

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 Bewußtseinssphäre 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 bäuerliche Plumpheit, noch nicht angekränkt 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).