



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Der Aufstieg Des Malerischen Zeitalters

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

DER AUFSTIEG DES MALERISCHEN ZEITALTERS

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

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



10. Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Hohenlohe im Bamberger Dome



11. Grabmal des Bischofs Albert von Hohenlohe im Würzburger Dome



12. Maria
13. Johannes
von einer Kreuzigungsgruppe aus der Bodenseegegend. Stuttgart, Schloßmuseum

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

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

BLICK AUF DIE STAUFISCHE MALEREI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DIE MALEREI DES FRÜHEREN 14. JAHRHUNDERTS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

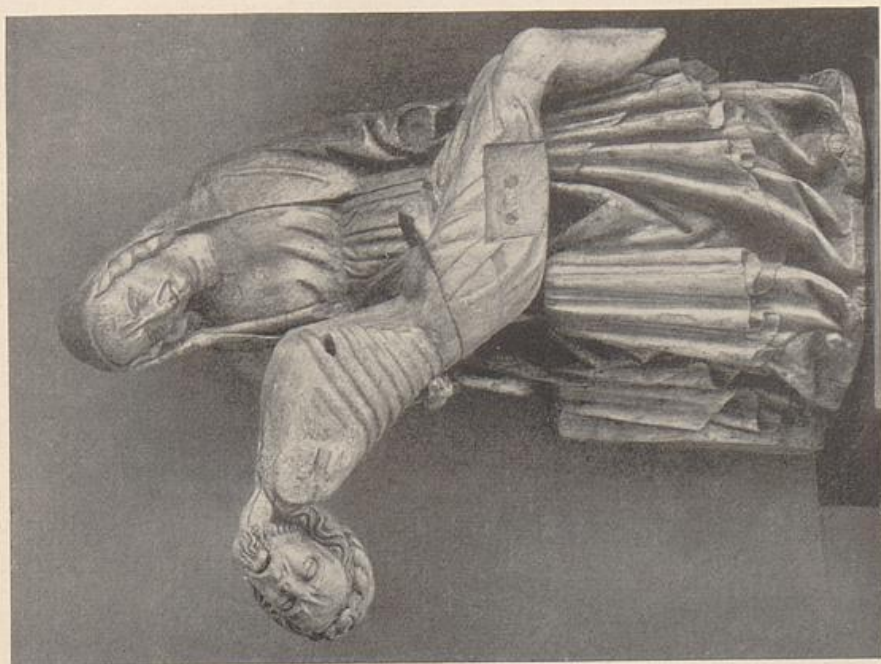
zur Wirklichkeit ist in dieser Malerei freier als in der staufischen, in Form wie in Farbe. Diese bunten Pferdchen sind zeichenhafter als selbst in der Nachzeichnung noch die barbarossazeitlichen bei Herrad von Landsberg. Im übrigen hat Ilse Futterer die Manesse-Handschrift mit guten Gründen näher auf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

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

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



14. Christus-Johannes-Gruppe aus Schülzburg



15. Vesperbild auf der Veste Coburg



16. Von der Malerei der Kölner Chorschranken

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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