

Anfänge der perspektivischen Konstruktion in den böhmischen Malerschulen.

Bezüglich der konstruktiven Raumbildung ist es heute schwer, mangels Vorarbeiten über den Aufbau der Gemälde dieses Kreises Bindendes zu sagen. Es kann nur an der Hand einzelner Beispiele in die die Zeit beschäftigenden Fragen anmerkungsweise jeweils eingeführt werden. Nach dem Vorgang K. Schnaases u. G. Haucks hat Kern über die Beziehungen antiker perspektivischer Systeme und italienischer Trecentobilder sehr beachtenswerte Untersuchungen vorgenommen. (Italienische Forschungen 1912.) Es ist möglich, daß durch Südfrankreich die Kunde von diesen Systemen ebenso wie den rein formalstilistischen Neuerungen gedungen ist. Zwar leugnete Vitellio in seinem perspektivischen Traktat aus dem 13. Jahrhundert die Möglichkeit eines realen Schnittes der Tiefenlinien. Aber Kern sagt mit Recht, daß der Glaube an einen Fluchtpunkt beim aspektivischen Bilde doch bestanden haben muß, da sonst die Bekämpfung solcher Anschauungen nicht verständlich wäre. Für das Jahr 1344 weist Kern jedenfalls in der sienesischen Malerschule die Kenntnis von dem Zusammenlaufen der Tiefenlinien auf einer idealen Teilungsachse in einem Punkte nach (Abb. 208), ein System, das in der Antike vor allem in den pompejanischen Wandmalereien in verschiedenen Formen nachweisbar ist. Es ist daher wohl kein Zufall, daß gerade jene böhmischen Bilder, die mittelbar durch die Berührung mit der südfranzösischen Kunst auch mit der sienesischen zusammenhängen, ebenfalls solche perspektivischen Konstruktionsversuche aufweisen, deren Art den Gedanken einer Befruchtung von dieser Seite her nahelegt. Auf diese Weise läßt sich auch die Geschichte dieses Konstruktionsprinzipes aus der antiken Raumkonstruktion und ihr Zusammenhang mit der frühdeutschen Kunst erweisen. Es ist freilich das einfachste Schema der Konstruktion, das möglicherweise auf Grund bloßer literarischer Überlieferung selbständig angewandt worden sein mag. Die Kenntnis von der zentralen Konvergenz der Tiefenlinien auf einem Punkte ist erst um 1420 in der südostdeutschen Malerei erweisbar. Dagegen laufen, wie bei den antiken und italienischen Konstruktionen, die Orthogonalen auf einer idealen Vertikalhalbierungslinie in der Weise zusammen, daß sich die entsprechenden Linien der rechten und linken Hälfte in einem Punkte schneiden (vgl. Abb. 207, 208 u. 209). Trotz dieser augenfälligen Verwandtschaft des Prinzipes unterscheidet sich das deutsche Bild prinzipiell von den von Kern angeführten italienischen, weniger hinsichtlich des Konstruktionsprinzipes selbst, als wegen seiner besonderen Verarbeitung in das System der im Bilde sich realisierenden Gesichtsvorstellung und rücken in gewisser Hinsicht näher an die antike Raumkonstruktionsform heran.

Bei der perspektivischen Baldachinkonstruktion des italienischen Bildes (Abb. 208) ist der Ausgangspunkt der Gesichtsvorstellung die abschließende Rückwand. Durch ihre geometrisch gleichartige Teilung, die wohl den gleichen Abstand der Orthogonalen aber für den vorderen Teil des Mittelfeldes ein Mehr des Halbfachen der Breite der übrigen Deckenfelder ergibt, wird dem Blickpunkt des Beschauers, der der Perspektive entsprechend eine Verengerung des Mittelfeldes fordern müßte, nicht Rechnung getragen. Das würde auch der Gesichtsvorstellung des Künstlers von dem Bildraum widersprechen, der die Größe der Figuren von der Hauptfigur aus nach vorne zu systematisch abnehmen läßt, wodurch eben der Ausgangspunkt seiner Vorstellung sich deutlich fixieren läßt. Die perspektivische Konstruktion ist mithin in ihrem optischen Resultat Konsequenz der besonderen, auch das Figürliche in gleicher Weise umfassenden Raum(Gesichts-)vorstellung. Bei dem deutschen Bilde (Abb. 207) beginnt die nach demselben Prinzip konstruierte Architektur erst hinter dem Figürlichen, wobei das Mittelfeld dem Blickpunkt des Beschauers entsprechend, sich verengert. Dieses System perspektivischer Konvergenz ist mathematisch dasselbe wie das des Italieners, hat aber künstlerisch eine völlig andere Bedeutung, wobei die entsprechende Verkürzung der Horizontalen der frontalen Ebenen des Mittelfeldes durchaus nicht das ausschlaggebende ist. Vielmehr ist hier der Ausgangspunkt der perspektivischen Konstruktion im Raume (die vorderen geometrisch gleichartig geteilten beiden Frontalebene der Architektur) nicht identisch mit dem Ausgangspunkt einer Gesichtsvorstellung, aus der sich logisch der Gesamttraum als einheitlicher Komplex entwickelte. Die Figuren sind weder künstlerisch noch strukturell in dieses System mit einbezogen, in Niedersicht gegeben Vordergrund, die Architektur in Untersicht erscheinend Hintergrund. Diese systematische Scheidung resultiert aus Raumkompositionen, die auf ältere, in dem Bilde des Klosterneuburger Altars vertretene Systeme zurückgehen (Abb. 211), von dem Platz der beiden Hauptfiguren aus scheidet



Abb. 211. Schema der Konstruktion nach Abb. 153.

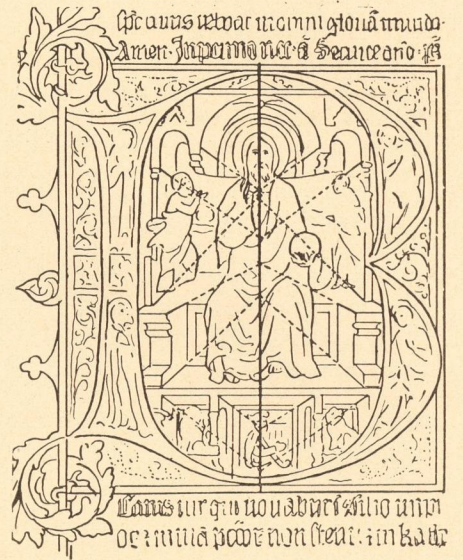


Abb. 212. Schema der Konstruktion nach Abb. 2, Taf. XV.



Abb. 213. Schema der Konstruktion nach Abb. 159.

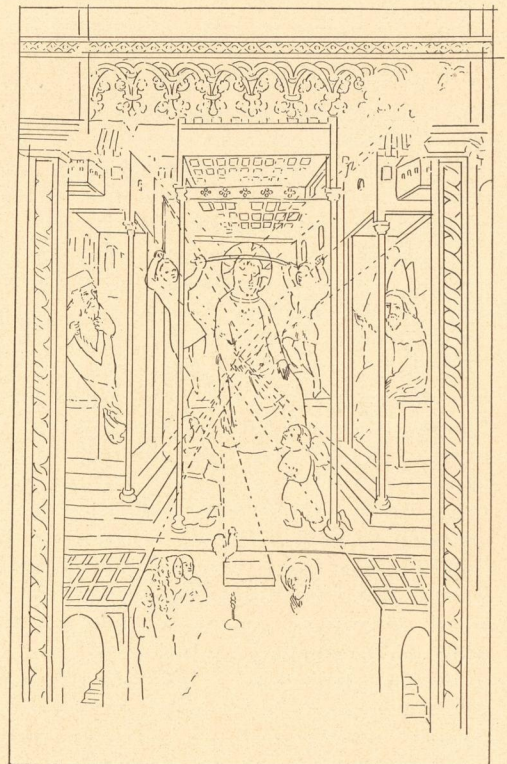


Abb. 214. Schema der Konstruktion nach Abb. 237.

sich das System der Konvergenz der Tiefenlinien, indem die des Vordergrundes nach vorne (allerdings nicht im Schnittpunkt der Halbierungslinie), die des Hintergrundes nach hinten zusammenlaufen. Entsprechend dieser Konstruktionsweise müßte beispielsweise in dem Bilde von Barnaba da Siena der vor den Hauptpersonen stehende Tisch als „Vordergrund“ in seinen Tiefenlinien nach vorne konvergieren. Es ist deshalb nur logisch, wenn der deutsche Meister die Konsolen der Fußbank seiner Hauptgestalten nicht wie der Italiener zentralsymmetrisch, sondern in Ähnlichkeitsbeziehung zu den von außen nach innen sich gegenseitig zuwendenden Gestalten, ebenfalls von außen nach innen, das heißt eben achsial parallel zu den Richtungsachsen der Bewegungen der Hauptfiguren anordnet.

Eine relativ vollendete Durchführung dieses Konstruktionssystems stellt der Aufbau des Madonnenbildes aus Glatz dar (Abb. 213). Der in dem frontalen Thronausschnitt wie der kleinen Aedikula darüber angedeutete untersichtige Hintergrund tritt gegenüber dem einheitlichen, in parallelen Orthogonalen angeordneten niedersichtigen Vordergrund, als dem eigentlichen die ganze Bildausdehnung umfassenden Hauptraum, kaum in Erscheinung. Gewiß ist hier die Figur nicht in dieses Liniengerüst mit eingebaut. Aber in dieser Parallelität der Hauptkonturen entdeckt der Künstler eine neue Möglichkeit der künstlerischen Vereinheitlichung aller Teile, wobei durch die achsiale Übereinstimmung der Tiefenkonturen mit der Blick- und Bewegungsrichtung der Gestalt eine Beziehung zwischen Figur und Raum hergestellt wird. Es ist keine Frage, daß hier das perspektivische System einem Schönheitsideale Rechnung trägt, das die wirre Vielheit divergierender Silhouetten bereits als Störung empfindet. Auch läßt sich nachweisen, daß die antike Wandmalerei dort wo sie die zentralperspektivische Konvergenz der Tiefe bereits anwendet, doch dieses Schema aus künstlerischen Gründen unter Umständen beibehält. Das konstruktiv Neue ist hier die parallele Konvergenz der Tiefenlinien des „Vordergrundes“ nach rückwärts. Wenn freilich der Schnittpunkt mit denen der Orthogonalen des untersichtigen Hintergrundes noch nicht in einem Punkte zusammenfällt, so liegt er doch bereits in derselben idealen Teilungslinie. Nur der Schemel ist ein Rudiment jener nach vorne konvergierenden Lineamente des Klosterneuburger Meisters, das im allgemeinen der Blickrichtung der Figur folgend doch außerhalb des struktiven Gedankens steht. Der Verkürzung der Ebene des Sitzes wird allerdings unter Lösung von diesem Schema durch die Verflachung des Winkels der sich schneidenden Orthogonalen Rechnung getragen. Derartiges kann man zwar schon in dem Klosterneuburger Altar beobachten, aber dort schneiden sich die Tiefenlinien der Ebene des Sitzes im spitzen Winkel, dagegen die der Banklehnen im flachen, obwohl die sitzenden Figuren selbst (siehe Schoßpartie Gott-Vaters) in starker Verkürzung gegeben werden. Dem trägt das Berliner Bild (Abb. 214) insoferne Rechnung, als die verkürzte Schoßpartie auch eine gleichartige Verkürzung der Sitzgelegenheit nach sich zieht. Damit beginnt die konstruktiv-systematische Beziehung von Figur und Raumkonstruktion.

Der Grundgedanke dieses Konstruktionsschemas ist zweifellos antik. Der die Figur in Gestalt einer schmalen Leiste umgebende Thronrahmen stellt in seiner Vorderfläche eine gewissermaßen neutrale Ebene dar, von der nach rückwärts wie vorwärts die struktiv wie anschaulich divergierenden Teile, der „Hintergrund“ und „Vordergrund“ sich entwickeln ganz ähnlich wie in pompejanischen Wandgemälden des vierten Stiles (Abb. 209); allerdings ist hier die neutrale Ebene nicht nur der Ausgangspunkt der Gesichtsvorstellung, sondern auch sichtbar anschaulich die Wurzel, aus der sich die Motive des Hintergrundes und die des Vordergrundes entwickeln, ohne aber jemals die Ähnlichkeitsbeziehungen an diese Ebene zu verlieren. Während beispielsweise in dem bemalten Stukkorelief aus Boscoreale für jede der drei „Nischen“ nach ihrer eigenen Teilungsachse das Parallelsystem in den Tiefenlinien der Decke gesondert angewandt wird, streben die Tiefenlinien der seitlich gesehenen Abschlußgesimse der vorspringenden Wände einer annähernd auf der Bildmittelachse liegenden Teilungslinie zu, wobei die Komposition ohne eigentliche Konstruktion das Parallelsystem ungefähr beibehält. Im ganzen aber sind diese Bildkompositionen durchaus nicht auf rationalistischer Grundlage aufgebaut, denn der untere Teil der Hallenvorbauten nimmt gar nicht auf die intensive Ausladung des Gebälkes darüber Rücksicht, sondern verwächst mit dem Sockelgesims, des dahinter stehenden Nischenfigurenraumes. Dieser wird auch nicht — der räumlichen Lagerung entsprechend — durch die Vorbauten teilweise verdeckt, sondern er erscheint symmetrisch in ganzer Ausdehnung. Im Gegensatz zu dem italienischen Bilde, das die verkürzte Ebene des Tisches im Winkel auf die frontale Rückwand auflaufen läßt, bleibt hier der Boden an die untere Bildgrenze an das Bildraumganze durch den motivischen Wechsel der dunklen Rechteckfelder unter Ausschaltung jeder stark in Erscheinung tretenden Tiefenlinien gebunden. Das Werk des deutschen Meisters steht zwischen beiden Schöpfungen. Die Silhouette der durch die Niedersicht sich ergebenden verkürzten Horizontalebene wird zum Ausgangspunkt eines den Gesamtbildraum des Vordergrundes umfassenden Systems, wohl nicht ohne Rücksicht

auf die Blickrichtung der Figur, die auf den Stifter niedersieht. Diese allgemeine konstruktive Scheidung von niedersichtigem Vorder- und untersichtigem Hintergrund will aber durchaus nicht schematisch verstanden sein. Denn im freien Wechsel dieser Raumvorstellungen wird nicht nur Vorder- und Hintergrund, sondern auch Tiefe und Höhe gewissermaßen thematisch behandelt und sichtbar gemacht. In den beiden Turm- und ruderimenten der Glasfenster (Abb. 205, 206) wird daher abwechselnd bald der Vordergrund in Niedersicht und der Hintergrund in Untersicht, bald umgekehrt, als gegensätzliche Motive behandelt. Die Vorstellung der Raumgröße wird nicht durch die materielle Ausdehnung des Gegenstandes in einem Raumpanorama gegeben, sondern sie liegt im Wesen der Erscheinungszusammenhänge, in ihrer formalen Differenz und der thematischen Vereinigung selbst. Auch hier bleiben durch kleine neutrale Ebenen die Beziehungen zur Bildgrenze gewahrt (der Wimperg in der Mitte) (Abb. 219). In

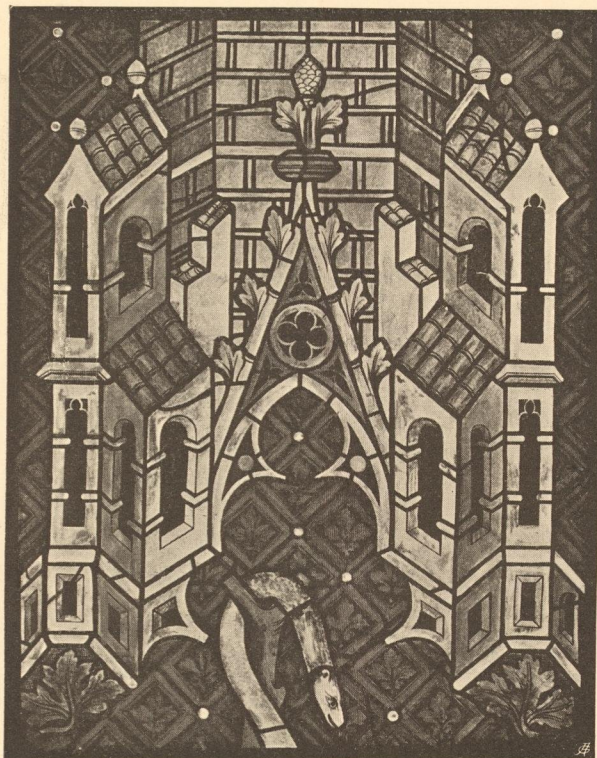


Abb. 205. Glasfenster aus St. Stephan in Wien
(14. Jahrhundert).

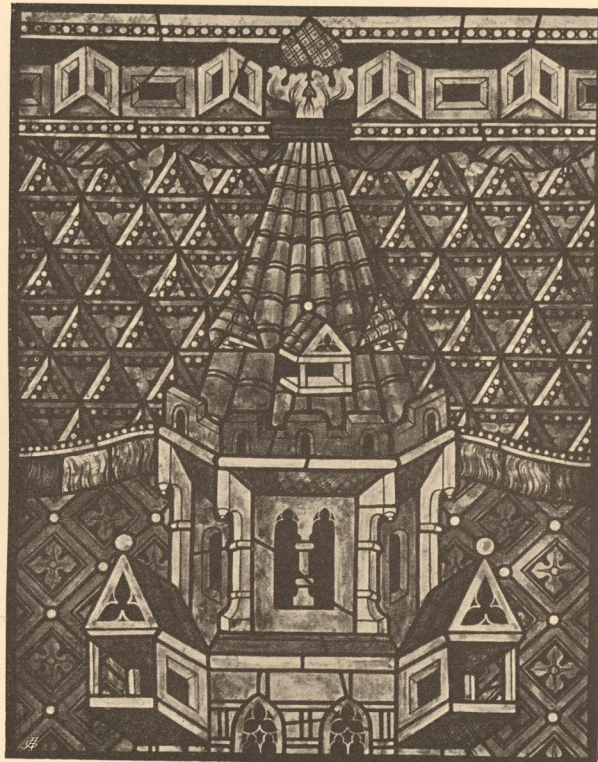


Abb. 206. Glasfenster aus St. Stephan in Wien
(14. Jahrhundert).

Abbildung 220 wird dem aspektivischen Bilde (dem Blickpunkt des Beschauers) durch zentral perspektivische Anordnung der mittelsten Nische Rechnung getragen. In den Werken des 13. Jahrhunderts war Ausgangspunkt der Vorstellung das streng in der Bildebene erbaute einfache Turm- und wandprofil, wobei die „Höhe“ durch die niedersichtigen Flügelbauten im Sinne der späteren Zeiten anschaulich zum Ausdruck gebracht wurde (Abb. 208). Die spätere Zeit hat diese Gebundenheit des einfachen Profils des Hauptgegenstandes als Beschränkung empfunden und ihr die panoramatische Richtigkeit des Turms selbst entgegengesetzt. An Stelle der Einordnung der Turmmotive ins Bild tritt die künstlerische Vereinigung der einzelnen Turmmotive unter sich, der Turm ist wichtiger als das Bild (Abb. 207).

Das perspektivische Problem der Annahme seitlicher, außerhalb der Bildgrenze liegender Fluchtpunkte, wird allerdings hier noch durch eine Art Parallelkonstruktion ähnlich wie in Abb. 213 gelöst. Diese bleibt auch in der Folgezeit nach dem System der idealen Teilungsachse gewahrt, nur daß jetzt der Ausgangspunkt der Vorstellung des Künstlers nicht mehr ein idealer Punkt im Bilde, sondern mehr des Beschauers Standpunkt ist. (Vgl. Abb. 205 mit Abb. 207.) Es ist das ein Charakteristikum für die Malerei des 15. Jahr-

hunderts, besonders auch in der den angrenzenden Ländern (Bayern und Österreich). Man erwirbt sich im Grunde genommen nur künstlerische Erkenntnisse, die das 13. Jahrhundert schon besaß. Trotz der Annäherung an das aspektivische Bild mit zentralperspektivischen Tiefenlinien unterschied man aber auch jetzt noch zwischen Vordergrund und Hintergrund in der Weise, daß Vordergrundarchitekturen in ihren Hauptsilhouetten an die Formationen der Bildgrenze sich anschlossen, während der Hintergrund in den zusammenlaufenden Tiefenlinien künstlerisch verlorene Motive ins Bild bringt, die aber doch rückwärts in dieselben frontal gestellten Architekturen auslaufen, so daß der architektonische Gesamttraum ebenso Rahmen für das figürliche, wie selbständiger Raumkomplex ist. Seine ideale Ausdehnung fällt nun mit der realen des Bildes zusammen. Eine weitere Form der Darstellung in den Glasgemälden zu Regensburg (Abb. 209). Die Parallelität der Tiefenlinien auf einer idealen Teilungsachse erscheint aber hier ähnlich wie bei antiken Werken einem rein künstlerischen Bedürfnis entwachsen. Was aber bei dieser Gestaltungsform wichtig ist, ist das Primat der Raumkonstruktion gegenüber dem ihm untergeordneten Figürlichen. Die unter italienischen Einfluß stehenden Miniaturkompositionen haben dies Prinzip zuerst angewandt, das hier ausgebildet wohl vom Oberrhein her übernommen worden ist. Was aber diesen Werken gegenüber

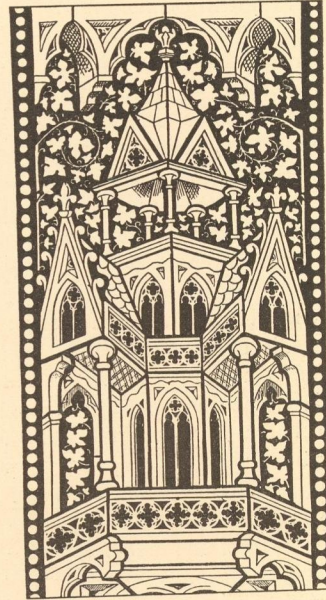


Abb. 207. Glasfensterschmuck in Viktring, 15. Jahrh.

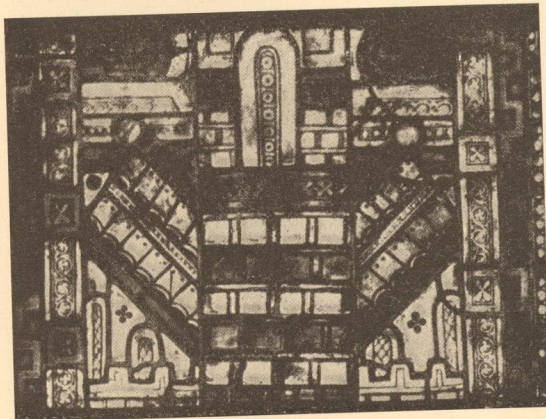


Abb. 208. Glasfenster aus der Elisabethkirche (13. Jahrh.) in Marburg.

jüngeren noch eignet, ist der zumeist ganz außerhalb der Raumkonstruktion stehende archaische Felsenboden, der als Vordergrund doch durch die baldachinartigen Überbauungen der oberen Architektur mit dem Tiefenraum in Verbindung gebracht werden soll.

Die Weiterentwicklung der in dem Madonnenbilde aus Glatz gegebenen Konstruktionssysteme durch selbständige Umbildung oder durch engeren Anschluß an italienische Raumkonstruktionen zeigt einerseits die nordfranzösische Miniatur (Abb. 160), andererseits der Bilderschmuck im *liber viaticus* des Johann von Neumarkt. In dem französischen Werke versucht der Künstler von diesem Schema sich los-

zulösen und das Konstruktionssystem des niedersichtigen Vordergrundes und des untersichtigen Hintergrundes in einer einheitlichen, die Figur umfassenden Komposition unter Aufgabe der Scheidung der beiden Raumdarstellungssysteme zusammenzunehmen. Aber dieser Berücksichtigung eines neutralen Blickpunktes in der Bildmitte ist nur durch die gefühlsmäßig getroffene Anordnung der Konvergenz der Tiefenlinien oben Rechnung getragen, deren Schnittpunkte zum Teil außerhalb der idealen Teilungslinie liegen, während die untere Partie nach vorne konvergierende Tiefenlinien aufweist. Im *liber viaticus* (Abb. 212): Ansätze zu modern-italienischen Konstruktionen. Die Tiefenlinien der Horizontalebenen werden unter Berücksichtigung eines ungefähr in der Bildmitte gelegenen Blickpunktes in der idealen Teilungsachse einem Schnittpunkte zugeführt, die oberen untersichtigen nach unten, die unteren niedersichtigen nach oben. Das Parallelsystem wird teilweise noch beibehalten, andererseits aber auch eine strukturelle Beziehung zwischen Figur und Raumaufbau hergestellt. Nicht nur, daß ähnlich wie bei der Glatzer Madonna in Ähnlichkeitsbeziehung zu dem verkürzten Schoße der Figur

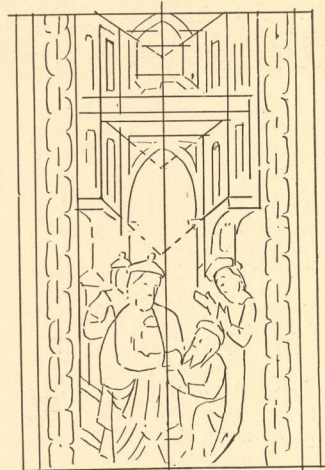


Abb. 209. Detail aus dem Regensburger Glasfenster, Abb. 219.

der Schnittpunktswinkel der Orthogonalen sich verflacht, auch die Silhouette des linken mehr in Niedersicht gegebenen Schenkels gleicht sich dem Verlauf der äußeren Tiefenlinien der Sitzebene an. Das zeichnet die Komposition der Miniaturen des *liber viaticus*-Meister aus (findet sich dagegen weder im *Orationale*, Taf. XV, Abbildung 4, noch in der Salzburger Bibel, Abbildung 5). Am feinsten wohl durchgeführt in Abbildung 168, wo auch der Oberkörper wie Unterkörper auf die anschließenden Vertikalkonturen Rücksicht nimmt und andererseits auch die Tiefenlinien selbst zugunsten der der äußeren Gestaltsilhouette sich anpassenden Vertikalmotive verkürzt sind. Das Konstruktionssystem ist annähernd das gleiche wie in Abbildung 2, doch ist das künstlerische Resultat ein völlig anderes, ein Beweis für viele, daß perspektivische Konstruktion nur insoweit kunstwissenschaftliche Probleme berührt, als sie den durch das anschauliche Denken bestimmten optischen Tatbestand zugleich treffen.

Diese Systeme der struktiven Raumordnung sind natürlich auch für die Kompositionen rein landschaftlicher Szenarien maßgebend gewesen. Im einzelnen müßte das erst untersucht werden. Ein Beispiel ist die Landschaft (Abb. 210); der Vordergrund ist wie bei dem Glatzer Madonnenbild (Abb. 214) in Niedersicht gegeben, während der Hintergrund zum Teil in Untersicht erscheint. Man darf aber auch hier nicht die mangelnde perspektivisch-struktive Einheit als ein rückschrittliches Element tadelnd hervorheben, sondern muß die in Niedersicht erscheinenden Häuserpartien des Hintergrundes rechts betrachten, die die anschauliche Verbindung mit dem niedersichtigen Vordergrund herstellen und auf diese Weise den künstlerischen Einheitsgedanken mit ihren Mitteln besser wahren, als die so sehr viel entwickelteren perspektivischen Konstruktionen der späteren Zeit. Eserübrigt zu sagen, daß die hier besprochenen Systeme zum Teil, nicht unerheblich bietenden aspektivischen Bildes.

Die Figur hat nun eine andere Rolle im Bilde, sie steht, sitzt oder bewegt sich im Bildraum, ohne motivisch irgendeine bestimmende Rolle auszuüben, sie fügt sich dem symmetrischen Architekturaufbau. Im *liber viaticus* (Abb. 168) stehen bei annähernd verwandter Konstruktion die aus ihr sich ergebenden Motive im Zusammenhang mit der Außensilhouette der Gestalt. Der geometrische Gedanke der Symmetrie wird dagegen in den Garmischer Fresken ohne Rücksicht auf das differenzierende Motiv der Gebärde zum nivellierenden Schema, ein praktisches rationalistisches Ordnungsprinzip, das in sich selbst den Wert seiner nüchternen Existenz sucht und das selbtherrliche Walten der sinnlichen Vorstellung einem mathematisch-konstruktiven Gedanken unterwirft. Es erscheint das Grundproblem der Renaissance.

Die allerdings nur oberflächliche Kenntnis dieser Konstruktion stammt wohl aus zweiter Hand. Ob die Kunst Tirols der Mittler gewesen ist, läßt sich nicht sagen, da tatsächlich Analogien hierzu fehlen. Jedenfalls aber ist das Fresko einer der wichtigsten Zeugen für das Eindringen oberitalienischer Konstruktionssysteme (Padua?) in Deutschland um 1420–30.

(Bezüglich der Konstruktionen ist zu sagen, daß bei Abbildung 209 eine Nachmessung am Original nicht hat stattfinden können und demgemäß hier nur die allgemeinste Anordnung und ihr Wesen als Gesichtsvorstellung gekennzeichnet werden kann.)



Abb. 210. Bilderhandschrift St. Georgen, cod. germ. LXVI, fol. 21 a Hof- und Landesbibliothek, Karlsruhe.

lich früher, vor allem am Oberrhein ausgebildet worden sind.

Die Fresken in Garmisch (Abb. 222, 223) sind in Südostdeutschland das älteste Werk, in dem, dem konstruktiven Aufbau nach, der letzte Schritt getan wird.

Die Hauptlinien schneiden sich innerhalb der Peripherie eines Kreises, während die Breiten- und Höhenlinien annähernd parallel zur Bildgrenze verlaufen. Auf diese Weise entsteht eine Art Vereinigung der im *liber viaticus* (Abb. 213) wie in der Glatzer Madonna vertretenen Konstruktions- und Kompositionsprinzipien. Der annähernd in der Bildmitte gelegene Fluchtpunkt ist annähernd identisch mit dem Blickpunkte des Beschauers. Niedersicht und Untersicht entsprechen mithin der Wirklichkeit des sich dem Beschauer



Abb. 211. Auferstehung Christi (zwischen 1360 u. 1370), aus der Minoritenkirche in Regensburg, Bayerisches Nationalmuseum, München.

B.

Die Kunstentwicklung in den angrenzenden Ländern (Österreich, Bayern, Steiermark, Kärnten).

Böhmen bildete von etwa 1380 ab mit das hervorragendste künstlerische Zentrum des ganzen Ost- und süddeutschen Völkerkreises. Die politischen Verhältnisse mögen hierzu das ihrige beigetragen haben. Nach dem Tode Karls IV. wurden die Länder so verteilt, daß Wenzel Böhmen und Schlesien, Sigismund die Mark Brandenburg, Johann die Lausitz erhielt, während in Mähren zwei Neffen Karls, Jobst und Procop, als Markgrafen regierten. Albrecht II. von Österreich war Schwiegersohn von Wenzels Bruder Sigismund. Wie politisch so erhielt man auch künstlerisch von Prag aus die modischen Direktiven. Der Nordturm des Domes von Regensburg soll nach Sigharts Hypothese von einem der Jungherren von Prag gefertigt sein, als dessen Schüler sich auch der Vollender der Fassade, Rorritzer bekennt. Herzog Albrecht von Österreich ließ viele seiner Codices in Brünn oder Prag selbst illuminieren. Das hatte natürlich sein Ende, als 1438 Albrecht II. von Österreich das Erbe Sigismunds antrat, nachdem ohnedies schon vorher durch die Dezentralisation der karolischen Erbschaft die politische und kulturelle Stoßkraft des böhmischen Reiches langsam vermindert worden war. Für die Kunst der habsburgischen Stammlande wurden andere politische Beziehungen, der Besitz eines Teiles der Schweiz und des oberrheinischen Gebietes, von Wichtigkeit, während gleichzeitig von Tirol her die künstlerische Ideenwelt Italiens nach dem deutschen Süden langsam vordrang.

Bei dem Umfang und der Bedeutung der böhmischen Kunstproduktion des 14. Jahrhunderts werden naturgemäß auch im weitesten Umkreis die künstlerischen Einwirkungen

Böhmens in einer Stärke und einer Dauer — in Steiermark bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts — fühlbar, so daß man leicht versucht sein könnte, hier nur eine provinzielle Ablagerung der Errungenschaften dieser östlichsten Kunstmetropole Deutschlands zu erkennen. Aber man darf nicht vergessen, daß eine der bedeutendsten Persönlichkeiten, der Meister von Hohenfurth, der den so stolzen Bau böhmischer Kunst des 14. Jahrhunderts mit hat begründen helfen, hart an der Nordgrenze Österreichs, in dem deutschen Sprachgebiete Böhmens, seine Wirksamkeit entfaltete, und daß dieser Künstler selber wieder auf den Schultern eines Mannes steht, dessen Hauptwerk in Klosterneuburg bei Wien sich befindet. Man muß sich daher hüten, die in Salzburg, Wien, Nürnberg und Kloster Wilten u. a. etwa einsetzende künstlerische Blüte allein auf den segensreichen Einfluß Böhmens zurückzuführen und darf über



Abb. 212. Auferstehung Christi aus dem Psalter Nr. 9961/62, K. Biblioth. in Brüssel.



Abb. 213. Auferstehung Christi aus der Altartafel des Nicolaus von Verdun, Klosterneuburg bei Wien.

der unleugbaren intensiven künstlerischen Befruchtung nicht den starken älteren heimischen, hier weiterlebenden und wirkenden Kunstbestand übersehen, darf nicht übersehen, wie viel Glücksritter und talentierte Köpfe der Glanz des pragischen Hofes angezogen hat, wie viel anderwärts zerstört und wie viel durch eine gütige Fügung des Geschickes in Böhmen sich erhalten hat. Stift Hohenfurth ist beinahe das einzige Kloster des Südens, das von den Raubzügen und Kontributionen verschont geblieben ist, wo andere kaum den nackten Besitzstand klösterlicher Wohnsitze zu retten vermochten.

Fraglos sind die Wurzeln der ältesten böhmischen Kunst zum Teil auf fränkisch-bayerischem, zum Teil auch auf österreichischem Boden zu suchen. Die Beziehungen der angrenzenden Länder untereinander, besonders von Bayern, Franken, Tirol und Österreich, sind außerdem so innige, daß es heute schwer mehr möglich ist, nach empfangenden und gebenden innerhalb der einzelnen lokalen Kunstzentren zu scheiden, zumal diese Länder auch

ganz selbständig und zum Teil früher als Prag die moderne Kunst des südlichen und nord-westlichen Rheingebietes aufnahmen.

Der Gedanke liegt daher nahe, an der Hand des lokalen Materials jeweils auch den nationalen Charakter der einzelnen Kunstgruppen zu analysieren. Der in der Heimat gewachsene Kunstbestand gibt besonders in Bayern ein charakteristisches Bild. Man kann die wirklich heimischen Werke wohl von anderen unterscheiden: derb, kindlich, ohne jede Pose, herb, im einzelnen unbeholfen, im ganzen aber mit einem merkwürdigen Instinkt für das Große, einem triebartig sich äußernden künstlerischen Sinn begabt, dessen Einfachheit gelegentlich ganz erstaunlich starke Noten findet, wo nicht die Freude an der Brutalität der Lebensenergie in kindlichem Leichtsinn ihn alles andere übersehen läßt.

Das Gesamtbild der künstlerischen Leistungen hat hier bei weitem nicht so einheitliches Gepräge wie in Prag. Grundverschiedene Stilformen bestehen nebeneinander, die das den Verkehr zwischen West und Ost, Süd und Nord vermittelnde Grenzland charakterisieren. Es sind mindestens vier deutlich sich scheidende, zum Teil allerdings auch einander sich ablösende Hauptgruppen, nach denen sich das künstlerische Material gliedert. Zunächst eine ältere klassizistische „romanische“, die, von Straßburg her stammend, durch den akademischen Charakter ihrer Formenwelt und die nüchterne gleichförmige Erzählungsweise auffällt. Die hier fortlebende formale Disziplin läßt zwar nirgends eine tiefgehendere psychologische Charakteristik oder einen unmittelbaren Gefühlsausdruck zu, aber in dem gleichmäßig schwerfälligen Ernst der Darstellung erhalten sich doch die Reste einer großen Kunst, die besonders dort, wo sie aus der einzelnen Gestalt heraus die Bildkompositionen entwickelt, zu Meisterleistungen gelangt, in denen der strenglogische, formale Aufbau der Antike mit moderner Realistik sich trifft (Abb. 225). Aus derselben Gegend (Straßburg und zum Teil Mittel- und Niederrhein) stammt ein jüngerer Stil, in dem sich die neuen Stilformen der Gotik breit machen: das Pathos der Weiträumigkeit, große elegante Kurvaturen, stolzes sicheres Auftreten der Hauptpersonen, die Nebenpersonen mit der ganzen Räumlichkeit im malerischen freien Durcheinander verwachsen. Ohne eigentlich sicheres, klar ausgesprochenes Gestaltungsziel bleibt diese Kunst ein Zwitterding, in dem sich derb triviale Realistik mit mittelalterlich emphatischer Didaktik mischt, das Pathos des Predigers und der versteckte Humor des volkstümlichen Erzählers (Abb. 218).

In der zweiten Gruppe erhalten sich die feinen Reste französischer Miniaturistenkunst mit ihrer dunklen Mystik, dem fanatischen, harten Ernst und heldenhafter Energie in den hageren Gliedmaßen, ein fürstlich stolzer Sinn, der über der feinen Psychologie volkstümlichen Wesens nirgends die Feierstimmung des Ganzen übersieht. Es sind diese Werke die ersten Niederschläge einer besonders in Bayern weitverbreiteten, teilweise vom Oberrhein über Schwaben gekommenen Kunst. Aus ihr erwachsen nun in innigerem Zusammenhang mit der erstarkenden lokalen Eigenart der oberrheinischen Kunst zum Teil die wichtigsten bayerisch-österreichischen Tafelbilder. (Altar in Heilsbrunn bei Nürnberg, Pähleraltar, Weildorferaltar, Altar in Altmühlendorf.) Dieser Stil bildet zudem noch die Grundlage für die bayerisch-salzburgische Tafelmalerie im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts. Unter Einfluß des Oberrheines erhält die Gruppe in diesen Bildern eine neue Bedeutung im Bilde. Man beginnt sie als eigentlichen Träger der Bildraumorganik teils mit, teils ohne Architektur aufzufassen und wetteifert so mit den allerdings unerreichten Meisterleistungen Schweizer Kunst. Die unmittelbaren Einflüsse der italienischen Kunst spielen daneben eine relativ geringe Rolle, obwohl sie am Ende des 14. wie am Anfang des 15. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Miniatur- wie der Tafel- und Wandmalerei fühlbar werden. Der böhmisch-pragische Stil hat sich mit diesen fremdländischen Elementen auseinanderzusetzen, er bildet gewissermaßen diesen gegenüber den zweiten großen Pol, an dem sich das originale heimische Kunstschaffen orientiert. In den zwanziger Jahren erscheint vielfach bereits, besonders auch in den Miniaturen, die niederländische Kunst als Vorbild.

Als dritte Gruppe dieser zweiten teilweise verwandt ist eine mit oberrheinischen, aber auch italienischen Kompositionsformen durchsetzte Kunst zu nennen, in der sich neben manchen Archaismen die theoretisierenden Tendenzen der neuen Zeit durch den Konstruktionsaufbau des Raumes bemerkbar macht (Abb. 219, 222 u. 223).

Es ist eine eigentümliche Ironie des Schicksals, daß die künstlerischen Schöpfungen, in Glas geformt, sich hier beständiger erwiesen haben, als der malerische Schmuck meterdicker Mauern, die für die Ewigkeit gebaut erscheinen. Die Glasgemälde fast allein vermögen uns heute noch ein ungefähres Bild von dem zu geben, was auf immer verloren ist. Die Maler selbst scheinen hier ihr bestes geschaffen zu haben und, während in den gleichzeitigen oder späteren

Wandgemälden die unbeholfene Hand der Gehilfen sich reichlich breit macht, staunt man hier über die Gediegenheit eines streng in sich geschlossenen Stiles. Die leidenschaftliche Glut dieser Farbensprache kleidet sich in einen priesterlichen Ernst und die wildesten Dämonien freien Lebens umhüllt das durchsichtige Dunkel stiller Weiten. Die Berge formen sich aus schimmerndem Kristall, silbrige Steine bauen vielgliedrige Hallen in die nächtliche Stille blauen-der Unendlichkeit, zyklische Leiber leuchten in düsterer Pracht, schmiegsame Kurven umfassen zarte Glieder und langwallende Gewänder begleiten den träumerisch-feierlichen Schritt sibyllenhafter Gestalten. Die derburwüchsige, bäuerliche Welt geht mit oft täppischem Ungeschick der weltmännischen Eleganz der raffinierteren Kultur des Westens nach und sieht doch mit offenem Auge bewundernd auf zu den hier in so seltsamer Größe weiterlebenden,



Abb. 214. Glasgemälde-Bordüre aus dem Dome von Regensburg, München, Nationalmuseum.

von Byzanz übermittelten Resten antiker Kunst. Die Rezeption der „Gotik“ besteht daher in einer langsamen Umbildung jener großen, starken, sogenannten romanischen Kunst, in der der heimische Geist die antiken Kunstanschauungen sich erhielt, sich aber seine Originalität dabei bewahrte. Deshalb bleibt auch für die Malerei dieser Zeit hier wie anderwärts das Wesentliche, „Gotische“, der neuen Kunst, der stärker hervortretende Rationalismus,

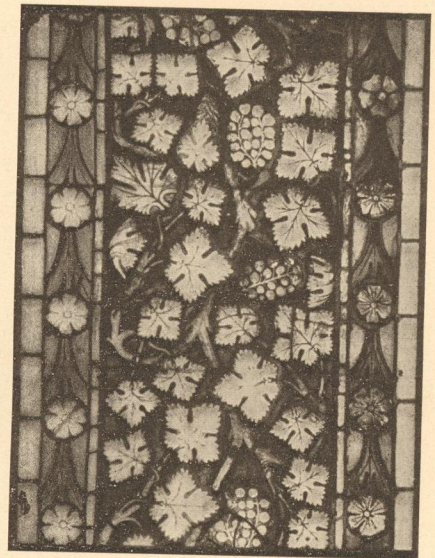


Abb. 215. Glasgemälde-Bordüre aus dem Dome von Regensburg, München, Nationalmuseum.

der auf die Erfassung empirischer Wirklichkeiten und ihrer struktiven Gesetzmäßigkeit (Perspektive und Anatomie) dringt, sich aber doch noch von dem großen, vom Orient her übermittelten Weltgefühl und dem Glauben an das Gesetz einer übersinnlichen Welt leiten läßt. Regensburg, Wien und Salzburg sind die wichtigsten Zentren der Kunst dieses Kreises im 14. Jahrhundert. Melk, Klosterneuburg, St. Florian, Herzogenbusch, Lambach bilden neben Metten, Tegernsee und Passau einen ganzen Kranz von Kunststätten, die freilich vielfach nur Mittel- aber nicht immer Ausgangspunkt der neuen Bewegung gewesen sind. Regensburg vor allem besaß den Vorzug einer jahrhundertjährigen konstanten und reichen Kunstübung, auf Grund deren die überragenden Leistungen seiner Glasmalerei vor allem möglich gewesen sind. Nach Königsfeldener Vorbild werden die Rankenbordüren der großen Glasfenster zum feinsten Zeichen eines neu sich orientierenden Naturalismus (Abb. 214 u. 215).

Es sind mehr als anderthalb Jahrhunderte, die die Auferstehung Christi in dem Altaraufsatz des Nicolaus von Verdun (Abb. 213) von der der Minoritenkirche Regensburgs (Abb. 211) trennen und doch sind sie sich in der Gesamtanlage mit dem horizontalen Sarkophag und den kleineren, an die Sarkophagwand künstlerisch gebundenen Gestalten der Kriegsknechte verwandt. Das ältere Werk steht dem, was man

Renaissance nennt, zweifellos näher. Die größere Natürlichkeit und die imposante Freiheit der so breit über den ganzen Bildraum sich ausdehnenden Glieder eines zum Teil nackten, antikisch gewandeten Christus mit den reliefartigen, an antike Motive erinnernden Kriegsknechtsgestalten vor der Sarkophagwand sind Reminiszenzen an das „klassische“ Zeitalter. Mit lockeren Gliedern liegen dagegen die motivisch sich so fein entsprechenden schlanken Gestalten in dem Glasgemälde, wie Zwerge auf der Riesenhöhe des von unten emporwachsenden Berges und über ihnen erscheint vor dunkelblauem Grunde in leuchtendem Rot das stolze Urbild von Dürers Selbstporträt. In den streng frontal genommenen Gliedern, eingebaut in die harte Organik des Bildes, gewinnt über dürftiger Körperlichkeit heilige Glaubensmacht und milde

Trauer eine ergreifende Gestalt. Die ganze hieratische Strenge des Bildaufbaues läßt der Künstler in die fast drohende Energie des Armes münden. Die Figur des Meisters von Verdun in ihrer prachtvollen Körperlichkeit hält Zwiesprache mit dem göttlichen Vater, die Regensburger ätherische Gestalt predigt mit stummem Munde zur Seele der Menschheit. Dort hat das Räumliche nur insoweit künstlerischen Wert und Sinn, als es aus dem freien Motive der Gestalten sich formt, hier ist seine Unendlichkeit das unsichtbare bestimmende Element, das sich in der strengen Organik des Sichtbaren offenbart (vgl. Abb. 18). Die eleganten Kurven, die den Arm in die Hüfte zwängen und den herabfallenden Mantel gliedern, sind freilich etwas gequälte Zugeständnisse an den neuen Geist französischer Gotik, die mit dem Breitformat der Bilder und den Resten antiker Kompositionsgedanken wenig zu tun haben.

Die entsprechende Darstellung in dem Brüsseler Psalter (Abb. 214) bildet eine Zwischenstufe aus der sog. gotischen Stilperiode. Die anschaulich dem Körper gegenüber individualisierten Gliedmassen, die mehr dem Gedanken des würdevollen Herausschreitens nachgehen, die Verteilung der streng nach Horizontalen und Vertikalen sich gliedernden und zusammenschließenden Fi-



Abb. 216. Tötung Abners durch Joab, Glasgemälde (um 1360), Nationalmuseum, München.



Abb. 217. Kains Brudermord, Glasgemälde (um 1370), Nationalmuseum, München.

guren in der durch sie ausgefüllten Bildebene, sind die retrospektiven Seiten des Bildes. Die frontale Stellung der Hauptfigur, die Symmetrie der Komposition, ihr hieratischer Grundcharakter entsprechen dem Werke des Regensburger Bildes. Aber hier (Abb. 211) spricht sich nicht nur ein neues „Raumgefühl“, sondern ein ganz neuer Lebensgedanke aus. Der linke Arm weist wirklich in neue unerhörte Weiten. Deshalb muß der rechte Arm so tief gehen, inauguriert die stark verkleinerten Figuren so große Tiefe, rücken die Engel so weit in den „Hintergrund“, stellen sich die nach vorne kollinearen Tiefenlinien des Sarkophages auf die durch das erhobene Bein charakterisierte Rechtsbewegung ein. Der „Körper“ ist wirklich nichts anderes „mehr“ als ein Bindemotiv für die gegensätzlich bewegten Arme. Die geistige Idee der Hauptfigur ist Ausgangspunkt für die Raumkomposition, ihre „Richtigkeit“ ergibt sich durch die spezifische Bildidee. Das Problem der Gotik liegt auch hier nicht in den scheinbar charakteristischen Materialien (schlanke Körper, Vertikalismus, rationalistische Konstruktion u. dgl.) sondern im Prinzip des Denkens. Das Vor-

bild Königsfeldener Werke wird durch einen Blick auf das unter gleichem Einfluß stehende Fenster Albrechts II. in St. Florian (Österreich) klar (Abb. 229).

Aber dieser neue Geist baute anderwärts, wie der Verduner Meister, auch bedächtig auf dem Alten weiter, das über den Trümmern der Antike seit Jahrhunderten langsam wuchs. Die beiden Martyriendarstellungen stammen beide sogar aus derselben Kirche (Abb. 216 u. Abb. 217) und mögen auch zeitlich kaum ein Jahrzehnt voneinander entfernt sein und doch vertreten sie ganz grundverschiedene Anschauungen in den Kompositionen. Das vielverzweigte Geäste der Glieder nimmt vom ganzen Bildraum Besitz und in der seltsamen Ruhe dieser Gestalten kommt der dramatische Gedanke mehr andeutungsweise zu Worte. Doch alles Posenhafte tritt zurück gegenüber dieser sicheren Ordnung, durch die die Gruppe als eine wohlorganisierte Folge feinsinniger Erscheinungsmotive sich aufbaut. In dem Niederstürzenden erkennt man unschwer unter der Hülle der Gewandung ein antikes Motiv, das aus der steifgliedrigen Figur darüber und dem begleitenden Baummotiv mit seinen an römische Reliefs noch erinnernden Formen so klar sich entwickelt. Während das jüngere Bild durch die drastische Beschreibung des Hiebes und seiner Wirkung auf den fruchtbaren Moment in stenographischer Kürze bedacht nimmt (Abb. 217), hat hier die mimische Charakteristik in dem ohnedies nicht eben glücklich gewählten Augenblick des Schlagens wenig gegenüber der formalen Ausbeutung der aus der Handlung gewonnenen, reichen Motive zu sagen. Die edle Einheit der Erscheinung wird hier (Abb. 216) rein um ihrer eigenen Geistigkeit willen gesucht, griechische Welt, die in den ungelinken Gliedern noch weiterlebt. Die Stelle des zusammenhaltenden Raummotives ersetzt in dem jüngeren Bilde die lichtdurchflutete Farbe des Hintergrundes (Abb. 217). Während die ältere Darstellung in das Grenzgebiet des westlichsten deutschen Südens, die Schweiz, weist, macht sich in dem jüngeren Bilde der rheinisch-burgundische Kunstkreis fühlbar. Dasselbe gilt für die besonders auch am Mittelrhein und Maingebiet (Münnerstadt) nachweisbaren, komplizierten Architekturperspektiven (Abb. 205), in denen der konstruierende Geist erst recht die Lust zum Fabulieren gewinnt und die Phantasie in den Wundern der eigenen Schöpferkraft schwelgen läßt. In diesen beiden Darstellungen charakterisiert sich der die Jahrhunderte überlebende bleibende Gegensatz einer auf den Resten der Antike weiterbauenden klassizistischen Richtung, die vielfach durch den mißverständlichen Sammelnamen romanisch gekennzeichnet wird (Abb. 216 u. Abb. 217) und der jüngeren rationalistisch orientierten Richtung, die den künstlerischen Ausdruck nicht im kunstmäßigen Gestalten, sondern der freien Natürlichkeit der Gestalt und ihrer gegenständlichen Wirklichkeit sucht (Abb. 217). Zwischen diesen beiden Richtungen steht eine dritte, die durch die formale Disziplinierung der Erscheinung auch in der Handlung etwas gesetzlich Bedingtes sieht und in der Mystik ihres Weltbildes alles Geschehen und alles Sein zum göttlichen Gesetze werden läßt (Abb. 218). Diesem letzten Stil war es vorbehalten, wesentliche Teile des ersteren in sich aufzunehmen. Es entsteht das, was man Gotik nennt. Der strenge Formenaufbau verliert sich in eine kalligraphische Eleganz, und die transzendente Ausdrucksmacht erstarrt nur zu leicht in dem rationalistischen Schema der „klassischen“ Körperbewegung. Diese Richtungen sind auf österreichischem wie bayerischem Gebiete ebenso wie im rheinischen Kunstkreise nach Gruppen festzustellen. Ihre „klassische“ Stätte haben sie in Prag in den Fresken im Emmauskloster gefunden. Daneben aber auch in Regensburg, Münnerstadt, ferner die Glasgemälde in Ebreichsdorf und Friedersbach (s. Ber. u. Mitt. d. Altertumsv. zu Wien 27, S. 110), Weiten, Pfarrkirche (österr. Kunsttop IV, S. 240), in Kärnten (s. Kunsttopographie des Herzogtums Kärnten, Wien 1889, S. 166).

Die Glasgemälde im Dom zu Regensburg haben ihre „karolische“ Epoche (Abb. 218) ebenso wie eine „Wenzelsche“ (Abb. 228), nur wird besonders bei der letzteren der unmittelbare Kontakt mit der oberrheinischen Malerei am leichtesten erkennbar. Die Berührung mit diesem Kunstkreis scheint in Regensburg ohnedies schon zu einer Zeit stattgefunden zu haben, in der wir von einer böhmischen Kunstblüte nichts wissen. Die überlebensgroßen Heiligengestalten in den Glasgemälden der Südseite des Seitenschiffes (um 1370) sind nur lokale Variationen der Figurentypen in der Katharinenkapelle des Straßburger Domes, von Bruck dem Johannes von Kirchhaim zugeschrieben¹⁾. In dem Meister des Todes der Maria lernt man einen etwas jüngeren Künstler kennen, der nicht nur im Material, sondern auch im Prinzip des anschaulichen Denkens dem Hauptmeister der Fresken im Emmauskloster zu Prag (Taf. XVI) nahe steht (Abb. 218). Der Christus in der Glorie, den verklärten Leib der Mutter auf dem Arme tragend, ist der nächste geistige Anverwandte zu dem Christus im Emmauskloster. Von einer erstaunlichen Einfachheit, um nicht zu sagen Langeweile im Aufbau, wirkt die Gestalt deshalb vor allem so mächtig, weil die stillen großen Kurven, die den Unterkörper formen, nur die feierliche Introdution sind für den aus ihm sich herausentwickelnden Gestus, der etwas von der heiligen Erfüllung des Gesetzes mahnend verkündet und

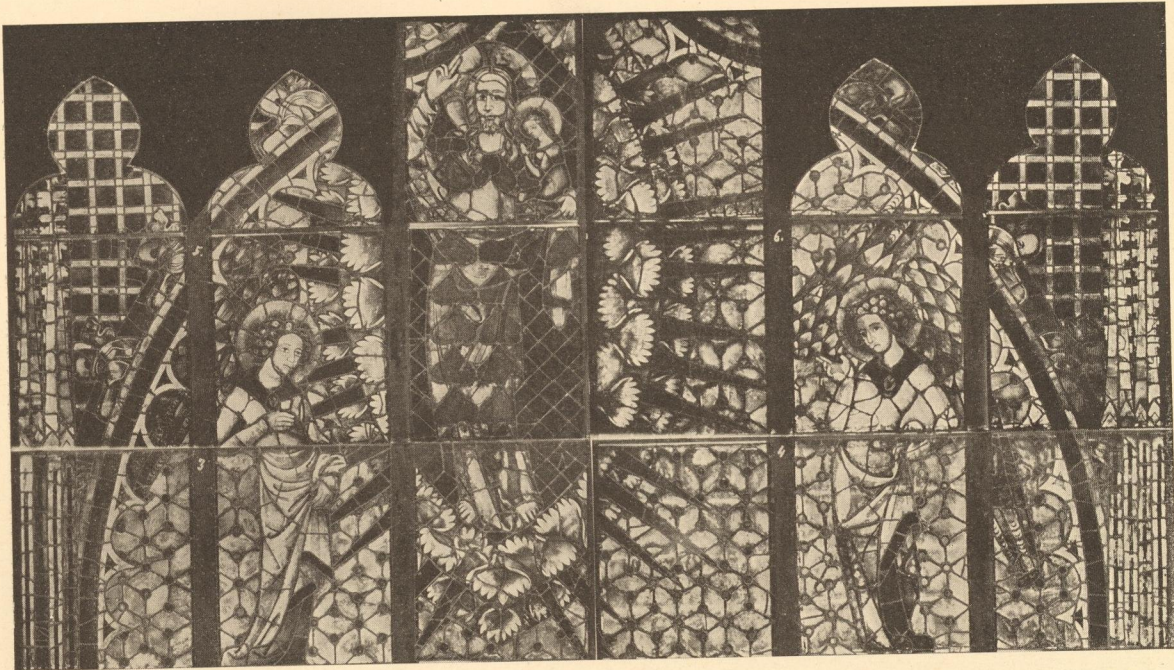


Abb. 218. Oberer Teil des Marientodes. Glasgemälde im Chor des Domes von Regensburg (um 1390).
(Phot. Riehn und Tietze.)

mit milden, großen Augen wie Raffaels Sixtina in sein ewiges Reich jenseits von Gut und Böse gebietend blickt, stilleuchtend wie der reiche Strahlenkranz des mächtigen Gestirns, das hinter der krausen Lebendigkeit der Wolken in das blauende Meer des Äthers dringt „Sub lege et sub gratia“.

Die konventionellen Gestalten der beiden Engel links und rechts sind sehr glücklich angewandte anschauliche Hilfsmittel, durch die dem Auge die Riesengröße der Hauptgestalt fühlbar wird. Raffael ließ seine Seitenfiguren kniend die Vermittlerrolle zwischen kleiner Diesseitigkeit und himmlischer Größe spielen. Das Problem ist hier einfacher und vielleicht klarer zum Ausdruck gebracht. Raffael mußte sich aus dem Gestrüpp des Rationalismus der Zeit erst das erringen, was dieser Künstler besaß: die Fähigkeit, die übersinnlichen Lebenskräfte, über die die Gottheit gebietet, in der Erscheinung sichtbar zu machen. Ihre transzendentale Ausdruckskraft hat das Vorrecht vor der Harmonie glaubhaft bewegten körperlichen Daseins. Aber die Figur ist doch frei von jedem starren Schema. Aus der Mittelachse des Bildes stark nach links hin verrückt, hat sie an hieratischer Feierlichkeit verloren, an menschlicher Lebendigkeit gewonnen. Hierin liegt das Moderne dieses Bildes.

Die Analogien zur Glasmalerei am Oberrhein, speziell zu den Königsfeldner Glasgemälden, die mit zu den hervorragendsten Leistungen deutsch-schweizerischer Kunst gehören, sind schon in der Himmelfahrt Christi auffallend, der ganz naturalistische Blatterschmuck der Bordüren dieser Glasgemälde weist ebenfalls darauf hin (Abb. 215). Was da zum Teil sich vorbereitet, gewinnt in den Szenen aus der Katharinenlegende der Südseite des Seitenschiffes Gestalt. Es sind die Probleme, die auch den Kreis der Wenzelbibelmeister beschäftigen, aber ihren Ursprung doch anderwärts, auf Straßburger oder mittelh rheinischem Gebiete, zu haben scheinen. Bei zum Teil verwandtem Stil begegnet man hier den Elementen dieser Pragischen Kunst in einer doch prinzipiell neuen Zusammensetzung, und dies zu einer Zeit (um 1390) wo in Prag diese neuen Ideen selber erst ihren Einzug hielten. Die Regensburger Glasgemälde sind eine Etappe auf dem Wege dieses Stiles vom Südwesten Deutschlands nach dem Nordosten, der in den Grundformen reiner als dort erscheint. Die Figuren, frei und natürlich bewegt ohne einen Gedanken an die künstlerische Ausbeutung der Motive, sind vielfach der Reflex unmittelbarer Studien vor der Natur. Daher auch die Gruppen oft ein unentwirrbarer Haufen von Gliedern, die nur die das Medaillonrund berücksichtigende Außensilhouette notdürftig zusammenfaßt. Die Vorstellung von dem freien unendlichen Raum löst auch hier die Figur motivisch von der ihn darstellenden Grenze und durch die Verkleinerung ihres Volumens wird die

leere Bildebene zum Zeichen seiner imaginären Existenz. Das perspektivische Raumproblem erschöpft sich ähnlich wie in der Wenzelbibel durch die systematische Verkleinerung der Figuren von der Hauptperson aus (vergl. die besonders interessante Gruppe links oben neben der hl. Katharina, sowie die Gruppenkomposition der mittleren Medaillons). Man muß die Glasgemälde der Katharinenlegende in Schlettstadt (zirka 1430) danebenhalten (siehe Abschnitt über oberrheinische Malerei), um diese Geschicklichkeit in der Wiedergabe dieser Weiträumigkeit ohne Zuhilfenahme der Architekturen oder der Farbe zu bewundern. Die Glasgemälde an der Südseite des Seitenschiffes allerdings (wohl zwischen 1390 und 1400 entstanden) das reine Gegenteil: die Architekturperspektiven müssen dort alles ersetzen, was den Figurengruppen



Abb. 219. Szenen aus der Heilsgeschichte, Glasgemälde im südl. Seitenschiff des Chors im Dom zu Regensburg, um 1390.

abgeht. Der Stil konserviert Elemente der Kunst der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die sich auch in der Tafelmalerei zum Teil erhalten haben. Die weiträumig gedachten Architekturen, die nicht nur sich unabhängig von dem Figürlichen machen, sondern dieses selbst teilweise in den Bau ihrer Symmetrie zwingen, scheinen dem Schmuck der Chorfenster in der Pfarrkirche in Weiten (Österreich, Abb. 230) u. a. verwandt und gehören jedenfalls zu

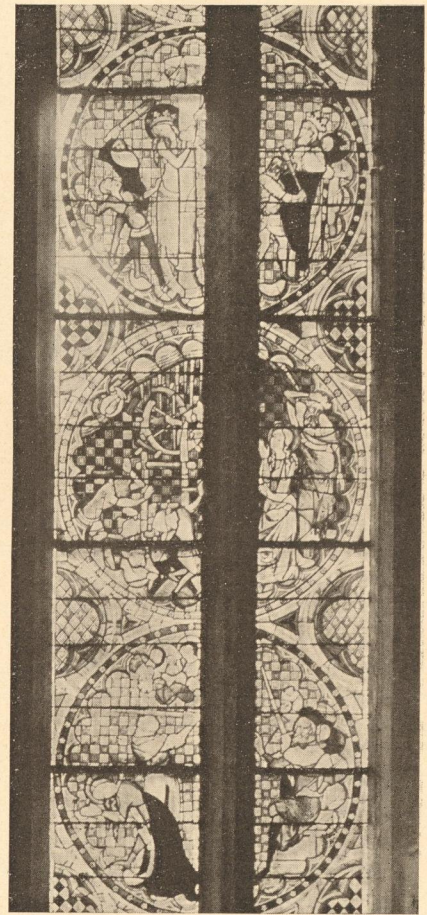


Abb. 220. Szenen aus der Katharinenlegende, südl. Seitenschiff des Domes zu Regensburg, um 1390.

einer größeren, in Bayern und Österreich gleichmäßig tätigen, am Oberrhein geschulten Werkstattgruppe (St. Erhard in Breitenau u. a.), deren dekorative Formenwelt zum Teil italienische Stilelemente aufweist.

Die Architekturen aber sind da mehr Rahmen für das Figürliche und die Tiefenlinien sind oft nur selbständige Anhängsel an den mit der Bildgrenze verwachsenen Rahmen im Vordergrund. Hier werden die Architekturen zu einem einheitlichen Gehäuse das aber außerordentlich geschickt sowohl mit der Bildgrenze wie mit den Figurengruppen verbaut wird, deren Archaismen übrigens am besten zeigen, daß das architektonische Beiwerk aus zweiter Hand stammt. Daß gleichzeitig auch die Form der Rundmedaillons auf das Gesamtmotiv des Fensterrahmens im Gegensatz zu den älteren Darstellungen keine Rücksicht nimmt,

ist eine auch beim Buchschmuck bereits festgestellte Erscheinung. Der Individualwert des Bildes und seiner Historie tritt gegenüber dem Fensterschmuck zurück (Abb. 220).

Das Farbige ist vom sog. Formalen hier in der Entwicklung nicht zu trennen, die in Regensburg besonders klar in den Gemälden des rechten Seitenschiffs zutage tritt. Wenn man bei den älteren Fenstern des 13. Jahrhunderts die mangelnde klare Scheidung zwischen umrahmendem Vierpaß, den figürlichen Szenen und den zusammenfassenden Vertikalstreifen tadeln wollte, darf man nicht die farbige Einheit übersehen, die durch den gleichartigen, überall sich wiederholenden Wechsel der Farbgrundmotive entsteht und einzelnes nirgends recht in Erscheinung treten läßt. Man nimmt über der Farbenmusik des Fensters nicht das wahr, was im Fenster ist. In der weiteren Entwicklung dient die Farbe der Klarheit der Szenerie: die umgebende Ornamentik in unbestimmten helleren und nur wenig durch Vertikalstreifen gegliederten Farbtönen gehalten, im Hintergrund dagegen in der von gedoppeltem Dreipaß umgrenzten Szenerie massive Lokalfarben, desgleichen die Figuren ebenfalls in leuchtendem satten Gelb und Blau, Grün und Rot. Auch das Vierpaßmotiv wird dem des vertikal sich aufbauenden Fensters angeglichen. In den jüngsten Werken eine zunehmende Aufhellung und Nivellierung der Farbcharaktere, denen sich auch der reich gemusterte Hintergrund anpaßt. Vielfach treten gebrochene Töne, Violett, Blau, Rot (Krapplack u. a.) auf. Man kann hier



Abb. 221. Fresken in St. Wolfgang bei Altheim (um 1420).

wie in der Miniaturmalerei von einer Art Impressionismus reden, in dem auch dem Freilichtproblem nachgegangen wird. Daß auch die Farbe eine symbolische Bedeutung hat, die vor allem den handelnden Hauptpersonen zugute kommt, darf nicht übersehen werden.

Was an Wandmalereien im eigentlich bayerischen Gebiete erhalten ist, besitzt weder historisch noch künstlerisch eine so große Bedeutung wie die in den Glasgemälden erhaltenen Schöpfungen. Das historische Bild ist natürlich dem der Glasgemälde ähnlich. Böhmisches Reminiszenzen des Wenzelstiles lassen die Gemälde in Linden (vor allem die Anbetung der drei Könige) erkennen. In der Oswaldkapelle in Degendorf scheinen die Errungenschaften südtirolischer Kunst (Wandgemälde in Runkelstein) vorbildlich gewesen zu sein. Ein sehr gutes Beispiel für oberrheinische Einwirkungen (u. a. Konstanz) vom Anfang des 15. Jahrhunderts sind die Wandgemälde in St. Wolfgang bei Altheim. Im ganzen: Bilder an der Wand, aber keine Wandgemälde. Das bedeutsamste und interessanteste dagegen sind die Wandmalereien in der alten Pfarrkirche in Garmisch (Abb. 222, 223). Kleine bescheidene Schöpfungen und sicherlich nicht von einem Meister ersten Ranges, aber doch von einem der mit den neuen Ideen der Zeit in innigerem Zusammenhange steht, als irgendeiner seiner Kollegen in bayerischen Landen. Der Formenschatz ist zweifellos tiro-



Abb. 222. Stäupung Christi, Fresko, alte Pfarrkirche Garmisch.

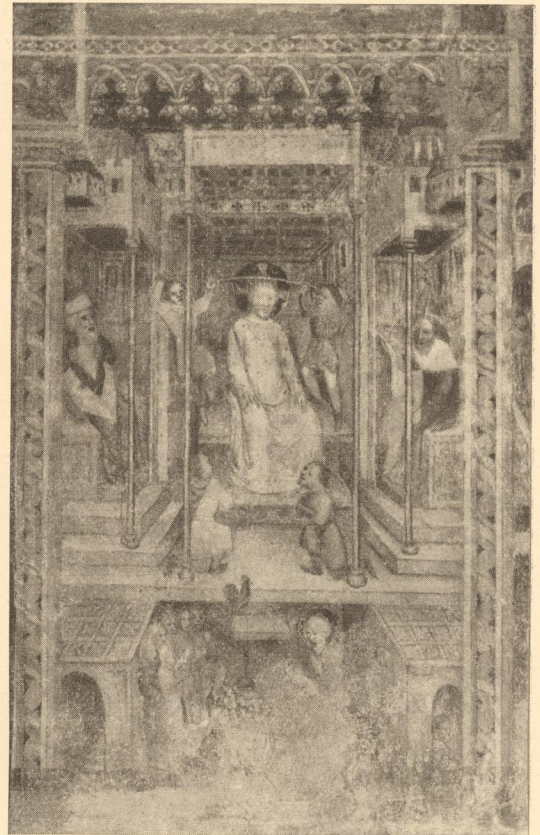


Abb. 223. Dornenkrönung, Fresko, alte Pfarrkirche Garmisch.

lischen Ursprungs (siehe dort), aber der künstlerische und konstruktive Gedanke des Aufbaues hat in ganz Tirol kein wirkliches Analogon.

Es ist wahrscheinlich, daß ebenso wie das Prinzip auch das Gestaltungsmaterial der an oberitalienische Mosaizistenarbeit erinnernden Architekturen auf eine uns unbekannt Quelle des Südens jenseits der Alpen zurückgeht, die in viel unmittelbarerem Zusammenhang mit italienischen Schulen gestanden haben muß, als alle ähnlichen erhaltenen gleichaltrigen Werke des tirolischen oder bayerischen Kreises um 1420²⁾. Unter der dürftigen Hülle volkstümlichen Wesens schimmert der edle Glanz südlicher Renaissance hindurch. Die wohlberechneten sich entsprechenden Posen in den zu Straßenjungen gewordenen „Kriegsknechten“! Auch das bißchen Gotik in den langgestreckten Räumen mit den dünnen Säulen spielt bei solch stillem Gleichmaß aller Raumlmitglieder (die vielen horizontalen) kaum eine Rolle. Die starke panoramatische Erweiterung des Bühnen-



Abb. 224. Dornenkrönung, Fresko, in der Cyprianskapelle in Sarnthein.

bodens in der Dornenkrönung entstammt ebenso südlichen Raumkompositionen wie die Figur Christi, die in ihrer vorsichtig geschlossenen Silhouette des schwer beweglichen, etwas schwammigen Körpers, ein Fremdkörper ist gegenüber der munteren und lauten Beweglichkeit der schlanken übrigen Gestalten. Die Verbindung des schrägen Treppenmotives mit dem zu diesem Zwecke schräg gestellten Architekturgehäuse im oberen Bilde verrät ein nicht gewöhnliches künstlerisches Organisationstalent, das freilich in dieser banausischen Enge nicht recht zur Entfaltung kommen will. Die augenfällige Verwandtschaft der Fresken mit denen in der Cyprianskapelle in Sarnthein (Abb. 224) erklären sich wohl durch die Gemeinsamkeit des Vorbildes, beide Werke gute Beispiele [für die mit der lokalen] Annäherung an den Süden sich vollziehende Assimilierung an den künstlerischen Geist des Südens beziehungsweise dessen individuellere Umbildung im Sinne des Formenprinzips des Nordens.

Die Entwicklung der österreichischen Glasmalerei geht im wesentlichen der Bayerns parallel, zumal eine ganze Reihe Werkstätten hüben und drüben in gleicher Weise tätig gewesen sind. Man findet daher einen ähnlichen Stilwechsel, nur daß hier von 1400 ab der Prager direkte Einfluß da und dort, auch in Steiermark und Kärnten, stärker fühlbar wird.

Der dem Fischrachen entsteigende Jonas (Abb. 225) sieht mehr einem dem Gefängnis ent schlüpfenden Verbrecher als einem biblischen Helden ähnlich.

Die derbe Realistik dieses schwammigen Körpers ist schlechterdings nicht zu überbieten. Aber in dieser breiten Entfaltung der Gliedmaßen, ihrer systematischen Einordnung in ein durch sie

ganten Kontur des sich neigenden Schiffes paßt, wie auch das brüchige Band des langgestreckten Vierpasses der richtige Rahmen für die etwas verworrene Vielgliedrigkeit des Raumes ist, in dessen lockerem Gefüge der dramatische Vorgang in eine amüsante Landschaftsidylle sich verliert³⁾. Die Figuren geben ihr Primat ab an eine ihnen übergeordnete Räumlichkeit.

Die Herkunft dieser beiden gegensätzlichen Stilarten ist zurzeit noch nicht genau festzustellen. Es ist wahrscheinlich, daß die durch Abbildung 225 vertretene Richtung Straßburger Ursprungs ist, während die Werke in Gars Beziehungen zu schweizerischen bzw. oberrheinischen Glasmalereien erkennen lassen. In den dem 15. Jahrhundert bereits angehörenden Wiener Glasmalereien dagegen (Abb. 226, 228) wird man leicht die künstlerischen Analogien zu dem böhmischen Stil der Wenzelzeit in der selbstgefälligen Eleganz der frei den ruhigen Körper lebendig umspielenden Gewandung erkennen, in der Ölbergdarstellung in Ebreichsdorf dagegen¹⁾ fällt die Verwandtschaft mit den Werken der böhmisch-karolischen Zeit auf.



Abb. 225. Jonas entsteigt dem Fischrachen
Glasmalerei in St. Stephan in Wien (zweite Hälfte des
14. Jahrhunderts).

selbst bestimmtes Bildprinzip, in dieser sicheren Entwicklung der

Erscheinungsmotive der Gestalt von links unten nach rechts oben und der noch an antike Reliefs erinnernden Felsen- und Baumform nach den entgegengesetzten Seiten lebt ein Prinzip künstlerischer Ordnung, das erst die Hochrenaissance in dieser Folgerichtigkeit und sicherem künstlerischem Takt wieder aufgenommen hat. Aber schon damals fand man eine zweite andere Seite der antiken Kunst, in der die Gefälligkeit des Gegenstandes gegenüber der Bildeinheit in dem Vordergrund des Interesses stand. In dem Glasfenster in Gars (Abb. 227) die feminine Sentimentalität einer gefällsüchtigen Pose, die gut zu dem Theater der „Wellen“, dem ele-

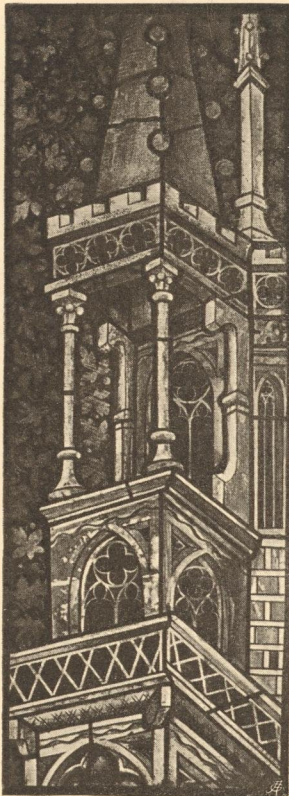


Abb. 226. Glasgemälde aus St. Stephan in Wien.



Abb. 227. Szene aus dem Leben der heiligen Gertrud. Glasgemälde um 1360, alte Pfarrkirche in Gars.

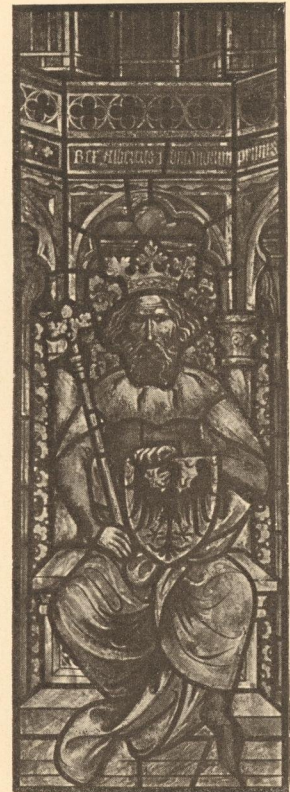


Abb. 228. „Rex Albertus Romanorum Primus“, Glasgemälde aus St. Stephan in Wien.

Doch sind diese Werke im einzelnen künstlerisch viel zu vorsichtig durchdacht und zeigen zudem allzu selbständige Anlehnungen an den rheinisch-französischen Stil, als daß Prager Kunst als das alleinige Vorbild hier in Betracht kommen könnte⁴⁾.

Die Tatsache, daß hier beide Stile nebeneinander in einem Werke fortbestehen, läßt erkennen, daß alles überragende Persönlichkeiten hier keine richtunggebende Führerrolle gespielt haben und nur relativ langsam das Alte durch das Neue verdrängt wurde. Allerdings beweist die überraschende Klarheit „perspektivischer“ kühner Raumkompositionen in bekrönenden Zierstücken der Glasfenster am deutlichsten, wie leicht man die Lehren des Westens zu begreifen und



Abb. 229. Fenster mit Albrecht II. von Österreich in St. Florian (1347—49).

weiter zu entwickeln verstand (Abb. 226 u. Abb. 228). Besonders diese an italienische Vorbilder noch erinnernden Architekturen weisen ebenfalls, namentlich in den kastenartigen Raumabschlüssen, auf eine direkte Beziehung dieser Künstler zur oberrheinisch-schweizerischen Kunst (Königsfelden) hin.

Die Beziehungen der österreichischen Glasmalerei zu Königsfelden datieren ja nachweislich seit der Regierungszeit Albrechts II. Er erscheint als Stifter eines Glasgemäldes aus Gaming im Stifte

St. Florian, das, zwischen 1347 und 49 entstanden, den ersten starken Einschlag dieser Kunst analog den Regensburger Malereien deutlich erkennen läßt⁵⁾. Auch das Fenster mit Rudolf IV. von Österreich in der Kirche Mariastiegen in Wien, ebenfalls noch aus den fünfziger Jahren, ist hier zu nennen. Diese Beziehungen zu Straßburg und Königsfelden bleiben noch durch die ganze erste Hälfte des 15. Jahrhunderts in Österreich fühlbar. Eines der interessantesten Beispiele sind die Chorfenster in der Pfarrkirche zu Weiten (Abb. 230), die zudem einen Beleg für die Werkstattbeziehungen der österreichischen Glasmalerei zur Regensburger bilden.

Der Stil der Weitener Fenster vertritt eine in Bayern und Österreich verbreitete Kunst-richtung, die man heute nur noch in wenigen erhaltenen Werken kennen lernen kann. Wie in den Glasgemälden so ist auch in den Wand- und Tafelbildern gerade diese Stil-sphäre mit die wichtigste und historisch interessanteste, die die Grundlage für die spätere Entwicklung der Malerei am Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts vielfach gebildet hat. Diesem Schulkreis gehören an: zwei Tafelbilder in Heilsbrunn (Abb. 232), eines in der Sammlung Böhler (Abb. 237), ein Passionsaltar im Stift Klosterneuburg bei Wien (Abb. 235), Christus vor Pilatus im Nationalmuseum zu München (Abb. 233). Von den Miniaturen sind zu nennen: zwei Armenbibeln im Stift St. Peter in Salzburg (Abb. 236) und ein Teil der Wand- von Petersburg in Brüssel vertreten sind⁶⁾. Da auch hier die künstlerischen Analogien zu dem Meister des Klosterneuburger Hochaltarbildes, wie teilweise selbst noch zu dem Altar des Nicolaus von Verdun festzustellen sind, wird man in diesen Werken die relativ späte Verpflanzung eines in Nordeuropa um 1300 sich ausbildenden Stiles zu erkennen haben, der vielleicht dem von Vitzthum nachgewiesenen belgisch-englischen Kunstkreise entsprossen ist⁷⁾. Entfernt Verwandtes ist deshalb in der kölnischen Malerei um die Mitte des 14. Jahrhunderts zu finden. Was diese Bilder auszeichnet, ist ein hoher dramatischer Ernst in schlanken, biegsamen Gestalten, ein oft erstaunlicher Reichtum an mimischen Charakterisierungsmitteln, und doch eine Ruhe und Würde im Bilde, ein edelmännischer Anstand überall. Der Raum hat eine seltsam imaginäre Weite, in die die überlangen Gestalten hineinragen, bald in malerischen freien Gruppen, bald in einer an die Hauptfiguren sich anschließenden kompakten Masse geformt. Es steckt in diesen Bildern noch etwas von der lauernden Furcht des primitiveren mittelalterlichen Menschen und doch etwas von dem stolzen Herrschergefühl der Renaissance.



Abb. 230. Ausschnitt aus dem nördlichen Chorfenster der Pfarrkirche in Weiten. (Anfang des 15. Jahrhunderts).

gemälde von Gurk¹⁰⁾, in Bayern die Fresken in St. Wolfgang in Altenheim (Abb. 221) u. a. m. Es ist schwer zu sagen, wo die Quelle dieser Formenwelt liegt. Einige der Werke weisen an den Oberrhein, andere dagegen erinnern an jene in Nordfrankreich und Belgien, sowie in England am Anfang des 14. Jahrhunderts gebräuchlichen Stilformen der Miniaturen, wie sie etwa in dem Psalter des heiligen Ludwig oder dem Lektionar Nr. 17 326 der Pariser Nationalbibliothek bzw. seiner Kopie im British. Museum, sowie auch dem sog. Psalter

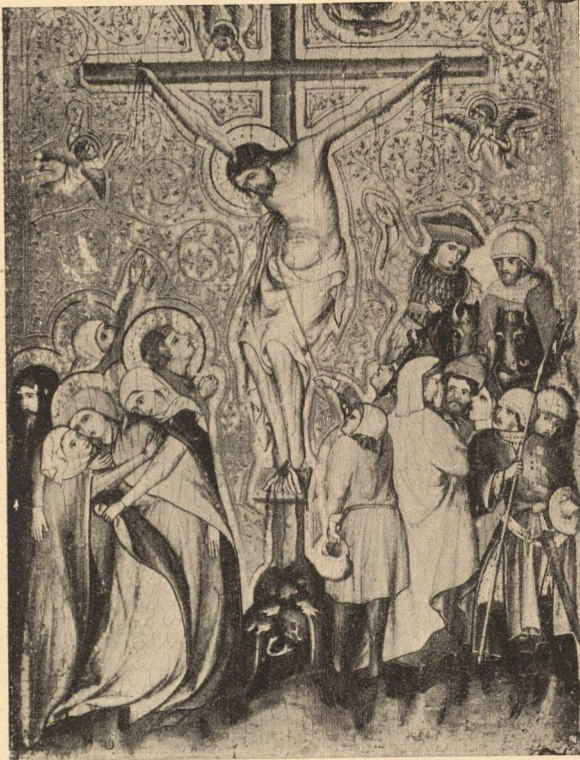


Abb. 231. Kreuzigung Christi, bayerisch (?), um 1400
Sammlung Böhler (München).

sich in der Unendlichkeit des unsichtbaren Raumes und sein stilles unheimliches Pathos verliert. Die eifrige Beschreibung aller Biegungen und Verschiebungen der Gelenke in den komplizierteren Kurven des ausgestreckten Armes des Gegenstückes bedeutet auch hier einen unersetzlichen Verlust, den die Bereicherung der künstlerischen Anschauung nicht aufzuheben vermag. Die zusammensinkende Madonna mit den langgezogenen welligen Kurven in der breiten Masse des Körpers läßt natürlich erkennen, daß hier ebenso wie in der Gestalt Christi ein der ursprünglichen Formenwelt nicht ganz entsprechender Stil das Vorbild abgegeben hat, der, wohl vom Rhein stammend, auch sonst in bayerischen Werken nachzuweisen ist⁸⁾. Es ist im Hinblick auf die Glasgemälde (Abb. 219), sowie die Tatsache, daß in Oberbayern wie im Fränkischen ähnliche Werke nachzuweisen sind, wahrscheinlich, daß Regensburg der zwischen Nordwest und Südost vermittelnde Ausgangspunkt dieses Stiles gewesen ist.

In dem Tafelbilde (Abb. 233) des Nationalmuseums in München, Christus vor Pilatus darstellend, macht die weltmännische Eleganz einem derberen, volkstümlicheren Ton, einer breiteren Erzählungsweise Platz, die sich auch der gebundeneren Form der Darstellung der älteren Zeit bedient.

In den Kompositionsformen weist manches klarer nach dem Oberrhein, dem Stilkreis von Königfelden und der Heidel-

Künstlerisch die hervorragendste Schöpfung dieses Kreises sind die Bilder mit der Darstellung des Blutwunders in Heilsbronn (Abb. 232). Ernst und feierlich stehen die Figuren um die als Mittelpunkt klar gekennzeichnete Hauptperson herum, schlanke Gestalten in ganz freier Bewegung mit dem Tiefenraum verwachsen. Überall spürt man diesen kühnen Geist, der die hemmenden traditionellen Stilelemente über Bord wirft und in den sehnigen Gestalten trotz ihrer grazilen Formen eine Unbefangenheit und Sicherheit in der natürlichen Aktion zum Ausdruck bringen, die frei von allen Trivialitäten stets den großen Ernst des weltgeschichtlichen Ereignisses in ihrem Tun fühlbar zu machen wissen. Die Kreuzigung der Sammlung Böhler (Abb. 231) kopiert in freier Weise die Kompositionen dieses Meisters, nur verliert sie die diskrete Charakteristik feinsten Linien und glaubt ihre vornehme Prägnanz durch die mimische Dramatik stark individualisierter Gesichter übertrumpfen zu können. Die Gebärde des das Spruchband haltenden Armes des Hauptmanns wirkt trotz der Steifheit der Gelenke so groß, weil in den Windungen des weißen Streifens seine Energie erst wirklich Gestalt gewinnt und



Abb. 232. Das Blutwunder, bayerisch (?), um 1360 Heilsbronn bei Nürnberg.

berger Manessehandschrift. Die hausbackene Sanftmut mit der hier der Auftakt zum Drama Christi gegeben wird, läßt doch auch einen beachtenswerten Reichtum psychologischer Charakteristik erkennen: Die peinliche Verlegenheit des dickbauchigen schlaun römischen Adepten, die läppische Angst des bedienenden Buben, das blöde Gaffen seines Hintermannes, der mitleidvolle Ernst des antike Vorbilder verratenden Philosophenkopfes des Begleiters Christi, dessen wehmutsvolle Ergebenheit, die ehrliche Entrüstung des Zuschlagenden hinter Christus, die kalte Gemessenheit des heranschreitenden Kriegsknechtes dahinter usw. In dieser bescheidenen Meisterschaft werden die Reste klassischer Reliefkompositionen trotz mancherlei Dissonanzen in dem Gemälde, zu einem der edelsten Zeichen süddeutscher Kunst. Denn die Mimik bleibt hier nicht auf Gesicht und Hände beschränkt, sondern die Gesamterscheinung der Figuren gibt jeweils das entsprechende Bild. Wie in dem Heilsbronner Gemälde (Abb. 232) aber stört der Reichtum differenzierender Charakteristik nicht den schlichten Ernst des Bildgesichtes. Nur die wackeligen und verworrenen Beinsilhouetten, die so gar nicht zu den relativ sicheren Bewegungen des Oberkörpers passen wollen, lassen erkennen, daß die Kompositionsformen aus zweiter Hand stammen. Gegenüber der analogen Komposition im Königsfeldener Antependium zu Bern (siehe das Kapitel über Schweiz und Oberrhein) hat die Geste etwas geschwätziges in diesem reichen Wechsel, während dort alles einzelne zurückgehalten ist gegenüber der spannenden Dramatik im Ausdruck der beiden Hauptpersonen.

Auch in Österreich, im Stift Klosterneuburg, ist ein etwas jüngerer Zeuge dieser Stilgattung erhalten (Abb. 235), nur sind die Gruppen hier lockerer, die Bewegungen freier, wobei das Prinzip der perspektivischen Tiefendarstellung des landschaftlichen Raumes vermittels systematischer Verkleinerung der Figuren noch geschickter verfolgt wird. Die Beweinung Christi ist in Anlehnung an die entsprechende Komposition des Meisters des Hohenfurther Heilszyklus entstanden.

Auch in der Miniatur lassen sich Analogien zu diesem Stile nachweisen, der seine Einwirkungen hier sogar bis am Anfang des 15. Jahrhunderts noch fühlbar werden läßt. Die Armenbibel (Abb. 236) der Stiftsbibliothek in St. Peter in Salzburg, die um 1420 entstanden sein mag, konserviert den Stil der genannten Bildwerke in der



Abb. 233. Christus vor Pilatus, bayerisch-österreichisch, um 1350, München, Nationalmuseum.



Abb. 234. Christus vor Pilatus, Glasgemälde, Wien, St. Stephan, erste Hälfte des 14. Jahrh.



Abb. 235. Kreuzigung mit Passionsszenen, um 1370, Wien, Stift Klosterneuburg bei Wien (Hintergrund spätere Zufügung).

hafter Frauen und der prophetische Ernst der Männer gibt der Schöpfung zweifellos viele italienische Züge. Trotzdem ist ihr Charakter durchaus nordisch, auch wenn die Figur des Hauptmanns stilistisch nicht so aus der Rolle fallen würde. Der Vergleich mit dem unter oberrheinischen Einwirkungen stehenden Kreuzigungsbilde in Klosterneustift bei Brixen⁹⁾, läßt allerdings das Italienische in den einzelnen Figuren besonders augenfällig in Erscheinung treten und gewiß ist auch hier die monumentalere geschlossenere Bildform trotz der imposanteren Massenfaltung, die klare ruhigere künstlerische Aussprache etwas, was zu Zweifeln an der bayerischen Herkunft von Bild und Künstler führen könnte. Trotzdem bleibt der für die bayerische Kunst charakteristische Eklektizismus auch hier fühlbar und läßt sich auch im einzelnen verfolgen. Die Madonnengruppe links geht auf eine ältere, schon in dem Böhlerschen Kreuzigungsbildchen zu findende Gruppe zurück. Der Hauptmann rechts ist sicherlich tirolischen Ursprungs, während der Kirchenvater dahinter die Anlehnung an giotteske Gestalten nicht verleugnet. Zudem: Die einzelnen Gestalten versprechen mehr als das Bildganze schließlich halten kann. (Das Lanzenmännlein wird zwischen Kreuz und Gruppe rechts eingezwängt, das Spruchband rechts weiß als verlegenes Füllwerk nicht recht, wohin es gehört und stößt daher überall an.)

Neben dieser einen Hauptgruppe ist eine zweite, in Bayern wie Österreich vorkommende Gruppe zu nennen, deren Stilwurzel ganz in der französischen Kunst zu suchen ist und teils von dem Kunstkreise des Jean Pucelle u. a. ihren Ausgangspunkt nimmt, teils die Formen der klassierenden Frühgotik kultiviert.

Diesen Stil vertritt die herrliche Armenbibel

zeichnerischen Darstellung der Armenbibel. Aber die „ungeschulte“ Hand, die frei ihre Vorlagen in diese anspruchsloseren Formen bringt, verdient doch in rein künstlerischer Hinsicht noch ein besonderes Interesse, weil hier bei einer erstaunlichen Treffsicherheit und spielender Leichtigkeit mit einem Minimum von künstlerischem Materialaufwand die so lässig herumstehenden Gesellen, die Lockerkeit ihrer Glieder durch Konturen charakterisiert wurden, die auch das wechselvolle Spiel des Lichtes zu gestalten wissen und in der Natürlichkeit und Zwanglosigkeit ihres Daseins all dem widersprechen, was die Gotik um diese Zeit für gut und schön gehalten hat. Dieser Stilkreis bildet wohl mit die wichtigste Grundlage für die Hauptwerke bayerischer Tafelmalerei, dem sog. Altmühldorfer Altar (Abb. 237). Gewiß macht sich hier ein durch Südtirol vermittelter italienischer Einschlag stark bemerkbar. Das Breitformat des Bildes, das ernste, sichere Auftreten dieser Gestalten, ihr festes, zielbewußtes Zugreifen, dazu die ungesuchte Würde sibyllen-



Abb. 236. Lateinische Armenbibel, a. IX. 15, Stift St. Peter, Salzburg.

(Taf. XIX 2), jenen die Concordantia Caritatis in dem Stift Kloster Lilienfeld (Abb. 244). Die zarten Töne, die da von dem kaum sichtbaren Geäste der Konturen umfungen werden, formen in edel drapierten, klassischen Gewandungen schlanke Glieder zu zarter Schönheit, die mit der weichen Anmut der französischen Meister dieses Kreises wetteifern. Man könnte hier von der Geburt eines impressionistischen Zeichenstiles sprechen, denn der Stift vermeidet, wo es nur irgendwie geht, durchgehende Konturen, taucht in wohlige Schatten unter oder verliert sich im stillen Glanze des Lichtes. Es ist die Stilshäre, aus der auch der Meister von Hohenfurth in Böhmen herausgewachsen ist. Daher ist es nicht zu verwundern, daß der demselben Kreis entwachsene Meister des sog. Pähler Altarwerkes im Münchener Nationalmuseum auch Beziehungen zu böhmischen Werken erkennen läßt. Auch der ganze Kompositionstyp läßt sich in Böhmen nachweisen (Abb. 239), wie ja auch bezeichnenderweise die spätesten Ausläufer dieser Richtung fast ganz dem Einfluß Pragischer Kunst unterliegen.

Das bedeutendste um die Jahrhundertwende entstandene Werk ist der sog. Pähler Altar (Abb. 238). Die Analogien zum Meister des Hohenfurth Heilszyklus sind da unverkennbar. Die in Hohenfurth befindliche Kreuzigung (Abb. 239) versucht die feine Lyrik des Münchener Bildes in die Dramatik des Wittingauer Meisters zu übertragen, aber der sentimentale Zug, der nun in die der Typik des Wittingauer Meisters ähnlichen Gesichter und die aufdringlichen Gesten kommt, von der Vergrößerung der Silhouetten ganz abgesehen, rückt das Bild weit ab von diesen stilleren Elegien, in denen eine zarteste Empfindsamkeit von bedrängten Herzen spricht. Gegenüber den lebhaften Monologen des Schmerzes in dem Hohenfurth Bild tritt freilich besonders bei dem Johannes eine etwas konventionelle Geste in Erscheinung, die für die Bestimmung der künstlerischen Herkunft des Werkes von Wichtigkeit ist. Es ist möglich, daß das Hohenfurth Werk auf das Münchener zurückgeht, aber nicht umgekehrt, falls eben nicht für beide eine dritte, uns unbekannt gebliebene Vorlage angenommen werden muß. Insoferne bildet die Kreuzigung im Münchener Nationalmuseum einen der interessantesten Belege dafür, daß die Kunst des Hohenfurth Meisters ihren Ursprung in dieser auf einer einheitlichen französischen Stilshäre sich aufbauenden Gestaltungsweise zu suchen hat. Daß es sich um ein originales Werk der Salzburger-Bayerischen Schule handelt, erscheint im Hinblick auf die vielfachen Beziehungen zur gleichzeitigen Miniaturmalerei außer Zweifel. Als stilistisches Vorbild muß auch hier der Kreis livre d'heures des Jean Pucelle in der Kollektion Rothschild genannt werden¹⁰). Man kann die Komposition der beiden Hauptfiguren förmlich aus den Bildern des französischen Meisters zusammensetzen. Die Figur der Maria ist in den wesentlichsten Teilen fast eine Wiederholung der Maria in der Kreuzabnahme, der untere Teil der Gewanddraperie des Johannes fast das Spiegelbild der analogen Partie des kreuztragenden Christus, auch die Gebärde des Johannes ist eine bei Jean Pucelle fast stereotype Geste. Wie weit die Selbständigkeit des Künstlers gegenüber der Vorlage reicht, ist schwer zu sagen. Es scheint übrigens, daß auch hier Königsfelden (siehe den Teppich in Bern) den Vermittler zwischen Ost und West gemacht hat. Daß der Christus das Vorbild des Meisters des Hohenfurth Heilszyklus im Sinne etwa des französischen Stiles der Epoche Karls VI. modifiziert (vgl. den Christus in dem Werke des Jean Pucelle, Abb. 204), zwingt nicht nur die Entstehung des Werkes relativ spät (um 1410) anzusetzen, sondern beweist auch, wie geschickt man heterogene Stilelemente einer viel älteren Formenwelt mit der der jüngeren zusammengruppiert. Die wilde Dramatik Jean Pucelles verwandelt sich hier in die zarteste Lyrik, der alle Ecken und harten Winkel zuwider sind. Doch gilt auch für dieses Werk, wie für alle späteren Nachkömmlinge der klassizistischen



Abb. 237. Kreuzigung in Altmühlendorf, bayerisch, um 1425 (nach Fischer).

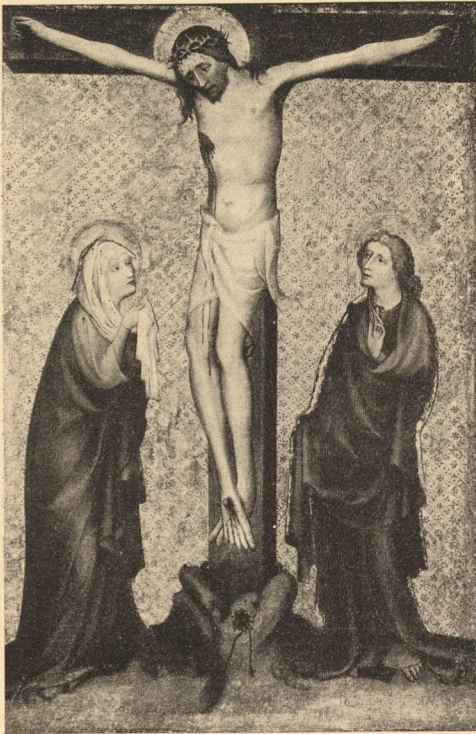


Abb. 238. Kreuzigung, sog. Pähler Altar, um 1400, München, Nationalmuseum (nach Hanfstängl).



Abb. 239. Kreuzigung aus dem Kreise des Wittingauer Meisters, Stift Hohenfurth, um 1400 (nach Ernst).

Kunst des 14. Jahrhunderts: mit der zunehmenden Bedeutung der Einzelfigur und der Sorgfalt ihrer Einzeldurchbildung vermindert sich der Sinn für ein bildmäßiges Zusammenwirken ihrer Erscheinungsmotive untereinander. Die Außensilhouetten der Gestalten stehen deshalb vielfach im Gegensatz zu der reichen Eleganz der Innensilhouetten. Die charakterisierende Mimik und mit ihr die Persönlichkeit als solche tritt in den Vordergrund des Interesses, das Mittelalterliche bleibt allein die stimmungsmäßige Einheit. Das war an dem Bild das Moderne, durch das der Kunst des Meisters von Wittingau der Boden bereitet wurde. Freilich verfällt man in dem jüngeren bayerischen Bilde ins andere Extrem (Abb. 240): man übertrumpft die Dramatik des Vorbildes durch die wildesten Gebärden und die sich aufbauenden Kurven in den Leibern, hinter denen der schlangenartig gekrümmte Weg im bleichen Lichte aus dem gewittrigen Halbdunkel des Bildes das Körpermotiv hervorholt. Diese wilde Gebärde ist von da ab das auszeichnende Charakteristikum der bayerischen Kunst für das ganze 15. Jahrhundert geworden. Auch in der Auferweckung der Drusiana von der gleichen Hand, wie der Form und dem Prinzip des Wittingauer Meisters in einer höchst persönlichen Weise nachgegangen. Die Riesengestalt des Johannes, die langen Finger ans Buch gelegt, zwingt förmlich mit den Augen seine geheimnisvolle Wunderkraft zur Tat. Tief unter ihm, von hochragenden Architekturkulissen beschattet, tauchen aus Rembrandtschem Halbdunkel die still verwunderten Köpfe zweier Gestalten auf, von denen der eine mit wortlosem Staunen die Goldbrokatdecke von der Bahre gleiten läßt, indes Drusiana wie ein beschworener Geist vom Tode zum Leben zurückkehrt. Der räumliche Aufbau ist völlig frei von allen rationalistischen Tendenzen oder perspektivischen Künsten, ganz im Sinne des Vorbildes. Der große Reiz dieser Werke liegt vor allem in dem Immateriellen der Größe ihrer Räumlichkeit. Es ist ein sicherer kühner Instinkt, der die geistigen Potenzen überall zur rücksichtslosen Geltung bringt und die schlichte Natürlichkeit der Erzählung durch eine Rembrandtsche Farbenmystik zur religiösen Dichtung macht. Die Handlung wird zu einem spannenden Zustand, in dem nicht die einzelnen Figuren, auch nicht die Stimmungsmache gefälliger Posen wirkt, sondern trotz der mimischen Differenzen das in allen Figuren sich stets wechselnde Grund-



Abb. 240. Kreuzigung, bayerisch, um 1420, Bayer. Nationalmuseum, München.

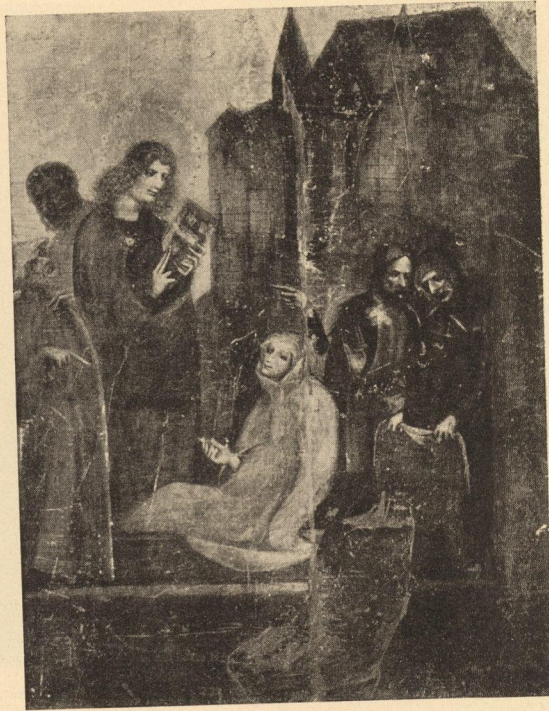


Abb. 241. Auferweckung der Drusiana, Bayer. Nationalmuseum, München.

motiv der erwartungsvollen Frage, die nirgends ihre Antwort schon gefunden hat. Es wird in diesen Bildern, ähnlich wie in denen Giotto's, nicht alles gesagt; es bleibt ein ungeklärter, unerklärter Rest vorhanden, eine große Frage nach jener rätselhaft unheimlichen Macht, die aus dem nächtigen Halbdunkel heraus in den handelnden Menschen Gestalt gewinnt. Insoferne bleibt das Bild eines der interessantesten Werke der neuanebrechenden Zeit, in dem sich ein gutes Stück mittelalterlicher pantheistischer Mystik erhält. Die Unbeholfenheit in der Schilderung gegenständlicher Einzelheiten spielt gegenüber dieser klugen Bildorganik keine große Rolle.

Daneben hat auch die direkte Beziehung zu den südlichen Provinzen Italiens bestimmend auf das Bild bayerischer Kunst eingewirkt. In dem Tod der Maria aus dem Weildorfer Altar (Abb. 243) geht die Erscheinung der Hauptgestalt auf dasselbe Vorbild zurück wie die der gleichen Darstellung in Raudnitz, während man in der Komposition der heiligen drei Könige im einzelnen wie im ganzen einen vom Oberrhein vormalten, ähnlich auch in Südtirol vorkommenden Typ zu erkennen hat.

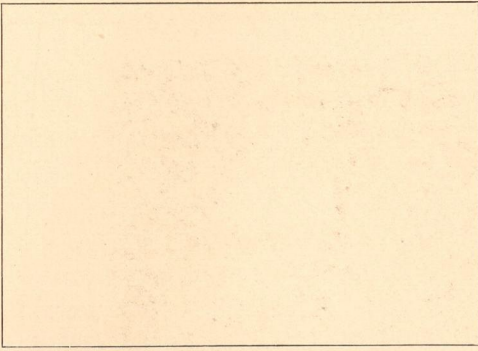
Diese Verbindung von oberrheinischen und pragischen Stilelementen ist auch für eines der schönsten Werke Salzburger Stiles, das Rauchenbergische Epitaph in Freising, entscheidend gewesen¹¹⁾ (Abb. 242). Es steckt viel von dem Repräsentativen südlicher Kunst in diesen Bildern. Aber neben dem edelmännischen Stolz des Italieners, der stille, glaubensmächtige, grüblerische Ernst des Deutschen, wie die anmutsvolle Koketterie und Lebensgewandtheit unserer westlichen Nachbarn. Man denkt an Holbein, wenn man diese stolze Ruhe und Eleganz der Madonna sieht. Die Sorglosigkeit, mit der die Figuren in ihren harten Einzelsilhouetten ohne den Gedanken an eine bildmäßige Verbindung einfach nebeneinander gestellt sind, ist das charakteristische Zeichen der neuen Zeit. Über die künstlerische Herkunft dieses Stiles gibt der Altar in Altmühlendorf einerseits (Abb. 237) und die Brixener Kreuzigung andererseits genügend Aufschluß. Es ist eine Umbildung der Formenwelt des Altmühlendorfer Altarbildes durch jene vom Oberrhein und Prag hier zusammentreffenden neuen Kunstanschauungen. Man kann diesen langsam sich bildenden Rationalismus in der Behandlung des Standmotives der einzelnen Figur leicht verfolgen und sich dabei überzeugen, daß da nicht auf der ganzen Linie ein Fortschritt zu verzeichnen ist. Die „Gotik“ kam in der hl. Agnes der Streichenkapelle (Taf. XVIII) gegenüber dem Flügel des Pähleraltares (Taf. XVIII) mit der hl. Barbara in dem vorsichtigen Zusammenwachsen weicher Kurven nur verschämt zum Ausdruck gegenüber der sinnlichen Vollkraft



Abb. 242. Mittelstück des sog. Rauchenbergischen Epitaphs,
Klerikalseminar Freising (zwischen 1420 und 1430).

des fleischigen Körpers und der relativen Freiheit seiner Glieder. Die erhobene Hand und der nach oben gewandte Kopf sind ganz unabhängig von dem übrigen Aufbau der Gestalt. In der Figur der heiligen Barbara wird mit einer peinlichen Gewissenhaftigkeit jede Form, jede Bewegung im Pianissimo aus der Gesamtgestalt entwickelt. Die Kurve des sich neigenden Kopfes setzt schon links unten an und zieht im großen stillen Bogen über den Arm nach oben, wo der Turm so riesenhaft über den diskreten Glanz des Goldes in unsichtbare Weiten wächst und die Finger im melodischen Spiel über den Rücken des Turmes wie über die Saiten einer Harfe gleiten. Diese Seligkeit stiller Weisen spielt nicht nur über das im Traume versunkene Antlitz der Heiligen, sie klingt auch in dem weichen Rhythmus aller Teile wider. In dieser Wohlausgeglichenheit und Harmonie wetteifert die Gestalt ohne das Prätenziöse einer bestimmten Stilgattung mit den edelsten Werken griechischer Kunst. Das träumerische Schreiten eines bescheidenen Wesens wird nirgends zur Handlung, sondern zum stillen Feiergesang, in dem der formale Aufbau fast allein die leitende Stimme hat. Aber das Sichtbare will nirgends recht zu greifbarer Gegenständlichkeit wie in den griechischen Statuen sich verdichten, sondern zieht einen Dämmerchein braungrüner Töne über die Glieder, um in sanften Weisen das Lied der Seele rein zur Wirkung zu bringen.

Der übersinnliche Lebensgedanke des Nordens findet sich hier mit der schönheitsseligen griechischen Welt in einem seltenen Augenblick zusammen, in dem der „Stil“ jene zeitlose Größe erhält, die diese Heilige auch neben ihrer berühmteren Schwester in Santa Maria Formosa bestehen läßt. Diese Barbara hat innerhalb wie außerhalb der deutschen Kunst nicht ihresgleichen. Die Madonna des Rauchenbergischen Epitaphs (Abb. 242) schildert den Wandel: die sichere Disposition der Glieder: die Gewandung ist Dienerin ihrer aus den statischen Unterschieden abgeleiteten Bewegungs- und Erscheinungsdifferenzen. Das Gehen ist zum repräsentativen Stehen geworden, die körperlich-sinnliche Existenz betont ihren Eigenwert gegenüber der Ausdrucksmacht der Seele; die freien Bewegungen von Armen und Gesicht müssen das ersetzen, was dem formalen Zusammenhang im ganzen verloren gegangen ist. So weit sind Prägische Werke nie gegangen. Man wird deshalb auch in den Schulwerken der Wenzelschen Zeit solch verzettelte Silhouetten wie die des Johannes nicht finden. Ein Blick auf die heilige Barbara lehrt, was verloren wurde. Auch die schönen Nürnberger Werke haben darunter zu leiden. Doch war auch der Gewinn nicht gering. — Der Stil wirkt übrigens besonders im Österreichischen (Kärnten und Steiermark) überraschend lange nach und hat sich zum Teil bis Ende des Jahrhunderts hier gehalten.



1) Hl. Agnes, aus der Kapelle der Einöde
Streichen (Pfarrei Grassau)
(bayerisch, um 1410, unter südtirolischem
und italienischem Einfluß).



2) Hl. Barbara, Flügel des Pähleraltars
München, Nationalmuseum
(bayerisch, um 1410, unter französischem
Einfluß).

Die Miniaturmalerei Bayerns und Österreichs ergibt künstlerisch durchaus das der Tafelmalerei entsprechende Bild; die Beziehungen und Einflüsse sind die gleichen, besonders der böhmische Einschlag wird hier frühzeitig und stark fühlbar. In Österreich wie in Bayern sind Handschriften direkt aus Böhmen bezogen und in den alten klösterlichen Bibliothekbeständen nachweisbar¹²⁾. Immerhin ist der Inn auch eine Art künstlerischer Grenze zwischen beiden Ländern. Das vermittelnde Glied bildet die für beide Teile gleich wichtige Schreibstube Salzburg, die ihre Wirksamkeit nach beiden Seiten gleichmäßig verteilt. Hat Österreich den Vorzug einer verfeinerten, sich zum Teil auch unmittelbar an französischen und später italienischen und niederländischen Vorbildern orientierenden Miniaturenkunst, so überragt Bayern



Abb. 243. Altar aus Weildorf, bayerisch (1419),
(Verkündigung, Anbetung der Könige, Tod der Maria) im Klerikalseminar zu Freising.

alle andern deutschen Länder durch die urwüchsige Originalität seines lokalen Stiles auf diesem Gebiete, der seit dem dritten Jahrzehnt selbst für die Miniaturmalerei eines der wichtigsten Kunstzentren Österreichs, Melk, von großer Bedeutung wurde. Da die Verbindung mit der älteren französischen Kunst sich in Österreich am ehesten nachweisen läßt, wird diese Kunst besser zuerst behandelt, Melk, Klosterneuburg, Wien u. a., sind neben Salzburg die wichtigsten Kunstzentren der Illuministen.

Die Miniaturmalerei scheint in Österreich schon seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine eigene Heimstätte gefunden zu haben, die, wenn auch nicht frei von Einflüssen böhmischer Kunst, doch einen ganz selbständigen Ast an dem großen Baume der europäischen bzw. deutschen Kunst bildet. Jedenfalls war der Landesregent, Erzherzog Albrecht II., schon 1395 in der Lage, eine prachtvolle Handschrift, die den böhmischen nichts nachgab, das *Rationale Durandi* (Abb. 271) von einem heimischen Meister herstellen zu lassen. Man kann zwar nicht sagen, daß schon hier der Nationalcharakter oder lokale Grundeigentümlichkeiten sich mit volkstümlichen Zügen finden lassen, ähnlich wie in Bayern und im Salzburgerischen. Aber die vom deutschen Westen und Frankreich her übermittelte neue Formwelt wird doch ganz selbständig interpretiert. Die Zahl der in Österreich lokalisierbaren Handschriften dieses Zeitraumes ist freilich nicht groß. Doch läßt sich ihre bedeutsame

geschichtliche Rolle in Umrissen bereits erkennen, ohne daß wir in der Lage sind, bestimmte Kunstmittelpunkte in ihrer künstlerischen Sonderart irgendwie näher charakterisieren zu können.

Auch ikonographisch müssen die allgemeinen Neuerungen vermerkt werden, in der Erkenntnis, daß auch die Bilderwahl und Anordnung Ausdruck des neu sich orientierenden Interessengebietes sind. Die Prachthandschriften spielen da eine relativ geringe Rolle als vielmehr die volkstümlich religiösdidaktischen Handschriften, die *biblia pauperum*, das *speculum humanae salvationis* und die *concordantia caritatis* neben der *concordantia novi et veteris testamenti* und der neuaufkommenden *biblia picturata*¹³⁾. Es ist ein sozialistischer Zug, der zu

der Anfertigung und Verbreitung der Handschriften trieb. Jeder Luxus ist vermieden. Es kommt nicht auf die künstlerische Kraftleistung an, sondern auf die Allgemeinverständlichkeit dieser bildlichen Mitteilung. Der Symbolismus und rein repräsentative Charakter tritt in dem Bilderkreis zurück und macht einem Historizismus Platz, der an Stelle der bloß typologischen Analogien zwischen dem Alten und Neuen Testament, die innere Gesetzmäßigkeit der Heilsgeschichte einerseits durch die Art der

vor der Gesetzgebung Mosis, ante legem, die während der Herrschaft Mosaischer Gesetze, sub lege, und die Zeit der Erfüllung des Heils, sub gratia, in der Gruppierung der Darstellungen zum Ausdruck gebracht, so wird nun diese Sonderung zumeist aufgegeben. Die alttestamentlichen Szenen sind nicht die Christi Dasein vorbereitenden, sondern beweisenden Historien. Sie bilden gewissermaßen die Eideshelfer für die auch formal im Mittelpunkt stehenden Szenen aus dem Leben Christi. Die Schrift entfaltet eine fast auffällige erklärende Beredsamkeit hierbei. Was die Kunst an übersinnlicher Ausdruckskraft verliert, muß das geschriebene Wort ersetzen. Die alten Beischriften unter den Evangelisten-Darstellungen waren mehr eine wörtliche Exemplifikation der seelisch-geistigen Charaktere, deren starkes Pathos und besonderer Inhalt in der Figur bildliche Gestalt erhielt. Nun gibt die Schrift beweisende Worte, sie will Tatsachen



Abb. 244. Concordantia caritatis, Stift Lilienfeld, (um 1360). Cod. 151, Gruppe 96 (nach H. Tietze).

Bildergruppierung, andererseits auch durch die drastische Realistik des Ereignisses glaubhaft zu machen versucht. In den Prophetensprüchen des Alten Bundes offenbart sich seit alters die göttliche Heilsbestimmung. Aber in den ihnen angewiesenen kleinen Medaillons werden sie zur Nebensache herabgedrückt gegenüber der umständlichen Erzählung und Beschreibung der typologisch sich entsprechenden Historien. War in dem Altaraufsatz von Klosterneuburg noch die Stufenfolge der Zeiten, die Zeit

beschreiben. Die Schrift ist nur eine eindringlichere Wiederholung der Historie. Das Bild wird wichtiger wie die Schrift. Der Wert des Bildes liegt bereits in seiner isolierten Wirklichkeitsexistenz und der formale Zusammenhang heterogener historischer Szenerien beginnt immer verloren zu gehen. Der Rationalismus sucht gegenständliche Klarheit. Man macht sich bei diesen Absichten betreff des künstlerischen Zusammenhanges nicht viel Kopfzerbrechen. Der Zusammenhang, glaubte man, sei aus der Handlung ja ersichtlich (Abb. 245, 246). (Weiteres Beispiel Abb. 260: Der auferstehende Christus in der Mitte, der aus dem Fischleibe auferstehende Jonas und der vom nächtlichen Lager auferstehende Samson, unten die Frauen am Grabe, links hinten der Joseph, rechts die Braut den Bräutigam suchend.)

Dieses Bedürfnis zum didaktischen Beweis wendet sich an die natürliche Erfahrung, an das Naturgefühl. Deshalb wird in der Concordantia Caritatis fast die ganze, die Jahrhunderte hindurch geschaffene Symbolik und Typologie zu einem Ganzen verwoben, das in drei Reihen übereinander derart sich aufbaut, daß die oberste Reihe die neutestamentlichen, die mittlere die alttestamentlichen und die unterste zwei Darstellungen aus dem Naturleben, vor allem



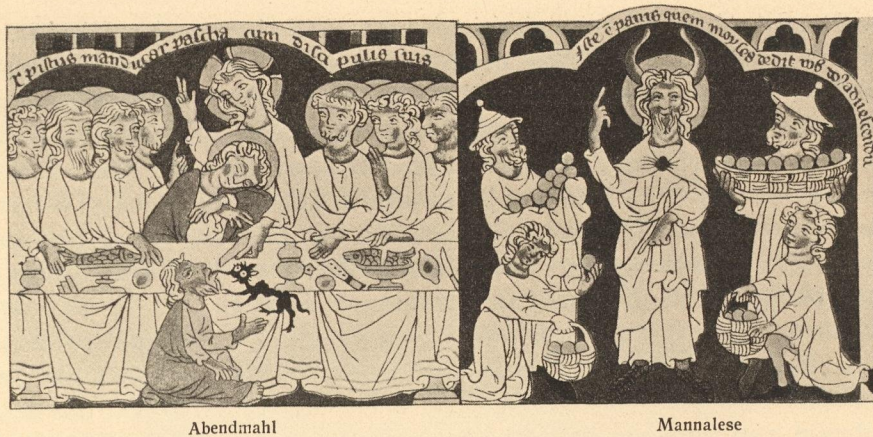
Abb. 245. Biblia pauperum: Judas empfängt das Geld (Mitte); Joseph wird an ismaelitische Händler verkauft, Joseph wird an Potiphar verkauft (seitlich), Wien, Hofbibliothek, Nr. 1198.



Abb. 246. Biblia pauperum (von oben links nach rechts unten): Jakobs Traum von der Himmelsleiter, Aufnahme Enochs ins Paradies, Christi Himmelfahrt, Helias Himmelfahrt, Wien, Hofbibl. c. 370.

dem Tierleben, enthält. Das speculum humanae salvationis wird zur reinen Heilslehre (Abb. 247), die dem Menschen Gnade und Verheißung in einem trostreichen Buche recht eindringlich vor Augen führen soll. Die menschliche Erlösung spielt in dem bekanntesten Werke dieser Gattung, dem speculum Kremsmünster, die ausschlaggebende Rolle. Deutsche Verse, Parabeln wechseln mit mystisch aufgefaßter Naturgeschichte (Vogel Strauß als Vorbild Christi u. a.). Beginnt aber hier bereits die Prägung der Schilderung durch eine etwas gezwungene Dialektik bei der Herstellung der Beziehungen zu leiden, so wird andererseits das Bild immer mehr zur historischen und formalen Individualität (Abb. 246). Die letzte Frucht dieses Historizismus ist daher die biblia picturata, die nur den Bibeltext als Historie illustriert und ihren Gesamtbestand als kontinuierlich sich entwickelndes Ereignis in der Bilderfolge begreift.

Diese didaktisch-allegorische Spintisiererei hat natürlich nicht nur in den Miniaturen, sondern auch in den Wandgemälden und dem vornehmeren Schmucke im Ritteraal, dem Wandteppich, sich geltend gemacht. In dieser Profankunst tritt die Malerei ja am ersten in Beziehung zum Leben der Persönlichkeit und erzählt von ihren Tugenden, ihrem Reichtum, ihrer Gelehrsamkeit. So wirkt die kirchliche Symbolik überhaupt auf die Darstellung menschlichen Lebens und Empfindens ein. Das zarte Lied minnender Liebe



Abendmahl

Mannalese



Darstellung der Kirche als Mutter des Heils

Allegorische Gestalt des Glaubens

Abb. 247. Speculum humane salutis, Kremsmünster (nach einer Nachzeichnung von Heider).

erscheint daher ganz in allegorisch-didaktischer Verbrämung in dem berühmten Teppich zu Regensburg (Abb. 252), wo die allegorische Gestalt der Liebe, thronend auf Adler und Löwen inmitten der Liebespaare, in Erinnerung an die große Babel der Offenbarung entstanden ist. Stilistisch steht der Teppich noch dem späten Wenzelstil nahe.

Auch läßt sich hier diese neue Orientierung der künstlerischen Gestaltungsgrundsätze besonders gut verfolgen, wo die Zeit die dichterische Phantasie mit den originellen Resten germanischer Helden- und Göttersagen der religiösen Didaktik in reizvollen Allegorien unterwarf. Die Waldgötter beginnen zivilisierte Menschen zu werden, die in der träumerisch-zierlichen Pose des Höflings die phantastischen Tierungeheuer, die „Laster“, mit Ruten vertreiben, während rechts einer mit dem liebenden Blick der Minne zur Tugend (Einhorn) sich bekehrt (Abb. 248). Aber dieses Ethos der Allegorie entwickelt sich doch fast rein aus den überkommenen Vorstellungen und das Kirchliche hat hierin noch keinen Platz. In dem musikalischen Rhythmus der abenteuerlichen Silhouetten führt die moderne Welt ihren heiteren Reigen auf und doch zieht der wunderliche Zauber der alten in dies seltsame Getriebe still herein. Das Wellengekräusel der Hintergrundsblätter bildet das ungeklärte, ungeordnete Leben aus dem der lockere Reigen der Gestaltengruppe zur sicheren Organik sich entwickelt. Das verliert sich am Anfang des 15. Jahrhunderts.



Abb. 248. Wandteppich aus Schloß Straßburg in Kärnten um 1370.

(Abb. 249). Hier füllen die Blätter den leeren Raum zwischen den einzelnen Gestalten aus. Die Waldmensen, die in dem Teppich des Regensburger Rathauses den in ihr Reich eingedrungenen Jäger aufgreifen, sind nur mehr handelnde Figuren der Historie, der Boden, auch die Szene wird zur reinen Historie¹³⁾.



Abb. 249. Wandteppich im Museum in Basel (nach Schweitzer um 1410).

Wie die geistigen Grundlagen dieser Bilderzyklen andere zu werden beginnen, so auch ihre sinnlich formalen. Nirgends läßt sich vielleicht besser als in den Miniaturen erweisen, daß die besondere Weltanschauung, die sich in der Auswahl des Inhaltes der Darstellung und ihrem geistigen Gehalte äußert, auch ihre Wirkung auf das rein künstlerische Denken ausübt. Die Natur soll, wie in Konrad von Megen-dorfs „Buch der Natur“ auch den „ainvaltig pffaffen“, der nicht viel von ihr weiß, belehren. Der Geistliche zumal wird als Lehrer und geistiger Führer entthront,



Abb. 250. Wandteppich im Rathause zu Regensburg, Waldmänner und Jäger, bayerisch (?), 2. Hälfte des 14. Jahrh. (nach Lessing-Wasmuth).



Abb. 251. Wandteppich um 1410, Frankfurt, Kunstgewerbemuseum (nach Lehnert).

der alltäglichen Gegenwart, die Schilderung ihrer kleinen Vielgestaltigkeit wird wichtiger als die der großen Einheit. Man pflegt diesen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sich vollziehenden Wandel zumeist irrtümlicherweise erst in den Anfang des 15. Jahrhunderts festzulegen.

Über die rein künstlerische Gruppierung des bayerisch-österreichischen Handschriftenmaterials¹⁵⁾ ist natürlich ganz ähnliches wie über die Tafelmalerei zu sagen, doch sind hier die Nachwirkungen des Stiles des 13. Jahrhunderts länger fühlbar, da in den entlegeneren klösterlichen Schreibstuben die Tradition durch die bequeme Benutzung vorhandener älterer Vorlagen durch dilettantische Kräfte leichter aufrecht erhalten bleiben konnte. Aber gerade hier machen sich die in der fadenscheinig gewordenen alten Hülle in Erscheinung tretenden neuen Gedanken in ihrer charakteristischen Besonderheit doch mit aller Schärfe geltend, da eben der Mangel an Schulung oft zur stärkeren und auch unmittelbareren Äußerung des neuen Lebens führt. Die übrigen Handschriften wird man — ohne natürlich eine klare Grenze damit künstlerisch bestimmen zu können, in drei bzw. vier Gruppen teilen können. Die ältere erste erscheint durch oberrheinische wie französische Einwirkungen (Stilkreis des Jean Pucelle) bestimmt (Abb. 244 und

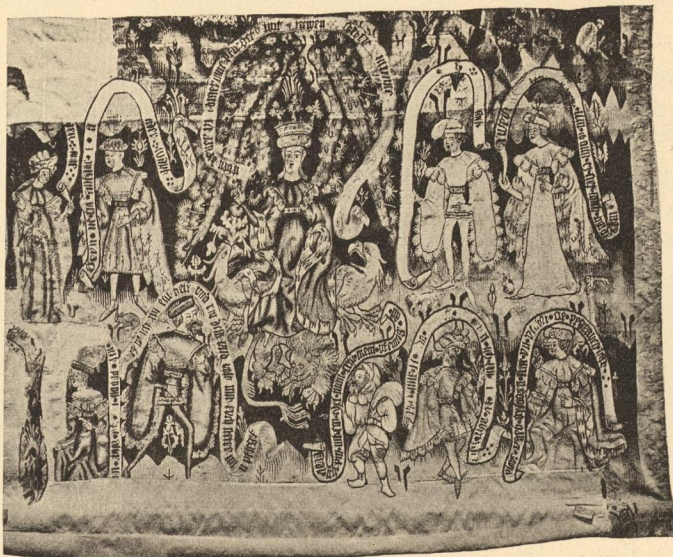


Abb. 252. Darstellung der Liebe, Wandteppich, Rathaus, Regensburg.

jenseits des Inns sowohl in den volkstümlichen, wie in den großen Prachthandschriften ein eigener heimischer Stil aus¹⁶⁾. Ein Vergleich von Abbildung 245 wie 244 u. 246 mit Tafel XIX 6 zeigt am besten, wie man die verfeinerte Formenwahl des französischen Stils vereinfachte und auch im Ausdruck dabei einen schlichten volkstümlichen Ton anzuschlagen begann. Die Entwicklung aus dem Formenbestand des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts, läßt sich besonders in den bayerischen Handschriften gut verfolgen. Freilich, wer die Geschichte der bildenden Kunst nur als eine Geschichte des Könnens, d. h. manueller Handfertigkeiten aufzufassen pflegt, wird diesen bescheidenen Leistungen und der Besonderheit ihrer künstlerischen Weltanschauung niemals gerecht werden können. Man vergißt zu leicht, daß der Reichtum des Wissens oft in umgekehrtem Verhältnis zu der Originalität der Lebenserkenntnisse steht und daß jede künstlerische Leistung das Recht hat, von uns nach ihrem Denken nicht nach unseren „höheren“ Idealen beurteilt zu werden. Moderne Leser werden leicht erkennen, wie nahe gerade diese Kunst uns heute vielfach steht.

Man darf deshalb diese Bildwerke nicht im Sinne des Stilideals der ihnen zur Vorlage dienenden Miniaturen beurteilen. Aus ihrer formalen Individualität muß ihr Wesen erkannt werden. Ein interessantes

Taf. XIX 6), die jüngere, besonders seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts, in ihrem Formenmaterial durch Prag.

In dem dritten Jahrzehnt macht sich dann der niederländische Einfluß ebenso wie zum Teil oberitalienischer stärker fühlbar. Daneben bildet sich bereits seit den achtziger Jahren des 14. Jahrhunderts diesseits wie



Abb. 1. Aus der Metten Regel des hl. Benedikt vom Jahre 1414, Hof- und Staatsbibliothek, München. (Phot. Riehn u. Tietze.)



Abb. 2. Aus der Metten Regel vom Jahre 1414, Hof- und Staatsbibliothek, München. (Phot. Riehn u. Tietze.)

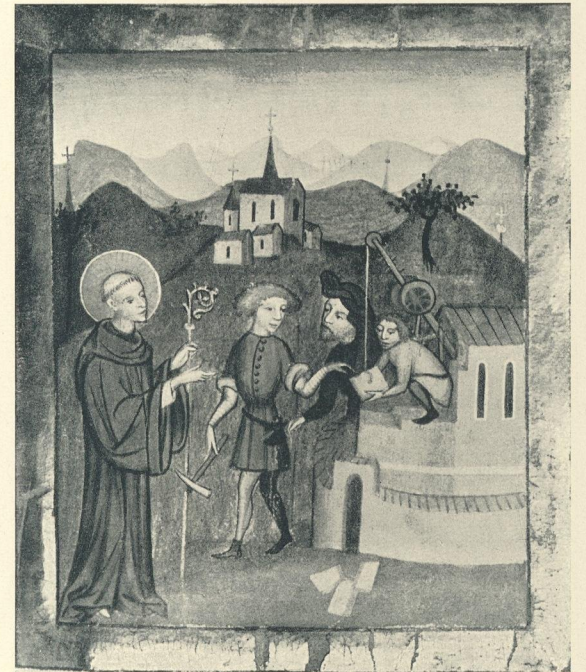


Abb. 3. Aus der Metten Regel vom Jahre 1414, Hof- und Staatsbibliothek, München. (Phot. Riehn u. Tietze.)



Abb. 4. Aus der Salzburger Bibel, Hof- und Staatsbibliothek, München.



Abb. 5. Titelblatt der Salzburger Bibel 1430, Hof- und Staatsbibliothek, München (der Geistliche Peter Grillinger von St. Rupert kniend).



Abb. 6. Armenbibel, cod. 1198, Kgl. Hofbibliothek, Wien.

Beispiel dieser Richtung (Abb. 253) gehört dem Anfang des 14. Jahrhunderts an, Prager Arbeit. In der Kreuzigung wird man alles andere eher finden als ein vulgäres Schönheitsideal. Aber die Bitternis des Schicksals wird in den brutal zusammengedrückten Gestalten ganz unmittelbar und packend durch rein sinnliche Mittel, weniger durch die Gesten als durch den allgemeinen Erscheinungscharakter der Figuren in ganz moderner Weise ausgedrückt, und während der Unterkörper Christi sich diesen Gestaltformationen durch eine starke Verkürzung anpaßt, wächst darüber riesenhaft der Körper des Heilands, wie die unteren Figuren über die niedere Ballustrade empor, umspielt von dem seltsamen, alles umfassenden blassen Licht und dem Gefunkel von vielen hundert Sternchen. Man liebt es zumeist, das Unvermögen empirischer Wirklichkeit zu tadeln, statt die objektive Leistung eines naiven, auf die transzendente Ausdruckskraft gerichteten künstlerischen Sinnes als solche zu erkennen. Nur so kann die Zeichnung des hinteren Kreuzeschaffes verstanden werden, dessen linker Teil von unten im Hinblick auf die unter dem



Abb. 253. Kreuzigung aus dem Missale Komarum, pragisch, Anfang 14. Jahrh., Studienbibliothek (V 2, F. 51 f., 103) Salzburg.

Kreuze stehenden Figuren, dessen rechter Teil von oben im Hinblick auf die in sich zusammensinkende Gestalt Christi gesehen und dargestellt ist, wodurch die „Form“ Resultat der Erscheinungsbeziehungen jenseits der Beschreibung empirischer Wirklichkeit wird. „Fehler“ haben hier außerhalb der subjektiven Bewußtseinsphäre einen tieferen künstlerischen Sinn. Ähnliches gilt auch für die späteren Arbeiten bayerischen Ursprungs, in denen die traditionelle, von Frankreich über die Rheinlande nach dem Westen gekommene Bildertypik, ihrer diskreten Eleganz entkleidet, in den lapidaren Zügen der derben Ursprünglichkeit undisziplinierter Kräfte eine starke bildhafte Gestalt verleiht, und die bauerliche Plumpheit, noch nicht angekränkelt von der philiströsen Enge eines bürgerlichen Daseinsideals, der Man kann nicht sagen, daß dieser Geist durch das Vorbild geweckt wurde, denn er widerspricht ihm in allen Punkten. Auch ist diese starke, urwüchsige Ausdrucksweise nicht das Kind der jüngsten Bewegung, sondern im Grunde mittelalterlicher Geist, der die kalligraphische Formel der überlieferten klassischen Kunst immer und immer wieder sprengt. Der Zwang zur Einfachheit und Billigkeit der Reproduktion hat hier vielfach zu künstlerischen Äußerungen geführt, die technisch wie formal denen des späteren Holzschnittes verwandt sind und ihm auch den Weg bereitet haben.

Die beiden Darstellungen (Abb. 256 u. 259) aus der Hof- und Staatsbibliothek München illustrieren den Wandel, der sich unter Benutzung bestimmter Vorlagen aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts um die Mitte des Jahrhunderts vollzog. In den älteren Darstellungen des Daniel in der Löwengrube (Abb. 256) ist der Turm nur das Zeichen der räumlichen Trennung, während die durch feine Konturen umrissenen Figuren in der Feierlichkeit einer Ritualszene um ihn herum zu einer den Bildraum umfassenden Gruppe sich zusammenschließen. Trotz der Beibehaltung des Bildtypus ist in der jüngeren Darstellung das Interesse an der räumlichen Isolierung der Teile größer als das an der formalen Ähnlichkeit. (Beispiel die Figur

Heftigkeit dieser gewitterigen Lebensimpulse trotz aller unfreiwilligen Komik eine schwer zu überbietende Kraft und Nachhaltigkeit verleiht, die gerade hier in Bayern auch in der Malerei des 15. Jahrh. das auszeichnende Merkmal geblieben ist (Abb. 255).

Der manuelle Akt der Herstellung ist wohl im allgemeinen geblieben: Vorzeichnung durch Umriß und Ausmalung durch starke, oft grelle Farbtöne, aber der künstlerische Vorstellungsakt und damit die Gestaltungsweise hat sich verändert. Die Farbflecken lockern den Umriß der Figur auf, um diese unter sich wie mit der Landschaft usw. um so fester zu einer kompakt geschlossenen Masse zu vereinen, in der die Ruhe der gegenständlichen Einzelheiten in so seltsamen Kontrast zu der urwüchsigen, explosiven Lebendigkeit der Farbe steht (Abb. 254).



Abb. 254. Aus der lateinischen biblia pauperum, a IX, 12 f., C., Stift St. Peter, Salzburg (nach Tietze).

des Cyrus in Abbildung 256 verwächst in den starren Vertikalen mit dem Turm im Gegensatz zu der Selbständigkeit der Gewandmotive in Abbildung 259, das Ineinanderfließen der Konturen der Danielfigur in Abbildung 256, im Gegenstück abrupte das Sitzen beschreibende Konturen anschaulich sich trennender Glieder usw.) Aber ein neuer sinnlicher Organisationsgedanke tritt an Stelle des alten, der Turm vermittelt sinnlich die Beziehungen der beiden handelnden Hauptgestalten. Die Hände Daniels, früher an die Turmvertikale angeglichen, rücken nahe an diesen an die Stelle heran, wo die die beiden Gestalten verbindende Gesims-horizontale auftritt. Die „Wanderung“ des Fensters von rechts nach links ist im selben Sinne namhaft zu machen. Bei dem nächsten Kompositionstyp ist neben der Darstellung einer „realistischen“ Grube, als deren Torpfeiler der Turm unter Verlust seiner kompositionellen Mittlerrolle erscheint, nicht zu übersehen, daß der Grundgedanke der formalen Bindung der beiden Hauptgestalten, wenn auch mit anderen Mitteln verwirklicht, derselbe bleibt. Die



Abb. 255. Beweinung Christi, cod. 23433^a fol. 29^r. Hof- und Staatsbibliothek München.

im Jahre 1414 im Kloster Metten im Auftrag des Abtes Peter entstandene biblia pauperum mit ihrem reichen Schmuck kolorierter Federzeichnungen ist das interessanteste und bedeutendste bayerische Werk dieses Stilkreises, das praktische Kunst durch Vermittlung Salzburgs aufnimmt (Abbild. 267.) Es läßt sich nachweisen, daß hier die Miniaturen eines Künstlers als Vorlagen benutzt wurden, der die im selben Jahre entstandene Regel des heiligen Benedikt



Abb. 256. Daniel in der Löwengrube, aus der Regensburger biblia pauperum cod. lat. 23425, fol. 7 (Anfang d. 14. Jahrh.), München.



Abb. 257. Daniel in der Löwengrube, aus der biblia pauperum cod. germ. 20, fol. 17 (zweite Hälfte des 14. Jahrh.), Hof- und Staatsbibliothek, München.



Abb. 258. Daniel in der Löwengrube, aus der Mettener biblia pauperum cod. lat. 8201, fol. 88 (1414), Hof- und Staatsbibliothek, München.



Abb. 259. Daniel in der Löwengrube, aus der Benediktbeurer biblia pauperum cod. lat. 4523, fol. 56, München, Hof- u. Staatsbibliothek.

gemalt hat (Abb. 267 u. 268), mithin zu einer Schreibstube gehört, die in Metten selbst zum mindesten eine Zeitlang ihren Sitz gehabt haben muß. Allerdings handelt es sich nur um eine freie Benutzung der Figurentypen, die aber in oft sehr origineller Weise zu einem neuen Bildganzen zusammengefügt werden und als solches weit über das hinausgehen, was die stilistisch verwandte biblia pauperum des Stiftes St. Peter in Salzburg enthält. Der Abstand dieser Kunst von der älteren wird durch den Vergleich von Abbildung 257 mit Abbildung 258 ersichtlich. Aus dem geistigen Gegensatz der beiden Hauptpersonen entsteht eine formale Antithese des Bildaufbaues. Die Figur des Cyrus mit Turmmotiv hier und dort durch den kulissenartigen Landschaftshintergrund zu einer Gruppe zusammengefaßt, Daniel mit den Löwen und dem vom himmlischen Boten geleiteten Erretter. Diese so entstehende Klarheit in der Schilderung der Historie, die durch Übertragung der „dramatischen“ Spaltung innerhalb des Figürlichen auf den Bildgedanken erreicht wurde, wobei unter Aufgabe des freien Wechsels von Nieder- und Profilansicht ein dem realen Stand des Beschauers entsprechender neutraler Blickpunkt für die gleichmäßigen Profilansichten gewählt wurde, muß notwendig den übersinnlichen Einheitsgedanken der älteren Darstellungen aus den Augen verlieren. Die um beide Motive herumgeführte Mauer umschließt wohl räumlich klar die beiden Hauptmotive, ist aber nicht wie in der älteren Darstellung (Abb. 257) mit dem Turmmotiv so innig verwachsen. Gerade hier läßt sich im Hinblick auf Abbildung 259 deutlich erkennen, daß diese Darstellungen des 15. Jahrhunderts nur folgerichtige Tendenzen des 14. Jahrhunderts zum Ausdruck bringen. Wie dort wird über der Einheitlichkeit des Standpunktes gegenüber den wiedergegebenen Objekten und ihrer glaubhaft räumlichen Realistik der anschaulich formale Zusammenhang übersehen¹⁷.

Doch ist noch zu bemerken, daß die Vereinigung der aus der Persönlichkeits- und Handlungscharakteristik sich ergebenden differenten Bildmotive das eigentlich neue künstlerische Problem der

Gestaltung wurde. Die vorsichtige Angleichung des ausgestreckten Armes an die zusammenfassende Landschaftssilhouette daneben deutet das an.

Es entsprach diesen langsam sich bahnbrechenden Anschauungen am Ende des 14. Jahrhunderts die Szene ihres symbolisch-didaktischen Gewandes völlig zu entkleiden und aus ihr ein lustiges Histörchen zu machen, wo man im hausbackenen Philisterton die Gestalten gutmütiger Alltäglichkeit reden und handeln ließ (Abb. 261). Mit schlotternden Knien, wie einer von den sieben Schwaben, bringt der vom Engel geleitete Habakuk gleich einen ganzen Brotsack und Eßkorb mit, die beide der gemütliche Patriarch wie im Großvatersessel mit fröhlich ausgestreckten Armen begrüßt und gar nicht mehr wie früher kniend sein ergebungsvolles Dankgebet über den Mittler hinweg zum Himmel sendet, während in Abbildung 264 die Beförderung des Heiligen aus der unheimlichen Grube pedantisch aber sachgemäß beschrieben wird. Die Materialien des künstlerischen Gestaltens sind noch immer die der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, aber das Denken ist ein anderes geworden, auch künstlerisch. Während in der ersten Szene die

Architektur nur eine motivische Erweiterung der Hauptgestalt und ihrer ausgestreckten Hände ist, gibt die zweite nur das Panorama der Historie. Auch da, wo man nicht die künstlerische Fähigkeit hatte, die traditionellen Kompositionstypen durch andere zu ersetzen, besaß dieser neue Wille auch in den unbeholfen erscheinenden anschaulichen Äußerungen doch Kraft genug, um innerhalb des alten Schemas seinen persönlichen Geist und auch ein Stück des bäuerlichen Volkstums in seiner lokalen Eigenart mit Nachdruck zur Geltung zu bringen. Der Meister der Weltchronik aus Benediktbeuern (Abb. 262) hält sich durchaus an die übliche Kompositionsweise der Zeit. Aber das spannende Moment der Historie kommt in diesem naiven Geplauder gar nicht zu Worte. Der still beobachtende Held ist zum plumpen oberbaye-

die diese als Gruppe zu einem einheitlichen Raumkomplex wurde. Im Gegenstück isolieren sich scharf die Figuren, werden aber durch die formale Berücksichtigung des Rahmenmotives zusammengehalten. Die „Reliefbühne“, die beiden Schöpfungen zu eigen ist, kann mithin nicht als ihr Charakteristikum bezeichnet werden, da die wesentliche Verschiedenheit in der Verwendung überlieferter Materialien damit übersehen wird.

Wie der Volkscharakter, so hält hier auch die heimische Landschaft ihren Einzug in die Miniaturenwelt, entrückt sie der kosmopolitischen Eleganz und hüllt den Geist traulicher Häuslichkeit in den schlichten Frieden der heimatlichen Berge (Abb. 1 u. 3 und Taf. XIX).

Auch der teils unter pragmatischem, teils unter direktem französischem Einfluß sich entwickelnde Landschaftstyp dieses Kunstkreises hält sich völlig ferne von einer rationalistischen Weiterbildung der Raumdarstellung (Abb. 265 u. 266) und ist so modern wie jede sog. „expressionistische“ Landschaft. In dieser Formel motivischer Einheit haben stoffliche Differenzen keinen Platz. Es gibt keinen Vorder-, Mittel- und Hintergrund, sondern nur den prachtvoll starken Fluß dieser aus dem Bewegungsmotiv der Hauptfigur herausentwickelten Konturen, durch die die Felsen von hinten nach vorne und die vorderen Partien gleichzeitig nach rückwärts



Abb. 260. Armenbibel, cod. a VII, 43, F. 142, Stift St. Peter, Salzburg.

rischen Bauern mit wackeligen Knien geworden, der mit t äppischer Umständlichkeit den Kübel hält und mit behaglichen Zügen schlürft, während Rebekka „die schöne Dirne von Angesicht und noch eine Jungfrau“, wie es in der Bibel heißt, als stumpfsinnige Dienstmagd amtiert. Den Haken am Bildrahmen anzubringen ist diesen Künstlern schon widersinnig erschienen, dafür bereitet ihm die formale Einordnung des „perspektivisch“ sich verkürzenden Holzgebälks ins Bild wenig Kopferbrechen. Aber der landschaftliche Raum ist wirklich nicht durch bloße Hinzufügung eines Gegenstandes, dem Raume rechts, sichtbar gemacht; denn die Loslösung der kleiner gehaltenen Figuren vom umgrenzenden Rahmen zog eine engere Verbindung der Figuren und der übrigen gegenständlichen Einzelheiten nach sich, durch

geleitet werden, das obere nach unten und das untere nach oben sich schiebt. Im Prinzip begegnet man natürlich einem derartigen formalen Zusammenwirken von Figur und Landschaft auch bei Giotto und andern, aber dort ist ebenso wie etwa beim Meister von Wittingau (Abb. 147) die Landschaft nur Dienerin des eigentlichen Trägers der Ideenwelt, des Figürlichen. Hier erhält dessen zwerghafte Gestalt erst durch die motivische Erweiterung und Fortführung ihres Bewegungsgedankens Kraft und Klarheit. Der Pantheismus verwandelt sich hier in einen Panvitalismus, wie er besonders die jüngsten Generationen in Deutschland beschäftigt. Nicht die metaphysischen Lebensmächte göttlicher Natur bestimmen das Tun der Persönlichkeit, sondern die Natur wirkt da helfend mit der handelnden Person zusammen. Durch die Heranführung der Felsenkurven und Häusersilhouette an das Brunnenmotiv und die Hauptfigur in der Mitte äußert sich eine, an dieser Stelle sich sammelnd, fast wild phantastische Kraft, die deshalb im musikalischen Sinne so unmittelbar wirkt, weil die



Abb. 261. Daniel in der Löwengrube aus der Weltchronik, cod. germ. 5, fol. 172, München, Hof- und Staatsbibliothek.



Abb. 262. Rebekka am Brunnen, Weltchronik, bayer., um 1400, cod. germ. 4, München, Hof- und Staatsbibliothek.



Abb. 263. Rebekka am Brunnen, bayer. (?) um 1370, cod. germ. 5, München, Hof- und Staatsbibliothek.

banale Gegenständlichkeit wie das Panoramatische des Raumes kaum eine Rolle spielt. Durch die Fortführung des Motives rechts vermittle des sicheren Bogens der Mauer und ihre Überleitung in die stille Pracht des über den dunklen Himmel sich verteilenden Raumotivs verflüchtigen sich die starken Gewalten rechts in die Märchenidylle des Hintergrundes. Daß dieser als „Hintergrund“ erscheint, ist das einzige Zeichen des anbrechenden Rationalismus in dem Aufbau des Landschaftsbildes.

Die allmähliche Rezeption des Pragisch-Böhmischen Stiles läßt sich am besten in der Salzburger Armenbibel verfolgen, wo ein Teil der Bilder sich an die Formenwelt des Wittingauer Meisters, ein anderer an die vom Anfang des 14. Jahrhunderts anschließt (Abb. 260). Während vier der in rechteckigen Feldern abgegrenzten Szenarien in derbem Helligkeitswechsel überall den gegenständlichen Einzelheiten zu voller Körperlichkeit verhelfen, sind die beiden unteren Darstellungen entsprechend der älteren Zeichenart nur in gleichförmigen Umrißlinien angelegt.



Abb. 264. Befreiung Daniels aus der Löwengrube, cod. germ. 5, fol. 172, München, Hof- und Staatsbibliothek.

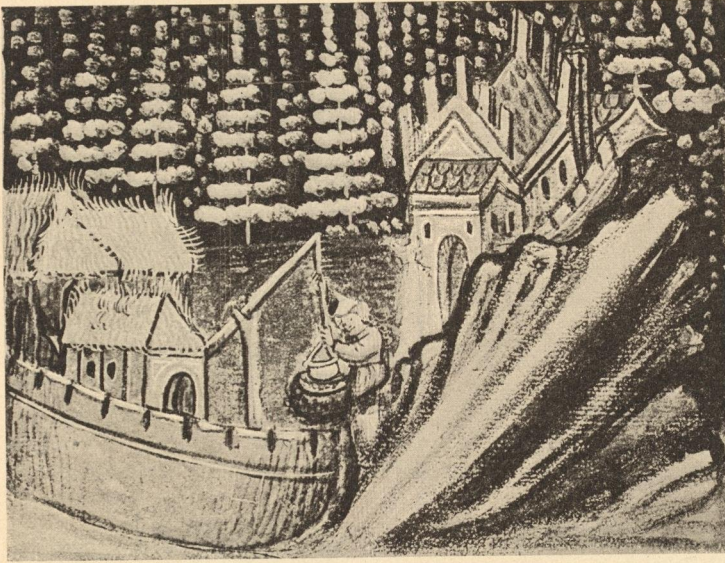


Abb. 265. Aus dem Zins-, Nutz- und Urbarch der Feste Rheinfelden, Wien, K. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv.

Gebiete die deutsche Malerei der Zeit besitzt, eine feine Lyrik, die ohne feminine Empfindsamkeit getragen wird von einem schlicht bescheidenen Sinn, dessen bestrickende Güte nie zur langweiligen Sanftmut wird und bei aller Kindlichkeit der Erzählung eine angeborene Ruhe und Würde sich bewahrt. Die stolzen Wogen weltstädtischen Lebens des böhmischen Kaiserhofes strömen da auch in die einsame Zelle des Mönches herein und nirgends wird so mit den edlen Sinnen des klugen Menschenfreundes eine lebensbejahende Heiterkeit mit stiller Andacht und der resignierten Ruhe freiwilliger Selbstaufopferung verbunden, wie in den Werken dieses Künstlers (Taf. XX) und denen seines Schülers (Abb. 267). Es sind Kompositionsideale der Hochrenaissance, die von dem beschreibenden Rationalismus des 15. Jahrhunderts hier noch geleitet werden.

Die unverkennbare Berührung mit Prag ist nur ganz äußerlicher Natur; diesen stillen Menschenfreund und Menschenkenner gewinnt man auf jeder Seite seiner feinsinnigen, schlichten Schöpfungen lieber, in denen er seinem stillbeschaulichen Epikuräertum ein so unvergängliches Denkmal gesetzt hat. Was er schildert, sind keine eigentlichen Handlungen, keine großen Historien. Der Künstler führt uns vielmehr in den ganzen Reichtum seelischer Empfindungen ein; aber Empfindungen, die nicht als explosive Lebensäußerung aus dem Augenblick heraus geboren sind, noch in träumerische Letargie verfallen, sondern zum charakterisierenden Stimmungszustand werden, der aus der persönlichen Aufnahme und geistigen Verarbeitung des Wahrgenommenen resultiert und in der traulichen Enge des alltäglichen Daseins verbleibt. Mit am feinsten die Gruppe der Zuhörenden in Tafel XIX, 2 (vergl. mit Th. Stitneys Lehrbuch Janitscheck, S. 186). Das sprachlose, dumme Staunen, bubenhafte Keckheit, die schwärme-



Abb. 266. Aus dem Zins-, Nutz- und Urbarch der Feste Rheinfelden, Wien, K. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv.

Auch die Typologie trägt dem Rechnung. Diese *biblia pauperum* ist daher eines der interessanten Beispiele für die naive Zusammengruppierung von verschiedenen Jahrhunderten angehörenden Kompositionsweisen, wobei heterogene Stilelemente auch unverarbeitet nebeneinandergestellt werden. Aber eben dieser Mangel an Bevormundung durch ein dogmatisches Kunstideal ist bei aller Unbeholfenheit doch einer der wichtigsten Faktoren für die Bildung des neuen Stiles gewesen.

Gegenüber dem robusten Freiheitsdrang verbindet sich anderwärts die feine religiöse Lyrik des späten Mittelalters mit einer fast andächtig hingebenden Liebe an die empirische Wirklichkeit. Die Mettener Regel des hl. Benedikt vom Jahre 1414 (Taf. XIX und Abb. 264) gehört deshalb wirklich zum Köstlichsten, was auf diesem

rische Hingabe in den Kindergesichtern und oben bei den Großen das träumerische Nachhängen der Gedanken. Empfindung ist nicht mehr erschütterndes Erlebnis wie im Mittelalter, sondern still genießendes innerliches Schauen. In der reitenden Gruppe von Abbildung 1, Tafel XIX erinnert besonders die hintere weibliche Figur an die einfache natürliche Grazie der berühmten Frauengestalten Ghirlandajos im Chor von Santa Maria Novella in Florenz, die frauliche Würde weltstädtischer Eleganz und doch die ganze Anmut sorgloser Jugendlichkeit! Der baumlange Kerl, der den Chorführer macht, mit dem steifen Rückgrat, den langabfallenden Schultern und der gutmütigen Beschränktheit im Gesicht wirkt gerade deshalb so lebendig, weil jede komische Unterstreichung fehlt. Das kluge Gesicht und die intensive Aufmerksamkeit des jungen Mannes dahinter, der Junge mit den großen, brennenden Augen schaffen ohnedies die nötigen Kontraste, durch die die geistige Individualität der einzelnen Figuren mit aller Schärfe hervortritt.

Aber bei allem mimischen Reichtum der Gestalten muß doch gesagt werden, wie arm gerade diese Bilder an formalen Ideen, an Bildgedanken sind. Vorsichtig wird das übliche Material der Gestaltung



Abb. 267. Mettener biblia pauperum vom Jahre 1414. Hof- u. Staatsbibliothek, München.



Abb. 268. Aus der Regel des heiligen Benedikt vom Jahre 1414. Hof- und Staatsbibliothek, München.

zusammenggebaut und trotz der anmutigsten Landschaftsbilder, — die ersten uns bekannten Porträts deutscher Landschaft —, haben im allgemeinen diese Räume nur eine negative Aufgabe: nicht selbständig gegenüber dem figürlichen in Erscheinung zu treten und seine stillen Sphären nicht zu stören. Trotz des Versuches, die Figuren systematisch in den Landschaftsraum hineinzubauen (Abb. 3, Taf. XIX), bleibt dieser in den charakteristischen Profilen des Mittel- und Hintergrundes ganz eine Sache für sich. Die älteren Darstellungen mögen im Sinne des Empirikers weniger „richtig“ gewesen sein, formaliter sind sie jedenfalls einheitlicher. In dieser Hinsicht sind die analogen allerdings etwas jüngeren (wohl zwischen 1420 u. 30 gemalt) österreichischen Werke, wie etwa die Darstellungen in der Concordantia Caritatis der Fürstlich Lichtensteinschen Bibliothek entschieden glücklicher. Das glänzendste, diese ganze Periode abschließende Werk ist die 1430 entstandene Salzburger Bibel, die diesen ganzen Zeitabschnitt gewissermaßen krönt und die originellste Verbindung eines konservativ höfischen Geistes mit einem modern und allen Neuerungen leicht zugänglichen, volkstümlichen Geiste darstellt¹⁸⁾.

Man findet die Stillformen der karolischen Kunst Prags, die imposante Weiträumigkeit oberrheinischer Monumentalwerke und die zierliche Eleganz der neuen französischen Landschaftsmalerei. Es ist ein neuer,

stolzer Hymnus, den da ein leichtbeweglicher und regsamer Geist dem anbrechenden Morgen eines neuen Zeitalters, seiner heiteren Schönheit singt und doch mit ganzem Herzen dem stilleren Zauber des Alten treu ergeben bleibt. Die Miniaturen sind noch ein kleiner aber selbständiger und relativ locker über das Blatt verteilter Schmuck, der nicht mehr so recht der Disziplin einer einheitlichen künstlerischen Organisation des Blattganzen sich fügen will. Dazu ein wahres Schwelgen im farbigen Glanze. Aber es ist kein oberflächlicher Augenschmaus, der da geboten wird. Die Farbe dient jetzt vielmehr der geistigen Charakteristik der Gestalten. Der farbige Bildcharakter entspricht dem der geistigen Situation des Bildes. In fröhlichem Jubel begleitet sie mit starken, hellen Farben das Martyrium des Heiligen, eine lustige Prügelei, und in resignierter Sanftmut in mattem Violett und Grün die stille Predigt des Heiligen (Taf. XV, Abb. 5 u. 6). Schon in der Mimik der Gestalten (vgl. Taf. XIX) äußert sich ein ganz anderer Geist wie in der Mettener Handschrift, keck, frivol, voll lustiger Trivialitäten, wollen diese Gestalten auch in der ernsten Situation



Abb. 269. Auferstehung des Jonas, sog. Petersburger Psalter, Nationalbibliothek Brüssel.



Abb. 270. Auferstehung des Jonas, aus der Salzburger Bibel, Hof- und Staatsbibliothek, München (1430).

das Lächeln des Spötters nicht ganz unterdrücken. In diesem heiteren Optimismus hat der transzendental-symbolische Gedanke der Historie keinen Platz mehr, so wenig wie die wilde Dramatik realistischer Beschreibung. Deshalb ist die Befreiung des Jonas aus dem Fischrachen (Abb. 270) nur mehr Vorwand zur Schilderung einer ornamental wirksamen Position des schönen nackten Körpers, ganz wie in der Renaissance oder den französischen Miniaturen der Zeit, die die traditionellen Gestalttypen durch Übernahme ganzer antiker Figurenmotive in die Komposition ersetzen¹⁹⁾. Freilich baut man im Grunde nur da weiter, wo seit Jahrhunderten im selben Geiste geschaffen wurde, und nirgends kommt so sehr wie hier dem Historiker zum Bewußtsein, daß die geistigen und künstlerischen Bewegungen der Zeit sich in dem Begriffe der Gotik nie einfangen lassen, sondern daß immer und überall ein durchaus nicht als „Unterströmung“ aufzufassender Kulturwille sich geltend macht, der in solchen Schöpfungen mit die reizvollste Gestalt erhielt. Der „gotische“ Baldachin (Taf. XIX, Abb. 5) wetteifert daher im Anschluß an Königsfeldener Werke in seiner Gesamterscheinung vielmehr mit der stolzen Weiträumigkeit südlicher Raumherrlichkeit, und der eingezogene Rundbogen ist eine kühne Lizenz dieses Geistes, der die kleinliche Spitzbogen-

welt darüber kurzerhand beiseite schiebt. Auch der Heilige selbst erscheint bei aller Flachheit und Flaueheit seiner körperlichen Komposition doch mit einer raffaelisch stillen Würde, zu der die laute Beweglichkeit der hageren Rankenmotive nicht recht passen will. Und doch versucht anderwärts diese Ranke sich freizumachen von der stereotypen Wiederholung derselben Formen, und bildet bei annähernd sich gleichbleibenden Grundmotiven in einem überraschenden Wechsel des Gesamtcharakters im musikalischen Sinne für sich bestehende Kompositionen. Bald in straffer Zucht eng zusammen genommen, bald in weicher Eleganz weit auseinander gezogen, bald umständlich ineinander verschlungen, bald mit witzigem Eigensinn dem Zwang der Umgebung entfliehend, wird die Ranke zu einem Instrument, das ein kühner Geist in lustiger Bravour zu spielen weiß, die reizvollste Ouverture zur deutschen Renaissance.

Das Werk hat schon zur Zeit seiner Entstehung als eine Musterleistung gegolten, denn die Grazer Bibel ist nach Eichler eine das Original freilich nicht errei-

der diese Schöpfung umweht. Völlig frei von der barocken ausschweifenden Phantasie der Wenzelschen Zeit wird das klassizistische Palmettenband, sich mehr an italienische Vorbilder anlehnend, einem nüchternen Geiste unterworfen, dessen ruhig abwägender, etwas nüchtern-strenger Formensinn sich von den Bravourleistungen böhmischer Werke fernhält, um durch die Wohlanständigkeit der künstlerischen Gesittung, einen geraden schlichten Sinn zu wirken. Im Gegensatz zur Wenzelbibel wird die Ornamentik wirklich zum Rahmen, der sich räumlich von dem „Blatte“ und dem Schriftsatz trennt, ohne daß freilich die Ranke innerhalb der ihr zugewiesenen Sphäre den Zusammenhang mit dem Ganzen verlore; bescheiden fügt sie sich den gliedernden imaginären Vertikalsilhouetten ein und in diesem so entstehenden gleichförmigen Fluß wird niemand sogleich das Weltendrama der Auferstehung erkennen. Das Geistige muß sich eben hier ganz einem formalen Ideale unterordnen, dessen behagliche, saubere Eleganz dem Ganzen die lokale Note verleiht. Die interessanten kleinen Figürlein mit dem so reizvoll dem Rankenzuge folgenden Sarkophagmotiv lassen noch Reste giottesker Wildheit, aber auch schon etwas von der auf den Effekt berechneten Pose der Hochrenaissance erkennen, während in den Monatsbildern der ganze nüchterne Rationalismus des 15. Jahrhunderts

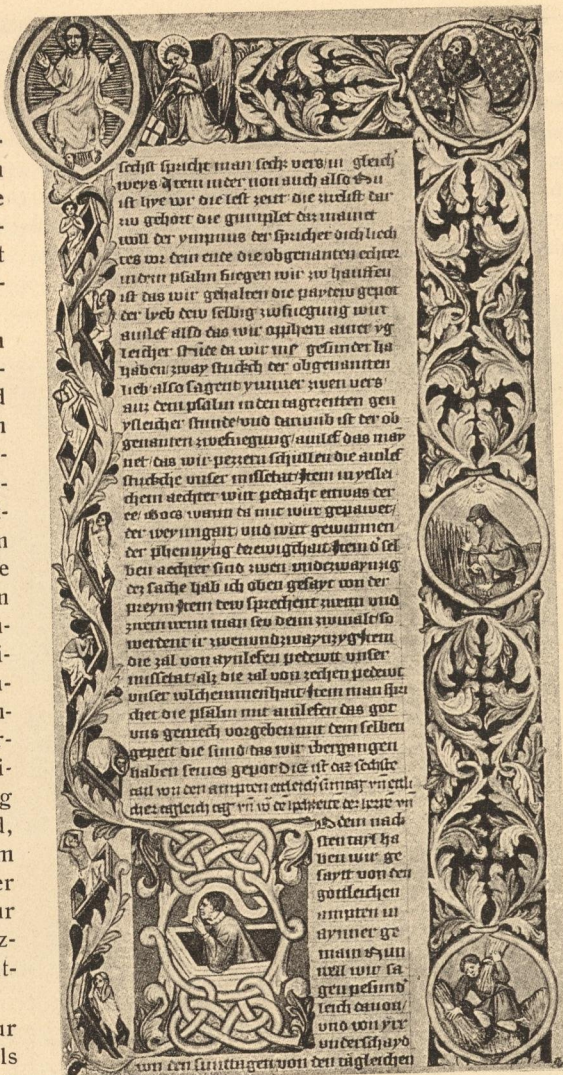


Abb. 271. Durandi Rationale, cod. 2765, fol. 163, Hofbibliothek Wien (gef. 1395—1403).

chende freie Nachbildung der Salzburger Bibel. Das 15. Jahrh. baut auf diesen Leistungen weiter ohne sie zu erreichen. In dem blockartigen Aufbau des Raumes nähert sich Abbildung 4, Tafel XIX Dürers Kunst (Abb. 39).

Von den heimischen Arbeiten Österreichs ist die wichtigste auf österreichischem Boden entstandene

Prachthandschrift, das schon genannte Durandi Rationale der Wiener Hofbibliothek (Abb. 271), Wilhelm Durantis Erklärung der liturgischen Gegenstände und Gebräuche der Kirche (Rationale divinorum officiorum) von Chunrat dem Ramperstorffer, Rath der Stadt Wien und Amtmann von Klosterneuburg aus dem Lateinischen übersetzt und 1384 Herzog Albrecht III. gewidmet. Der Codex wurde 1395 begonnen und nach 1403 wahrscheinlich vom Hofmaler Johannes Sachs in Wien beendet²⁰) (Abb. 271). Der Inhalt besteht aus biblischen Historien, liturgischen Handlungen, Parabeln; ferner am Anfange Darstellungen, die sich auf die Gründung der Universität Wien beziehen und Bildnisse der österreichischen Herzöge und ihrer Frauen. Es ist ein ganz eigener Geist,

in einer freilich abgeklärten Bildform in Erscheinung tritt. Auf anderen Blättern hingegen macht sich ohne Änderung des Gesamtcharakters im einzelnen der freiere Geist der Wenzelhandschriften geltend, wobei freilich die feine Organik des Ganzen verloren geht und Bildschmuck und Ornamentik nur lose nebeneinander liegende Rahmenleisten bilden. Die Raumkompositionen selbst lassen neben italienischen Einwirkungen auch die des Evangeliiars von Troppau (siehe S. 152 u. 153) erkennen (Abb. 275). Neben der jüngeren, an böhmische Werke sich anschließende Miniaturistengruppe ist für die Entwicklung des österreichischen Handschriftenschmuckes noch eine andere Stilrichtung in jüngerer Zeit (nach 1420) von Bedeutung geworden, deren auszeichnendes Merkmal die Rezeption der niederländischen Kunstweise ist. Der so frühzeitige Einschlag nordwesteuropäischer Kunst kann nicht verwundern, nachdem ein künstlerischer



Abb. 272. Die Klage um Hektors Tod, aus Meister Martins Der Trojanische Krieg, cod. 2773, Kais. Hofbibliothek, Wien.



Abb. 273. Ladislaus Postunus im Gebet, aus Simeons von Nideraltaich, latein. Lehrbuch für Maximilian I., Kais. Hofbibliothek, Wien.

Gedankenaustausch in dieser Richtung schon im 14. Jahrhundert nachzuweisen ist und auch in Nürnberg nur wenige Jahre später (im Tucherschen Altar) erscheint. Dieser Wandel ist eng verknüpft mit einem Künstler namens Martin, einem weitgereisten Miniaturmaler und Mönch, der in dem Miniaturistenkreis von Kloster Melk in dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts auftritt²¹⁾. Gerade Melk hat seit 1414 eine große Rolle durch die Klosterreform im Österreichischen gespielt und von hier aus hatten sich die neuen Ideen über die übrigen deutschen und österreichischen Benediktinerstifte verbreitet. Dieser hiermit verbundene geistig religiöse Verkehr ist auch dem künstlerischen Ideenaustausch zugute gekommen. Eine Reihe aus Melk stammender Miniaturisten sind auch auswärts, selbst im Böhmischem (Tepl bei Karlsbad) nachweisbar. Von den nach Seporini Bruder Martin gehörigen Handschriften der Wiener Hofbibliothek gibt die Verkündigung (Abb. 273) ein besonderes charakteristisches Bild. Der Einblick in die trauliche Behaglichkeit eines bürgerlichen Zimmers mit den blitzsauberen Wänden und dem zum Baldachin gewordenen Kachelofen läßt

das Vorbild flämischer Kunst ebenso erkennen wie die hartbrüchigen Falten der üppig am Boden sich brechenden Gewandung, die einen so stark unteretzten Körper nach Art der gleichzeitigen burgundischen oder späteren flämischen Werken mit behaglicher Pracht umhüllen. Trotzdem aber hielt sich der Künstler ganz frei von dem dort üblichen rationalistischen Aufbau der Stube und weiß sehr geschickt mit einer naiven Rücksichtslosigkeit die kulissenartig sich hintereinander schiebenden Wände, den „Ofen“ wie das Betpult nach Art des 14. Jahrhunderts aus den Bewegungsgedanken der Figuren diese zusammenfassend zu entwickeln, wobei die freie Verbindung des von Engeln umspielten Buchstabenmotivs und dem darüber herauswachsenden „Ofen“motiv in einem höchst anmutigen Gaukelspiel der Formen sich vollzieht. Auch in Abbildung 272 werden die relativ stark in Erscheinung tretenden kollinearen Tiefenlinien formal geschickt mit dem geistigen Mittelpunkt des Bildes und dem figürlichen Teile vereint. Das lustige Bemühen, dem perspektivischen Problem auch in den Rückenansichten der Gestalten nachzugehen, ist auch historisch wichtig, freilich vor lauter Konstruktionsproblemen ist die Szene zur langweiligen Repräsentation geworden. Die annähernde Gleichartigkeit des sanftschimmernden weichen Oberflächenlichts läßt das

Nachwirken der französischen Meisterschaft besonders fühlbar werden. Im ganzen der erste, künstlerische Niederschlag des Geistes der kleinbürgerlichen Welt. Ihre philiströse Engigkeit, ihre harmlose Gutmütigkeit, ihr schwerfälliges, bedächtiges Wesen, ihre kindliche Einfalt, unterscheidet sie von dem durch den Meister des Gebetbuches Albrechts II. noch vertretenen fran-



Abb. 274. Verkündigung aus Meister Martins Gebetbuch cod. 1767, Kaiserl. Hofbibliothek, Wien.

klürlich. Ihnen verdankt ein anderer Klostermaler, Simon von Niederaltaich, entscheidende Anregungen. Gegenüber den beiden genannten Werken macht sich hier vor allem in der räumlichen Anordnung ein ganz anderer Geist bemerkbar (Abb. 273). Die hohen Bögen mit den Mauern und den blockartig sich übereinander auftürmenden unteren Teilen formen sich malerisch, in wechselnden Winkel gegeneinander sich absetzend, zu einer fast imposanten monumentalen Räumlichkeit, der nur das in ihr förmlich versinkende Figürliche in seiner banauenhaften Existenz widerspricht. Man wird in der Typik ebenso als in den breit zusammen sich schließenden Akzessorien (siehe Tafel XIX, Abb. 4), leicht die Analogien zum Salzburger Bibelschmuck erkennen und kann nur staunen, wie eine relativ so ungelenke Hand den pathetischen Raumeffekt dieses Stilkreises so frei weiter zu entwickeln und zu steigern verstand. Gerade diese kleinen und bescheideneren Werke lassen erkennen, wie tief der künstlerische Instinkt hier bereits in den breiteren Schichten der Illustratoren wurzelt. Man trifft auf dieselbe künstlerische Eigenart wie bei den Werken der von den französischen Gotikern sich so sehr unterscheidenden Baumeistern, die den Chor der Lorenzkirche in Nürnberg und eine Geburt Mariens wie Albrecht Altdorfer geschaffen haben. Dieser Stilkreis bildet auch wirklich die Grundlage für die große deutsche Landschaftskunst. Die sauber konstruierten Werke und die verfeinerte Kunst des Gebetbuches Albrechts II. ist die Frucht eines geschickteren Künstlertums, dem aber diese ursprüngliche, gesunde, künstlerische Begabung durchaus fehlt. Der Rationalismus hat sich hier völlig durchgesetzt und gehört das Werk bereits der zweiten Epoche des 15. Jahrhunderts nach 1430 an.

zösisch-höfischen Geist. Seinem geschlechtslosen Formenideal setzt sie ihren Charakter und Originalität entgegen, verwandt den früheren bayerischen Werken wie der Mettener Regel, der Salzburger Bibel u. a. Die Einwirkungen des bayerischen Miniaturenstiles auf diesen österreichischen Miniaturistenkreis sind daher aus lokalen wie psychologischen Gründen besonders leicht er-