



Mester Franke

Hamburg, Kunsthalle

DIE ANFÄNGE
DER TAFELMALEREI

VON

WILHELM WORRINGER

MIT 126 ABBILDUNGEN

IM INSEL - VERLAG / LEIPZIG 1924

FÜR unsere heutige Vorstellung von Malerei steht das bewegliche Rahmenbild beherrschend im Vordergrund. Ihm allein haftet noch der Charakter des Selbstverständlichen und Natürlich-Gegebenen an. Was der Jetztzeit an entwicklungsgeschichtlichen Impulsen noch gegeben ist, lebt sich nur in ihm aus. Daß es eine Monumentalmalerei gibt, wissen wir aus der Geschichte, nicht mehr aus dem lebendigen Leben. Versuche, sie wieder lebendig zu machen, ergaben — Marées, Hodler — Sehenswürdigkeiten, aber tragische Kämpfe auf einem unwiderruflich verlorenen Terrain. Heroische Irrungen einer Zeit, die den Instinkt für ihre eignen Begrenztheiten verloren hat. Denn die Möglichkeit einer Monumentalmalerei ist kein formales Problem, sondern ein soziologisches. Und daraus ergibt sich die unzweideutige negative Antwort.

Dieses Buch führt zu dem Punkt der Geschichte zurück, wo das bewegliche Bild sich als selbständiger Entwicklungsträger von dem Gesamtkomplex der Malerei abzuzweigen begann, um schließlich nach Jahrhunderten Alleinträger der Entwicklung zu werden. Darin liegt die Berechtigung, die Anfänge des Tafelbildes — das Tafelbild ist ja nur die organische Vorstufe des späteren Rahmenbildes — selbständig monographisch zu behandeln. Nicht um die monographische Behandlung einer zufälligen Spezialität handelt es sich, sondern um die monographische Aufdeckung von Keimvorgängen der modernen Malerei überhaupt, die eben Rahmenbildnismalerei ist. Wo die Anfänge der Moderne sind, da neigt sich auch der Entwicklungsakzent mit Schicksalsnotwendigkeit auf die isolierte Bildtafel hin.

Das Schicksalhafte dieses Vorgangs erfassen wir heute mit einer neuen Hellsicht. Eben weil wir diese Dinge mehr in ihrer soziologischen Tiefenbedeutung zu sehen beginnen und weil wir unter dem Bewußtsein der soziologischen Fragwürdigwerdung unseres eignen heutigen Kunstschaffens den Zusammenhang zu ahnen beginnen, der zwischen der damals einsetzenden Entwicklung zur Selbständig- und Beweglichwerdung bemalter Bildtafeln und dem heutigen Zustand einer grenzen- und zwecklosen Bildermalerei ohne soziologische Legitimierung besteht.

Wie ist der heutige Zustand? In der Einsamkeit eines Ateliers entsteht ein Bild, wird einem namenlosen, unbestimmten Publikum ausgeliefert, tritt seinen Kreislauf durch Ausstellungen und Marktbetrieb an und landet schließlich, wenn es gut geht, an der Einzelwand eines Einzelmenschen, von dessen Existenz der Künstler bei der Konzeption des Werkes nichts wußte und der vermutlich etwas ganz anderes in es hineinsieht, als der Künstler es wollte. In dieser Atmosphäre von Unsicherheit und Problematik führt das heutige Bild seine fragwürdige Existenz. Alles an ihm ist dem Zufall und individueller Bedingtheit überlassen: sein Gegenstand sowohl wie seine Bestimmung. Sein äußerer Platz ist so ungewiß wie seine innere Mittelbarkeit. So muß ihm notwendig alles das abgehen, was aller mittelalterlichen Kunst jenes Unbedingte gab, das wir mit einem Verlegenheitswort als monumental bezeichnen und das aus der kleinsten Miniatur jener Zeit so gut spricht wie aus der größten Freske. Wodurch entstand dieses Unbedingte? Dadurch, daß alles künstlerische Schöpfungsvermögen in der entscheidenden geistigen Tiefenschicht seiner Entstehung vorbestimmt war und sich in seinen Ausdrucksmöglichkeiten in dem gebundenen Spielraum eines unsichtbaren, aber undurchbrechbaren Übereinkommens bewegte. Weder der Platz des gemalten Werkes war ein Problem noch sein thematischer Gegenstand. Ganz unproblematisch war vor allem dieses: sein Bezug auf das Publikum und damit seine Mittelbarkeit. Unverständene Künstler gab es nicht. Alles lief stillschweigend in den Geleisen eines prä-existenten Beziehungszusammenhanges, der eben den Werken jenes Unnennbare gab, das wir als „Stil“ empfinden und das letzten Endes nur das Durchfühlen der Tatsache ist, daß diese Werke ihr Gesetz nicht von dem Einzelnen, sondern von der Gemeinschaft empfingen. Von dieser Überlegung aus fällt auf die angedeutete Emanzipation einer selbständigen Tafelmalerei die entscheidende Bedeutung. Der Punkt wird dadurch fixiert, wo die Malerei aus ihrer Kollektivexistenz und damit ihrer künstlerischen und soziologischen Unbedingtheit herauszutreten begann und allmählich der Individualsphäre überantwortet wurde. Ein

EINLEITUNG

FÜR unsere heutige Vorstellung von Malerei steht das bewegliche Rahmenbild beherrschend im Vordergrund. Ihm allein haftet noch der Charakter des Selbstverständlichen und Natürlich-Gegebenen an. Was der Jetztzeit an entwicklungsgeschichtlichen Impulsen noch gegeben ist, lebt sich nur in ihm aus. Daß es eine Monumentalmalerei gibt, wissen wir aus der Geschichte, nicht mehr aus dem lebendigen Leben. Versuche, sie wieder lebendig zu machen, ergaben — Marées, Hodler — Sehenswürdigkeiten, aber tragische. Kämpfe auf einem unwiderruflich verlorenen Terrain. Heroische Irrungen einer Zeit, die den Instinkt für ihre eignen Begrenztheiten verloren hat. Denn die Möglichkeit einer Monumentalmalerei ist kein formales Problem, sondern ein soziologisches. Und daraus ergibt sich die unzweideutige negative Antwort.

Dieses Buch führt zu dem Punkt der Geschichte zurück, wo das bewegliche Bild sich als selbständiger Entwicklungsträger von dem Gesamtkomplex der Malerei abzuzweigen begann, um schließlich nach Jahrhunderten Alleinträger der Entwicklung zu werden. Darin liegt die Berechtigung, die Anfänge des Tafelbildes — das Tafelbild ist ja nur die organische Vorstufe des späteren Rahmenbildes — selbständig monographisch zu behandeln. Nicht um die monographische Behandlung einer zufälligen Spezialität handelt es sich, sondern um die monographische Aufdeckung von Keimvorgängen der modernen Malerei überhaupt, die eben Rahmenbildmalerei ist. Wo die Anfänge der Moderne sind, da neigt sich auch der Entwicklungsakzent mit Schicksalsnotwendigkeit auf die isolierte Bildtafel hin.

Das Schicksalhafte dieses Vorgangs erfassen wir heute mit einer neuen Hellsicht. Eben weil wir diese Dinge mehr in ihrer soziologischen Tiefenbedeutung zu sehen beginnen und weil wir unter dem Bewußtsein der soziologischen Fragwürdigwerdung unseres eignen heutigen Kunstschaffens den Zusammenhang zu ahnen beginnen, der zwischen der damals einsetzenden Entwicklung zur Selbständig- und Beweglichwerdung bemalter Bildtafeln und dem heutigen Zustand einer grenzen- und zwecklosen Bildermalerei ohne soziologische Legitimierung besteht.

Wie ist der heutige Zustand? In der Einsamkeit eines Ateliers entsteht ein Bild, wird einem namenlosen, unbestimmten Publikum ausgeliefert, tritt seinen Kreislauf durch Ausstellungen und Marktbetrieb an und landet schließlich, wenn es gut geht, an der Einzelwand eines Einzelmenschen, von dessen Existenz der Künstler bei der Konzeption des Werkes nichts wußte und der vermutlich etwas ganz anderes in es hineinsieht, als der Künstler es wollte. In dieser Atmosphäre von Unsicherheit und Problematik führt das heutige Bild seine fragwürdige Existenz. Alles an ihm ist dem Zufall und individueller Bedingtheit überlassen: sein Gegenstand sowohl wie seine Bestimmung. Sein äußerer Platz ist so ungewiß wie seine innere Mitteilbarkeit. So muß ihm notwendig alles das abgehen, was aller mittelalterlichen Kunst jenes Unbedingte gab, das wir mit einem Verlegenheitswort als monumental bezeichnen und das aus der kleinsten Miniatur jener Zeit so gut spricht wie aus der größten Freske. Wodurch entstand dieses Unbedingte? Dadurch, daß alles künstlerische Schöpfungsvermögen in der entscheidenden geistigen Tiefenschicht seiner Entstehung vorbestimmt war und sich in seinen Ausdrucksmöglichkeiten in dem gebundenen Spielraum eines unsichtbaren, aber undurchbrechbaren Übereinkommens bewegte. Weder der Platz des gemalten Werkes war ein Problem noch sein thematischer Gegenstand. Ganz unproblematisch war vor allem dieses: sein Bezug auf das Publikum und damit seine Mitteilbarkeit. Unverständene Künstler gab es nicht. Alles lief stillschweigend in den Geleisen eines prä-existenten Beziehungszusammenhanges, der eben den Werken jenes Unennbare gab, das wir als „Stil“ empfinden und das letzten Endes nur das Durchfühlen der Tatsache ist, daß diese Werke ihr Gesetz nicht von dem Einzelnen, sondern von der Gemeinschaft empfangen. Von dieser Überlegung aus fällt auf die angedeutete Emanzipation einer selbständigen Tafelmalerei die entscheidende Bedeutung. Der Punkt wird dadurch fixiert, wo die Malerei aus ihrer Kollektivexistenz und damit ihrer künstlerischen und soziologischen Unbedingtheit herauszutreten begann und allmählich der Individualsphäre überantwortet wurde. Ein

Weg aus dem Gewissen ins Ungewisse, aus dem Notwendigen ins Zufällige, aus dem Zusammen ins Allein.

Das Tafelbild ist natürlich keine Erfindung des 14. Jahrhunderts. Es ging immer neben der großen Malerei her. Aber in jenem Jahrhundert begann dieser Nebenläufer der Entwicklung sich allmählich ins Zentrum vorzuschieben und die Entwicklungsfäden des Ganzen auf sich überzuleiten. Darin nur liegt die entwicklungsgeschichtliche Wandlung.

Jahrhunderte allerdings vergehen noch, bis das beweglich gewordene Bild zu seiner heutigen Existenzform kommt und im Wandschmuck-dasein seine Bestimmung findet. Diese ästhetisch-dekorative Sonderfunktion der Bildtafel war erst möglich, nachdem der schleichende Säkularisationsprozeß der Kunst sein Endstadium erreicht hatte, also erst in nachbarocker Zeit. Bis zu diesem Zeitpunkt ist noch das Sakralbild herrschend, das dieser Auflösungstendenz von der soziologischen Mußform zur soziologischen Spielform einen kunsthistorisch reich gesegneten Widerstand entgegensetzte.

Und im besonderen spielt das Altarbild jahrhundertlang eine alle Entwicklungslinien sammelnde Übergangsrolle. Es wird zur gegebenen Überleitungsform von der mittelalterlichen Monumentalmalerei zur modernen Intimmelmalerei.

Die Entwicklung einer selbständigen Tafelmalerei deckt sich also zeitgeschichtlich mit der Entwicklung des Altarbildes. Tafelbilder hatte es als Nebenerscheinung der Entwicklung, immer gegeben: das Altarbild aber ist ein wirklich Neues. Und erst in der Verschmelzung mit dem Altarbild wird das Tafelbild zum Träger einer entscheidungsvollen Zukunftsentwicklung.

Seine entwicklungsgeschichtliche Mündigkeit ist ihm allerdings damit noch nicht gegeben. Es lebt vielmehr zuerst unter der stilistischen Vormundschaft von Architektur und Plastik. Beide aber, wie sie sich jetzt beim Ausgang des Mittelalters am Altarwerk betätigen, haben schon ihre Heroenzeit hinter sich. Das Architektonische hat schon die Spielform des Dekorativen angenommen, und die Plastik zeigt schon durch

ihre Vorliebe für das Holzmaterial die Abschwächung ihrer Monumentalgesinnung und ihre Bereitwilligkeit zu Intimwirkungen. So entsteht auf dem Wege des wechselseitigen Ausgleichs das Gesamtkunstwerk des späten Mittelalters: das Altarwerk mit seiner Vereinigung von Schreinerarchitektur, Bildschnitzerei und Malerei. Das genealogische Rangordnungsverhältnis zwischen diesen drei technischen Kategorien und das daraus erfolgende stilistische Subordinationsverhältnis zwischen ihnen ergibt sich aus der allgemeinen Struktur der mittelalterlichen Gesamtentwicklung. Die Architektur, ehemals Alleinherrscherin, hatte auf ihre Prerogative schon verzichtet und lebte nur von Zinsen, konnte also nicht mehr stilistisch führend sein, wohl aber auf der von ihrer Diktatur freigewordenen Plastik ruhte der volle Akzent des künstlerischen Lebenswillens. Sie herrscht im 14. Jahrhundert unbestritten als künstlerische Vormacht. Allerdings auch schon in einer fragwürdigen Mischform, nämlich als malerisch empfundene Plastik. Die legitime Erbin all dieser Auflösungstendenzen, die Malerei selbst, erscheint ihrerseits dieser dominierenden Zwitterplastik gegenüber vorerst als Surrogat und tritt somit mit aller Bescheidenheit des Ersatzbewußtseins auf. Erst in langwieriger Entwicklung findet sie sich zu ihren eignen Zielen, und was als Ersatz begann, endet mit Alleinherrschaft.

Die Anfänge der Tafelmalerei — sofern wir unter Anfängen nicht erstes Auftreten, sondern entwicklungsgeschichtliches Lebendigwerden verstehen — führen ins 14. Jahrhundert. Man muß sich den Geist dieses Jahrhunderts heraufbeschwören, um zu verstehen, daß in ihm die Keimzelle der modernen Malerei sich entwickeln mußte. Denn dieses Jahrhundert ist der eigentliche Vorhof der neuen Zeit. Die Entscheidungen, die den unüberbrückbaren Wesensunterschied zwischen Mittelalter und Neuzeit konstituieren, werden zwar erst im vollen Umfang sichtbar im 15. Jahrhundert, aber ihre Geburtsstunden liegen spätestens im 14. Jahrhundert. Keine Linie der geistigen, kulturellen, sozialen und politischen Struktur, die nicht schon im 14. Jahrhundert vorgezeichnet und festgelegt ist, wenn auch erst in undeutlichem und summarischem Entwurf.

Diese dunkle Vorzeichnung der kommenden Entwicklung wird für den flüchtigen Blick allerdings ganz überwuchert von dem reichen und bizarren Silberstiftlinienspiel an der Oberfläche, das nicht weniger 14. Jahrhundert ist, aber 14. Jahrhundert mit rückgewandtem Gesicht. Dieses Jahrhundert trägt eben in einem ganz besonderen Grade den Charakter eines Zwischen-den-Zeiten-Stehens. Man kann es mit gleichem Recht von der Vergangenheit her lesen wie von der Zukunft. Es ist Ende und Beginn zugleich. Ende und Nachklang des Vergangenen und verschwiegener Vorhof alles Neuen. Jahrhunderte von solch ausgesprochener Doppeldeutigkeit sind keine großen Jahrhunderte, aber es sind interessante Jahrhunderte. Nicht derb zufassen darf man, um sich ihrer geschichtlich zu vergewissern, sondern man muß mit einem Ohr in sie hineinhorchen, das geschärft ist für Widersprüche und Klangfehler, für Untertöne und Obertöne. Denn noch sind die Spannungen zwischen Mittelalter und Neuzeit an dieser Stelle nicht dramatisch akut und damit von unverschleierter Evidenz, sondern sie äußern sich vorerst nur in einem Aufblitzen von Widersprüchen, vergleichbar dem Knistern von elektrischen Funken, ehe es zur großen Spannungsentladung kommt.

Das eigentliche Zwillingsjahrhundert des vierzehnten ist das achtzehnte. Das steht unter ganz ähnlichen Vorzeichen. Das zeigt ebenso eine Epidermis von erlesenster Feudalkultur über einem raschwachsenden Kern von neuer Bürgerkultur, ist ebenso feminin an der Oberfläche, wie ihm in den Unterschichten eine neue Männlichkeit durchwächst, hat ebenso seine spielerische Silberstiftzeichnung der Vergangenheit über einer drohend durchschimmernden Grauzeichnung der Zukunft.

Ihm ähnlich hat auch das vierzehnte sein Rokoko und seine Revolution, seinen feudalen Traditionalismus und sein Rousseautum des Gefühls. Und schließlich auch seine Aufklärung. Auch in ihm wehrt sich ein kunstvoller Erfahrungsaufbau von Jahrhunderten vergeblich gegen die Natur, die Mutter aller Ketzereien. Auch in ihm zerbröckelt ein

Firnis erlesenster Kulturzüchtung allmählich und unter reizvoller Krake-
lurenbildung unter dem Druck einer neuen Ursprünglichkeit.

Das große Feudalsystem des hohen Mittelalters, das im 14. Jahrhun-
dert der Atomisierung anheimfällt, hat drei Namen für dieselbe Sache:
Universalismus, Kosmopolitismus und Aristokratismus. Universalismus,
das heißt: daß das religiöse und geistige Erlebnis noch in eins zusammen-
fällt und daß es also keine Teilerlebnisse gibt. Im 14. Jahrhundert aber
beginnen sich schon geistige Teilansichten der Welt selbständig zu
machen. Und eines Tages gibt es eine Wissenschaft und einen Human-
ismus. Kosmopolitismus, das heißt: daß die politischen und kulturellen
Zusammenhänge eingebaut sind in den Kosmos eines europäischen Ein-
heitsbewußtseins und von ihm aus ihr selbstverständliches inneres Gesetz
empfangen. Auch das Aufhören dieses übergeordneten Einheitsbewußt-
seins fällt ins 14. Jahrhundert. Auch innerhalb dieses Betrachtungs-
zusammenhangs emanzipiert sich ein Teilerlebnis, nämlich das des nation-
alen Bewußtseins von einer Totalvorstellung des geistigen Zusammen-
hangs in Europa. (Nicht anders als wie die Plastik im selben Jahrhun-
dert sich von der Architektur emanzipiert und Kunst für sich sein will.)
So gibt es eines Tages Nationalstaaten, Nationalkirchen und National-
stile.

Aristokratismus schließlich, das heißt: daß Zusammenhänge so großer
Art nur in der Luftlinie gehalten werden können. Der Widerspruch
der natürlichen Topographie gegen diese Luftlinien heißt Demokratie.
Wie sie im 14. Jahrhundert sich unterirdisch regt, kommen jene Luft-
linien ins Zittern und ins Verblässen. Und eines Tages sind die geistigen
und gesellschaftlichen Luftlinien über Europa erloschen, und man steht
im Unartikulierten und Problematischen.

Alle Silberstiftzeichnung des 14. Jahrhunderts ist Essenz aus jener
Dreieinheit. Wir nennen sie mit ihrem geschichtlichen Namen: höfisch-
ritterliche Kultur.

Ihre Gegenmacht ist die bürgerliche Kultur. Ihr gehört die Zukunft.
Auch die Zukunft der Kunst. Und darum steht die Tafelmalerei — diese

Hauptträgerin der Zukunftsentwicklung – nur mit dieser bürgerlichen Kulturatmosphäre in legitimer Verbundenheit. Der Geist von Stadtindividualitäten, der Geist von Handwerkerorganisationen steht hinter ihr. Der weltweite Horizont, von dem sich staufische Kultur und staufische Kunst abhoben, schrumpft zu städtischer Enge zusammen. Wo internationale Bauhütten den Ton angaben, haben nun stadteinge Zünfte das Wort. Alles was an Extensität verloren ging, mußte langsam an Intensität und Intimität eingebracht werden.

Uns beschäftigt die Tafelmalerei nur insoweit, als sie an dem Scheideweg dieser beiden Kulturen steht. Nur das Werdestadium wollen wir verfolgen, nicht den Zustand der Reife sehn. Unser Thema hört an der Stelle auf, wo die Tafelmalerei die reine Sprache des 15. Jahrhunderts zu sprechen beginnt. Nur solange sie noch unter dem Nachklang des 14. Jahrhunderts steht, wollen wir ihrer Entwicklung zuschauen. Mit anderen Worten: nur jene Anfangsgeschichte der Tafelmalerei wollen wir kennen lernen, die noch verquickt ist mit den Nachwirkungen der feudal-höfischen Vergangenheit und die gerade in dieser Mischform einen Reiz enthält, der sie von der entwicklungsgeschichtlich ausgewachsenen Tafelmalerei nachdrücklich unterscheidet. Da wo Überzucht einer absterbenden Vergangenheit sich mit der Frühreife eines Kommenden trifft, da wo Herbsttage den Klang von Frühlingstagen haben und umgekehrt, wollen wir stillestehn.

Jedes Wort einer entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung an solcher heikler Übergangsstelle von zwei Kunstzeitaltern muß unverstanden bleiben, solange nicht Übereinkunft herrscht über die Auffassung der entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge, in die die Spezialbetrachtung eingreift. Sie darzulegen ist darum erstes Gebot. Schon damit terminologische Verständigung erreicht wird.

Die Kunst, in die die Tafelmalerei hineinwächst und zu deren eigentlichen Mutterboden sie sich entwickelt, ist die neuzeitlich-realistische. Die üblichen Unterscheidungen idealistisch-realistisch dürfen zwar nicht so einfach interpretiert werden, wie es meist geschieht. Man kann sagen,

daß die mittelalterliche Kunst der Absicht nach idealistisch war, d. h. gebunden nicht an das Einmalige der Anschauung, sondern an das Dauernde der geistigen Blickeinstellung, dem sich der Anschauungsakt stillschweigend und unbewußt unterordnete. Ein Anschauungsrealismus war also auch in der mittelalterlichen Kunst vorhanden, aber ein mittelbarer, unbewußter und sekundärer. Bei der neuen Kunst hat sich das Verhältnis elementar umgekehrt. Hier ist der einmalige Anschauungsakt das Primäre, und die Umsetzung ins Mehr- wie Einmalige ist eine nachträgliche Verarbeitung. Es ist der Unterschied zwischen Stil und Stilisierung. Stil ist nur da möglich, wo das geistige und optische Weltbild noch in eine selbstverständliche spannungslose Einheit zusammenfallen, und zwar unter der Suprematie des geistigen Weltbildes. Wo aber das optische Weltbild sich als ein eigenes emanzipiert hat, ist nur noch Stilisierung möglich, das heißt: es entsteht ein Spannungsverhältnis des optischen zum geistigen Weltbild, das nur auf dem Wege des Stilisierungsprozesses annähernd ausgeglichen werden kann. Die seltenen Fälle in der neuzeitlichen Kunst, in denen das restlos und bis zur scheinbaren Spannungslosigkeit geschieht, stellen natürlich eine künstlerische Beglückung dar, wie sie an Intensität dem mittelalterlichen Menschen nie beschert wurde. Denn ihm ward in der Kunst immer nur das Zulängliche zum Ereignis. Das Unzulängliche existierte nicht für ihn. Und damit auch nicht das Wunder seiner vorübergehenden Ereigniswerdung.

Alle moderne Stilisierung ist also nur ein Ersatz für eine verloren gegangene Einheit des geistigen und körperlichen Sehens. Alle alte Kunst aber steht vor dem Stündenfall einer isolierten Naturanschauung. Darum hat sie Stil, und dieser Stil ist nichts anderes als diese ihre Herkunft aus einer ungebrochenen Totalität des Erlebens.

Das Idealistischsein der mittelalterlichen Kunst bedingt auch ihr Konventionellsein. Da die Naturanschauung bei ihr keine konstitutionelle, sondern nur eine akzidentelle Rolle spielt, ist alle anschauliche Unmittelbarkeit bei ihr nur äußerlich. Ihr Inneres ist durchaus mittelbar, d. h. eine Geschichte von Überlieferungsprozessen, von Konventionen. Sie

hat zwar eine feste Handschrift ausgebildet, aber diese Handschrift ist nicht autogen, nicht Urzeugung unter der Gewalt eines Natureindrucks, sondern konventionelles Überlieferungsprodukt mit nur peripherem Eindringen ursprünglicher Anschauungserlebnisse. Das gilt ja für das mittelalterliche Weltbild selbst auch. Auch dieses ist ein vom Schicksal durchgearbeitetes und zu Konventionen geformtes Konglomerat verschiedenartigster Bestandteile. Der künstlerische Synkretismus ist nur ein Korrelat des geistigen.

Aber in beiden Entwicklungen gibt es einen Punkt, wo die geistige und künstlerische Konventionsbildung des Mittelalters mit ihren heteronomen Bestandteilen autonomen Daseinswert erreicht. Das geschieht geistig in der Scholastik, künstlerisch in der Gotik. In beiden wird der Synkretismus des Mittelalters ideell überwunden. Historisch-genetisch betrachtet sind sie voller Abhängigkeiten, aber all diese Abhängigkeiten haben nun den Punkt des organischen Ineinanderwachsens erreicht, von dem eine neue, vollständig selbständige Welt ihren Ausgang nimmt, eine Welt, die zwar nicht in ihren Elementen selbst, wohl aber in der einheitlichen Zusammensetzung dieser Elemente durchaus selbständig und nie dagewesen erscheint. Es gibt nichts Schwierigers, als diesen Transsubstantiationsprozeß heteronom konventioneller Werte in autonome Werte im Verlauf der hochmittelalterlichen Entwicklung dem Verständnis nahezubringen. Aber wer es tut, berührt das Grundgeheimnis und den Lebenspunkt des Mittelalters.

In künstlerischer Beziehung müssen wir ihn andeuten. Denn der Stil der frühen Tafelmalerei wächst eben aus dem nach langer Vorgeschichte autonom gewordenen gotischen Weltstil heraus, und man versteht die stilgeschichtlichen Zusammenhänge der Weiterbildung dieses Stiles nicht, wenn man nicht weiß, was dieser gotische Stil seiner Entstehung nach und seinem Dasein nach zu dem Zeitpunkt bedeutete, an dem er in die Anfänge der Tafelmalerei einmündete.

Die Frage nach dem Verhältnis zur Natur muß im Vordergrund der Betrachtung stehn. Die Natur ist für den gotischen Künstler das, was

für das scholastische Denken die Erfahrung ist. In das Kerngebiet der geistigen und künstlerischen Haltung reichen beide nicht hinein, weder Natur noch Erfahrung. Aber wie in der Scholastik, ohne daß der Zentralpunkt, der ein anderer ist, verschoben wird, Erfahrung in steigendem Maße berücksichtigt wird, so dringt auch bei dem gotischen Künstler die Anschauungserfahrung in steigendem Maße in sein ursprünglich anschauungsfremdes künstlerisches Denken ein. Erst wo Natur und Erfahrung aus der Peripherie ins Zentrum rücken, hört der mittelalterliche Mensch auf.

Eine zentrale Orientierung an der Natur existiert also in der mittelalterlichen Kunst nicht. Zentral gibt es nur eine Orientierung an dem geistigen Gebilde der Überlieferung. Diese Überlieferung aber hat auf allen Gebieten des geistigen, religiösen und künstlerischen Lebens ihr eigentliches Quellgebiet in der Spätantike, also in einer Zeit höchster kultureller Verfeinerung und Differenzierung. Die unerhörte Wichtigkeit der Spätantike für den ganzen Aufbau unserer modernen Kultur sehen wir ja heute mit schärferen Augen denn je, allerdings mit der Neigung, die Spätantike nur aus dem Gesichtswinkel der Spätmoderne heraus zu schauen. Das ist eine Täuschung der historischen Optik, die verständlich ist. Denn die inhaltlichen Gegebenheiten der geistigen Existenz zeigen wirklich verblüffende Gleichheiten, aber der Aggregatzustand dieser scheinbar gleichen Gegebenheiten ist doch ein völlig verschiedener. Es ist, als ob man eine Kugel aus Wasser – man denke an das Gleichnis der Goetheschen Legende – mit einer Kugel aus Holz vergleichen wollte. Oder: das Weltbild der spätantiken Kultur ist voller organischer Labilität, das der modernen voller mechanischer Stabilität. Wie diese Stabilität in das Weltbild hineingekommen ist, ist klar: durch die Wissenschaft, und zwar durch die experimentelle Wissenschaft. Sie hat den kosmisch-gefühlsmäßig erfaßten Begriff der Naturgesetzlichkeit, der sich später in den christlich-theologischen Begriff der Ordo transsubstantiierte, in einen prinzipiell und experimentell beweisbaren Begriff umgewandelt und damit Härte in das Weltbild gebracht. Aufblühte das

antike Weltbild um eine ahnungsvoll geforderte und darum geschaute Gesetzlichkeit, so kristallisiert sich das moderne Weltbild um eine gesehene und festgestellte Gesetzlichkeit, und aus dem spätantiken Traumzustand des Um-Zusammenhänge-Wissens ist ein nüchternes und überklares Wachsein des Wissens geworden, in dem alle Schwingungen des Kosmos registriert, aber nicht mehr empfunden werden. Aus dem magisch umhüllten Wissen ist nacktes Wissen herausgetreten und hat sich souverän erklärt. Nun täuscht die Marionette des naturgesetzlichen Mechanismus die lebendige Gliedersprache des organischen Weltbewußtseins der Antike nach, und es entstehen Gleichheiten der Gebärden, die die unüberbrückbaren Verschiedenheiten nur vorübergehend verbergen.

Es führt mitten in unser Thema hinein, wenn wir von der künstlerischen Ausdrucksform dieses spätantiken Weltgefühls reden. Die künstlerische Kultur der Antike endigt in einem Zustand der malerischen Stilauflösung, auf die man mit scheinbarem Recht den modernen Begriff des Impressionismus anwenden kann. Wie in der so bezeichneten Stilstufe der Neuzeit ist alle formale Konsistenz aufgelockert zu einem schwebend-zarten Valeurgewebe, das die Illusion der Form nur aus flüchtigen Anweisungen für den Augeneindruck aufbaut. Alle taktische Materialität ist transponiert auf die Ebene einer visuellen Immaterialität. Das ist das sublimale Endstadium der malerischen Entwicklung in der Antike. Und doch handelt es sich bei aller äußeren Ähnlichkeit mit dem modernen Impressionismus um einen Pseudoimpressionismus. Der moderne Impressionismus ist die feinste und differenzierteste Zuspitzung des Sehens, ist der Triumph der naturwissenschaftlichen Exaktheit, der spätantike Impressionismus dagegen entbehrt dieses festen Gerüstes der naturgesetzlichen Voraussetzungen: er entspringt keiner Theorie des Sehens, sondern einer subtilen Kultur des Schauens. Kurz, in ihm steht ein magischer Impressionismus einem naturgesetzlichen gegenüber. In einem tieferen Sinne ist im antiken Impressionismus alles nur scheinbare annähernde Richtigkeit. Wer ihn um sein System fragt, kommt in Verlegenheit. Er hat etwas von der Unsicherheit und Halbwahrheit der Kulissen-



Abb. 1. Karolingische Miniatur kurz nach 800. Wien, Hofbibl. cod. 387

malerei, und es ist ein bezeichnendes Mißverständnis der Forschung, daß man ihn wirklich aus der Übung der Theatermalerei ableiten wollte.

Dieser zauberische Impressionismus der Spätantike, den wir erst ganz verstehen werden, wenn wir die spezifische Atmosphäre des spätantiken Denkens und Fühlens inniger erfaßt haben werden, ist nun das geographische Quellgebiet der ganzen mittelalterlichen Kunstüberlieferung. Kaum ein Bild des 14. Jahrhunderts, in dem wir nicht mehr oder weniger versteckte Rudimente aus ihm nachweisen können. Erst die Renaissance macht dem endgültig ein Ende. Unter einer im letzten Grunde tief mißverstehenden Berufung auf die Antike transponiert sie endgültig das ganze künstlerische Denken auf die Ebene der bewußten Naturgesetzlichkeit und begräbt die wirkliche Antike unter einem ihr fremden Begriff. So wird die Renaissance, wird weiterhin der Klassizismus in einem tieferen Sinn zum Grab der antiken Klassik.

Kühn gesagt, geht also der ganze Weg der mittelalterlichen Entwicklung von der unverstandenen, aber gläubig nachgestammelten Antike zur humanistisch mißverstandenen Antike hin. Für unsere stilgeschichtliche Untersuchung kommt es zunächst darauf an, das Bild jener unverstandenen-Antike zu erfassen, das zum konstitutiven Element der

ganzen mittelalterlichen Kunstsprache wird. Beispiel sei (Abb. 1) das Kalenderblatt eines karolingischen Kodex. Der Künstler dieses Blattes hat eine Vorlage vor sich, die noch ganz eingetaucht ist in jenen zauberischen Impressionismus der Spätantike, und er bemüht sich, der rein malerischen Aussprache der Vorlage nachzukommen. Keine Linien gibt er, keine zeichnerischen Elemente, sondern alle Formillusion ergibt sich aus der rein malerischen Sprache der Valeurdifferenzierungen. Hatte schon der Impressionismus der spätantiken Vorlage, wie wir sie uns vorstellen können, etwas Halbwahres und Unsicheres, so entsteht jetzt unter den Händen des mittelalterlichen Kopisten, dem naturgemäß die Weltbildvoraussetzungen für diese sublime Technik fehlen, ein ganz fragwürdiges Kauderwelsch impressionistischer Sprachgebarung. Wir haben zufällig Miniaturen eines anderen Kodex, die nach derselben oder jedenfalls einer verwandten Vorlage gearbeitet sind (Abb. 2). Wir wissen nicht, war die Qualität der Vorlage eine schon mindere und stärker verballhornte, oder war die Qualität des Kopisten eine soviel mindere, jedenfalls sehen wir, wie das feine Gewebe der impressionistischen Ursprache in einen groben linearen Verfestigungszustand geraten ist. Der Reiz des Impressionistischen ist schon ganz erloschen in einer linearen Grobzeichnung. Wir erleben in diesem Vorgang die Geburt der mittelalterlichen Linie. Ihr Entscheidendes ist, daß sie ihrer Entstehung nach nicht zeichnerisch ist, sondern eine lineare Verhärtung mißverständlicher malerischer Formvorstellungen. Aber diese Linie beginnt bald im zeichnerischen Sinne selbständig zu werden. Auf dem Unterbau eines in Linien eingefangenen impressionistischen Kauderwelsches baut sich eine selbständige Art der Liniensprache auf. Und das ist die Linie des romanischen Stils. Ihrer Herkunft nach rein malerisch, ihrem Wesen nach aber schon zeichnerisch. Das heißt: die Linie, die ein Rudiment lebendigster, flüssigster malerischer Formvorstellungen war, erstarrt zu einem abstrakten linearen Eigensein. Vor diesem Aufstieg ins Abstrakte hinein kommt es aber auch im Leben der romanischen Linie im 12. Jahrhundert vorübergehend zu einer weichen Schönschrift der Kurvenführung, die fast wie eine Vorwegnahme



Abb. 2. Karolingische Miniatur kurz nach 800. München, Staatsbibl. GLM 210

gotischer Linienseligkeit anmutet (Abb. 3). Es ist hier nicht der Ort, diese Sondererscheinung, bei der übrigens die unbewusste Nazarenisierung der neuzeitlichen Überarbeitung, mehr als bisher geschah, in Rechnung gezogen werden muß, in den stilgeschichtlichen Zusammenhang einzuordnen. Nur so viel muß angedeutet werden, daß diese weiche und flüssige romanische Linie generell eine durchaus andere ist wie die gotische. Das heißt: sie ist entstehungsgemäß nur eine Verkürzung und verschleifende Zusammenfassung von aus der malerischen Vorlage geschöpften Vorstellungen bewegter Modellierungsvorgänge. Schon die byzantinische Kunst kennt diese Linie, die durch ihr Gleiten das Fluktuierende der malerischen Erscheinung festzuhalten versucht; und an Erinnerungs- oder Vorlageeindrücke aus dieser künstlerischen Welt dürfen wir wohl auch bei dem Schwarzrheindorfer Meister denken. Jedenfalls darf diese von malerischen Fremdvorstellungen bewegte weich gleitende Linie nicht mit der organisch temperierten Eigenrhythmik der gotischen Linie verwechselt werden. Etwas von ihrem besonderen Charakter erfassen wir vielmehr, wenn wir zum Beispiel ihre entfernte Verwandtschaft mit der Linie Rodinscher Zeichnungen begreifen, die ja ebenso eine lineare Kompression einer ganzen Summe von fluktuierenden Bewegungs-



Abb. 3. Schwarzrheindorfer Ezechiel. Freske (Teil)

vorstellungen ist und sich darum ebensoweit von jener Reinkultur des zeichnerischen Liniengefühls entfernt, wie es die Gotik bringt. Nicht aber diese weiche romanische Linie ist die eigentliche romanische Linie, sondern jene, die schon zu einem abstrakten harten linearen Eigensinn erstarrt ist. Und jetzt erst in diesem Zustand der Entwicklung ist die Anschlußmöglichkeit da für die zurückgehaltene nordische Auffassung der Linie als Trägerin eines übergegenständlichen eigenen Ausdrucksgehalts. Aus der korrumpierten Linie der schönschreiberischen Kopistentübung wird die expressive Linie von eigenem nordischen Charakter. Wir wollen das Schicksal der romanischen Linie gleich in ihrem letzten gesteigerten Zustand kennen lernen. Der Zufall will es, daß uns gerade einige ganz frühe Tafelbilder aus dem 13. Jahrhundert erhalten sind, die uns den fiebrigen Endzustand der romanischen Linienphantastik in drastischer Weise vermitteln (Abb. 4). Die Linie, die hier so stichflammenartig grell und gewittrig aufzuckt, war ursprünglich geboren aus der übernatürlichen, magisch beziehungsweise theatralisch

gesteigerten Beleuchtungsmagie der impressionistischen Spätantike, war dann durch den Spiritualisierungsprozeß der byzantinischen Kunst hindurchgegangen, hatte dabei ihr sinnlich bewegtes Dasein in ein geistig bewegtes Dasein umgetauscht und gerät nun mit diesem ihrem abstrakt-hieratischen tiefsinnigen Ernst in die Fieberzone der nordischen Ausdrucksgier und wird von ihr nun zu solch apokalyptischer Exaltation aufgepeitscht. Das Byzantinische lebt hier nur noch als spirituelle und stilistische Bizarrerie nach, als eine Bizarrerie von feinsten Systematik, handschriftlich vollständig ausgeschrieben, aber darüber hinaus bewegt von einem nordischen Atemzug, der diesem stilistischen Raffinement einen Hauch von barbarischer Großartigkeit und Eindringlichkeit gibt. Diese Zuckungen des romanischen Linienmanierismus sind ebenso die letzten Zuckungen des Asiatismus auf europäischem Boden, wie sie die letzten Zuckungen der rein abstrakten Linienskurrilität nordischer Vergangenheit sind. So oder so, der Generalnenner des stilgeschichtlichen Vorgangs ist derselbe: das Reich des künstlerischen Spiritualismus — mag es ein primitiver oder raffinierter sein — geht hier zu Ende. Noch einmal zuckt das Firmament in grellem Wetterleuchten auf, noch einmal klingt ein drohender Donner nach, dann geht die Sonne über einem neuen Reich auf: der Gotik.

Unsere geläufigen Vorstellungen von der Gotik krankten daran, daß sie einseitig die gotische Architektur im Auge haben, und zwar nicht einmal die gotische Architektur als Ganzes, sondern nur die großen offiziellen Kathedraleistungen. Über deren abstrakten Hochsinn und über deren majestätischer Systemenfaltung vergessen wir, daß der Weg vom Romanischen zum Gotischen ein Weg vom Harten zum Flüssigen ist, vom Statischen zum Dynamischen, und daß die gotische Architektursprache auch in den feierlichsten Stunden ihrer katedralen Höchstleistungen weiblich tönt, verglichen mit der herben Männlichkeit der Romanik. Grundgedanke auch der spirituellsten, feierlichsten Gotik ist flüssige Bewegtheit, und aller konstruktiver Tiefsinn ist nur aufgewandt, um der abstrakten konstruktiven Gesetzlichkeit diese strömende Bieg-

samkeit und himmelansteigende Beweglichkeit abzugewinnen. Eine steinerne Scholastik, ja, aber nur dann, wenn man den Irrtum überwunden hat, in Scholastik und Mystik eine Zweiheit zu sehen. Harnack sagt, die Mystik sei nur die Praxis der Scholastik. Dasselbe immanente Korrelatsverhältnis zwischen theoretischem und praktischem Erscheinungszustand besteht zwischen der offiziellen abstrakten Systematik der gotischen Architektur und der schlichten schwungseligen Linienfrömmigkeit eines gotischen Konturs. Wir fühlen es erst, wenn wir den weiblich-lyrischen Grundgedanken durch beide hindurch spüren. Beide singen das Hohelied des Labilen, beide jubeln in Überwindung der erdverhafteten Starrheit.

Was mit diesem Betonen des weiblichen Grundklangs in der Gotik angedeutet werden soll, ist klar: daß Natur im Hintergrund steht und das Reich des Sensuellen. In dem großen Gegensatz Spirituell – Sensuell gesehen ist das Mittelalter mit der Romanik zu Ende, und mit der Gotik beginnt die Neuzeit. Für diese Entscheidung kommt es nur darauf an, ob man Natürlichkeit oder Naturgesetzlichkeit zum weltgeschichtlichen Differenzpunkt macht. Fängt der moderne Mensch erst mit dem Jasagen zur Naturgesetzlichkeit an, dann ist der gotische Mensch noch Mittelalter; fängt er aber mit dem Jasagen zur Natürlichkeit an, so ist der gotische Mensch seine früheste Erfüllung.

Für die gotische Linie gilt dasselbe. Sie ist noch mittelalterlich, weil sie ihren Sinn noch nicht von der Naturgesetzlichkeit und ihrer Kausalität empfängt, sondern ein freies und selbständiges handschriftliches Dichten in Linien ist; aber modern ist sie, weil in diesem Liniendichten schon die ganze Musik des Organisch-Natürlichen schwingt. Und alles was die Renaissance an Naturgesetzlichkeit bringt, man möchte es leichten Kaufes hingeben für das wundervolle, noch ganz im Mutterboden des Instinktes wurzelnde Natürlichkeitsgefühl der Gotik. Wer dieses gotische Grundgefühl in seiner ganzen Tragweite erfaßt, den wundert es nicht, daß es in der feierlichsten Frühstunde der Gotik zu einem wahlverwandten Ineinanderklingen von gotischem und griechisch



Abb. 4. Spätromanischer Altarvorsatz aus Maria zur Wiese in Soest. Um 1250.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

antikem Geist kommt, wie es in dieser Innigkeit nie wieder in der Kunstgeschichte vor sich gegangen ist. Vor allem nicht im Klassizismus. Nur in der Begegnung von indischem und griechischem Kunstgefühl ist es bezeichnenderweise zu ähnlicher Schwingungseinheit gekommen.

Man vergleiche den liegenden Christus aus dem Skizzenbuch des Villard de Honnecourt (Abb. 10, siehe Seite 44) mit dem Schwarzhendorfer Ezechiel. Jetzt erst strömt die Linie autonom. In Schwarzhendorf gab sie noch dem Schwung verklingender malerischer Fremdvorstellungen nach, jetzt gibt sie ihrem eignen Schwung nach und lebt von eigenen Gnaden. Sie kommt sozusagen nicht mehr aus dem Auge, sondern aus dem Herzen. Und zwar aus einem Herzen, durch das schon der ganze Blutstrom einer neuen naturhaften Sinnlichkeit geht. Die Schwarzhendorfer Linie war wohltemperierter, fast akademisch abgeklärter, weich gewordener Spiritualismus, diese gotische Linie erst ist strömender Sensualismus. In dem Handgelenk des Kalligraphen, das ihr den Schwung gibt, liegt schon das konzentrierte Körpergefühl der neuen, in der Natur erwachenden

Zeit. Das Rundsein der fließenden romanischen Linie ist abgezogene lineare Essenz des Malerisch-Bewegten, das Rundsein der gotischen Linie ist ursprünglich. In immer neuen Kantilenen singt sie das Hohelied der lebendigen Natur. Einer Natur, die die Anatomie des Körperlichen noch nicht kennt, die aber die immanente Musik des Organischen in jeder ihrer Kurven klingen läßt. Sie nährt sich nicht aus dem Wissen, sondern aus dem Instinkt. Ist nicht gesehene Natur, sondern geschaute, gefühlte. Und hat darum einen ganz anderen Richtigkeitsmaßstab als den der anatomischen Korrektheit.

Erst mit der gotischen Linie setzt die neue Kunst ein. Erst sie ist ganze und vorbehaltlose Zukunft. Erst mit ihr ist alle Vergangenheitsüberlieferung versunken. Ihrem Entstehen nach war auch sie, wie wir sahen, noch letztes Derivat der Spätantike, ihrem Sein nach aber ist sie makelloser Neuklang und Beginn. Aus allen Verschlungenheiten der Überlieferung hat sie sich durchgearbeitet zu einem frischen Neuland der Entwicklung. Und wo führt diese Entwicklung hin? Zur Malerei von heute. Summarisch bezeichnet: zum Impressionismus von heute. Also: von einem malerischen Impressionismus herkommend, entwickelt sich die Kunst auf einem jahrhundertlangen Wege der fruchtbaren Vorlageverarbeitung zu der zeichnerischen Reinkultur der Gotik, um von diesem neuen Ausgangspunkte aus wiederum durch viele Jahrhunderte hindurch—dieses Mal aber nicht auf dem Wege der Vorlagenverarbeitung, sondern auf dem Wege der Naturverarbeitung— zu einem äußerlich ähnlichen Endstadium des malerischen Sehens zu gelangen wie in der Spätantike. Beide Entwicklungsverläufe könnten sinnlos erscheinen, da am Ende alles Aufwandes nur das wieder da ist, von dem man ursprünglich ausging, aber sie werden dadurch sinnvoll und inkommensurabel, daß sie auf völlig verschiedenen Ebenen der geistigen Bewußtseinslage sich abspielen und, wie angedeutet, von einem durchaus veränderten Naturbegriff ausgehen.

Die geheimnisvolle Übergangsstelle zwischen diesen beiden Ebenen liegt zwischen Romanik und Gotik. Im Augenblick, wo es eine Gotik gibt, ist die geistige und künstlerische Umorientierung schon durch-



Abb. 5. Gotische Miniatur. Arundel-Psalter. Um 1300.
London, Brit. Mus. Arundel 83 II

geführt. Und nun beginnt auf der neuen Ebene der alte Entwicklungsverlauf vom Zeichnerischen zum Malerischen. Vom ersten primitiven und naiven Hineinpinseln farbiger Wangentupfen in die reine Umrißzeichnung hinein bis zur vollendeten Innenmodellierung handelt es sich nur darum, das auf dem Wege selbständiger Anschauungserfahrung wiederzugewinnen, was man auf Grund von überlieferten Atelierrezepten schon während des ganzen Mittelalters verständnislos geübt hatte und was man in dieser mittelbaren Form erst ganz aufgeben mußte, um es in unmittelbarer Form wiederzugewinnen.

Der Stil des 14. Jahrhunderts, wie er sich auch in den Anfängen der Tafelmalerei äußert, ist schon ganz erfüllt von voreiligen und verfrühten Versuchen, der neugewonnenen Linie diese malerische Neufüllung zu geben. Wie diese Linie aber noch vor der eigentlichen Naturbeobachtung steht, so steht auch diese reizvolle malerische Modellierung noch vor der plastisch-malerischen Formbeobachtung und bleibt darum ein feines Spiel mit Werten, deren wirkliche Entdeckung erst dem 15. Jahrhundert vorbehalten war.

Dieses kalligraphisch-rhythmische Zusammenspiel von Linie und malerischer Innenmodellierung zugunsten einer dekorativen Gesamterscheinung gibt dem konventionellen Stil des 14. Jahrhunderts das Hauptgepräge. Als frühes Beispiel diene ein Blatt des englischen Arundel-Psalters, der um die Jahrhundertwende schon entstanden sein mag (Abb. 5). Mit unerhörtem Raffinement wird hier die Singstimme der Linie von einer feinen Spinnettmusik von Helldunkeleffekten begleitet. Ganz von ferne schimmert noch die Erinnerung an das feine Lichtgerinnsel byzantinischer Modellierungsgewohnheiten durch, wie es besonders in den kunstgewerblichen Techniken wie Zellenschmelzarbeiten und Seidenwebereien ein zähes Weiterleben geführt hatte und dessen Voraussetzung gewesen war, daß der Lichteinfall als das Primäre und der Schatten als das Sekundäre betrachtet wurde, das heißt: man hatte in die prädominierenden Lichtkomplexe die Schatten hineingezeichnet, anstatt wie in der späteren Malerei aus dem Schatten heraus durch erhöhte



Abb. 6. Begegnung Christi mit seiner Mutter
Passionale Kunigunde. Prag, Anfang des 14. Jahrhunderts.

Lichter zu modellieren. Dieses umgekehrte Verfahren zeigt, wie sehr die byzantinische Malerei noch unter der unwirklich grellen Beleuchtungsmagie der Spätantike stand. In der Arundel-Madonna nun sind diese fernen Reminiszenzen ganz selbständig dekorativ verarbeitet, und aus der kalligraphischen Rhythmik der züngelnden Lichtsäume ist eine

pikante, malerisch lebendige und nervöse Unruhe und Bewegtheit der Oberfläche geworden, die in ihrer Bizarrerie mit naiver Anschauungswiedergabe kaum etwas zu tun hat. Wie im Linienspiel ist auch alles nur Scheinnatürlichkeit, entstanden aus dem Gefühl für das Natürliche, nicht aus seiner Beobachtung. Wie die englische Gotik dieser Zeit auch architektonisch nur decorated style ist, so kommt auch ihrer malerischen Modellierungsspielerei diese Bezeichnung zu. Und wie jener architektonische Zierstil eine Tendenz zur züngelnden, unruhig gleitenden und doch weichdekorativen Bewegtheit hat und damit alles Architektonische in malerisch-fließende Helldunkelrhythmik auflöst, so gibt es auch für diesen zeichnerisch-malerischen Zwitterstil des 14. Jahrhunderts keinen besseren Namen als den jener Architektur entnommenen des style flamboyant. Und ebenso wie jener wird er zu einer europäischen Gesamterscheinung. In feinerer oder gröberer Form werden wir ihn überall finden. Er dankt sein Dasein durchaus einer Geschmackskultur, nicht einer Anschauungskultur. In ihm lebt am vernehmlichsten jenes Stück Rokoko, das der Feudalkunst des 14. Jahrhunderts den Grundcharakter gibt.

Ich zeige ein ungefähr gleichzeitiges Blatt aus einer Prager Handschrift (Abb. 6), auch noch der Frühzeit des 14. Jahrhunderts angehörend, aber entwicklungsgeschichtlich schon auf wesentlich anderem Boden. Wieder ein Ineinanderspiel von zeichnerischer und malerischer Rhythmik von höchstem Adel, doppelt eindrucksvoll, weil dieses feierliche Spiel so unmittelbar aus dem Thema heraus konzipiert zu sein scheint. Aber so dekorativ gebunden hier die Helldunkelrhythmik auch noch ist, gegenüber der Arundel-Madonna ist nicht zu verkennen, daß ein gewisses Maß von Anschauungserfahrung in diese Kalligraphie des Helldunkelspiels hineinverarbeitet ist. Geklärt scheint alles pikante Spiel der Modellierung schon im Sinne eines fernen ahnungsvollen Ernstes von plastischen Vorstellungen. Atelierrezepte erfahren eine Umprägung ins Anschauungsmäßige. Aber der Grundcharakter bleibt auch in dieser Umprägung: style flamboyant.

DER WELTSTIL DES 14. JAHRHUNDERTS

NICHT um deutsche, sondern um europäische Erscheinungen handelt es sich bei all diesen Dingen, wie schon die beiden letztgenannten, geographisch so weit auseinanderliegenden Beispiele zeigen. Darin liegt gerade das Auszeichnende der Gotik, daß ihr die Prägung einer Weltkultur und eines Weltstils gelang.

Unser Thema verlangt eine kurze Besinnung darüber, wie sich der Anteil der großen europäischen Nationen an der Bildung dieses Weltstils verteilt.

Ein Eingeständnis tut vor allem not: Deutschland tritt auf der Kulturkarte des 14. Jahrhunderts zurück. Mit der Staufenzzeit hatte es nicht nur seine politische, sondern auch seine kulturelle Vormachtstelle abgedankt.

Das gotische Kernland ist Frankreich. Frankreich hat die unbestrittene kulturelle und künstlerische Suprematie in diesem Jahrhundert. Alle Länder, auch Italien, empfangen in erster Linie von ihm.

Der gotische Linienstil, mit dem sich Europa endlich emanzipiert von den spätantiken Reminiszenzen, ist wie die gotische Architektur Frankreichs eigentlichste Leistung. In beiden ist der höchste Grad von Selbstständigkeit gegenüber der Antike erreicht. Diese Selbstbesinnung auf ein selbständiges europäisches Lebensgefühl geht ganz von Frankreich aus. Alle Strömungen zu dem neuen Europa hin haben hier ihr vorbestimmtes Quellgebiet. Kein geistiger, kein religiöser, kein sozialer und kein künstlerischer Anruf an Europa in dieser Frühstunde der werdenden Neuzeit, der nicht von Frankreich ausgeht. Ihm dankt das geistige Leben, dankt die Kultur und die Kunst des 14. Jahrhunderts den spezifischen Flüssigkeitsgrad und die spezifische Temperatur ihres Weltgefühls, das den Nullpunkt vom Spiritualismus zum Sensualismus endgültig überschritten hat. Dem Rohmaterial dieses neuen Sensualismus gleich die Adälsform einer formalen Durchbildung im Sinne höchster Formkultur zu geben, war Frankreichs europäische Sendung. Ihr Ergebnis heißt Gotik: ein Wunderding aus systematischer und organischer Klarheit, aus Berechnung und Instinkt. Und darum ein wiedergeborenes Griechenland. Kein

Griechenland von Gnaden der Archäologie, sondern eines von Gnaden höherer geheimnisvoller Wahlverwandtschaft.

Frankreich wird die Heimat einer neuen welterobernden Linien-sinnlichkeit. Alles, was der Weltstil des 14. Jahrhunderts an kalligraphischer Grazie, an rhythmischer Hochkultur und an sinnlichem Adel der Linien-sprache enthält, weist auf dieses Land zurück. Dem formalen Genie dieser Rasse war die Systematisierung und Kanonisierung des gotischen Grund-elementes, der Linie, gelungen. In etwa sind die Begriffe gotisch und französisch synonym.

Aber wie jede Reinkultur eines künstlerischen Ausdrucksmittels – und die eigentliche Gotik ist nur Reinkultur von Linie und Fläche – vor der Gefahr des Sich-Totlaufens steht, so wäre auch die gotische Linienschön-schrift im Formalismus geendet und hätte von ihrem Linien- und Flächen-dasein nie den Weg zur Raummalerei und damit zum modernen Bild-aufbau gefunden ohne den Anteil der zweiten romanischen Kulturmacht: ohne Italien. Italien bringt das in die Entwicklung hinein, was zwar nicht eigentlich gotisch ist, aber was der Gotik den Erneuerungsantrieb über ihr eigenes idealistisch begrenztes Sein hinaus in die Welt der realen modernen Bildentwicklung gibt. Kurz, Italien befreit die Gotik von der Fläche.

Italien hatte im frühen Mittelalter gleich dem übrigen Europa ein künstlerisches Scheindasein gefristet von den stilistischen Residuen der spätantiken und byzantinischen Kunst. Erst um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts kam es zu seiner nationalen Selbstbesinnung. Auch hier spielte wie in Frankreich in den Selbstbesinnungsakt eine wahlver-wandte Wiedererkenntnis der Antike hinein. Hatte man bisher aus verkümmerten Buchstaben der Antike ein schwerentzifferbares Kauderwelsch aus Eigenem und Fremdem zusammengestellt, so spürte man jetzt aus innerer Bereitschaft heraus jenen tieferen Geist der Antike, der über allen Buchstabenwert erhaben ist. Nur antworten die beiden romanischen Nationen mit ganz verschiedenen Sensorien auf diesen fernen Anruf der Antike. Kühn gesagt: Frankreich antwortet griechisch, Italien lateinisch.

Das heißt: Frankreich antwortet mit allen guten Geistern seiner lebendigen Grazie und seines sinnlichen Feingefühls, antwortet mit allen schwebenden Imponderabilien seines sicheren Gehöres für die geheime Musik des Organischen und Lebendigen, kurz, antwortet mit Schwingungen, wo Italien mit festgebauten Sätzen antwortet. Mit andern Worten: Frankreich antwortet mit einer melodiosen linearen Grundgesinnung, Italien mit einer kontrapunktischen plastischen Grundgesinnung. Frankreich antwortet mit gotischer Fraktur, Italien mit Antiqua. Frankreich horcht in das ewige Werden der Erscheinungen hinein, Italien legt seine Hand fest auf ihr stetiges Sein. Daraus ergibt sich ein völlig verschiedener Aggregatzustand der formalen Substanz. Die französische Form bleibt auch im letzten Zustand ihrer Vollendung labil (wie die griechische), die italienische ist in einem tieferen Sinne immer stabil. Sie hat nie die Möglichkeit einer dauernden sinnlich-übersinnlichen Transzendenz wie die französische. Aber eben mit diesem entwickelten Sinn für die Stabilität der Dinge, für ihr festes körperhaftes Sein rettet der Italiener die Gotik vor ihrem Untergang im Kalligraphischen. Mit seinem starken Gefühl für Körper- und Raumwerte konstituiert er die Substanz der modernen Kunst, eine Arbeitsleistung, zu der eine größere Begabung nötig war als die französische mit ihrem nur auf die Essenz der Dinge gerichteten Feingehör. Man braucht nur ein französisches Relief der Zeit mit einer italienischen Freske zu vergleichen, um zu erkennen, daß letztere bei allem Verzicht auf materielle Plastik in der Empfindung unvergleichlich viel plastischer ist als die wirkliche Plastik der Franzosen. Jede Armbewegung bei Giotto wirkt wie ein Stoß in räumliche Tiefe hinein und wird zum kubischen Erlebnis. Italien wiederverkündet Europa die Tatsache, daß die Dinge dreidimensional sind. Seine Entdeckung der körperlichen Welt ist gleichbedeutend mit der Entdeckung der räumlichen Welt. Mit seiner straffen rationalen Organisationskraft geht es daran, diesen Neuwerten stabile Festigung zu geben. Sein Ziel ist sowohl die Anatomie des Körperlichen wie die Anatomie des Räumlichen. Und damit schafft es die Grundvoraussetzung für die



Abb. 7. Miniaturen aus der „Somme le Roi“

Brit. Mus. Addit. 28162

moderne Bildkonstitution. Und gibt der gotischen Seelenkunst einen Körper, der gotischen Linienkunst ein plastisches Substrat.

Eine französische Miniatur (Abb. 7), neben eine ziemlich gleichzeitige giotteske Freske (Abb. 8) gehalten, zeigt die fundamentale Wesensverschiedenheit. Dort ein decorated style von wundervollem kalligraphischen Feingefühl, mit lyrischer Weichheit singend auf einer idealen Tonskala von gefühlter Natürlichkeit, hier hineinwuchtend in diese Welt des feinen Spiels ein plastischer Ernst von großer Form und fast gewaltsamem Pathos. Wie jeder Körper nun die große Epik seines kubischen Seins ausspricht, so ist auch auf einmal ein ideeller Raum da, der auf diese plastische Pathetik mit elementarer Allgemeinheit antwortet. Aus der idealistisch-dekorativen Bindung im Flächenzusammenhang ist – wenigstens der Idee nach – die realistisch-rationale Bindung im Raumzusammenhang geworden. Es handelt sich nicht um graduelle, sondern um generelle Verschiedenheiten. Die französische Auffassung würde auch in ihrer potenziertesten Ausbildung kein Bild im modernen Sinn ergeben, in der paduaner Freske dagegen sind in grammatikalischer Knappheit alle Keimelemente des modernen Bildaufbaus schon gegeben. In der französischen Fassung wird das Räumliche – durch Modellierung – nur an der Einzelform berücksichtigt; in der italienischen Darstellung sind diese Einzelberücksichtigungen, die dort disparat nebeneinanderstehen, aufgegangen und verbunden in einer idealen räumlichen Gesamtexistenz. War dort das Räumliche Zutat, so wird es hier zum konstitutiven Element. Und mit diesem Durchbruch zur rationalen Naturgesetzlichkeit, d. h. zum Anschauungspositivismus stößt der Italiener über alles noch Gotische seiner äußeren Stilgebärde hinaus unmittelbar in das Herzgebiet der modernen Bildkunst vor. Denn alles Gotische ist noch bedingtes Vorstellungserlebnis, ist trotz aller Bereicherung mit Anschauungserfahrungen niedergeschrieben auf der idealen Fläche einer geistigen Vorstellung; erst die italienische Kunst stellt in einem gesunden Positivimus die Kunst bedingungslos auf den Boden des verständlich geklärten Anschauungserlebnisses. Und damit empfängt sie ihr



Abb. 8. Giotto, Beweinung

Padua, Arenakapelle

Gesetz der Bildgestaltung nicht mehr vom Geiste, sondern vom Auge. Und das heißt modern werden, heißt anerkennen die Diktatur des Empirischen.

Es gibt nur einen Klassiker dieser italienischen Sendung: das ist Giotto. Florenz wird der Vorort aller künstlerischen Zukunft. Und doch: wer in der europäischen Kunst des 14. Jahrhunderts nach Florenz sucht, wird immer zuerst Siena hegegnen. Nicht Florenz, sondern Siena schiebt die vorgeschobenen Posten ins übrige Europa aus. Erst mußte durch siene-

sische Leichtigkeit und Grazie — *lieta scuola fra lieto popolo è la senese* — ganz Europa mit äußerlichen Italianismen infiziert werden, ehe es reif wurde zum Empfang der innersten italienischen Sendung, die in dem Namen Gotik liegt. Woher kommt diese Eignung Sienas zur konzilianter Vermittlung? Die Antwort kann nicht gegeben werden, ohne daß man wieder an jene geheimnisvolle Gleichung der Wahlverwandtschaft gotisch-griechisch ruhrt.

Drei Überlegungen müssen vorangestellt werden. Einmal, daß Siena die gotischste Stadt Italiens ist, d. h. der Ort, wo die im übrigen Italien nur äußerliche Rezeption der Gotik am ehesten auf innere Resonanz stieß. Zum andern, daß dieser gotischste Ort Italiens gleichzeitig der Ort ist, in dem das Byzantinische am wenigsten als bloße Sprachgewohnheit fortlebte, sondern mit einer gewissen schöpferischen Frische nachgesprochen wurde, die nur durch die Annahme einer unterirdischen Wahlverwandtschaft mit einer wesentlichen Empfindungskomponente des Byzantinischen gedeutet werden kann. Die dritte Überlegung, die nur eine Wiederholung der ersten in umgekehrter Richtung ist, geht dahin, daß der sieneseische Einfluß, als er die Punkte des geringsten Widerstands in Europa suchte, sich zuerst französischen Kultursphären zuwandte, nämlich dem französischen Süditalien (Neapel) und Südfrankreich selbst (Avignon). Diese nächstgelegten Einfallstore des sieneseischen Einflusses werden gleichzeitig die Vororte der Weltstilbildung des 14. Jahrhunderts.

Aus diesen drei Überlegungen ergibt sich die Tatsache, daß Siena der Ort Italiens ist, in dem die noch lebendige byzantinische Tradition mit dem größten Maß von natürlicher Reibungslosigkeit in die neue gotische übergeht. Und worauf beruht das? Vielleicht auf der Tatsache, daß Siena die wenigste lateinische Stadt ist? Hier handelt es sich nur um gefühlsmäßige Entscheidungen, aber trägt das Gefühl ganz, daß Siena sich mit der lateinisch gefärbten Vorstellung von Italien am wenigsten deckt und daß es außerhalb des Toskanischen eine Sonderart durchfühlen läßt, die es nur zu verständlich macht, daß die Ursprungssagen der Stadt in verschiedenen Versionen immer um den einen Punkt kreisen, daß hier

die Gründung einer zufällig zurückgebliebenen gallischen oder keltischen Fremdbevölkerung vorliegt? Und deutet es nicht nach derselben Richtung, daß Siena bei dem eigentlichen kulturellen und künstlerischen Werdeprozeß des neuen Italiens keine Rolle mehr spielt, daß es vielmehr nur so lange Vormacht ist, als es sich um jene byzantinisch-gotische Ausgleichung handelt, die auch in gewisser Beziehung eine griechisch-französische ist? Denn das Stück Gräzismus, das im Byzantinischen steckt, ist es, für das Siena ein spezifisches Gehör hat. Es ist Tanagragriechentum, aber es ist Griechentum. Und dieses Stück Gräzismus – das ein Stück Lyrik, ein Stück klingender Musik ist – geht ganz in seine Kunst ein. Und dieses selbe Stück heimlichen Griechentums in seiner Kunst prädisponiert es wie keine andere Stadt Italiens dazu, in den Lyrismus der französisch-gotischen Stilatmosphäre reibungslos überzugleiten. Nachdem es diese Vermittlungsmission ausgeführt hat, ist seine Rolle ausgespielt.

Man vergleiche mit der giottesken Beweinung (Abb. 8) die Tafel des Sienesen Duccio mit den drei Frauen am Grabe (Abb. 9). Wie fühlt man die lateinische Grundnote (lateinisch natürlich hier ebenso wie griechisch nicht im rassenbiologischen Sinne gemeint) bei Giotto durch, wie haut sich hier alle Gestaltung auf einem Grundgefühl für Plastizität und Stabilität auf! Lateinisch: das heißt auch immer irgendwie episch. Nur dieser toskanische Neulateiner konnte den neuen Freskenstil finden. Duccios Reich aber ist nicht von dieser epischen und monumentalen Welt. Seine Grundgesinnung ist malerisch, d. h. flüssig. Und auch noch in der tiefsten Tragik bleibt er lyrisch. Dieses Zusammenspiel von maleischer und lyrischer Haltung gibt seiner Kunst den griechischen Nachhall. (Denn das griechische Grundgefühl ist nicht plastisch in dem Sinne gewesen, wie es meist hingestellt wird, d. h. in einem Sinne, der maleische Flüssigkeit und Imponderabilität ausschließt. Erst die Römer haben in die Vorstellung von Plastisch diesen Begriff von starrer Konsistenz hineingebracht und haben aus der griechischen Form des unendlichen Werdens die lateinische Form des festgelegten Seins gemacht.

Die griechische Form bleibt so lange malerisch, als sie musikalisch bleibt, und erst die Lateiner haben diese schwebende Musik der lebendig-flüssigen Form zum Schweigen gebracht und eine Plastik ohne Musik der Welt als echte Antike aufgedrängt.) Wie fern steht Giotto Pompeji, wie nahe steht Duccio ihm. Wie des Sienesen Schöpfung stimmungsgemäß ganz eingetaucht ist in den wohltemperierten Lyrismus der Spätantike, so ist sie auch stilistisch ganz erfüllt von der impressionistischen Bizarrerie dieser raffinierten Spätkunst. All diese Elemente sind geadelt von einer Empfindung, die man als griechisch im wahren Sinne bezeichnen muß, wenn auch nur im Sinne eines Tanagragriechentums. Es sind Elemente, die, in der Eleganz byzantinischer Formulierungen über Jahrhunderte hinweg versteckt bewahrt, nun hier in der halb senilen, halb infantilen Kunst Sienas ein unerhofftes Auferstehen feiern. Alles was wir in der europäischen Kunst des 14. Jahrhunderts an lyrischer Empfindsamkeit, an malerischer Bizarrerie, an quecksilberner Espritfülle des Vortrags, an manieristischer Helldunkelpointierung im Sinne eines magischen Impressionismus und an kompositioneller (vor allem perspektivischer) Pikanterie treffen, ist ein Geschmacksvermächtnis der Spätantike, das in erster Linie durch sienesische Hände gegangen ist. Und vor allem jenes spezifisch-malerische Element der Gotik, das an früherer Stelle als style flamboyant charakterisiert wurde, hat seinen engen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang mit dieser sienesisch-byzantinischen Pikanterie des Lichtstils, die im Grunde auf die magische Beleuchtungstheatralik der Spätantike zurückgeht.

All diese Ausführungen gingen von der Aufgabe aus, den Anteil der verschiedenen Kulturnationen an der Bildung jenes trecentistischen Weltstils auseinanderzulegen, der auch der Stil der frühen deutschen Tafelbilder ist. Grob zusammenfassend könnte gesagt werden: alle zeichnerisch-linearen Grundelemente dieses Stiles sind französischer Herkunft; was an neuen plastischen und raumschaffenden Zukunftswerten in ihm keimt, weist auf Italien hin; alles was an malerischer Zutat und an malerischem Spiel, kurz, an peripherischen Raffinementselementen ihn belebt, geht,



Abb. 9. Duccio, Drei Frauen am Grabe

Siena, Dombild

wenn auch nicht ausschließlich, so doch hauptsächlich auf jenes Stück Byzantinismus zurück, das in Siena seinen europäischen Vermittler gefunden hat. Tragkräftig für die eigentliche künstlerische Zukunft wurde nur das mittlere Element. Der lineare Idealismus des gotischen Frankreich wie der malerische Illusionismus des sienesischen Byzanz wurden von der Entwicklung ausgeschieden, und nur auf der soliden Basis der giottesken Anschauungssachlichkeit mit ihrer rationalen Grundempfindung für körperliche und räumliche Klarheit war jene neuzeitliche Entwicklung möglich, die auch jene Welten des zeichnerischen oder male-

rischen Manierismus im Sinne einer neuen Rationalität umprägte. Alles aber, was an zeichnerischen und malerischen Werten vor dieser toskanischen Erziehung zur Anschauungsklarheit liegt, ist im höchsten und im kleinsten Sinn idealistische Kalligraphie. Wem sein Wertungsstandpunkt thematisch dadurch gegeben ist, daß er von der Tafelmalerei ausgeht, also von der eigentlichen Kunst der Zukunft, der ist auch genötigt, die Wertakzente der Entwicklung im modernen Sinne zu verteilen, das heißt: da einen Fortschritt zu sehen, wo eine Verdrängung des Idealistischen durch den Ernst und den Positivismus der realen Anschauung zu spüren ist. Denn das Tafelbild lebt seiner ganzen Natur und seiner Bestimmung nach gerade von diesen Neuwerten der Natureroberung, die, unter einer anderen Perspektive als der der Tafelbildentwicklung betrachtet, auch ganz anders bewertet werden könnten. Sind sie doch z. B. unter entgegengesetzter Perspektive gesehen gerade die treibenden Elemente der Säkularisierung der Kunst und damit der Anfang von einem Ende, das uns erst heute ganz bewußt zu werden beginnt.

Dieser Exkurs über die internationalen Zusammenhänge bei der Schaffung des Weltstiles der Trecentomalerei wäre nicht vollständig ohne kurze geschichtliche Hinweise. Neapel und Avignon wurden schon genannt als die künstlerischen Austauschstationen zwischen Frankreich und Italien. Neapel war ja nach dem Ende der Staufeu in die Hände der Anjous übergegangen und damit nicht nur in politischer, sondern auch in kultureller Beziehung zum vorgeschobenen Posten Frankreichs auf italienischem Boden geworden. Und als Karl von Anjou der italienischen Kunst seine Achtung bezeugen will, läßt er 1317 Simone Martini, den Meister-schüler Duccios, nach Neapel kommen, und es vollzieht sich die Imprä-gierung der neapolitanisch-französischen Kunst mit sienesischem Geiste. Und dieser selbe Simone Martini, der hier an dieser südlichen Stelle an der französisch-italienischen Stilfusion arbeitet, wird zwei Jahrzehnte später nach Avignon, der päpstlichen Exilstadt, berufen; und hier an dem bevorzugtesten Ort des intensiven französisch-italienischen Kulturwechsel-

verkehrs vollendet er seine Mission als Tonangeber der ganzen europäischen Kunstmode. Ob es englische oder hanseatische oder böhmische Kunst ist: das pikante Sienaparfum und damit ein ferner Nachgeschmack von byzantinisch-hellenistischer Spätkultur ist ihnen allen gemein. Aber es ist überall nur Epidermisreiz.

Der Weltstil des 14. Jahrhunderts, dessen Bildungsvorgänge in gedrängter Form hier entwickelt wurden, ist nur die Voraussetzung für unser eigentliches Thema. Dieses eigentliche Thema ist die Absonderung nationaler oder stammesartlicher Eigendialekte von dieser Weltsprache des Stils. Diesen Vorgang für die engere deutsche Entwicklung zu zeichnen, ist unsere Aufgabe.

Für die Bestimmung dessen, was deutsche Kunst in diesem zeitlichen Rahmen heißt, kann nur der politische Begriff des damaligen Deutschen Reiches maßgebend sein, mögen die politischen Bindungen innerhalb dieses Sammelbegriffs teilweise auch noch so locker gewesen sein. Nicht also nur um die eigentlichen deutschen Stämme handelt es sich hier, sondern um alle Stämme, die politisch das damalige Deutsche Reich konstituierten und aus deren politischer Verbindung sich auch zum mindesten Ansätze und Möglichkeiten zu einer kulturellen Verbindung ergaben. So muß vor allen Dingen die ganze Weite des deutschen Kolonisationsgebietes, das gleich östlich von der Elbe lag, einbezogen werden, wenn man dabei auch nie, von heutigen Verhältnissen ausgehend, vergessen darf, daß es eben nur Kolonisationsgebiet war, d. h. ein Gebiet von fremdem Rassenboden mit nur dünnem deutschen Überzug. Das gilt vor allem für Böhmen, das deutsch-slawische Mischland, von dem unsere Darstellung den Ausgang nehmen muß.

Die Ausbildung stammesartlicher oder nationaler Eigenart bedeutet immer ein selbstbewußtes Sichfreimachen von großen spannungsweiten Konventionen. Man möchte es als einen kulturpolitischen Naturalismus bezeichnen, der sich in diesem Erstarken partikularer Elemente äußert: ein Sichauflehnen unmittelbarer Gefühle gegen die nur mittelbaren Gefühlsbindungen der Überlieferung. Es ist darum kein Zufall, daß diesem

kulturpolitischen Naturalismus auch immer ein religiöser, sozialer und künstlerischer entspricht, der dieselben Wege geht.

Was das Zurückgehen auf die Natur in künstlerischer Beziehung bedeutet, ist klar. Es deckt sich mit dem Beginn der realistischen Bewegung. In sozialer Beziehung ist das naturalistische Element mit der demokratischen Bewegung gegeben. In religiöser Beziehung aber handelt es sich um etwas anderes. Hier bedeutet das Zurückgreifen auf einen vortraditionellen Ursprünglichkeitszustand das Zurückgreifen auf die Bibel, die gleichsam den Naturzustand des christlichen Glaubens darstellt. Der religiöse Naturalismus ist – so verstanden – immer reformatorisch. Und diese religiös-reformatorische Bewegung hat nun bezeichnenderweise im mittelalterlichen Europa dieselbe Marschroute wie die künstlerisch-realistische und die sozialistisch-demokratische. Sie sind eben verschiedene Äußerungen derselben naturalistischen, antikonventionellen Geistes- und Gefühlsbewegung. Sind gefährvolle Sklavenaufstände, die in Anarchie geführt hätten, wenn die neuen Lebensmächte des Humanismus und der Reformation sie nicht in ein neues Ordnungsgebiet geführt hätten. Die Bildung von Nationalstaaten geht parallel mit der Bildung von Nationalkirchen und Nationalstilen und mit einer sozialen Bewegung, die bis an die Schwelle des Kommunismus geht. In den romanischen Ländern war allerdings der nicht bloß traditionelle, sondern innere Zusammenhang mit der Substanz des kulturellen und religiösen Überlieferungsgutes zu groß gewesen, als daß alle diese Erneuerungsbewegungen nicht wieder auf Umwegen in den traditionellen Zusammenhang einmünden könnten. Nur in den nichtromanischen Ländern nehmen diese Bewegungen katastrophalen Charakter an. Nur dort kommt es zu endgültigen Absplittierungen.

Das Zusammenspiel der reformatorischen naturalistischen Bewegung auf allen Lebensgebieten, den kirchlichen, sozialen und künstlerischen, geht in diesen nichtromanischen Ländern Europas den gleichen Verbreitungsweg. Und zwar setzt die Bewegung nicht im europäischen Zentrum, in Deutschland ein, sondern an der Peripherie. Wer die Ge-

schichte des europäischen Realismus in den nichtromanischen Ländern lesen will, wird mit England beginnen müssen. Eine fortschreitende Erkenntnis der kunstgeschichtlichen Zusammenhänge jener Zeit wird die Pionierrolle Englands beim Werden des europäischen Realismus noch viel eindringlicher zum Bewußtsein bringen, als es unter der bisherigen unbewußt kontinentalzentrischen Kunstgeschichtsschreibung geschehen ist. Es wird dann in kunstgeschichtlicher Beziehung nur bestätigt werden, was in kirchengeschichtlicher Beziehung längst zutage liegt, nämlich daß die reformatorische Bewegung hier ihren Ausgangspunkt hat. Und gleich treten hier in der von Wiclif ausgehenden Bewegung alle natürlichen Begleiterscheinungen naturalistischer Erneuerungssucht auf: die Bewegung, die zur Nationalkirche hinstrebt, verwebt sich gleich mit sozialen Tendenzen, die alle Anzeichen einer sozialen Revolution extremer Art tragen.

Diese historischen Erörterungen verraten erst ihren geheimen Sinn für unsere thematische Fragestellung, wenn wir nach der zweiten Etappe der Bewegung fragen. Die Antwort führt uns nach Böhmen. Der Funke springt von der nordwestlichen Peripherie auf die südöstliche über und zündet dort. Dynastische und andere Umstände begünstigen den Prozeß der Fernübertragung von England nach Böhmen, der innerlich aber vor allem in der gleichen Reife der Voraussetzungen bedingt war. Der englische Wiclif heißt Hus. Aus den Schriften des Engländers zieht er alle seine Argumente im Kampf für ein volkstümliches, bibelorthodoxes, nationales und in sozialer Beziehung geradezu kommunistisches Christentum. Und das eigentliche Deutschland? Länger als hundert Jahre dauert es, bis Hus seinen Fortsetzer in Luther findet. Und gleich schließt sich wieder der Ring der Beziehungen: als Luther die Schriften Wiclifs zu Gesicht bekommt, gehen ihm die erstaunten Augen darüber auf, daß er, ohne es zu wissen, der Testamentsvollstrecker dieses Engländers ist. So lange dauert es, bis die peripherischen Vorbewegungen ins Herzgebiet Mitteleuropas vordringen. Andererseits bekommen sie aber auch erst in diesem Augenblick ihr eigentliches europäisches Schwergewicht.

Uns interessiert für unsere Themastellung nur, daß es, ebenso wie es eine englische und böhmische Vorreformation gibt, auch einen englischen und böhmischen Vorrealismus gibt. Das englische Vorspiel scheidet für unsere Betrachtung aus, dem böhmischen aber, das sich schon auf deutschem Kolonisationsgebiet abspielt, gebührt unsere ganze Aufmerksamkeit. Es führt mitten in unser Thema hinein.



Abb. 10. Aus dem Skizzenbuch des Villard de Honnecourt
(zu Seite 23)

PARAPHRASEN ÜBER DAS BÖHMISCHE
THEMA

DER politische Hintergrund dieses überraschenden und folgereichen böhmischen Vorspiels der deutschen Frühentwicklung ist mit der Tatsache gegeben, daß das böhmisch-luxemburger Fürstenhaus um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts die deutsche Kaiserwürde in seine Hände bekommt. Damit wird Böhmen, dieses deutsch-slawische Grenz- und Mischland, für die Zeitspanne eines schicksalreichen Übergangsjahrhunderts politische Vormacht im Reiche, und eine Anzahl glücklicher Umstände vereinigen sich, um diese politische Vormachtstellung auch zu einer kulturellen und künstlerischen zu machen. Grenzländer mit Rassenmischung haben immer eine besondere Unruhe und Spannung im Blut und reagieren daher mit einer besonderen Empfindlichkeit auf die kulturellen Fragestellungen, die in der Luft liegen. So ist es gleichsam ihre Bestimmung, Experimentierböden zu sein für die eigentlichen Problemstellungen der Zeit. Dieser Bestimmung ist Böhmen damals in intensivster Weise nachgekommen. Mit treibhausartiger Plötzlichkeit entsteht hier an der südöstlichen Peripherie des Reiches eine Kultur, die trotz ihres Episodencharakters grundlegend und exemplarisch wird für die ganze deutsche Kulturentwicklung der Renaissance- und Reformationszeit. Nirgends spürt der Historiker die Siedehitze der ganzen Entwicklungsproblematik jener Zeit unmittelbarer als hier in dem Böhmen Karls IV. und Wenzels. Es wird zur Brutstätte aller entscheidenden Kulturbewegungen der Zeit und vereinigt darum auch alle Widersprüche der Zeit in sich. Karl IV. selbst ist geradezu der klassisch reine Exponent der ganzen Widerspruchsfülle dieser Übergangszeit. Ein schillernder Charakter von wechselnden unsicheren Konturen und darum von den Geschichtschreibern mit den verschiedensten widersprechenden Etiketten versehen. Trotz aller noch mittelalterlichen Kleidungsstücke, die er trägt, weht eine Luft um seine historische Erscheinung, die den modernen Menschen gleich aufmerken läßt. Von Rasse ist er deutsch mit entferntem slawischen Einschlag, von Erziehung Franzose, von Beruf Kosmopolit. Man hat ihn den ersten Kaufmann auf dem deutschen Kaiserthron genannt und meinte damit die kühle, nüchterne, von keiner

politischen Ideologie beschwerte Schlaueit seiner erfolgreichen Politik und Diplomatie. Und dieser machiavellistische, verschlagene, gegenwartsgläubige Realist der Politik ist gleichzeitig ein großer vergangenheitsfrommer Lateinleser. Nicht nur zum erstenmal ein Kaufmann, sondern auch zum erstenmal ein Humanist sitzt auf dem deutschen Kaiserthron. Der gerissene politische Geschäftsmann darf eines Tages Petrarka am Prager Hofe empfangen. Und mit Petrarka ist sozusagen der ganze italienische und französische Humanismus bei diesem Halbslawen zu Gast. Und um die Widersprüche zu vollenden: dieser frühgeborene Moderne ist gleichzeitig der größte Reliquienjäger seiner Zeit und ein abergläubischer Frömmel von trübem, materiell gefärbtem Mystizismus. Slawische Gefühlsatmosphäre dämmert auf, wenn man die Wandmalereien auf Burg Karlstein betrachtet, die ihn ganz versenkt zeigen in solch geheimnisvollem Reliquiendienst (Abb. 11).

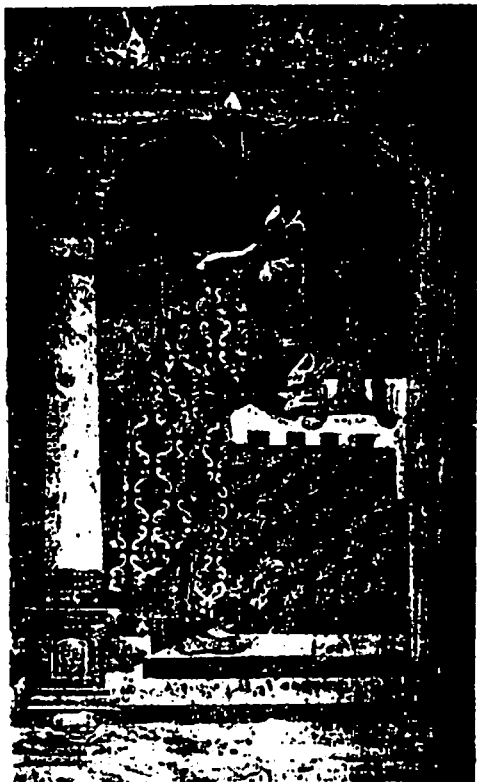


Abb. 11. Karl IV. beim Reliquiendienst
Burg Karlstein bei Prag

quillen in diesen Fresken auf. Dieser Eindruck geht nicht nur vom Inhaltlichen, sondern auch von der künstlerischen Sprachform aus: es ist, als ob man eine Sprache höre, in der es keine festumrissenen Konsonanten und



Abb. 12. Karl IV. Ausschnitt aus dem Votivbild des Erzbischofs Očko von Wlascim. Prag, Rudolfinum

Häßlichkeit — es ist Karl IV. selbst —, mit einem Blick, in dem ebensoviel listige Schlaueit wie tierhafte Verwunschenheit liegt. Und bei alledem eine seelische Transparenz, in der für den erstaunten modernen Betrachter eine beunruhigende Faszination liegt.

Die Einheit der böhmischen Gefühls- und Geschmacksatmosphäre mag illustriert werden durch die Gegenteilstellung dieses Stückes bemalter Leinwand mit einer architektonischen Schöpfung Karls (Abb. 13): der Katharinenkapelle aus Burg Karlstein. Seltsamer sah man nie eine

keine klartönenden Vokale gäbe, sondern in der nur trübverschwommene, schwebende und vieldeutige Diphthonge aufquillen. Westeuropa hat zu dieser Sprache nur die Sprachsubstanz, nicht den Tonfall gegeben. Das alles lebt von slawischen Unterströmungen. Man betrachte den Teilausschnitt eines besonders typischen böhmischen Bildes (Abb. 12). Ein halber Quadratmeter Leinwand, der ganz mit dieser fremden, aber suggestiven slawischen Atmosphäre imprägniert ist. Inmitten von materieller halbbarbarischer Prunküberladung ein prunkloses Menschenantlitz von physischer und psychischer

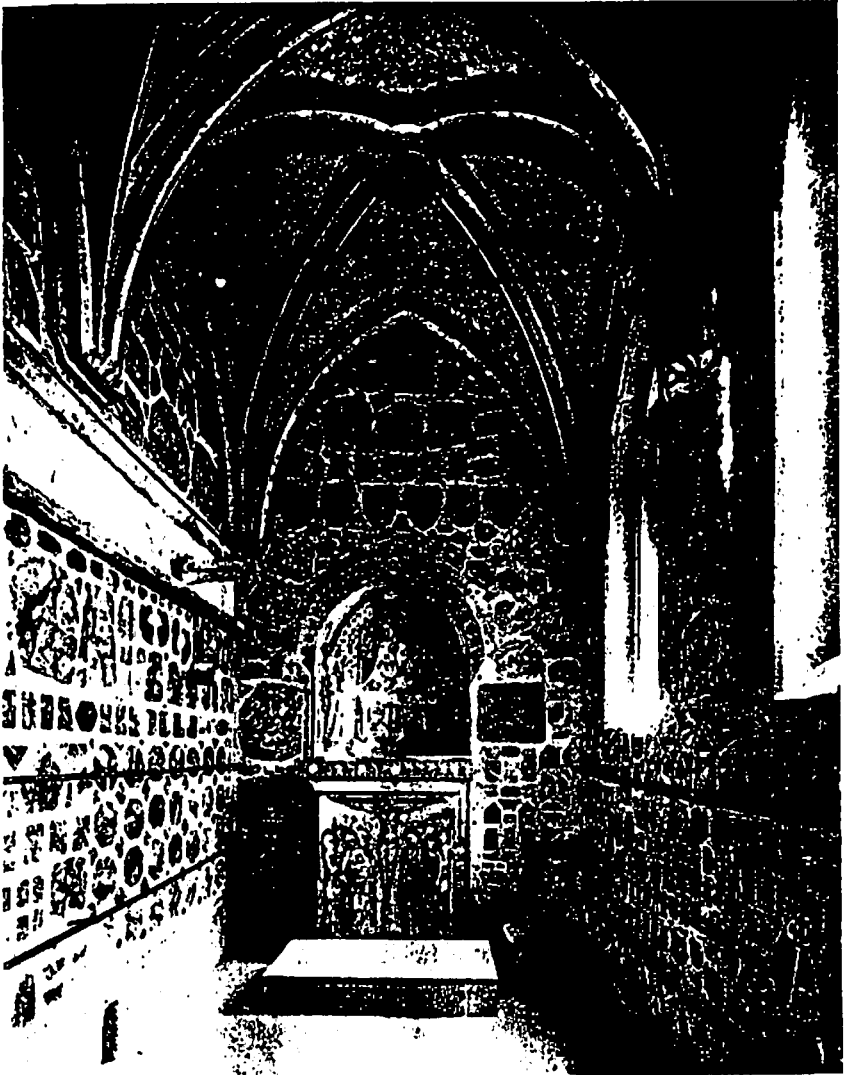


Abb. 13. Katharinenkapelle in Burg Karlstein bei Prag

Wandbekleidung. Zweitausend schwere Halbedelsteine — Jaspise, Achate und Amethyste — sind in den vergoldeten Gipsgrund der Wand eingelassen und bilden ein phantastisches Sockelgeschoß. Ein unaufhörliches schwerflüssiges Aufquillen von breiten in Stein verwunschenen Diphthongen. Eine Syntax gibt es in diesem zufälligen Nebeneinander nicht. Diese Welt ist ohne Tektonik. Dieser Baukörper hat keine Muskeln und Gelenke, ist trotz seiner gotisierenden Gewölbemaske unartikulierte Massigkeit. Ist Zeugnis davon, wie sehr hier der architektonische Gedanke noch in einem verschwommenen Dämmerungszustand lebt. Aber den Steindiphthongen selbst, ihnen war durch eine glänzende Politur der Oberfläche alle magische Geheimkraft entlockt. Und das flackernd suchende Licht von vielen Hunderten von Kerzen wühlte sich unaufhörlich in diese undurchdringliche Welt von stummen, aber lockenden Geheimnissen ein.

Und neben diesen Wänden in Burg Karlstein, die mit klobigen Halbedelsteinen beplastert sind, gibt es andere Wände in derselben Burg, die mit klobigen Menschenköpfen beplastert sind (Abb. 14). Auch sie gleichsam Halbedelsteine mit polierter Oberfläche. Bildtafel an Bildtafel sind sie nebeneinandergereiht, gleichförmig und unübersehbar und ohne jede Interpunktion. Alles Mitglieder derselben fremdenslawischen Familie, nur durch Barttracht, Kleidung und Symbol voneinander unterschieden. Weich, quallig, in amorpher Massigkeit quellen diese Köpfe auf aus dunklen wesenlosen Hintergründen, eingetaucht in ein trübes Helldunkelspiel der Beleuchtung, das wieder an trübes Kerzenflackern denken läßt. Und alle haben jenen verwunschenen Blick, der aus einer ungelichteten seelischen Dämmerung herausfragt. Weder die körperliche noch die seelische Form hat jenen Konsistenzgrad, den wir als westeuropäisch empfinden. Man denkt eher an spiritistische Materialisationserscheinungen, die etwas Unwirkliches haben und die jeden Augenblick wieder in die Welt des Ungeformten zurückzusinken drohen. Diese malerische Sprache bleibt verhaftet in einer schemenhaften visionären Realität. Alle Gestaltung spielt sozusagen in einer vierten Dimension



Abb. 14. Heiligenköpfe der Kreuzkapelle in Burg Karlstein bei Prag

der Vorstellung, die für uns Westeuropäer ebenso fremd wie suggestiv ist. Die ganze Abfolge der Köpfe wirkt wie die Variationsfolge über ein Thema, und dieses Thema ist das fragende Hineinragen der slawischen chaosnahen Welt in die Welt der europäischen Kosmik.

Verstärkt wird das Alpdruckhafte dieser Erscheinungen noch durch die ungefüge, alles tektonische Gefühl verletzende Art, wie sie in ihrem Bildraum sitzen. Mit dem schweren massigen Volumen ihrer urlauthaften Menschlichkeit scheinen sie über die Rahmenflächen hinausquellen zu wollen. Ungefüge Urlaute des Menschlichen. Wie empfinden wir auf einmal, wie sehr es in der romanischen und gotischen Kunst nur geformte Menschen gab. Jede romanische und gotische Formung, mag sie uns heute auch noch so willkürlich erscheinen, ist ausgestanzt aus einem apriorischen System von festen Bedingtheiten menschlicher Erscheinungsform. Sie leben nur innerhalb dieses Systems. Hier aber liegt das Menschliche im Rohmaterial vor uns. Kein Rohmaterial der physischen, sondern der psychischen Menschlichkeit. Nicht in erster Linie die körperliche Anatomie fehlt hier, sondern die seelische. Vom Seelischen wird hier in dunklen orphischen Urworten gesprochen. Und die Transparenz dieses seelischen Urgrundes ist es, die diese erste große Prosa-schrift des Menschlichen für unsere modernen Augen so überraschend ein-



Abb. 15. Der heilige Ambrosius

Wien, Gemäldegalerie

drucksvoll macht. Daß es in der deutschen Frühkunst eine solche Episode psychologischer Pseudomodernität gab, daß es hier zu einem solch vorübergehenden Bloßliegen der seelischen Grundsubstanz kam: wie wäre das anders erklärbar als durch die slawischen Unterströmungen dieser Kunst. Das slawische Instinktwissen vom Seelischen ist es, was hier auf einmal einer ganzen Strecke der deutschen Entwicklung den Rätselschein einer psychologischen Tiefsicht gibt. Allerdings nicht an Individualpsychologie dürfen wir denken. Slawische Psychologie heißt im Gegensatz zum westeuropäischen Einzelwissen vom Menschlichen immer instinktives



Abb. 16. Der heilige Augustin

Wien, Gemäldegalerie

Allwissen vom Menschlichen, ist immer Massenpsychologie im höchsten umfassendsten Sinne. Und vor allem dies: der westeuropäische Psychologe sieht und beobachtet das Menschliche, der slawische schaut und empfindet es. Und in einer großartigen Monotonie kennt er fast kein anderes Thema als dieses: Mensch. Dostojewski.

In dem verwirrenden Nebeneinander der Gesichter, unübersehbar wie die Figuren eines russischen Romanes, prägen sich die nach Wien überführten und restaurierten Tafeln mit den Kirchenvätern Ambrosius und Augustin durch eine besondere Eindringlichkeit ein (Abb. 15 u. 16). Etwas

Ereignishaftes hat es für den Entwicklungsgeschichtler, so unvermittelt diese ernste Prosaschrift vom Menschen zu sehen, die groß wie mit den Buchstaben einer Blindenschrift die Bildtafel erfüllt. Wie der heilige Augustin mit dem großen, fast starren Blick tiefster Denkersonnenheit die Feder zum Munde hebt, das ist mehr als ein gut beobachteter Genrevorgang, ist mehr als eine geglückte künstlerische Momentaufnahme: das ist monumentale Epik. Und ebensowenig liest dieser heilige Ambrosius nur mit den Augen, nein, er liest mit seinem ganzen Gesicht, mit seinem ganzen Körper, mit seinem ganzen gesammelten Menschsein, und die Stille, die sich um diese lesende Gestalt breitet, ist nicht zu durchbrechen. Ein Maximum geistiger Illusionübermittlung. Und es wäre nicht ein slawisches Werk, wenn nicht unmittelbar daneben alle Elemente größter materieller Illusionserweckung versammelt wären. Die sublimale Stille dieser großen Gesichtsflächen (und Handflächen!) wächst aus einer barbarisch großartigen Goldmusterung und aus einer Schmuckpracht der liturgischen Gewänder heraus, die die letzte Handgreiflichkeit materieller Plastik nicht verschmäht und darum mit plastisch aufgesetztem Zierat arbeitet. (Auch das übrigens ein Sienismus, aber ein barbarisierter, slawisierter.) Aber es kommt aus dieser Unvermitteltheit kein Widerstreit für den Eindruck auf, weil beide Formenwelten von derselben großen Gesinnung erfüllt sind. Die episch große und gedrungene ernste Sprache der ornamentalen Musterung ist der Aussprache nach keine andere als die Sprache der Helldunkelmusterung in der Modellierung, die mit einer erstaunlichen Kraft des Zusammenfassens alle Formkomplexe – seien es Buchseiten, Holzflächen oder Fleischpartien – zu einer so selbstverständlichen lapidaren Einheit des Valeurklangs zusammenbindet, daß der moderne Betrachter versucht ist, den Namen Cézanne auszusprechen.

Wie urlauthaft groß die seelische und malerische Sprache dieser Tafeln ist, mag ein kühner Vergleich demonstrieren. Man vergleiche den lesenden Ambrosius mit dem lesenden Johannes von Dürers Aposteltafel. Das gleiche Thema geistiger Versunkenheit erlaubt unmittelbare Ver-

gleichsbefragung. Kein Zweifel, die elementarere Wucht der Erlebnisübermittlung ist bei dem Primitiven. Bei Dürer ist, kraß gesagt, das Lesen beschrieben, hier bei dem Böhmen ist es offenbart. Bei Dürer kann man die sonstige Existenz der Figur von der augenblicklichen Beschäftigung des Lesens trennen, bei dem Primitiven ist das unausdenkbar: hier ist das ganze Sein der Figur mit ihrem momentanen Tun zu einer untrennbaren Erlebniseinheit zusammengeschweißt und Totalität gestaltet, wo bei Dürer Einzelheiten beobachtet und wiedergegeben sind. Wieder kann man nur mit der Unterscheidung von künstlerischem Sehen und künstlerischem Schauen die generelle Wesensverschiedenheit dieser Gestaltungen auf Formeln bringen. Gewiß, bei Dürer ist nun alles Körperliche geklärt und auf dem Wege einer Kultur des Sehens zur reinen idealen Artikulation gebracht, aber die visionäre Schlagkraft der Seinsgestaltung, die nur dem künstlerischen Schauen vorbehalten ist, ist dabei zum Opfer gefallen. Ein Stück künstlerischer Beschreibung neben einem Stück künstlerischer Offenbarung. Dem Maß der psychologischen Schau entspricht das Maß der malerischen Schau. Eine Einheit liegt da vor, die wieder an Cézanne zu denken zwingt. Der malerisch tiefste Ausdruck ist auch der psychologisch tiefste. Malerische und psychologische Sublimierung werden hier am Anfang ebenso zur Tautologie, wie sie es am Endpunkte, bei Cézanne, werden. Kann es ein Zweifel sein, daß ein moderner Maler von der malerischen Einseitigkeit des böhmischen Primitiven stärker angesprochen wird als von Dürers Kompromißstil, der malerisch, zeichnerisch und plastisch zugleich und keines ganz ist? Wo wird das Auge eines Malers moderner Schulung inniger verweilen: bei dem Buch, das der Dürersche Johannes in der Hand hält, oder bei dem Buch, das in weichste, flockigste Valeurmalerei gebettet in der Hand des Ambrosius ruht? Was wird ihn verwandter berühren: Dürers korrekte und wohlgeschulte Fleischmalerei oder die sublimen malerische Durchseeltheit, die der Böhme seinen Fleischpartien gibt? Man sehe nur die Ambrosiushände, die wie Wunderblumen weichster Lichtmalerei vor dunklem Hintergrund schwanken. Und wo wird das

moderne Malerauge mehr Entzücken empfinden: vor der nüchternen Präzision, mit der Dürer Dinge wie etwa den Schlüssel in Petri Hand zeichnet, oder vor dem Stück duftigster impressionistischer Stillebenmalerei, das der Primitive aus einem Stück Schreibpult, einigen zufällig hingeleghen Büchern und einer Anzahl angehefteter Schreibfedern hinzaubert? Überall entdeckt das moderne Auge bei dem Primitiven aus dem slawischen Grenzland die stärkeren Reize und Verwandtschaften.

Aber es sind Scheingleichheiten. Was die Täuschung hervorruft, ist dies: die böhmische Frühkunst beruht zwar ebenso wie die moderne auf einer Reinkultur des Malerischen, aber die Voraussetzungen zu dieser Reinkultur sind völlig verschiedene. So verschieden, wie der Anschauungsbesitz des Menschen des 14. Jahrhunderts von dem des 19. ist. Und über das Maß des Anschauungsbesitzes entscheidet ja wieder nichts anderes als seine Stellung in der Geschichte der geistigen Entwicklung.

Dieses vorausgesetzt, handelt es sich darum, dieser böhmischen Reinkultur des Malerischen ihren angemessenen entwicklungsgeschichtlichen Platz anzuweisen. Und das kann nur unter Messung an dem Gegensatzbegriff des Plastischen geschehen. Das Reinmalerische kann die Vorstufe des Plastischen sein und seine Endstufe, kann Embryonalzustand des Plastischen sein und sein Sublimierungsstadium. Die böhmische Art ist vorplastisch. Das Formauffassungsvermögen schlummert hier noch in einem malerischen Dämmerungszustand, in dem sich die Artikulation der Gesichtseindrücke zu plastischer Klarheit, Rationalität und Substanzhaftigkeit noch nicht vollzogen hat. Und das nicht, weil das Auge seine Aufgabe noch nicht erfüllt, sondern weil die geistig-seelische Befangenheit und Andersgewandtheit dem Auge diese Aufgabe noch gar nicht gestellt hat. Sie wird ihm erst mit der Renaissance gestellt, wenn dieses Wort genügt, um den radikalen Stellungswechsel in der geistigen Haltung der europäischen Menschheit zu umschreiben. Vorher gibts nur zeichnerische oder malerische Reinkultur. Wir kennen gemeinhin nur die zeichnerische Reinkultur. Es ist die des gotischen Stiles und damit die westeuropäische Form des Vorplastischen. Hier mit der böhmischen

Malerei gewinnt nun vorübergehend auch die osteuropäische Form des Vorplastischen, eben die malerische Reinkultur, Einfluß auf die europäische Gesamtentwicklung. Zeichnerische Einseitigkeit auf der einen, malerische Einseitigkeit auf der anderen: es ist, als ob man den Unterschied zwischen dem Intellektualismus des romanischen Westens und dem Psychologismus des slawischen Ostens, jenen Gegensatz, den wir in Bruderkämpfen auf deutschem Boden ausfechten müssen, hier in vorbedeutungsvoller Untermalung angelegt sähe! Beide noch ungefüllt von unmittelbarer empirischer Substanz. Beide noch vorplastisch im wirklichen und im überwirklichen Sinne. Und beiden wird das Plastische—sowohl in geistiger wie in künstlerischer Beziehung—erst von Italien und damit auf Umwegen von der Antike gegeben. Und erst nachdem die Rezeption dieser plastischen Grundhaltung stattgefunden hat, setzt die Entwicklung zu jener Durchgeistung und Durchseelung des Plastischen an, die ihr letztes Sublimierungsstadium eben im modernen Impressionismus erreicht. So konnte die Scheingleichung Cézanne und böhmische Primitivkunst zustande kommen. Eine Scheingleichung, die besagt, daß am Endpunkt der Entwicklung die Wand zwischen den menschlichen Begrenztheiten des Sehens und den letzten Geheimnissen wieder ebenso dünn wird, wie sie am Anfang war. Traumhafte Immaterialität hier wie dort. Was am Anfang vorrational war, wird am Ende überrational. Was dort unbewußte Reinkultur des Malerischen war, wird hier bewußte. Und was dort Vision des Instinkts war, wird hier sozusagen zur exakten Vision. Beide aber sind darin gleich, daß sie das Totale der Erscheinung fassen. Der Primitive, weil er noch vor dem Teilsehen steht, der Moderne, weil er es überwunden hat. Allerdings nur optisch, nicht geistig.

Neben dem entwicklungsgeschichtlichen Problem liegt das Rassenproblem. Ich deutete es schon an. Innerhalb des Slawischen selbst gibt es keine Stufenfolge von vorplastischem und nachplastischem Sehen, sondern es gibt nur ein Stationäres: das unplastische Sehen. Nicht als vorübergehendes Schicksal, sondern als Dauerschicksal jenseits aller Entwick-

lung. Das slawische Schicksal an und für sich. In geistiger, moralischer und politischer Beziehung so gut wie in künstlerischer Beziehung. Überall fehlt die wertbildende plastische Kraft. Überall die Unfähigkeit, die Wahl zu treffen zwischen dem Wesentlichen und dem Unwesentlichen. Aber eine Unfähigkeit von hoher metaphysischer Herkunft. Nämlich als Folge der Tatsache, daß der slawischen Seele alles wesentlich erscheint, alles eingehüllt in die gleiche Liebe Gottes. Passivismus aus Tiefe des metaphysischen Instinkts, und darum für uns westeuropäische Aktivisten immer eine heimliche Anklage und eine heimliche Lockung. Eine Lockung hin zu einer metaphysisch verklärten Ohnmacht und Schwäche. Eine Lockung hin zum ewig Unartikulierten. Ein Panpsychismus, der unfähig macht zu jeder Substantialität der Gedanken und der Gefühle. Und das künstlerische Korrelat dieses unartikulierten Panpsychismus ist eben jene malerische Einseitigkeit, die mit europäischen Augen angesehen nur als Ohnmacht und Verschwommenheit erscheint.

Warum diese Dinge hier breittreten? Weil die deutsche Malerei des 14. Jahrhunderts ganz hineingestellt ist in diesen Kampf zwischen westlichem und östlichem Geist. Zwischen artikulierter Durchgliederung der Form und unartikulierter Massigkeit der Form. Weil sie in diesem frühen Zustand ihrer Entwicklung, in dem sie noch vorplastisch war, am stärksten der Versuchung ausgesetzt war, vom ewig Unplastischen des Ostens angesteckt zu werden. Und es entspricht der Logik der Entwicklung, daß heute, wo wir in unserem Nachplastischsein dem Vorplastischsein der Primitive begegnen, wir auch wieder ebenso stark dieser östlichen Versuchung zum Unplastischen ausgesetzt sind. Der europäische Geist in seiner primitiven vorrationalen und in seiner sublimeren überraionalen Entwicklungsform zeigt sich gleich gefährdet durch jene slawische Formlosigkeit, die sich vom großen metaphysischen Hintergrund abhebt.

Es ist der Grundgedanke dieser Arbeit, die deutsche Entwicklung an der Scheide des 14. und 15. Jahrhunderts, die hier behandelt werden soll, als einen solchen Auseinandersetzungsprozess zwischen westlichen

und östlichen Formgedanken zu kennzeichnen. Daß das bisher nicht geschehen ist, liegt daran, daß man einen kulturellen Einheitsgedanken Deutschlands, der selbst heute noch nicht ohne Fragwürdigkeit ist, sogar schon dem Deutschland jener Frühzeit substituierte, jenem Deutschland, das in seinem ganzen ostelbischen Teil noch lebendig unmittelbar slawisch unterspült und nur mit einer dünnen Germanisationsschicht überdeckt war, und das durch diese noch ganz akute germanisch-slawische Auseinandersetzung durch Welten geschieden war von jenem anderen Deutschland, dessen kulturelle Substanz aus einer germanisch-romanischen Auseinandersetzung entstanden war, die in den vorangegangenen mittelalterlichen Jahrhunderten schon zu einem hohen Ausgleichsstadium gediehen war, während hier im Osten der Boden eben erst frisch aufgelockert war. Gewiß, der Osten Deutschlands war damals germanisches Kolonisationsgebiet, aber wir dürfen nicht übersehen, wie stark die Kolonisatoren dabei östliche slawische Luft einatmeten und alle ihre Keime in sich aufzogen. Ostzüge sind immer Kreuzzüge, von denen man kulturell mehr Orient heimbringt, als man Okzidentales dort hinverpflanzt.

Die Sisyphusaufgabe, die Deutschland gestellt ist, ein Gleichgewicht zu finden zwischen seiner germanisch-romanischen Kultursphäre und seiner germanisch-slawischen: hier im 14. Jahrhundert wird sie zuerst scharf umrissen. Schon durch den schicksalsnotwendigen Zufall, daß mit der Verquickung von deutscher Kaisermacht und böhmischer Königsmacht der politische Mittelpunkt sich fast abrupt nach dem Osten verschiebt. Es ist, als ob Karl IV. seine Schickung begriffen habe, den Gedanken einer autogenen ostdeutschen geistigen und wirtschaftlichen Kultur bei der Weltgeschichte anzumelden. Aus den Linien seiner inneren deutschen Politik ist deutlich herauszulesen, daß seine Orientierung von den südwestlichen Stammländern deutscher Bildung und deutscher Politik fortführt und nach Nordosten und Nordwesten gerichtet ist. Wenn man liest, daß sein Lieblingsgedanke war, die Oder schiffbar zu machen und einen direkten Weg der Schifffahrt von Prag nach Hamburg zu schaffen,

daß er mit der Perspektive spielte, die Hansa unter seine Leitung zu bringen und aus ganz Ostdeutschland von Hamburg bis Danzig und von Danzig nach Krakau, Prag und Nürnberg hin eine wirtschaftliche Einheit zu machen, dann fühlt man das Ausmaß der Schicksalsentscheidung, wie die sich Deutschland damals gestellt sah, als der spannungsvolle Dualismus von Altdeutschland und Neudeutschland zum erstenmal akut würde, der so folgenschwer für unsere ganze neuzeitliche Entwicklung werden sollte.

Bohmen wird in der Tat zu einem Treibhaus, in dem in einer Übervegetation das neue Befruchtungsmaterial für den Osten gezüchtet wird. Und solange der Glanz des Prager Kaiserhofes dauert, starrt ganz Deutschland bis weit in den Westen hinein wie fasziniert auf diese böhmische Treibhausatmosphäre, die ganz gesättigt ist mit Triebkräften des Slawischen. Ein neues Ausstrahlungszentrum ist geschaffen, von dem aus Deutschland mit slawisierten Kulturelementen imprägniert wird. Das Treibhaus selbst verfällt allerdings in den Hussitenkriegen, aber die Befruchtungen, die von ihm ausgehen, bleiben.

Nirgendwo ist dieser Tatbestand unverkennbarer als in kunstgeschichtlicher Beziehung. Bis Danzig und Hamburg, bis Nürnberg und zum Mittelrhein brandet ein Formgeschmack, dessen Grundwesen slawische anaphorische Massigkeit ist und dessen Sprache überquillt in breiten, weichen und kantarlosen Diphthongen, kurz, in jenem verschwommenen, vieldeutigen malerischen Idiom, das ewig jenseits aller plastischen Bestimmtheit ist. Das Ergebnis ist, daß die deutsche Kunst, die bisher rein gotisch-rechnerisch gewesen war, in ihrer einflußreichen östlichen Sphäre angesetzt in ein malerisches Wesen umschlägt, das ich pseudomalerei nennen, weil es eben noch vorplastisch ist und darum unter europäischem Gesichtswinkel angesehen ein verfrühtes und ungesundes Entwicklungsexperiment ist. Denn für unser europäisches Sein kann nur das malerische Wesen als gesund und tragkräftig für die Entwicklung reifer werden, das sich mit dem plastischen Gedanken auseinandergesetzt hat. Aber nicht nur im Osten kommt es zu diesem pseudo-

malerischen Frühexperiment. Der Westen kennt es auch, wenn auch in einer anderen Form. Wir sprachen schon davon: es ist jener style flamboyant, der eine ins Malerische übersetzte Gotik ist. Das heißt ein Aufnehmen der gotischen rhythmischen Kalligraphie mit malerischen Mitteln. Malerische Modellierung nicht als Dienst an der Anschauung und an der plastischen Vorstellung, sondern als dekoratives Spiel, das der Singstimme der gotischen Kurvenmelodie eine ebenso kalligraphisch fließende und ideale Helldunkelbegleitung gibt. Konsistenzlosigkeit hier wie dort. Nur daß im Westen Raffinement und gegliederte Ordnung ist, was im Osten dumpfe elementare und gliederungslose Massigkeit ist. So begegnen sich zwei pseudomalerische Welten, beide von entwicklungsgeschichtlichem Episodencharakter, beide wartend auf die Füllung mit Realität und Plastizität. Die Realität bringen die Niederlande, die Plastizität Italien.

Die Italienisierung der böhmischen Kunst stellt ein kunsthistorisches Problem von unübersehbaren Schwierigkeiten für die eindeutige Erkenntnis dar. Diese Unübersehbarkeit des Vorgangs in allen Einzelheiten voraussetzend, darf man den Vorgang doch zu einigen Hauptlinien zusammenfassen, die sich der historischen Wahrscheinlichkeitsrechnung als besonders markant entgegendrängen. Da ergibt sich eine doppelte Form der Berührung mit Italien: eine unmittelbare und eine mittelbare. Die unmittelbare Berührung verdichtet sich kunsthistorisch in einer bestimmten Persönlichkeit, Thomas von Modena, die mittelbare wird mit dem großen umfassenden Schlagwort Avignon gekennzeichnet. Unberechtigt ist die Tatsache, daß die These der unmittelbaren Berührung von der öffentlichen kunsthistorischen Meinung wenn nicht radikal bestritten, so doch nur mit Widerwillen und Vorbehalten zugegeben wird, während jene Berührung über Avignon eher der Überschätzung ausgesetzt ist.

Es gilt, demgegenüber beide Erscheinungen gerecht zu charakterisieren. Zunächst ist über allen Zweifel erhaben, daß die Möglichkeit eines unmittelbaren kulturellen und künstlerischen Wechselverkehrs zwischen Böhmen und Italien damals in vollem Maße bestand. Die historischen

Zeugnisse dafür lassen sich gar nicht aufzählen, so zahlreich sind sie. Trotzdem soll nicht verkannt werden – und das gibt jener kunsthistorischen Scheu, diese direkten Beziehungen in den Vordergrund zu setzen, einen Schein von Berechtigung –, daß dieser unmittelbare Wechselverkehr etwas Zufälliges, Sporadisches, Episodisches hatte, das zu der festeren und einheitlicheren Art, in der Böhmen die Avignonkultur rezipierte, in einem fühlbaren Gegensatz stand. Es läßt sich der Gegensatz auch so ausdrücken: In der direkten Berührung zwischen Italien und Böhmen begegnen sich zwei Provinzialkünste – denn es ist hier in erster Linie Oberitalien, das sich mit Böhmen berührt –, in der indirekten Berührung über Avignon begegnet sich dagegen die böhmische Kunst mit Italien als Weltkunst toskanischer Prägung, d. h. mit dem Stück italienischer Systematik, das durch Avignon in feste synthetische Verbindung mit der großen, weltbeherrschenden gotischen Tradition gekommen und dadurch zu einer universalen Vorbildhaftigkeit gekommen war. Oder um ein letztes Bild für die Verschiedenheit der Berührung zu finden: in dem einen Fall kommt es zur Verschmelzung zweier Dialektformen, im anderen Fall zur Erziehung eines Dialektes an der durchgebildeten Weltsprache der europäischen Kunst. Uns interessiert zunächst die dialekthafte Berührung. Daß sie zustande kam, setzt voraus, daß Böhmen schon einen eignen Dialekt hatte, d. h. daß es künstlerisches Ausdrucksvermögen genug hatte, um der konventionellen Gotik, wie sie vor dem Eindringen der italienischen Neuerungen in ganz Europa verbreitet war, eine eigne Lautfärbung und Aussprache zu geben. Daß das der Fall ist, mag noch einmal das Blatt aus dem *Passionale Kunigunde* beweisen (Abb. 6), auf das schon an früherer Stelle hingewiesen wurde und das 1312 in einem Prager Kloster entstanden war. Gewiß, es ist in erster Linie das Hohelied gotischer Rhythmik, das hier in ergreifender Innigkeit gesungen wird, und diese hinreißende Kalligraphie des Linienspiels hatte ihre Heimat in Frankreich und von hier aus schon vor Avignon die Welt erobert, so daß sie um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts auch die Kunstsprache des international gebildeten Böhmen war. Aber bei aller festen Schulung

an französischem Geschmack dringt doch in Untertönen das heimische, slawisch gefärbte Idiom durch. Schon in der Art, wie die zwei Gestalten in einem breiten Massigkeitskomplex rhythmisch zusammenfließen — also, daß aus zwei Vokalen ein Diphthong wird —, zeigt sich eine Schwingungswelt, die phonetisch in ganz andere Vorstellungsbahnen drängt, als es der französischen Artikulation entspricht. Auch belastet das Breitfließende der Helldunkelrhythmik die Singstimme der Linie mit einer Schwere der malerischen Begleitmusik, die eine ungewollte Transponierung ins Slawische besorgt, und nicht minder ist es heimlicher Slawismus, wenn diese malerische Übermodellierung einer psychischen Übermodellierung entspricht, die den Vorgang unter einen Druck einer fast unheimlich dräuenden Schmerzlichkeit stellt, der über die Gefühlsgrenzen französischen Empfindens fühlbar hinausgeht. Kurz, wir haben hier malerisch-psychologische Naturlaute der Ostwelt, verwunschen durchklingend durch die gebildete Kunstsprache französisch-gotischer Weltprägung. Also leise ungewollte Dialektfärbung in böhmischem Sinne. Daß französischer Liniestil und böhmisches malerisch-massiges Wesen hier so wirkungsvoll zusammenklingen, darf uns nicht darüber täuschen, wie wenig die in breiten Diphthongen aufquillenden slawischen Naturlaute mit der zeichnerischen Eleganz und Formulierungsklarheit der französischen Sprachart von Hause aus zu tun haben. Nein, wenn slawische Formlosigkeit in einen fremden Formgedanken hineinwachsen sollte, so war dafür wohl der italienische der geeignetere, weil er gegenüber der konturhaften Geschlossenheit Frankreichs unter dem Zeichen einer kubischen Geschlossenheit stand. Das unprägbare auseinanderfließende Massigkeitsgefühl der Slawen sah sich hier einer geprägten konsistenten Massigkeit gegenüber, die dem Anschlußprozeß immerhin eine gewisse Erleichterung gab. Zwischen Linie und Masse liegen weitere Welten als zwischen Kubus und Masse. Und darum liegen zwischen Frankreich und Böhmen weitere Welten als zwischen Toskana und Böhmen. Kurz, die kubische Prägnanz Toskanas stand dem böhmischen Wesen näher als die zeichnerische Prägnanz Frankreichs.

Aber dieses Näherstehen bedeutet noch kein Nahestehen. Unsere Gruppe des Christusabschiedes verglichen mit giottesker Epik (Abb. 8) zeigt den ganzen Unterschied zwischen geformter Masse und massiger Form. Der Aggregatzustand des plastisch-malerischen Empfindens ist ein zu verschiedener, als daß das böhmische Empfinden hier unmittelbare Anschlußmöglichkeiten finden könnte. Vor dieser Reinkultur des plastischen Sprachgedankens, wie ihn Toskana zur italienischen Idealsprache formt, steht Böhmen ohne unmittelbare Einschwingungsmöglichkeit. Aber der Weg nach Toskana führt über Venedig, führt über Friaul, über die trevisanische Mark, führt über Oberitalien, kurz, über Grenzgebiete, in denen ein ganz anderes sprachliches Empfinden zu Hause war. Da verliert die Sprache ihre phonetische Plastizität und gestaltet sich zu Dialekten von viel weicherem und fließenderem Formgehalt. Da kommt es zu Diphthongklängen, die einem ganz anderen — man möchte sagen malerischen — Sprachempfinden angehören und bei denen der Tonfall in einer ganz anderen Art singend wird. Weiche Fülle, das ist das Schlagwort, das hier ebenso für die Sprache am Platz ist wie für die Menschen. Denn auch der Idealtypus des Menschlichen, wie ihn Venedig gestaltet — man denke an Palma Vecchios Frauengestalten —, ist ganz weiche edelrhythmisierte Massigkeit von breiter gelagerter Fülle. Eine Schwere, geadelt durch große selbstsichere Form. Eine nachgebende Lässigkeit, die doch immer ihre innere Gebundenheit behält. Ein Zerfließen, das doch immer in seinen adligen Behälter zurückströmt. So steht diese weiblich-malerische Welt neben der männlich-plastischen Toskanas. Malerischer Adel neben plastischem Adel. Muß es erst gesagt werden, daß diese Adelsform der Weichheit dem böhmischen Empfinden ganz anders ins Ohr ging als die toskanische Adelsform der harten Bestimmtheit? Daß slawisches Sprachempfinden auf den Tonfall und die phonetische Fülle des venezianischen Dialektes ganz anders reagierte als auf das toskanische Idealitalienisch? Daß hier Einschwingungsmöglichkeiten vorliegen, die auf einer fernen Wahlverwandtschaft zwischen slawischem und venezianischem Formempfinden

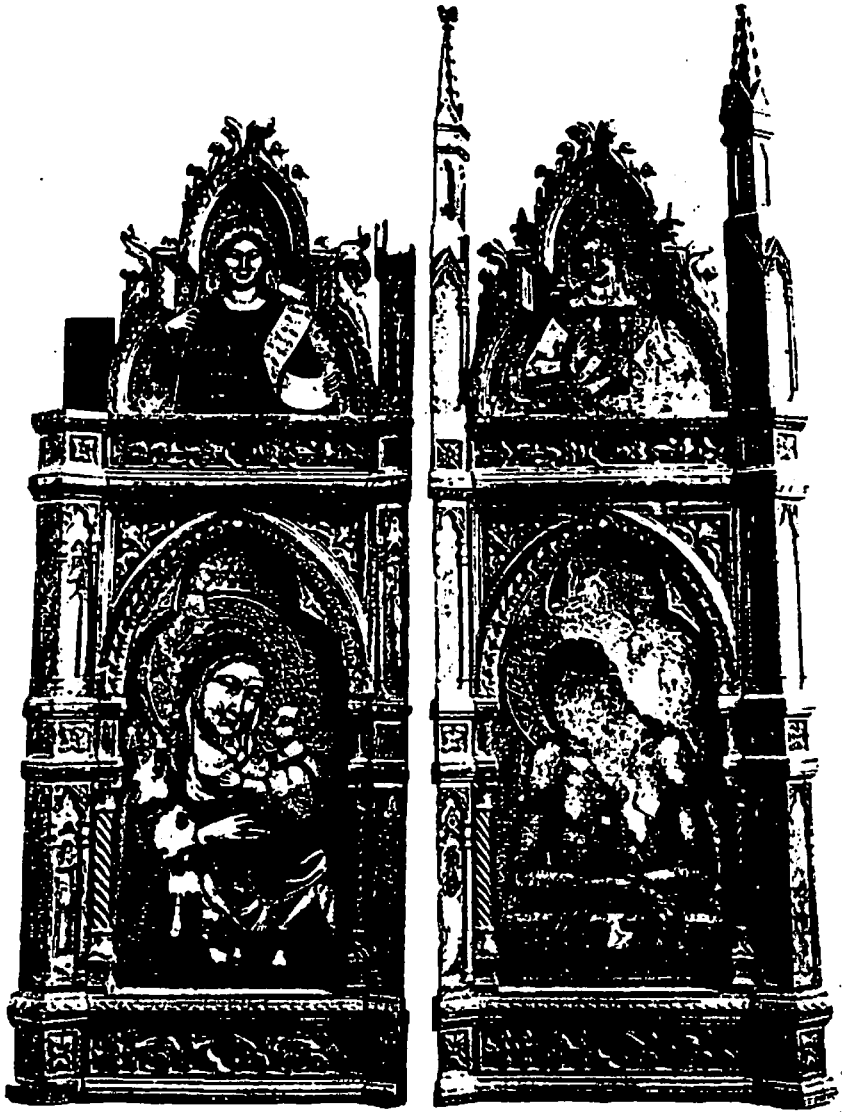


Abb. 17. Tommaso da Modena

Altarfragmente in Burg Karlstein bei Prag

zurückgehen? Karl IV. träumte von einer engen wirtschaftlichen Verbindung, die von Hamburg über Prag nach Venedig gehen sollte. Es sind ähnlich große Linienzusammenhänge, die der Kunsthistoriker auf der Landkarte der künstlerischen Entwicklung vorgeedeutet sieht und wie sie im 14. Jahrhundert vorübergehend Gestalt gewinnen. Und es geht in all diese Zusammenhänge auf, wenn Karl IV. eben darum keinen Toskaner, sei es aus Florenz oder Siena, nach Prag berief — so selbstverständlich das in Avignon war, als die Rezeption des Italienischen dort logische Entwicklungsforderung wurde —, sondern einen Thomas von Modena, der mit seiner Kunst im Vorland von Venedig zu Hause war. Er, der Italiener vom malerischen Randgebiet, wurde zum Praeceptor Bohemiae. Nur in ihm konnten sich zwei malerische Dialektformen, wenn auch nur annäherungsweise, berühren, die slawische und die italienische.

Der historische Tatbestand der Beziehungen des Italieners zum Prager Hof steht nicht ganz fest. Alle Wahrscheinlichkeit aber spricht dafür, daß er nicht nur aus der Ferne wirkte mit Bildern, die er nach Prag exportierte, sondern daß er selbst vorübergehend in Prag seßhaft gewesen und das ganze höfische Kunstleben in seinem Sinne beeinflußt hat. Sein Einfluß dort ist unverkennbar, so zurückhaltend sich auch die meisten Forscher darüber äußern. Ja, wenn die Fresken der Ursulalegende im heimatlichen Treviso wirklich von ihm herrühren, so kann man bei dem Heimgekehrten sogar umgekehrt einen gewissen nachwirkenden Einfluß des böhmischen Geschmackwesens auf seinen Stil konstatieren. Das wäre dann der beste Beweis für die Tatsache, daß er unmittelbar und intensiv mit der Prager Welt in Berührung gekommen sei. Von diesen Trevisaner Fresken zu gewissen Karlsteiner Malereien führen jedenfalls viele Bezüge. Diese kompositionelle Strukturlosigkeit, dieser Naturalismus der Einzelaktion, dieses Gleitende der Bewegungen, diese psychische Übermodellierung: das alles bringt einen unverkennbaren fremden Unterton in die italienische Klangwelt hinein. Es ist ein schon leis slawisiertes Italienisch, das hier gesprochen wird. Daß in diesem Oberitalienisch auch Französisches mitschwingt, ist bei dem



Abb. 18. Sogenannte Regenmadonna

Prag, St. Peter und Paul am Wyschehrad

Zusammenhang der beiden Kulturen unter dem Zeichen der höfisch-feudalen Perlenkunst als selbstverständlich in Rechnung zu stellen und bedarf nicht der Erklärung durch die besonderen Kreuzungsgelegenheiten in Avignon. Uns aber interessiert hier nur, was der Italiener nach Böhmen mitbrachte, nicht, was er davon heimnahm. Die Altäre, mit denen er in Karlstein, wo wir seine Tätigkeit in den fünfziger Jahren ansetzen dürfen, den neuen Stil inaugurierte, sind uns zum Teil erhalten. Ein in die Wiener Galerie überführtes Triptychon mit der Madonna zwischen dem heiligen Wenzel und Dalmatius und zwei noch in Karlstein befindliche Flügel mit Maria und dem Schmerzensmann (Abb. 17) — das Mittelstück ist verschollen — geben klares Zeugnis von der Kunst, die er nach Böhmen brachte. Besonders an dem Madonnentypus läßt sich jene Formenempfinden des Oberitalieners ablesen, das dem böhmischen Geschmack entgegenkommen mußte. In dieser Madonnendarstellung handelt es sich übrigens um das durch viele Jahrhunderte überlieferte Zärtlichkeitsspiel zwischen Mutter und Kind, das, ursprünglich konzipiert in der Atmosphäre der spätantiken Idyllik, von Byzanz unter dem Eis seiner strengen Linearsystematik für kommende Zeiten konserviert worden war. Vom stenesischen Lyrismus wieder aufgetaut, gerät es nun in die Wärmezeit jener ergötlichen Gottfrömmigkeit, die auch Weltfrömmigkeit ist, und blüht nun in sinnlicher Unmittelbarkeit auf. Dieser Typus geht durch die ganze italienische Trecentokunst durch. Immer bleibt die byzantinisch-stenesische Grundprägung mit ihrem heimlichen Nachklang der kanonisch gewordenen griechischen Gesichtstypik beibehalten, aber um dieses konventionelle Gerüst herum baut sich jede italienische Provinz eine andere Idealität von Formzusammenhängen auf. Hier ist die typische oberitalienische Form, wie sie in der Emilia (Bologna) so gut zu Hause ist wie in Venetien und der Lombardei. In allen Variationen durchaus un-toskanisch, immer gekennzeichnet durch breite weiche frauliche Fülle und durch eine Opulenz des Runden, zu der die scharfe byzantinische Gesichtszählung und die gleichfalls byzantinische Schmalheit der eleganten Hände in einem reizvollen Gegensatz steht. Besonders charak-

teristisch ist der Aggregatzustand des plastischen Empfindens, wie er sich in der Modellierung des Gesichtes ausspricht. Diese Modellierung ist von aller bronzenen Bestimmtheit toskanischer Art weit entfernt. Es ist eine Plastik, die nichts vom Meißelschlag weiß, sondern die sozusagen nur in weichem nachgiebigen Ton denkt. (Und es ist kein Zufall, daß eine wirkliche Pseudoplastik in bemalter Tonmasse später modenensische Spezialität wurde.) Diese malerisch aufgeweichte Plastik, die nur an die Konsistenz des Fleisches denkt und die alle Konsistenz von Knochen-, Sehnen- und Muskelzusammenhängen unterschlägt, enthielt jenes Element des Formgeschmacks, das in Böhmen wahlverwandte Antwort fand. An einem Beispiel sei es gezeigt: die sogenannte Regenmadonna, vor der noch heute die Gläubigen in der St. Peter- und Paulkirche am Wyschehrad knien (Abb. 18), zeigt, wie diese Sprache der oberitalienischen Tiefebene in slawischem Munde widerklingt. Um den Prozeß der Lautverschiebung Siena—Oberitalien—Böhmen evident zu machen, sei zunächst an ein sienesisches Beispiel erinnert (Venturi, *Storia dell' Arte Italiana* V, Fig. 676). Eine Tafel des Francescuccio Ghissi im Museo Cristiano Vaticano zu Rom. Nicht rein sienesisch, sondern mit umbrischem Beiklang, aber dadurch in ihrem Beispielswert nicht getrübt. Vergleicht man die böhmische Fassung mit der sienesischen, so sieht man, daß die byzantinischen Schlitzaugen geblieben sind, desgleichen die schmalen überschulenkten Hände; geblieben ist auch die lyrische Zärtlichkeit in Haltung und Rhythmik, die Siena dieser Madonna dell' latte oder Madonna dell' umiltà mit auf den Weg gab, aber das, was hier durch alle Italianismen hindurch slawisch klingt, das ist doch erst aus dem Oberitalienischen ins Böhmisches übersetzt, ist ein Sichbegegnen in demselben Formgeschmack für weiche, breitgelagerte Fülle. Nur daß diese Fülle auf dem Wege von Italien nach Böhmen ihre Beschwingtheit verliert und dumpf klingt. Ein Dumpfklingen nicht nur im Massenzusammenhang und in der Tonart des Helldunkelspiels, sondern auch im See-lischen, das hier etwas Verwünschenes, Tragisches und Bedrücktes



Abb. 19. Tommaso da Modena, Kirchenvater. Treviso

erhält, wie es dem italienischen Prototyp fremd ist. Es wiederholt sich also dem Italienischen gegenüber, was wir im Passionale Kunigunde dem Französischen gegenüber konstatierten. In beiden Fällen wird die Gestaltung unter den Druck eines anderen Weltgefühls gestellt.

Wie sehr das gerade in Hinsicht auf den seelisch geistigen Ausdruck gilt, mag ein Vergleich zeigen zwischen dem heiligen Augustin der Karlsteiner Kreuzkapelle (Abb. 16), der als Werk des einheimischen Theoderich von Prag ziemlich beglaubigt ist, und einer thematisch ähnlichen Darstellung des Thomas von Modena in Treviso (Abb. 19). Da diese Galerie der Trevisaner Kirchenväter kurz vor der Ausschmückung der Kreuzkapelle entstand, nämlich 1352, dürfen wir wohl an-

nehmen, daß der Italiener nicht nur die Idee dieser ähnlichen böhmischen Figurenzyklen, sondern auch ihre stilistische Erscheinung in der Grundform wesentlich beeinflusst hat. Und doch findet eine völlige Klangverschiebung des Ausdrucks statt. Das Gemeinsame ist die Zuspitzung des geistigen Ausdruckslebens. Da entwickelt der Modenese eine Realistik, die innerhalb der italienischen Ausdrucksgebundenheit etwas Unerhörtes ist und die nur hier in den nordischen Randgebieten in dieser Art auf-

kommen konnte, wo sich eine Profankunst entwickelte, die überhaupt stärker nach Westen und Norden orientiert war als nach dem toskanischen Süden, dem Heimatland der großen idealen Form. So konnte es hier zu einer Beobachtung des Einmaligen, des Momentanen kommen, das Kabinettstücke scharfer Charakteristik gestaltete. Physiognomik und Gebärdenspiel rücken ins Zentrum des künstlerischen Interesses. Alles ohne ideale Allgemeingültigkeit, ohne bleibenden epischen Wert, sondern nur der eindrucksvollen Augenblickswirkung wegen. Immerhin gehalten durch eine freskale Großschrift, in der sich die italienische Großgesinnung auch da nicht verleugnet, wo sie im Gegenstand klein und unmonumental ist. Es ist verständlich, daß die Übermodellierung des mimischen Ausdrucks, die Thomas seinen Kirchenpatronen gibt, auf slawische Augen einen ganz anderen Eindruck machte als etwa toskanischer Großstil, in dem körperliche und geistige Haltung eins sind in ihrer Gemessenheit. Das, was auch für uns den Trevisaner Figuren einen zwar sehr interessanten, aber im Grunde unitalienischen Modernitätsklang gibt und was eben ein Stück Psychologie ist, das gab dem slawischen Empfinden die Einschwingungsmöglichkeit. Aber in slawischem Munde wird aus artikulierter Psychologie unartikulierte Psychologie, aus einer psychologischen Momentaufnahme ein Stilleben von seelischem Sein, aus intensiver geistiger Versunkenheit dumpfer seelischer Brutzustand. So wird auch hier durch die slawische Umwandlung das Thema in eine neue seelische Tief- und Schwerschicht gerückt, in der auch das Einfachste einen Verwunschenheitsklang bekommt. Und dieser Umschichtung in eine seelische Schwerschicht entspricht auch hier wiederum eine Umschichtung ins Malerisch-Schwere. Zwar lassen sich Fresko und Tafelbild auf ihre technischen Ausdrucksmittel hin nicht unmittelbar vergleichen, aber das ist doch zu erkennen, daß der Böhme mit stumpferem, schwererem Pinsel arbeitet. Die Modellierung des Modenesen, die nach oberitalienischer Sonderart auf eine ausgesprochene Helldunkelplastik gestellt ist, aus der heraus besonders der Blick, dieser stärkste Exponent des Geistigen, eine suggestive Bannkraft erhält, wird,

auf die slawische Formvorstellung übertragen, noch breiter und großflächiger, aber auch ihrer plastischen Lebendigkeit entkleidet, so daß auch hier eine bedeutungsvolle Dumpfheit übrigbleibt. Auch die Modellierung lebt also wie das Seelische in einem dumpfen unausgesprochenen Brutzustand, in einem Gebanntsein im Passiven. Und das ist es, was den Karlsteiner Bildern diese geradezu beunruhigende Rätselhaftigkeit gibt, daß sie — dem Vorwurf nach naive realistische Versuche — durch das ungewollte Vordringen slawischer Empfindungswelt zu alldruckhafter Verwunschenheit emporgewachsen und uns das Zufällige des dargestellten Vorgangs völlig vergessen lassen.

Dieses ganze Sonderkapitel der böhmischen Hofkunst, die ein schon provinzialisiertes Italienisch noch um einen wesentlichen Grad weiter verprovinzialisiert, und zwar in einer deutlich fühlbaren slawischen Geschmacksrichtung, scheint in der Werkstatt des schon genannten Theoderich von Prag seine reinste Ausbildung gefunden zu haben. Von diesem Theoderich, dem beglaubigten Meister der Kreuzkapelle in Karlstein, wissen wir, daß er kaiserlicher Hofmaler war und daß ihm 1367 von Karl IV. als Dank für seine Karlsteiner Tätigkeit Steuerfreiheit für sein bei Karlstein gelegenes Besitztum gewährt wurde. Ob er deutschen oder tschechischen Geblütes gewesen ist, läßt sich nicht entscheiden. Der deutsche Vorname genügt jedenfalls nicht, um ihn als reinen Deutschen in Anspruch zu nehmen. Künstlerisch ist er jedenfalls slawischen Geblütes. Wenn Stilpsychologie überhaupt einen Sinn hat, kann sie das mit Sicherheit entscheiden. Ihn wegen seines deutschen Vornamens zum Vertreter deutscher Kunstgesinnung zu machen, wäre dasselbe, als wenn man etwa Riemenschneider nicht im organischen Zusammenhang der fränkischen Kunst behandeln wollte, sondern ihn auch künstlerisch zum Niedersachsen machen wollte, weil er persönlich dorthin kam. Und solche Vergleichsfälle könnten beliebig fortgeführt werden. Die Kunstgeschichte ist voll davon. Nur in der überhitzten Atmosphäre des modernen Nationalitätenstreites konnte das zu einer solch zugespitzten Streitfrage werden. Kurz, Theoderichs Kunst ist aus



Abb. 2 . Theoderich von Prag

Kreuzkapelle in Burg Karlstein

der slawisch imprägnierten Prager Atmosphäre heraus zu verstehen und zu erklären, gleichviel ob seine Vorfahren oder er selbst Eingewanderte oder Einheimische waren.

In der Kreuzkapelle, deren Wände mit jenen seltsamen Halbfiguren gepflastert sind — über hundert sind unübersehbar wie die Figuren eines russischen Romans zäsurenlos nebeneinander gereiht —, befindet sich auch eine Kreuzigungsdarstellung (Abb. 20), in der Theoderichs Stil typische Prägung erhält. Aus dem Schema der Komposition, aus Haltung und Gebärde der Figuren liest man auch hier die italienische Grundform noch deutlich heraus. Aber man braucht nur die Art, wie die Figuren im Bildraum untergebracht sind, mit den entfernten italienischen Vorbildern zu vergleichen, um zu fühlen, wie unter dem Druck eines anderen, schwereren Weltgefühls sich hier alle Bildachsen verschoben haben, also daß aus einem freien Verhältnis zwischen Figuren und Bildfläche ein Bedrückungsverhältnis entstanden ist. Das Figürliche quillt urlauthaft groß und übergewaltig aus einem engen Stück Rahmen heraus. Ganz ähnlich war es bei den Kirchenvätern der Kreuzkapelle, die auch alle mit dem Schwergewicht ihrer Menschlichkeit die zur Verfügung stehende Fläche sprengten. Eine echt slawische Monomanie des Menschlichen, der die Fähigkeit fehlt, dieses Menschliche zu einer begrenzten, endlichen Umwelt in Beziehung zu setzen. Daher tritt der Hintergrund nur als Leere in Erscheinung, als dumpfe Folie für ein im Unendlichen verlorenes Menschsein. Mangelndes Gefühl für den physischen Raum, weil nur der metaphysische bestimmend ist.

Der Stimmungsgehalt der Tafel wird nicht nur von dieser Übergroßschrift des Menschlichen bestritten, gegen die überall ein zu enger Rahmen drückt, sondern diese lastende unumgrenzte Massigkeit der Erscheinung, von der der Stimmungseindruck abhängt, spricht sich auch in der Sprache der Helldunkelmodellierung aus. Auch hier ballen sich Licht und Dunkel zu dumpfen schwerflüssigen Massen, die keine Freiheit und Leichtigkeit der Erscheinung aufkommen lassen. Alles bleibt im Gespenstischen, gleichsam im Vorweltlichen haften. Das Licht, das so

breit auf die Fläche trifft, dient nicht dazu, der Form plastische Erscheinungsklarheit zu geben, sondern sie im Unbestimmten verschwimmen zu lassen. Es beleuchtet nicht, sondern es durchleuchtet, macht transparent und körperlos. Kurz, ein Metaphysizierungsmittel. Das slawische Verhältnis zum Licht ist eben dasselbe wie zum Raum. So wenig wie der slawische Künstler den physischen endlichen und begrenzten Raum kennt, so wenig kennt er das physische endliche und plastische Klarheit schaffende Licht. Und so wächst das Licht in dieselbe visionäre unwirkliche Dimension hinein wie das Räumliche. Auch kompositionell ist das entscheidend. Was dieser Komposition hier statischen symmetrischen Halt gibt, ist fremdes angelerntes italienisches Erziehungsgut, während das eigentliche kompositionelle Denken in anderen Vorgängen vor sich geht, nämlich in dem labilen Durcheinandergleiten der Licht- und Schattenmassen. Wie die großen hellen überbelichteten Flächen sich gegen die wachsenden Dunkelheitsmassen absetzen, darin liegt das, was der Slawe aus seinem eignen Ausdrucksinstinkt heraus zu der italienischen Kompositionsform hinzugetan hat. Die drei schattenlosen Lichtflächen der Heiligenscheine, die sich übergroß und bedeutungsvoll von dem lichtlosen Hintergrund abheben, sind gleichsam der Orgelpunkt dieser urlauthaften Mollmusik in Licht- und Dunkelönen. Realistische Absicht besteht nicht. Beleuchtungslogik fehlt. Das Licht dient nur dem geheimen irrationalen Ausdrucksbedürfnis, nicht der Beobachtung an der wirklichen Erscheinung. Und es vergiftet sich nicht, wie der Leichnam des Herrn zum breiten, gleichsam aus sich selbst herausleuchtenden Lichtträger wird, so wenig wie sich das Schattenverdunkeln der Johannesfigur vergiftet, aus der unvermittelt das gespenstische Weiß der Handfläche herausphosphoresziert.

Dieses ganze Arbeiten mit der Immaterialisierungskraft des Lichtes gibt der böhmischen Malerei dieser Schule einen ausgesprochenen barocken Charakter. Nur im Barock noch spielen Licht und Masse eine solche alleinseligmachende Rolle. Nur dort noch kommt es zu dieser Reinkultur einer malerischen, alle Plastizität aufhebenden Scheinhaftig-



Abb. 21. Unterer Teil des Votivbildes des Očko von Wlaschim

Prag, Rudolfinum

keit. Und verblüffend ist, wie unter einem geheimen Zusammenklang von malerischem und seelischem Ausdrucksspiel auch die ganzen Bilderscheinungen über Jahrhunderte hinweg sich einander nähern. Ein Beispiel möge es erläutern: Ich stelle ein besonders repräsentatives Bild aus der Sphäre des Theoderichstils, nämlich die untere Hälfte des Votivbildes des Očko von Wlaschim (Abb. 21, vgl. Abb. 12), neben ein ebenso repräsentatives Bild deutscher Barockmalerei, nämlich den Erasmusaltar des Matthias Grünewald (Abb. 22). Eins gibt sich hier gleich zu erkennen, daß das Material, in dem die beiden Künstler denken und aus



Abb. 22. Grünewald, Erasmusaltar. München, Alte Pinakothek

dessen Ausdrucksmöglichkeiten sie die Bildeinheit aufbauen, das gleiche ist. In beiden Fällen gestaltet sich alles Formwerden nur aus dem wesenslosen Fluktuieren des Lichts in ebenso wesenslosen Massen von Dunkelheiten. In beiden Fällen fließt das Licht mit derselben schweren breitflächigen Rhythmik. Und in beiden Fällen transsubstantiiert sich die plastische Erscheinung zu derselben medialen Inkonsistenz. Nur daß die Visionskraft des Grünewaldschen Lichts wenigstens von der Fiktion eines logischen Beleuchtungszusammenhanges ausgeht, während das Beleuchtungsspiel des Primitiven seine visionären Akzente nach freiem flächen-

dekorativen und ausdrucksymbolischen Ermessen verteilt. Die Beleuchtungsregie des Primitiven ist eben vorrealistisch, die des Aschaffenhurger nachrealistisch. Aber in der Gesamtwirkung begegnen sie sich. Und das läßt sich in alle weitere Bildelemente hinein verfolgen. Gewiß spielt der thematische Gleichklang bei dieser Wirkungsübereinstimmung eine große Rolle, aber er steigert nur eine auch ohne ihn vorhandene Übereinstimmung der stilistischen Haltung. Wir fühlen, das große Spiel der ganz in Licht getauchten, ganz mit Licht vollgesogenen Heiligenscheine ist dem einen Künstler ebenso gut entscheidendes Wesenselement seiner Sprache wie dem anderen. Und wenn die Figuren der Grünewaldschen Komposition ebenso schwer und verhältnislos in ihrem Rahmen stecken — also daß man den Eindruck erhält, als ob ein Stück Raum ganz willkürlich und ohne Gefühl für das Resonanzverhältnis von Bildfigur und Bildraum um sie herausgeschnitten wäre —, so ist diese Übereinstimmung ebensowenig Zufall wie die Abwesenheit jeder tektonischen Durchkomponierung der Gruppenbildung in beiden Fällen. Malerisch denken heißt eben nicht einer Komposition durch starre Bildachsen einen festen bleibenden Aggregatzustand geben, sondern heißt sie in labilem Schwebzustand halten. Malerisch denken heißt ins Scheinbar-Willkürliche und Unbegrenzte hineinkomponieren. Nicht statische, sondern dynamische Erwägungen sind da maßgebend. So bekommt in beiden Fällen die Komposition etwas Unartikulierte: Massen, willkürlich im Raum verteilt, nur zusammengehalten durch das dynamische Bindungsspiel der Hell-dunkelorganisation. Und schließlich fehlte ein Wesentliches, wenn nicht darauf hingewiesen würde, daß auch die seelische Form wieder hier wie dort den gleichen Aggregatzustand hat und unter dem Gesetz der gleichen immanenten Dynamik steht. Wenn die menschliche Existenz in beiden Fällen etwas beinahe unheimlich Stillebenhaftes bekommt, wenn der Verhaltensgrad dieses Dastehens von Figuren ein ganz ähnlicher ist, wenn dieses Stummsein des Objektiven eine gleiche Atmosphäre von beunruhigender Verwunschenheit verbreitet, so liegt es daran, daß aller seelische Stimmungsgehalt nur in der geheimnisvollen Dyna-

mik der Lichtvorgänge schwingt und jede unmittelbare physiognomische Äußerung verschmährt. Alle figürliche Bewegung tritt zurück hinter dieser lautlosen Sprache von Licht- und Dunkeloffenbarungen. Dieses Gebanntsein (des körperlichen Seins mit seinen äußeren Posen des Momentanen in diese lautlose Lichtverinnerlichung gibt den beiden Darstellungen einen Spannungs- und Verwunschenheitsgrad, der das scheinbar ganz Objektive unmerklich ins Visionäre transzendieren läßt. Man braucht nur Teilaufnahmen aus beiden Bildern nebeneinander zu stellen, um den atmosphärischen Gleichklang der beiden Darstellungen mit höchstmöglicher Eindringlichkeit ins Gefühl zu bekommen. Kunstgeschichte, die Wesensforschung sein will, wird von solchen Gegenüberstellungen wie von Schulbeispielen ausgehen müssen.

Mit Absicht ist hier länger bei dem Kunstkreis des Theoderich von Prag verweilt worden. Denn in ihm erreicht die böhmische Malerei unverkennbar ihren stärksten Eigencharakter. Durch ihn klingt unmittelbar slawisches Idiom auch in die übrige europäische Malerei hinein, denn wenn man von einem Einfluß der böhmischen Kunst auf die gesamtdeutsche Kunst spricht, so geht er eben in erster Linie von diesem Stil aus, in dem ein großer Teil Deutschlands – der ganze slawisch unterströmte Osten – sich teilhaft wiedererkannte. Man könnte fragen, warum gerade nur in der Malerei ein solcher Ost-Westeinfluß stattgefunden habe. Warum nicht in der Plastik und in der Architektur? Die Antwort ist leicht: weil eben slawisches Empfinden unplastisch und unarchitektonisch ist – vorausgesetzt allerdings, daß wir diesen Begriffen den spezifischen europäischen Sinn unterlegen – und weil eine Annäherung nur auf malerischem Gebiete Möglichkeiten bot.

Übrigens ganz ist die Plastik diesem Begegnungsspiel von Ost und West nicht ferngeblieben. Es gibt auch eine Prager Plastik der karolinischen Zeit von eigenem Charakter. Aber dieser Charakter besteht eben darin, daß der plastische Gedanke ganz dem slawischen Empfinden für breitfließende Masse untergeordnet ist und der Formerscheinung denselben rein malerisch unkonsistenten Aggregatzustand gibt, den wir von den

Bildern her kennen. Es handelt sich also um eine Art Pseudoplastik, und da die gesamt-europäische Entwicklung in diesem letzten Endes unplastischen 14. Jahrhundert die Plastik schon dem malerischen Empfinden auslieferte, konnten sich viele Berührungspunkte ergeben zwischen dem auf diese Weise entstandenen sogenannten weichen Stil der Trecentoplastik überhaupt und der slawischen Art. Leider ist hier nicht der Ort, dieses plastische Parallelspiel zu der im Mittelpunkt unserer Untersuchung stehenden Ostwestauseinandersetzung der Malerei so ausführlich zu behandeln, wie es im Interesse der Unterstützung unserer These nötig wäre. Es muß bei dem Hinweis bleiben. Nur in der Architekturgeschichte — und das ist typisch — fehlt es an solcher Kreuzungsmöglichkeit. Da geht die Linie der Einwirkung nur in einer Richtung, nur von West nach Ost.

Es gäbe ein falsches Bild, wollte man die Vorstellung von der böhmischen Kunst der Frühzeit nur auf diesen Theoderichstil aufbauen. Er ist nur eine Komponente des Gesamtbildes, und dieses Gesamtbild ist eben das eines Synkretismus, der die verschiedensten Einflußströmungen reflektiert. Zu einer anderen als synkretistischen Kulturbildung war die unvermittelte Treibhauskultur der Karl- und Wenzelzeit noch nicht fähig. Dazu waren ihre inneren Kräfte noch zu wenig homogen und ausgeglichen. Ein provinzielles Randgebiet mit so vielfacher Blutmischung läßt sich nicht von heute auf morgen zu einer organischen, alle Einflüsse einheitlich verarbeitenden Selbständigkeit und Geschlossenheit seiner Kultur bringen. Es kann immer nur interessanter Experimentierboden sein, in dem Keime angelegt, aber nicht zur Reife und Einheitlichkeit ausgetragen werden.

Eine autochthone Kunst von Rang und Tradition war vorher nicht vorhanden gewesen. Erst jetzt, bei erwachendem politischen, religiösen und kulturellen Selbstbewußtsein, regen sich Ansätze zu eigener Ausdruckssprache. Da diesem Ausdrucksbedürfnis aber kein ausgebildeter Sprachkörper zur Verfügung stand, kommt es nur zu einer dialekthaften Verfärbung der europäischen Gesamtsprache. In Theoderichs Kunst ist diese

dialekthafte Verselbständigung am weitesten getrieben. In anderen Bezirken der böhmischen Kunst spricht man ein verständlicheres Europäisch.

Dieses Europäisch hat ein italienisch-französisches Doppelgesicht. Und zwar verwirrt sich der Tatbestand dadurch, daß die italienische Kunst, ehe sie durch Avignon mit der französischen in eine systematische Rezeptionsbeziehung gebracht wurde, ja ihrerseits schon eine mannigfaltige Französisierung, d. h. Gotisierung erfahren hatte. Es läßt sich also nicht leicht in jedem einzelnen Fall, wo in dieser Zeit in der Provinz Reflexe dieses italienisch-französischen Mischstils sichtbar werden, entscheiden, ob die Beeinflussung durch die französisierte italienische Kunst vor Avignon oder durch die italienisierte französische Kunst nach Avignon erfolgt ist. Und der dritte Fall der Möglichkeit ist immer, daß die Mischung auf provinzialem Boden selbst stattgefunden hatte und daß Stilelemente der verschiedensten künstlerischen Kleinware des Imports, seien es byzantinische Amulette, italienische Miniaturen oder französische Elfenbeine, hier eine kompilatorische Verwendung im Sinne einer provinzialisierten Allerweltssprache gefunden hatten.

Es ist schlechterdings unmöglich, etwa einer Tafel wie der sog. Glatzer Madonna des Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. 23) einen festen Platz unter diesen drei Möglichkeiten anzuweisen. Der italienische bzw. sienensische Grundcharakter der Komposition ist unverkennbar, aber gestreckt erscheint das Ganze im Sinne einer schlanken Eleganz und Leichtigkeit, die französische Schulung verrät. Und aus Eignem gab der einheimische Meister diesem reizvollen Eklektizismus eine Modellierungsweise mit, besonders der Gesichter, die uns in ihrer weichlichen Art wohlbekannt ist. Das Wort Eklektizismus darf hier nicht nur abschätzig klingen, denn es liegt große Selbständigkeit und hoher künstlerischer Geschmack darin, wie aus den verschiedensten Ingredienzen ein Ganzes von starker Einheitlichkeit geschaffen ist.

Zu Füßen der Madonna kniet der Stifter, Ernst von Pardubic, der erste Prager Erzbischof. Wir wissen von ihm, daß er sein Studium in

Bologna und Padua absolviert, wie daß er seinen Weg nach Avignon gefunden hatte, kurz, daß er wie alle leitenden Männer der Zeit geistig und kulturell so gut in Italien zu Hause war wie an dem großen südfranzösischen Austauschplatz der beiden romanischen Kulturnationen. Und so spricht er – oder läßt er vielmehr sprechen – auch künstlerisch ein gewähltes Europäisch, bei dem der provinzielle Tonfall sich eben nur und wohl wider Willen in der Modellierung verrät.

Das Bild ist echtestes Trecentoproduct. Alles an ihm ist Zwischenstellung und Übergang. Das beginnt mit der Zwischenstellung zwischen Monumentalität und Intimität. Das große Format ist nur noch äußerlich, ihm widerspricht der leichte Ton. Ähnlich widerspricht der Lyrismus im Einzelnen der feierlichen Strenge des Gesamtaufbaus. Alles ist reizvoller Widerspruch. Ein Stück byzantinischer Ikonenhoheit, das ganz aufgelockert ist von sienesischem Esprit und sienesischer Pikanterie und das eine neue Bindung erhalten hat im grazienvollen Geiste gotischer Rhythmik und gotischer Architekturphantasie. Kurz, eine Monumentalität, die schon ganz die Spielform des Dekorativen angenommen hat. Auf diesem Grenzstrich zwischen Ernst und Spiel bewegt sich alles. Auch die Symbolik, die mit einem Tonfall von genrehafter Drolerie auftritt. Das gilt weiter für den architektonischen Aufbau sowohl wie für den räumlichen und perspektiven. Überall sind Ansätze zu einer neuen Rationalität, aber es wird nie letzter Ernst mit der Durchführung gemacht. In letzter Instanz entscheidet immer ein anderes künstlerisches Gewissen als das der rationalen Folgerichtigkeit. So bleibt das Bild reizvolle Zwischenstation zwischen mittelalterlicher und neuzeitlicher Bildauffassung. Und seine Fehler sind seine Vorzüge. Ganz nach dem Standpunkt.

Man sehe, wie die Maria in ihrem Throngehäuse sitzt. Das ist mehr als bloß zeichnerische Einfügung in ein bestimmtes architektonisch-dekoratives Liniensystem. Das ist vielmehr ein keimhafter Versuch, dem Grundgedanken der neuen italienischen Bildkonstitution zu gehorchen und ein festes Korrelatsverhältnis zwischen Figuren und Raum herzustellen. Aber wie zaghaft ist dieser Versuch der Mitbeteiligung an der



Abb. 23. Sogenannte Glatzer Madonna
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Entdeckung des Räumlichen. Daß übrigens diese Entdeckung nur Wiederentdeckung ist, zeigt das Beleuchtungsspiel, das mit seiner starken, hellbeschiene Flächen liefernden Aufsicht mehr für unsere Raumvorstellung arbeitet wie die unmittelbare Plastik. Wer die Madonna aus dem Bilde herauschneiden würde, bekäme ein räumliches Neutrum in die Hand, erst der Blick auf die starken linienperspektivischen Vorgänge, die von dem überstark auffallenden Licht unterstrichen werden, geben uns Hinweise auf eine bestimmte räumliche Situation. Und dieses Virtuositum des Verkürzungs- und Lichtauffallspiels entstammt eben dem Raffinement der Spätantike, wie es durch die byzantinisch-sienesische Tradition bis hier an die Schwelle der neuen Kunst herangetragen ward, um von ihr in einer seltsamen Verquickung von rationalen und dekorativen Gesichtspunkten als Atelierrezept verwandt zu werden. Entscheidend ist, daß nichts an dem Bild naiv ist — es sei denn die Modellierung —, alles andere ist hochwertige Atelierkunst. Das schließt natürlich nicht aus, daß der Künstler bei seinem eklektizistischen Schaffen im Zustande völliger Naivität war. Denn daß ein Unterschied zwischen einer Rezeptkunst und einer Naturkunst besteht, lag damals ja noch außerhalb aller Vorstellungsmöglichkeiten. So kommt es zu dem Paradox, daß diese Primitivität eine Enzyklopädie von rezeptmäßig mitgeschleppten Raffinertheiten ist. Und deren Hauptkennungsmittel ist eben immer das impressionistische Virtuositum der Lichtpikanterie. Da wirkt der altspätantike Manierismus fort, mit überstarkem Licht und unter überstarker Aufsicht zu arbeiten. Im 15. Jahrhundert finden wir keine Flächen mehr, die so im hellsten ungebrochenen Licht stehen wie die wagerechten Teile dieses Throngehäuses. Das alles ist vieux jeu. Naiv angewandte Raffinementrudimente.

Unter dem gleichen Betrachtungszusammenhang müssen die neun großen Tafeln der Heilsgeschichte aus dem Hohenfurter Zisterzienserstift (Abb. 22 und 23) gestellt werden, die dasselbe Europäisch der Provinz sprechen, allerdings etwas weniger glatt und etwas weniger elegant in ihrer französisch disziplinierten Formulierung wie die Glatzer



Abb. 24. Meister von Stift Hohenfurth

Madonna. Gegenüber deren erstaunlicher Abgeschliffenheit ist hier mehr buchstabierendes Bemühen. Nach der Datierung gefragt, müssen wir uns, wie bei dem Glatzer Bild, mit einem sehr weitgenommenen „um die Jahrhundertmitte“ begnügen, wobei der Spielraum besonders nach der zweiten Jahrhunderthälfte stark ausgedehnt werden muß. Die andere Frage, ob wir auch hier für die durchweg italienisierende

Grundhaltung der Bilder den Umweg über Südfrankreich und Avignon annehmen müssen, kann auch nur sehr zögernd und allgemein beantwortet werden. Zwingende Hinweise zu dieser Annahme liegen jedenfalls in konkreten Einzelheiten nicht vor, so sehr sie durch die Gesamtsituation der damals entscheidenden Beeinflussungskonstellation nahegelegt wird. Die Tschechen selbst haben sich – uneinverstanden damit, nur im peripherischen Zusammenhang mit der west- und südeuropäischen Kunst behandelt zu werden – eine Theorie zurechtgelegt, nach der sie in den mittelalterlichen Jahrhunderten in einem unmittelbaren traditionellen Kulturzusammenhang mit dem byzantinischen Osten gestanden hätten. So fragwürdig diese historische Konstruktion eines Nationalstolzes ist, der sich dagegen verwehrt, seine Kultur nur als provinZIALES Anhängsel an die Westkultur betrachtet zu wissen, so sehr wird man in Hohenfurth und bei anderen Gelegenheiten versucht auszusprechen, daß wir wirklich hier und da etwas zu einseitig alles aus der uns geläufigen südwesteuropäischen Konstellation heraus ansehen. Gewiß, alles was hier als weitversprengtes byzantinisch-hellenistisches Erbgut verwandt ist, hatte auch seinen Weg in die gesamt-europäische Kunst gefunden und ward von ihr aus in erster Linie nach Böhmen – z. B. als Ausstrahlung des thüringisch-sächsischen Kunstkreises – hinübergetragen. Und doch hat man das Gefühl, daß daneben eine verstärkende Seitenströmung vorhanden gewesen sein muß, die weniger weite Umwege gemacht hatte und die den Kontakt mit diesem großen Vergangenheitskomplex lebendiger und dauerhafter aufrechterhalten hatte als der Westen. Betrachtet man die Hohenfurther Tafeln, so hört man diese Quellen eines noch lebendigen Einflusses dichter und näher rauschen, als es zu dieser Zeit anderswo in Europa der Fall ist.

Besonders die Geburtsszene lebt noch ganz von lebendigen Nachklängen der verschütteten malerischen Hochkultur der Spätantike. Es gibt im ganzen 15. Jahrhundert kein deutsches Bild, auf dem ein solcher Stimmungsklang von malerischer Intimität ruht wie hier, wo alles Figürliche ganz im Räumlichen verdämmert, und zwar nicht im plastischen Raum, son-



Abb. 25. Meister von Stift Hohenfurth

dern im atmosphärischen Raum. In diesem erstaunlichen Feingefühl für die Bindungskraft des atmosphärischen Raumes liegt das Entscheidende. Wie die beiden Alten am Badetrog knien – er ein ferner Enkel antiker Flußgötter, sie von heroischen Ernst –, wie sie gebunden sind in dieselbe malerische Atmosphäre und mit dem Weben des Raumes ganz

Duccios Noli me tangere (Abb. 9) zeigt, wie zwischen Altem und Neuem vermittelt und ein ungemein geschickter Ausgleich zwischen dem ursprünglichen Beleuchtungsmanierismus und dem späteren geologisch gemeinten Felszeichnungsmanierismus gefunden wird. Dieser Umgestaltungsprozeß ins Geologische liegt auch in naiverer Form bei unseren Hohenfurther Bildern vor. Wie bei einem Palimpsest schimmert durch den Schematismus noch ein ferner Nachklang des ursprünglichen Lichtzaubers hindurch. Es sei nochmals an das Throngehäuse der Glatzer Madonna erinnert. Das steht unter gleicher Beleuchtungsregie, und seine wagerechten Flächen, auf die das pralle Licht von oben fällt, sind methodisch das gleiche wie die hellbeschiedenen Treppenabsätze der Felsformation. Das Prinzip der Darstellung, oder besser gesagt das Rezept der Darstellung, ist dasselbe und geht auf denselben fernsichtigen vogelperspektivischen Impressionismus der Spätantike zurück, der mißverstehend später auch auf nahsichtige Gegenstände angewandt wurde. Aber, wie gesagt, der Hohenfurther Meister weiß in diese Rezeptanwendung viel von dem ursprünglichen Stimmungszauber hineinzubannen, und wer etwa das Stück aus dem Bild herauschneidet, das den Hirten im Hintergrund mit seiner Herde zeigt, hat ein Stück Naturidyll in der Hand, das alle Innigkeit des Märchens hat. Und wieder staunen wir darüber, wie hier Figürliches und Landschaftliches unter dem Zauber des Lichts in eine innige atmosphärische Einheit verwoben sind.

Wie wenig hier bloße mechanische Rezeptanwendung vorliegt, wie sehr vielmehr das eigne Empfinden den Formeln Naturlautklang gibt, zeigt die besondere Art der rhythmischen Bewegung, die dem Geschiebe der hellen und dunklen Flächen gegeben wird. Das ist dieselbe schwerflüssige, Massigkeit liebende Lichtrhythmik, die böhmische Art überhaupt ist und die die Modellierung eines Gesichtes so gut bestimmt wie die Modellierung eines Landschaftszugs. Immer wieder wird man versucht, von breitem zerfließenden Diphthongklang zu sprechen.

Deutlich zu erkennen ist, wie die Hohenfurther Bilder nicht gleiche Qualität haben. Schon das „Gebet am Ölberg“ (Abb. 25) ist um viele

Grade trockener und dürrtiger als das köstliche Weihnachtsbild und ohne dessen poetischen und atmosphärischen Tiefglanz. Aber das typisch Böhmisches ist auch hier stark. Dieser Christus, der nur dumpf rhythmisierte Masse ist, knochenlos und ohne Gelenk wie eine Amphibie, und der sich mit seiner langgezogenen Gebärde so ergreifend in die lichtdurchwirkte Rhythmik des Höhenzuges hineinschiebt, ist bei aller äußeren Abhängigkeit von byzantinisch-italienischer Kompositionstradition ganz slawischer Naturlaut.

Wie das besprochene Schema der Landschaftsdarstellung in einer Abbeviatur die ganze Zusammenfassung der künstlerischen Entwicklungsgeschichte von Spätantike bis Spätmittelalter darstellt, so kommt auch den Baumdarstellungen eine ähnliche Bedeutung zu. Auch an ihrer Gestaltung kann man mehr als ein Jahrtausend kunstgeschichtlicher Entwicklung herauslesen. Ausgangspunkt ist auch hier wieder der spätantike Impressionismus mit seinem malerisch zusammenfassenden Sehen. Er gab nicht die Baumstruktur, sondern die Baumerscheinung. Eine Baumkrone ist ihm nichts anderes als geballtes Dunkel, in dessen schwarzer Masse alle Einzelheiten ersterben. Und auch hier setzt später bei dem schwindenden Verständnis für dieses summarische impressionistische Verfahren die Umdeutung der Erscheinung ins Zeichnerische ein, und es entsteht eine Baumtypik, die merkwürdige staudenhafte Silhouetten liefert. Es scheint eine Vegetation zu erstehen, in der es nur Zwergbäume gibt, was aber nur eine Folge davon ist, daß man aus Fernsicht konzipierte und darum klein erscheinende Bäume nun in einen Zusammenhang stellt, wo weder von Fernsicht noch Nahsicht noch sonstiger optischer Logik die Rede ist, sondern wo es sich nur um eine abstrakte bilderschriftmäßige Anweisung auf Baumvorstellung überhaupt ohne jede räumliche Einregistrierung handelt. Also die Petrefakte einer Zeit höchster Anschauungsverfeinerung werden zu Buchstaben einer abstrakten anschauungsneutralisierten Bilderschrift. Das war das erste Kapitel der mittelalterlichen Sprachbildung. Hier aber stehen wir schon in einem zweiten. Das reine Petrefaktsein dieser Formeln ist schon zu Ende. Neuer Anschauungssinn

in eines verweht sind, wie langsam die letzten Lichtspuren auf den Gesichtern – und besonders in den Blicken – verrinneln, um jene lebendige Dämmerung über dem Wassertrog zu schaffen, in der das Spiel von Krug, Händen und Wasserstrahl zu einem flüsternden Geheimnis wird: das alles ist empfunden und malerisch wiedergegeben im Sinne einer Subtilität und einer Valeur-Intimität, die nur als unerwartet aufleuchtender letzter Reflex spätantiker Idyllenkunst gedeutet werden kann. Ein denkwürdiger Vorgang: Reminiszenzgut einer seelen- und lichtüberempfindlichen Spätkultur feiert hier in ferner östlicher Provinz an der Neuzeitschwelle ein kurzes verschwiegenes Auferstehungsfest. Es handelt sich um mehr als um eine bloße Geschichte des Traditionszusammenhangs. Das Entscheidende ist das slawische Empfinden, das dieser Art von Erinnerungsgut eine besondere Resonanz entgegenbringt. Wie es von sich aus nur für alles Seelenhafte Organ hat und allem bloß Körperhaften fremd ist, reagiert es nur auf das, was in der Tradition von solcher Entkörperlichung kündigt. Und das ist eben in erster Linie das Atmosphärisch-Malerische, das alles harte Sein in ein Geheimnis von Helldunkelvorgängen transsubstantiiert. Hier entwickelt das Slawische aus Prädisposition heraus eine Schülerschaft, die allem Lehnwortmäßigen Naturlautklang zu geben vermag. Denn wie die Hohenfurter Tafel eine große Schwingungseinheit des Atmosphärischen ist – höchstens die Hauptfigur ist nicht ganz eingegangen in die Verschmelzungsarbeit des lichtdurchwobenen Raumes –, wie hier alles in einem stimmungsvollen Legato des Helldunkelspiels gebannt und verklärt ist, das ist mehr als Nachahmung von Gelerntem, das ist Nachempfindung. Nachempfindung aus einer partiellen Wahlverwandtschaft heraus. Und darum trotz allem Fremdsprachlichen ein Stück Naturlaut.

Man sehe die Felslandschaft. Ihr angelernter rezeptmäßiger Charakter ist offenkundig. Stereotype Formeln sind hier verwendet, die in der ganzen Trecentokunst Heimatrecht haben und die dort als Signum für Bodendarstellung überhaupt figurieren. Auch Szenen, die im Innenraum spielen, werden auf eine Bühne gestellt, die dieses seltsame felsgesteinmäßige

Schema der Bodenangabe zeigt. Aus einer speziellen Art der Bodendarstellung ist also eine allgemeingültige geworden. Und jeder Sinn für ihre ursprüngliche Bedeutung ist allmählich verblaßt. Woher aber stammt diese Formel? Aus der Spätantike. Genauer gesagt, aus der hellenistischen Terrassenlandschaft. So ist es also wieder spätantiker Naturlyrismus, spätantike Landschaftsidyllik rousseauisch-sentimentaler Art, die den Ausgangspunkt für diese generalisierende Rezeptbildung gibt. Und noch in der schematisiertesten Verknöcherung der Formel erkennt der kundige Blick ihre interessante und differenzierte Vorgeschichte. Eine Vorgeschichte, die ganz im spätantiken Zeichen eines fernsichtigen Impressionismus der Landschaftsdarstellung steht und für die sich die Struktur einer Bergformation nicht aus ihrer zeichnerisch zu erfassenden geologischen Struktur ergibt, sondern aus dem nur malerisch zu erfassenden interessanten Akzentuierungsspiel des Lichteinfalls. Und da dieses Licht wie immer in der spätantiken Kunst künstlich gesteigert ist — also daß eine Art scharfakzentuierende Scheinwerferbeleuchtung aus hoher Höhe entsteht —, ist das Ergebnis ein impressionistischer Manierismus der Landschaftsdarstellung, der in erster Linie mit den scharfen Unterschied-Akzenten der hellbelichteten Gebirgsplateaus und der schattendunklen Abhänge spielt. Mit einer geologisch gemeinten Strukturzeichnung und Felszeichnung hat diese Beleuchtungspikanterie ursprünglich und unmittelbar nichts zu tun. Erst durch das schwindende Verständnis für die impressionistische Vorgeschichte entwickelt sich aus diesem Manierismus eine Art Felsromantik, indem man eben dem unterstrichenen Gegensatzspiel von lichtaufsaugenden und lichtverschlingenden Gebirgspartien einen einseitigen geologischen Text unterlegt und das fluktuierende Zickzackspiel des Lichts im Sinne kristallinischer Struktur deutet. So wird aus einer manieristischen Treppenstufung des Lichts allmählich eine ebenso manieristische Treppenstufung des Gesteins, und die typische spätantike Terrassenlandschaft findet ihre mittelalterliche Umgestaltung in einem nackten trockenen Felsschema. Erst das Trecento sucht ihm wieder Anschauungswahrscheinlichkeit zu geben, und ein Blick auf

benächtigt sich ihrer und sucht das tote Buchstabenwerk in einen neuen Sinn- und Anschauungszusammenhang zu bringen. Aus der Ahnung des Gestrigen wachsen die ersten Sprachversuche des Morgigen. Das was man durch alle Mißverständnisse hindurch von dem Klang der alten Anschauungskunst von ferne ahnt, wird zu einem kauderwelsch-artigen Sprachmaterial, in dem man von den vagen Vorstellungen einer neuen Anschauungskunst stammelt.

Die Baumtypik des Ölbergbildes ist also so gut ein wieder lebendig werdendes Petrefakt alter Anschauungskultur wie es die Felstypik ist. Das Zwergenformat beider beruht auf demselben Mißverständnis. Auch die Verlebendigung im Sinne einer neuen Anschauungsahtung geht denselben Weg. Wie dort zu einer kleinen und konkreten Gesteinsdarstellung geworden ist, was ursprünglich der Licht- und Schattengegensatz einer fernsichtig aufgenommenen weiten Terrassenlandschaft von gebirgigem Charakter war, so wird hier das große weite Baumdunkel summarischer Art zur mißverstandenen Unterlage für eine Vegetationsdarstellung kleiner konkreter Art. Das heißt die dunkle Masse der Krone, in der ursprünglich Abertausende von Blättern und Zweigen summarisch zusammengefaßt gedacht sind, wird zur Schreibtafel, um ein paar Blätter und Zweige mit der Andacht neuerwachender Anschauung niederzuschreiben. Die Dämmerung, die ursprünglich von einem ganzen Volk von Vögeln belebt gedacht war, wird zur Folie, um ein paar Vögel – groß und bedeutsam wie Buchstaben einer Fibel – hinzuzeichnen. Kurz, die Schreibübungen eines neuen anschauungslebendigen Naturstudiums gehen vor sich auf dem, was letzter Nachklang alter und verschütteter Naturanschauung ist. Hier hat man den roten Faden, der durch den ganzen Entwicklungsverlauf zwischen Spätantike und Neuzeit hindurchgeht. Man muß die Sprache dieser Mischbildungen nur entwicklungsgeschichtlich zu entchiffrieren verstehen. Höchste und sublimste Anschauungskunst einer Spätkultur ist der Ausgangspunkt. Die nächste – mittelalterliche – Stufe ist dann, daß durch einen langen und komplizierten Prozeß von Mißverständnissen diese Residuen lebendiger Anschauung



Abb. 26. Sogenanntes Königsfeldener Antependium
Seidenstickerei. Bern, Historisches Museum

zu anschauungstoten Vorstellungssymbolen erstarren. Und der letzte Entwicklungsabschnitt, der zur Neuzeit heranhöhrt, ist nun, daß der verschüttete Anschauungsgehalt, wenn auch in entstellter und verballhornter Form, wieder an die Oberfläche steigt und von einer neu bereiten Anschauungsfreudigkeit in eine noch stammelnde neue Anschauungssprache umgesetzt wird. Die Restbestände eines höchsten Raffinements der Anschauung werden zum immanenten Stichwort einer neuen Naivität der Anschauung. Das ist die Geschichte der großen Entwicklungskontinuität zwischen Antike und Neuzeit. Und die letzten Nachklänge des Alten

verschwinden erst, als das Neue ganz selbständig geworden ist. Darüber geht aber noch mehr als ein Jahrhundert hin. So lange ist noch alles Mischbildung von höchster etymologischer Kompliziertheit.

Wie sehr die hier gemachten Feststellungen sich nicht auf einen Einzelfall beschränken, sondern für die ganze europäische Trecentokunst maßgebend sind, mag eine schon von anderer Seite vorgenommene Zusammenstellung der Hohenfurther Ölbergscene mit einem seidengestickten Antependium des Berner Museums zeigen, das aus Königsfelden in der Schweiz stammt und vor 1359, wie wir wissen, entstanden ist (Abb. 26). Der Vergleich zeigt in allen kompositionellen und stilistischen Analogien, wie der etymologische Zusammenhang mit dem spätantiken Quellgebiet europäisches Allgemeingut ist und zu ganz gleichen Bildungen aller Einzelheiten führt. Deutlicher aber gibt sich auf dem Vergleichsstück zu erkennen, daß dieser Filiationsprozeß der antikisch-byzantinischen Elemente zwei maßgebende Instanzen passiert hat: einmal den Sienismus und zum andern die rhythmische Kalligraphie der französischen Gotik. Ob das Königsfeldener Antependium unmittelbares französisches Importgut ist oder — was wahrscheinlicher ist — im deutschen Sprachgebiet unter starkem französischen Einfluß entstanden ist, wissen wir nicht mit Bestimmtheit. Jedenfalls ist es ein reines Produkt des europäischen Trecentoeklektizismus — in einem Stadium der Entwicklung wie etwa die frühen Teile des Kölner Clarenaltars —, und erst im Vergleich mit seiner leichten, freien und eleganten Art erkennen wir, wie sehr das Europäische des Hohenfurther doch treuherzige und naturlauthafte Provinz ist. Schon das andere Verhältnis von Bildfläche und Inhalt gibt darüber unzweideutige Auskunft.

Es geht nicht an, die böhmische Malerei der Karl- und Wenzelzeit in ihrer ganzen verwirrenden Vielfalt zu behandeln. Zu unvermittelt liegen hier die verschiedenen Spielarten der europäischen Trecentokunst nebeneinander, als daß eine zusammenfassende Zeichnung möglich wäre. Auch müßte die ganze Miniaturen- und Wandmalerei herangezogen werden, um ein vollständiges Bild zu gewinnen. Denn

gerade die Tafelmalerei ist ja als entwicklungsgeschichtlicher Neuling zu dieser Zeit noch am wenigsten selbständig und am meisten darauf angewiesen, wahllos zu verarbeiten, was ihr von der festeren Tradition der Intim- und Monumentalmalerei zufließt. Besonders die Intimmalerei, i. h. die Miniaturenmalerei kommt hier als maßgebender Orientierungsfaktor in Betracht. Die illuminierten Bücher waren ein so beweglicher Exportartikel, daß ihre intensive und weitgehende Verbreitung am ehesten geeignet war, die Rezeption der europäischen Modekunst in Böhmen in einigermaßen feste und gleichmäßige Bahnen zu drängen. So läßt sich von der Entwicklung der karolinischen und wenzelschen Miniaturenkunst am ehesten eine geschlossene und folgerichtige Skala der Rezeptionsvorgänge ablesen. Dvořák hat in klassischen Aufsätzen die Geschichte dieser Rezeption geschildert und die Rolle, die Avignon als Hauptkulturzentrum und entsprechend auch als Hauptbüchermarkt der Zeit spielt, ins hellste Licht gerückt. Die Illuminatoren des kaiserlichen Kanzlers Johann von Neumarkt, einer der hervorragendsten und edelsten geistigen Führerpersönlichkeiten der jungen böhmischen Kultur, sind treue Diener an dem künstlerischen Ideal, das in Avignon unter italienischem Anstoß zur europäischen Norm ward. Und von ihrer mehr oder minder rein imitativen Tätigkeit gehen die entscheidenden Befruchtungen auf die böhmische Gesamtkunst aus. Aber daneben laufen zahlreiche Seitenströmungen. Schon die monumentale Wandmalerei, bei der ja unmittelbare Berührung mit fremden Vorbildern sehr eingeschränkt und damit die Möglichkeit einer imitativen Schulung sehr verringert war, gibt ein schillerndes und unzusammenhängendes Bild von Zufallsrezeptionen, die teils auf Berufungen auswärtiger Künstler, teils auf willkürlicher Übertragung von irgendwelchen fremden Miniaturvorbildern auf diese Großmalerei beruhen. Kurz, das Bild der böhmischen Gesamtkunst ist, abgesehen von der verhältnismäßigen Geschlossenheit der Miniaturentwicklung, zwar sehr interessant, aber durchaus kunterbunt und ordnungslos.

Unser Augenmerk hat sich hier nur auf die Tafelmalerei zu beschränken. Sie war, wie gesagt, mangels fest ausgebildeter Eigen-tradition am

leichtesten der Willkür des vielfachen Einflußspieles ausgesetzt. Besonders an einer so exponierten Stelle wie Böhmen. Darum ist es am schwersten, sie in eine gerade Entwicklungslinie zu zwingen. Aber so widerspruchsvoll diese Entwicklung in Böhmen auch ist, so verzeichnet ihr weiteres Stadium doch in klarer Sichtbarkeit den Vorgang, der für den ganzen Entwicklungsverlauf der europäischen Trecentomalerei der wichtigste ist, nämlich die Übernahme der künstlerischen Führung durch den burgundisch-nordfranzösischen Kreis, der die Suprematie der niederländischen Kunst vorbereitet. Ist bis über die Jahrhundertmitte hinaus die südfranzösische Kunst mit ihren italienischen Ingredienzen das maßgebende europäische Ausstrahlungszentrum, so verschiebt sich nun gegen das letzte Trecentodrittel hin mit dem Erlöschen der Avignonkultur dieses Zentrum nach Norden, und zwar nicht, ohne daß das ganze Inventarium an italienisierenden Bestandteilen mit in die neue Stilbildung hineingenommen wird. Man weiß, was dieses Sichvorschieben nach dem Norden bedeutet. Der notwendige Überleitungsring wird damit eingefügt, um die zusammenhängende Kette der Entwicklung zwischen spätantik-mittelalterlicher und moderner Kunst an der letzten offenen Stelle zu schließen. Denn nun werden die Fäden geleitet in den Bezirk, den wir niederländische Kunst nennen und in dem der letzte entscheidende Durchbruch durch das konventionell-idealistische mittelalterliche System erfolgt. Der gebundene Realismus der Gotik mit seinem nur mittelbaren und sekundären Naturanschauungsgehalt wird hier zu dem modernen Realismus umgeprägt, bei dem die große Akzentverschiebung darin liegt, daß bei ihm die Naturanschauung das Primäre und der Bindungsprozeß das Sekundäre ist. Daß dieser Durchbruch vom mittelbaren Realismus zum unmittelbaren Realismus, wie er etwa in der van Eyckschen Kunst seine bekannteste Manifestation gefunden hat, nicht nach populärer Meinung ein entwicklungsgeschichtliches Novum ist, das nur durch das unvermittelte Auftreten von Künstlern germanischer Rasse zu erklären ist, ist ebenso sicher, wie daß dieser natürliche und logisch vorbereitete Entwicklungsakt, der in seinem Wesentlichsten jenseits von Rassebedingtheiten vor sich ging, anderseits Kräfte freimachte,



Abb. 27. Meister von Wittingau, Christus am Ölberg

Prag, Rudolfinum

die allerdings bei dem germanischen Norden in stärkerer Weise latent waren als im durchaus romanisierten und darum stärker konservativen und traditionalistischen Süden. Waren die Niederlande vorher, künstlerisch gesprochen, Provinz, so fällt jetzt aus der natürlichen Logik der gesamt-europäischen Entwicklung das Stichwort, das ihrer verhaltenen provinziellen Eigenart überprovinziale, d. h. europäische Bedeutung zu geben vermag.

Es ist hier nicht der Ort, um diesen weltgeschichtlichen Zusammenhang in seiner ganzen Tragweite zu entwickeln, sondern uns interessiert nur der Reflex dieses Geschehens auf die böhmische Kunst. Wieder mag eine Ölbergdarstellung die Wandlung des ganzen Stilgebarens durch die neue Vorbildwelt illustrieren. Die betreffende Darstellung (Abb. 27) – jetzt im Prager Rudolfinum – stammt aus dem südböhmischen Wittingau. Der Ort interessiert, weil hier 1367 das dritte Hauptkapitel der regulierten Augustiner Chorherren gegründet wurde und weil alle Stationen dieser Augustiner Ordensbewegung gleichzeitig wichtige Stationen der zur Neuzeit drängenden geistesgeschichtlichen Bewegung sind. Denn viele Fäden der Geschichte sowohl der vorhumanistischen wie der vorreformatorischen Bewegung laufen in den Schicksalen dieses Ordens zusammen, in dessen geistigem Blickfeld die Namen Plato und Petrarca sich noch geschwisterlich mit dem Namen Augustin vertrugen. 1329 werden die ersten Augustiner Chorherren von Avignon aus nach Böhmen berufen und in Raudnitz an der Elbe angesiedelt, 1350 gründet Karl IV. ein zweites Hauptkapitel des Ordens in Prag, und nun erfolgt 1367 die dritte Kapitelgründung in Wittingau. Da diese böhmischen Gründungen in innigstem Zusammenhang blieben mit Frankreich, dieser Hauptpflegestätte des erneuerten Augustinismus, versteht es sich leicht, daß alle dort vor sich gehenden künstlerischen Neubestrebungen auf diesem Wege rasch ihre Verbreitung nach dem neubesiedelten Osten fanden. Diese wichtigsten geistigen Kulturstraßen sind eben auch die wichtigsten kunstgeschichtlichen Verbindungsstraßen. Und wenn diese augustiniſche Bewegung sich in Frankreich selbst auch allmählich nach

dem Norden vorschiebt und schließlich in ihrer niederländischen Form – man denke an die Brüder vom gemeinen Leben und die Windesheimer Kongregation (1386 gegründet) – von europäischer Bedeutung wird, so liegt darin derselbe Linienzug des geschichtlichen Lebens, der uns vom künstlerischen Gebiete her bekannt ist. Überall drängt die Bewegung aus ihrer eigenen Logik heraus in germanische Aufnahmegebiete hinein, um von Bindungen und Hemmungen frei zu werden, die ihr im romanischen Kernland nie genommen worden wären.

Doch zurück zu dem Künstler, den wir den Meister von Wittingau nennen, weil wir seinen richtigen Namen nicht kennen. Er soll uns den Durchbruch der neuen Gesinnung in der böhmischen Malerei zeigen. Nicht krasser kann das stürmische Tempo der Weiterentwicklung illustriert werden, als wenn man das Hohenfurther Ölbergbild neben das des Wittingauer hält. Der Zeitunterschied ihrer Entstehung – der Wittingauer ist schon dem Jahrhundertende zuzudatieren – ist eine knappe Generationsspanne, aber der naive Eindruck möchte ein Jahrhundert zwischen ihnen sehen. Jetzt erst fühlt man, wie starr, wie buchstabierend ernsthaft, wie andächtig befangen noch des Hohenfurther Schrift ist. Beim Wittingauer ist alles gelöst. Dieselbe Bildmaterie, aber in einem ganz anderen, durch und durch flüssigen Aggregatzustand. Wo bei dem Hohenfurther die Worte stocken, da nimmt jetzt ein rauschendes Orchester die Bildmelodie auf und läßt sie ins Grenzenlose verströmen. Alles steht unter dem Zeichen einer hemmungslosen rhythmischen Durchseelung des Bildtextes. So sehr wächst der Bildrhythmus aus dem thematischen Motiv heraus, daß jede Linie, mag sie nun dem Figürlichen oder Landschaftlichen angehören, zur Mitspielerin wird an der inneren Ausdrucksgebärde des Bildes. Kein Teil des Ganzen, der nicht in die große Brandung dieses rhythmischen Höhenschwunges mit hineingezogen würde. Nicht Christus allein betet, nein, die ganze Bildwelt betet mit ihm und ist durchflutet von demselben brünstigen Exzelsior. Alle Statik ist aufgehoben; Schwerkraft der Erde ist überwunden. Die schlummernden Apostel des Hohenfurther waren noch Masse, die dem Boden verhaftet ist, die des Wittingauer werden

in unsichtbaren Kräften in die Höhe gezogen, sind traumhaft eingeschaltet in die unendliche Melodie dieses ansteigenden Bildrhythmus. Die Treppe des Hohenfurter Felsmassivs führte nach unten, die des Wittingauer ist eine Jakobsleiter aus lichtdurchtränkter Masse. Alles, Figürliches und Landschaftliches, ist aus demselben weichen nachgebigen Material geknetet, das dem leisesten Daumendruck des Rhythmisierungs- und Durchseelungswillens nachgibt. Ein visionäres Licht löst mit aller Immaterialisierungskraft alle substantielle Unterschiedlichkeit auf und läßt alles einheitlich aufrauschen in einem mächtigen Unisono des Höhenschwungs. Der Historiker steht geradezu verlegen vor dieser Erscheinung. Alle Begriffe verwirren sich ihm. Dieser Großzug der rhythmisch-malerischen Komposition, dieses Pathos der Lichtdunkelbestrierung, dieser rahmenverneinende Unendlichkeitsrausch der Diagonalbewegung: das alles sind ja Dinge, die er nur mit Ausdrücken umschreiben kann, die der Barocksphäre entnommen sind. Und so ist es: der pseudomalerische Stil des 14. Jahrhunderts, diese entwicklungsgeschichtlich ungesunde, weil vorplastische Treibhausblüte, steigert sich hier zu einem Pseudobarock. Wer will bestreiten, daß dieser Ölberg des Wittingauer mit dem Ölbergbild etwa des Greco mehr zu tun hat als mit dem des ihm zeitlich so nahestehenden Hohenfurter. Alles ist hier embryonal enthalten, was dann der Toledaner in seiner virtuosen und raffinierten Weise zum barocken Manierismus entwickelt. Statik und Technik fehlt hier wie dort, gleitende Labilität ist ihnen beiden gemeinsam. Auch hier ist alles Figürliche willenlos und widerstandslos hineingeworfen in die Strömung einer gegenstandslosen rauschenden Bildbewegung. Würde der Strom dieser entscheidenden Bildbewegung plötzlich abgestellt: die Figuren würden sinnlos zusammenbrechen. Sie haben keinen eignen Halt, sondern leben nur von Gnaden der übergeordneten Rhythmik. Und diese Rhythmik ist in beiden Fällen nicht zeichnerisch, sondern malerischer Art, d. h. ein flutendes Aufgibtsein aller Massen im visionären Lichtstrom. Style flamboyant hier wie dort. So hat Greco sein Vorspiel in der böhmischen Frühmalerei so gut wie

es Grtnewald dort fand. Und das verbindende Band heißt Barock, heißt malerische Bewegtheit und Transzendenz in der mystischen Verklärungskraft des Lichts.

Aber zu sehr verbindet sich unsere Vorstellung von slawisch mit breiter lagernder Masse, mit dumpfer Urlauthaftigkeit, als daß wir die flammende und züngelnde Bewegtheit des Wittingauers aus interner böhmischer Entwicklung heraus zu erklären vermöchten. Dieses beschwingte Exzelsior, diese Elastizität der Höhenbewegung ist hier im Osten Fremdgut. Fremdgut aus dem Westen. Dieser Pseudobarock hat seine gotische Vorgeschichte, und die weist nach Frankreich. Gotische Kalligraphie, gotische Panrhythmisierung ist es, die — ursprünglich nur vom Zeichnerischen lebend — nun auch die neuen malerischen Ausdrucksmittel gleich ins Rhythmisch-Kalligraphische transponiert und ihnen diese verfrühte Barockdurchseelung gibt. Alles Virtuositum der rhythmischen Durchkomponierung, das sonst nur den linearen Zusammenhängen zugute kam, kommt nun dem



Abb. 28. Melchior Broederlam

Dijon

gleitenden malerischen Bewegungsspiel zugute. Kurz, es entsteht eine Kalligraphie des Malerischen, eine Kalligraphie der Lichtdunkelrhythmik. Nur deren Grundsinn bleibt der alte gotische: Überwindung aller materiellen Schwere in einer emporschnellenden Beschwingtheit. Das Rhythmische wird zum eigentlichen Transzendierungsmittel, allerdings mit der Einschränkung, daß es diese Grundbedeutung im Bewußtsein der Künstler schon eingehüßt hat und zu einem Manierismus von bloß dekorativer Bedeutung geworden ist. Das ist ja das Schicksal all dieser Werte in dieser Übergangszeit, daß sie allmählich aus einer höheren Wertsphäre in die bloß ästhetisch-wohlthuende gleiten.

Ein Ausschnitt aus dem Dijoner Altarwerk des Melchior Broederlam (Abb. 28), des Hofmalers des Grafen von Flandern und Herzogs von Burgund — vom Anfang der neunziger Jahre —, mag diesen liebenswürdigen dekorativ-kalligraphischen Rhythmisierungswillen, der alle Bildkräfte in einen beschwingt aufsteigenden Richtungsstrom treibt, veranschaulichen. Da ist noch all das italienisierende Kompositionsmaterial, das durch Avignon in den französischen Sprachschatz hineingeleitet worden war, aber durchaus verarbeitet in einer rhythmisch-kalligraphischen Gesinnung, die französischen Tonfall hat und die der Bilderscheinung eine strömende Leichtigkeit und eine nervöse Elastizität gibt, die in Italien keine Heimat hat. Das ist echt gotische Kursivschrift, während im Italienischen auch das Gotische gleichsam mit Antiquaernt geschrieben wird.

Nun wird der Blick, der vom Wittingauer Ölberg zu dieser burgundischen Tafel gleitet, fühlen, worin die große Gemeinsamkeit liegt. Denn auch hier ist alles Bildmaterial nur knetbare Masse, die dem leisesten Daumendruck eines kalligraphischen Rhythmisierungswillens widerstandslos gehorcht. Und auch hier ist das innige Ineinanderspiel von allem Figürlichen und Landschaftlichen zu ein und derselben ins Unendliche gleitenden Bildmelodie. Kurz, der durchaus flüssige Aggregatzustand der Bildmaterie gehorcht in beiden Fällen denselben Gesetzen. Panrhythmisierung hier wie dort. Und in beiden Fällen schließlich —



Abh. 29. Meister von Wittingau, Auferstehung

Prag, Rudolfinum

und das scheidet besonders deutlich von Italien – eine Nachwirkung des rein flächenkompositionellen Bildaufbaus, die nur für den unübten Blick durch die Hochnahme des Horizonts notdürftig verhüllt wird. Die Landschaft, die uns räumliche Werte suggerieren will, ist hier wie dort im Grunde nur eine geschickte Raummaske, die dem durchaus flächenhaft empfundenen Hintergrund vorgezogen ist. Eine über einen Goldgrund gezogene Landschaftsmaske.

Und – um das entwicklungsgeschichtliche Leitmotiv dieser Untersuchungen wieder anzuschlagen – selbst in der so verblüffend natürlichen Landschaftsmaske des Broederlam klingt noch für den Kenner fühlbar jenes Rezept für Landschaftsdarstellung nach, dessen Vorgeschichte wir bis auf die hellenistische Terrassenlandschaft zurückgeführt haben. Der Verräter dieser Zusammenhänge ist immer wieder die starke Akzentuierung der Beleuchtungsgegensätze, durch die das Treppengebirge skandiert wird. Aber dieser nachklingende Schematismus ist hier schon so von unmittelbarer konkreter Naturbeobachtung gesprengt, daß nur dem feinsten Auge noch die versteckte Rezeptmache durchspürbar bleibt. Ein vergleichendes Abtasten der drei Gebirgsdarstellungen bei dem Hohenfurther, dem Wittingauer und dem Dijoner Meister zeigt also deutlich die Etappen dieser Auseinandersetzung von Rezept und Anschauung. Bei dem Hohenfurther noch ganz abstrakter Schematismus mit rührend hineingepinselten Schreibübungen einer neuen Anschauungssprache, bei dem Wittingauer Auflockerung dieser schematischen Starrheit im Sinne einer nur allgemeinen und summarischen Anschauungswahrhaftigkeit, und bei Broederlam schließlich die fast restlose Auflösung der konventionellen Formel im Sinne einer konkreten und unmittelbaren Naturanschaulichkeit.

Unsere Kenntnis von der französischen Tafelmalerei des Jahrhundertendes ist eng begrenzt. Nur wenige Stücke sind erhalten, an denen wir uns eine notgedrungen fragmentarische Vorstellung von der Fülle des einstmaligen Bestehens machen können. Aber es bleibt uns die Ergänzung durch das reicher erhaltene Miniaturenmaterial. So rundet sich das Bild

doch so weit, daß wir mit einem annähernd festen Begriff von dem male-
rischen Können dieser burgundisch-französischen Kunst operieren können
und daß wir auch in der außerfranzösischen Kunst mit einiger Sicherheit
feststellen können, was hier französischer Einfluß sein muß. Und ein
solcher Fall liegt, wie gesagt, beim Wittingauer Meister vor. Die Ent-
wicklungswandlung ins Bewegte, die er in die böhmische Art hinein-
bringt, ist nur erklärlich, wenn wir eine ganz enge Berührung mit dem
Kreise annehmen, als dessen Exponent Melchior Broederlam angeführt
wurde. Aber damit soll nicht gesagt sein, daß des Wittingauers Kunst nur
aus zweiter Hand sei. Nein, hier spricht durch alle fremden Anregungen
hindurch eine ganz große selbständige Künstlerpersönlichkeit, deren
Konzeptionen zum Stärksten gehören, was diese Frühzeit hervorgebracht
hat. Die Auferstehungstafel z. B., die zu demselben Altar gehört (Abb. 29),
ist schlechthin von meisterlicher Vollkommenheit. Komposition, Instru-
mentierung des Lichtdunkelspiels, Vornehmheit der Farbgebung,
Einzelcharakteristik: das alles ist von einer souveränen Sicherheit des
Vortrags, die einen Meister ganz großen Stils zeigt. Auch maltechnisch ist
ein Letztes an Vollendung erreicht. Ein dünnflüssiges Malmittel erlaubt
das Übereinanderlegen verschiedenartigster transparenter Lasuren, bis je
nach dem Zweck die tiefste Tonverstärkung oder die raffinierteste Ton-
brechung erreicht ist. Wenn mit Mitteln der Lasurmalerie Rembrandtsche
Wirkungen hervorgerufen werden können, so ist es hier geschehen.
Auch darin gleicht der Wittingauer dem späteren Erfüller aller Licht-
malerei, daß auch bei ihm aller farbige Reichtum gebunden ist in einer
sonoren Tonigkeit, deren Auf- und Abswellen durch alle Valeur-
register hindurch die Musik der Tafeln zur höchsten Feierlichkeit
steigert. Ich setze eine Farbbeschreibung hin, um wenigstens Anhalts-
punkte zu geben für eine Vorstellung dieses dunkelleuchtenden Reich-
tums. „Roter, goldgestirnter Grund. Vor dunkelbraunen Bergen liegt der
graue Marmorsarkophag, mit bunten Siegeln verschlossen. Der Erlöser
in zartem roten Karnat und mit einem Mantel, der dieselbe leuchtend
rote Farbe hat wie der Himmel. Im feierlichen Kontrast zu diesem Rot



Abb. 30. Kreuzigungsbild von Saint-Sauveur in Brügge
(Ausschnitt)

ist der Mantel innerlich schwarz ausgeschlagen. Wiederkehr des Rot in der flatternden Fahne und in dem Wams des Offiziers vor dem Grabe. Dessen Silberrüstung hat goldene Kniescheiben; an den Konturen seiner Rüstung breiter blauer Schimmer, am Schild rötliche Lasuren. Der Krieger am oberen Sarkophagende trägt über seiner Silberwehr ein grünes Wams. Die Soldaten hinter der Gruft schließlich gelbe und braune Wamse mit blau lasierten Silberhauben.“ (Ernst.) Wer sich in die Wunder dieser Lasurtechnik einsieht, den wird fast ein Bedauern überkommen, daß die Ölmalerei mit ihren gröberen und direkteren Mitteln dieser vornehmeren und subtileren Art ein Ende machte.



Abb. 31. Meister von Wittingau, Kreuzigung

Prag, Rudolfinum

Eine ganze Anzahl erhaltener Werke läßt sich dem Kreis des Wittingauers einordnen. Ihr Gemeinsames ist, abgesehen vom Technischen, daß sie in ihrer leichteren, bewegteren und eleganteren Art jene Verwestlichung widerspiegeln. Eine durchgehende Aristokratisierung findet statt. Daß sich dieses neue Wollen mit seiner Tendenz zur Feingliedrigkeit dann doch an der angeborenen schweren Art bricht und so das Slawisch-Unterströmte der heimischen Atmosphäre nie ganz verleugnet wird, gibt diesen Mischprodukten ihren besonderen Reiz. Die Kreuzigung aus S. Barbara bei Wittingau (Abb. 31), die wohl kaum mit Recht für das Mittelstück jenes Altars angesehen wurde, von dessen Seitenflügeln Ölberg und Auferstehung wir so große Vorstellung bekamen, zeigt bei allem böhmischen Tonfall doch ganz jene spitzen, pikanten und straffen Bewegungsakzente und jene feingliedrige Bewegtheit, die der Westen vorbildlich gemacht hatte. Wer spüren will, wie eng hier die Zusammenhänge sind, der vergleiche die Gruppe unter der rechten Kreuzseite mit dem entsprechenden Ausschnitt aus der ungefähr gleichzeitigen Kreuzigung aus Saint-Sauveur in Brügge, einem Durchschnittswerk des frühen, von Frankreich abhängigen flandrischen Stils (Abb. 30). Die Übereinstimmungen sind wörtlich bis in Einzelheiten. Nur verschmelzt der Wittingauer bei der Gestaltung seines gläubigen Hauptmanns Bewegungsmotive, die sich bei dem Brügger Bild auf zwei Personen verteilen. In beiden Fällen handelt es sich eben um freie Kompilation und Variation von Typen, wie sie aus einem festen gemeinsamen Vorbilderkreis stammen und wie sie durch Skizzen- und Musterbücher zum Allgemeingut der Ateliers werden. Man muß an die Karlsteiner Kreuzigung des Theoderich von Prag zurückdenken (Abb. 20), um ganz zu empfinden, wie durch diese französische Geschmacksinvasion die dumpf-massige unartikulierte Fülle des böhmischen Formideals ganz um ihre Existenzberechtigung gebracht ist und nur noch in der breiten, weichlichen konsistenzlosen Modellierung nachklingt, die zu der elegant konturierten nervösen Feingliedrigkeit der Figuren in merkwürdigem Gegensatz steht. Da spürt man eben, daß diese westeuropäische Sprache doch aus einem



Abb. 32. Meister von Wittingau, Drei Heilige

Prag, Rudolfinum

Munde kommt, der slawischen Diphthongklang zu bilden gewohnt ist. Auch die psychische Übermodellierung des Ausdrucks, die z. B. die Gruppe der zusammenbrechenden Frauen mit Johannes so eindrucksvoll macht, geht über die gebundene Art des französischen Stils weit hinaus. Dieser fast unheimliche Druck der psychischen Energien macht auch eine Tafel desselben Kreises bemerkenswert, die aus Domanin bei Wittingau stammt (Abb. 32). Der ruinöse Erhaltungszustand hat alles genommen, was die Oberfläche gefällig machen könnte; geblieben ist nur jene geistige Intensität des Ausdrucks, die ins Gespenstische geht und die uns von den Karlsteiner Heiligenköpfen der Kreuzkapelle vorbildhaft in Erinnerung ist. Nur daß, was dort dumpfer geistiger Brutzustand war, nun zu schwelender Glut angefacht ist. Aber der Spannungsgrad der Verhaltenheit und der Eindruck des Verwunschenen ist derselbe geblieben. Dem Westen ist solche überstarke geistige Durchglühung fremd, wohl aber werden wir in der benachbarten fränkischen Kunst Köpfe finden, die in derselben düsteren Glut zu rein geistigen Charakteren ausgebrannt sind.

AUSSTRAHLUNGEN DES BÖHMISCHEN

WIR haben lange bei der böhmischen Malerei verweilt. Manchen mag das als Laune erscheinen, denn es ist merkwürdig, wie sehr im geschichtlichen Bewußtsein des Durchschnittsgebildeten die Erinnerung an dieses wichtigste Kapitel aus der Frühgeschichte deutscher Kunst und Kultur erloschen ist. An dieser Vergeßlichkeit mag die im Stillen und Unbewußten arbeitende Zensur nationaler Befangenheit so gut schuld sein wie die Tatsache, daß dieses Kapitel äußerlich so brüsk abbricht und damit den Scheincharakter einer bloßen Episode erhält, die wie ein Fremdkörper im zusammenhängenden deutschen Geschichtsbild steht. Aber nicht auf die äußere Dauer eines geschichtlichen Vorgangs kommt es an, sondern auf seine Intensität. Und die Intensität dieser böhmischen Kulturbewegung kann gar nicht überschätzt werden. Und damit auch ihr Einfluß auf die gesamtdeutsche Bildung nicht. In der Sprachgeschichte, in der Rechtsgeschichte, in der Geschichte der religiösen Bewegung so gut wie in der Geschichte der künstlerischen Bewegung sind die Spuren dieses intensiven Einflusses an entscheidender Stelle eingezeichnet. „Mit einem Wort: hier strömt alles Neue, Große, was das Zeitalter der Reformation, d. h. die Zeit von 1350 bis 1600, bringen sollte, wie in einem großen Sammelbecken zusammen.“ (Burdach.) Es liegt nichts Demütigendes für das nationale Bewußtsein in dieser Feststellung. Denn warum soll es demütigender sein, eine Abhängigkeit von slawischer Atmosphäre zuzugehen, als eine solche von romanischer Atmosphäre? Warum wird letztere als legitimer betrachtet und bedenkenlos zugegeben? Nur weil westeuropäische Vorurteile, die das Wort Kultur nur romanisch geschrieben anerkennen, mit einer geschichtlich bedingten und schwer zu überwindenden Einseitigkeit der Wertung hier unbewußt am Werke sind. Und doch sollte jede Untersuchung der spätmittelalterlichen Rassenzusammensetzung des ost- und norddeutschen Menschen seine Resonanzneigung zum Slawischen hin als selbstverständlich erscheinen lassen. Und wer einen geschichtlich ungetrübten Blick hat, der wird weitergehen und feststellen, daß die kulturelle Expansionskraft des Deutschen am stärksten gewesen ist in den beiden geschichtlichen Bewegungen, in denen das

ganze Gewicht des Östlichen als Initiativkraft zu der saturierten Kraft des Westlichen hinzukam: ich meine die Hansabewegung und die deutsche Romantik. In beiden hat die Ostwestmischung der deutschen Menschen eine ungewöhnlich große, ins Europäische ragende Wirkung erreicht.

Das große Vorspiel zu dieser kulturellen Mobilmachung der deutschen Nordosthälfte ist eben das böhmische Kulturexperiment. Hier wird neben dem politischen Zentrum ein geistiges geschaffen, in dem das unausgesprochene Drängen dieser kulturbereiten Grenzlande jene Formung erhält, die mit ihrer Einheitlichkeit erst eine Expansionswirkung ermöglicht. Kurz, hier erhält das ganze deutsch-slawische Mischland – und das ging damals sehr weit nach Westen, bis an die Elbe und darüber hinaus – Stimme und Sprache, mit denen es sich in einer ihm gemäßen und natürlichen Art ausdrücken konnte und durch die es erst offenbar wurde, wieviel es zu sagen hatte. Böhmen als das andere deutsche Sprachzentrum, das dem Osten die Zunge löste: darin liegt seine Bedeutung.

Zugegeben, um eine originäre Sprachschöpfung handelt es sich nicht, sondern um eine Mundgerechtmachung des europäischen Idioms für östliche Ausdruckszwecke. Die Substanz der europäischen Bildung wird hier am kaiserlichen Hof in Prag nur in eine besondere Transformationsstation geleitet, die erst ihre organische Nutzbarmachung für den Osten ermöglichte.

Die Geschichte der böhmischen Kunstbildung gibt davon klares Zeugnis. Wir sahen, daß in ihr alles eingeht, was sowohl aus getrennter italienischer und französischer Eigentradition wie aus ihrer avignonesischen Vermischungsform zum Grundbestand der europäischen Kunstsprache geworden war. Die europäische Südwestkultur bleibt also die Basis auch dieser östlichen Idiombildung, aber der Eigenwert dieser Ostsprache entwickelt sich so, daß sie ausgesprochenen Gegensatzcharakter zur Westsprache erhält. Was wir als Hauptgegenstand der Auseinandersetzung in der deutschen Kunst um 1400 zu betrachten haben werden, ist eben der Gegensatz zwischen jenem veröstlichten Westeuropäisch, das durch den böhmischen Konzentrationsakt eignen künstlerischen Lautwert

bekommen hatte, und dem reinen Westeuropäisch, das von den alten deutschen Kulturlandschaften aus, die in ständiger Fühlung mit der romanischen Grundbasis geblieben waren, seine großen Ausstrahlungskreise zog. Nicht eigentlich zwei Sprachen kämpfen da miteinander, sondern es ist in der Grundsubstanz dieselbe Sprache, aus deren verschiedenem deutschen Tonfall aber eine Bipolarität entsteht, deren Spannung das Schicksal der deutschen Kunstentwicklung ausmacht.

Die Vielgestaltigkeit dieser Vorgänge erhält nun aber, wie wir sahen, dadurch eine neue Note, daß gegen das Ende des Jahrhunderts hin die böhmische Lauthildung — eben mit dem Meister von Wittingau — eine neue Verwestlichung erfährt, und zwar dieses Mal aus der Sphäre der französisch-burgundischen Hofkunst, so daß die Ostsprache in dieser neuen Modifikation immer verschmelzungsreifer wird mit dem künstlerischen Idiom desselben Westens, das unmittelbar, ohne den Umweg über Böhmen, in das deutsche Sprachgebiet eindringt. Eine Nivellierung der Unterschiedlichkeit entsteht, die die Entwirrung dieser ostwestlichen Auseinandersetzung zu diesem Zeitpunkt unmöglich macht. Die Folge davon ist, daß die deutsche Kunstgeschichte an dieser Stelle den Eindruck eines bunten und widersprechenden Konjekturen- und Hypothesengewirrs macht, das noch von jeder Klärung weit entfernt ist. Und es gibt in der Tat auch nur eine Klärung: nämlich die unentwirrbare Kompliziertheit der durcheinandergreifenden Einflußvorgänge an dieser Stelle zuzugeben. Alle Linien, die man trotzdem zieht, dürfen nicht als adäquate Fixierungen des historischen Tatbestandes angesehen werden, sondern als Luftlinien, die um ihrer heuristischen Zwecke willen gezogen werden müssen und deren Richtigkeit naturgemäß nur eine approximative und vorläufige sein kann. Nur unter diesem Vorbehalt sei es erlaubt, einige dieser Linien fester zu ziehen, als es die historische Wirklichkeit in ihrer Fülle der Widersprüche erlaubt.

Das Ausstrahlungsgebiet der böhmischen Kunst ist natürlich in erster Linie durch die politischen Zusammenhänge umrissen. Man darf nicht vergessen, welchen Umfang das Königreich Böhmen damals hatte. Ihm

gehörten außer dem engeren Böhmen Mähren, Österreichisch-Schlesien, Ober- und Niederlausitz, Preußisch-Schlesien und die Mark Brandenburg, zudem Enklaven in der Oberpfalz, Franken und Meißen an, so daß schon rein politisch ein großer Teil von Ost- und Mitteldeutschland in engstem böhmischen Zusammenhang stand. All diese Landschaften empfangen auch ihr kulturelles Machtwort von Prag. Und dieses Prag war nicht nur im geistigen Sinne, sondern auch im geographischen Sinne als Mittelpunkt gedacht. Denn die Pläne Karls IV. gingen dahin, auch Ungarn und Polen neben Österreich in seine Vision einer großen Ostmonarchie einzubeziehen, in der deutsche, slawische und magyarische Stämme ihre wirtschaftliche und kulturelle Einheit fänden. Ganz im Sinne dieser gigantischen weltgeschichtlichen Konzeption lag es dann schließlich, daß er auch den wirtschaftlichen Imperialismus der Hansa zum Anschluß an diese Neuorganisation der ganzen Ostgebiete bringen wollte. Sein im größten Stil inszenierter Besuch Lübecks im Jahre 1375 war eine unmißverständliche Demonstration in dieser Beziehung. Aber die Spannung dieser Pläne war zu weit. Sie zerbrach. Ein welthistorisches Experiment größten Stils mißglückte. Der international denkende Wirtschaftspolitiker hatte die nationalen Imponderabilien unterschätzt. Sein Verhängnis war, daß er gerade zu der Zeit im großen europäischen Stil dachte, als das Erstarken des nationalen Partikularismus Europa schon zu einer Illusion machte. Die wirtschaftlichen Zusammenhänge, in denen er dachte, waren doch noch nicht stark genug, um die nationale Atomisierung aufzuhalten, die unvermeidlich war, nachdem einerseits die geistigen Zusammenhänge des Mittelalters ihre Bindungskraft eingebüßt hatten und andererseits die wirtschaftlichen Zusammenhänge noch nicht ersatzreif waren. So bleibt seine große Konzeption welthistorisches Episodenwerk. Der religiös aufgepeitschte Nationalismus der Hussitenkriege zerschneidet das Gewebe der geplanten Zusammenhänge an der empfindlichsten Stelle. Prag schaltet bald als kulturelle internationale Zentralstation des Ostens aus. Aber die einmal begonnene Mobilmachung der ostelbischen Selbstbesinnung wirkt im engeren deutschen Rahmen dann doch weiter. In

ES ist bei den Werken böhmischen Stils, die wir im ehemaligen Ordensland finden, nicht immer möglich, mit Sicherheit zu konstatieren, ob sie reiner Import sind oder ob sie im Lande von böhmisch erzogenen oder beeinflussten Künstlern geschaffen wurden. Jedenfalls waren die Beziehungen zwischen dem deutschen Ritterorden, dem Karl IV. übrigens ein besonderes Wohlwollen entgegenbrachte, und Böhmen so zahlreich und lebhaft, daß alle Voraussetzungen für eine Durchdringung des Ordenslandes mit böhmischen Einflüsselementen gegeben waren. Ihre Spuren sind leicht zu erkennen. Ein Werk wie die Madonna im Prussia-Museum zu Königsberg (Abb. 33) trägt so stark die Züge böhmischer Art an der Stirn, daß man hier an eine importierte Leistung unmittelbarer böhmischer Provenienz denken muß. Es ist der Stil des Hohenfurter Meisters mit seinem starken sienesisch-byzantinischen Einschlag, der sich hier mit Elementen jener weichlichen pseudomalerischen Modellierungsmache verbindet, die als ein ins Slawische umgesetztes Italienisch im Theoderichstil ihre eigentliche Auswirkung erfährt. Wie die Formen hier unter einer Überbelichtung, die keine feste Konsistenz aufkommen läßt, diphthongartig breiig auseinanderquillen, das ist in seiner spezifischen böhmischen Lautqualität unverkennbar.

Dieses einseitige Arbeiten mit dem Licht und aus dem Licht heraus, ohne daß zeichnerische Struktur oder plastische Konsistenz der so konzipierten Formenwelt einen nachhaltigeren Grad von Körperhaftigkeit geben, kennzeichnet als böhmisch beeinflusst eine ganze Anzahl von Altarwerken des Ordensgebietes. Meist sehr stark restauriert, lassen sie doch diese Grundnote eines primitiven vorplastischen Impressionismus, der nur in Valeurs denkt, noch deutlich durcherkennen. Von einem großen Reliquienschrein im Marienwerder Dom bringen wir nur die Tafel mit dem Abendmahl (Abb. 34). Eine große überlichtete Tischfläche von schattenlos leuchtender Helle und in dies flutende Licht mit überaus zartem andeutenden Pinsel ein paar Stilleben von Gefäßen und Broten hineingemalt, die in ihrer impressionistischen Reinkultur das moderne Auge in Erstaunen setzen. Es ist die Sprache Cézannes, die



Abb. 53. Madonna

Königsberg, Preussia-Museum

hier in einer überwachen Stunde an der Scheide zweier Zeitalter der Entwicklung in andeutenden Lauten schon gesprochen wird. Natürlich ohne deren systematischen Aufbau, sondern gleichsam als entwicklungsgeschichtliche Improvisation. Nicht das natürliche Licht transzendiert hier wie bei Cézanne zur Übernatürlichkeit, sondern hier ist Licht von Haus aus übernatürlich und transzendent und behält diesen Charakter auch, nachdem es Sprachgewohnheit und Atelierrezeptmanierismus geworden ist und ahnungslos über seinen Charakter naiven naturalistischen Darstellungszwecken dienen will. Wir wissen um die große Geschichte dieser Lichtmalerei, wissen, daß sie das ferne Vermächtnis der spätantiken Vergeistigung aller künstlerischen Optik ist, wissen, daß sie latent in aller byzantinischen Mache erhalten blieb, daß sie vom sienesischen Lyrismus aus ihrer formelhaften Verwunschenheit wieder wachgeküßt worden war und daß sie nun auf Umwegen in dieses slawische Sprachgebiet dringt, wo sie – die entwicklungsgeschichtliches Spätgut und Raffinement ist – sich in eine neue Naturlauthaftigkeit slawischer Färbung transsubstantiiert. Aus dem Licht eines Panspiritualismus, das in Siena zum Licht eines zarten religiösen Panlyrismus geworden war, wird nun das Licht eines Panpsychismus. Und die böhmische Malerei ist sein Träger. Solange ihr heimlicher Slawismus gegen die Grenzen der deutschen Kunst brandet, ist alles eingetaucht in dieses seltsame entwirklichende Licht, das alle Formerscheinung in eine Traumdimension hineinhebt. Der Osten ist es, der mit dieser Lichtmalerei in den Westen hineinflutet und dem Übergang von der zeichnerischen Formfassung der Gotik zur plastischen Formfassung des 15. Jahrhunderts dieses unwahrscheinliche und darum so überraschende pseudomalersche Zwischenspiel gibt. So kommt, es an der Schwelle der Zeit, die ganz in einen neuen künstlerischen Materialitätsbegriff hineinzuwachsen im Begriff ist, zu einer fremdartigen Episode gesteigerter Immaterialität. Und von dem Licht, das hier den Immaterialisationsprozeß besorgt, darf es in Wahrheit heißen: Ex oriente lux. Aber unter dem Gesetz dieser slawischen Lautweichheit und Lautverschwommenheit wäre es in Deutschland nie zur körperlichen



Abb. 34. Reliquienschrein

Marienwerder Dom

Verfestigung der Form gekommen. Sie geht bezeichnenderweise an einer Stelle vor sich, die diesen slawischen Versuchungen zum Panpsychismus weit entrückt ist, nämlich im deutschen Südwesten. Man erfaßt die Sonderstellung dieses östlichen Intermezzos einer immateriellen Valeurmalerei erst, wenn man sich vorstellt, wie etwa ein Konrad Witz ein solches Stilleben angepackt hätte. Da wäre ein jedes Stück mit plastischer Unmittelbarkeit überladen gewesen; ein fester Schattenschlag hätte alle Kategorien des Raumdaseins geklärt, und statt dieser hingehauchten Welt von schwebenden Valeurandeutungen wäre eine unverrückbare Realitätswelt aufgebaut worden. Aber das Wissen um diesen entwicklungsgeschichtlichen Gesundungsprozeß läßt uns erst recht dies seltsame Zwischenspiel in seiner ganzen vergänglichlichen Reizfülle erfassen. Das

zwingt, bei dieser zwischen zwei Welten schillernden Übergangsphase mit besonderer Eindringlichkeit zu verweilen.

Der Ton dieser Abendmahlsdarstellung ist nicht sehr hoch gegriffen. Die Gestikulationen der Apostel sind von einer genrehaften Drastik, die bis ans Triviale geht. Aber dieser frische naive Wirklichkeitssinn kommt unserem Auge gar nicht zum Bewußtsein, weil wir nur Blick haben für dies flutende Licht, in das alle Form und alle Rhythmik der Bildkomposition eingetaucht ist. Dieses Licht enttrivialisiert wieder alle Drastik der Nähe.

Es sei das Abendmahl des Sienesen Pietro Lorenzetti in der Unterkirche von Assisi (Abb. 35) zum Vergleich geboten, um zu zeigen, woher der Prototyp dieser Komposition stammt und was auf der Wanderung durch viele Zwischenschichten davon geblieben ist. Erkenntlich ist noch die Gesamtanordnung, auch die umgekehrte Perspektive, die vom Bedeutungszentrum – Christus – ausgehend, nach vorne verkürzt; aber bei diesem Schimmer von Erinnerung bleibt es. Alles andere ist so weit von dem Vorbild entfernt, wie ein naiver Dialekt von einer hochkultivierten Schriftsprache entfernt ist. Das Licht, das bei dem Sienesen geheimnisvoll phosphoreszierend über die Bildfläche rieselt, ist breite selbständige Mache geworden, die nichts anderes neben sich aufkommen läßt; die Figuren, die bei Lorenzetti noch körperhafte Glaubhaftigkeit haben, sind hier in slawischer Sprachwelt zu amphibösen Wesen geworden, die in ihren Wendungen und Bewegungen nicht dem körperlichen Gesetz, sondern dem Ausdruckswillen einer gleitenden Lichtrhythmik folgen, und schließlich ist von dem Räumlichen alles Akzessorische der konkreten Raumangabe fortgefallen, und nur die Menschen sind allein auf der Fläche zurückgeblieben. Und diese Fläche hat wieder ganz Gewalt über den Raumgedanken gewonnen. Was bei dem Sienesen noch geschickt verborgene Verlegenheit war, zwischen der flächenkompositionellen Befangenheit im Ganzen und den räumlichen Illusionskünsten im Einzelnen einen täuschenden Ausgleich zu finden, das tritt in der östlichen Provinzkunst wieder mit voller Diskrepanz zutage. Man vergleiche den Grad der Tischaufsicht hier und



Abb. 75. Pietro Lorenzetti, Abendmahl

Assisi, Unterkirche

dort. Die Umbiegung ins Flächenhafte hat ihren höchstmöglichen Grad erreicht. Dabei bleibt merkwürdigerweise die Forderung perspektivischer Konsequenz doch lebendig, und in demselben übertriebenen Maße wie die steile Tischplatte jäh auf uns zugleitet, vollzieht sich auch die Verkürzung der Figuren auf uns zu. Was in Wahrheit ein Übereinander in der Fläche ist, wird also doch nachträglich im Sinne eines Hintereinanders im Raume interpretiert, und um das zu ermöglichen, wird eine Steilheit der Aufsicht fingiert, die, auf diesen engen räumlichen Komplex angewandt, zu geradezu grotesk und barock wirkenden Verkürzungs-

vorgängen führt. Und es ist der Gedanke nicht abzuweisen, daß die kompositionellen Erscheinungen, die unter diesen widerspruchsvollen Umständen zustande kommen, nicht nur Notprodukt waren, sondern den geheimen Barocktendenzen dieser einseitig malerisch, d. h. raumdynamisch und nicht raumstatisch denkenden Kunst entgegenkamen. Denn da das Räumliche hier ebenso labil und amphibiös wie das Körperliche empfunden wurde, mußte es willkommen sein, wenn das Räumliche ebenso widerstandslos dem bewegten rhythmischen Willen sich anschmiegte wie das Körperliche. Und dazu bot diese perspektivische Notlüge reiche Gelegenheit.

Die Datierung eines solchen Werkes kann nur aufs ungefähre geschehen. Die Ansetzung in die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts wird wohl das Richtige treffen. Wichtiger als diese Zeitbestimmung ist uns, daß die böhmische Kunst, die hier ihren provinzialen Reflex findet, etwa der Stilstufe des Meisters Theoderich entspricht.

In die Richtung eines provinzial primitivisierten Theoderichstils gehört auch das Triptychon des bischöflichen Schlosses in Frauenburg (Abb. 36). Wie hier alles auf breit zerfließende, weich gleitende Lichtrhythmik hin konzipiert ist, wie alle Komposition sich widerstandslos dieser Kalligraphie eines in visionäres Licht getauchten Pinsels anschmiegt, wie alle dekorative Bindung und Vereinheitlichung sich nur auf dieser gespenstischen Lichtdunkel-Antithetik aufbaut, das läßt über das stilistische Heimatgebiet keinen Zweifel aufkommen. Das ist slawischer Tonfall in seinem weichen singenden Rhythmus, einsetzend in einer Helle, die fast Diskantnähe hat und dann hinuntergleitend in tiefe Register. Fast ist allerdings hier der Punkt erreicht, an dem diese Manier ad absurdum geführt wird, doch darf man die nuancenunterschlagende Vergrößerung der Restauration dabei nicht außer acht lassen.

Charakteristisch ist die äußere Form der Altartafel mit ihrer Fünffelderteilung mit dem hohen Mittelstück der Kreuzigung. Kaum läßt sich eine nüchternere und schematischere Gliederung denken als diese, die die Einzeltafeln einfach addiert. Natürlich geht die Form zurück



Abb. 36. Triptychon

Frauenburg, Bischöfliches Schloß

auf die damals viel gebräuchlichen dreiteiligen zusammenklappbaren Hausaltärchen, aber wie diese Erinnerung auf ein zusammenhängendes ungeteiltes Malbrett übertragen wird, darin zeigt sich eine Gefühllosigkeit, die deutlich beweist, daß dem Interesse für das Inhaltliche der Einzeltafeln ihre Zusammensetzung ganz gleichgültig war. War der gedanklich-theologische Zusammenhang gegliedert, so war die ästhetisch-künstlerische Gliederung *cura posterior*. Und in etwa gilt das auch noch für die reichst geschnitzten Vielflügelaltäre der Folgezeit. Im letzten sind auch sie immer noch unförmig zusammengeheftete Bilderbogen, deren einzelne Blätter nach Bedarf aufgeschlagen werden. Die künstlerische Verarbeitung dieser Vielgliedrigkeit unter einem einheit-

lichen und zusammenfassenden dekorativen Gesichtspunkt ist erst Sache der Spätgotik und des Barock.

Daß die Kreuzigung hier als Mitteltafel erscheint, und zwar nicht in der üblichen symbolischen Fassung, sondern als Illustration des historischen Vorgangs, ordnet den Frauenburger Altar ein in eine ganz bestimmte und begrenzte Familie von Kreuzigungsaltären, deren Form vom Westen her importiert zu sein scheint und die gerade in Niederdeutschland willkommene Aufnahme finden. Die Fassung des figurenreichen Themas, das in dieser Art erst im späten Trecento einsetzt, ist europäisch, und das Sprachbildungszentrum dieses Europäisch ist, wie wir wissen, um diese Zeit in erster Linie das frankoflämische Gebiet, in das sich damals, vermittelt durch das gemeinsame Medium der höfischen Kultur, ein erneuter starker Einstrom aus Italien ergißt, und zwar besonders aus dem Teil Italiens, der ebenfalls eine höfische Sonderkultur entwickelt hatte, nämlich aus dem nördlichen Oberitalien. Dieses Oberitalien mit seinen an ritterlichen Profanthemata geschulten und auf die religiöse Malerei übertragenen realistischen Tendenzen – ein Realismus allerdings, der mehr ein Realismus des Kostüms als ein Realismus der Anatomie ist und dem es mehr um Wiedergabe der Beobachtung als um Erfassung des Gesetzes zu tun ist – spielt gegen das Ende des Trecento dieselbe wichtige Rolle als einflußreiches italienisches Hinterland der europäischen Malerei, wie sie in den Generationen vorher Siena gespielt hatte. Zumal die Einigungskraft der höfischen Kultur um diese Zeit so stark ist, daß dieser Teil Italiens mit Frankreich fast in einer engeren Verbindung steht als mit Toskana und dem übrigen Italien. Die Folge davon ist ein so starker gegenseitiger künstlerischer Austauschverkehr, daß die Frage, wer der Gebende und der Nehmende ist, in jedem Fall neu gestellt und neu beantwortet werden muß. Unter diesen Umständen muß man sich bescheiden, zu sagen, daß das, was an solchen Tendenzen und Motiven auch unzweifelhaft oberitalienischer Herkunft war, doch erst durch das Medium der französischen Kunst im europäischen Sinne fruchtbar wurde. Mag im einzelnen Fall diese ober-

italienische Typik mit ihren höfisch-weltlichen Ausspinnungen der Bibelillustration — siehe besonders Kreuzigung und Dreikönigszug — auch auf näheren Zufallswegen in die europäische Provinz gedungen sein, der Hauptweg ihrer Verbreitung geht über Frankreich. Hier in Frankreich wird unter starker Benutzung dieser italienischen Einzelanregungen die mustergültige neue europäische Ikonographie geprägt. Es ist jene Ikonographie, die die Scholastizierung, Symbolisierung und Allegorisierung der religiösen Stoffwelt, wie sie im hohen Mittelalter aufgekommen war, wieder zurückdrängte zugunsten einer neuen erzählerischen Unmittelbarkeit. Allerdings war diese erzählerische Unmittelbarkeit im Erfassen der biblischen Texte nur scheinbar ein Neues: die altchristliche und frühmittelalterliche Legendenillustration hatte vielfach unter demselben Zeichen der erzählerischen Frische gestanden, und die Wiederanknüpfung an diese vorscholastische Stufe war darum eine natürliche Folge des neuen Wollens. Wo aber konnte diese Wiederanknüpfung organischer vor sich gehen als in Italien, das den Zusammenhang mit dieser spätantik-byzantinischen Tradition auch dann nicht verloren hatte, als die Gotik, d. h. Frankreich, schon die völlige Emanzipation von dieser Erinnerungswelt durchgeführt hatte. Auch das, was in Italien gotisch hieß, blieb immer heteronom, blieb immer Zwischenstellung zwischen alter und neuer Tradition. Nur die französische Gotik war autonom geworden. Das sind die Voraussetzungen, die es erklären, daß die in der Trecentomitte nun auch in Frankreich sich vollziehende Entscholastizierung der religiösen Vorstellungswelt gleichbedeutend wurde mit einer erneuten Fühlungnahme mit Italien, wo eben die Restbestände jener vorscholastischen Tradition noch eine verhältnismäßig lebendige Nachexistenz führten. Und erst diese stofflich-ikonographische Wiederanknüpfung an die in Italien lebendig gebliebenen erzählerischen Traditionselemente brachte es dazu, daß auch die formalen Prinzipien dieser italienischen Kunst, in denen sich ja ebenfalls ein ganz spezifischer, der Gotik unbekannter Rest der spätantiken Anschauungskunst gerettet hatte, in das europäische Sehfeld gertückt wurden. So vollzieht sich die Befreiung der französischen

und damit europäischen Kunst aus der symbolhaften Befangenheit in erzählerischer Beziehung unter denselben italienischen Antrieben wie die Befreiung aus der flächenhaften Befangenheit in formaler Beziehung; und die Entstehung einer neuen Ikonographie findet ihr natürliches Korrelat in der Entstehung einer neuen plastisch-räumlichen Bildwerdung.

Das alles findet eine doppelte Niederschlagsform: nämlich außer in der bildenden Kunst auch in der dramatisch darstellenden Kunst. Die neue Ikonographie ist ebenso in dem geistlichen Drama zu Hause wie in Malerei und Plastik. Ihr gemeinsames Quellgebiet aber ist die neue religiöse Literatur. Sie ist es in erster Linie, die den neuen Wärme- und Intimitätsgrad jener religiösen Vorstellungsweise vermittelt, der nun sowohl aus der bildnerischen wie dramatischen Verarbeitung der legendarischen Stoffmasse spricht. Und wie liegt nun in dieser Beziehung das Verhältnis zwischen den beiden romanischen Nationen? Nicht anders als wir es auch innerhalb der kunstgeschichtlichen Beziehungen feststellen. Auch hier geht der große Auftakt von Italien aus, das nicht nur im geographischen, sondern auch im geistigen Raum den Stätten des biblischen Geschehens sinnlich näher geblieben war. Die Literatur der franziskanischen Bewegung – vor allem die Meditationen des Bonoventura – ist ebenso eine Wiederaufnahme und Weiterspinnung alter, in der apokryphen Tradition erhaltener Erinnerungsreste wie das bestimmende Anfangsglied einer neuen Traditionsbildung. Aber europäische Vorbildlichkeit und Allgemeingültigkeit erhält auch in dieser literarischen Beziehung das italienische Vorspiel erst auf dem Wege über Frankreich, das nun einmal die unbestrittene Zentralstation ist für alle Bildungsvorgänge der trecentistischen Weltkultur. Nur trübt uns das bald darauf einsetzende Hinschwinden dieser geistigen Weltherrschaft Frankreichs den Blick für diese Tatsachen. Im 14. Jahrhundert noch ist das ganze übrige Europa gegenüber Frankreich Provinz. Das gilt selbst, wenn auch in stark gemilderter Form, für Italien, das ja erst auf der Höhe der Renaissance zentrale Bedeutung für das geistige und künstlerische Europa erhält.



Abb. 37. Flügelaltar

Thorn, Marienkirche

Der natürliche Mittelpunkt für die neuen Strömungen des die Schranken der symbolischen, dogmatischen und didaktischen Distanz durchbrechenden religiösen Interesses, das an das Herz der heiligen Geschehnisse heran will, ist die Passion. Wir können feststellen, daß die vielfigurige, den historischen Vorgang illustrierende Fassung des Kreuzigungsthemas ganz um die gleiche Zeit in der bildenden Kunst wie in dem geistlichen Drama Boden gewinnt. Es sind vornehmlich zwei Gruppen, die nun den Kreuzifixus flankieren, und zwar an den Stellen, wo vorher etwa allegorische Figuren, wie Synagoge und Ekklesia, ihren theologischen Standpunkt hatten: die Gruppe der heiligen Frauen und die Gruppe der meist berittenen Römer und Juden. Gewiß, diese Auswahl konnte sich auf den Text der heiligen Berichte berufen, und dennoch ist diese textliche Motivierung im letzten nur so etwas wie ein will-

kommener Vorwand, um ein paar volle Akkorde anzuschlagen aus den beiden echten Tonarten der Gotik: Ritterspiel und Frauenminne. Denn so tragisch die Gruppe der trauernden Frauen unter dem Kreuze ist, noch größer ist die Zärtlichkeit, mit der aus diesem tragischen Anlaß heraus das süße Lied von frauenhafter Anmut, Gebrechlichkeit und Zartheit gesungen wird. Und dasselbe gilt für die Reitergruppe. Auch sie wird über ihren textlichen Anlaß hinaus bald zum bloßen Stichwort, um allen spielenden Prunk dieser schon entheroisierten höfischen Ritterlichkeit des späten Trecento in Szene zu setzen. So dringen die beiden Hauptmotive der höfisch-lyrischen Welt ein auch in diese Welt des tiefsten Schmerzes, und auch die Kreuzigung wird zu der Zeiten Spiegel. Man meint die Vergangenheit und stellt sich selbst dar.

Es ist das erstmal, daß wir einer derartigen Kreuzigungsdarstellung im Rahmen unserer Untersuchung begegnen, und so ergab sich der Widersinn, daß wir aus einem provinzialen Machwerk das zuerst herauslesen mußten, was in viel glänzenderen Werken uns viel repräsentativer entgegentreten wird. Eine Sonderstellung nimmt allerdings die Kreuzigung des Frauenburger Triptychons insofern ein, als sie in ungewohnter Weise zwei Szenen aus den Legenden des hl. Stephanus und des Thomas von Canterbury mit der Hauptszene räumlich verbindet.

Unsere Wanderung durch die böhmisch infiltrierten Kunstbezirke des Ordensgebietes führt uns nach Thorn. Ein umfangreicher Altar der Marienkirche läßt uns einen Blick tun in den ganzen Eklektizismus dieser Kunst aus zweiter Hand. Die zahlreichen Tafeln zeigen stilistisch so verschiedene Gesichter, daß sogar der Zweifel aufkommen konnte, ob sie ursprünglich für ein und denselben Altar gedacht waren. Bilder wie die Beschneidung (Abb. 37) und die Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel (Abb. 38) ordnen sich allerdings leicht in die von uns bisher festgestellten Zusammenhänge ein. Sie tragen ihr böhmisches Gesicht deutlich zur Schau. Ja, sie sind besonders drastische Beispiele für jenes Doppelspiel von physischer und psychischer Übermodellierung, das wir als das Charakteristische dieser Art von malerischer Darstellung erkannten



Abb. 58. Flügelaltar

Thorn, Marienkirche

und von dem das Dumpf-Unheimliche und Urlauthaft-Dräuende der böhmischen Bilderwelt ausging. Eine gewittrige Verhaltenheit, aus der heraus es gespenstisch wetterleuchtet: das ist nicht nur das Bild der Lichtdunkelwirkung, sondern auch das Bild der psychischen Stimmungswelt. Alles steht unter dem verhaltenen Druck einer Hochspannung. Und der dumpfen Turbulenz des malerischen Ausdrucksspiels entspricht die dumpfe Turbulenz des geistigen Ausdrucksspiels. So verschieden die beiden dargestellten Themata auch sind, die unheimlich dumpfe und unterirdisch angespannte Stimmung ist ihnen beiden gemeinsam. Es ist der spezifische

Erregungskoeffizient, den alle Themata bekommen, wenn sie von diesem östlichen Hauch berührt werden.

Die Qualität dieser Bilder ist, soweit es ihr jetziger ruinöser Zustand erkennen läßt, hoch. Schon das perspektivische Virtuosenstum, das auf dem Tempelbild entfaltet wird, zeigt, daß wir es mit einem Künstler zu tun haben, der mit dem Besten der Zeit in Berührung kam. Auch hier ließe sich durch einen Vergleich mit verwandter italienischer Darstellung – etwa dem Marientod des Taddeo di Bartolo in Siena – zeigen, woher das Schema dieses Architekturspiels stammt und welche Modifikationen – sowohl Bereicherungen wie Verzerrungen – es auf den vielen Umwegen der Weiterverbreitung erfahren hat. Vor allen Dingen ließe sich auch hier wieder zeigen, wie das Prinzip der umgekehrten Perspektive im Verein mit der stärkeren Umbiegung der Komposition ins Flächenhafte zu barocken Gegensatzwirkungen ausgenutzt wird, die ganz jenem übertriebenen Spannungsgehalt entsprechen, von dessen malerischer und psychischer Äußerungsform wir eben sprachen.

Nehmen wir einen anderen Flügel des Altars. Christus vor Pilatus (Abb. 39). Die Handschrift ist völlig verändert. Geblieben zwar ist die wetterleuchtende Unruhe des Modellierungsspiels, und geblieben ist auch die Überhitzung des psychischen Ausdrucksspiels, aber unverkennbar spielt das alles auf einem anderen Instrument. Nicht nur die Gestalten haben das Dumpf-Zusammengeballte verloren und entwickeln nun eine spitze Vehemenz der Bewegung, sondern dieser veränderten äußeren Rhythmik entspricht auch eine veränderte innere Rhythmik sowohl im Helldunkel- wie im geistigen Ausdrucksspiel. Alles hat eine hellere, grellere Färbung bekommen und ist weniger belastet mit Zentnergewichten von Dumpfheit und Schwere. Kurz, das spezifisch Östlich-Slawische ist aus Formen- und Stimmungswelt verschwunden. Es weht westlichere Luft auf diesem Bilde. Wir wissen, wie stark sich das Kolonistenmaterial des Ordensgebietes aus Westfalen und Niedersachsen rekrutierte, und ein Blick auf die Flügel des Hochaltars der Göttinger Jakobikirche wird die Richtung weisen, wo wir den Antrieb zu diesem stilistischen Stimmungs-



Abb. 39. Flügelaltar

Thorn, Marienkirche

umschlag zu suchen haben. Man beachte besonders die Kreuztragung des betreffenden niedersächsischen Meisters. Die kleine gnomenhafte Figur des Simon von Kyrene dort hat ihren unmittelbaren Verwandten in der Figur des Mannes, der auf unserem Bild kniebeugend auf Pilatus zueilt. Es ist das eine Figur, die eine Lieblingsfigur dieses engeren Kunstkreises gewesen sein muß und die unter den verschiedensten thematischen Masken auftaucht, nachdem sie einmal in den von Atelier zu Atelier wandernden Musterbüchern als besonders auffallend ihren Platz gefunden hatte. Aber auch der spezifische heftig-spitzige Bewegungs-



Abb. 42. Graudenzer Altar

Schloß Marienburg

duktus des kreuztragenden Christus findet seinen Gleichlaut in verschiedenen Figuren des Thorner Passionszyklus. Es handelt sich auch dieses Mal um einen durchgehenden Erregungskoeffizienten, aber um einen von westlicher Ausdrucksfärbung. Unmittelbare Zusammenhänge zwischen dem Göttinger von 1402 und dem Thorner Altar sollen übrigens nicht behauptet werden, sondern es soll damit nur die Einflußrichtung angedeutet werden. Zumal ja der Thorner Altar eher früher als später



Abb. 41. Graudener Altar

Schloß Marienburg

wie sein niedersächsischer Bruder entstanden ist und in allem Einzelnen eine andere Hand zeigt.

Eng in das Problem der böhmischen Schulzusammenhänge führt uns wieder zurück ein großes Altarwerk, das ursprünglich aus der Kapelle des Deutschordenschlosses in Graudenz stammt und dessen zerstreute Flügel neuerdings wieder gesammelt und in der Marienburg aufgestellt sind (Abb. 40 u. 41). Es zeigt uns in seiner ganzen Stilhaltung die höh-

mische Art schon in ihrer späteren Wenzelschen Umbildung, für die in erster Linie eine Abklärung und Beruhigung der Erregungsintensität bezeichnend ist. Das große kalligraphische Spiel der rhythmischen und silhouettenhaften Bindungen hebt sich nun mit prägnanter Klarheit von der Bildfläche ab, und eine kompositionelle und formale Sauberkeit der Bildfassung herrscht — besonders auch in der Organisation des Lichtdunkelspiels —, die schon an akademische Glätte grenzt. Wir wissen, daß die böhmische Kunst mit ihrer dumpfen Schwere und mit ihrer angeborenen Neigung zum Massigen der Form sich nicht aus eigenen Kräften zu diesem Ideal der schlanken und gestreckten Vornehmheit, das nun aus jeder Gestalt, aus jeder Rhythmik, aus jedem Kompositionsaufbau spricht, entwickelt hat, sondern daß diese ihre formale Veraristokratisierung ihres Wesens identisch ist mit ihrer Verwestlichung. Auch der Künstler dieser Graudenzer Tafeln, mag er nun ein Böhme der Geburt oder nur der künstlerischen Erziehung sein, hat diese indirekte französische Schulung an sich erfahren und dabei gelernt, was kompositionelle und formale Gefälligkeit und Eleganz ist. Man hat seine Tafeln in die nächste Nähe der Werke des Meisters von Wittingau gerückt: so richtig das ist, wenn man damit nur einen allgemeinen Schulzusammenhang mit jener böhmischen Entwicklungsstufe feststellen will, die durch den Wittingauer Meister ihre repräsentativste Formung erhält, so falsch ist es, wenn man darüber hinausgehend unmittelbare persönliche Zusammenhänge konstruieren will. Denn von dem, was den Wittingauer auszeichnet, nämlich daß er die ganze Kraft und Ursprünglichkeit seiner slawisierenden Muttersprache in die neue künstlerische Idealität vom Westen hinüberrettete und nichts von seiner autochthonen Dynamik aus Liebe zur schönen klaren Form opferte, davon kann bei dem Graudenzer keine Rede sein. Bei aller Kultiviertheit seines Stils fehlt es an innerem Schwergewicht. Seine Schönheiten bleiben an der Oberfläche. Die künstlerische Qualität ist hoch, und er mag der Meister einer Schule gewesen sein, aber über das Schulhafte ist er nicht Meister geworden. (Diese Urteile beruhen nur auf dem Eindruck von Photographien, nicht auf Autopsie.)

Nur wenige Beispiele konnten wir geben von der Allerweltskunst des Deutschordensgebietes, von der uns eine im Verhältnis zum erhaltenen Bestand der anderen deutschen Landschaften ziemlich große Zahl erhalten ist. Und sicher ist das nicht nur eine Frage des Erhaltungszufalls, sondern es wird um diese Zeit in diesen Gebieten auch wirklich mehr geschaffen bzw. stärkerer künstlerischer Import gepflegt worden sein. Bei dem Luxus, den der Ordensstaat und die bald zu großem wirtschaftlichen Wohlstand gelangenden Städte entfalteten, war es klar, daß hier die Konjunktur für den Kunstmarkt eine ungewöhnlich günstige war. Das trifft ebenso für Böhmen und die hanseatischen Lande zu. Die größere Quantität, die diese damals politisch und wirtschaftlich lebendigsten Länder an Kunstwerken erzeugten, hat naturgemäß auch die Zahl des erhaltenen Materials erhöht.

Hier wurden aus der Vielfalt der im Ordensgebiet noch erhaltenen Werke nur wenige herausgegriffen, und zwar nur solche, die enger in den Gedankengang der böhmischen Einflußwichtigkeit hineinpaßten. Wir werden später im Zusammenhang mit anderen Kunstkreisen noch Gelegenheit haben, auf weitere ost- und westpreußische Werke hinzuweisen. Sie zu besprechen hat erst dann Sinn, wenn man den Stilkreis, dessen östliche Ausstrahlung sie sind, kennen gelernt hat. Zunächst aber wollen wir den Linien der böhmischen Ausstrahlung weiter nachgehen, und zwar zunächst im hanseatischen Gebiet.

MEISTER BERTRAM

DIE böhmische Frage in der deutschen Kunst erhält ihren Höchstgrad von Bedeutung in der Diskussion über den Künstler, dessen Name über diesem Kapitel steht. Es ist Meister Bertram, ein Künstler, der heute im Mittelpunkt des historischen Interesses steht und über den die reiche Literatur der letzten Jahre ein so scharfes Licht geworfen hat, daß man fast von einer Überbelichtung sprechen kann, in der die kurz vorher durch Lichtwarks Entdecker-Enthusiasmus herausgeholtten Umrisse der Gestalt sich wieder ins Unerkenntliche auflösen. Es ist das zwangsläufige Schicksal aller Spezialforschung: bemüht, Probleme zu lösen, entdeckt sie erst ihre ganze ungeahnte Fülle.

Ausgangspunkt des ganzen Interesses und der ganzen Forschung ist der sogenannte Grabower Altar der Hamburger Kunsthalle. Grabow ist ein kleiner Mecklenburger Ort, in dessen Stadtkirche der nach mannigfachen Schicksalen dorthin verschlagene Altar anderthalb Jahrhunderte ein verschwiegenes Dasein führte. Erst im Zusammenhang mit dem Auffinden einer Urkunde, die seine Herkunft vom Hauptaltar der Hamburger St. Petrikerche mit Sicherheit glaublich machte, war das Stichwort gegeben, ihn dieser Abgeschiedenheit zu entreißen und ihm wenigstens im Museum der Stadt einen Ehrenplatz zu geben, in deren ältester und stolzester Kirche er einst den Ehrenplatz innegehabt hatte.

Durch diese Herkunftsbezeugung von so prominentem Ort war festgestellt, daß der glückliche Zufall uns ein, wenn nicht das Hauptwerk der Hamburger Kunst jener Tage erhalten hat. Genügte das schon, um ihm eine große Stellung in der deutschen Kunstgeschichte einzuräumen, so wurde diese Ausnahmestellung noch durch andere Umstände unterstrichen. Vor allem dadurch, daß der Altar ein festes Datum trägt. Wir sind nicht auf chronologische Mutmaßungen angewiesen, sondern können mit Gewißheit sagen: dies ist der Hochaltar der Petrikerche, an dem im Jahre 1379 gearbeitet wurde. Ein seltener Fall für die damalige Zeit. Leider ist der Entstehunginschrift des Altars nicht auch der Name des Künstlers hinzugefügt. Aber auch hier bot die Urkundenforschung eine ergänzende Lösung. In einer Hamburger Chronik fand sich unter viel-

fachen Angaben über die künstlerische Tätigkeit eines Meister Bertram von Minden auch die Bemerkung, daß der Hochaltar der St. Petrikerche von ihm herrühre. Damit schien die historische Festlegung des bedeutenden Werkes eine geradezu ideale Vollständigkeit erreicht zu haben, zumal man um die Persönlichkeit dieses Meister Bertram noch ein auffallend reiches weiteres Urkundenmaterial herumgruppieren konnte. Aber trotzdem erwuchs gerade an dieser Stelle, bei der unser in der Hauptsache künstlerisch eingestelltes Interesse gern einwandfreie Klarheit und Zweifelsfreiheit gesehen hätte, ein bedenkliches Fragezeichen. Der Altar ist nämlich kein reiner Bilderaltar, sondern die Skulpturen spielen bei ihm eine mindestens gleichwichtige Rolle. Schon rein numerisch: achtzig Skulpturen stehen vierundzwanzig Bildern gegenüber. Stilistisch aber gehören die Bildtafeln und die Holzskulpturen durchaus verschiedenen Sphären an. Es bleibt also die große Frage: Gehört der Künstlernamen Meister Bertram zu diesen oder jenen? Auch muß die Möglichkeit immer in Betracht gezogen werden, daß der Meisternamen sich nur auf den Unternehmer der Werkstatt bezieht, von dem bei den damaligen Verhältnissen noch gar nicht ohne weiteres gesagt ist, daß er auch die künstlerisch wichtigste und wertvollste Figur der Werkstatt ist. Hier ist also allem Zweifel und aller Unsicherheit weiter Spielraum gegeben. Handelte es sich nur um eine Namenfrage, so wäre diese Unsicherheit zu verschmerzen, aber es handelt sich um mehr: das reiche Urkundenmaterial über diesen Meister Bertram, das uns auch Aufklärung gibt über seine Herkunft und damit auch über den möglichen Ausgangspunkt seines Stils, ist uns nichts nutz, wenn wir nicht wissen, ob wir es auf den Maler oder auf den Bildschnitzer oder gar nur auf den nur sekundär beteiligten Firmeninhaber anwenden dürfen. Wenn wir z. B. aus den Urkunden mit größter Wahrscheinlichkeit schließen können, daß jener Meister Bertram in den neunziger Jahren — allerdings aus kirchlichen Gründen — eine Italienfahrt unternahm, so bleibt diese Tatsache in der Luft hängen, wenn wir sie nicht mit Sicherheit auf unseren Maler beziehen können. Eine wirklich

erische Forschung, bei der der Wunsch nicht der Vater des Gedankens zu sein, also gut tun, den Namen Meister Bertram überhaupt aus dem Spiel zu lassen und sich in ihren Feststellungen nicht durch das mit diesem Namen zusammenhängende Urkundenmaterial beeinflussen zu lassen. Vielleicht wäre die Erkenntnis der böhmischen Abhängigkeit des Malers vom Grabower Altar viel früher durchgedrungen, wenn nicht gerade der Suggestion des Urkundennamens Bertram von Minden der Blick wieder nach Westfalen gelenkt worden wäre. Diese Blickrichtung lag allerdings auch aus anderen Gründen nahe, insofern Westfalen als Zuwanderungsgebiet für die damals aufblühenden nordischen Bildhauer in der Tat in stärkster Weise in Betracht kommt. So hatte die Stilanalyse viele Hemmungen zu überwinden, um den Blick frei zu machen für eine vorurteilslose Untersuchung über die Frage der tatsächlichen Herkunft des Malers, der mit den Tafeln des Grabower Altars so groß und bedeutungsvoll in Erscheinung tritt. Es sei erlaubt, diesen Meister trotz aller kritischen Einwände weiter Meister Bertram zu nennen. Keine Folgerungen im kunsthistorischen Sinne sollen hier aus dieser Namengebung gezogen werden, sondern nur einem Bedürfnis nach einer bequemeren Bezeichnung genügt werden. Aber das ist es nicht allein. In seinen Werken dieses Meisters spricht ein so starker Persönlichkeitsdrang, daß der Drang, dieser Persönlichkeit einen Namen zu geben, stärker es auch nur diesen fraglichen, der sich einmal eingebürgert hat, ist, als die Stimme des wissenschaftlichen Gewissens. Der einmal eingebürgerte wird so lange an diesem Komplex von Werken haften, bis er nicht durch einen anderen mit Sicherheit ersetzt werden kann. Und dazu besteht vorerst noch wenig Aussicht.

Obwohl auch unser Eindruck von der starken Persönlichkeit, die aus diesen Werken spricht, muß sich mit kritischen Bedenken auseinandersetzen, die sozusagen erkenntniskritischer Natur sind. Sind wir wirklich berechtigt, den Eindruck des Einmaligen und Besonderen eines Malers dieser Frühperiode mit der Außerordentlichkeit der hinter ihm stehenden Künstlerpersönlichkeit zu identifizieren? Haben wir wirklich

eine Gewähr dafür, daß es sich um eine Einmaligkeit handelt, wo uns doch von der Gesamtheit des damals Geschaffenen nur ein verschwindend kleiner Prozentsatz erhalten ist? Würde nicht bei Gesamtkenntnis des damals vorhandenen Materials vieles, das wir als vergleichslos und darum als außergewöhnliche persönliche Leistung empfinden, sich einordnen in eine Rangschicht des künstlerischen Vermögens, der viele, persönlich durchaus zusammenhanglose Werke mit ganz gleichen Erscheinungen zugehören? Erklären sich diese scheinbar persönlichen Leistungen nicht als gleiche Ausnutzungshöhepunkte des gleichen entwicklungs-geschichtlich bestimmten Materials an stilistischen Möglichkeiten, deren Parallelerscheinungen uns nur aus dem Gesichtsfeld entschwunden sind? Mit anderen Worten: es ist das große Problem der Auseinandersetzung von Zeitstil und Persönlichkeitsstil, das dem Künstler-enthusiasmus unserer üblichen Kunstbetrachtung hier hindernd und warnend in den Weg tritt. Es darf nicht vergessen werden, daß wir hier noch im Trecento stehen, d. h. in einem Jahrhundert, in dem die mittelalterlichen Bindungskräfte noch so stark sind, daß das Durchdringen des Persönlichen zum mindesten immer nur ungewollt und ungewußt geschieht und nicht in der künstlerischen Absicht liegt. Der war es nur darum zu tun, im Rahmen des Gegebenen und Überlieferten saubere und verständliche und qualitätvolle Arbeit zu liefern. Von „Erfindungen“ im modernen Sinne kann da nur unter den allergrößten Vorbehalten die Rede sein. Und wo eine Emanzipation von der Typik des durch den Zeitstil Gebotenen vor sich ging, geschah es nicht aus einer positiven persönlichen Stellungnahme heraus, sondern weil mit der Entfernung von den Zentren der Zeitstilbildung und dem Dünnerwerden der Verbindungsfäden dorthin auch die Erinnerungsbilder an die Vorbilder schwächer wurden und die Umsetzung der angelernten Schriftsprache ins Dialekthafte dadurch unwillkürlich immer größere Ausmaße nahm. Manch einer dieser großen Meister der Frühzeit mag in dem Glauben gelehrt haben, reinen Zeitstil gesprochen zu haben — denn dahin ging jedenfalls sein Ehrgeiz —, während wir nur konstatieren, wie schlecht

ihm das gelungen ist und wie durch dieses Mißlingen uns Persönlichkeitswerte offenbart werden, die für den Künstler jener Tage völlig unter der Bewußtseinsschwelle blieben. Zudem kann gar nicht stark genug betont werden, daß der Qualitätsbegriff, der jenem Schaffen vorschwebte, sich auf die Höchstleistung im technisch-handwerklichen Sinne bezog und nicht auf das, was wir Moderne künstlerische Gestaltungskraft nennen. Die war, wie gesagt, noch gebunden, und wo sie sich aus der Bindung befreite, geschah es unter dem Zeichen eines fruchtbaren Unvermögens.

Das sind erkenntniskritische Feststellungen, die der überlegende Verstand niederschreibt, gegen die das Gefühl aber immer wieder revoltiert, wenn es so groß und unmittelbar angesprochen wird wie etwa bei den Tafeln des sogenannten Meister Bertram. Kein Zweifel, im Umkreis des uns Bekannten steht er einsam da. Für alle Einzelelemente seiner Sprache mögen wir eine ableitende Erklärung wissen: wie die Elemente zu einem Ganzen von bestimmter Prägung zusammengebunden sind, das steht ohne Vergleich da. Und wenn wir schon dem Künstler allen kritischen Bedenken zum Trotz einen fragwürdigen Namen gaben, so sei es auch erlaubt, von ihm, wider alle kritischen Bedenken, wie von einer festumrissenen Persönlichkeit zu reden, und sei es auch nur im Sinne einer vorläufigen Arbeitshypothese.

Die Schöpfungsbilder (Abb. 42 bis 45) bilden den Auftakt des großen Bilderbuches, das wir den Grabower Altar nennen. Wenn eins uns gleich zurückdenken läßt an die Kunst des Ostens, von der wir herkommen, so ist es dieses, daß auch hier aus Rahmenenge heraus nur eines spricht: eine groß geschriebene Menschlichkeit! Das Wort von der Monomanie des Menschlichen, womit wir die Blickbeschränkung auf dieses Menschenhafte meinten, vor dessen einsamer Bedeutung alles Umwelthafte als nichtexistent zurücktritt, hier ist es wieder in demselben Umfange am Platz wie bei den Heiligentafeln der Kreuzkapelle. Groß und einfach wie die Typen einer Blindenschrift steht zwischen den Rahmen eine lapidare Figürlichkeit, deren ganzes Ausdrucksvermögen in ein paar wenige, groß umrissene Gebärden zusammengezogen ist. Das



Abb. 42. Meister Bertram, Grabower Altar: Erster Schöpfungstag
Hamburg, Kunsthalle

Wort monumental, das im 14. Jahrhundert verloren gegangen war, hier meldet es sich wieder. So groß geschriebene Menschenbuchstaben waren seit der Romanik nicht mehr geschaffen worden. Die Gotik ist nie monumental gewesen. Selbst nicht in ihren größten Domen, deren Größe im Grunde nur eine großartig und ins Unendliche durchgeführte Multiplikation des Kleinen ist, weshalb zwischen der gotischen Systematik eines Sakramenthäuschens und der einer Kathedrale letzten Endes nur ein dimensionaler Unterschied, kein Gesinnungsunterschied besteht. Man versuche dagegen Romanisches zu verkleinern: es bleibt immer Verständigung an der romanischen Gesinnung. Auch die Monumentalität der Bertramschen Gestaltenwelt ist vom Format unabhängig und durchaus Gesinnungsmonumentalität. Und doch spüren wir, daß diese Gesinnungsgröße unter anderem Zeichen steht als die der Romanik. Die Gestaltengröße der romanischen Welt wuchs nicht unmittelbar aus dem Menschlichen heraus, sondern aus der Größe des geistigen Weltbildes, in die dieses Menschliche hineingebaut war. Nicht nur die reale Architektur war es, die mit ihren Gesetzen auch das Gesetz und die Erscheinungsart des Menschlichen bestimmte, nein, wenn auch in Miniaturen alle menschliche Erscheinung monumentalisiert erscheint, so liegt es eben daran, daß eine ideale, eine geistige Architektonik im Hintergrund der künstlerischen Konzeption stand, von der dies Menschenhafte sein übermenschliches Gesetz empfing. Die Größe der Bertramschen Gestalten dagegen — und darum fühlen wir uns von ihnen gleich so unmittelbar angesprochen — besteht schon ohne diesen Hintergrund einer sie bestimmenden spirituellen Architektonik. Ihre Größe ist nicht mehr mittelbar wie die romanische, sondern unmittelbar. Aus eigenen, einsamen menschlichen Kräften ist sie erzeugt. Diese Makroskopie des Menschlichen wächst aus einer neuen Erdennähe und Erdenverbundenheit heraus und hat wesentlich mit der romanischen Makroskopie, die Gottnähe und Geistverbundenheit war, nichts mehr zu tun. Das sind die Zusammenhänge, die es erlauben zu sagen, daß wir hier die erste monumentale Prosa der deutschen Kunstsprache vor uns haben. Und es ist dieselbe



Abb. 43. Meister Bertram, Grahower Altar: Vierter Schöpfungstag
Hamburg, Kunsthalle

Wesensbestimmung in anderer Umschreibungsart, wenn wir sagen, daß hier das erste Ethos, ja das erste Pathos einer neuen bürgerlichen Welt spricht. Wobei unter Bürger mehr verstanden ist als eine Kategorie der wirtschaftlichen und sozialpolitischen Entwicklung, vielmehr ist hier darunter ein neuer geistiger Typus der Menschheitsgeschichte mit all seinen ideologischen Voraussetzungen und seinen praktischen Folgerungen verstanden.

Es ist nicht ein Zufall, daß diese neue Typik hier im Norden ihre ersten Umriss erhielt. Hier war kulturelles Neuland, fernabliegend von den kulturell gesättigten Zentralgebieten der bisherigen Bildung. Hier war Boden für Urwüchsigkeit. Und in beschränkterem Maße trifft das ja auch für jene Ostgebiete zu, die wir zum Vergleich zogen. Ob es Böhmen oder die nordischen Städte oder die Niederlande sind, immer handelt es sich um Gebiete von verhältnismäßig geringer Traditionsbelastung, die als Antriebskräfte tätig sind, um die neue nachmittelalterliche Welt zu konstituieren, die sich von der vorhergehenden dadurch unterscheidet, daß die Abhängigkeit von der antiken und spätantiken Mittelmeerkultur nun nicht mehr unmittelbarer wesenhafter Natur ist, sondern sich des Mediums der gelehrten Bildung bedienen muß, um sich mit ihr in Verbindung zu setzen. Die Entromanisierung der europäischen Kultursubstanz durch die obengenannten drei Länder ist insofern identisch mit jener endgültigen Entantikisierung, die dann schließlich im Protestantismus den Versuch macht, ihre polare Selbständigkeit auch auf religiösem Gebiete herauszuarbeiten.

Natürlich reicht diese verhältnismäßige Urwüchsigkeit der neuen nordischen Kulturgebiete nicht aus, um eine neue selbständige künstlerische Sprachform zu schaffen. Das hätte ein unmittelbares Verhältnis der künstlerischen Optik zum Naturgegebenen zur Voraussetzung, wie es zu diesem Zeitpunkt der Entwicklung noch nicht bestehen konnte. Das Sprachmaterial also konnte auch hier kein anderes sein als das traditionelle und konventionelle, und die Urwüchsigkeit konnte höchstens in der dialekthaften Umbildung, in der Kraft der Lautverschiebungen und



Abb. 44. Meister Bertram, Grabower Altar: Fünfter Schöpfungstag
Hamburg, Kunsthalle

dem Maße, wie Prag aus der deutschen Schwerte entschwindet, bilden sich in Leipzig und Erfurt neue Zentralisationspunkte des mittelostdeutschen, zur Selbständigkeit berufenen Kulturlebens aus, und dieses kreuzt Suchen nach einem geistigen Mittelpunkt für das zweite Deutschland, das gegenüber dem an die romanische Kultur des Mittelalters angeschlossenen alten Deutschland im weitesten Sinne als ein Kolonialdeutschland auf slawisch imprägniertem Boden zu bezeichnen ist, führt zum schließlich zu der Tatsache, daß das brandenburgische Berlin zunächst politischer und zur Zeit der deutschen Romantik endlich auch geistiger Mittelpunkt wird. Es wurde ja schon gesagt, daß in der deutschen Romantik sich Schicksalskräfte der westostdeutschen Kulturauswanderung auswirken, die vielfache Analogien zu den geschichtlichen Vorgängen des 14. Jahrhunderts bieten, sofern man aus der Verdrängtheit der äußeren Verhältnisse die gleichen inneren Impulse herauslesen vermag.

Es war nicht unnötig, diesen weiten Hintergrund geschichtlicher Überlegungen in ein paar summarisch gezeichneten Linien anzulegen: nur so kann man bekommen unsere Darstellung geschichtlichen Nachdruck. Nur wer das Ganze dieser Zusammenhänge vor dem inneren Auge hat, wird es begreifen können, auch im Einzelfall diese großen Schicksalszüge zu erkennen.

Die Geschichte hat die Akzente dieser großen kulturellen und wirtschaftlichen Mobilmachung des Ostens deutlich genug markiert. Nicht nur die Glanzzeit der Hansa fällt in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, sondern auch die Blütezeit der Deutschordensbewegung, beide weit hinweisende Signale der großen deutschen Westostbewegung, in der sich der deutsche Expansivdrang noch einmal im großen Stile auslebt. Verdrängt war die Herrlichkeit der Italienzüge mit ihrer großen romantischen Überspannung der Ziele, und die frei gewordenen Kräfte, vom Westen unwiderruflich abgedrängt, richten sich nun aufs östliche Neuland aus, um dort wirtschaftlichen Imperialismus, nachdem der politische Schiffbruch gelitten. Die oberdeutschen Lande allerdings sind zu weit von diesem

neuen Schauplatz abgelegen; sie vermögen sich nicht gleich in die neue Orientierung zu finden, und während so Oberdeutschland eine ganze Spanne Zeit kulturell gleichsam wartend auf der Stelle tritt und von Vergangenen zehrt, vollzieht sich in Niederdeutschland eine geradezu verblüffend plötzliche und intensive Anspannung aller kulturellen und wirtschaftlichen Energien. Mit Hansabewegung und Deutschordensstaat graben sie sich tief in das deutsche Schicksal ein.

Äußerlich erscheinen beide Bewegungen als Gegensätze. Jene schon ganz neuzeitlich in ihrer Verkörperung des städtischen Machtgedankens, diese noch mit den mittelalterlichen Bekleidungsstücken einer aristokratisch-ritterlichen Vergangenheit. Aber die Verschiedenheit des Kostüms schwindet hinter der Gemeinsamkeit des inneren Impulses, und auch der gleiche wirtschaftliche Expansivdrang bringt sie in engste Zieldeckung. Es ist ein seltsames Spiel von Rivalität und Ineinanderarbeit, das sich in den Beziehungen dieser beiden Institutionen vollzieht. Die großen Stadtgründungen des Deutschordensstaates gehören auch der Hansa an, und das tatkräftige Bürgertum, das sich hier aus bestem deutschen Kolonistenmaterial entwickelt, gewinnt überhaupt gegenüber der ritterlichen Note immer stärker die Oberhand. Uns interessiert, daß sie beide eingespannt sind in den großen Ostgedanken und infolgedessen in gleicher Weise eine natürliche kulturelle Rückenlehnung suchen in dem Gebiet, in dem dieser Ostgedanke seine erste Konzentrationsform gefunden hatte: in Böhmen. Von Danzig und Königsberg, so gut wie von Hamburg und Lübeck führt zu dieser Basis ein natürliches kulturelles Wegsystem zurück. Mit voller Evidenz tritt das in den kunstgeschichtlichen Zusammenhängen zutage. Und auf keinem Gebiet stärker als auf dem der Malerei. Denn böhmische Bilder, das war so etwas wie eine Spezialität geworden, deren Ruf sich weit herumsprach. Einen Architekten oder Plastiker aus Böhmen zu berufen, das kam wohl weniger in Frage; in diesen Zweigen hatte die böhmische Kunst kein eigenes Gesicht entwickelt, aber hier auf malerischem Gebiete hatte sie bei allem Eklektizismus eine eigene Note und eine Sonderkultur entwickelt, die die Begriffe böhmische Kunst und

böhmische Malerei identisch machte. Daß man aus Böhmen Bilder bezog oder daß sich einheimische Kräfte an ihrem vorbildlichen Stil orientierten, das mag ebenso selbstverständlich gewesen sein, wie man messingene Grabplatten aus Flandern oder Alabasteraltäre aus England kommen ließ, weil diese Techniken dort eine Spezialkultur erfahren hatten.

DEUTSCHORDENSGBIET

dergleichen sich auswirken. Und das tut sie bei Meister Bertram. Es ist der breite und schwere Dialekt der niederdeutschen Tiefebene, den seine Bilder sprechen. Eine Breite, hinter der die Weite des Meeres und die Weite der Ebene steht. Die Menschen, die sich gegen diese große, alle seelische Oberflächenunruhe nivellierende Weite zu behaupten haben, sprechen wenig, aber dieses Wenige groß, schwer und bedächtig. Sie sagen nichts, aus dem nicht der große Atemzug der Ebene spricht. Sie sind die geborenen Epiker.

Es gehört zu der Zwischenzeitlichkeit dieser Generation an der Scheide von Mittelalter und Neuzeit, daß diese große prosahafte Epik Meister Bertrams gespannt ist in einen Gesamtrahmen des theologischen Zusammenhangs, der noch dem hohen Mittelalter angehört. Das Programm des umfangreichen Zyklus von Skulpturen und Bildtafeln, den der Grabower Altar darstellt, steht noch ganz unter dem Zeichen jener architektonischen Systematik der religiös-kirchlichen Lehrstoffe, die wir Scholastik nennen. Ihr spekulativer Gedankengang geht durch die vielgliedrige Zusammenstellung noch hindurch, aber der Geist, aus dem die theologischen Auftraggeber dieses Rahmenwerk konstruierten, ist ein anderer als der Geist, aus dem Meister Bertram diesem Rahmenwerk lebendige Bildfüllung gibt. Nicht angewandte Theologie haben wir in diesem Bilderbuch vor uns, sondern reflexionslose Freude an der einzelnen Bildgestaltung, für die die theologische Spekulation nur äußerer Vorwand ist. Die neue Kraft der anschauungshungrigen Unmittelbarkeit sprengt den Rahmen des nur mittelbar, d. h. reflexiv zu erfassenden Zusammenhangs. Das macht die hundertteiligen Altarwerke dieser Übergangszeit geradezu zu monströsen Erscheinungen, daß in ihnen vergeblich ein Ausgleich gesucht wird zwischen dem Diskursiven des theologischen Denkens und dem Intuitiven der neuen unmittelbaren Anschauungsdrastik.

Daraus ergibt sich, daß für unsere Betrachtung der theologische Zusammenhang der Bildfolge irrelevant bleibt: nur die aus der einzelnen Bildtafel sprechende Anschauungskraft steht zur Würdigung.



Abb. 45. Meister Bertram, Grabower Altar: Erschaffung Adams
Hamburg, Kunsthalle

Der erste Schöpfungstag (Abb. 42). Gottvater steht im Leeren des Ungeschaffenen. Groß erhebt sich seine Gebärde: das Drama von Himmel und Erde, von Gott und Teufel, von Sünde und Erlösung hebt an. Daß Gott Himmel und Erde schuf, heißt hier gleich — und zwar entgegen dem Sinn der Schrift —, daß er den tragischen Dualismus des Seins schuf. Die Erbsünde erscheint in dieser Kosmogonie gleichsam antizipiert. Oben der Himmel, ein Kranz von gewittrig gefüllten Wolken, aus dem mit einem Blick, in dem schon das Kreuz von Gethsemane steht, das schmerzlich wissende Antlitz von Christus, dem Welterlöser, herausschaut. Denn in diesem Himmel wohnt nicht nur von Anfang Christus, sondern auch Antichristus. Mit diesem ersten Schöpfungsakt sind auch gleich schon alle Teufel losgelassen. Und mit maßloser Gier stürzt sich dieses Geschlecht auf den armen nackten Erdball, der nun zum Schauplatz des Kampfes zwischen Christ und Antichrist bestimmt ist. Unerhört eindrucksvoll ist der Gegensatz zwischen dem stummen schmerzgeadelten Blick des Erlösers und der sich vor Gier überschlagenden Gemeinheit seiner Widersacher. Das Maß dieser bangen Spannung ist unbeschreibbar. Man hält den Atem an. Die Kraft des Bösen spricht in diesem Höllenausbruch der abgefallenen Engel zu drastisch, als daß man des göttlichen Sieges gewiß sein könnte. Triumphierend schwingt der Höllenfürst, an seiner Krone kenntlich, das Schriftband mit der ewigen Kampfansage der menschlichen Hybris an Gott: *ascendo super altitudinem nubium similis ero altissimo*; d. h.: auch ich werde mich zum Himmel erheben und Gott gleich sein. Und unter diesem großen Stichwort der menschlichen Verführung, dem ewigen Schlangenswort der Vernunft, bohrt sich das Höllengesindel in gieriger Siegesgewißheit in die Erde ein, gewiß, sie zum Reich des Antichrist zu machen.

Der vierte Schöpfungstag mit der Erschaffung der Pflanzenwelt (Abb. 43). Wieder reinsten unmißverständliche Lapidarschrift. Zwei Dinge einsam und groß sprechend auf der Fläche: die gewaltige Silhouette Gottvaters mit seiner weitausladenden Schöpfungs- und Segnungsgebärde, und daneben ebenso scharf und sprechend silhouettiert ein erstaunliches



Abb. 46. Meister Bertram, Grabower Altar: Die Verwarnung
Hamburg, Kunsthalle

Stück Waldesromantik. Die Altdorfernote der deutschen Kunst scheint hier zuerst angeschlagen. Und die große Symphonie des Schöpfungstagewerks hat hier ihre lyrische Stelle.

Jäh zerrissen wird sie durch den Schöpfungsakt der Tierwelt (Abb. 44). In die erhabene, gleichsam im Schöpfungstraum versunkene Bewegung Gottvaters kommt tumultuöse Heftigkeit. Wie in einem Taumel von Schöpfungsdrang und Schöpfungszwang steht er da, ein Herr der Schöpfung, der von den Geschöpfen seiner Schöpfungsleidenschaft selbst fast bedroht ist und der sich ihrer entfesselten Gier kaum zu erwehren vermag. Das ist nicht der Gott, von dem es heißt „und er sahe, daß es gut war“. Gott selbst von seiner Schöpfung überwältigt: es ist, als ob von jener tragischsten kosmogonischen Vision gesprochen würde, die in Werfelschen Versen heraufdunkelt:

„Er kann das Werk nicht mehr mit Händen wenden,
Es rollt und glüht.
Und bis es rasend wird in Bränden enden,
Weint er sich müd.
Wenn stündig all auf ihren Pfaden traben,
Betäubt und blind,
Wird Gott die tiefste Schuld auf sich zu laden haben,
Weil alle sind!“

Das tierische Leben mit seiner ganzen, nie mehr einzugrenzenden, bedrängenden kreatürlichen Hypertrophie ist entfesselt. Hungrige Lebenswildheit kreißt in jäher Bewegtheit um den bedrängten Schöpfer. Böse Gier sperrt alle Mäuler auf, und schon wälzen sich ineinander verbissene Tiere. Der Frieden des Vegetativen ist dahin. In das Altdorferidyll ist der Geist eines Hieronymus Bosch hineingefahren. Und es ist wie ein Hilfesuchen, wenn Gott jetzt den Menschen schafft (Abb. 45). Wie ein erlöstes Heureka tönt es aus dem großen Flattern des Gewandstücks, tönt es aus dem Engelschor, der jubilierend herbeistürmt.

In Wahrheit hebt nur ein neues Kapitel des kreatürlichen Verhängnisses an. Wir gehen nur Anfang und Ende, Verwarnung und Vertreibung



Abb. 47. Meister Bertram, Grabower Altar: Die Vertreibung
Hamburg, Kunsthalle

(Abb. 46 und 47). Dort steht das erste Elternpaar unsicher und ungelentk in einem Garten Eden, zusammengesetzt aus deutscher Waldesromantik und italienisierender Architekturphantastik. Gottvater lehnt seine überlebensgroße Gestalt in dies Spielzeugparadies herein, und was seine warnend erhobene Handgebärde spricht, das findet sein unzweideutiges Echo in dem gleichsam die Warnung nachbuchstabierenden drastischen Gebärdenspiel von Adam und Eva. In der Vertreibung bekommt die Darstellung großen leidenschaftlichen Stil. Ein Riesenengel steht plötzlich da, ein flammendes Schwert zuckt durch die Luft, und wie unter unsichtbaren Hieben zusammenzuckend, ein schreiend hartes Diagramm der Verzweiflung, windet sich das erste Elternpaar, zur kreatürlichen Pein verdammt, aus der engen Paradiesespforte. Der genaue Gleichlaut der Bewegungsmomente in den beiden Körpern mit der schneidend harten Antithetik der in wahnsinnigem Entsetzen vorwärtsgepeitschten Körper und der jäh über die Schultern zurückgeworfenen Köpfe ist von erschütternder Drastik. So grell hat nicht oft kreatürliche Pein aus verrenkten Gliedmaßen herausgeschrien. Man muß schon Roger van der Weydens Verdammtengestalten vom Beauer Jüngsten Gericht heranziehen, um ähnliche bis zur Grimasse gehende grelle Unbarmherzigkeit in der Darstellung gehetzter Verzweiflung zu finden. Dreiviertel Jahrhundert liegen dazwischen, aber der nordische Ausdruckswille, der unbekümmert um organische und anatomische Möglichkeiten zum expressiven Extrem geht, ist der gleiche geblieben.

Und nun setzt alle Erdenpein ein. Brudermord ist der Auftakt (Abb. 48). Wieder ein nackter Rahmen, und darin nichts wie zwei blindenschriftgroße Silhouetten von stark bewegten Gestalten, überlebensgroß in der Deutlichkeit ihres Tuns. An epischer Prägnanz ist hier ein Äußerstes geleistet. Nur der knappste Gestaltentext spricht, der aber mit einer unmißverständlichen Eindringlichkeit. Alles was unwesentlich ist, ist weggelassen, alles Wesentliche der Textgestaltung dagegen, mag es sich um den Eselskinnbacken oder um die blutenden Wunden Abels handeln, ist mit Riesenbuchstaben der Deutlichkeit geschrieben. Die Elementar-



Abb. 48. Meister Bertram, Grabower Altar: Kain und Abel
Hamburg, Kunsthalle

kraft der Erzählungsprägnanz, die sich unter dieser Beschränkung entwickelt, ist ungeheuer.

Auch stillere intimere Aktionen bekommen in dieser knappen eindringlichen Primitivschrift der Erzählung ein erstaunliches Größenmaß von Deutlichkeit. Höhepunkte in dieser Beziehung sind die Esau- und Jakobszenen (Abb. 49 und 50). Die handgreifliche Drastik, mit der hier die Komödie der Segenerschleichung buchstabengetreu nacherzählt wird, lebt ganz von dem Geist, der von den Mysterienspielen an bis zur



Abb. 49. Meister Bertram, Grabower Altar: Isaak und Esau
Hamburg, Kunsthalle

Shakespearebühne mit denkbar wenigen, aber elementaren Mitteln ein Maximum von Ausdrucksevidenz erreichte. Daß eine Wechselwirkung bestand zwischen der Drastik der geistlichen Spiele und der Drastik des gleichzeitigen Bildstils, ist wohl zweifellos; es wird nur schwerfallen, sie in genaue Ableitungsvorgänge einzufangen, weil dieses sich unterstützende Ineinanderarbeiten von Bühnenoptik und Bildoptik in einer Sphäre des Imponderablen vor sich geht, an die unsere Instrumente der wissenschaftlichen Erkenntnis nicht heranreichen. Trotzdem wird es



Abb. 50. Meister Bertram, Grabower Altar: Isaak und Jakob
Hamburg, Kunsthalle

immer eine dringliche Aufgabe bleiben, wenigstens in Teilvorgänge dieses Prozesses mit aller gebotenen Vorsicht einzudringen. Tatsache ist, daß gerade die Szenen, die auf dem Grabower Altar dargestellt sind – Schöpfungsgeschichte, Sündenfall usw. –, auch in den geistlichen Spielen der Zeit Gegenstand der Darstellung waren. Speziell für Prag ist uns das überliefert.

Wir haben aus dem großen Bilderbuch dieses Altarwerks nur wenige Beispiele herausgenommen, um die erzählerische Unmittelbarkeit dieser

gedrungenen niederdeutschen Epik ins Bewußtsein zu bringen. Unsere Aufgabe ist jetzt, die kunstgeschichtliche Stellung dieses Meisters von 1379 zu charakterisieren. Getreu unserer Grundeinstellung auf das Ost-westproblem als der eigentlichen Drehachse des entwicklungsgeschichtlichen Geschehens in der deutschen Kunst dieses Zeitraums, fragen wir auch hier zunächst, ob der Sprachklang dieser großen neuen Prosa östlich oder westlich gefärbt ist.

Die Beantwortung setzt voraus, den Punkt zu fixieren, an dem der Bertramsche Stil überhaupt entwicklungsgeschichtlich einzureihen ist; erst dann wird sich sagen lassen, von welcher Seite aus seine Lösungsversuche der betreffenden entwicklungsgeschichtlichen Problemstellungen bestimmt wurden.

Mit einer unmißverständlichen Deutlichkeit gibt Meister Bertram zu erkennen, daß es ihm formgeschichtlich nur um eins zu tun ist: mitzuarbeiten an dem großen Prozeß der Eroberung plastischer Unmittelbarkeit. Die Dinge in ihrer kubischen Existenzform sichtbar zu machen, diesem Problem geht er mit schwerem Pinsel und mit einer ergreifenden Einseitigkeit nach. Dieses Gefühl für den plastischen Wert der Dinge, das er mit seiner eigenartigen Modellierung herausarbeiten will, erwächst allerdings nicht aus einer plastisch-räumlichen Gesamtansicht des Formenzusammenhangs, sondern beschränkt sich auf die gegenständliche Form an sich ohne ihr räumliches Korrelat. Er weiß und will es beweisen, daß die Dinge plastisch sind, aber daß dieses Plastische nur eine Kategorie des Gesamträumlichen ist, das ist seiner künstlerischen Optik noch nicht bewußt geworden. So gibt er gleichsam eine abstrakte Plastik, eine Plastik im luftleeren Raum. Beziehungsweise eine Plastik, die unvermittelt aus der Fläche springt. Das Ergebnis ist die große Wucht der Silhouette, die er seinen Gestaltungen abgewinnt. Auf ihre kubische Pathetik antwortet keine räumliche Resonanz, und so kommt eine große, überdeutlich aus der Fläche heraussprechende plastische Bedeutsamkeit zustande, die an die Buchstaben einer Blindenschrift erinnert. Man muß sich unter diesen Umständen darüber klar sein, daß die ele-

mentare Eindringlichkeit dieses Stils in erster Linie eine entwicklungsgeschichtliche Zwangserscheinung ist. Die Kraft der Silhouette, die den großen Eindruck bestimmt, ist nicht positive Wirkungsabsicht, sondern negative Wirkungsfolge in demselben Sinne, wie die überstarke plastische Evidenz auf ein Negativum, nämlich auf das fehlende Raumbewußtsein zurückzuführen ist. So ist seine entwicklungsgeschichtliche Stellung dadurch bedingt, daß er — und darin steht er in der deutschen Kunstgeschichte an der Stelle, an der in der italienischen dreiviertel Jahrhunderte früher Giotto steht — in der Gesamtkonstitution seines Bildaufbaus noch flächenbefangener Gotiker ist, dagegen im Erfassen der Einzelform schon gewaltig vorstößt in das Reich der neuen plastischen Erkenntnis. Es ist dasselbe Verhältnis, wie wir es bei der Gesamtorganisation des Altarwerks konstatierten: auch da in der programmgemäßen Sinnverbindung der Tafeln eine Flächenbefangenheit im theologisch-spekulativen Denken, aus der dann unvermittelt in der Einzeltafel die Plastik einer neuen intuitiven Anschauungskraft herauspringt.

Bezeichnend für die Zwischenstellung Meister Bertrams ist auch, daß diese aufdämmernden neuen plastischen Formvorstellungen bei ihrer Beschränkung auf die Einzelform noch fühlbar unter Nachwirkung einer gotischen Gesinnung stehen. Es ist an einer früheren Stelle gesagt worden, daß das Hell- und Dunkelspiel, aus dem in dieser Entwicklungsphase die Illusion des Plastischen gewonnen wird, nur in einem sehr heiläufigen Sinne das Ergebnis einer vorurteilsfreien Naturbeobachtung ist, daß es vielmehr in seinem eigentlichsten Wesen nur die Übertragung rhythmischer Grundgesetze der gotischen Kalligraphie von ihrer ursprünglichen zeichnerischen Basis auf die Basis plastisch-malerischer Formerscheinungen bedeutet. In diesem Sinne sprachen wir von einer Kalligraphie des Malerischen, d. h. die rhythmische Kurvenfreudigkeit des gotischen Linienspiels hat sich auf das Licht übertragen und versetzt die dumpfe malerische Masse in eine ihr eigentlich widersprechende beschwingte rhythmische Bewegung. Es ist jene charakteristische trecentistische Erscheinung, die wir in Analogie mit architekturgeschichtlichen

Parallelerscheinungen als den style flamboyant der neuen Modellierungsart bezeichneten. Da die zeichnerische Bewegung gleich in malerische Bewegung übergleitet, kommt es bei dieser ununterbrochenen Weiterführung des gotischen Bewegungsgedankens nicht recht zu dem, was im Sinne einer gesunden plastischen Erziehung zu wünschen gewesen wäre, nämlich zur Ausbildung eines nichtkonventionellen und autonomen plastischen Formgewissens. Sondern die plastische Form, wie sie hier spricht, ist noch gotisch konventionalisiert. Der kalligraphische Bewegungsgedanke übertönt noch, was sich an selbständigem anschauungsgehorenen plastischen Formempfinden regen will. Indem das Plastische gleich ins Malerisch-Bewegte übersetzt wird, ehe es zu eigenem Selbstbewußtsein gekommen ist, kommt es nicht zu einer gesunden malerischen Durcharbeitung des plastischen Gedankens, sondern nur zu seiner vagen malerischen Umschreibung. Dieses malerische Wesen, das noch vor der plastischen Erfahrung und nicht über ihr steht, nannten wir, um seine entwicklungsgeschichtliche Unsolidität anzudeuten, pseudomalerisch. Meister Bertrams Stil steht also noch völlig in dieser Sphäre des Pseudomalerischen. Man betrachte in den Schöpfungsbildern die Gestalt seines Gottvaters, und man wird wissen, was es heißt, daß seine plastischen Lautversuche sich noch dem style flamboyant einer malerisch gewordenen Gotik homogen einfügen.

Es sei dieser style flamboyant in einigen charakteristischen europäischen Beispielen erwähnt, um Anhaltspunkte für die engere Zugehörigkeit des Bertramschen Stiles zu gewinnen. Vergleichsgegenstand sei besonders die Gestalt Gottvaters beim Schöpfungsakt der Tierwelt (Abb. 44). In verblüffender Übereinstimmung finden wir die Figur zunächst wieder auf einer Tafel in Liverpool, die laut Inschrift 1342 von Simone Martini gemalt wurde. Es ist das einzige Werk, von dem wir mit Sicherheit wissen, daß es während seines Aufenthaltes in Avignon entstanden ist. Da haben wir dieselbe Sprache der von der resonanztoten Fläche sich scharf abhebenden Silhouette, da haben wir dieselbe dadurch entstehende Megaphonie des Gebärdenausdrucks. Entscheidender aber



Abb. 51. Prophetenfigur
aus der Apokalypse von Angers

ist, daß auch hier der ganze Bewegungsduktus in einer Tonart schwingt, deren gotisch kalligraphischer Charakter unverkennbar ist. Die Unvereinbarkeit dieser körperfremden rhythmischen Konvention mit der neuen plastisch-malerischen Modellierungsweise, deren Art uns ausdrücklich auf die Sprache des Körperlichen zu horchen heißt, führt dort zu derselben,

für unser heutiges Auge unerträglichen Widerspruchswirkung. Auch da ist die malerisch-plastische Masse aus einem heteronomen Bewegungsgedanken heraus gotisch rhythmisiert und damit in jene kalligraphische Schwingung versetzt worden, deren flamboyanter Charakter typisch ist. Diese Übereinstimmungen zugegeben, lassen sich die Verschiedenheiten um so leichter feststellen. Von der Miniaturengesinnung des Sienesen zu Bertrams bedeutungsvoller Schwere führt kein Weg. Die Substanz des Stils ist eine völlig andere. Was hat die leichte, schwebende Modellierung Martinis mit dem kubischen Pathos zu tun, das Bertrams schwerer Pinsel schafft? Man vergleiche nur die Hände und die Köpfe, um die differenzierte Zierlichkeit des Sienesen gegen die klobige Massigkeit Bertrams abzugrenzen.

Der Abstand zwischen der aristokratischen feingliedrigen und miniaturhaften Art des Westens und Bertrams niederdeutscher Prosa wächst ins Äußerste, wenn wir ein Werk der französisch-flandrischen Hofmalerei heranziehen, das ungefähr in denselben Jahren entstanden ist wie der Grabower Altar: die Bildwirkerei der Apokalypse von Angers aus dem Jahre 1376 (Abb. 51). Hier finden wir den style flamboyant oder, um eine noch passendere englische Bezeichnung zu nehmen, den decorated style in seiner reinsten und raffiniertesten Prägung. Nun ist der neue malerische Formgedanke in seiner figürlichen und architektonischen Äußerungsform von dem letzten Schlackenwerk an Massigkeit befreit, und die Auflösung in gleitende immaterielle Bewegtheit ist zur letzten Konsequenz geführt. Ein Widerspruch zwischen Fläche und Figuren besteht nicht mehr, weil letztere in ihrer malerischen Bewegtheit ohne jedes plastische Schwergewicht sind. Neben einer Bertramschen Tafel steht diese vergrößerte Miniatur so, wie eine espritvolle Causerie voller eleganter und subtiler Wendungen neben der schwerfälligen und bedächtigen Sachlichkeit eines primitiven Rhapsoden steht. Das ist der Triumph des westlichen Gedankens: der Sieg der Funktion über die Passivität, der Gliederung über die Masse. Kurz, bei dem Vergleich mit Meister Bertrams Formenwelt bleibt nichts anderes übrig, als die Gemeinsamkeit der flamboyanten

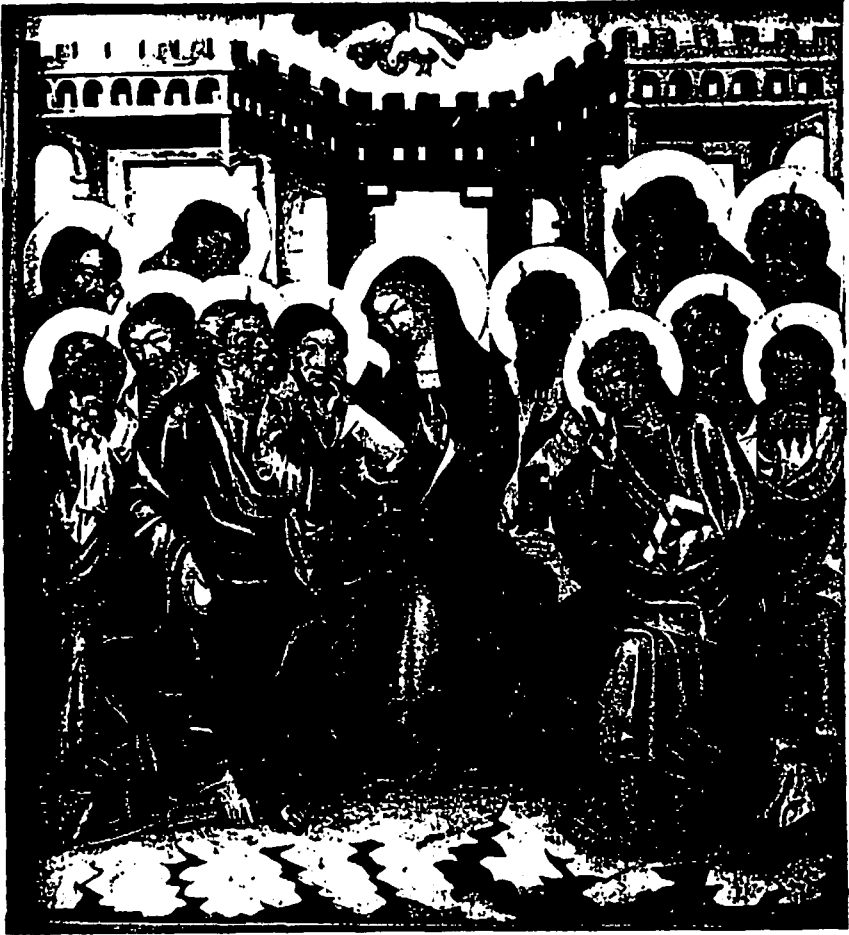


Abb. 52. Meister von Stift Hohenfurch

Stilart, und die ist als Verschmelzung der neuen malerisch-plastischen Erkenntnisse mit der gotischen Handschriftsgewohnheit etwas Gemeineuropäisches. Also mit der westlichen Prägung dieser gemeineuropäischen Art hat Meister Bertram unmittelbar nichts zu tun. Und so drängt sich unsere Quellensuche dem Osten zu. Und der Osten heißt in diesem Zusammenhang Böhmen.

Die Bertramsche Figur vom Gottvater neben die Gestalten des Hohenfurther Pfingstfestes (Abb. 52) gehalten, ergibt sofort ein sprachliches Ineinanderklingen, das dem Ableitungsversuch feste Wege weist. Selbstverständlich steht der Hohenfurther auf einer anderen Entwicklungsstufe als der Meister von 1379. Ein Entwicklungsabstand von rund zwei Jahrzehnten muß in die Vergleichsrechnung einbezogen werden. Der Sienismus und der Byzantinismus des Frühmeisters ist bei Meister Bertram schon längst nicht mehr so an der Oberfläche, und die fortgeschrittene Veränderung des stilistischen Aggregatzustandes aus zeichnerischer Härte zu malerischer Weichheit vergrößert den Abstand. Aber der Sprachklang ist derselbe, hat dieselbe Dumpfheit, dieselbe Schwere. Das Gewicht an Massigkeitsempfindung, das in den Rhythmisierungsprozeß eingeschaltet ist und ihn so schwerflüssig macht, entspricht einer ganz ähnlichen Dosierung. Nicht nur das Pathos an massiger Eindringlichkeit, auch das Pathos an geistiger Eindringlichkeit, das in jenen noch gotischen Rhythmisierungsprozeß hineingeworfen und von ihm in schweren Wendungen mitgeschleift wird, kommt aus einer gleichen Schicht von künstlerischer Schwereblütigkeit. Vor allem sind beide von der Miniaturgesinnung und der lyrischen Leichtigkeit des Westens gleich weit entfernt. Hier wird erdverhaftete Prosa gesprochen, und der Tonfall dieser Prosa klingt in seinem innersten Wesen eher an Italienisches als an Französisches an. Denn in Italien ist Gesinnung für monumentale Prosa, d. h. für Freskengesinnung zu Hause, nicht in Frankreich. Von Giotto's Epik zu dem Hohenfurther und zu Meister Bertram führt ein Weg der sprachlichen Wesensverwandtschaft, an dem Frankreich wenig teilhat; und so sehr der Hohenfurther Stil in vieler Hinsicht jene durch Avignon eingeleiteten franzö-

sisch-italienischen Kreuzungserscheinungen reflektiert, so darf daneben nicht die Wahrscheinlichkeit einer unmittelbaren Fühlungnahme mit italienischer Art außer acht gelassen werden. Denn was in Italien alle Gotisierung nur zu peripherischer Bedeutsamkeit verurteilte, ist doch dasselbe, nämlich daß sich auch dort dem Funktionsgedanken der Gotik ein ausgeprägtes plastisches und kubisches Gewissen als Widerstand entgegenstemmte. Frankreich nimmt das Italienische darum auch nur in der sienesischen Verdünnung auf, hier aber in Hohenfurth mischt sich den sienesischen Äußerlichkeiten ein Schwergewicht bei, von dem man eher den Eindruck hat, daß es auf dem Wege über den breiten Formgeschmack der oberitalienischen Tiefebene den Zugang zum böhmisch-mährischen Gebiet gefunden hat. Irgendwie scheint ein ganz allgemeiner Tonfallzusammenhang von dieser oberitalienischen Tiefebene mit ihrer malerisch-breiten Dämpfung des plastischen Formgedankens über die slawisch-böhmische Zwischenstation zur niederdeutschen Tiefebene zu führen, und der Weg von Thomas von Modena zu Meister Theoderich von Prag scheint aus einer natürlichen Wahlverwandtschaft des Sprachempfindens weiter zur hanseatischen Kunst zu führen. Es ist derselbe Weg, der der Wirtschaftspolitik Karls IV. vorschwebte.

Es soll hier nicht die Meinung ausgesprochen werden, Meister Bertram habe mit dem Hohenfurther Künstler unmittelbar etwas zu tun, nein, sondern es soll nur die Stufe der böhmischen Malerei angedeutet werden, von der ausgehend sich am ehesten eine logische Entwicklungslinie zu Meister Bertram führen läßt. Sicherlich erinnert der Stil Bertrams unmittelbarer als an den Hohenfurther an den Stil Meister Theoderichs, von dem wir sagten, daß bei ihm stärker das Slawisch-Naturlauthafte durch das Provinzeuropäisch durchgedrungen sei und daß infolgedessen seine Formensprache weiter ins Massig-Unbestimmte und Malerisch-Weichliche ausgeflossen sei; aber Meister Bertram und Meister Theoderich sind zeitlich nebeneinanderstehend, und ihr Zusammenhang kann also nur der derselben Erziehung an einer Kunst sein, wie sie eben

in Ermangelung anderer Denkmäler für uns durch die des Meisters von Hohenfurth repräsentiert wird.

Es ist hier nicht der Ort, um diese kunsthistorische Spezialfrage mit der Akribie und Ausführlichkeit zu behandeln, die ihrer Wichtigkeit zukommt; um so notwendiger ist es, auf eine Arbeit hinzuweisen, die in geradezu idealer Weise den ganzen Fragenkomplex behandelt und die in der Hauptsache zu gleichen Resultaten kommt. Gemeint ist die meisterliche Untersuchung von Hans Heubach im zehnten Band des Jahrbuchs des Wiener kunsthistorischen Instituts.

Also Meister Bertram und Meister Theoderich als Parallelerscheinungen gleicher Schulvoraussetzungen. Beide wandeln das, was sie aus den Voraussetzungen der Hohenfurter Kunst an entwicklungsgeschichtlichen Impulsen empfangen haben, in eine größere Unmittelbarkeit der landschaftlich und rassenbiologisch bestimmten Tonfärbung um. Der Wille zum Breiten und Massigen ist ihnen beiden gemeinsam, aber was dann aus dieser Gemeinsamkeit des Willens entsteht, ist dann doch so voneinander entfernt, wie slawische Breite von der Breite der niederdeutschen Ebene entfernt ist. Von dem Diphthonghaft-Verquollenen und der mollhaften Weichlichkeit der Theoderichkunst ist in der Umbildung Meister Bertrams nichts mehr zu spüren. Ein ganz anderer Grad von Konsistenz und Bestimmtheit ist in die Formauffassung hineingekommen. Man befrage die Kreuzigung des Meister Theoderich (Abb. 20). Diese Gestalten leben in einer vierten Dimension des Malerischen, die unserem Tastvermögen unzugänglich ist. Die Hand, die sie berührt, greift gleichsam durch sie hindurch, ohne körperlichen Widerstand zu finden. Bei Meister Bertram wölbt sich dagegen der fühlenden Hand materiale Leibhaftigkeit entgegen. Seine Plastik ist von einer ganz anderen unmittelbaren Handgreiflichkeit. Jener Eindruck vor den böhmischen Gestaltungen, daß sie jeden Augenblick wieder ins Wesenlose zurück-sinken könnten und daß sie in einem tieferen Sinne unwirklich seien wie spiritistische Materialisationserscheinungen, kommt bei Meister Bertram nicht auf. Seine Gestalten haben unverrückbares Dasein. Kein Chaos

steht hinter ihnen, dem sie entwachsen sind und in das sie zurückzusinken drohen. Das Unheimliche und Bedrängende slawischer Hintergründe fehlt. Ihr Reich ist ganz von dieser erdenhaften Welt. Weltfern sind sie in ihrer niederdeutschen Sachlichkeit und Bestimmtheit dem alle festen Begrenzungen auflösenden Panpsychismus des Ostens. Und damit ist auch der Rolle des Lichtes eine ganz andere Bedeutung gewiesen. Gewiß, der überstarke Lichteinfall ist geblieben. Damit ist auch Meister Bertram noch ein später Ausläufer jener großen Tradition einer durchgeistigten Lichtmalerei, die bis auf die Spätantike zurückgeht und die erst im Realismus des 15. Jahrhunderts ihre Existenzberechtigung verliert. Aber Metaphysizierungsmittel ist bei ihm das Licht nicht mehr, sondern nur kontraststarkes Mittel zum Aufbau der plastischen Form. Während Theoderichs Gestalten lichtdurchtränkt sind, also daß sie sich bis zur Transparenz auflösen, fällt das Licht bei Meister Bertram scharf und prall auf körperliche Oberflächen und wird von ihnen in breiten Bündeln zurückgeworfen. Das Sublime der böhmischen Lichtbehandlung fehlt darum bei dem Niederdeutschen ganz. Niemand wird es einfallen, vor seinen Bildern von Grünewald oder Manet oder Cézanne zu sprechen, wie es bei den Böhmen so überraschend nahelag. Wunder einer lichtdurchwirkten Valeurmalerei suchen wir vergebens bei ihm. Dazu ist seine plastische Gesinnung von zu urwtüchtiger Kraft. Kurz, dazu ist er zu sehr erdgebundener Niederdeutscher.

Es bleibt die konkrete Ausdeutung all dieser Hinweise auf jenes Spiel von Zusammenhängen und Abweichungen, in dem die Kunst des Meister Bertram zur böhmischen Kunst steht. Wie ist das tatsächliche Verhältnis zu ihr zu denken? Da ist der Spielraum von Möglichkeiten unbegrenzt. Wenn wir die Identifikation mit dem Meister Bertram der Urkunden nicht annehmen, steht prinzipiell nichts im Wege, in dem Maler des Grabower Altars einen ins Hanseatische verschlagenen Böhmen zu sehen. Aber diesem prinzipiellen Geständnis der Möglichkeit steht zu sehr die Beweiskraft des Imponderabilien entgegen, die uns aus der Gesamtheit der Bertramschen Ausdruckswelt unverfälschte

niederdeutsche Art heraushören läßt. So spricht alles dafür, daß hier ein Niederdeutscher am Werke ist, dessen künstlerische Schulung aber ganz auf böhmischer Art beruht. Bei der schnellen Weiterverbreitung des böhmischen Stiles wäre es ja möglich, daß die Berührung mit dieser böhmischen Welt an näherer Stelle vor sich gegangen wäre, etwa in Mitteldeutschland, und daß also das Böhmische hier schon aus zweiter Hand stamme; aber näherliegend ist anzunehmen, daß der niederdeutsche Meister einer von jenen Vielen gewesen ist, die damals von der künstlerischen und wirtschaftlichen Hochkonjunktur des Kaiserhofes angezogen den Weg nach Böhmen fanden und die dann das, was sie dort an europäischer Schulung empfangen hatten, zurück in ihre Heimatgebiete trugen. Für einen Deutschen, der um diese Zeit die fortgeschrittenste Malerei innerhalb der Reichsgrenzen kennen lernen wollte, war eben Prag der natürliche Anziehungspunkt. Keine andere Schule konnte an Modernität dagegen aufkommen. Wer an Köln und Nürnberg denkt, soll sich sagen, daß das Aufkommen des neuen plastisch-malerischen Stils dort erst Jahrzehnte später einsetzt. Zu einer rechten Frühblüte der neuen künstlerischen Kultur war es eben nur im böhmischen Treibhaus gekommen. Und darum führen hierhin innerhalb des sich eben kulturell konstituierenden Nordostgebietes alle Wege als zu ihrem natürlichen Quellgebiet. Das ist alles, was sich über die Voraussetzungen der Bertramschen Kunst sagen läßt. Mehr als eine solche Wahrscheinlichkeitsrechnung aufzustellen, ist bei dem heutigen Stand der Forschung nicht möglich.

Es bleibt die Aufgabe, nach dieser allgemeinen Einrahmung der künstlerischen Erscheinung Meister Bertrams ihn um seine Stellung zu den entwicklungsgeschichtlichen Hauptfragen der Zeit zu befragen. Das Raumproblem steht hier im Vordergrund. Daß Bertram die Vorstellung eines Einheitsraumes noch fremd war, ist an früherer Stelle gesagt worden. Nicht vom Einheitsraum, sondern von der Einheitsfläche geht er aus. Auf sie setzt er unvermittelt Raumvokabeln, ohne die Nötigung zu empfinden, sie zu einem räumlichen Satzbild zu verbinden. Diese

Vokabeln stellt er zusammen im Sinne eines aufzählenden und demonstrierenden illustrativen Verfahrens. Hat er dem Betrachter handgreiflich klargemacht, daß die Handlung unter diesen oder jenen örtlichen Begleitumständen vorzustellen ist, dann bricht er gleich ab. Aus Ortsangaben Raumzusammenhänge zu machen, kommt ihm nicht in den Sinn. Was er von Elementen des Raumaufbaues gibt, sind Versatzstücke, die er je nach Bedarf und ohne raumsinnliche Illusionsabsicht auf die leere Bühne seiner Fläche setzt, mag es sich nun um ein Stück Wald oder um ein Stück Architektur handeln.

Man hat eine Uneinheitlichkeit seines Vorgehens in dieser Beziehung zu konstatieren versucht und daraus eine Entwicklung zur fortschrittlichen Raumerfassung herauslesen wollen. Etwa bei der Szene zwischen dem blinden Isaak und Esau (Abb. 49) stehen die beiden Raumvokabeln, Decke und Fußboden des Innenraums, noch ohne jeden raumverbundenen Zusammenhang auf der Fläche da, während bei der nächsten Szene (Abb. 50) der räumliche Zusammenhang durch die Hinterwand hergestellt ist. Aber es ist wohl nicht angängig, sich vorzustellen, daß der Maler von einem Bilde zum andern auf einmal Elementargrundsätze der Raumerkenntnis entdeckt habe. An Berechnung ist hier kaum zu denken, sondern gerade an eine Unberechenbarkeit des ganzen Vorgehens, das von Verschiedenheiten der Vorlage und von anderen Zufälligkeiten abhängig ist. Man darf nie vergessen, wieviel hier noch Rezeptkunst ist, trotz des starken Anschaulichkeitsgehaltes, den die einzelnen Rezeptelemente kraft der plastischen Eindringlichkeit seines Stils allmählich bekommen. Unberechenbarkeit, Inkonsequenz ist das Wesen dieser entwicklungsgeschichtlichen Zwitterkunst. Auch in perspektivischer Hinsicht ist das zu belegen. Bertram wechselt ganz willkürlich zwischen primitivem parallel-perspektivischen und in die Zukunft weisendem zentralperspektivischen Vorgehen. Diese Inkonsequenz beweist, daß auch hier bei ihm die vereinzelt überraschend fortschrittliche Methode nicht Erkenntnisprodukt und in ihrer Folgeschwere erkannt ist, sondern sozusagen aus irgendeinem Rezeptvorrat heraus-

gegriffen ist. Sonst wäre ein solches Wechseln unmöglich. Trotzdem bildet sich natürlich an einer solchen zufälligen Benutzung richtiger Rezepte allmählich auch die Erkenntnis ihrer Übereinstimmung mit der Augenwahrnehmung aus, aber dieser Übergang von der Rezeptanwendungskunst zur unmittelbaren Wahrnehmungskunst vollzieht sich in viel differenzierterer, widerspruchsvollerer und verwickelterer Weise als die meinen, die von dem einen zum anderen Bilde desselben Altares den entscheidenden Fortschritt sehen wollen.

Auch in der Beleuchtung geht er von demselben vokabelhaften Einzelsehen aus. Jede Form steht unter einem konsequenten oder, besser gesagt, schematischen Beleuchtungs- bzw. Modellierungsgesetz, aber gerade darum kommt keine Konsequenz des gesamten Beleuchtungszusammenhangs zustande. Die Beleuchtungseinheit fehlt so gut wie die Raumeinheit. Wo der Eindruck einer einheitlichen Beleuchtungskonzeption sich hier und da auf den Bildern darbietet, beruht dies wohl auch nur auf Zufallserscheinungen ohne jeden Hintergrund der Berechnung und Überlegung. Zu deutlich ist nämlich die rezeptmäßige Schematik seines Vorgehens, das höchste Licht an die Formoberfläche zu werfen und von da aus ins Dunkle hineinzuarbeiten. Das entspricht gewiß Grundeindrücken unserer Wahrnehmung, aber die Schematik der Anwendung zeigt dann doch, daß trotzdem nicht die Wahrnehmung hier das Primäre war, sondern die Rezeptanwendung, an der sich allerdings in Unterschichten des künstlerischen Bewußtseins auch langsam die Erkenntnis der Übereinstimmung mit der Wahrnehmung herausbildete. Aber auch hier nur in einem ganz verwickelten und undurchdringlichen Hin und Her.

Über die Architekturen der Bertramschen Bilder ist viel geschrieben worden. Ihre greifbare Gegenständlichkeit fällt so schwer ins Gewicht, daß man ihnen ihren attrappenhaften Charakter nicht recht glauben mag. Typisch sind dafür die Baldachine über den eben besprochenen Jakob- und Esaubildern. An konkrete individuelle Lokalwiedergabe ist hier nicht gedacht, sondern sie sind genetisch betrachtet Überbleibsel von

architekturdekorativen Elementen, wie es z. B. die Steinbaldachine sind, die sich über gotischen Standfiguren an den Domen wölben. Aber nun bohrt sich in dieses Überlieferungselement einer dekorativ nach oben abschließenden Bekrönung der erwachende plastische Anschauungsgeist des Künstlers ein und gibt ihm einen konkreten Sachlichkeitswert, der den Gedanken an die ursprüngliche, bloß dekorative Bestimmung kaum noch aufkommen läßt. Etwa beim Segen Jakobs (Abb. 50) ist man wirklich versucht, an eine konkrete Lokaldarstellung zu denken. Auch hier also schwebende Übergangsformen zwischen abstraktem rezeptmäßigen und konkretem anschauungsmäßigen Vorgehen. Wieweit bei der Anlage dieser Phantasiearchitekturen Einwirkungen der damaligen Bühnenarchitektur vorliegen, ist noch eine offene Frage. Jedenfalls geht dieser Phantasiestil mit seinen bizarren, teilweise italienisierenden, teilweise französisch gotisierenden Elementen in beiden Fällen auf die hauptsächlich von Miniaturen vermittelte Tradition der bildnerischen Illustration zurück. Bertram gibt dieser Mischarchitektur von durchaus synkretistischem Charakter nun noch eine ganz besondere Färbung, indem er sich mit seiner niederdeutschen Neigung zum Massigen und Breiten gar nicht genug daran tun kann, möglichst schwere, gedrungene, architektonische Formkomplexe herauszuarbeiten, so daß die Gesamterscheinung viel mehr an romanische Schwere anklingt als an gotische Leichtigkeit. Diese Tatsache fand ihre irreführende wissenschaftliche Ausdeutung in der Behauptung, Bertram wolle statt der Holz- und Bretterarchitektur der französischen und italienischen Vorbilder Steinarchitektur geben. Beide Feststellungen entsprechen einer falschen Fragestellung. Die Materialfrage steht hier außerhalb des wachen künstlerischen Bewußtseins.

Auch bei der Landschaft müssen wir uns hüten, mit moderner Optik zuviel unmittelbaren Anschauungsgehalt in sie hineinzuinterpretieren. Die Vorstellung z. B. Bertram habe bei dem Waldidyll des vierten Schöpfungstages (Abb. 43) wirklich daran gedacht, das Dämmrige des Waldesinneren auf Grund seiner optischen Erinnerungsbilder mit dieser



Abb. 53. Verkündigung

Paris

Feinheit und Intimität wiederzugeben, widerspricht aller entwicklungs-
geschichtlichen Möglichkeit. Das hieße das Wunder in die Entwick-
lungsgeschichte einführen. Nein, auch hier ist Rezeptmache und Kon-
vention das entscheidende Rahmenwerk der künstlerischen Konzeption.
Von dem Gefüge des Felsbodens an, der in seiner harten kristallinen
Struktur ein letztes Derivat der uns hinlänglich bekannten tausendjäh-
rigen Konventionsgeschichte der Landschaftsdarstellung ist (deren Aus-
gangspunkt in der hellenistischen Terrassenlandschaft fernsichtiger, im-
pressionistischer Darstellungsart liegt) bis zu der Baumgruppe, die auf
eine dunkle Masse von ähnlicher impressionistischer Vorgeschichte nun
mit scharfem Vorderflächenlicht einige konkrete, aus Naturbeobachtung



Abb. 54. Heimsuchung.

Paris

entstandene Blatteinzelheiten hinsetzt, handelt es sich hier im Grunde nur um eine vernatürlichte, mit Beobachtungselementen durchsetzte Rezeptmache. Wer hier von zarter Walddämmerung spricht, vergißt, daß dieses Übergehen aus höchstem Licht ins tiefste Dunkel auf den Formkomplex des Waldstückes mit demselben Schematismus angewandt ist, wie auf den Formkomplex des Gesteins oder den Formkomplex der Gestalt Gottvaters. Nur die stärkere Übereinstimmung mit unserem optischen Erinnerungsbild an das langsame Versickern des Lichtes am Rande einer Walddämmerung verführt uns, auch dem trecentistischen Maler solche Beobachtungssubtilitäten zuzutrauen. Damit soll natürlich nicht bestritten werden, daß keimende Anschauungserlebnisse hier



Abh. 55. Einzug in Jerusalem

Paris

von ferne in die konventionelle Wiedergabe hineinklingen und den Zwischenraum zwischen Konvention und Anschauung auf ein Minimum reduzieren; aber das darf nicht dazu führen, den Unterschied zwischen dem, was in dieser Übergangskunst primär, und dem, was in ihr sekundär ist, zu übersehen. Die Gefahr, vorschnell von unserer heutigen Optik aus zu urteilen, ist zu groß. Und wenn diese Gefahr gerade Meister Bertram gegenüber besonders groß ist, so liegt das an der großartigen durchdisziplinierten Bestimmtheit und Handgreiflichkeit, mit der er uns die Dinge in ihrer gegenständlichen Bedeutung entgegenrückt, mag es ein Stück Wald, ein Stück Fels oder ein Stück Mensch sein. Er hat ein Pathos der Unmittelbarkeit, das gleich alle Einstellung moderner unmittelbarer Optik in uns herausfordert. Um so nötiger ist für den Entwicklungsgeschichtler die Korrektur im Sinne

der Zurückführung auf das entwicklungsgeschichtlich Mögliche und Bedingte.

Die Analyse seines Stils muß hier haltmachen. So sehr es im Sinne dieser Darstellung liegt, an einzelnen markanten Erscheinungen all das zu entwickeln, was über die künstlerische Physiognomie der Zeit zu sagen ist (und durch das Verständnis dieser besonderen Erscheinungen auch das Verständnis für die allgemeinen Erscheinungen zu lockern), so würde eine Weiterführung der Analyse doch zu sehr ins Monographische führen. Abschließend sei nur noch einmal gesagt, daß uns Meister Bertram als der stärkste Exponent jener großen Nordostzusammenhänge erscheint, die der deutschen Kunstgeschichte jener Zeit ein ganz besonderes und in dieser Ausgesprochenheit nicht wiederkehrendes Aussehen geben. Bei aller Innigkeit der wahlverwandten Verbindung mit dem Osten – und Osten heißt hier Böhmen – wurde aber doch klar, worin sich dieser Niederdeutsche von den Böhmen scheidet. Einmal ist es die handgreifliche Wucht, Energie und Bestimmtheit seiner Erzählung, für die sich in der böhmischen Kunst (die in ihrer slawischen Art immer mehr Stilleben gibt – physische und psychische Stilleben –) keine Parallele findet. Dann entspricht dieser niederdeutschen Plastik der Erzählung eine Plastik der Formauffassung, die in ihrem konsistenten Schwergewicht auch ganz unböhmischer Art ist. Darin liegen die großen und entscheidenden Wesensunterschiede, aus denen alle Einzeldivergenz der Stile folgert.

Die Werkstatt Meisters Bertrams – den Rücken gegen Böhmen gelehnt, das Gesicht dem weiten Meere zugeneigt – muß großen Umfang gehabt haben. Wenigstens ist uns eine verhältnismäßig große Anzahl von Werken aus verschiedensten Orten erhalten, die ohne die Annahme eines Zusammenhangs mit dem Grahower Altar nicht recht erklärlich sind. Ob wir hier nicht einer bestimmten Werkstatt oder Schule zuweisen, was in Wirklichkeit ein schwer lokalisierbares weitläufiges Kapitel gemeinsamer Zeitstilzusammenhänge ist, steht dahin. Immer sind wir geneigt, aus dem Zufallsausschnitt des Erhaltenen zu einfache Schlüsse zu ziehen.

Werke dieser Bertramschen Art finden wir z. B. in Paris und London. Führt man sich ins Bewußtsein, daß diese Hamburger Kunst, in gesamt-europäischen Zusammenhängen betrachtet, doch nur eine provinzielle Rolle spielt, ja, von diesem Standpunkt aus gesehen, sozusagen nur eine nordische Filiale von Prag ist, so ist diese Tatsache doch immerhin verwunderlich. Allerdings ist uns nicht überliefert, wann und auf welchem Wege diese Werke nach Paris und London gekommen sind. Ihr hanseatisch-böhmisches Doppelgesicht ist jedenfalls so stark, daß bei dem Londoner Werk z. B., wohl mit Unrecht, an unmittelbare böhmische Herkunft gedacht worden ist, allerdings unter Konstruktion einer künstlerischen Personalunion zwischen Hamburg und Prag in dem Sinne, daß derselbe Künstler in Prag bzw. Karlstein an diesem Werke gearbeitet habe, der dann nach Beendigung seiner böhmischen Lehrzeit sich in Hamburg niedergelassen und dort das Atelier übernommen habe, in dem der Grabower Altar entstand. Die Hypothese sei nur angeführt, um anzudeuten, zu welchen Künstlichkeiten der Konstruktion die Rätselfrage Hamburg—Prag führt. Wir werden sehen, daß wichtige Teile des Londoner Altars unbedingt um Jahrzehnte später sind und nicht aus der Frühzeit des Grabower Meisters stammen können.

Wir begnügen uns, drei Beispiele von den Pariser Tafeln zu geben (Abb. 53 bis 55). Die Zusammenhänge mit dem uns bekannten Bertramschen Stile sind ja evident. Die Maria der Heimsuchung etwa ist ja deutlichster Nachklang der Gottvatergestalten von den Grabower Schöpfungsbildern. Aber gerade diese Art der Variation eines Typus bei veränderter Thematik macht etwas stutzig. Und ist einmal dieser Zweifelspunkt da, so verstärkt sich bald in vielen Einzelbeobachtungen der Eindruck, daß hier nicht aus erster Frische und Unmittelbarkeit heraus, sondern schon aus epigonenhaftem Nachklang heraus gesprochen wird. Alles ist weicher, gedämpfter, akademischer geworden. Man kann verstehen, daß man vor diesen Tafeln an Fälschungen gedacht hat, obwohl dem jede weitere Überlegung widerspricht. Die Vermutung, daß hier ein bewußtes epigonenhaftes Archaisieren vorliegt, will nicht ver-

stummen. Die Gruppe etwa der Begrüßenden auf dem Einzug in Jerusalem ist aus einer künstlerischen Gesinnung heraus konzipiert, die wir erst bei dem späteren Hamburger Stil wiederfinden, der durch Meister Franke repräsentiert wird. Jedenfalls ist es, wenn diese Vermutung zutrifft, doppelt bedeutsam und für die nachhaltige Wirkung Bertrams beweiskräftig, daß noch nach Jahrzehnten seine feierlich große, elementare und lapidare Sprache mit solcher Andacht und solchem Ernst nachgesprochen wurde. Und mit solcher Wirkung. Denn diese Großschrift der Silhouetten auf der schweigsamen goldenen Fläche, diese breite Epik, die nur in Hauptworten spricht, diese stumme Megaphonie der großzusammengezogenen Gebärden, das alles prägt sich dem Auge und dem Geiste mit gleicher Eindringlichkeit ein. Wie die Figuren im Rahmenwerk sitzen, das sieht allerdings noch altertümlicher aus, als es bei dem Grabower Altar der Fall ist, aber sollte das nicht auch Archaisierungsübertreibung des Epigonen sein? Immerhin, das letzte Wort über diese rätselhaften Tafeln ist noch nicht gesprochen.

ÜBERGÄNGE

IN das Schicksal des Bertramschen Stils – oder sollen wir besser sagen der Bertramschen Werkstatt – spielt nun jener für die ganze deutsche Kunst um die Jahrhundertwende charakteristische Vorgang hinein, dessen Bedeutung darin besteht, daß die Ostorientierung in mehr oder weniger ausgesprochenen Übergängen allenthalben von einer Westorientierung abgelöst wird. Einige Jahrzehnte später, und jene Ostorientierung ist weit zurückliegende Episode, und alle Gesichter sind in einheitlicher Front dem Westen, d. h. zunächst der frankoflämischen Kunst, und dann einige Jahrzehnte später der niederländischen Kunst zugewandt.

Alle die Symptome dieses Wechsels lesen wir schon ab, wenn wir, vom Grabower Altar herkommend, uns in die Bilderwelt des Buxtehuder Altars versenken (Abb. 56 bis 60). Daß der Altar aus derselben Schul- und Werkstattatmosphäre entstammt wie der Grabower, ist unzweifelhaft. Die Übereinstimmungen in Typik, Komposition und Technik sind dieses Mal ein ganz unwiderlegbarer Beweis. Aber ebenso sicher ist es wohl, daß Jahrzehnte zwischen den Werken liegen und daß die Werkstatt in dieser Zwischenspanne ihr Gesicht vielfältig geändert hat. Es ist, als ob ein großer Zustrom von neuen Vorlagen und neuen Rezepten den Weg in die Werkstatt gefunden habe. Es kann kein Zweifel sein, woher sie kamen: aus dem Westen, aus der frankoflämischen Höfkunst. Die war jetzt die große Mode Europas geworden und zog alle Augen auf sich, und jedes Atelier, das Wert darauf legte, mit der großen Mode zu gehen, suchte sich nun hier seine Vorbilder. Wir haben ja selbst innerhalb der böhmischen Kunst gespürt, wie auf einmal dieser neue Pol des europäischen Kunstlebens seine Anziehungskraft bewies, wieviel mehr mußte das in diesen hanseatischen Gebieten der Fall sein, die geographisch und wirtschaftlich in so enger Beziehung zu jenen neuen Zentren standen.

Was bedeutet dieser Übergang zur Westorientierung? Der Buxtehuder Altar gibt deutliche Antwort darauf: das Heroenzeitalter des Stils ist zu Ende. Aus der Makroskopie wird Mikroskopie, aus Epik Novellistik. Die spielerische Kleingesinnung siegt.

Es ist dieselbe Entwicklung, die Italien einige Generationen früher durchgemacht hatte. Auch da waren im Spätrecento vom Heroenreich des Giottostiles nur kleine Diadochenstaaten übriggeblieben, und eine große synthetische Spannung hatte sich in einem vielfarbigen Sprühregen aufgelöst. Gegen Florentiner Ernst und Schwere waren wieder sienesisische Kleingesinnung und Behendigkeit vorgedrungen, und in dem den Sienismus fortsetzenden oberitalienischen Genrerealismus war jener Monumentalgedanke erstorben, der Giottos unausgewirktes Vermächtnis gewesen war. Oberitalien und Burgund — beides romanisch-germanische Mischlande — begegnen sich in diesem Gedanken des Genrerealismus. Man fühlt, wie der germanische Wirklichkeitssinn die Initiative übernimmt, wenn auch vorläufig nur — gebunden an den formalen Konventionalismus des Romanischen — in der leichten und äußerlichen Spielform des Kostüm- und Genrerealismus.

Es führt kunsthistorisch eine gerade Etappenstraße von Siena nach dem höfischen Oberitalien und von dort nach dem höfischen Frankoburgund. Siena selbst war in der zweiten Trecentohälfte allmählich zurückgetreten, aber das, was es an Esprit, Lyrismus und Geschmacksleichtigkeit zu sagen gehabt hatte, das war — vorübergehend von Giottos Ernst gestaut — dann mit quecksilberner Beweglichkeit in die oberitalienische Bewegung eines höfischen Genrerealismus eingeflossen und hatte hier sein Begegnungsfest mit der höfischen Gotik Frankreichs gefeiert. In dieser höfisch-ritterlichen Kunst eines Realismus, der nicht Erkenntnis-, sondern Beobachtungsrealismus, nicht Anatomie-, sondern Kostümrealismus war, fanden sich Frankreich und Oberitalien. Und Toskana lag abseits dieser europäischen Modemache. Dieser Genrerealismus hatte seiner baumeisterlichen Gesinnung nichts zu sagen. War er doch der Sieg der Miniaturengesinnung über die Freskengesinnung. Und wenn jetzt auch in Oberitalien die großen Wände der Schlösser und Burgen mit Fresken bedeckt wurden: im Grunde waren es vergrößerte Miniaturen.

Diese französisch-oberitalienische Mischkunst, die die eigentliche europäische Mode darstellt und die im mittleren Trecento noch um eine

richtige Zentralisierung verlegen gewesen war, findet sie nun gegen das Jahrhundertende in der Luxusatmosphäre der frankoflämischen Hofkunst, in der sich die hohe Geschmackskultur des Feudalismus mit dem Kulturehrgeiz eines neuen bürgerlichen Reichtums trifft. Eine Kreuzung, die ebenso fruchtbar war wie die in derselben Atmosphäre vor sich gehende Kreuzung zwischen dem romanischen konventionsgebundenen Formalismus und der germanischen Unmittelbarkeit des Sehens.

In dieser burgundisch-niederländischen Grenzsphäre, also zwischen der alten Feudalkultur und der neuen wirtschaftlichen Macht des Bürgertums, wird nun in einer neuen synkretistischen Bewegung alles gesammelt, organisch verarbeitet und mit neuen, spezifisch germanischen Ingredienzen durchsetzt, was die europäische Kunst im Laufe des Jahrhunderts an Anregungen hervorgebracht hatte. Wie bei einem Palimpsest lesen wir die verschiedenen untereinander gelagerten Schichten von dieser großen europäischen Modekunst ab. Nichts fehlt: weder die Schicht, in der sich die französische Gotik mit ihrer rhythmisch-kalligraphischen Eleganz eingezeichnet, noch die, in der sich jene oberitalienisch-französische Mischkunst eingezeichnet hatte; und in einer letzten Schicht schimmert immer wieder Siena durch und mit ihm aller heimlicher Nachklang von Byzanz und Spätantike.

Die große Etappenstraße der kunsthistorischen Verbindung von Siena bis zu den Niederlanden ist, um es zu wiederholen, eine Straße, die zum engeren Realismus und damit zum Untergang aller Monumentalkunst führt. Unser Thema hier ist die Tafelmalerei, und die bedeutet in anderer Form dasselbe, nämlich auch den Untergang der Monumentalkunst. Es ist unter diesen Umständen klar, daß die beiden Bewegungen ineinanderlaufen und daß das, was am Ende des Weges, eben in der burgundisch-niederländischen Kunst, an neuer künstlerischer Gesinnung gewonnen wird, in erster Linie der Tafelmalerei zugute kommt.

In dem Augenblick, wo diese Bewegung auf die Tafelmalerei übergreift — und an diesem Punkte stehen wir jetzt zwischen dem Grabower und Buxtehuder Altar —, haben wir darum mit Recht das Gefühl, daß

die eigentliche Heroenzeit der Tafelmalerei zu Ende sei. In alle dem, was wir bisher in der böhmischen und nordostdeutschen Bewegung kennen lernten, lag noch etwas, was an Monumentalkunst, an Freskenkunst anklang. Gewiß, es war Prosa, aber eine ganz groß geschriebene Prosa. Und immer wieder meldet sich die zurückgedrängte Vermutung, daß sich in dieses Ostbecken ein italienischer Einflußstrom ergossen habe, der von den Quellen der freskalen Großgesinnung, von Byzanz und Florenz unmittelbar genährt worden sei und der nicht den Umweg über Avignon und Frankreich genommen habe. Den Weg, den dieser Einflußstrom gegangen, können wir nicht belegen, und gewiß lag er nicht an der Oberfläche wie alles das, was durch die leichte und bewegliche künstlerische Exportwage der Miniaturen vermittelt wurde. Avignon war ja in erster Linie solch ein Umsatzplatz für Miniaturen gewesen, und dadurch war das Stück Italien, was es dem Osten vermittelte, in diesem Sinne begrenzt gewesen. Es ist eben, als ob es neben diesem offiziellen Weg noch einen geheimen Weg der Wahlverwandtschaft gegeben habe, der das Rätsel erklärt, daß zwischen Giotto und Meister Bertram Luftlinien des Bezugs gehen, an denen Frankreich keinen Anteil hat.

Aber nun mit der Entwicklung, die im Buxtehuder Altar einsetzt, bricht jene Linie ab, und Frankreich mit seinem burgundisch-niederländischen Grenzgebiet wird alleinherrschend, und das Stück Italien, das nun erneut in diese Nordwestkunst hineinfiltriert wird, ist ganz das Italien der Miniaturgesinnung, das Italien Sienas und des oberitalienischen Kostümrealismus. Wohl gibt es einen Weg von Giotto zu Meister Bertram, aber keinen von Giotto zu Jan van Eyck. Schon das Pathos des Kubischen, das von Giotto bis zu Bertram gesprochen wird, schafft mit seinem Appell an unsere Handgreiflichkeit eine Verbindung zwischen diesen beiden, der gegenüber die neue van Eycksche Welt als eine Sonderwelt des Visuellen und damit des Malerischen gegenübertritt.

Jede Tafel des Buxtehuder Altars zeigt uns dies Absterben der plastischen Wucht. Der Ernst der blindenschriftähnlichen Unmittelbarkeit



Abb. 56. Werkstatt Meister Bertrams, Luxtehuder Altar Hamburg, Kunsthalle

ist verschwunden. Das Auge allein übernimmt die Rechnung. Kein Dualismus besteht mehr zwischen aktiver Tastsinnlichkeit und passiver Augensinnlichkeit. Und das ist überhaupt der entscheidende Eindruck der Verschiedenheit zwischen den beiden Epochen, daß nun die Spannungen, durch deren Überwindung Kraft und Wucht erzeugt wurde, gelöst sind. In jeder Beziehung. Zunächst die Hochspannung zwischen Plastik und Fläche, die dem Grabower Stil den großen spre-



Abb. 37. Werkstatt Meister Bertrams, Buxtehuder Altar Hamburg, Kunsthalle

chenden Silhouettenernst gab. Bei den Tafeln des Buxtehuder Altars suchen wir ihn vergebens. Hier stehen die Figuren nicht mehr groß, unvermittelt und resonanzlos vor der Fläche, sondern zwischen sie und die Fläche hat sich ein neues Medium eingeschoben, nämlich in allerdings noch ganz vager Vorstellung der Gesamtraum. Ist dieser Gesamt-raum auch nur geahnt, so genügt diese Ahnung, um uns den Eindruck zu vermitteln, daß die Figuren in ihm ihre Existenz haben und nicht

mehr nur Relief auf der Fläche sind. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß der Goldgrund hier seinen Bedeutungscharakter geändert hat: er ist dekorativer Abschluß geworden und nicht mehr eine Welt, selbständig wie die Figurenwelt und gegen sie mit gleichen Rechten ausgeglichen, wie es beim Grabower Altar der Fall war.

Diese Vermittlungs- und Entspannungskraft zeigt sich in jeder Beziehung. Die Kompositionen drängen nicht mehr nach der vorderen Bildwand, sondern sind etwas in den Tiefenraum des Bildes zurückgedrängt; nur eine Kleinigkeit, aber sie genügt, um ihnen ein Stück elementarer Pathetik zu nehmen und ihnen dafür Gefälligkeit und Natürlichkeit zu geben.

Gelöste Spannung ist auch der neue Charakter der Erzählung. Auch sie kennt keine dramatischen Gegensätzlichkeiten mehr, auch sie hat die Atmosphäre des juste milieu gefunden. Aus der gedrungenen Epik ist leichte, lebenswürdige und behende Novellistik geworden. Es kommt nicht mehr dazu, daß der Betrachter den Atem anhalten muß. Der Ernst des Meisters von 1379, der nur auf die Dinge zeigte, auf die es ankam, und alles andere beiseite ließ, ist dahin. Hier ist Wesentliches und Unwesentliches in gleichem Atemzug gesagt. Es gibt keinen Dualismus mehr von Welt und Umwelt. Alles ist Umwelt geworden. Kurz, Untergang im Genrehaften. Das Sehen ist ganz mikrokosmisch geworden. Und eine Welt von Intimität entsteht, die mit der Monumentalwelt des Grabower Altars wesenhaft nichts mehr zu tun hat, so sehr sie auch äußerlich mit ihr noch durch einen Ateliervorrat von überlieferter Typik und überlieferten Kompositionsgewohnheiten zusammenhängt. Die Gesinnung ist anders geworden.

Charakteristisch ist, wie das, was an großen Spannungen verloren gegangen ist, nun sozusagen in kleinen Spannungen wieder eingebracht wird. Das Wesen der kleinen Spannung ist Überraschung. Und solcher Überraschungseffekte ist dieses Bilderbuch voll. Die kompositionell wichtigste Form der Überraschung ist die der Überschneidung, d. h. der teilweisen Verdeckung. Sie wird auf diesen Bildern so häufig betätigt, daß



Abb. 58. Werkstatt Meister Bertrams, Buxtehuder Altar Hamburg, Kunsthalle

man an ein bewußtes Kunstmittel bzw. an ein bewußt befolgtes Kompositionsrezept denken muß. Ein Beispiel sei der weihrauchspendende Engel auf der Geburtsszene (Abb. 56). Sein Erscheinen an dieser Stelle ist ganz Überraschungseffekt, ganz Witz, ganz Kaprice. Und um diesen kapriziösen Charakter noch zu verstärken, muß er sich in einen ganz engen Türspalt klemmen, so daß er halb verdeckt erscheint. Das sind Regiegedanken, die nicht nur hier auf dem Buxtehuder Altar zu Hause

sind, sondern die in ihrem Raffinementscharakter letzten Endes auch auf eine Raffinementskunst zurückgehen, und das ist die sienesische. Bei ihr sind solche Überschneidungs- und Halbverdeckungseffekte feste Bestandteile ihres von der spätantiken Idyllenkunst gewährten Wirkungsrepertoires, und es ist verständlich, daß dieses bizarre esprithafte Element des Sienismus willkommene Aufnahme fand in der ebenso raffinierten höfischen Luxusatmosphäre der neuen französisch-burgundischen Mode-macht. Und Vorlagen aus diesem Kreise dringen nun in die deutsche Provinz ein, und überall, wo nach ihrem Muster gearbeitet wird, finden wir auch diese kleinen Spannungseffekte und kompositionellen Pikanterien. Selbst wenn einer der Hirten bei der Verkündigung (Abb. 57) den Hut ganz tief ins Gesicht gedrückt hat, so darf das nicht nur als ein besonders derber realistischer Einfall des Künstlers ausgelegt werden, sondern muß primär als ein Symptom dieser Freude an der Überschneidungspikanterie angesehen werden. Es läßt sich nämlich eine ganze Anzahl von Fällen zusammenstellen, wo ohne solche derbe realistische Absicht dieses Verdeckungsspiel von Kopf und Helm oder Mütze in ganz gleicher Weise gespielt wird.

Auch die Hochzeit zu Kana (Abb. 58) lebt kompositionell ganz von diesen Überschneidungseffekten. Der Eindruck der festlichen Turbulenz wird hier ganz diesem Mittel verdankt. Auch eine neue Natürlichkeitsnote kommt dadurch in die Darstellung: sie wirkt nicht mehr wie eine gestellte Szene, sondern wie eine Momentaufnahme. Das gehört zu der neuen Leichtigkeit und realistischen Ungezwungenheit des Stils. Zu ihr gehört auch die Freude am äußeren Kostümrealismus, der gerade dieses Bild kulturgeschichtlich so interessant macht. Charakteristisch übrigens für den Zeitstil ist, wie sehr solche Gastmahl-darstellungen, sei es unter profanem oder sakralem Titel, jetzt Lieb-lingsthemata werden. Überall im Ausstrahlungsbezirk der burgundisch-niederländischen Kunst begegnen wir nun diesen höfischen Ausstattungsstücken, die dem Bedürfnis nach Genrerealismus so entgegenkommen.



Abb. 59. Werkstatt Meister Bertrams, Buxtehuder Altar Hamburg, Kunsthalle

Wie ein feiner Nachklang höfischer Minnepoesie liegt es auch auf der folgenden Szene (Abb. 59), die ganz eingetaucht ist in Lyrismus und Naturidyllik. Dies Stück religiöser Novellistik steht thematisch ziemlich einsam in der Kunst da. Natürlich gehört es der Gattung nach in den Kreis der um diese Zeit so reich aufgeblühten minniglichen Marienpoesie, die besonders in den Frauenklöstern – auch Buxtehude war ein solches – gepflegt wurde. Aber welche bestimmte Nonnenvision hier zugrunde



Abb. 60. Werkstatt Meister Bertrams, Buxtehuder Altar
Hamburg, Kunsthalle

liegt, dafür haben wir meines Wissens keinen literarischen Anhaltspunkt. Die genrehafte Liebenswürdigkeit der Erzählung und ihre lyrische Stimmungsintimität sind ganz von frauenhafter Zartheit. Es ist ganz still auf dem Bild. Maria sitzt in ihrem zierlichen Throngehäuse, und man hört sozusagen nur die hölzernen Nadeln klappern, mit denen sie den nahtlosen purpurnen Rock strickt, der dazu bestimmt ist, mit dem Kinde zu wachsen und dereinst unter blutigem Kreuz von wüsten Söldnern verlost zu werden. Der Jesusknabe liegt ungezwungen hingestreckt im Grase. Des Kreiselspieles müde hat er sich in das heilige Buch vertieft, und als er sich jetzt, den Kopf aufgestützt, umwendet, ist es, als ob er das Schicksal, das im Buch prophezeit war, in einer Vision vor sich sähe: zwei Engel sind unbemerkt hinzugetreten, und stumm halten sie in den Händen die Werkzeuge der auf ihn wartenden Marter. Dieses gerade, steil nebeneinander aufgerichtete Dastehen der beiden pagenhaften Engel, auf deren Antlitz schon die milde, tief versonnene Schmerzlichkeit botti-



Abb. 61. Teupziner Altar Schwerin, Gemäldegalerie

cellesker Engelgestalten liegt, ist von feierlichster Wirkung. Kindheitsglück, frühlinghaftes Naturglück und darüber ein feiner Schatten von Tragik: das ist die Tonart, die hier in leichten zitternden Spinettönen gespielt wird. Wir sprachen an früherer Stelle schon einmal von einem

Rokoko des Trecento: hier wird klar, was damit gemeint ist. Wie über den welteligsten Idyllen Watteaus liegt ein süßer müder Traurigkeitsklang in der Luft. Immer klingen Feudalzeiten in einem solchen lächelnden Spiel von zärtlicher Trauer aus.

Es fehlte etwas zur Charakterisierung des Buxtehuder Altars, wenn nicht aus seinen vielen Tafeln die Geburt der Maria (Abb. 60) noch herausgegriffen würde. Denn hier ist die kapriziöse Novellistik dieses Stils in reizvollster Weise repräsentiert. Mit den Wochenstuben geht es ähnlich wie mit den Gastmahldarstellungen: sie sind ausgesprochene Lieblingsthemata dieses redeseligen oder, besser gesagt, schwatzhaften Genrealismus. Und sicherer noch als sonst können wir hier die Wege der Themadarstellung zurückverfolgen bis an den Ausgangspunkt all dieses illustrativen Doppelspiels vom genrehaften Realismus und Märchenstil, nämlich bis nach Siena. In seiner Kunst – von den Lorenzetti bis zu Sassetta – haben diese liebenswürdigen Scherzi ihre rechte Heimat, und von hier aus sind sie mit größter Schnelligkeit als sienesisische Spezialität in den europäischen Trecentostil übergegangen. Wir werden noch feststellen, wie zahlreich gerade in der niederdeutschen Kunst ihre Reflexe sind.

Gleich der Tempziner Altar des Schweriner Museums (Abb. 61), mit dem wir eine Stiftungsurkunde von 1411 mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit in Beziehung bringen können, zeigt wieder eine Variation dieses Wochenstubenthemas mit immer weiter ausgesponnenem anekdotischen Beiwerk. Im übrigen beweist der Altar, falls seine Datierung zutrifft, wie sehr die Typik des Bertramschen Werkstattstils sich durch die Jahrzehnte erhalten hat. Dabei ist nicht einmal anzunehmen, daß das Werk Hamburger Produkt ist, sondern es scheint eher aus Lübeck zu stammen. Wie wir ja überhaupt nicht über der Tatsache, daß gerade Hamburg uns die hanseatische Kunst in glücklich erhaltenen Werken besonders drastisch repräsentiert, übersehen dürfen, daß der Schwerpunkt des künstlerischen Lebens der Hansa nicht hier lag, sondern in Lübeck. Andererseits war der Zusammenhang dieser Vororte der Hansa so eng, daß das

Lokale überhaupt hinter dem Gemein-Hanseatischen zurücktrat. Entscheidend war die Stammesverwandtschaft, und das rechtfertigt es auch, daß man die Kreise noch weiter zieht und auch Westfalen und Niedersachsen, diese Hinterländer der nordischen Küstenstädte, aus denen sie ihre besten Kräfte zogen, mit einbezieht in diesen großen niederdeutschen Einheitsrahmen.

CONRAD VON SOEST

DIE Forschung über die Kunst dieses großen niederdeutschen Einheitsgebietes steht vor den größten Schwierigkeiten. Das ganze Ausmaß der Schwierigkeiten hat sich erst herausgestellt, nachdem man im letzten Jahrzehnt daran gegangen ist, diese Kunst, deren Schicksal bisher war, entweder von der großen Kunstgeschichte der Handbücher mit einigen Klischeeformeln abgetan zu werden oder von der kleinen Kunstgeschichte der Lokalforschung umständlich, aber ohne jede kunsthistorische Blickweite betrachtet zu werden, mit allen Instrumenten der modernen Stilkritik spezialistisch zu behandeln und zu versuchen, ihr einen genauen Platz anzuweisen im Gesamtbild der deutschen Kunst. Das letztere Ziel ist vorläufig noch nicht erreicht, sondern die Forschung steht einstweilen noch an dem Punkte, daß sie vor lauter Fixierung von Einzelbäumen die Vorstellung des Gesamtwaldes zu verlieren droht. Diesem quälenden Zustand ist nicht mit einem Willensakt ein Ende zu machen, sondern er stellt einen organischen Zwischenzustand der Forschung dar, dessen natürlicher Ablauf abgewartet werden muß. Die Darstellung unserer Untersuchung kann unter diesen ungünstigen Umständen darum gar nicht vorsichtig und zurückhaltend genug sein und braucht sich der Ehrlichkeit nicht zu schämen, Fragezeichen stehen zu lassen.

Westfalen und Niedersachsen-Hannover im Zusammenhang mit den vorgeschobenen Posten der Küstenstädte werden hier, wie gesagt, als ein Einheitsgebiet angesehen, dessen stammesverwandter Einheitscharakter gerade in der von uns behandelten Zeit durch die wirtschaftspolitische Verbindung im Rahmen der Hansa aufs stärkste unterstrichen wurde. Um so eher muß man sich zu einer solchen Vereinheitlichung verstehen, als die begrifflichen und notwendigen Versuche der neuerwachten Spezialforschung, die komplexe Erscheinung dieser niederdeutsch-hanseatischen Gesamtkunst in Einzelschulen von lokaler Färbung und feinsten stammesartigen Unterschieden aufzulösen, vorläufig nur zu einem unentwirrbaren Knäuel von Widersprüchen geführt haben, der in dem Maße wuchs, wie unter der Maske objektiver Feststellungsergebnisse in den Streit

Wunschvorstellungen vorgefaßter und stammeschauvinistisch gefärbter Meinungen hineingeschuggelt wurden. Es gibt heute im kunstgeschichtlichen Gebiet kaum etwas Unerfreulicheres als die Diskussion über diese westfälisch-niedersächsische Frage. Die Hauptschuld daran trägt wohl die Tatsache, daß man den Schulbegriff, wie er für die deutschen Gebiete von einer stabileren künstlerischen Kultur Geltung hat, allzu schematisch überträgt auf diese nordischen Provinzgebiete, in denen eben erst unter der verstärkten Nachfrage einer erwachenden wirtschaftlichen Hochkonjunktur ein bürgerlicher Kunstluxus sich zu konstituieren beginnt. Bei dem Fehlen einer solchen sicheren Grundlage von stabiler und mehr oder weniger kontinuierlicher Kunstentwicklung — denn was an großer Kunst der Vergangenheit in diesem Gebiete zu Hause war, war einer ganz anderen sozialen Schicht entwachsen und damit ohne unmittelbare Verknüpfung mit dem Neuen — konnte das Ergebnis nur das eines künstlerischen Synkretismus sein, dem bodenständige Elemente nur in sehr verschwiegener und imponderabler und inkonsequenter Form beigelegt wurden. Die Stärke einer Stammesart ist noch lange nicht gleichbedeutend mit ihrer Umsetzungsmöglichkeit in jedwede künstlerische Form, besonders wenn diese nicht unmittelbar den Ausdrucksfähigkeiten des Stammes entspricht. So ist es z. B. verständlich, daß in der Plastik viel mehr von der stammesartigen Eigenart dieser Gebiete durchgedrungen ist. Natürlich soll auch in der Malerei das Vorhandensein bodenständiger Elemente nicht bestritten werden, sondern nur gewarnt werden, sich das Durchdringen dieses stammesartigen Charakters innerhalb einer in erster Linie synkretistischen Kunst allzu einfach vorzustellen.

Bei dieser allgemeinen Unsicherheit in der Erfassung der künstlerischen Physiognomie der westfälisch-niedersächsischen Länder um die Jahrhundertwende ist es begreiflich, daß das Vorhandensein eines Werkes von Rang, das einem festen Künstler zugeschrieben werden kann und dessen Datierung zudem (wenn auch mit einem kleinen Spielraum) feststeht, wie eine Befreiung begrüßt und zum festen Pol des ganzen Forschungszusammenhangs wurde. Dieses Werk ist der noch heute an Ort und Stelle

befindliche Altar der Pfarrkirche in Nieder-Wildungen im Waldeckschen, also am Südrande des Gebietes. Auf dem unteren Rahmen der Außenflügel steht der Name des Künstlers Conrad von Soest. Die beigegefügte Jahreszahl ist schadhafte. Wir wissen nicht genau, ob wir 1402 oder 1404 oder sogar 1414 lesen dürfen. Aber dieser Spielraum des Zweifels ist verhältnismäßig klein. Mit der Herkunftsbezeichnung Conrad von Soest ist noch nichts Entscheidendes über die eigentliche Wirkungsstätte des Malers gesagt. Daß er der Hauptvertreter einer Soester Schule sei, ergibt sich daraus noch nicht, so wenig wie sich aus der Nennung Bertrams von Minden ergibt, daß dieser Künstler der Hauptvertreter einer Mindener Schule gewesen sei. Da stehen also dem Zweifel alle Türen offen, und in der Tat mehren sich die Stimmen, die ihn, sei es in Dortmund, sei es in Lüneburg, ja sei es in Lübeck ansässig oder wenigstens vorübergehend wirksam glauben. Gerade in diesen wechselnden Ansätzen verrät sich, wie sehr wir eben ein Einheitsgebiet vor uns haben, denn es zeigt sich, daß man, wenn man diese Einheit mehr in der Einheitswirkung einer starken Persönlichkeit erblicken will, dann nötig hat, diese Persönlichkeit gleichsam zum Wanderkünstler zu machen, dessen Wirksamkeit sich über den ganzen Gebietsumfang erstreckt. Davon kann natürlich bei den strengen Zunftbestimmungen der Zeit keine Rede sein, sondern es zeigt sich nur, zu welchen Unvereinbarkeiten es führt, wenn man den Einheitsbegriff zu sehr in einer persönlichen Spitze, statt in seinen allgemeinen unpersönlichen Voraussetzungen faßt. Was hier zur Diskussion steht, ist schließlich die ewige Pilatusfrage der Kunstgeschichte: Persönlichkeitsstil oder Zeitstil? Wo ist in diesem Fall der übergeordnete Faktor: in der alles beherrschenden Künstlerpersönlichkeit des Conrad von Soest oder in der gemeinsamen Grundlage eines verprovinzialisierten Zeitstils, dem auch die Persönlichkeit nur eine besondere Spielart zu geben vermag? Mit anderen Worten: sind die überall auftauchenden Gleichheiten und Anklänge auf die im ganzen Gebiete dominierende Vorbildhaftigkeit des Soester Meisters zurückzuführen (so daß man wirklich, wie es in einer der neuesten Untersuchungen geschieht, sagen kann, daß die ganze nord-



Abb. 62. Conrad von Soest

Altar in Niesler-Wildungen, Pfarrkirche

deutsche Malerei dieser Zeit mit Conrad von Soest steht und fällt), oder handelt es sich in erster Linie um Reflexe derselben Zeitstilvoraussetzungen, in die die unbestreitbare Schulwirkung des Soesters nur sekundär hineinspielt? Die neuesten Arbeiten auf diesem Gebiete haben sich fast ganz auf die personalistische Erklärungsweise versteift und die Erklärung durch den Zeitstil als eine Verlegenheitsphrase gebrandmarkt, aber gerade die Erkenntnis, zu welchem Sammelbegriff von durchaus nicht kohärenten Bestandteilen der Soester unter dieser personalistischen Einstellung in jenen neuen Arbeiten angewachsen ist, wird den Weg wieder zurückweisen zu einer gerechteren Abwägung seines unbezweifelbaren persönlichen Einflusses und der ihm übergeordneten Bedeutung des Zeitstils.

Die Erscheinung Conrad von Soest hat etwas durchaus Unvermitteltes. Selbst wenn man in Rechnung zieht, daß nur ein ganz kleiner Zufalls- teil aus der westfälischen Malerei jener Zeit erhalten ist, wird man bei der Behauptung bleiben können, daß aus den westfälischen Voraussetzungen allein seine Kunst in keiner Weise erklärt werden kann. Vielmehr ist das Auftreten seiner Persönlichkeit gleichbedeutend mit der Rezeption jenes Stilideals, das der westfälischen Kunst ein ganz neues Gesicht gibt und das ihr von außen zugebracht worden ist. Wir wissen, um welches es sich handelt: um das französisch-burgundische. Dieses Fremdgut in die westfälische Provinzkunst in organischer Weise eingefügt zu haben, ist seine Hauptbedeutung. Eine Welle von Ausländerei kommt mit dem Soester Meister in die westfälische Kunst. Um so schwerer wird es, festzustellen, wie weit er in seiner Kunst ein Exponent des Spezifisch-Westfälischen ist. Denn zu dem möchte man ihn doch machen, da sein Hauptwerk eines der ganz großen Höhepunkte der westfälischen Kunst ist und sie demnach in ihren wesentlichsten Zügen repräsentieren sollte. Und so kommt es zu einem Hin und Her des Urteils, das zeigt, auf welchem unsicherem Boden solche Wesensbestimmungen aus vorgefaßter Meinung oder aus Wunschvorstellungen stehen. Die einen nennen Conrad von Soest den echten Vertreter des westfälischen Realismus, die

anderen den echten Vertreter des westfälischen Idealismus, je nachdem sie in dem einen oder anderen Begriff den Grundzug des westfälischen Charakters und der westfälischen Kunst sehen. Daneben stehen vorsichtigere Urteile, die erklären, daß sein Stil ein Fremdkörper in der westfälischen Kunst sei. So verworren ist das Bild der kunsthistorischen Urteilsbildung über diese Persönlichkeit und ihre Stellung innerhalb des Problems der westfälischen Sonderart. Es ist verführerisch, einen Ausweg zu suchen zwischen der wissenschaftlichen Feststellung, daß Conrad von Soest auf stärkste Weise Ausländerei treibt, und unserem Gefühleindruck, in ihm doch irgendwie einen repräsentativen Vertreter westfälischer Art zu sehen, durch das Paradoxon, daß die westfälische Art eben eine starke Hinneigung zur Ausländerei einbegreife und daß ihr ein fremdländischer Aufputz über ihrer Trockenheit ganz besonders willkommen sei. Das Fremdländische scheint gerade um seiner Bizarrie willen zu reizen. Es ist jener Hang zur Phantastik, der gerade bei den nüchternsten Menschen als eine reaktive Wesensäußerung häufig beobachtet wird. Jeder Stamm hat ja in seiner künstlerischen Betätigung sozusagen ein doppeltes Gesicht: in der einen Schicht handelt es sich um die Steigerung und Übertreibung des Eigenen, in der anderen Schicht um eine Flucht vor dem Eigenen in polare Gegensätzlichkeit hinein. Gerade in der westfälischen Kunst scheinen diese beiden Schichten — äußerste Nüchternheit und äußerste Phantastik — unvermittelt nebeneinander zu liegen. Wenigstens kommt man zu diesem Eindruck, wenn man sich ins Bewußtsein bringt, wie sehr diese intensive Rezeption des französisch-burgundischen Hofstils mit all seiner bizarren Eleganz und gezierten Fremdartigkeit in entscheidenden Wesenszügen übereinstimmt mit der ebenso überraschend starken Rezeption des Byzantinismus, die im 12. und 13. Jahrhundert der westfälischen Malerei ein so ganz besonders eigenartiges Gesicht im Bilde der deutschen Kunst des hohen Mittelalters gab. Was hat diese Freude am übertriebensten italienisch-byzantinischen Manierismus mit der Trockenheit des westfälischen Charakters zu tun, wenn es sich nicht um einen reaktiven Vorgang handelt? Man fühlt

geradezu, wie gerade das bizarre Zierwesen dieser fremdartigen Kunst und ihre stilistische Phantastik das Stichwort zu einer Rezeption gewesen sein muß, die diese bizarren Elemente noch übertrieb. Oder handelt es sich um eine Erscheinung, die nicht spezifisch westfälisch, sondern allen Stämmen von stark häuerlichem Grundcharakter eigen ist? Jedenfalls ist die Situation bei der Rezeption des frankoflämischen Weltstils eine ganz ähnliche: auch hier reizt ein ausgesucht gezielter und leicht phantastischer Manierismus, der der sachlichen Nüchternheit des Westfalen nur als Gegensatz reizvoll erschienen sein kann. Und wenn man bedenkt, wieviel von jenem früheren Byzantinismus auf dem Umweg über Siena auch in jene burgundische Modekunst gekommen ist, so werden die Zusammenhänge einer westfälischen Geschmacksrichtung gerade nach der Seite eines gewissen Präziosentums noch enger. Doch das alles darf nur in Andeutungen ausgesprochen werden, es sei denn, daß es ganz allgemein eingeordnet wird in die Gegensätzlichkeit des westfälischen Charakters überhaupt, bei dem aus größter Stille und Ruhelage des Temperaments auf einmal eine so flackernde Phantastik wie die Wiedertäuferbewegung herausbrechen kann.

Auszugehen hat die Betrachtung vom Wildunger Altar, einem Triptychon, dessen Haupt- und Mitteltafel die Kreuzigung zeigt (Abb. 62). Was dieser Tafel das entwicklungsgeschichtlich Überraschende und Unvorhergesehene gibt, ist ihre geschmackliche Hochkultur. Eine solche Leichtigkeit und eine solche Sicherheit des Geschmacks rückt die Darstellung aus aller Enge der Provinzkunst weit hinaus. Nie hat man geahnt, daß ein Westfale eine so leichte und gewandte Hand zeigen könnte. Von einer geradezu spielerischen Anmut und spielerischen Sicherheit ist der Vortrag. Leicht ist die Hand, aber nicht stark. Schon die Komposition ist von keinem baumeisterlichen Genie erfunden, sondern von einem dekorativen Genie. Das Wort Komposition ist fast zu schwer: man möchte Arrangement sagen. Wie die drei Kreuze in die Bogenlinie hineinkomponiert sind, wie die beiden Schächerkreuze bedenkenlos in eine schwierige Schrägstellung gerückt sind, um mit dem abfallenden Bogen nicht

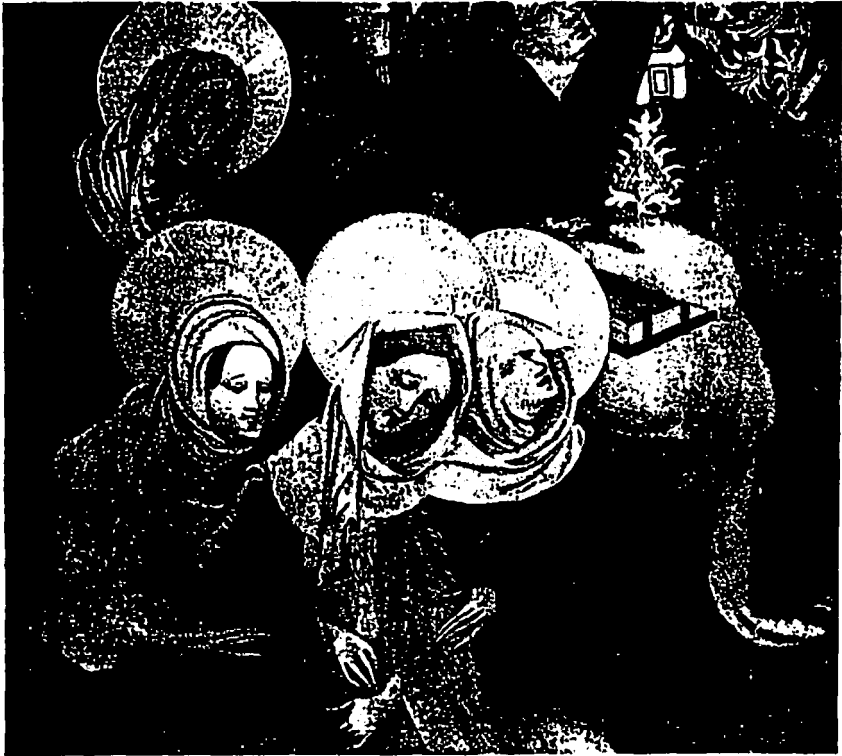


Abb. 67. Conrad von Soest

Altar in Nieder-Wildungen, Pfarrkirche (Ausschnitt)

in harter Horizontale zusammenzustoßen, wie mit derselben ungezwungenen Selbstverständlichkeit die Zwischenräume zwischen den Kreuzen und den seitlichen Bogenendungen mit fliegenden Engeln, flatternden Spruchbändern oder Baum- und Menschengruppen ausgefüllt sind, wie jenes reiche Bogenrund des Rahmens in allen Kurven wiederschwingt, sei es in der großen Schmerzenskurve des Kreuzifixus (mit der die harte Rechteckigkeit des Kreuzstammes übertönt wird), oder sei es in dem sanft bewegten Wellengewoge der Frauengruppe: das alles zeigt die leichte Hand eines Künstlers, der im Dekorativ-Gefälligen, nicht im Monu-

mental-Strengen zu Hause ist. Keine Freskengesinnung baut hier große Bildfugen auf, sondern die liebenswürdige Geschicklichkeit eines Miniaturisten ist es, die hinter dieser raffiniert ungezwungenen Bildregie steht. Alles ist aufs Momentane und Zufällige gestellt, und doch steht hinter dieser scheinbaren Zufälligkeit eine dekorativ sichere Berechnung. Probleme scheint für diesen Künstler nicht zu geben, alles ist dem instinktiv sicheren Einfall überlassen. Die uns gewohnten Fragestellungen: wie steht der Künstler zum Raumproblem, wie weit ist er noch im Flächenernst befangen, wie setzt er sich mit dem kubischen Sein der Dinge auseinander und so weiter, all das zu fragen hat hier keinen Sinn. Die kompilatorische Gewandtheit des Künstlers weicht all diesen entwicklungs-geschichtlichen Ernstfragen mit geschickten, alles und nichts besagenden Wendungen aus. Seine Kunst ist in dieser Beziehung völlig spannungslos. Der Entdeckerernst des Meisters vom Grabower Altar fehlt. Es ist vielmehr dieselbe Spannungslosigkeit, die uns beim Buxtehuder Altar zeigte, daß die grüblerische Heroenzeit des Stiles jetzt um 1400 dahin ist und daß nun mit der Rezeption des frankoflämischen Miniaturen- und Illustrationsstiles alle neue Wahrheiten nur in der Entspannung des Spiels und wie zufällig in den künstlerischen Besitz eingeführt werden.

Wir wissen, was diese Rezeption des Weststiles bedeutet: daß der Geist der östlichen Schwere von der deutschen Kunst wich und daß ihr gedrungener Ernst espritvoller Leichtigkeit Platz machte. Und das alles unter dem Zeichen des Generalnenners jener westlichen Modekunst: lyrisch durchströmter Genrerealismus. Trecentistisches Rokoko. Höchste Grazie, sei es im schmerzlichen, sei es im heiteren Spiel.

Dieses Spiel mit dem Schmerz, das ihn mit allem Wohl laut des Schönen sterben lassen will, hat die Gruppe der unter dem Kreuz zusammensinkenden Frauen zum Lieblingsthema des trecentistischen Rokoko gemacht. Die feminin-lyrische Grundnote dieser Kunst feiert hier ihre schönste Verklärung (Abb. 63). Was an rhythmischer Kalligraphie der Gruppenbindung von der ausgehenden Gotik durch ein Jahrhundert hin-

durch in sicherer Meisterschaft geübt worden war, das findet in den Kanti-
lenen dieser Gruppe seinen letzten virtuoson Ausklang. Wie konnte sich
auch einem Jahrhundert, das so im Labilen aufging, eine bessere Gelegen-
heit bieten, seiner rhythmischen Lieblingsvorstellung von weichausströ-
mender und lyrisch lässiger Schmerzlichkeit Gestalt zu geben, als dadurch,
daß dieser rhythmischen Lieblingsvorstellung der Text dieser trauernden
Frauengruppe untergelegt wurde. Das erklärt die vielfache Variation
dieses Themas, das erklärt seine Verbreitung im ganzen Umkreis dieser
lyrisch-sensitiven und höflich-preziösen Luxuskunst. Wo das Zentrum
dieser Kunst ist, eben im französischen Westen, da ist auch die Heimat
dieses Themas gewesen, und von hier aus ist es in die Skizzenbücher der
Maler übernommen worden, die aus der deutschen Provinz hergekommen
waren, um hier ihre Schulung im europäischen Geiste zu empfangen.
Es wird nie, wenn nicht ein glücklicher Urkundfund Änderung bringt,
mit Sicherheit festzustellen sein, ob Conrad von Soest, wie wir es von
manchen anderen deutschen Künstlern der Zeit wissen, persönlich an
jenen Stätten der europäischen Modebildung gewilt oder ob er nur
mittelbar Fühlung mit ihnen gehabt hat, aber es spricht vieles dafür, daß
das erstere der Fall gewesen ist. Wie dem auch sei, er hat sich ganz ein-
gefühlt und eingelebt in dieses Stilideal von letzter zerbrechlicher und
vergänglichlicher Zartheit. Wir kennen nicht den französischen Prototyp
dieser Gruppe, sonst wäre sicher nachzuweisen, daß der Westfale diese
subtilen und grazilen Elemente sogar noch übertrieben hat. Hände von
dieser Spinnenzartheit werden kaum auf dem französischen Original zu
finden gewesen sein. Dazu verletzen sie zu sehr das organische Gesetz
und die Bescheidenheit der Natur.

Es sei zugegeben, daß es eine sehr mißliche Situation ist, diese schönste
aller Gruppen, die wir in dieser Vollendung nur innerhalb der deutschen
Malerei kennen — hier bei Conrad von Soest und später bei Meister
Franke in Hamburg —, trotzdem als künstlerischen Import aus dem West-
gebiet zu erklären. Unmittelbar durch Nachweis der Vorbilder ist der
Beweis nicht zu führen, aber er gibt eine Witterung des geschichtlichen.

an sonstigen Zusammenhängen geschulten Instinkts, die hier an die Stelle des Buchstabenbeweises treten muß. Der Umstand, daß das Material jener burgundisch-französischen Hochblüte nur in minimalen Bruchstücken auf uns gekommen ist – von seiner ursprünglichen Fülle gehen die Inventare Auskunft –, und dazu noch, was die Miniaturen angeht, nur ganz vereinzelt publiziert ist, darf uns nicht dazu führen, da eine Originalität des deutschen Meisters anzunehmen, wo nach dem Gesetz der entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge innerhalb der europäischen Kunst die Tatsache der Entlehnung ein nicht zu überwindendes Glaubenspostulat ist. Nicht nur für diese Gruppe gilt das, sondern für eine ganze Reihe ähnlicher Gruppentypik. Immer werden wir sagen müssen, daß sie aus dem Repertoire jener Auslandskunst stammt, nie aber werden wir es anders als mit den Argumenten einer aus größeren Zusammenhängen sich ergebenden Wahrscheinlichkeitsrechnung beweisen können.

Lyrismus und Genrerealismus: sie spielen in jeder Rokokokunst innig ineinander. Auch hier steht neben der Bravourarie eines kurvenseligen Lyrismus das Kabinetstück eines spielerischen Genrerealismus. Neben der Gruppe der trauernden Frauen die Gruppe der Vornehmen unter dem Kreuz (Abb. 64). Wir brauchten an anderer Stelle statt des Ausdrucks Genrerealismus den Ausdruck Kostümrealismus, und der ist hier wohl eher am Platz. Der ganze präziöse und luxuriöse Reichtum des Zeitkostüms burgundischer Hofmode wird hier einem provinziellen Publikum als letzte Extravaganz vorgeführt, und zwar mit einer peinlichen Genauigkeit der Schilderung, die diese Statisten fast zu Hauptfiguren des Bildes macht. Die pelzverbrämten Brokate, die kostbaren Damastgewänder, der schwere Metallgürtel, die bizarren, auf spitzige Eleganz zugeschnittenen Hutformen, die nadelspitzen Fußbekleidungen, kurz, all die Modetorheiten, in denen ein Stück orientalischer Prachtliebe auf dem Umweg über den italienischen Markt in den französischen Geschmacksbereich eingedrungen war, um hier eine Zuspitzung im Sinne jener gotischen Hyperkultur zu erfahren, die eigentlich wenig zu der breiten Feierlichkeit dieser Stoffe paßte und darum jene phantastisch-bizarre Kom-



Abb. 64. Conrad von Soest

Altar in Nieder-Wildungen, Pfarrkirche (Ausschnitt)

bination aus protziger materieller Üppigkeit einerseits und nervös feingliedriger Delikatesse andererseits ergab: das alles wird mit der Genauigkeit eines Modeberichtes vorgeführt. Es bleibt eine denkwürdige Tatsache, daß das neue Bürgertum, das auf den großen Tuch- und Geldmärkten Flanderns, die beide in engster Verbindung mit Italien standen, den Grundstein zu einem neuen Reichtum und damit zu einer neuen Kultur legte, nichts Eiligeres zu tun hatte, als sich in die tollsten Modeauswüchse einer bis ins letzte raffinierten Hof- und Feudalkultur zu hüllen. Darin liegt das Zeitcharakteristische: ein neuer bürgerlicher Ernst, der aber noch ganz unter dem glänzenden Flitter höfischen Spiels

verhüllt ist. Bürgerlicher Kern unter einer noch höfischen Epidermis. So versteckt sich ja auch das neue realistische Denken dieser Zeit noch unter den gesuchtesten Formen scholastischen Filigranwerks von Gedanken in gleicher Weise, wie in der Kunst eine neue Wahrhaftigkeit der Anschauung unter den naturfremdesten Spielformen einer kalligraphisch-idealistischen Konventionalität sich versteckt. Eine Übergangszeit, die ganz ins Bürgerlich-Solide strebt, auf deren äußerem Aushängeschild aber dann doch noch ein Windspiel eingezeichnet ist, gleichsam als formales Ideal einer Epoche, in deren äußere Kultur noch ganz das Höfisch-Grazile nachklingt. Nicht nur auf unserer Kreuzigung finden sich diese Windspiele mit ihrer hochgezüchteten Grazie, nein, dieser Filigraneinfall der Natur ist in der ganzen trecentistischen Rokokokunst zu Hause, bei Pisanello so gut wie bei Conrad von Soest. Diese Tiere gehören ebenso zum festen Repertoire dieser Kunst höfischer Bizarrerie wie die überschulenkten Hände oder die nadelspitzen Schuhe.

Was den Kostümrealismus dieser Gruppe adelt, ist die lyrische Dämpfung, die auch diesem Nebeneinanderstehen von vornehm gekleideten Männern etwas von verschwiegener Feierlichkeit gibt. Stilllebencharakter liegt nicht nur über den Kostümschildereien, sondern auch über dem seelischen Beziehungsspiel. Diese lyrische Versonnenheit gibt einen Klang, der von fern die Erinnerung an Giorgiones Konzert auftauchen läßt. Alle Handlung wird *con sordino* gespielt: man wird lange warten müssen, bis man in der deutschen Kunst wieder eine Hand findet, die sich so behutsam auf eine Schulter legt, wie es hier bei den Eckfiguren der Gruppe der Fall ist. Ein Unding wäre es, hier Reinwestfälisches sehen zu wollen: diese traumhafte Stille und Vornehmheit ist Abglanz höfischer westlicher Hochkultur. Schön ist die Dämpfung auch in der Gruppe des blinden Longinus, der sich von dem Diener den Speer zur Wunde Christi führen läßt. Wie ein Akt der Frömmigkeit ist dieses Tasten mit der Lanze – das in der Legende doch ganz anders gemeint ist: die Heilung und Bekehrung des Longinus erfolgt ja erst nach dem grausamen Lanzenstoß –, und des Dieners Haltung und Handgebärde sind von einem

Adel, der in der deutschen Kunst dieser Zeit nicht leicht ein gleiches findet. All diese Schönheiten haben ihre unverkennbaren Hintergründe in romanischer Formkultur. Und nicht nur an dieser Stelle der westfälischen Kunst will sich die Vermutung aufdrängen, als schimmere durch das französisierte Italienisch der burgundischen Kunst auch ein Stück unmittelbares Italienisch durch. Manche Dinge haben einen freskalen Ernst, der in seiner dunklen Schwere und Feierlichkeit innerhalb dieser espritvollen Miniaturgesinnung wie Fremdlaut aus einer volltönenderen Sprachwelt anmutet. Und hier handelt es sich nicht nur um einen Gefühlseindruck, der verlegen wird, wenn man ihn um weiteren Nachweis fragt, sondern man findet das Wesentlichste



Abb. 65. Giovanni da Milano 2, Zeichnung (Ausschnitt); Berlin, Kupferstichkabinett

dieser Figur wörtlich in einer der wenigen italienischen Trecentozeichnungen, die uns erhalten sind. Ein Ausschnitt aus dem Kreuzigungsblatt des Berliner Kupferstichkabinetts, das dem Giovanni da Milano zugeschrieben wird (Abb. 65), zeigt schon ganz die typische Longinushaltung, die bei Conrad von Soest wiederkehrt. Man glaubt unmittelbar in den Prozeß hineinzusehen, wie eine solche einmal fixierte Figur in ihrer

charakteristischen Haltung in den Musterbüchern notiert und dann in den verschiedensten Schulkreisen verbreitet wird. Auch bei Giovanni da Milano scheint sie schon Wiederholung zu sein.

Jenes Maß von reifer, lyrisch gedämpfter Abgeklärtheit, das durch diese große Kreuzigungsdarstellung hindurchgeht, gibt auch einigen Flügelbildern besondere Weihe. Wenn innerhalb dieser Kunst eine klassische Vollkommenheit möglich ist, so ist sie auf der „Geburt des Kindes“ gegeben (Abb. 66). Die mühelose Vornehmheit und die adlige Klarheit dieser Komposition, in der alles Genrehaft-Illustrative und sogar Burleske überprägt ist von einem instinktsicheren Gefühl für eine freie, natürlich-anmutige und kompositionell wohl lautende Gesamtwirkung der Bildtafel, sind staunenswert. Das, was die Niederländer später als festes System in die systemlose deutsche Kunst bringen, d. h. einen durchorganisierten Bildaufbau, das tritt hier mit aller Natürlichkeit des scheinbar unberechneten Einfalls auf, und eine spielerisch-zwanglose Leichtigkeit liegt über dem Ganzen, die uns die Geschmackshöhe dieser noch gotisch durchströmten Trecentokunst als ein Wunder erscheinen läßt, dem erst das Rokokojahrhundert wieder ein gleiches an spielerischer Sicherheit des Bildvortrags an die Seite stellt. Nicht genug kann es betont werden: was diesen Bildern ihr schönstes Geheimnis gibt, ist Ausklang eines Vergangenen, Hochreife eines Absterbenden, nicht tastender Neuanfang. Abenddämmerung gotischer Idealität, nicht Fröhrot kommender Realität.

Es reizt, diese Darstellung mit ihrer Schwester vom Graudenzer Altar (Abb. 41) zu vergleichen. Die Requisiten sind die gleichen. Auch im Ordensland hatte die westliche Mode zu dieser Zeit ihren Einzug schon gehalten. Und doch ist die Aussprache bis zum letzten verschieden. Der verschiedene Sprachgeist verleugnet sich so wenig wie die verschiedene Sprachentstehung. Unüberhörbar klingt dort noch Böhmisches durch. Von dem Lichte, das sich dort in breiter Flüssigkeit mit dem Dunkel verschleift und aus dieser Verschleifung weiche singende Diphthongklänge schafft, führt kein Weg zu der intarsienmäßigen Lichtdunkelbehandlung des Wildunger Flügels. Hier ein Nebeneinander von Licht und Dunkel,



Abh. 66. Conrad von Soest Altar in Nieder-Wildungen, Pfarrkirche

wo dort ein Ineinander ist. Jetzt erst, wo die saubere und freundlich-gefällige Arbeit des Westfalen danebensteht, die in ihrer farbigen Klarheit allem dumpfen Unterklang aus malerischen Elementar- oder, besser gesagt, Embryonalschichten entrückt ist, wird man sich bewußt, wie sehr dies malerisch Urlauthafte der Sprachboden der östlichen Art ist und wie dumpf aufquillende Massigkeit ihr auch da zu eigen bleibt, wo sie nach westlichen Vorbildern schafft. Die substantielle Verschiedenheit der Sprachmaterien kann gar nicht stärker demonstriert werden als durch diesen Vergleich. Und wir wissen, wie sehr hier Sprachverschiedenheit



Abb. 67. Conrad von Soest
Altar in Nieder Wildungen, Pfarrkirche

Verschiedenheit des Weltgefühls ist. Wissen, daß, wenn man diesen beiden Bildern gegenüber von frommer Mystik spricht, die Mystik dort in der Sprache selbst liegt, während sie hier nur in der Innigkeit und Zartheit der thematischen Auffassung ihren Niederschlag findet. Die westliche Sprache selbst ist weit von aller Mystik. Sie ist ganz in heller Tagesklarheit geboren.

Die zwölf Nebentafeln des Wildunger Altars zeigen unter sich manche qualitative und stilistische Verschiedenheit. Sie geht an manchen Stellen so weit, daß man sich fragen muß, ob man sich gleich

über die Zusammengehörigkeit dieser Tafeln zu demselben Altarwerk klar wäre, wenn sie an verschiedenen Orten gefunden worden wären? Der Einheitsbegriff, den die Forschung, von modernen Gesichtspunkten ausgehend, einem solchen umfangreichen Werke substituiert, weil es als Ganzes mit dem Namen einer Meisterpersönlichkeit gedeckt ist, bedarf starker Einschränkung. Einmal dürfen wir einer solchen Meisterpersönlichkeit selbst zu dieser Frühzeit nicht dieselbe Vorstellung von künstlerischer Einheitlichkeit ihres Schaffens unterlegen, wie es uns aus

späteren Verhältnissen gewohnt ist, zum anderen dürfen wir doch nie vergessen, daß solche umfangreiche Werke, ja vielleicht selbst ihre einzelnen Tafeln Kollektivschöpfungen einer Werkstatt waren, deren Einheit in erster Linie im Technisch-Handwerklichen und erst in zweiter Linie im Künstlerischen lag. Dessen Richtung wurde durch die Vorbildung des Meisters und durch das Vorlagematerial, das durch ihn und seine Gehilfen sich in der Werkstatt angesammelt hatte, bestimmt. Es hieße auch wieder moderne Ein-



Abb. 68. Conrad von Soest
Altar in Nieder-Wildungen, Pfarrkirche

stellungen der Bildkritik auf ganz anders gelagerte Aufnahmebedingungen übertragen, wollte man annehmen, das Publikum jener Tage habe an stilistischen Uneinheitlichkeiten desselben Altarwerkes ebenso Anstoß genommen wie wir, wenn uns solche zum Bewußtsein kommen. Eine solche rein ästhetische und auf individuelle Handschrift achtende Wertoptik lag ihm sicher fern. Ihm war es mehr um das Stofflich-Lebendige und daneben auch um die Güte und Schönheit des Handwerklichen zu tun. Dies sei der Betrachtung einiger Flügeltafeln vorausgeschickt.

Eine Darstellung wie die des Pfingstfestes (Abb. 68) fügt sich wohl dem atmosphärischen Zusammenhang des ganzen Altarwerkes ein, während im Stilistischen manche Inkohärenz fühlbar bleibt. Geblieden ist das Mild-Schönheitliche dieser ganzen Ausdruckswelt und ihre Dämpfung in lyrischer Anmut. Diese innere Bindungskraft des Stils läßt die drastische Realistik der Einzelmomente – die auffällige Hornbrille des einen Jüngers findet sich schon um 1400 in einem Office des morts aus Besançon – nie überlaut werden. Die Komposition schwingt in weichen Kurven, wie sie dieser labil-malerisch denkenden Kunst, der baumeisterliche Gesinnung fernliegt, selbstverständlich ist. Nur die Madonna steht, eine steile schmale Flamme, feierlich still in der Mittelachse des Bildes und läßt die wogende Bewegung sanft gegen sich anbranden. Auch hier schafft die Notlüge der umgekehrten Perspektive eine geschickte Gelegenheit, aus räumlichem Notzustand eine flächenkompositionelle Tugend zu machen. Wie die Gruppe in ihrer oberen Hälfte mit starken Figurenüberschneidungen und Figurenverdeckungen arbeitet, dafür ließe sich ein ganz bestimmtes Traditionsgesetz nachweislich machen, das in seiner Entstehung auch wieder bis ins Sienesisch-Byzantinische zurückzuverfolgen wäre.

Es sei erlaubt, eine Pfingstdarstellung aus der folgenden Generation daneben zu stellen. Und zwar von Hans Multschers Wurzacher Altar von 1437 (Abb. 69). Eine Nebeneinanderstellung, die mit schärfster Evidenz fühlbar macht, welche Zeit- und Stilwende zwischen diesen beiden Bildern liegt. Dort letztes essenzhafte zusammengedrücktes Ausklingen des trecentistischen Lyrismus höfischer Geschmackskultur, und darum ein Idiom von europäischer Gesamtgeltung mit nur leisen stammesartigen Anklängen, hier die Prosa des neuen bürgerlichen Realismus, ohne weite europäische Hintergründe erwachsen auf dem Boden starker und unverfälschter deutscher Stammesart, aber in ihrem neuen Wahrheitsernst noch nicht geläutert durch eine höhere Geschmackskultur. Dort leichter Ausklang, hier schwerer Neubeginn. Erst zwischen diesen beiden Bildern endet das Trecento, endet das Mittelalter.



Abb. 69. Hans Multscher

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Wie sehr die Abendmahlsversammlung um den runden Tisch dem malerisch-labilen Kompositionsgedanken dieser noch gotisierenden Kunst entgegenkommt, sahen wir schon an früherer Stelle (Abb. 34). Auch das Abendmahl des Wildunger Altars (Abb. 67) ist durchaus Komposition im Sinne des *style flamboyant*. Ein großes konzentrisches Kurvenzüngeln unter stärkster Bewegungsleidenschaft, die sich in jedem Faltenzug fortsetzt. Unterbricht nicht dies turbulente Spiel in etwa jenen atmosphärischen Zusammenhang des ganzen Altarwerkes, von dem wir eben sprachen? Trifft die Beobachtung zu, daß die Tafel an den Seiten

beschnitten worden ist, also ursprünglich für einen anderen Zusammenhang gedacht war, dann würde sich nicht nur das andere Temperament dieser Darstellung, sondern auch ihre stilistisch-handschriftliche Besonderheit erklären. Jedenfalls spüren wir ein expressives Lautsein, das die anderen Tafeln nicht kennen. Wir würden sagen, daß dieses Anderssein an der thematischen Tradition läge, wenn nicht auch die unartikulierte Art, wie die Einzelheiten des Geschirrs und der Speisen über den Tisch verstreut sind, der leichten und ordnungssicheren Hand Conrads widerspräche. Es fehlt seine Zurückhaltung unter dem Gesetz einer niemals übertreibenden Geschmacksvornehmheit. Es scheint vielmehr ein Künstler am Werk zu sein, der ungebrochener in seinem künstlerischen Temperament ist. Und dem darum Akzente von einer Kraft gegeben sind, die der lyrischen Geschmackskunst Conrads versagt sind. Die Drastik des aufspringenden Judas mit seiner mephistophelischen Charaktermaske und seiner hyänenhaften gleitenden Bewegung — eine Gestalt, die ganz aus der Unmittelbarkeit der geistlichen Spiele konzipiert zu sein scheint —, und jene unvergeßliche Figur des Jüngers, der wie ein gefällter Baum an des Herrn Brust liegt und in dessen jäher und überpannter Schmerzkurve sich der Bewegungstaumel des ganzen Gruppenzusammenhangs auf einmal so eindrucksvoll staut, lassen sich schwer vereinbaren mit jener gedämpften und immer unter dekorativem Gleichgewicht gehaltenen Stillehenkunst, in der wir sonst Conrads Hand erkennen.

Mit diesen wenigen Charakteristiken treten wir vorläufig vom Wildunger Altar zurück. Aber das Kapitel Conrad von Soest ist damit nicht beendet. Es bleibt die Frage seines bestimmenden Einflusses auf die weitere westfälische und niedersächsische Malerei. Wir beantworten die Frage indirekt, indem wir die beiden Werke, die innerhalb dieses Fragezusammenhangs von der neueren Forschung immer stärker in den Vordergrund der Diskussion gerückt worden sind — es handelt sich um die Malereien der sogenannten Goldenen Tafel und um das fragmentarische Altarwerk der Marienkirche in Dortmund —, gesondert betrachten.

DIE GOLDENE TAFEL



Abh. 70. Unbekannter niederländischer Meister. Braunschweig, Landesmuseum

WIR überschreiten die Grenze Westfalens und stehen in dem niedersächsischen Gebiet zwischen Weser und Elbe, in dem Städte wie Lüneburg, Göttingen, Hildesheim, Halberstadt u. a. durch ihre wirtschaftlich günstige Lage um diese Zeit – der Anschluß an den Hansabund zeugt überall neuen Reichtum – auch als Vororte einer lebendigeren künstlerischen Tätigkeit in Betracht kommen. Der Versuch, aus dem, was uns von der Kunst dieser Gegenden erhalten ist, eine einheitliche künstlerische Physiognomie herauszulesen, stößt, ähnlich wie bei der westfälischen Kunst, auf die größten Widersprüche und Schwierigkeiten. Besonders die Abgrenzung gegen Westfalen selbst bleibt infolge der Enghheit der stammesverwandten Beziehungen eine schwer lösbare Aufgabe.



Abb. 71. Unbekannter niederländischer Meister. Braunschweig, Landesmuseum

Vielleicht gewinnen wir dennoch einen verhältnismäßig sicheren Ausgangspunkt zur Bestimmung der stammesartigen Eigenart der niedersächsischen Malerei, wenn wir zunächst ein Werk betrachten, das in seiner derben provinziellen Ehrlichkeit vielleicht mehr geeignet ist, heimische Art durchscheinen zu lassen als ein Werk aus der Rangschicht der Goldenen Tafel. Gemeint sind vier Bilder aus dem Braunschweiger Landesmuseum, von denen wir Abendmahl (Abb. 70) und Auferstehung (Abb. 71) abbilden. Ob die Vermutung zutrifft, daß sie ursprünglich zum Altar der Hildesheimer Lambertikirche gehörten, dessen Mitteltafel, eine Kreuzigung, heute im dortigen Römermuseum aufbewahrt wird, bleibt fraglich. Ebenso unsicher bleibt die zeitliche Ansetzung, deren engerer Spiel-

raum aber wohl nicht viel über das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts hinausgeht. Der Vergleich zwischen dieser niedersächsischen Abendmahlsdarstellung und der Wildunger zeigt gleich, wie sehr die Schwere und die Sprödigkeit des Provinziellen über diesem Werk von Dialektcharakter lastet. Das kompositionelle Schema ist das gleiche und gehört, wohl als sienesischer Import (vgl. Abb. 35), der gesamten europäischen Trecentomalerei an. Aber auf dem Wege in die niedersächsische Provinz ist aller rhythmische Elan, alles gotisch elegante Kurvenwesen verloren gegangen, und geblieben ist hölzerne schwunglose Trockenheit von ergreifendem Ernst. Von einer dekorativen Einheitswirkung des Bildes, soweit sie nicht koloristisch erreicht ist — die Farben sind viel lebhafter und freudiger als die Typik —, kann ernsthaft kaum die Rede sein; der Blick erfaßt vielmehr nur die mit rührendem Ernst niedergeschriebenen Einzelbuchstaben dieses Textes von Menschengestalten, die eindringlich sind wie die Typen einer Blindenschrift. Und diese Menschengestalten sind eigentlich nur Kopf; der übrige Körper steht weder in einem dimensional noch bedeutungsgemäßen Verhältnis zu der übergroßen Schrift der Gesichterzeichnung. Sehr erfindungsreich ist dabei die Typik dieser Gesichter nicht, es handelt sich vielmehr nur um äußerlich leicht veränderte Abwandlungen ein und desselben physiognomischen Themas von anscheinend stammesgemäßer Bedingtheit; nur das Christusantlitz hat seine besondere überlieferte Typik, in der bezeichnenderweise spezifisch Sienesisches noch von ferne hineinklingt. Es fehlt jede psychische Geschmeidigkeit und Beweglichkeit ebenso wie die körperliche. Dieses schwere, eindringliche Haften am Menschlichen läßt die Erinnerung auftauchen an Meister Bertrams Grabower Altar. Da fanden wir denselben blindenschriftgroßen Ernst einer am Menschen gebundenen Prosa. Auch die Massivität dieser Köpfe und ihre plastische Überdeutlichkeit will gut zu dieser Erinnerung passen. Nur ist das Pathos des Plastischen hier mehr mit zeichnerischer Eindringlichkeit nachgeschrieben. Es fehlt jene breite malerische Flüssigkeit des Vortrags, die Bertram der hohen böhmischen Schulung dankte. Überhaupt soll hier nicht unmittelbare

Berührung mit dem Meister des Grabower Altars nahegelegt werden, sondern es soll nur die Vermutung ausgesprochen werden, daß hier autochthone niedersächsische Art von den Reflexen einer Formenwelt berührt worden ist, deren legitime Heimat so gut wie die Bertrams im Osten liegt. In provinzieller Schwere und Unbeholfenheit und mit vornehmlich zeichnerischer Grobschrift wird hier nachbuchstabiert, was der Osten in seiner breiten und massiven malerischen Art vorgesagt hatte. In der Auferstehung (Abb. 71) tut sich dieser an den Grabower Meister erinnernde Zusammenklang der niederdeutschen Schwere mit der Breite des östlichen Idioms vielleicht noch stärker kund. Auch die isolierende Schematik der Einzelformbehandlung und die nuancenlos gleichmäßige stereotype Behandlung aller Einzelteile unter dem Gesetz gleicher Wichtigkeit und gleicher Eindringlichkeit gehört ganz in die Nähe des Grabower Stils. Man fühlt, wie sehr das Niederdeutsche Generalnennen dieser zeitlich und räumlich entfernten Werke ist. Der böhmische Hintergrund scheint ihnen beiden gemein, nur in sehr verschiedener Entfernungsschicht. Dabei soll nicht verkannt sein, daß der niedersächsische Meister, dessen Werk ja eine Generation später entstanden ist als der Grabower Altar, schon stark mit Lehnworten aus der burgundischen Gestaltentypik arbeitet — es sei nur auf die höfisch-ritterliche Knappengestalt am rechten unteren Bildrand hingewiesen, die anscheinend von zahlreichen Skizzenbüchern festgehalten worden ist (siehe sog. Paradiesgärtlein in Frankfurt) —, aber an der schweren und breiten östlichen Grundhaltung seines Stiles vermögen diese Entlehnungen nichts zu ändern.

Es wird gut sein, sich diese Braunschweiger Bilder in Erinnerung zu behalten, wenn man darangeht, dem Rätsel nachzugröbeln, das die Malereien der Goldenen Tafel dem Stilanalytiker aufgeben. (Abb. 72—76.) Diese sogenannte Goldene Tafel stammt aus der Michaeliskirche in Lüneburg. Ihren Namen trägt sie heute zu Unrecht, denn das, was ihr diesen Namen gab, ist größtenteils verschwunden. Gemeint sind die Reliefdarstellungen aus getriebenem massiven Goldblech und die aufs

reichste vergoldeten Skulpturen und Rahmenteile, die die eigentliche Pracht- und Schauseite dieses Riesenaltaraufbaus ausmachten. All diese materiellen Kostbarkeiten — hinzu kamen reich geschmückte Reliquiare und sonstige Kleinodienstücke, die diesem zur leibhaften Schatz- und Wunderkammer gewordenen Altar eingefügt waren — sind zum größten Teil verschwunden; geblieben sind die verschwiegeneren und damals weniger geachteten Kostbarkeiten, vor allem die achtunddreißig Bilder aus dem Leben Jesu und der Maria, in die die Malerei jener mächtigen Flügel aufgeteilt war, die sich außerhalb der Festtage über dem großen Prunkstück des inneren Aufbaus schlossen. Nur die Malerei der Predella fehlt. Im Welfenmuseum zu Hannover ist dieses umfangreichste Bilderbuch der niederdeutschen Altarmalerei heute aufbewahrt. Fast jeder Anhaltspunkt über die Entstehung fehlt. Wir kennen zwar die Baugeschichte der neuen Michaeliskirche und sogar das Datum der Altarweihe, 1390, aber über die Aufstellung des Prachtaltars schweigen die urkundlichen Zeugnisse. Es bleibt nur die Möglichkeit, aus stilkritischen Überlegungen die wahrscheinliche Entstehungszeit zu bestimmen, und die meisten dahingehenden Versuche einigen sich auf das zweite und dritte Jahrzehnt. Für die Bestimmung des Entstehungsortes kann nur die Erwägung geltend gemacht werden, daß ein so schwer transportables Werk mit größter Wahrscheinlichkeit an Ort und Stelle selbst, also in Lüneburg, entstanden ist. Da aber alle sonstigen Zeugnisse dafür fehlen, daß Lüneburg um diese Zeit Sitz einer solchen Aufgaben gewachsenen Lokalschule gewesen, ist anzunehmen, daß eine auswärtige Werkstatt von Rang zu diesem außerordentlichen Zweck vorübergehend in Lüneburg tätig gewesen ist. Viele Anzeichen — das System des Altaraufbaus und der Stil der Plastiken — weisen auf Lübeck, den künstlerischen und wirtschaftlichen Hansavorort, hin. Da die Malereien materiell eng mit dem plastischen Schmuck verbunden sind, wäre es logisch, auch für sie Lübecker Entstehung anzunehmen. Die stilistische Divergenz zwischen Plastik und Malerei wäre kein Gegenbeweis, da sie erfahrungsgemäß all diesen Kombinationen eigen ist; ein



Abb. 72. Goldene Tafel

Hannover, Welfenmuseum

Mit Genehmigung Seiner Königlichen Hoheit des Herzogs von Cumberland, Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg

deutlicher Beweis, wie sehr jede Technik ihre besondere Tradition hatte: ein für moderne Augen auffallender Zustand, der erst dann ein Ende nahm, als an Stelle der nach Vorlagen arbeitenden Konvention die Orientierung an der natürlichen Wahrnehmung trat und die getrennten technischen Traditionen in einer stilistischen Einheitsrichtung konvergieren ließ. Immerhin weist der Stil der Malereien an der Goldenen Tafel nicht mit dem Maß an Wahrscheinlichkeit nach Lübeck hin wie der Stil der Plastiken. Doch haben wir auf Grund des quantitativ und meist auch qualitativ geringen Materials, das uns erhalten ist, nur eine sehr teilhafte und unklare Vorstellung der lübischen Malerei, deren Bedeutung aber um so stärker aus der urkundlichen Literatur hervorgeht. So bleiben die Malereien der Goldenen Tafel ein noch ungelöstes Problem in der stilgeschichtlichen Durchforschung der niederdeutschen Kunstgeschichte. Man wird gut tun, die Frage nach der lokalen Schulzugehörigkeit überhaupt nicht allzusehr in den Vordergrund zu rücken und dafür immer wieder den Ton auf die Feststellung zu legen, daß dieses ganze Gebiet zwischen Weser, Elbe und Ostsee künstlerisch gesprochen ein stammesverwandtes Einheitsgebiet war, in dem von einer bodenständigen Kunst nur unter großen Vorbehalten die Rede sein konnte und das darum den Zufallswirkungen des Imports aufs stärkste ausgeliefert war. An welchem Ort sich diese Zufallswirkung stärker kristallisierte, bleibt gegenüber den gleichen niederdeutschen Rezeptionsbedingungen fast gleichgültig. Ein Werk, das in Lübeck entstand, war schließlich dort ebensowenig oder ebensoviel zu Hause wie in Osnabrück oder Bielefeld. Je mehr wir die niederdeutschen Lokalschulen erkennen werden, um so mehr wird uns klar werden, wie bedeutungslos diese Erkenntnisse des Lokalen gegenüber dem niederdeutschen Zusammenhang sind. Über die Frage, welcher Ort künstlerischer Vorort wurde, entschied eben weniger der Genius einer Stadt als ihr wirtschaftlicher Reichtum und damit ihre Bedeutung für den Kunstmarkt. Und deshalb war der Stil, der sich an diesen begünstigten Orten herausbildete, kein Stadtstil von lokaler Bodenständigkeit, sondern in erster Linie eine überlokale Antwort der gemeinsamen niederdeutschen Stammesresonanz

auf die gleichen, mit stärkster Macht sich geltend machenden Zeitstileinflüsse, deren Marschroute damals im Zusammenhang mit den entscheidenden wirtschaftlichen Verbindungswegen eine ganz geschlossene war.

Es paßt zu dem synkretistischen Charakter dieser späten niederdeutschen Trecentokunst, daß die achtunddreißig Tafeln des Lüneburger Altars sowohl qualitativ wie stilistisch die stärksten Unterschiede aufweisen. Selbst innerhalb des Kolorits lassen sich Verschiedenheiten konstatieren, obwohl gerade die Farbengebung bei diesen niederdeutschen Werken sonst im allgemeinen am wenigsten von äußeren Einflüssen abhängig – es war leichter, in Skizzen- und Musterbüchern kompositionelle Schemata, Gestaltentypen, Modellierungseigenheiten usw. festzuhalten als koloristische Eigenheiten – und darum meist ziemlich einheitlich im Sinne eines stammescharakterbedingten Geschmacks war. Höchstens importierte Miniaturenbücher konnten hier stärkere Beeinflussungen ausüben, und gerade bei der ganz seltsam differenzierten und geradezu raffinierten Farbhaltung der Goldenen Tafel, die in ihren präziösen Feinheiten und leuchtenden Hellheiten wenig zu dem großen Format der Tafeln und zu der sonstigen stilistischen Haltung paßt, liegt der Gedanke an eine solche Einwirkung des koloristischen Miniaturengeschmacks nicht allzu ferne.

Der Versuch, den Stil der Goldenen Tafel zu erfassen, kann nur dahingehen, den Stil der ganzen Werkstatt zu bestimmen, in der aus der Kreuzung eines einheitlichen Vorlagematerials zunächst mit den einheitlichen stammesartigen Voraussetzungen und dann in zweiter Linie mit den subjektiven Voraussetzungen der verschiedenen Mitarbeiter ein schwer entwirrbares Ineinander von Einheitlichkeit und Verschiedenheit entstand, in dem das, was überwiegt, nämlich die Einheitlichkeit, jedenfalls stärker auf die Rechnung des einheitlichen Vorlagematerials denn auf die einer ausgeprägten Künstlerpersönlichkeit zu setzen ist.

Vielleicht ist viel zum Verständnis der allgemeinen Bilderscheinung dieser Tafeln – und darüber hinaus eines ganzen Umkreises von deutschen Bildern gleicher Gattung – getan, wenn man sich das Verhältnis

zwischen den Eintragungen der Skizzen- und Musterbücher und ihrer Umsetzung in die Bildmalerei klarmacht. Es ist schon gesagt worden, daß diese Vorlagebücher sich damit begnügten, in erster Linie Einzelfiguren und Einzelgruppen in charakteristischen Haltungen festzuhalten. Die Kompositionsschemata als Ganzes wurden wohl bei den bekannteren Themen seltener aufgezeichnet, da ja für sie eine feste Tradition schon längst bestand, in die man die neuen Einzelheiten der Auffassung bloß einzutragen hatte. Durch dieses Herauslösen von Einzelfiguren und Einzelgruppen entsteht nun ein ganz besonderer Stil, der diesen figürlichen Elementen eine prädominierende Haltung gibt, die sie in den ursprünglichen Kompositionen nicht besaßen. Besonders ihr Eingebettetsein in eine größere räumliche Umwelt ging dabei völlig verloren, und Gruppen, die nur einen Teil der Bildfläche ausfüllten, wurden nun selbstherrlich und überlebensgroß vor den Goldhintergrund gesetzt. Wir können das besonders bei Kompositionen feststellen, deren ferne sienesische Prototypen wir kennen. Es sei auf die Kreuzabnahme (Abb. 72) verwiesen, die wir in den Fassungen Duccios und Simone Martinis kennen. Da hat sich das Verhältnis zwischen Bildtafel und figürlicher Welt völlig geändert. Die Erinnerung an die ursprüngliche Einordnung im Bildraum ist verloren gegangen, und die herausgelösten Gruppen stehen nicht mehr in einer räumlichen Umwelt, sondern vor der nackten Fläche, deren Größe nur durch den äußeren Umfang der Gruppenkompositionen bestimmt wird. Scharf setzen unter diesen Umständen die Gruppen mit ihren durch Überschneidungen markierten Restbeständen an räumlichen Vorstellungen vor einem nur dekorativ gemeinten Hintergrund ab. Und es entsteht eine spannungsvolle epische Erscheinungswucht der figürlichen Teile, die etwas von freskaler Großschrift hat. Ein ausdrucksvolles und dekorativ wirksames Verhältnis herzustellen zwischen den großen Silhouetten der Gruppen bzw. Einzelfiguren und dem Goldhintergrund, in den sie gleichsam intarsienmäßig eingesetzt sind, darin besteht nun die eigene produktive Leistung dieser aus Musterbüchern kompilierenden Meister, und wir werden sehen – Meister Franke –, wie bald hier geradezu magistrale



Abb. 73. Goldene Tafel

Hannover, Welfenmuseum

Mit Genehmigung Seiner Koniglichen Hoheit des Herzogs von Cumberland Herzog zu Braunschweig und Lunenburg

Schönheitswirkungen erreicht werden. Wenn wir vor den Kompositionen der Goldenen Tafel vielfach an die eindringliche Sprache toskanischer Fresken erinnert werden, so beruht das wohl in der Hauptsache auf einer Scheingleichung, die dadurch entsteht, daß hier im Norden aus der Not an räumlichem Erfassungsvermögen eine Tugend der großen Flächenwirkung gemacht wurde, zu der die italienische Kunst nicht aus Not, sondern durch die besondere Rücksicht auf den besonderen Charakter der Wandmalerei kam. Daß keine unmittelbaren Bezüge bestehen, ergibt sich daraus, daß das Italienische des Vorlagematerials, das auf dem Umweg über Burgund in diese Provinzkunst investiert war, gerade aus der sienesischen Kleinwelt stammte und aller freskalen Gesinnung bar war.

Die Flucht nach Ägypten (Abb. 73) gibt weitere Aufklärung in diesem Betrachtungszusammenhang. Wir kennen ja das Thema in der franko-flämischen Fassung des Melchior Broederlam (Abb. 28), die auf dasselbe Grundschema zurückgeht. Die allgemeine Struktur der Komposition ist gleich. Man liest noch von dem niederdeutschen Werk den kompositionellen Grundgedanken ab, den Gestalten von Maria und Joseph einen starken landschaftlichen oder architektonischen Akzent zu geben. Dieses rhythmische Ineinanderspiel von Figuren- und Landschaftskomposition, das die Gotik mit ganz besonderer Freude aufnimmt, geht ja auch ursprünglich auf die durch Siena übermittelte byzantinisch-spätantike Kompositionsschematik zurück. Aber nun vergleiche man die Fassung des Broederlam mit der niederdeutschen. Dort noch ganz die reiche mikrokosmische Haltung, die der kleingesinnten Welt der sienesisch-byzantinischen Prototypik noch nahesteht und sie in französischen Esprit umsetzt, hier eine Nachschrift der kompositionellen Grundgedanken, die alle mikrokosmische Lebendigkeit eingebüßt hat und die deutlich erkennbar in erster Linie vom Figürlichen ausgeht, das nun übergroß geschrieben wird und dem jene landschaftlichen Akzente nun nur als dekorative Folien gegeben werden, die aller räumlichen Intimität entbehren und nur als abbreviierte Kulissen auftreten, deren Silhouetten sich scharf und bedeutungsvoll vom Goldhintergrund abheben. Aber



Abb. 74. Goldene Tafel

Hannover, Welfenmuseum

Mit Genehmigung Seiner Königlichen Hoheit des Herzogs von Cumberland, Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg.

man sehe nun das ausgeschnittene Stück Goldhintergrund, das zurückgeblieben ist: gleich fühlt man, wie dieses freigebliebene Stück ästhetischen Eigenwert im flächenkompositionellen Sinne bekommen hat und wie es nun eine der wichtigsten Partien im Gesamtaufbau dieser rhythmisch und flächenkompositionell so glücklich durchgearbeiteten Komposition wird. Und zwar hat alles durch diese Großschrift einen makrokosmischen Ernst bekommen, der gegenüber der intimen Idyllik der franko-flämischen Komposition eine geradezu freskale Eindringlichkeit ausströmt.

Bei der Verkündigung an die Hirten (Abb. 74) genügt sogar schon die Erinnerung an die gleiche Szene des Buxtehuder Altars (Abb. 57), um den Unterschied zu erweisen zwischen einer Darstellung, die der intimen Miniaturengesinnung des höfischen Stils treu bleibt und einer, die sie in einen neuen flächendekorativen Großsinn umsetzt. Wäre nicht die leuchtende Schönheit der Farbe, man würde sagen, die Künstler dieser Tafel könnten nicht lachen und aus jedem Allegro machten sie ein Grave. Man vergleiche die Erscheinung des Engels. Beim Buxtehuder Altar schwebt er wirklich aus ferner Höhe heran, hier in Lüneburg aber ist auf diese optische Illusion gänzlich verzichtet, und der Engel ist tief und bedeutungsschwer in die Bildfläche hineingerückt, um der flächendekorativen empfundenen Massenverteilung der Komposition einen gleichwertigen Abschluß zu geben. Nur dadurch, daß er, so groß gebildet, die ganze linke Bildecke ausfüllt, kann sich zwischen ihm und der unteren Bildgruppe jene schön konturierte und mit Bedeutung sprechende Schlucht von stehengebliebenem Goldhintergrund öffnen, die gleichsam das Hauptwort des kompositionellen Zusammenhangs ausspricht. Man beachte das Schriftband, das sich in schwerer, gedrungener, mit Bedeutung getränkter Rhythmik von dieser Goldfläche abhebt: sein Duktus gibt gleichsam die Temperamentskurve dieser ganzen Kunst an. Das was in ihm liegt an weicher, großgesinnter und zu malerischer Breite neigender Schwere, charakterisiert den ganzen Stil. Ein Stil von weicher Massigkeit, der von einer milden und in aller Mildheit ernstesten Schönheitsgesinnung überprägt ist. Gerade dies Zusammentreffen von einer male-



Abb. 75. Goldene Tafel

Hannover, Welfenmuseum

Mit Genehmigung Seiner Königlichen Hoheit des Herzogs von Cumberland Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg

rischen Weichheit, die fast bis zur Weichlichkeit geht, mit jener in geschlossenen Formkomplexen denkenden flächendekorativen Großzügigkeit gibt dem Stil seine charakteristische Eigenheit. Kaum in einer anderen Tafel gestaltet sich diese Begegnung zu einer solchen eindruckstiefen Feierlichkeit wie auf der Darstellung der Taufe (Abb. 75). Hier kommen die Möglichkeiten des Stiles zu reinster Verklärung. Alles ist zu einer Einheit geworden: das weiche breite Strömen des Wassers, die weiche zusammengehaltene Massigkeit der Gestalten, ihr schwerer und in großen Zusammenhängen rhythmisierter Bewegungszug, die weichvölligen Kurvenzüge der Gewänder, die malerische Breite der Modellierung, der milddunkle Ernst der Gesichter und die große, ebenso ernste wie milde Sprache der stehengebliebenen Goldfläche. Alles das steht unter derselben Dämpfung: der Dämpfung eines reifen, dunkel gefärbten Schönheitsempfindens. Will man die Essenz dieses Schönheitsempfindens erfassen, so sehe man auch hier wieder das auf dem Goldgrund schwebende Schriftband, dessen gedehnte Schleifen eine ganze Geschichte erzählen von einem Schönheitsdrang, der sich durch viel Schwere den Weg bahnen muß und dem dadurch ein Zug von schwermütiger Sehnsucht beigemischt ist, der tief zu rühren vermag. Es ist jener Zug, der durch den ganzen Stil durchgeht. Er macht das spezifische Pathos dieser Bildwelt aus. Und ein Hauptausdrucksmedium dieser milddunklen Pathetik ist immer jene Arabeske von stehengebliebenem Goldgrund, die so groß und feierlich in den Bildzusammenhang eingebaut ist.

Schwere, die sich zu rhythmischem Schwung erhebt, wird als barock empfunden: die Stilwelt der Goldenen Tafel ist in diesem Sinn durchaus barock. Und alles, was an ihr Arabeske ist — und jede Gestalt, jede Formeinzelheit, jeder Flächenkomplex hat diesen Zug zum Arabeskenhaften —, ist barocke Arabeske. In diesem Arabeskenhaften steckt natürlich noch viel gotische Kalligraphie, und es gehört zu dem spezifischen Wesenscharakter dieser Tafel, daß ihre makrokosmische, in einen neuen großen und ernsten Prosastil hineinwachsende Haltung, die eigent-

lich nach einer Syntax von ganz anderem architektonisch disziplinierten Charakter verlangte, noch unter dem Gesetz dieser labilen weich rhythmischen Kalligraphie steht. Das Ergebnis dieses Übergangsstadiums ist eben diese seltsame Arabeskenhaftigkeit im Ganzen und in jedem Einzelnen. Und dieser Arabeskenernst ist es weiterhin, der jene konstatierte Scheingleichung mit Freskenernst schafft. Was aber zwischen Freskenernst und Arabeskenernst liegt, ist der Unterschied zwischen dekorativer und architektonischer Gesinnung, zwischen Labilität und Stabilität, zwischen Deutschland und Italien.

Kein Wort all dieser stilanalytischen Umschreibungen des Eindrucks dieser Tafel – nur ein ganz kleiner Bruchteil konnte gewürdigt werden – zwang uns, an Conrad von Soest zu denken. Wenn es ein bestimmtes Ethos einer Bildwelt gibt, so ist zu sagen, daß das Ethos dieser Lüneburger Tafel mit dem Ethos der Wildunger Bildwelt nichts zu tun hat. Wohl aber gibt es Äußerlichkeiten, wie Typengleichheiten, Kostümgleichheiten, Kompositionsgleichheiten, die eine unverkennbare Verbindung zwischen den beiden Altären schaffen. Und es sei auch zugegeben, daß zur Erklärung dieser Gleichheiten die bloße Inrechnungstellung der gemeinsamen Zeitstilabhängigkeit nicht ausreicht, sondern es mag in der Tat ein engerer Zusammenhang bestanden haben, sei es der einer unmittelbaren Schulgemeinschaft oder einer bloß mittelbaren Gemeinschaft durch ein gleiches in diesem ganzen niederdeutschen Gebiet verbreitetes Vorlagematerial; jedenfalls aber reichen diese äußeren Übereinstimmungen nicht aus, um die ganze innere Verschiedenheit der beiden Bildwelten zu überdecken, und die wachsende Neigung der Spezialforschung, den Namen Conrad von Soest auch auf die Malerei der Goldenen Tafel auszudehnen, kann nicht entschieden genug abgelehnt werden. Mit gleicher Entschiedenheit muß allerdings auch der Versuch abgelehnt werden, im Meister der Goldenen Tafel einen auswärtigen, aus Frankreich oder den Niederlanden berufenen Künstler zu sehen. Die Schwere, die diesem Stil bei all seiner Neigung zu lyrischer Milde doch einen dunklen Adel gibt, liegt im Blut, und dieses Blut ist deutsches,

niedersächsisches Blut. Und an dieser Stelle sei wieder zurückgelenkt zu den Braunschweiger Bildern, von denen wir ausgingen (Abb. 70 und 71). Gewiß besteht kein unmittelbarer Bezug zwischen ihrer provinziellen Sprödigkeit und der hochentwickelten Malkultur der Goldenen Tafel, aber eine Temperamentsverwandtschaft geht doch vielleicht durch sie beide hindurch. Ist nicht gleichsam im Rohmaterial alles dort schon vorhanden, was später in den Lüneburger Tafeln unter dem Einfluß einer höheren Schulung zur Erfüllung kommt: die schwerblütige Eindringlichkeit, die geringe physische und psychische Beweglichkeit, der dumpfe Ernst, die barocke Großartigkeit und jenes barocke Schnörkelwesen, das aus jeder Bewegung, jeder Haarmasse eine gedrungene Arabeske macht? Ließe sich nicht denken, daß ein Künstler dieser Art, aus der provinziellen Enge herausgelöst und in mittelbare oder unmittelbare Berührung gebracht mit der hohen Schule aller neuen Kunstmode, den Niederlanden und Burgund, sich da wiederfände, wo die Künstler der Goldenen Tafel stehn? Hat sich nicht nur das Kostüm, im wörtlichen und übertragenen Sinne, geändert? Ist nicht das Temperament, ist nicht die Gesinnung durch all die stilistische und technische Vervollkommnung hindurch dieselbe geblieben? Geht der Atemzug dieser Bilder nicht im selben Rhythmus? Das sind Fragen, mit denen nur das eine angedeutet werden soll: die Meister der Goldenen Tafel sind echten niedersächsischen Geblüts und verleugnen dieses Geblüt viel weniger, als es Meister Conrad von Soest tut, der mit einer so ganz überraschenden Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit in das burgundische Stilgewand schlüpft. Irgendwie tut sich zwischen dem Wildunger und Lüneburger Meister doch wieder der Gegensatz von Ost und West auf. Der Meister der Goldenen Tafel bleibt bei aller Andacht vor dem neuen westlichen Kunstevangelium doch noch östlich befangen, und sein Ausgleich zwischen Ost und West steht auf einer Stufe, wie wir sie etwa bei dem böhmischen Meister von Wittingau fanden. Die ganze Schwere und Massigkeit des Ostens hineingetragen in eine neue Vornehmheit, in eine neue rhythmische Eleganz, in eine neue schwungvolle Bildkalligraphie,



Abb. 76. Goldene Tafel (Außenflügel)

Hannover, Wellenmuseum

Mit Genehmigung Seiner Königlichen Hoheit des Herzogs von Cumberland, Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg

das ist ihrer beider barocke Grundnote. Und die Unterschiede, die zwischen ihnen bestehen bleiben, sind die Unterschiede zwischen der Breite des Niederdeutschen und der Breite des Slawischen, wie wir sie auch bei einer böhmisch beeinflussten Erscheinung wie Meister Bertram als innere Sprachgrenze konstatierten. Gegen den Westen gehalten aber gehören sie zusammen, und Meister Conrad von Soest wirkt ihnen beiden gegenüber wie einer, der in voller Ruhe diesseits der westlichen Sprachgrenze steht. Doch ist es bei der künstlerischen Einheit des niederdeutschen Gebietes selbstverständlich, daß vom Westfälischen die Strömungen ins Niedersächsische vielfach übergehen. Die Goldene Tafel selbst ist dafür Beweis mit den beiden Malereien ihrer Außenflügel, Kreuzigung und Anbetung der Schlange (Abb. 76), die deutlich erkennbar einer ganz anderen Stilgesinnung angehören. Hier wird leicht und frei die reine Sprache des Westens gesprochen, wie Meister Conrad sie sprach. Das ist die zarte liebenswürdige Poesie von rokokohafter Anmut, die wir vom Wildunger Altar her kennen. Mit der barocken gedrungenen Epik der anderen Flügel hat sie nichts gemein. Und auch hier braucht man nur an den Schriftbändern Graphologie zu treiben, um sich dieser ganzen Temperamentsverschiedenheit bewußt zu werden.

Es bleibt noch ein Werk zu besprechen, das im engsten Zusammenhang mit der Werkstatt zu stehen scheint, der die Malereien der Goldenen Tafel entstammen. Das ist die denkwürdige Predella eines Altars der Marienkirche in Osnabrück, eine der überraschendsten Erscheinungen im Gesamtbild dieser niederdeutschen Kunst (Abb. 77). Die Tafel ist der Länge nach in zwei schmale Streifen geteilt, auf deren unterem breit ausgestreckt drei Gestalten lagern, Moses, Saul und David, während auf dem oberen Streifen gleichmäßig zahlreiche Paare von Propheten und Aposteln – immer je ein Prophet und je ein Apostel in einer Gruppe – aufgereiht sind. Eine Darstellung des Credo, die auch rein ikonographisch vereinzelt in der deutschen Tafelmalerei dasteht. Unsere Abbildung gibt nur den Teilausschnitt mit der Gestalt des Moses. Alles was zur Stilcharakteristik der Goldenen Tafel gesagt worden ist, kann hier wiederholt



Abb. 77. Predella des Hochaltars der Marienkirche in Osnabrück (Teil)

werden. Wo dürfte das Wort Barock eher am Platze sein wie hier? Wo dürfte mit größerem Recht davon gesprochen werden, daß aus der unvermittelten Begegnung von gleichsam ausgeschnittenen Gruppen, die in ihrer weichen malerischen Behandlung für sich bestehen, mit der großen, nackten resonanzlosen Goldfläche ein neuer, seltsamer und freskal wirkender Mischstil entsteht, der ganz neue Gesetze der flächendekorativen Höchstwirkung entwickelt? Wo drängt sich das Wort vom Arabeskenstil rechtsgültiger auf die Lippen wie hier? Wo treibt diese arabeskenhafte Gesinnung ihre üppigeren Blüten als in der rhythmischen und dekorativen Selbstherrlichkeit dieser prachtvollen, mit Bedeutung und Schwere geladenen Schriftbänder? Wir haben einen Stil vor uns, der in sich vollkommen ist, vollkommen bis zur Grenze des Manieristischen. Letzteres Urteil gilt besonders der übertriebenen Geziertheit und Gekünsteltheit des Händespiels, das schon an die Virtuosen des spätgotischen Manierismus wie etwa Schongauer oder den Kölner Bartholomäusmeister erinnert. Vor allem aber haben wir hier einen Stil vor uns, in dem noch voller und weicher als in der Goldenen Tafel jene

Lautwelt des Ostens wieder klingt, die eingebannt wurde in eine kalligraphische Geschmackskultur von westlichen Gnaden und die in dieser Verbindung eine Welt von neuer, selbständiger epischer Schönheit schuf. Östliche Massivität, die sich zu westlicher Eurhythmie aufrollt: ihr Ergebnis ist barock. Wir wissen nicht, woher der Künstler das Vorbild genommen hat zu diesen lagernden Riesengestalten, wir wissen nur, daß diese Gestalten, die symptomatischerweise so stark an einen deutschslawischen Künstler aus moderner Zeit, an Barlach, erinnern, von einer unerhört großen Konzeption sind und ganz in jenem Pathos von dunkler tragischer Färbung leben, das wir als das spezifische Pathos der Bildwelt vom Lüneburger Altar erkannten. Dies aber ist der Grundgedanke dieses ganzen Kapitels über die Goldene Tafel, daß all diese Werke an der Stelle stehen, wo die Schleusen des Ost- und Weststroms gegeneinander geöffnet sind und eine dunkle Brandung entsteht, aus der eine so feierliche Musik ertönt, wie sie der deutschen Kunst außerhalb dieses ereignishaften Augenblicks ihrer Entwicklung selten geschenkt wurde.

DER DORTMUNDER MARIENALTAR

GEMÄSS unserem Prinzip, an Höhepunkten des Schaffens Überblicksmöglichkeiten über die ganzen verwickelten niederdeutschen Zusammenhänge zu erlangen, sei hier ein Werk angereicht, das selbst in seiner fragmentarischen Gestalt von einer klassischen Vollendungsreife seines Stils kündigt. Drei Flügel sind es eines Marienaltars in der Dortmunder Marienkirche. Keine der Tafeln hat ihre ursprünglichen Maße behalten: die Barockzeit hat sie beschnitten, um sie einem prächtigen Altaraufbau nach ihrem Geschmack einzufügen. Der Kunsthistoriker wird diese Willkür beklagen, aber er wird nicht bestreiten können, daß diese Zurechtschneidung der Tafeln in ihrer Art von einer genialen dekorativen Instinktsicherheit ist und daß sie zwar die Gestalt dieser Kompositionen, nicht aber ihr Herz verletzt hat. Ja, es gibt gleich eine wichtige stilanalytische Handhabe, daß der Herzschatz dieser Bildwelt der Barockzeit noch so vernehmlich war, daß sie diese Tafeln für würdig erachtete, in ein prunkvolles Rahmenwerk von ihrer Gesinnung eingelassen zu werden. Man wird dafür nicht viele Parallelen anzuführen wissen. Eine Wahlverwandschaft an dekorativer Großgesinnung muß wohl die Voraussetzung gewesen sein. Und das besagt viel.

Wieder stehen wir vor einem quälenden Rätsel, wenn wir die Tafeln mit einem der großen Künstlernamen der niederdeutschen Kunstgeschichte in Zusammenhang bringen wollen. Sie alle — Meister Conrad von Soest sowohl wie der Meister der Goldenen Tafel, wie schließlich Meister Franke von Hamburg — drängen sich auf die Lippen; Einzelzüge und stilistische Gleichheiten zu jedem von ihnen bieten sich unmittelbar dar, und doch kommt es niemals zur völligen Deckung, und es bleibt ein ungelöstes Rätsel, das uns wieder irremachen kann an all der Ordnung, die die Forschung bisher in diesen weitverzweigten niederdeutschen Fragebereich gebracht hat. Fast möchte man an eine Gesamtwerkstatt denken, durch die alle diese Künstler hindurchgegangen sind, ehe jeder dann seine eigenen Wege ging. Aber wo soll diese Zentralwerkstatt gewesen sein?

Die Geburt (Abb. 78). Letzter Adel einer geradezu akademisch reinen Bildkalligraphie und Zeugnis einer flächendekorativen Abgeklärt-



Abb. 78. Altar der Marienkirche in Dortmund

heit, die den Vergleich mit japanischen Farbenholzschnitten nicht zu scheuen braucht. Wir kennen die Voraussetzungen dieser hohen Bildkunst. Die Gewohnheit, isolierte Gruppen und Figuren in die Musterbücher einzuzichnen und nach ihnen zu arbeiten, mag zur Folge gehabt haben, daß alles umweltliche Beiwerk langsam abfiel und nur diese großen selbstherrlichen Figurenkomplexe vor nackter Goldwand zurückblieben. Wir sahen schon bei den Malereien der Goldenen Tafel, wie sehr dieser äußere Zwang des Lern- und Übermittlungsbetriebes einem inneren Bedürfnis entgegengekommen sein muß und wie er Anlaß gab zur Entstehung einer flächendekorativen Großschrift, in der sich höchstes Können der Rasse erfüllte. Auch die Grundgedanken des flächendekorativen Vorgehens sind ähnliche wie bei der Goldenen Tafel: die Goldfläche, die als Negativum zwischen den großen silhouettenhaft zusammengezogenen Formkomplexen übrigbleibt, bekommt ihre positive Interpretation im Sinne einer arabeskenhaften Gleichwertigkeit gegenüber den ebenfalls arabeskenhaft behandelten Figurenfüllungen. Kein starres Gesetz tektonischer Art reguliert dieses Nebeneinander von Flächenarabeske und Figurenarabeske, nein, dieses Nebeneinander hat alle Freiheit und alle Schönheit und alle Labilität organischen Seins. Es ist Gefühlsadel, nicht Berechnungsadel, der das schwebende Gleichgewicht zwischen den beiden Schalen der Komposition herstellt. So sehr diese flächendekorativen Prinzipien dieselben sind wie bei den Malereien der Goldenen Tafel —: die Hand, die diese fast akademisch abgeklärte Ordnung schuf, hat eine ganz andere Sinnlichkeit im Gefühl. Das Ethos dieser Bildwelt ist ein anderes. Und zwar klingt es viel mehr an das lyrische Element Conrads von Soest an. Ein Schönheitsempfinden waltet hier, das viel weniger mit Spannung geladen ist als das der Lüneburger Tafeln. Viel weniger Massivität wird hier in rhythmische Bewegung gesetzt, viel weniger Schwerblütigkeit sucht hier durch Hemmungen hindurch den Weg zur Freiheit des Schönen. Die Sprache dieses Marienaltars hat westlichen Klang. Westlich ist ihre lyrisch durchströmte Wohltemperiertheit. Das bringt sie, wie gesagt, in die Nähe des Conrad von



Abb. 79. Altar der Marienkirche in Dortmund

Soest; aber um mit ihm eins zu sein, fehlt ihr das leichte espritvolle Präziosentum dieses Meisters. In so großen, fast freskal wirkenden Formbindungen, in solch geschlossenen Silhouettenzusammenfassungen, in solchen makrokosmischen Bildgedanken dachte der Wildunger Meister nicht. Dies Gleichgewicht zwischen Intimität und Großgesinnung, zwischen lyrischer Zartheit und epischer Größe, zwischen Freundlichkeit und

Ernst finden wir nur noch bei Meister Franke von Hamburg. Nur bei ihm kommt es zu einer so magistralen Handschrift der Flächenorganisation, nur bei ihm bekommt das Leben der Fläche so großen und freien Atemzug, nur noch er hat diesen Adel des Natürlichen, der gleichzeitig höchste Kunst ist. Und doch kommt es auch da, wie wir sehen werden, nicht zur völligen Deckung der Stile, und es bleibt ein Fragezeichen.

Erschwert werden all solche stilvergleichende Untersuchungen durch die Tatsache, daß für bestimmte Gestalten und Motive eine ganz feste Typik in den Musterbüchern vorlag, deren gleichzeitige Benutzung durch verschiedene Künstler eine verführerische Gleichheit schuf. Wenn etwa hier auf der Dortmunder Geburt und der gleichen Szene des Wildunger Altars die so elegant formulierte Gruppe von Maria und dem Kind fast wörtlich wiederkehrt, so dürfen daraus allein keine weiteren Schlüsse auf eine etwaige Identität der beiden Meister gezogen werden, sondern es ist damit nur bewiesen, daß sie aus dem gleichen in diesem niederdeutschen Gebiet verbreiteten Vorlagematerial schöpften. Und dieses Vorlagematerial geht in diesem Fall nachweislich auf die Typik französischer Miniaturen zurück. Der Einblick in diese ganzen typengeschichtlichen Vorgänge wird noch erweitert durch die der Forschung geglückte Feststellung, daß auch ein oberitalienischer Großmeister wie Antonio Pisano gerade von dieser typengeschichtlichen Neuerfindung der französischen Modekunst so beeindruckt war, daß er sie in einer Zeichnung seines Skizzenbuches festhielt.

Beim Marientod (Abb. 79) geht der erste Eindruck auch wieder dahin, daß von einem fragmentarischen Charakter – gerade diese Tafel ist sehr, wohl bis zur Hälfte, beschnitten und muß stark nach rechts erweitert gedacht werden – eigentlich nur im äußeren Sinne die Rede sein kann und daß das Barock auch hier bei der Ausnutzung des flächendekorativen Gegebenen eine so glückliche Hand hatte, daß dieser Teilausschnitt mit aller Legitimität eines selbständigen Bildes auftreten kann. Es bedarf keiner neuen Worte, um den großen magistralen Zug dieser Komposition und ihre adlige Abgeklärtheit hervorzuheben. Nur die



Abb. 80. Altar der Marienkirche in Dortmund

Stille mag betont werden, die dieses Sterben umgibt. Es ist die feierlich lyrische Dämpfung, die das höfisch geschulte Trecento allem Bildgeschehen gibt. Ein, zwei Generationen später und dieselbe Sterbeszene ist von einem tollhäuferischen Lärm von Verzweiflungsausbrüchen umgeben, in dem spätgotisch-frührealistischer Ausdrucksparoxysmus seine krassesten Blüten treibt. Hier aber geht die Linie des Schmerzes ganz in sanfter Kurve, und der wundervoll rhythmisierte Engelreigen um die schmale Vornehmheit der königlichen Magd intoniert ein so hohes Lied von Frommsein und Zärtlichkeit, daß nur die Seligkeit dieses Sterbens ins Bewußtsein kommt. Auch auf dieser Darstellung herrscht eine Eleganz der kompositionellen Formulierungen, die durchaus aus westlicher Empfindungswelt kommt. Der Geist eines Maßhaltens in allen Dingen, selbst in den genrerealistischen Nebenszenen, liegt über dem Ganzen, der innerhalb deutscher Möglichkeiten selten ist. Man kann mit Gewißheit sagen, daß das Instrument, das für deutsche Verhältnisse so rein und leicht klingt, in der hohen Schule romanischer Westkultur gestimmt worden ist.

Das dritte Bildfragment — leider haben sich alle drei starke Erneuerung gefallen lassen müssen — zeigt die Anbetung der drei Könige (Abb. 80) in jener jetzt mehr aufkommenden zentralkompositionellen Anordnung, die uns von Stephan Lochners Kölner Dombild am geläufigsten ist und in der das Historienbild unmerklich umgewandelt wird in ein Repräsentations- und Andachtsbild in der Art der italienischen sogenannten *Sacraconversazione*-Darstellungen. Die in Vornehmheit und lyrischer Versonnenheit gedämpfte Stimmungswelt dieser Tafel ist den beiden anderen Tafeln völlig gleich, sonst aber lassen sich in Typik, Technik und Kompositionsgefühl doch leise Andersheiten konstatieren.

Für die Datierung des ganzen Altarwerkes fehlen feste Anhaltspunkte. Man möchte sich lieber für die dreißiger Jahre entscheiden als für die zwanziger. Jedenfalls wissen wir, daß hier die Stufe der niederdeutschen Entwicklung repräsentiert ist, die ihre reinste Inkarnation in Meister Franke von Hamburg gefunden hat.

MEISTER FRANKE

SO führt uns der Weg wieder nach Hamburg zurück. Neben dem Meister des Petrikirchenaltars von 1379 (Grabower Altar), der als Meister Bertram in der Kunstgeschichte lebt, steht 45 Jahre später, 1424, der Meister des Englandfahreraltars von St. Johannis, der als Meister Franke in der Kunstgeschichte lebt. So hat der Zufall glücklicher Erhaltung repräsentativer Werke vom höchsten Rang gerade auf Hamburg eine kunsthistorische Bedeutung gehäuft, die leicht zu einer Überschätzung seiner Rolle im niederdeutschen Kunstleben führen könnte. Vieles deutet darauf hin, daß Hamburg mehr Absatzmarkt für große Kunst gewesen ist, als daß diese Kunst aus seinem Erdboden unmittelbar und organisch wurzelhaft gewachsen sei. Wenn auch Werke von dieser Höchstbedeutung wie der Grabower- und Englandfahreraltar in Hamburg selbst entstanden sind, ihre eigentliche künstlerische Heimat scheint nicht hier gewesen zu sein. Das Verdienst Hamburgs war nicht, große Künstler hervorzubringen, sondern sie zu berufen. Darum fehlt seiner künstlerischen Entwicklung auch die Kontinuität einer von lokalen Bedingungen gefärbten Tradition. Gerade das Nebeneinander von Meister Bertram und Meister Franke innerhalb zweier Generationen demonstriert diese Unvermitteltheit eines nicht durch Tradition, sondern durch Berufungen bedingten Kunstverlaufs. Denn es gibt nichts Spezifisch-Hamburgisches, weder im ponderabilen noch im imponderabilen Sinn, das zwischen diesen beiden Meistern eine innere Verbindung schafft. Sie stehen jeder für sich. Der Frühe trägt nach Hamburg eine Kunst, die von dem kündigt, was der Osten in einem großen, aber bald abbrechenden Aufschwungsakt an künstlerischen Neulauten hervorgebracht hatte, der Spätere schreibt vier Jahrzehnte danach mit Werken von höchstem Adel in die Hamburger Kunstgeschichte die für die ganze deutsche Kunstgeschichte geltende Tatsache ein, daß nun alle Verbindungswege nach dem Osten abgebrochen sind und daß nun alles künstlerische Heil aus dem Westen kommt.

Meister Bertram und Meister Franke. Beide haben sich zwar mit festen Namen in die Kunstgeschichte eingebürgert — ein für diese



Abb. 81. Meister Franke, Englandfahreraltar

Hamburg, Kunsthalle

Frühzeiten seltener Fall —, aber um diese Namengebungen schwebt für den Wissenden viel Unsicherheit, und mancher Zweifelsspalt bleibt offen. Zwar quält uns beim Englandfahreraltar nicht die Frage, ob der überlieferte Künstlernamen dem Plastiker des Altars oder dem Maler zukommt — der Englandfahreraltar ist reiner Bilderaltar — aber die Un-

gewißheit geht hier nach einer anderen Seite. Der Meister Franke, dem nach einer sehr viel späteren Urkundeneintragung 1424 von der kaufmännisch-geistlichen Bruderschaft der Englandfahrer ein Thomasaltar für die Kapelle der Bruderschaft in der St. Johanniskirche übertragen wurde, lebt nur von dieser einen Urkundennotiz, ein bei der Reichhaltigkeit des archivalischen Materials und der zweifellosen Bedeutung des Künstlers unverständlicher Umstand. Von den Versuchen, diese auffällige Tatsache zu erklären, seien nur zwei erwähnt. Der eine geht dahin, daß Franke nicht den Familiennamen des Künstlers wiedergebe, sondern nur auf seine Herkunft hinweise, der andere glaubt an einen Lese- oder Schreibfehler der späteren Urkunde und einer dadurch entstandenen Verwechslung zwischen Franken und Hanßen, eine Verwechslung, die allerdings nur dann verständlich, und zwar sogar sehr verständlich wird, wenn man die Namen in der damaligen Schreibart nebeneinander sieht. Diesen Hanßen aber identifizierte man mit einem Henselin von Straßburg, der mit Sicherheit in der fraglichen Zeit eine bedeutende Rolle in der Lübecker und Hamburger Kunst spielte. Nur angedeutet sollen diese Fragekomplexe werden, denn nur der Hinweis auf diese Unsicherheit erlaubt, sich des Namens Meister Franke weiter als einer einmal eingebürgerten Bezeichnung zu bedienen.

Der Englandfahrer- oder Thomasaltar, bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts an seinem ursprünglichen Platz in der Johanniskirche, dann aber verschleudert und abenteuerlichen Schicksalen ausgesetzt, befindet sich heute wieder in seiner Heimatstadt. Allerdings sind es nur Teilstücke, die nun von den Wänden der Hamburger Kunsthalle grüßen. Ursprünglich zeigte der Altar bei der ersten Öffnung acht große quadratische Tafeln, auf deren leuchtend rotem, mit goldenen Sternen besäten Grund vier Szenen aus der Marienlegende und vier weitere aus der Legende des heiligen Thomas von Canterbury dargestellt waren. Geblieben sind nur von den Thomasbildern zwei Tafeln: die Flucht des Heiligen und seine Ermordung (Abb. 87 und 88). Auch von dem Eindruck, den der Altar bei seiner zweiten Öffnung machte, haben wir nur

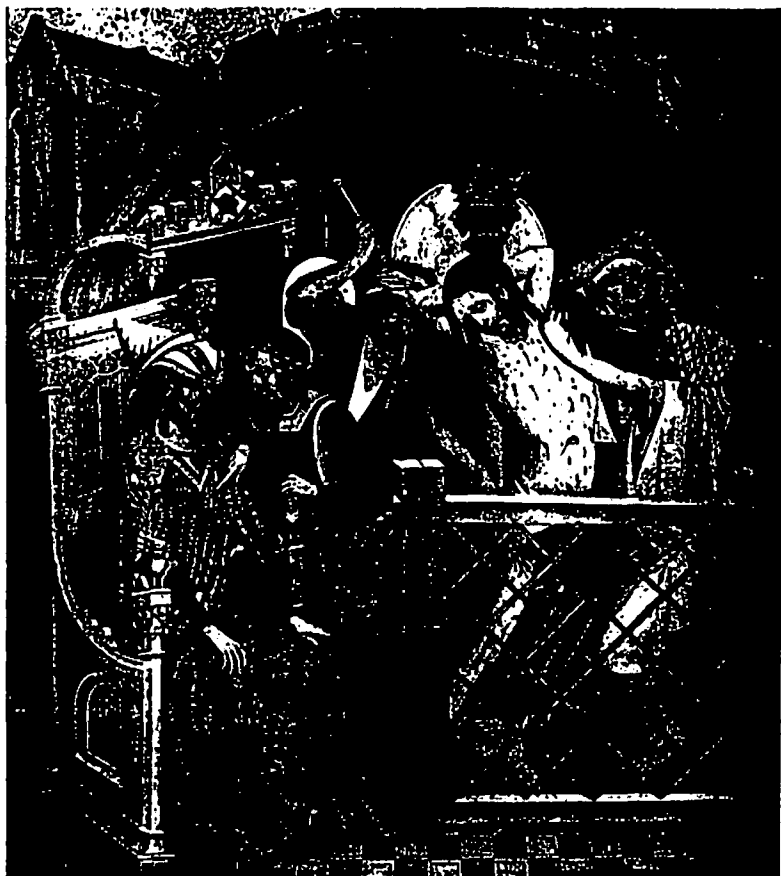


Abb. 82. Meister Franke, Englandfähreraltar

Hamburg, Kunsthalle

eine unzulängliche Vorstellung, weil das mächtige Mittelstück mit der Kreuzigungsdarstellung fehlt, das allein so umfangreich war wie die vier Nebentafeln mit Passionsszenen zusammen. Nur diese vier Nebentafeln aus der Passionsgeschichte sind uns noch erhalten, und diese bezeugen ihre Zugehörigkeit zur eigentlichen Festtagsseite des Altars dadurch, daß sie statt des leuchtenden Rotgrundes einen satten Goldgrund haben. Der

Verlust der Kreuzigungsdarstellung wird doppelt schmerzlich empfunden, weil ein erhaltenes Bruchstück derselben — die Gruppe der trauernden Frauen (Abb. 83) — höchste Meinung erweckt von der künstlerischen Vollendung, die diesem Haupt- und Mittelstück aufbewahrt war. Auch der Vergleich zwischen Meister Franke und Conrad von Soest wäre erst auf feste Füße gestellt, wenn wir neben die Wildunger Kreuzigung die Hamburger Fassung stellen dürften.

Es ist nicht Willkür, wenn wir bei der Charakteristik des Stils Meister Frankes von der Grablegung (Abb. 81) ausgehen. Sie hat in vieler Hinsicht etwas Paradigmatisches für den ganzen Stil.

Schon bei der Goldenen Tafel von Lüneburg, schon bei dem Dortmunder Altar meldete sich stark das Bedürfnis, an Italien zu denken. Hier wächst es zum Zwang. Schon weil die klassische italienische Fassung des Themas, Giotto's paduaner Beweinung (Abb. 8), unmittelbare Vergleichsnähe gibt. Kein Zweifel, etwas von ihrem Geist ist hier wiedererstanden. Die kauernde Rückenfigur vor dem Sarkophag, ganz eingehüllt in das tragische Pathos und den kubischen Ernst des Giottostiles, spricht unzweideutig von diesen großen Zusammenhängen. Nirgends ahnen wir die Nähe seines großen lapidaren Stiles so stark wie hier. Kunsthistorisch läßt sich keine eindeutige Erklärung dafür beibringen. Nur hingewiesen werden kann darauf, daß in der ganzen westeuropäischen Kunst dieser Jahrzehnte, besonders in der maßgebenden französischen, dieser italienisierende Tonfall gerade in seiner heroischen Färbung mit vermehrter Wucht durchbricht. Die französische Kunst der Jean Malouel, der Henri Bellechose, der Jacquemart de Hesdin — soweit wir eine Vorstellung von ihr haben — zeigt insgesamt dieses neue Gesicht eines epischen Ernstes, in dem sienesische und oberitalienische Pikanterie auf einmal unerwartet verdrängt sind von der Erinnerung an giotteske Großschrift. Überall ist zu spüren ein ins 15. Jahrhundert hineinwachsender neuer epischer Ernst, der in geheimer Erinnerungskorrespondenz steht mit der klassischen Epik toskanischer Frühzeit. Die neue realistische Epik orientiert sich — ihrer eignen Form noch nicht sicher — an der idealistischen Epik der



Abb. 83. Meister Franke, Englandfahreraltar (Fragment)

Hamburg, Kunsthalle

Vergangenheit. Das Trecento ist zu Ende, und eine neue Gesinnung zur Größe ist da, der die Augen wieder frei werden für den großen giottesken Urtext, der unter dem spätrecentistischen Minuskelwerk verschüttet gewesen war. Die kauernde Frau auf Frankes Grablegung, das ist ein solches Wort aus dem Urtext. Groß und bedeutungsvoll hineingesetzt in eine Welt, die kaum auf solche statuarische Großartigkeit zu ant-

worten weiß. Denn der kurvenselige Lyrismus der Hauptgruppe ist keine vollwertige Antwort auf diesen großen epischen Anruf. So wenig, wie die wuchtigen räumlichen Akzente, die von dieser aus Überschneidungen aufgebauten Figur ausgehen, ihre Fortsetzung finden in der räumlichen Indifferenz der übrigen Bildwelt. Meister Franke ist Übergangskünstler und bei aller Größe und Abrundung seiner Kunst ein Stück Eklektiker. Und nur seine unerhörte Geschmackssicherheit ist es, die die Unvermitteltheiten zwischen der epischen und lyrischen Haltung seiner Bilderfindungen zu glätten weiß. Denn darüber kann kein Zweifel sein: die eigentliche Hauptgruppe der Beweinung ist nicht im epischen, sondern im lyrischen Geiste konzipiert. Gerade der Vergleich mit der paduaner Beweinung macht das evident. Deutlich verrät sich, wie Giotto's tragischer Stil, auf den diese Schmerzkathedrale von rhythmischen Linien sichtbar zurückgeht, durch eine Sphäre reinsten Lyrismus hindurchgegangen ist, ehe er zu Meister Frankes Beweinungsgruppe kam. Es ist die Sphäre der französischen Gotik in ihrer kalligraphischen Reinkultur, durch die er hindurchging. Und auf diesem Wege verlor er das Eigentlichste seiner Epik, seine große Architektonik. Der baumeisterliche Geist, der in Vertikalen und Horizontalen denkt und der dem Bildaufbau Statik gibt, ist hier nicht mehr lebendig. Horizontale und Vertikale sind absichtsvoll gemieden, und in weicher hemmungsloser Labilität strömt sich das Schmerzgewoge dieser Rhythmen aus. Statt Fugenaufbau reine Melodik. Statt konstruktivem Ernst das Spiel einer vom Wind bewegten Trauerweide. Kurz, eine Einbuße an Epik, die auch eine Einbuße an Monumentalität ist. Und wieder muß darauf hingewiesen werden, daß es dekorative Geschmeidigkeit ist, die sich hier in freskale Großartigkeit hineintäuscht und mit ihr verwechselt zu werden sich Mühe gibt. Eine Verwechslung, die gleich aufhört, wenn man sich klarmacht, wieviel näher Frankes Art etwa der artistischen Linienrhythmik japanischer Kunst steht als dem tektonischen Liniengefüge von Giotto's Stil. Es ist jener Japonismus, in dem jede artistische Linienhochkultur endet, mag es die Linie der griechischen Vasenmalerei sein oder die der



Abb. 84. Meister Franke, Englandfahreraltar

Hamburg, Kunsthalle

Gotik. Linienkalligraphie, nicht Linientektonik. Japanisch ist auch die Zwanglosigkeit, mit der dieser Kalligraphie alle Natürlichkeitswirkung gegeben ist. Sie ist so groß, daß man sich kaum bewußt wird, wie gotisch körperlos, wie immateriell beschwingt, wie linienspielhaft im Grunde diese Kunst noch ist. Keine Figur, die eigenen körperlichen Willen hat, jeder Körper beugt sich unter das Gesetz einer übergeordneten-rhyth-

misch-kalligraphischen Gesamtvision und ist nur um ihretwillen da. Man muß zurückdenken an das Auftrumpfen des Körperlichen bei Meister Bertram, muß sich dessen plastischen Schwergewichtswillens entsinnen, um Meister Frankes artistische Geschmeidigkeit fast wie einen entwicklungsgeschichtlichen Rückschritt zu empfinden. Und das ist nicht der einzige Punkt, wo man bei Meister Franke, der mehr eklektischer Vollender als Neubeginner ist, von einem Rückfall in gotische Gewohnheiten sprechen kann. Allerdings stehen dann immer unvermittelt neben diesen Rückfällen resolute Neuerungen, so unvermittelt, wie neben der lyrischen Linienseligkeit der Hauptbeweinungsgruppe das epische Ernstwort jener statuarischen Vordergrundfigur steht. Besonders in den Fragen des räumlichen Bildaufbaus ist nichts von der Initiativkraft frischer Erkenntnisse zu spüren. Frankes Haltung ist zu sehr auf geschmackliche Schönheit gestimmt, um Experimenten in dieser Hinsicht freien Spielraum zu gewähren. Selbst da, wo er sich komplizierte Aufgaben stellt, wie etwa bei der Geißelung (Abb. 82), wo die Szene zwischen Pilatus und Kaiphas außerhalb des Gitters gedacht ist, durch das die Gerichtshalle abgeschlossen ist, kommt es nicht zu jener räumlichen Offenbarungskraft, die auch verfehlten Lösungen dieser Art Achtung verschaffen kann. Immerhin ist es wichtig, zu betonen, daß die räumliche Problemstellung, der er hier nachgeht, derselben Entwicklungsstufe des erwachenden Raumbewußtseins angehört wie etwa Lukas Mosers Tiefenbronner Altar von 1431 (Abb. 113). Aber gerade der Vergleich mit dem rührenden Ernst, mit dem Moser seine schwierigen Raumzusammenhänge schafft, zeigt, wie sich Meister Franke von diesen Forderungen des Zeitgeistes nur berühren läßt, ohne sich ihnen ganz hinzugeben. Er umgeht sie nicht, wenn es sein muß, aber sie werden ihm nie Selbstzweck. Zum Geschlecht der Pioniere gehört er nicht. Und er denkt letzten Endes doch mehr an die Fläche als an den Raum. Typisch dafür ist die Gruppe der Frauen unter dem Kreuz (Abb. 83). Man vergleiche auch sie mit den Gruppen des Tiefenbronner Altars. Welche räumliche Stoßkraft hat dort das Hintereinander der Körper und wie flachgedrückt in der Fläche



Abb. 83. Meister Franke, Englandfahreraltar

Hamburg, Kunsthalle

erscheint dagegen Meister Frankes Gruppe. Überschneidungen sind da, aber sie sprechen nicht, entwickeln keine räumliche Offenbarungskraft. Man verzichtet darauf, dem räumlichen Verbleib des Körpers nachzugehen, der etwa zu dem Johanneskopf gehört. Zu stark fühlt man, daß hier nur die Fläche recht hat und von jeder Gebärde verlangt, daß sie sich vornehmlich ihr als Arabeske einfüge. Man sehe sich daraufhin

die Frau am rechten Rand der Gruppe an. In ihrer Haltung ist der flächenornamentale Gedanke geradezu ad absurdum geführt. Und nicht weniger wird diese erneute und rückfällige Prädominanz des Flächengedankens offenkundig, wenn wir die trauernden Frauen vom Englandfahreraltar mit ihren so nahen Schwestern vom Wildunger Altar (Abb. 63) vergleichen. So behutsam und gedämpft auch Conrad von Soest auf dem Rauminstrument spielt: gegenüber Meister Frankes flächenarabeskenhafter Umprägung behalten seine Töne noch Kraft und Volumen.

Die Geburt des Kindes (Abb. 84). Ein Werk müheloser Vollendung. Ganz erfüllt von dem eigensten Adel der Frankeschen Kunst, die aus lyrischer Reinheit, vornehm gedämpfter Gemessenheit und magistraler Sicherheit in der Führung der dekorativen Bildschrift ein wundervolles Gleichgewicht schafft zwischen lyrischer Innigkeit und epischer Feierlichkeit. Wo ist ein zweiter deutscher Maler, der über eine so großzügige klassisch freie Bildregie verfügt? Wo der zweite deutsche Maler, der solches Taktgefühl im Abwiegen des Wesentlichen und Unwesentlichen offenbart? Wo der zweite deutsche Maler, der es so vermag, über alle Intimität hinweg die Bildfläche als Ganzheit zu empfinden und die Wage so glücklich stillestehen zu lassen zwischen dem Zauber des Mikrokosmischen und der Weihe des Großdekorativen? Wie der Bildtext aus ein paar großen geschlossenen Komplexen aufgebaut ist, aus dem Figurenensemble in der Mitte, den großen Landschaftsakkorden links und rechts — letzterer mit der entzückenden Himmelsleiter von weißen Lämmergestalten —, und wie das Ganze gekrönt ist von der ehrwürdig-milden Gottvatergestalt in den Wolken, wie die Beleuchtungsregie mit innigster Feingefühligkeit abgewogen dem Bildtext eine sonore warmklingende Begleitung gibt, wie mit zauberisch leichten Händen aus Linie, Farbe, Licht und Raum ein großer einheitlicher reinklingender Stimmungsakkord gestaltet ist und wie im Herzpunkt der ganzen Komposition schließlich das leuchtendweiße Autogramm von Meister Frankes Handschrift in der Form des steil in der Luft



Abb. 86. Meister Franke, Englandfahreraltar

Hamburg, Kunsthalle

stehenden Spruchbandes steht: das alles macht aus diesem Bild einen seltenen Glücksfall deutscher Kunst.

Die Kreuzschleppung (Abb. 85) leitet in ihrer veränderten stilistischen Haltung zu den dramatischen Thomasbildern hinüber. Franke sagt uns hier, daß er Quattrocentist ist, daß er hineingewachsen in eine neue, mit Wirklichkeitssinn geladene Anschauungsdrastik. Und er greift fest und

unbarmherzig zu, wenn es gilt, die Akzente dieser neuen grellen und scharfen Beobachtungskunst zu setzen, aber dennoch ist dies alles wie im geheimen gestrafft durch einen Adel des Groß- und Geschlossensehens, in dem die bindende Kraft kalligraphisch-dekorativer Vergangenheit nachlebt. Wie unter dem Schutz dieser großen Bindungen ersteht hier der neue Realismus, und solange er noch unter dieser sicheren Obhut steht, ist ihm bei aller seiner Überdeutlichkeit ein Aristokratisches der Haltung eigen, das wir als freskenhafte Großschrift empfinden und das im eigentlichen Quattrocento verloren geht. Nicht der Einzelfall Meister Franke ist es nur, um den es sich handelt, sondern Meister Franke steht hier in einem ausgeprägten Zeitstilzusammenhang. Von den Porträtmedaillen des Pisanello bis zu dem Meister von Flémalle und zu dem Nürnberger Tuchermeister führt hier ein Weg der entwicklungsgeschichtlichen Einheit, von dem auch der Hamburger Meister gestreift wird. Gerade die Auferstehung (Abb. 86) macht den Zusammenhang mit dieser Meister von Flémalle-Note in der europäischen Kunst offenkundig. Und wer an japanische Schauspielerporträts, etwa des Sharaku, denkt, versteht das gleichlautende Muß dieser Erscheinung, in der eben krasse Beobachtungsrealistik und kalligraphische Synthese eine spannungsvolle und großwirkende Verbindung eingegangen sind.

Damit ist der Weg geebnet zur Charakteristik der Thomasbilder (Abb. 87 u. 88). Sie leben ganz von dieser seltenen Einheit von Realismus und Aristokratismus der Bildhaltung, die nur ein kurzes Zwischenspiel an der Übergangsstelle von Trecento und Quattrocento ist. Das macht die Bilder leise trotz aller lauten Aktion. Das schafft Distanz trotz aller grellen Unmittelbarkeit.

Das blutende Thomashaupt von der Martyriumsszene müßte in einer Teilaufnahme gezeigt werden können. Nah, unerbittlich nah würde man dann den grausamen Tatbestand sehen. Und doch verklärt sich alle Grausamkeit zur Schönheit, weil sie eingebannt ist in die geradezu ornamentale Feierlichkeit dieses kalligraphisch zusammenhängenden Aufbaus von Blutrinnsalen, Gesichtslinien, betend erhobenen Händen,



Abb. 87. Meister Franke, Englandfähreraltar

Hamburg, Kunsthalle

Ornateinzelheiten und Heiligenschein. Wieder kann man nur beim japanischen Realismus Vergleiche finden für diese Distanzierungskraft des Formalen, die auch die grellste Häßlichkeit in die Sphäre eines arabischen Sonderdaseins entrückt, vor dem unsere unmittelbare Einfühlungsfähigkeit haltmacht. Ein zweiter Ausschnitt müßte etwa den Kopf des ritterlichen Mörders am linken Bildrand zeigen. Mehr an

porträthafter Unmittelbarkeit könnte kaum gezeigt werden, und doch wie mittelbar wird dies alles unter dem Eindruck jener sicheren synthetischen Prägung, die allen scharf beobachteten Einzelheiten wieder ihr Eigenrecht nimmt und sie einordnet in den großen ornamentalen Zusammenhang des wohlüberlegten Liniengefüges. Und wenn immer wieder sich der Vergleich mit japanischen Farbenholzschnitten aufdrängt, so ist damit neben allem anderen auch gesagt, wie all dies ornamentale Wesen bei Meister Franke seine Heimat eben in der Fläche hat und wie er mehr Zeichner denn Maler ist.

Mehr Zeichner denn Maler. Das schließt nicht aus, daß er einer der größten Koloristen der deutschen Kunst ist. Ja, hier schlägt das eigentliche Herz seiner Kunst. Es soll nicht gewagt werden, mit Worten, denen keine unmittelbare Veranschaulichungsmöglichkeit zu Gebote steht, an dieses Geheimnis der Frankeschen Farbenkunst zu tasten und ihre unerhörte Mannigfaltigkeit und Reizfülle in systematische Registrierung einzufangen, sondern nur darauf soll hingewiesen werden, daß auch hierin Meister Franke zu jenen glücklichen Übergangskünstlern gehört, denen es gelingt, die Wage zwischen zwei Welten, die sich scheiden wollen, noch einmal in einer Synthese stillestehen zu lassen. Lokalfarbigkeit und abstrakt-dekorativ gemeinte Farbigkeit, Farbwahrheit und Farbdichtung, Selbstherrlichkeit der Farbe und Dienstbarkeit der Farbe am Objekt: das alles eint sich unter seinen bis in die Fingerspitzen hinein farbempfindlichen Händen zu einer mühe- und spannungslosen Versöhnung. Oder besser gesagt: auch hier steht der neue lokalfarbenfreudige Realismus noch ganz unter dem Schutze einer freien objektungebundenen Farbkalligraphie, die ihm eine Bindung und einen Adel gibt, der bald für immer verloren geht. Man steht dem farbenkünstlerischen Wunder der Frankeschen Bilder verständnislos gegenüber, wenn man sich nicht klarmacht, daß diese nicht wiederkehrende Höhe des Farbengeschmacks ihr Bestes von der Vergangenheit empfing. Von jener gotischen Vergangenheit, die in ihren Glasfenstern alle Gesetzmäßigkeiten und alle Geheimnisse farbiger Wirkungsmöglichkeiten er-



Abb. 88. Meister Franke, Englandfahreraltär

Hamburg, Kunsthalle

schöpft hatte, für die uns die Organe unmittelbarer Erfassung abgestorben sind. Der Universalienstreit hat sich eben auch in der Entwicklung der Farbe abgespielt. Und auch hier gab es einen Sieg des Nominalismus, in dem sich gleicherweise die Auflösung der mittelalterlichen Anschauungswelt vollzog. Wenn wir heute von der abstrakten Farbe reden, tun wir es aus derselben Distanzstellung heraus, wie wenn wir von abstrakten

Begriffen sprechen. Die Zeit ist dahin, wo dieses Abstrakte Realität war.

Die Komposition der Thomasbilder (Abb. 87 und 88) erweckt besonderes Interesse. Von keiner tausendjährigen Tradition beengt konnte der Künstler hier eine Komposition aus dem Geiste seiner Zeit schaffen. Das schließt nicht aus, daß der Stoff schon an anderer Stelle geformt war und daß Meister Franke sich schon auf Vorversuche der bildnerischen Formulierung dieser Legende stützen konnte; jedenfalls war aber der beginnende Fixierungsprozeß noch in einem solch flüssigen Stadium, daß jede Weiterarbeit daran unter dem Zeichen frischer unbehinderter Erfindung stand. Die zweiundeinhalb Jahrhunderte, die nach dem Tode des Heiligen verflossen waren – er starb 1170 –, sind für das mittelalterliche Tempo einer neuen literarischen und bildnerischen Typenbildung eine verhältnismäßig kurze Zeit. Obwohl gerade der hl. Thomas von Canterbury sehr schnell zu einer die mittelalterliche Phantasie faszinierenden Legendengestalt emporwuchs. Und zwar dank seiner repräsentativen Stellung in jenem entscheidendsten und folgenschwersten aller mittelalterlichen Kämpfe, nämlich dem Kampfe zwischen geistlicher und weltlicher Macht, in dem er als Märtyrer gefallen war für die Sache der Kirche. Das Drama dieser Kämpfe, die er, der ehemalige Freund und Kanzler, mit seinem König um dieses Prinzip ausgefochten hatte, hatte sich im hellsten Lichte des europäischen Interesses abgespielt, und es kann nicht wundernehmen, wenn eine deutsche Bruderschaft, die zudem als Englandfahrerbruderschaft noch eng in Verbindung mit der Heimat des Heiligen stand, ihn für ihre eigene Verehrung in solch schöner Form in Anspruch nahm.

Meister Franke komponiert aus dem Geist seiner Zeit. Oder vielmehr aus dem Geist der gotischen Zeit, die mit ihm zu Ende geht und deren ganze Meisterschaft Meisterschaft in der Fläche war. Gewiß gibt er eine Raumbühne, aber sein eigentliches kompositionelles Denken bewegt sich doch in der Fläche. In sie hinein schreibt er seine schöne wohlgegliederte Reinschrift. Nie wird durch allzu große Drastik der Adel sei-

nes Vortrags verletzt. Immer ist der Wille zum Ornament stärker als der Wille zur dramatischen Unmittelbarkeit. Auch in der stärksten Aktion bleibt er metrisch gebunden. Der Blick kommt ins Skandieren hinein, wenn er von Gruppe zu Gruppe geht. Die Gruppe der drei Mörder, dann eine bedeutungsvolle Zäsur, dann die Mittelfigur des blutenden Heiligen mit seiner großen Kopfwendung, schließlich die scheue Gruppe der junglinghaften Mönche: wie wohl ist das alles abgewogen, wie frei atmet die Fläche unter dieser Gliederung. Man versuche das räumliche Verhältnis der Mördergruppe zu Thomas im Sinne der Handlung unmittelbar zu interpretieren: es bleibt unverständlich. Das Maß der räumlichen Entfernung ist zu groß, um dem unmittelbaren Handlungsbezug der Hinrichtung zu entsprechen. Verständlich wird es nur im Sinne jener gemessen skandierenden Flächenmetrik.

Und das Taktgefüge der Fluchtszene (Abb. 88) ist kein anderes. Wieder eine Linksgruppe der Bösewichter, wieder eine spannungsvolle Pause, wieder die Figur des Heiligen in freier Entfaltung in der Mittelachse und wieder zwei Begleitfiguren, die seine Bewegung abklingen lassen. Deutlichste, sprechendste Handlungsmarkierung, und doch alles gedämpft in flächenornamentaler Schönheit und Gemessenheit. Jede dramatische Schärfe abgebogen zu epischem Gleichmaß. Wo ließe sich Schöneres finden als diese Gruppe der drei Reiter? Wo hat ein genialerer Instinkt in so glücklicher Weise erzählerische Unmittelbarkeit und dekorative Überlegung verbunden? Die illustrativ stärkste Aktion bei Thomas, dann ein abgeschwächter Nachklang in der Kopfwendung des zweiten Reiters und schließlich das völlige Abklingen dieses akuten Bewegungszusammenhangs bei dem letzten Reiter, der schon ganz aus der Sphäre der momentanen Situation losgelöst mit einem wundervoll versonnenen Blick in die Walddämmerung hineinreitet. Und diese wohl-abgewogene Phrasierung wiederholt sich in Farbe und Beleuchtung. Bei Thomas das größte Beleuchtungsaufgebot, getragen von der großen Fläche des Heiligenscheins und dem breit in die Fläche hineinkalligraphierten Schimmelkörper, dann ein abgeschwächter Reflex dieser

größten Bildhelligkeit auf dem Antlitz des zweiten Reiters und schließlich das dämmrige Versinken alles Lichts bei der dritten Reitergestalt. Und damit nicht genug. Das Spiel der drei Händepaare, der Dreitakt der drei Zügelhaltungen: das alles hilft mit, um der Komposition eine Gußform der Gebundenheit zu geben, in der doch alles wie in höchster Freiheit und Natürlichkeit atmet. Klassische Reinkultur einer mit neuem Anschauungsgehalte gesättigten Bildkalligraphie gotischer Observanz. Stillstand der Wage zwischen dem besten idealistischen Können der Vergangenheit und einem gemäßigten Realismus der Zukunft. Ein Stil seltenster Makellosigkeit in deutscher Kunst.

Die Handschrift des Englandfahreraltars findet sich nur noch auf einem Bild in unmittelbarer Gleichheit wieder, im „Schmerzensmann“ der Hamburger Kunsthalle (siehe Titelbild). Doch an der schwierigen Aufgabe, an einem begrenzten Stück nackten Einzelkörpers einen Ausgleich zwischen Tradition und Neuerkenntnis zu schaffen, mag es liegen, daß dieser Tafel bei aller Eindruckstiefe die unbedingte Überzeugungskraft und Selbstverständlichkeit fehlt. Sie gibt keine letzte Lösung, sondern läßt noch leise das Stadium des Experimentes nachfühlen. Es kommt nicht zur restlosen Verschmelzung von Anatomie und Kalligraphie. Besonders die Arme erscheinen zu sehr studiert. Sie werden zu einem Sonderkapitel der Darstellung, weil gegenüber ihrer bewußten anatomischen Demonstration der übrige Körper anatomisch zu unartikuliert bleibt. Der Versuch, bei der Gebärde dieser Arme aus richtiger Verkürzung und richtiger Anatomie doch eine Gewährtheit und Idealität der Haltung herauszuarbeiten, scheitert, weil er nicht aus einem natürlichen Körpergefühl herauswächst. Und das Ergebnis ist jene Künstelei, die spätgotisches Allgemeinschicksal wird, und zwar notwendiges Schicksal einer Kunst, die sich den alten voranatomischen kalligraphischen Bindungen nicht mehr hingeben kann und der doch die neuen Bindungen, die eben aus der Gesamtheit eines organisch disziplinierten Körpergefühls herauswachsen, noch versagt sind. Erst die Renaissance macht dieser Spannung, von der alle spätgotische Künstelei lebt,

ein Ende. Erst sie gibt dem Anatomischen seine selbsterzeugte Idealität.

Wo kommt der Stimmungsgehalt, wo kommt die große kompositio-



Abb. 89. Jean Malouel Paris, Louvre

nelle Ernsthaltung dieser Schmerzensmandarstellung her? Die Frage führt an jenes Problem, das schon angesichts der Grablegung von Meister Franke behandelt wurde: auf einmal ist ein tragischer, ein heroischer Stil italienischen Gepräges da, dessen Bildung und Entwicklung wir nicht

recht zu erkennen vermögen. Ist er unmittelbarer italienischer Import? Aber dem widerspricht die Tatsache, daß er auch in Frankreich aut einmal in völlig ausgereifter Form da ist. Das Pietà-Tondo des Louvre mag dafür Beispiel sein (Abb. 89).

Damit wird überhaupt die Frage nach der künstlerischen Herkunft Meister Frankes akut. Nur ganz allgemein kann sie beantwortet werden. In dem Sinne, daß seine künstlerische Heimat unzweideutig der Westen ist. Eine Welt trennt ihn von der impetuosen Blindenschrift Meister Bertrams, in der die große Ostepisode der deutschen Kunst ihr denkwürdiges Ende fand. Franke ist ganz in westlicher Schulung erwachsen. Wie er sich dem Zeitstilzusammenhang dieser allgemein westlichen Orientierung einfügte, haben wir gesehen; zahlreich waren die Züge, die ihn in nächste stilistische Nachbarschaft mit Conrad von Soest, mit den Meistern der Goldenen Tafel und der Dortmunder Bruchstücke brachten, aber nie verdichteten sich die Ähnlichkeiten über diesen allgemeinen Schulungszusammenhang hinaus zur Identität. Immer blieb Meister Franke eine Sonderwelt für sich. Kann ihm die unmittelbare Stilvergleichung so keinen festen Platz der Herkunft aus einer bekannten Lokalschule wie der westfälischen oder kölnischen zuweisen, so bleibt nur der Weg der freien Wahrscheinlichkeitsbestimmung auf Grund instinktiver Witterung oder der Weg des urkundlichen Nachweises. Der letztere zeigte eine Spur, die nach Südwestdeutschland führte, nach Straßburg. Eine Spur nur, keine Gewißheit. Aber sie führt in dieselbe Gegend, in die die Witterung des kunsthistorischen Instinkts führt. Dieses große alemannische Gebiet zu beiden Seiten des Oberrheins, wo sich die Wege von Burgund und Italien treffen und wo um diese Zeit Konzile von Weltbedeutung stärkste künstlerische Fluktuation schufen; dieses Gebiet, das bald mit Namen wie Lukas Moser, Conrad Witz und Stephan Lochner zur fruchtbarsten Kunstzone Deutschlands wird; dieses Gebiet, in dem sich ein anschauungsfrischer Wirklichkeitssinn so glücklich mit einer echt schwäbischen, ans Akademische grenzenden Maßhaltung paart, sollte es nicht auch die Heimat Meister Frankes sein?



Abb. 92. Werkstatt Meister Frankes, Nykyrko-Altar
Museum in Helsingfors

Es bleibt bei der Frage. Aber in ihr schwingt schon viel Antwort. Gerade das Stichwort vom schwäbischen Akademizismus, diesem so ganz spezifisch temperierten schwäbischen Schönheitsgefühl, das in so ganz eigener Art weich und doch gehaltvoll ist, will nicht mehr aus dem Ohr, wenn man es vor Meister Frankes Bildern einmal ausgesprochen hat.

Es reizt, sich vorzustellen, daß Meister Franke aus derselben Gegend kam wie Stephan Lochner. Und daß beide ihr oberrheinisches Erbe, in



Abb. 91. Dorotheenaltar. Danzig, Stadtmuseum

dem verschwiegen viel Nachbarschaft mit Italien nachklang, auf die Verschiedenheit der Kölner und Hamburger Atmosphäre abgestimmt haben. Also daß hier eine Verbindung des wohltemperierten allemanischen Schönheitsgefühls mit repräsentativer, dort mit epischer Feierlichkeit zustande kam. Aber das sind nur verführerische Mutmaßungen.

Es gibt eine ganze Anzahl Bilder aus dem Ostseegebiet, die den Namen Meister Franke heraufbeschwören. Am reinsten klingt der Geist seiner Kunst in den Tafeln der Barbaralegende des Nykyrko-Altars, der heute im Museum von Helsingfors aufbewahrt wird. Auch hier steht eine Fluchtszene (Abb. 90) im Mittelpunkt der Erzählung. Die heilige Barbara hat sich vor ihren Verfolgern in den Wald geflüchtet. Wie eine Wunderblume ragt ihr Kopf aus dem Dickicht des Hintergrundes hervor. Nur die Hirten wissen um ihr Versteck. Schon kommen die drei Verfolger – es gibt bei Meister Franke immer eine Dreizahl



Abb. 92. Dorotheenaltar. Danzig, Stadtmuseum

der bösen Partei – durch eine Waldschlucht ins Bild hineingeritten, und die treulosen Hirten üben Verrat. Aber die Strafe folgt auf dem Fuße: ein mächtiger Heuschreckenschwarm naht und wird Hirten und Herden zum Verderben. Die äußeren stilistischen Bezüge zum Thomasaltar liegen ja auf der Hand. Besonders die Überschneidungsmethode der Frankeschen Bildregie wird mit großer Kunst und Geschicklichkeit geübt. Aber im ganzen schwingt die Darstellung doch in einer anderen Gefühlslage. Ihr Märchentön hat eine Helle und Leichtigkeit, die wesensneu anmutet und die mehr aus Erinnerungen an Meister Franke denn aus seinem eigenen Wesen herausgezaubert zu sein scheint. Doch muß das Urteil hier mit aller Vorsicht auftreten. Charakteristisch für den spielerischen Geist dieses Erzählungskünstlers ist es, daß er um der Märchenstimmung seiner Darstellung willen es wagt, in einen perspektivischen Primitivismus, ja, besser gesagt, in einen perspektivischen

Infantilismus zurückzuverfallen. Wie die drei Verfolgergestalten dimensional zu Hauptträgern der Bilderzählung gemacht sind, so geht auch alle perspektivische Rechnung von ihnen aus. Wir sehen mit ihren Blicken, wenn wir sehen, daß sich der Bildraum ebenso nach dem Vordergrund wie nach dem Hintergrund verkürzt. Mit der gleichen poetischen Willkür arbeitet die Beleuchtungsregie dieses Bilderbuchstils. Aber über allen schwebt ein Takt und ein Adel und eine geniale Sicherheit des dekorativen Instinkts, für die uns dann doch wieder kein anderer Name zur Verfügung steht wie Meister Franke.

Ganz anders ist die Art der Beziehung, die zwischen den Tafeln des Danziger Dorotheenaltars (Abb. 91 und 92) und Meister Franke besteht. Schon die provinzielle Qualität schließt jeden unmittelbaren Bezug aus. Aber im Tonfall der Erzählung, ihrer frisch natürlichen Erfindung und ihrer stilistischen Gesamthaltung klingt doch viel von jener Note nach, die im weiten Umkreis der uns erhaltenen deutschen Kunst eben nur durch den Hamburger Meister repräsentiert wird. Mit Sicherheit können wir annehmen, daß sein Einfluß sich über das ganze Ostseegebiet erstreckte. Überall lassen sich mehr oder weniger deutliche Reflexe feststellen.

KÖLN

ÜBER dem Saale, der im Museum deutscher Kunstgeschichte zur Kölner Kunst führt, müßte ein Schild stehen: Wegen Neuordnung geschlossen. So ist es: die vielgerühmte Kölner Malerschule, die am frühesten historische Würdigung fand und die von der Romantikergeneration an fast allein herrschend im Vordergrund des öffentlichen Interesses für deutsche Kunst stand, ist heute kunsthistorisches Verlegenheitsgebiet ersten Grades. Das liebgewordene Bild ihrer Entwicklung, wie es das 19. Jahrhundert zeichnete, ist längst als ein wissenschaftlich notdürftig verbrämtes Stück Legendenbildung erkannt, und doch wagt niemand, diesen Tatbestand mit allen seinen Folgerungen zuzugeben. Zumal das neue Bild, das aus unbefangener Forschung herausgewachsen an seine Stelle treten müßte, nur erst in schwachen und sich vielfach widersprechenden Ansätzen vorliegt. Kaum einer deutschen Lokalschule gegenüber ist das wissenschaftliche Unsicherheitsgefühl so gewachsen wie gegenüber der Kölner. Nicht nur das historische Bild ihrer Entwicklung geriet in die Gefahrzone einer mit Recht alle traditionellen Redensarten auflösenden Skepsis, sondern auch das Material selbst wurde in seiner Authentizität in weitgehende Zweifel gezogen. Übermalungsfragen und Fälschungsfragen verbreiteten wohlbegründetes Mißtrauen. Repräsentative Hauptstücke, wie die Wickenblütenmadonna und der Clarenaltar des Kölner Domes, wurden zum Gegenstand peinlicher Echtheitsdiskussionen, und alles geriet in einen Verwirrungszustand, aus dem auch heute noch kein klarer, wissenschaftlich fest fundamentierter Weg herausführt.

Wie auch das neue Bild der Kölner Malerschule ausfallen mag, darüber kann kein Zweifel sein, daß der Generalnenner der Wertung ein anderer sein wird. Man wird zu der Überschätzung früherer Tage nicht mehr zurückkehren, und die Einordnung der Bedeutung dieser Lokalschule in das Gesamtbild deutscher Kunst wird gerechter sein. Eher ist zu fürchten, daß man nach der anderen Seite zu weit gehen und die Kölner Kunst zu sehr über die Achseln ansehen wird, weil ihr alles Aufregende und Spannende der Entwicklung fehlt und weil ihr in ihrer Bedächtigkeit

keit zu wenig expressiver Charakter eigen ist. Besonders jede auf rein entwicklungsgeschichtliche Würdigung eingestellte Kunstgeschichtsschreibung wird mit wachsender Kälte an ihr vorüberzugehen geneigt sein.

Dieser Gefahren bewußt muß unsere Darstellung darüber hinaus sich ein gewisses Recht nehmen, das Kölner Kapitel nicht ganz mit derselben Teilnahme zu behandeln wie die anderen. Denn unsere Darstellung gilt nur einem begrenzten Zeitabschnitt, und dieser Zeitabschnitt ist gerade der einer höchsten Krisenhaftigkeit. Es gehört aber zum eigentlichen Wesen Kölner Kunst, allem Krisenhaften aus dem Wege zu gehen und Entwicklungen heranreifen zu lassen, ehe sie an ihnen teilnimmt. Pioniertum ist nicht ihre Sache. Nur in saturierten Verhältnissen fühlt sie sich wohl und erreicht nur in ihnen ihre Leistungshöhepunkte. Das Wesen der Kölner Kunst ist konservativ. Unser Thema aber ist die Geschichte einer Wende, eines Werdens. Das ist der Grund, warum unsere Darstellung gleichsam nur im Vorübergehen die Kölner Kunst streift.

Gerade diese Einsicht der geringen entwicklungsgeschichtlichen Lebendigkeit fehlte der traditionellen Einschätzung der Kölner Kunst. Man kannte eben anfangs nur Kölner Bilder – höchstens noch Bilder der Nürnberger Schule, die unter einer ähnlichen Vorzeitigkeit der historischen Klischeebildung heute leidet – und gab ihnen darum eine führende Stellung in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst, die sie dann sofort verlieren mußten, als ein erweitertes Blickfeld zeigte, eine wie andere Entwicklungslebendigkeit in der fraglichen Zeit im übrigen Deutschland zu Hause war. All die künstlerischen Probleme, die damals auf der Tagesordnung der entwicklungsgeschichtlichen Logik standen, sind an anderer Stelle früher und energischer in Angriff genommen worden als in Köln. Nur der Koinzidenz der spezifischen Stimmung Kölner Kunst mit dem, was der Romantikergeneration als ideale Kunststimmung überhaupt vorschwebte, ist es zu danken, daß die Kölner Kunst in diese ihr nicht zukommende entwicklungsgeschichtliche Vorrangstellung gedrückt wurde, die sie heute mit einer vielleicht allzuscharfen Negativfärbung des Urteils zu büßen hat.

Im großen Ostwestproblem der damaligen deutschen Kunstauseinandersetzung ist die Stellung Kölns klar und eindeutig fixiert. Seine Kunst ist rein westlerisch. Nach Westen hin laufen alle ihre Orientierungswege. Und doch ergibt sich daraus kein ganz einfacher Tatbestand, denn dieser Westen heißt für Köln nicht nur Frankreich, sondern auch England, und neben der natürlichen Rücklehnung an Paris und Burgund gibt es einen hauptsächlich über Stätten der Klosterzusammenhänge gehenden Einflußweg, der von England über Belgien bis ins Oberrheinische und Lothringische hinein Verbindungen schafft, in denen Köln wichtigster Umsatzplatz ist.

Bleibt so am großen Ostwestproblem die Kölner Kunst unbeteiligt, so zeigt sie doch mit dieser Doppelwendung gegen Frankreich und England gleich, wo ihre eigentliche Problematik liegt: nämlich in der Zwitterstellung zwischen Nord und Süd und zwischen allen daraus folgenden germanisch-romanischen Unentschiedenheiten. Drückt man den Gegensatz unter innerdeutschen Gesichtspunkten aus, so ist es der Gegensatz zwischen oberdeutscher und niederdeutscher Art, in den das Kölner Schicksal hineingezogen ist. Gewiß bestimmt das Niederdeutsche seinen Grundcharakter, und alle Breite und Behäbigkeit seines Wesens stammt daher, aber doch war das Rheinfränkische nie ganz im Niederdeutschen aufgegangen, und immer kamen ihm seine reichsten Impulse mit den Wellen des Rheins vom Süden, der Heimat der anderen fränkischen Stämme. Nie ist ihm über seiner niederdeutschen Zugehörigkeit das Bewußtsein verloren gegangen, ein nördlich vorgeschobener Posten der ehrwürdigen, stark romanisierten Südwestkultur zu sein und ihr seine eigentliche geistige Nahrung zu verdanken. Gewiß, gerade zu der Zeit, die uns beschäftigt, war Köln als Hansavorort ganz eingegliedert in die niederdeutschen Wirtschafts- und Kulturzusammenhänge, aber wenn man es damals in einem Atem mit Lübeck und Stralsund nannte, so wurde damit doch nicht ungeschehen gemacht, daß es in glorreichen Jahrhunderten vorher mit Städten von anderem Klang in einem Atem genannt wurde, mit Mainz und Trier, mit Worms und Speier und all



Abb. 93. Clarenaltar

Köln, Dom

den großen Namen romanisch-deutscher Vergangenheit. Aber daß dies „römische Köln“ eben gleichzeitig Hansavorort war, darin liegt gerade seine Doppelstellung zwischen Nord und Süd, die innerlich immer vorhanden war und die es ihm gerade in Krisenzeiten so schwer machte, eine geschlossene Kulturphysiognomie zu erreichen. Wo so große Spannungen sind und gleichzeitig das Temperament und der Wille zur kämpferischen Lösung fehlt, da bleibt nur die Lösung des Kompromisses und des Ausgleichs, und die bedarf der Zeit und der langsamen Bildung. Das macht das Tempo der Kölner Entwicklung bedächtig.

Die traditionelle Chronologie der Kölner Kunst trug dem nicht Rechnung; sie ging ja von der Voraussetzung aus, daß Köln in der Entdeckung künstlerischen Neulandes vorangegangen sei. Den Namen eines Meister Wilhelm, den man aus Chroniken und Urkunden als Kölner Hauptmeister aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts herausgefunden hatte, brachte man mit einer Familie von Bildern in Zusammenhang, die in Wirklichkeit eine Generation später entstanden sind. Dies alles ist inzwischen längst korrigiert, aber an Stelle der alten Chronologie hat sich doch noch keine neue von absoluter Zuverlässigkeit herausgebildet, und statt der alten geschlossenen Legende stehen wir heute vor mehr oder weniger einleuchtenden Arbeitshypothesen. Feste Anhaltungspunkte fehlen uns durchaus, und der Skepsis sind alle Tore geöffnet. Aber alle

Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß wir im Clarenaltar — der, ursprünglich einem vornehmen Frauenkloster entstammend, heute, aus dieser intimen Atmosphäre herausgerissen, mit der seiner bescheidenen Feinheit des Stils und der Dimensionen widersprechenden Repräsentativaufgabe betraut ist, Hochaltar im Kölner Dom zu sein — einen ungefähren Zeitgenossen von Meister Bertrams Grabower Altar vor uns haben. Man vergleiche eine seiner Tafeln (Abb. 93) mit der eindringlichen Blindenschrift des nordöstlichen Meisters —: und die gemäßigte, aller frischen Initiativkraft entrückte Atmosphäre der Kölner Kunst kommt recht ins Bewußtsein. Hier ist gotische Konvention noch sicher zu Hause, und mit der feinziselierten Zierlichkeit von Elfenbein- oder Alabasterfigürchen stehen dieschmalen Gestalten schön eingegliedert auf goldgepunztem Grund. Noch näher als der Vergleich mit Elfenbeinarbeiten liegt der Vergleich mit Seidenstickereien. Denn es wurde schon an anderer Stelle gesagt, daß die Nadelmalerei mit ihrem feinen schillernden Glanz, in dem alle tonige Schönheit und Differenziertheit der Lasurmalerei nicht nur erreicht, sondern noch übertroffen werden konnte, die eigentliche Lieblingstechnik dieser trecentistischen Rokokozeit war und daß sie von ihr mit derselben Sorgfalt gepflegt wurde wie vom 18. Jahrhundert die Pastellmalerei. Nicht zufällig ergibt sich eine Übereinstimmung zwischen diesen Teilen des Clarenaltars und einer uns schon bekannten Stickerei aus der Jahrhundertmitte, dem Königsfeldener Antependium (Abb. 26). Beide repräsentieren mit verschiedenen Mitteln dieselbe Stufe der Entwicklung des ursprünglich rein zeichnerischen gotischen Stils zu jener leicht malerischen Erscheinungsform, in der alles modellierende Hell-dunkelspiel sich noch völlig einer kalligraphisch spielerischen Gesinnung unterordnet und mehr der dekorativen als der realistischen Bereicherung der Formensprache dient.

Es ist der style flamboyant in seiner liebenswürdigsten und elegantesten Form, wie ihn die französisch-englische Miniaturmalerei (Abb. 5) in einem reizvollen Manierismus herausgearbeitet und zum europäischen Vorbild gemacht hatte. Auch in Böhmen lernten wir diesen Stil von

internationaler Geltung kennen (Abb. 6). Und wie auch Simone Martini mit diesem Stil aus vornehmlich französischer Geschmackssphäre praktiziert, daran erinnert das erwähnte Liverpooler Bild. Generalnenner für alles ist eine miniaturhafte Kleingesinnung, die aus dem Male-rischen eine neue Kalligraphie herauszaubert. Köln geht ganz in dieser Westgesinnung auf. Von der plastischen und epischen Großgesinnung, wie sie etwa im Grabower Altar redet, findet sich in dieser durchaus lyrischen Kunst keine Spur.

Die weitere Stufe der Entwicklung, die schon über die Jahrhundertwende hinwegführt, können wir ebenfalls am Clarenaltar veranschaulichen.

Er hat spätere Teile, die das Können der darauffolgenden Generation dokumentieren. Die Grablegung Christi (Abb. 94) reflektiert in leisen Modifikationen des Stils alle Änderungen, die inzwischen die französische Vorbildkunst durchgemacht hatte. Die Loslösung von der Fläche beschränkt sich nun nicht mehr auf die Modellierung der Einzelfiguren bei raumlos bleibenden Flächengrund, sondern über der ganzen Gruppenkomposition liegt jetzt, wenn auch nur in ganz schwachen Anklängen, jene Vorstellung eines räumlichen Bildaufbaus, wie sie



Abb. 94. Clarenaltar

Köln, Dom

durch Italien der französischen Malerei als neuer Impuls vermittelt worden war. Kein Wunder unter diesen Umständen, daß auch die erzählerische Bilderfindung deutliche Spuren italienischer Herkunft zeigt. Es ist jene große Pathetik des toskanischen Stils, die durch das nervöse Temperament Sienas lyrisiert und von ursprünglicher Schwere befreit sich dem französischen Empfinden wahlverwandt angepaßt hatte und nun europäisch vorbildhaft geworden war. Der Dijoner Altar des Melchior Broederlam (Abb. 28) muß immer wieder als Beispiel dafür erhalten, weil die erhaltenen Zeugnisse dieser französisch-burgundischen Entwicklungsstufe sich auf eine so geringe Anzahl beschränken. Man hat die späteren Teile des Clarenaltars mit dem Urkundennamen eines Hermann Wynrich von Wesel in Zusammenhang bringen wollen, der wahrscheinlich identisch ist mit jenem Herman de Coulogne, der nachweislich als Schüler und Gehilfe des Jean Malouel an der Ausschmückung der Kartause von Dijon teilnahm; aber steht wirklich der Clarenaltar auf so hoher Qualitätsstufe, daß man ihn in so unmittelbare Beziehung zu Höchstleistungen der Zeit setzen darf? Zeigt er nicht vielmehr nur sehr dünne Reflexe solchen Zusammenhangs? Übertreibt man nicht überhaupt seine Stellung in der Kölner Kunst, nur weil ihn das zufällige Schicksal später an eine so bedeutungsvolle äußere Stelle verschlagen hat? Und Meisternamen? Ist es ein Zufall, daß, von dem zugewanderten Stephan Lochner abgesehen, die Kölner Malerei die Malerei der Anonymen ist? Liegt nicht in diesem äußeren Zufall viel Symbolhaftigkeit für die spezifische Atmosphäre Kölns, in der keine großen und eigenartigen Persönlichkeiten gedeihen? Der Kollektivgeist Kölns prägt sich in seiner Kunst aus, nicht große Einzelne. Alle Gruppierungen um feste, urkundlich überlieferte Meisterpersönlichkeiten, die man versucht hat, haben darum niemals rechte Überzeugungskraft gewonnen.

Der spezifische Klang Kölner Kunst geht von Darstellungen aus, in denen sich fromme Mystik, lyrische Gefühlseligkeit, Empfindlichkeit für Naturidyllik und höfischer Minnegeist paaren. Und doch sind die Kölner Bilder dieser Art (Abb. 95) nur provinzielle Reflexe einer inter-

nationalen Mode, die wiederum in der französischen Miniaturenmalerei ihre reichste Ausbildung erfuhr. Diese Kunst letzter höfischer Essenzen, von gotischer Eleganz gebunden und belebt von den spielerischen Anfangslauten eines neuen naturinnigen Beobachtungsrealismus, strahlt von diesem französischen Zentrum sowohl nach Verona (Abb. 96) wie nach Köln aus und verbreitet überall denselben espritvoll kapriziösen und intimen Rokokogeist. Ob wir in sie hinein ein tieferes Maß religiöser Innigkeit interpretieren dürfen, steht sehr in Frage. Ihr mondäner Charakter ist wohl stärker als ihr religiöser. Vielleicht belastete die romantische Schwärmerei diese Bilder mit einem religiös-mythischen Tiefengehalt, der ihnen wohl nur in bedingtem Maße zukommt.

Neben diesen Bildern von spezifisch französischer Wesensfärbung stehen andere in der Kölner Malerei, in

denen das Stück Italienisch, das ja in diesem Weltstil des Trecento immanent überall enthalten ist, unmittelbare Evidenz erhält. Hier hat die französische Retusche weniger die italienische Diktionsweise verändert. Das typischste Stück dieser Familie von fremdländisch-südlichem Charakter ist das von dem Ratsherrn Gerhard von dem Wasserfasse gestiftete Golgathabild des Kölner Museums (Abb. 97). Die Datierung ins zweite Jahrzehnt scheint ziemlich sicher. Aus der Kölner Tradition fällt es völlig heraus. Der Reichtum an Aktion und figürlichem Leben, der Reichtum



Abb. 95. Kölner Flügelaltären
Ehenalige Sammlung Weber



Abb. 96. Stefano da Zevin

Verona, Museo Civico

an räumlicher Gliederung, der Reichtum an bunter farbiger Kostbarkeit: das alles führt weit ab von der Linie Kölner Kunst. Vielmehr scheint es sich um ein auf Kölner Boden verpflanztes Atelier zu handeln, in dem eine Sonderrichtung der französisch-burgundischen Miniaturmalerei, mit stark betontem italienischen Einschlag, fortgesetzt wurde. Man vergleiche z. B. die frühen Miniaturen der Pariser Josefus-Handschrift (Nat. Bibl. Mus. fr. 247), um deutliche Parallelen zu finden. Dieser verstärkte Italianismus mit seinen spezifischen Bizarrerien aus der orientalischen Welt war

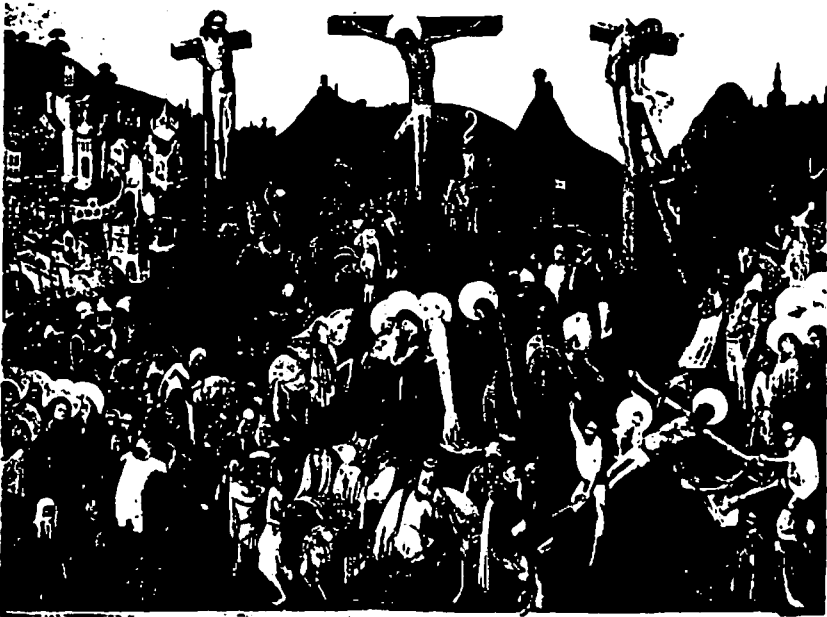


Abb. 97. Golgathabild

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

ja an jenen tonangebenden Höfen ausgesprochene trecentistische fin de siècle-Mode. Dieses Stück Exotismus gehört zu jeder im Untergang nach neuen Reizen suchenden Feudalkunst. Und der Orientalismus des trecentistischen Rokoko steht ganz auf derselben Stufe wie die Chinoiserien, in denen das spätere Rokoko neue Raffinementsquellen suchte.

Fremdkörperhaft steht dieses seltsame und an Reizen unerschöpfliche Werk in der Kölner Umgebung. Um so mehr stellen sich Beziehungen ein zu westfälischer und hanseatischer Kunst. Sowohl in den Bildern Conrad von Soests wie in denen von Meister Franke schwingt eine verwandte Note. Engere Ableitungsversuche dürfen daraufhin wohl kaum gewagt werden. Es genügt, eine bestimmte internationale Strömung anzunehmen, deren Ausgangspunkt – Burgund – zwar wohl bestimmt werden kann, deren genauerer Verbreitungsweg aber unsicher bleibt.

Nur spricht Wahrscheinlichkeit dafür, daß Mittel- und Oberrhein hier viel stärker als primäres Infiltrationsgebiet in Betracht gezogen werden müssen, als es meist geschieht. Wir haben schon bei der Frage nach der Herkunft von Meister Franke dorthin den Blick gewandt; warum soll der Meister des wundervollen Kölner Golgathabildes nicht aus ähnlichen Zusammenhängen herkommen? Kölnisch an ihm sind jedenfalls nur die Stifter. Eingereiht sei an dieser Stelle eine kleine ikonographisch und kompositionell singuläre Tafel mit der Beweinung Christi aus dem Berliner Museum (Abb. 98). Sie steht dem Kölner Golgathabild nur in allgemeinen Bezügen nahe, nämlich insofern sie einen ähnlichen Reflex aus der Welt der burgundischen Buchmalerei darstellt. Diese Reflexe tauchen in ganz Südwestdeutschland auf und sind schwer zu lokalisieren. Nach Köln gehört das reizvolle Bild wohl kaum, und der suchende Blick wird wohl eher südwärts gerichtet werden müssen. Wie dem auch sei, die äußere lokale Zugehörigkeit tritt in diesem Stück ganz hinter seinem Internationalismus zurück.

Ähnlich darf vielleicht auch an südliches Zuzugsgebiet für das Spezifische der künstlerischen Haltung bei dem Bild gedacht werden, das immer stärker von der Forschung in eine Hauptstellung innerhalb der Kölner Kunst des Jahrhundertanfangs gerückt wird, nämlich bei dem Veronikabild der Münchener Pinakothek (Abb. 99). Doch fremdkörperhaft steht es darum nicht in der Kölner' Atmosphäre da. Vielmehr repräsentiert es ähnlich wie Stephan Lochners Bilder ein organisches Verwachsensein stilistischen Fremdgutes mit heimischer Tradition. Wir wissen zwar im Grunde wenig von der stilgeschichtlichen Vorgeschichte eines solchen Bildes, und doch spüren wir, daß es nicht nur persönliche Erfindung ist, sondern daß bestimmte Schulungszusammenhänge hier ihren reifen Niederschlag gefunden haben. Die ernste und gemessene Stimmungslage, in der das Bild schwingt, und die klassisch reine Komposition drängen, an ein Stück Italienisch zu glauben, das noch nicht auf dem Durchgangsweg durch Miniaturgesinnung seine große Form verloren hatte. Ist es ein Zufall, daß man auf der Suche nach einer verwandten



Abb. 98. Beweinung Christi

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Stimmung und nach verwandter Großgesinnung der figürlichen Komposition am ehesten bei Meister Frankes Schmerzensmann (Titelbild) haltmacht? Gewiß, die Handschriften haben nicht das geringste miteinander zu tun, aber ein verwandtes Schulideal scheint doch hier von ferne durchzuschimmern. Immer möchte man an eine direkte Verbindung des unbekanntens deutschen Schulkreises, von dem diese tragische Typik ausgeht, mit Italien denken, wenn nicht auch in Frankreich Bilder der gleichen großgesinnten Familie vorhanden wären. Als Beispiel wurde schon das bekannte Louvre-Tondo mit der Pietädarstellung genannt (Abb. 89), von dem man gesagt hat, daß man es für italienisch gehalten hätte, wenn es irgendwo in Oberitalien gefunden worden wäre. So verwirren sich hier die Dinge, und man kann nur wieder ganz allgemein

sagen, daß hier eine besondere Spielart des Weltstils von durchaus internationaler Prägung vorliegt, über deren Entstehungs- und Verbreitungsgeschichte wir noch im unklaren sind. Jedenfalls täuscht das Gefühl nicht, daß die Bezüge, die zwischen Meister Franke und Köln vorhanden sind, nicht unmittelbarer Natur sind, sondern auf ein gemeinsames Quellgebiet des Einflusses zurückgehen.

Es ist nicht leicht, zu sagen, was an dem Veronikabild kölnisch ist. Es sind fast mehr negative Momente, die da in Betracht kommen. Nicht das Fortschrittliche verweist das Bild nach Köln, sondern die Mäßigung im Fortschritt. Ob es sich um die neue plastische Modellierung oder ob es sich um den räumlichen Bildaufbau handelt, eigentlich akut wird hier keine dieser Fragen. Man kann das Bild nicht mehr ansehen, wenn man sich einmal gefragt hat, wie man sich Gestalt und Haltung der Veronika hinter dem Schweißstuche vorzustellen hat, aber darin liegt eben die besondere Suggestivkraft dieses Stils, daß man sich diese Frage gar nicht stellt. Das Eigentlichste der Bildwirkung liegt noch in einer Sphäre von Idealität, die solche realistische Fragestellung ernsthaft nicht aufkommen läßt. Auch im Ausdruck weicht der Kölner allem Extremen, das der Herbheit dieser Typik innewohnt, aus. Diese Veronika ist eingehüllt in milden, lyrisch temperierten Ernst, aber alle Schmerzakkente fehlen ihr. Und die tragische Größe und sakrale Feierlichkeit des Christusantlitzes sind wohl kaum ganz auf eigene Rechnung des Meisters zu setzen, vielmehr scheint hier eine ganz bestimmte, auf byzantinische Ikonen und Gnadenbilder zurückgehende Typik vorzuliegen, von der wohl auch die wundervoll tief und geheimnisvoll klingende dunkelbraune Färbung des Kopfes bestimmt wird. Wie aber mit behutsamer Hand aus diesen heterogenen Bestandteilen ein dekoratives und repräsentatives Ganzes von einheitlichem Stimmungs- und Farbenklang geschaffen ist, das bleibt eigenes Verdienst des Kölner Meisters und kein geringes. Das Bild gehört zum Edelgut der deutschen Kunst dieser Zeit.

Schwer ist es, die zu Unrecht berühmtere Madonna mit der Wickenblüte (Abb. 101) mit der Münchener Schwester in stilistische Deckung zu



Abb. 99. Veronika

München, Alte Pinakothek

bringen. Doch verbieten sich Vergleiche im einzelnen, z. B. was die Modellierung angeht, weil die Kölner Madonna in einen großen Streit um Echtheits- und Übermalungsfragen hineingezogen worden ist, der sie immerhin als zuverlässiges authentisches Material der Stilanalyse vorläufig in Frage stellt. So kann man sich nur an die großen Züge der Darstellung halten, und die liegen wieder nicht ganz fern von jenem undeutbaren Italienisch, das auch in dem Veronikabild schwingt. Der großfigürlichen Gesinnung Italiens scheinen nun einmal Halbfigurenbilder besonders gelegen zu haben, und die Umschöpfung des byzantinischen Ikonentypus in diese neue Ausdrucksform hinein scheint sich hier am organischsten vollzogen zu haben, (vgl. Tommaso da Modena, Abb. 17). Die schöne adlige Gelassenheit der Haltung trägt bei der Wickenblütenmadonna trotz ihrer völligen Umtransponierung ins Gotisch-Geschmeidige und Elegante doch noch etwas von dieser südlichen Herkunft mit sich. Und ist es ein Zufall, daß das Mona Lisa-Motiv der lässig übereinandergelegten Hände hier schon so früh erklingt?

Man hat neuerdings die Wickenblütenmadonna für westfälisch erklären wollen. Gewiß fehlt der betreffenden Beweisführung größere Überzeugungskraft, aber es zeigt immerhin, wieviel gemeinsames Schul- und Traditionsgut in diesen verschiedenen, in künstlerischem Austauschverkehr stehenden Lokalschulen lebendig war, daß eine solche Hypothese überhaupt mit einem gewissen Grad von Berechtigung aufkommen konnte. Trifft man Ähnlichkeiten zwischen zwei Lokalschulen, so ist man gleich bereit, den Streit um Priorität und Abhängigkeit zu beginnen, anstatt in diesen Ähnlichkeiten Reflexe größerer gemeinsamer Abhängigkeiten von übergeordneten Stilströmungen europäischer Art zu sehen. Aber es ist typisch für den Auflösungsprozeß, in dem sich das einst so gesicherte Bild der Kölner Malerschule befindet, daß man ihre Glanzstücke heute als Fälschungen erklärt, morgen als unkölnisch.

Der erhaltene Bestand an Bildern ist groß, größer als der irgendeiner anderen deutschen Schule, und doch versagt dieses zahlreiche Material, wenn wir aus ihm ein klares Gesicht der Kölner Kunst formen wollen. Wesensgemein ist allen diesen Bildern eigentlich nur eines: der Mangel



Abb. 100. Stephan Lochner

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

an künstlerischer Energie. Es muß damals wie noch heute über der Stadt eine kulturelle Sättigkeit gelegen haben, die sich wie lähmend über jede lebendige künstlerische Aktivität legte. Sicherheit und Gleichmäßigkeit des Geschmacks, wie sie sich eben in gesättigten Verhältnissen ausbilden, waren da, aber die eigentliche Initiativkraft fehlte. Andererseits war diese Atmosphäre des spezifischen Kölner Geschmacks so stark, daß sie sich allem mitteilte, was von künstlerischen Willenskräften in ihre Nähe kam. Das Schulbeispiel dafür ist Stephan Lochner. Seine Kunst steht allerdings schon an der Grenze des Entwicklungsverlaufes, den unsere Darstellung behandelt. Sein frühes Weltgerichtsbild (Abb. 100) allein zeigt noch viele Bezüge zu jener trecentistisch-quattrocentistischen Übergangsentwicklung, die unser Thema ist. In Bildanlage und Typik ist hier auch noch vieles, was an die oberrheinische Heimat des Meisters erinnert, und mit Recht wies man darauf hin, daß die Predellafiguren

von Lukas Mosers Tiefenbronner Altar die nächsten Verwandten jener großen Sakralfiguren sind, die über dem Gewühl von Seligen und Verdammten in milder Feierlichkeit thronen. Hier klingt auch jenes Stück Italienisch, das in diesem ganzen oberrheinischen Kunstkreis sein undeutbares Wesen treibt. Aber zur festen Ableitung des Lochnerschen Stiles genügt das alles nicht, und die Frage nach niederländischen Einflüssen kann hier schon mit gleichem Rechte aufgeworfen werden. Nur eines kann behauptet werden, daß Lochner hier noch unselbständig ist und daß er weder seinen Stil noch den Stil Kölns hier schon gefunden hat. Wie er diesen neuen, rein quattrocentistischen Stil findet, in dem ein neues Realitätsgefühl niederländischen Schulungszusammenhangs die Einigung eingeht mit der spezifischen Haltung der Kölner Idealität, wie auch diesem neuen niederländischen Realismus der van Eyckzeit gleichsam Samthandschuhe angelegt werden, um ihn für das Mild-Temperierte der Kölner Ausdruckswelt geeignet zu machen, wie auch hier allem Fortschritthaften das Kühne und Durchgreifende genommen wird und es nur in mäßigen Graden zugelassen wird, um die Sphäre des Kölner Andachts- und Repräsentationsbildes nicht zu stören, das gehört nicht mehr in den Rahmen dieser Darstellung hinein. Eines nur steht fest, daß Köln auch jetzt, wo es das Gesicht nach Norden richtet, im Herzen südlich bleibt und daß Stephan Lochner ein Jan van Eyck mit mildernden südlichen Umständen ist. Das gibt seiner Kunst eine gewisse Flauheit, aber auch einen Adel des Geschmacks, der dem Niederländer abgeht. Lochner kam vom Bodensee, aus alemannischer Gegend. Von dort steckte ihm ein nahezu akademisches Schönheitsgefühl im Blut, das, aufgenommen von dem Drang Kölns nach äußerer Prachtentwicklung und großer repräsentativer Haltung, zu so großem und in sich völlig ausgeglichenem und reifem klassischen Stil kam. Es ist kein Zufall, daß die Kölner Malerei erst zu wirklich breiter Entfaltung kam, als der niederländische Einfluß zum Schicksal der europäischen Kunst wurde. Irgendwie liegt doch trotz aller Offenheit nach dem Süden eine Schwere im Kölner Temperament, die erst auf das 15. Jahrhundert warten mußte, um sich

in der Breite auszusprechen, die ihm adäquat ist. Köln und Trecento sind irgendwie doch zwei Begriffe, die nicht ineinander aufgehen. Man vergesse nicht, daß Köln seine reinste Erfüllung nicht in der Gotik, sondern in der Romanik gefunden hatte. Der Kölner Dom ist kein Gegenbeweis. Längst nicht macht er den Eindruck, in dem Maße aus Kölner Boden gewachsen und von Kölner Atmosphäre umwittert zu sein wie die denkwürdige Reihe der romanischen Prachtkirchen. Man glaubt an mancher Unsicherheit zu spüren, wie wenig der Kölner Instinkt in diesem Stil ganz zu Hause war und wie er ihn mehr



Abb. 101. Sogenannte Madonna mit der Wickenblüte
Köln, Wallraf-Richartz-Museum

auswendig lernte, als aus innerer Wahlverwandtschaft heraus organisch beherrschte. Es ist nicht nur die Folge der äußeren Baugeschichte und der Irrtümer der Wiederherstellung, wenn er heute auf jeden Beschauer mit architektonischer Sinnlichkeit einen so unbefriedigenden Eindruck macht. Was in sich nicht ganz organisch ist, kann nicht organisch vollendet werden. Irgendwie war er schon in der ersten Stunde Gelehrtenbau, nicht Instinktbaue. Bildungsprodukt, nicht inneres Erlebnis. Und nur eins wurde ihm mitgegeben, was wirklich Köln ist und was aber dafür gar nicht unmittelbares Element des gotischen Stilgedankens ist, nämlich die

Tendenz auf äußere pompöse Massenhaftigkeit und auf eine dimensionale Großwirkung hin, wie sie dem Kölner Repräsentationsbedürfnis entsprach. In diesen äußeren Momenten wurde gleichsam Ersatz für das gesucht, was aus einer inneren Verbundenheit mit dem Stil heraus nicht zu gestalten war. Übertreibung ist immer ein Zeichen der Unsicherheit.

Das Schlagwort vom gotischen Köln darf also nur mit sehr viel Einschränkung gelten. Der reine Klang der Gotik fand in Kölner Schwere und Breite verhältnismäßig wenig Resonanz. Die eigentliche Kölner Vitalität findet man viel stärker in der Übergangszeit vom Romanischen zum Gotischen einerseits und vom Gotischen zum Renaissancegemäßen andererseits. Nur die romantische Frühdatierung und überhaupt das Zusammenfallen der historischen Entdeckung Kölner Kunst mit der romantischen Begeisterung für den vagen Klang Gotik konnte für die Kölner Malerei ein anderes Bild erzeugen und die falsche Vorstellung erwecken, als ob sie in der Gotik ihre reinste Erfüllung gefunden habe. In der heutigen Verlegenheit der Kunstgeschichte dieser Kölner Frühmalerei gegenüber liegt zwar noch nicht die offene Erkenntnis dieses romantischen Formulierungsirrtums, wohl aber seine notwendige Folgerung.

Auch für die Kölner Plastik gilt es, daß die Gotik kein vollgültiges Gefäß geworden ist für das Eigentlichste des Kölner Wesens. Gewiß, Köln hat auch in der Gotik gelebt, aber es hat nicht die Gotik erlebt, d. h. es ist nie zur völligen Deckung seines künstlerischen Temperamentes mit dem spezifisch Gotischen gekommen. Es gibt gotische Plastik von hoher Qualität in Köln, aber auch ihr fehlt die letzte Prägung von Bodenständigkeit und innerem Gewachsensein aus der Totalität des Kölner Empfindens heraus. Ihre schönsten Erzeugnisse sind Lehnworte aus dem Französischen. Das letzte spezifische Gewicht Kölner Art spricht nicht aus ihr. Sie gibt nur einen Teilausschnitt des Kölnischen.

Und so verstärkt sich das Gefühl, daß gotisches Trecento und Köln keine reine Gleichung ergeben. Köln tritt zurück, wenn die Rede ist von den Entscheidungen, die um die Wende des Jahrhunderts wirklich lebendig sind. Sein Schwerpunkt liegt später, so wie er früher lag.

MITTELRHEIN

ANDERS schon klingt es, wenn man die historischen Vorstellungen Mittelrhein und Trecento nebeneinander erklingen läßt. Da will sich schon eher eine Deckung herstellen. Was in Köln an niederdeutscher Schwere sich der vollen und freien Entfaltung gotischer Elastizität hemmend in den Weg schiebt, das hat sich hier beim Eintritt ins Oberdeutsche schon gelockert. Das Temperament ist beweglicher geworden und kommt der spezifischen Grazie trecentistischer Leichtigkeit entgegen. Die dekorative Gesinnung, die auch hier über einer strengen tektonischen Gesinnung vorwaltet, geht weniger wie die Kölner ins Gewichtig-Große und -Breite als ins Leichtflüssige und Graziöse. Schon im Lautklang und Tonfall beginnt hier eine ganz andere Helligkeit und Heiterkeit.

Plastische Energie ist diesem Gebiet so wenig gegeben wie dem Kölner. Auch produktive Unmittelbarkeit ist nicht Sache des Mittelrheins. Dafür eine feine geschmeidige Empfänglichkeit für alle reichen Anregungen, die in dieser Gegend zusammenströmen, und ein sicherer Instinkt für deren organische Verarbeitung zu eigenstem Besitz.

Dem Mangel an plastischer Energie widerspricht es nicht, daß hier am Ausgang des Trecento eine Plastik edelsten Geblütes entsteht. Denn diese mittelrheinische Plastik des sogenannten weichen Stils lebt von einem Geist, der mehr im Malerischen seine Heimat hat als im Plastischen. Es ist nur die letzte äußere Folge dieser Gesinnung, daß sie schließlich auch zu einem Material von geringster plastischer Widerstandskraft übergeht und zur Tonbildnerei wird. Hier findet alle flüssige Formulierungseleganz und dekorative Feinfühligkeit des Gebietes ihre schönsten Erfüllungen. Es ist erlesene Übergangskunst, in der hier der Genius des Mittelrheins seine glücklichsten Worte sagt. Frischer Wirklichkeitssinn der Beobachtung verbindet sich in spielerischer Selbstverständlichkeit mit dem höchsten Virtuositentum gotisch-rhythmischer Formkultur. Nirgendwo gleitet das Trecento glatter und natürlicher in den neuen Realismus hinein wie hier. Nirgendwo glücklicher sind die Lösungen dieses Überganges. Aber das Wesentlichste ist gotischer Ausklang. In der männ-



Abb. 102. Friedberger Altar (Teil)

— Darmstadt, Museum



Abb. 103. Friedberger Altar (Ausschnitt)
Darmstadt, Museum

lichen Atmosphäre des eigentlichen Quattrocento versagt das Gebiet. Erst beim Übergang ins Barock, an der Schwelle einer Kunst, in der das Malerische wieder Trumpf wird, findet es sich wieder.

Wir wissen nicht, ob der mittelhheinischen Plastik dieser Übergangszeit eine Malerei von gleicher Hochkultur entsprochen hat. Erhalten ist nur wenig, aber dieses äußere Schicksal besagt nichts Entscheidendes. Es ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß dieses Gebiet, durch das ein so reicher künstlerischer Verkehr aus allen



Abb. 104. Friedberger Altar (Ausschnitt)
Darmstadt, Museum

Himmelsgegenden flutete, auch seine frühen Malerateliers von Rang hatte. Anregungen strömten von allen Seiten zu. Burgund und Frankreich lagen in unmittelbarer Nähe, die Verbindung mit Italien, so rege in romanischer Zeit, war wohl nie abgebrochen und empfing jetzt im Trecento durch die neue Entwicklung des Geldverkehrs, der zur zahlreichen Ansiedlung lombardischer Finanzmänner in diesem Gebiete führte, erneute Lebendigkeit, und schließlich führte eine vielbegangene Straße der persönlichen und klösterlichen Verbindung auch nach dem

dritten wichtigen Ausstrahlungszentrum trecentistischer Kultur, nach Prag.

Was der Mittelrhein aus diesen Anregungen macht, das erhält bei allem Eklektizismus das Gepräge einer formalen Begabung von so ausgesprochener Art, daß sie nicht selten an die Grenze des Artistischen und Kunstgewerblichen herangeht.

Es ist uns aus früher Zeit ein allerdings fragmentarischer Altar von qualitativem Hochrang erhalten, der diese spezifische Begabung des Mittelrheins bestätigt, nämlich der Friedberger Altar des Darmstädter Museums (Abb. 102—104). Sein Mittelstück zeigt auf Goldgrund den Kruzifixus mit Maria und Johannes und eine Anzahl von Heiligen, angeordnet in einer Komposition, in der ein glückliches Gleichgewicht zwischen statuarisch-hieratischem Sonderdasein jeder Figur und einem leise und unaufdringlich schwingenden Bindungsspiel seelischer und rhythmischer Zusammenhänge geschaffen ist. Das Ergebnis ist eine Feierlichkeit, gemildert durch Intimität. Und ein vornehmer Ernst, der liebenswürdig gefällig bleibt. Es heißt den eigentlichen Herzschlag der Komposition belauschen, dies feine Rieseln von Bewegung zu spüren, das durch den Nachklang steiler byzantinischer Ikonenfeierlichkeit hindurchläuft. Diese Freude am undulierenden Linienspiel, in der sich eine Sonderart des trecentistischen Style flamboyant ausspricht, scheint am Mittelrhein ganz besonders zu Hause gewesen zu sein. Diese züngelnden Gewandsäume, letzte Rudimente eines byzantinischen Manierismus, in dem Zusammenhänge mit der virtuosen Beleuchtungsphantastik der impressionistischen Spätantike stecken und die besonders in der sienesischen Kunst — Duccio — ein verständnisvolles Echo fanden, werden hier zu eigentlichen Trägern der heimlichen Rokokogesinnung des Mittelrheins. Ihr Gleiten schafft in erster Linie das schöne und zwanglose Verschleifungsspiel zwischen den überschlanken gotisch leicht ausgebogenen Gestalten. Ein prickelndes Temperament spricht sich in ihnen aus, das bei aller Lebhaftigkeit der Bewegung niemals in verwirrende Unruhe gerät, sondern immer durch sicheren Takt gebunden bleibt. „Mit Bedeutung gefällig“: das ist die



Abb. 105. Kreuzigung

Mainz, Stephanskirche

eigentliche Formel dieser mittelrheinischen Kunst, die durch ihre formale Geschicklichkeit allerdings leicht einen virtuosenhaften Charakter erhält. Wie innerlichst lebendig und mit unmittelbarer Anschauungswärme gefüllt diese in ihrer allgemeinen Haltung so bewusst konventionelle Kunst religiöser Andachtsmalerei ist, macht erst der Blick auf Einzelaufnahmen offenkundig. Köpfe wie die des Stephanus (Abb. 103) und Petrus (Abb. 104) zeigen schönstes Ineinanderklingen überlieferter Typik mit individueller Erfassung im Sinne naiver Beobachtungsfrische. Die feine Lasurtechnik in Verbindung mit wenig verriebenen, impressionistisch aufgesetzten Lichtern gibt der ganzen Modellierung eine geistreiche Leichtigkeit, die wieder unmittelbar an die Pastellmalerei des 18. Jahrhunderts erinnert.

Zur Datierung des Werkes fehlen uns feste Anhaltspunkte, doch wird die Ansetzung ins letzte trecentistische Jahrhundertviertel nicht sehr fehl gehen können. Für die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung kommt die genaue Chronologie insofern nicht sehr in Betracht, als nach gutbegründeter Ansicht das Werk abseits der eigentlichen Entwicklungsaktualität entstanden ist, nämlich in einer Klosterwerkstatt, in deren Abgeschlossenheit die Pflege byzantinisch-sienesischer Traditionselemente als eine Art klösterlicher Spezialität betrieben wurde, die ihre Sonderwege ging. Ist dem so, dann hat immerhin diese Abgeschlossenheit nicht hindern können, daß frischer Wirklichkeitsgehalt und ein feiner Strom unverfälschter mittelhheinischer Luft in diese religiös-konservative Kunst hineinkam. Doch nur als atmosphärischer Niederschlag.

Man glaubt, die eigenste Linie mittelhheinischer Art zu fassen, wenn man neben den Friedberger Altar die schöne Kreuzigung der Mainzer Stephanskirche rückt (Abb. 105 und 106). Nicht daß hier unmittelbarer Zusammenhang besteht — sie wird später entstanden sein: man datiert sie auf 1420 —, aber in der inneren Haltung des Bildes klingen die Töne weiter, die im Friedberger Altar als spezifisch mittelhheinisch angeschlagen sind. Auch hier keine aktive Stellungnahme zu den neuen Kunstproblemen, die um die Frage der plastischen und räumlichen Erfassung gravitieren und die auf ein neues System des Bildaufbaues zielen, nein, es bleibt bei flächiger Gesamthaltung, und groß hebt sich die Nacktheit der Silhouetten von reiner Fläche ab. Nur in der Darstellung des Wiesensbodens, in den das Kreuz eingerammt ist — die Schichtung der Steine am Kreuzende liegt fern von aller idealen Konvention und mutet wie ein versteckter Durchbruch naturalistischer Gesinnung an —, verrät sich, daß wir im 15. Jahrhundert stehen. Diese Reinschrift der Silhouetten auf großem Flächengrund ist uns als entwicklungsgeschichtliche Übergangserscheinung auch aus der niederdeutschen Kunst bekannt. Es sei an die Goldene Tafel, die Predella von Osnabrück und ähnliche Werke erinnert. Aber wie anders ist hier am Mittelrhein der Duktus der Flächenschrift. Das Maß an plastischem Gewicht ist verschwindend klein. Alles



Abb. 106. Kreuzigung (Ausschnitt)

Mainz, Stephanskirche

ist aufgelöst in zarte, pastellhaft hingehauchte malerische Andeutung, die sich widerstandslos und geschmeidig dem leisesten Druck dieser rhythmischen Virtuosenkunst hingibt. Dieses Vibrieren jeder Linie vor innerer Elastizität, dieses Pulsieren der inneren Erregung, die doch von Ruhe gebändigt ist und zur schönen, feierlich dahingleitenden Kurvatur wird, erreicht gerade in der Gruppe von Maria und Johannes einen Adel, der unbeschreibbar ist. Vollendet wirken solche Formulierungen, weil das psychische Leben ganz auf demselben Sensorium widerklingt wie das formale. Immer haben diese Köpfe in ihrer Haltung, ihrem Schnitt, ihrem Ausdruck etwas Heftiges, Jähes, Momentanes, das dann doch in einer tieferen Schicht gebändigt und aller Unruhe entrückt ist. Auch das

Seelische vibriert nur, wird nie zur freien Aktion entlassen. Nie wird der lyrische, weibliche Grundcharakter dieser Kunst verletzt, aber nie wird er so eintönig, flau und nazarenenhaft larmoyant wie in der Kölner Kunst dieser Zeit; immer zuckt ein heimliches Temperament in Linie und Ausdruck, das die Erstarrung dieser kalligraphischen Handschrift in akademischen Formalismus hintanhält. Nicht in tiefer seelischer Lage schwingt diese Kunst, nicht sehr tief greifen die tragischen Akzente, und das rheinfränkische Bedürfnis, allen starken Ausdruck zu dämpfen, läßt es so wenig wie in der Kölner Kunst zu starken Erschütterungen kommen; aber in der Schicht, in der diese Kunst schwingt, schwingt sie rein und in aller lebendigen Schönheit und Frische.

Der Ortenberger Altar, das Hauptstück der uns erhaltenen mittelrheinischen Altarmalerei (Abb. 107 bis 109), bleibt diesem Geist des Ausgleichs zwischen formelhafter Konvention und lebendiger Frische treu. Auch hier pulsiert in allem Mittelbaren der formalen Gedankenführung der ganze Reichtum einer lebenswarmen Unmittelbarkeit. Der ganze Zauber einer neuen Natürlichkeit und einer neuen Unbefangenheit weltlicher Daseinsrichtung verbindet sich mit der frommen Haltung des religiösen Andachtsbildes, und der Klang geht rein auf. Das Thema, die heilige Sippe, in der bezeichnenderweise hier am Mittelrhein die Männer fast ganz zurücktreten, gibt mit seinem Nebeneinander fraulicher Gewänder die schönste Gelegenheit, den ganzen Reichtum jener undulierenden Linienrhythmik auszusprechen, in der sich das mittelrheinische Temperament am liebsten zu ergehen scheint. In einer weichgedehnten schmiegsamen Labilität strömt sich das ganze Bildleben aus, und nur ganz leicht eingebaut ist in diese flutende Bewegung eine heimliche Tektonik, die die Madonna zum gleichzeitigen Mittelpunkt einerseits einer streng isokephalen Horizontalreihung von Gestalten und andererseits einer ihre Strenge und Eintönigkeit lösenden Pyramidalkomposition macht. Wie von diesem Mittelpunkt aus auch die seelischen Beziehungslinien ihr Verschleifungsspiel treiben und ein leises Fluten von Aktionszusammenhang durch die heilige Versammlung hindurchrieseln lassen, also, daß



Abb. 107. Ortenberger Altar

Darmstadt, Museum

es bis in die äußersten Bildwinkel hinein nicht zur Erstarrung des Beziehungsspieles kommt, das ist mit der ganzen Ungezwungenheit und Natürlichkeit gemacht, die der mittelrheinischen Begabung eigen ist. Auf Monumentalität geht kein Ehrgeiz: das lyrisch-feminine Element ist in dieser Begabung zu stark ausgeprägt, um solchen Ehrgeiz aufgenommen zu lassen. Es bleibt bei einem mit Bedeutung Gefälligkeit, und das Beste, das hier ausklingt, ist trecentistischen Geblüts. Arabeske des Gotischen bleibt alles. Vor allem die Körper, die ganz von der übergeordneten labilen Bildrhythmik getragen sind und noch fern von jeder eigenen Anatomie und Statik sind. Hier gibt es Stellen, wo das stilistische Ausgleichsverfahren nicht zu reinen Lösungen kommt und wo die genrehafte Ungezwungenheit der Gebärde nicht ganz aufgeht im Arabeskenpiel. Bewegungen wie die der kranzwindenden Dorothea am rechten Bildrand (Abb. 108) — um nur einen Fall zu nennen — sind einfach nicht untergebracht in der kalligraphischen Gesamtrechnung und schweben sozusagen zwischen Kalligraphie und Anatomie in der Luft. Solche unzulänglichen Versuche, verkürzte Bewegungen in die Bildrechnung ein-

zubeziehen, verraten erst, wie sehr diese Rechnung auf einen ganz anderen Ton gestimmt ist, und es wirkt wie eine Befreiung, wenn der Blick von diesen Krisenstellen weg in die freie und einheitliche Bewegungsflut der Gewandmassen untertauchen kann, die keinem anderen Willen gehorchen als dem nach rhythmischer Selbstherrlichkeit. Wie sich im Gewand der Maria die Bewegungen stauen, um den Zusammenhang mit beiden Bildhälften zu bewahren, wie sie dann aber in den Seitenfiguren, gelöst von dieser Unentschiedenheit, um so freier und beglückter in reiner ungebrochener Kurvenseligkeit schwingen, das gehört mit zur sicheren Gleichgewichtsrechnung des Bildes. Lebhaftige Einzelbewegung und doch Bindung in einem beruhigenden Zusammenspiel, das ist für die seelische wie die formale Ausdruckswelt dieser Bildkonzeption die entscheidende Formel. Auch das Individuelle der einzelnen Physiognomik spielt nur im Rahmen einer übergeordneten Typik. Nur Reflexe einer neuen Lebensnähe und Unmittelbarkeit sind es, die der konventionellen Grundhaltung idealen Gepräges ein leises feines Prickeln geben.

Zu dieser idealen entwicklungsgeschichtlich rückgewandten Gesinnung gehört es, daß die durchaus flächenhafte Anordnung des Ganzen durch die farbige Behandlung noch aufs Nachdrücklichste unterstrichen wird. Ein farbiges Präziosentum breitet sich da aus, das keinen höheren Ehrgeiz kennt, als etwas von der feinen gewählten Prächtigkeit kunstgewerblicher Schmuckarbeiten mit den Mitteln der Tafelmalerei wiederzugeben. Auf zarte Metalltöne von Gold und Silber ist alles angelegt, und wie die anderen Farben sich in gebrochenen Tönen diesem hellen und sublimen Klang anschmiegen, das ist mit einer virtuosen Feinfühligkeit für raffinierte Wirkungen gemacht, die ein Höchstes an zarter und vornehmer Festlichkeit der ganzen Bilderscheinung erreicht. Schwarze Linien konturieren, die wie die Linien einer Gravierung im farbigen Bildtext stehen. Es ist Artistentum, das hier am Werk ist, Sinn für Oberflächenbehandlung, kurz, trecentistische Ausklangstimmung. Von der Problematik eines neuen Wollens nach einer neuen Bildwahrheit ist wenig in dieser feinen Treibhauskunst zu spüren. Der Entwicklungsgeschicht-



Abb. 108. Ortenberger Altar (Ausschnitt)

Darmstadt, Museum

ler bleibt ohne stärkeren Anruf, wenn er vor den Kostbarkeiten dieses Bildes steht. Daran ändert auch die fortschrittlichere Bildauffassung der Seitenflügel (Abb. 109) nichts. Gewiß klingt hier in schöner Dämpfung etwas von der neuen räumlichen Anschauungsweise, die in Böhmen sowohl wie in Burgund neues Element der Bildsprache ist – wie die Strömungen von Ost und West sich hier am Mittelrhein kreuzen, wird schwer auseinanderzuhalten sein –, aber diese neuen Töne sind so weich

angeschlagen, daß ein stärkeres inneres Beteiligtsein an diesen Fragen nicht herausklingt. Das Geschmackliche bleibt immer höchste Instanz. Für die Datierung des Ortenberger Altars sind wir nur auf Wahrscheinlichkeitsrechnung angewiesen. Werke von entwicklungsgeschichtlich so wenig ausgesprochenem Charakter sind eben nicht mit Hilfe entwicklungsgeschichtlicher Erwägungen zu datieren. Nur Urkunden können hier zu Hilfe kommen, und die fehlen. So schwankt die Datierung zwischen einer frühen im ersten Jahrzehnt und einer späten im dritten Jahrzehnt unentschlossen hin und her. Aber der Meister des Ortenberger Altars steht an derselben Stelle der Entwicklung wie etwa Meister Franke oder der Meister der Dortmunder Fragmente. Sie repräsentieren alle eine Episode höchster Geschmackskultur, die ihrer Kunst eine reine Klassizität verleiht. Hier sind die Bilder, die die deutsche Kunst unbesorgt neben französische und italienische Werke stellen kann, weil sie reif und selbständig in einem Formenadel erblühen, der sonst nur den formbegabteren und formsicheren romanischen Nationen vorbehalten zu sein scheint. Es ist charakteristisch, daß die deutsche Kunstgeschichte diese Werke nie ganz als klassische Repräsentanten deutschen Wesens empfunden hat. Selbst in Meister Franke sah man mehr das realistische Neuerertum als die formale Reinschrift seines Könnens. Der Begriff deutscher Kunst ist nun einmal zu sehr auf Ausdruckstiefe und rührend stammelnden Ernst festgelegt. Die freie, leichte und unproblematische Schönheit dieser Bilder ist in jenem Begriff nicht unterzubringen. Darum ist es aber doch Wirklichkeit, daß die deutsche Kunst hier an der Übergangsschwelle von Gotik und Realismus so große Sicherheit im Formalen gewonnen hat. Daß diese ganze Familie von Werken nur im Westen entstehen konnte, ändert nichts an ihrer Deutscherheit. Denn sie tragen bei allem Anklang an Französisches und Italienisches durchaus selbständiges Gepräge. Ja, hier ist die Stelle, wo Deutschlands naturgemäße Abhängigkeit vom Weltstil sich zu den eigentlichen Höhepunkten an Selbständigkeit durchgearbeitet hat und wo innerhalb dieser gegebenen Situation ein durchaus reines Deutsch erklingt. Wie man den deutschen Begriff der Gotik



Abb. 109. Ortenberger Altar

Darmstadt, Museum



Abh. 110. Altar in Schotten

eigentlich erst recht lebendig erstehen sieht in den Hallenkirchen des 14. und 15. Jahrhunderts, so geht es auch mit der gotischen Bildsprache: erst jetzt kommt es zu einer rechten Durchblutung von gotischer Formkultur und Deutschtum. Es gibt einen Gotizismus im Frühstadium des Realismus und einen nach seinem ersten Sturmloch, einen Gotizismus am Jahrhundertanfang und einen der Schongauerzeit: in beiden hat Deutschland Höhepunkte seiner formalen Kultur erreicht. Und in beiden Fällen war es ein Sieg der gotischen Instinkte auf dem Terrain des Realismus. Aber da wir das Formale weniger schätzen als das Ausdrucksstarke, mag es formal auch rührend unbeholfen sein, sind die dazwischenliegenden Phasen der deutschen Kunst dem deutschen Herzen viel näher gertickt, und so hat man auch die Werke, die uns hier beschäftigen, nur als Etappen-



Abb. 111. Altar in Schotten

stationen in der drängenden Vorwärtsbewegung zum ausdrucksstarken Realismus gewertet, anstatt sie als Fermaten und in sich geschlossene Ruhepunkte zu erkennen. Man sah nur das in ihnen, was Versprechung war, und übersah, daß sie in ihrem Eigentlichsten schon reine Erfüllung sind.

Wir haben hier von der mittelhheinischen Kunst nur wenige Werke sichtbar gemacht. Nur solche, in denen der spezifische Klang mittelhheinisch besonders vernehmlich zu erklingen scheint. Über diesen wohl mit Recht als typisch anzusprechenden Werken gruppieren sich manche andere, die stärker den Reflex von Einwirkungen anderer Schulkreise an sich tragen. Da gibt es Stücke wie den Altar des hessischen Städtchens Schotten (Abb. 110 und 111), in denen es aufsprüht von jenen Reflexen, die zwischen Meister Bertrams Kunst, seinem böhmischen Hinterland und gewissen Kapiteln der Nürnberger Malerei einen kunsthistorisch schwer

durchschaubaren Zusammenhang darstellen, dem in einer tieferen Schicht der italienisch-französische Mischstil zugrunde liegen muß, der europäisch allgemeingültig war. Vor allem enthalten sie wieder in stärkeren Dosen jenes Stück Sienismus, mit dem dieser trecentistische Allgemeinstil imprägniert war. In einer Darstellung wie der Anbetung der Könige entdeckt man nicht nur die architektonischen und raumschaffenden Elemente dieser Kunst, nicht nur die Pikanterie des impressionistischen Helldunkelspiels, sondern auch jene typischen Überraschungs- und Überschneidungspointen, die zum Esprit dieser sienesischen Kunst gehören. Der Joseph, der so unvermittelt hinter dem Vorhang hervorschaut, gehört ganz dieser kapriziösen Erzählungstechnik an. Bei Meister Bertram konstatierten wir ja ganz gleichartige Kompositionseinfälle. Man hat übrigens neuerdings bei der Herleitung von Meister Bertrams Stil stärker auf Frankreich hingewiesen und mit Werken wie der Apokalypse von Angers gearbeitet. Der Vergleich der Joachimfigur (Abb. 110) mit der Prophetenfigur von Angers (Abb. 51) ist in diesem Zusammenhang immerhin interessant und ein Blick auf irgendeine andere Szene dieser Apokalypse (Abb. 112) offenbart überhaupt, wie verwandt der ganze stilistische Habitus dieser Darstellungen ist. Daß der Mittelrhein diesen Stil nur peripherisch rezipiert, ist verständlich, denn die malerische Gesinnung, die hier mit den Mitteln eines frischen Improvisierens plastische und räumliche Illusionskraft aus der Bildfläche herauszubringen sucht, liegt jenseits seiner eigentlichen Tradition und seines eigentlichen Geschmacks. Diese Kunst bleibt am Mittelrhein eine Episode, zeitlich gelegen wohl um die Jahrhundertwende. In den späteren Jahrzehnten sind es andere Einflüsse, die das Gesicht der mittelrheinischen Kunst vorübergehend verändern, neben fränkischen vor allem schwäbische und kölnische, für die ja in der formalen Begabung des Mittelrheins besondere Prädisposition vorlag.

SCHWABEN UND OBERRHEIN

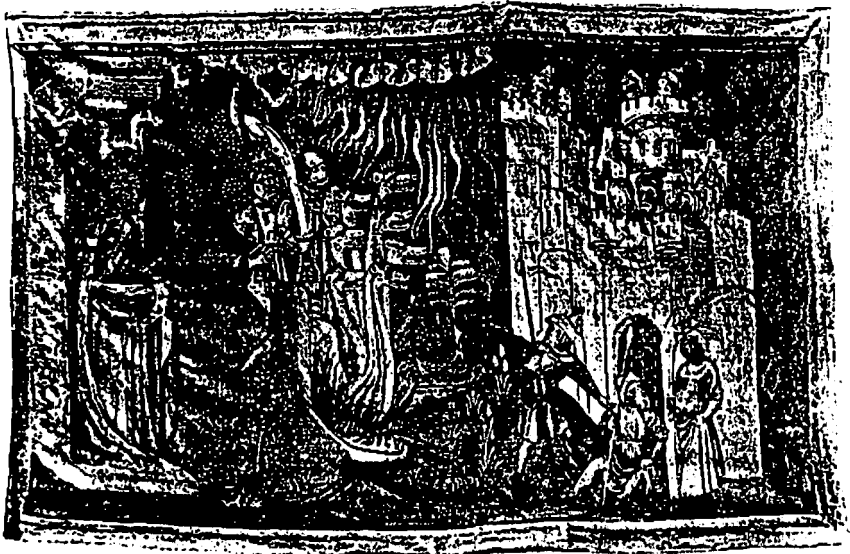


Abb. 112. Apokalypse von Angers

AN frühen Tafelbildern ist hier verschwindend wenig vorhanden, und dies Wenige kann nicht als repräsentativ angesprochen werden. Die Denkmälerüberlieferung läßt in dieser Beziehung fast völlig im Stich. Um so stärker sprechen erhaltene Glasmalerei und Miniaturmalerei von dem, was künstlerisch in den Jahrzehnten unseres Interesses in dieser Südwestecke der deutschen Kultur geschieht. Es ist viel, ungemein viel. Das Bodenseegebiet, Elsaß und das eigentliche Schwaben mit seinen nördlichen Ausläufern nach Franken hin vereinigen sich zu einem stammesartig verbundenen Kulturzusammenhang, der auch künstlerisch reichste Fruchtbarkeit entfaltete. Konstanz, Basel, Straßburg, Schlettstadt, Ulm, Augsburg, Nördlingen: das ist nur ein Teil der Städtenamen von Klang, die für das historische Bewußtsein bei diesem Stichwort ertönen. Die Straßen aller Einflüsse gehen durch dieses Gebiet, aber eine innere Charakterhaftigkeit des alemannischen Stammes stemmt sich aller wahllosen Fremdländerei entgegen. Nichts passiert diese

Straßen, ohne daß es eine ehrliche Umprägung in bodenständiger Eigenart empfängt.

Die großen Konzile des Kirchenstreits machen die oberrheinische Gegend zu Anfang des Jahrhunderts zu so etwas wie einem Umsatzmarkt des europäischen Geistesverkehrs. Wie hundert Jahre früher in Avignon, kommt es auch hier im Zusammenhang mit den kirchenpolitischen Vorgängen zu einer außerordentlichen Gelegenheit, in künstlerischen Wechselverkehr zu treten. Doch zu einem gleichen Gewinn an europäischer Übereinstimmung kommt es nicht mehr. Kein neuer Weltstil datiert seinen Beginn von diesen Tagen. Zu stark ist schon ein anderes Element lebendig, was alle Konventionsbildung größeren Stils verunmöglicht: der Naturalismus. Sein Durchbruch bedeutet das Ende eines Internationalismus, der nicht unter, sondern über aller Charakterhaftigkeit stand. Solange man mit dem geistigen Auge sah, war Bindung möglich, nun, wo das sinnliche Auge auf sich selbst vertraut, wird alles neu und einzig. Dem Geist ist Kollektivismus so wesenseigen, wie dem Auge Individualismus. Was jetzt noch an Bindungen aufkommt, sind sekundäre Bindungen; vorher waren sie primär. In diese primäre Rolle wächst nun die unmittelbare Anschauung hinein. Sie, die vorher akzessorisch war, wird nun souverän.

An diesem Emanzipationsprozeß der Anschauung von der geistigen Vorstellungskonvention ist unser Gebiet wesentlich beteiligt. Von ihm aus gehen die Impulse, die der deutschen Kunst eine neue Richtung auf Anschauungsunmittelbarkeit geben. Die Pioniere des neuen deutschen Realismus sind hier zu Hause. Gewiß, sie holen sich Rat bei Italien, bei Burgund, kurz, bei der romanischen Sinnlichkeit, die es leichter hatte, ins Reich der lebendigen Erscheinung einzudringen und doch Form zu behalten, aber dieses wache Ausspähen ist nur ein Unterstützungssuchen für das, was in ihnen selbst lebt und nach bildlicher Äußerung drängt. Es bedurfte keines Entschlusses, um die Wirklichkeit aufzunehmen: sie war in diesen gesegneten Südwestlanden immer zu Hause gewesen und hatte aller geistigen und künstlerischen Äußerung eine besondere

Atmosphäre von Lebensursprünglichkeit und Lebenswärme gegeben. Dieser Wärmegrad des Empfindens, der nie Erstarrung im Geistigen aufkommen ließ und ihm immer einen Tonfall der Natürlichkeit beließ, kommt nun der freigesprochenen künstlerischen Sinnlichkeit ganz zugute. Die Befangenheit des Auges, im übrigen Deutschland so schwer zu lösen, weicht hier früh, und der offene und geweitete Blick umfaßt alle Nähe der Wirklichkeitswelt. Und zwar mit einer Liebe des Auges, die eine Liebe des Herzens ist. Ganz besonders kommt diese der Landschaft zugute. Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei führen hierher. Weil hier frischer Wirklichkeitssinn am meisten zu Hause war. Weil die Landschaft im Gefühl immer mitgeschwungen hatte. Sie brauchte nicht entdeckt, sie brauchte nur enthüllt zu werden.

Für unser Thema kommt dies alles nur mittelbar in Betracht. Die Geschichte dieser Kunst steht an einer anderen Stelle als die, der diese Darstellung vornehmlich gilt. Ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung ist, daß sie ins volle Quattrocento führt — unser Thema aber hat seinen Schwerpunkt im Ausklang des Trecento. Eine neue Entwicklung ist es, die hier beginnt. Uns beschäftigte nur der Ausklang des Alten. An früherer Stelle war gesagt, daß ganz Südwestdeutschland, stärker gesättigt mit alter Kulturerfahrung, in jenem krisenhaften Zeitraum zwischen zwei Jahrhunderten sozusagen auf der Stelle getreten und dem Osten vorübergehend größere Initiativkraft und freiere Bewegung überlassen hatte, jetzt aber, wo die neuen Entscheidungen reif geworden waren, an die sich der Osten zu früh und zu wenig vorbereitet gewagt hatte, kommt es allmählich wieder in Bewegung und gibt der Entwicklung mit dem ganzen Vollgewicht seiner kulturellen Erfahrung erst den Charakter organischer, zukunftssicherer Notwendigkeit. Und was im Osten und Norden geschehen war, tritt nun schon als entwicklungsgeschichtliches Intermezzo, als Episode zurück. Die Kontinuität der deutschen Entwicklung wird erst jetzt wieder eigentlich aufgenommen.

So ist es nicht nur der zufällige Mangel an erhaltenem Belegmaterial, sondern auch die Folge entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhänge

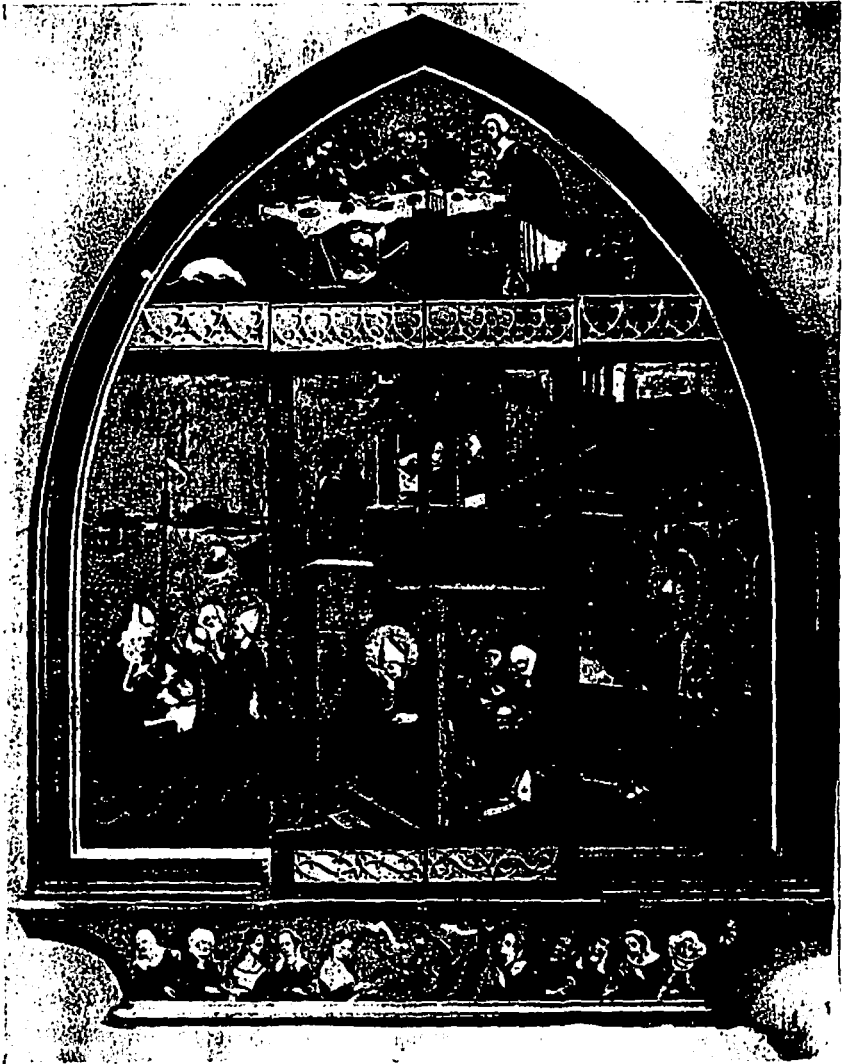


Abb. 113. Lukas Moser

Altar in Tiefenbronn

und Überlegungen, wenn wir von der südwestdeutschen Kunst des trecentistischen Übergangs schweigen und nur einen flüchtigen Ausblick geben auf die Gestalt, in der sie in vollerwachter Quattrocentogesinnung dasteht. Es wird ein geheimer Sinn in dem Zufall stecken, daß hier Werke erhalten sind, die gleich mit ganz großen Akzenten von dieser neuen Gestalt künden.

Lukas Mosers Tiefenbronner Altar von 1431 (Abb. 113). Ein großartiges Manifest jenes neuen Autodidaktentums, das nun der deutschen Kunst Schicksal wird. Die Konvention ist gelöst, nun muß jeder die Dinge auf eigne Verantwortung anpacken. Selbstverständlich durch eine Übereinkunft der Optik ist nun nichts mehr: es beginnt eine Kunst der persönlichen Probleme, der Wagnisse ins Unbekannte hinein. Dem Altar des Lukas Moser kommt zuerst im tieferen Sinn das Wort modern zu. Soll man nicht wieder von einem in der Maske des Zufalls auftretenden Tiefsinn der Geschichte reden, wenn man auf dem Rahmen dieses ersten uns erhaltenen modernen Werkes der deutschen Malerei eine Inschrift liest, in der auch die ersten Töne einer modernen Künstlerproblematik widerklingen! Zum ersten Male hören wir aus einer Inschrift eine ganz persönliche Stimme heraus — und gleich klingt sie gebrochen, gleich spricht sie von einem Konflikt. „Schri kunst schri und klag dich sehr dein beehrt jetzt niemand mehr.“ So klingen die geheimnisvoll anklägerischen Worte. Ihren konkreten Sinn vermögen wir nicht zu erraten. Uns bleiben sie nur Symbol. Symbol für die Tragik des Individualismus, der, losgelöst aus den Sicherungen des Kollektivismus, gleich in einen tragischen Konflikt zu seiner Umwelt gerät. Das Schicksal der Verkannten beginnt — untrennbar vom künstlerischen Individualismus.

Mosers Tafeln tragen das volle Gewicht eines neuen Realismus. Und keine Widersprüche, keine Konflikte bleiben ihnen geschenkt. Man betrachte den Altar als Ganzes: seine äußere Form und die Prinzipien seiner Gliederung stehen in einem quälenden Mißverhältnis zu der Fülle von unmittelbarer Bildwelt, die in seiner Rahmung untergebracht ist. Es

ist gotisches Rahmenwerk, Rahmenwerk von Trecentogesinnung, das hier von einer Quattrocentogesinnung an realer Füllung gesprengt wird.

Predella und Giebelfeld fügen sich verhältnismäßig noch der von der Rahmenform diktierten geschmeidigen Kalligraphie der Bildanlage; sie lassen den Konflikt zwischen der Gesinnung, die den Rahmen bzw. die Teilflächen gab, und der anderen, die die Füllung gab, noch nicht in so scharfer Weise akut werden. Aber in den drei Haupt- und Mitteltafeln offenbart sich die ganze Unvereinbarkeit. Hier ist der Durchbruch des Neuen durch die alten Bindungen hindurch vollkommen und unverkennbar. Hier sprechen mit voller Kraft Raumausschnitte, für die alle Flächenteilungsprinzipien des Rahmenwerks zur fadenscheinigen Fiktion werden. Man fühlt, diese Rahmenleisten sind rudimentär, stammen aus einer Systematik von gestern. Ihre Schwächigkeit erhebt auch kaum noch Anspruch darauf, diese Bildwelten zu isolieren und abzuschließen. Sie stehen außerhalb eines organischen Zusammenhangs mit ihrer Füllung. Wie dünnes und äußerliches Erinnerungswerk aus einer vergangenen Flächensystematik hängen sie über den ersten kühnen Manifestationen eines Willens zur bildlichen Tiefengestaltung.

Daß diese Rahmenleisten für das Eigentliche der künstlerischen Konzeption gar nicht vorhanden sind, dafür gibt uns Lukas Moser in nachdrücklichster Weise Zeugnis: er negiert sie, indem er über diese Trennungsglieder hinweg einen unmittelbaren räumlichen Zusammenhang schafft. Er läßt die Tafeln mit ihren architektonischen und landschaftlichen Elementen über die Rahmenglieder hinweg zu einer lokalen Kontinuität ineinandergreifen. Stärker kann die Drastik gar nicht sein, mit der er so das Auge zwingt, den Demonstrationen seines neuen Raumschaffungsvermögens zu folgen. Stärker aber kann auch der Widerspruch nicht akut werden, in den er durch diese kühne Neuerung der konkreten zusammenhängenden Raumgestaltung zu dem Flächen-gestaltungsprinzip des vielgliedrigen gotischen Altaraufbaus gerät. Man muß sich klarmachen, daß die ideale Fläche des gotischen Bildwerks, die die Voraussetzung einer solchen vielgliedrigen Aufteilung ist, sozu-

sagen korrespondiert mit einer Flächenhaftigkeit im perzeptiven Verhalten des gotischen Bildbetrachters. Auch da gibt es eine ideale Fläche, auf die gleich alle Bildanweisungen projiziert werden, nämlich die einer Vorstellungsebene des abstrakten Erlebens, für die all die Kategorien des konkreten Erlebens nicht existieren. Das gilt in erster Linie für die Kategorien der räumlichen und der zeitlichen Logik. Die gotische Bildgesinnung ist nicht nur raumlos, sondern auch zeitlos. Nun aber wird hier ein mächtiger, unvermittelter Vorstoß in die Kategorie des Konkret-räumlichen getan, und gleich arbeitet auch eine Logik, die diesem Räumlichen logischen Zusammenhang zu geben sucht. Aber das Äquivalent der zeitlichen Logik fehlt. Hier beginnt der Konflikt. Zwei Welten stoßen aufeinander: eine Raumanschauung, die moderner Art ist und also vom konkreten Raum ausgeht, und eine Zeitanschauung, die gotischer Art ist, d. h. die von Haus aus so wenig von einer konkreten Zeit weiß wie von einem konkreten Raum. Abstrakte Zeitlosigkeit stößt mit Raumkonkretheit zusammen. Die ehemalige Einheit der idealen Fläche wird in eine Einheit des konkreten Raumzusammenhangs umgedeutet, obwohl der örtliche Zusammenhang in der Legende selbst gar nicht besteht; und um den Widerspruch zu vollenden, bleibt es andererseits bei der gotischen Zeitlosigkeit, und Szenen, die nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich weit auseinanderliegen, erhalten eine durch nichts berechnete lokale Kontinuität. Es ist eben die Einheit der Fläche, die hier wider alle Bildlogik auf eine konkrete Raumeinheit übertragen wird. Ein Verfahren, mit dem Lukas Moser nicht allein dasteht: es gehört zu der ganzen widerspruchsvollen Bildauffassung dieser Übergangszeit. Und gerade durch diesen Widerspruch drängt sich für uns heute die einseitige Energie des raumschaffenden Willens doppelt eindrucksvoll auf. Es wirkt mit vermehrtem Pathos, daß das große und unvermittelt Neue, der Wille zur konkreten Raumgestaltung, so rücksichtslos über all das hinwegrauscht, was noch Rudiment des Abstrakten ist, seien es Rahmengenrenzen oder Zeitgrenzen. Nur in räumlicher Unmittelbarkeit sucht diese Darstellung ihr Heil. Ihr geht sie mit aller Entdeckerfreude und

mit aller stammelnden Eindringlichkeit nach. Nie wird ein einfacher Fall gewählt, nein, die Schwierigkeiten werden aufgesucht. Wer kam je darauf, ein Boot nicht in der übersichtlichen Breitansicht zu geben, sondern es in den schweren Verkürzungsprozeß der Tiefenansicht zu rücken? Es ist geradezu eine Lust an Schwierigkeiten, die im Mittelbild die Umständlichkeit der verschiedenen Gebäudezusammenhänge demonstriert und die in der Kathedraldarstellung mit so absichtsvollen Verkürzungsaufgaben spielt. Man fühlt bei jeder Einzelheit, wie die Überlegung arbeitet, um aus jedem Formkomplex heraus ein möglichst großes Maß von räumlicher und kubischer Unmittelbarkeit herauszukonstruieren und dem Blick Anweisungen zu geben, bestimmte Tiefenfunktionen eindringlich abzulesen; aber es bleibt im Grunde ein Buchstabieren: ein zusammenhängendes Satzgebilde kommt nicht heraus. Partielle Erkenntnis ohne Totaleinsicht. Die ganze so bewußte Vorführung einer neuen Verkürzungstechnik wirkt forciert, weil der Schauplatz, auf dem sie ihre Kunststücke vorführt, im Grunde doch noch die Fläche ist. Sie schimmert durch all die kühnen Raumkonzeptionen doch noch palimpsesthaft hindurch, und keine hohe perspektivische Aufsicht kann verbergen, daß sie, diese Aufsicht, im Grunde nur Maske ist für eine darunter noch weiterherrschende Flächenhaftigkeit der Anlage. Mag das Wellengerinnsel bei der Bootfahrt ein noch so geschicktes Spiel mit Verkürzungsanweisungen aufführen, eine anschaulich überzeugende Überleitung zum Fernbild kommt doch nicht zustande: dieses Raumschöpfungsspiel bleibt für den Wissenden verkleidete Fläche. Es fehlt der letzte optische Einheitsakt, alle Bildteile unter einen einheitlichen Sehwinkel zu rücken. Aber auch hier dienen die Mängel des Bildes dazu, dem entwicklungsgeschichtlichen Nacherleben vermehrte Eindruckstiefe zu geben. Gerade dadurch, daß der nivellierende Ausgleich im Sinne moderner Bildnatürlichkeit fehlt, wirkt dieses schwerfällige und bedeutsame Arbeiten an der Einzelrichtigkeit mit so wuchtigem Ernst. Wie spürt man den Hunger nach räumlicher Ausdruckskraft bei diesen Tafeln, die mit ihrem ganzen Vordergrundsgewicht an Figuren

und Architekturen steil auf uns zuleiten, ohne von uns anders getrennt zu sein als durch eine dünne widerstandslose Rahmenleiste! Gerade die Willkürlichkeit dieses Abschlusses, der in keiner Weise die Fülle des Räumlichen abzuschließen und zu begrenzen vermag, gibt dem Raum-erlebnis eine gesteigerte Offenbarungskraft. Das ist das Wirkungsgeheimnis dieser Übergangskunst: Raumunmittelbarkeit und Raumunvermitteltheit zugleich.

So wird der Tiefenbronner Altar zum stammelnden Evangelium einer neuen Zeit und einer neuen Kunst. An die Stelle der bewußten und selbstverständlichen Konvention ist höchstens eine unbewußte, unbeabsichtigte Konvention getreten, die nur gewohnheitsmäßig noch nachklingt in einer Kunst, die ihrer Absicht nach von nun an reine Beobachtung, reine Anschauung ist. Eine Kunst der nackten Sachlichkeit und Wahrhaftigkeit, eine Kunst der angewandten Beobachtungen! Durch nichts anderes zusammenzuhalten als durch den Ernst ihrer prosaischen Wahrhaftigkeit. Das alte Gesetz und die alte Form ist zerbrochen, kein neues Gesetz und keine neue Form ist gefunden. Hier ist nur erster Rohstoff einer neuentdeckten Bildwelt. Ihn aus der Rohform zur Kunstform zu machen, gelang dieser ersten Generation der Entdecker noch nicht. Die neue Bildsystematik kam erst um die Mitte des Jahrhunderts mit dem Einfluß der Niederländer. Und auch diesen wäre sie nicht aus eignen germanischen Kräften gelungen: wer fühlt nicht, wieviel Vermächtnis romanisch-französischen Formverstandes noch lebt in Roger van der Weydens, des entscheidenden niederländischen Schulgründers Kunst, die auf Grund ihrer durchdachten rationalen spätgotischen Systematik für ganz Europa vorbildlich wurde. Er kam nicht umsonst aus romanischem Grenzgebiet. Als sein System, rational aber unorganisch und darum dem Sterilwerden ausgesetzt, zusammenbrach, war schon ein neues Gesetz gefunden, das Gesetz der organischen Bildform, das eine andere romanische Nation, Italien, der Welt bescherte. Das sind entwicklungsgeschichtliche Reflexionen, die nur deshalb an dieser Stelle ausgesprochen werden müssen, um das Rohstoffhafte dieses ersten

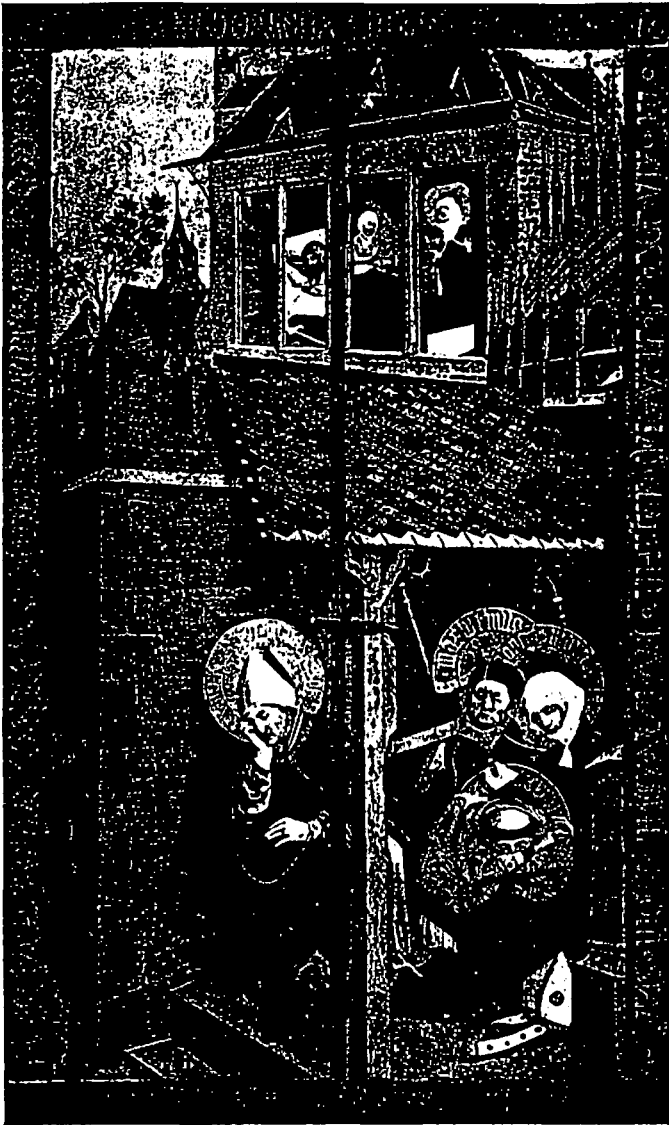


Abb. 114. Lukas Moser

Altar in Tiefenbronn (Ausschnitt)

Naturalismus zum Bewußtsein zu bringen. Die Gestaltung, d. h. die Verarbeitung zu einer wohltuenden und in sich gesetzmäßigen und geschlossenen Bilderscheinung fehlt ihm noch. Nur wo sich alte gotische Kompositionsgewohnheiten unbewußt einschleichen, rundet sich der Vortrag etwas zur stilistischen Gebundenheit, sei es auch nur einer ornamentalen.

An solcher Wende drängts zurückzuschauen. Ausgangspunkt und Endpunkt der von uns verfolgten Entwicklung liegen vor uns, wenn wir, ausgehend von der Gruppe der Schlummernden unter der Palastvorhalle, die Mitteltafel des Tiefenbronner Altars vergleichen mit der Ölbergdarstellung des Königsfeldener Antependium (Abb. 26). Gewiß klingen in der Tiefenbronner Gruppe noch schwache Erinnerungsbilder aus der überlieferten Gruppentypik der schlafenden Jünger nach, aber wie geladen mit Realität und mit kubischer Unmittelbarkeit sind nun diese Gestalten. Sie haben ein körperhaftes konkretes Sein gewonnen, nicht anders wie die Architektur, die dort als dekorative Rahmenfunktion auftrat, hier aber nun mit allem konkreten Schwergewicht ins Herz der Darstellung hineingewachsen ist. Das Spiel mit der Natur ist zu Ende, der Naturernst beginnt. Jenes fußte auf Rezepten, dieser auf Beobachtung. Jenes hatte seine Heimat in der Idealität der Fläche, dieser in der Realität des Raumes. Kurz, die künstlerische Optik hat sich nicht nur graduell verändert, sondern die Wandlung ist eine generelle. Die Stellung zur Welt ist eine andere geworden. Und die geänderte Bildwerdung ist nur ein Reflex der geistesgeschichtlichen Wandlung, die dahinter steckt.

Wir haben uns hier nur auf Lukas Mosers Kunst beschränkt. Sie steht am deutlichsten und typischsten an der Zeiten Wende. Was auf sie in dieser oberrheinischen Gegend folgt, gehört nicht mehr in unsere Darstellung. Ein Konrad Witz und ein Multscher führen schon jenseits der Grenze, die wir uns gesetzt haben. Denn in ihrer Kunst ist der letzte Rest von Trecento getilgt. Schon Lukas Mosers Kunst ward hier nur als Ausblick ins Kommende behandelt.

OSTFRANKEN UND NÜRNBERG

DIE Nürnberger Malerei teilte lange mit der Kölner das Schicksal, als Repräsentantin altdeutscher Malerei schlechthin zu gelten. Deutsch und Altfränkisch waren völlig zu Synonyma geworden. In beiden Fällen hatte das zu dem Vorurteil geführt, daß diese beiden Kunstkreise auch besonders früh und besonders intensiv an dem entscheidenden Entwicklungsvorgang teilgenommen hätten, der um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts zur Neugestaltung der künstlerischen Ausdruckssprache führte. Wir wissen heute, daß weder der Kölner Malerei noch der Nürnberger diese entwicklungsgeschichtliche Führerrolle zukommt. Immer schärfer prägt sich die in dieser Darstellung immer wieder betonte Einsicht aus, daß innerhalb dieser wichtigen spättrecentistischen Entwicklungswendung eine unverkennbare Vorrangstellung der nord- und ostdeutschen Länder den süd- und westdeutschen Ländern gegenüber besteht. Das eigentliche Schwergewicht an kultureller, künstlerischer und politischer Lebendigkeit liegt in jener Übergangszeit dort. Das hat ja unserer ganzen Darstellung auch die Disposition gegeben und der Schilderung jener nordöstlichen Bewegung eine Spielweite eingeräumt, der gegenüber die Behandlung der südwestdeutschen Länder völlig zurücktritt. Das ist in der Gesamtstruktur des Kräftespiels zwischen Nord- und Süddeutschland begründet. Die nur vorübergehend aufgegebenen Vormachtstellung des Südens wird von ihm erst zu dem Zeitpunkt wieder aufgenommen, wo unsere Darstellung ausklingt. Wo sich in Nürnberg frühere Impulse regen, ist es darum der Nachbarschaft des Ostens, der Nachbarschaft Böhmens zu danken. Die Verbindung zwischen Nürnberg und Prag war gerade zur Zeit Karls IV. eine überaus enge. In die Geschichte keiner anderen Stadt — von Prag abgesehen — hat er seinen Namen so eindringlich eingeschrieben wie in die Nürnbergs. Es steht um diese Zeit ganz im Ostzusammenhang.

Trotzdem kommt es wie gesagt erst zur vollen künstlerischen und kulturellen Selbstbestimmung im 15. Jahrhundert. Hier liegt der Schwerpunkt nicht nur seiner wirtschaftlichen, sondern auch seiner kunstgeschichtlichen Sendung. Hier erst ist der Reichtum da, der nach künst-

lerischer Repräsentation drängt. Hier erst stehen die großen Kaufmannsgeschlechter auf der Höhe ihres Wirkens, die ihren Namen für alle Zukunft mit den Denkmälern Nürnberger Kunst unvergänglich verbunden haben. So sehr tendiert diese ganze Kunst nach dem Bürgerlichen hin, daß auch ihre selbständige Entfaltung erst im bürgerlichen Jahrhundert möglich wird.

Wenn das Ethos der Nürnberger Kunst ein durchaus bürgerliches ist, so liegt dies nicht nur an dem angedeuteten Zusammentreffen von steigender wirtschaftlicher Entwicklung und steigender künstlerischer Nachfrage zur Zeit des Aufstiegs der bürgerlichen Kultur, sondern die tiefere Voraussetzung liegt im nürnbergisch-fränkischen Charakter selbst, der zum Bürgerlichen prädestiniert ist und der gleichsam nur auf die ihm entsprechende geschichtliche Situation wartete, um aus seiner latenten Existenzform in die evidente zu treten. Die Nürnberger waren Bürger, ehe es ein selbstbewußtes Bürgertum gab, so gut wie sie Protestanten waren, ehe es einen Protestantismus gab. Man fühlt das, wenn man in St. Lorenz eintritt: wie arbeitet da allem gotischen Höhedrang eine Erdverhaftetheit entgegen. Niedrig kriecht der Lettnerbogen über der Erde, tief hängen die schweren Leuchter herunter, die Skulpturen an den Pfeilern und Wänden sind auf ein äußerstes herabgezogen: alles bleibt gleichsam in Schulterhöhe, bleibt in unmittelbarer Reichweite des Menschlichen, darf nicht entrücken in Ferne und Transzendenz. Gotisch ist hier nur die Sprache des Stils, nicht die der Gesinnung. Der Kopf, der sich in den Nacken zurückwirft, um das von dem Raumbild zu empfangen, was äußerlich gotisch ist, wird wieder herabgebeugt von dem, was mit jenem Eigensinn der Nähe und Erdverhaftetheit dieser Transzendenz entgegenwirkt und was den Blick nicht die ent-schwindenden Gewölbe, sondern den Boden zu suchen zwingt. In ihm, diesem Bereich des Endlichen, wurzelt alle Nürnberger Kraft. Und die Gluten, die nicht nach außen schlagen können, die nicht im Rausch der Höhe sich entäußern können, brennen ins Innere. Unter einem Hochdruck von Innerlichkeit steht alles. Hier ist eine Leidenschaft, die

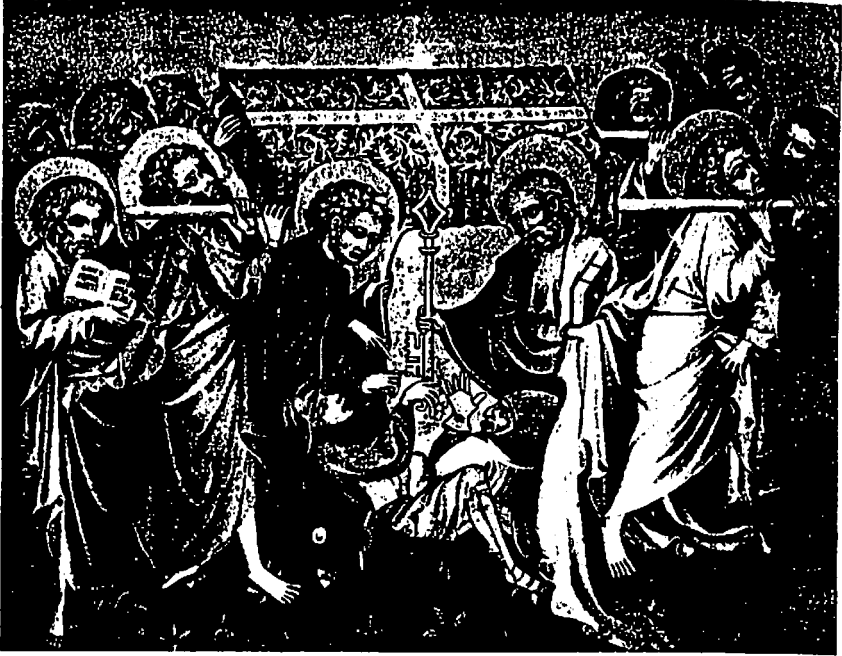


Abb. 115. Bestattung Mariae

Nürnberg, Germanisches Museum

sich alle befreiende Pathetik verbietet und die nur als ein heimlich dräuendes Feuer hinter einer Maske von Nüchternheit und Sachlichkeit brennt. „Glühend und streng“ nennt Peter Cornelius Dürers, des größten Nürnbergers, Kunst. Es ist die Formel für den Nürnberger Menschentyp überhaupt. Alles zuckt in verhaltener Leidenschaft, in verhaltener Dramatik. Und nicht im Sinnlichen schwingt die, sondern im Geistigen. Das ist das, was sie schon vor dem Protestantismus zu Protestanten macht.

Zwei Frühbilder der Nürnberger Malerei (Abb. 115 und 116) lassen das Schicksal des Nürnberger Kunstcharakters schon gleich an der Schwelle der Entwicklung spüren. Es gibt eine Linie des Wesensbezuges, die sie mit Dürers Apostelbildern zwanglos verbindet. Und über dieser Linie steht eben jenes Wort „glühend und streng“.



Abb. 116. Kindermord

Nürnberg, Germanisches Museum

Die Bestattung Marias behandelt ein ikonographisch seltenes Thema: die Juden, die das feierliche Begräbnis zu stören wagen, büßen das Berühren der Bahre damit, daß sie mit verdorrten Händen niederstürzen; durch dieses Wunder bekehrt, wird ihnen Heilung durch Berührung mit Petrus' Schlüssel zuteil. Von rationaler nüchterner Strenge ist die Bildanordnung. Der symmetrische Grundgedanke wird bis zur Starrheit durchgeführt, aber groß steht in der Mittelachse der eigentliche Wundervorgang. Die Senkrechte dieses Riesenschlüssels und die Wagerechte der Tragegestangen akzentuieren ein unbarmherzig hartes Bildgerüst. Von derselben zwingenden Nüchternheit ist auch die geistige Achsenführung des Bildes, die alle bezüglichen Linien der Blicke, Gebärden und Bewegungen im Brennpunkt des Vorgangs, der Berührung von Schlüssel und Händen, sich mit schneidender Schärfe zusammenziehen läßt. Es



Abb. 117. Imhofaltar

Nürnberg, Lorenzkirche

bleibt keiner über das Sachliche des Vorgangs im unklaren. Es ist überlebensgroß geschrieben. Und bei aller Starrheit der Aktion spricht doch aus ihr dramatische Unbedingtheit. Allerdings ist nur die Tatsache des Wunders gegeben, nicht seine Atmosphäre. Das ist Nürnberger Sachlichkeit.

Stärker wetterleuchtet die verhaltene Dramatik im Bilde des Kindermordes. Aber auch hier wird sie gezügelt und diszipliniert durch eine Kraft, die den Affekten eine Strenge der rationalen Gebundenheit gibt. Ein sprödes Achsentum, ohne alle Gefälligkeit, geht durch die Kom-



Abb. 118. Imhofaltar

Nürnberg, Germ. Museum

position. Die jäh anspringende Gruppe der hockenden Frau und der beiden Kriegsknechte, aufgenommen in ihrem anspringenden Linienzug von den Verkürzungslinien des Throngewändes, ist in ihrer gespannten Knappheit voller dramatischer Schlagkraft. Nicht bei einer bewegten äußeren Aktion bleibt es, so wie die Szene sonst meist dargestellt wird, sondern heftig zucken die Blitze einer geistigen Aktion von dieser Gruppe aus zu Herodes herüber. Ein grelles Frag- und Antwortspiel unter einem Hochdruck von Leidenschaftlichkeit. Wie die Begleitfigur des Herodes sich über seine Schulter beugt, damit ist das

atemlose Tempo der geistigen Erregtheit angedeutet, das der fränkischen Kunst, offen oder geheim, immer die eigentliche Signatur gibt. Aber immer in jener eigentümlichen Mischung von Leidenschaftlichkeit und Strenge, von Phantastik und Nüchternheit, von Maßlosigkeit und Verhaltenheit, von Freiheit und Bändigung. Erst das Gegenwirken dieser Kräfte erzeugt aus seiner Spannung heraus den dramatischen Hochdruck dieser Kunst, gibt ihr den nur ihr eigentümlichen und unverkennbaren Charakter.

Diese vereinzelt Tafeln reden uns von fränkischer Frühkunst. Und es heißt einen Augenblick stille stehn. An welchem Punkt unserer Wanderung durch die deutschen Lande stehen wir? Die letzte Wegstrecke führte uns vom Westen, vom Rhein, nach Osten. Aber war hier noch Zusammenhang? Gehört diese fränkische Kunst noch zu dem Westkomplex, von dem wir herkamen? Liegt auf ihr noch der Schimmer irgendeiner atmosphärischen Verwandtschaft mit ihr? Nein, man rekapituliere seine Vorstellungen von Kölner, von westfälischer, von mittel- und oberrheinischer und von schwäbischer Kunst, kein Zusammenhang will sich einstellen. Gerade dieser geistige Impetus, diese Dramatik des geistigen Charakterspiels, ist aller westlichen Gesinnung abgewandt. Hier ragt eine andere Welt in die westliche hinein. Es ist die Ostwelt. Jene Welt, die uns nur in böhmischen Bildern, in Bildern des Ordensstaates und in Bildern der hanseatischen Kunst entgegentrat und von deren Gesamtheit gesagt werden konnte, daß sie unter einem seelischen und geistigen Ausdruckszwang steht, den der wohltemperierte Westen nicht kennt. Hinter dem Westen steht immer romanisches Hinterland, d. h. Kosmos, hinter dem Osten slawisches, d. h. Chaos. Vom westlichen Standpunkt aus mag man sagen, daß es etwas von barbarischer Wildheit ist, was in den Untergründen dieser fränkischen Kunst züngelt; aber es ist das, was ihr eben jene Intensität des Ausdrucks gibt, die dem wohltemperierten Westen fremd ist. Man schlage die Note der deutschen Kunst an, die Conrad von Soest heißt, oder die, die ihren Klang vom Meister der Kölner Frühbilder oder des Ortenberger Altars erhält: das alles spielt in ganz andern Wesensregistern, hat keinen Zusammen-



Abb. 119. Epitaph einer Nonne

München, Nationalmuseum

klang mit dieser geistbesessenen ostfränkischen Ausdruckskunst, die sich gleichbleibt von diesem blitzedurchzuckten Kindermordbild bis zu der gewittrigen Ausdrucksjähheit eines Veit Stoß. Kurz, wir sind im Kreise gegangen und kehren mit der Behandlung der fränkischen Kunst in die Welt zurück, aus der wir kamen und über der östliches Schicksal liegt. Nur provinziell sind die Werke, mit denen uns die Nürnberger Kunst hier zuerst entgegentritt; aber sie enthalten schon in der Anlage die ganze Urschrift fränkischen Wesens. Und die neigt dem Osten zu, ist Ausdruckskunst und nicht Darstellungskunst.

Über das stilistische Gesicht dieser Tafeln ist wenig zu sagen. Das mit Italianismen getränkte böhmische Idiom zuckt überall sichtbar auf.

Von dorthier kennen wir diese malerische Breitschrift, diese dickflüssige Rhythmik, diese disproportionierten Gestalten mit den überstark betonten Köpfen. Doch Aussprache und Tonfall haben unverfälschten fränkischen Eigencharakter.

Wer möchte den Imhofaltar (Abb. 117) an den Rhein versetzen oder nach Schwaben? Dieser bürgerliche Ernst, diese schwerfällige Großschrift vom Menschlichen, diese feierliche Verhaltenheit, diese wortknappe Prosa der Sachlichkeit, dieses stille verinnerlichte Pathos, das alles kann nur eine Heimat haben: Nürnberg. Diese Krönung Mariens entbehrt aller äußeren Transzendenz; Bleigewichte von menschlicher Schwere binden sie an die Erde an, aber diese Erdverhaftetheit ist verklärt durch innere Transzendenz: es ist die Feierlichkeit eines in der Rasse steckenden Protestantischen, die hier Weihe gibt. Dem entspricht es, daß alles Umwelthafte verdrängt ist; der Mensch ist hier ganz mit sich allein; nur er füllt die Welt zwischen diesem Rahmen aus; nur er steht im Blickfeld des Künstlers, nicht als Körper, sondern als Gewissen, nicht als sinnliche Macht, sondern als geistiges Wesen.

Die Rückseite des Altars mit einer Darstellung des Schmerzensmanns (Abb. 118) ist abgesägt und hängt heute im Germanischen Museum. Hier schimmert von ferne durch fränkische Provinzkunst italienische Großschrift, sei es, daß dies Zeitstilelement durch Böhmen vermittelt wurde, sei es, daß es über Bayern und Tirol ins fränkische Blickfeld rückte. Ergreifend ist jedenfalls, wie der tragische Adel dieses Stils im Nürnberger Munde widerklingt und wie die große äußere Form getränkt wird mit jener stillen verhaltenen Innerlichkeit, die die Darstellung seelisch in eine ganz andere Dimension des Ausdrucks rückt. Daß aber eine solche organische Durchdringungsmöglichkeit von entlehnter äußerer und selbsterzeugter innerer Form besteht, weist auf ein geheimes, kaum aussprechbares Verhältnis der Wesensverwandtschaft zwischen toskanischer und ostfränkischer Kunst hin, das schon von mancher Seite durchgeföhlt wurde und das wohl auf der Gleichheit der Mischung von nüchternen Rationalität und verborgener Glut zurück-



Abb. 130. Bamberger Altar

München, Nationalmuseum



Abb. 121. Bamberger Altar. München, Nationalmuseum

geht. Auch ein gleiches Maß von Schwerblütigkeit, von herber Männlichkeit und von Willensfanatismus ist beiden zu eigen. Doch genug: man würde den Vergleich diskreditieren, wollte man ihn über die Grenze geflüsterter Andeutungen hinausführen. Aber es lockt, sich vorzustellen, wie ein Florentiner sich in St. Lorenz, wie ein Nürnberger sich in Santa Croce gefühlt haben mag . . . Der Imhofaltar gehört schon an das Ende des zweiten Jahrzehnts, d. h. das Zeichnerische ist zurückgedrängt, und in breiter malerischer Modellierung wird die Illusion des Körperlichen zu



Abb. 122. Simone Martini

Antwerpen

geben versucht. Nur peripherisch klingt noch gotischer Duktus, gotische Konvention nach. Wie verschieden dieses tragische Ecce homo klingt, je nachdem es in ostdeutscher oder in westdeutscher Sprache gesprochen wird, fühlt man in aller Deutlichkeit, wenn man die Nürnberger Tafel mit der ihr zeitlich nicht fernstehenden Ecce-homo-Tafel Meister Frankes, des nach Hamburg verschlagenen Westdeutschen, vergleicht (siehe Titelbild). Auch der Vergleich mit der französischen Fassung des Schmerzenmannthemas (Abb. 89) läßt die ganze Dumpfheit, Unge-

lenkheit und Sprödigkeit des fränkischen Provinzstils empfinden, aber auch jene Monumentalität eines über alle Affekte erhabenen, nach innen gedrängten Ernstes, der der geradezu nervösen Schmerzlichkeit des Pariser Bildes fehlt. Der Geist der Sainte Chapelle ist ein anderer als der der Lorenzkirche.

Nicht alle Werke dieser Nürnberger Frühkunst können hier aufgezeichnet werden. Meist ist ihre Qualität recht provinziell, und nur dadurch zwingen sie zum Stillestehn, weil in ihnen allen der spezifische Klang Nürnbergs in so rührender Eindringlichkeit spricht. Das Epitaph einer Nonne im Münchener Nationalmuseum (Abb. 119) mag dafür ein zufällig gewähltes Beispiel sein.

Aus der Bamberger Franziskanerkirche stammt ein umfangreiches Altarwerk (Abb. 120 und 121), das schon durch seine feste Datierung — 1429 — eine Ausnahmestellung in der fränkischen Frühkunst einnimmt. Die riesengroße Mitteltafel zeigt jenen Typus der Kreuzigungsdarstellung, wie ihn der trecentistische Zeitstil unter italienisch-byzantinischer Anregung als echtes Produkt eines auf stofflichen Reichtum — wörtlich und übertragen gemeint — hinarbeitenden äußerlichen Kostümrealismus ausgebildet hatte. Auch das Stück Exotismus fehlt nicht, das zu dieser Welt hinzugehört. Insofern ließe sich von dem Bamberger Bild nur sagen, daß es der verbäuerlichte, verprovinzialisierte Nachhall einer Typik sei, die aus dem Zentrum der Zeitstilbildung, aus dem modegebietenden nordfranzösisch-burgundischen Kunstkreise stamme. Aber diese Lösung befriedigt nicht ganz. Irgend etwas lebt in der Formensprache dieses Altars, das in dieser Erklärung nicht ganz aufgehen will. Und das ist ihr südlicher, ihr italienisierender Charakter. Unter der Schicht von verwässertem Zeitstil italienisch sienesischer Mundart klingt ein echteres, ein unmittelbareres Italienisch, ein Italienisch, das Fresken abgehört zu sein scheint. Ist es nur die schon angedeutete immanente Gesinnungsverwandtschaft zwischen toskanischer und fränkischer Art, die hier die Verbindung schafft, oder ging wirklich zu dieser Zeit über Bayern und Tirol eine direkte Straße des künstlerischen Verkehrs zwischen Nürn-



Abb. 123. Tucheraltar

Nürnberg, Frauenkirche

berg und Oberitalien? Die Frage läßt sich schwer mit festen Gründen und Beweisen entscheiden, und mit Schulmeinungen, die apodiktisch auftreten, ist da nichts getan. Jedenfalls ist es schwer, sich vorzustellen, daß das Italienisch, das hier klingt, nur aus Miniaturen, den Hauptverbreitungsmitteln des Zeitstils, stamme, vielmehr glaubt man im Hintergrund dieses Stils die Erinnerung an Wandmalerei durchzufühlen. Oder liegt auch das nur daran, daß dem Nürnberger eben jede Miniaturgesinnung fremd ist und daß er alles, was ihm aus dieser Welt an Anregung kam, unbewußt in eine derbere großzügigere Gesinnung übertrug? Man hat den Flügel mit der Kreuzabnahme (Abb. 121) mit einem Antwerpener Täfelchen des Simone Martini (Abb. 122) verglichen: gewiß liegen da unzweifelhafte, wenn auch sehr mittelbare Bezüge vor, aber das Ethos der Bildhaltung ist ein völlig anderes. Von der nervösen quecksilbernen Beweglichkeit Sieneser Herkunft ist nichts geblieben; epische Schwere hat sich über die Bildwelt gelagert und ihr einen dunklen freskalen Ernst verliehen, der eher an florentiner Männlichkeit erinnert als an sienesishe Femininität. Trecentogeist hat hier ausgespielt.

In dieser spröden, herben, wortkargen und gefühlsscheuen Männlichkeit des Stils liegt die Eindruckskraft der Bamberger Tafeln. Geschmacklich sind sie nicht diskutierbar. Jede Rücksicht auf eine wohltuende Einordnung des Bildtextes in seine Rahmengenrenzen fehlt; plump, ungefüge und übergroß stehen die Massen im Bildraum. Kein Spielraum von Umwelt ist ihnen gegeben, der ihr nacktes Figurendasein zu dämpfen vermöchte; nüchtern und phantasielos sind die Kompositionsgedanken, die dem Bildganzen eine allzu solide Statik geben; das alles ist primitiv, aber es ist auch elementar und von einer Ursprünglichkeit, in der Kraft liegt. Meinetswegen rustikale Kraft, aber es ist die Kraft, die wir bei Peter Vischer wiederfinden und die auch bei ihm ebenso gebändigt ist durch nüchterne Sachlichkeit und verständliche Klarheit. Daß nie das Gefühl frei ausströmen darf, daß die ganze durchfühlbare Kraft der inneren Anteilnahme an dem Geschehen sich jede äußere Pathetik verbietet und sich aus Scheu vor jeder lauten Gefühlsäußerung so sachlich nüchtern



Abb. 124. Tucheraltar

Nürnberg, Frauenkirche

und wortknapp gibt, das gibt diesen Darstellungen jene dumpfe Verhaltenheit und jene feierliche Stille, die ebenso aus den fränkischen Hallenkirchen der Zeit spricht. Alles Extensive ist in Intensivität umgesetzt. Das ist die Größe Nürnberger Art. Jene innerliche Größe, die wächst und wächst, bis sie in den Ernst, die Weite und die Tragik der Dürerwelt hineinwächst. Der Weg dieses Wachstums führt weit über unsere Darstellungsgrenzen hinaus. Schon der Bamberger Altar ragt in seiner quattrocentistischen Gesinnung und in der Energie seines neubeginnenden traditionsunbeschwerten Wollens über den Rahmen jener widerspruchsvollen zwischenzeitlichen Kunst hinaus, der unsere Darstellung als dem eigentlichen Kindheitsalter der Tafelmalerei gilt. Nur um das Einheitliche des künstlerischen Temperaments und der künstlerischen Gesinnung fühlbar zu machen, sei zum Abschluß auf die dem Imhofaltar nächstfolgende Stufe der Entwicklung kurz hingewiesen, die sich in dem wohl typischsten aller Nürnberger Frühwerke repräsentiert, in dem Tucheraltar (Abb. 123 und 124). Mit ihm nähern wir uns schon der Jahrhundertmitte. Nicht über die neuen Einflüsse soll geredet werden, die hier am Werke sind — das erforderte ein ausführliches Eingehen auf die niederländische Kunst in ihrer weiteren Entwicklung —, nein, nur von dem Ethos dieser Tafeln soll gesprochen werden. Alles finden wir — in eine andere, plastisch gewaltsamere und eigensinnigere Sprache übersetzt — wieder, was uns die Nürnberger Malerei bisher kenntlich machte. Nur einen Text haben diese Tafeln, den feierlichen Text des Menschlichen. Mit einer schweren ungefügten, aber elementar eindringlichen Prosa ist er in die Goldtafeln gepreßt. Fast drohend wachsen diese schwerblütigen ungelenken Gestalten in ihrer eigensinnigen Plastik aus der engen Bildfläche heraus. Keine Konzession wird gemacht an Nebendinge, alles konzentriert sich auf das große menschliche Textwort. Man könnte beinahe die Geschichte der deutschen Landschaftsmalerei lesen, ohne Nürnberg zu erwähnen. Trotz Dürer. Diese Ostfranken sind Monomanen des Menschlichen. Nichts hat daneben Platz. Mit Schwere, Bedeutsamkeit und Eindringlichkeit ist jede Form geladen, selbst die deko-

rative: die Ranken des Hintergrundes haben dasselbe schwerblütige gedrungene und verhalten kraftvolle Pathos wie die Figuren selbst. Keine Freiheit gibts, kein wohliges Atmen im Bildraum. Alles ist gedrückt und gepreßt und entwickelt aus dieser Verhaltenheit seine wuchtige Dynamik. Wie sind die Figuren der Kreuzigung und der Verkündigung zäsurenlos ineinander verklammert! Wie spröde und phantasielos ist das Achsensystem, das durch sie hindurchgeht! Und wieder welche Mischung von nüchterner äußerer Komposition und Glut eines inneren Zusammenhangs. Denn das seelische Achsenspiel steht wieder unter Hochdruck. Dieser Verkündigungengel bohrt sich ja förmlich mit seiner seelischen Ausdrucksintensität in die Maria ein — ein Moment atemloser Spannung —, und wie die stumme verhaltene Statuarik des Johannes mit ihrer eindringlichen Profilwendung ganz in den Kruzifixus hineinwächst, das gehört in dieselbe Sphäre jenes geistigen Überdrucks, unter dem all diese Gestaltungen stehn. Zu visionärer Größe steigert sich dieses schweigende Pathos der geistigen Eindringlichkeit schließlich in dem hl. Augustin und in dem hl. Leonhard. Ohne Pose, in gehaltener Prosa nüchterner Zuständigkeit stehen die Figuren da, aber man hält den Atem an vor ihnen. Man spürt die geistige Gewitterstimmung, die unter dieser sachlichen Verhaltenheit brütet. Kaum eine andere Gestalt der Nürnberger Kunst repräsentiert ihr tiefstes Pathos so, wie dieser hl. Leonhard. Kaum auf eine andere paßt so die Formel aller Nürnberger Kunst „glühend und streng“. Sie brauchte kaum des äußeren helleuchtenden Nimbus, ihr eigentliches Glühen kommt von innen. Es ist das Geschlecht, das in die Reformation hineinwächst, das hier seine Vorstellung von Menschlichkeit und Männlichkeit niederschreibt. Ein Geschlecht aus heroischen Bürgern.

SCHLUSSWORT

UNSERE Darstellung stand unter dem selbstgewählten Zwang, große Linien zu verfolgen und in dem Gewirr der Tatsachen synthetische Übersichtsstellen zu errichten. Nur darum wurde alles mit bewußter Schärfe unter die verallgemeinernden Gesichtspunkte einer Auseinandersetzung zwischen Trecento und Quattrocento, zwischen Ost und West, zwischen Nord und Süd zusammengepreßt. Fern lag es, irgendeine Vollständigkeit zu erreichen und das gesamte überlieferte Tatsachenmaterial in dieses synthetische Liniennetz einzuordnen. Nur Akzente, nur Stichproben sollten gegeben werden. Abwege ins Spezialistische wurden nach Möglichkeit gemieden. Ganze Landschaften blieben abseits liegen, weil sie nur spezialistischer Betrachtung zugänglich sind und weil ihre künstlerischen Erzeugnisse das Gesamtbild der Darstellung eher verwirren als klären könnten. Ganz Mitteldeutschland blieb so außerhalb der Betrachtung, obwohl z. B. Thüringen künstlerisch durchaus nicht brachlag um diese Zeit. Aber hier im innersten Deutschland verschlingen sich die Linien der Einflüsse zu sehr, als daß es möglich wäre, sie in den synthetischen Gedankengang der Gesamtdarstellung zu zwingen. Auch Bayern wurde übergangen. Seine ganze Kunst hängt um diese Zeit so eng mit der Wandmalerei zusammen, und sie, die Wandmalerei, hat hier an der Pforte des Südens so sehr die Führung, daß eine isolierte stilistische Würdigung der wenigen erhaltenen Tafelbilder ohne Wert bleibt. Kostbare Einzelstücke von Bedeutung, wie der Pähler Altar des Münchener Nationalmuseums, ändern an diesem Sachverhalt nichts. Sie stehen so problematisch da, daß sie aller festen lokalen Einordnung spotten. Nichts berechtigt uns, solchen isolierten Glücksfällen einen festen entwicklungslogischen Platz in der Schule des Landes anzuweisen, in dem sie gefunden wurden.

Unser synthetisches Berühren erhebt keinen Anspruch darauf, Endgültiges über das verworrene Kräftespiel dieser widerspruchsvollen Übergangszeit zu sagen. Die Linien, die gezogen wurden, sollen nur heu-

ristische Versuchslinien von Vorläufigkeitscharakter sein. Nicht gelöst sollte das Problem dieser entwicklungsgeschichtlichen Krisenvorgänge, sondern nur kenntlich gemacht werden. Kenntlich gemacht werden in der ganzen Vielschichtigkeit seiner künstlerischen, aber auch seiner geistesgeschichtlichen Hintergründe. Denn die sind eins.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Titelbild: Meister Franke. Hamburg	2
1. Karolingische Miniatur. Wien	17
2. Karolingische Miniatur. München	19
3. Ezechiel. Freske (Teil). Schwarzrheindorf	20
4. Altarvorsatz aus Maria zur Wiese in Soest. Berlin	23
5. Arundel-Psalter. London	25
6. Begegnung Christi mit seiner Mutter. Prag	27
7. Miniaturen aus der „Somme le Roi“. London	33
8. Giotto, Beweinung. Padua	35
9. Duccio, Drei Frauen am Grabe. Siena	39
10. Aus dem Skizzenbuch des Villard de Honnecourt	44
11. Karl IV. beim Reliquiendienst. Burg Karlstein	47
12. Očko von Wlaschim, Karl IV. Prag	48
13. Katharinenkapelle in Burg Karlstein	49
14. Heiligenköpfe der Kreuzkapelle in Burg Karlstein	51
15. Der heilige Ambrosius. Wien	52
16. Der heilige Augustin. Wien	53
17. Tommaso da Modena, Altarfragmente in Burg Karlstein	65
18. Sogenannte Regenmadonna. Prag	67
19. Tommaso da Modena, Kirchenvater. Treviso	70
20. Theoderich von Prag. Kreuzkapelle in Burg Karlstein	73
21. Unterer Teil des Votivbildes des Očko von Wlaschim. Prag	76
22. Grünewald, Erasmusaltar. München	77
23. Sogenannte Glatzer Madonna. Berlin	83
24/25. Meister von Stift Hohenfurth	85, 87
26. Sogenanntes Königsfeldener Antependium. Bern	93
27. Meister von Wittingau, Christus am Ölberg. Prag	97
28. Melchior Broederlam. Dijon	101
29. Meister von Wittingau, Auferstehung. Prag	103
30. Kreuzigungsbild von St. Sauveur in Brügge	106
31. Meister von Wittingau, Kreuzigung. Prag	107
32. Meister von Wittingau, Drei Heilige. Prag	109
33. Madonna. Königsberg	121
34. Reliquienschrein. Marienwerder Dom	123
35. Lorenzetti, Abendmahl. Assisi, Unterkirche	125
36. Triptychon. Frauenburg, Bischöfliches Schloß	127
37/39. Flügelaltar. Thorn, Marienkirche	131-135
40/41. Graudenzer Altar. Schloß Marienburg	136, 137

42. Meister Bertram, Grabower Altar: Erster Schöpfungstag. Hamburg	147
43. Meister Bertram, Grabower Altar: Vierter Schöpfungstag. Hamburg	149
44. Meister Bertram, Grabower Altar: Fünfter Schöpfungstag. Hamburg	151
45. Meister Bertram, Grabower Altar: Erschaffung Adams. Hamburg	153
46. Meister Bertram, Grabower Altar: Die Verwarnung. Hamburg	155
47. Meister Bertram, Grabower Altar: Die Vertreibung. Hamburg.	157
48. Meister Bertram, Grabower Altar: Kain und Abel. Hamburg	159
49. Meister Bertram, Grabower Altar: Isaak und Esau. Hamburg	160
50. Meister Bertram, Grabower Altar: Isaak und Jakob. Hamburg.	161
51. Prophetenfigur aus der Apokalypse von Angers	165
52. Meister von Stift Hohenfurth	167
53. Verkündigung. Paris.	176
54. Heimsuchung. Paris	177
55. Einzug in Jerusalem. Paris	178
56/60. Werkstatt Meister Bertrams, Buxtehuder Altar. Hamburg	188-194
61. Tempziner Altar. Schwerin, Gemäldegalerie	195
62/64. Conrad von Soest, Altar in Nieder-Wildungen.	203-211
65. Giovanni da Milano. Berlin.	213
66/68. Conrad von Soest, Altar in Nieder-Wildungen.	215-217
69. Hans Multscher. Berlin	219
70/71. Unbekannter niederländischer Meister. Braunschweig	222, 223
72/76. Goldene Tafel. Hannover	227-239
77. Predella des Hochaltars der Marienkirche in Osnabrück.	241
78/80. Altar der Marienkirche in Dortmund.	245-249
81/88. Meister Franke, Engelfahreraltar. Hamburg	253-267
89. Jean Malouel. Paris	271
90. Werkstatt Meister Frankes, Nykyrko-Altar. Helsingfors	273
91/92. Dorotheenaltar. Danzig	274, 275
93/94. Clarenaltar. Köln.	281, 283
95. Kölner Flügelaltärchen. Ehemalige Sammlung Weber.	285
96. Stefano da Zevio. Verona	286
97. Golgathabild. Köln	287
98. Beweinung Christi. Berlin.	289
99. Veronika. München	291
100. Stephan Lochner. Köln	293
101. Sogenannte Madonna mit der Wickenblüte. Köln.	295
102/104. Friedberger Altar. Darmstadt.	299-301
105/106. Kreuzigung. Mainz.	303, 305
107/109. Ortenberger Altar. Darmstadt	307-311
110/111. Altar in Schotten	312, 313

112. Apokalypse von Angers	316
113/114. Lukas Moser, Altar in Tiefenbronn	319. 325
115. Bestattung Mariae. Nürnberg	330
116. Kindermord. Nürnberg	331
117. Imhofaltar. Nürnberg, Lorenzkirche	332
118. Imhofaltar. Nürnberg, Germanisches Museum	333
119. Epitaph einer Nonne. München	335
120/121. Bamberger Altar. München	337. 338
122. Simone Martini. Antwerpen	339
123/124. Tucheraltar. Nürnberg	341. 343

INHALT

Einleitung	5
Der Weltstil des 14. Jahrhunderts	29
Paraphrasen über das böhmische Thema	45
Ausstrahlungen des Böhmisches	111
Deutschordensgebiet	119
Meister Bertram	141
Übergänge	183
Conrad von Soest	199
Die Goldene Tafel	221
Der Dortmunder Marienaltar	243
Meister Franke	251
Köln	277
Mittelrhein	297
Schwaben und Oberrhein	315
Ostfranken und Nürnberg	327
Schlußwort	346
Verzeichnis der Abbildungen	348