



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

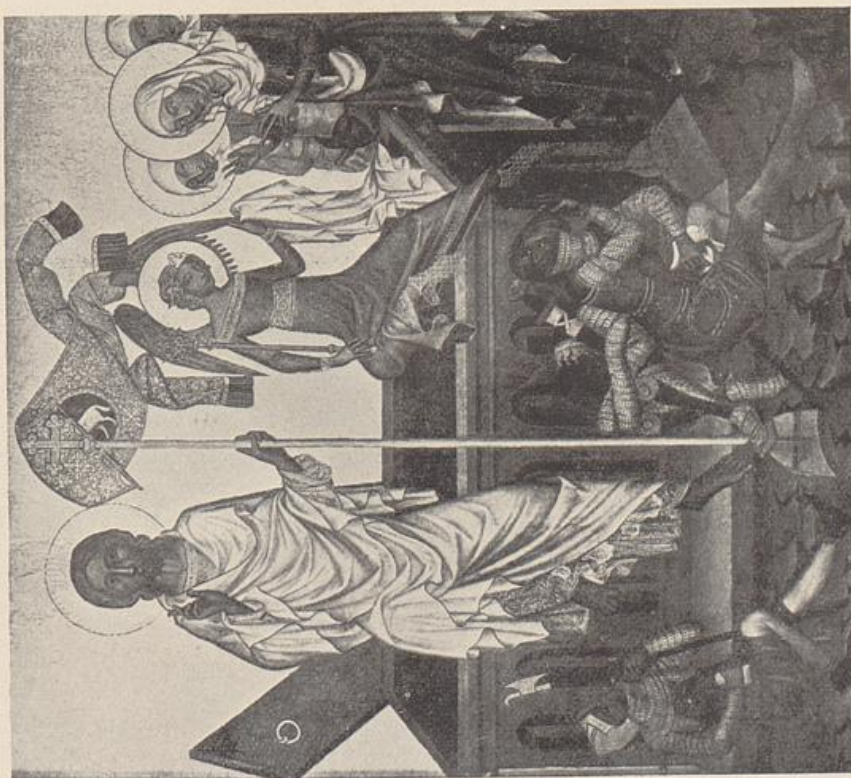
Der Aufstieg Des Bürgerlichen In Den Darstellenden Künsten

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

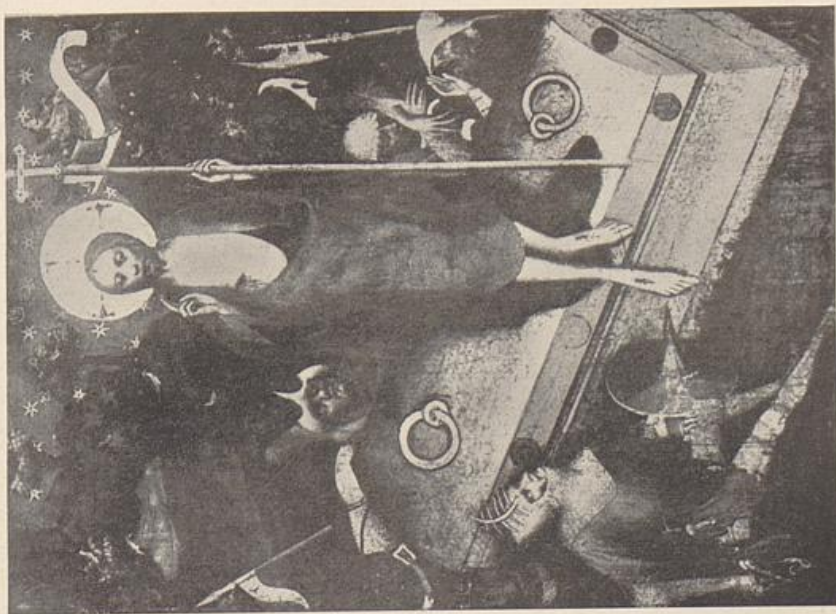
DER AUFSTIEG DES BÜRGERLICHEN IN DEN DARSTELLENDEN KÜNSTEN

HÜTTE UND ZUNFT, KATHEDRALE UND ALTAR

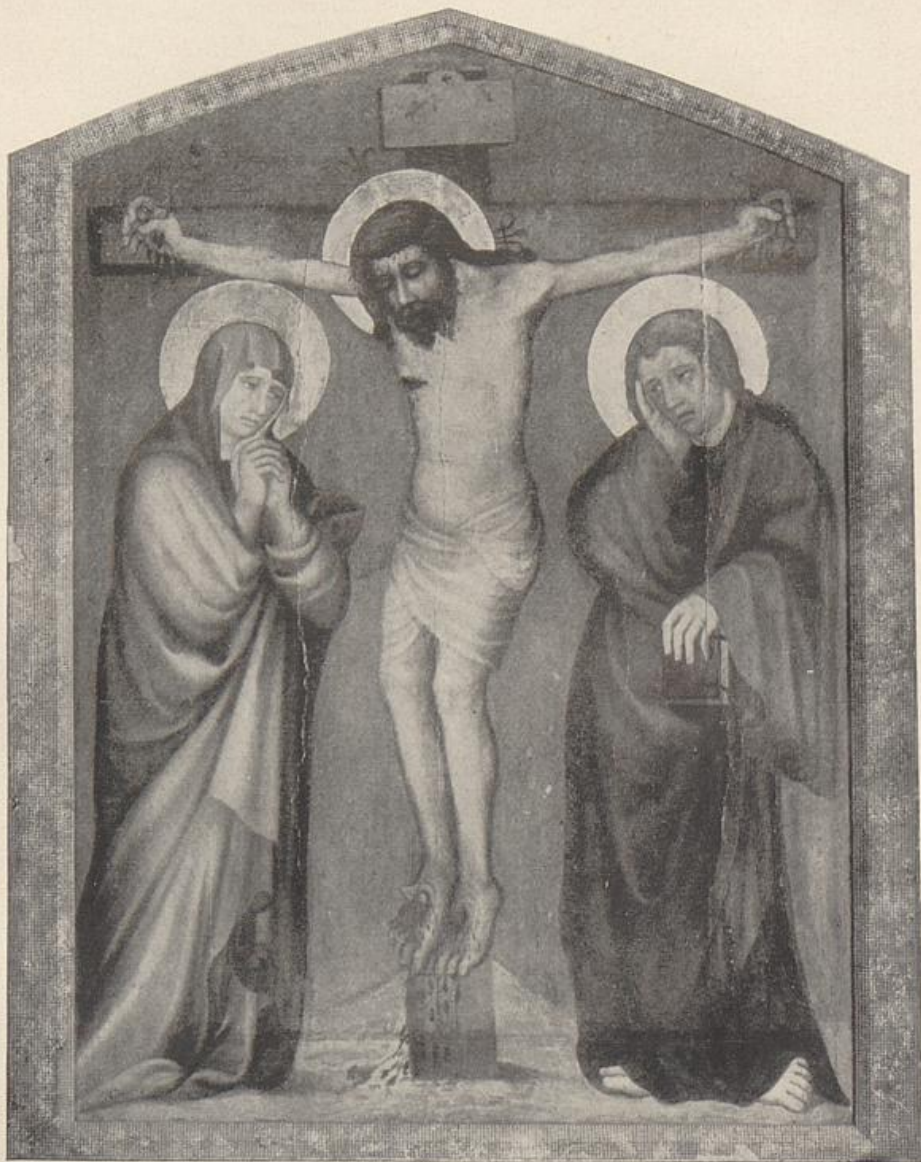
Tatsächlich ist dies das Wesentliche der großen Wandlung um die Mitte des 14. Jahrhunderts. Hinter uns liegt nun ein Zeitalter, in dem das Bürgerliche noch überdeckt war vom erst langsam entweichenden Adligen, eine kommende Männlichkeit der Form von einer Überfeinerung in das Weibliche, die Wendung an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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Den letzten Gewinn trägt die Malerei davon. Die große Wende um 1350 hat ihr 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-



20. Madonna vom Südportale des Augsburger Domchores



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



22. Werkstatt des Peter Parler, Büste des Wenzel von Radetz
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

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 jahrhundertlang 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,

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

DIE KUNSTLANDSCHAFTEN DER ERSTEN BÜRGERZEIT

Böhmen

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

Heinrich VII.
1328-13

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

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

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

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

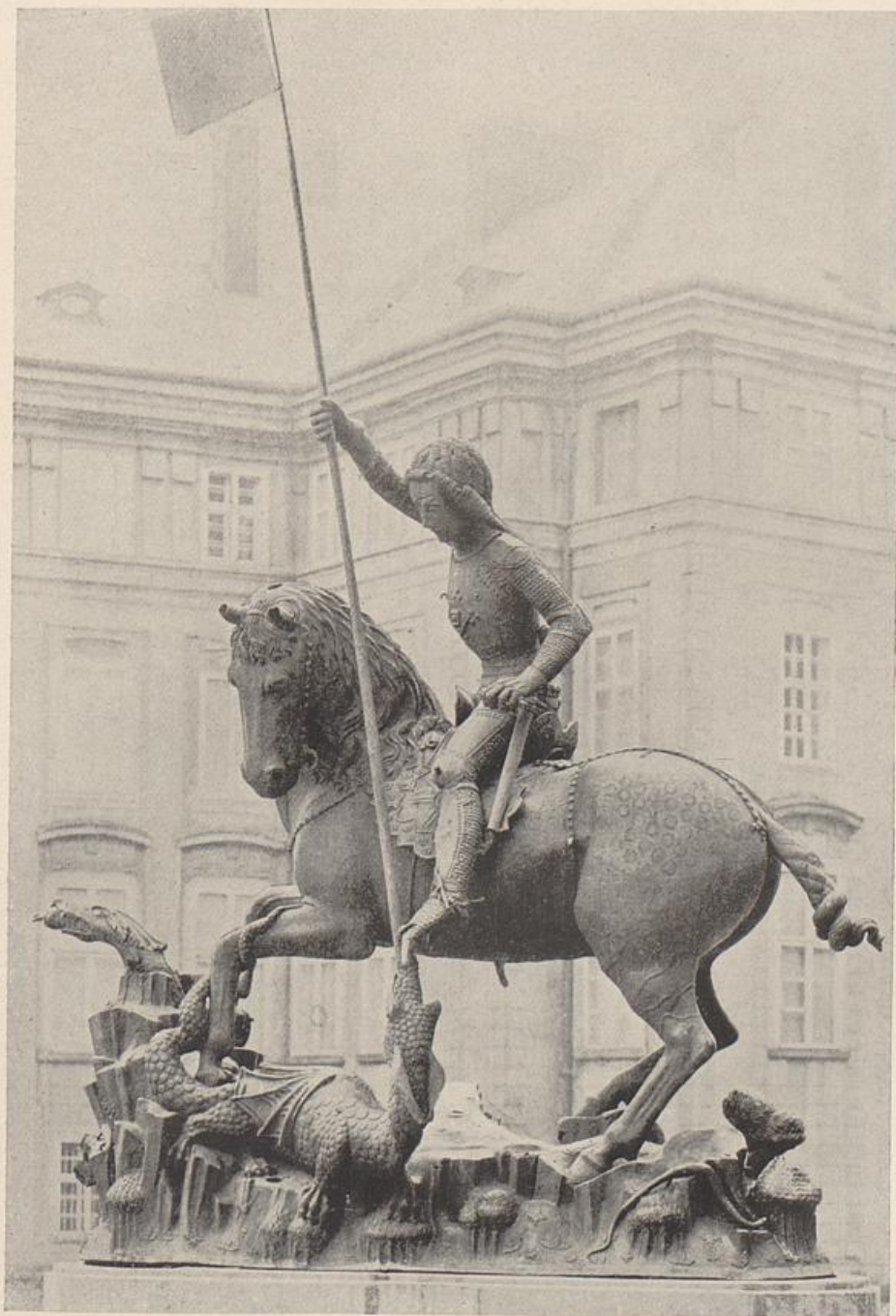
Es wird an dieser Stelle einmal richtig sein, die darstellenden Künste als Eines zu fassen und sie auch der Baukunst nach Möglichkeit voranzu-

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-

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

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

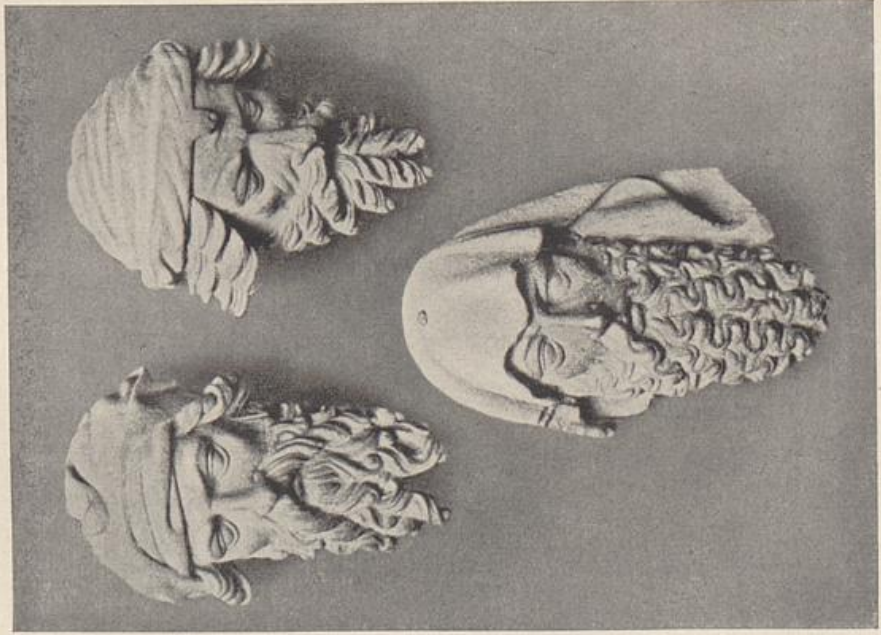
selbständiger, volkhaft nahe verwandter Art die Dombauhütte des großen Peter Parler. Er war der Sohn jenes Heinrich Parler, der wohl um 1350 den Chor der Heilig-Kreuz-Kirche von Schwäbisch-Gmünd gebaut hatte, ein Werk, das uns ebenfalls als Zeugnis der Zeitwende beschäftigen wird. Die Bauplastik, die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



23. Martin und Georg von Klausenburg, Der Prager Georg



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



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

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

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

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

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

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

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

Vergegenwärtigung, also lebhafte Vorstellung der Zeit für das Geschehen, des Raumes für das Handeln, lebhafte Vorstellung der Ursächlichkeit, Liebe zum Einzelnen, zum scheinbar oder wirklich Nebensächlichen und Zufälligen, das mußte nun auch dem *Bildnis* einen neuen Sinn geben. Es wurde zum Wichtigsten in der Werkstatt Peter Parlers, und dies in einer *Dombauhütte!* Wer hätte das in klassischer Zeit für möglich gehalten! Und doch gibt es, aber freilich erst am Ende der staufischen Klassik, eine frühe und unvergeßliche Ankündigung solcher Möglichkeit: Naumburg! Bei der Parlerhütte liegt nun zugleich eine besonders deutliche Verbindung mit der gleichzeitigen Prager Malerei und dem Theoderich-Kreise vor. Immer wieder tritt in Karlsteiner Bildern, auch in der 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-

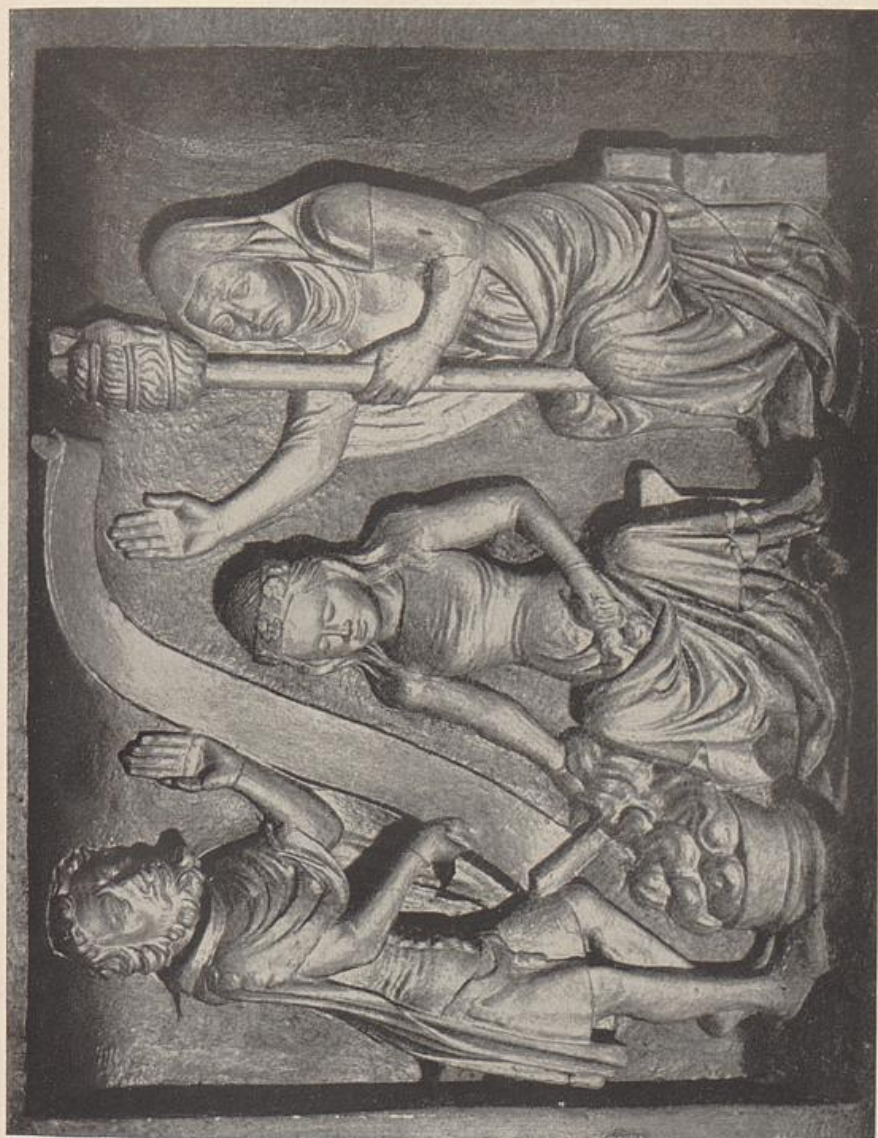
tonischen des Sarkophages. Hier gibt es nicht die feinfühligte Arkadengliederung, die von der Gotik geprägt worden war und an der Köln — Köln, von dem die Parlerfamilie einmal ausgegangen zu sein scheint — auch in damaliger Zeit noch festgehalten hat. Nackte Wandflächen stehen zwischen derbschlichten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

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

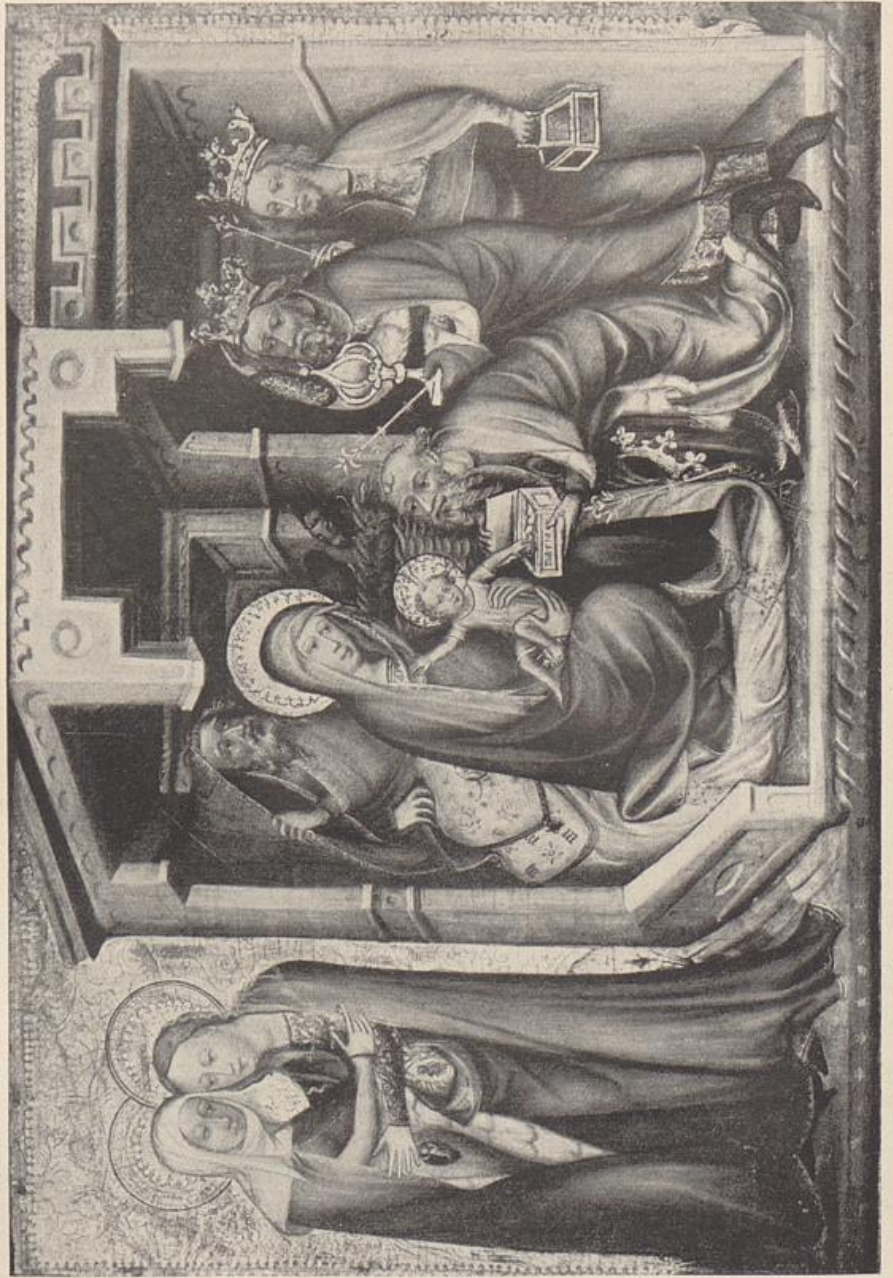
überzeugenden Lebensnähe, die Versetzung längst Verstorbener durch Tracht und Benehmen in die so viel spätere Entstehungszeit der Werke war von so *vergegenwärtigender* Kraft gewesen, daß die Stifter die Glaubhaftigkeit echter Bildnisse gewinnen konnten. Sie sind dennoch nur *bildnishaft*, nicht wirkliche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

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

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



26. Von den Seitenplatten des Severi-Sarkophages in Erfurt



27. Anbetung der Könige vom Schottener Altare

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

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

7 Pinder, Bürgerzeit

27. Anbetung der Könige vom Schottener Altare

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

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

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

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

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

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

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

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

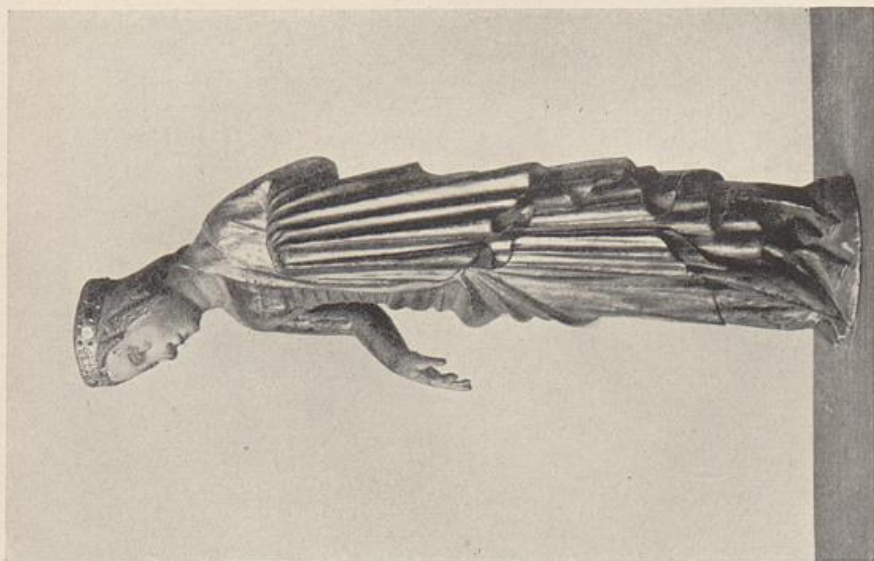
gartumes Verständnis zu zeigen haben. Da aber — im Gegensatz zu der Lage, in der vor dem gemeinsamen Kriegsunglücke Ungarn war — das deutsche Volk das einzige mit echten europäischen Kolonien ist, da es bei ohnehin stets schwankenden äußeren Staatsgrenzen schon seit dem frühen Mittelalter immer weit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

Der Prager Georg ist aber auch in seiner Geschichtslage bezweifelt worden: er könne nicht aus dem 14. Jahrhundert stammen. Dies läßt sich für die Gesamtform bestimmt widerlegen (daß manches Einzelne geändert ist, bleibt unbestreitbar). Die völlige Andersartigkeit des Bamberger Reiters kann kein Einwand sein. Wer, wie unsere Betrachtung es versucht, sich von verabredeten Stilnamen nicht blenden läßt, wer diese, wenn überhaupt, so in möglichst enger Begrenzung nimmt, wer die verschiedenen Weltwenden des 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

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

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

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



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



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



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



31. Erweckung der Drusiana
National-Museum, München

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Österreich

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

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

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. zurücktraten. Für seine Zwecke waren sie weniger nötig. Nur „Repräsentation“ war erwünscht.

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

der bärenhaften Wucht der Přemyslidengräber. Daß der Künstler des Otto-
kar — 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 zu-
sammenhängt. Die Wiener Herzöge sind sicherlich schwächer, das Verhält-
nis von Kern und Schale, auch das Standmotiv, ist in ihnen weniger ent-
schieden. 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 ge-
kommen 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 Herrscher-
statuen (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 (Cöle-
stiner-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, hatte solche „Sergents d'Armes“. Schon der Gegenstand ist der



32. Schöne Madonna. Breslau, Kunstgewerbemuseum



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

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 „Drölerien“ 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,

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 nachstauische 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

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 Umfange. 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 Wohlklang. Hier steht nicht nur die Stiftung durch den Kaiser fest. Zwei Kirchen in dessen böhmischen Erblanden, von grundsätzlich gleichartigem Wurf, 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.

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-

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 Form-sicherheit. Nichts, weder Barthaar noch Kopfhair 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 male-risch. 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 Um-rissenen. Dem Wittingauer stehen die Körperverhältnisse der Figuren nahe. Das sind schlanke Gestalten, in ihrer Kleinheit (rund nur $\frac{3}{4}$ 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 Nürn-berger neben dem antikischen pflegte (es ging von seinem Paumgärtner-Altar

auf Peter Vischers Innsbrucker Bronzeritter über), der Kontrapost bei fest-
aufruhender 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 Brun-
nen, erscheint sie in den Kurfürsten des Bremer Rathauses, die wahrschein-
lich der für die Kaiserfreiheit der Stadt kämpfende Bürgermeister Heme-
ling 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 West-
lichem nähargestanden 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 ver-
stehen. 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 Frauen-
köpfen des Prager Triforiums wohl den feinsten als Bildnis erhalten hat).
Das Paulusfresko des Sebalduschores scheint dagegen mit schlagender Deut-
lichkeit 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-

nis der neuen Zeit entgegen. Am deutlichsten vereinigt die (leider fürchterlich verstümmelte) Anbetung der Könige ihr Bekenntnis mit dem der parlierischen 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 nachstaufigen Frühzeit die Legende in ihrer breiten Ausmalung erzählt hatte. Nicht anders als bei den Vesperbildern 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 Grünwald 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 Grabmalkunst 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 Grabmalkunst 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 Bürgerspitals, 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



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



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

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 Geschmacks 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 gebauht, 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 waagrecht ansetzenden, den gemeinsamen Ausdruck einer Strahlenschwingung. Daß die Gabelungsstelle weit außen an der Gestalt

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 Atmosphäre — 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 vorzusetzen. 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

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 Schmedestedsche 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-

traulich und volksmäßig. Die Grundplatte wird, wie im Freiburger Parlerstille, 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 Schlaueit 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-

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

Westdeutschland

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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 Alabastraltar von Rimini.
Frankfurt/M., Liebighaus

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

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

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

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

selbst gänzlich anders erzählt wird als etwa in Thann oder im Nürnberger Hochaltar der Jakobskirche oder später einmal im Bogenfelde von Liebfrauen zu Frankfurt. Nichts von dem prunkenden Festzug durch die Lande, der aus gleichem Vergegenwärtigungstriebe fast unwillkürlich die *Landschaft* miterzeugen mußte! Hier ist es die andere Form, in der der Raum zur Person erhoben werden kann, in der er in aller nordischen Kunst weit stärker erlebt worden ist als in der südlichen: der *Innenraum*, der *Raum als Stilleben*. Wir können ihn durch die gesamte Kunst des Nordens seit dem Anstiege des bürgerlich-malerischen Zeitalters verfolgen, über Broederlam, van Eyck, Moser und Konrad Witz, Dürer (Hieronymus!), Vermeer und die anderen Delfter zu Kersting, Menzel und dem Dänen Hammershöi — um nur einiges Wichtigste zu nennen. Er entsteht zuerst als Diener der Erzählung, aber er macht sich auf die Dauer frei und zum Herrn; das ist ein bekannter Vorgang. Er endet bei der menschenleeren Zimmerecke (Menzels herrliches Balkonzimmer!), aber er beginnt bei der Vorstellung vom Menschen, der für sein Wesen des Raumes bedarf. Immer, auch in vormalerischer Zeit, ist das Gefühl der nördlichen Kunst auf das Bewußtsein einer uns umfangenden Welt gebaut. Im Geheimen ist ihre Gestalt, sehr im Gegensatze zur 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 Menschengug innerhalb des Räumlichen festlegt und einbettet, ist zunächst Gefühl, Gefühl des Zusammenhanges alles Menschlichen überhaupt. Dadurch gerät aber auch die Form in die Anerkennung des „Nicht-Persönlichen“ als Persönlichkeit. Das „Nicht-Seiende“, wie die Griechen noch den Raum genannt haben, wird ein sehr Seiendes, das einst die Gestalten überwuchern und in sich auflösen kann, durch die Staffage bis zur Menschenleere dringend. Die gleiche Liebe malt aber natürlich in erster Linie die trauliche Menschennähe aus, die der Bürger offenbar sehr kennzeichnend empfindet. Daraufhin betrachte man die ganz zaubernde Flucht nach Ägypten. In ihr keimt auch Landschaftliches, das vom Menschlichen erzeugt wird. Die Passionsdarstellungen, wie sie die Außenseiten bei geschlossenem Zustande zeigen, würden diesem Meister

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

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

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

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

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

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

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

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

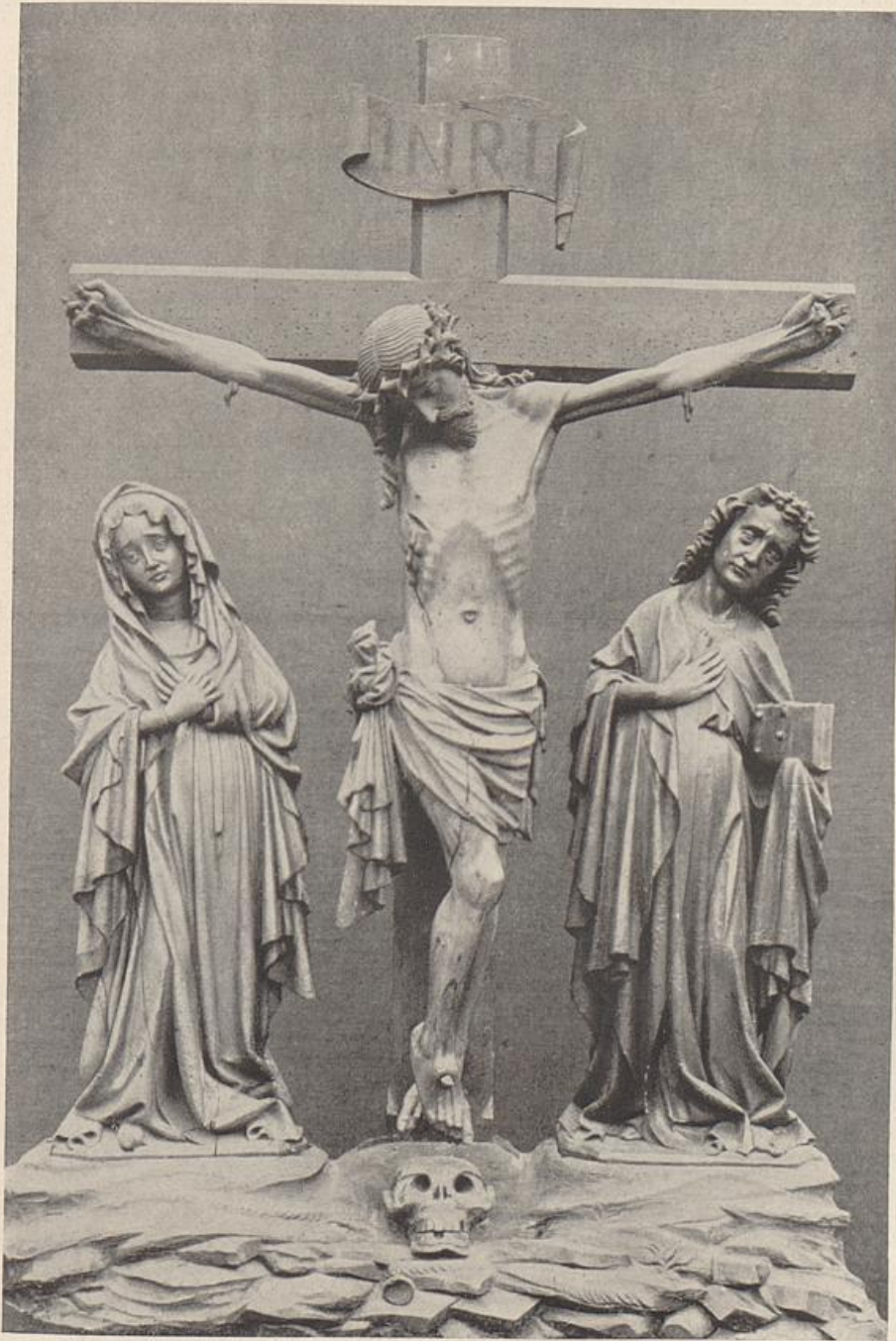
Die Unterschiede des Plastischen, von denen hier die Rede war, sind verschieden weite Schritte nicht nur auf jenem Wege, der vom Großen ins Kleine, von der Hütte zur Zunft, von der Kathedrale zum Altare (auch innerhalb des Altares selber), sondern auch auf jenem, der vom *Monopole der Gestalt* hinwegführt. Die Malereien setzen ihn fort. Was ihre Szenen, namentlich die der Schöpfungsgeschichte, so wunderbar ergreifend macht, das ist die Kunst, mit der der Meister weltweite Raumvorgänge noch immer aus dem erst langsam entschwindenden Monopole der Gestalt befreit. Wie wunderbar groß dachte diese „primitive“ Zeit! Sieben der 24 Bilder wagen sich an die ungeheure Aufgabe der Welterschöpfung. 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 tönliche 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

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

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

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

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



40. Kreuzigung in der Dumlose-Kapelle der Breslauer Elisabethkirche



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



42. Barbara von der Memorienpforte
des Mainzer Domes

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

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

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

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

Der Nordosten

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

Seit Albrecht dem Bären ist die alte Grenzkampfbewegung, die wir von Karl dem Großen her im Gange wissen, zu neuen Taten aufgebrochen. Unaufhaltsam haben sich die Deutschen in die Gebiete zurückgossen, 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 Vlämishes 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.

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 Cistercienser, 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 Zweckgeföhle 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-

landes (die Seestädte haben ihre eigenen Bedingungen) das am meisten feinerbürgerliche ist. Der Verfasser glaubt noch heute, daß schon ein Vergleich nur von Cisterzienserkirchen, 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 Cisterzienserrinnenklosters 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

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 gleich — 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 Böhmisches 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 unbekannteste 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

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 wegingelt, 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

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 Stadtobergkeiten, 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.



44. Prophet vom Grabmal des Erzbischofs
Friedrich von Saarwerden



43. Prophet vom Grabmal des Erzbischofs
Friedrich von Saarwerden



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