 bei Lochner in einer letzten und feinsten Spitze getrost bis in die 40er Jahre hinabverfolgen können, war der „Sancta Colonia" sehr genehm. So sicher Köln für die kühne und ringende Durchbruchszeit Bertrams, Theoderichs, der Parler nicht der rechte Boden gewesen (man sieht es an der älteren Schicht des Claren-Altares), so sicher ist es jetzt von Herzen bereit, die neue Idealität anzunehmen (man sieht es an den späteren Bildern des Claren-Altares) und nun länger als andere Städte zu bewahren. Köln rechnet man oft zum Niederrhein, und in späteren Zeiten kann dies kunstgeschichtlich eine gewisse Berechtigung haben. Es ist aber ebenso nahe am Mittelrhein. Wer Gefühl für Klima auch im menschlichen Sinne hat, kann auf der kurzen Strecke zwischen Köln und Bonn das Nahen des Mittelrheines deutlich fühlen. In Bonn weht dessen Luft schon völlig, und von da aus bis über Mainz, Oppenheim, Worms, Speyer hinaus. Köln ist zuletzt immer noch weder Nieder- noch Mittelrhein — es ist *Köln*, Hansastadt und Bischofsstadt, Stadt der Lebensfreude und der freiwilligen Gebundenheit, voll geheimer Romanitas und voll urgermanischer, ja oft niederfränkisch-niederländischer Saftigkeit, die der geistliche Schimmer nur oberflächlich verdeckt. Der Stil um 1400 muß unbewußt als Ausgleich der gegensätzlichen Kräfte empfunden worden sein. Jetzt spüren wir keinen Druck mehr — wie ihn Kautzsch und Back gegenüber der freieren mittelrheinischen Luft für das Vierzehnte empfanden —, jetzt hat die Kirche in ihrem Spürsinn für Indienstnahme weltlicher Gefühle die Arme dem Neuen gerne geöffnet; sie hat es sicher ungern und spät entlassen, als das „Neue" längst ein Altes geworden war. Lochner scheint für den Ausgleich der Kräfte vorgeboren; auch in seiner Kunst war der schöpferische Glaube an eine überpersönliche Ordnung mit einem warmen Drange zur sinnlichen Schönheit des Lebens gleichzeitig angelegt. Man hat ihn den „Mozart unter den Malern" genannt (Foerster), und die Richtigkeit des Vergleiches beruht wohl auf der eben genannten, nicht unverein-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

baren Zweiheit. Der Weltgerichts-Altar — ebenso reines Werk der Malerei wie der Wildunger, der Thomas-, der Genter Altar — verweist noch die Sinnbilder der ewigen Ordnung an die Außenseiten als Reihung stehender Heiliger (heute in München), den Kampf aber in den festlichen Hauptzustand als Weltgericht in der Mitte (heute Köln) und Apostel-Martyrien zu den Seiten (heute Frankfurt). Mit einer an Bosch und Rubens vorausmahnenden Unerbittlichkeit schildert er die verquollene Häßlichkeit der Verdammten — die Seligen umgibt er mit aller Lichtheit des „schönen" Stiles um 1400. Noch immer ist es dieser, obwohl manches an Einzelzügen, namentlich der Faltengebung, sich ins Härtere vergratet hat. Das Gesamtideal liegt selbst dem Weltenrichter noch zugrunde; nur bei Maria verblüfft ein scheinbares Vorausnehmen des schmäleren, späteren Gesichtstypus. Dieser ist nur niederländisch, — *noch,* nicht schon! Die Engelchöre natürlich, die dem nächsten, ja dem gleichzeitig lebenden Geschlechte gänzlich veraltet erschienen sein müssen — sie sind noch ganz die Geschwister der Engel vom Veronika-Bilde, reine Kunst um 1400. Auch ein späterer Oberdeutscher, Hans Memling, sollte einst mit einem bedeutenden Gerichtsbilde hervortreten; tiefer sollte er in das Niederländische gezogen werden, und mehr eingeborgenes Deutsches im (verwandten) Fremden zeigen als eingeborgenes Fremdes im Deutschen. Das Letztere dagegen ist bei Lochner durchaus der Fall. Auf uralt angebautem Gebiete seines alemannischen Stammes bewegt er sich. St. Gallen und die Reichenau hatten die ersten großen Schöpfungen des Weltgerichtes noch in den ältesten Tagen eigentlich deutscher Kunst gesehen; Burgfelden war gefolgt. Die dumpfe Erwartung, aber auch der Beginn des Vollzuges waren von Alemannen zuerst gemalt worden. Lochner war vom Geiste der Kunst um 1400 erfüllt: er sagte das Schwere, aber seine *Form* blieb mild. Der eigentümlich sanfte Schwung des Ganzen berührt fast mit Conrad von Soest verwandt. Jenseits des Inhaltlichen schwingt die Gesamtform in den milden Bogungen der Zeit. Auch im Einzelnen, so im Gewande des Johannes, wird man sie wiedererkennen. Über alle bewegten Inhalte hinaus (die bei der Genauigkeit der Darstellung an Miniaturkunst denken lassen) erhebt sich die Grundforderung Lochners und seiner Zeit nach Zuständlichkeit. Nicht das Augenblickliche, sondern das Dauernde ist ihr letztes Ziel: die Verdichtung des Gegensätzlichen in der Harmonie. Es war eine schwierige Aufgabe, auch die grausigen Martyrien der Innenflügel in dieser Sprache vorzutragen.

Um so mehr kam Lochners innerstem Wollen der große „Altar der Stadtpatrone" (Foerster) entgegen, der heute als Dreikönigsbild oder Kölner Dombild Weltruf genießt und schon von Dürer in der Ratskapelle aufge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sucht und bewundert wurde (Abb. 70). Von Dürers Tagebuch der Niederländischen Reise ging die Lochnerforschung überhaupt erst aus. Der große Meister der späteren Geniezeit hatte selbst 15 Jahre vor seinem Kölner Besuche ein Bild geschaffen, das in der Geschichte des Wachstums deutschen Werdens wie eine bereicherte Wiederkehr von Lochners Meisterwerke wirken kann: das Rosenkranzbild für die deutschen Kaufleute von Venedig. Die feierliche, von innerlich reichster Bewegung durchklungene Zuständlichkeit des Dürerschen Bildes, ihr tragendes Mittelgerüst, die symmetrische Dreiergruppe der Madonna zwischen Kaiser und Papst, war durch die Aufgabe nahegelegt. Lochner mußte ihre Bedingung erst schaffen. Denn sein Mittelbild feierte die heiligen drei Könige (deren Reliquienschrein der Domschatz als höchste Kostbarkeit bewahrt) und „die drei Könige vor der Madonna": das war ja die so oft dargestellte Anbetungsszene, eine nicht symmetrische Komposition, ein Zug mit einem Ziele, nicht eine Mitte zwischen zwei Flanken. Diese gerade wählte Lochner aus einem tiefen Gefühl für die Notwendigkeit sichernder Architektonik. Es kam nicht auf den Vorgang an, sondern auf feierliche Zuständlichkeit. Symmetrie ist ihr sicherstes Gerüst. Indem zwei Könige kniend zu beiden Seiten des Thrones verteilt wurden, war der Zug aufgegeben, die vorgehende, sich vorneigende Gestaltenkette in Ausstrahlung von der Mitte her, der Rhythmus in Symmetrie, die Reihe in die gebundene Gruppe verwandelt. Das Ganze war mit dem herrlichen Mittelbilde noch nicht zu Ende. Die namentlich nach rechts hin nahezu apsidiale Grundrißbildung für das heilige Gefolge schwingt sich auf die Innenflügel hinüber: St. Gereon rechts, St. Ursula links, beide als Führer größerer Gestaltenchöre, setzen das festlich strahlende Bekenntnis der schönen Stadt zu ihren Schutzheiligen fort. Noch einmal empfinden wir den Geist der alten Kölner Kleeblattchöre. Blau, wie eine Verdichtung des Himmlischen für das Auge, thront Maria in der Mitte, und der Kreis aller Farben pflanzt sich, zuerst im warmen Rot des Königsmantels links, dann in dem durchschienenen Grün des rechten, in den grundlegenden Komplementärfarben also verdichtet, leuchtend von ihr aus fort. Der ernste Herabblick der Himmelskönigin, die fein anmutige Gehaltenheit des Jesus-Kindes strahlen seelisch ebenso weiter. Unter den Männergestalten begegnen uns neuartige Köpfe, die wir nicht mehr zum weichen Stile rechnen dürfen (kein Wunder, da wir uns um 1440 befinden): schon der des Gereon und namentlich der des Mannes rechts hinter ihm, dessen prachtvoll festgebautes, grad- und langnasiges Männergesicht einen Ernst verrät, der über den kindlichen Grundklang der Kunst um 1400 weit hinausgeht. Weicher sind die Frauen, am reinsten noch „um 1400" empfunden die Fischlein von Engel-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

chen, die im goldenen Äther schwimmen. Unerhört ist die burgundische Pracht der Gewänder. Das ist überhaupt ein Zeichen der neuen Zeit gegenüber der parlerischen: der Jubel über Alles, was schimmert und kostbar ist (die Parlerzeit hatte es gekannt, aber unvermittelt hingesetzt, nicht „angesungen"), die Agraffe am Halse der Maria (auch die Schönen der Plastik beanspruchten sie regelmäßig), das Brokat der Gewänder, die Seidensoffe aus Italien und dem Orient, der milde Sammet, der sich mit echt stillebenhaftem Gefühle — nämlich nicht nur für die flachoptische Erscheinung, sondern für das Physikalische, für Angrenzung und Absetzung verschiedener Grade spezifischer Wärme in den Stoffen — von der kühlen Seide hebt. Der alte Zauber von Gold und Edelsteinen, der immer schon im Dämmer der Kirchen aus kostbaren Heiligenschreinen lockte — wie reich war gerade Köln an solchen! —, dieses Gefühl für Hort und Rheingold ist jetzt als *Gegenstand des Anblicks* in die leichtere Welt des Gegenübers gezogen. Das Gefühl für das Juwelenhafte, das in der Miniatur wie in der Alabasterplastik, das auch in der ganzen Erfindung der Schönen Madonnen, das überall sich gezeigt hatte, breitet über das Bild, mit den reinen Mitteln des Malers hervorgezaubert, den magischen Glanz der Prachtschreine. Das ist Alles ganz Lochner und Alles ganz Köln. Die architektonische Bindung, die in der vorangehenden Zeit kölnischen Bildern etwas Zurückgebliebenes verleihen konnte, hat sich oberhalb der Gestalten in eine Bogenfolge zurückgezogen; man spürt noch, daß die Menschengruppen ganz leise sich nach der zurückgewichenen Bogenrahmung einteilen, wie eben noch elektrisch von ihr angerührt. Die Architektur namentlich der Chöre, die wirklich an die Chöre der Baukunst erinnern, der Anspruch auf weltliche Pracht unter geistlicher Obhut, die geheime Lebensfreude, gedämpft durch die Feierlichkeit des Vertretens, die horthafte Kostbarkeit als Ausdruck des Heiligen — das Alles ist ganz Köln! Ganz Lochner ist es, dafür die zusammenschließende Form des Gemäldes zu finden, das eine ganze Kirche vertreten kann.Wirklich, der letzte Inhalt dessen, was eine malerisch gewordene Zeit aus der Tatsächlichkeit der ererbten Kirchenräume, aus dem Aufstiege der Pfeiler und Bogen, der warmbunten Durchschienenheit der Fenster, der geheimnisvollen Zaubermacht der Schreine, ja selbst noch der *Wirkung* gemalter und geschnitzter Altäre innerhalb der Kirchenräume für das Auge zusammenziehen konnte, die Summe aller malerischen Reize mit ihrem ganzen Hintergrunde an Versprechen, Bedeutung und Heiligkeit, ist im Gegenüber des Bildes zusammengeflossen zu einer Synthese: der Altar als Vertreter der Kirche, der uns bekannte grundlegende Vorgang des Zeitwandels vom Staufischen zur Kunst um 1400. Über alle Beschreibung edel

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



75. Madonna aus Lipbach.
Karlsruhe, Museum



76. Madonna in St. Severin zu Passau

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



77. Jakob Kaschauer, Madonna aus Freising. München, Nationalmuseum



78. Verkündigungsengel in St. Kunibert zu Köln

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist die Verkündigung auf den Außenflügeln, keusch und froh, zart und monumental zugleich. Seit im Sommer 1936 die Lochner-Ausstellung den Altar im Kölner Museum unter günstigen Bedingungen gezeigt hat, wird der Wunsch nach einer dauernd besseren Möglichkeit der Bewunderung hoffentlich nicht wieder verstummen.

Unwillkürlich hält man hier ein, man denkt sich, wie die Kunst anderer Völker in den letzten Jahren durch große Ausstellungen zusammenfassend der Welt gezeigt worden ist mit dem wahrhaft wohlverdienten Erfolge aufrichtigen Staunens und ehrlichen Dankes, so die französische und die italienische. Man stelle sich innerhalb einer entsprechenden deutschen nur einmal einige Hauptwerke vor, an denen wir bisher entlang gegangen sind, nur ein paar Hauptleistungen deutscher Maler vom Ende des 14. Jahrhunderts bis in diese Zeit nach 1400 hinaus: Wittingau, Wildungen, Dortmund, Helsingfors, Hamburg, Köln! Ein winziger Ausschnitt nur, aber schon er müßte überwältigend großartig wirken.

Einzelbilder müßten zu den Altären treten; so von Lochner die herrliche Veilchen-Madonna des Diözesan-Museums, die schon auf der Jahrtausend-Ausstellung sich unter starkem Wettbewerbe als etwas wahrlich Glänzendes bewährt hat: die stehende Gottesmutter mit dem Veilchen in der feinen Linken auf blumiger Wiese vor dem Brokatvorhange, über dem Engel herauftauchen, mit Gottvater und der Taube des heiligen Geistes und einem Engelkonzert kleinen Maßstabes über sich; zu ihren Füßen die Stifterin, Elisabeth von Reichenstein, Äbtissin von St. Cäcilien (Abb. 71). Lochners Größe erweist sich als ganz verwandt dem Geiste des Paradiesgärtleins. Auch in jenem alemannischen Bildchen war ja eine beträchtliche Zahl theologischer Bedeutungen durch Versinnlichung für das verehrende Auge in reine Erscheinung gerettet. Der Auftrag für die Veilchen-Madonna hat solche in besonders reicher Zahl verlangt, aber der Nichtsahnende wird nicht einen Augenblick theologisch berührt und nimmt den künstlerischen Gehalt rein und mühelos in sich auf — dieser selbst ist heilig! Versinnlichung durch einen ordnenden und harmonischen Geist von völlig lauterer, zeitbedingter und doch überzeitlich wirksam gebliebener Sicherheit des Gefühles bestimmt überall auch die Einzelbilder: die kostbare Tafel im Besitze der Erben von der Heydt, eine Anbetung des Kindes durch Maria, die wahrhaft den Werken des großen alemannischen Stammesgenossen Martin Schongauer vorausklingt; dann die Muttergottes in der Rosenlaube (Wallraf-Richartz-Museum), diese unbeschreibliche Sonate aus Blau und Gold, ausstrahlend in einen Chor, einen im Grundriß eher staufisch als gotisch gezogenen Chor musizierender Engel (die Musik als das wahrhaft tragende

Element dieser Kunst wird zum sichtlich Dargestellten), und endlich das letzte, das einzige mit einer Jahreszahl bezeichnete große Gemälde, die Darmstädter Darbringung von 1447. Man vermutet (Foerster), daß Lochner in jenen späten Jahren sich stark mit Miniaturmalerei beschäftigt habe, so wie sicher einst auch der Maler des Paradiesgärtleins. Drei reiche Gebetbücher sehr kleinen Maßstabes in Berlin, Darmstadt und Schloß Anholt werden ihm zugeschrieben. Auch dieser Große nimmt teil an der Lust des Kleinen, die wir auf so mannigfachen Wegen verfolgt haben, auch darin ist er noch ganz Kind der Zeit um 1400. Er ist es noch in dem Darmstädter Bilde, offenbar der Stiftung eines Deutschordenritters, der rechts auf der Tafel selber erscheint. Sie ist ein Ganzes für sich, wie ein modernes Gemälde, nicht Teile eines Altares.

Hier ist nun der Altar, diese verkleinerte Fassade, die im Laufe der Veränderungen abendländischer Kunst an Bedeutung die Kirche selber verdrängen sollte, als innerster Gegenstand in das Bild gezogen, das Bild selber wieder *Darstellung des Altares*. Ein leuchtender Schrein, aus getriebenem Golde gedacht und mit Golde gemalt, bildet die Mitte, überstiegen von drei Engelgestalten, die als Teile dieses Kunstwerkes, nicht als „lebendig" gehalten sind, und zwar — dies muß jetzt stark aufhorchen lassen — in einem zweifellos älteren Stile: es handelt sich um Werke des älteren 14. Jahrhunderts, geradezu um das, was wir Kölner Domstil nannten. Damit ist zu dem Übertritte des plastischen Kunstwerkes in das gemalte als dessen Gegenstand (den wir schon aus dem Genter Altare kennen) noch ein weiterer gekommen; der Abstand, in dem das Gegenüber zum raumkörperlich Ausgedehnten steht, ist zum *geschichtlichen* Abstande erweitert. Alte Kunst wird formwürdig, weil abbildungsmöglich für diese Malerei. Das ist ein Zug, der uns in der deutschen Kunst um 1440 allgemein begegnen wird, auch bei Konrad Witz, und man könnte es einem auf geschichtliche Zusammenfassungen Erpichten wirklich nicht verübeln, wenn er in diesem Vorgange das Ende des „Mittelalters" erkennen wollte (*noch* einmal!). Uns beweist es, daß Lochner, dieser späte Sänger der Kunst um 1400, doch schon mitten im Neuen stand, daß er, schon durch ein längeres Leben und sicher auch durch spätere Geburt, ein Späterer war als der Meister des Veronika-Bildes oder der des Paradiesgärtleins oder Conrad oder Francke. Er beweist es auch im Ganzen des Bildes. „Weich" ist daran die Grundrißform, die um die figurenleere Mitte des leuchtenden Schreines in gerundeter, eckenloser Bogung die Gestalten chorhaft zusammenordnet. Weich ist auch der Ausdruck in dem gütig lächelnden Gottvater und den Engelscharen, die sich in fein gelockerter, aber sehr fühlbarer Symmetrie von ihm aus über

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den Goldgrund verteilen. Aber in vielen Einzelheiten, so im Gewande des Joseph, ist die „Ecke" bereits da, der „ununterbrechliche" Fluß der Linien tatsächlich unterbrochen worden; so auch in den Chorknaben.

Es ist wie bei Fra Angelico, wie in den Grundzügen, so in den Einzelheiten. Er und Lochner, die nicht durch irgendeine Kenntnis, sondern durch ein Lebensgeheimnis einander verbunden sind, setzen ihre Ehre darein, die Harmonie des Himmlischen verklärend in eine bejahte Wirklichkeit einstrahlen zu lassen. In beiden *singt* es: ein Wissen um eine Ordnung, die das menschliche Leben so nicht zeigen kann und deren innere Wahrheit trotzdem von adeligen Geistern lebendig gewußt wird. Sie beherrschen die Erscheinungswelt nicht schlechter als die Erscheinungs*gläubigen*, die ihren ebenso redlichen Kampf um die Erpackung des Irdischen führen. Die Stimmung um 1400 halten sie fest bis über die Mitte des Jahrhunderts, erst im 6. Jahrzehnt sind beide gestorben. Sie vertraten den *Traum!* Ihrer Idealwelt können sie dabei schon die Einzelzüge einer neuen, an gegensätzlichen Absichten gefundenen Formensprache einverleiben — Gleichheit der Mittel als Zeitfarbe bei Verschiedenartigkeit und Verschiedenaltrigkeit der Ziele! — und sie kommen dabei auf erstaunlich Ähnliches. Sie finden heilige Gestalten von fast senkrecht geradliniger Form (nicht weichen Umrissen), durchrieffelt von steilen Faltenbahnen, und es ist, als ob sie hinter ihnen unsichtbare Kerzen angezündet hätten, die sie von innen her durchschienen, wie das Sonnenlicht die Glasfenster. Dabei sind Beide noch in später Zeit Träger der ununterbrechlichen Farbe. Und so kommen wir — im Wissen, rein zeitgeschichtlich schon über die Grenzen des weichen Stiles hinausgegangen zu sein — bei Beiden zu dem Eindruck, daß sie die letzten Verkünder eines Großen, Alten und nun sehr Vornehmen gewesen sind. Nur eine pöbelhafte Fortschrittslehre könnte die Tapferkeit verkennen, die in der Klarheit ihres Bekenntnisses sich bewährt. Beide Meister stehen in einer Zeit, in der es gelegentlich schon weniger Tapferkeit hätte kosten können, „Rebell" zu sein. Von Ghiberti wissen wir, daß er dem Neuen feindselig gegenüberstand — das war sein Lebensrecht und wird aus Erfahrungen begründet gewesen sein. Von Fra Angelico und von Lochner brauchen wir das nicht einmal anzunehmen. Beide waren von einer heiligen Zuversicht getragen. Sie waren trotzdem verschiedene Menschen. Der Florentiner war Geistlicher, der Alemanne in Köln ein weltlicher Bürger. Die tiefe, warme Liebesfähigkeit, die wir aus Formen und Farben aller seiner Werke erschließen und die einen besonderen Unterschied gegen den Toskaner ausmacht, dürfen wir uns in seiner urkundlich bezeugten Ehe vielleicht als in einer Liebesehe ausgedrückt denken (so Foerster). Es kommt in den Hauptwerken immer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eine ganz bestimmte Frau vor; das gültige Zielbild wird, wie bei Rubens, von einem wirklichen und lebendigen Weibe getragen.

Als Stefan Lochner im Herbst 1451 kurz nach seinen Eltern starb (sehr wahrscheinlich an der Pest), war das Geschlecht schon Sieger geworden, dessen Wegbereiter wir um 1400 in einzelnen Gegenstimmen vernehmlich werden fühlten — rein zeitlich genommen, wohl sein eigenes, da der Tod kurz nach den Eltern kein allzu hohes Alter anzunehmen erlaubt. Die „andere" Welt, die unsere Wirklichkeit überwiegend erfüllt, nicht nur die Welt des „Richtigen", sondern die des Schweren, Leidenschaftlichen, des Häßlichen und des Abgearteten, des Dämonischen und des Gemeinen, diese vielfältig andere Welt, vom herrschenden Stile um 1400 unterdrückt, zugelassen nur in der Kleinform des zu Füßen des Schönen und Gültigen hingehockten *Gegen*wertes, — sie hatte schon hier und da sich aufgereckt: so in der stammelnden, ehrlichen und tiefen Bäuerlichkeit des Konrad von Einbeck, in dem aufheulenden Schmerze der Klagenden aus Mittelbiberach, in dem drohend-wuchtigen Triumphkreuze der Breslauer Corpus-Christi-Kirche. Diese „Anerkennung des Wirklichen" — das im Harten und Schlimmen immer „wirklicher", nur nicht wahrer erscheint als das Vollendete und Harmonische — verband sich mit der Anerkennung des Betrachters. Beide stehen über dem Abschnitt, den wir nunmehr zu betrachten haben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DIE KAMPFZEIT DES MITTLEREN XV. JAHRHUNDERTS

Schon in der gemalten Plastik des Genter Altares überrascht eine entschiedene Abwendung vom weichen Stile. Noch sind die Verhältnisse des Sluter-Stiles, ist dessen füllige Breite gewahrt, aber die Linienführung hat sich verändert. Die Ununterbrechlichkeit ist aufgegeben, Ecke und Bruch sind bedeutsame Sprachformen geworden. Zwischen Sluters Gestalten und diesen gemalten Statuen liegen knapp drei Jahrzehnte, liegt aber zu innerst eine Wende, nicht geringer als die um 1350. Wir ahnen, daß diese härteren Formen einem dringlicheren Willen entsprechen, der für sein kraftvolles Suchen in der leichten Lesbarkeit, dem mühelosen Geführtwerden des Auges nicht mehr den rechten Ausdruck finden kann. Denn daran ist kein Zweifel: der weiche Stil nahm dem Auge viele Mühen ab, er wiegte und lullte es gleichsam in ein seliges Behagen ein, in eine scheinbare Leichtigkeit des Lebensgefühles selbst, hart ausgedrückt: in die Verantwortungslosigkeit des zarten Kindesalters, das ja sein liebstes Sinnbild lieferte. Im Augenblicke, wo das Auge Ecken zu umfahren hat, *tut* es mehr. Dieses erhöhte Tun in gleichsam immer wieder nötig werdenden „Entschlüssen" des Auges wird wie selbstverständlich zur Sprache verstärkten Willens. Wir wissen nicht, ob wirkliche Schnitzplastiker diesen Stil überhaupt schon besaßen, den der Genter Altar hier abbildet — vielleicht bildet er ihn vor. Es ist gar nicht unmöglich, daß der Maler ihn zuerst und im voraus für den Schnitzer erfand. Wir wissen es nicht. Wir spüren nur noch einmal, wie eng beide Künste füreinander arbeiten, und wir dürfen sagen: die gemalte Plastik der Johannesgestalten am Genter Altare ist für damalige Zeiten hervorragend „modern", selbst von den Niederlanden her gesehen.

1432 ist der Altar vollendet gewesen. Ungefähr um die gleiche Zeit er-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

scheinen auch in Deutschland die Zeichen des neuen Gefühles, nicht mehr nur als kühne Bekenntnisse unweicher Inhalte, sondern nun als allgemeine Sprache. Wir nehmen nur Beispiele, wir treten auch jetzt wieder keinen Gang durch die einzelnen Landschaften an, wir greifen aus allen die lehrreichsten Zeugnisse und ordnen sie nach Formgelegenheiten und nach dem Grade ihrer Aussage.

Wir blicken in eine Zeit der Erschütterung und erneuten Ringens. Der weiche Stil ist an sich selbst unsicher geworden. Es wird also vorkommen, daß er unter Beibehaltung seiner Grundform das Neue als Einzelheit einläßt; lebensgeschichtlich vorgestellt: dies wird die Form sein, in der wirklich Ältere oder wenigstens der älteren Gesinnung nähere Künstler sich am Übergange beteiligen.

Das Neue hat sich aber selber hinzustellen. Es wird also vorkommen, daß es von der Grundform an und in dieser besonders betont als Neues auftritt — wobei manchmal nun wieder kleine Reste des Alten wie beim Abstreifen hängen geblieben weiterleben können; lebensgeschichtlich vorgestellt: dies wird die Form sein, in der wirklich Jüngere oder der neuen Gesinnung schon nahe Künstler sich am Übergange beteiligen.

Sich umformendes Altes, sich einfädelndes Neues werden zusammenkommen und sich überkreuzen. Ein Zustand der Unsicherheit wird eintreten können: das Alte ist zerschlagen, das Neue noch nicht gefunden, die Form wird *zertrümmert*. Der Formzertrümmerung gegenüber wird dann eine betonte Formverfestigung lieber in das Starrere als das nur Gebrochene gehen. Wo so viele Möglichkeiten sich treffen, entsteht ein Zustand, genau entgegengesetzt jenem, der für die Kunst um 1400 geschildert wurde. Nicht eine Harmonie ist gewollt, eine verpflichtende, über die Persönlichkeiten hinausgreifende Ordnung, etwas Überirdisches und Geheiligtes, das zwar Schutz gewährt, aber auch Energieverfall bringen kann; vielmehr: ein Kampfzustand ist angebrochen, in dem der Einzelne seine Kräfte zu reiben und zu bewähren hat und in dem nur der Starke sich behauptet. Er war durchaus nicht ungeeignet für die Deutschen, er kam ihrem angeborenen und oft so gefährlichen Individualismus sehr entgegen. Kaum im Staufischen war ein Stil von solcher Selbstverständlichkeit dagewesen, daß er auch geringeren Talenten eine gewisse anständige Vollendung zugesichert hätte. Am ersten war es noch um 1400 so. Wer sich an die verabredeten Formen des weichen Stiles hielt, konnte zwar die unaufhebbaren Unterschiede der Begabung nicht auslöschen, aber er konnte nicht in Stillosigkeit abgleiten. Dieser Zustand ist der in Deutschland seltenere; der Stil um 1400 gehört damit zu den deutschen Ausnahmen. Wir haben eine ähnliche in der sprach-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lichen Kultur der Goethezeit besessen. Briefe einfacher Menschen von einer Schulbildung, die der unsrigen weit unterlegen erscheinen müßte, atmeten die Sicherheit einer großartig-allgemeinen Verabredung auf deutschen Ausdruck; auch der Schwächere nahm Teil daran. Es war ein für Deutschland ausnahmehafter Zustand, daß ein mächtiger Stil seinen Schutz auch über die Geringeren breitete. Die grundsätzlich kennzeichnende Lage für uns ist dies nicht. Auch um 1400 hat sie natürlich die Entfaltung der Großen zu höchst verschieden ausgeprägten Persönlichkeiten nicht verhindert — sie schützte nur auch die Kleinen. Mit dem Zusammenbruch des weichen Stiles trat auf Jahrzehnte hinaus eine Lage ein, die dieses Schutzgitter aufhob. Selbst der Starke muß es jetzt schwerer gehabt haben. Nicht Auskosten und Durchführung des Anerkannten gilt jetzt, sondern fast allein der Kampf. In dem stilistischen Durcheinander, das nun anhebt, ist freilich *ein* Verbindendes wohl fühlbar gewesen: die Abwendung vom „Weichen", vielleicht der Haß dagegen. Es sind verschiedene Kraftrichtungen zu erkennen — und zuletzt hatte selbst unter der sicheren Herrschaft des weichen Stiles sich die Widersetzlichkeit der Deutschen gegen Schulbindungen nicht völlig unterdrücken lassen. Es ist grundsätzlich schwerer, als Deutscher Vollendetes zu leisten. Im allgemeinen muß man dazu ein Genie sein — in Frankreich und Italien nicht immer: auch das kleinere Talent marschiert dort mit in den gruppenweise sich vorschiebenden Scharen, die Einzelnen schließen sich enger zusammen. Die deutschen Künstler sind immer einsamer; sie haben ihren Drang, die Welt von unten aufzubauen, als wäre noch nichts gewesen — Rebellen Europas und darum oft seine besten Kämpfer.

Eines hatte selbst die Betrachtung des so „weichen" Stiles um 1400 gelehrt: es ist in Deutschland nicht leicht möglich, eine logische Entwicklung in dem Sinne Frankreichs oder Italiens zu finden. Dennoch ist eine höhere Logik unverkennbar; nur entsteht sie nicht durch folgerichtiges Weiterreichen von Meister zu Meister, von Werk zu Werke. Die Geschichte unserer Kunst hat weniger von Schulen zu erzählen. Der Ausdruck „Deutsche Schule", in den Museen sehr üblich, aber schon in ähnlichen Anwendungen wie „Italienische" oder „Französische Schule" nie ganz befriedigend, wirkt auf den, der Deutschland ein wenig kennt, besonders entstellend, ja fremd. Noch weniger als schon bei Anderen kann man bei uns von einer „Schule" reden, einem durchgemachten Lehrgange, und der Versuch, einen solchen anzunehmen, hat auch tüchtige Forscher zu gräßlichen Vorstellungen von „absolviertem" oder nachgeholtem „Pensum" gebracht. Nicht eine Schulleistung rollt sich ab, sondern ein Wesen entfaltet sich. Nicht einmal Entwicklung finden wir so sehr als Wachstum und Entfaltung. Von da ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sehen, ergeben sich höchst sinnvolle Ketten für die nachträgliche Betrachtung: Conrad, Francke, Lochner — keine deutsche Schule, aber eine höchst eindrucksvoll sich fortpflanzende Bewegung, die aus innersten Tiefen des Volkstumes die Einsamen und Einzigen stets an die rechte Stelle entsendet und *so* das Ganze doch vorwärts treibt.

Die Zeit, auf die wir nun blicken, hat ebenfalls Charakter und innere Logik, aber es ist die des Kampfes. Sie war auch für die Wissenschaft früher schwer überblickbar. Die Wege der Forschung pflegen die Schwierigkeiten geschichtlicher Lagen zu spiegeln. Das 13. Jahrhundert ist eher gesehen worden als das 14. Dieses war schwieriger zu begreifen, darum sah man es später. Auch das spätere 15. Jahrhundert, der Aufbruch zur Dürerzeit, ist eher der Betrachtung lebendig geworden als das mittlere. Ein paar unverkennbare Gestalten, an denen nicht vorbeizusehen war, richteten sich schon früher auf: Moser, Witz, Multscher. Das Ganze zusammenzusehen, war eine sehr schwierige Arbeit; sie ist noch nicht zu Ende. Ihr herber Reiz ist erst spät verspürt und fruchtbar geworden. Höchst kennzeichnende Werke dieser so wichtigen Zeit sind entweder lange ganz übersehen oder, wenn doch gesehen, nach bekannteren und verständlicheren hin abgeschoben worden, verkannt als frühes oder spätes 15. Jahrhundert. Die Mitte vom 4. bis zum 7. Jahrzehnt drohte leer zu bleiben. In Wahrheit ist sie voll erstaunlichen Lebens und packender Eigenart.

Im Ganzen scheint das Malen stärker hervorzutreten als die plastische Arbeit (auch dies ist bei uns kein „normaler" Zustand). Dafür aber sind die Maler ganz neu vom Plastischen angesteckt. Der Kampf um die Versinnlichung der Erscheinungswelt zwingt sie, ihre Gestalten bei ihrer Greifbarkeit anzupacken — dem ursprünglichen Thema der Plastik also —, sie hart im aufprallenden Lichte, gerne in spiegelblanke, kalte Rüstungen gepreßt, als Blöcke in einen Raum zu stellen, der mit eigentümlicher Gewalt zubehauen werden kann, als sei er selber ein Block. Es ist ein Ziel der *Malerei*, das dies erzeugt: der Kampf um die Projektion der raumkörperlichen Welt auf die Fläche. Er hat einen Ernst angenommen, unter dem der holde Duft allgemein malerischer und farbiger Atmosphärik verjagt wird wie schädlicher und betäubender Nebel. Es geht viel, sehr viel Schönes verloren. Es ist nun einige Zeit lang weniger Musik in der Welt. Mit ihrer Bedeutung als Element tritt auch die als Gegenstand gegenüber der Kunst um 1400 fühlbar zurück. Der Kampf aber gewinnt unsere heiße Bewunderung. Er ist in höchstem Maße männlich, und dies in neuartiger Betonung. Gewiß waren die älteren Maler menschlich genau so tapfer wie die Gegner. Aber sie verfochten ein weibliches Ideal: das Bewahrende, Pflegliche,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

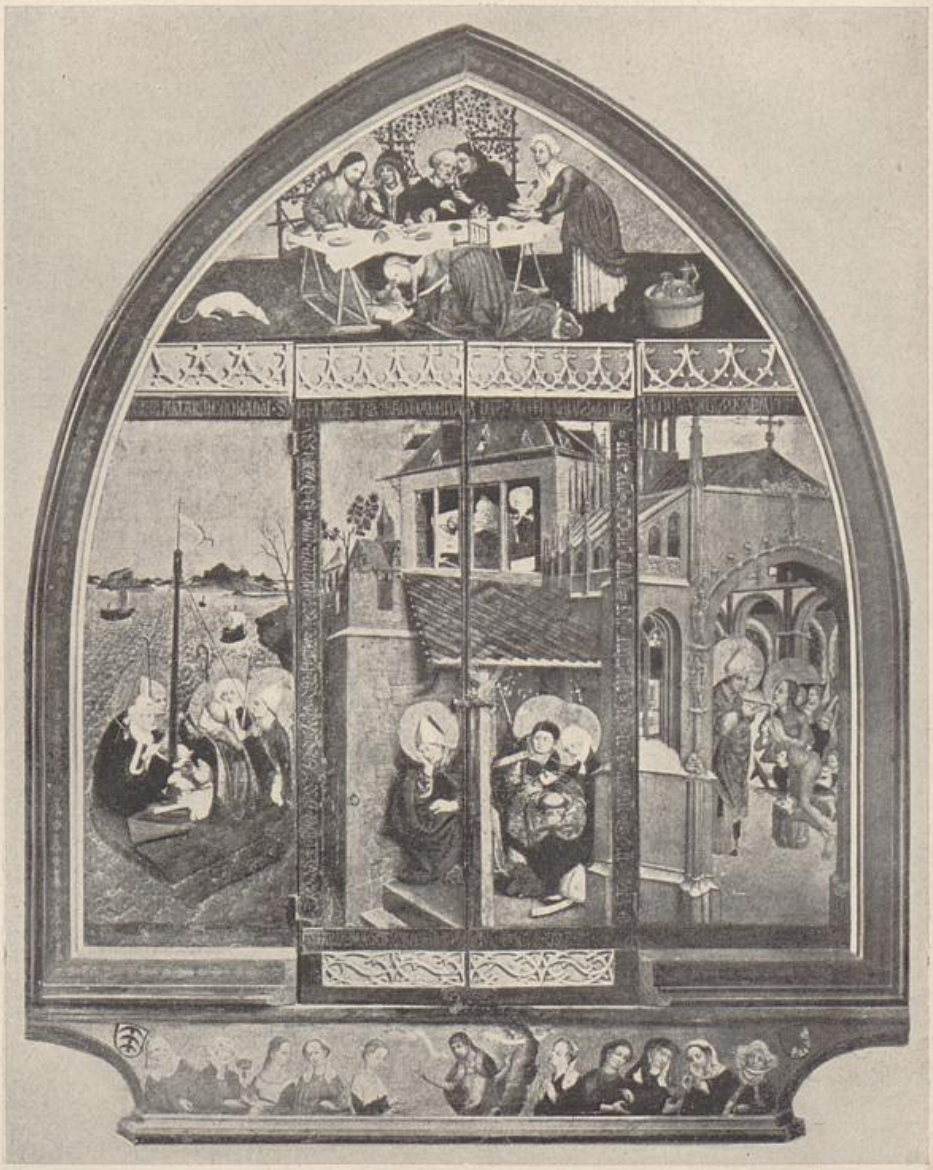


79. Meister der Darmstädter Passion, Maria. Berlin, Deutsches Museum



80. Meister des Tucher-Altares, Auferstehung. Nürnberg, Frauenkirche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



81. Lukas Moser, Altar in Tiefenbronn

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gärtnerische, dem Zart-Werdenden Holde, das Jung-Mütterliche und eben damit die Vertretung des wie geschichtslos Fruchtbaren, der ewigen Ordnung, des waltenden Urgrundes, der unter aller geschichtlichen Bewegung ruht (und in den Goethe nicht die Väter, sondern nur die „Mütter" hineindenken konnte). Aus diesem Grunde sind die „Kölner" (ein Ersatzwort für Kunst um 1400) *vor* jenen muskulösen Ringern entdeckt worden, die ihnen geschichtlich folgten. Unsere romantischen Dichter entdeckten sie; sie suchten die ewige und fruchtbare Macht des „Ur". Für der Abschattung fähige Köpfe gesagt: es war in der Kunst um 1400 etwas „Katholisches", ein Ordnungsglaube — gleich dem an den „Mutterschoß" der Kirche —, ein geglaubtes Versprechen auf die Harmonie des Himmels — wie in der Kirche —, daher die besondere Eignung des katholischen Köln für den Veronika-Meister wie für Lochner und, bei der Vorliebe der Romantiker für das „Kölnische", deren bekannte Neigung zum Katholizismus.

In diesem Sinne aber waren die Neuen Protestanten, zugleich Patrioten der Männlichkeit. Den holden und vollendeten weiblichen Adel, wie Lochners Veilchen-Madonna noch in den 40er Jahren ihn als spätes Sinnbild des ringsum schon Verlassenen aufgerichtet hatte, dürfen wir bei ihnen nicht erwarten. Weder die Frau noch das Mädchen noch das Kind leihen bei den Neuen das maßgebende Zielbild für die Gestalt „Mensch". Wenn um 1400 selbst die Erwachsenen nach den Kindern, die Männer nach dem Weiblichen hin geformt waren, so werden jetzt die Kinder älter, die Frauen männlicher gesehen. Die *Erfahrung*, deren ausdruckserzeugender Wert vom weichen Stile möglichst abgeschoben war, wird nun auf den Schild gehoben. Erfahrung heißt Zeit, nicht Ewigkeit, heißt Abweichung und nicht Regel, Einmaligkeit und nicht Gültigkeit. In mehrfältigem Sinne wird jetzt die Erfahrung auf den Schild gehoben, nicht nur als Ausdruck der Dargestellten, sondern schon als Grundsatz der Darsteller. Wie erfahre ich die Erscheinungswelt: das ist für sie eine weit tiefere Frage als für ihre Vorgänger, in denen sie oft auch nicht gering, doch nie entscheidend mitschwang. Die deutschen Meister der neuen Art wären freilich keine Deutschen gewesen, wenn nicht auch sie zuletzt um das innere Gesicht, die geheime Musik hinter den Erscheinungen gerungen hätten. Aber es war, wie Alles in dieser Zeit, auch dieses Ringen schwerer geworden. Es ist die Hussitenzeit, die der großen Konzilien, insbesondere des Baselers. Das Konstanzer gehört äußerlich noch mit der vorangehenden Geschichtslage der Kunst zusammen, aber es kündet das Neue schon an; es hat Hus verbrannt, trotz Engelreigen und Paradiesgärtlein.

Es hatte schon damals, als die Kunst um 1400 blühte, an Gegenstimmen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nicht gefehlt, die die Schrecken des Lebens unverblümt als das „Wirkliche" ausgerufen hatten. Der Kampf des neuen Stiles galt jedoch gar nicht der Verkündung dieser Schrecken zuerst oder gar zuletzt; er galt einem klareren und härteren Verhältnis zur Wirklichkeit überhaupt. Hier muß unterschieden werden. Die unterste Grundlage des nunmehr älteren Stiles war die starke Betonung des Gefühlslebens an sich gewesen. Nun, auch der leidenschaftliche Vortrag des Schmerzes mitten in einer Welt, die sonst auch für ihn die sanftere Hülle bevorzugte, war zwar Einspruch, doch immer noch innerhalb der gleichen Welt, der Welt tiefer Gefühlsbetonung. In der neuen wird es *kälter*. Sie will noch mehr Gesehenes formen und ist also in einem neuen Maße beobachtend, die Schwester der Wissenschaft. Bis zum Scheine der Herzlosigkeit kann die männliche Wachheit dieser neuen Zeit getrieben werden, sie ist wie der kühle Tag nach verflogener Traumnacht. Jede Form von Eroberung aber ist echtes Glück und echte Leistung. Die Deutschen setzten damals ein Tun fort, das sie längst vor aller Anerkennung des Betrachters begonnen hatten. Noch jetzt wird diese nicht vollzogen, noch jetzt bleibt das Gegenüber des Bildes in sich abgeschlossen; man soll hineinschauen, aber dem Beschauer zuliebe würde man auf dessen Stellung im Raume nicht Bezug nehmen. Wir werden sehen, daß selbst Konrad Witz, bei dem der Eindruck rein sachlichen Zubehauens von Körpern in zubehauenem Raume noch am ersten in die Nähe des „Seelenlosen" zu führen scheint, der großartigsten Seelenwirkung fähig war. Die Malerei, so war gesagt, trete noch deutlicher an die Spitze. Dies ist richtig, ihr Herrschaftszug ist nicht mehr aufzuhalten. Auch hier muß wieder unterschieden werden. In einem engeren Sinne ist die Kunst um 1400 „malerischer", nämlich duftiger, stärker in der Betonung des Zwischengestaltlichen und seiner *ungreifbaren* Reize. Die Malerei aber verstärkt ihre Anstrengungen doch, nur daß es ihr jetzt um die Erfassung des *Greifbaren* geht. Insofern ist ihre seelische Haltung der Parlerzeit verwandter als der um 1400. Da wirkt der geheimnisvolle Rhythmus des Lebens. Die schwebende Geistigkeit des älteren Vierzehnten war über den Rücken der derberen Parlerzeit hinweg in die verfeinerte Sinnlichkeit des frühen 15. Jahrhunderts übergegangen. Das mittlere kehrt auf die Entwicklung des späteren Vierzehnten an einem höheren Punkte zurück. Die Liebe zum Abbilde wächst von Neuem, und ein Wille zur Klarheit treibt sie.

Hauptaugenmerk werden wir also auf die Malerei zu richten haben. Die Plastik ist zunächst Symptomgebiet. Der Vorgang ist gemeineuropäisch in Allem. Auch in der florentinischen Kunst tritt mit Donatellos Campanilestatuen der Einspruch gegen die Traumwelt des weichen Stiles zuerst

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

als Einspruch der *Gefühlsweise* hervor (schon in Brunellescos Probearbeit war die Verhärtung der Gefühlstöne, die Feier der Brutalität deutlich). Dann aber, in Masolino, Uccello und endlich dem Letzten und Größten der neuen Gesinnung, in Piero della Francesca, ist nicht mehr die Betonung heißer Gegengefühle, sondern die Erhabenheit des Sachlichen, des geschlossenen Seins stilbildend geworden. Wir werden dem Streben nach ihr in sehr anderen Formen auch bei Konrad Witz begegnen. Die Rolle der Antike ist bei diesem europäischen Vorgange auch in Italien nur gering gewesen. Das Stärkste war der freie abendländische Entfaltungstrieb. Wichtiger als alle Fragen des Gefühlslebens war die erneute Begrüßung der Natur als Formenschatz. Immer dann, wenn zwischen zwei Stilen die Form durchlässig wird, drängt sich Natur in die Lücke. Gesucht aber — und gefunden — wird ein neuer *Stil!* Natur allein kann nie genügen, erst ihre Verwandlung in Stil macht sie fruchtbar — so wie es auch die Abwendung von ihr sein kann, Abwendung nicht ins Unnatürliche (die immer Verwerfung des Menschen bedeutet), aber in Erscheinungsferne, in die abgezogenen Formen geistiger Gesetze.

Die Wandlung in der Plastik

Die Grabmäler

Zwei Werke waren es, in denen der weiche Stil der Plastik uns zu gipfeln schien, das Daun-Grabmal in Mainz und die Madonna des Sebaldus-Chores. Auf beiden Gebieten, dem Grabmale wie der freien Gestalt des Altar-Schnitzers, können wir die Wandlungen weiterverfolgen. Blickt man von dem Mainzer Grabmale auf das des Heinrich von Lech-Gemünd in Kaisheim (Abb. 72), so spürt man zweierlei: eine Verdüsterung des Ausdrucks, die dem feierlich seligen, märtyrerhaften Schweben des Mainzer Werkes so hart entgegentritt wie ein Crucifixus des Castagno einem des Ghiberti; ebenso aber eine Erschütterung der *Formensprache* von innen her. Die fließenden Seitengehänge der Falten teilt das jüngere Werk noch mit dem älteren. Aber der in diesen Außenbahnen immer noch weiche Fluß der Linie ist langsamer geworden, karger, und das ist schon eine Ausdrucksveränderung. Sie verstärkt sich in den inneren Formgruppen. Mit einem Male sausen die Linien gegeneinander an und brechen an der Begegnungsstelle um. Anstatt der mühelos lesbaren Krümmung der Knick, der Bruch! Er hat etwas zu sagen, er wird von visualischen Menschen unwill-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kürlich verstanden, denn er wird nacherlebt. Die Bewegungsvorstellung, die wir in ein solches Formgeschehen unwillkürlich hineinfühlen, ist heftig und so andersartig gegenüber der wohligen des älteren Stiles, wie das Lanzensplittern beim Turnier gegenüber dem Blumenpflücken im Paradiesgärtlein. Man brauchte kaum dem Manne ins Gesicht zu blicken, um zu wissen, daß ein bohrendes und fast wildes Lebensgefühl eingedrungen ist, eher dem des Prager Ottokar als der Kunst um 1400 verwandt. Es wäre geradezu eine Enttäuschung, wenn wir in solcher Formenumgebung nicht fänden, was wir wirklich doch finden: einen fast boshaften Grimm als Vertreter des Lebens. Die Liebe zur abgezogenen Form, die der weiche Stil gegen sein Ende hin entfaltet hat, zieht sich auf die Haargestaltung zurück. Das Haar rollt sich, noch einmal graphisch geworden, in festen Bündeln und Knäueln von eiliger Abfolge zusammen. Das ist Sinnwandlung des weichen Stiles von innen heraus. Nur die äußeren Grenzen vermag sie noch nicht entscheidend zu bewältigen. Wie eine leergewordene Hülse umrahmen die Lieblingsformen des Älteren den Gehalt des Neuen, die Schale enthüllt einen neuen Kern. Immerhin können wir von einer Art Selbstverwandlung des weichen Stiles reden.

Wir können es in noch höherem Maße bei dem Bischofsgrabmale des Albert von Brunn († 1440) in Würzburg. Hier ist wirklich jede Form dem Älteren entronnen, und dennoch fraglos Übersetzung. Das sehr lebensvoll empfundene Schwarzburg-Denkmal hatte im Johann von Egloffstein († 1411) einen Nachfolger empfangen, der den allgemeinen Weg des weichen Stiles kennzeichnet. Das um 1400 frisch Gezeugte wird abgezogener, die Form nähert sich der Formel, das Saftige vertrocknet, das Ornamentale häuft sich. Diese Art denkt das Brunngrabmal so weiter, daß ein anderer Sinn entsteht. Was rollte, steht still; was floß, gefriert; was sich krümmte, bricht; was Leben bedeutete, wird Ornament, die Hand fast eine Spange, das Faltengewoge über dem Bauche ein Dreieck, der ganze Umriß ein Rechteck, das Organische anorganisch, das Lebendige Geometrie. Das ist Verstarrung, Verholzung, Einfrieren — wie Eis zu Wasser steht; ein neuer Aggregatzustand, den nur *kältere* Luft herbeiführt. Wasser fließt, Eis bricht; Eis ist hart, und nur das Harte kann brechen. Verhärtung der Linie macht unabhängig vom Leben, das ja Bewegung ist, vom feinen Zufälligen, es macht die Einzelzüge schriftmäßig. Verhärtung der Masse steht dahinter; das feine Maß stilvoll bewältigter Erscheinungsnähe, das der Schwarzburg enthielt, zieht sich zurück, und der leblose Stein verstärkt sein Recht. Verhärtung des Seelischen steht hinter Beidem; der Kopf wird ausdruckslos, die Haltung wird es, die Hände werden es. Also nur ein schlechtes Werk?

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das ist es keineswegs, und selbst einem wirklich schlechten Künstler wäre es um 1400 unvorstellbar gewesen. Also ein Fortschritt? — Eine Verwandlung nur, ein Opfer an erster Stelle, ein Weiterschritt wohl, — aber für Alle, die in der Entfaltung der Kunst ein immer besseres Abschreiben-lernen von der Natur erblicken möchten, ein unauflösbares Rätsel. Es ist nur das des Lebens; so arbeitet der Rhythmus der Geschichte. Es war eingeatmet worden, jetzt wird ausgeatmet, jedoch nur, um noch besser Atem holen zu können. Offenbar ist diese Verregelmäßigung im Verein mit kleinen widerhaarigen Störungszonen (besonders in den unteren Staufalten der Alba) die unvermeidliche Einzelerscheinung einer unvermeidlichen Gesamtumstellung. Wir stehen freilich in Würzburg. Sollte es am Mittelrhein auch so aussehen? So ist es. Das Grabmal der Pfalzgräfin Johanna († 1444) in der Stadtkirche von Mosbach ist das weibliche Gegenstück zum Brunn: etwas mehr Schwingung, aber ebensoviel Härte, und dabei vollendeter Verzicht auf alles Liebliche, fast auf das Weibliche. Im Rittergrabstein des Martin von Seinsheim († 1434, Würzburger Marienkapelle) könnte man ähnlich wie in dem Kaisheimer Stifter die innerliche Verwandlung ursprünglich weicher Stilformen feststellen. Aber es mußte ja ebenso zur entschiedenen Aufrichtung des Neuen kommen.

Die auffälligsten Beweise liefert Bayern (Abb. 73). Der in dunkelrotem Marmor ausgeführte Straubinger Grabstein des Ulrich Kastenmayr (Todesjahr 1432, also Vollendungsjahr des Genter Altares, Ausführungszeit unbestimmt) hat vom weichen Stile gar nichts mehr. Straubing ist günstiger Boden für den harten. Schon das streng-prächtige Grabmal Herzog Albrechts in der Karmelitenkirche begann ihn zu versprechen. Der Kastenmayr ist nun schon wirklich ein echter Ratsherr der siegreichen Bürgerzeit, ähnlich gekleidet wie Jan van Eycks Arnolfini und diesem auch innerlich verwandt. Auch der Eyck des berühmten Londoner Verlobungsbildes von 1434 denkt das Plastische in kerzenhafte Starre um und macht seine Hülle brüchig. Im Straubinger Grabmale bricht sichtlich die Gestalt um, der Kopf ist umgelegt auf das Kissen: Todesdarstellung. Das Mainzer Daun-Grabmal gab Verklärung, das Straubinger gibt das Todsein. Klarer kann sich die neue Stellung zum Leben nicht aussprechen. Dort gipfelte abschließend ein Idealstil, hier erklärt sich bahnbrechend ein „realistischer". Seine Sprache aber ist die der eckig gebrochenen Form. In einem namentlich bekannten Meister hat sich der Stil der Stadt im Sinne neuer Sprachformen außerordentlich versteift. Erhart heißt er, und er hat 1455 und 1464 Straubinger Grabmäler mit seinem Namen gezeichnet. Um 1464 begann es ringsherum schon wieder ganz anders auszusehen, Erhart aber ragt noch mit der Stimmung der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

40er Jahre in diese Zeit hinüber. Sein Caspar Zeller ist in Masse und Linien völlig erstarrt, aber nicht aus Unfähigkeit des Künstlers. Eine große Feinheit gehörte dazu, die Falten so unmerklich bis in die Nähe senkrechter Architekturlinien zu versteifen und dabei dem scharfen Kopfe, den jäh zerspellenden Formteilchen der Ärmel, dem Ganzen überhaupt diesen zwingenden Ausdruck ätzender Bitterkeit und grauer Härte zu verleihen. Wir wissen, daß die Zeit sich auch in grausigen Verwesungsdarstellungen äußern konnte; Straubing, Augsburg und Trier liefern Beispiele. Die übertriebene Strenge, die Totheit der Formen überdeckt und verrät Todesgefühle. Von Brixen bis zur Passauer Gegend können wir eine allgemein verwandte, doch meist ein wenig behaglichere Strömung feststellen. Die Gedenkplatte des heiligen Vitalis in St. Peter zu Salzburg, wohl gegen 1448, gehört in diesen Kreis. Am Ende der ganzen Umformung stellt ein Würzburger Meister einen neuen Typus auf. In Eichstätt hat er eine gewisse Wirkung geäußert. Der Bischof Johann von Eich († 1464) in der dortigen Walpurgiskirche besitzt fühlbare Verwandtschaft mit zwei großen Grabmälern, die im Würzburger Dome der Riemenschneiderzeit unmittelbar vorausgehen. Etwas Kolossalisches hat sich herausgearbeitet. Der Gottfried Schenk von Limburg († 1455) und der Johann von Grumbach († 1466) des Würzburger Domes wissen noch immer etwas von der Wandlung, die vom Schwarzburg über den Egloffstein zum Brunn geführt hatte. Aber nun tritt wieder ein stärkerer Anspruch der Gestalt auf. Sie erhebt sich zum Ausdruck einer wuchtigen Masse. Die Masse vertritt den Menschen, sie ist sehr hart und tektonisch gemeint. Aller Fluß ist stillgelegt, fast jede Falte erzeugt einen prismatischen Körper. Hinter den Faltenkörpern aber verharrt ein undurchdringlicher tektonischer Kern; es ist, als hätte bei tieferem Eindringen in diesen überhärteten Stein der Meißel zerspringen müssen: Undurchdringlichkeit des Tektonischen, Wucht des Anorganischen als kalte Vertreter organischer Lebenskraft.

Bewegliche Plastik

Auch in ihr ist der Vorgang nicht anders gewesen. Hier haben wir vielleicht die lebensvollste Äußerung des Geschehens an der Sebaldus-Madonna und dem Schlüsselfelderschen Christophorus von 1442 (Abb. 61—62). Die Rotsandsteingruppe des Christoph ist so wichtig, weil sie dem Nürnberger Werke, in dem wir den Gipfel des weichen Stiles sahen, der Madonna also, bis zur Bekundung der gleichen Künstlerpersönlichkeit verwandt ist. Und doch ist sie immer und mit Recht als neu empfunden worden. Sie trägt die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

entscheidenden Züge des Neuen, einen Ausgriff der Körperwucht ins Freie hinaus, der fast erdrückend gewaltig wirkt, Wucht und Ernst in einem solchen Maße, daß der weiche Stil ins Wesenlose zu versinken droht. Und doch kam der Meister von ihm her. Auch von anderer Seite ist man inzwischen zu der Vermutung gekommen, die der Verfasser schon vor vielen Jahren nicht unterdrückt hat: *ein* Meister habe das letzte Zeugnis des Alten und das erste des Neuen an St. Sebald geschaffen. Im ganzen Umkreise der Nürnberger Kunst von damals sind die Sebaldusmadonna und der Christophorus an praller Kraft und schwellendem Lebensgefühle nur unter sich selber vergleichbar. In beiden ist mit wuchtiger Plastizität echt malerisches Empfinden, breites Wogen der Form verbunden. Die Form wird im Christoph überall eckig, aber man spürt in jedem Augenblicke, daß sie es soeben gerade *wird;* man spürt also noch, wie sie *war:* sie *war* weich. Ausgesprochene Selbstverwandlung weichen Stiles! Der Meister wird keiner von den Jüngeren gewesen sein; er könnte noch bei jenem der Tonapostel Lehre empfangen haben. Dessen Bartholomäus ist der Ahne beider späteren Werke. Man kann auch, vom Christoph zurückblickend, die Vorbereitung auf ihn in der Madonna erkennen, besonders am Kinde und der Form seiner Haare, an deren unverkennbarer Verhärtung. Das gewaltige Kind, das wie eine wahre Weltkugel den heiligen Riesen bedrückt, macht die Ähnlichkeit der Handschrift deutlich. Das Ganze schwebt nicht mehr, es taucht empor, mühsam und doch unwiderstehlich, eine Feier der entwickelten männlichen Kraft, ein Sinnbild des neuen Bürgertumes, ein Sinnbild des Besten in unserem Volke überhaupt: der Starke gebeugt unter der Last des Ideals, das er trägt und das ihn rettet, indem es ihn zu zerdrücken droht. Von unvergeßlicher Schönheit ganz neuer Art ist der Kopf des Mannes. St. Christoph war der Lieblingsheilige unseres Bürgertumes, der Retter vor unbußfertigem Tode. Sein Gehalt ist der Kampf — für die Kunst um 1400 war es der Friede gewesen. So ist diese Figur ein einziges mühegetriebenes Kräfteschwellen, Sinnbild der neuen Art, deren Kampf wir betrachten. Ein Name für diesen Meister würde uns ehrlich freuen. Der Vorschlag auf Ulrich Wolfrathauser war leider ganz unhaltbar. Wie sehr die Fülle, die dem Neuen diente, beim Christoph noch aus dem Alten geboren war, können in Nürnberg zwei riesige holzgeschnitzte Könige des Germanischen Museums beweisen. In ihnen ist — ganz anders also — die Flutung tatsächlich erstarrt. Bewußte Armut der Einzelheiten wird Ausdrucksmittel neuer Gesinnung. Vermerken wir noch Eines: gleich die ersten Gestalten freier Plastik, die wir befragten, fanden wir von gewaltigen Maßen. Um 1400 wäre das nicht denkbar gewesen. Auch der Reiz des Kleinen ist untergegangen. Auch am

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ende der Grabmalplastik stand (man denke an Würzburg!) das Riesenhafte als Zeugnis des sachlichen Ernstes und eines betonten Glaubens an Greifbarkeit. Was ohnehin vom Wesen her ein Traum ist, bedarf auch des großen Maßstabes nicht (somit ein sehr großer Teil aller deutschen Kunst). Jetzt war er möglich, ja nötig als Form erhöhter Anerkennung des Wirklichen. Größe und Härte sind Grundwerte der Wirklichkeit, nach denen die Zeit gerne griff.

Die Madonnen der Kampfzeit

Wir waren aber von einer Madonna ausgegangen. Wie eine Zeit die Gottesmutter sieht, das wird stets von besonderer Aussagekraft sein. Fast jede kann an diesem Thema so überzeugend werden, daß man vor ihren besten Werken glaubt: dies ist wirklich *die* Madonna! Dennoch war jedesmal die Aufgabe anders gewendet. Bei der Kampfzeit aber regt sich sogleich die Frage: treffen wir *jetzt* vielleicht einmal auf eine jener seltenen Lagen, die nicht *die* gültige Madonna schaffen können — gehindert durch ein fast einseitiges Starren auf den Ausdruck des Männlichen? Wir kommen von der Kunst um 1400 her. Da war Maria die Traumkönigin. Kann es in der neuen Zeit Schöne Madonnen geben? Kaum möglich! Tatsächlich ist erst über den Rücken der Konrad-Witz-Zeit hinweg, ist erst beim Kupferstecher E. S. und der Dangolsheimerin des Deutschen Museums die letzte Verklärung dieser seligen und reizgetränkten Vision möglich geworden — *noch* einmal, dann erst *wieder!* Um 1440 scheint sie vergessen. Wo sind die Meister und die Werkstätten hingekommen, die immer wieder dieses liebliche Traumgesicht in seiner kostbar zarten und reichen Hülle geformt hatten? Es war dennoch nicht völlig vergessen. Nichts aber wird bezeichnender sein, als wie es den neuen Augen sich darstellte, wenn sie es überhaupt noch einmal erblickten. Aus Lippach bei Markdorf am Bodensee ist ein solches vereinzeltes Zeugnis nach Karlsruhe gelangt (Abb. 75). Ohne Zweifel: der Schnitzer hat die Schöne Madonna gekannt. Sie war auch nach Schwaben und dem Oberrhein gelangt, und es gibt eine Nachricht, die eine „aus Böhmen" gekommene Südostdeutsche im Straßburger Münster wahrscheinlich macht. Aber etwas zwang die Angehörigen des neuen Geschlechtes, den Sinn in das Ängstlichere und Trübere zu verändern. Es ist noch die bekannte Szene der Apfelreichung, es ist noch die Bauschung des Gewandes da, sogar die Haarnadelfalte. Aber schon in der Faltensprache ist alles eckiger und karger geworden. Das Seltsamste geschah im Kopfe. Er ist nicht echt geneigt wie bei der Breslauerin, deren Grundform unverkennbar den Ausgang gebildet hat; er ist

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

Bauplastik

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

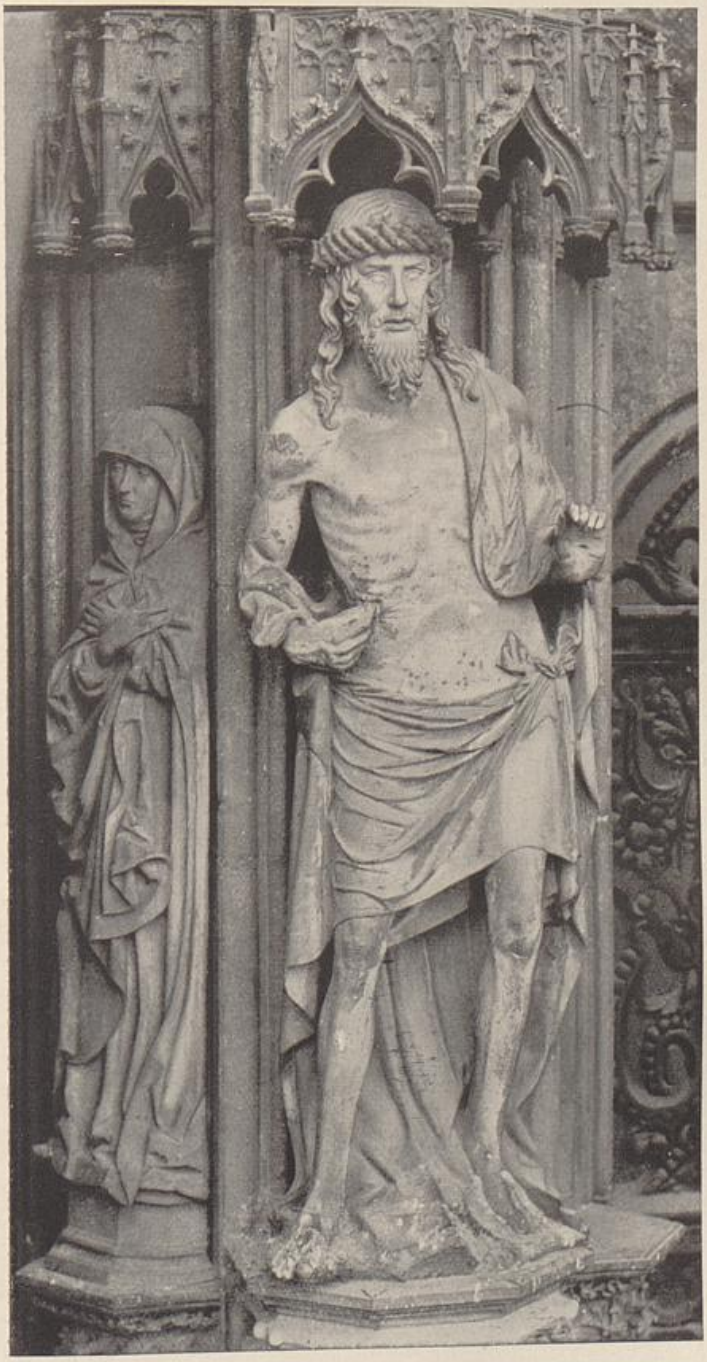
vergleiche man mit den weichen und breiten der Saarwerdenschen Verkündigung. Alles ist anders geworden, und die Madonna *steht* jetzt, sie ist mehr Statue als im weichen Stile. Deutlich bereitet sich vor, was wir als Spätgotik benennen werden. Das Gefühl für Gelenke wächst, nämlich die Freude an deren einschneidender Wirkung; dafür ist die Abfolge von Schulter, Hals und Kopf bezeichnend. — Es hat eine ziemlich gut sichtbar gebliebene Entwicklung auf die Gruppe von St. Kunibert hingeführt. Die Stadt, die Lochner beherbergen durfte, hat keine Verzweiflungsformen gesehen. Die Plastik der Karthäuser-Kirche, in Resten erhalten, gibt eine gute Vermittlung. Das Gefühl für die Schönheit jugendlicher Engel reicht auch in das Werk von 1439 hinein. In drei großen Figuren der Ursula-Kirche könnte man die Entwicklung sich fortsetzen sehen. — Es taucht dabei in Köln sogar Feinplastik auf. Der Name des Dombaumeisters Konrad Kuyn ist ihr verbunden. Kuyn muß vom Burgundischen viel gewußt haben. Vor der plastischen Leistung wird man eher von van Eyck-, als von Konrad-Witz-Zeit sprechen. Seinem 1445 verstorbenen Vorgänger Nikolaus von Buiren, dem Oheim der eigenen Ehefrau, hat Kuyn ein Grabmal errichtet (Reste im Diözesan-Museum), vier kleine Gestalten von Bauleuten, gekennzeichnet mit der ganzen Liebe zum Wirklichen, die wir bei den neuen Malern gepflegt finden werden. Übrigens reicht Kuyns Kunst bis in die 60er Jahre. Hinter dem Hochaltar des Domes befindet sich heute das Grabmal des Erzbischofs Dietrich von Moers, der die Lochnerzeit und ihre Abwandlungen in langer Regierung persönlich erlebt hat und erst 1463 starb. Es ist drei Jahre vor dem Tode geschaffen: Kleinplastik und doch Bauplastik, vom Hüttenmeister selber ausgehend. Die Anbetung der Könige und die Empfehlung des Stifters durch S. Petrus (an Champmol erinnernd) beweist, wieviel „konservativer" Köln auch da war, wo in der Nähe zur Erscheinungswelt erhebliche Schritte gewagt wurden. Hier zerreißen die Formen nicht. Das zeigt sich auch in dem riesenhaften Michael von St. Andreas, dessen geschichtliche Stellung meist schwer verkannt wird: er ist gar nicht weit von der Kuniberter Verkündigung entfernt und eine sonderbare Verbindung zwischen müheloser Lesbarkeit der Form und kraftvollem Ausdruck. Das Alles ist eben Köln. Harte Brüche liegen ihm in keinem Sinne — der Weg zum Kraftvollen, auch zum maßstäblich Großen zersprengt die rheinische Anmut nicht.

Ähnlich kann auch der Mittelrhein handeln. Sein schönster Beitrag ist der Bartholomäus an der Nordseite des Frankfurter Domes, aus rotem Sandstein gearbeitet, mit prachtvoll düsterem Gesicht, in aller Untersetztheit und tektonischen Zusammenziehung doch recht ein früher Bruder der gemalten Plastik am Genter Altare. Der Niederrhein hat durch Aachen und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Cornelimünster seine wichtigsten Beiträge geleistet; in der Apostelfolge des Aachener Chores ab 1430 eine feine und stetige Abwandlung weichen Stiles. Freiburg im Uechtlande, damals noch überwiegend deutsche Kunststadt, hat 1438 Portalfiguren am Münster erhalten, die mit ihrem schwer-verdrossenen Ausdruck schon deutlich als Einspruch neuen Geistes wirken. Dieser ist auch in Nürnberg (Volkamersche Verkündigung) oder Haßfurt und anderwärts deutlich zu verspüren, am bedeutsamsten aber im Halberstädter Dome. Von der Plastik der Braunschweiger Annenkapelle aus, einem Zeugnis noch weichen Stiles, geht eine eigene Entwicklung weiter, in der gleichen Zeit, in der Braunschweig selbst mit den Fürstenstandbildern seines Altstädter Rathauses (1447—68) nur einen schweren Absturz offenbaren konnte. Die sonderbare Gewitterluft des mittleren 15. Jahrhunderts macht es allen mehr feinen als starken Naturen sehr schwer, sich zu behaupten. Sie ermöglicht aber hier und da unvergeßliche Erfindungen. Wie in Halberstadt in dem 1427 datierten Andreas, dann in Petrus und Paulus eine bedeutsame Bewegung anhebt, hat H. Marchand sehr feinsinnig gezeigt. Selbstverwandlung des weichen Stiles zunächst: die schweren Pendelgewichte der seitlichen Faltengehänge stammen noch durchaus von ihm; was sie umschließen, schärft sich oder wird ornamental. Ornamentalisierung und Massenverhärtung (mit der unausweichlichen Folge der Linienbrechung) sind am Paulus deutlich. Die einmalige Stimmung ist norddeutsch und namentlich Westfälischem verwandt. Im Petrus als Papst nähert sich die Form dem Ausdruck wahrer Größe. Es ist der *männliche* Geist, dessen Bedeutung wieder erkannt ist. Er beherrscht auch den Sixtus und führt im Jacobus Major zu einer fast gespenstischen Geistigkeit, die wahrhaft packend ist. Ein Nachtwanderer, ja Nachtwandler! „Es ist eine ergreifende Eisigkeit und Ferne, die auch ein neues Verhältnis zum Raume offenbart: man fühlt etwas wie ein tastendes, blindes Vorschreiten in den Raum." Dabei sind die Einzelformen nicht einmal brüchig, und sie brauchen das nicht mehr zu sein. Je mehr nämlich das alte System des weichen Stiles noch erhalten ist, also am Anfange der Entwicklung, um so nötiger ist die protestierende Schärfe des Einzelvortrages. Ist, wie auf dieser Stufe, das System schon vergessen, so können die Linien wieder flüssig werden; sie werden sich doch nie mehr zum alten Ausdruck strömender Fülle zurückfinden. Nicht Fülle, sondern Schärfe — diesmal des Geistes — die auch als nach außen „blinde", nachtwandlerische Versunkenheit sich äußern kann. Sie kann auch die Gestalt gänzlich ausdörren und verholzen lassen, wenn sie dabei die hagere Schärfe denkerischen Geistes entschieden herausspringen läßt. Das ist in dem seltsamen Hieronymus geschehen. Die großen Verschiedenheiten innerhalb der Hal-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



85. Hans Multscher, Schmerzensmann am Ulmer Münster

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



86. Hans Multscher, Kaiser und Wappenhalter vom Ulmer Rathausfenster. Ulm, Museum



87. Hans Multscher, Grabmodell für Herzog Ludwig den Gebarteten. München, Nationalmuseum

berstädter Domplastik entfalten sich während mehrerer Jahrzehnte. Mit dem Philippus sind wir frühestens um 1466, wie beim Würzburger Grumbach-Denkmal. Auch Philippus hat etwas steif Ernstes und Würdevolles, zugleich Männliches und Steinernes, gerade weil die Steilfalten des Gewandes „wie gefrorene Blitze eckig durcheinanderfahren", während das Haupt, ein wahrer Gelehrtenkopf, mit schwerer Verhaltenheit die Gestaltung krönt. Ein Gelehrtenkopf — man braucht nur flüchtig an die Kunst um 1400 zu denken, um zu wissen, daß *dieser* Ausdruck ihr versagt war! Daß die Halberstädter Entwicklung hier angedeutet wird, bedeutet, wie so oft in diesem Buche, einen Rat: mitten im innersten Deutschland kann der Nachdenkliche, dem es nicht auf Genießen, sondern auf Verstehen ankommt, sich ein packendes Bild von den Kämpfen des mittleren 15. Jahrhunderts verschaffen. Wer unsere geistige Geschichte verstehen will, darf an Halberstadt nicht vorbeigehen.

Etwas bekannter ist der Konstanzer Schnegg von 1438—46, eine reiche Treppenanlage im nördlichen Querschiff des Domes, mit seinen Propheten und Reliefs, maßstäblich nicht großen Figuren, von der „Burgundischem" nahen Prägung, auf die wir am Bodensee gefaßt sein dürfen. Nicht alles daran ist gleichwertig, die Bedeutung des Besten könnte wichtig werden im Zusammenhange mit den Fragen um Hans Multscher.

Reliefs

Am Schnegg sind auch vier Reliefs, die außer dem burgundischen Einschlage die Verdüsterung und Verderberung des Ausdrucks zeigen, die wir als sicherste Frühformen des Einspruchs kennen. Die wichtigste Aussage dieser wie überhaupt aller Reliefs dieser Zeit ist ihr entschiedener Anschluß an die Malerei. Sie sind nicht so sehr Reliefs in Annäherung an Bilder, als Bilder in Rückübersetzung zum Relief. Die des Schneggs sind Bilder der Raumklarheit; andere, wie die leidenschaftlich heftige und herb-wilde Kreuztragung des Speyerer Domes, sind Bilder fast wüsten Körpergedränges. Das sind zwei Richtungen, die in der Malerei sehr deutlich werden. Ganz unmittelbar von einem Maler entworfen, der stärkste Beweis der neuen Verflochtenheit beider Künste, ist die Grablegung von St. Ägidien zu Nürnberg, 1446 datiert. Das ist ein sehr rahmengerechter Entwurf. Die enggeschlossene Gruppe fügt sich dem gedrückten Korbbogen vollendet ein. Hart und karg, im Stile der Volkamerschen Verkündigung nahe verwandt, entfaltet sich das Ganze zwischen der sehr betonten Waagerechten des Sarges und dem Flachbogen der Rahmung, mager, sehnig, in betonten Richtungen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und dabei von großartiger Empfindung, mindestens in dem Gemäldeentwurfe. Eine Grundforderung der Bauplastik begegnet sich mit einer der Malerei, die vollendete Einfügung in den Rahmen wird der architektonischen Gegebenheit ebenso gerecht wie dem Gesetze der Fläche. Wieder liegt nicht, wie beim weichen Stile, das Malerische in einer dämmerig atmosphärischen Verfließung der Formen — sie sind von entschlossener, fast zeichnerisch grenzenbetonender Knappheit —, sondern in der Projektion des Körperlichen auf die Bildebene. Sie ist ein wesentliches Anliegen der Malerei jener Zeit. Dieser haben wir uns zuzuwenden.

Die Malerei der Kampfzeit

Große Namen treten in ihr hervor. Die Linie der benennbaren und stilgeschichtlich greifbaren Persönlichkeiten setzt sich aus der Kunst um 1400 her bedeutsam fort; aber auch Namenlose, deren Einmaliges uns auf menschliche Besonderheit schließen läßt, haben gewichtigen Anteil. Ob es Zufall ist, daß sie überwiegend mehr an den ersten Formen der Wandlung teilnehmen, der Selbstverwandlung des Alten? Sicher ist: die von Anbeginn her entschlossensten Träger des Neuen sind fast ausnahmslos mit Namen bekannt. Derjenige unter ihnen, dessen Lebenswerk wir in der weitesten Spannung übersehen können, ist obendrein Plastiker: Hans Multscher. Er ist auch der, dessen Entfaltung am klarsten unsere Erfahrungen an den größten Vorgängern bestätigen wird. Als Multscher 1467 starb, hatte er reiche Wandlungen durchgemacht, er hatte aber auch der neuen Zeit, die um 1467 schon wieder dasteht,. einen Idealstil von schlackenloser und adeliger Schönheit vermacht. Der Meister des Wurzacher Altares von 1437, in dem alles Einspruch, Gärung, grimmiges Ringen ist, war auch der Meister der Sterzinger Madonna, gerade 20 Jahre später war er es, Meister der Kampfzeit ebenso wie des abschließenden Sieges, der nur auf der deutschen Linie erreicht werden konnte. Er ging den Weg zum inneren Bilde und zur sichtbaren Musik.

Multscher war Alemanne, und sein Stamm ist für unsere Zeit fraglos der wichtigste geworden. Ein anderer Alemanne, der fast ebenso spät, um oder nach 1462 gestorben ist, Hans von Tübingen, ist indessen so sehr des weitumspannenden Größeren Gegensatz, daß er gleich an den Anfang der Betrachtung zu stellen ist. Er hat den Heimatboden früh verlassen und sich in Steiermark und Österreich festgesetzt. Hier war Judenburg eine bedeut-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

same Kunststätte. Die steyerische Ausstellung Wien 1936 brachte für Plastik wie für Malerei gleich wichtige Belege. In Judenburg scheint Hans gelernt zu haben, in Wiener-Neustadt seit 1433 ansässig gewesen zu sein; er wurde künstlerisch zum Südostdeutschen. Eine Reihe Schöpfungen für St. Lambrecht, darunter die schönen Scheiben der Peterskirche, weisen ihn aus. Eine sonderbare Verkreuzung! Wenn Multscher auf seltsamen Umwegen, im Hin und Her zwischen Härtestem und Feinstem, derber Sinnenhaftigkeit und adeliger Idealität sich durchkämpfte — Hans von Tübingen hat es fertig gebracht, sich vom weichen Stile innerlich niemals ganz loszusagen, sodaß die üblichen Weisen der „Datierung" zu versagen drohen. Sein wichtigstes, heute am meisten beachtetes Werk zeigt immerhin einen kühnen Sprung in starke Bewegungsdarstellung, der ihn mindestens gegenständlich aus dem Banne der altertümlicheren Zuständlichkeit zog. Wir dürfen annehmen, daß auch der Tübinger schon zu dem Geschlechte der um 1400 Geborenen gehörte. Masaccio, Jan van Eyck, Konrad Witz und Hans Multscher sind seine größten Namen. Als diese Männer geboren wurden, stand der Stil, den sie bekämpften, soeben in erster Blüte. Hans von Tübingen hat ihn nicht bekämpft, wohl aber ausgeweitet. Wir verdanken ihm das erste größere Schlachtenbild der deutschen Kunst. Der Anlaß war gewiß zugleich kirchlich. Geistliche Gegenstände wie Kreuztragung und Kreuzigung (bedeutende Werke in Linzer Privatbesitze, die fast noch an Laurin von Klattau erinnern können) waren des Meisters Stärke, und er konnte in ihnen so lyrische Töne anschlagen, daß man ihm den Berliner Christus in der Trauer, wenn auch gewiß nicht zu Recht, zugetraut hat. Die Votivtafel von St. Lambrecht, nach der der Meister vor der Entdeckung seines Namens (durch Oettinger) benannt wurde, gab neben der Schutzmantelmadonna links auf der rechten Seite ein ungewöhnlich dramatisches Geschehen: es ist die Türken- oder Bulgarenschlacht, in der Ludwig der Große von Ungarn gesiegt hatte, eine zu des Tübingers Zeit längst geschichtlich gewordene Schlacht des 14. Jahrhunderts. Zur Erinnerung hatte der Sieger eine Kapelle nach Marienzell gestiftet. Heute bewahrt das Grazer Museum die gewaltige Tafel, die an diese Stiftung ihrerseits erinnert. Der alte Rahmen ist über sieben Meter breit, das Schlachtenbild für sich nahezu eindreiviertel Meter. In ihm ist nun alles Bewegung, die sich gegen den dunklen, oben mit Sternen besetzten Grund in geschlossener Schleife hellfarbiger, in Prachtgewändern funkelnder Gestalten gleißend heraushebt. Schlacht- und Turnierbilder waren bis dahin wesentlich Angelegenheit der Buchmalerei; einer der wichtigsten Formenträger aber war immer die Bekehrung Pauli gewesen. Die Geschichte ihrer Darstellung (Wiener Relief!) ist zugleich in einigen Zügen die des Nachlebens antiker

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Motive gewesen. Das berühmte, erst so spät entdeckte Mosaik der Alexanderschlacht würde als Quelle einleuchten, wenn es nicht während der gesamten Entwicklung verborgen gewesen wäre. Aber seine Einzelzüge sind selber älterer Herkunft; schon der Utrecht-Psalter enthält solche. Auch das Bild des Tübingers zeigt die von links heransprengende Profilgestalt des Siegers auf hellem Pferde und rechts davon in seltsam verquerer und verstümmelt wirkender Fassung das ihm so gerne zugesellte Motiv des im Sturze sich umrollenden Pferdes mit dem besiegten Reiter. Es war einst aus den spätantiken Prudentiushandschriften in die mittelalterliche Kunst gelangt als Grundform der Superbia, wie sie reliefplastisch in Chartres gefaßt war. Der gestürzte „Hochmut" hatte sich dann auf den bekehrten Paulus übertragen. Von daher muß der Formgedanke in das Grazer Bild gelangt sein. Auch für die Gruppe der Streitenden im Vordergrunde gab es eine alte christliche Überlieferung, die Mantelwürfler unter dem Kreuze. Ist das nicht sehr lehrreich, wie das sachlich schon ganz weltliche Thema durchsetzt wird von geistlich-kirchlicher Überlieferung, die dabei einen neuen Sinn erhält, der gleichwohl schon in ihren älteren Formen verborgen gewesen war? Mindestens die Form des gestürzten Pferdes stammt aus der frühhellenistischen Amazonenschlacht (Amazone Patrizi)! Sie hat sich über Rubens hin bis in das 19. Jahrhundert gehalten. Die Formen des Tübingers sind überwiegend noch weich, die tiefe Wärme des Farbigen ist es gleichfalls, aber das Ganze hätte der Kunst um 1400 noch nicht gelegen. Obwohl wir wahrscheinlich erst um 1430 stehen, spricht doch das neue Geschlecht. Man darf als sinnbildhaft nehmen, daß wir ein Kampfbild an den Anfang der Kampfzeit in der Malerei setzen.

Der österreichische Boden, in den der Schwabe so tief hineingewachsen, war für die zarteren Formen des Neuen besonders geeignet. Nach diesen fragen wir zuerst. Unter zarteren Formen ist freilich nicht Zartheit des Vortrags gemeint, sondern die überwiegende Bindung an das Ältere bei Offenheit für die Einzelheiten des Neuen, das Fehlen einer heftigen Wegwendung und des Protestlerischen. Wir finden diese Art bei dem Meister des Albrechts-Altares um 1439, von dem die Klosterneuburger Galerie 24 Tafeln aus einer Wiener Kirche besitzt. Er ist auch in Berlin und Wien vertreten. Er kennt das Streben nach überzeugender Eroberung räumlicher Zusammenhänge. Daß der Westen, insbesondere die Niederlande, auf die Dauer immer mehr Träger dieser Forderung wurde, ist bekannt. Es wird kaum Zufall sein, daß westliche deutsche Künstler sich am entschiedensten mit ihr auseinandersetzen. Der Südosten ist schon räumlich ferner, er ist auch seelisch durch seine unstörbare Musikalität auf die Bevorzugung des Gefühlsmäßi-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gen verwiesen. Zwischen einer kleineren Verkündigung des Deutschen Museums und der größeren in Klosterneuburg zeigt sich eine Zunahme der Richtigkeit gleichlaufend mit Entfernung vom weichen Stile. Aus der Fläche treten die Gestalten tiefer in den Raum, dennoch wird der Raum selbst nicht tiefer, sondern nur die Körper. Rein in der Fläche gesehen, ist die Macht der Gestalt eher gewachsen, und die Gestalt trägt das Geschehen. Dieses selbst ist deutlicher gesagt, es ist vor allem anders geworden. Das Berliner Bild zeigt noch stillen Zustand, das Wiener ein gehobenes Gespräch. Maria ist nicht mehr „niedlich" als Erscheinung und dabei nur schweigend in den Anblick des Engels versunken — sie ist jetzt reifer, weniger hübsch (der bekannte Zug des freigelegten Ohres wirkt dabei mit), aber sie blickt *prüfend* zum Engel, sie tut, was die Zeit selber tut: sie *beobachtet;* und der Engel trägt vor; er singt nicht mehr. Ebenso wichtig mag ein Weiteres sein. Auf dem älteren Bilde ist ein reizendes Stilleben als Träger der Beobachtung herangeschoben: das Neue als Zutat. Im späteren Werke fehlt es in solcher Ausdrücklichkeit. Die Beobachtung ist Element und durchzieht das Ganze. Das Spätere ist zugleich seelisch tiefer, das Mittel sicherer und bis zur Unauffälligkeit in das Ziel hineinverarbeitet. Das ist der Weg der deutschen Form.

An ähnlicher Stelle steht, einsamer, wuchtiger, feuriger, der große Unbekannte, der etwa 1440 bis 1445 den Tucher-Altar der Nürnberger Frauenkirche geschaffen hat. Seine heiße und gewaltige Seele gehört zu den großartigsten Offenbarungen unseres Volkes (Abb. 80). Thode, der als Erster die Nürnberger Malerschule würdigte, war von der leidenschaftlichen Sprache des Tucher-Meisters innerlichst getroffen. Seine Wertung hat recht behalten. Der Altar, wiederum reines Werk auf sich selbst gestellter Malerei, zeigt in der Mitte die Kreuzigung zwischen Verkündigung und Auferstehung, auf den geöffneten Flügeln je zwei Heilige, Augustinus und Monika, Antonius und Paulus; bei geschlossenem Zustande außen St. Vitus und Mariae Himmelfahrt, St. Leonhard und Vision des Augustinus. Der festtägliche Innenzustand gibt den Goldgrund mit wahrhaft großartigem Rankenwerke geschmückt, Formen, die in der Ornamentgeschichte einen Ehrenplatz verdienen. Großartig ist das — und unmodern! Die ehrliche Würdigung des Grundes, der nur Unter-, nicht Hintergrund ist, verlangt als ihr notwendig Ergänzendes die Betonung der *Gestalt.* Tatsächlich: dieser große Meister war, vom Zeitalter des Genter Altares her gesehen, „zurückgeblieben", insofern in ihm das Monopol der Gestalt keineswegs erloschen war. Und er war dennoch ein großer Meister, er war sogar ein Beherrscher des Neuen, wo er wollte. Gerne wird aus der Augustinusvision heute das Bücherbrett des Heiligen als eigenes Stilleben abgebildet. Es ist auch ein solches, und zwar von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

höchstem Range, keinem niederländischen dieser großen und erlebnisfrischen Zeit unterlegen; nur hüte man sich, es als Bild für sich zu sehen. Die letzte Leidenschaft dieses Künstlers galt der heiligen *Gestalt!* Wenn er auch gewiß nicht Alles allein ausgeführt hat — verantwortlich ist er durchweg, man spürt den starken Atem eines Einzigen. Die Heiligen der Innenflügel nehmen knapp die Hälfte ihrer Bildflächen ein, aber nicht, um das Übrige dem Raume als Person zu überlassen; sie überlassen es dem reichen Zusammenklange ihrer gewaltigen Nimben mit den prachtvollen Ranken (diese erinnern an die Helmzieren bayrischer Grabsteine) und den (perspektivisch gegebenen!) Baldachinen. Sie selber aber sind das Hauptsächliche: schwere, untersetzte Menschen, mit bleichen Gesichtern aufgleißend aus der tiefen Farbendämmerung der Gewänder. Auch in den Szenen herrscht die Gestalt vor dem reichen Goldgrunde. Leidenschaftlichste Sprache der Seelen, die Augen in tiefe Schächte gebettet, wie aus Urgründen emportauchend, die beseeltesten Blicke vielleicht des ganzen Zeitalters, fahlelfenbeinern die Haut, die Hände noch immer mit den weichen und dünnen Fingern der Kunst um 1400, die menschliche Haltung aber weltenweit entrückt; Kopfbildung und Faltensprache ganz der neuen Zeit gehörig, alles das Werk eines Einsamen. Es ist wahrhaftig allzu äußerlich, wenn man die Veränderungen in den deutschen Menschen von damals auf den bestürzenden Einbruch der niederländischen Kunst zurückführt. Auch der Tuchermeister hat sie gekannt, ähnlich wie der österreichische des Albrechts-Altares. Der Engel Gabriel fällt bei Beiden erstaunlich ähnlich aus, und jedesmal mag der Flémaller dahinter stehen. Aber das ist keine Welt, die des Anstoßes von außen bedurft hätte, um sie selbst zu werden. Die Wandlung des Ausdrucks war der entscheidende Vorgang. Indem er aus dem gefühlsselig Weiblichen, Kindernahen, Holden, Harmonie-Traumhaften zum Schweren, Großen, Männlichen sich umwandte, öffnete er auch, wie Einer, der den Rücken dreht, der Natur seine Formen, und es war selbstverständlich, daß die Niederländer, denen Natur damals fast Alles war, die Form für diese schneller prägten und die Deutschen an dieser Stelle durchlässiger fanden. Ohne deren *eigene Ausdruckswandlung* aber wäre dies nicht geschehen, es wäre auch ohne Sinn gewesen. Am stärksten lassen die Köpfe der schlafenden Wächter, lang und scharf geschnitten (Einer zeigt im Schlafe die blinkende Zahnreihe), an den Flémaller denken, aber hier wie auf der Kreuzigung ist Christus das Wesentliche, und er kommt wie aus zeitlosen Tiefen geschritten, jenseits aller „westlichen Einflüsse". Der „gotische" Schwung im Gekreuzigten ist getilgt, wir vermerken es gerne. Wichtig ist, *warum* er getilgt ist: durch die gleiche Erlebnisart, die die Gewänder in unweich-schütternde Faltenbe-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wegung versetzt. Der Erlebende pflanzt sich gleichsam ein steiles Mal in der Gestalt auf. In den Beifiguren gewinnt es neue Sprache: Maria genau von vorne, Johannes genau von der Seite gesehen, formen ein *Rechteck der Ausdruckswege*, nicht einen Bogen, und darin wird die stumme Sprache der Hände, die sich wie aus verhüllten Pfählen hochtasten, wird die tiefe Teilnahme in den Blicken um so eindringlicher. Ein neuer Geist, dem es nicht auf die Richtigkeit ankam, sondern auf die Wahrheit, ein deutscher Meister, der zu den Größten des Volkes gehört! Wir kennen ihn auch aus anderen Werken, aus dem zeitlich vorangehenden Hallerschen Altare in St. Sebald, neuerdings auch aus einem Bruchstücke im Kölner Museum, das Buchner glücklich entdeckt hat, zwei sitzenden Aposteln.

Nicht unähnlich ist die geschichtliche Stellung (nicht die Werthöhe!) des „Meisters von Schloß Lichtenstein". Er ist ein sanfteres Gemüt, aber auch ihm geht es weit mehr um die Gestalt, als um die Erfassung der Umwelt. Wo er diese braucht, *ge*braucht er sie. Auch er gießt Seele in Gestalten, und es gelingt ihm namentlich im Marientode auf Schloß Lichtenstein. Er scheint stärker als der Tuchermeister von Fremdem berührt, von Westlichem, aber auch Italienischem. Seine Kunst bleibt Diener starken Ausdrucks, seine Formensprache ist der Kunst um 1400 schon recht weit entfremdet.

Die Reihe der wichtigsten Maler dieser Stufe ist noch nicht zu Ende. Zu Franken, Österreich, Schwaben treten Schlesien und der Mittelrhein mit hervorragenden Werken; in Schlesien der Breslauer Barbara-Altar von 1447. Einst von Thode der Nürnberger Schule zugeschrieben, ist er doch offenbar einheimisches Werk. In Breslau, im übrigen Schlesien, in Krakau und anderen polnischen Orten sind Ausstrahlungen seiner Art festgestellt. Der Meister muß in Breslau ansässig gewesen sein. Immer wieder offenbart sich, daß die deutsche Forschung von der Bedeutung Breslaus sehr lange allzu wenig gewußt hat. Die Stadt der schönen aller Schönen Madonnen ist dies gar nicht aus Zufall gewesen. — Der Barbara-Meister ist ein Mann von ungemeinem Ernst und hohem Können. Auch er kennt die neuen Forderungen der Richtigkeit, auch er ordnet sie seinem Darstellungswillen ein und unter. Aus dem Christus, der bei geschlossenem Zustande Maria gegenüber sichtbar wird, spricht eine innere Verwandtschaft zum Lichtenstein-Meister, von dem das schwäbische Schloß das Bruchstück einer Marienkrönung verwahrt. Beide Künstler mögen Südostdeutsche gewesen sein. Bei einmaliger Öffnung erscheinen Passionsgeschichten, je vier kleinere rechts und links in zwei Geschossen, nach der Mitte zu — eingeschossig in Steilformat — Kreuzigung und Kreuzabnahme, beide auf alter Überlieferung beruhend, beide erfüllt von den glänzenden Gestalten der burgundischen Kultur und zu-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

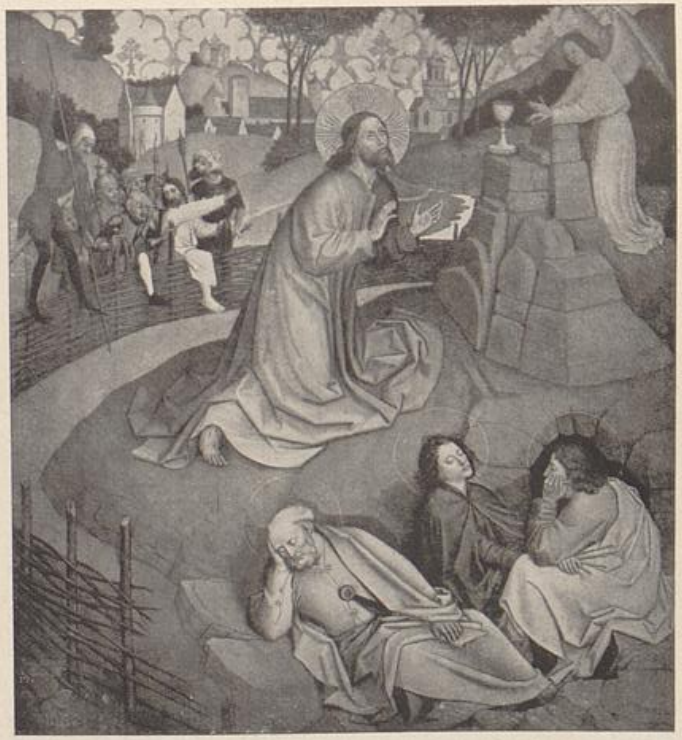
gleich von Typen derber Roheit. Die Barbara-Geschichten, bei zweiter Öffnung sichtbar, verwerten für die Tracht ganz ähnliche Kenntnisse, wie sie dreißig Jahre früher Meister Francke beim gleichen Gegenstande gezeigt. Doch ist die Verteilung der Gestalten anders geworden; die Bewegungen gehen mehr als bei Francke im Vordergrunde vor sich, sie sind voller Schrägzüge in Richtung auf den Beschauer, und einzelne Gestalten bezeugen vertieftes Raumbewußtsein; die Landschaftskulissen (auch sie voller westlicher Elemente) treten tiefer zurück. Das Sonderbarste: der Grund ist trotzdem mit prachtvollen Goldranken bedeckt, nicht anders als beim Tucher-Altare. Mit wahrer Leidenschaft wird erzählt. Manchmal dämmert, so bei der Gestalt der nackten Märtyrerin oder der stets prachtvoll gekleideten des bösen Vaters, etwas vom Francke-Altare auf. Sollte ihn der schlesische Künstler doch gekannt haben? Aber er hatte viel mehr zu erzählen, namentlich vom Martyrium, und er blieb in der Haltung, die wir für die 40er Jahre erwarten dürfen. Bedeutend ist die Mitteltafel mit der großen Gestalt der Titelheiligen zwischen St. Felix und St. Adauctus. Die Pracht, die gleichzeitig Lochner schilderte, ist in herbere und stillere Formen gegossen. Gegen den vornehmen Duft des Lochnerschen Spätwerkes (aus dem gleichen Jahre 1447!) ist der Barbara-Altar härter und düsterer. Auch das Räumliche der Mitteltafel wirkt anders als bei Lochner, aufdringlicher darum, weil es weniger bewältigt und den Figuren nur an- und untergeschoben ist. Die Menschengestalt ist diesem Geschlechte immer noch von entscheidender Bedeutung. Im Farbigen ist der Meister sehr reizvoll: „Dunkellila, Grau, Zitronengelb, Moosgrün, Karmin in z. T. hauchhaften Nüancen" (Braune-Wiese in dem monumentalen Riesenkatalog der Breslauer Ausstellung 1926).

Noch mehr ist die Farbe, nun aber als Spielfeld des Lichtes, tragendes Element für den „Meister der Darmstädter Passion" (Abb. 79). In Darmstadt, Orb bei Aschaffenburg und Berlin lernt man ihn kennen. Auch er schwelgt in den festlichen Trachten der Zeit. Pelz und Tuch, Seide und Samt und immer wieder blinkendes Metall — das kennen wir schon; aber was den Mittelrheiner auszeichnet, ist die eigentümlich *flackernde* Durchschienenheit seiner Farben, in denen Moosgrün, Violett, Rosa hervortreten. Helldunkelwirkungen erstaunlichster Art entstehen schon im engen Rahmen einzelner Gesichter, erst recht aber im Ganzen: ein dämonisches Leben des Ungreifbaren, das für die Stumpfheit der Gesichter durch einen übergestaltlichen Ausdruck, den *farbigen*, entschädigt. Das *Licht* wird schon fast zur Person! Man spürt, daß es einst Schicksalsträger werden kann. Die durchsichtige und flackernde Leuchtkraft dieser Farben ist anders als die stetige auf Lochners Darbringung. Die Ununterbrechlichkeit der Farbe ist aufgegeben,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



88. Hans Multscher, Ölberg vom Wurzacher Altare.
Berlin, Deutsches Museum



89. Meister des Sterzinger Altares, Ölberg.
Sterzing, Rathaus

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



90. Hans Multscher, Kreuztragung vom Wurzacher Altare.
Berlin. Deutsches Museum



91. Meister des Sterzinger Altares, Kreuztragung.
Sterzing, Rathaus

Schattierung also durch Grau, nicht durch reine Helligkeitsverminderung erreicht. Mit jener der Farbe ist auch die Ununterbrechlichkeit der Linie verschwunden. Nicht nur sind die Gestalten schlank und oft senkrecht oder strahlenförmig von Falten durchrieffelt, — der Fluß der Gewänder ist entschiedener Brechung gewichen; darin wie in den zuweilen fast holzgeschnitzt zubehauenen Gesichtern ist eher eine Angrenzung an Konrad Witz zu spüren. Selbst das Zerplatzen ausgeschütteter Faltenmassen bei Sitzenden, das Zerspellen in harte und kaltstrahlende Prismen der Form ist Witz verwandt. Weit mehr als dem Meister des Barbara-Altares bedeutet dem der Darmstädter Passion das Räumliche. Architekturen auszuspinnen und ihre Grenzen unmittelbar im Goldgrunde abreißen zu lassen, reizt ihn sehr. Sie sind ungotisch, mit rundbogigen Fenstern und Toren. Auch dies nähert den Künstler den Oberrheinern. So zwischen Köln und dem Bodensee wahrhaft in der Mitte stehend, geistig wie landschaftlich, ist der Mann ein wahrer Mittelrheiner. Ein wahrer *Maler* vor allem! Die Darmstädter Bilder, nach denen er seinen Namen führt, gelten heute als ältere Werke. Stange hat wahrscheinlich gemacht, daß die großartige Kreuzigung in Orb als Mitteltafel mit den vier Berliner Bildern (zwei auseinandergenommenen Flügeln) ein Ganzes gebildet hat. Für die Hauptdarstellung der Kreuzigung hatte der Mittelrhein in der Zeit Conrads von Soest am Altare auf der Frankfurter Peterskirche die Gedanken damaliger Art zusammengefaßt. Ein Vergleich der Orber Kreuzigung belehrt über ein geradezu erstaunliches Wachstum an innerer Klarheit. Wo im älteren Werke Alles durcheinander wogt, fließt, stürzt, da stellen sich die Gestalten des neuen Meisters glasklar zueinander, kühl klingend — weit hinaus auch über die Obersteiner Kreuzigung (Ausstellung Darmstadt 1927). Von der Anbetung der Könige über die Kreuzigung zur Kreuzverehrung bildet sich eine großartige Gestaltenversammlung; das Landschaftliche wird im Mittelbilde sehr stark zurückgedrängt, dafür betonen die Flanken um so stärker das Architektonische. Der Gesamtaltar hat die bedeutende Höhe von etwas über zwei Metern. Den Außenflügeln mit Gnadenstuhl und Maria kommt diese Ausdehnung sehr zugute. Auch maßstäblich herrscht Größe und Gradheit.

Eine völlig andersartige Persönlichkeit ist jener in Salzburg ansässige Maler, der je nachdem auf Konrad Laib oder „D. Pfenning" benannt worden ist. Auf der Kreuzigung des Wiener Museums steht ohne Zweifel „1449 ALS ICH CHUN .... Pfenning". Auf der sicher von gleicher Hand stammenden des Grazer Domes (1457) will man aber Konrad Laib gelesen haben (die Stelle wird von Pächt als stark übermalt angefochten). Stimmt der Name Konrad Laib, so handelt es sich schon wieder um einen einge-

wanderten Schwaben, einen Mann aus Eislingen am Ried, den 1448 die Salzburger als Bürger aufgenommen haben. Der Widerspruch der beiden Künstlerinschiften ist vielleicht lösbar. Das „als ich chun" klingt gewiß wie der Wahlspruch des Jan van Eyck, der ebenfalls zu schreiben pflegte: „als ich kan". Wenn aber die von einem Sprachkundigen vorgeschlagene Lesung der auseinandergezogenen Inschrift für den Anfang herausfindet „als ich Chun-(rat) ...", so ist K. Laib nur noch einmal bestätigt. Jedenfalls ist die figurenreiche Behandlung der Kreuzigung der deutschen Kunst damals nichts Neues, und nicht für sie, höchstens für Einzelzüge, brauchte man die oberitalienische Nachfolge Giottos zu bemühen. Wir denken an die rheinischen und westfälischen Zeugnisse, die ein halbes Jahrhundert *vor* der Wiener Kreuzigung liegen! Wieder, wie beim Barbara- oder beim Tucher-Altare, haben wir es mit Figurenmasse gegen Goldgrund zu tun — auch das ist nichts Neues. Neu ist nur die Festpflanzung, die dichte Hingerammtheit, das Stehen an Stelle des Fließens. Dieses Stehen äußert sich im Bilde von 1449 besonders deutlich in dem Achsenkreuze der Pferdestellungen im *Grundriß* des Bildes: Profil von rechts, Profil von links, Rückenansicht vorne, Vorderansicht rückwärts, beide Male senkrecht zur Bildfläche. Mit solchen Mitteln arbeiteten auch gerne die italienischen Problematiker; sie erstickten dann aber nicht die so gewonnene Klarheit in dichten Massen, wie es der Salzburger tat. Eine Reihe von Bildern, auch auf italienischem Boden, hat man dem Meister zugeschrieben. Dem Verfasser scheint unter Allem das bei weitem Wichtigste der zweite und spätere der beiden Orgelflügel im Salzburger Museum, der Prophet Hermes. In ihm ist der harte Stil unmittelbar aus dem weichen entwickelt. Prachtvoll ist die abgeschnittene Rahmenform ausgenützt, als könne es nicht anders sein, als habe die Gestalt den Rahmen erst erzeugt, während es doch genau umgekehrt ist: eine Gestalt von „burgundischer" Pracht, doch ohne alle Übertreibungen, ausgreifend von der linken (durch Rahmenbedingtheit gerade gestellten) Seite nach der rechten (durch den Rahmen geöffneten), mit großartiger Prophetengebärde, Prophet und Patrizier zugleich und im Ausdruck des Kopfes von ungewöhnlich vornehmer Kühnheit und Tiefe — tief auch in den Farben.

In manchen Gegenden bewirkt die Zeitstimmung eine weit stärkere Veränderung des Farbigen, so in Bayern bei einem für 1444 bezeugten Meister, von dem die Alte Pinakothek einige wichtige Bilder besitzt. Wenn man an den Pähler Altar zurückdenkt — wie ist das neue Denken nun gewaltsam in die Farbe eingebrochen, hat diese selber hart und kalt gemacht und den Duft ihr ebenso ausgetrieben wie den Linien die strömende Ununterbrechlichkeit! Auch hier beweist sich wieder die innere Verbundenheit zwischen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

brüchigem Stile und Kampf um Erscheinungswelt. Sehr wichtige Ansätze zum *Landschaftsbilde* nämlich gehen mit der eisig gekühlten Farbe und der metallenen Härte der Linien zusammen.

Für die Landschaft aber ist das westliche Alpenland, das Gebiet des „Schwäbischen Meeres", das fruchtbarste unter allen deutschen Ländern geworden. In seiner Buchmalerei scheint es darin am weitesten fortgeschritten. Auf Bregenz führen die Immenstädter Bilder in München zurück mit ihrem blühend lebendigen Landschaftsgefühl. Hier, am Bodensee, waren die großen Meister zu Hause. Hier hat der Kampf die großartigsten Erfolge gezeitigt. Hier hatte einst der Meister des Paradiesgärtleins seine Träume hervorgezaubert, schon er von einer Sinnenfreude, die auch in den Schranken des weichen Stiles tiefe Lebensnähe bewies. Dieser Künstler hatte sogar in seinen äußerlich kleinen Schöpfungen den Goldgrund verdrängt, dem Raume starke Eigenbedeutung zugemessen; und wenn man die Köpfe seiner Gestalten prüft: sie zeigen schon das freigelegte Ohr und den kräftigen Bau, die der neuen Zeit entgegenkamen. Von daher vermittelt das schöne große Solothurner Bild der „Madonna in den Erdbeeren" hinüber zu dem Ersten der namentlich bekannten Alemannen, Lukas Moser von Weilderstadt, dem Meister des Tiefenbronner Altares von 1431. Vielleicht ist es der Ulmer Maler Lukas, der von 1402—49 in den Urkunden erscheint (Rott). Dieser wird besonders als Glasmaler gerühmt. Der Tiefenbronner Altar ist aber das einzige gesicherte Werk, das wir von dem seltsamen Manne besitzen. Um so bemerkenswerter ist seine Aussage (Abb. 81). Sie ist so überraschend, daß die ausdrücklich angegebene Jahreszahl 1431 als zu früh abgelehnt werden konnte. Sie ist aber ohne jeden Zweifel echt. Schon darum wirkt der vielgenannte Gefühlserguß des Meisters so schwer verständlich. Er ist, wie der ganze Altar, in Deutschland allmählich so oft besprochen worden, daß er gleich diesem eigentlich keiner Vorstellung bedarf — eher einer Erklärung. Daß 1431 Niemand mehr die Kunst „begehrt" haben sollte, ist eine schwer verständliche Behauptung. Hätten wir nur die Inschrift und nicht das Werk, so würde Mancher wetten, daß ein verspäteter Meister des alten Stiles seine Klage erhoben hätte. Das Werk beweist aber, daß es sich um einen frühen des neuen handelt. Dies bleibt die eine uns wichtige Tatsache; aber auch die andere ist wichtig: daß der Künstler sich jetzt in seinen Gefühlen so ernst nimmt, daß er „die Kunst" selber beklagt, ja, daß er dies auf dem Rahmen eines kirchlichen Altarwerkes mit den Worten äußert „schri kunst schri und klag dich ser, din begert iecz niemen mer so o we!" Ohne die Entwicklung von der Hütte zur Zunft wäre dies nicht möglich gewesen. Kein alter Meister hätte sich selbst so gleichsam im Profil sehen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

können. Das ist spätzeitlich und modern. Wir sehen heute, daß, auf die Kunst von damals bezogen, die Klage ebenso unberechtigt war wie von Mosers Werke her gesehen. Um 1430 kennen wir einen verblüffenden Reichtum an Kunst, auch der Zahl der Werke nach; und der Altar selbst, als Stiftung adeliger Herren durch eine Wappenreihe bezeugt, widerlegt die Klage der eigenen Inschrift: man hatte ihn durchaus „begehrt". Der Nichtkünstler muß sich damit abfinden, daß Künstler seltsame Leute sind. Nur haben sie das früher nicht selber gesagt.

Der geöffnete Zustand war der Plastik überlassen: Verklärung der von Engeln getragenen, nur von wallendem Haare bedeckten Magdalena (erst aus späterer Zeit). Der geschlossene Zustand ist alleiniges Werk des Malers. Die Form erinnert an den Schildbogen spätgotischer Architektur; man könnte sich denken, daß der Altar ursprünglich in die Schlußwand einer kleineren Kapelle eingepaßt gewesen sei. Über niedriger Staffel vier Flügelbilder; bei genauer Betrachtung zeigen sie einen *einzigen* Raumzusammenhang. Wer diesen nicht beachtet, läßt sich eine grundlegende Tatsache entgehen (der Genter Altar kennt in seinem geöffneten Zustande Ähnliches). Bei Moser gehört die Landzunge, die in das linke Seebild von rechts hineinragt, zum Hintergrunde des nächstfolgenden Bildes. Dieses und der anschließende Flügel sind sogar szenisch eine Einheit: Bedeutungsgehalt als Symmetrieachse! Die Ufermauer, an der die Heiligen im Schlafe hocken, ist an ihren Stufen von dem Wasser angeplätschert, das links davon befahren wird. Die Kirche in Aix, in deren Innenraum wir rechts blicken, setzt sich nach der Mitte zu mit ihren Strebepfeilern fort und ist dem Schlosse benachbart, in dem Magdalena dem schlafenden Paare erscheint. Das ist von außerordentlicher Wichtigkeit. Darin drückt sich eine Geschichtslage aus, und auch einem so überlegenen Künstler wie Lochner gegenüber eine entschieden „moderne" — aller „Moderne" gegenüber natürlich eine altertümliche. Die Anerkennung der Einheit des Raumes ist neu, die Unbekümmertheit um Größen- und Lagenverhältnisse ist alt. Einheit des Raumes bedeutet noch gar nicht Einheit des Blickpunktes. Ihrer eine ganze Reihe muß abgewandert werden, von der Mitte nach links und nach rechts, und dennoch besitzt die Mitte eine zusammenballende, *zuständliche* Kraft! Die zeitliche, lesbare Folge unterwirft sich der räumlichen, sichtbaren Ordnung. Die Erzählung bleibt das Erste; trotzdem werden ihr Züge abgewonnen, die nicht aus ihr, sondern aus sich selber lebensfähig sind. An ihnen ruht das Auge länger, als der Sinn des Erzählten fordern würde. Der Vorgang entspricht in einer anderen und späteren Schicht jenem, durch den ein Jahrhundert früher die Alemannen sich schon einmal ausgezeichnet hatten. Damals, in den An-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dachtsbildern, die ihre besondere Stärke waren, hießen sie das Geschehen stillstehen für das verweilende Gefühl — jetzt für das verweilende Auge. Wenn jene ältere Zeit uns weiblich geführt und in ihren Zielen lyrisch erschien — die neue erweist sich männlich geführt und in ihren Zielen fast wissenschaftlich. Jedoch, der ganze Mensch ist niemals nur weiblich oder nur männlich, und Moser war ein ganzer Mensch. Er sah mit einer noch Lochner fremden Andacht auf das Sichtbare. Er empfand die Mauerfuge, den abgeblätterten Kalk, die feuchte Rissigkeit der Quadern, den eingeschlagenen Ring mit seinen Schatten, das gemaserte Holz des Pfostens, den farbigen Ziegel des Daches, den Schatten darunter, das Stilleben der in ihn hineingelehnten Bischofsstäbe und der auf den Boden gepflanzten Mitra; er wandte eine geradezu *fromme* Ehrerbietung auf die Erfassung des Sachlichen. Lenkte er damit von der Erzählung ab? Doch nicht wirklich. Die Gruppe der Schlafenden schläft noch tiefer, weil das Stilleben der toten Dinge sie in sich selber einhüllt, und die Meerfahrt wird *noch* mehr zum Abenteuer, wenn der Frieden des Hafens sich in die Ruhe des Betrachtens einbirgt. Diese Seefahrt ist immer wieder gerne als sehr neu empfunden worden. Sie ist es weniger, als der zwischen Landschaft und Behausung schwebende Raumzustand der Mittelbilder. Gemessen an der berühmten Seelandschaft des Mailand-Turiner Stundenbuches, ist die Mosersche schwerfälliger — gar nicht zu reden vom Genfer Seebilde des Konrad Witz. Wunderschön ist das Braungold des Wassers gesehen und die Linienbrechung am Kahne in der Wasserspiegelung; aber die durchsichtigen Wellen bleiben Ornamente (der letzte Alemanne, der sie zu schreiben verstand, ist vielleicht Hans Thoma gewesen), und der rein landschaftliche Raum beginnt *über* dem Schiffe, das mit riesenhafter Klotzigkeit die untere Bildhälfte einnimmt. An sich ist das für die großen Bilder der Zeit auch in den Niederlanden durchaus üblich, auch im Genter Altare ist die ferngesehene Landschaft als Oberteil angesetzt. *Wenn* man sie aber herausnimmt, so offenbart sie schon das, was später einmal die Ganzheit eines modernen Landschaftsgemäldes bilden konnte. Dies tut Mosers See nur in geringerem Grade; ein *Gradunterschied* gegen das Niederländische ist sicher. Trotzdem ist — so verflechten sich die Kräfte — ein Hauptgrund für die Unselbständigkeit der Landschaft der, daß der Schiffsmast die Ferne überschneidet. Und dies wieder ist nun doch eine der schönsten Erfahrungen jedes Wanderers, namentlich in den Bergen. Wenn alle Ferne vom ganz Nahen überschnitten wird — einem Wegweiser, einem Marterl, einem einsamen Baume —, dann schwingt sich unser Raumgefühl wie ein Vogel vom Nahen in die Weite, es stürzt in sie hinein, und jeder Lebensfrohe kennt dieses Glück des jähen Fernenwechsels: es ist das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Glück des Raumes. Es ist weit mehr eine Alpen-, als eine Meereserfahrung, die hier spricht. Erfahrung aber ist es, und sie ist gut begreiflich in einer Zeitlage und in einem Stammesraume, deren Zusammenklang am Straßburger Münster die Aussichtstreppen hochführte, am Münster, an dessen Oktogon die Blickrichtung hockender Statuetten zum lebendigen Eigenwerte erklärt worden war. Das ist Alemannien! Übrigens sind gewisse Einzelheiten bei Moser erstaunlich malerisch. Das Gesetz, daß spätere Großformen in früherer Lage als Kleinformen, spätere Ganzheiten als Zutaten erscheinen, wirkt sich an dem fernen Schiffe aus, das rechts neben der Martha gleich am Küstenvorsprunge erscheint; dieses ist gar nicht mehr gezeichnet, sondern reinweg gemalt, mit flotten Pinselstrichen skizzierend hingeworfen. Die Bergformen sind natürlich durchaus alpenländisch; Moser kannte den Bodensee. Eine reizvolle Einzelheit ist das schwäbische Fachwerkhaus mit der Kirche dahinter, ein unmittelbares Augenerlebnis, das uns noch heute treffen könnte: Vergegenwärtigung des Hier — um so erstaunlicher, als wir uns ja in Marseille befinden sollen; eine sehr unsachliche, sehr *künstlerische* Sachlichkeit! Über alle Einzelfeinheiten hin steht die Gesamtform als Sammelausdruck inneren Erlebens. Wie wahr (nicht „richtig"!) ist es empfunden, daß die beiden Mittelflügel eine raumzeitliche Einheit bilden (die Schließfuge des Altares also nicht anerkannt wird), daß aber die beiden äußeren anderen Zeitpunkten des Geschehens vorbehalten sind. Von der Mitte nach links und dann nach rechts geht die Abfolge. Masaccio hat im Zinsgroschen sehr Ähnliches getan. Dem Hohenfurther Meister wäre dieses Abgehen vom Lesen unverständlich gewesen; der Wittingauer hatte die Folge still gelegt; Moser hat sie überlegen neu *geordnet:* auf den räumlichen Halt für verweilenden Blick. Man wird ihm zugestehen müssen, daß das Gastmahl im oberen Bogenteile von einfach musterhafter Sicherheit ist. Man könnte fast von Bau-Malerei sprechen. Das sind alles Gestalten einer Handlung, und gewiß gibt auch das Räumliche und das Leben der toten Dinge einen gewissen Bericht über Gastmähler und Festlauben und Geräte jener Zeit. Aber das Erstaunliche ist, daß alles Gegenständliche sich der *Form* unterordnet. Magdalena ist ganz Demut und liebevolles „Dienen — Dienen", wie Kundry. Aber sie ist *zugleich* feinste Umhüllung der Waagerechten und Andeutung des oberen Bogens, also Trägerin des Aufrisses nach Grundlinie und Abschluß. Die schöne Herabneigung des Gottessohnes — scheinbar eine Gesprächsbewegung, im tieferen Sinne der Form aber Magdalenen zugedacht — geht zum Oberkörper der bedienenden Martha und formt einen leisen Gegenschwung zum oberen Bogen. Marthas Unterkörper mit den Steilfalten des Rockes läßt die Senkrechten weiterklingen. Der Hund und der Bottich mit den Krügen sind

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

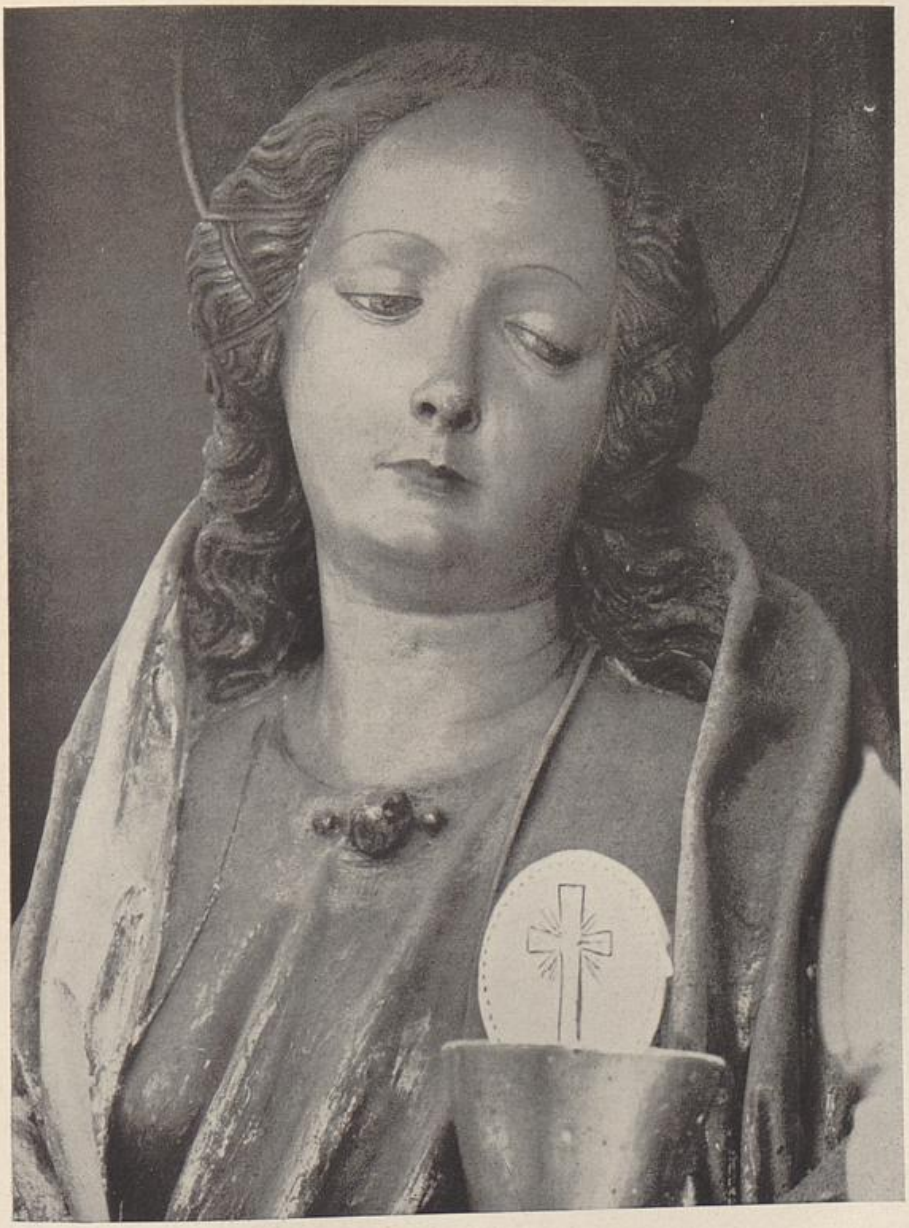
vollends nicht nur „realistische Zutaten", sondern architektonische Zwickelfüllung. Wie die Meister der Bogenfelder, die griechischen oder die besten mittelalterlichen, und wie die Vasenmaler der Antike, fühlte Moser die Aufgabe der Flächengestaltung. Er war gar kein „Impressionist". Er hatte nicht nur Gefühl für den landschaftlichen Reiz von Bauwerken — er dachte selber baumeisterlich. Seine Menschengestalten sind völlig Kinder der neuen Zeit, breitköpfig, gerne mit freigelegtem Ohre. Sie wie die Behandlung der Falten widerlegen die oft gehörte Behauptung, man hätte nun einfach nach dem „wirklichen" Menschen gefragt. Das Sonderbare ist: kein wirklicher Künstler hat jemals „wirkliche" Menschen darstellen wollen, und wenn er noch so sehr, wie Lionardo,, Dürer, Michelangelo oder Rubens sich in fleißigen Vorstudien um die Wirklichkeit des menschlichen Aufbaus bemüht hatte. Die Menschen der wirklichen Künstler sind immer verwandelte Gestalten, Geheimnisse *über* den Menschen. Auch für die Mitte des 15. Jahrhunderts geht jede Betrachtung fehl, die nicht das Stilbildende als Wesentliches erkennt. Es ist doch gar nicht wahr, daß die gebrochenen Falten „richtiger" wären als die weichfließenden. Beide Zeiten entnahmen Elemente der Wirklichkeit und formten daraus Sprache. Die härteren Gewandfalten sind nicht wirklichkeitsnäher. Die Neuen waren nur entschlossener in der Frage der Projektion der Körper auf die Bildfläche. Daß man unter den Gewändern die Körper jetzt „besser fühle", ist reine Voraussetzung. Sie trifft nicht zu! Im Gegenteil, auch in der Malerei herrscht, genau wie in der Plastik, die Undurchlässigkeit des tektonischen Körpers: ein *Stil*gesetz, keine Naturbeobachtung. Aber das *Ganze* gefestigter Körper wurde nun gefaßt und angestrahlt.

Dies sollte man auch vor Konrad Witz nie vergessen. Dafür, daß wir so verhältnismäßig viele Werke von ihm kennen, ist die Entwicklung, die sie spiegeln, nicht allzu bewegt. Sie ist nicht nur zeitlich viel kürzer, sondern von vorneherein gleichmäßiger, als wir sie bei Multscher finden werden. Der Stil sehr starker Künstlerpersönlichkeiten greift so weit, daß er ihrem Leben einen ähnlichen Ausdruck verleihen kann wie ihren Werken, ihrem Leben sogar nach dem leiblichen Tode. Rembrandts Schicksal ist helldunkel wie seine Bilder und seine Erscheinung für die Nachwelt ebenso geisterhaft wie sein farbiges Licht im Dunkeln: Untergang und Auftauchen, Vergessensein und Bewundertwerden. Bei Rubens hat der glanzvoll hochbarocke Schwung seiner Bilder auch sein Leben getragen; es gleicht der ungebrochenen und öffentlichen Pracht seiner Allegorien, und Rubens ist nie vergessen gewesen wie Rembrandt. In der Entfaltung des Konrad Witz herrscht eine energiegeladene Stetigkeit, die genau so dem stillen und entschiedenen Seins-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ausdruck seiner Werke entspricht. Sein, Stille, Entschiedenheit! Dies bestimmt den Maler im einzelnen Bilde wie in seiner Entwicklung. Keiner wäre als „bloßer Naturalist" schwerer mißverstanden. Was er sieht, ist wie von innen gehört, es hat den blanken Klang des Metallischen und die Härte des Steines. Es ist gar nicht wahr (was man so oft sagen hört), daß für ihn „nichts als die Wirklichkeit" gegolten habe. Wer die Wirkung der Baseler Tafeln auf feinempfindliche, besonders musikalische Menschen der heutigen Zeit beobachtet hat, der weiß, daß da eine *verzauberte* Welt vor uns steht, eine *Innenwelt*, allerdings die eines Augenmenschen von seltener Sehschärfe. Das Gelb seiner Synagoge hat ein Leben, das unabhängig von jeder Naturabschrift ist, eine Tonart, kein Abbild, und so ist es überall bei diesem einmaligen Manne. Die Einmaligkeit liegt in dem Klange der inneren Gesichte. Um ihn *so* zu verwirklichen, mußte man freilich in jene Zeit hineingeboren sein. Der Klang bedurfte einer geschichtlich genau bestimmten Lage des Sehens, um sich durchzusetzen. Es gehört zum Wesen gerade des bedeutenden Künstlers, wann er geboren ist. Es mußte eine Zeitlage da sein, die Menschen und Bauwerke, Berge und Wasser, Stoffe und Geräte schon schärfer ansah als die früheren und die doch noch jung genug war, sich nicht an den bloßen „Eindruck" der sichtbaren Welt zu verlieren. Nicht nur die größere Wirklichkeit, sondern weit mehr der andere *Stil* macht den Unterschied gegen die Kunst um 1400. Auch Witzens „Wirklichkeit" ist Ausdruck! Ein hammerkräftiger Gestaltenschmied ist das. Er härtet Raum und Gestalt mit dichten, klangvollen Schlägen. Es kommt ihm darauf an, den Eigenwert der Gestalt schärfer als das Zwischengestaltliche zu betonen. Witz fühlte etwas vorher noch nie Gefühltes, einen Ausdruckswert, den seine ganze Zeit suchte, doch Niemand mit *seiner* Willenskraft und Phantasie: die Härtbarkeit der Körper. Er dachte gar nicht daran, ihre innere anatomische Ursächlichkeit zu ergründen, er sah ihr Sein von außen, er griff sie an von außen her, schnitt den Kopf kantig zurecht, ließ hinter den Kanten den tektonischen Kern fühlbar werden, tat am Körper wie am Kopfe, und war dem Wollen seines schon malerischen Zeitalters darum der sicherste Deuter, weil es ihm durchaus darauf ankam, die innere Undurchdringlichkeit seiner Gestalten, die man oft wie Steine abklopfen zu können vermeint, in den klar gesehenen kastenförmigen Idealraum seiner Bildfläche einzusperren. Die Projektion der Körper war ihm wesentlich. Sie war trotzdem eine neue Form der Sagekraft. Wenn das Gelb der Synagoge als musikhafter Klangwert genannt wurde — es ist zugleich auch die „Neidfarbe Gelb": ein *Ausdruck*, nur nicht im Sinne anekdotischen Erzählens, sondern hingeprägter Form. Es ist der „harte" Stil, der alpenländischen Menschen besonders lag.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



92. Hans Multscher, Kopf der Hl. Barbara vom Sterzinger Altare

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



93. Hans Multscher, Sterzinger Madonna. Pfarrkirche zu Sterzing



94. Hans Multscher, Sterzinger Madonna. Pfarrkirche zu Sterzing

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sicher ist diese das Sein besingende Sagekraft weniger religiös im üblichen Sinne als jene der Kunst um 1400. Sie ist nicht „katholisch", sie ist protestantisch-philosophisch; eine *heilige* Nüchternheit ist sie doch. Von jedem Naturalismus unterscheidet sie tief das Gleiche, das Dürer und Goethe davor sicherte: eine Dringlichkeit zu den Dingen im bewußten Glauben, das auch in ihnen das *Geheimnis* dieser Welt stecke; es ist nicht Enthüllung, sondern Feier des Rätsels im Dasein. Es ergreift zunächst das Anorganische, das dem „Mittelalter" entweder gänzlich tot war oder nur als Träger hineingelegter Gehalte ihm etwas bedeutet hatte. Jetzt ist es Ausdruck geworden. Dieser neuen Weltempfindung ist ein scheinbar seelenloses Gesicht *nicht* seelenlos! Nähe zum Anorganischen bedeutet nicht Seelenlosigkeit, wenn das Anorganische selber Seele hat, ihm verliehen freilich von einem unchristlichen, eher pantheistischen Weltgefühle. Ist es nicht im Grunde etwas sehr *Deutsches*, daß nicht Augenschmaus sein soll, sondern Ausdruck? Es geht nicht um die geheimnislose Abschrift mit der schalen Eröffnung „es ist ja gar nichts Besonderes, man kann es doch genau nachmachen"; es ist das fruchtbare *Staunen*, auf dem alle Kunst beruht. Wer nicht staunt, der wird auch nicht von dem schönen Fieber des Retten-Wollens befallen, von der furchtbaren Qual, die jeder Künstler kennt — „wie halte ich das jetzt": das ist immer die *künstlerische Frage!* Wer sie nicht stellen kann, wird auch das Gefäß der Form nicht suchen, das unsere beste Möglichkeit ist, der Vergänglichkeit das Staunenswerte verewigend abzuringen. Witz hat *gestaunt* über die blanke Greifbarkeit der Dinge; das ist sein Ausdruck und beinahe seine Religion. So hat auch Lionardo, so hat auch Goethe im Forschen gestaunt. Sie waren Künstler, deshalb *wuchs* ihr Staunen mit der Forschung, statt sich im Aufdecken zu vermindern.

Witz ist der Maler der Konzilszeit, wie seine Landschaft die Stätte der Konzile. Er ist übrigens keineswegs Schweizer. Auch wenn er es wäre, gehörte er immer in unsere Betrachtung, die nach Staatsgrenzen nicht zu fragen hat. Aber er war zufällig Reichsdeutscher im heutigen Sinne. Er kann nicht darum nachträglich noch Schweizer werden, weil Basel, für das er arbeitete, 60 Jahre später sich der Eidgenossenschaft angeschlossen hat; er wurde es auch nicht dadurch, daß Genf, wohin ihn der Auftrag eines savoyischen Kirchenfürsten rief, heute zur Schweiz gehört. Der Vater Hans Witz ist 1412 in Konstanz nachgewiesen und später dauernd in Rottweil ansässig. Konrad selbst ist bis 1426 dauernd in Konstanz, zahlt dort noch bis 1444 gewisse Häusersteuern, tritt 1434 der Baseler Malerzunft bei (ausdrücklich als „von Rottweil" bezeichnet) und verehelicht sich mit der Nichte seines wichtigsten Vorgängers in der oberrheinischen Stadt, des Malers Niko-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

laus Ruesch („Lawelin") von Tübingen, der mit dem Elsässer Hans Tiefental aus Schlettstadt den Auftrag erhalten hatte, eine Kapelle in solcher Art auszumalen, wie dies im Karthäuserkloster von Dijon durch zwei nordische Künstler geschehen war. Die Nähe Burgunds zum Alemannischen wird greifbar. Wir denken noch einmal an Hans von Konstanz und Hänselin von Hagenau als an Alemannen am burgundischen Hofe. Die Baseler blickten auf die Vorbildlichkeit der Residenz und verwiesen zwei alemannische Maler auf sie — die Residenz selber lebte überwiegend von niederländischen und oberdeutschen Künstlern. Nun aber kam noch das Konzil hinzu. Schon das Konstanzer hat Konrad erlebt. Es hat allerdings künstlerisch nur *eine* bedeutende Folge gehabt, die Fresken der Augustinerkirche, die Kaiser Sigismund ab 1417 aus Dank für Gastfreundschaft durch drei Maler ausführen ließ, über die das bisher Erreichbare die unablässige Forschertätigkeit von Hans Rott herbeigebracht hat — eine Tätigkeit, die auf lange Jahre hinaus der deutschen Forschung neue Antriebe geben wird. Heinrich Grübel, Caspar Sünder und Hans Lederhoser waren die Ausführenden, der Erstgenannte offenbar als Leiter, so daß in ihm Rott den Maler der überlebensgroßen Sitzfiguren von heiligen oder heiligmäßigen Ahnen Sigismunds und seiner Gemahlin, von Luxemburgern, Aquitaniern, Ungarn überzeugend vermuten kann. Aus einer dieser, wie es scheint, fast regelmäßig zahlreichen Künstlerfamilien stammt auch Balthasar Sünder, dem Rott den „Verenen-Altar" der Karlsruher Galerie zuspricht, ein offenbar sehr konstanzisches Werk, das manche von ferne mit Witz verwandte Züge aufweist. Die Konstanzer Malerei wird dann für uns erst wieder um 1445 in den Fresken der Kapelle Ottos III. von Hachberg faßbar. Er war der große Mäcen der Konzilszeit und starb 1452, verarmt, wie es scheint, gerade durch diese Eigenschaft. Sein Grabmal im Münster ist ein bezeichnendes Werk des harten Stiles. — Das Baseler Konzil, später und länger ausgedehnt, machte aus der geistig regen Stadt einen wahren Umschlagsplatz auch der künstlerischen Werte. Wir wissen, daß die hohen Geistlichen, die in Basel zusammenströmten, ihre eigenen Altäre, so wohl auch niederländische Arbeiten, mit sich geführt haben. Die Pracht, die Witz zu sehen bekam, lieferte ihm gewiß manche Anregung. Er erscheint übrigens nach 1444 nicht mehr in den Konstanzer Urkunden (er ist in Genf) und ist (nach Rott) offenbar schon 1445 gestorben, hinweg von einer Frau und fünf kleinen Kindern. (Für Witz wie überhaupt für die Künstler des alemannischen Gebietes besitzen wir durch die Riesenleistung von Hans Rott die zur Zeit besten urkundlichen Unterlagen.)

Es ist eine stetige Richtung in dem, was uns von Witz erhalten ist. Ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mehr oder Weniger niederländischer Kenntnisse spielt dabei die geringste Rolle. Wir sind auf die Werke selber angewiesen und müssen uns nur hüten, das Erhaltene wie vollständig anzusehen. Wir dürfen ferner nie vergessen, daß nicht der Künstler, sondern der Besteller die Gegenstände bestimmte. Wenn wir heute bei dem frühen Baseler Heilsspiegel-Altar nur einzelne oder gruppierte Gestalten, jedoch nichts von größeren Raumdarstellungen besitzen, dafür aber vom späteren Genfer Petri-Altare immer wieder eine Landschaft uns vor Augen halten, so *kann* darin eine geschichtliche Logik liegen, aber sie *muß* es nicht (es wäre die Abfolge von Einzelgestalt zu Raumdarstellung). Wir wissen aber gar nicht, wie z. B. das Hauptbild des Baseler Altares ausgesehen hat. Eines nur darf schon gelten: ist wirklich die herrliche kleine Kreuzigung des Berliner Museums ein echtes Werk Konrads — und was anders könnte sie sein? —, so ist sie nur am Ende der Laufbahn für uns verständlich.

Die Baseler Reste, deren Zusammensetzung noch immer nicht ganz geklärt ist, sind Feiern der Gestalt unter der Bedingtheit für sie geschaffenen Lebensraumes. Darin steht der „Priester des alten Bundes" wie gemeißelt, fast wie eine Gestalt des großen Naumburgers; auch sein Gewand zeigt die Keilmulden, die in der plastischen Form stets die Masse an Stelle der Linien betonen (Abb. 82). Es ist aber die Betonung des Plastischen unter der Bedingtheit von Raum und Licht, die jetzt ebenso entscheidend ist, wie sie dem Staufischen außerhalb jeder eigenen Absicht gelegen war. Der Plastiker von Naumburg wußte viel *mehr* von der inneren Ursächlichkeit in der Gestalt; *er* mußte das auch, da er der Letzte einer klassischen Plastik war. Für Witz entschied die Projektion des *Blockes*, der kraftvolle Schattenschlag, den das undurchdringliche „Ding" wirft — nicht dessen innere Ursächlichkeit. Und doch ist auch bei ihm ein Ausdruck hoher Menschenwürde erreicht. Auf dem Wege von Naumburg zu Dürers Aposteln ist diese Gestalt ein bedeutender Markstein. — Die Synagoge ergreift in Wirklichkeit mehr, als jede (zumal farblose) Wiedergabe ahnen läßt. Aber man erinnert sich schon vor einer solchen, daß 200 Jahre früher die gleiche oberrheinische Kunst in der Straßburger Synagoge ein unvergeßliches Beispiel ritterlicher Vornehmheit gegeben hatte. Blickt man nur darauf, so droht Witzens Werk zu versinken. Nichts lebt mehr vom Adel der Ritterzeit — dafür ist aber Witzens Synagoge auch gar nicht mehr die Gestalt in sich, wie für den staufischen Plastiker, dem die Grenze der Menschenfigur auch die der künstlerischen Gestaltung ist. Die „Gestalt" ist jetzt das *Bild*, und der Anteil des geformten Menschen daran ist kaum die Hälfte des neuen Ganzen. Im dunklen Raumkasten, im Widerspiel mit der Umwelt und ihrer bedingenden Beleuchtung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erst gewinnt die kleine Gelbe ihr dämonisches Leben. In den Gruppen der Innenseiten greift Witz zu dem gleichen Mittel wie der Tucher- und der Barbara-Meister; er stellt Gestalten vor ornamentalen Goldgrund. Ihm genügte diese Neutralität des Grundes zusammen mit einem in Schrägaufsicht gegebenen Bühnenboden, um das zu geben, was ihm Leben hieß. Am Goldgrunde pflegt man das „Mittelalterliche" zu betonen. Mit Recht: „Realismus" kann hier nicht gedeihen, dafür aber wohl der betonte Eigensinn einer Stilkraft, die den *Block* vor dem Grunde, auf dem Boden und unter dem Lichte als ihren stärksten Träger weiß. Die bekannte Szene von David und den drei Feldherren ist die „typologische Parallele" zur Anbetung der Könige, so wie die von Antipater und Cäsar der Fürbitte Christi für die Menschheit entspricht (Abb. 83). Sicher: auch die uns verlorenen, gegenständlich ebenfalls heiligen Bilder würden im Sinne des bisher geltenden Ausdrucksbegriffes enttäuschen. Kalt und undurchdringlich lassen die hingepflanzten Gestalten das Licht anprallen, in eisiger Klarheit werfen sie es zurück. Ihr *Sein* ist ihr Ausdruck. Er hätte nur gelitten unter stärkerer Ausmalung der Räumlichkeit. Hätten wir nicht Raumdarstellung auf den Außenbildern als gleichzeitige Leistung gesichert, so würde vielleicht die übliche Voraussetzung logischer Entwicklung diese Tafeln ohne Goldgrund für später erklären. Dies wäre ein Irrtum. Witz gibt dem Feiertagszustande des Altares sein Recht. Das Metall des Grundes ist ihm festliches Darstellungsmittel; es klingt noch in die gemalten Figuren hinein. Wenn sich eine Schraube in einem Harnisch spiegelt, so ist dies gewiß eine freudig begrüßte Entdeckung im Wirklichen. Aber auch solche Züge haben ihren Ausdruck: sie sind harter Stil wie die rundungslosen Winkelbrechungen der Falten. *Sprache* ist das, nicht „Realismus". Der Spreizstand des Benaja ist auch Lochner bekannt; aber wenn in Lochners Schule daraus fast ein gummiweiches Ausrutschen wurde, so war das „weicher" Stil; wenn jetzt fast eine Verwandtschaft zu Castagnos Pippo Spano sich anmeldet, so ist das „harter", betont noch durch die Schrägstellung. Das Anrennen der Fluchtlinien auf dem Bühnenboden, das durch das Aufsetzen eines Panzerschuhs besonderen Klang erhält, ist nicht nur „optische Berechnung", es ist ebenso sehr *harter Stil,* Bekenntnis zum Kampfcharakter einer Innenwelt. Sie fließt nicht, sie preist den tapferen Zusammenstoß, den Anprall: „hart im Raume stoßen sich die Sachen". Auch das Licht kost nicht, wie bei Lochner, sondern rennt an und prallt zurück. Wir dürfen vielleicht nicht allzuviel Gewicht darauf legen, daß der junge Witz in Konstanz schon 1416 das Messer gezückt hat, und daß ihn die Gerichtsakten dreimal in bösen Raufhändeln zeigen. Die Konstanzer Maler scheinen sich in diesen Dingen reich-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lich hervorgetan zu haben. Immerhin: Witz war immer mitten drunter, wenn nächtlicherweise die jungen Künstler „ein Schwert zückten" — und zu Lochner würde uns das jedenfalls weniger passen. Jedoch, daß Konrad ein Temperament war, sehen wir sicherer an seiner Form.

Nicht alle Baseler Bilder (auch Berlin verwahrt eine Gruppe) gehören zum gleichen Altare; die Begegnung an der Goldenen Pforte eher noch als der Christophorus. Bei der Begegnung beachte man den widerborstigen Pfahl, der nach links zu uns fast das Auge ausstoßen und wie ein Rammbock die Bildfläche durchbrechen will. Ist das nur Überzeugen-Wollen? Ist nicht die Widerborstigkeit entscheidender als das optische Kunststück? In der Vermännlichung des Frauentypus spricht ebenso harter Stil sich aus. Christophorus aber zeigt uns den Landschafter; und hier steht Witz inmitten der Bestrebungen seiner Heimat. Hermann Schmitz hat im Handbuche der Kunstwissenschaft geschickt eine Heidelberger Miniatur neben den Christoph gestellt; auch in ihr ist nicht nur die „Eroberung des Raumes", sondern — was damit leider so oft verwechselt wird und *wichtiger* ist — das Landschaft*serlebnis* und, über beide hinaus, die ausdrucksvolle Härte der Gesteinsschichtungen bedeutsam, als Sprache und als Ziel. Synkopisch schiebt Witz die Seitenkulissen heran, aber so, daß die mühsame Wanderung des beladenen Heiligen (obwohl um ihn das Wasser wie um einen hineingeworfenen Stein seine stillen Ringe zieht, also *widerspruchsvoll*) als ein klarer Schrägstoß von rechts nach links und von hinten nach vorne zwingend wird. Die fernen Felsen wägen wir wie Steine in der Hand, während sie doch zugleich dem Auge eine großartige Tiefenwanderung erschließen. Weit geht die Wasserdarstellung über die des Moser hinaus, schon in den Spiegelungen, in den Schatten und im Verzicht auf die Ornamentform der Wellen. Dieses Wasser ist *kalt*, still und tief. Nun darf in einem ganz anderen Sinne auch hier der Name Hans Thomas genannt werden. Was dessen Landschaften unsterblich macht, ist das, was Thoma von den Malern bloßer Eindrücke auch in seiner eigenen Zeit am tiefsten unterscheidet. So wie beim echten Stilleben nicht nur die Erscheinung für das Auge, sondern die Unterschiedlichkeit der Stoffe entscheidet (bei Chardin besitzt sie herrlichste Ausdruckskraft, während schon der große Cézanne spätzeitlich genug war, Äpfel aus Pappe zum Modell zu nehmen), so malt auch der Landschafter, wie wir ihn uns denken, nicht nur das Sehbild der Natur, sondern ihr geheimes Leben für alle Sinne des Menschen. Bei Thoma fühlt man die Veränderungen der Wärmegrade, man spürt, wie es kalt wird unter den Uferschatten; und eben dies hat auch der ältere Stammesgenosse verspürt. Auch darauf betrachte man das Baseler Christophbild. Die Immen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

städter Tafeln in München, die Schmitz gleichfalls neben die Baseler gestellt hat, offenbaren auch darin einen gewaltigen Unterschied. Der Immenstädter Maler ist ein gewiß tüchtiger Zeitgenosse, und er läßt uns in die frisch erwachte Landschaftsfreude der Alemannen von damals offen hineinblicken; doch gegen ihn erhebt sich die überzeitliche Größe des Konrad Witz, darauf beruhend, daß er aus gleicher Zeitbedingung einen entscheidenden Ausdruck des *Seins* gewann. Dieser lebt ebenso in den Innenraumbildern, so in der unvergeßlichen Verkündigung des Germanischen Museums, die zeitlich dem Baseler Christoph nicht fern stehen wird. Sie gewinnt in den menschlichen Mienen beinahe eine gewisse Holdheit, ist auch in der Faltensprache weniger hart; den Raum aber behaut sie zum Vieleck zu. So auch das Straßburger Bild der Sitzenden Magdalena und Katharina. Fast fragt man sich, ob der Maler nicht die Plastik des Turmoktogons gesehen habe, die schönen, langbezopften Hockenden und Emporstaunenden. Magdalena erinnert wirklich an sie. Es ist richtig (was Schmitz gut betont hat), daß auch hier, für Witz bezeichnend, die Blicke der beiden sich nicht treffen — die seelische Ergänzung zur Grenzverwahrung im Blockhaften. Katharina liest so eifrig, wie Magdalena emporschaut. Sonderbar aber und *ausdruckschaffend* ist es, daß die Kopf- und Blickrichtungen dennoch in einer Beziehung stehen, und diese ist für unseren Künstler sehr bezeichnend. Sie dient nicht der Darstellung der Personen, sondern dem Aufbau des Bildraumes: die Blickbahnen stehen zueinander im rechten, zur Bildfläche im halben rechten Winkel. Die Schräge nach links unten, die Magdalenas Körperrichtung in die Bildfläche bringt, entspricht in freier Vergrößerung dem Schrägbalken links unten auf der Nürnberger Verkündigung. Aber hier ist freilich ein freieres Raumerlebnis, und gerne wollen wir sagen, daß da niederländische Anregungen mitgewirkt haben. Das Seitenschiff einer Kirche mit angrenzender Kapelle — darin ein Altar, der fast vom Tucher-Meister sein könnte — führt auf ein Tor zu mit schöner Fischblase, die frei in der Luft steht; von da blickt man auf die Straße mit kleinen Menschen darin. Das wirkt entschieden niederländisch — ganz oberdeutsch wirkt die schlagkräftige *Helle* des Raumes; romanische Kapitelle, das alte, den Deutschen so liebe Würfelkapitell nun ganz dem Gegenüber eingeborgen wie der gemalte Altar selber, der, überschnitten und in Schrägflucht gesehen, nun *Teil* des Bildes sein kann, nicht strahlende Mitte wie in Lochners Darbringung, sondern Gegenstand im Raume. In den hingeschütteten Gewändern ein Überhäufen fast von kalten, knallenden, spröde zerspritzenden Faltenkristallen — *harter* Stil in ihnen wie im Stilleben des Katharinenrades mit seinen abprallenden Schatten. Von rechts unten greift sogar der Schatten

eines nicht sichtbaren Pfeilers ein. Auch Jan van Eyck malte das nur mittelbar Sichtbare im Konvex-Spiegel. In der gleichen Richtung der Zeit gibt Witz ein völlig freies Gegenstück. Zu den Innenraumbildern gehört auch ein Kleinwerk, das zeichnerische Aquarell der Maria mit dem „ungenähten Kleide" in Berlin.

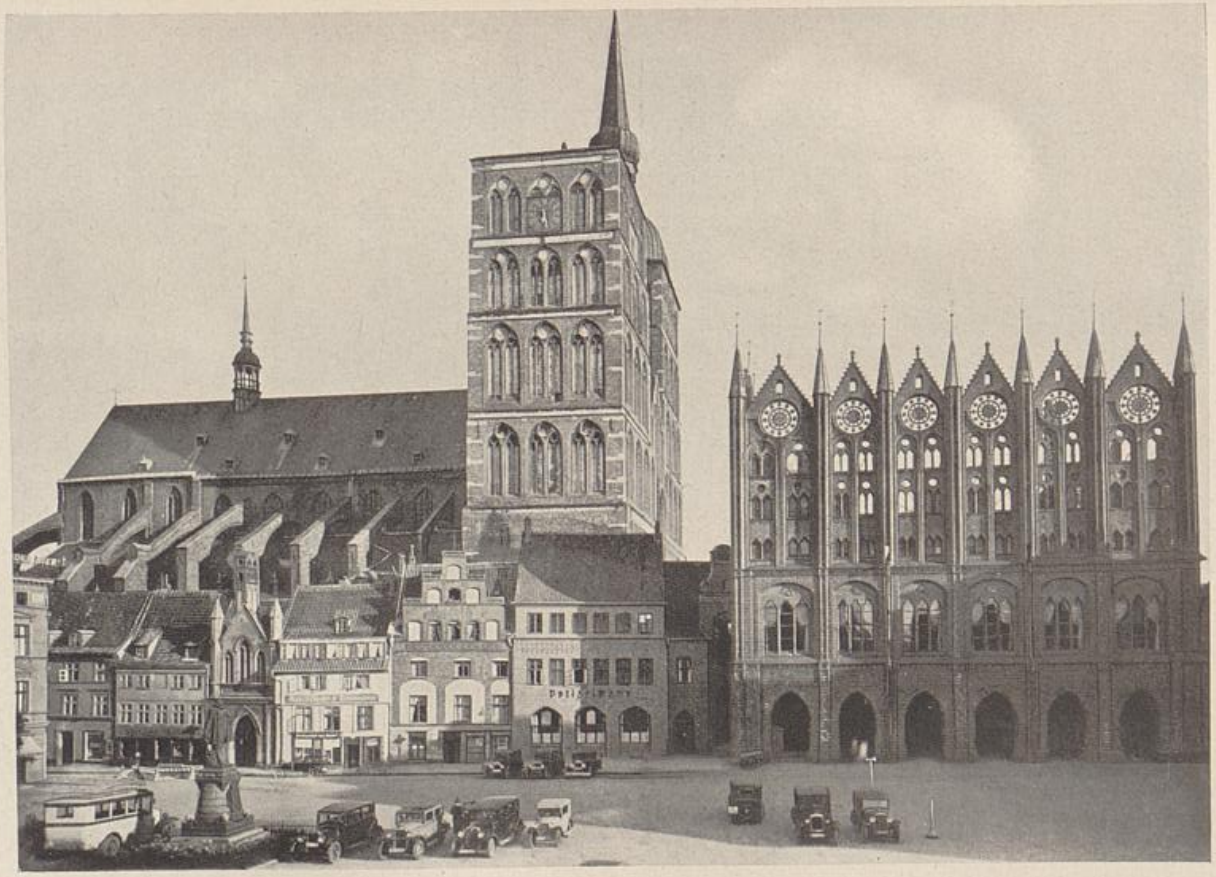
Der Genfer Altar von 1444 ist das große zweite Hauptwerk, leider nur unvollständig erhalten und noch immer (trotz der segensreichen Aufdeckung, die namentlich aus der Anbetung manches Echte herausgeholt hat) in bedenklichem Zustande. Viel Glanz war hier aufgeboten. In der Befreiung Petri ist das Umstelltsein der Figuren mit Bauwerken, ihre Eingesperrtheit in die baum- und strauchlose Steinwelt ein wahres Gefängnis der Gestalt — also auch wieder Ausdruck, *Stein*ausdruck! Der Wächter rechts hinter der Mauer mit dem erstaunlichen Schlagschatten und der Hellebarde ist wie ein Stück vorausgeahnten Mantegnas (der auch ein Meister des steinernen Stiles war). Uns muß das Seebild beschäftigen (Abb. 84). In Basel 1936 vorübergehend mitausgestellt, war es von einer alles Andere übertönenden Sagekraft. Es ist wahr, und es ist wahrlich für das Wesen unserer Kunst sehr bezeichnend, daß — trotz aller günstigen Bedingungen doch gänzlich unvorbereitet und ohne entsprechende Nachfolge — ein deutscher Meister das erste Landschaftsbild größeren Maßstabes diesseits der Alpen gemalt hat, selbständiger als Form und getreuer in der Wiedergabe als irgendein gleichzeitiges Werk der Niederländer oder Italiener. Es ist dabei kein knechtisches Abbild, sondern freie Schöpfung. Aber diese ist aus der Beobachtung wirklicher Gegebenheit entstanden. Man kann das Bollwerk rechts ebenso wie die Alpenriesen einigermaßen (nicht ganz) genau auch heute noch von einem bestimmten Punkte aus als damals sichtbar nachweisen (das Bollwerk ist verschwunden, aber bekannt). Und doch ist dies nur eine Seite der gewaltigen Leistung. Schon diese ist ungeheuer: gegen die Höhenschichtung in der Fläche, die Moser noch gab, ist die Breitenlagerung in der Tiefe gesetzt; das Wasser ist als Ganzes gesehen, nicht eine Summe von Wellen, und mit einer verblüffenden Sicherheit sind die Menschen in sehr verschiedenen Größen darauf abgestimmt, Inhalt des Raumes zu sein. Nicht mehr Figurengruppe mit oben angestückter Landschaft, sondern Landschaft mit Figuren darin: das ist der große Weg aller Landschaftsmalerei, den schon Goethe richtig gesehen hat, und Witz hat ihn als *Erster* zurückgelegt. Dies Alles, so gewaltig es ist, ein Versprechen, das erst 60 Jahre später von der oberdeutschen Kunst in breitem Maße ausgelöst wurde — es ist nur die *eine* Seite! Die andere aber? Witz offenbart, daß er ein *Seelen*kenner ist, er kann den seelischen Gehalt mit seinen Mitteln sichtbar machen. Das ist wirklich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ein Drama ohne aufdringliche Gebärdung, wenn Petrus versinken will in dem Wasser, das unheimlich durchsichtig und dunkeltief zugleich in voller Breite den Vordergrund beherrscht; es wird in das Erhabene gewendet dadurch, daß Christus (wie Dehio schön betonte) mit dem Mont Salève — hinter dem ganz ferne der Mont Blanc in das Unendliche verschwindet — in gleiche Achse gestellt wird. Die Uferlandschaft, die um den Alpenriesen sich herabsenkt, umgreift mit wahrem *Takte* von oben her die göttliche Gestalt. Diese aber ist unwirklich, sie schwebt mit geisterhafter Stille, und es ist fast, als ob sich in dem aufrechten Haupte, das so weit fortsteht gegen das vorgezogene Gewand, der Schrecken des Sterblichen vor dem Unbegreiflichen an diesem, dem Unbegreiflichen, selber anprallend spiegelte. Hier hat der harte Stil die große Ausdruckskraft der Stille gewonnen. Das Haupt Christi erscheint vor ferner Landschaft, zwischen den Fischgattern und dem Ufer; es ist aber unbegreifbar, daß er gehe: er *schwebt!* (Es ist die Zeit des Halberstädter „Nachtwandlers"!) So wie Raffael seinem befreiten Petrus den Ausdruck des Schlafwandlers gab, der wie mit geschlossenen Füßen wunderhaft sich vorwärts schiebt, so ist auch hier durch die Verschweigung des Gehens, die völlige Umhüllung, das reine Profil (dessen verewigende, zeitenthebende Wirkung jede Münze kennt) Christus wie im Traume gesehen, eine höhere Wirklichkeit. Auch das wunderbar schöne Kreuzigungsbildchen des deutschen Museums hat diese Einzigkeit nicht, es kann sie nicht haben. Aber es ist herrlich. In ihm taucht blendende Farbigkeit, — das Gelb-Blau-Rot der Trauergruppe! — in einen weitgespannten, ins Unendliche verfließenden Bildraum ein.

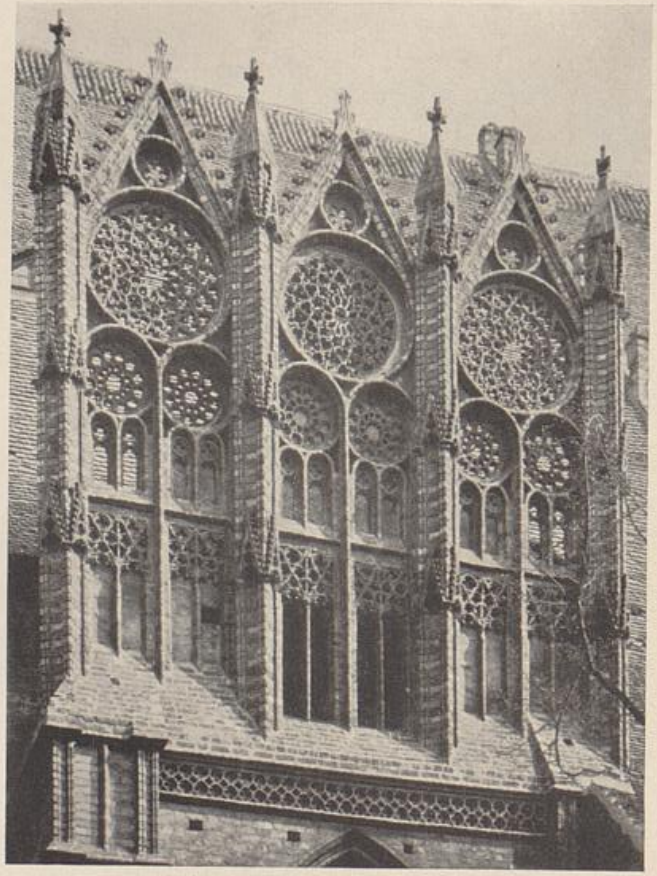
Was geht für uns daraus hervor? Auch Witz, wie Conrad, wie Francke, wie Lochner, ist nicht einfach den Weg in das immer Wirklichere gegangen, er konnte dieses gleichsam nur besser mitnehmen, als die Älteren, weil er die geheime Musik des Wollens trotzdem zu erreichen verstand. Diese ist uns das Wichtigste, selbst dieses harten Meisters Weg war nicht der eines immer schärferen „Realismus" — auch er führte ins Unbetretbare, in die Sichtbarmachung des Unsichtbaren. Nur brauchte Witz schon nicht mehr, wie die etwas Älteren, das Westliche abzustoßen, um das ihm Verwandte zu erreichen. Er gehörte zum Geschlechte der um 1400 Geborenen, und was den Älteren Gefahr hätte sein können, war es nicht mehr für ihn.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

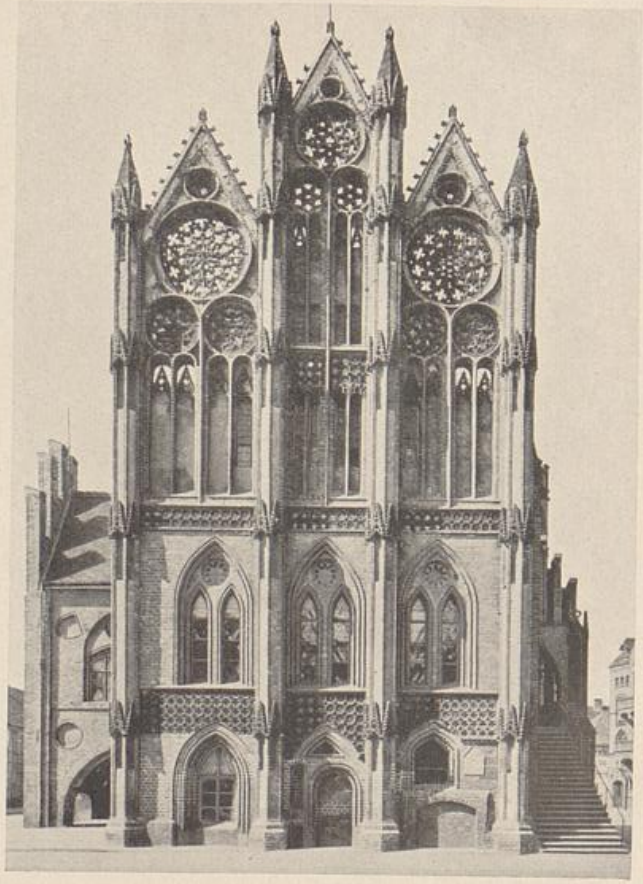


95. Stralsund, Rathaus und Nikolaikirche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



96. Brandenburg, Giebel an der Katharinenkirche



97. Tangermünde, Rathaus

Die Bedeutung Hans Multschers

Auf eine ganz andere Weise, wieder als Leben einer durchaus einmaligen Persönlichkeit, vollzieht sich dieser gemeinsame Weg deutscher Andersartigkeit in Hans Multscher. Es ist wichtiger, uns ihm zuzuwenden als den mannigfachen Folge- und Begleiterscheinungen von Witzens Kunst am Oberrhein, wie sie der „Baseler Meister um 1445" und Andere, auch Miniaturen, zeigen könnten. Nur daran sei kurz erinnert, daß wir durch Hans Rott den Namen eines Bodensee-Meisters nunmehr wissen, der in Genua, im Kloster Sta. Maria di Castello, 1451 eine mit Witz und den gleichzeitigen Niederländern stark verbundene Verkündigung gemalt hat: es war der Ravensburger Joos Amann aus Radolfszell am Bodensee.

Multscher tritt zuerst als Plastiker auf, und als Plastiker vollendet er auch seinen Lauf. Es wird aber heute nicht mehr bezweifelt, daß er auch Maler war, und wenn er im Sterzinger Altare als der Hauptmeister der Schnitzfiguren und namentlich der vorbildlichen Madonna gelten muß, so hat er damals wohl einem Anderen die Tafelbilder überlassen; für seine Frühezeit aber steht fest, daß er selbst gemalt hat: den Wurzacher Altar. Der Lebensweg des Konrad Witz erscheint sehr einfach gegenüber dem des Multscher. Auch Witz hat man sich gerne als Plastiker gedacht, doch fehlt uns jeder Anhalt. Eher noch mag er Graphik, vielleicht auch Glasfenster geliefert haben. Von Multscher müssen wir uns nur noch sagen: war er auch Maler und Plastiker, er war trotzdem kein moderner Künstler, der alles allein tat, sondern ein zünftlerischer Werkstattinhaber.

Ein bauplastisches Werk leitet für unsere Kenntnis den Meister ein. Er scheint am Ulmer Münster etwas wie ein Nachfolger Meister Hartmanns gewesen zu sein. Mindestens wird er 1431 als „Bildmacher und geschworener Werkmann" genannt. Um 1427 wird er unter der Vergünstigung der Steuerfreiheit als „Bildhauer" (so ausdrücklich) von den Ulmern aufgenommen. Daß er vom Bodensee kam, wissen wir; er kam aus Reichenhofen bei Leutkirch, das versichert er selber inschriftlich. Er wird dem gleichen Geschlechte wie Witz, Jan van Eyck und Masaccio angehört haben: um 1400 geboren. Er war einer von dessen Stärksten, und für unsere Betrachtung ist er durch die innere Dramatik seines künstlerischen Lebenslaufes noch aussagekräftiger als Witz. Das erste, freilich nicht urkundlich gesicherte Werk ist der Schmerzensmann am Ulmer Münster (Abb. 85). Ein Metallschildchen soll die Jahreszahl 1429 getragen haben. Auch wenn sie (so nach Gersten-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

berg) als Urkunde hinfällig ist, so klingt sie stilgeschichtlich doch sehr wahrscheinlich; und ganz sicher führt dieser Christus uns am besten ein: ein kraftvoller Schlag hinein in die ulmische Sanftheit, die wir noch in der späteren Dürerzeit als durchgehend feststellen können. Diese etwas schwerfällige Sanftheit, deren deutlichste Sinnbilder vielleicht Zeitblom hervorgebracht hat, das bedächtige Langsamsprechen, das fast stehende Gehen ist nur *eine* Möglichkeit der Alemannen. Die Meister des Voralpenlandes um den Bodensee müssen heißere Temperamente gewesen sein. Sicherlich war Multscher ein leidenschaftlicher Mensch. Selten ist der Bruch mit dem weichen Stile so hart vollzogen worden. Der Widerspruch gegen diesen war in Multscher hineingeboren. Er gibt einen hageren, länglichen Körper mit schmalem Kopfe, einen nackten Körper, der in der Kühnheit namentlich des rechten Armes, in der heftigen Muskulosität, geradezu an Donatellos Zuccone erinnern kann — eine sprechende Gleichzeitigkeit! Die Freilegung des Armes ist ein gewaltiges Wagnis. Harter Stil ist die Überführung an der Achsel vom Arme zum Brustkorbe, mit Wucht ist sie durchgeführt. Die alte Stoffülle zieht sich in den Hintergrund zurück, die Beine, sehr mager und sehnig, drängen sich scharflinig und in bewußt unschöner Spreizung nach vorne. Die winzigen Reste weichen Stiles am Gewande verkümmern im Schatten der herausgedrängten Gestalt. Die gemalten Statuen des Genter Altares sind nicht kühner, im Gegenteil, sie sind nur auffälliger in der Betonung einer neuen Faltensprache. Der größere Maßstab ist am Schmerzensmanne Bekenntnis der neuen Zeit. Es ist räumlich nicht weit von ihm zu den geistvoll zierlichen, fast niedlichen Heinzelmännchen des weichen Stiles in den Bogenlaibungen der Vorhalle. *Künstlerisch* aber sind sie nun ganz ferne gerückt. Gegen sie ist jetzt Alles neu, der Hervorbruch einer kühnen Seele, die wieder nicht nur nach „Richtigkeit" ruft, sondern zuerst nach dem Ausdruck leidenschaftlichen Täterwillens, nicht schönumhüllter Hingegebenheit. Das Ulmer Münster besitzt auch das erste inschriftlich gesicherte Werk, die Kargnische. Jämmerlich ist sie zerstört, dennoch war der frühere Verzicht auf ihre Deutung als Aussage unberechtigt. 1433 hat Multscher, nach ausdrücklicher Betonung in lateinischer Inschrift, diesen feststehenden Steinaltar *„mit eigener Hand"* gemeißelt. In dieser Betonung liegt ein Bekenntnis zum neuen Selbstbewußtsein des Künstlers, das wir als solches neben den Moserschen Klageruf stellen dürfen; nur bekennt sich ein Anderer, ein Stolzer, nicht ein Wehmütiger. Genau 100 Jahre nach Mosers Klagerufe, im Juni 1531, hat ein echter Bildersturm, gleichsam eine herbeigeängstigte rauhe Wirklichkeit — zu Mosers eigener Zeit wäre sie undenkbar gewesen — die Hauptgestalten entfernt und die Reste nach Möglich-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

keit entstellt. Wir sehen doch noch den schön gestrafften Rückenvorhang, die kleinen Engel, die ihn halten, und die zwölf noch kleineren, langgewandeten, in der Hohlkehle des Rahmens. Es ergibt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Vorklang des Sterzinger Schreines: Maria vor dem Vorhange zwischen stehenden Heiligen, ein Grundthema schwäbischer Altarkunst, die Santa Conversazione der deutschen. Die Farben Blau-Gold-Rot können heute noch erschlossen werden. Die Handschrift des Meisters werden wir an dem Münchener Grabmodell Ludwigs des Gebarteten (Abb. 87) wiederfinden. Der Einschlag burgundischer Hofkunst, den dieses zeigt, lebt schon in der Kargnische. Gerstenberg konnte allgemein auf Sluter, genauer auf Grabsteine in Doornyk, auch auf den Altar Engelbrechts I. von Nassau in Breda verweisen. Das Gleiche zeigt die Plastik für das Prachtfenster des Ulmer Rathauses (Abb. 86). Diese setzt reichsstädtische Überlieferung fort. Der Kaiser und die Kurfürsten, das ist ein altbekannter Gegenstand. Die Form der Wappenhalter kennen wir aus Wien. Karl der Große zwischen zwei solchen ist die Wiederaufnahme eines Gedankens, den wir schon für Wien als französisch ansprachen. Multscher übernahm ihn auf eigene Art. Die gleiche Lebendigkeit, die dem Schmerzensmanne das Leidenskräftige und Tätig-Starke verlieh, entzündete sich an den jugendlichen Knappen bis zur plastischen Drôlerie. Der eine ist ein rechter kecker Knirps, der in witziges Lachen ausbricht. Schon dieser Humor zeigt, welcher Überschuß an Kraft in Multscher steckt. Eine sinnenfrohe Lebenslust bricht heraus, die dem weichen Stile durch ihre Dringlichkeit, ihre gleichsam herausplatzende Burschenhaftigkeit durchaus entgegengesetzt ist. In den Heiligkreuzthaler Schnitzfiguren weiblicher Heiligen werden wir ihr wieder begegnen. Welche Spannweite aber schon jetzt! In den beiden Knappen, dem drolligen und dem feinen, stellt sie sich selber dar. Außerdem weist sich in den weltlich festlichen Gestalten des Kaisers sowie der Könige von Böhmen und Ungarn das Burgundische aus. Hat Multscher Wien gesehen? Daß er, von seeschwäbischem Wandertriebe besessen, weit herumgekommen sei, möchten wir ihm ohne weiteres zutrauen. In dem Grabmodell des Münchener Nationalmuseums lebt ebensoviel Sicherheit feinsten höfischen Ausdrucks wie Kraft ganz unhöfisch persönlicher Leidenschaft. Das Modell, nach sehr genauen Angaben des unglücklichen Herzogs gefertigt, aus Solnhofer Stein mit unsäglicher Genauigkeit geschnitten, ist eine der höchsten Kostbarkeiten deutscher Kunst. Die Engel, die auf dem von geflügelten Sonnen und anderen heraldischen Lieblingsmotiven des Bayernherzogs völlig durchbedeckten Grunde oben neben dem Gnadenstuhle erscheinen, sind die nächsten Verwandten der Hohlkehlenengel der Kargnische; Gottvater aber ist

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

als Form der Zwillingsbruder Karls des Großen vom Rathausfenster. Der Gekreuzigte der Dreieinigkeit ist von so außerordentlicher Plastizität, daß Manche denken konnten, er sei „im Barock" hineingearbeitet. Er ist im Gegenteil der beste Beweis für die eigene Hand dessen, der den Schmerzensmann gemeißelt hatte. Nur erweist sich auch hier die Kleinform als besonders ermutigend und verfeinernd.

Aber dieser Christuskörper verbindet auch mit einem ganz anderen Werke, und hier haben früher die Meisten gestutzt: ist *das* noch möglich? Kann der Mann der Kargnische, der Rathausfiguren, des Grabmodells nun auch noch den Wurzacher Altar gemalt haben? — Zunächst: es steht daran. Von den acht Tafeln dieses in seiner Ganzheit zerstörten Altares (heute Berlin) trägt eine eine sehr multscherische Inschrift. Dieser Hans Multscher aus Reichenhofen, Bürger zu Ulm, der im Jahre 1437 den Andächtigen aufruft, Gott für ihn zu bitten, ist mit urkundlicher Sicherheit genau der Mann, der an der Kargnische sich so ungewohnt ausdrücklich bekennt. Die Frage war früher nur die, ob wir am gemalten Altare nur den „Unternehmer" vor uns haben. Gewiß war M. nicht allein tätig, aber der Verantwortliche war er, und die Form bezeugt es: der Auferstandene ist näher als irgend etwas im gesamten Umkreise der damaligen Kunst mit dem Schmerzensmanne, namentlich aber dem Gekreuzigten des Grabmodells verwandt, wenigstens in der Betonung des Brustkorbes, in der wie brodelnden Heraustreibung der plastischen Einzelheiten.

Es kann keinen größeren Gegensatz zu K. Witz geben, als diesen engsten Landsmann und Altersgenossen. Der Konstanzer ist der Neuere in der Verkündigung einer geheimnisvollen, nach außen blanken Sachlichkeit, die erst in der letzten Reife ihre seelische Tiefe voll enthüllt. Der Umfassendere, der Mann der größeren Spannweite ist Multscher, der sofort mit unverhohlener Deutlichkeit nach Ausdrucksmöglichkeiten fragt, die es vor ihm nicht gab. Die Unverhohlenheit des Ausdruckstriebes macht Multscher innerhalb unserer Kunst zum Normaleren, die Art seines Ausdrucks zum noch erfolgreicheren Neuerer. Niemals werden auch die besten Lichtbilder nur im Geringsten vermitteln können, was vor der Wirklichkeit der Wurzacher Tafeln ohne weiteres ergreift: die verblüffende Farbigkeit. Selbst die Leuchtkraft der Witzschen Farben tritt neben die Lochners zurück, sie wirkt fast noch mittelalterlich gegen das geheime Braun, das hier wie ein Bekenntnis zur Erde redet. Man spürt, daß der Mensch aus Erde geformt, ein „Erdenkloß" ist, und dennoch kann dieses durchweg leise verteilte Braun die Schlagkraft der beredten Farbe nicht mindern. Das wettert wahrhaft mit Donnerschlägen innerster Urkraft. Das kann bis zum grellen Gelb sich hoch-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bäumen, es hat eine Schönheit, die ein armer Reicher, der nur auf Farbe verwiesen wäre, schon außerordentlich bestaunen müßte. Er wäre reich, sofern er wenigstens dies empfände; er wäre arm, wenn er nicht spürte, daß dies Sprache ist, vom gleichen Ungestüme vulkanisch aus unvermuteten Tiefen hervorgeschleudert, das auch die Gestalten bis zur Vergewaltigung gepackt hält. Die neueste Hängung an einer einzigen Längswand des Deutschen Museums, die freilich das Übereinander bestimmter in der Senkrechten verbundener Szenen unterdrücken muß, hat den wahren Sturm der Farbe deutlicher als früher sich entfalten lassen, und dieser Farbensturm ist schlackenlos schön! Um so seltsamer ausnahmslos für Jeden, namentlich aber für den, der den Sinn dieser Farbe statt in ihrem Ausdruck in ihrer Schönheit suchen würde, ist die barbarische Wildheit und betonte Häßlichkeit der menschlichen Formen. Auch dem Deutschen von heute wird es schwer, die Schauer dieses scheinbar wüsten Einspruchs gegen alles bis dahin Gewohnte zu überwinden. Dem geschichtlich Denkenden erleichtert schon die Unverkennbarkeit des Einspruchs das Verständnis: diese aufheulende Gestaltenwelt ist ebenso protestlerisch wie im Süden Donatellos Campanilestatuen oder Castagnos wildes Abendmahl, das fast genau gleichzeitig mit dem Wurzacher Altare, spätestens wohl 1439, geschaffen sein muß. Die alte, unsäglich flache Redensart, daß „der Süden die Schönheit, der Norden die Wahrheit" darzustellen liebe, war dem Süden wie dem Norden gegenüber gleich ahnungslos. Aber gewiß: Deutschland ist *noch* unbekümmerter ausdrucksbesessen, um einen fühlbaren Grad *noch* ungriechischer als schon Italien! Multscher geht selbst unter diesen Bedingungen über das Erwartete hinaus. Die abgründige Bosheit, die bleckende und zähnefletschende Selbstprostitution des Gemeinen ist niemals mit einem solchen Ingrimm festgenagelt worden, wie von dem Manne, der die strahlende Festlichkeit der Kargnische und die tragische Gewalt des Schmerzensmannes und das drollige Lachen des „Knirpses" vom Rathause und die höfische Vollendung des Grabmodelles in sich vereinigt hatte. Vereinigt! Die Greifweite seines Gefühlslebens war von fast einmaliger Spannung. Wir werden diesen Künstler bei einer der vornehmsten Frauengestalten aller Völker und Zeiten enden sehen. Wie war das möglich? Gewiß wäre es reine Einbildung, wenn Einer vor der Sterzinger Madonna sich einredete: nur Jemand, der das Häßliche bis in die letzten Winkel aufgejagt hatte, konnte am Ende einer widerspruchserfüllten Entfaltung so neu den Adel der Menschenwürde sehen. Es wäre Einbildung, sofern man den Künstler als geschichtslosen Einzelmenschen ansähe. Aber im Hinblick auf die Lage seiner Zeit, auf den Kampf gegen die Schönheit, den der Wurzacher Altar noch führt, dürfen wir doch

sagen: Multschers Phantasie mußte gleichsam in die Hölle fahren, um wirklich zu sehen, was himmlisch ist. Sie mußte es, weil Erfahren (nur der Fahrende er-fährt), weil Erfahrung der Weg seines kämpfenden Geschlechtes war. Ihre Ausschaltung war für weiteste Strecken des weichen Stiles Voraussetzung gewesen; er hatte geträumt, schön und einseitig. Der frühe Multscher mag wohl mit Ingrimm an die „alten Herren" gedacht haben, die in seiner eigenen Frühzeit noch weichen Stil vertraten. Der Einspruch ist trotzdem nicht nur Ursache, er ist mehr noch Wirkung. Er war Naturtatsache, er war eingeboren, er wurde gelebt. Einspruch allein ist etwas Abhängiges; was Multscher tat, war auch noch freier Wille. Er sah im Hohenpriester bei der Handwaschung die geistige Bestie, bei den Schergen und dem Pöbel die geistlose. Merkwürdiger ist, daß auch das Erhabene noch an unsichtbarem Bande durch den geheimen Zug *einer* Formenwelt mit dem Scheußlichen verbunden scheint: es ist gewiß nicht „scheußlich", aber erst recht nicht „schön", etwa im Sinne Lochners. Es ist der gleiche grimmige Ernst, der auch den Kreuzträger nun so anklägerisch gewaltig außerhalb alles Schönen formt, ein fast sich überschlagender Wille zu einer *neuen* Wahrheit (nicht: *der* Wahrheit!), die Multscher sah. Der harte Stil lebt auch hier, aber er ist, anders als bei Witz, in das Seelische hineingestoßen bis zur Verranntheit. Doch sehe man nur auf die Trauernden bei der Kreuzschleppung: neben der zähnebleckenden Niedrigkeit der Feinde sind sie wahrhaft erhaben, voll der trotzigen Männlichkeit, die in diesem antiweiblichen Zeitalter selbst auf die Frauen abfärbt. Welcher lodernde Ernst hat das Wurzacher Pfingsten gestaltet! In dem vieleckigen Raume, der nun in architektonischer Geformtheit das immer geheim vorhandene Raumvieleckt einmal klar enthüllt, hebt ein Schweigen an, das wie Wetterleuchten, dem Ohre stumm, dem Auge beredt, aus Blicken grollt. Es ist der philosophische Ernst, der Deutschlands tiefstes Denken befallen hat; einmal ist er hier gemalt worden. Wenn Deutschland das Land der Blickdarstellung ist, wenn es als Land der Musiker und der Philosophen in seinem ehrlichen Drängen auf Sichtbarmachung des Unsichtbaren den Blick als Türe der Seele feiern mußte: Multscher gehört darin zu seinen größten Meistern, er hat die leidenschaftliche Sprache des seelenverbindenden Blickes — genau entgegengesetzt der einsamen Blickstumpfheit Witzscher Gestalten — erhoben wie kaum ein Zweiter. Auch der Geburt Christi fehlt dabei alle jene Lieblichkeit, die bis dahin als selbstverständlich galt. Die breitwangige Madonna mit dem unschön freigelegten Ohre, der Joseph mit inbrünstig erhobenem Kopfe, die hineinstarrenden Gläubigen in ihrer fast maßlos tiefen Verwunderung — sie Alle sind nicht schön, aber sie sprechen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tiefer und stärker, als im wirklichen Leben je gesprochen werden kann. Dabei verweilt das Malerauge nicht weniger liebevoll als das des Moser, des Witz oder des Tucher-Meisters auf dem Stillebenhaften, auf Krug und Korb und schadhafter Mauerstelle, an der der Backstein herausbröckelt, auf Blumentopf und Strauß. Nur: um Gotteswillen, suche man doch nicht den *wahren* Wert dieser Kunst im „*schon* überzeugenden" Realismus solcher Einzelheiten. Es bleibt bezeichnend, daß der Blick des Malers selbst jetzt Ruhe genug findet, um vor dem früher nichtig Gewesenen zu verweilen, daß sein fruchtbarer Ernst auch dieses als Tatsachen gelten läßt. Das Dauernde aber, weil das Zeugende, ist die Unerbittlichkeit des Sagenwollens.

Die Madonna hilft uns noch weiter. Gerstenberg hat eine sehr überzeugende Zusammenstellung gemacht: der gemalte Kopf der Wurzacher Mutter erscheint neben dem der Landsbergerin, die eine farbig gefaßte Schnitzfigur ist. Wirklich, genau wie zwischen dem Christus des Grabmodells und dem der Wurzacher Auferstehung, so ergibt sich zwischen dem gemalten und dem geschnitzten Marienkopfe eine wahrlich verblüffende Übereinstimmung. Der Verfasser glaubte früher die Landsbergerin einem nahe verwandten anderen Künstler zudenken zu sollen, der über den Scharenstetter Altar schon auf den Rothenburger verwiesen hätte. Er muß zugeben, daß ein überzeugender Gegenbeweis geliefert ist. Beides ist „Multscher" (wie weit ganz von seiner *Hand*, ist nicht so wichtig). Damit wird für den, der Sterzing als letztes Ziel des großen Künstlers weiß, noch einmal die Spannweite dieses Geistes deutlich. Er kennt zwei Proportionen, eine untersetzte und eine schlanke, wie er eine beladene und eine erhobene Seelenwelt kennt. Er kennt aber beide nicht von vornherein, sondern, beherrscht von beiden Möglichkeiten, muß er beide erst im Kampfe erringen. Die Landsberger Madonna, nicht ganz lebensgroß, hält ein Kind, das an Lebendigkeit es nun wieder mit denen der Schönen Madonnen aufnehmen kann, an Lebendigkeit mehr als an Liebreiz vielleicht. Es hat etwas von dem Ernst der Kindheit, dem überwiegenden Dauerzustande der kleinen Menschen, dessen plötzliche und allzuschnell vergängliche Verwandlungen zum Lachen der weiche Stil als *das* Kindliche verewigt hatte. Das ist aber schon das „Multscherkind"! Auch die zahlreichen, recht lebendigen und neuen Madonnen ringsum im Schwäbischen, die nicht erst durch Multscher hervorgerufen, sondern um seine Schöpfungen als Stammesgenossinnen versammelt waren, sind nirgends so reiner „Multscher" wie die Landsbergerin. Der Schräggriff der Mutterhand in das Gewand braucht nicht nur Merkmal unseres Meisters zu sein — umgekehrt: er ist Merkmal von Multschers Zeit. Von Landsberg aber führt ein Weg nach Heiligkreuztal. Eine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Magdalena und eine Barbara (heute in Rottweil) entsprechen in kirchlich gehobener, zugleich späterer Form auffallend genau der Gegenüberstellung der wappenhaltenden Knappen von Ulm. Magdalena ist von einer prallen Lustigkeit, die — sehr ungewöhnlich, fast unerhört in einem Altare — genau der des jungen Burschen entspricht. Barbara, links zu denken, entspricht ebenso der stilleren Anmut des linken Pagen. Es ist kein Zufall, daß ihr Gewand brüchigere Falten zeigt, als jenes der Schwester. Es ist wieder, als habe Multscher die eigene Spannweite ausgebreitet. Es ist ein faustisches Wesen in ihm. Seine Kraft strahlt noch über viele Werke hin, auch anderer Meister, so über den Palmesel von Wettenhausen und verschiedene Madonnen. Der Georgs-Altar von Scharenstetten, 1458, gehört mit seiner Schnitzplastik gleich den Trauernden von Staufen einer Nebengestalt. Bei jedem großen Künstler beobachten wir, wie eine seiner Seiten, manchmal einer seiner vorübergehenden Zustände nur, schon ausreichte, um einen von daher seitab Gehenden für sein ganzes Leben zu versorgen (das höchste Beispiel ist wohl Rembrandt, der von fast jeder seiner Entwicklungsstufen solche Seitensprossen entsandte). Wieder ein anderer Schwabe lieferte die Scharenstetter Tafelbilder, immer noch Gruppen auf prächtig gemustertem Goldgrunde.

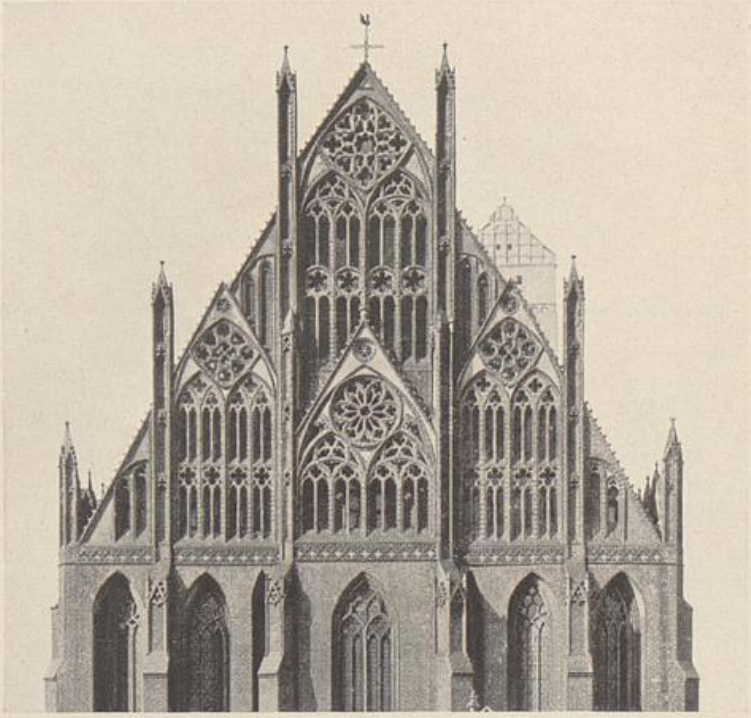
Der *Sterzinger Altar* war das Ziel von Multschers so dramatisch und vielseitig bewegtem Lebens. Die alte deutsche Stadt jenseits des Brenners bestellte bei dem berühmten Ulmer einen Altar. Hier, nahe der Südgrenze unseres Siedlungsgebietes, hat Multscher sein letztes Wort gesagt. Es war sein höchstes. Von 1456 an wird uns über das Werk berichtet. In Innsbruck trafen sich die Sterzinger nach dem 9. Januar 1456 mit dem Ulmer Seeschwaben und verabredeten die Lieferung. In Ulm wurde geschnitzt und gemalt. Über die schneefreien Wege kam auf der Achse im Sommer 1458 der Altar, kam der Meister samt seinen Gehülfen in die kleine Stadt am Brenner. Erst Januar 1459 konnte die Aufstellung gefeiert werden, bei der ein Sterzinger Schmied mit dem altererbten Namen Heinz Schwinghammer nicht geringen Anteil hatte. Der weitgespannte Zusammenhang ist heute zerrissen. An verschiedenen Stellen innerhalb Sterzings und im Münchener Nationalmuseum muß man die versprengten Stücke zusammenlesen. Schon die mengenmäßige Leistung ist gewaltig. Gerstenberg hat allein für die Schnitzerarbeit 35 Bildwerke ausgerechnet, 13 Büsten, 13 Schreinfiguren, 2 Figuren und 2 Büsten an den Seiten, mindestens 5 im Gesprenge. Dazu kamen die Bilder. Schon die Gemälde verraten uns, was 20 Jahre nach dem Wurzacher Altare geschehen war. Multscher hat sie nicht gemalt, aber er hat sie überwacht und muß den Ausdruck seines Wollens darin gesehen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

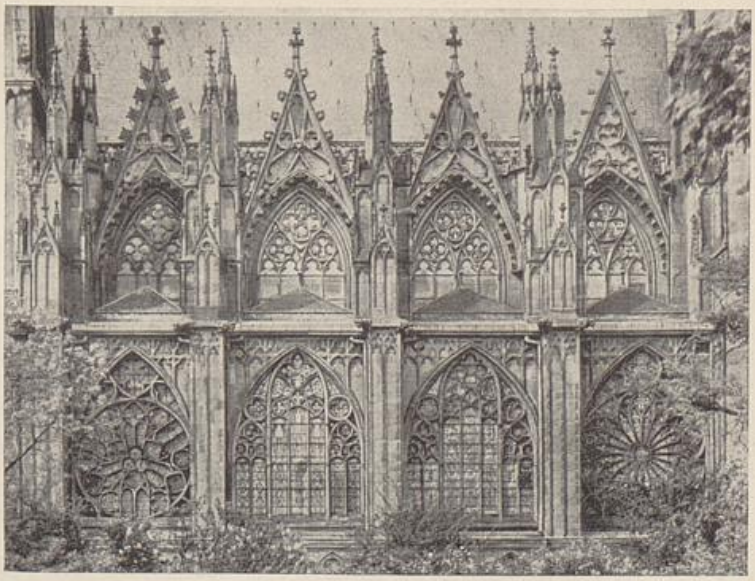


98. Lübeck, Marienkirche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



99. Prenzlau, Ostwand der Marienkirche



100. Oppenheim, Südwand der Katharinenkirche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

haben. Der „Meister des Sterzinger Altares" ist uns auch sonst bekannt, so aus einer Kreuzigung und einem Marientode in Karlsruhe, einem Reiterzuge und einer Grablegung in Stuttgart (doch wohl nicht dem schönen Schmerzensmanne der Alten Pinakothek von 1457, der Multscher eher noch näher steht). Die Stuttgarter Bilder stammen aus Heiligkreuztal. Sie gehörten einst zu einem Altare, der wohl Passion und Marienleben zum Gesamtthema hatte. In ihnen herrscht eine seltsam blanke Lichtheit, namentlich im Reiterzuge. Die Farben nehmen fast jene voraus, mit denen später D. Zimmermann seine Bauwerke schmückte: Rosa, Hellblau, Apfelgrün, Goldgelb. Die Zeit des Moser und des Wurzacher Altares ist vorbei, auch da, wo man mit Multscher in Verbindung steht, denn dieser *selbst* hat sich geändert! Das Brütende und gewitterhaft Geladene der Geniezeit um 1430/40 liegt dahinten. Die drängende und schwere Kampfstimmung ist gewichen. Ein aufatmendes Gefühl wählt sich mühelosere Farben. Die betonte Helligkeit ist ihr unmittelbarer Ausdruck; licht und leicht, das liegt auch in unserer Sprache eng beieinander. In den Formen weicht das Schlagen und Stoßen, das kraftbetonte Hintreten, aber auch das grollende Schweigen, das Lauern vor der Entladung, das in den untersetzteren Körpern um 1440 sich zusammenzuballen pflegte, einer angenehmen Flächenhaftigkeit. Die Form wird wieder leicht lesbar, die Mühelosigkeit im Aufnehmen der als Scheiben sich schmiegsam hintereinanderschiebenden Gestalten, die klare Ordnung des Raumes, das sonnige Klima des entladenen Herbstes schafft rahmengerechte Grundform und schmale Gestalten. Daß diese dem Niederländischen ähnlich sehen, ist fraglos. Die innere Wandlung ist entscheidend. Das Angenehme singt jetzt wieder (Rhythmus des Lebens!). Freilich ist mit dem dämonischen Drängen der alten Zeit auch ihr Genialitätsausdruck vorbei; so wenigstens bei dem Meister des Sterzinger Altares (Abb. 89). Er hatte an Multschers Spätwerke wesentlich die gleichen Szenen zu geben, die der Meister einst in Wurzbach geformt hatte. Der Vergleich ist verblüffend. Zwar sind die Sterzinger Bilder häufig übermalt, sind auch etwas malerischer und dunkler als die Wiedergaben herausbringen, aber sehr anders als die Wurzacher sind sie wirklich (Abb. 88). Christus am Ölberg: in Wurzach eine fast teuflische Einkesselung des Göttlichen, der mit bleichem Leidensgesichte aufblickt, uns nahegerückt, überfallen von den Häschern, die ohne jeden Raummaßstab, durch ihre schreckhafte Größe als die unmittelbare *Gefahr*, durch die Grauenhaftigkeit ihrer Gesichter und Bewegungen als die Gemeinheit an sich ihn wie uns buchstäblich bedrängen; der Schlaf der Jünger fast ein krankes Befallensein, eine Vergewaltigung des Menschen durch die Natur — in Sterzing die Maßverhältnisse

richtiger, die Häscherschar kleiner, rein vom Auge her weniger bedrohlich, Christus weiter abgeschoben, sehr edel, aber weniger ausdruckstief; sein Gewand in langen Linien ruhig hingeschrieben, um die Gestalt viel Platz — auch darin aufgehobene Bedrängnis —, das Schlafen der Jünger mild und ruhig, der Felsen nicht mehr wie von Sprengkanälen zerbohrt, sondern fast wie ein Sockel geschichtet und unter dem Kelche fast regelrecht gemauert, architektonisch — und im Hintergrunde eine friedliche Stadt. Oder die Kreuztragung (Abb. 90—91): in Wurzach der riesige Balken durch das ganze Bild ragend, Christus geduckt, körperlich bis zum Erliegen überwuchtet, die Menschengruppe ein unlösbar verfilztes Knäuel, aus dem die häßlichen Leidenschaften dampfen, die wenigen Edlen aufrecht in schmalen Raum zurückgedrängt, der Ziehende vorne rechts ein Kerl mit nackten Beinen, die bösen Buben mit Steinen werfend, Totenschädel und Knochen grinsend aus der vieleckig umgrenzten, nur aus Menschen zusammengebackenen Masse — in Sterzing ein geradezu bequemer Zug, Christus selbst weniger auf uns zu als vor uns entlang geführt, mit ergreifend sanftem Blicke; kein Totenschädel, kein Knochen, keine bösen Buben, dafür wieder Landschaft: die altbekannte, früher gerne gegebene Stadtmauer mit dem Tore links, jetzt also wiedergekehrt; unter dem Stadttore, räumlicher Bedrängung enthoben, als milde Pfeiler heiliger Sanftmut Maria und Johannes; ein Stil der langen Linie, der den ganzen Altar durchdringt. Und so überall: im Marientode ist aus dem geheimen Achteck ein klares Rechteck geworden, der Mittelpfeiler ist weggeräumt, die Rückwand eckenlos parallel zur Bildfläche; in leicht unterscheidbaren Schichten, die immer genau der Bildfläche gleichlaufen, die nicht gegen sie anrennen, von rahmenverwandten Formen fest und beruhigend getragen, spielt sich in Stille der Vorgang ab. Die Fläche mit ihren Parallelen, das Rahmenrechteck mit seiner einfachsten Teilungslinie, der Diagonale, herrscht an Stelle des dumpfen und vielfach gebrochenen Figurenraumes. In der Madonna ist der Stil der langen Linie zu einem wahren Meisterstücke vorgedrungen; selbst wenn man nur die Kopfkissen vergliche, müßte man den Unterschied wie mit Händen greifen: die feine Schichtung an Stelle der geballten Dichte, alles Zutätliche ausgeräumt, der Bildraum gleichsam gelüftet, und dies Alles Folge des veränderten Gefühles, das auch die Mienen verwandeln muß. Stille Lyrik statt düster eifriger Dramatik! Am klarsten steht der neue Stil in der Verkündigung. Ein mühelos überschaubarer Kastenraum mit gerader Rückwand, darin zwei große, lichte, senkrechte Fenster, der Boden weit überschaubar, ein bequemes Anlaufsbrett für den Blick, lauter steile und rahmenverwandte Formen (wie später bei Vermeer van Delft und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

noch später bei Kersting), eine höchst bequeme Bühne für die Entfaltung der länglichen Gestalten, die von verwandten Linien fließend und einheitlich umschrieben sind. Dieser nun vollendete *Stil der langen Linie* ist *eine* der Möglichkeiten, die noch in die Dürerzeit hineinführen. Es ist eine Art Regotisierung, dem älteren 14. Jahrhundert ähnlicher als Allem, was dazwischen liegt, gerechnet von der Parlerzeit her; er ist *eine* entscheidende Form dessen, was man „spätgotisch" zu nennen sich gewöhnt hat. Ein schwieriger Name, der nur als Verabredungswort hingenommen werden kann! „Spätgotik" läßt erwarten, daß vorher eine „Hochgotik" sich zu ihr gewandelt habe. Davon ist keine Rede. Die Hochgotik, wenn wir irgend etwas so nennen wollen (Kölner Domstil) ist längst vorbei. Konrad Witz und der frühe Multscher, die Meister des Tucher-, des Barbara-Altares und der Darmstädter Passion — sie Alle waren Antigotiker. Jetzt erfolgt eine sehr verwandelte späte Wiederkehr von Einigem der echten Gotik. Auch was wir „Regotisierung" nannten, betrifft nur einen Zug und nicht das Ganze. Seien wir offen: uns fehlt einfach ein deutlicher Name, und deshalb nehmen wir den an sich irreführenden „Spätgotik" an. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ist die Bildung dieses Stiles zu beobachten; in den 60er und 70er Jahren hat seine eine Form, der Stil der langen Linie, auf weiten Gebieten, doch nicht allein, geherrscht. Eine unruhig bewegte, fast schon eine frühest barocke, hat sich ihr entgegengestellt, hat die 80er Jahre beherrscht, ist in den 90ern an vielen Stellen der langen Linie wieder erlegen — kurz, es hat ein Kampf angehoben, der in der Dürerzeit seinen Höhepunkt erreicht hat. Er wird darum auch in seinen älteren Formen dem Buche vorbehalten, das als Nachfolger des vorliegenden geplant ist. Für jetzt muß ein andeutender Ausblick genügen.

Dies steht wohl fest: der bahnbrechende Große, der mit einem neuen Zielbilde über die Zeit hinaustrat, in der er selber groß geworden war, ist Hans Multscher. Wir treffen ihn selbst, umgeben von hochbegabten und ergebenen Genossen, an den schönsten Schnitzfiguren von Sterzing. In der Altarmitte stand Maria vor einem von Engeln gehaltenen Vorhange; zwei Engel (heute im Münchener Nationalmuseum) hielten die Krone über sie, je zwei weibliche Heilige standen zu ihren Seiten, und draußen (wie später auch in Pachers Altare von St. Wolfgang) hielten die Ritterheiligen Florian und Georg die Wache. Der Zusammenhang ist zerrissen, wenn auch Maria, Barbara, Ursula, Apollonia und Katharina heute noch in der Sterzinger Pfarrkirche zu sehen sind (außer den Büsten). Schon die weiblichen Begleitfiguren gehören zum Edelsten deutscher Kunst (Abb. 92). Sie haben, nach der Sturm- und Drangzeit, eine eingängliche Schönheit wieder-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gefunden, die nun nicht mehr, wie in der Kunst um 1400, gleichsam erfahrungslos lebt, sondern den Sieg nach langem Kampfe verkündet. Man spürt das Aufatmen. Die Erlebnistiefe ist gerettet, aber die große und sichere, heitere und ernste Form ist wiedergefunden, ja, ein Adel, der nahezu an das Staufische erinnern kann. Es hatte sich aber auch in der Zeit der Schönen Madonnen ein hohes Schönheitsgefühl kundgetan, zwischen der älteren Parlerzeit und der Zeit des jungen Multscher. Auch dies war nicht für immer vergessen: in der Barbara namentlich klingt das Vergangene neu wieder auf, in dem lieblichen Rund des feinen Kopfes, selbst in dem weicheren Flusse der Gewandfalten. Apollonia, wohl (mit Gerstenberg) rechts von Maria zu denken, ist das herbere Gegenstück, schärfer in den Kantungen des Kopfes, härter in den Brüchen des Gewandes. Aber im Ganzen spürt man — trotz solcher deutlicher Abschattungen, auf die alle große Spannweite des Multscherschen Geistes sich verfeinert zusammengezogen hat — eine neue Sprache. Nicht die protestlerische Eckung, sondern der über alle Brechungen siegreiche *Gesamtfluß* ist ihr Mittel und ihr Zielbild. Über aller Beschreibung steht der Adel der Madonna. Sie bleibt Multschers Meisterstück; und während das des Konrad Witz — der Fischzug Petri — auf eine einsame Höhe seitab tritt und Abschluß ist, so ist hier zugleich Neues und für die Zukunft Verbindliches geschaffen, das unmittelbar und mittelbar weiterwirkte. Noch was Gregor Erhart, der Blaubeurer Meister, an Schönstem ersann, das lebt von dem Zauberklange, den der alternde Multscher angeschlagen hat. Seine Wirkung blieb unaufhaltbar, sein Werk Maßstab für die weitere Entwicklung der Deutschen, namentlich der Schwaben. Auf den Weg von der untersetzten Landsbergerin zu dieser adelig schlanken Himmelsmutter hat Gerstenberg überzeugend, wenn auch nicht als eigenhändiges Werk, eine (leider sehr verstümmelte) Madonna in Schärding am Inn gestellt; und wie von der Landsberger Madonna auch noch später Weiterstrahlungen ausgingen, in der Ochsenhäuser zu Frankfurt oder, barock verwandelt, in der von Maria-Mödingen, so spiegeln andere, namentlich die Heggbacher, die Maria von Sterzing wieder; noch andere, in Ulm, Lautrach, Neufra klingen ihr vor.

Ihr selber gilt der letzte Blick in das Gesicht einer soeben beginnenden Zeit — mit dem Bewußtsein, daß eine soeben endende ihre notwendige Begründung war (Abb. 93—94). Der späte Multscher ist ein *Klassiker* geworden, der Klassiker einer Art zweiter Gotik. Von wunderbarer Schlankheit ist seine Sterzinger Maria, in langen, nur wenig unterbrochenen Faltenbahnen zieht sich das Gewand zur Mondsichel herab, auf der sie schwebt. Die Hand greift mit einer seelenvollen Vornehmheit, die ganz Multscher

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist, zugleich in einer Bewegung, die ganz seiner Zeit zugehört, in das Gewand. Hier ist die untere Grenze einer Art Innenraumes, zu dem Kopf und Brustgegend der Madonna mit dem Kindeskörper sich zusammen vergittern. In diesem Kinde steckt eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der Heiligkreuztaler Magdalena- und durch diese noch mit dem „Knirps" vom Rathausfenster. Dennoch ist es ernster, von einer stimmungsvollen schwäbischen Nachdenklichkeit. In seine Kleinform hat sich der frühe, der „burgundische" Multscher, der Mann der sinnenhaften Lebensfreude, des Humors und der Leidenschaft eingeborgen, eingeborgen aber in die zum Ende rein gewordene Idealität: diese Madonna ist königlich und bürgerlich zugleich. Ihr reingeschnittenes Profil mit der vornehm langen Nase ist nicht weniger edel als manches staufische, aber der gesamte Ausdruck ist im Staufischen noch nicht vorzustellen. Die Beziehung von Mutter und Kind, die in Sterzing gewiß sehr verhalten ausgedrückt und gänzlich unspielerisch ist, wäre im Staufischen (das uns kaum zufällig nur ein einziges Beispiel, in Mainz, hinterlassen hat) durch den Charakter erhabener Ferne, der seiner Höhe angehörte, ferngehalten worden. Erst das Bürgertum hat, so scheint es, die trauliche Nähe erschließen müssen. Von allen Seiten her umwirbt es sie in der Parlerzeit. Um 1400 ist der warme Strom völlig da, ein holdes Spiel hebt an zwischen der jungen glücklichen Mutter und dem anmutigen Kinde; daß wir es *belauschen* sollen, daß die Ferne des Gnadenbildes gewichen, die Vertraulichkeit mit dem Anbeter als dem *erwünschten* Zuschauer erreicht ist, macht schon ein Wichtiges jener Zeit aus. Noch wichtiger: Reiz und Spiel wirken „erfahrungs"los. In Multschers Maria aber lebt *Erfahrung*, sie ist *älter;* ihr inneres Leben ist nur durch Reife möglich; es ist geradezu, als spiegele diese doch rein geistig geschaffene Gestalt die vergangenen Erlebnisse der Kunst um 1440 als eigenen Lebensgewinn wieder. Auf die göttlich-menschliche Idealgestalt wird frei übertragen, was des Künstlers und der ganzen deutschen Kunst von damals selbst Errungenes ist: ein Sieg, der den Kampf voraussetzt. Diese Muttergottes ist weit deutlicher Mutter, als eine staufische es hätte sein können. Was hatten seit jener großen Zeit die Deutschen der Madonna an Erlebnissen übertragen? Zuerst war sie Göttin. Die Mutter war sie ganz erst im frühen Vierzehnten geworden, die Schmerzensmutter mit dem toten Sohne, die Maria des Vesperbildes. Sie war in kühlere Neutralität zurückgetreten im kräftigen Aufschwunge der Parlerzeit. Sie war zum Gnadenbilde geworden und wurde um 1400 als mädchenhafte Schöne entdeckt: eine zweite Welle des Mütterlichkeitsempfindens, aber nun eine, die das junge Glück fast eines älteren Kindes belauschen wollte. Dann aber war der große Bruch gekommen. Das Bild

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Schönen versank, es wurde derber und trüber. Das feine, aber zähe Band zwischen Mutter und Kind zerriß. Buchstäblich: es konnte aussehen, als entrutsche das Kind dem hütenden Arme. Das Idealbild erkrankte, und einer der feinsten Meister, dem es an der rettenden Kraft gebrach, der von Passau-St. Severin, goß in das schwankende, vor seinen unruhigen Augen flackernd gewordene Bild den Ausdruck der eigenen Ratlosigkeit. Andere, Gesündere, wie Jakob Kaschauer, waren nicht ratlos, sondern entschlossen, aber sie härteten und fernten das Bild, und die Maler gar gaben der Madonna einen seltsam unweiblichen, fast männlichen Zug ein. Der junge Multscher rang darum, die Starre zu lösen, das Angemännlichte wieder ins Weibliche, die Ferne in Nähe zu verwandeln. Dieses Letztere gelang beim Kinde früher als bei der Mutter. Erst der reife Multscher fing Alles zusammen ein, die Göttin und ferne Königin der Stauferzeit, die Leidende und Gealterte des Vesperbildes, die anmutige Zärtliche und wieder Junggezauberte der Kunst um 1400 und die neuerlich Gereifte der Konrad-Witzzeit. Mütterlicher als die staufische, jugendlicher als die der Vesperbilder, reifer als die Schönen um 1400, weiblicher als die um 1440, eine letzte reife Synthese, voll Anmut und Erfahrung, voll ferner Würde und wahrer Verständlichkeit, Königin und Mutter, himmlisch und volkstümlich zugleich, eine solche Madonna ist die Leistung, mit der die Kampfzeit sich selbst besiegt und dem Stile den Boden bereitet hat, der noch in die Zeit Dürers gewichtig hineinsprechen sollte: eine neue Vornehmheit, aber nun eine bürgerliche. Das Bürgertum hat jetzt seine *Würde!* Eine neue Andächtigkeit, aber eine zugleich vertrauliche — durch unabhängige Tat selbst des größten Einzelnen allein konnte das nicht erreicht werden. Wenn die Geschichte überhaupt einen Sinn hat, so können wir dieses großartige Sinnbild nur als *Ergebnis* verstehen. Ein neuer Siegeszug der deutschen Kunst konnte beginnen; die Kampfzeit des mittleren 15. Jahrhunderts hatte den Grund dazu gelegt. Ihr größter Name ist der des Hans Multscher von Reichenhofen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

RÜCKBLICK UND AUSBLICK

Multscher starb 1467. Er war nicht der einzige bekannte Künstler der Deutschen, der in diesem Jahre die Erde verließ; wir wissen das noch von mehreren. Das Jahr 1467 ist in unserer Kunstgeschichte überhaupt so merkwürdig, es ist mit seinen nächsten Nachbarn so reich an Werken von tiefem Gehalte und schicksalsträchtiger Gegensätzlichkeit, daß eine Betrachtung dieser winzig kurzen Zeitspanne zu den aufschlußreichsten für die Forschung gehört. Sie soll später jener der Dürerzeit vorangeschickt werden. Noch ist diese nicht da. Der große Mensch, nach dem der geplante nächste Band dieser Betrachtungen den Namen führen soll, wurde vier Jahre nach Multschers Tode geboren. Die Namengebung „Deutsche Kunst der Dürerzeit" soll erfolgen im vollen Wissen, daß Dürer bei weitem nicht der einzige Große seiner Zeit in Deutschland war, daß vielmehr neben ihm so viele Genien und so viele starke Talente bei uns lebten wie seitdem nur noch einmal wieder, nämlich in der Goethezeit; und in dieser waren der Hauptsache nach schon nicht mehr die bildenden Künstler, sondern die Dichter, Philosophen und Musiker die Träger des einzigartigen Reichtums. Dürer aber ist derjenige Große, an dem das Schicksal der Deutschen am klarsten zu erkennen ist. Er sah wie kein Anderer seiner Zeit auf dieses Schicksal hin, er ist darin gleichsam der Goethe um 1500, so wie man Goethe den Dürer um 1800 nennen könnte. Wie Goethe hat Dürer über seine Zeit hingeblickt, und seine ganze Persönlichkeit noch mehr als jedes seiner Werke vertritt eine neue Art des deutschen Menschen überhaupt. Was ihm unmittelbar voranging, sei dem nächsten Bande verspart. Was ihm folgte, eine oft große, meist tragische Zeit im Ganzen gesehen, das ließe sich als „Deutsche Kunst von Dürer bis Goethe" zusammenfassen, eingeschlossen zwischen zwei ebenbürtige Schicksalsnamen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mit dem reifsten Werke Hans Multschers ist der Boden für ein neues Zeitalter gelegt. Ein anderer, sehr wichtiger Künstler, der um 1467 gestorben sein muß, war der Meister E. S., — ein *Kupferstecher!* Eine genaue geschichtliche Darstellung (die *nicht* erstrebt wird!) hätte im Einzelnen zu verfolgen, was hier als Tatsache zu nennen vorläufig genügen muß: den *Aufstieg der Graphik.* Der Holzschnitt ist vorangegangen in der neuen Welt des Vervielfältigens, die im letzten Grunde keine andere als die Welt des Buchdrucks ist. Daß Deutschland dessen entscheidende Form, den Druck mit beweglichen Lettern erfunden hat, ist kein Zufall. Hier, wie beim Porzellan, war es der erste Entdecker einer technischen Möglichkeit für das Abendland, die lange vorher schon in China gefunden war. Es ist aber auch kein Zufall, daß die Erfindung des eigentlichen Buchdrucks in der Zeit des Konrad Witz und des Multscher geschah, in Mainz um 1445 (gleichzeitig mit der Sterzinger Madonna ist der erste datierte Druck, ein Psalterium, erschienen im Jahre 1457). Damals nämlich begann die Breite des Volkes am geistigen Geschehen einen neuartigen Anteil zu nehmen. Die Vervielfältigung war die Antwort von der Kunst her. Während aber der Holzschnitt — ursprünglich derber, ausgesprochen auf das schlichte Volk berechnet, oft mehr Vertretung, fast stets Unterstützung der Rede, des Flugblattes, der Predigt, mehr dieses Alles als künstlerische Hochleistung — zwar wohl die ältere Technik, doch zunächst die weit mehr abwartende Kunst ist (es gibt schöne Ausnahmen, Holzschnitte des weichen Stiles von hohem Formenanspruch), so erhebt sich aus der ringenden Kraft der Konrad-Witz-Zeit der Kupferstich von Anfang an fast gleichberechtigt neben der Malerei, als die betont vornehmere Kunst. Im „Spielkartenmeister", der wohl sicher der Bodenseegegend (Konstanz?) angehört, entsteht ein geistiger Bruder des Konrad Witz, den man nicht ganz ohne Sinn für den großen Maler selber halten konnte. Nicht aus den Kreisen der Briefmaler und Drucker, sondern aus denen der Goldschmiede geht der Kupferstich hervor. Er ist bei uns um 1440 schon zu ausgesprochenen Meisterleistungen bereit. (Die erste datierte Stichfolge ist eine Passionsreihe des Berliner Kabinetts von 1446.) Das monumentale Blatt der Madonna auf der Schlange ist eine vergleichslose Leistung des damaligen Deutschland (Abb. 74). Der „Meister der Liebesgärten" ist ein anderer dieser frühesten Stecher. Besonders beliebt waren damals Ölbergszenen, die in der Plastik oft Schwächeren anvertraut wurden. In der Folge ist innerhalb dieser sehr schnell sich ausbreitenden Kunst abermals ein Oberrheiner, wiederum vielleicht ein Konstanzer, Meister E. S., der bedeutendste Nachfolger des Spielkartenmeisters geworden. Er steht mit dem großen Genius der Plastik, den Holland damals

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

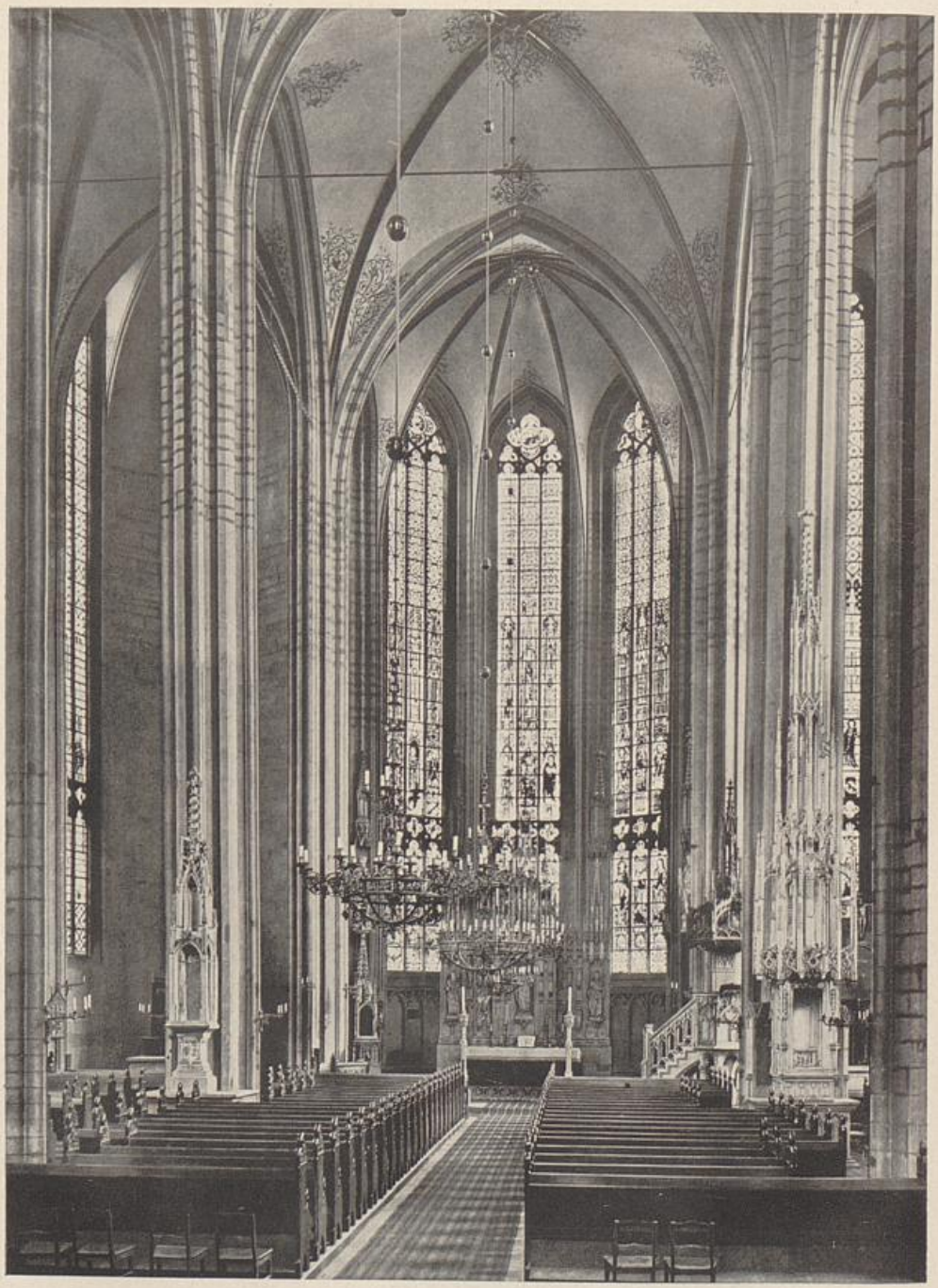


101. Schwäbisch Gmünd, $\frac{5}{4}$ Chor der Heiligkreuzkirche



102. Chor der Zistersienserkirche in Zwettl

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



103. Soest, Wiesenkirche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den Oberdeutschen zugesendet hat, mit Nikolas Gerhart, in geheimnisvoller Verbindung. E. S. wirkt auf Plastiker und auf Maler. Sein größter Nachfolger, Martin Schongauer, wieder also ein Alemanne, wird dann derjenige sein, der den Kupferstich vollends aus der Rolle des Wiedergebens oder Vorbildens befreit zu der des vollendeten „Bildes" (wie Kurt Bauch schön nachgewiesen hat): der erste „Peintre-graveur" der gesamten europäischen Geschichte. In der Graphik war mit dem kleinen Maßstabe und der inneren Angrenzung an das Ornament eine den Deutschen von ihren Ursprüngen her besonders naheliegende Formgelegenheit voll unerschöpflichen Reichtumes geboten. Vieles von dem Vollendetsten, das unserem Volke gelang, steckt in ihr. Ohne sie ist auch Dürer nicht zu denken, Dürer, der nach dem großartigen Meister der Lübecker Bibel derjenige war, der den Holzschnitt auf die gleiche Wertstufe neben den Kupferstich erhob, der ihn sogar, soweit überhaupt denkbar, in seiner Offenbarung Johannis monumental machte. Nicht treues, emsiges, handwerksmäßiges, phantasieloses Arbeiten, sondern — bei treuester Feinarbeit — Erfinden und Ausspinnen verlangte die Graphik, wie unser Volk sie aufgefaßt hat. Auch dazu ist in der Zeit des Konrad Witz und des Hans Multscher der Grund gelegt worden. Von da an bis zum Ende der Dürer-Zeit steht Deutschland in der Graphik ohne Frage an der Spitze des Abendlandes. Ein englischer Kunstgeschichtsschreiber, Lord Armstrong, hat es fertig gebracht, das fast völlige Versagen seines Landes in den ersten großen Jahrhunderten der Graphik und den gleichzeitigen Vorrang Deutschlands auf eine Weise zu erklären, die aller geschichtlichen Wahrheit ins Gesicht schlägt: es seien die handwerkliche Kleinlichkeit, die spießige Treue, die Erfindungsarmut, die den Deutschen zu dieser „nachschaffenden" Tätigkeit befähigt hätten — der erfindungsreichere, phantasievollere Engländer habe das nicht nötig gehabt. Die deutsche Graphik aber ist *nicht* nachschaffend gewesen, sie wurde auf die höchsten Höhen einer selbständigen Kunst entwickelt, sie war das Feld der reichsten Erfindung bei kürzester Zeit, kleinem Maßstabe und geringem Widerstande. Sie wird auch mit ihren älteren Formen im nächsten Bande zu behandeln sein.

Rückblick auf die Rolle der Baukunst

Wenn wir so eines zukunftsreichen Kunstzweiges schon einmal kurz gedacht haben, der mit dem Aufstiege des deutschen Bürgertumes innig verknüpft ist, so geziemt noch ein letzter Rückblick mit der Hülfe einer an-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

deren Frage: wie stand es mit der Baukunst? Nur gelegentlich wurde ihrer bisher gedacht, und es muß sehr viel ungerechter wirken, als es gemeint ist, wenn sie nur in flüchtigstem Überblicke zum Schlusse erscheint, nachdem sie nur einmal in den Anfängen der Betrachtung das erste Wort gehabt. Sie ist unlöslich mit dem Aufstiege des Bürgertums verbunden, ihre Wandlungen begleiten ausdrucksvoll jene der darstellenden Künste, sie entsprechen ihnen oft überraschend genau. Tatsache ist dennoch, daß man aus Plastik und Malerei und Graphik von dieser Zeit an schneller und leichter das Wesentliche erfährt, als aus der Baukunst. Die Führung liegt nicht mehr bei ihr.

Eine Ausnahme, eine freilich höchst bedeutende, machen die neu zurückerworbenen Gebiete des zweiten deutschen Volksraumes, zumal in der früheren Zeit, bevor auch in ihnen die darstellenden Künste ihren Führungsanspruch aufnehmen konnten. Die Geschichte des Backsteinbaus im Nordosten ist eines der stolzesten Kapitel, auf die unsere Gesamtgeschichte blicken darf. Sie ist im Ganzen noch nicht geschrieben, so viele reichste Ansätze vorhanden sind. Die norddeutsche Backsteinkunst gehört aber zugleich zum Unanfechtbarsten und am schnellsten Überzeugenden. Nur hat sie ihren sehr besonderen Charakter. Bei den Versailler Verhandlungen über die Zerreißung Deutschlands hat ein Engländer die naive Behauptung aufgestellt, die Städte unseres Nordostens sähen ganz anders aus „als die gewöhnlichen deutschen Städte" — sollte wohl heißen, als die des älteren Volksraumes. Es sollte vor allem heißen: sie seien also nicht deutsch. Was den Mann zu seinem gefährlichen Trugschluß verleitete, war eine unbestreibare, aber sehr andersartige Tatsache: der norddeutsche Backsteinbau war ein *Neuland* unserer Kunst — und doch keiner anderen als der *unseren!* Seit den Gründungen Heinrichs des Löwen, den Domen von Ratzeburg und Lübeck, seit den Bauten der Mönche, namentlich der Cistersienser und in der Mark Brandenburg der Prämonstratenser (Jerichow!), hat da geradezu ein zweites Deutschland sich entwickelt. Es ist in seinen Leistungen das reinste der Welt: die Kunst, die jenem englischen Politiker in Thorn oder Danzig aufgefallen sein könnte, hängt unlöslich mit der von Lübeck oder Wismar oder Stralsund oder der Mark, vor allem aber der der Ordensbauten zusammen, mit der Kunst von Gebieten, deren Deutschheit überwiegend nicht einmal die verlogene Unwissenheit der Diktatoren uns abzusprechen gewagt hat. Zu innerst tief mit dem Niederländischen verwandt, von ihm auch beeindruckt, und dennoch sehr eigen plattdeutsch im weitesten Sinne, ist diese Kunst der norddeutschen Tiefebene. Soweit einmal die niederdeutsche Sprache gereicht hat, umschließt ihr Gebiet als einen sehr

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gewaltigen Teil auch das unserer Backsteinkunst. Nur Schlesien und die bayrisch-schwäbische Hochebene stehen in dieser Technik als Mitbewerber da, und Schlesien ist wesentlich Ausstrahlung des nordöstlichen Hauptgebietes. Was der Wille kolonisierender Eroberer und Seefahrer, unternehmender Bürger und tapferer Ritter, angewiesen auf die Großform, auf das Notwendige, Starke und Reine, an Ausdruck des Großen, des Notwendigen, des Starken und des Reinen erobert hat, soll uns als eine Kraftäußerung bewußt bleiben, die wahrlich darum nicht als „schnöde behandelt" gelten darf, weil diese geschichtlichen Betrachtungen über Wesen und Werden deutscher Formen schon aus äußerlichen Gründen ihr nicht den gebührenden Platz einräumen konnten. Vielleicht darf der Verfasser an dieser Stelle auf das Bekenntnis verweisen, das er vor dreißig Jahren im Rahmen der „Deutschen Dome" zu dieser Kunst abgelegt hat. Es sind nicht nur die Kirchen, es sind die überwältigenden Leistungen der Ordensburgen, der Ritterkasernen, die allein schon in breitester Darstellung unserem Volke und dem ganzen Abendlande vorgestellt zu werden verdienten. Der oft kühnste Teil der Deutschen von damals, die Herrennaturen, die Wagenden und Täter haben dem Deutschtum damit ein Denkmal einziger Art gesetzt: den Beweis, daß es auch der Größe des Sachlichen gerecht zu werden verstand.

Fragen wir jetzt nach der Baukunst der ersten deutschen Bürgerzeit wie nach einer Begleitung der darstellenden Künste, so wollen wir niemals vergessen, daß damit dem Gesamtreichtum unserer Kunst nicht im Geringsten Genüge geschieht. Doch ist es nicht der erste Sinn dieser Betrachtungen, gerade diesen Reichtum auszubreiten. Die Notwendigkeit, schwerer Verständliches zu deuten, besteht wohl nur in geringstem Grade für die Backsteinbaukunst. Wer einmal auf dem Marktplatz von Stralsund stand, die riesenhafte Nikolaikirche vor sich mit den Lanzenschäften, dem Zierwerke des Rathauses daneben, wer von Rügen her die Bollwerke des hansischen Bürgertums in den Himmel steigen sah, dem braucht keiner mehr zuzureden (Abb. 95). Die Stadt Stralsund tut auch recht, in ihren öffentlichen Werbungen die westliche Seite von St. Marien für sich ausrufen zu lassen. Die Gewalt des Steigens, die uns da ergreift, ist im letzten Grunde überall da; aber keine „Gotik" im französischen Sinne, sondern die Hochreckung des deutschen Massenbaus. Wismar mit seinen stolzen Kirchen, „wie von Riesen für Riesen erbaut" (Schlie), Rostock, dessen herrlich edle Marienkirche man in Gedanken neben die Frari-Kirche Venedigs stellen sollte (auch die „italienische Hansa" in Venedig kennt, wie ganz Oberitalien, den Backsteinbau), Danzig, überstiegen von dem übermächtigen Bauklotz

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Marienkirche mit ihrem stolzen Einturme, vom kriegerischen Ernst des Ordenslandes überschattet, und wieder die bürgerliche Feinkunst der Mark Brandenburg, namentlich auch der Altmark; St. Marien zu Stendal, einer der schönsten Innenräume ganz Deutschlands, St. Paul zu Brandenburg, einer der vornehmsten, Frankfurt a. d. Oder mit Dom und Rathaus; Mecklenburg, Ost- und Westpreußen, Marienburg und Marienwerder, und wie dies alles weiterstrahlt über alle baltischen Städte, deren deutsches Gesicht heute durch Haß und Geschichtslüge künstlich verändert werden soll — dies Alles ist von so überzeugender Durchschlagskraft, daß die Gefühle des Dankes, der Freude, des Stolzes unangreifbar gegeben sind.

Schon in diesen Gebieten fällt der starke Wettbewerb des bürgerlichen Profanbaus mit dem kirchlichen Baue auf. Die Rathäuser, die Tore, die Burgen haben sich neben den Kirchen ihr Recht wie selbstverständlich erkämpft. Aber für ganz Deutschland gilt, daß schon die staufische Zeit als erste den Profanbau neben den kirchlichen gestellt hatte. Die Stauferburgen (Leo Bruhns hat sie jetzt, die deutschen wie die italienischen, in einem Blauen Buche eindrucksvoll zusammengestellt) treten schon mit dem ganzen Glanze auf, wie ihn sonst Kirchen entfalteten. Sie entwickelten aber auch, namentlich auf fremdländischem Boden, die Vorformen der Ordensburgen. Allmählich trat das städtische Rathaus und schließlich das der Bürger immer mehr in den Vordergrund (Abb. 97).

Dennoch ist das wichtigste die Wandlung im Kirchenbau. Es konnte nicht anders sein: wenn das Raumgefühl am plastischen Körper, ja am gemalten Bilde so außerordentliche Veränderungen durchmachte, wie wir sie beobachteten, so mußte auch der gebaute heilige Raum an ihnen teilnehmen. Überblicken wir in kürzester Weise die deutsche Kirchenbaukunst seit dem Untergange der großen Kaiserzeit, überblicken wir sie als einheitliches Zeugnis des Gesamtvolkes auf seinem alten und seinem neuen Siedlungsraume, berechnen wir dabei von vornherein die natürlichen Unterschiede zwischen der Kunst der Alteingesessenen und Daheimgebliebenen und der kolonialen der Ausgewanderten (die aber aus den gleichen Familien stammen!), so ergibt sich ein großartiges Schauspiel von Entfaltung urtümlich architektonischer Anlagen unter neuen geschichtlichen Bedingungen, und wahrlich: auch ohne jeden Seitenblick auf die darstellenden Künste bietet diese Geschichte den vollendeten Ausdruck eigener Logik. Dennoch ist sie unter anderen Sternen abgerollt als vor dem 13. Jahrhundert. Im Staufischen zuerst war es geschehen, daß die Führerschaft der Architektur in Frage gestellt scheinen konnte. Damals zum ersten Male gewann eine darstellende Kunst solche Bedeutung, daß wir das Gefühl bekommen: hierhin strömen die ersten,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die aussichtsreichsten, die der Vollkommenheit am meisten fähigen Kräfte. Sie strömen *schon* zur Plastik, wie sie *noch* zur Baukunst strömen. Schon aber spüren wir eine begreifliche Neigung, in der Schilderung vom Besten, vom Unerwarteten und Hinreißend-Überzeugenden dieses Zeitalters, wenigstens in Deutschland der *Plastik* den Vortritt zu gewähren. Es ist das gleiche Geschlecht, es ist der gleiche geniale, feurige und großartige Generationsgeist, der die Baumeister der Westchöre von Mainz und Worms, der Ostseite von Straßburg *und* die großen Plastiker von Bamberg, Mainz, Straßburg antreibt. Große und vollendete Baukunst aber sind wir schon vor dem 13. Jahrhundert gewöhnt, große und vollendete Plastik erst an diesem. Wir wissen, daß staufische Baukunst und staufische Plastik gemeinsam und auf ähnliche Weise versunken sind. Wir beobachteten, daß der Absturz der Kaiserzeit, die Schwäche des Staates — der bis dahin auch für die kirchliche Baukunst weit mehr bedeutet hatte — namentlich im Architektonischen hier und da eine bestürzende Durchlässigkeit erzeugen konnte. Wir stellten nach dem Einbruch der französischen Gotik einen auffallenden inneren Einklang fest zwischen diesem Einbruch, der Selbstverfremdung des Plastischen und dem beginnenden Aufstiege des Malerischen. Wir können aber noch mehr sagen: es wäre grundsätzlich möglich, die ganze baukünstlerische Entwicklung seit den ersten Anzeichen des malerischen Zeitalters in beständigem Hinblick auf die Wandlungen der darstellenden Künste zu schildern, ja fast wie aus diesen zu erklären. Dies wäre möglich, aber für wirkliche Durchführung eine allzu gewaltige Aufgabe. Sie verlangte ein eigenes, mehrbändiges Werk und als dessen Voraussetzung die Arbeit eines Lebens. Diese Betrachtungen hätten nicht einmal den Platz dafür. Der Verfasser weiß nur mit Freude, daß unter jüngeren Architekturforschern die Möglichkeit solcher Darstellung schon gesehen wird, und er rechnet darauf, daß sie sich eines Tages verwirkliche. Hier ist lediglich der Versuch möglich, gewisse Streiflichter zu werfen, und dieser Versuch ist zu gefährlicher Kürze verurteilt. Der Verfasser *weiß* dies! Möge man sein Bekenntnis so ernst nehmen, wie es ist.

Eine der größten Schwierigkeiten für eine vollständige Geistesgeschichte der deutschen Baukunst liegt in dem Wesen des Bauens selber. Die Formen des älteren Lebens machen das schnelle Hinstellen einheitlicher Werke, das heute unser gutes Recht ist, zur seltensten Ausnahme. Die alten großen Bauten sind Lebewesen mit einer sehr langen eigenen Geschichte. Sie kann an die großer Menschen erinnern, sie umfaßt Wandlungen des Ichs und Einbrüche von außen, gesundes Wachstum und Katastrophen. Der heutige Dom von Halberstadt ist der fünfte an seiner Stelle! Die Dome von Speyer oder

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mainz erzählen eine sehr weit gespannte Geschichte, und wir freuen uns, wenn wir spüren, wie der eingeborene Charakter des architektonischen Lebewesens sich über die Jahrhunderte hin durchsetzt, wie der französische „Einfluß" am Straßburger Langhause nicht nur auf den alten Grundriß, sondern sogar auf die im Geiste lebendig gebliebenen Aufbauverhältnisse des noch unter Kaiser Heinrich II. begonnenen alten Domes auftrifft wie auf Granit, der sich nicht eindrücken läßt. In der alten Architektur ist die Person des Werkes stärker als die des Menschen, sie überwächst Geschlechterfolgen. Die alte Kirche pflegt noch weit weniger einen einzelnen Künstler bezeugen zu können als schon die alte Statuengruppe oder der alte Altar. Der sehr feinfühlige Archäologe Paul Wolters, den eine priesterliche Gewissenhaftigkeit stets gehindert hat, im gedruckten Worte seine letzten, großzügigen und durchgehenden Gedanken zu äußern, sagte einmal vor langer Zeit im Zwiegespräch: man könne durch die gesamte Kunstentwicklung Europas einen Längenschnitt legen nach dem einzigen Gesichtspunkte, wieviel *Zeit* ein Werk der bildenden Kunst innerlich enthalte; diese werde nämlich immer kürzer. Das sagte Paul Wolters im Zeitalter des Impressionismus. Dieser schien das Ende, und das Bild von damals war wirklich nur noch ein Augen-Blick. Das Wort war weit tiefer gemeint als die einfache Selbstverständlichkeit, an die hier erinnert wird. Denn rein äußerlich schon, nur auf die Dauer der Entstehung betrachtet (und noch nicht einmal auf die „innere Zeit") unterscheiden sich einmal die Werke der Baukunst grundsätzlich von denen der Maler, unterscheiden sich weiter aber ihre älteren von ihren späteren. Unsere großen Alten bauten nicht für die eigene Zeit. Sie begannen, in einem wahren Gottvertrauen, in weite Zukunft hinein zu planen, sie mußten oft sich sagen, daß erst die Nachkommen in den vollen Besitz des Werkes treten würden. Inzwischen, schon in der eigenen Zeit, wechselten die Bauleiter und mit ihnen die Pläne. Die Nachkommen gar dachten wieder ganz anders über das weitere Aussehen des Werkes. Die Zeichen sind die sehr verschiedenen Stilzeiten, die das gleiche Bauwerk so oft spiegelt, das feinste darunter ist die „Baunaht" oder „Baufuge", an deren Feststellung und Deutung der Geschichtsforscher der Architektur seinen Reiz und oft seine Qual findet. Eine genauere Geschichte der architektonischen Wandlungen würde also ständig von Bau zu Bau hin und her springen müssen. Dieses notwendige Verfahren ist außerordentlich zeitraubend und für die Ungebrochenheit des Gesamtblickes fast unerträglich belastend. Die Vollständigkeit, die Sicherheit überhaupt, ist obendrein noch dadurch erschwert, daß auch die Deutung der Baufugen selber beständig schwankt. Je tiefer man in die Architekturgeschichte eindringt, desto fraglicher werden

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in vielen Fällen die Aussagen. Der Verfasser bittet noch einmal zur Kenntnis zu nehmen, daß eine Architektur*geschichte* hier nicht versucht wird.

Die Zeit um 1300

Wir erinnern uns aus der Beobachtung der Plastik, daß gegen 1300 eine Verschwerung und Vereinheitlichung, ein Aufhören des blühenden Lebens, der klaren Ursächlichkeit, eine Verblockung und Verschleierung eintrat, die wie Verarmung wirken konnte und auf die Dauer sich dennoch fruchtbar erwies. Trotz des Einbruchs der französischen Gotik erzählt die deutsche Baukunst ganz Ähnliches. Man könnte sich zunächst schon darauf besinnen, daß bei uns im frühen 13. Jahrhundert die Bettelorden erscheinen und daß sie in dessen zweiter Hälfte architektonisch immer mehr hervortreten. Ihre Kirchen sind durch ihre Aufgabe von vornherein geneigt, in die neue, nachstaufische Richtung zu zeigen. Dehio war es aufgefallen, daß die Entwicklung der „deutschen Gotik" einen unerwarteten Weg nehme: vom Reichen zum Einfachen, anstatt umgekehrt. Dies hat seinen tiefen Grund. Es ist nicht die „Gotik an sich", die hier sich entwickelt, sondern die deutsche *Geschichte*. An der Stelle der hohen und reichen Gotik Frankreichs steht in ihr die hohe und reiche Kunst des Staufischen. Fragen wir nicht nach der Entwicklung eines „Stiles" an sich, sondern nach der des Ausdrucks innerhalb eines Volkes, so erhalten wir eine Antwort, wie sie eigentlich nicht anders erwartet werden kann — sofern man von der inneren Einheitlichkeit des Volkstumes hinter allen seinen Äußerungen überzeugt ist (und das war vor allen Anderen Dehio!). Verschleierung der Gegensätze, Verblockung, Vereinfachung lehren Plastik und Malerei für die Zeit gegen 1300. Ganz das Gleiche lehrt die Baukunst. Die Bettelorden bereiten hier vor. Ihre Kirchen sind von vornherein ein Einspruch gegen die „Kathedrale". Für Österreich, das dabei stark in den Vordergrund tritt, hat Hans Sedlmayr diese Gegenstellung und die Bedeutsamkeit des österreichischen Beitrags zur deutschen Gesamtentwicklung besonders betont. Stein, Friesack, Wiener-Neustadt und viele andere — wir besitzen ein aufschlußreiches Buch von R. K. Donin darüber. Nun war gewiß die Bewegung dieser Orden nicht einfach vom Bürgertume erzeugt, aber sie *diente* diesem. In den *Städten* siedelte sie sich an, und die Bürger, nicht die Mönche, haben die Bauten ausgeführt. Die Überzeugung der Prediger, daß die gebaute Kirche nur ein Mittel, kein Zweck sei, fügte sich der zeitlichen Richtung auf das Schlichte und Einfache vorzüglich ein. Man behauptet gerne, diese Überzeugung sei

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

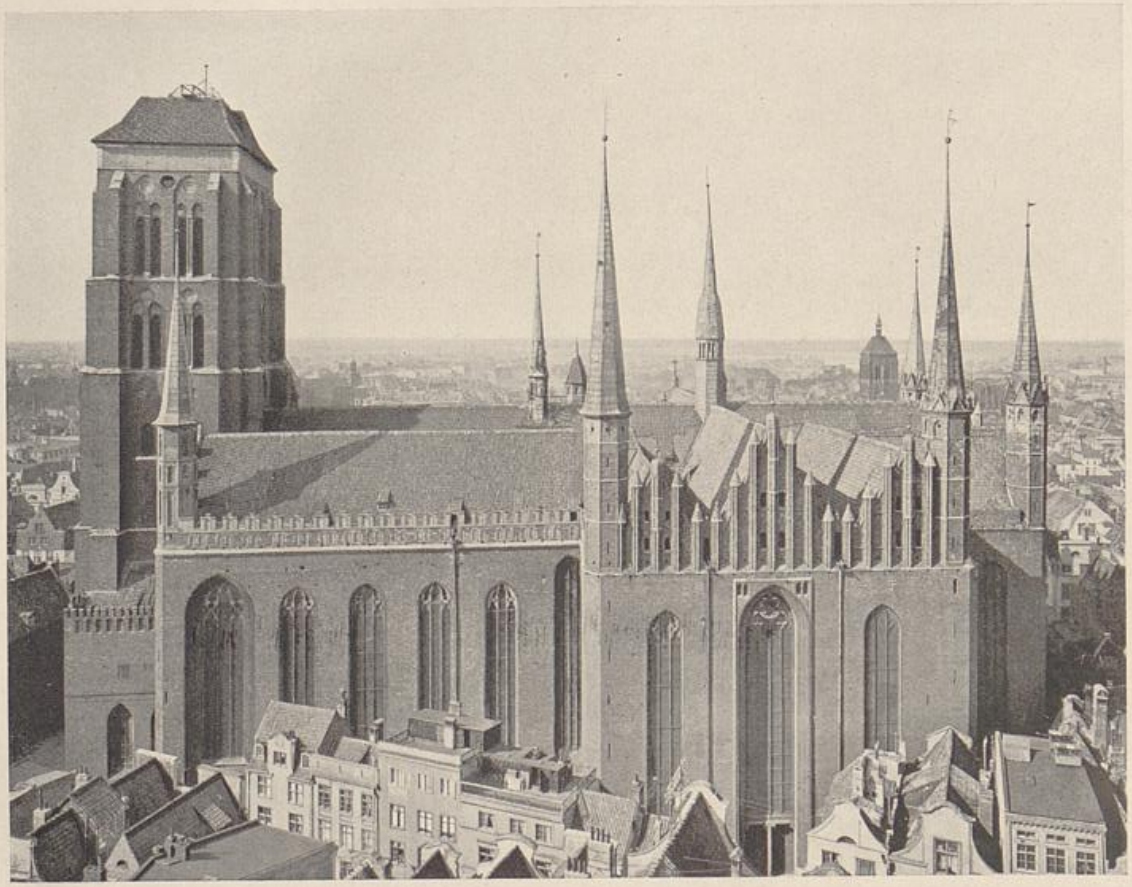
so weit gegangen, daß man ursprünglich auf eigene Kirchen verzichtet hätte, und die Nachrichten legen dies tatsächlich nahe; so, wenn wir hören, daß die Franziskaner nach Köln und Erfurt schon um 1221 kamen, ihre Kirchen aber erst um 1260 in Köln, um 1270 in Erfurt errichteten. (Ähnliches wird für die Dominikaner gesagt.) Dennoch wirkt diese Anschauung nicht ganz überzeugend, die Geschichte der Mark Brandenburg z. B. widerspricht der Annahme, daß oft über ein halbes Jahrhundert hin die Predigt im Freien genügt habe (Scheja). Vergessen wir vor allem nicht, daß gleich nach der Heiligsprechung des Franziskus (1228) seine Kirche in Assisi begonnen wurde. Auch Dominikus übernahm gleich 1216 eine Kirche in Toulouse. Er über*nahm* sie, aber er verzichtete nicht auf den geschlossenen Raum. Vorsicht ist jedenfalls geboten. Tatsache bleibt, daß die wichtigsten Bettelordenskirchen erst nachstaufisch zu sein pflegen. Sie kamen also meist in die Zeit eines veränderten Willens. Warum kamen sie diesem neuen Willen entgegen? Nicht der Altar, nicht das festliche Schauspiel des Sakramentes, sondern die Predigt, das Eindringen auf die Seele durch das Ohr, war das Ziel; das Ergebnis mußte Vereinfachung des Bauwerkes sein. Für Sakrament und Altardienst war das Querschiff kein Hindernis gewesen, für die Predigt war es störend. Es wurde aufgegeben, dafür dehnten sich die Chöre in seltsamer Länge aus. Ganz ähnliche Fragen, wie später beim Entstehen des protestantischen Kirchenbaues, meldeten sich an, und hie und da selbst ähnliche Antworten. Einschiffige Säle wurden möglich, auch Bauten mit einem einzigen Seitenschiffe, also unter Verletzung der Symmetrie. Ja, am Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts nahmen sogar die *Flach*deckbasiliken wieder zu! Welche sonderbare Altertümlichkeit! Sprachen wir aber nicht auch bei der Plastik dieser Zeit von einer zweiten Archaik, die *nach* einer vollendeten Fülle auftrat? Ist da nicht wirklich eine auffällige Gleichzeitigkeit, nämlich der Ausdruck einer *allgemeinen* Wandlung? Auch der Verzicht (wenn man dennoch wölbte) auf die Durchführung der Träger bis an den Boden, die Bevorzugung der Konsole (cistersiensisches Erbe), bedeutete eine fühlbare Vereinfachung. Entwicklung durch Verzicht — so nannten wir den gleichen Vorgang bei der Plastik. Die früher reiche Formenbewegung gerann zur Starrheit geschlossener Mauerflächen. In der gleichen Zeit begannen die Männerklöster der Cistersienser am Kirchenbau gesättigt zu sein. Die der Frauen nahmen Aufschwung, doch in welcher Richtung? Sie bevorzugten (nicht ausschließlich!) die einschiffige Anlage mit einer ungeteilten Nonnenempore über dreigeschossiger Unterhalle. So sicher also die Ordenskirchen ihre eigenen Bedingungen hatten — sie kamen auch der neuen Zeit entgegen. Zugleich erklärt sich die Entwicklung durch Verzicht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



104. Salzburg, Chor der Franziskanerkirche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



105. Danzig, Marienkirche

doch nicht nur als ein Ärmerwerden. Werner Groß hat die Entwicklung seit dem Untergange der Stauferzeit, eine Entwicklung, die um 1300 ihren stärksten Ausdruck gewann, als Ganzes zu zeigen versucht, und seine Einordnung der Predigerkirchen in diesen größeren Vorgang hat sich als sehr fruchtbar erwiesen. Die einzige, voll unfranzösische Großform der damaligen Baukunst in Deutschland ist der „Hochchor", der „streng einschiffige" Saalchor (Groß). Er ist ein Bekenntnis des Volkes zu dem gleichen Massengefühle, das auch seine staufische Kunst von der französischen unterschieden hatte, aber es erfolgt unter neuen Bedingungen und sieht völlig anders aus. Die französischen Formen sind jetzt selbstverständlich geworden. Sicherlich wußte man gegen 1300 gar nicht mehr, daß sie jemals von außen gekommen waren. Schon der Naumburger Westchor (den wir dem großen Plastiker selber zuzutrauen haben) verhielt sich im Architektonischen nicht anders als im Statuarischen. Die Betonung der Masse, die uns am plastischen Stile dieses spätesten Klassikers auffiel, mußten wir bei aller Vollkommenheit als Anzeichen nahenden Endes deuten: noch staufische Lebendigkeit, aber schon Vorbereitung einer Blockschwere, in der gegen 1300 alle Bewegung vorübergehend einfrieren sollte. Der Meißener Donatus ist ein besonders deutliches Anzeichen. Ganz ähnlich ist die geschichtliche Stellung des Naumburger Raumes. Der Westchor, als ein Heiligtum in sich selber, ist schon der eingeschossige Saal, den die Bettelordenskirchen des späten 13. Jahrhunderts, so die der Dominikaner in Regensburg oder Landshut, der Prediger in Basel so stark betont haben. Auch die Berchtesgadener Stiftskirche hat um 1275 einen schlichten Saalchor empfangen. Die Betonung breiter Wandflächen, die dem Naumburger Meister ganz offenbar am Herzen lag, ist die architektonische Äußerung seines persönlichen Massengefühles — nach ihrer Herkunft allgemein deutsch, nach ihrer Zukunft Vorbereitung des Nachstaufischen. Die schlichte Glätte der Fassaden jener Zeit besagt ganz Ähnliches. Auch eine Kirche wie St. Paul in Brandenburg, deren angebliche Jahreszahl 1276 (für den Chorbeginn) uns zu früh klingt, die aber sicher ein Werk um und bald nach 1300 ist, erklärt sich in der schlichten Größe des Saalchores (dem sich das Langhaus als Halle angeschlossen hat) aus jener Zeitlage. Diese entpuppt sich dabei mit einer erstaunlich vornehmen Möglichkeit; St. Paul ist einer der reinsten Eindrücke weithin in dem so architekturreichen Deutschland. Die verzichtvolle Zurückführung, die an der Plastik zunächst verletzend wirkt, spricht hier als klare Größe und Reinheit. Es spricht aber auch hier, wie in zahlreichen Fällen anderwärts, die Umgestaltung des Querschnittes in Rippen und Diensten für den Beginn einer dem plastischen Einzelwesen sich abkehrenden Zeit. Zur voll-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

plastischen Figur gehörte der Rundstab, jetzt tritt der geschärfte und der Birnstab auf, ein Linienträger.

Aufwendige Münsterbauten sind damals selten. Das Freiburger Langhaus, in seinen älteren Teilen um 1260 begonnen, bis gegen das Jahrhundertende durchgeführt, macht eine der Ausnahmen, und erst recht der Regensburger Dom, einmal noch ein Dom, eine anspruchsvolle Bischofskirche. In seiner Gesamtgeschichte, die wir im architektonischen Teile von Heinz Rosemann erwarten, wird sich ein großer Teil der Wandlungen genauer zeigen lassen, die uns von der Plastik und Malerei schon bekannt sind. — Der Strebebogen wird gelegentlich zugelassen, das ist Folge des Einbruchs der Gotik. Namentlich der norddeutsche Backsteinbau gewährt ihm Einlaß, dann aber stets in streng vereinfachten Massenformen, so daß sich der Ausdruck der Zeitstimmung um 1300 sogar noch verstärken kann. Die Lübecker Marienkirche steht da an erster Stelle (Abb. 98).

Wir wissen schon: nicht anders als die Bettelordenskirchen hat auch der Backsteinbau der hansischen Küstenstädte seine sehr eigenen Bedingungen. Seine Aussage trifft dennoch auch die allgemeine Geschichte. St. Marien in Lübeck und St. Nikolai in Stralsund haben ein der Küste entlang ihnen zugewandertes französisches Motiv, den Umgang mit Kapellenkranz, auf ganz eigene Weise angenommen, — im Sinne des Zusammenziehens und Verschleierns. So teilen u. a. die Kapellen mit dem zugehörigen Joch des Umgangs den Schlußstein ihres Rippengewölbes. Es war die Zeit um 1300, die diese gewaltigen Bauten emporsteigen ließ. Die Zeit selber war es und nicht nur die Bedingtheit des Werkstoffes, die das gewaltige Massiv der Marienkirche so ungebrochen, so drückend mit der Wucht fast riesenhafter Schwere aufragen ließ. Schon das Äußere steht zu staufischer Baukunst genau so wie der Mainzer Gerhart-Kopf zum „Kopfe mit der Binde“: Zusammenziehung gegen Durchschluchtung. Aber auch das Innere ist ein einziger Beweis für den Geist um 1300. Der Formenvergitterung des französischen Stiles ebenso wie dem Reichtum der staufischen Kunst setzt sich ein Gefühl für die schlicht schließende Fläche entgegen. Schon in den älteren Teilen, im Chore, ist durch die Pfeilerbildung „alle Eigenenergie der Dienste ausgemerzt“, im nach 1304 entstandenen Langhause das „Linienbündel zum kompakten Vierkantpfeiler geronnen“ (Groß). Nichts anderes war in der Plastik geschehen, auch in ihr war das innere Kräftespiel in starrem Massenausdruck umgedeutet worden. Wie sehr aber selbst über die Werkstoff- wie die Landschaftsbedingungen hinaus der Vorgang in ganz Deutschland einheitlich war, beweist die Feststellung von Werner Groß, daß die Kirche von Weißenburg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

im Elsaß (ab 1284) mit St. Marien zu Lübeck den inneren Aufbau teilt, bei freilich westlicherer Feinheit.

Es ist aber auch das Gesellschaftsgeschichtliche wichtig: die Gewalt der Lübecker Marienkirche ist ein besonderes Bekenntnis des Bürgertumes. Lübeck, Gründung Heinrichs des Löwen, hatte ja seinen großen Dom. Dem herzoglichen Bauwerke das des Bürgertumes so entgegenzusetzen, daß es über den Marktplatz hin, das Rathaus einbeziehend, die eigentliche Stadtmitte beherrscht, daß das Sinnbild der alten Kirchengründungsform (durch die Herren, durch Kaiser, Herzog oder Bischof) nun ausgesprochen an den Rand geschoben wirkt — das ist ein Vorgang von grundlegender Bedeutung. Nicht wenigen namentlich unserer Hansastädte gibt er das Gepräge. St. Nikolai zu Stralsund mit dem Rathaus über den Marktplatz blickend — das kann mit Lübeck durchaus wetteifern; aber da gab es keinen Dom. Denkt man nun an Brandenburg a. d. Havel, an Stendal, so wiederholt sich augenfällig dieses Schauspiel: der Dom von Brandenburg wie auf einer Insel für sich abseits am stillen Wasser, die Katharinenkirche mit ihrem gewaltigen Dache die eigentliche Stadt beherrschend, mitten im Getriebe des bürgerlichen Lebens und wieder nahe am Rathause. Noch im frühen 15. Jahrhundert hat sich in Stendal dieser Vorgang abgespielt. Kaum war der Dom in neuer Form entstanden, als ihn die Marienkirche überbot, und auch sie wieder blickt über Rathaus und Marktplatz hinweg. Es ist auch in Breslau nicht anders: die Dominsel liegt in vornehmer Abgeschiedenheit, St. Elisabeth blickt, riesenhafter als die Bischofskirche, auf den gewaltigen Marktplatz, den nach dem Mongolensturme die zahlenmäßig ganz kleine Bürgerschaft in monumentaler Voraussicht angelegt hat und auf dem das Rathaus steht, und nicht ferne davon ist St. Magdalena, eine ebenfalls gewaltige Bürgerkirche. Wenn man in den Domen die Gräber der Vornehmen und der Geistlichkeit aufzusuchen hat — die Bürgergeschlechter und die Wahrzeichen der Zünfte (diese besonders betont in Stendal) findet man in den Stadtkirchen. Nikolai-Stralsund und Marien-Lübeck sind Basiliken, doch *ohne* Querschiff! „Nüchternheit im Verein mit Großheit" (Dehio) geben ihnen das Gepräge. Niemals, auch wo einmal Strebebogen — dann als gewaltige Masse — zugelassen sind, ja auch wenn der Bauplan im Chore von Westlichem ausgegangen ist, niemals entsteht ein Eindruck, der mit dem französischer Gotik verwechselt werden könnte. Immer ist es das alte deutsche Mauergefühl, immer ist es die Besonderheit des Backsteins, immer ist es die Gesinnung jener Zeit, die sich durchsetzt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die „deutsche Gotik"

Aber wie verändert sich das Bild gegen 1320 hin, in der Zeit, da aus dem verschleierten Einheitsblocke der Plastik ein neues Wesen sich herausbewegte, schlank, schmalgliedrig, feingebogen, nur als Plastik jetzt unstatuarisch geworden; zu der Zeit, da in der Fläche das wahre Element neuer Darstellungsformen gefunden war, eine zeichnerische und das Malerische erst vorbereitende Feinheit, eine unerwartete Grazie, ein Gefühl für Durchlässigkeit und Durchschienenheit, für die Schönheit des Leichten, eine der Mystik sich nähernde schwebende Geistigkeit und damit auch ein neuer Reichtum, der die vorangehende Kargheit als dumpferes Übergangswesen enthüllte! Damals kam über den schweren Turmunterbau des Freiburger Münsters, diesen Klotz der Verblockungszeit, jener „Mozart" der Baukunst, der den Turmhelm schuf, der in angenehmer, leicht lesbarer, müheloser Schmiegkamkeit das Viereck zum Achteck abschliff und den Helm umzauberte in ein lichtes Wunder von Durchschienenheit, also „schwebender Geistigkeit". Als Einturm war dieses Werk zugleich das aufgepflanzte Sinnbild des neuen Bürgertumes, das von dessen Baukunst überall aufgenommen wurde, in der Form war es Ausdruck der „gotischen" Zartheit um 1320/30. Damals formte sich auch die (von den Franzosen zerstörte) Werner-Kapelle von Bacharach, die wie ein feines Gestänge heute vom Rheinstrom her gegen die Berge sich wahrhaft *zeichnet* — mit der Erleichterung der Masse, ja, jetzt wirklich mit jener Überordnung der Ausdruckslinie über das Körperhafte, die wir für Deutschland auch in der Plastik als wirklich „gotisch" bezeichnen konnten. Wie in Köln ein gemeinsamer „Domstil" Raum, Bauglieder, Schrankenmalereien, Chorgestühl, Apostelzyklus, Baldachinengel, gemalte Schwebeengel und Glasfenster umfaßte, hatten wir gesehen. Der Sieg der Bewegung über das Stofflich-Körperhafte, das kurz vorher noch selber Sieger über die damals nur vorübergehend verdumpfte und verstarrte Bewegung geschienen hatte, ist unverkennbar im Bauwerke wie in seiner Malerei und seiner Plastik. Wir spüren ihn in dem edlen, zweifellos sehr westlichen Cistersienserbau von Chorin in der Mark, im frühesten 14. Jahrhundert begonnen, 1334 geweiht; wir spüren ihn in den älteren Teilen der herrlichen Rostocker Marienkirche und im 1327 geweihten Chore des Schweriner Domes. Diese Zeit aber ist es auch, die dem Maßwerke, einer ausgesprochenen Zierform, neuen Auftrieb gibt (sein Wesen bestimmt gleichsam den Freiburger Einturm als Ganzes). Es verliert zunächst keineswegs die ihm ursprünglich eingegebene Logik, das Grundgesetz der Spiegelung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wirklichen Innenaufbaues, der Bogen und ihrer mathematisch scharfen Unterteilungen, aber es legt schon statt des klassischen Teilers 2 den Teiler 3 ein und entfaltet einen Silberglanz, der wieder als schwebende Geistigkeit und wie ein Gitter zum Jenseits wirkt. Wie ein „fürstlicher Prunkmantel" ist solcher Schmuck der Südseite der Oppenheimer Katharinenkirche übergeworfen (Abb. 100); aber nun greift das gleiche Bedürfnis auch nach dem Backsteingebiete über. An den Marienkirchen von Neubrandenburg und Prenzlau entfaltet die östliche Schauwand eine unsäglich schöne Pracht der Ziergiebel (Abb. 99). Es ist kaum anders denkbar: vom Oberrhein her, von Straßburg wird der Gedanke der doppelten Blendenreihe, der „Harfenbespannung" gekommen sein. Er spiegelt sich später auch in Kammin in freistehenden Ziergiebeln wieder. Ausnahmsweise entfaltet sich auch noch einmal der Zentralbaugedanke. Im oberbayerischen Ettal entsteht um 1330 unter sehr besonderen Bedingungen als Stift für dreizehn Ritter und ihre Gemahlinnen das schöne reine Zwölfeck, das noch im Umbau des 18. Jahrhunderts enthalten ist. Der einzigschöne Zusammenklang des entwickelten süddeutschen Barocks mit dem Raume, den sein später Glanz überzieht, gehört zum Packendsten unter den vielen Zeugnissen für die durchgehende Kraft von Stammescharakteren.

Die Wende um 1350: Beginn der „deutschen Sondergotik"

Wir wissen schon, daß gegen diese schlanke und feine Zierlichkeit, gegen das Zeichnerische und das Abgezogene, das Ätherische und das Gliederbetonende nun gegen 1350 sich ein gewaltiger Einspruch erhob. Er machte aus der „deutschen Gotik" — so dürfen wir Freiburg, Köln, Oppenheim und alles Verwandte nennen — die „deutsche Sondergotik" (Gerstenberg). Den Rottweilern folgten in der schwäbischen Bauplastik die Gmünder. Der Rottweiler Maria trat die des Augsburger Südportales, in Franken dem Bamberger Hohenlohe der Würzburger entgegen: stämmig, breit, im letzten Grunde ungotisch! Auf den Maler des Hohenfurther Altares folgte im südöstlichen Raume Theoderich von Prag. Auch da wurde die Zeichnung durch eine dichte Geballtheit abgelöst, die zuletzt dem Malerischen dienen sollte, zunächst aber neue Verschwerung, ja Verderberung bedeutete. In Baukunst und Plastik begannen die Parler zu führen. Wie Theoderichs Kreuzigung zu der des Hohenfurthers, so steht der Sarkophag Ottkars I. mit seiner Tumbaform schon gegen die älteren des Jahrhunderts: nicht strophische Ab-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

teilung nach zarten und strengen Jochen, sondern einzige ungebrochene Seitenfläche von schlicht-schwerer Profilbildung; ein *Ganzes*, nicht eine Folge, eine Aufhebung des Rhythmus durch Symmetrie. Auch der Hohenfurther Meister zählte noch in rhythmischer Folge ab — der Wittingauer verdichtete zur Zuständlichkeit. Aus der eigentlichen Baukunst wissen wir schon den Gegensatz des Altstädter Brückenturmes in Prag zu dem des Freiburger Münsters. Es ist der Gegensatz der Geschlossenheit gegen die Durchbrochenheit, der Masse gegen die Linie. Ebenso hatte das Relief sich vereinheitlicht, auch dieses hatte die Linie der Masse unterworfen, auch *sein* Bildganzes wollte sich vor seine Teile setzen. Zurückdrängung des *Joches*, Ablösung des strophischen Empfindens durch Ganzheit, das Ganze *vor* seinen Teilen da, nicht *durch* sie — das ist überall der Sinn. Es ist nicht anders in der Raumbildung, es ist auch der Sinn des neuen Hallenchores, des nun fast allseitigen Ansturms gegen die Basilika; es ist der Sinn der Halle überhaupt, so wie sie nun aufgefaßt wurde, der Sinn aller Veränderungen an den Baugliedern, an den Pfeilern, am Gewölbe, am Maßwerk. Sie alle entstammen *einem* durchgehenden Wandel.

Man hat die Besonderheit der deutschen Baukunst nach 1350 schon lange empfunden, man hat nur die Sinnveränderung des heiligen Raumes mit den verschiedensten Namen bezeichnet. August Schmarsow und seine Schule (Hänel, Niemeyer) haben, freilich unter dem Widerspruch von Dehios gewichtiger Stimme, die Benennung „nordische Renaissance" vorgeschlagen. Unter der Voraussetzung, daß an der „Renaissance" gerade die „Renaissance", nämlich die Wiedergeburt eines Gewesenen, *nicht* das Entscheidende sei, sondern das Neue, das aus eigenen Kräften in selbständiger Wandlung Hervorgebrachte, kann dieser Ausdruck im Gebrauche wissender Geister seinen sehr guten Sinn behalten. Er soll dennoch nicht vorgeschlagen werden. Gerstenberg legte den Ton auf das Nationale; in einem schönen und tiefdringenden Buche behandelte er die „Deutsche Sondergotik", übrigens durchaus nicht ohne das Wissen, daß es hier um eine geschichtliche Erscheinung gehe, zugleich aber im betonten und berechtigten Glauben, daß die deutsche Eigenart ihr wichtigster Träger sei. Der nur scheinbar zu ausschließlichen Betonung des Völkischen wurde von gleich deutsch gesonnener Seite aus die geschichtliche Veränderung, der Zeitwandel, als das Entscheidendere Gerstenberg entgegengehalten. Die Wahrheit ist doch wohl die, daß hier überhaupt kein Entweder-Oder vorliegt. In jedem geschichtlichen Augenblicke eines geschichtlich wichtigen Volkes ist immer Beides da: das Gegebene im Volkscharakter, das in allen Wandlungen sich behauptet, *und* die Wandlung, in der sich dieses Gegebene in eine neue Form begibt, ohne

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

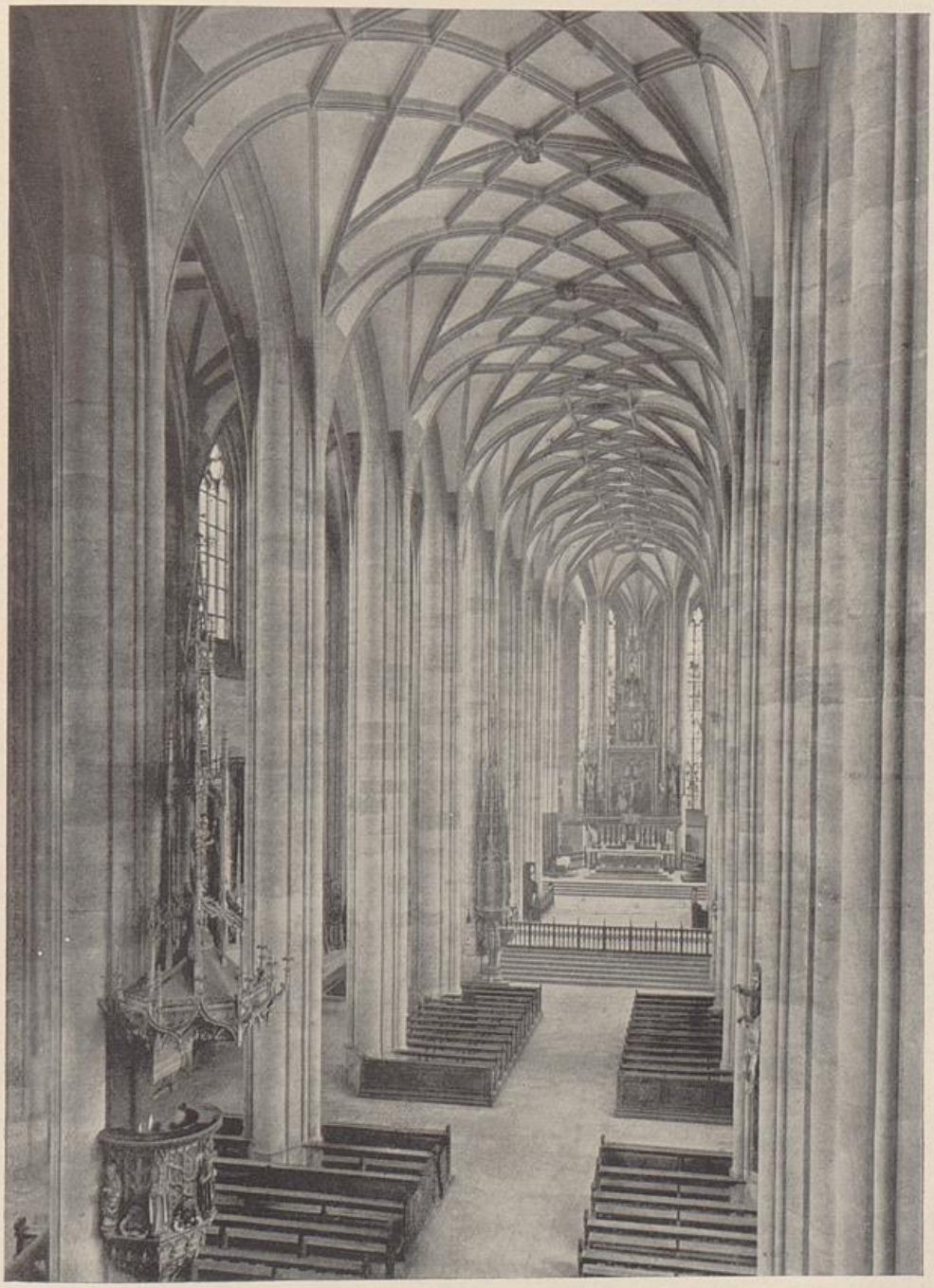
sich selber zu verlieren. Die Gegner haben beide recht: es *gibt* in ganz hohem Maße eine „deutsche Sondergotik", aber sie konnte erst von jener Zeit an verwirklicht werden. Der Vorgang ist an sich europäisch — wie wir ja immer wieder sehen, daß wir nicht abseits der allgemeinen Wandlungen liegen, sondern sie nur auf sehr eigene Weise erleben. Das Flamboyant des Westens, das Perpendicular Englands sind aus der gleichen Umwälzung entstanden. So tiefgreifend jedoch, so den innersten Sinn des *Raumes* und nicht nur einzelner Glieder umstülpend wie in Deutschland, ist der Vorgang nur noch in Italien gewesen. Dort aber äußerte er sich (übrigens etwas später) zugleich als Einführung einer durchaus neuen Formensprache (Brunellesco). *Sie* war ohne Zweifel der Antike entnommen und damit *für die Italiener* eine Art Wiedergeburt *ihres* Eigenen, insofern sie sich für die unmittelbaren Abkömmlinge der Träger antiker Kultur halten. Der Umschwung aber in das geruhigere Raumwesen, in eine andere, geringere Form der Bewegung war auch in Italien entscheidend. Ein so auffälliger Bruch mit der alten Formensprache wie in Italien war in Deutschland nicht nötig. In Italien war ja das Ältere das „Fremde" gewesen — in Deutschland nicht. Hier trat eine Sinnverwandlung des Übereinkommenen ein, der Sinn aber war dem im Süden gewonnenen ähnlicher, als der oberflächliche Blick nur auf einzelne Wortteile der Formensprache entdecken könnte. Nicht die Wortform entscheidet, sondern, was man mit dem Worte sagt. Überhaupt wird es auf die Dauer die Aufgabe einer zugleich volks- und rassenbewußten Geschichtsdarstellung sein, an Stelle des bloßen Gegensatzes Süden—Norden, Italien—Deutschland, eine Gesamtdarstellung durchzusetzen, die deutlicher, als viele glauben werden, die innere Wachstumsähnlichkeit der verwandten Völker weißer Rasse offenbaren wird. Es ist immer der Glaube an „Stile" als an Lebewesen, der hier das Wichtigere verdeckt. Wenn man Donatello nur als „Renaissance" sieht, so unterdrückt man die außerordentlichen Wandlungen in diesem Künstler, die mehrfachen Durchbrüche äußerst nordischer (oder auch „spätgotischer") Wesenszüge. Der Zuccone, die Paduaner Beweinung, die Florentiner Magdalena, der Sieneser Johannes, die späten Kanzeln von S. Lorenzo sind weit eher — wenn man einmal mit den Waffen der Stilnamen kämpfen wollte — italienische Spätgotik als Renaissance. Aber selbst in den Zwischenzeiten des großen und leidenschaftlichen Seelendarstellers (Kauffmann hat ihn als solchen ganz ähnlich dargestellt, wie seit langem auch der Verfasser ihn gesehen hat), selbst im Bronze-David des Bargello z. B. liegt ein näherer Zusammenklang mit dem Norden, als meist betont wird. Er ist, so sagten wir uns schon früher, gotischer, als seine Nacktheit zunächst verrät, er ist es in Biegung und Stand-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

motiv, er ist, genauer gesagt, „weicher Stil" auch des nackten Körpers. Ebenso ist das Körpergefühl, das hinter dem Gewande der Sebaldus-Madonna lebt, dem des David grundsätzlich verwandt; es ist darin wieder mehr „Renaissance", als man glaubt. Man sollte in der Nürnberger Madonna mehr „Renaissance", im David mehr „Gotik" sehen, dann wird die vorübergehende Anwendung dieser stets gefährlichen Stilnamen den günstigen Erfolg haben, das Eigentliche besser sehen zu lehren: Europa um 1430. Was aber gar auch in Italien mit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eintritt, das wird als „Frührenaissance" nun wirklich besonders unglücklich bezeichnet. Es ist ganz überwiegend nicht die Vorstufe, sondern der Gegensatz der klassischen Kunst. Der Fortschrittsglaube, ein falsch verstandener Darwinismus der Geschichte, verlangte diese Anschauung und ließ übersehen, wie unjung, wie wenig früh, wie wenig vorstufenhaft diese Kunst war — wenn also schon zu benennen, so besser mit einem Namen, der den Wortstamm „spät" enthält, besser immer noch „italienische Spätgotik" als „Frührenaissance". Verrocchio, die Polaijuoli, Mantegna, die Ferraresen, Botticelli, Filippino und viele Andere sind eher Spätgotiker des Südens als Wegbereiter des Klassischen. Weit eher noch könnte man von Masaccio bis Piero della Francesca eine Frührenaissance rechnen, aber dann löst sich freilich der bequeme Gänsemarsch der Stile auf: „romanisch-gotisch-Renaissance". Was haben wir von ihm? Nur die Zudeckung der wirklichen, weit verwickelteren, zugleich weit lebendigeren Vorgänge. Ein neues, wärmeres, „renaissancehaftes" Leben beginnt um 1350 und wird dann von neuen *verwickelteren* Formen der Spätgotik — die keineswegs einfach eine folgerechte Spätform der Gotik ist — wieder umsponnen. So ist es bei uns, so ist es auch in Italien.

Indem die Basilika aufhörte, europäisches und namentlich deutsches Ideal zu sein, war der wichtigste Träger der Gotik überhaupt zurückgedrängt. Denn an der Basilika hatte diese ihre reinsten Formen entwickelt. Hier hatte das rhythmische, abzählende, ablesende Sehen seine größten Erfolge errungen. Aus den Pfeilern und Bogen bis zum Gewölbescheitel aufwärts zählte sich das gotische Joch von beiden Wänden her zusammen; der Pfeiler selber zählte sich zusammen aus den zu ihm vereinigten Diensten, der echte hochgotische Pfeiler war ein reines Bündel von Kraftlinien geworden, als eigenes plastisches Wesen geistig gar nicht mehr vorhanden. Von Joch zu Joch, von Gewölbescheitel zu Gewölbescheitel zählte sich das Mittelschiff zusammen. Als Nebenbegleitung wurden die Seitenschiffe — sie selbst wieder aus ihren eigenen Jochen im Nacheinander zusammenwachsend — dem Mittelschiffe beigezählt; alle zusammen wurden

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



106. Dinkelsbühl, Inneres der St. Georgskirche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



107. Nürnberg, Inneres des Lorenzchores

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sie in das Querhaus hinaus und von diesem mit dessen eigenen Jochen gemeinsam wieder in den Chor hineingetrieben, Abfolge und Rhythmus! Ein Sehen in Strophen, eine unablässige Bewegung, sogar mehr noch in der Tiefe der Hauptsache als in der Höhe des Raumes, doch auch in dieser. Nur, je schneller diese schmalen querrechteckigen Joche gezählt werden müssen, je leichter sie ineinandergleiten, desto schneller wird auch die Bewegung, — und das kann wieder ihrer *Bewegtheit* gefährlich werden; sie droht dann, in ihr Gegenteil umzuschlagen. So nämlich wie im Gebiete des Schalles eine immer schnellere Folge von Schlägen sich einem „kontinuierlichen" Tönen nähern kann, so konnte auch in der vollendet hochgotischen Kirche (Köln!) statt der kräftigen, schwertretenden Strophenfolge der staufischen Kunst ein vibrierendes Nach- und Ineinander der Joche eintreten, das schon leise Ankündigung der neuen Möglichkeit war.

Dennoch brach diese mit kräftig klaren und durchaus neuen Forderungen ein. Der abzuzählende Rhythmus der Joche sollte zunächst nicht weiter verschnellert, sondern verlangsamt werden. Wäre aber nur dieses geschehen, so müßte man freilich von einem Rückfall sprechen, der eigentlich überhaupt nicht möglich ist und hier schon gar nicht geschah — so wenig nämlich, als die parlerische Figur einen „Rückfall" in die staufische bedeutet, während sie dennoch mit dieser gemeinsam gegen die gotische steht. Nur dann wäre ein Rückfall eingetreten, wenn gleichzeitig die Eigenkraft der Joche (als der zusammenzählbaren Grundeinheiten des Gesamtraumes) wieder verstärkt worden wäre. Sie wurde aber gerade *gebrochen!* Nicht notwendig in jeder Halle geschieht das. Diese Raumform war an sich längst bekannt gewesen und namentlich in Westfalen sehr beliebt; doch auch in der Nachfolge der Marburger Elisabethkirche (wie in Haina), dann in deren vornehm-schöner schlesischer Schwester, der Breslauer Kreuzkirche (ab 1288), auch in Österreich, war sie früh aufgetreten. Aber seit der Mitte des 14. Jahrhunderts gewann die Halle einen *neuen* Sinn: sie wollte nicht mehr das Ganze — und dies etwa gar *noch* langsamer! — zusammenzählen, sondern im Gegenteil: sie wollte gerade das Zählen schwächen und das Ganze *vor* seine Teile treten lassen. Nicht die gleiche Höhe der Seitenschiffe mit dem mittleren macht ihr Wesen aus (sie ist nur der häufigere Fall), sondern der Fortfall des Lichtgadens. Das Lichtdreieck, das in der Basilika sich von oben her durch den Raumquerschnitt herabsenkt, verschwindet; nicht von oben her, sondern von den Seiten kommt das Licht — kein Dreieck, sondern ein Rechteck gleichsam, und: es kommt von der Außenwand des Gesamtraumes. Je klarer die Halle diesen ihren neuen Sinn bewährt,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

desto deutlicher wird die Lagerung des Lichtes von den ringsherum in der Außenwand stehenden Fenstern her. (Bei der Basilika liegen nur die kleinen Seitenschiffenster in der äußeren Wand.) Das Auge zählt nun nicht mehr vom Dunkleren ins Lichte aufwärts, sondern es erlebt gleichzeitig vom Lichten außen nach innen hin. Nach innen? Das klingt geradezu nach Zentralbau — und tatsächlich, obwohl die Halle Längsbau bleibt, so ist damit eine Ähnlichkeit mit dem Zentralbau gegeben. Wir erinnern uns aus der staufischen Zeit, wie sehr dieser den Deutschen lag, wie sehr seine geheime Mitwirkung ihren Widerstand gegen die französische Gotik mitgetragen hatte. Ein Raum, dessen Lichtquellen ich beim ersten Betreten überall zwischen den Pfeilern hindurch als nach innen von gemeinsamer Außenwand einstrahlend fast mit *einem* Blicke umfassen kann, ist nicht nur *heller* als ein basilikaler, er ist mir vor allem sofort in seinen Grenzen gegenwärtig, den Grenzen seiner *Ganzheit!* Was diese umfassen, so die Pfeilerstellungen, ist dann schon ein Zweites. Das Ganze also, so wiederholen wir, ist *vor* seinen Teilen da, nicht *durch* sie! Jetzt teilt sich ein Raumganzes durch zwischengestellte Stützen, statt daß (wie in der gotischen Basilika) die Stützen sich nach ihren Jochen gliederten und aus deren *Folge* erst der Raum sich ergäbe. Natürlich ist hier gleich der schärfste Gegensatz ausgesprochen. In der Wirklichkeit hat er sich sehr allmählich durchgesetzt. Selbstverständlich einleuchtend bleibt folgende Überlegung: ist der Pfeiler weniger Jochteil als Innenstütze des Ganzen, ist er gleichsam Durchteilung eines Saales, so wird er — je klarer dieses Verhältnis, um so folgerichtiger — sein Wesen als Bündel verkörperter Kräftestrahlen verlieren, das ihn „gotisch" machte. Er wird gegenüber der Decke neutralisiert werden. Er wird, wenn er noch Dienste an sich trägt, diese jetzt um seinen Kern ordnen, statt sie sich selber vom Rhythmus der Gewölbe auferlegen zu lassen. Er wird sie in sternförmigem Querschnitte von seiner eigenen Mitte ausstrahlen lassen. So geschah es später im Langhause des Erfurter Domes, so aber auch in vielen anderen Fällen. Der Pfeiler wird, noch besser, alle Umgebungsformen abstoßen; er wird einen vieleckigen, einen sechs- oder achteckigen oder einen runden Querschnitt annehmen und so sich der Säule nähern, für die Italien sich unter Brunellesco ganz neu entschied. Die richtige Säule aber ist der größte Gegensatz der mittelalterlichen Stütze: ein plastisches Lebewesen, kein Kräftebündel. Der Pfeiler wird zugleich an seinem Sockel wie an seinem Kopfe seine neue, dem Joche gegenüber neutralere, in sich selber also plastisch selbständigere Haltung zeigen. Die letzte Folge wäre das einheitliche Kopfstück (Kapitell) unter einheitlicher Decke. Diese mußte erst gewonnen werden. Bis man sich zur jochunabhängigen Kassettendecke ent-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schloß, war noch lange Zeit. Wenn man es in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tun konnte, so „übernahm" man dann eine italienische Form. Man konnte es mit gutem Gewissen tun, denn den Weg dahin hatte man längst selbständig gebahnt, und von einem Einbruch des Südens sollte man darum nicht allzuviel reden. Wie nun der Pfeiler gegen die Decke, so mußte auch die Decke gegen den Pfeiler neutralisiert werden, denn sie wurde damit auch gegen das Joch, das überhaupt zurückzutreten hatte, neutralisiert: das Kreuzgewölbe mußte verschwinden. Später durfte es wiederkommen, so im 16. Jahrhundert in Schneeberg und dann in vielen Fällen bis in das 17. hinein. Die zunächst notwendige Verdrängung des Kreuzgewölbes aber war ein langwieriger Vorgang. Zuerst führte er zum Sterngewölbe (die Neutralität der Vierung gegen alle übrigen Joche machte sie zu einer frühesten Stelle dieser Form). Endlich aber kam es zum Netzgewölbe. Der Sinn der gotischen Kreuzrippengewölbe, die Ineinanderbiegung, Zusammenneigung, Verschränkung gegenüberstehender Wandjoche zum Raumjoche sichtlich auszudrücken, mußte verschwinden, da ja die Jochteilung selber verschwinden sollte. Die Abstoßung des „konstruktiven", des *gerüstmäßigen* Sinnes der Gewölbeflächen als Ineinanderneigung von Jochen, ihre Entleerung von diesem Gehalte bis dahin, daß die Gewölbeformen rein dekorativ der Einheitsdecke nur als Überspinnung unterlegt wurden, ist eine lange Geschichte innerhalb des Gesamtvorganges.

Es mußte weiterhin der Unterschied zwischen Mittelschiff und Seitenschiffen, wenn er im Aufriß verschwand, auch im Grundriß aufgehoben werden können. Dies alles geschah nicht gleichmäßig und nicht vollständig, aber im Ganzen geschah es doch, und wenn es völlig geschah, so mußten die Seitenschiffe nicht nur gleich hoch, sondern auch gleich breit mit dem mittleren sein. Je mehr sich diese in der Basilika so betonten, aber auch in der Halle (wenn man wollte) noch leicht betonbaren Unterschiede verwischten, um so mehr verlor sich der Charakter der *Schiffe* überhaupt. Schiffe stehen immer noch nebeneinander, und recht späte Bauten namentlich des bayerischen Gebietes, so St. Martin zu Landshut oder die Münchener Frauenkirche, haben diese Zuordnung der Seitenschiffe, die Durchgängigkeit und den Vorrang des mittleren wie einen Rest basilikalen Wesens stark betont belassen. Im idealen Falle aber mußten die Pfeiler *nicht drei Räume auseinander-, sondern einen einzigen zusammenhalten.*

Dabei war bisher nur an das Langhaus gedacht. Wichtig ist, daß die Einheit noch weitergreife: das Querschiff ist auszuschalten, und dafür war, wie wir sahen, schon seit erster nachstaufischer Zeit viel Vorarbeit geleistet. Wenn *ein* Langraum nun *einem* Chore gegenübertrat und nur noch diesem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

einen anderen Raumteile, so war schon viel geschehen — und doch war immer eine Zweiheit da, eine Zweiheit, die einst (schon im Altchristlichen) Weg und Ziel bedeutet hatte, „gehenden" und „stehenden" Raum, Anfang und Ende. Wenn wenigstens das Langhaus so breit wie lang (richtiger gesagt: tief) wurde, so „ging" es nicht mehr, es „*stand*"! So geschah es in der Nürnberger Frauenkirche um 1355, also im Beginne der neuen Zeit. Nun *standen* zwei Räume, — sie standen, aber es waren immer noch *zwei!* Damit nur noch ein einziger stehen bleibe, mußte der Chor das System des Hauptschiffes annehmen: der *Hallenchor* mußte auftreten, und wenn er besonders deutlich sprechen wollte, so mußte er die senkrechte Aufteilung durch eine waagerechte durchstreichen; er mußte zweigeschossig sein. Dies finden wir, ab 1351, im Hallenchore von Schwäbisch-Gmünd, dem Werke wahrscheinlich des alten Heinrich Parler. Leider gehören nun wieder einmal Chor und Langhaus verschiedenen Zeiten an; das Langhaus ist älter, sein Netzgewölbe aber bedeutend jünger als der Chor (Abb. 101).

Das hindert nicht, die ungewöhnliche Bedeutung dieser Leistung zu würdigen. Sie war vorbereitet vom Südosten her. Daß es sich um ein parlerisches Werk handelt, ist nicht urkundlich sicher, doch eine recht begründete, fast unausweichliche Vermutung. Am Nordportal des Chores wissen wir eine Bauplastik, deren Zusammenhang mit jener von Prag und Wien stilgeschichtlich außer jedem Zweifel steht. Am gleichen Portale besagt eine lateinische Inschrift, daß am 16. August 1351 „der erste Stein des Fundamentes dieses Chores gelegt wurde". Der Baumeister wird nicht genannt. Wenn aber an eben dem Prager Dome, dessen Plastik durchaus *fortgesetzter* Gmünder Stil ist, sich der leitende Baumeister „Peter Parler, Sohn des Heinrich von Schwäbisch-Gmünd" nennt, so ist der Rückschluß doch geboten: was anders sollte jener Heinrich gebaut haben als den Chor von Schwäbisch-Gmünd mit seiner *frühparlerischen* Plastik? Das Neue, das hier auch baukünstlerisch auftritt, dürfen wir parlerisch nennen. Für die meisten späteren Formen ist die Familie urkundlich gesichert. Zwischen Westen und Osten geht ihr Weg ständig hin und her. War sie schon früher im Osten tätig? Dieser hat jedenfalls vorgearbeitet. Zwar ist der Chor von St. Stephan zu Wien, 1340 vollendet, durch seinen dreiapsidialen Schluß eher dem Regensburger Dome zu vergleichen, aber eine Halle war auch er, und der Hallengedanke ging von ihm auch auf das Langhaus über, zu dem Herzog Albrecht 1359 unter betonter Feierlichkeit den Grundstein gelegt hat. Genauer war die Vorarbeit durch die österreichischen Cistersienser. Von Heiligkreuz aus war um 1327 Neuberg in der Steiermark gegründet worden — und war schon eine reine Hallenkirche. Um 1340 wurde in Zwettl

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

(Niederösterreich) der Neubau eines Chores beschlossen, der 1343 begonnen, 1346 geweiht wurde; hier sind wir schon vor einem Verwandten des Gmünder Chores, doch dies mehr vor der allgemeinen Anlage als den Aufbauverhältnissen (Abb. 102). Diese letzteren sind sehr schlank und verraten (gleich den Strebebogen, die in Österreich besonders selten sind) ein deutlicheres Denken an Frankreich — es ist eine Cistersienserkirche! Aber der Meister (er trug den Namen Johannes, der auch bei den Parlern vorkommt, doch wäre es unvorsichtig, ihn darum der Familie zuzurechnen) ging mit dem französischen Gedanken ebenso frei um wie einst die Bauleiter von St. Marien-Lübeck und Nikolai-Stralsund auf ihre andere Weise getan hatten: er zog den Kapellenkranz mit dem Umgange zu einer Einheit zusammen, in der die Hochfenster als zweites Geschoß über den in der Außenwand gelegenen niedrigeren der Kapellen erschienen. Zweigeschossiger Hallenchor und Heranziehung der Kapellenräume — das Letztere freilich mehr in der Außenansicht wirksam. — Die Heiligkreuzkirche von Schwäbisch-Gmünd ist kein mönchischer, sondern ein städtischer Bau, das mag ihr den freieren Auftrieb gegeben haben. Jedenfalls: der Unterschied ist schon in der Außenansicht sehr bedeutend. Die von Zwettl wirkt geradezu gotisch, nicht nur durch die Anwendung des Strebewerkes (so sehr es im deutschen Sinne zusammengezogen ist), sondern durch die Weggliederung der Masse, die übergroße Fensterhöhe und die fast noch klassische Gliederung des Maßwerkes im Obergeschoß. Die Fenster werden durch Mittelpfosten in zwei Unterfenster geteilt, die Unterfenster noch einmal desgleichen, und erst in der Rose darüber löst sich diese Erinnerung an das Aufbaugerüst des Innenraumes (die ja der Sinn des klassischen Stab- und Maßwerkes ist) deutlich auf. Dagegen sind in Gmünd die Oberfenster kleiner als die unteren, eingerückt in die deutlich betonte Masse, ihr leiser Aufstieg wird durch gequetschte Blendbogen niedergehalten, eine starke Brüstung trennt die Geschosse. Die unteren Fenster sind dafür von ungewöhnlicher Breite. Betonung der Masse, der Waagerechten, der Lagerung, der Ruhe: Schichtung, nicht Sprießung. Der Raum *ruht*, schon von außen gesehen; und so erst recht im Inneren, seinem eigensten Leben: im Umgang siebenseitig, in der Mitte dreiseitig geschlossen, verharrt er jenseits des Langhauses. Die Gmünder Gedanken griffen abgeschwächt auch nach Nürnberg über. Schon der ab 1361 von Heinrich Behaim dem Parler angelegte Sebalduschor ist Zeuge dafür. Doch fehlt ihm die so wichtige Zweigeschossigkeit. Die Moritzkirche von Halle (ab 1388) ist ihm verwandt. Die reinste Wiederkehr, zugleich die herrlichste Erhebung des Gmünder Hauptgedankens aber werden wir im Nürnberger Lorenzchore finden: er ist gleichsam

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Sterzinger Maria der deutschen Baukunst; so wie diese zur Augsburger Portalmadonna, so steht er zum Chore von Gmünd.

Es ist selbstverständlich, daß auch das Äußere sich verändern mußte. Das Dach vereinheitlicht sich, sobald die Halle gewählt wird. Wie eine Glucke hockt es sich über dem Raumkörper hin, und zumal dann, wenn — wie zweimal in Nürnberg — der Chor einem älteren Langhause angeschoben ist, so ergibt sich ein Bild, das für manche unserer Städte zum Wahrzeichen geworden ist: die riesige Dach-Glucke, hingestülpt in dumpfer und brütender Schwere. Es ist die Parlerzeit, die diese Schwere zuerst als Stilwert aufgestellt hat. Ihre Schwere steht im Dienste der Einheit und Ganzheit. Etwas tief Entscheidendes bahnt sich an: die Aufhebung des Raumjoches. Dieses ist — vielleicht wirklich ältestes nordisches Erbe — der Träger alles dessen gewesen, worin sich mittelalterliche Baukunst am tiefsten von hellenischer und noch jener der stadtrömischen Basiliken unterscheidet. Die abendländische Entwicklung ist zugleich Geschichte des Raumjoches gewesen. Erst im Grundriß, dann im Aufriß der Wände, dann im Gewölbe verwirklicht, im gebundenen System fast zum Eigenraume verselbständigt, in der Gotik geschwächt, in die Höhe gezogen, der breiten Eigenständigkeit beraubt und abgeschliffen — immer doch hat das Joch (die „Travee") die Geschichte des heiligen Raumes getragen. Nun soll es zurücktreten bis zur Unmerklichkeit, nur mehr reine Unterteilung, nur mehr Nebenergebnis, nicht zeugende Kraftzelle sein. Der Wille, der das Raumjoch beseitigt, ist der gleiche, der die zeichnerisch beherrschende Linie durch die massenbetonte Eigengestalt der Parlerplastik ersetzt, der gleiche, der in der Malerei das Joch (Hohenfurth!) durch das einheitliche Bild (Wittingau) ablöst, das abzählende Lesen durch das zusammenhaltende Sehen.

Durchaus nicht überall mit gleicher Kraft, im Ganzen aber mit unverkennbarer Gerichtetheit führt sich der Vorgang durch. Der Chor des Aachener Münsters (ab 1355) ist gleichsam ein „Bamberger Hohenlohe" der Baukunst: scheinbar stark gotisch durch seine Schlankheit, zugleich parlerzeitlich durch seine Einheitlichkeit. Einige der unvergeßlichsten Hallenkirchen entstehen in der zweiten Hälfte des Vierzehnten. Wie weit die Soester Wiesenkirche in ihrer reinen Vornehmheit als Gedanke noch dem älteren Vierzehnten entstammt, ist leider bei der schweren Deutbarkeit der Bauinschrift nicht genau zu sagen (Abb. 103). Die Neubearbeitung des Dehioschen Handbuches durch Gall bezeichnet von vier verschiedenen Möglichkeiten 1331 als „am wahrscheinlichsten" für den Beginn. Die Ausführung fällt bestimmt in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Haben wir hier nicht doch einen in langer Zeitfolge durchgeführten *älteren* Entwurf, aus jener

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zeit, die wir als noch mittelalterlich-vornehm kennen lernten? (Dabei ist ja Westfalen auch noch altes Hallengebiet.) Es kann schon der erste Meister, Johannes Schendeler, gewesen sein, der den silbern-lichten Wohllaut dieser wunderbaren Kirche ersonnen hat. Nur vier Freistützen stehen im Raume. Ihre Schlankheit scheint gotisch und ihre Form hat dennoch einen ungotischen Sinn: statt der Dienste zeigen sie tief und fein gekehlte Birnstäbe, die ohne eigenen Abschluß in das Gewölbe übergehen, wobei die Rippe des noch reinen Kreuzgewölbes aus ihrer Masse wie plötzlich spitz heraufttaucht. Alte Feinheit und neuer Sinn: auch hier erinnert die geschichtliche Stellung an die des Bamberger Hohenlohe.

Uns muß eher angehen, was an den Würzburger erinnern könnte. Von der Marienkapelle Würzburgs selber (ab 1377) könnte man dies auch noch nicht sagen (sie ist eine ausgezeichnet schöne Halle, aber von fast übertriebener Gliederschlankheit), wohl aber von so gedrungenen Bauten wie der Nürnberger Frauenkirche und immer wieder von Gmünd und manchen anderen Parlerbauten. Ihre Zahl ist außerordentlich. In Kolin, Kuttenberg, Oybin, Thann, Regensburg, Ulm, Wien, Prag, Freiburg, Nürnberg und anderswo finden wir die Familie in immer verschiedenen Graden bestimmend vor. Der Prager Dom, als französisch begonnen und weiterbestimmt, macht eine besondere Ausnahme. Genug andere Parallelformen sind da, und namentlich der Backsteinbau des Nordostens, so die Stralsunder Marienkirche (ab 1382, stammverwandt der Wiesenkirche in Soest), die Heiligblutkirche von Wilsnack (ab 1384) zeigen uns neutralisierte Pfeiler in großzügig stillen Hallen. Auch Basiliken nehmen in diesem Gebiete parlerzeitliche Haltung an, so in Wismar, St. Marien (Langhaus) und St. Nikolai (im Bau 1381 unter Heinrich von Bremen). Hier geht Alles in das Große und Mächtige, ja, wahrhaft Riesenhafte.

Die Kunst um 1400

Die Geschichte der deutschen Kunst lehrt aber, daß aus dem Großen, Schlichten, selbst Derben der Parlerzeit eine neue Sinnlichkeit hervorging — wir nannten sie verfeinert —, hervorging nicht als einfache Folge, sondern als Gegenschlag, aus dem Pendelschwunge des Lebens: die Kunst um 1400. Überall zeigte sie uns das Weiche, Feine, Zierliche, eine gepflegte und zugleich träumerische, fast romantische Stimmung. Auch unsere Architektur kennt Kunst um 1400. Im Norden wie im Süden hat sie ihre namentlich bekannten Meister: Hinrich Brunsberg von Stettin im Backsteingebiete, Hans

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Stetthainer von Burghausen in Bayern, Ulrich Ensinger im Südwesten. Der Letztere war an jener Zeitwende der Meister von Ulm und Straßburg. So wie wir oft in Darstellungen des weichen Stiles eine leise Gotik fanden, so nimmt Ensingers Straßburger Thurm — kühn, fast brutal und so weit gar nicht „um 1400" in Ansehung des Gesamtwerkes, fein aber und leicht und malerisch in Ansehung seiner eigenen Form — eine neue Erinnerung an den des Freiburger Münsters auf. Wir sehen ihn nicht mehr ganz in jener Planung, wir wissen, daß er niedriger gedacht war als der heutige, den der Kölner Johann Hültz erst 1439 abschloß. Wir wissen aber vor allem: das *Bekenntnis zum Bilde*, das wir in der Zeit des Paradiesgärtleins erwarten müssen, ist bis in die Bauplastik des Achtecks hinein unverkennbar.

Bei Hinrich Brunsberg, der 1401 an der Brandenburger Katharinenkirche baute und dessen Art unter manchem Anderen auch das Tangermünder Rathaus zeigt, sind es Schmuckgedanken besonders, die den Sinn für das Feine, Kleine, Zierliche beweisen (Abb. 96—97). Kommt man von der betonten Wucht der parlerzeitlichen Backsteinkirchen her, so überrascht die pflegliche Liebe, mit der durch Zusammensetzung paßförmiger Modelsteine freistehende Ziergiebel erreicht sind. Nun spricht nicht mehr die rauhe Gewalt der Backsteinmassen, sondern ein Wettbewerb mit den Feinheiten der Hausteinkunst. Hinrich griff auf die Zeit der Marienkirchen von Neubrandenburg und Prenzlau zurück, wie Ensingers Münsterturm auf den Freiburger. Das ist „weicher Stil", ein Stil des Faltenreichtums. Er überzieht die Masse mit reicher Gewandung genau so wie die Plastik. Es ist eine Art erster „Romantik", die sich des Gotischen in malerischer Form spätzeitlich zurückerinnert.

Aber das tiefste Wesen dieses Stiles, die letzte Ursache seiner Sprache, glaubten wir im Charakter des *Traumhaften* zu finden. Hans Stetthainer, der ab 1392 St. Martin zu Landshut, ab 1410 u. a. die Wasserburger Jakobs-, die Neuöttinger Pfarrkirche gebaut hat, schuf 1408 den Chor der Salzburger Franziskanerkirche (Abb. 104). Wenn jemals vor der Asamkunst um 1730, einem Spätbarock, der tatsächlich (Watteaus gemalten Raumträumen gleichaltrig und gleichgesinnt) eine Art romantischer Verzückung und Enthebung des Menschen in den Traum erreichen konnte — wenn je vorher in unserer, insbesondere bayrischer Baukunst Ähnliches geschah, so hier. Von außen umschließt ein riesiger Dachhut den Chor mit seinem Umgang und Kapellenkranz. Innen tut sich ein reines Wunder auf: ein Traum vom Himmel. Aeneas Sylvius, Pius II., der (nach Heydenreichs Nachweis) gerade das Gebiet der Stetthainerschen Bauten gesehen hat, rühmt an

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den deutschen Hallen die „Gewölbe mit goldenen Sternen auf blauem Grunde", „so daß sie dem Anblick des wahren Himmels gleichkommen". Er meint etwas Gegenständlicheres, aber er trifft zugleich das Tiefere und Innerlichere.

Der Salzburger Chor ganz besonders „spielt Himmel". Gewiß, das ist Gunst der Lage. Ein älterer und niedrigerer Kirchenraum, schwer schreitend, gedrückt, in sehr betonten Jochen, wird durch Stetthainers Gedanken zum Vorraume, zum Diesseits umgedeutet. Aber weder der Gmünder noch der Sebalder Chor, die sich ja auch an ältere Bauten anschlossen, vermochten die Gegenwirkung ihres Werkes bis zu dem zu steigern, was dem Meister um 1408 gelang, in dessen Zeit das *Bild* ganz allgemein sich auf dem Raum übertrug: zum Jenseits, zum Versprechen, zum Traum von lichten Sphären. Die Engel des Veronikameisters, die Engel Lochners sind die unsichtbaren Bewohner dieses Traumlandes, das durch die Unsichtbarkeit der seitlichen Lichtquellen den Ausdruck des Wunderhaften schon ähnlich wie im Barock empfängt.

Die Zeit Multschers

So etwas kommt nicht wieder vor, so wenig wie die Erinnerung an Freiburg bei Ensinger oder die an Neubrandenburg-Prenzlau bei Brunsberg. Das Traumhafte verschwindet zugleich mit der Zierlichkeit. Aber auch nicht näher als zwischen einer Gestalt der Konrad-Witz-Zeit und einer parlerischen ist die Ähnlichkeit der nun folgenden Bauten mit denen des späteren Vierzehnten. Ihre Grundhaltung ist die Klarheit, die metallische Schärfe, der blanke Glanz. Die Danziger Marienkirche, obendrein natürlich ein Zeugnis ordensländischer Kriegerstimmung, kann in ihren Hauptteilen für diese Bauzeit stehen (Abb. 105); ferner die Marienkirche von Stendal, die Gedanken aus dem Dome (von Magdeburg kommend), die Zuordnung je zweier Fenster zu einem Mittelschiffsbogen, in der *Hallenkirche* mit wundervoller Klarheit zu Ende denkt. Ihre innere Nordwand ist in der Durchfeilung und Schärfung, der Verwandlung aller Masse in täterisches Profil fast unerreicht. Doch soll gerade an dieser Stelle der Gefahr allzu deutlichen Gleichsetzens ausgewichen werden. Sie könnte in das Spielerische führen. Nur gewisse scharfe Wendepunkte sind ohne Künstlichkeit in allen Arten der Gestaltung leicht zu erkennen. Ob es in der Baukunst einen ebenso „harten" Stil gibt, wie in den darstellenden Künsten, das weiß der Verfasser nicht. Vielleicht geht hier die Entwicklung ruhiger vor sich. Vielleicht darf man (nur zur Stütze der Erinnerung, nicht zum Ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dankenspiele) raten, sich die Jahreszahl einzuprägen, die am Gewölbe der Stendaler Marienkirche aufgemalt ist: 1447. Es ist das Jahr der Lochnerschen Darbringung. Die Begegnung der von der Kunst um 1400 ererbten Feinheit mit der wachen Klarheit der 40er Jahre, wie Lochners Werk sie unverkennbar zeigt, könnten Menschen, die vorsichtiger Vergleiche fähig sind, im Stendaler Raume nicht weniger deutlich finden. Wir wollen nur nicht vergessen: das Vollendungsjahr eines Bauwerkes schließt längere Zeiten ab als das eines Tafelbildes. Schon darum ist unsere vergleichende Betrachtung auf den Charakter nur allgemeiner Anregung verwiesen.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts aber nähern wir uns bei Malerei und Plastik einer neuen Schönheit, einer Idealität der Auffassung, die mit der Klarheit und Schärfe der Konrad-Witz-Zeit den wiederhineingeholten Feinheitsraum der Kunst um 1400 verbindet, einer neuen Blüte, der Reife am Ende der Kampfzeit, von der aus wir ahnend auf eine neue kommende Größe blicken. Das Erfurter Dom-Langhaus, ab 1452 unter Hans von Straßburg ausgeführt, hat im Stehenlassen, aber Verwandeln der alten Mittelpfeiler uns ein sehr entschlossenes Bekenntnis zum neuen Hallenraume vermittelt, die Herumordnung der Dienste um den Pfeilerkern, nicht mehr im Sinne wirklichen „Dienstes" am Gewölbe, sondern als gleichmäßige Umstellung der Stützenachse: die Strahlungskraft als Sprache neuen Gefühles. Das volle Bekenntnis zur Schönheit des Strahlens konnten erst erklärte Neubauten bringen, so St. Georg zu Dinkelsbühl und der Lorenzchor zu Nürnberg. Die Dinkelsbühler Kirche, 1448—1482 ausgeführt durch Nikolaus Eseler, Vater und Sohn, ergreift als Bezeugung echter Tiefe (Abb. 106). *Tiefe* dürfen wir sagen, wenn ein von außen so schlichter Bau uns im Inneren durch eine bis in die Farbe (unvergeßlich schönes Grau!) reichende Wärme überrascht und uns bannt durch eine Weihe innerster Sammlung, die an Würde mit den edelsten staufischen Innenräumen (Mainz-West, St. Gereon-Köln) wetteifert und doch alles Andere ausdrückt als Kaiserzeit, — den *neuen Adel* nämlich *des Bürgerlichen!* Eine völlig durchgeführte Hallenkirche; in Nördlingen war, als Werk des älteren Eseler, die Stadtkirche vorangegangen, aber mehr ein tastender Versuch. Das Dinkelsbühler Langhaus gleitet ohne Unterbrechung in den Chor hinein, mit der gleichen an 1400 gemahnenden Weichheit, wie sie die Sterzinger Barbara kennzeichnet. In der Mittelachse steht, da der Chor aus sechs Seiten eines Zwölfecks schließt, ein Pfeiler; die Achse der nun völlig durchgesetzten Raumganzheit dichtet sich in einem sichtbaren Körper zusammen. Auch darin eine Erinnerung an Kunst um 1400! Hans Stetthainer hatte in der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Landshuter Spitalkirche und dann im Salzburger Franziskanerchore den Gedanken schon gestaltet. Die Pfeiler aber (auch ihnen klingt eine Stetthainersche Form allgemein voran: Neuötting um 1410!), von einer wundervollen, gar nicht mehr „harten" Schmiegsamkeit, stehen übereck, und ohne jedes trennende Kopfstück holen sich die Netzgewölbe gleichsam selbst aus der elastischen Stütze heraus. Dieses Verfahren ist sinnvoll: wie könnte das Netzgewölbe, das die Jocheinteilung fast völlig verneint, anders erreicht werden? Das steigt und steht doch still, das ist eine *klassische* Form des neuen Bürgertums. Man muß natürlich die volle Wirklichkeit erleben, in dem winzigen Städtchen, das seine Reichsunmittelbarkeit weit über seine eigentlichen Kräfte hinaus so künstlerisch betont. Den Ruhm der deutschen Städte von damals hat Niemand eifriger gepriesen als Papst Pius II., Aeneas Sylvius, der Piccolomini, der in seiner neugegründeten „Piusstadt" (Pienza) für den Bau der Kathedrale ausdrücklich selbst erzählt: „Drei Schiffe (wie man sagt) machen das Gebäude aus, das mittlere breiter, alle von gleicher Höhe: so hatte es *Pius befohlen, der den Typus bei den Deutschen* in Österreich *gesehen hatte.* Diese Anordnung ist anmutiger und macht die Kirche *heller!*" Der kluge Toskaner, der den Eindruck unserer Hallenkirchen für die Heimat fruchtbar machen wollte, rühmte namentlich die Städte Bayerns, als deren erste er Salzburg nennt, ferner Wien und Nürnberg. Er nannte 1457 (in der Zeit des Sterzinger Altares) die bayrischen Städte „die edelsten — *wir kennen in Europa keine, die deren Glanz besiegen könnten*"! L. H. Heydenreich hat soeben das Verhältnis des Toskaners zum damaligen Deutschland in einem glänzenden Aufsatz gewürdigt und namentlich Aeneas Sylvius' Kenntnis der Stetthainerschen Bauten betont. Etwas von ihrer Feinheit ersteht um 1450 wieder. Es war das deutsche *Bürgertum,* das so hohes Lob empfing!

Das letzte Wort vor dem neuen Aufstiege zur Dürerzeit — die in ungewöhnlich vielen Genies und einer fast verwirrenden Fülle höchst bedeutender Künstler einen Begabungswuchs bringen sollte, wie er gleich dicht nur zu Goethes Zeit uns noch einmal geworden ist —, das letzte Wort vor seiner bildnerisch größten Zeit hat dieses deutsche Bürgertum im Lorenzchore von Nürnberg gesagt (Abb. 107). 1445 ist er begonnen, 1472 vollendet worden. Konrad Roritzer aus Regensburg war der Entwerfende; in der Bauleitung folgte ihm seit 1463 sein Sohn Matthias. Es ist ein Chor, der sich einem Langhause des 14. Jahrhunderts anschließt. Er tut es nicht mit jenem Ausdruck traumhafter Überraschung, den wir aus Salzburg kennen. So stark von außen her der Unterschied der beiden Raumkörper ist — im Inneren ergibt sich wohl eine gewaltige Steigerung, doch nicht mehr der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gegensatz des Ungreifbar-Unwirklichen zum Tastbar-Umschließenden, sondern nur reine Steigerung. Über den Rücken der Zwischenzeit hinweg spendet der Chor von Schwäbisch-Gmünd, spendet die große und schwerfühlende Parlerzeit, die erste des bürgerlichen Sieges, den Enkeln ihren schönsten und fruchtbarsten Gedanken, den zweigeschossig in sich selber ruhenden Hallenchor. Inzwischen hatte der lichte Traum der Kunst um 1400 dieses Bürgertum eingewiegt und die Zeit des Konrad Witz hatte es mit starken und harten Hammerschlägen wachgerüttelt. Nun erst wurde es reif zu seinem eigenen Adel, strahlend wie um 1400 und klar wie um 1440. Beides klang in Eines, nicht anders als, am Ende eines zwischen Traum und Wachheit dramatisch durchkämpften Lebens, bei Hans Multscher in der Madonna von Sterzing. Der Raum steigt und steht. Die Pfeiler sind schlank und eigenkräftig und bekennen dabei doch, daß sie dienen. In ruhiger Lagerung verharren die Fenster, breiter als die der Gotik, aber im oberen Geschosse mit vollem Bekenntnis zu ihrer ursprünglichen Entstehung aus dem Gerüste des Gliederbaues („Regotisierung"), in der unteren mit ebenso schlagender Deutlichkeit zu der malerischen Breite des Fenster-*Bildes*. Eine Emporenbrüstung scheidet auch innen die Geschosse: Schichtung wiederum, nicht Sprießung. Und doch sprießt wahrhaft an einem nördlichen Pfeiler das Sakramentshäuschen des Adam Krafft empor, pflanzenhaft umgerollt, wo es auf den Übergang zum Gewölbe trifft. Noch später hängte man den Englischen Gruß des Veit Stoß auf, nicht in der Rolle mittelalterlicher Triumphkreuze, nicht als Betonung unsichtbar-wirksamer Raumgrenzen, sondern als Anerkennung der Einheit, als Inhalt erreichten Bildraumes. „Das Raumgefühl gleitet geschmeidig um die Stützen herum. Man hat die neue und wohlige Empfindung, überall durchgreifen zu können. Man fühlt einen Luftraum, eine milde, breite, herrlich hingegossene Sphäre." Der Raum eine Sphäre — noch immer ist dabei der bloß Betrachtende nicht anerkannt, noch immer das Verehrende in uns lebendiger Träger; erst die Veit-Stoß-Ausstellung von 1933, die das Meisterwerk des Englischen Grußes aus seiner fernen Sphäre vorübergehend heruntergeholt, erst sie erwies, welche ungeahnten Feinheiten der leidenschaftlichste aller deutschen Plastiker hier eingeborgen hatte, unbekümmert darum, daß man sie nicht sehen konnte: eingeborgen, aber nicht ausgestellt! Daß der Raum selber ein ganz Neues ist, beweist sich dennoch; er hat die Ruhe des malerischen Blickes. „Das Auge wird nicht schrittweise mit dem bewegten Körper geführt — es breitet sich von dem stehenden gleichsam schwimmend aus." Der malerische Blick ist schon das Glück des neuen Bürgertums und noch nicht die Gefahr, die er im 19. Jahrhundert werden konnte. Noch und wieder schwin-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gen ehrfürchtiger Dienst am Heiligen und frohes Ja zur Erde ineinander, kaum weniger einander nahe als im Staufischen, nun aber nicht mehr vom Ritter getragen, sondern vom Bürger, auch nicht mehr von der Statue, sondern vom *Bilde*. Die Schultern haben unter der Last gewechselt, die Geschichte hat Vieles gewandelt, das Volk ist geblieben. Als der Chor begonnen wurde, starb Konrad Witz, und die Kampfzeit ging zu Ende. Als der Bau vollendet wurde, war kurz vorher in der gleichen Stadt der Mann des kommenden Schicksals geboren worden: *Albrecht Dürer*.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ABBILDUNGEN-NACHWEIS

Bayerische Staatsbibliothek, München 53
Bayerisches Nationalmuseum, München 30, 31, 77, 87
Bissinger, Erfurt 26
F. Bruckmann A.G., München 7
Castelli, Lübeck 41
Clemen, Bonn 16
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 25, 80
Gundermann, Würzburg 11, 50, 55
Haus der Rheinischen Heimat, Köln 9, 34, 43, 44, 70, 71
Hege, Weimar 5
Dr. Jeschel, Berlin 52
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin 63, 79, 88, 90
Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg 2, 6, 27, 45, 46, 47, 48, 92, 93
Kunstmuseum, Basel 82, 83
Landesamt für Denkmalpflege, München 72, 73
Landesbildstelle Württemberg, Stuttgart 101
Münsterbauamt, Ulm 85
Museum der Bildenden Künste, Leipzig 69
Museum der Stadt, Ulm 86
Österreichische Lichtbildstelle, Wien 102, 104
Provinzialkonservator der Kunstdenkmale Westfalens, Münster 65, 66
Renger-Patzsch, Essen 96
Rompel, Hamburg 28, 29, 67, 68
Spreng, Basel 84
St.-Annen-Museum, Lübeck 59
Staatliche Bildstelle, Berlin . . 1, 3, 39, 42, 57, 61, 62, 95, 97, 99, 100, 103, 107
Staedelsches Kunstinstitut, Frankfurt 54
Stadtbauamt, Landshut 58
Stenc, Prag 19
Universitetets Oldsaksamling, Oslo 60
Dr. Wiese, Hirschberg 40

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

03SE1789

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

P
03

PINDER

Die Kunst der ersten Bürgerzeit

SE
1789