



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Kulturgeschichte der Neuzeit**

d. Krisis d. europäischen Seele von d. schwarzen Pest bis zum 1. Weltkrieg

Einleitung, Renaissance und Reformation

**Friedell, Egon**

**München, [1949]**

Die gemalte Mystik

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79426](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79426)

schmeckt hat, werden alle geschaffenen Dinge zunichte: er selber eingeschlossen. So erst hebt ein wahres, inwendiges Leben an. Und dann, in stetem Vorwärtsschreiten, wird Gott selber Mensch, bis nichts mehr da ist, das nicht Gott oder Gottes wäre. „Daß wir uns selber entweichen und unseres Eigenwillens sterben und nur noch Gott und seinem Willen leben, des helf uns der, der seinem himmlischen Vater seinen Willen aufgegeben hat, Jesus Christus.“ „Hier endet sich der Frankfurter.“

Der Verfasser, „welches Namen Gott weiß“, war nämlich ein Mitglied des Deutschritterordens und in seinen letzten Lebensjahren Kustos des Deutschherrenhauses zu Frankfurt am Main. Das Buch ist etwa ein Menschenalter nach dem Tode Eckharts und ungefähr ebensolange vor dem Tode Ruysbroecks entstanden. Es kam wie alle übrigen mystischen Schriften auf den Index; aber es ist, ein hundertmal gebannter Geist, den Menschen immer wieder erschienen. Als Luther in seinen späteren Jahren selber ein Kirchenfürst wurde und sich zu manchen alten Dogmen und Zeremonien zurückwandte, hat es andere Verehrer gefunden. Es ist von Sebastian Franck, dem größten protestantischen Mystiker der Lutherzeit, sozusagen einem Häretiker innerhalb der Häresie, neuerlich hervorgeholt worden, es lebte in den Kreisen der Pietisten, es wurde ein Lieblingsbuch Schopenhauers, der den „Frankfurter“, wie er ihn nannte, neben Buddha und Plato stellte. Und es wird noch oft wiederkehren und Herzen und Köpfe aufwecken, denn es ist ein Buch, das, ganz ebenso wie die Bibel, wirklich und wahrhaftig von Gott geschrieben wurde.

Es besteht nun ein sehr merkwürdiger Zusammenhang zwischen diesen mystischen Spekulationen und der Malerei jener Zeit. Wir werden noch öfter sehen und später des näheren zu erörtern haben, daß die bildende Kunst, und vor allem die malende, beinahe stets den frühesten Ausdruck für das Neue findet, das sich in einer Zeitseele vorbereitet: sie ist unter allen künstlerischen Äußerungsformen die modernste; nicht immer, aber fast immer. So verhielt es sich auch diesmal. Die einsamen mystischen Denker haben Zusammenhänge erschaut, die der Fassungskraft der damaligen Menschheit

Die gemalte  
Mystik



weit vorseilten; und die Bilder der großen deutschen und flämischen Meister sind gemalte Mystik.

Selbstverständlich hat sich auch der Materialismus und der Diabolismus des Zeitalters in der Malerei einen starken Ausdruck geschaffen. Auf den Porträts ist jedes Fältchen des Gesichts, jedes Härchen des Pelzes, jeder Faden des Rockes mit minutiöser und oft pedantischer Wirklichkeitstreue registriert. Nicht selten werden wir durch wahre Galgenphysiognomien voll verschmitzter Verkommenheit und teuflischer Niedertracht, durch gemeine Gebärden voll Roheit und Gier seltsam gepackt und erschreckt, und nicht bloß auf Darstellungen, wo dies durch den Gegenstand gegeben wäre, wie etwa bei Volksschilderungen oder Marterszenen, sondern auch dort, wo man es durchaus nicht erwarten würde: so machen zum Beispiel auf der „Anbetung des Kindes“ von Hugo van der Goes die betenden Hirten den Eindruck von Sträflingen, die zur Sonntagsandacht geführt worden sind. Ein Meister der aufregenden, lebensvollen Darstellung grotesker Infamie und Brutalität war Hans Multscher in Ulm: er hat auf seinen Passionstafeln ganze Ameisenhaufen von fühllosen Halunken und hinterlistigen Banditen zusammengetrieben; und der anonyme „Meister des Amsterdamer Kabinetts“ hat in seinen Kupferstichen eine ganze Zoologie von wüsten Kalibanwesen zusammengestellt: diese raufenden Bauern, lauernden Hurentreiber, zerlumpten Vagabunden und glotzenden Wüstlinge mit ihren stupiden Vogelgesichtern, geilen Schweinsschnauzen und skurrilen Tapirrüsseln haben nichts Menschliches mehr an sich. Auch bei ernsten und würdigen Vorwürfen frappieren die Menschen oft durch ihre Häßlichkeit. Die Eva Jan van Eycks auf dem Genter Altarwerk ist nichts weniger als idealisiert, sondern mit ihren abfallenden Schultern und dürftigen Extremitäten, ihrem Hängebusen und Spitzbauch die rechte Stammutter des Menschengeschlechts, das damals lebte.

Aber die realistischen Schöpfungen sind weder die ganz großen noch die repräsentativen. Die Höhepunkte sind durch jene Werke bezeichnet, in denen die Welt Eckharts, Ruysbroecks und Susos Farbe geworden ist. Wie sich stets die neuen Ausdrucksmittel



finden, wenn der Wille zum Ausdruck stark genug ist, wurden gerade damals von den Brüdern Hubert und Jan van Eyck die Ölfarben erfunden, die nicht so rasch trockneten wie die Temperafarben und außerdem das Lasieren ermöglichten, wodurch dem Pinsel ganz neue Feinheiten der Mischung, Abstufung, Lichtverteilung erschlossen wurden; zugleich verliehen sie den Gemälden eine bisher unerreichte Pracht des Kolorits: die reichen Brokattickereien, die schimmernden Seidenstoffe, die Juwelen, Goldgewebe, Rüstungen und edeln Hölzer vereinigten sich zu einem sprühenden Feuerzauber von märchenhaftem Glanz. Die größten Psychologen sind in Flandern der ältere van Eyck und Rogier van der Weyden, in Deutschland Stefan Lochner und Hans Memling. Die Anlage der Gemälde erinnert oft in seltsamer Weise an eine Theaterdekoration: die Bäume, Berge und Häuser sind flächenhaft gesehen wie Kulissen, der Durchblick gleicht einem heruntergerollten Bühnenhintergrund. Alles macht den Eindruck, als ob es einer Spielzeugschachtel entnommen wäre: es ist nicht bloß ein Theater, sondern ein Kindertheater. Diese Impression hat man zum Beispiel besonders stark bei Memlings sogenannten „Sieben Schmerzen Mariä“: hier ist äußerst geschickt eine ganze Stadt aufgebaut mit Mauern, Toren, Türmen, Treppen, Durchbrüchen und Kreuzgängen; aber es wirkt wie ein „Modellierbogen“ oder ein Ankersteinbaukasten. Und die Personen, die in die Umgebung dieser Bilder gesetzt sind, haben ebenfalls etwas primitiv Theatralisches mit ihren hölzernen, aber dramatischen Gebärden, ihrer schachfigurenartigen Anordnung, ihrer steifen, befangenen, puppenhaften Körperhaltung, ihren prächtigen weiten Gewändern, die die Hauptsache zu sein scheinen und in ihrem selbständigen breitgebauchten Faltenwurf das Gefühl erwecken, als ob sie gar nicht zum Körper gehörten: sie sind viel lebensvoller, reicher, bewegter gestaltet als das, was darunter ist. Aber zu dieser Wirkung tritt noch eine zweite, höchst geheimnisvolle.

Bisweilen (im ersten Frühling, um die Sommermittagsstunde, nach langem Wachen oder Fasten oder auch ohne sichtbaren Grund) erscheinen die Menschen und Dinge und wir selbst uns wie in tan-



gibel, von einer unerklärlichen isolierenden Aura umgeben. Nichts kann an uns heran, alles, auch unser eigener Körper, scheint seine lastende Realität, seine sinnliche Beglaubigung eingebüßt zu haben und schwerelos, materiellos geworden zu sein. In ein solches Seelenklima entführen uns die Bilder der flandrischen und kölnischen Meister. Jene ernsten hageren Männer und herben zarten Frauen mit den schmalen traurigen Händen und den geschreckten übernächtigen Gesichtern leben in einer imaginären Welt: entrückte Wesen, ganz in Wehmut und Schwermut getaucht und dennoch getragen von einer ewigen seligen Zuversicht. Aus dieser tiefen Gewißheit des allgegenwärtigen Göttlichen und einer steten Furcht vor der täuschenden feindlichen Unsicherheit alles Irdischen sind diese Gestalten ergreifend gemischt. Sie sind gelähmt von der Angst vor dem Leben, die jede Kreatur quälend durchdringt, sie blicken mit fragenden, zagenden, maßlos erstaunten Augen ins Dasein, sie können sich noch gar nicht fassen vor unartikuliertem dunkeln Entsetzen: das ist die Welt? In ihrer Vereinigung von kindhafter Ratlosigkeit und engelhafter Luzidität sind sie Bürger eines höheren Traumreiches, das uns ganz fern und fremd und doch wiederum wie unsere eigentliche Heimat anmutet. Und die Welt, die Welt der Dinge und Taten ist nicht völlig abgetan oder geflissentlich ignoriert: sie ist da, aber draußen. Durch die hohen Fenster scheint sie herein, in zauberhaften Landschaftsformen: Berge, Städte, Burgen, Flüsse, Mühlen, Schiffe, aber alles wie durch ein Fernrohr gesehen, gleichsam nicht dazu gehörig: nur wie eine unwirkliche Vision oder eine schattenhafte Erinnerung flattert es um die Seele; die Seele aber, des Raumes ledig, ruht schon auf Erden in Gott. Und auch die Zeit scheint stillzustehen, Vergangenheit und Zukunft sind mit der Gegenwart eins, vor Gott haben sie keinerlei Bewegung: „da ist“, wie Meister Eckhart sagt, „alles ein Nun“.

Eine  
Parallele

Fassen wir alles noch einmal zusammen, so ergibt sich eine frappierende Ähnlichkeit mit unserer Zeit. Daß wir in einer Periode der epidemischen Psychosen leben, bestreitet heute wohl niemand mehr, und Meinungsverschiedenheit herrscht nur noch über den Sinn