



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Vom Wesen und Werden deutscher Formen**

geschichtliche Betrachtungen

**Pinder, Wilhelm**

**Leipzig, 1937**

Die Deutsche Kunst Um 1400

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

## DIE DEUTSCHE KUNST UM 1400

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



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

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



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

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



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

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

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

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



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

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



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

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

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



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

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

Schon in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts haben sich Gegenstimmen

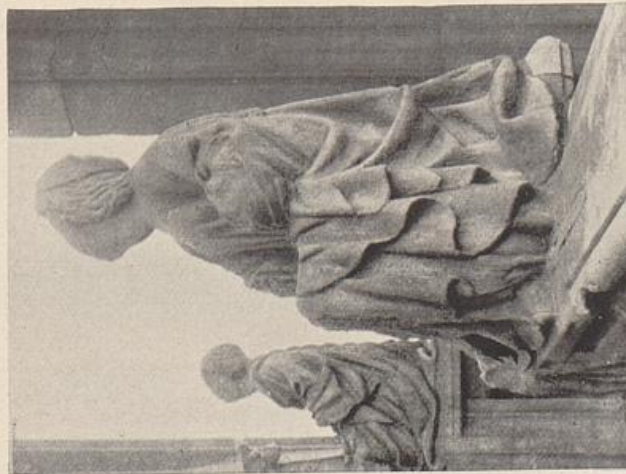


gemeldet. Nirgends sind sie so stark gewesen wie in Florenz, wo der junge Donatello lieber das Häßliche und Gewalttätige erzwingen wollte als das Allzuschöne; wo plebejische Formen, bäuerlich rüde Schwere hier und da selbst von Masaccio, am deutlichsten von Andrea del Castagno als die Erlösung ausgerufen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

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

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





46/48. Figuren vom Straßburger Turmokrögen





49. Madonna der Reinoldikapelle in  
St. Marien zu Danzig



50. Madonna am Westportal der  
Würzburger Marienkapelle



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

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

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



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

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

## DIE PLASTIK KLEINEN MASSSTABES

### Der kleine Maßstab in der beweglichen Kunst

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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



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

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



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

Schon früher war ein anderes, etwas größeres und auch figurenreicheres



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

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



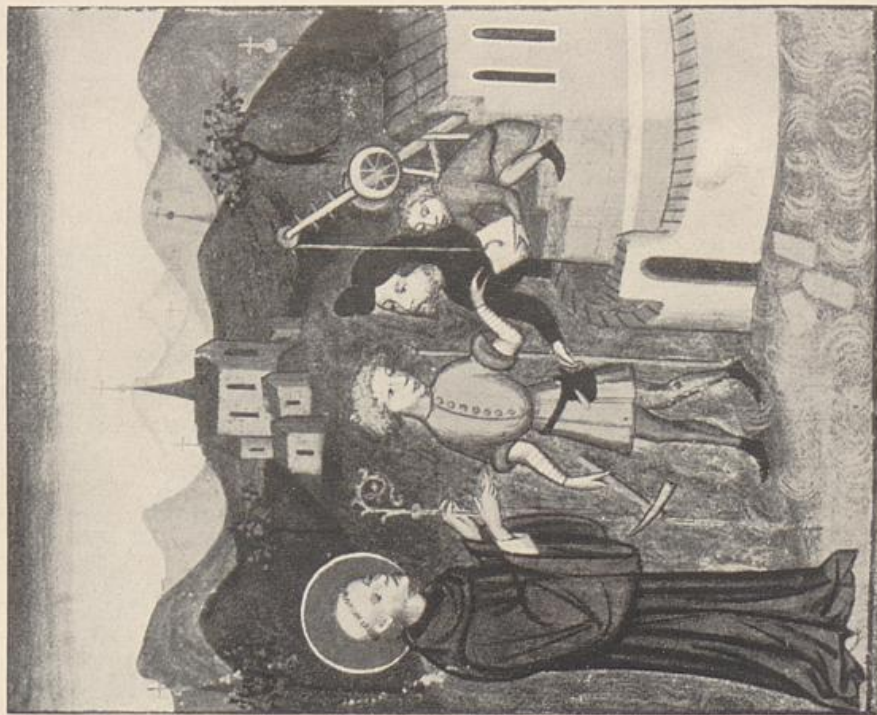


51. Vesperbild aus Steinberg, Frankfurt/M.





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



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



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

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

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

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



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

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



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

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



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

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

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



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

### Der kleine Maßstab in der Bauplastik

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



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

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

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



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

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

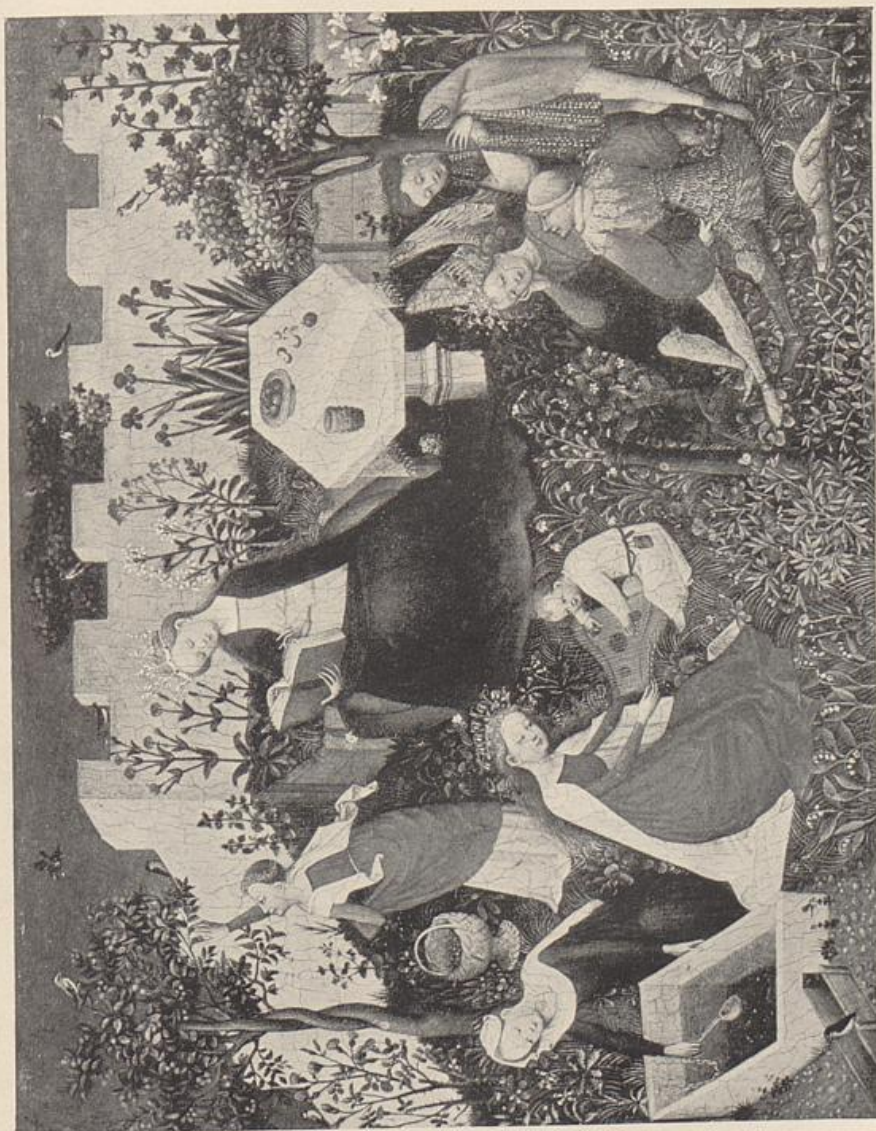
Besonderes Aufsehen haben immer die Ulmer Archivoltenfiguren der sitzenden Apostel erregt. Dehio sah in ihnen bedeutende „Anfänge des Realismus“. Tatsächlich sind diese putzig in ihr Gewand versponnenen Heinzelmännchen in der Darstellung ihrer emsig hingebungsvollen Tätigkeit als Schreibende, in der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



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

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





54. Das Frankfurter Paradiesgärtlein. Städelsches Institut, Frankfurt





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



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



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

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



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



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

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

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



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

### Schöne Madonnen und Vesperbilder

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



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

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



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

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



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

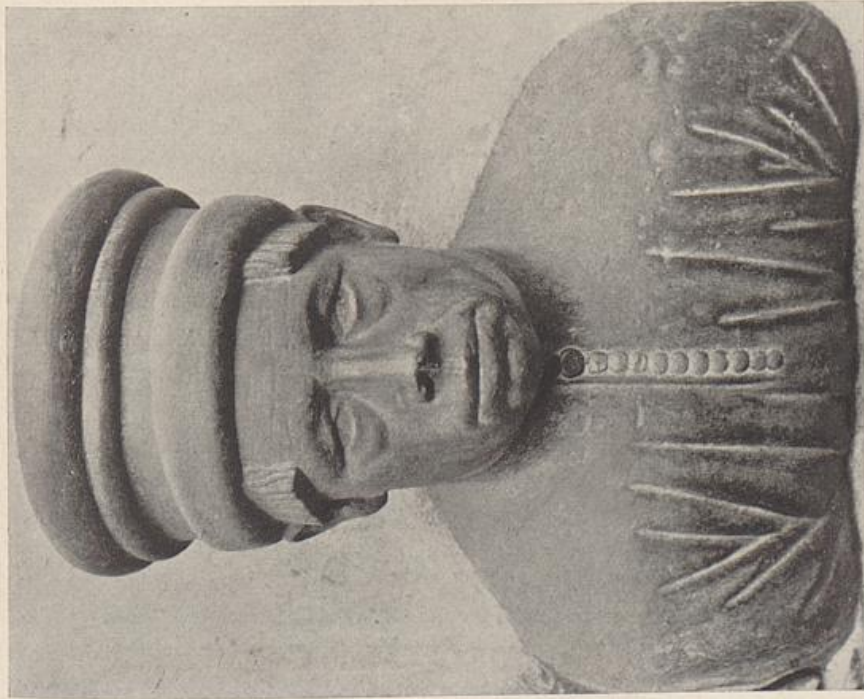
Die Madonna mußte ein Lieblingsgedanke jener Zeit werden, und dies nicht nur als Gegenstand: es lag in dem ganzen Stile eine Neigung zur Gruppe. Leicht übertreibend gesagt: hochgezüchteter weicher Stil macht selbst aus der Einzelgestalt eine Gruppe. Die Madonna ist es ohnehin, wenigstens im Oberteile.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

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



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





57. Selbstbildnis des Konrad von Einbeck.  
Moritzkirche zu Halle

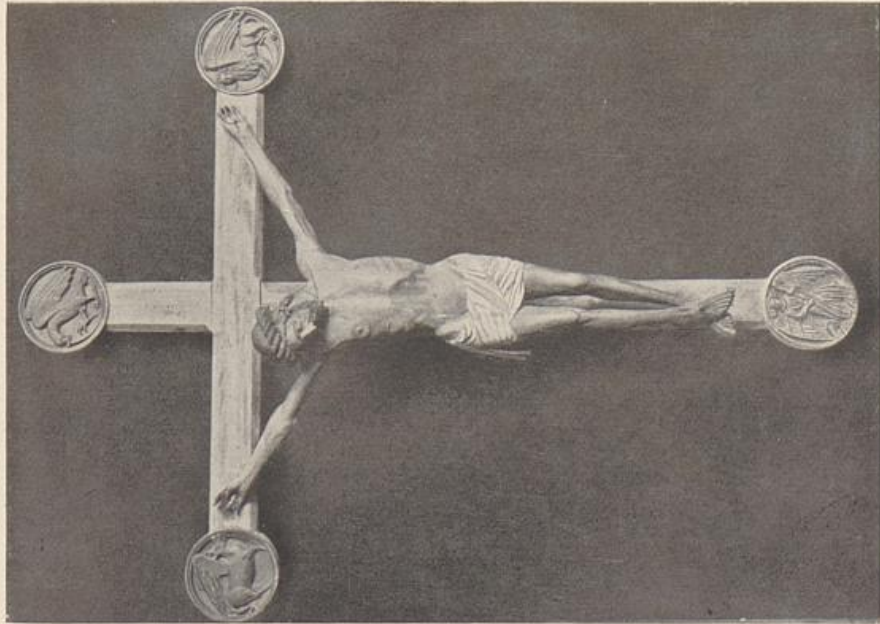


58. Bildnis des Baumeisters Hans Stethainer  
an St. Martin zu Landshut





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



60. Kruzifixus von Vadstena, lübische Arbeit



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

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

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



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

### FEINKUNST IN DER MALEREI

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



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



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



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

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



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

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



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



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





61. Madonna des Sebaldus-Chores  
in Nürnberg



62. Schlüsselfelderscher Christophorus  
von St. Sebald zu Nürnberg





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



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

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



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

### PLASTIK DES WEICHEN STILES

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



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

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



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

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



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

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



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



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

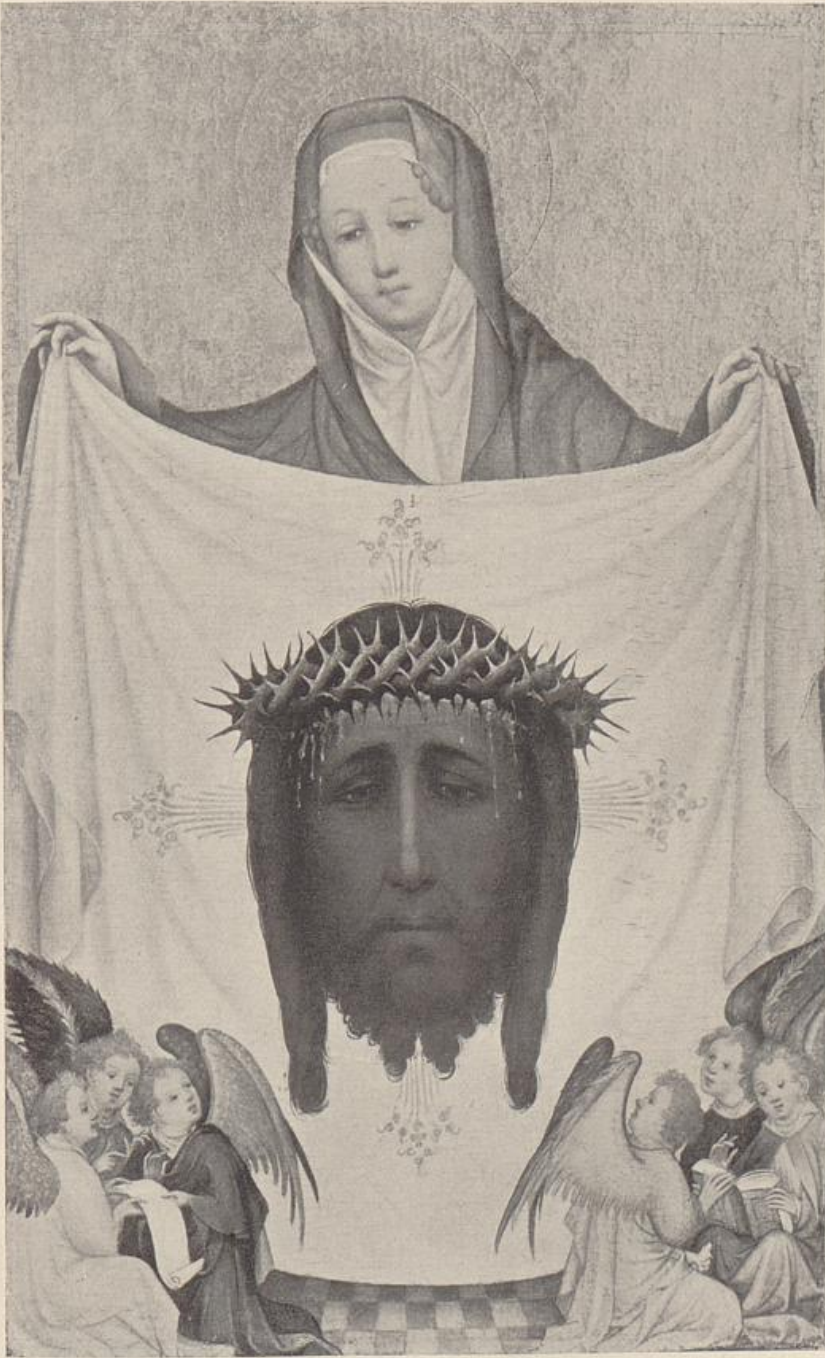
Weit nördlicher, an der Ostseeküste, entsteht in der gleichen Zeit eine plastische Kunst, die ausgesprochen nordisch, voller Ernst und Tiefe, doch auch die ganze Feinheit jener Zeit besitzt. Es ist immer wieder eine neue Überraschung, wenn man lübischen Boden betritt und nach dem frühen Fünfzehnten fragt.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



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

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





64. Kölner Meister, Schweißbuch der Hl. Veronika. München, Alte Pinakothek





65. Conrad von Soest, Kreuzigung des Wildanger Altars



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



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



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

### MALEREI DES WEICHEN STILES

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



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



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

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



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

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



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

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



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

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

#### Die Anerkennung des Betrachters

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

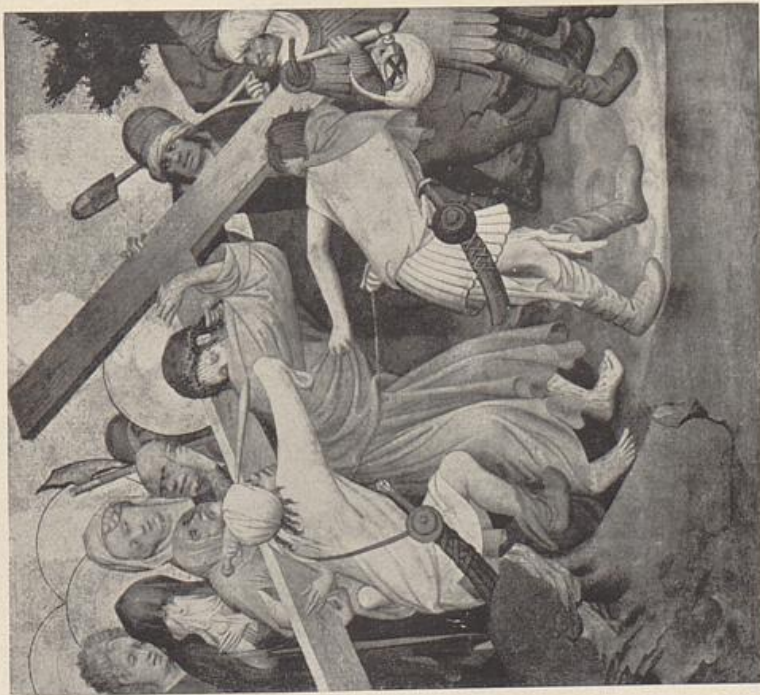


gar nicht nur beziehungsgeschichtliche Frage: ob es der wesentliche Sinn des Bildes sei, die Welt des Sichtbaren glaubhaft wiederzugeben — oder ob es vielmehr der sei, seelische Erlebnisse zu bannen. Gewiß, als reines Entweder-Oder gestellt, ist die Frage schon zu einseitig — nur auf das Verhältnis kommt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

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

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





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



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





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



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



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



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

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



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

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



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

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



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

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

### Die Maler

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

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



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

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



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

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





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





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



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

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



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



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



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



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

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



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



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



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

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



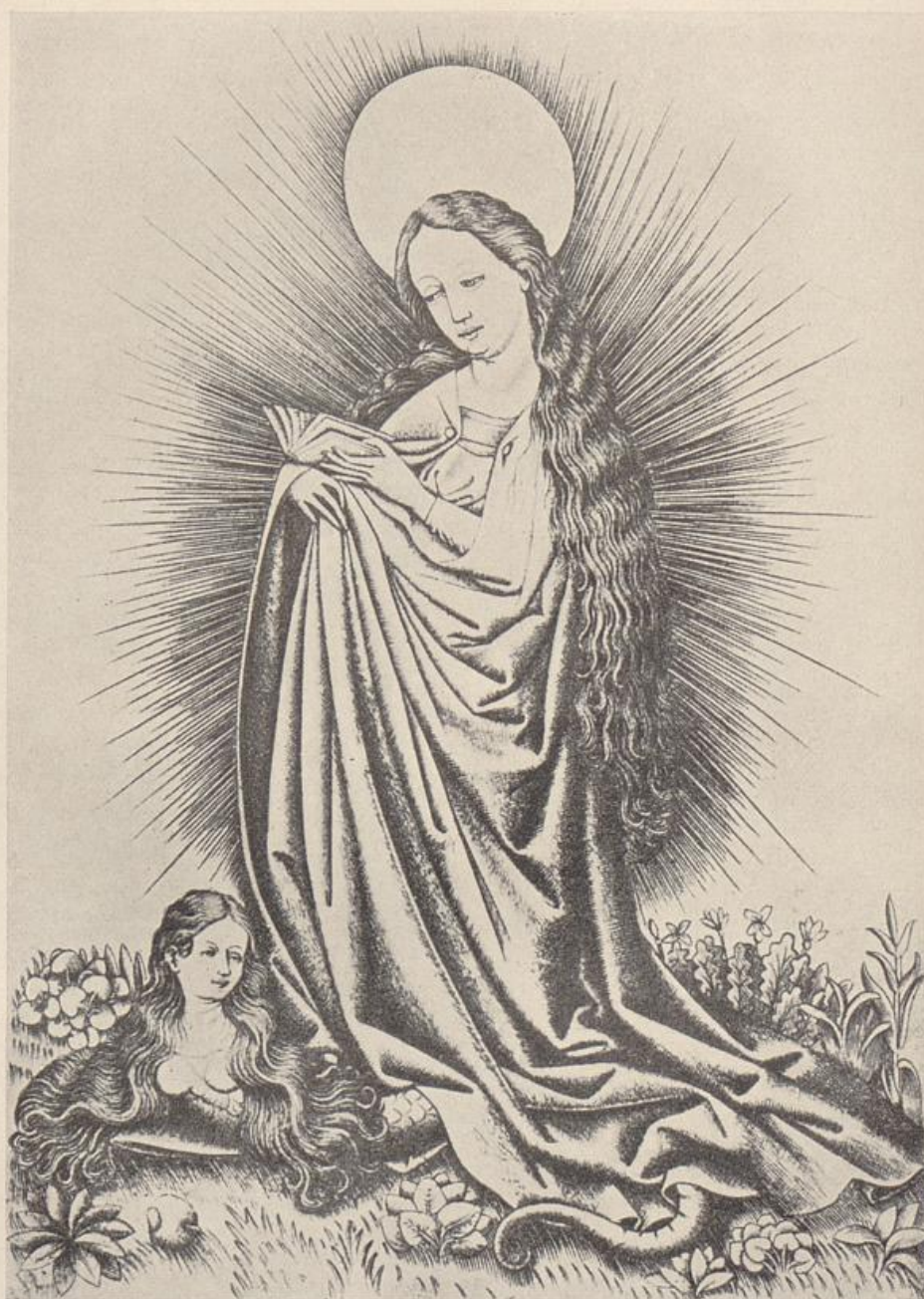


72. Gedenkstein des Heinrich  
von Lechgemünd. Kaisheim



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





74. Spielkartenmeister, Madonna mit der Schlange



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



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

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



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

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



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

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



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



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

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



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



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





75. Madonna aus Lipbach.  
Karlsruhe, Museum



76. Madonna in St. Severin zu Passau





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



78. Verkündigungengel in St. Kunibert  
zu Köln



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

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

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



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

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



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

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



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

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