

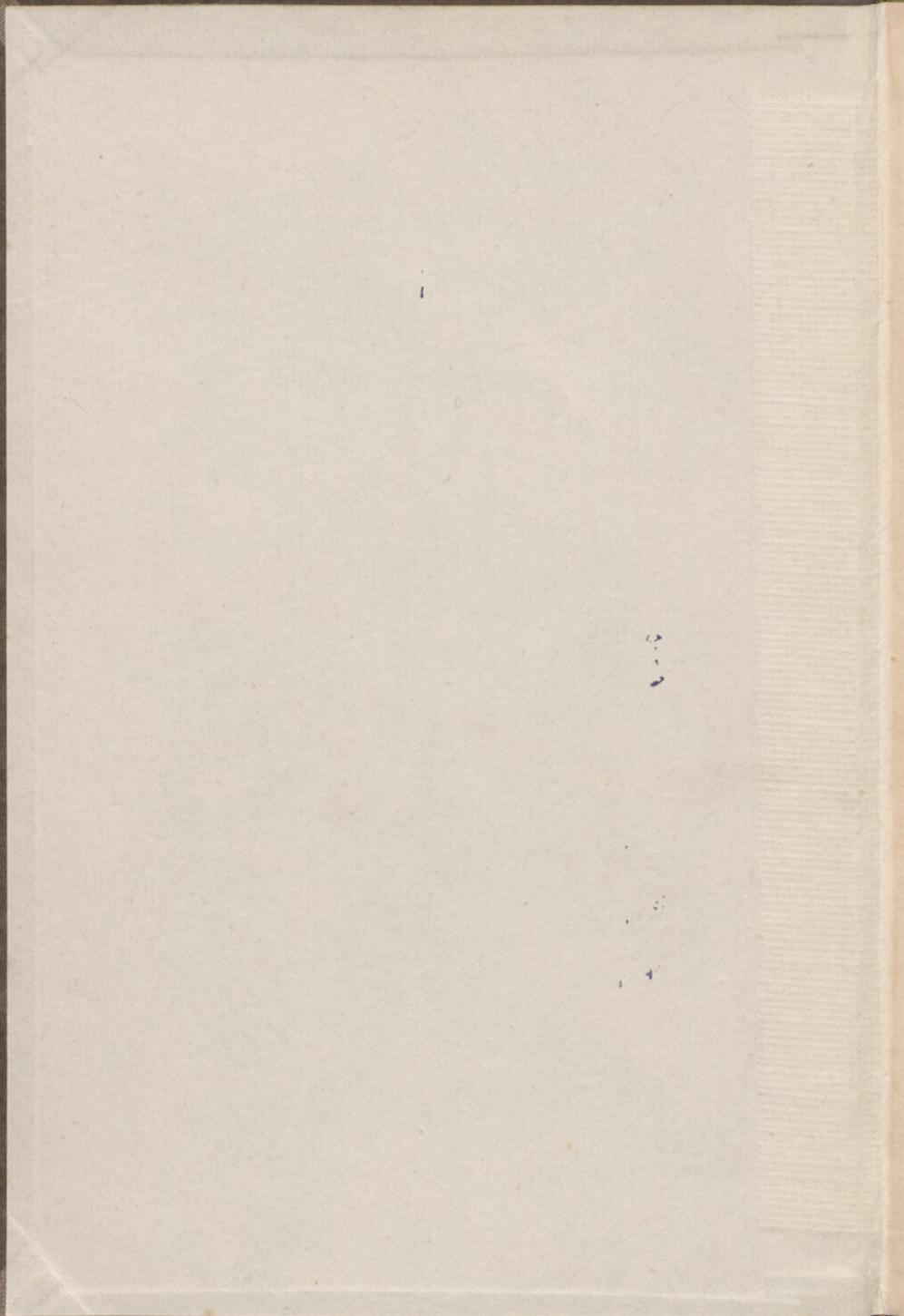


ADOLF
BEHNE

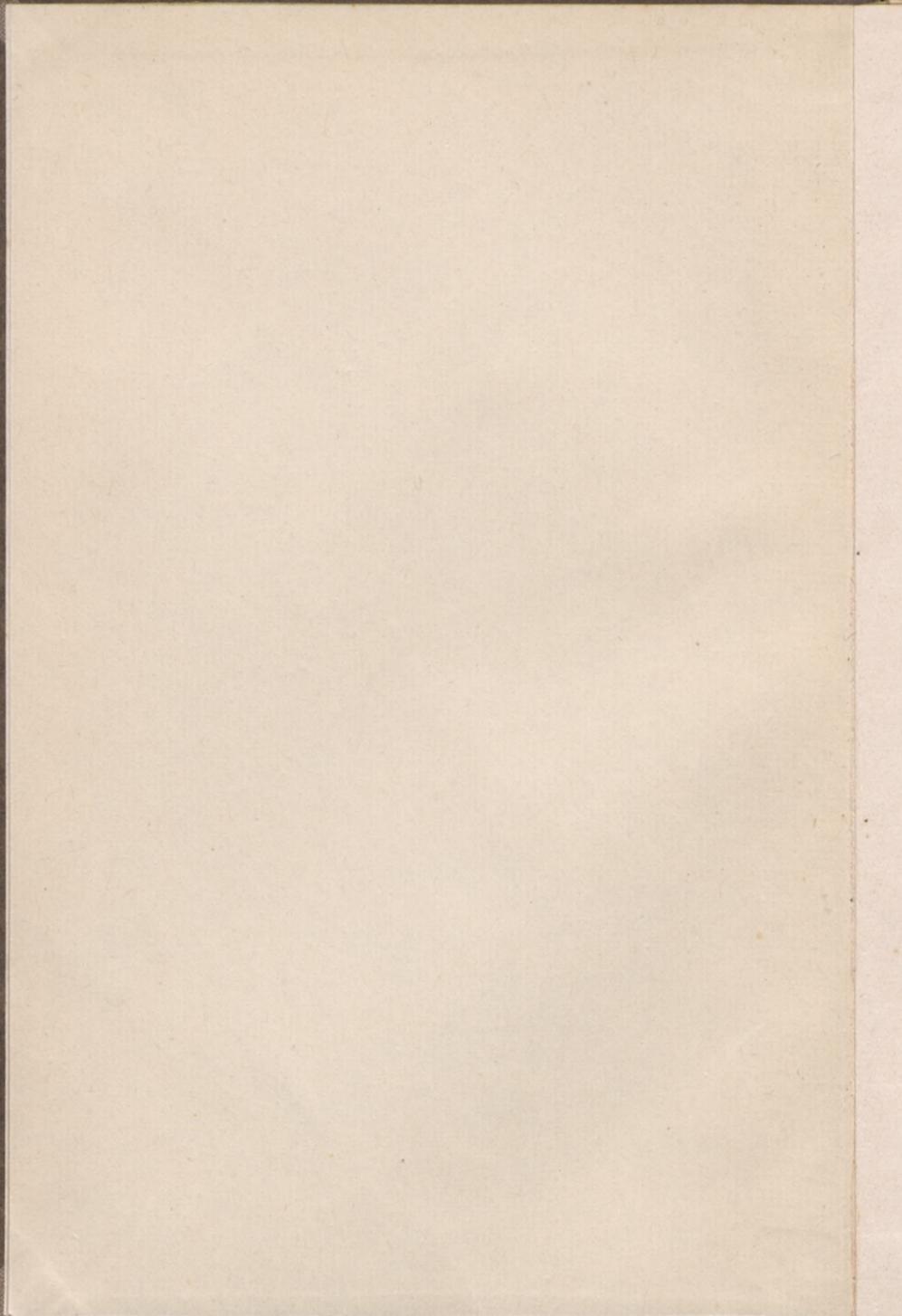
x

Die
frühen
Meister

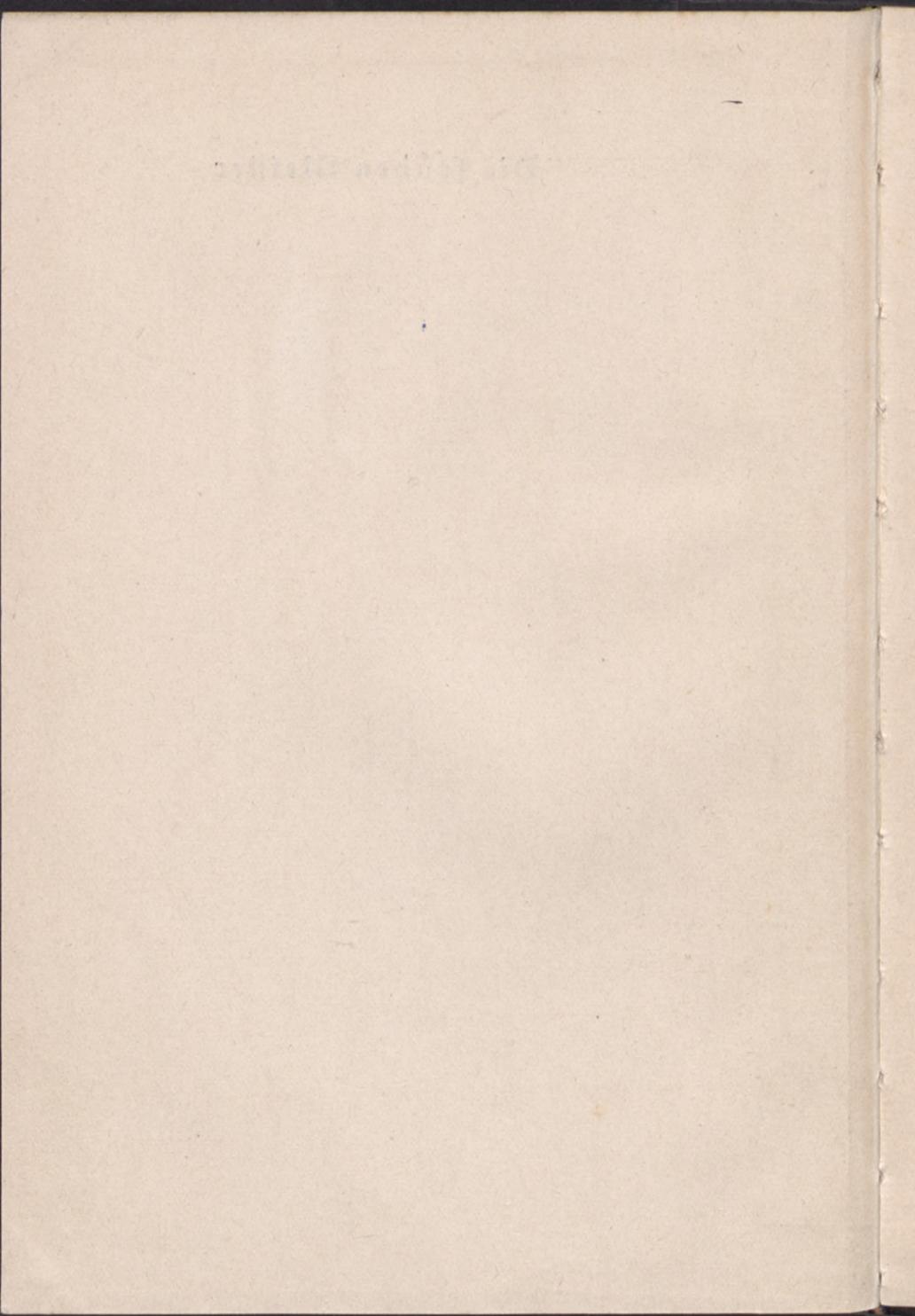




Die frühen Meister



Die frühen Meister



ADOLF BEHNE

DIE
FRÜHEN
MEISTER

EINE EINFÜHRUNG IN DIE
SCHÖNHEITEN ALTER BILDER

DEUTSCHE BUCH-GEMEINSCHAFT
G. M. B. H.
BERLIN

ADOLF BEHNE

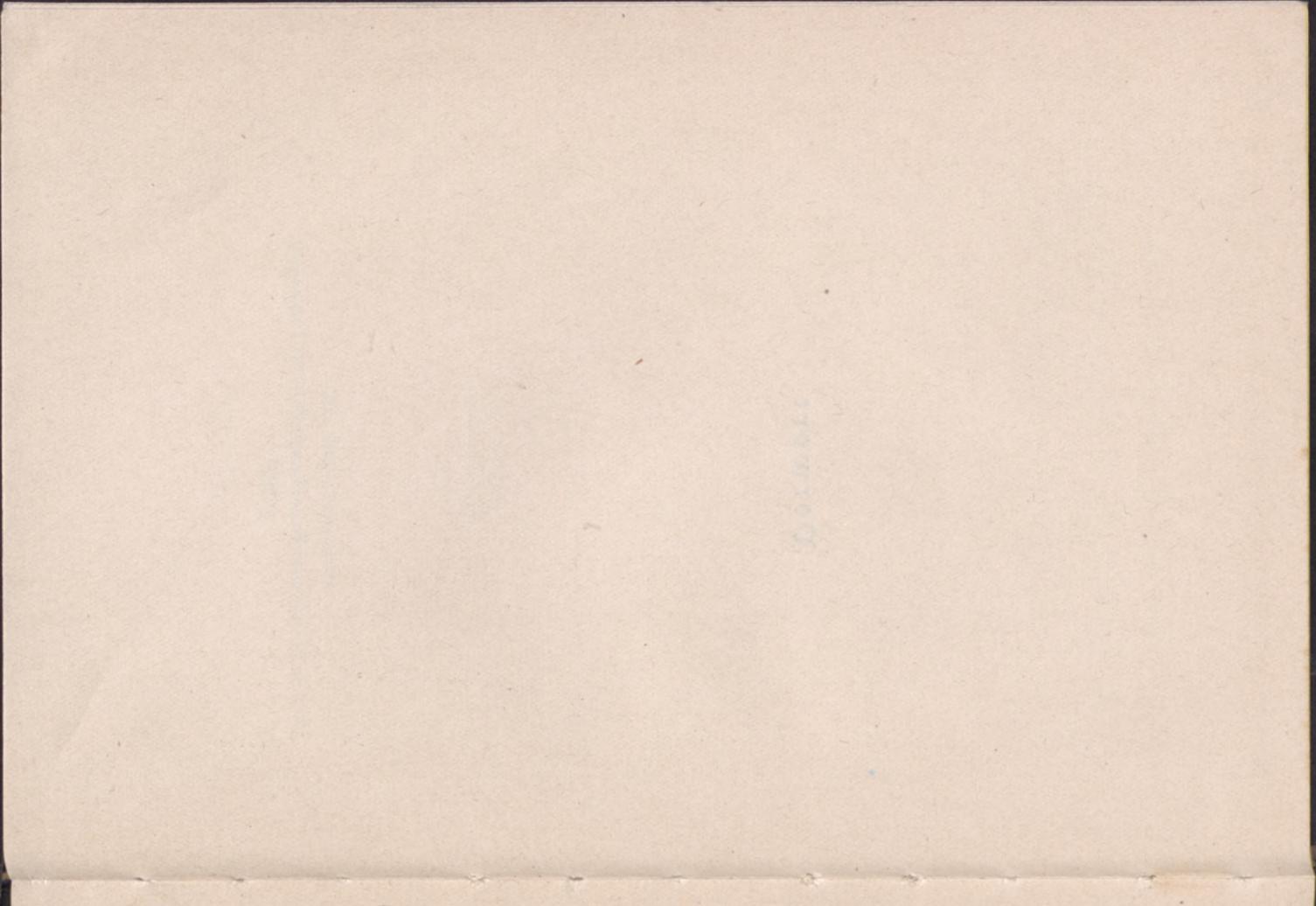
DIE
FRAGEN
MEISTER

EINE FÜHRUNG FÜR
SÜNDNER UND SÜNDNERIN



Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1928 by Deutsche Buch-Gemeinschaft G. m. b. H.,
Berlin

Vorwort



Dies soll weder eine Kunstgeschichte sein noch eine Kunstlehre, sondern der Versuch, jene wichtigen Meister vom Beginn der europäischen Entwicklung, die dem Freunde der Kunst, dem Besucher des Museums oft fremd bleiben, vertraut zu machen.

Für die Klassiker ist Ähnliches schon oft und befriedigend geleistet worden. Aber auch die künstlerischen Schätze der alten Meister müssen endlich gehoben werden. Dieses Buch hat seine Aufgabe erfüllt, wenn es ein wenig zu solchem Erfolge beiträgt.

Wer das Publikum in einem Museum beobachtet, wird zu der Überzeugung kommen, daß der Satz, Kunst spreche unmittelbar zu uns allen über Zeiten und Länder hinweg, doch nicht ganz richtig sein könne. Er wird bemerken, daß der das Museum besuchende Laie mit einer gewissen Verzweiflung an den Wänden mit Bildern alter Meister vorbeistreift, und daß schon von fernher

die Säle mit modernen Bildern eine magnetische Anziehungskraft ausüben.

Der Kunsthistoriker als spezialisierter Fachmann wird die Achseln zucken. Er sieht nur die Hilflosigkeit und Ergebnislosigkeit, nicht aber den unzweifelhaften Wunsch, die ernste Bemühung des Publikums, ein Verhältnis zu den Werken der frühen Meister zu gewinnen.

Es ist der Wunsch dieses Buches, eine Anzahl alter Bilder dem allgemeinen Publikum nahe zu bringen.

Nicht eine Kunstgeschichte soll gegeben werden, sondern eine Einführung in das Sehen alter Bildwerke, das nun dem Verständnis einer Kunstgeschichte zustatten kommen wird.

Die Bilder, die ausgewählt wurden, entstanden zwischen dem 13. und 17. Jahrhundert. Ihre Auswahl erfolgte nicht nach dem Prinzip historischer Vollständigkeit und kunstgeschichtlicher Wichtigkeit, sondern nach der Eignung für die besonderen Aufgaben des Buches — und freilich auch nach der Neigung des Verfassers.

Wer diesen oder jenen Meister vermisst, verkennt die Aufgabe des Buches — und sei auf Hausenstein's Kunstgeschichte hingewiesen.

Die Betrachtung der Bilder ist, wie wir hof-

fen, keine schematische. Die Bilder sollen nicht auf einen Leisten gebracht, die Leser sollen nicht mit einem Rezept beglückt werden. Das Buch will nicht anweisen, Bilder auf eine bestimmte Art anzusehen; es will anweisen zum Sehen, Schauen, Bedenken überhaupt. Je persönlicher das am Ende geschieht, um so besser.

Adolf Behne.

Tershöft, im Juli 1928.

For the purpose of the present study, the following data were collected from the records of the Department of Health, and from the reports of the various health officers in the different sections of the city. The data were obtained from the records of the Department of Health, and from the reports of the various health officers in the different sections of the city. The data were obtained from the records of the Department of Health, and from the reports of the various health officers in the different sections of the city.

RESULTS

The results of the study are shown in the following tables. The first table shows the number of cases of the disease in each section of the city, and the second table shows the number of cases in each section of the city, and the third table shows the number of cases in each section of the city. The results of the study are shown in the following tables. The first table shows the number of cases of the disease in each section of the city, and the second table shows the number of cases in each section of the city, and the third table shows the number of cases in each section of the city.

Im Atelier

THE

Den Maler bei seiner Arbeit darzustellen, das lag zunächst ganz außerhalb der Möglichkeiten und Vorstellungen der abendländischen christlichen Kunst. Wenn wir auf Tafeln des 15. und 16. Jahrhunderts nicht ganz selten den Evangelisten Lucas treffen, der die Madonna und das Kind auf ihrem Schoße zeichnet oder malt, so ist nicht der Maler, sondern der Heilige und nur der Heilige gemeint, und das Malen der Madonna ist sozusagen nur sein typisches Attribut, wie es der Turm für die heilige Barbara oder der Krost für den heiligen Laurentius ist.

Deshalb versteht es sich auch ganz von selbst, daß sich der Vorgang des Malens nicht im Atelier abspielt, daß wir einen Einblick in die Malerwerkstatt der Zeit so nicht erhalten.

Anderer künstlerische Berufe sind da besser dran. Zum Beispiel der Patron der Goldschmiede, der heilige Eligius, wurde mitunter als ein Goldschmied an seinem Arbeitsplatze gemalt, so auf dem Bilde der Kölner Sammlung Oppen-

heim, das für die Junft in Antwerpen gemalt war.

Aber bei dem Patron der Maler war das nicht gut möglich. Es kann wohl ein Brautpaar, Ringe zu kaufen, in die Werkstatt des heiligen Eligius kommen (so der Inhalt des Kölner Bildes), aber die Muttergottes kann nicht gut zu einem Maler zur Porträtsitzung gehen.

Der Maler, auch wenn er ein Heiliger ist, muß schon zur Madonna gehen — und so spielt sich die Szene meist in einem schönen reichen Palastraume ab, und noch bei Mäbuse geschieht das Malen der Gottesmutter kniend, wenigstens auf dem Wiener Bilde. In dem Prager Bilde finden wir den heiligen Lucas schon in einer auffallend unbefangenen Berufshaltung.

Hier hat die Szene überhaupt schon etwas Profanes, etwas von der Natürlichkeit einer „Sitzung“. Die Beine übereinandergelegt, das Skizzenblatt auf dem Knie, sitzt Lucas mit beobachtend und abwägend geneigtem Kopfe zwanglos da, und die Madonna scheint Rücksicht auf seine schwierige Arbeit zu nehmen: sie will das ungebärdige Kind ablenkend beruhigen, und bis ihr das gelungen ist, läßt der Malersmann den Stift ruhen. Also eine konsequent durchgeführte Atelier-situation, nur auch diesmal in einen phantastischen Palast versetzt. Fast könnte



Jost Amman

man dieses Bild als eine Weiterführung der berühmten Komposition Rogiers (Tafel I) ansprechen, auf der der Heilige zwar noch verehrend kniet, das Kind aber schon eine fast das Photographenatelier vorwegnehmende Modellhaltung annimmt, indem es furchtbar brav, aber steif und ungelentk alle Muskeln spannt.

Eine kostbare Ausnahme von der Regel bildet der sogenannte Peringsdörfer Altar (um 1487) (Tafel II). Er enthält eine Darstellung unserer Szene (im Germanischen Museum), die in einem schlichten Wohnhaus der Stadt Nürnberg spielt. In dem helleren Raume rechts sitzt, ganz in die Arbeit vertieft, mit einem wundervoll ernsten und innerlichen Künstlergesicht, der heilige Evangelist. Vor ihm steht auf der Staffelei die kleine, fast vollendete Tafel. Die linke Hand hält die mit Farbe besetzte Palette und den Malstock, die rechte führt, durch den Malstock gestützt, den Pinsel. Auf der noch eben sichtbaren Kommode im Grunde sind Malerutensilien angedeutet. Das könnte sehr wohl die ganz sachliche und vorurteilslose Darstellung der eigenen Werkstatt sein. Im Nebenraume, vor dem geheizten Kamin, das lebenswürdig-lebhafte Kind zärtlich haltend, sitzt Maria. Durch die offene Tür kann der Maler sein Modell beobachten. Denn wir dürfen uns durch die in dieser Zeit ganz allgemeine Achsenverschiebung der Personen nicht irreführen lassen. Wenn Maler und Madonna als Bildteile auch einander abgedreht sind — gemeint sind sie als einander zugewendet.

Außerst reich wird die Reihe der nun oft genrehaft aufgefaßten Atelierdarstellungen im 17. Jahrhundert, besonders in den Niederlanden

(Tafel III). Da sehen wir den Maler der bürgerlichen Gesellschaft bei der Arbeit, in seinem bürgerlichen Hause, dessen Werkstatt nun schon einen unbürgerlich-romantischen Anstrich bekommt durch die oft mit herzlichster Freude unterstrichene malerische Unordnung im Raum. Die „Stimmung“ des Ateliers ist sozusagen eher da als das Atelier selbst. Denn meist haben die Maler ihre Staffelei nur in die Nähe eines der (recht kleinen) Stubenfenster gerückt — das genügte. Sicherlich dürfen wir diese Darstellungen nicht allzu wörtlich nehmen. Ihre Krempelromantik ist nicht selten mehr „malerisches Motiv“ als Schilderung des Tatsächlichen (Tafel IV).

Zu den selteneren sachlichen, porträthaften Atelierdarstellungen gehört Dous Bild von Rembrandts Leidener Atelier. Der Raum wirkt nüchtern und streng — nur in einer Ecke bilden vor einem Faß Schild, Dolch und Kürbisflasche einen malerischen Winkel. Gewiß sah Rembrandts Amsterdamer Atelier in der Breestraat sehr viel bunter, romantischer und stimmungsvoller aus. Wir kennen seinen Inhalt ziemlich genau aus dem Inventar vom 25. Juli 1656. Sellebarden, indische Kleider, Sarnische, Trompeten, Sirschhörner, Indianerpfeile, Gipsabgüsse, Büsten und der „Helm eines Riesen“ und



vieles andere. Jene Bilder Rembrandts, die uns am tiefsten erschüttern, sind nicht in diesem Prunkraum gemalt, der fast wie ein erstes Maffart-Atelier erscheinen kann.

Wie aufschlußreich für den Charakter eines Künstlers die Schilderung seines Arbeitsraumes sein kann, beweist die Beschreibung, die uns der Leibarzt des Dänenkönigs von seinem Besuche bei Rubens in Antwerpen gibt: „Wir sahen dort auch einen großen Saal, der keine Fenster hatte, sondern sein Licht durch eine große Öffnung mitten in der Decke erhielt. Da saßen viele junge Maler, die alle an verschiedenen Stücken malten, welche mit Kreide von Herrn Rubens vorgezeichnet worden waren, und auf denen er hier und da einen Farbfleck angebracht hatte. Diese Bilder mußten sie ganz in Farbe ausführen, bis zuletzt Rubens selbst das Ganze durch Striche und Farben zur Vollendung brachte.“

Zu manchen Zeiten bedeutet der Besitz eines Ateliers mehr die Verpflichtung zu stimmungsvollen Atelierfesten als zur Arbeit, und noch heute, erscheint im Film ein Atelier, ist es das malerische Nest mit schönen Herren im Samtrock und Wagner-Baret und mit übermütigen Modellen.

Als die Impressionisten wieder sachlichen Ernst und handwerkliche Disziplin in den Mal-



Deutscher Holzschnitt aus dem XV. Jahrhundert

betrieb brachten, verließen sie voller Überdruß das romantische Atelier, das fast zu einer Dunkelfammer geworden war. Sie stellten ihre Staffelei draußen auf, im Feld, im Garten, im Boot, und den notwendigen Arbeitsraum zu Hause suchten sie so hell und so frisch zu machen wie nur möglich.

Das moderne Atelier schließlich ist zu einem Laboratorium geworden von puritanischer Einfachheit — wenig verschieden vom Labor des Wissenschaftlers. Und auch diese Wandlung ist bezeichnend und überaus sympathisch. Vielleicht sah übrigens das Atelier des ägyptischen Oberhofbildhauers Thutmes in Tell-el-Amarna vor mehr als 3000 Jahren gar nicht viel anders aus? Was man dort fand: Gipsabgüsse über dem lebenden Modell und alle Stadien der Umsetzung des Beobachteten in Form, läßt auf einen Raum strengster diszipliniertester Arbeit schließen.

Noch eins: die helle, klare Raumwirkung des modernen Ateliers wandelt auch den Wohnraum um. Und es ist wohl kein übler Tausch, den wir machen, wenn wir statt eines Ateliers mit Samtportieren einen Wohnraum mit hellem Licht bis in den letzten Winkel bekommen.

Von den Techniken der Malerei

Don den Techniken der Malerei

Wer denkt heute wohl bei Malerei an Etwas anderes als an Ölmalerei auf Leinwand, in einen vergoldeten Viereckrahmen gestellt? Wenigstens ist dieses die fast einzige Form der Malerei, die heute geübt wird. Die bekanntesten Maler unserer Zeit haben kaum je etwas anderes gemalt als Ölbilder auf Leinwand.

Und doch ist die Technik, in Öl zu malen, nur eine unter mehreren Möglichkeiten.

Sprechen wir einen Augenblick von den Grundbegriffen der Technik.

Der Maler spricht von Malgrund, Pigment und Bindemittel. Der Malgrund ist die Fläche, auf welche die Farben zu einem Bilde aufgetragen werden. Als Malgrund dient heute fast ausschließlich die Leinwand, daneben die Pappe. In früheren Jahrhunderten überwog als Malgrund das Holz (Tafel IX), und zwar im Norden das Brett aus Eiche und Fichte, im Süden das Holz aus Pappel und Kastanie. Bilder auf Leinwand, Pappe oder Holz gemalt und ge-

rahmt, die beweglich ihren Platz ändern können, nennt man Tafelbilder.

Was ist nun das Pigment?

Unter Pigment versteht man die Farbkörper, die, aus den verschiedensten Stoffen der Natur genommen (Erzen, Erden, Pflanzen usw.), als trockner, feiner Staub zu denken sind.

Natürlich kann man mit diesen Staubkörnern unmittelbar nicht malen; sie würden ja bei jedem Lufthauch fortfliegen. Der Maler bedarf also eines Mittels, um die Farbpigmente festhaftend zu machen, und dieses Mittel nennt man das Bindemittel. Ihre Zahl ist ziemlich groß, und die Unterschiede der Malverfahren oder Techniken beruhen zunächst auf der Verschiedenheit der Bindemittel.

In der Aquarell- oder Wasserfarbentechnik, die heute fast nur für Studien oder Vorarbeiten benutzt wird, schon weil sie an das zarte Papier und kleinere Formate gebunden ist, besteht das Bindemittel in Wasser, das mit Gummiarabikum gemischt ist. Die meisten haben sicher schon getuschelt und kennen also diese Technik aus eigener Anschauung. Die Farbstücke in runder oder eckiger Form, die man im Tuschkasten hat, stellen die Pigmente dar, die durch den Zusatz von Gummiarabikum aus der losen Pulverform zur festen Form gebracht sind. Der Pinsel, in Wasser

eingetaucht und in feinen Marderhaaren mit Wasser getränkt, löst beim Reiben den Gummi der Farbstücke auf und stellt in sich eine Mischung her von Gummi, Wasser und Pigment. Diese Mischung wird auf das Papier gebracht. Das Wasser trocknet bald, der Gummi klebt das Pigment leicht an den Malgrund Papier fest.

Man kann als Bindemittel auch Eiweiß nehmen. Es entsteht dann eine ganz andere Technik, die man als Tempera bezeichnet. Diese Technik wurde in der Hauptsache im Mittelalter geübt. Als Malgrund diente für sie das Holz. Ist die Wasserfarbentechnik von allen die beweglichste, flüssigste, so ist die Temperatechnik die zäheste und am meisten Geduld erfordernde. Die einmal aufgetragene Farbschicht muß sofort sitzen, da Korrekturen schwierig und umständlich sind. Auch ist es in der Temperatechnik nicht möglich, die Farben, etwa Gelb und Rot, zu einer Mischfarbe, Orange, einfach ineinanderzuführen.

Die Bemühungen, ein Bindemittel zu finden, das durch eine größere Geschmeidigkeit ein freieres, leichteres Arbeiten ermöglichte, führten bald nach 1400 in den Niederlanden zur Ausbildung der Ölmalerei — oder wenigstens ihrer unmittelbaren Vorstufe —, die sich sehr schnell alle Länder eroberte und die sich mit manchen Vervollkommnungen bis heute behauptet hat.

Die mit Öl gemischten Farben haben den Vorzug vor den Wasserfarben, daß sie nicht schon bei der bloßen Berührung ineinanderfließen. Vor den Temperafarben haben sie den Vorzug, daß sie geschmeidig ineinandergeführt werden können. Man kann in der Öltechnik immer wieder übermalen, ohne daß die untere getrocknete Farbe sich auflöst; bei geschickter Behandlung schimmert sie durch die obere Farbschicht hindurch.

Die Ölfarbe wird nicht unmittelbar auf den Malgrund aufgetragen. Die Tafel aus Holz oder Pappe, die Fläche aus Leinwand wird zunächst sorgfältig „grundiert“, d. h. mit einer Schicht bedeckt, deren wichtigster Bestandteil Kreide ist.

Tempera und Ölmalerei sind die beiden wichtigsten Techniken der europäischen Tafelmalerei. Aber mit der Tafelmalerei allein sind die Formen der Malerei noch längst nicht erschöpft.

Das Tafelbild, so sehr es in seinem Formate auch wechseln mag — und es gibt schon ziemlich riesige Leinwände —, ist immer durch seine Beweglichkeit gekennzeichnet. Es gibt aber einen Malgrund, der unbeweglich ist, nämlich die feste gemauerte Wand. Bilder, die unmittelbar auf die Wand gemalt sind, müssen an Ort und Stelle bleiben. Das Bleibende nannte der Lateiner

monumentum, deshalb nennt man die Wandmalerei auch Monumentmalerei, im Gegensatz zur beweglichen Tafelmalerei.

Die Wandmalerei (Tafel V) wird ausgeübt auf dem noch feuchten Mörtelbezug der Mauer. Man nennt sie daher auch „Freskomalerei“, vom italienischen „fresco“ gleich „frisch“. Die Farben werden mit Wasser angerührt. Die Wand muß während des Malens unbedingt noch feucht sein. Der Maler bedeckt sich daher immer nur eine so große Fläche der Wand mit Mörtel, als er an einem Tage zu malen imstande ist. Nur der im nassen Mörtel aufgelöste Kalk durchdringt die aufgetragenen Farben und fixiert sie. Nachbessern ist stets nur möglich durch Abkratzen und Neuauftragen von Mörtel. Der Maler muß daher so sicher wie nur möglich seine Arbeit geistig künstlerisch vorbereiten. Er arbeitet zunächst das geplante Bild in der vollen Größe auf Papier oder Pappe getreu aus. Diesen Plan nennt man den „Karton“. Nach ihm paust er stückweis die Umriffe und Schattierungen Tag für Tag auf die Mauer.

Im nassen Mörtel wirken die Farben wesentlich dunkler als nach dem Trocknen — ein Umstand, den der Maler berücksichtigen muß.

Die Freskomalerei verdient ihren Namen als einer monumentalen Kunst durchaus. Ihre

Werke haben ein überaus langes Alter. In den unterirdischen Versammlungs- und Bestattungsräumen der frühen römischen Christen, in den Katakomben, sind uns Zeugnisse ihres Glaubens und ihrer Weltanschauung durch den Freskenschmuck der Wände erhalten, und der durch Pompeji Wandernde findet noch ältere, prächtige Reste antiker Fresken an den stehengebliebenen Wänden der vornehmen Privathäuser. Durch das ganze Mittelalter begleiten uns die oft gewaltigen Folgen der monumentalen Mauergemälde.

Und doch schien diese mit dem Bauwerk unmittelbar verbundene Art, in großen Dimensionen zu malen, den Ahnen noch nicht dauerhaft genug. Der Wunsch, eine für die Ewigkeit geschaffene Technik zu haben, und zugleich der Drang, die Kirchen mit der Pracht von Juwelen zu schmücken, führte zur Ausbildung der Mosaik- und Glasmalerei.

Das Mosaik ist gewiß die dauerhafteste aller malerischen Techniken. Nicht mehr werden die Farben mit einem Bindemittel auf die Fläche aufgetragen, sondern aus kleinen, farbigen Glaswürfeln, die hart und dauerhaft wie Stein sind, wird das Bild zusammengesetzt, wie unsere Tafel VI es deutlich erkennen läßt. Solche Mosaiken aus in den Kalk eingedrückten Steinchen

werden gleichsam selbst ein Stück der Wand, noch mehr als die Freskomalerei, da ja das Mosaik selbst Stein und selbst gleichsam gemauert ist. Aus der Zeit der Antike sind uns bereits Mosaiken erhalten. Mit besonderem Eifer machten sich die Erbauer der altchristlichen Kirchen diese feierlich-prächtige Technik zunutze. Bild reihete sich an den Längswänden an Bild. Wie ein riesengroßer, glitzernder Steinteppich bedeckten die Mosaiken die Mauern. Unser Beispiel gibt einen kleinen Ausschnitt aus einem solchen Kiesenteppich von der römischen Kirche Santa Maria Maggiore. Dargestellt ist die Szene aus der Moseslegende, da ein Engel die Tötung des Moses durch jene, die ihn steinigen wollen, verhindert, indem er Moses in eine Wolke hüllt. Die Entstehungszeit dieses Mosaiks ist um 360 nach Christi Geburt.

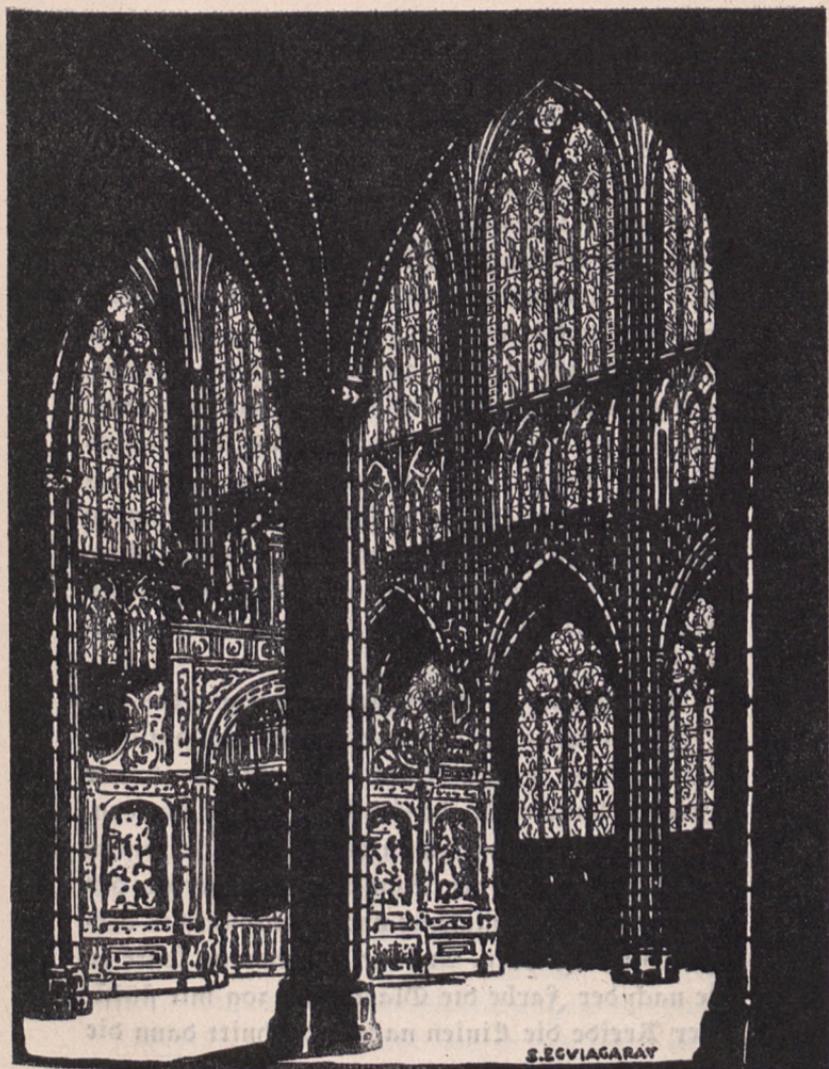
Die römischen Mosaiken des 4. Jahrhunderts verzichten im Gegensatz zu den bekannteren späteren Mosaiken aus Ravenna auf das Gold fast ganz. Auch ihr Hintergrund ist kein Gold. In malerisch schwingenden Farbsolgen bewegt sich der Grund. Die Farben sind von einer Saftigkeit (etwa das Grün des Rasens), dabei von einer Zartheit und Reinheit, die man von diesem Material kaum erwartet. Wie von reinen Wassern übersprüht, leuchten die Tafeln. In

ihrer pfauenfederhaften koralligen Pracht haben sie reinen Glassteincharakter. Ihre Elemente, üppig zusammengefügt in einem beseelten künstlerischen Spiel, scheinen noch leise gegeneinander zu knirschen.

Sind die Farben der Fresken oft etwas stumpf und trübe, so leuchtet das Mosaik in wundervoller Farbigkeit. Um den kostbaren Glanz der buntschimmernden Oberfläche zu steigern, wurden oft Stücke aus Perlmutter, goldene und silberne Glasflüsse mit eingesetzt.

Wenn es dem Betrachter der Abbildung, die ja leider dieses Schönsten der Mosaikwirkung entbehren muß, scheint, als seien die Mosaiken ungeschickt in der Zeichnung, so hat er allerdings insofern recht, als die Technik des Zusammensetzens aus Würfeln eine so feine und flüssige Zeichnung, wie auf Papier mit dem Stifte, selbstverständlich ausschließt. Aber er hat unrecht, wenn er daraus den Unwert dieser Kunstwerke ableiten wollte, denn es steht der Behinderung, der Unfreiheit der Zeichnung gegenüber eine Schönheit der Farbe, eine Pracht der Oberfläche, die jede andere Malerei übertrifft, mit Ausnahme der Glasmalerei.

Die Glasmalerei, von der unsere Abb. S. 31 eine Probe gibt, ist an leuchtender Schönheit ihrer Farbengluten der Gipfel aller Malerei.



Farbige Fenster im Chor einer gotischen Kirche

Der wunderbare Zauber dieser Kunst beruht darauf, daß das Licht selbst, der Glanz der Sonne, durch den Malgrund Glas, ja durch die Farben, die untrennbar mit ihm verbunden sind, hindurchgeführt wird. Dadurch erscheint der Malgrund wie aufgehoben. Die Farben stehen, schweben im Lichte selbst, scheinen Auswirkungen, Erscheinungsweisen des Lichtes zu sein. Stumpf und hart erscheinen alle Pigmente, mit zähen Bindemitteln aufgeheftet auf Pappe, Holz, Leinwand, gegenüber den fluten roten, blauen, gelben, grünen, braunen, weißen Lichtes in den riesenhaften bunten Fenstern der gotischen Dome, am herrlichsten in dem Dom zu Chartres. Ist der Zauber des Mosaiks ein stilles, perlmuttendes Schimmern, so ist das Glasfenster ein heiliges Glühen und Brennen — sternenhaft.

Ein Mönch Theophilus zu Anfang des 12. Jahrhunderts hat uns in einem kunsttechnischen Manuskript genau überliefert, wie zu seiner Zeit die bunten Kirchenfenster gemacht wurden. „Auf eine mit geschlammter Kreide überzogene Holztafel malte der Künstler die Umrisse der Figuren und Ornamente und bezeichnete die verschiedenen Farben. Auf diese Zeichnung legte er je nach der Farbe die Glastafeln, zog mit flüssiger Kreide die Linien nach und schnitt dann die

Stücke mit einem glühenden Eisen zu. (Der Diamant wurde erst viel später zum Glasschneiden benutzt.) Die inneren Linien (der Zeichnung) und die Schattenstriche wurden mit Schwarzlot aufgetragen — einer braunschwarzen, verglasbaren Farbe aus Kupferasche, grünem und blauem Glas. In verschiedener Stärke aufgetragen, ergab sie drei verschieden tiefe Schattentöne. Die fertig gemalten Glastafeln kamen in den Brennofen, wurden dann in Bleiruten gefaßt und die Ruten mit Zinn verlötet.“ (Nach Spemanns Kunstlexikon.)

Unser Überblick über die Techniken der alten Malerei wäre unvollständig, wenn wir nicht auch der Buchmalerei kurz gedächten, die neben der Tafelmalerei und der Monumentalmalerei die intime Malerei darstellt — intime Malerei deshalb, weil sie ja für den Blick des Bücherlesers aus nächster Nähe (intimus, der Nächste) gedacht ist.

Bis zur Entdeckung der Buchdruckerkunst, also bis rund 1450, war ja das Buch ein handwerkliches Erzeugnis des Buchschreibers. Die Bücher, um die es sich hier handelt, sind in einem Exemplar existierende, handschriftliche Arbeiten. Nicht alle sind künstlerisch verziert. Man nennt die von Künstlerhand geschmückten „illustrierte“ Bücher und die in den Text ein-

gestreuten kleinen Bilder „Miniaturen“ vom lateinischen Worte minium (Mennig), weil die Buchschreiber gewöhnlich das Mennigrot zum Ziehen ihrer Silbelineen benutzten.

Die Miniaturen der Bücher, die schon in spätantiker Zeit, als das Buch noch eine Rolle war, beginnen, gehören zu den reizvollsten Schöpfungen der Malerei überhaupt.

Die Tafelmalerei, und erst recht die Monumentalmalerei, waren durch viele Jahrhunderte fest an das Stoffgebiet der Bibel gebunden. Jahrhundertlang war alle Kunst ausschließlich eine Art des Gottesdienstes. Auch die Illustrationen der Bücher waren dem religiösen Gebiet zugehörig, um so mehr, als fast allein Mönche der Schreibkunst mächtig waren. Aber es liegt im Menschen auch der Wunsch, sich zu erfreuen am Nahen, Gegenwärtigen und Vertrauten. Und konnte diese Neigung sich in monumentalen Bilde nicht verwirklichen, in den Illustrationen der Bücher fand sie dazu eher Gelegenheit. Hier schmückte eine leicht Lust am Fabulieren die Szenen der Heiligen Schrift gern mit kleinen Anekdoten aus, die an den Stoff der Bibel anknüpften und doch in die Gegenwart hineintauchten. Das, was das monumentale Wandbild verbot, weil es sich, um weithin sichtbar und verständlich zu sein, auf das Große



Jugendgeschichte
des Moses aus dem Ashburnham-Pentateuch

und Notwendige beschränken mußte, das konnte im Buche, das ja stets nur ein einzelner aus der Nähe in aller Ruhe betrachtete, zur Äußerung kommen. Allerdings waren diese Bücher sakrale Geräte und mehr zum feierlichen Daliegen be-

stimmt, als zum Lesen und Betrachten. Kostbare Prunkdeckel umgaben sie.

Statt vieler Worte — ein Beispiel. In einer kostbaren Handschrift der Pariser Nationalbibliothek, wohl dem 7. Jahrhundert entstammend und von einem spanischen Schreiber herrührend, aber stark unter orientalischem Einfluß stehend (genannt „Ashburnham Pentateuch“), ist auf einer Seite die Jugendgeschichte des Moses erzählt. Rechts unten in der Ecke ist der Nil angedeutet (siehe Textabbildung S. 35). Die Tochter des Pharaos mit ihrem Gefolge, das von der Dienerin gefundene Körbchen, das befreite Moseskind, die herzueilende Schwester, sind in kleinen zierlichen Figuren dargestellt. Darüber, in der Mitte der Seite — nach der Sitte der Zeit enthält dasselbe Blatt verschiedene räumlich und zeitlich auseinanderliegende Geschehnisse —, ist Moses, der den Ägypter (einen Mohren) niederschlägt, und Moses, der den Streit der beiden Hebräer schlichten will, und darunter das Treiben am Ziehbrunnen in Midian geschildert. Die Bewegungen sind von einer überraschenden Frische. Die Schafe beim Wäsfersaufen sind famos beobachtet. Man sieht, mit welcher Freude der Zeichner diese kleinen Züge ausnutzte. Besonders lehrreich aber auf der linken Seite der Bau eines Hauses. Anlaß, ihn

zu zeichnen, gibt nur das Wort der Bibel: „Zu den Zeiten, da Mose war groß worden, ging er aus zu seinen Brüdern und sah ihre Last.“ (Mose II.) Als Beispiel der Zwangsarbeit denkt sich der Zeichner den Bau eines Hauses aus, und man fühlt, mit welcher Freude er sich an diese Gelegenheit macht. Er schildert den Mann beim Mischen des Mörtels, die Träger des Mörtels, den Mann, der die Steine aufladet, einen anderen auf der Leiter am Bau, alle die Beschäftigten und den Aufseher mit dem Degen, der seine Anordnungen trifft, und schließlich über allem den Pharaon in einem köstlich leicht gebauten Palast, unter seinem Gefolge die Mohren. Die Szene des brennenden Dornbusches dürften die Betrachter schon entdeckt haben.

Den ganzen Unterschied zwischen dem Stil des monumentalen Wandbildes und dem Stil des intimen Buchbildes haben wir, wenn wir das Mosaik aus der Moseslegende (Tafel VI) mit dieser Zeichnung vergleichen. Dort groß voneinander abgehobene Figuren, jede für sich, möglichst weithin deutlich, hier eine ineinanderspielende Kette, die vom Auge Geduld und langsames Auflösen verlangen kann.

Die Lust zu phantasievollem Spiel im Kleinen konnte sich in der Buchmalerei noch intensiver betätigen, wenn es galt, die Initialen

auszuschmücken, d. h. die großen Anfangsbuchstaben der Kapitel. Es ist wahrhaft erstaunlich, welche Fülle von eigenartigen, oft lustigen, witzigen, ja grotesken Einfällen in diesen Buchstabenumrankungen der Bücher steckt. Leider wissen viel zu wenig Menschen von diesen Schönheiten, weil sie nur selten und fast nur in Fachbüchern abgebildet werden.

Aus einem handschriftlichen Buche des 14. Jahrhunderts, dem „Liber viaticus (Reisebrevier) des Bischofs Johannes v. Neumarkt“, des Kanzlers Karls IV., bilden wir nebstehend das Initial „B“ ab. Ungebrochenes Zinnoberrot und leuchtendes Blau überwiegen in der Farbhaltung. Halbfiguren von Propheten sind in das Rankenwerk eingestreut. Ein Engel klettert an den dünnen Stäben der Rahmenleisten empor. Der untere Querstamm zeigt mit Humor den Kampf zwischen Goliath und David. In der linken Rankenöse kniet der Besteller und Besitzer des Buches, den es auf seinen Reisen begleitete — und in der rechten ist sein Wappen gegeben.

Im Körper des „B“ ist Christus thronend gemalt, anbetende Engel in den Balken und Zwischeln. Ranken zieren den Fond.

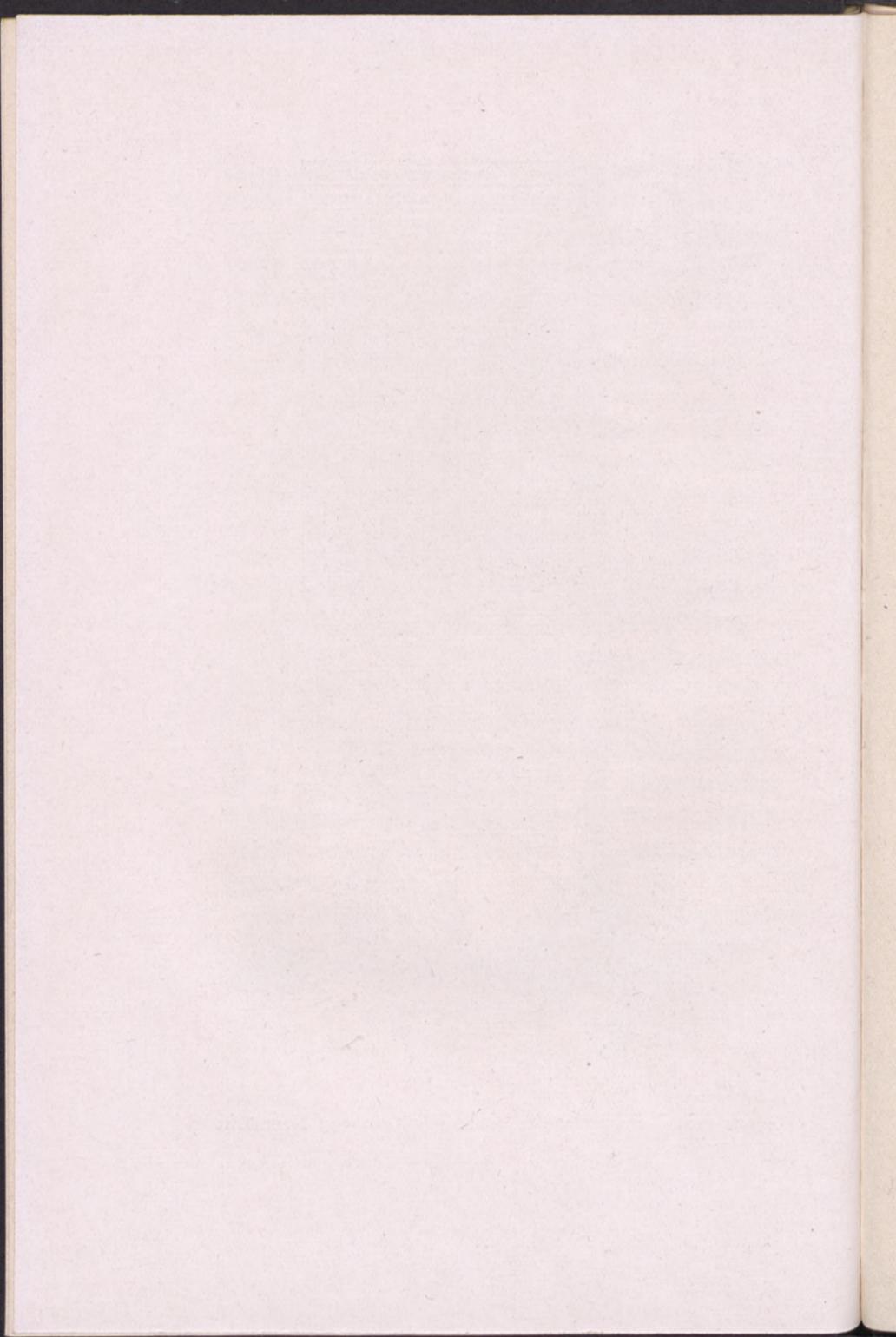
Die Verbindung mit der Schrift läßt die Abbildung gut erkennen.



simul ac bñam ducere vitam **P**rec hoc
uobis deitas data pius ac nati precem sci
spc eius reboar in omni gloria in uado
Amen. In pmo uic. a. Seruite dno. p.

Latius uir qui non abiret q̄lto impi
de i inua p̄coe non stetit: i in kathy
dia p̄stulente non seduit. Sed in le
ge duntaxat uoluntas eius: i in lege
eius meditab̄ die ac nocte. Et erit
tamq̄m lignum quod plantatum
est secus riuus aquar: q̄ fructu
suum dabit in q̄ suo. Et folium
eius nō defluet: i omnia quecumq̄
faciet p̄stabitur. Non sic impy

Aus dem Reisebrevier des Bischofs Johann von Neumarkt



Die Buchmalerei erhielt sich bis zur Ausbildung der Buchdruckerkunst und noch einige Zeit darüber hinaus.

Um ein Beispiel zu geben, welche kostbaren kleinen Meisterwerke die illustrierten Bücher enthielten selbst noch zu der Zeit, als die Gutenberg'sche Erfindung ihr Leben bereits bedrohte, sei aus dem Breviarium Grimani ein Kalenderbild reproduziert (Tafel VII), das der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert angehört. Das kostbare Buch wird in der Markusbibliothek in Venedig aufbewahrt. Entstanden ist es in der Schule des Alexander Bening in Gent.

Die Technik der Miniaturen ist zumeist Wasserfarbe oder Guasch. (Mit dem Namen „Guasch“ bezeichnet man einen Farbauftrag, der sich als Bindemittel eines in kaltem Wasser auflösbaren Sarzes bedient. Der wichtige Unterschied zwischen Wasser- und Guaschfarben ist der, daß in der Guaschtechnik die auf eine andere gesetzte Farbe die untere deckt, während es in der Wasserfarbentechnik nicht möglich ist, etwa ein Gelb durch ein darübergerlegtes Blau zu decken, vielmehr würden im Aquarell die beiden Farben zu Grün ineinanderlaufen.)

Das Buch ist ein sehr interessantes und
wertvolles Werk, das sich jedem
Kenner der Geschichte der
Kunst empfehlen lässt.

Die Darstellung ist sehr
klar und verständlich, und
die Auswahl der Beispiele ist
sehr reichhaltig. Das Buch
ist ein sehr wertvolles
Werk, das sich jedem
Kenner der Geschichte der
Kunst empfehlen lässt.

Das Buch ist ein sehr
interessantes und wertvolles
Werk, das sich jedem
Kenner der Geschichte der
Kunst empfehlen lässt.
Die Darstellung ist sehr
klar und verständlich, und
die Auswahl der Beispiele
ist sehr reichhaltig.
Das Buch ist ein
sehr wertvolles Werk,
das sich jedem Kenner
der Geschichte der Kunst
empfehlen lässt.

Das Thema Mutter und Kind

Das Thema dieser Arbeit ist

Byzantinischer Meister.

Das Werk eines Meisters der byzantinischen Schule — allgemein datiert in den Anfang des 12. Jahrhunderts, bekannt als „wunder-tätige Wladimirsche Madonna“ (Tafel VIII). In der Prokow-Kirche in Wladimir stand das Bild, ehe es in die Uspenski-Kathedrale im Kreml zu Moskau kam. Von dort kam es nach der Oktoberrevolution in das Historische Museum.

Erst hier wurde das Bild dem Studium wirklich zugänglich, da es, solange es ein Teil des Kirchenschatzes war, nach dem orthodoxen Ritus unter einer kostbaren, reich mit Edelsteinen besetzten Goldplatte (Oklady) verborgen war, die nur Köpfe und Hände der Gestalten frei ließ. Diese Bildteile waren aber im Laufe der Jahrhunderte nahezu schwarz geworden. Übermalungen, oft von minderen Händen besorgt, lagen in mehreren Schichten über dem ursprünglichen Werk.

Im Museum wurde das Bild einer gründlichen Reinigung unterzogen und stellt sich nun dar, wie unsere Abbildung zeigt.

Am besten erhalten sind die Köpfe von Mutter und Kind. In den unteren Partien, namentlich im Kleide des Kindes, war es nicht mehr

möglich, den ursprünglichen künstlerischen Zustand herzustellen. Sie zeigen eine sehr alte, aber nicht die ursprüngliche Malerei.

Dieses rein byzantinische Werk, das früh nach Rußland kam, hat auf die junge russische Kunst einen starken Einfluß ausgeübt. Es wurde zum Prototyp der russischen Muttergottes mit dem Kinde.

Ein Wort noch über die alte russische Sitte, kostbare Metallplatten über Darstellungen der göttlichen Gestalten zu legen.

Diese Sitte schloß jede künstlerische, ästhetische Teilnahme und Freude am Kunstwerk aus, und da sie das ganz bewußt tat, so darf man fragen, warum dann die heiligen Gestalten erst gemalt wurden? Malen wir denn nicht, um das Gemalte zu zeigen, und ist es nicht widersinnig, etwas zu malen, um es unsichtbar zu machen?!

Noch bis unmittelbar vor dem Umsturz sah die russische orthodoxe Geistlichkeit in jedem ästhetischen, künstlerischen, wissenschaftlichen Interesse an ihren heiligen Bildern oder „Ikonen“ eine Art Gotteslästerung. Ihr Standpunkt war, daß diese Bilder Bestandteile des Kultes seien, nicht aber Schauobjekte für ein unkirchliches, unfrommes Interesse. Darum störte sie auch der Verfall der Bilder nicht. Die Tafeln wurden, so gut es eben ging, von irgendeinem

mönchischen Maler ausgebessert, überstrichen, forrigiert, ausgeflickt, und wenn das herrliche künstlerische Werk der ersten Hand dabei den Untergang fand, so störte das den Klerus ebensowenig, wie etwa die Abnutzung einer Reliquienhülle durch die Küsse der Gläubigen. Schließlich waren auch die Bilder zur religiösen Abnutzung da. Es genügte, daß sie da waren, auch wenn sie nicht gesehen wurden.

In der russischen Kirche sind diese Anschauungen vielleicht zur schärfsten Ausprägung gekommen, aber im Grunde genommen dachten die mittelalterlichen Priester der abendländischen Kirche nicht anders. Wer sah denn die köstlichen, liebevoll gezeichneten und getuschten Bilder in den Handschriften der heiligen Bücher? Eigentlich niemand. Das Buch lag geschlossen auf dem Altar — es mußte da sein, aber es brauchte nicht eingesehen zu werden. Und wer von den Gläubigen sah denn die Wandmalereien hoch oben in schwindelnder Höhe der engen Kapellenwände? Eigentlich niemand. Erst der moderne Kunsthistoriker und der ästhetisch interessierte Reisende hat sie „gesehen“, und weiterhin bekannt wurden sie erst durch die Photographen.

Im ersten Abschnitt der religiösen Kunst handelt es sich nicht oder nur ausnahmsweise um Erweckung religiöser Gefühle durch die Ver-

mittlung des Auges, sondern um internen Gottesdienst. Das Malen der frommen Bilder war nicht Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck, war eine Form des Gebetes, und die Kirche sammelte auch diese Gebete. Das Malen war eine Form des Opfers — und die Kirche nahm auch diese Opfer an. Das Opfer aber, das einer darbrachte, war kein Gegenstand für das ästhetische Vergnügen Unbeteiligter.

Aber widerspricht dem nicht die Tatsache, daß die Kirche sich doch gern mit den Werken der besten, der berühmtesten Maler schmückte?

Ob das in den Anfängen wirklich so war, ist doch wohl zweifelhaft; in späteren Zeiten war es freilich die Regel. Aber einmal angenommen, daß es auch in den frühen Zeiten so war, ändert das wenig an dem Gesagten. Denn, wie der Kirche das inbrünstige, hingeebene, leidenschaftliche Gebet willkommener war als das konventionelle, so war ihr auch das inbrünstige, hingeebene, leidenschaftliche Bild lieber als das konventionelle Bild — einfach, weil es das frommere, das gläubigere war.

Immerhin: so mußte doch Gefühl für „Qualität“ bestehen?

Sicherlich war es als ein Erbgut der Antike vorhanden, und vielleicht spielte es, mehr vom Unbewußten her, eine Rolle in allen Entschei-

dungen — aber nicht im entferntesten die Rolle, die es heute spielt.

Betrachten wir unser Bild.

Das an Raffael geschulte Auge findet zunächst „nicht viel“. Nun, wir sind hier 400 Jahre vor Raffael. Mag sein, sagt vielleicht der Leser, aber war nicht schon abermals mehr als 1000 Jahre zuvor die Antike viel weiter?

Ja und nein.

In der Behandlung und Durchbildung des Einzelkörpers war die Antike gewiß schon sicherer und gegen ihr Ende bereits geschickt bis zur Virtuosität. Aber in einem anderen wichtigen Punkt erreichte sie unser Bild niemals: in der Zusammenfassung zweier Gestalten.

Es ist wahr, daß die Antike sich in allen ihren Epochen mit dem Problem der Gruppe beschäftigt hat; aber niemals gelang es ihr, eine wirkliche künstlerische Einheit zu schaffen. Ob wir die Eirene des Kephisodot mit dem Plutoskinde nehmen oder des Praxiteles' Hermes mit dem Dionysosknaben oder die Gestalt der Niobe mit ihrer jüngsten Tochter (um uns auf ein paar thematisch verwandte Darstellungen zu beschränken), immer ist das Verhältnis das der äußerlichen Addition. Wie groß ist in der Antike immer wieder die Distanz von Körper zu Körper. Es handelt sich bei den genannten Bei-

spielen um ein Fernhalten des Kindes fast mehr als um ein An-sich-nehmen, und selbst der weit ausgestreckte Arm des Kindes bei Kephisodot vermag das Kinn der Frau nicht zu erreichen.

Nicht viel anders bei Praxiteles, und selbst dort, wo die Verbindung noch immer die innigste ist, bei der Niobe, könnte man die Figur der hingefunkenen Tochter aus der Gruppe herausziehen, ohne die Gestalt der Mutter zu beeinträchtigen. Die zwei Figuren sind aneinandergestellt, aber nicht einheitlich erfunden.

Und auch in der Spätzeit ändert sich nicht viel. Selbst die leidenschaftlich bewegten Kämpferfiguren des Pergamenischen Altarfrieses berühren sich nur lose, punkthaft, an den äußersten Fingerspitzen — und, die zwei Schlangen aus der Laokoongruppe weggedacht, bleiben drei einzelne Akte zurück.

Erst die christliche Kirche hat, über das Prinzip der einfachen Addition hinausgehend, Gestalten zu einer höheren unlösbaren Einheit zusammengeführt. Auch die Kunst hat vom Christentum den Gedanken der Nächstenliebe empfangen, und zuerst erprobt hat die christliche Kunst ihre neue Methode an dem Thema der Gottesmutter mit dem Kinde. Schon die um 150 n. Chr. etwa anzusetzende Madonna in den Katakomben der Priscilla in Rom ist in der in-

nigen Zusammenführung der Gestalten etwas Neues.

Wenn wir also gemeinlich der Anschauung begegnen, daß die Kunst der frühen christlichen Jahrhunderte ein Rückfall in Primitivität und Barbarei gegenüber der antiken Blüte darstelle, so müssen wir solcher Einseitigkeit entgegenhalten, daß die christliche Kunst faktisch einen Neubeginn bedeutet, und daß sie für ihre neuen Ideale die alten Idealformen gar nicht verwenden konnte. Der schöne einzelne Mensch trat für sie zurück an Bedeutung vor dem unscheinbaren Gliede der Gemeinschaft. Die Gemeinde — das war das neue Ideal, und ganz bestimmt kann der Mensch, der sein Bestes der unpersönlichen, der überpersönlichen Gemeinde gibt — und das tat der frühe Christ —, in der Kunst nicht mehr unter der Form des Praxiteles, Skopas oder Phidias erscheinen. Die geschlossenen Ränder der Individualität werden notwendig durchstoßen und zerbrochen, damit die Gestalt Bestandteil des höheren Zusammenschlusses werden kann.

In diesem Zustande finden wir die menschliche Figur der frühen christlichen Kunst — die schöne, in sich selbst beschlossene Ruhe und Selbständigkeit der antiken Figur auflösend und damit den Keim zu einer höheren Schönheit legend.

Es war ganz unendlich schwer, die Einheit zu verwirklichen. Viel schwieriger war diese neue Aufgabe der europäischen Kunst, als jene frühere Aufgabe, die einzelne Menschengestalt vollendet zu bilden.

Unser Gemälde, 1000 Jahre nach den ersten Anfängen der christlichen Kunst gemalt, läßt uns die Größe und die Schwierigkeit der Aufgabe noch sehr deutlich erkennen.

Eine gewisse Steifheit und Befangenheit der Linie ist spürbar. Erst recht spürbar, wenn wir an die gelockerte, zart an- und abschwellende, differenzierte Umrissführung der Antike denken. Aber ein gerechtes Urteil bilden wir uns nur, wenn wir das Positive, das Neue einer jeden Leistung herausholen.

Das Positive, Neue ist in unserem Falle das Zueinander der Formen.

Das Kind ist ganz nahe und eng an die Mutter gezogen, und von selbst drängt es noch dichter an die Mutter heran. Von innen her bewegt sind diese zwei Figuren — das ist ein neuer wichtiger Anfang. Es ist hier nicht mehr die Ergebenheit in das Schicksal, die in der antiken Kunst die Figuren, auch wenn sie als Gruppenteile aufeinander bezogen werden, wie fremde Kontinente nebeneinander stehen ließ. Als Vergleich sei noch

einmal die Gruppe der Niobe mit ihrer jüngsten Tochter genannt.

Es ist Empfindung, Neigung, Menschlichkeit, die hier die Gestalten zueinander führt, sie bindet und vereint.

Die Rechte der Mutter trägt das Kind; die Linke, leicht stützend, berührt zärtlich streichelnd, tastend den Oberkörper. Ihr Haupt neigt die Mutter — und dieses Neigen des Hauptes finden wir in der Antike kaum in leisen Andeutungen und nur bei Sterbenden — so innig dem Kindeshaute zu, daß die Wangen einander überschneiden.

Niobe, vor deren Füßen ihr jüngstes Kind zusammenbricht, blickt nicht zum Kinde hinab, sondern in den Himmel, aus dem das Schicksal kommt.

Der gesunde Grieche trägt den Kopf, wie die Säule ihr Kapitell trägt, und die Statuen der Jungfrauen, die in der Vorhalle des Erechtheions als Säulen stehen, wirken vollkommen natürlich. Die christliche Baukunst bildete den Pfeiler des gemauerten Gewölbes aus, den Pfeiler, der, das Haupt neigend, in die Schwingung der Gewölberippe übergeht.

Der Liebe der Mutter, die eine Vielfalt von Berührungen sucht, während die antike Figur

die Berührungen mit anderen auf möglichst wenige Punkte zu beschränken strebte, antwortet die Zärtlichkeit des Kindes. Es beugt den Oberkörper zur Mutter. Die rechte Hand geht mit einer fast leidenschaftlichen Kraft quer über die Brust der Mutter, wie ein Versuch, die Schulter zu umfassen. Der linke Arm — und das muß besonders beachtet werden — greift um den Hals der Mutter herum; die kleine Hand erscheint wieder an der Wange der Madonna, zu einer ähnlich streichelnden, in allen Fingern zärtlich aufgelockerten Hand geformt, wie die Linke der Mutter. Zwischen dem Hals des Kindes und dem Hals der Mutter sehen wir den Oberarm des Kindes auftauchen, ehe er hinter dem Hals der Mutter verschwindet und dann rechts von ihrem Haupte als Hand wieder auftaucht.

Sier haben wir schon eine schwierige und komplizierte Durchdringung zweier Körper, eine sehr weitgehende und Kühne Verkettung, und um der Leistung des frühen Meisters ganz gerecht zu werden, müssen wir noch bemerken, wie bei dieser lebhaften Bewegung — auf dem Arm der Mutter balancierend — das Kind den Kopf hoch aufrecht zur Mutter, und wie es dabei den Kopf noch dreht und wie auch die Füße versuchen, Steifheit zu durchbrechen, an der Bewegung des kindlichen Körpers einheitlich und logisch teilzunehmen,

indem der linke Fuß, wie um das Gleichgewicht zu halten, sich vom Leib der Mutter abstößt, uns die Sohle zuwendend.

Aber der Reichtum der Beziehungen ist noch nicht erschöpft.

Der Ausdruck der Gesichter stellt eine neue Kette her. In gleicher Höhe ungefähr liegen die Lippen von Mutter und Kind, und ihre Striche bilden wirklich eine Art Kette. Die Augen des Kindes heben sich suchend weit hinauf zu den Augen der Maria, deren Augen aber weichen aus, die Brauen sorgenvoll anziehend. Sie weiß um den kommenden Leidensweg ihres Kindes, und ein Bewußtsein seiner göttlichen Opferbestimmung scheint auch in diesem Kinde zu sein — ja es scheint fast, als tröste es die Mutter.

Dem Reichtum an körperlichen Beziehungen verbindet sich also ein Reichtum an seelischen Beziehungen.

Gewiß, dies alles ist noch mit einer gewissen Befangenheit gegeben. Wir sehen, daß der Maler arbeitet und daß ihm die Arbeit nicht mühelos gelingt und nicht leicht wird. Aber eigentlich sollten wir solche frühe Arbeit des Fundamentlegens zu schätzen wissen. Denn wirklich können wir sagen, daß hier das Fundament für die nächsten Jahrhunderte gelegt wird, womit wir na-

türlich nicht im engsten Sinne gerade dieses Bild meinen. Der Schritt von hier zu Raffael ist kürzer als der Schritt vom Nichts, vom Nullpunkt des Neubeginns bis hierher.

Und sehen wir genau hin, so ist der rein künstlerische Reiz und Reichtum dieser Schöpfung doch wirklich nicht gering.

Die Linien des Umrisses sind freilich nicht so geschmeidig, so lebhaft, wie bei einem Meister der Hochrenaissance. Aber wir sollten uns nicht verschließen dem reinen, großen, edlen Schwung, mit dem etwa die Mantellinie am linken Bildrand aufsteigt. Der Kopf des Kindes verdeckt sie, bis sie mit einer prachtvollen klaren Entschiedenheit makellos wie ein Himmelskörper das Haupt der Madonna umzirkelt. Mit einer knappen Wendung fließt sie in die Schräge der Schulter über und fällt schmal, hemmungslos zur Rechten ab.

Dieser klaren Eindeutigkeit des Mantelumrisses kontrastiert dann die vielfältig gebrochene, ornamentierte Innenkante mit ihrem Goldstreifenbesatz.

Es ist ein schlanker, feiner und holder Körper, der mit knappen Bewegungen in diesem Mantel steckt. Und dieses Streben nach einer unsentimentalen Herzheit bei aller Zartheit und

Beschattetheit bildet auch die Züge dieser Gesichter. Gewiß, ein Christusknabe des Murillo ist viel flüssiger, viel lockerer und „natürlicher“. Aber wir möchten seine süßliche Banalität nicht eintauschen gegen diesen frühen, in seiner Befangenheit so menschlichen Gottessohn des unbekanntenen frühen Byzantiners.

Cimabue.

Gegen 1260 malte Giovanni Cimabue aus Florenz die thronende Madonna mit dem Kinde für die Kirche Santa Trinita, aus der es in die Akademie zu Florenz kam, als eines der Hauptwerke unter den seltenen und kostbaren frühen Bildern der italienischen Malerei (Tafel IX).

Cimabue genoss unter seinen Zeitgenossen hohen Ruhm, und es wird uns berichtet, daß ein anderes Bild von ihm, die noch jetzt in der Kirche Santa Maria Novella in Florenz stehende Ruccellai-Madonna, ehe sie auf ihren Platz in der Kapelle gestellt wurde, in einem Triumphzug durch die Straßen der Stadt geführt wurde, so sehr bezauberte die Kunst des Cimabue die Florentiner um 1260.

Können wir diese Bewunderung heute noch mit- und nachempfinden?

Bei einigem guten Willen, bei einiger Aufmerksamkeit wohl.

Cimabue entzückte die Florentiner durch sein hohes Gefühl für Schönheit, Anmut und empfundene Bewegung. Ist es sehr schwer, diese Züge in unserem Bilde zu finden? Ich glaube nicht.

Ich möchte mit einer Linie des Bildes beginnen, die der Leser vielleicht gar nicht beachten würde, mit jener Linie, die, nichts darstellend, nichts wiedergebend, nichts erzählend, die Tafel umgrenzt und den Klang der Fläche ganz elementar, vor aller Darstellung und Formgebung, bestimmt.

Schon in dieser Linie, schon in den so einfachen Proportionen von Breite und Höhe der Tafel spricht sich ein sehr kultiviertes Schönheitsgefühl aus. Ein köstliches Ebenmaß herrscht hier, und das Maß der tympanonartigen Überhöhung ist unübertrefflich gut.

Warum gibt Cimabue diesen Dreiecksabschluss?

Natürlich ist es richtig, auf die allgemeine gotische Tendenz hinzuweisen. Aber wichtiger noch ist die persönliche Neigung Cimabues für eine die starre Rechtecksform leise durchbrechende Bewegung.

Aber er übertreibt diese Bewegung nicht. Der Winkel wirkt nicht spitzig, wirkt nicht so eng, daß es bei dem Füllen der Fläche zu gequetschten, gewaltsam gedrückten Formen kommen müßte. Wir spüren deutlich eine angenehme, reine Beziehung des Winkels zu dem Kreisrund der Madonnengloriole, und wenn wir unser Auge schärfen, spüren wir weitere Be-

ziehungen, was aber nichts anderes bedeutet als „neue Schönheiten“; denn Schönheit ist eben Beziehung oder — was letzten Endes daselbe ist — Einheit des Ganzen.

Die Schrägen des abschließenden Dreiecksdaches wiederholen sich leise in den Schultern der Maria, in den Wangen der Thronsessellehne, bis die Neigung — in der Höhe des Schoßes der Maria — durch die Unterkante des Rissens in die Gegenbewegung verschoben wird. Von unten her steigen ja, in Bögen schwingend, neue Bewegungen auf, und um nicht das ganze Bild durch ein Übermaß an Bewegung unstatistisch werden zu lassen, schafft Cimabue eine Zone des Bewegungsausgleichs, des Gleichgewichts, der Ruhe, eben in der Höhe des Madonnenschoßes. Er betont die quergehenden Zipfel des breiten Rissens, ihre harten Spitzen selbst freilich als unwillkommene Gärten verdeckend, und betont damit die Horizontale an einer besonders wichtigen Stelle des Bildes. Denn die nochmals durch den wagerechten Mantelsaum der Maria und durch den rechten Fuß des Kindes markierte Wagerechte ist es, die gleichsam das Heiligste des Bildes — das Kind und Brust und Haupt der Mutter — trägt. Aber an dieser selben wichtigen Stelle des Bildes finden wir, der hier am stärksten wirkenden Wagerechten zugeordnet,

die klarsten Senkrechten als die zwei Doppelsäulen des Thrones rechts und links. Darüber und darunter tritt die Senkrechte immer nur in halber Breite auf.

Die Nachwirkung der Dachschrägen geht aber weiter.

Zeichnen wir ihre Länge auf der Senkrechten abwärts ein, und ziehen wir eine Wagerrechte durch die entstehenden Markierungen rechts und links, so fällt diese (konstruierte) Wagerrechte genau zusammen mit einer im Bilde tatsächlich angedeuteten: die Höhe des Sitzes liegt hier — anders ausgedrückt: die Stelle des Bildes, an der die Senkrechten der Doppelsäulen abbrechen und die perspektivisch angehobene Wagerrechte des Sitzes eine räumliche Spannung bedeutet, ist nicht von ungefähr und zufällig im Bildganzen, steht vielmehr in einer bestimmten Beziehung — wir werden dieses Wort noch oft gebrauchen müssen — zu den elementarsten Grundproportionen der ganzen Tafel.

Aber weiter: Vielleicht noch wichtiger ist es, das Maß der Schrägen noch einmal auf beiden Seiten nach unten abzutragen und abermals die beiden Punkte hüben und drüben zu verbinden. Absolut und haarscharf tangiert die entstehende Wagerrechte den Scheitelpunkt des Bogens, der sich über den Köpfen der zwei mittleren Halb-

figuren (es sind zwei Propheten) wölbt. Daß dieser Punkt von besonderer Bedeutung ist, erkennen wir leicht. Er trägt jene Wagerichte, die den Sockel des Bildes abschließt, auf der das Hauptbild beginnt.

Wir hoffen, den Leser nicht zu ermüden, wenn wir noch eine letzte wichtige Funktion jener Giebellängen aufweisen.

Für den Künstler, der Formen wirklich empfindet, hat jede einmal an einer Stelle des Ganzen verwendete Form ihre logischen Nachwirkungen. Der Stümper schlägt immer neue Motive an und läßt keines sein Leben ganz erfüllen.

Cimabue empfand die Winkelform im Abschluß als eine Form, die auf symmetrische Ergänzung, auf Vollendung zu einem Rhombus gestellt ist. Ohne eine solche wenigstens ange deutete Ergänzung wäre sie ihm „einseitig“ erschienen. Und wenn wir nun diese Ergänzung zum vollkommenen Rhombus vornehmen, so ist es überraschend, zu sehen, wie das entstehende Feld, die krönende Schicht der ganzen Tafel, wirklich und faktisch die „Krönung“ enthält: das Haupt der Mutter und des Kindes, dazu die segnende Rechte des Kindes und die weisende Hand der Mutter.

Was bedeutet das alles?

Es bedeutet eine hohe Ordnung des Bildes, die Durchführung eines einheitlichen Maßstabes und die Schaffung von Harmonie. Diese Werte zu schaffen, erfordert eine starke Phantasie, eine bildnerische Erfindungsgabe, und wollen wir diesen frühen Meistern, auf deren Schultern die späteren, die Raffael, Correggio, Tizian und Veronese stehen, gerecht werden, so müssen wir diese ihre Kunst, ein Bild aufzubauen, in uns aufnehmen. Halten wir uns immer nur an das Dargestellte, so verfallen wir allzu leicht dem Irrtum, der alte Meister sei uninteressant, weil die Figuren noch nicht einwandfrei gezeichnet seien. Bei solcher Betrachtung würden wir die Kunst der alten Meister niemals begreifen.

In unserem Falle ist der Ehrgeiz des Malers, die große, schwierige Fläche mit starkem Leben schon vor aller Darstellung, das heißt allein schon durch den Reichtum flingender Beziehungen, durch das Spiel und Widerspiel von Übereinstimmungen und Kontrasten lebendig zu machen, unverkennbar. Wir bemerken doch leicht, wie er die Senkrechte in der Mitte als feste Achse benutzt. Der Reichtum des Bildes braucht Rückgrat. Oben ist die Achse ja klar markiert durch die Spitze des Daches; aber damit sie in unserem Gefühl fest bleibe und auch unten präzise stehe, führt Cimabue die abfallenden Schultern

der zwei Propheten zu einem betont spitzen Winkel zusammen, in dessen Klammer das Mittellot genau einfällt, und er sorgt auch für einige Stützen unseres Vertikalgedächtnisses auf der Zwischenstrecke: Da ist die spitz vorgeschobene Falte auf der unteren Thronstufe, da ist der rechte Fuß des Kindes und da ist, durch die weisende Hand der Madonna betont, die keilförmige Faltengebung unter dem Hals der Mutter.

Ja, starren wir doch den Engeln, den Propheten, den heiligen Figuren nicht gleich ins Gesicht. Achten wir lieber zunächst auf die musikalisch-tektonischen, die abstrakten Beziehungen. Ihr Leben, ihr Reichtum kann uns auf das beglückendste beschäftigen.

Ist es nicht schon von einer fein dramatischen Spannung, wie die von unten her aufsteigenden Rundbögen, weitergeführt noch in den konvexen Schweifungen der Thronstufen, ausgeglichen werden mit jenen Bögen im Gegensinne, die die zwei obersten Engelsköpfe, Hand der Mutter und Haupt des Kindes und tiefer die leiser schwingenden Bögen im Faltenwerk des Madonnenmantels bilden?

Keineswegs ist es unsere Meinung, daß wir das figural Dargestellte nicht auch und nicht ebenso eindringlich betrachten sollten. Selbstverständlich sollen und müssen wir das tun, genau

so liebevoll und interessiert, wie wir den gesetzmäßigen Aufbau, den Grundriß, betrachtet haben. Wenn wir von einem Haus den Grundriß studiert haben, wollen und können und sollen wir uns natürlich auch das einzelne ansehen, bis auf die Form der Türgriffe, bis auf die Farbe des Ziegels. Aber richtig verstehen und beurteilen können wir das Haus ohne Kenntnis des Grundrißes niemals.

Und genau so ist es mit dem Bilde.

Wir haben den Grundriß des Cimabue einigermaßen kennengelernt, erfreuen wir uns nun auch an den Feinheiten der Darstellung.

Gegenüber dem schweren, verhaltenen Ernst der byzantinischen Madonna wirkt das Bild Cimabues heiter. Mutter und Kind sind unbefangener dem augenblicklichen Glücke hingegeben. Alle Bewegungen sind leichter, und in fast jeder Bewegung spüren wir ein gewisses Streben nach Anmut, Eleganz und weltmännischer Liebenswürdigkeit. Die Madonna ist launenhafter, und die lebhafteste Fältelung ihres weichen Gewandes macht auch ihren Umriß geschmeidiger und vielleicht auch ein wenig „glatter“, banaler. Goldene Lichter spielen über die Falten in verschiedener Richtung. Die Art, wie sie aufgesetzt sind, erinnert noch an das byzantinische Schema, verläßt aber schon dessen ma-

thematische Starrheit. Die Lichter bei Cimabue spielen.

Und ein heiter spielender Zug ist in den Engeln.

Sie neigen ihre hübschen, fast kokett geschmückten Köpfe, und einige zeigen schon eine Verschränkung in der Bewegung: während ihr Arm sich zum Bilde hineinwendet, dreht der Kopf sich im Gegensinne heraus. Mit besonderer Liebe sind die feinen Hände gemalt, die den Thron mehr höflich zart begrüßen, als daß sie ihn tragen und stützen.

Und dieser Thron selbst, wie deutlich verrät er uns Cimabues Streben nach Zierlichkeit, anmutiger Bewegtheit und Eleganz. Seine Bildung ist sehr lebhaft. Zwischen den vier Säulen des Sockels spannen sich drei Bögen. Mit der weiteren Spannung des mittleren Bogens erinnert diese Architektur fast an einen antiken Triumphbogen. Nicht verwunderlich: die Neigung für die Reste der antiken Kunst war in Florenz schon damals sehr stark. (Die Figuren in den Feldern des Sockels sind vier Propheten.)

Es ist unverkennbar, wie Cimabue die Architektur des Thrones benutzen will, um eine reiche und lebhafteste Raumgliederung zu geben. Vor und Zurück, Horizontale und Vertikale, Kreis-

linie und Gerade, Stufen, Säulen und dazu ein reiches buntes Ornament.

Im ganzen geht da die Form und die Dekoration des Thronessels (als Architektur genommen) sehr nahe zusammen mit den inkrustierten Bauten in Florenz und Pisa. (In Pisa hat ja Cimabue das Mosaik des Christus in der Apsis des Domes gearbeitet.)

Auf eine solche Stelle, wie die Stufenpartie des Thrones, war Cimabue gewiß besonders stolz: schwierige perspektivische Verschiebungen, Kontraste zu den würfelfhaften Sockeln der Säulen und Überschneidungen durch den Mantelzipfel der Madonna, dazu schon ein belebendes Spiel von Licht und Schatten.

Aber wir sehen leicht, daß ihm hier noch ein Versehen unterlief.

Die Wölbung über der breiteren Mittelspannung des Sockels ist doch wohl zu verstehen als tatsächliche Wölbung nach dem Muster der kleineren rechts und links. Zugleich aber nimmt Cimabue ihren gekrümmten Bogen als perspektivisch verkürzte Darstellung eines in die Ebene der Thronstufen kreissegmenthaft eingeschnittenen Rücksprungs.

Sier läßt sich erkennen, daß sein Raumgefühl noch nicht ganz sicher war. Aber wichtiger ist

und bleibt, zu sehen, wie stark sein Vorstoß in diese Richtung war.

Wir werden die Weiterführung bald beobachten, zunächst aber tun wir einen Blick nach Norden.

Stephan Lochner.

Nicht auf einem erhabenen architektonisch aufgebauten Thron sitzt Lochners Madonna, sondern auf einer Rasenbank, unter dem Baldachin einer zarten und dünnen Rosenlaube (Tafel X). Der Hintergrund ist, wie auf den ersten zwei Bildern, Gold. Aber der Vordergrund ist die Erde, eine mit Blumen bunt bestandene, üppig grüne, großblättrige Wiese.

Auch hier sind Engel zur Rechten und zur Linken. Vier, auf der Wiese sitzend, musizieren; je drei stehen beiderseits hinter der Rasenbank. Rechts und links oben in den Bildecken sind noch zwei, die einen kostbaren Vorhang zurückziehen und dem auf goldenen Wolken ruhenden Gottvater mit der Taube Raum im Bilde geben.

Es ist daselbe Thema wie bei Cimabue. Aber es ist aus dem Bereich des Aristokratisch-Feinen in die Sphäre familiärer Intimität übersetzt.

Kindlich sind nicht nur die Engel und, fast unter Außerachtlassung seiner göttlichen Bestimmung, der Christusknabe, kindlich ist auch die Madonna, und, trotz des weißen Bartes, Gottvater in der Höhe.

Alles ist knospenhaft zart und dünn. Die Stützen und Stäbe der Rosenlaube wurden

schmale Striche, und die Krone der Mutter scheint ein dünnes Geflecht knospender Rosen, wie diese locker und fast substanzlos.

Knospenhaft sind die hellen dünnen Farben: Rosa, Gelb, Hellblau und ein weiches Grün. Tiefer klingt nur der blaue Mantel der Madonna über blauem Kleid. In diesem weiten Blau, das von den mädchenhaften Schultern schmal beginnt, wirkt Maria wie die unschuldige Blüte einer mächtigen Glockenblume, und wenn wir vielleicht an die scheinbar ganz anachronistische „blaue Blume der Romantiker“ denken, sind wir auf gar keiner falschen Spur. In diesen innigen Bildern der alten Kölner haben wir eine frühe Manifestation deutscher Romantik.

Wie steht es denn nun mit dem Grundriß unseres Bildes?

Stephan Lochners Bild hat keinen Grundriß.

Wir sahen bei Cimabue, daß schon die Abmessung der Grundproportionen seiner Tafel, also die Bestimmung des genauen Formates, auf einer bewußt vorgenommenen Regelung beruhte, derart, daß wir die Verhältnisse der Tafel im inneren Aufbau seines Bildes immer wieder fanden als regulierendes Moment, das den Zufall, das heißt die Beziehungslosigkeit, ausschloß, dem Ganzen Gesetz und Haltung und Richtung gab. Bestimmte Punkte, bestimmte

Markierungen wurden auf der Fläche festgelegt, und von diesen, wie Pfeiler einer Baukonstruktion wirkenden festen Punkten aus gingen klare räumliche Spannungen durch das Bild, vergleichbar den Rippen eines guten Gewölbes.

Es ergab sich so eine Artikulation, ein Knochengeriüst unter der Haut der Darstellung, Gelenkpunkte höherer Ordnung.

Ganz anders bei Lochner.

Gehen wir von der Grundproportion seiner Tafel aus, so hat das Format schon von vornherein etwas Unbestimmtes. Es ist kein Quadrat, da die Höhe etwas größer ist als die Breite, aber das Übergewicht der Höhe ist nicht so ausgesprochen, daß wir von einem Hochformat sprechen könnten. Und die Unbestimmtheit des Formats wird dadurch noch vernehmlicher, daß die Breitenabmessung in keiner Weise im Aufbau des Ganzen, in der Ordnung der Darstellung weiterwirkt. Dieses Maß ist einmal angenommen und benutzt, und wird dann gleichsam vergessen.

Aber finden wir überhaupt ein durchgehendes räumliches Maß?

Kaum, und damit berühren wir einen wesentlichen Unterschied zwischen italienischer und deutscher Kunst.

Cimabue, um 1250, suchte Raum einzufangen.

Lochner, 200 Jahre später, hat für den Raum und seine Artikulation überhaupt kein Interesse.

Ist also sein Bild ordnungslos?

Das kann man nicht sagen.

Wäre es ordnungslos, so würde es unser Auge abstoßen; denn alles ästhetische Interesse gründet sich auf Ordnung und Empfindung von Ordnung. Aber Lochner hat freilich ein anderes Ordnungsprinzip. Wir können es das Prinzip der linearen Berührung, der flächenhaften Verflechtung nennen und können gleich hinzufügen, daß sein Ursprung das uralte Bandornament des Nordens ist.

Es gibt bei Lochner nicht Gelenkpunkte höherer Ordnung, von denen aus durch das Dargestellte hindurch sich Richtung gebend unsichtbare und doch wirksame Beziehungen spannen. Es gibt nur die girlandenhafte Verkettung eines Darstellungsteils unmittelbar mit dem anderen.

Betrachten wir daraufhin das Bild.

Links sitzt ein Engelpüppchen und hält eine kleine Orgel auf dem Schoß. Ihm folgt ein Engel, der die Laute spielt. Zwischen den beiden ist natürlich ein gewisser räumlicher Abstand, der aber nicht ausgesprochen, nicht bejaht, nicht benutzt wird, sondern verdeckt, dadurch, daß Flügel, Kleider, Falten der beiden sich in der Darstel-

lung ganz eng in dichten Maschen verknüpfen. Die längste der Orgelpfeifen setzt sich linear fort in der Schwingung des Flügels, und mit der Bewegung des Flügels werden wir unmittelbar in die andere Figur hineingeleitet, da der Vorstoß dieses Flügels von dem Hals der Laute sofort aufgenommen wird. Ja, auch die Rundung des anderen Flügels dieses vordersten Figürchens stößt, die Rundung des Lautenkörpers berührend, in dieses Liniennetz ein.

Was räumlich nicht unwesentlich getrennt ist, wird hier flächenhaft eng miteinander vernäht.

Und weiter in die Tiefe schreitend, bemerken wir noch Kühnere Stellen dieser Art.

Zwischen dem lautespielenden Engel und dem Ansatz der Kasenbank, dort, wo ein gelb gekleideter Engel hoch nach einer Rose greift, ist ja der räumliche Abstand noch sehr viel beträchtlicher. Aber auch er wird eskamotiert, für unser Gefühl unwirksam gemacht, durch die linear flächige Formverschränkung. Der mit Pfauenaugen geschmückte Flügel des Lautenspielers schwingt sich so steif und unsymmetrisch zum anderen Flügel nur deshalb, weil er den unmittelbaren Kontakt durch Berührung, Überschneidung der Bank herstellen muß. Er berührt dann mit seiner reizenden Kurve noch die herabhängende Hand des rosenpflückenden Engels,

und die Begegnung seiner Flügelspitzen mit den Spitzen des Lautenspielers bildet ein hübsches Ornament.

Und so könnten wir das ganze Bild durchgehen. Die hochgereckte Hand des nach der Rose Greifenden geht in die Stützen der Laube über, stellt aber auch die Verbindung zum nächsten Flügel des nächsten Engels her, der wiederum mit seinem Nachbar nach der Bildmitte zu durch die symmetrische Flügelstellung verbunden ist, und so über die Madonna hinüber zur anderen Bildseite schlingen sich diese direkten linearen Berührungen bis in den harfenspielenden Engel rechts im Vordergrunde fort.

Ein Kranz von kleinen Engeln um die Madonna herum. Freilich hat dieser Kreis vorn eine Lücke, aber gemeint, gedacht ist sicher ein rund geschlossener Kreis, und der Zeitgenosse des Malers hat wahrscheinlich das Bild auch so „gesehen“, denn daß die Engel unmittelbar vor der Maria fehlen, hat natürlich nur den Grund, daß man die Madonna nicht gut überschneiden und verdecken konnte, und am wenigsten durch Figuren, die uns den Rücken zuwenden. Wir sehen ja ganz deutlich, wie alle Figürchen so gedreht sind, daß sie uns das Gesicht, mindestens das Profil zuwenden. Keineswegs meinte Lochner, daß im Raume etwa der erste linke Engel

mit dem Rücken gegen seinen Nachbar säße, aus dem Kreise herausgedreht. Mit solcher Annahme würden wir Lochner ganz falsch verstehen. Er wollte und meinte, daß alle diese Engel sich der Madonna in ihrer Mitte mit ihren Gesichtern zuwenden, als ein regelrechter Kranz.

Warum er es nicht so malte?

Er folgte keinem anderen Gesetz als dem, das auf der Bühne, besonders auf der Opernbühne, noch heute gültig ist und das hier selbst die revolutionärsten Regisseure nicht haben beseitigen können. Der Sänger darf dem Publikum nicht den Rücken zuwenden, selbst wenn die Logik der Handlung und der Situation es glatt verlangte. Er hat unbedingt dem Publikum sich zugewendet zu halten, das ist eine Spielregel.

Es bestehen sehr nahe Beziehungen der mittelalterlichen Malerei zu den gleichzeitigen Auführungen der geistlichen Spiele, in denen diese Regel gewiß noch viel starrer eingehalten wurde. Übrigens enthält gerade unser Bild eine besonders eindringliche Bezugnahme auf die Bühne in dem Vorhang, den zwei Engelchen rechts und links beiseiteziehen, ein Moment, das wir noch in viel späterer Zeit antreffen, zum Beispiel auf des Hugo van der Goes „Anbetung der Hirten“ im Berliner Museum.

Das Bild des Lochner ist also gleichsam ein Bühnenausschnitt, und wie in einen Bühnenausschnitt sich die verschiedensten Szenen hineinpassen: Himmel und Hölle, die Leidensstationen Christi und die Komik der Küpel, so lassen sich in den Bildausschnitt des Lochner sehr viele Darstellungen hineinmalen, was nichts anderes bedeutet und besagt als unsere erste Feststellung, daß das Format hier keine bestimmte Verbindung, keine bestimmte Beziehung zu eben dieser Darstellung der Maria im Rosenhag aufweist. Die Darstellung ist sozusagen von außen in das zufällig gegebene Format hineingestellt.

Die Umrandung des Ganzen wird als wenig bedeutungsvoll empfunden: an den Rändern hört das Bild „irgendwie“ auf. Eine gewisse Flüssigkeit, Nicht-Endgültigkeit der Grenzen, so könnte man es wohl nennen.

Der Landmann, der ein Stück Land bestellt, dessen Grenzen er genau kennt, weil er sie vom Urgroßvater übernahm, um sie dem Urenkel zu vererben, der kann dieses sein Land in Ruhe abschreiten, kann es einteilen, ordnen nach einem einheitlichen Muster.

So hat Cimabue sein Stück Land bestellt.

Der Bauer aber, der von heute auf morgen vor ein Stück Boden gestellt wird, dessen Gren-

zen unsicher, fließend, umstritten und nicht endgültig sind, der kann nur schwer einen Generalbebauungsplan, einen Grundriß aufstellen. Was bleibt ihm übrig, als an einer beliebigen Stelle, ungefähr in der Mitte, mit dem Wichtigsten anzufangen und immer von heute auf morgen, niemals auf lange Sicht, das Nächste anzureihen, anzufügen, Stück für Stück.

So bestellte Stephan Lochner sein Stück Land.

Er setzt das Wichtigste, die Madonna, in die Mitte und reiht das Nächstwichtige allmählich an, und kein anderes Band hat das eine mit dem anderen, als die unmittelbare Berührung der Ränder.

So konnte Raumgefühl, Raumbewußtsein nicht entstehen.

Wir machten schon darauf aufmerksam, wie die girlandenhafte Verknüpfung der Engel über räumliche Weiten hinwegvoltigiert, als wären Raum, Spannung, Distanz gar nicht vorhanden. In allem Räumlichen des Bildes ist bei Lochner ein blaßes „Irgendwie“. Berühren sich die Körper überhaupt? Etwa der Körper der Maria mit dem Volumen der Bank? „Irgendwie“ steht hinter der Bank die Laube; „irgendwie“ schwebt ein Vorhang; „irgendwie“ leuchtet die Gloriole des Vaters; „irgendwie“ sind unter

dem großen Faltenwerk des blauen Mantels Marias Glieder gelagert; „irgendwie“ sitzt das Kind, und die leichte Körperlose Dünne aller körperlichen Beziehungen drückt sich fast symbolisch aus in dem kleinen, gewichtslosen Äpfelchen, das das Kind trägt — trägt? nein, „irgendwie“ hält.

Wir wollen nun an dieser Stelle gleich sagen, daß es sich bei der wesentlichen Verschiedenheit des Cimabue und des Lochner nicht um Zufälligkeiten handelt. Was wir bei Cimabue bemerkten, finden wir ähnlich in aller italienischen Kunst wieder, und was wir bei Lochner bemerkten, finden wir ähnlich in aller deutschen Kunst.

Immer erscheint der Italiener wie der Bauer, der um Größe und Umfang und dauernden Besitz seines Landes weiß; und immer der Deutsche wie jener Bauer, dessen Land fließende, umstrittene Grenzen ohne Endgültigkeit hat. Es würde zu weit führen, auf die Gründe und Ursachen tief einzugehen; es sei hier nur gesagt, daß letzten Endes immer die Beschaffenheit des Landes für jede Nation auch die Art und Form ihrer geistigen Schöpfungen bestimmt.

Der Lebensraum des italienischen Volkes ist klar geformt und ganz deutlich durch natürliche Grenzen markiert. Auf dem Raume zwischen Adriatischem, Tyrrhenischem und Mittellän-

dischem Meer und den Alpen lebt ein einheitliches Volk, während der Lebensraum des deutschen Volkes nach Ost und West fließende, umstrittene Grenzen hat, weil klar geformte natürliche Grenzen fehlen.

Italien — Welch eindeutig bestimmte, klar umzogene Form, identisch mit dem unverwischbaren Lauf der Küsten. Wer „Italien“ denkt, sieht sofort die ganze hell umschnitene Gestalt. Der Geist zieht die Umgrenzung und trägt alles einzelne leicht in die Form ein.

Deutschland?

Wer seine Umgrenzung, seine Figur, seine Gestalt zeichnen wollte, würde zunächst fragen: für welche Zeit? Wollte er aber das zeitlose ewige Deutschland zeichnen, so müßte er wohl innen beginnen, seine Adern zeichnen, Rhein, Elbe, Weser, Donau, Weichsel.

Sehen wir Cimabues Bild: Wie die klaren Küsten Italiens sind die Mauern des Thrones, der festgegründet steht auf uralter Tradition, und zärtlich drängen sich wie die Wellen der beiden Meere die Engel von rechts und links, von Ost und West heran.

Stephan Lochners Madonna hat schwachen Schutz. Ihr Raum liegt offen. Die Bank zu ihrem Sitz ist winklig, und suchen wir nach einer

charakteristischen Form, so sollten wir vielleicht die Fläche der Wiese zwischen dem blauen Madonnenmantel und den Silhouetten der Engel rechts und links besonders beachten: sie, wie auch die Falten, wirken fast wie Abbilder von Strömen und Adern.

M a s a c c i o .

Es ist lehrreich, das Bild des Masaccio (Tafel XI) zu vergleichen sowohl mit dem Cimabue wie mit dem Stephan Lochner.

Masaccio starb 1428. Stephan Lochner starb um 1451. Er begann seine künstlerische Laufbahn ungefähr zur gleichen Zeit, als Masaccio seine beendete.

Würde nicht ein unbefangener Beobachter Stephan Lochners Madonna näher an Cimabue als an Masaccio heranrücken? Und doch ist die Madonna Lochners das letzte, späteste der drei Bilder.

Wir werden noch manches schöne und köstliche, uns wertvolle und wichtige deutsche Bild kennenlernen; aber eines können wir gleich hier sagen: eine innere logische künstlerische Entwicklung verbindet sie nicht. Immer wieder fängt jeder deutsche Maler von vorne an, als hätte es keine deutsche Malerei vor ihm gegeben.

Der Individualismus der deutschen Maler ist so ausgeprägt, daß Tradition sich nicht bilden kann.

In Italien ist die Tradition so stark, daß die Malerei dieses Landes fast wie eine anonyme

Kollektivschöpfung wirkt, in der das Individuum nur wenig Bedeutung hat.

Wirkt nicht Masaccios Madonna, als sei sie von einem zweiten Cimabue gemalt, der 150 Jahre nach Abschluß seines Erdenlebens noch einmal geboren wurde?

Die heilige Anna selbdritt — ist dieses Thema nicht recht eigentlich das Thema: Tradition? Drei Generationen zu einer Einheit verbunden. Anna, die Mutter Marias, Maria und Marias Sohn.

Es ist nun schon charakteristisch, daß dieses Thema im allgemeinen in Italien beliebter, populärer ist als in Deutschland. Von den großen deutschen Malern hat es kaum einer behandelt, nicht Holbein, nicht Grünewald. In Italien aber hat es gerade einige der Größten beschäftigt, außer Masaccio zum Beispiel Lionardo.

Gewiß fehlt das Thema auch in der deutschen Malerei nicht durchaus. Aber gehen wir von dem schönen Album deutscher Malerei aus, das einer ihrer besten Kenner, Ernst Seidrich, zusammengestellt hat („Die altdeutschen Maler“, Eugen Diederichs Verlag, Jena 1909), so finden wir unter 200 Bildern nur zwei, die unser Thema haben: das eine von dem Schweizer Hans Fries, das andere von dem älteren Holbein.

Und die Art nun, wie diese beiden das Thema angreifen, die Gruppe aufzubauen, ist lehrreich genug.

Die Italiener haben stets die drei Gestalten übereinander gebaut. Auf unserem Bilde sitzt Anna hinter der Maria; in Lionardos berühmter Darstellung hat Anna ihre Tochter Maria auf den Schoß genommen, so wie Maria ihren Sohn. Immer erscheinen die drei Köpfe in der italienischen Kunst übereinander, und es ist klar, daß der Gedanke der Geschlechterfolge, der Tradition, nicht deutlicher, nicht zwingender gegeben werden kann.

Sans Fries aber setzt die beiden Frauen nebeneinander, und das Kind erscheint zwischen ihnen fast wie ein Streitobjekt. Noch weiter auseinander setzt der ältere Hans Holbein die beiden Frauen; auch sie scheint das Kind mehr zu trennen als zu verbinden. Kurz: was der Italiener unterstreicht, die Tradition, die Einheit des Blutes, die Folge der Geschlechter, wird bei den Deutschen abgeschwächt und beiseitegeschoben. Das Albrecht Dürer zugeschriebene Bild einer Anna Selbdritt zeigt eben dieselben Züge.

Wie der Italiener im Räumlichen von einem stark erlebten und empfundenen, schicksalsmäßigen Ganzen ausgeht, innerhalb dessen jedes ein-

zelle seinen bestimmten Platz hat, so auch im Zeitlichen. Er empfindet Einheit des zeitlichen Schicksals, innerhalb dessen die einzelne Erscheinung ihre feste Stellung bekommt.

Was bei Cimabue erst noch ein Versuch war, Durchsichtigkeit und Einheit des Raumes zu geben, das erscheint bei Masaccio mit ganz entschiedener Energie angepackt und schon gleich so gut wie völlig gelöst. Erleben wir hier nicht die räumlich-körperliche Spannung der Figuren mit einem hohen ästhetischen Entzücken? Diese Falten im Überwurf der Madonna sind nicht „irgendwie“, sie sind kraftvoll und logisch wie die Rippen eines raumfassenden Gewölbes. Überall spüren wir Kraft und Gegenkraft.

Das rechte Knie der Mutter hebt sich ruhig heraus — ein wichtiger Punkt im Ganzen, ein ruhendes Widerlager des Aufbaues. Senkrecht und schräg gehen von ihm aus Falten zur Erde, und sie begegnen sich zugleich im Gegensinne mit den schrägen Falten vom linken Knie her, und sowohl die Berührung mit dem Steinboden, wo sie kurz umbrechen, wie mit den anderen Schrägen, ist markant, bewußt und gut proportioniert.

Auf dem so gediegen gesicherten, solide fundamentierten Schoß der Mutter sitzt der Knabe, und sein frei im Licht gerundeter, nicht wie bei

Lochner flach gepreßter Körper, atmet wahrhaft göttliche Macht. Es ist die bis in die letzte Fingerspitze hinein bewußte, die vom Geist aus leicht und frei in allen vier Himmelsräumen dirigierte Körperlichkeit, die dieses Kind als einen neugeborenen, neu erstandenen Menschen, als einen wundervollen Neubeginn erscheinen läßt. Wirklich, in diesem festen, starken, bei aller Kindlichkeit groß und stolz geformten Körper liegt schon beschlossen der gewaltige Gottvater und Weltenschöpfer Michelangelos.

Hier ist eine wahrhaftige „Renaissance“. Antikeidnische Freude und Begeisterung des Künstlers spricht stark aus diesem neuen Gotteskörper. Aber es gibt keinen antiken Körper, der Vorbild hätte sein können. Er ist auch christlich, dieser schöne gesunde Knabe, nicht nur durch die Geste des Segnens und den Nimbus; er ist christlich — bei aller Bewußtheit — durch seine „Selbstlosigkeit“. Er ist zum Opfer für die Welt bestimmt, und wirkt er nicht fast wie ein schönes, starkes und unter den köstlichsten ausgesuchtes Opfertier?

„Selbstlos“ ist er aber auch als Teil des Bildganzen — selbstlos, weil er einbezogen ist in das bildliche Geschehen. Fest, beinahe angstvoll fest, hält die Mutter mit beiden kräftigen Händen sein linkes Bein, gleichsam eine Mauer der

Mütterlichkeit um ihn legend, und Masaccio betont auch in diesen greifenden Händen wieder das Raumfassende, Spannungsreiche. Das hier sind keine tangentialen Überschneidungen, sondern körperliche Griffe.

Doch nicht nur durch die Hände der Mutter ist das Kind dem Ganzen unlösbar eingeordnet (man würde ein antikes Beispiel dafür durchaus vergeblich suchen), es ist es ebenso sehr durch die über seinem Haupte schwebende Hand der heiligen Anna.

Vor dieser wundervollen Gestalt erscheint das Schicksal von Mutter und Kind als ein gemeinsames Schicksal, als ein Leben.

Zwischen den Knien der heiligen Anna sitzen Mutter und Kind. Maria mit einem Ausdruck mädchenhafter Stille, als wüßte ihr Gesicht nichts von dem leidenschaftlichen Festhalten ihrer Hände, eine gehorsame Magd Gottes. Die heilige Anna legt tröstend die Rechte auf Marias Schulter, ihre Linke aber hält sie segnend über das Kind, ihr unergründliches Gesicht streng und milde zugleich neigend.

Sehr bestimmt wird der geistige Zusammenhang durch die Fügung des Bildraumes unterstrichen.

Anie der heiligen Anna und Schulter der Maria liegen in einer Höhe. Auch das Knie der

heiligen Anna ist mit Absicht markiert: es wirkt über dem Knie der Maria wie eine höhere, zurückliegende Stufe. Diese beiden Kniepunkte genügen schon, um dem ganzen Bilde Ruhe, Festigkeit, Einheit zu geben.

Wir sahen ein ähnliches Streben — und sogar mit ähnlichen Mitteln — schon bei Cimabue. Dort war es der Aufbau des mächtigen Thrones, der ein klares Treppengerüst gab. Die Maria selbst blieb noch weit von Masaccios körperlicher Artikulation entfernt. Masaccio, weil er durch die Gestalten Raum zu bauen weiß, braucht den Thron nicht mehr. Er wird bei ihm zu einem simplen Holzstz, von dem wir nur die Pfosten rechts und links sehen.

Und was ist die Folge?

Ein ganz anderes Heraustreten, eine ganz neue Wertung des Menschen.

Die Gestalten des Cimabue erscheinen wie gewichtslos, feine, luftgefüllte Säute oder Säulen neben Masaccios Körpern, die Luft verdrängen, Raum füllen und Raum greifen. Eine entschiedene Wendung zur Diesseitigkeit, zur Erde, zum Menschen prägt sich aus — eine Wendung, die wir in allen geistigen Gebieten der Zeit beobachten und die wir als „Humanismus“ (als Besinnung also auf den Menschen, den „homo“) zu bezeichnen pflegen.

Um diese Wendung zu charakterisieren, genügt es, auf den Thron bei Cimabue und bei Masaccio hinzuweisen.

Nicht nur, daß aus dem Staats- und Prunkthron des Cimabue der schlichte hölzerne Sessel des Masaccio geworden ist; es wird auch der bei Cimabue hochgestelzte, kaum den Boden berührende himmlische Thronessel bei Masaccio fest und breit unmittelbar auf die Erde gestellt. Cimabue möchte den Sitz der Muttergottes erhaben über alles Erdhafte erhöhen. Er stellt ihn auf dünne Säulen, und nicht einmal diese Säulen berühren den Boden; sie enden zwischen den Halbfiguren der Propheten. Ja, ganz absichtlich meidet er, die irdische Basis zu zeigen, denn die Propheten sind ja Halbfiguren, das heißt: wir müssen empfinden, daß auch dort, wo das Bild unten endet, keine Erde ist — wer weiß, um wie viele Stockwerke sie noch tiefer und abermals tiefer liegt? Wir haben die oberste Spitze eines himmlischen Baues, der weit die Erde der Menschen unter sich versinken läßt, und die Bogenstellungen über den Propheten, namentlich der höhere mittlere Bogen, unterstreichen ja die Tendenz des Hinauf, die Wegwendung von der profanen Erde.

Masaccio legt den Boden ganz offen und wichtig hin, als die ruhende Ebene, auf der alles

steht, und es ist schon sehr bemerkenswert, daß er dieser Ebene, um sie uns näherzuführen, eine halbkreisförmige Vorlage gibt — genau an der Stelle, wo Cimabues Thron halbkreisförmig zurückspringt. Die Ebene des Thrones ist bei Masaccio zugleich der markante untere Abschluß des Bildes, und das umlaufende Spruchband mit dem Gruß des Verkündigungsendels an Maria betont den Abschluß.

Masaccio hat also den Unterbau, jenes dünne Traggerüst des Cimabue, abgeschnitten. Sein Bild beginnt dort, wo der eigentliche Thron ansetzt, und wir können sagen, er holt die Madonna auf die Erde herab, ohne ihrer Würde das geringste zu nehmen. Freilich stützt sich diese Würde nun nicht mehr so sehr auf den himmlischen Hofstaat und seine Pracht. Es ist eine viel mehr im Menschlichen, im menschlichen Schicksal begründete Würde, die äußerliche Stützen verschmähzt.

Wir sagten, Masaccio schneide den distanzierenden, in den Himmel schiebenden Unterbau des Cimabue ab, und hole die Muttergottes auf die Erde, und in der Tat ist so auch der formallogische Sinn, da das Verhältnis von Höhe und Breite in beiden Bildern fast identisch ist.

Ja, auch eine solche Beobachtung ist wichtig, daß zwei repräsentative italienische Maler, wie

es Cimabue und Masaccio für das 13. und für den Anfang des 15. Jahrhunderts sind, in der Bestimmung und Wahl ihrer Bildproportion übereinstimmen. Es beweist das ein ähnliches, nahe verwandtes Schönheitsurteil, das sich auch darin äußert, daß beide das Rechteck überhöhen.

Nun besteht freilich auch ein Unterschied gerade hier.

Cimabue schließt seine Tafel mit einem geradlinigen Satteldach ab, Masaccio mit einem Bogen, in den sich drei engere Bögen dreipaßartig einstellen.

In dieser Abweichung spüren wir die vollzogene Stilwandlung. Das 13. gotische Jahrhundert ist in allen seinen Formen spitziger, magerer als die Renaissance, und so drückt die Wendung vom geradlinigen Satteldach zum wohligen, leicht ansetzenden, schön sich runden Bogen dasselbe aus, wie die Freude des Masaccio an der körperlichen Rundung seiner Gestalten, im Vergleich zu der engeren Körperform des Cimabue.

Aber wir müssen noch etwas anderes an dieser Stelle sehen: wie nämlich die gerundete Schwingung des Masaccio bei Cimabue doch schon vorgebildet ist. Sie ist leise schon vorhanden, sie kündigt sich schon an. Denn von den unteren Bilddecken geht eine steilere Kurve über

die Ecken der Thronabsätze in die fast vollkommene Rundung des Madonnenhauptes hinein, bei dem wir wiederum nach rückwärts die Verbindung zur byzantinischen Muttergottes spüren können. Cimabue unterstreicht übrigens die Rundung durch den Kreis des Nimbus, den er dort, wo seine Peripherie hinter dem Hals der Maria verschwindet, durch den runden Halsauschnitt im Kleide der Madonna aufnimmt — und auch dieses Motiv hat Masaccio ganz ähnlich.

Auch er will im obersten Teile des Bildes die reine Vollkommenheitsform des Kreises betont haben, und so nimmt auch er die geometrisch klar geformte goldene Scheibe hinter dem Haupte der heiligen Anna durch die helle Form des Halstuches und seine Kreisbegrenzung wieder auf, und er weiß wohl, warum er die Nimbus Marias und des Kindes eher aufhebt in ihrer geometrischen Reinheit als betont. Denn oben vollendet der Kreis die Wölbung des Bildauschnittes. Unten aber — und je tiefer, um so mehr — wird das Bild zum Rechteck, setzen sich also andere Formsympathien durch.

Der Schöpfer dieses Bildes ist mit 27 Jahren gestorben.

Mantegna.

Ist nicht der erste Eindruck, wenn wir Mantegnas köstliches Madonnenbild aus der Breragalerie in Mailand betrachten, als sei statuarische Verhaltenheit heiter jubelnder Beweglichkeit, und tragische Stummheit musikalischem Klang gewichen? Preßten sie nicht alle die Lippen zusammen, die Marien und die Christusknaben und die Engel vom Meister der Wladimirschen Madonna bis zu Masaccio, und öffnen nicht hier die aus Weihrauchwölkchen auftauchenden Bambinos ihre Mäuler zu einem vernehmlichen, hellen und in seiner Unschuld fast vergnügten Choral? Mit etwas größerem Ernste singt der kleine nackte Christus mit, und die Lippen der Mutter bewegen sich zu einem stillen, doch deutlichen Lächeln.

Und munter ist die leichte Beweglichkeit aller der einzelnen Figuren, aber auch des ganzen Bildes.

Keine Spur mehr von einem auch nur angedeuteten feierlichen Thronsitze. Seine Horizontalen und Vertikalen würden hier zu starr wirken. Auch ohnedem erkennen wir, daß die Madonna ruhig und bequem sitzt, sicher genug, um das stehende Kind auf ihrem Schoße balancieren zu können. Durch das Unwichtignehmen

des Thrones bekommt die Hauptgestalt etwas freieres, weniger Repräsentatives, da ihre Beweglichkeit uns größer, ungehemmter erscheint.

Und dieses hohe Maß leichter, flinker, behender Wendigkeit unterstreicht noch der Grund: quirlend leicht und bunt sind die pausbäckigen Wölkchen, aus denen die fernhaft prallen Backen der Kinder vorstoßen.

Quirlig sind diese Kindsköpfe. In alle nur ausdenkbaren Richtungen der Windrose gehen sie mit allen nur ausdenkbaren Drehungen und Wendungen und Neigungen. Wenn Masaccio in den Raum vorstieß, so geschah es fast immer in den klaren ausgesprochenen Gegensätzen der Polrichtungen. Nord, Ost, Süd, West zeigte sein Kompaß. Die kleinen Mischungen und Zwischendosierungen der Richtung existierten für ihn kaum. Masaccio war ein erster Eroberer. Er schnitt diese neue Welt des Raumes an, und das konnte nur so streng, so gewissenhaft und so klar geschehen, wie es bei ihm war. Für Mantegna, 40 Jahre später — unser Bild ist aus dem Jahre 1466 —, ist die Eroberung des Raumes schon vollzogen, eine fertige Tatsache. Und er wagt, mühelos und sicher hin und her und quer im Raum zu kreuzen, ohne noch auf den Kompaß zu sehen.

Was bei Masaccio mit einem kühnen Ent-

schluß kraftvoll ausgeführt wurde, geschieht hier leicht und mit spielender Grazie.

Die Hände der Mutter sind keine Klammern mehr. Ihre Linke berührt nur mit den Spitzen der Finger den Fuß des Kindes. Die Rechte legt sich leicht über seine Brust, drucklos, mit ganz feinen, leisen Wendungen der Gelenke. Wirklich bis in die Fingerspitzen ist diese Mutter befeelt. Jeder Finger der schönen Linken ist ein eigenes reiches Wesen, besonders persönlich in der Haltung und Bewegung. Jedes Gelenk jedes Fingers ist in Tätigkeit und differenzierender Spannung.

Müheless geschehen die schwierigsten Überschneidungen.

Die Rechte der Mutter legt sich quer über die Brust des Kindes und wird selbst überquert vom rechten Arm des Kindes. Der linke Kinderarm legt sich von rückwärts um den Hals der Mutter herum, und seine Hand greift spielend und leichten Halt suchend in die Finger der Rechten, die auf dem Brustansatz der Mutter ruht.

Denken wir an den Byzantiner zurück.

Dort war schon eine ähnliche zärtliche Verschlingung versucht worden, aber erst nach einigem Suchen findet man dort die linke Hand des Kindes zwischen Wange und Hals der Mutter. In der leise mit offenen Fingern zum Kinde

tastenden Hand der Vladimir-Madonna empfinden wir schon eine ähnliche Zartheit, Feinheit, Gelöstheit des Gefühls wie bei Mantegna, nur bleibt die Darstellung befangen und auch ärmer an Kenntnis der Einzelheiten.

An den Byzantiner erinnert übrigens auch das Gesicht der Mantegna-Madonna. In seiner sauberen Regelmäßigkeit mit dem klar geteilten Scheitel wirkt Mantegnas Mutter fast wie die Wiedergabe eines antiken Kopfes, etwa einer Herabüste. Das Studium antiker Kunst, das gerade Mantegna mit fast wissenschaftlichem Eifer betrieb, ist hier sehr deutlich erkennbar und nähert diesen Kopf der Vladimirischen Muttergottes, deren Kopf noch spätes Erbe der Antike darstellt.

Die früheren Bilder waren Darstellungen einer Mutter mit ihrem Kinde. Bei Mantegna sehen wir die Darstellung eines Kindes mit seiner Mutter.

Tatsächlich ist ja Maria nur durch ihren Sohn Gegenstand der Verehrung, nicht ihrer selbst willen. Das drückt sich in unserer Bilderfolge zuerst bei Mantegna deutlich aus. Dieses Kind hier wird nicht mehr wie ein Paket auf dem Schoß gehalten, und es sitzt nicht mehr: es steht aufrecht und tritt mit diesem Beweis seiner Aktivität die Herrschaft an. Es ist, als ob es

von den Kräften der nackten Spannkraft der Glieder, die ihm Masaccio gab, bei Mantegna zum ersten Male Gebrauch machte, und es ist, als ob dieser Sieg des Kindes von dem Chor der Buben ringsum besungen und bejubelt würde.

Ja, es ist ein Sieg des Kindes, eine Liebeserklärung des Malers an die naive Frische, die heitere Unbefangenheit, den vieles versprechenden Reichtum der Jugend und des Kindseins, eine Liebeserklärung, wie wir sie bei Donatello, bei Luca della Robbia und bei vielen anderen Italienern zur gleichen Zeit finden.

Würden wir die Stimmen dieser singenden, vor sich hin, unbekümmert um den anderen, tiri-lierenden Kinder hören, würden wir uns vielleicht die Ohren zuhalten — und doch freuen. So wie ihre Köpfe im Raum, geht ihre Stimme, geht ihr Gesang wild durcheinander. Denn es sind keine artigen, gut erzogenen und gedrechselten Knäblein aus bester Familie, es sind Rangen und schalkhafte Nichtsnutze darunter, denen ihr Lärmen so große Freude macht, nur weil es so schön laut ist. Es ist auch kein sonderlicher Respekt vor dem Göttlichen in ihrem Betragen, sie sind weder frömmlich noch devot.

Mantegna liebt sie, wie sie sind, fernig, un-sentimental, prall wie segelnde kleine Ballons,

naiv und gesund. Er liebt sie, wie eine Zeit fester irdischer Entschlossenheit immer das Kind, die Jugend, liebt, weil sie im Kinde das Neue und Zukünftige, das werdende sieht, das im Keime eine neue Welt enthält, den Träger der Entwicklung, und wenn Masaccio die Überlieferung betont hatte, das Kommen vom Ahnen her, die Reihe aus der Vorzeit bis zum Kinde, das stark als ein Zentrum aller von ihm aufgenommenen Kräfte im Schoße der Mutter ruht, so betont Mantegna die Gewißheit der Zukunft: sein Kind steht prächtig auf, stellt sich auf die Füße, und um das göttliche Kind schwärmt ein Rudel anderer Kinder, die alle Garanten der Zukunft sind.

Masaccio und Mantegna — von der einen Höhe blicken sie in die zwei Richtungen der Zeit und erfüllen gemeinsam den Begriff der Tradition mit lebendigem Inhalt.

Mantegna war einer der ersten italienischen Kupferstecher. Die Anfänge dieser Kunst des Kupferstichs führen uns in die Werkstätten der Gold- und Silberschmiede. Betrachten wir die exakten, feinen und doch sauber klaren Konturen unseres Bildes, so spüren wir den Kupferstecher unschwer heraus.

Aber man könnte fast an direkte Technik der Metallbearbeitung sich erinnert fühlen, an eine

in dünnes Edelmetall getriebene Reliefplatte. Die Feinheit eines Goldschmiedes steckt in den Kräuselungen der Haare, der schillernden Schärfe der kleinen Fittiche, den Bäuschchen der dampfenden kleinen Wolken und in der feinen plastischen Spannung der kleinen Stirnen und der vollen Backen.

Raffael.

August Schmarsow, der bedeutende Leipziger Kunstgelehrte, hat zuerst darauf aufmerksam gemacht, daß die Komposition der „Madonna Tempi“ Raffaels vorgebildet ist bei Donatello.

Auf einem der Paduaner Bronzereliefs, dem Hochaltar von S. Antonio zugehörig, den Donatello 1445—1448 ausführte, findet sich im Hintergrunde der „Anerkennung des Kindes“ als dekoratives Relief der abschließenden Wand — also als ein Relief im Relief — ein kleines Medaillon, und in diesem Medaillon eine Maria mit dem Kinde.



Das kleine Medaillon ist nur wenige Zentimeter groß und enthält die Gruppe nur in leichter Skizzierung, aber die Übereinstimmung geht so weit, daß man nicht gut an der Beziehung zu der 60 Jahre später gemalten Madonna Tempi Raffaels zweifeln kann.

Verliert Raffaels Bild dadurch an Wert?

Ganz und gar nicht. Es spielt keine besondere Rolle,

woher der Künstler die erste Anregung nimmt, ob aus der beobachteten Natur, aus einem inneren Erlebnis oder von einem Kunstwerk. In allen Fällen entscheidet gleicherweise das Resultat, und nur das Resultat. Eine Entlehnung, die fremdes Geistesgut bleibt, ist immer wertlos. Geschieht aber eine freie Umschmelzung in einer Neugeburt, so ist dem Resultat gegenüber die Anregung gleichgültig.

Und Raffael hat aus dem Motiv Donatellos wirklich ein Neues geformt — und nur an dieses Neue, an Raffael, wollen wir uns jetzt halten.

Das Neue in Raffaels Bild ist, daß seine Komposition sich durch Widerspruch bereichert.

Die Bilder, die wir bisher sahen, waren fest, eindeutig und gleichsam in einer Ebene ausgebreitet. Jedes einzelne im Bilde hatte seine klare, bestimmte Begrenzung und war in geschlossenen Massen nebeneinander geordnet, und eine gleichmäßige Flut von Licht erhellte das Ganze.

Solche monumentale Auffassung durchbricht Raffael, und das Mittel, durch das er die eindeutige Monumentalität der Früheren aufhebt, ist Mitgefühl mit dem Leid und mit der Schwäche der Kreatur.

Raffael ist von eminentem zivilisatorischer Bedeutung, weil er den Seldenbegriff nicht

mehr stützt und nährt. Raffael ist nicht mehr das absolute Ja, er kennt das Nein, das Nicht, das Nichts.

Gewiß, es sind heitere, glückliche Züge in unserem Bilde, das eine ganz neue innigste Verschmelzung von Mutter und Kind gibt. Aber Heiterkeit und Glück sind überschattet. Dem einen Gedanken, der einen Empfindung, dem Genuß dieser mütterlichen Nähe, stellt sich ein anderer Gedanke zwiespältig entgegen: das Wissen von dem frühen Tod, das Wissen um das Kreuz, zu dessen Füßen die Mutter zusammenbrechen wird.

Zärtlichkeit beseelt den Blick Marias, aber ein dunkler Schatten kreist das Auge ein. Zärtlich öffnet sich der Mund zu mütterlichen Rosworten, aber indem er Liebesworte spricht, dringt dunkles Leid zwischen seine Lippen, die ihre Fassung zu verlieren drohen. Eine Falte des Grams geht von der Nase zum Mund, und fast greifbar, wie eine Hand aus dem Dunkel, schiebt sich ein scharfgespitzter schwarzer Keil zwischen die beiden Köpfe, und es ist nun das Besondere und Neue an Raffael, das die Zeitgenossen offenbar mit Beglückung als den Ausdruck ihres eigenen neuen gewandelten Gefühls empfunden haben: daß er gegen dieses Dunkel wieder die Gegenkraft der Seele in Kraft setzt,

denn um so inniger wird nun die Neigung der Köpfe zueinander.

Wie unkonventionell legt sich die Wange des Kindes an das Gesicht der Mutter . . . so, daß die Nase der Mutter nahe zu dem Auge des Kindes kommt, und die Stirn des Kindes das linke Auge der Mutter halb verdeckt — nur aus einer gewissen Zähheit der Empfindung zu erklären, und diese Zähheit wieder aus der Gegenkraft, als Gegenstoß gegen das Leid. Nicht erfüllt eine Empfindung mit gleicher und bleibender Wärme diese Körper. Ströme eines kalten Schauers fließen mit Plötzlichkeit ein, und zwischen Strom und Gegenstrom sind die Menschen hin und her geworfen.

Die Augen des Kindes gleiten ab vom innig gesuchten Ziel, und über die Jahrhunderte hinweg berührt sich die Haltung der zwei Köpfe ziemlich nahe mit jener auf dem byzantinischen Heiligenbild — nur daß auf diesem die Augen des Kindes mit einer tiefen Inbrunst das Auge der Mutter betont suchen.

Der gekrümmte Mund des Kindes, nahe zusammen dem schmerzlich flaffenden Munde der Mutter, über dem schwarzen Loch des tiefen Schattens ist tiefer Gram.

Ein Keil ist zwischen Mutter und Kind getrieben — und Klammern arbeiten dem trennen-

den Keil entgegen. So kommt eine ganz neue innere Bewegung in das Bild, ein Pendeln zwischen zwei Kräften, ein Für und Wider, eine neue Spannung und eine neue seelische Differenziertheit, ein seelisches Seldunkel, die dieser Mutter den letzten Rest von steifer Würde und das „Jenseits vom Leid“ nehmen.

Auch die Madonna erhält etwas Kindliches. Sie ist kaum älter, reifer, matronenhafter als die jugendlichen Engel um den Thron des Cimabue. Ihre Kindhaftigkeit liegt im Fehlen jeder Scheu vor der Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Ihre Empfindung ist zwiespältig, aber ohne die Hemmungen einer repräsentativen Figur äußert sie den Zwiespalt, Glück und Leid.

Die markanteste Bewegung des Bildes ist eine Klammer: der rechte Arm der Mutter, mit einem jähen Anziehen des Muskels im Ellbogen-gelenk und dem leidenschaftlichen Herausdrehen des Handgelenks in die Wagerechte — dieser nach allen alten Begriffen outriert und unschön bewegte Arm steht geradezu an wichtigster Stelle des Bildes. Er gibt den Ton an, und dieser Ton ist: klammernde Zärtlichkeit — aus Angst.

Wenn wir Donatellos kleine Medaillonsskizze einer Madonna ansehen, so finden wir diesen Arm dort vorgebildet, und es ist offenbar eben

diese neue und kühne Bewegung gewesen, die Raffael frappierte und beschäftigte. Aber bei Donatello blieb diese aus dem Schönheitskanon herausfallende und einmalige Bewegung eine körperliche Naivität — Raffael hat sie zur Basis einer konsequent durchgeführten Komposition gemacht.

Nicht Horizontale und Vertikale machen die Basis dieses Bildes aus, sondern ein schräg gestellter Winkel, der seine Spitze nach unten kehrt — eine außergewöhnlich kühne Erschwerung des Gleichgewichts und der Balance.

So entspricht dem Schwanken dieser Seelen formal das jähe Auf und Ab der Richtungen im Zentrum des Bildaufbaus, und wie in ihrer Wendung gegen den spaltenden Schmerz das Zusammen der Gesichter nur noch ungestümer wurde, so folgt dem Ab und Auf des Armes diese mit allen Fasern fassende, greifende und haltend bewahrende Hand. Ihre Drehung aus der Richtung des Unterarmes gibt ihr doppelte Kraft, und wie vier wagerechte Keifen legen ihre Finger sich um den Leib des Kindes, so daß wir am Kontur ganz deutlich den vierfachen Ring ablesen. (Eine ähnliche Herausdrehung der Hand aus dem Unterarm hat Donatello auch bei seinem David verwendet — in der das Schwert haltenden Rechten.)

So hat vordem noch keine Hand ihren Gegenstand gehalten und gefaßt. Mantegnas Mutter berührt den Fuß des Kindes nur eben mit den Fingerspitzen; ihre Rechte zwar liegt quer über des Kindes Leib, aber mit Zurückhaltung. Das Handgelenk bleibt absichtlich fern vom Körper, um nur ja keinen Druck auszuüben. Die Finger, leicht gespreizt, bilden nur eine leichte Brüstung für das Kind, und die Berührung ist marmor-Fühl.

Aber die Hand bei Raffael, breiter als man sie dem mädchenhaften Körper zutrauen möchte, preßt sich sinnlich, fleischig gegen den Rücken des Kindes. Sie empfindet Glück in dieser nahen, warmen Berührung und macht ihre Fläche so breit als möglich.

Und ähnlich legt sich aus der Gegenrichtung die linke Hand unter das Gefäß des Kindes, breit und sinnlich-körperlich, Finger deutlich neben Finger, leicht die Finger zu einem Sitze biegend, fast wie ein Spiegelbild der oberen Hand. Die Abtreppung der Finger hier und dort wirkt wie ein Wendeltreppenmotiv, und natürlich ist der Erfolg eine Unterstreichung der festen Umflammerung des Kindes.

Kann irgend etwas auf der Welt diese innige Umflammerung trennen?

Dort, wo die beiden Stirnen sich überschnei-

den, spitzt sich der Bildgrund zu einem scharfen Keile zu.

Der Leser wird vielleicht sagen: „Wie denn sonst? Muß denn nicht diese Keilform entstehen, wenn zwei gewölbte Körper sich überschneiden?“

Ja und nein! Die Möglichkeit, diese Form zu zeigen, ist bei ähnlicher Konfiguration allerdings stets gegeben — aber nur manchmal wird diese Möglichkeit ergriffen, und nur manchmal wird die Form des Keils betont. In vielen anderen Fällen bleibt die Möglichkeit unbeachtet oder wird gar die Form gedämpft.

Sehen wir etwa Donatellos Relief daraufhin an, so können wir da von einer Betonung oder Hervorhebung dieses Zuges auf keinen Fall sprechen. Gehen wir aber gar bis zur byzantinischen Madonna zurück, so bemerken wir dort das deutliche Streben, das Eindringen einer spitzen Keilform zwischen die Köpfe von Mutter und Kind zu verhindern.

Es ist doch ganz auffallend, wie streng geschlossen die Kontur der Gruppe dort geführt ist. Der Mantel der Maria steht mit seinem Umriß fest und einheitlich geschlossen wie eine Mauer um die beiden Gestalten. Nirgends stößt die Form über diese Mauer hinaus, keine Hand, kein Arm, nicht einmal ein Umschlag einer Borte oder eine Falte des Stoffes.

Und warum meidet dieser Künstler so offensichtlich die Überschneidung?

Weil sie immer ein Eindringen von außen ermöglicht und ermuntert, weil sie eine Durchbrechung, eine Öffnung der Mauer ist. Wie peinlich dieser Künstler des 12. Jahrhunderts die Überschneidungen vermeidet, erkennen wir besonders deutlich dort, wo das senkrecht vom Kopf der Mutter abfallende Tuch sich in die Horizontale der Schulter umlegen muß. Hier wäre die Überschneidung doch eine fast unabwendbare Notwendigkeit; und doch gibt der Künstler eine sanfte geschwungene Überleitung in die neue Richtung — eine Überleitung statt der Überschneidung.

Nur an e i n e r Stelle wird das Prinzip von ihm durchbrochen; aber durch die Art, wie das geschieht, ergibt sich so wenig eine Widerlegung unserer Behauptung, wie etwa die Tatsache des „Stadttores“ gegen die Behauptung spricht, daß die mittelalterliche Stadt durch Mauern ringsum fest verschlossen gewesen ist.

Nur der Kopf des Kindes also schiebt sich in der Wladimirischen Madonna mit der Schädelpartie aus der Mantelkontur heraus, aber die vollkommene Rundung, gegen außen abweisend gewölbt, ist so gänzlich in Übereinstimmung mit der vollkommenen Rundung des Madonnen-

hauptes, der Rundung der linken Schulter, daß man wohl von einer Formabwandlung, nicht aber von einer Formdurchbrechung sprechen kann, und zudem ist dieser Vorsprung aus der Ummauerung des Ganzen noch durch den dunklen Wall von Haaren gesichert, und die einschneidenden Zungen dort, wo die Kreise sich überschneiden, sind so flach, so schnell geschlossen, daß keine Aussicht besteht, von ihnen aus die Gruppe aufzuspalten.

Wie ganz anders bei Raffael.

Keine geschlossene gemauerte Kontur läuft um die Gruppe. Die Formen schieben sich frei in- und gegeneinander, so daß die Umrisslinie vor- und zurückspringt, auftaucht und verschwindet, verdrängt wird und wieder hervortritt — mit dem Resultat, daß nun überall leichte und offene Wege in das Zentrum der Gruppe führen.

Um das Haupt der Mutter legt sich auch hier ein Manteltuch; aber wenn wir es nach Analogie des byzantinischen Manteltuches als eine stadtschützende Mauer auffassen wollten, so würde diese Mauer über der rechten Schulter der Maria abbrechen. Das Schultergelenk liegt offen, und erst unterhalb des Oberarmes taucht die Mauer wieder auf. Eine breite Straße führt von außen durch die Mauerlücke in das Innere, und das Salkwerk des Brusttuches kann geradezu

als der graphische Ausdruck solcher „Straßen“ gelten.

Diese Straße würde von einem Gelenkpunkt, der Schulter der Maria, zu einem anderen Gelenkpunkt, dem Ellenbogen des Kindes, führen, und von dort führt sie — die einzige Senkrechte im Bilde — abwärts zu einem weiteren Gelenkpunkt: dem Unterarmgelenk der Mutter — und da sind wir dann mitten im Zentrum, im Herzpunkt des Bildes.

Wir haben also hier nicht mehr das starre Schutzpanzersystem des Mittelalters, das nur auf Abschluß bedacht war. Hier ist schon Kommunikation mit der Außenwelt; hier gibt es Verkehr, Wege und Bahnen. Das Verteidigungssystem fehlt zwar nicht ganz, aber es ist beweglicher, bildet einen Kreis von Außenforts.

Es ist gar nicht gewaltsam, daß wir die beiden Bilder mit Städten der beiden Epochen vergleichen — im Gegenteil: wir erkennen auch so wieder, daß die Methode einer Zeit, nach der sie organisiert, allen ihren Organen den Stempel aufdrückt. Jedesmal ist die Organisation einer Stadt in Übereinstimmung mit der Organisation eines Bildes, einer Skulptur, eines einzelnen Baues, mit der Anlage eines Buches, dem Aufbau einer wissenschaftlichen Lehre.

Welcher Wandel der Weltanschauung zwi-

schen den beiden „Stadtplänen“ der Wladimir-Madonna und der Raffael-Madonna eingetreten ist, erkennen wir aus folgender Beobachtung der Blickrichtungen: die Altstadt dort, stark von dicken Mauern umgeben, ist in sich versunken, und die „Neustadt“, nach innen und unter den Schutz der Madonna strebend, sucht das mütterliche Auge. Hier aber bei Raffael sucht die Altstadt das Auge des Kindes — und die Neustadt blickt nach außen.

Die Außenwelt wird nicht mehr schlankweg als das Feindliche betrachtet. Man tritt, noch mit einiger Vorsicht, in Wechselbeziehung zu ihr. Man verschließt sich nicht mehr hermetisch bis auf ein gut bewachtes Tor — man nimmt durch Straßen und Wege das Außen herein.

Und das Außen macht sofort Gebrauch von den neuen Möglichkeiten. Mit einer gewissen Leidenschaft, als hätte es nur auf den Moment gewartet, dringt es vor und dringt es ein, und außer den bereitwillig offen gestellten Wegen versucht es, auch an vielen anderen Stellen den Einlaß zu erzwingen, und diese porösen Stellen sind eben durch jene scharfen spitzen Keile markiert, von denen wir sprachen.

Wir sagten, daß zwischen den Stirnen von Mutter und Kind ein solcher Keil sich einzwänge — mit dem Versuch, zu lockern, zu trennen, aus-

einanderzuschieben. Der Leser wird jetzt zugeben, daß dieser Keil hier eine ganz andere, neue Aggressivkraft hat als die flache matte Zunge bei dem Byzantiner. Und die Kraft eines solchen Keiles dringt mit einer sehr unbekümmerten und ungestümen Hartnäckigkeit an vielen Stellen ein: zwischen den beiden Rippen mit einer scharfen dunklen Spitze gegen den linken Unterarm des Kindes; als neuer Vorstoß zwischen dem nach unten sich biegenden Brusttuch der Maria und dem Ellbogen des Kindes und dann — stark nach unten vorstoßend — zwischen Ober- und Unterarm der Maria, mit einer Wiederholung im Ellenbogen dieses Armes.

Aber auch in andere Richtungen stoßen diese Keile vor: wie etwa zwischen Oberarm und Brust des Kindes.

Keine Frage: dies alles sind Versuche, die Einheit von Mutter und Kind, ihre innige Umflammerung, zu trennen.

Aber warum denn, so kann gefragt werden, warum denn bringt Raffael das Glück der Mutter, das Glück ihres Kindes in solche Gefahr? Warum hält er, dem dieses Glück doch nicht weniger am Herzen liegt als dem Byzantiner, es nicht lieber mit dessen Methode der eisenharten Ummauerung der Gruppe und seiner hundertprozentigen Sicherheit?

Raffael konnte nicht bei der Methode des Byzantiners bleiben, weil allgemein und auf allen Gebieten jene Methode des Mittelalters verfallen war. Vielleicht war die Methode des Mittelalters die sicherste Methode, seinen Besitz zu wahren — die Methode nämlich, dem anderen jedes Recht abzusprechen und jeden Versuch von außerhalb, am Genuß dieser oder jener Sache teilzunehmen, mit Gewalt abzuschlagen. Vielleicht war sie die sicherste Methode — aber sie war nach 400 Jahren nicht mehr anwendbar. Denn inzwischen waren die Güter, die Werte dieser Welt, nicht mehr körperliche Bestandteile ihres Besitzers und war das Mittel, über ihren Genuß zu entscheiden, nicht mehr das Schwert. Die Güter und Werte waren in eine etwas neutralere Zone gerückt, und das Mittel, über ihren Genuß zu entscheiden, war der Handel, und an Stelle des Schwertes, das von zwei Interessenten den einen stets glatt auslöschen mußte, war die Wage getreten, die beiden Interessenten einen Vorteil sicherte.

Der Pessimist wird zur Zeit des Überganges vom einen Prinzip zum anderen gesagt haben: die Besitzenden begeben sich in große Gefahren, wenn sie die neue, die neumodische Methode gelten lassen, und er wird gemahnt haben, bei der einzig sicheren Methode des Schwertes zu blei-

ben. Sicher hat er vor dem Schritt ins Dunkel, vor dem unabsehbaren Wagnis gewarnt.

Und ein Wagnis ist der Übergang zu einer neuen Methode stets und ist auch damals jener Übergang gewesen. Aber das Neue entsteht immer nur durch einen kühnen Entschluß, das Ungewöhnliche zu wagen, und ganz mit Recht dürfen wir hier den Ausspruch des englischen Staatsmannes Baldwin zitieren, der, 400 Jahre wiederum nach Raffael, bei dem Übergang zu einer abermals neuen Methode gesagt hat: „der Friede ist ein kühnes Abenteuer auf dem Felde des Glaubens.“

Die alte Methode war den Menschen schließlich zu schwer geworden — ganz wörtlich: zu schwer.

Stets mußten und sollten sie eine starre Rüstung mitschleppen. Sie mußten dicke Mauern bauen und immer in Verteidigungsstellung sein. Allmählich waren sie nicht mehr Herren, sondern Sklaven ihres Besitzes, Gefangene von Hab und Gut. Und auf die Dauer ertrugen das die Menschen nicht. Sie waren ja keineswegs gewillt, ihren Besitz aufzugeben; aber sie kalkulierten, daß eine Lockerung des alten starren körperlichen Eigentumsbegriffes vielleicht den Vorteil hätte, weniger Gier zu wecken, so daß bei einer Locke-

rung des Begriffes der Besitz vielleicht gar nicht gefährdeter — sondern eher sicherer sei.

Jedenfalls riskierten sie diese Methode, auch dem anderen unter gewissen Bedingungen und Umständen eine Chance des Genusses zu geben. Die Güter und Werte wurden Gegenstände eines Marktes, der allen eine Möglichkeit bot, der Besitzer und Werte häufig trennte, aber immer auch wieder neue Verbindungen herstellte, das Eigentum wechseln ließ, aber natürlich damit den Eigentumsbegriff keineswegs aufhob — wenn er auch an Stelle des Eigentums auf Tod und Leben ein bewegliches Eigentum setzte.

Allgemeine Wandlungen dieser Art hatten sich seit der Wladimirschen Madonna vollzogen — sehr allmählich, schrittweise und in Übergängen, wie denn schon die mittelalterliche Stadt einen gewissen Markt gebracht hat. Zur Zeit Raffaels nun war der alte starre Herren- und Geldentyp schon arg durchlöchert.

Die letzten großen überzeugenden Gelddenkmäler waren im 15. Jahrhundert von Donatello und Verrocchio geschaffen worden, der Battamelata in Padua um 1450, der Colleoni in Venedig um 1485. Lionardos Gelddenkmal des Francesco Sforza kam schon nicht mehr zur Ausführung — vielleicht waren die inneren

Zemnungen bestimmender als die äußeren. Denn eben Lionardo hat wesentlich geholfen, den brutalen Geldbegriff zu zerstören. (Die barocken Denkmäler aber eines Schlüter, eines Falconet bedeuten etwas wesentlich anderes: sie sind Glorifizierungen des absolutistischen Staatsgedankens.)

Raffaels Maria hat das Kind nicht mehr in jener fest ummauerten Gut der Wladimir-Madonna. Sie gibt dem Kinde eine Chance eigener freier Bewegung und nimmt so die Gefahr der Trennung und des Verlustes auf sich. Aber die seelische Bindung ist deshalb nicht schwächer — ganz im Gegenteil: sie tritt erst hier als eine neue Wirklichkeit hervor, und so entsteht, was wir von vornherein als etwas Neues im Bilde spürten: die Bewegung zwischen zwei Kräften, das Spiel in zwei Ebenen und jenes Abrücken vom starr Geldhaften, das die konservativen Elemente damals sicherlich als eine dekadente Note gescholten haben, während die Modernen in dieser neuen Grazie, die ein menschlich aufrichtiges Eingeständnis der Schwäche ist, trotz solchen Eingeständnisses nicht Feigheit sahen, sondern einen neuen, inneren Mut, durch Nachgiebigkeit, Entgegenkommen, Bereitschaft reicher im Besitz zu sein als durch Gewalt, Herrschaft und durch Abstoßung der anderen.

In dieser Bilderreihe auf die schönste deutsche Darstellung des Themas der Mutter mit dem Kinde zu verzichten, fiel schwer. Aber schwer fällt doch auch der Entschluß, das Bild zu bringen, denn unserem sonst gewährten Grundsatz zuwider müssen wir uns hier mit einem Ausschnitt begnügen.

Und warum bringen wir nicht das ganze Bild?

Das ganze Bild ist ein riesengroßer, vierteiliger Altar.

Der Isenheimer Altar Matthias Grünwalds, dem wir die Darstellung entnehmen, ist ein sogenannter Wandelaltar.

Über einem Sockel mit den (von anderer Hand) in Holz geschnitzten Gestalten der zwölf Apostel um Christus erhebt sich als fester unbeweglicher Kern des Ganzen die sitzende Figur des heiligen Antonius, und rechts und links von ihr stehen in kleineren Nischen die Heiligen Hieronymus und Augustinus. Auch diese Figuren sind in Holz geschnitzt und rühren nicht von Grünwald her.

Die plastische Apostelgruppe des Sockels läßt sich durch ein bemaltes Flügelpaar schließen. Dieses Flügelpaar — und mit ihm beginnt die

Arbeit Grünewalds — zeigt auf den geschlossenen Außenseiten die Beweinung Christi.

Der große hohe Figurenraum darüber läßt sich durch ein doppeltes Flügelpaar zweimal verschließen.

Das innere, hintere Flügelpaar trägt auf den inneren Seiten, die wir also beim Freilegen der Holzgeschnitzten Heiligengestalten sehen, links die heiligen Einsiedler Antonius und Paulus und rechts die Versuchung des heiligen Antonius. Sind sie geschlossen, so zeigen diese inneren Flügel eine geheimnisvolle Darstellung der Menschwerdung Christi im Schoße der Mutter, und die Mutter mit dem Kinde in einer großen Landschaft (und aus dieser Gruppe stammt der Ausschnitt, den unsere Abbildung zeigt).

Wenn der Altar uns durch die Schließung des inneren Flügelpaares diese Darstellung zeigt, erscheint das vordere Flügelpaar auseinandergeklappt — als Verkündigung an Maria links und als Auferstehung Christi rechts, so daß wir also in dieser Stellung des Altars ein Nebeneinander von vier großen gemalten Tafeln haben: Verkündigung, Fleischwerdung, Mutter und Kind und Auferstehung, wobei die zwei inneren Bilder eine nähere Einheit eingehen.

Schließen sich nun auch die Flügel des vorderen Paares, so ergeben ihre sich aneinander-

fügenden Tafeln die einheitliche Darstellung Christi am Kreuze mit den Gestalten der Mutter, Johannes des Evangelisten und der Maria Magdalena links und Johannes des Täufers rechts.

Auch diese Darstellung wird noch rechts und links flankiert von einem weiteren Flügelpaar, das aber unbeweglich ist, sich in der Form etwas von den anderen Flügeln unterscheidet und sich nicht weiter zu einer Darstellung zusammenschließen kann.

Der rechte dieser festen Flügel zeigt den heiligen Sebastian, der linke den heiligen Antonius. (Dieser war der Schutzheilige des Klosters in Isenheim im Elsaß, für das Grünewald im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts das Werk malte.)

Also ein Ganzes aus 12 Tafeln — außer dem geschnitzten Schrein im Innern.

Es ist wohl begreiflich, wenn wir zögern, einen kleinen Ausschnitt aus diesem Ganzen zu geben.

Aber ist denn das Wagnis wirklich so groß, könnte man einwenden. Offenbar ist doch wohl jede dieser 12 Tafeln mehr oder minder auch ein in sich selbständiges Gebilde?

Das wollen wir nicht rund bestreiten. Was aber diesem Isenheimer Altar seine ganz beson-

dere und unvergleichliche Stellung in der deutschen Malerei gibt, ist die ungeheure Kraft, mit der hier alle Teile zu einer höheren Einheit gefügt sind — so sehr, daß dem herausgelösten Bilde stets ein Wesentliches fehlen muß.

Der Wandelaltar ist ja ein sehr charakteristischer Allgemeinbesitz der nordischen Malerei. Am Beginn der niederländischen Malerei steht der große Wandelaltar der Brüder van Eyck, den wir als „Genter Altar“ kennen. Zahlreich sind die Beispiele in der deutschen Kunst. Das große Werk des Hans Baldung Grien, das noch heute stolz auf dem Hauptaltar des Freiburger Münsters steht, werden viele bei einem Besuch Süddeutschlands gesehen haben.

Bei keinem der zahlreichen Wandelaltäre brauchten wir uns sehr zu bedenken, eine der Tafeln auszuwählen und einzeln abzubilden; denn bei ihnen fehlt zwar ein gewisser Zusammenhang der Tafeln niemals ganz, doch ist er nirgends so eng und so zwingend wie bei Grünewald, weil es bei ihnen mehr ein inhaltlicher, thematischer und gedanklicher Zusammenhang ist als ein bildkünstlerischer.

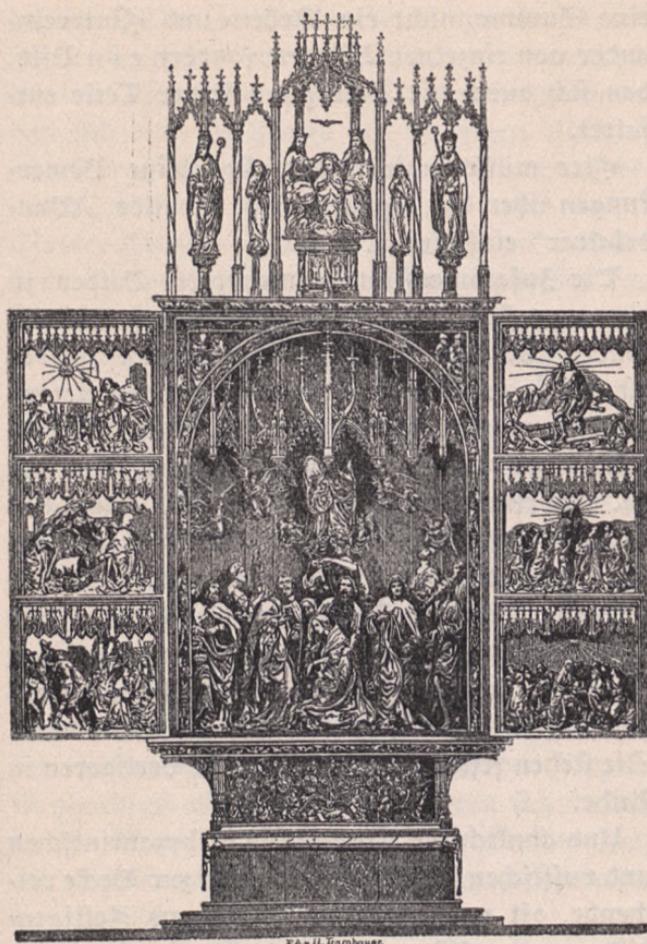
In der Regel ist der Zusammenhang der einzelnen Tafeln ein theologischer. Es liegen ihm zugrunde die Anschauungen der Zeit, die spekulativ-religiöse Beziehungen, z. B. zwischen den

Vorgängen des Alten und des Neuen Testaments, begrifflich herzustellen liebte — Beziehungen, die durch die Neigung zu symbolischen Ausdeutungen und durch Hereinnehmen legendärer, scholastischer und mystischer Momente bereichert wurden.

So reich aber das Netz aller dieser theologischen Spekulationen, die dem Maler ein festes Programm gaben, auch immer war — es hindert die Herausnahme einzelner Tafeln nicht sehr, da die Beziehungen von Tafel zu Tafel gedankliche Beziehungen blieben und daher die optisch-künstlerische Formung und Faltung wenig bestimmten.

Ganz anders bei dem Isenheimer Altar.

Nicht, als ob nicht auch er ein erstaunliches Maß von spekulativ-theologischen Beziehungen, die gerade hier stark von den Gedankengängen der Mystiker beeinflusst sind, enthielte. Darin unterscheidet sich Grünewalds Werk von denen der Zeitgenossen durchaus nicht. Der Unterschied besteht darin, daß hier bei Grünewald alles, ausnahmslos alles einen künstlerischen, einen optischen, einen malerischen Ausdruck gefunden hat, daß hier ein einheitliches Farben- und Formenwerk entstand. Das gibt dem Isenheimer Altar seine einzigartige Bedeutung. Wirklich darf man von ihm sagen: er ist nicht



Hochaltar in der Frauenkirche zu Krakau
Von Veit Stoß

eine Summe, nicht ein Neben- und Sintereinander von einzelnen Bildern, sondern ein Bild, das sich durch die Bewegung seiner Teile entfaltet.

Hier müssen wir einige allgemeine Bemerkungen über das eigentümliche Gebilde „Wandelaltar“ einschieben.

Die Zusammenfügung mehrerer Bilder zu einem großen Altaraufbau finden wir auch im Süden und auch im Osten, in Rußland. In der Akademie zu Siena etwa haben wir Gelegenheit, die großen vielteiligen Altäre der Trecentisten (das heißt: der italienischen Maler des 14. Jahrhunderts) zu bewundern. Um das Hauptbild herum stellen sich da in mehreren Geschossen und in Reihen nebeneinander, in der Predella, dem Sockel, beginnend, Heilige und Märtyrer, Apostel und Evangelisten. Das Ganze ist in ein reiches mannigfaltiges Rahmenwerk geschlossen. Aber beweglich sind die Teile nicht. Sie stehen fest auf ihrem Platz, sie verharren in Ruhe.

Und ähnlich die Ikonostasis in byzantinischen und russischen Kirchen — eine bis zur Decke reichende, oft goldstrotzende Wand aus Heiligenbildern oder Ikonen — auch sie ein vielgliedriges Ganzes, aber auch sie unbeweglich.

Es bleibt dabei, daß der Wandelaltar ein

typisches Produkt, eine besondere charakteristische Form der niederländischen und deutschen Malerei ist. Man kann wohl den Satz wagen, daß sich eine Geschichte der deutschen Malerei schreiben ließe, die kein anderes Material benutzte als die Wandelaltäre — von Lucas Moser, Meister Francke und Stephan Lochner über Konrad Witz und Hans Multscher zu Pacher, Hans Baldung Grien, Burgkmair und dem älteren Solbein — so wie sich fraglos eine lückenlose, erschöpfende Darstellung der italienischen Malerei geben ließe unter Benutzung ausschließlich der Wandbilder — von Giotto über Masaccio und Botticelli bis zu Leonardo, Raffael und Michelangelo, ja bis zu Tiepolo.

Das Wandbild als entwicklungstragender Faktor in Italien — der Wandelaltar als entwicklungstragender Faktor im Norden: es lohnt, dieses Faktum näher zu untersuchen.

Der Wandelaltar mit seinen in Scharnieren sich aufklappenden und sich schließenden Flügeln ist gleichsam ein großes, in Bildern sich mitteilendes Buch. Die Analogie zu dessen im Falz sich aufblätternden und sich schließenden Seiten liegt gewiß nahe.

Man hat auch die Folge der mosaizierten oder gemalten Wandbilder in den frühen italienischen Kirchen als ein Buch, als eine „Bibel der An-

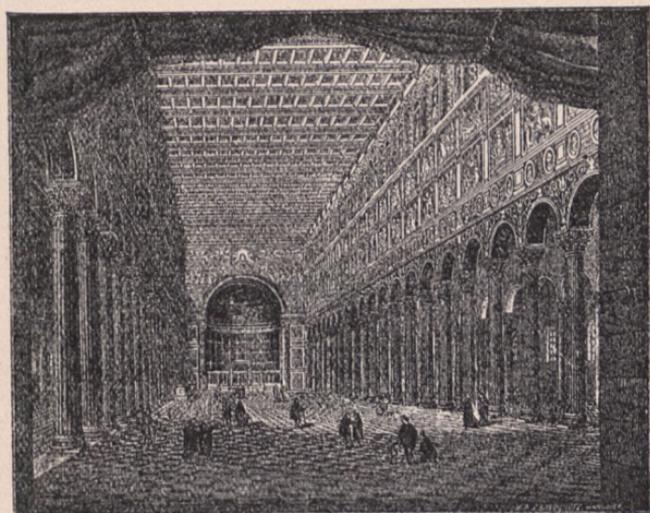
alphabeten", als *biblia pauperum* bezeichnet — und ganz mit Recht. Aber der Folge der sich an langen Mauern abwickelnden Fresken entspricht mehr jene andere, ältere Form des Buches: die Rolle. (Der Römer nannte das Aufschlagen eines Buches „*evolvere*“, gleich „*aufrollen*“.)

Der Norden übernahm das Buch bereits in seiner neuen, im Falz sich öffnenden Form, und obwohl auch diese Form, seit dem 4. Jahrhundert nach Christus, im Süden sich entwickelt hatte, empfing sie ihre vollkommene, klassische, letzte und entscheidende Prägung, ihre Vollen- dung im Norden durch Gutenberg.

Jedenfalls: der Wandelaltar steht litera- rischen Neigungen näher und ist ihnen offener als das Wandbild.

Aus dem Nebeneinander der Buchrolle wurde im gefalzten Buch ein In- und Zueinander im Nacheinander. Die Neigung zu nahen, aufge- nommenen, sich kreuzenden Beziehungen fand Nahrung durch das schnelle Öffnen und im Wei- terblättern auch ebenso schnelle Überdecken eines Gedankens, eines Satzes, Wortes, die auch im überblättern noch bestehen blieben, aber viel- leicht eine andere Stellung und Färbung be- kamen.

Das klare, eindeutige Nebeneinander der Ge- danken im antiken Buch, das stets die eben auf-



Inneres von S. Paul in Rom

gerollte Stelle als ein in sich fast ruhendes, nur in e i n e r Dimension bewegtes Ganzes, Volles, relativ Geschlossenes erscheinen läßt, entspricht einem monumentalen Denken und fördert gleichzeitig auch wieder ein monumentales Denken.

Dem entspricht genau die sich abrollende Reihe mosaizierter oder in Fresko gemalter Darstellungen an den Langhauswänden von Basilika und Kirche.

(Hier ist wieder an die festen Grenzen Italiens, an die „beweglichen“ Grenzen Deutschlands zu denken und an den Begriff der Tradition.)

Auch hier ist jedes einzelne Bild der jeweilige Vertreter des Ganzen. Die vorhergegangenen und die folgenden Bilder der Reihe ruhen fast ganz. Sie sind da, aber sie spielen kaum in das andere Bild hinein, und damit eben erhält das einzelne Bild eine monumentale Haltung und eine große formale Verpflichtung. Es ist repräsentativ, und es hat zur Verwirklichung seines Willens immer nur die elementaren Mittel: Fläche, Form, Farbe und Linie, die es nun gezwungen ist, mit der äußersten und weisesten Disziplin anzuwenden. Es wird zu einer Art „Auslese“-Verfahren gezwungen, und selbstverständlich kommt die nahe Verbindung mit der Architektur, die räumliche Situation, die den Beschauer distanziiert, noch hinzu, um das Ausleseprinzip, die Beschränkung auf das Repräsentative, im Einmaligen stark und ganz Erfüllte zu stärken.

Die Disziplin, Tradition und Schulung ist in Italien so stark, daß auch das kleinste Tafelbild noch etwas von der Monumentalität der Wand enthält.

Die zwischen zwei Deckeln übereinanderliegenden, im Falz sich vor- und rückwärts blätternden Seiten des Buches werden zu einem ganz anderen Leben.

Die Inhalte, die Mitteilungen und Aussagen

überdecken sich und durchdringen sich. Jede Seite ist in jeder anderen in einer neuen Dimension mitenthalten, und repräsentierte in der Rolle jede Stelle des Textes das Ganze, so sucht im Buche jede Stelle nach Beziehungen, bewegt sich, wandelt sich und gibt Ruhe und repräsentative Monumentalität auf zugunsten einer intimen Spannung von Fäden. (Letzte Ausformung: Einstein-Relativität.)

Der nordische Wandelaltar ist ein Buch, und ganz entsprechend der anderen Lebensform des Buches gegenüber der antiken Rolle ist der Stil des sich in Scharnieren aufklappenden Wandelaltars ein völlig anderer als der Stil der sich nebeneinander abrollenden Wandbilder.

Der Wandelaltar, auch wenn seine Maße gewaltig sind, kennt nicht monumentale Ruhe. Sein Sinn ist Bewegung. Seine Tafeln repräsentieren nicht, sondern sie zitieren. Ihr Prinzip ist nicht Auslesen, sondern gerade Sineinlesen, und ihre Gefahr, aus dem Intimen drohend, ist, um es kurz zu sagen: das Literarische — so stark, daß selbst das Wandbild im Norden stets illustrativ zu werden droht.

Nun dürfen wir uns die Dinge natürlich nicht so vorstellen, als ob man im Süden n u r Wandbilder und im Norden n u r Wandelaltäre gemalt habe. Auch in Deutschland finden wir

Wandmalereien. Wir wissen von großen historischen Zyklen in der Aachener Pfalz Karls des Großen, in Ludwigs des Frommen Pfalz zu Ingelheim. Wir haben die Fresken in Sankt Georg auf der Reichenau (Ende 10. Jahrhundert) und könnten über des jüngeren Solbein nur in kümmerlichen Resten erhaltene Bilder die Linie bis zu Kethel, Böcklin, Sans von Marées oder gar Klinger ziehen.

Andererseits: auch in Italien wurden, wie wir schon erwähnten, große vielteilige Altäre gemalt. Und außerdem besteht in beiden Gebieten gleicherweise der Typ des Tafelbildes, der Bildtafel kleineren Formates.

Also dürfen wir nicht schematisch vorgehen, um so weniger, als ja ein sehr reger künstlerischer Austausch zwischen Nord und Süd stattfand, der Formen und Prägungen der einen Kultur der anderen stets schnell übermittelte.

Aber bestehen bleibt die Tatsache: eine Geschichte der italienischen Malerei ließe sich lückenlos schreiben auf Grund ausschließlich der erhaltenen Wandgemälde von Ravenna im 4. Jahrhundert bis in das Venedig des 18. Jahrhunderts. Aber eine Geschichte der deutschen Malerei läßt sich analog nicht geben. Denn der Bestand an Fresken ist gering, zusammenhanglos und bleibt zufällig. Von Solbein ein paar

flügeliche Reste, von Dürer nichts, von Grünewald nichts.

Wenn wir aber konstatieren konnten, daß die lange Reihe erhaltener Wandelaltäre sehr wohl als ausschließliches Material für eine zusammenhängende Geschichte unserer deutschen Malerei benutzt werden könnte — in diesem Material würden bei Dürer und Holbein zwar Verluste zu beklagen sein, aber doch kein völliger Ausfall —, so ist damit wohl bezeugt, daß im Norden und im Süden zwei wesensverschiedene Typen von Bildern die Träger der Entwicklung, die Träger des Stiles gewesen sind.

Der Wandelaltar verlockt leicht zu einem Ausspinnen literarischer Bildbeziehungen, wie er sich natürlich eben dort entwickelte, wo die Neigung zum Literarischen von Beginn an stärker war als die Neigung zur reinen Form.

Auch Grünewalds Isenheimer Altar ist ein Buch, aber seine einzigartige Bedeutung ist die, daß Grünewald die vollkommenste Synthese von Buch und Bild gelang.

Sicherlich geht kein anderes Werk der deutschen Kunst in der Herstellung gedanklicher und gefühlsmäßiger Beziehungen so weit wie Grünewalds Altar. Aber es unterscheidet ihn von allen anderen Altären, daß in ihm alle Beziehungen sichtbare Form werden, daß sie also

nicht in der Sphäre des Gedanklichen, der gleichsam farbenblinden theologischen Spekulation und des Literarischen bleiben, sondern ganz mit den Mitteln des Malers, Linie, Farbe, Form, gestaltet wurden.

Es würde zu weit führen, die Unsumme solcher Beziehungen auch nur annähernd hier zu schildern. Wirklich kein Buch könnte enger seine Beziehungen spinnen, und daß Grünwald sich selbst nur als den Interpreten eines Buches, des Buches der Bücher, empfand, bezeugt die entscheidende Stellung, die er in seinem Bildwerk dem Buche anweist.

Im Golgathabilde steht rechts vom Kreuze Johannes der Täufer, die Schrift in der Linken aufgeschlagen haltend, hart aufgepflanzt mit starken Beinen, als der Träger der Schrift, aus der sein rechter Arm mit lang gespitztem Zeigefinger herauszustossen scheint wie das Gestalt gewordene Zitatzeichen selbst, wie ein „Siehe...!“-Zeichen, zielend genau und kalt auf die schmerzreichste Stelle des gekreuzigten Leibes, ein Anblick, vor dem noch auf dem rechten Seitenbilde der heilige Sebastian, der wohl Marter und Schmerzen kennt, den Kopf abwendet. Sonst wiederholt das Stehen dieses Sebastian die Haltung des Täufers fast genau. Die Bewegung des vorstossenden Armes, im

Ellbogen geknickt, ist die gleiche, aber die Zuspitzung bis in die Finger hinein fehlt. Sebastians linke Hand biegt die Finger der rechten wie im Gebet um, und eben diese Bewegung und Haltung der Hände finden wir wieder auf der anderen Seite des Kreuzes bei Maria.

Da haben wir in einer Einzelheit das Besondere Grünewalds. Durch ein Netz von Beziehungen, gewoben aus Parallelismen und aus Divergenzen, erreicht er, daß die unerbittliche Wucht des die Schrift vertretenden und vermeldenden Johannes mit verzehnfacher Gewalt wirkt, und er erreicht diese Wirkung mit reinen Mitteln der optischen Gestaltung.

Das aufgeschlagene Buch — des Täufers wissendes Haupt — und in dem Winkel zwischen zeigendem Unterarm und diesem Haupt in großer Schrift die „Stelle“: „illum oportet crescere, me autem minui“ („er muß wachsen, ich aber muß kleiner werden) und durch den gerechten Finger die eindeutigste Beziehung der Buchstelle auf Christi Leib.

Eine ähnliche Bedeutung hat das Buch in der Vierbildergruppe, die sich nach Öffnung des Golgathabildes zeigt. (Diese Öffnung geschah an den Tagen der Marienfeste. Das Golgathabild wurde am Karfreitag gezeigt. In der

Regel repräsentierte sich der Altar mit den holzgeschnitzten Heiligen der festen Rückwand.)

An den Tagen der Maria zu seiner ganzen Breite geöffnet, trägt der Altar links die Darstellung der Verkündigung.

Ziemlich tief auf der Truhe aufgeschlagen liegt die „Schrift“, klar lesbar ist die lateinische Stelle: „Siehe, die Jungfrau wird schwanger sein und einen Sohn gebären, und sie werden ihm den Namen Immanuel geben.“

Mit unerhörter Kunst ist die Szene so gegeben, daß das Buch die Hauptperson wird. Es lebt, und Maria wie Gabriel spielen nur ihre im Buch vorgeschriebene Rolle, und es verstärkt diesen Eindruck, daß aus der Höhe der in einen Gewölbezwickel gemalte Prophet abermals die aufgeschlagene Schrift nach unten hält.

Auch hier, im Verkündigungsendel, haben wir das Pochen auf die Schrift, ja der zitierende Zeigefinger des Johannes wiederholt sich. Wie das Buch unheimlich lebendig sich eines Mantelzipfels der Maria bemächtigt hat, wie das vorgebeugte Knie des Engels von der anderen Seite her das Buch berührt und so eine magische Brücke sich bildet, hat schon Hausenstein hervorgehoben.

Der Verkündigung folgt nach rechts eine mythische Szene, die wir durch Sagen als Feier der

Menschwerdung Christi im Schoße der Mutter deuten gelernt haben.

Ihr Strahlpunkt ist das von zauberhaftem Nimbus umleuchtete Haupt Marias. Die Schrift geht in Erfüllung, und über das Scharnier hinweg wirkt die formale In-Eins-Setzung: eine Diagonale aus der unteren Bildecke links, das gebietende Buch an seiner unteren Kante berührend, trifft den Nimbus, in dessen Aura der Gottesmensch wird, und trifft im nächsten (unserem Bilde) die klare große Stirn der Mutter, die sich dem Kinde zuneigt, um in dem letzten Bilde, der Auferstehung rechts, in den regenbogenglühenden Schein des zum Himmel Aufahrenden zu treffen.

Nie zuvor ist das Kind in Marias Armen so unbeschreiblich als „Wunder“ gemalt worden. Dieses Kind hier ist weder Mensch noch Gott, es ist wirklich — und ganz einmalig in der Kunstgeschichte — Gott in einer kurzen Transsubstantiation als Mensch. Wie hineingeschleudert aus unendlichen Fernen in die Arme der Maria liegt es da und lacht. Maria ist Mutter und doch nicht Mutter. Sie liebt, aber sie ist befangen. Kaum wagt sie zu sagen: „Du bist mein Kind“. Aber dieses Kind scheint triumphierend und fast hohnvoll zu lachen: „Du bist meine Mutter“.

Dieses fleischige, lachende, spielende Kind, für dessen Pflege Wiege und Badebottich bereitstehen, ist ja eben noch ein Lichtschein in einer Aureole, und eben zuvor noch Wort in einer Heiligen Schrift gewesen. Wir haben seinen Weg durch die Zeit und durch das Bild verfolgt. Hier ruht es einen Augenblick in Marias Armen. Nicht lange wird sie es, strahlend die Stirn vor Freude, in die Wiege, in das Bad legen dürfen. Unter diesem Bilde, in der Predella, sehen wir den schweren, toten, abgetanen Leib Christi und das harte, kalte, enge Steingrab, in das sie ihn legen, und wollen wir Grünewald verstehen, so müssen wir sehen, wie das zarte, schmiegsame Wiegenbett, der warme Badebottich und der steinkalte Sarg zusammengebracht sind in unmittelbare Nähe und müssen auch bemerken, wie Marias Stirn hier unten ganz überschritten ist vom weißen Tuch, diese Stirne, die wir oben so frei und lebendig sahen*.

Alles dieses müssen wir zusammen sehen, wenn wir das Kind in Marias Armen betrachten. Sein Fleisch und Blut trägt, und Maria

* Es ist uns jedenfalls das Wahrscheinliche, daß bei der geschilderten Stellung der Altarflügel die Predella nicht die — beziehungslose — plastische Apostelgruppe zeigte.

scheint auf ihrer schönen Stirn eine Dornenkrone zu tragen, nicht weniger grausam und blutig als ihr Sohn, der im vierten Bilde triumphierend, göttlich, erhaben aufsteigt, mit seiner wunderbaren Gloriole jene Diagonale abschließend, an deren Anfang das schicksalbestimmende Buch stand, in der die Maria, die die Botschaft vernimmt, die das Kind empfängt, die sich des Kindes freut, nur eine Episode war.

Es ging der Gott durch sie hindurch.

(Über das Auferstehungsbild sprechen wir ausführlich Seite 226.)

Erst nach diesen Blicken auf das Ganze des Werkes sind wir berechtigt, einen Ausschnitt aus diesem Ganzen besonderer Betrachtung zu unterziehen.

In der rechten oberen Ecke unseres Ausschnittes ist noch die Szene der Verkündigung an die Hirten im Felde angedeutet, und wohl mit einigem Erstaunen wird da der Leser bemerken, daß der eine der beiden Engel einen langen Bart trägt.

Eine Einzelheit, die im Ganzen des Bildes oder gar des Altars untergeht, und doch charakteristisch für Grünewald. Nichts übernimmt Grünewald, nur weil es so üblich ist. Er sieht

alles, das Große wie das Kleine und das Un-
scheinbare völlig neu mit eigenen Augen, so daß
in keinem seiner Bilder auch nur im geringsten
ein konventioneller Zug ist, und er geht in dieser
Konventionslosigkeit unerschrocken bis zum
Befremdenden, das freilich für den, der sich in
Grünwald vertieft, sehr bald das Allerüber-
zeugendste wird.

Sat irgendein Maler sonst das Kind, das in
Marias Armen liegt, auf durchlöcherter und
ärmlich zerrissene Windeln gebettet? Sat ir-
gendein Maler sonst den Kopf des Kindes so
aus aller guten Sichtbarkeit herausgebogen, die
Nase hoch in die Luft gerichtet, die Augen so
gestellt, daß sie ohne faßbaren Ausdruck für den
Betrachter sind? Fast gnomenhaft häßlich mit
seinem dicken Leib, den Säuglingsfalten, dem
offen lallenden Mund, dem proletarischen Saar-
schopf, den großen Spinnefingern erscheint dem
ersten Blick dieses göttliche Kind, an dem keine
Linie und keine Form edel, schön und anmutig
ist. Es ist das Kind eines armen Zimmermannes,
das auf Stroh in einem elenden Stalle geboren
wurde, und die Bestimmtheit, mit der Grüne-
wald Armut und Proletariertum gibt, sein
ganz bewusstes Ausweichen vor dem Feinen,
Gepflegten und Bevorzugten nimmt über an-
derthalb Jahrhunderte hinweg Rembrandt

voraus, mit dessen Lehrer Lastman Grünewald über seinen Schüler Grimmer und „Enkelschüler“ Uffenbach kunstgenealogisch verbunden ist. (Durch Sandrart wissen wir, daß ein Privatsammler im Haag Werke von Grünewald besaß.)

Und doch ist dieses Kind unendlich schön, weil es von einer Wahrheit, einer Unmittelbarkeit und einer überquellenden Fülle der Bewegung ist, für die es kaum einen Vergleich gibt, außer vielleicht bei Greco. Das ist kein artiges Kindlein, kein repräsentierender Bambino, sondern ein Quirl, den in den Armen zu halten und vor dem Falle zu bewahren, die Mutter alle Mühe hat. Es wirft plötzlich den Kopf hintenüber, daß sie schnell mit den Fingern ihn abfangen muß. Er dreht sich dabei und spielt mit dem Rosenkranz und lacht die leise erschrockene Mutter an.

Und diese Mutter, ist sie nicht ganz unvergesslich?

Auch sie ist weit davon entfernt, schön im Sinne irgendeines Ideals zu sein, ist zart, zerbrechlich und ganz unheroisch. Ihr Antlitz, unsagbar gespannt zwischen Freude und Qual, erinnert fast an eine japanische Maske — markiertes Deutschtum jedenfalls trägt es nicht.

Übrigens ist es merkwürdig, wie auch in der Landschaft, namentlich des Berges, Verwandtschaft mit ostasiatischer Landschaftskunst steckt.

(August L. Mayer, der eine Reise Grünewalds nach den Niederlanden für wahrscheinlich erachtet, fühlt sich bei einigen Köpfen der musizierenden Engel im Bilde der Menschwerdung an Indianer erinnert, die Grünewald, falls er in den Niederlanden war, allerdings leicht gesehen haben könnte. Natürlich könnte er dann auch mit ostasiatischen Menschen und Dingen in Berührung gekommen sein. Doch bleibt dieses alles vorerst Vermutung.)

Unter der hohen blanken Stirn dieser Maria, die ohne Augenbrauen, mit der weiten Zurücklegung des Saaransatzes fast wie eine deutsche und wie eine proletarische Mona Lisa erscheint, öffnen sich mit einer fühlbaren Schwere zwei Augen, aus deren schmalem Spalt ein alles wissender Blick sich fest versenkt in die nach oben blinzelnenden Augen des Kindes.

Wir haben beobachtet, wie die Verbindung von Mutter und Kind seit dem byzantinischen Meister immer enger und näher wurde, und hier bei Grünewald müssen wir geradezu von einer Verschraubung der beiden Körper sprechen und von einer magnetischen Bindung der Geister —

wie weitab liegt Stephan Lochners Marie im Rosenhag.

Das Ineinandertauchen der Blicke, beide aus halbgeschlossenen Augen — steil von unten herauf beim Kinde, suchend und inbrünstig haltend von obenher bei der Mutter —, wirkt so magisch stark auch durch die Bestimmtheit, mit der wir die Augenbahnen im oberen Auge des Kindes faktisch sich schneiden fühlen, so wie die durch Marias Mund gezeichnete Parallele zur Blickrichtung den Mund des Kindes in seinem unteren Winkel schneidet, was nichts anderes bedeutet, als die nach- und ausdrücklichsste Inbeziehungsetzung und Verbindung.

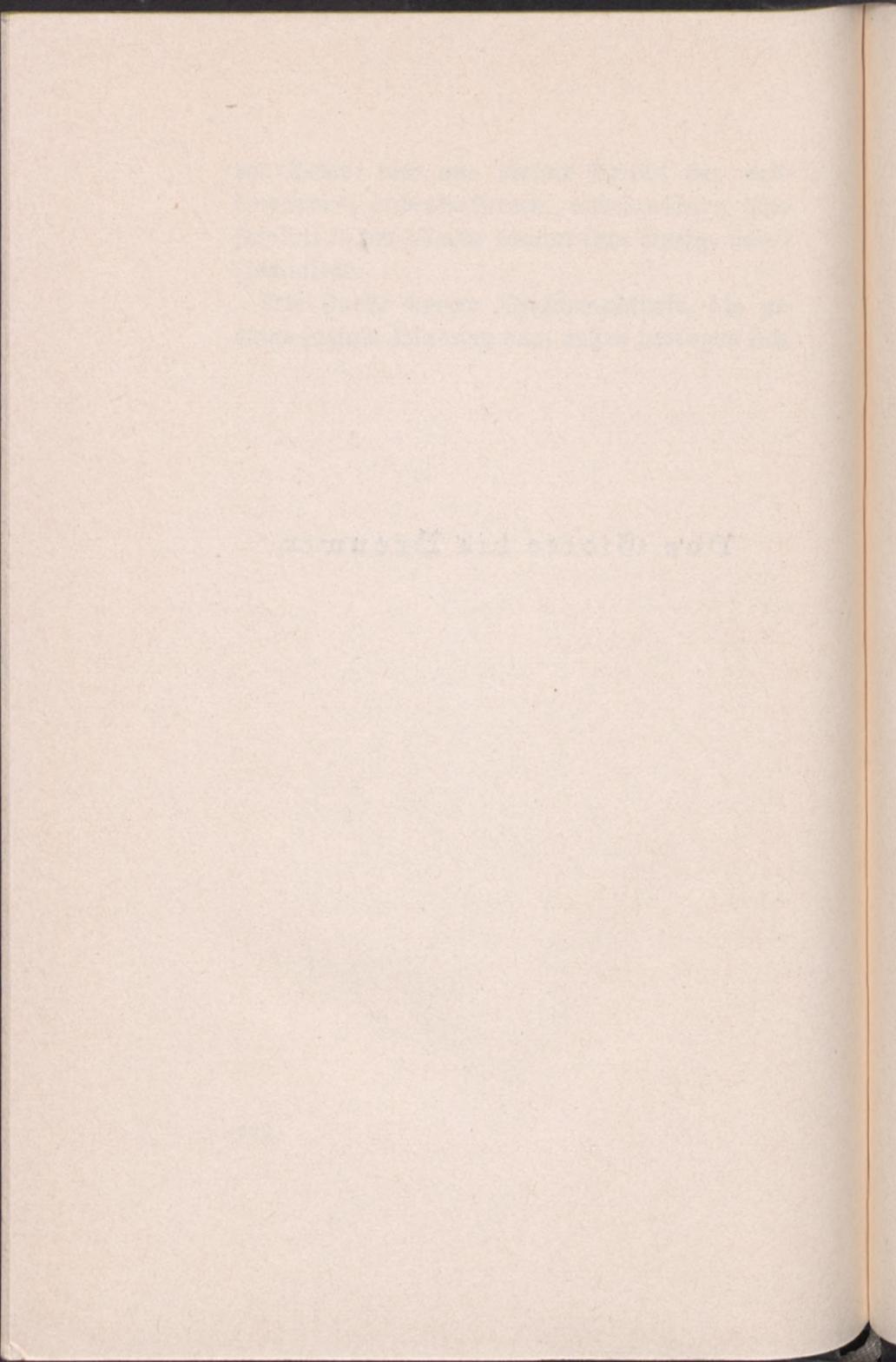
Diese Verbindung wirkt so schicksalhaft, daß man sich an die Beziehung zweier Gestirne erinnert fühlt. Wirklich wie zwei kosmische Körper stehen diese beiden, durch leis glimmende Niben eingekreiste Häupter zueinander, und es ist Marias Haupt, das wie ein Trabant mit allen Sinnen und Gedanken um dieses Kinderhaupt kreist, alle Phasen von Leuchten in Licht und Versinken in Dunkel von ihm empfangend, der wie das Buch der Verkündigungszene und doch wie Fleisch und Blut in ihren Armen liegt.

Für diese Gruppe von Mutter und Kind gibt es keine Zuschauer mehr, auch keine betrachten-

den Beter, und aus diesem Gefühl der vollkommenen unbeobachteten, unbelauschten Einsamkeit in der Natur kommt ihre einzige naive Intimität.

Die starke innere Verschraubtheit, die geringe soziale Bindung nach außen bedingen sich.

Von Giotto bis Brouwer



Giotto:
Joachim bei den Hirten.

Seit etwa 1305 war der Maler Giotto di Bondone aus Florenz mit der Ausmalung der Wände in der Arenakapelle in Padua beschäftigt. Die Arenakapelle ist eine kleine Kirche, die in der Nähe des alten römischen Amphitheaters steht und daher ihren populären Namen führt. In ihr malte also auf Bestellung eines reichen und frommen Paduaner Bürgers, namens Enrico Scrovegni, Giotto, wie er kurz genannt wird, Landsmann, Zeitgenosse und Freund des Dante, in 37 Wandbildern in drei Reihen übereinander die Geschichte Christi. Wir bilden von diesen Bildern die Szene ab, wie Joachim voller Gram über seine Kinderlosigkeit in die Einsamkeit zu seinen Herden geht. (Aus der legendenhaften Vorgeschichte Christi; Joachim wird später durch ein Wunder der Vater der Maria.)

Natürlich sind wir über den äußeren Lebenslauf der Maler in so frühen Zeiten nur sehr schlecht unterrichtet. Wohl erfahren wir bei

Künstlern, die schon bei ihren Zeitgenossen in höchsten Ehren standen, wie es bei Giotto der Fall war, aus Chroniken und literarischen Äußerungen einiges, doch bestehen fast immer Widersprüche zwischen den einzelnen Angaben. Der erste, der eine systematische Kunstgeschichte der italienischen Meister in vielen einzelnen Lebensbeschreibungen versuchte, war *Giorgio Vasari*, ein Schüler des Michelangelo. Sein Buch „Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Maler und Bildhauer“ erschien zuerst 1550 in Florenz. Aber so unschätzbar dieses Buch für uns als Quelle ist, so dürfen wir auch ihm keineswegs blind vertrauen. Schon bei Darstellungen von Geschehnissen seiner eigenen Zeit ist Vasari nicht immer zuverlässig, und bei den um Generationen zurückliegenden Künstlern war er ja selbst auf mehr oder minder unkontrollierbare Gerüchte und Legenden angewiesen.

Von der Jugend des Giotto erzählt Vasari, hierbei eine ältere Erzählung des Lorenzo Ghiberti (erste Hälfte des 15. Jahrhunderts) benutzend und sie noch etwas ausschmückend, folgendes:

„Als einst der Maler Cimabue die nach Bologna führende Straße ging, sah er einen Anaben, welcher ein Schaf auf einen Stein zeichnete,

auf dem Boden sitzen. Er geriet in größte Bewunderung über den Knaben, daß er, in so kindlichem Alter, schon es so gut machen konnte, und erkannte, daß die Natur selbst ihm solche Kunst verliehen. Er fragte ihn nach seinem Namen. Jener antwortete und sagte: „Ich bin mit Namen Giotto genannt, mein Vater heißt Bondone und wohnt in dem Hause dort in der Nähe.“ Cimabue ging mit Giotto zu dem Vater, welcher von sehr schöner Erscheinung war, und bat sich den Knaben vom Vater aus. Dieser war sehr arm. Er übergab den Knaben Cimabue, welcher ihn mit sich nahm. Und so wurde er Schüler Cimabues“ (nach Thode).

Das mag um 1280 gewesen sein, als Giotto der Schüler des Cimabue, des am meisten gefeierten Meisters der Zeit, wurde.

Ob man aber diese Erzählung ohne weiteres als richtig annehmen darf, erscheint fraglich, wenn man sie mit einer anderen vergleicht, die schon zu Ende des 14. Jahrhunderts in einem Dantekommentar erscheint:

„Man sagt, daß Giottos Vater ihn für das Wollenweberhandwerk bestimmt hatte und daß er jedesmal auf dem Wege zur Werkstatt vor Cimabues Werkstatt stehenblieb und dieselbe besuchte. Der Vater fragte den Wollenweber, zu dem er Giotto gegeben hatte, wie er sich

anlasse. Dieser antwortete: „Es ist lange Zeit, daß er nicht hier gewesen ist.“ Da fand er schließlich heraus, daß Giotto sich bei den Malern aufhielt, wohin ihn seine Natur zog. Auf Rat Cimabues nahm er ihn darauf aus dem Handwerk der Wollenweber und gab ihn zu Cimabue, damit er das Malen lerne“ (nach Thode).

Man nimmt an, daß Giotto ungefähr 13 bis 14 Jahre alt war, als er Schüler des Cimabue wurde, richtiger gesagt, Lehrbube, denn die Malerei wurde damals nicht auf Akademien, sondern in den handwerklichen Betrieben und von der Pike auf gelernt. Von früher Jugend an mußten die jungen Maler ihr Handwerk lernen. Das fehlende Geld war damals kein Hinderungsgrund für den wirklich Begabten, um Maler zu werden. Kunst war kein brotloser Beruf, sondern ein Handwerk, und Handwerk hatte goldenen Boden.

Das Geburtsjahr Giottos wird mit 1266 angenommen.

Mehr als diese Andeutungen brauchen wir vom Leben Giottos nicht zu wissen. Es hat ja für uns keinen besonderen Sinn, seine Lebensgeschichte zu rekonstruieren aus den sich fast immer widersprechenden Angaben der Chronisten. Überlassen wir das den Historikern. Für uns, die wir uns an der Kunst erfreuen wollen,

lebt ja Giotto noch heute als unser Zeitgenosse in seinem Werke.

Giotto hat einige Tafelbilder gemalt, aber sein großes Lebenswerk sind drei mächtige Zyklen von Wandbildern. In Assisi, der Stadt des heiligen Franz, malte er in der Kirche San Francesco die Lebensgeschichte dieses Heiligen; seit 1305 etwa die Fresken mit der Geschichte Christi in Padua, die wir bereits erwähnten und denen unser Bild entnommen ist, und das letzte große Werk seiner Kunst sind Fresken in der Kirche Santa Croce, seiner Heimatstadt Florenz. Am herrlichsten aber schmückte er seine Heimatstadt durch den Bau des Glockenturmes, an dem er seine Kraft nicht nur als Architekt, sondern auch als Bildhauer bewies.

Gestorben ist Giotto am 8. Januar 1337. Die Kraft seiner Malerei hat die Zeitgenossen bezwungen. Die Malerei ganz Italiens wurde von ihm tief beeinflusst, und gegen Ende seines Lebens wurde er auch über die Landesgrenzen in die Ferne gerufen. Papst Benedikt XII. wünschte, daß Giotto seinen Palast in Avignon mit Fresken aus der Geschichte der Märtyrer schmückte gegen ein außergewöhnliches Honorar. Der Tod vereitelte es.

★

Betrachten wir nun aufmerksam das Bild.

Joachim geht voller Kummer über die Kinderlosigkeit seiner Ehe, sein Haus verlassend, in die Einsamkeit zu seinen Herden vor der Stadt.

Das Bild ist in jeder seiner Einzelheiten eingestellt auf den Ausdruck der tiefen Trauer, der seelischen Vereinsamung des Joachim. Alles, was das Bild an Formen zeigt, erhält seinen Sinn von hier aus, und es ist die Größe dieser Schöpfung, daß Giotto alles, Form für Form, zu diesem Ausdruck führte in einer wunderbaren Einheit.

Warum malte Giotto solche Felsenwand? Die Legende sagt nichts davon, daß die Hirten mit ihrer Herde im Gebirge gewesen wären, gar in einer so kargen, steinigen Gegend. Giotto hätte auch die Möglichkeit gehabt, die Szene in eine paradiesische blühende Gase zu verlegen, mit schlanken Palmen, Quellen, Blüten. Der Banause sagt vielleicht, das wäre auch richtiger gewesen, denn es ist wahrscheinlich, daß die Hirten ihre Schafe in eine gute, saftige Weidengegend führten. Vielleicht! Aber wir dürfen nicht unseren obigen Satz vergessen: Das Bild ist gestaltet, um den Ausdruck der Einsamkeit und des Leides des Joachim zu geben, nicht aber zu zeigen, in welchen Gegenden Schafe am

besten zur Weide getrieben werden. Abgesehen davon, daß Giotto der Phantasie des Beschauers genügend Freiheit läßt, sich in unmittelbarer Nähe dieser Gürde auch die schönsten Wiesen vorzustellen. Aber gezeigt hat Giotto die Wiesen nicht. Gezeigt, das heißt geschaffen, hat er diese strenge Felswand. Unter tausend möglichen Möglichkeiten wählte er diese, gerade diese Landschaft, den Felsen mit seinen Spalten und Klüften, mit dem steilen Abfall der Wände, mit der trostlosen Dehnung seines Plateaus und mit dem Gipfel rechts, der sich so kalt und abweisend mit seinen düsteren Formen zusammenschiebt und stumpf, wie leblos, endet, und der am anderen Ende des Bildes, wie mit einem kalten, unentrinnbaren Mantel aus Stein den Joachim umfängt. Nun ist er eingeschlossen in seine Bitterkeit. Die Falten, die sein Tuchmantel, straff über die Schultern, wie beim Frösteln, gezogen, in strengen straffen Linien verrät, ähneln den strengen linearen Schatten des Felsens. Ist er nicht selbst Stein geworden, dieser Joachim? Er schreitet nicht frei dahin. Er schiebt langsam, wie von ungeheuren Gewichten erdrückt, Fuß vor Fuß, und die Last drückt seine Schultern; er schleicht gebückt, den Kopf nach vorn gesunken, die Hände in den Mantel gewickelt. Die gebogene Linie seines Rückens und Hinterhauptes

läuft parallel mit der Wölbung der Bergkuppe. Was geht in diesem auf die Brust gefallenen Haupte vor, das auf dem Kumpf, den die Falten fast wie Dolchstöße zerreißen, so ergreifend ruht, wie auf dem harten Felsen die Kronen der Bäume auf ihren Stämmen, wohl beweglich, aber doch auch sie trauervoll und wie hoffnungslos stehen? Eine qualvolle Verzweiflung. Joachim weiß nichts außer seinem Leid. Er sieht nicht den Hund, der ihn froh bellend begrüßt, er sieht nicht die Schafe, die aus dem Stall hervorquellen. Er sieht nicht die beiden treuen Hirten, die erschrocken und befangen vor dem ihnen fremden Kummer ihres Herrn stehen. Spüren wir nicht in voller Deutlichkeit, wie ihnen der Schritt stockt, mit dem sie entgegenschreiten wollten; wie ihnen das Wort ungesprochen bleibt, mit dem sie den Gruß bieten wollten. Sie wagen nicht zu sprechen. Aber die Augen des vorderen sprechen doch. Mit welcher räthselhaften Ausdruckskraft stehen sie im ganzen Bilde, wirklich im ganzen Bilde, mit fast mathematischer Genauigkeit. Die senkrechte Halbierungslinie des ganzen Bildes schneidet durch das linke Auge hindurch, hart die Pupille streifend, und mit messerscharfer Genauigkeit schneidet die Diagonale von rechts oben nach links unten sein rechtes Auge. Wir dürfen also wirklich sagen,

diese beiden Augen sind die Bildmitte, um so mehr, als die wagerechte Salbungslinie den Kopf dieses Sirten am Rinn streift (übrigens auch die beiden anderen Köpfe), und die zweite Diagonale schräg den Hals des vorderen Sirten durchschneidet.

Giotto setzte an die wichtigste Stelle des Bildes, die den Betrachter, ob er will oder nicht, ob es ihm bewußt wird oder nicht, besonders beschäftigt, gleichsam ein mitleidsvolles Fragezeichen, und er suggeriert so uns, den Beschauern des Bildes, dieses selbe Gefühl, welches den treuen Sirten beseelt: „Was ist mit Joachim?“

Sind die beiden fragenden Augen des Sirten nicht noch durch eine andere, offen sichtbare, nicht erst von uns zu rekonstruierende Linie hervorgehoben? Geht nicht die harte, dunkle Kante des vorderen Felsgebäudes schräg zwischen den Köpfen der beiden Sirten in ihrer Richtung auf das Auge des vorderen zu, wie ein Pfeil, der ein Ziel markiert? Und auf der anderen Seite des Kopfes, wo diese Felskante wieder sichtbar wird, erscheint sie wie ein Blitzzucken, scharf aus dem Auge heraus zum Joachim hin.

Vergessen wir nie, daß jede Fläche, die ein Künstler bemalt, zunächst eine leere weiße Fläche, ein Nichts ist, daß also bei jeder einzigen noch so kleinen Stelle der Künstler sich unter unend-

lich vielen Möglichkeiten für eine ganz bestimmte entscheiden muß; daß aber kein Mensch eine Entscheidung treffen kann, ohne die Gründe abzuwägen. Also sind wir nicht nur berechtigt, sondern, wenn wir das Walten des künstlerischen Geistes wirklich würdigen wollen, auch verpflichtet, bei allen Dingen nach dem Warum, nach dem Grunde, nach dem Sinn zu fragen.

Also in unserem Fall: Es lagen viele Möglichkeiten vor, die vordere Felslinie zu zeichnen. Unter allen Möglichkeiten wählte Giotto eine ganz bestimmte, zu deren Eigenheiten es eben gehört, die Augen des vorderen Sirten wie in einen prägnanten Winkel einzuspinnen.

Aber warum nun diese Linienführung am Auge des Sirten? Nun, einmal, um die Wichtigkeit dieser fragenden, mitleidsvollen Augen für den Ausdruck des Ganzen nochmals zu unterstreichen, zweitens aber, um das Verhältnis des Sirten zum Herrn sichtbar und deutlich zu machen. Die Linie zuckt blitzhaft aus dem Auge zum Joachim, so wie die Füße der beiden ihrem Herrn spontan entgegengehen wollten, wie ihr Mund sich zum Gruß öffnen wollte. Aber wie ihr Schritt vor diesem ungewohnten Anblick des in seinem Kummer fast zusammenbrechenden Herrn stockte, der Mund verstummte, so wagt sich das treue Auge, das zunächst dem Herrn

entgegeneilt, nicht dicht an ihn heran. Die Linie bricht ab, gleitet zu Boden, wird wohl neu aufgenommen, aber nur um abermals abzugleiten. Die schräge Stirn des Joachim scheint härter und unzugänglicher als selbst der Stein des Felsens. Das fragende Auge gleitet ab.

Aber wir wollen tiefer in die Geheimnisse der Bildgestaltung eindringen.

Warum die schräge Linie des Felsens zwischen den beiden Girtenköpfen?

Wir müssen etwas weiter ausholen, um dieses kleine unscheinbare Stückchen Linie richtig zu würdigen.

Ist es nicht verwunderlich, daß Giotto die Hauptperson, den Joachim, seitlich an den Rand des Bildes rückte, in die Mitte aber die Nebenpersonen zweier Girten stellte? Ist es doch das Nächstliegende und Übliche, die Hauptperson auch an die wichtigste Stelle des Bildes zu rücken.

Giotto weiß, daß es keine ein für allemal wichtigste Stelle im Bilde gibt, sondern, daß jede Figur an die Stelle gehört, an welche sie ihr Ausdruck, ihr Leben, ihre Bedeutung stellt. Warum konnte Joachim nicht die Mitte des Bildes einnehmen? Weil die Mitte des Bildes meist Ruhe, Festigkeit, Sicherheit verleiht. Da aber in diesem Augenblick das ganze Wesen des

Joachim Unruhe, Zerrissenheit, Haltlosigkeit ist, so durfte er nicht in die Mitte, auch wenn er hundertmal die Hauptperson ist. Der aus allen Bahnen geworfenen Verfassung des Joachim entspricht die aus dem Zentrum gelöste unsichere Stellung am Rande, die uns zugleich die Länge des Weges fühlen läßt, die der Geplagte in dieser Einsamkeit, die Giotto als ein äußeres Abbild seiner inneren Einsamkeit schuf, noch zurückzulegen hat.

Aber nun schuf sich Giotto natürlich mit dieser kühnen Stellung der Hauptperson am Rande eine ungeheure Schwierigkeit, die ein geringerer Künstler sich wohl gescheut hätte, unnütz wachzurufen. Wenn er nun die Sirten, also die Nebenpersonen, in die Mitte stellte, so war die große Gefahr, daß der Beschauer das Bild falsch verstehen möchte, daß ihm die Sirten als Hauptpersonen erschienen. Damit wäre aber der Sinn der Szene verborgen gewesen.

Wie hat sich nun Giotto geholfen?

Zunächst scheint er mit beiden Füßen in die Gefahr hineinzuspringen, sie absichtlich noch über die Notwendigkeit vergrößernd, indem er zwei Sirten malte, also das Übergewicht im Zentrum noch verstärkte.

Warum zwei Sirten, wo nur einen die Erzählung verlangt hätte?

Nun, jede künstlerische Komposition lebt vom Kunstmittel des Kontrastes. Jeder Mensch weiß, daß Dunkel um so lebhafter als Dunkel wirkt, wenn es gegen Hell gestellt ist. Der Einsame fühlt sich nirgends einsamer und verlassenener als in der Gesellschaft vieler Menschen.

Indem Giotto zwei Hirten, wie Brüder ähnlich gebildet, nebeneinanderstellte, erreichte er, daß Joachims Einsamkeit und Alleinsein uns doppelt deutlich wird.

Aber noch eines: Hätte Giotto nur einen Hirten gemalt, so wären leicht Herr und Hirt als zwei gleichberechtigte Faktoren oder Gegenspieler erschienen. Indem er aber das Gegengewicht gegen Joachim in den Wagschalen der Bildharmonie teilte, erreichte er eine mathematische wie künstlerisch-seelische Verkleinerung eines jeden im Paare der Hirten. Daß es zwei sein müssen, die dem Joachim die Wage halten, hat zur Folge, daß jeder für sich allein ihm geringer ist, als Diener wirkt.

Die große Gefahr aber war nun, wie gesagt, daß doch diese zwei zusammen den Joachim unterdrücken. Wie hat Giotto das vermieden?

Giotto stellte den vorderen Hirten so, daß wir sein Gesicht voll sehen und seine beiden Hände. Der hintere Hirt aber wird von uns mehr vom

Rücken her gesehen, sein rechter Arm versinkt im weiten Mantel, aus dem sich auch die linke Hand nur kurz hervorhebt. Den Ausdruck seines Gesichtes können wir nicht sehen, höchstens ahnen.

Warum das?

Dieser zweite Sirt soll gleichsam nur eine Verdoppelung des ersten sein. Es müssen zwei Sirten sein, um Joachim so viel einsamer, zugleich aber auch, um ihn als Herren über viele zu charakterisieren, aber beide Sirten erfüllt ein gleiches Gefühl. Dieses gemeinsame Gefühl braucht nur einmal sichtbar gemacht zu werden. Die Funktion übernimmt der vordere. Sätte Giotto auch den zweiten Sirten physiognomisch ausgerüstet, so würde die Gefahr, den Joachim aus seiner Vormachtstellung zu verdrängen, größer geworden sein. Dieser zweite Sirt hat ja keine besondere seelische Rolle zu spielen; er ist eben nur „der zweite“, und damit wir keinen Augenblick im Zweifel sind, daß seine Empfindung übereinstimmt mit der des vor ihm stehenden Genossen, verband Giotto seinen Kopf mit den mitleidsvoll fragenden Augen des ersten durch den schrägen Gleichheitsstrich, der so deutlich auf das Auge des ersten zielt. Dieser kurze Strich — eine Kleinigkeit? Er sagt aus: „Dieser zweite empfindet wie der erste.“

Um auf jeden Fall aber dem Joachim das menschliche Übergewicht zu sichern, wendet Giotto eine Reihe weiterer feiner Mittel an. Warum wählte er junge Hirten? Lag es nicht nahe, gerade bei Hirten den Typus des Alten zu wählen? Giotto nahm Jugendliche, Bartlose, um dem älteren Joachim als den Erfahreneren, Wichtigeren zu geben. Auch der Heiligenschein zeichnet ihn aus. Vor allem aber spüren wir aus der bescheidenen Haltung der Hirten ohne weiteres, daß sie Abhängige sind.

Noch haben wir längst nicht den vollen künstlerischen Gehalt wahrgenommen.

Warum malte Giotto die Schafe, wie sie gerade die Hürde verlassen? Nun, ihre gedrängte Herdenhaftigkeit, ihre animalische Unbekümmertheit und einfache Existenz kontrastiert abermals dem einsamen, bekümmerten Joachim. Ferner ist der tätige Ausbruch der Hirten am frühen Morgen — sie wollen doch offenbar gerade auf die Weide gehen — ein fühlbarer Gegensatz zu der passiven Erstarrung des untätig versunkenen Joachim, der kaum noch Fuß vor Fuß setzen mag. Die Hirten halten ihre Stöcke zum Ausschreiten bereit. Er hat seine Hände in den Falten des Mantels vergraben. Schließlich aber schuf Giotto mit Fleiß das große gähnende Loch der Stalltür als einen Spiegel der inneren

Leere des Joachim. Die Schafe gehen hinaus, und ein ähnlich ameisenhaftes Wimmeln mag im Haupte des Joachim sein.

Wir haben uns bemüht, den geistigen Schafensvorgang zu erkennen, wenigstens in den Hauptzügen. Wir haben wohl erkannt, daß dieses Gebilde, das schon auf den ersten Blick erschöpfbar erscheinen konnte, ein reicher Organismus ist, bei dem eine künstlerische Formbeziehung in die andere greift und sich wechselseitig Form für Form bedingt. Aber bei allem Reichtum der Beziehungen ist das Bild einfach, klar und groß.

Und das sollte es ja, unter allen Umständen, auch werden. Wir wissen, daß es sich um ein Wandgemälde in einem Kirchenraume handelt, also um ein monumentales Bild, das aus einiger Entfernung gesehen wird; da ist leichte Beschaulbarkeit, klare Mitteilung des Wichtigen, Vermeidung alles Nebensächlichen und Kleinen selbstverständliches Erfordernis.

Dieses Bild ist also Teil einer Architektur, und hat es nicht in seinem Wesen selbst etwas Architektonisches, Gebautes? Es ist nicht eingestellt auf genaues Nachahmen der äußeren Natur, sondern auf den Ausdruck innerer Vorgänge, und diesen sichtbaren Ausdruck des zunächst Unsichtbaren erreicht es durch den Aufbau seiner klaren, menschlich wirkenden Form, und eben

weil ein bauendes Element im Bilde Giottos ist, der, wie wir hörten, gegen Ende seines Lebens auch selbst Baumeister des wundervollen Glockenturmes von Florenz wurde, geht es an Ort und Stelle mühelosen Einklang mit der Architektur des Raumes ein.

Dem Betrachter fällt es vielleicht auf, daß Giottos Bäume zu klein sind. Aber nein, sie sind nicht zu klein, denn woran sollen wir im Bilde ihre Größe messen? An den wirklichen Bäumen der äußeren Natur? Das wäre so, als wollten wir in einer Erzählung das „Sui“, das Pfeifen des Windes andeuten soll, mit dem wirklichen Windespfeifen vergleichen. Natürlich gibt es keinen Wind, der „Sui“ macht. Aber dieses „Sui“ deutet in der Sprache der Worte den Naturlaut auch nur an, und ähnlich ist es mit diesen Bäumen.

Niemals dürfen wir an irgendeiner Kunstform Kritik üben, weil sie nicht richtig im Sinne der Natur sei, denn die Kunst ist nicht die Natur, die uns dreidimensional gewaltig über jeden Begriff umgibt, sondern sie ist eine neue Schöpfung mit eigenen Gesetzen. Falsch ist die Kunstform allein, die gegen das Gesetz des Ganzen im Werk verstößt.

GiOTTO kann also in seiner Welt die Bäume so groß oder so klein machen wie er will? Auch das

nicht! Er muß sie genau so groß machen, wie ihm der Organismus des ganzen Bildes vorschreibt, und das dürfte wohl jedem sofort einleuchten, daß eine Vergrößerung dieser Bäume zu ihrem Naturmaß das ganze Bild zerstören würde.

Simone Martini und Lippo
Memmi: Verkündigung.

Von diesem Bilde wissen wir genau, wann und für wen es gemalt wurde. Es trägt die Inschrift: „Simone Martini et Lippus Memmi de Senis me pinxerunt anno domini MCCCXXXIII“ = zu deutsch: „Mich haben gemalt Simone Martini und Lippo Memmi aus Siena im Jahre des Herrn 1333.“

Simone Martini war damals 58 Jahre alt, Lippo Memmi, sein Schüler und Schwager, war etwa 20 Jahre jünger. Das Bild war für den Dom ihrer Vaterstadt Siena bestimmt. Aus ihm kam es in eine Kirche in Castellvecchio und 1799 in das Museum zu Florenz (Uffizien), in dem es noch heute steht. Seine größte Höhe beträgt nicht ganz zwei Meter ohne den Rahmen, der hoch das Bild überragt. Auf dem Mittelbilde ist die Szene der Verkündigung, rechts im Spitzbogenfeld steht die heilige Julitta, links der heilige Ansanus, der als Märtyrer um 303 in Siena den Tod fand. Die heilige Julitta ist eine Märtyrerin ebenfalls des 4. Jahrhunderts, aus Cäsarea gebürtig. Beide tragen auf dem Bilde die Palme als Kennzeichen ihres Märtyrerranges und ihr besonderes Symbol; Julitta das Kreuz, Ansanus die Fahne.

Das Bild Giottos war ein monumentales Wandbild. Hier haben wir es mit einem Tafelbilde zu tun, bestimmt, auf dem Altar zu leuchten. Das monumentale Wandbild kennt keinen Rahmen; es geht, ein Bestandteil der Mauer, in den Raum, in die Architektur auf. Das Altarbild soll es auch tun, soll nach dem Willen der Künstler jener Zeit kein Fremdkörper im ganzen Raume sein. Es bedarf aber auf seinem Platze, dem Altar, eines Mittels, sich einzuschwingen in die Harmonie der Architektur, und dieses Mittel stellt der Rahmen dar. Dieser reiche, goldfunkelnde Rahmen nimmt mit seinen Säulen und Spitzbögen, seinen Bogensfeldern und Fialen genau die Formen der Architektur des Domes auf, ist selbst ein kleines Stück Architektur und ist wiederum mit dem eigentlichen Bilde so eng in eins geschmolzen, daß man hier Bild und Rahmen nicht so einfach trennen kann wie in den modernen Bildern. Das hängt auch damit zusammen, daß diese alten Bilder auf Holz gemalt sind, in dem jede Schwingung und Kurve der Umgrenzung möglich ist, während die modernen, auf Leinwand gemalten Bilder aus technischen Gründen zur Vierecksform gezwungen sind, weil sonst die Leinwand schwer straff gehalten werden kann.

Simone Martini und Lippo Memmi malten

für den Dom ihrer Vaterstadt mit dem Wunsch, in seine kostbare, von vielen Künstlern geschmückte Pracht eine neue Kostbarkeit mit ihrem Werk zu stellen. Alle Liebe zur Madonna, zur stolz auf ihrem roten Berge thronenden Stadt Siena und zu ihrem herrlich in farbigen Marmorstreifen aufgebauten, mosaikentragenden Dom legten sie in die Linien und Farben ihres Bildes. Es war ein Gottesdienst, ihr Malen, und zugleich auch stolze Leistung des bewunderten Handwerkers und schließlich auch eifersüchtige Liebe zum Ruhm der Vaterstadt. Der moderne Betrachter im Museum, der das Bild im kalten Oberlicht sieht, und glaubt es nun erst so zu sehen, wie es das gute Recht des Bildes sei, hat doch nur halb recht. Die beiden Maler dachten an kein Museum. Sie wußten kaum, was ein Museum sei. Sie dachten an den Altar im kühlen Dämmer der Kapelle im Dom. Für einen dämmerigen Raum ist das Bild gedacht, in dem Kerzen leuchten, die sein Gold geheimnisvoll und warm und keineswegs gleichmäßig aufschimmern machen. Nein, man konnte auf dem Altar das Bild gewiß längst nicht so gut sehen wie im Museum. Je nachdem man stand, sah man diesen oder jenen Teil besser im Licht. Aber was tat's dem andächtigen Betor, war doch das Bild nicht in erster Linie für den künstlerischen

Genuß des ästhetisch feine Farben und Formen Genießenden da, sondern für die Erhebung des Frommen. Wer das Bild bestellte, wollte ein frommes Werk verrichten. Als frommes Werk erschien ihm, den Dom durch ein Bild der Verkündigung zu schmücken. Das Bild gab er dem gefeiertsten Maler Sienas, Simone Martini, in Auftrag, nicht aus kunstkennerisch-ästhetischen Erwägungen, sondern weil er fühlte, man darf der Madonna nur darbringen, was nicht übertroffen werden kann an Reinheit der Gesinnung, an Hingabe der Arbeit, an Feinheit des Stoffes, an Liebe zum Geschenk.

Und gerade diese Tugenden erfüllen das Werk des Simone Martini, der seinen besten Schüler, Lippo Memmi, zur Mitarbeit heranzieht.

Simone Martini schafft sich sein Licht gleichsam im Bilde selbst, im wunderbar tief tönenden Gold des Grundes. Und auf dieses Gold setzt er die Gestalten in den klarsten, reinsten, strahlendsten Farben, die er kennt. Wie prangt sein Rot. Wie ruht sein Blau. Wie atmet sein Grün. Wie schmilzt sein Weiß. Wie wärmt sein Gelb. In dem reinen Feuer des Regenbogens, des himmlischen Farbenwunders jubelt sein Bild. Und diese reinen Himmelsfarben trägt das Gold des Grundes wie das Leuchten bunter Edelsteine in den Raum.

Aber die alten Maler wußten, daß im Lichte das Gold auch blendet, daß diese Blendung das Sehen des Ganzen auf einmal fast aufhebt, und es scheint, als hätten sie dem Rechnung getragen, indem sie gleichsam Blickfeld an Blickfeld reiheten. So stellte Simone — und die Altarbilder der Zeit zeigen es ganz allgemein — Säulchen in die Fläche, schloß den heiligen Ansanus in ein Feld und ebenso die heilige Julitta; die Mittelzene der Verkündigung durfte er freilich nicht zerteilen, aber doch stellte er den Engel und Maria so, daß ein jeder für sich gesehen werden kann.

Den Raum zwischen ihnen schließt die zierliche Vase mit den Lilien, deren Stiele sich nach beiden Gestalten neigen. Vielleicht war es nur der Wunsch, jede einzelne Stelle des Bildes zu einer Freude zu gestalten, der das Bild so glücklich anpaßte der sphärische Lichtzwikel über seine Fläche streuenden Beleuchtung. Wenn die Kerzen brennend strahlende Lichtkreise hervorholten, anderes versinken ließen, so war es doch nie ein sinnloses Bruchstück ohne klare Form, das sich dem Auge bot, und wenn es nur das rauschende Flügelpaar oder nur ein nachwehender Mantel war oder das Antlitz der Madonna und ihre demütig zum Halsfaum greifende Hand, ja nur die Seite des Stuhles,

oder der Mantelzipfel der Julitta, so war es immer eine Form, die voller Sinn und voller Schönheit war. Die Kunst Simonos und Lippo Memmis fand für die Gebärde des Verkündens und des Empfangens die ausdrucksvolle Bildform von Dauer, und diese Erfindung wurde als so großartig von den Zeitgenossen empfunden, daß das Bild für mindestens eine Generation fast alle Verkündigungsbilder beeinflusste.

Offenbar ist doch die Silhouette der Maria genauestens zusammengefaßt mit den Umrisslinien ihrer Bildhälfte. Die Mittelachse dieses dreigeteilten Mittelfeldes geht von der Spitze des Bogens durch den Körper der Taube des Heiligen Geistes in der entzückenden Gloriole, durch den mittelsten Blütenzweig in der Vase zum äußersten Mantelzipfel der Madonna auf dem Boden. Von diesem Punkte aus erfüllt die Form (Maria) ihre Bildhälfte derart, daß innerhalb dieses Rahmens eine andere Haltung kaum noch möglich erscheint. Die Schräge abwärts vom Knie, genau wie mit dem Lineal gezogen, führt unentrinnbar durch den runden Knopf der rückwärtigen Seitenlehne in die Mitte der plastischen Konsole, und fast parallel zu dieser Schräge verläuft, nach innen versetzt, der Verengerung des Raumes entsprechend, die Mantellinie am rechten Arm.

„Fast parallel.“ Und was begründet dieses „fast“? Der Scheitelpunkt des rechten Spitzbogens übt seine Kraft der Anziehung aus. Er bestimmt den Lauf der Linie. Dieser bleibende dauernde Punkt des Rahmens hat seine Macht, die nicht übersehen werden kann. Er bestimmt auch das Haupt der Madonna, denn die verlängerte Mantellinie, die in den Scheitelpunkt ein- geht, berührt leise die Stirn der Madonna, und der Scheitel ihres Hauptes wird von zwei an- deren, festen Punkten her bestimmt: die Wage- rechte, die beiden Konsolen der Bogenstellung verbindend, streift sie; aber auch die Senkrechte der Säule rechts wirkt. Ihr parallel läuft ein wichtiges Lot durch den Körper der Maria, von der Spitze der Bogenwölbung durch den Daumen der erhobenen, durch den Zeigefinger der sinken- den Hand. Die Formen des Sessels nehmen die Senkrechte wieder auf, schieben sie dichter an die Säule heran, nur wenig durch das die Lehne überhängende Tuch mit seinen Falten verhüllt. In dem leichten Schwingen des linken Armes klingt noch die Zurückbiegung, das Zurückweichen der ganzen Gestalt im Ausdruck des hangen Er- staunens leise nach — beginnt aber schon sich der Senkrechten auszuföhnen. Schließlich wendet der Mantel am Boden sich deutlich der rechten, unteren Ecke, dem Säulenfuße zu.

Alles in allem: die Form der Maria ist so notwendig, so klar in eben diesen so schwierigen Raum eingestellt und eingepaßt, und zugleich dabei so unvergleichlich voller Ausdruck, daß diese Form der Maria sich im Bilde nicht verändern kann, solange nicht die Punkte des Rahmens sich verändern. Da aber diese ruhend, dauernd sind, so ist auch die Form der Maria als eine im Bilde dauernde, ruhende anzusehen.

Diese frühen Bilder sind so auf sich selbst gestellt, daß eine Beziehung zur Außenwelt fast fehlt. Das Licht der Sonne etwa spielt hier keine Rolle. Es ist ein eigenes, im Goldgrund gleichsam inkarniertes Licht, das die Gestalten sichtbar werden läßt — ein himmlisches Licht, das keine Schatten macht. Die Vase, die Körper werfen keinen Schatten auf den Boden. Wohl sind in den Falten der Gewänder, in der zarten Modellierung der Glieder Dunkelheiten verwendet; aber sie sind kaum als Schatten zu deuten — es sind Mittel der Verdeutlichung, um die Formen gegeneinander abzuwägen. An Schatten haben die Maler bei diesen Dunkelheiten kaum gedacht.

Wenn nun diese Maler, da sie das Licht der Außenwelt zu beobachten und wiederzugeben ablehnten, logischerweise auch den Gegenspieler

des Lichts, den Schatten, vermissen lassen, so ergibt sich als die Welt ihrer Farbschöpfungen mit Nothwendigkeit die Fläche.

In der That wird niemand sagen können, die Szene der Verkündigung ereigne sich im Raum. Sind es nicht unkörperliche Gebilde, die wir vor uns sehen — ätherisch-dünne Wesen äußerster Zartheit, die wie ein Hauch vor dem raumlosen Goldgrund stehen? Jene Dunkelheiten als Hilfsmittel der Verdeutlichung, von denen wir sprechen, geben Gesichtern und Händen wohl eine gewisse Rundung, aber doch eben nur als Andeutung.

Künstler, die wie Giotto oder Simone Martini auf den Schatten verzichteten, verzichteten damit auf den Raum. Alle ihre Gestalten und Bildungen halten sich in der Fläche und fühlen sich nur in der Fläche wohl. Doch in dieser Fläche, in ihren zwei Dimensionen wußten sie alles auszudrücken. Und bis zu welcher Größe sie es in dieser Kunst brachten, beweist am besten die Maria des Simone — denn einzig und allein schon die Linie, die ihren Mantel begrenzt: vom Boden in der Mitte über Knie und Schulter und über den Kopf wieder abwärts — einzig und allein schon diese eine Linie drückt in wundervoller Kraft alles aus, was Maria fühlt — und was auch der Beschauer fühlen sollte: Er-

schrecken und Erschauern, Demut und tief ergriffenes Lauschen.

In der klaren Linie, die ja der zur Fläche gehörende Bewegungsfaktor ist, ruht — außer in der ungebrochenen Farbe — die Schönheit dieser Meister.

Fra Angelico:
Die drei Frauen am Grabe

Dieses Bild führt uns wieder nach Florenz zurück.

Florenz und Siena, beide in Toskana, waren neben Venedig die zwei wichtigsten Städte für die italienische Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts. Rom tritt erst im 16. Jahrhundert in den Vordergrund. Florenz und Siena aber bilden eine glückliche Ergänzung. Bei im Wesen gleichem künstlerischen Streben war in Florenz stärker ein Zug kluger Energie, in Siena ein Zug träumender Andacht. Giotto's Bild und das der beiden Sienesen legen davon Zeugnis ab.

Die Darstellung der Frauen am Grabe von Fra Angelico ist ein kleines Bildchen, aus einem größeren Zusammenhang genommen. In den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts erhielt der Maler den Auftrag, den Schrein, in dem die silbernen Kirchengeräte der Kirche Santissima Annunziata aufbewahrt wurden, mit Malereien zu schmücken. Er malte auf die acht Holzplatten im ganzen 35 Bildchen, das eine unmittelbar an das andere stoßend, nur durch die gemalten

Spruchbänder voneinander abgehoben. Jedes Bildchen trägt zwei Bänder, auf dem oberen steht regelmäßig eine Prophezeiung aus dem Alten, auf dem unteren eine Erfüllung aus dem Neuen Testament. So steht auf unserem Bilde oben eine Stelle aus dem Psalm 138: „Resurrexi et adhuc tecum sum“, auf dem unteren Bande aber: „Jesum queritis nazzarenum — surexit — non est hic (Markus XVI). Wie leider so viele Werke der frommen Künstler, wurde auch dieser sicherlich köstliche Silberschrein im neunzehnten Jahrhundert auseinandergenommen. Die einzelnen Platten kamen 1810 in die Akademie zu Florenz. Wie alle Bilder dieses Schreines, ist die Darstellung der drei Frauen am Grabe in lichten, zarten, wie träumenden Farben gehalten, und gerade in dieser milden Eigenheit der Linien und Farben ist wundervoll enthalten der Ausdruck für die unberührte Reinheit des jungen Morgens, in dessen Stille die drei Marien zum Grabe geschritten waren. Noch vor dem vollen Erwachen scheinen die Palmen vor der Grabtür zu sein; das Dunkel des Grabes ist von jener wie flüssigen Dünneheit des morgendlichen Dämmerns. Ein Flüstern vor dem Wunder, das in dieser Stunde des diamantenen Taues und der noch ungestörten Ruhe kein Wunder scheint; tiefstes Ahnen erhebt die drei Frauen,

die, wie alle Gestalten des Bildes, etwas von pflanzenhafter Zartheit und Feinheit haben. Jeder Salm des Grases ist mit Liebe entfaltet, und schön ist das Pflänzchen vor dem Eingang zum Grabe, das seine unschuldig weiße Blüte erst eben ausbreitet.

Nirgends auf dem Bilde eine harte Linie, eine krasse Form. Ein leichtes, inniges Schwingen beseelt alle Dinge. Fra Angelico liebte das Blau, die Farbe der Unendlichkeit, und er liebte vor allem das helle Blau des Himmels. Es ist ein anderer Farbenklang bei ihm als bei Simone, bei dem vor geheimnisvollem Gold die Farben brennen und glühen. Aus der ganz in sich geschlossenen goldenen Einheit tritt Fra Angelico schon einen Schritt hinaus, und es ist eben das helle Blau des Himmels, das ihn lockte. Der Goldgrund, dieser unwirkliche, sein eigenes Licht bergende Grund, der alles Feuer der aus tiefer Nacht auftauchenden Sonnenscheibe zu fesseln scheint, weicht dem Schimmer frühen Lichtes, das sich milde ausbreitet, fast noch schattenlos, zu fein, zu zaghaft, als daß es die Gegenkraft des Schattens wecken könnte. Ein ewiges Frühlicht ist auf Angelicos Bildern. Wohl blickt der Himmel blau herein, das Gold bis auf die Kreise der goldenen Niben auflösend. Sein Blau wiederholt sich auf unserem Bilde im

Mantel der links vor dem Grabe stehenden Begleiterin; auch die zur Rechten ist in ein blaues Kleid und in einen Mantel gleicher Farbe gekleidet, aber ihr Blau ist etwas heller und stiller. Das Futter ihres Mantels ist ein Zitronengelb. Dann kehrt das Blau wieder im Mantelfutter der Frau mit dem Salbgefäß, deren Kleid und Mantelaußenfläche Karminrot ist, und schließlich im blauen Gewand der mittleren der drei Marien. Die dritte, vom Rücken gesehen, ist in Olivgrün gehüllt.

Simone Martini wählte das feierliche Gold; er floh die Berührung mit dem Tage, zündete seinen Bildern eigene Quellen des Lichtes an. Fra Angelico empfand das Licht, das aus dem Blau des Himmels grenzenlos die Welt erfüllt, alles erweckt, und wie die Sinne, so auch das Herz des Menschen unmittelbar ergreift, wie feinste, leiseste, schwingende Berührungen mit Gott. Er hatte das Gefühl, als sei dieses die Welt erfüllende Licht ein größeres Wunder als alles andere.

Und so grüßte er in seinen Bildern mit einer andächtigen Demut die Wunder des Lichtes, die ihm Anmut und Heiterkeit bargen. Später kamen andere und nahmen in ihren Bildern den Tatbestand von Licht und Schatten auf; er aber wollte das „Wunder“ nicht zerstören. Er bildete

sich gewiß nicht ein, er bringe einen Fortschritt,
weil er zuerst statt des Goldgrundes den blauen
Himmel brachte. Er wollte nur malen, was er
als das Schönste empfand: die Welt in ihrem
ersten frühen lichtblauen Morgen.

Piero della Francesca:
Triumph des Herzogs Federigo.

Der Herzog im Panzer sitzt auf einem Wagen, dessen schneeweiße Pferde ein Amor lenkt. Eine Viktoria (Siegesgöttin) steht hinter dem Fürsten und krönt ihn. Die vier Frauen, die vor dem Herzog sitzen, stellen vier Herrschartugenden dar. Die vierzeilige Inschrift unter dem Bilde ist auf unserer Reproduktion fortgelassen, um sie nicht noch mehr zu verkleinern.

Piero della Francescas Bild ist ein Gesang auf die Größe der Welt. Wenn es auch nur ein winziger Bruchteil der gewölbten Erde ist, so enthält er in seiner Darstellung dennoch das Ganze, die Ahnung seiner rollenden Bewegung, und als Mittel, im Bruchstück das Ganze anzudeuten, fand Piero den Ausdruck des Dreidimensionalen, des Räumlichen.

Wie eine neue Offenbarung umfängt uns Raum, die Tiefe der Welt. Über den Wagen hinweg schwingt unser Auge in den Abgrund, tief unter uns spannt sich die Schale der Erde. Wir sehen ihre Weite, wie von einem Flugzeug aus. Die kleinen Bäume scheinen wie lose Perlen in Reihen geschnürt. Sie bevölkern diese weite, milde, weiche Erdschale. Immer wieder tauchen ihre kleinen, dunklen Köpfe auf bis fast

in die letzte Ferne. Sie säumen die Straße; sie heben ihre Punkte von der Silhouette des Berges ab. Aber noch gewichtiger lenken die Berge selbst unsern Blick weiter und immer weiter, und sind wir ihrem Schritt bis an die letzte Ferne, helle Bergkette gefolgt, so wissen wir genau, daß auch dort kein Ende ist, daß wir von dort in ein ähnliches, weites Land sehen werden, das sich so abwärts wölbte, wie dieses vordere Stück der Kugel sich aufwärts wölbte.

Und ebenso sind es die Straßen, die uns führen; ganz links ein Knäuel von Wegen, aber zwischen den Bergen taucht dann die eine Straße auf, die uns in einem weiten, weiten Bogen vorausschreitet.

Das Gefühl der Weite, das zu Abenteueruern lockt, käme nicht zu diesem starken Ausdruck, wenn nicht das Wasser wäre und auf seiner spiegelklaren Fläche die Schiffe, das eine mit geblähten, vollen Segeln, abfahrend von der Küste rechts, das eine an der Insel ruhend, ein drittes mit gerefftem Segel vorn und noch ein viertes in der Ferne. Weit hinten ziehen sich die Ufer des Stromes zusammen mit den vorgeschobenen Fußspitzen der Berge, aber dahinter dehnt sich die Wasserfläche von neuem aus. Und über diesem Sektor unserer Erde steht der hohe mächtige Himmel.

Also doch wirklich Raum und Tiefe und Weite genug, um die Unendlichkeit zu ahnen. Haben wir nun aber bei alledem das Gefühl, als würden unsere Augen aus der Fläche herausgeführt, als sei die grundlegende Bildfläche zerstört?

Nein, es geschieht hier das künstlerische Geheimnis, daß wir Schönheit der Bildfläche empfinden und zugleich Schönheit räumlicher Weite, und also hat Piero della Francesca einen Weg gefunden, Raum in Fläche zu bannen.

Und wenn wir näher zusehen, entdecken wir auch dieses Mittel. Es besteht darin, daß der Maler die Weite, die ferne, in parallelen Schichten aufrollt, deren jede sich als Fläche der Bildfläche einfügt.

Sehen wir nun zu, wie das gemeint ist.

Zunächst hebt sich doch eine Schicht oder Zone ganz deutlich ab: die breite, harte, steinerne Bahn der Straße, auf der der Triumphwagen dahinfährt. Diese Zone ist der Bildfläche parallel gelegt, fügt sich also mühelos der Fläche ein. Was das besagt, wird wohl klar, wenn wir uns einmal diese Straße schräg in das Bild einstoßend denken. Auf dieser ersten Bahn ist der Wagen mit allen seinen Insassen so gestellt, daß immer wieder Parallelen zum vorderen Bildrand entstehen. Das Gestell des Wagens, die Deichsel, die Leiber der Pferde, die Blickrich-

tung der Augen (bis auf zwei der Tugenden, deren Blicke im rechten Winkel nach vorn bzw. nach rückwärts gehen, aber nicht in beliebige Winkel), die Arme der Viktoria, die Arme des Herzogs und auch die Beine des Herzogs, alles wahrte die Parallelität zum vorderen Bildrand.

Auf diese Zone nun folgt eine zweite, die unvermittelt über der Erdschicht, gleichsam aus der Tiefe heraussteigt. Die Straße, auf der der Wagen fährt, muß eine hoch gelegene Bergstraße sein; ein weites Luftfeld liegt zwischen erster und zweiter Zone. Der Maßstab wird ein anderer. Wenn wir etwa um die Füße des Amor herum die Zwerggestalten der Bäume am Ufer erblicken, dann haben wir ganz ursprünglich das Gefühl riesiger Spannung und Höhe. Aber diese zweite Zone folgt wiederum dem Gesetz der Parallelität zum Bild. Wohl gehen die Straßen und die Baumzeilen mannigfach in ihren Richtungen, aber etwa vom Fuß des ersten Berges links, dessen Scheitel mit dem Scheitel des Herzogs zusammentrifft, geht eine deutlich spürbare Wagerechte über die Häupter der vier Tugenden und des Amor und hört vor dem Ufer nicht auf, sondern geht über die Insel zum anderen Rande. Und wiederum weiter ist es ja ganz deutlich, wie mit betonter Parallelität die Berge sich hintereinanderstellen. So ist die Fläche tatsäch-

lich nirgends aufgehoben. Ein gewisses bescheidenes Maß von Körperlichkeit hatte ja auch Simone Martini. Zwischen vorderem Bildrand und dem Goldgrund war auch bei ihm eine schmale Bühne, in der die Gestalten in bescheidener Rundung gegeben wurden. Nun, Piero della Francesca tut eigentlich nichts anderes, als daß er mehrere solcher schmalen Bühnen hinter- und übereinanderstellt. Das Maß der Rundung ist in jeder einzelnen nicht viel größer, und was das Entscheidende ist, die einzelnen Bühnen oder Zonen berühren sich wohl an den Rändern, aber sie vermischen sich nicht. Immer laufen sie parallel zueinander und parallel zum vorderen Bildrand. Das bedeutet, daß eine beliebige willkürliche Bewegung in die Tiefe ausgeschlossen wird. Die Parallelität empfinden wir doch so stark als ein Gesetz dieses Bildes, daß wir uns einen schräg in das Bild hineinfahrenden Arm, etwa des Herzogs, nicht gut denken können. Er würde als Störung wirken, würde tatsächlich ein Loch in die Fläche stoßen. Wir sehen, daß alles sich dem Gesetz der Fläche unterordnet: Die Füße der schönen, weißen Pferde treten so, die Arme der Gestalten greifen so, die Schiffe gleiten so, die Berge schieben ihre Massen so, und entsteht denn nicht gerade aus dieser geschichteten Parallelität ein überzeugender Ausdruck

von gewaltiger Größe? Wie breit ist dieser Strom, in dessen Silber die prachtvollen Linien der weißen edlen Kasse greifen. Wie dehnt sich das Land von Berg zu Berg. Ja, glauben wir nicht zu spüren, wie sie hintereinander rollen durch den Luftraum, fortgetragen von der Kreisbewegung dieser ganzen Erde, so wie die mächtigen Räder des Wagens rollen?

Jedenfalls ist in diesem kleinen Bildchen eine erstaunliche Weite, ist auf der reinen unzerstörten Fläche der Zauber kosmischer Größe. Fährt doch dieser Wagen dahin wie das Symbol eines Sternbildes, dessen feierliche, ruhige Bewegung sich spiegelt in der Schnellbehändigkeit der Schiffe im Strom, der die Landstraße abmessenden Bäume.

Ein heller Morgen, wie bei Fra Angelico; aber gab sich Fra Angelico der träumerischen Stille noch vor dem Erwachen hin, einem flingenden zarten Blau, so empfindet Piero gerade die erwachende Geschäftigkeit, das Entfalten der Segel, das Hinstreichen des ersten Morgenwindes über die Wasserfläche, taucht er seine Gestalten in ein kühles tauiges Silber, aus dessen feinem Gespinnst das reine Weiß seiner Pferde siegreich springt.

Und weil die Liebe zur Tat, zur Arbeit, im Ganzen ist, so nimmt Piero auch den Schlag-

schatten auf, den die Tiere, den der Wagen auf die Landstraße werfen.

Sehen wir uns diesen Schatten an, so erkennen wir wohl bald, daß er unrichtig ist; er ist nicht konstruiert. Er fällt merkwürdigerweise wieder genau parallel dem vorderen Bildrand. Selbst wenn wir die Sonne genau zur Rechten annehmen wollten, müßte nach den Gesetzen der Optik der Schatten anders aussehen. Es schien dem Piero schön, in diesem Bilde der zur Arbeit erwachenden Erde gegen das Licht, verkörpert in den schneeigen Pferden, dem weißen Gewande der Viktoria, dem silbernen Panzer des Federigo, den Gegenwert des Schattens zu stellen, der alle Körper gleichsam festheftet an die Erde, die Piero hier so dauernd und so groß aufgebaut hat. Dieses Bild stammt aus einer Zeit, in der sich die Überzeugung von der Kugelgestalt der Erde mehr und mehr durchsetzte. Ja, eine tiefe Liebe zur gewaltigen Erde, zu dem durchs Weltall freisenden Träger unseres Lebens steckt in diesem Bilde, ein Sich-Anheften, Mit-beidenfüßen-fest-auf-ihr-Stehen, ein zärtliches Verbundensein mit diesem Boden, den die Füße der weißen Kasse in gleichmäßigem Rhythmus treten.

francesco Cossa: Der Herbst.

Erinnern nicht die Hängel auf diesem Bilde Cossas (1435 zu Ferrara geboren, gestorben 1477) an die Hängel in Pieros Bild?

Übrigens ist dieses Bild nur eines aus einer Folge, die zum größten Teil verschollen ist. Mit mehreren anderen Bildern zusammen schmückte es den alten Dominikanerkonvent in Ferrara. Wahrscheinlich waren es zwölf Bilder, deren jedes einen Monat personifizierte. Derartige Monatsdarstellungen waren in der Kunst schon seit dem Altertum sehr beliebt und haben sich, wenigstens in der Form der Kalenderzeichnungen, schlecht und recht bis in unsere Zeit erhalten. Aber aus der Malerei sind die Monats- oder Jahreszeitenbilder fast ganz verschwunden. An die Stelle der viele Einzeleindrücke zusammenfassenden, der kondensierten Landschaft, welche in einer Figur gipfelt, die die Hauptarbeit der Jahreszeit erkennen ließ, trat die zugespitzte Stimmungslandschaft.

Ob unser Bild mit drei anderen zusammen einen Zyklus der vier Jahreszeiten, oder mit elf anderen die Monate darstellte, wissen wir nicht. Aber das eine sagt uns unser Bild über jeden Zweifel genau, daß dieser Zyklus, größer oder kleiner, ein herrliches Werk gewesen ist.

Welch wundervolle Aufgabe auch für den Maler, dieses Thema der Jahreszeiten, dieses Sich-Abrollen des ewig wiederkehrenden, astronomischen Geschickes über uns und unsere Arbeit, dieses innige Durcheinanderschlingen unseres Willens und des höheren Willens, der uns in rhythmischen Gezeiten unsere Aufgaben stellt nach dem Stand der Sternensbilder. In welchem Gewande auch immer die Monatsbilder erscheinen, sie wirken stets als ewige Symbole, ihre Sprache weist in das Unendliche, verknüpft Mensch und Geschick, macht den einzelnen unbedeutend. Er leistet nach bester Kraft seine Arbeit — und geht — und erhält das Gemeinsame. Die Erde auf unserem Bilde liegt da als unsere Aufgabe. Hier ist Arbeit für uns, Wege sind gelegt, Felder geschnitten, Brücken gebaut und eine ganze Stadt angelegt. Aber die Arbeit ist nie beendet. Am ehesten ruht sie im Winter, im Frühjahr muß das Land bestellt werden, im Sommer muß der Garten gepflegt, das Vieh geweidet werden, im Herbst winkt die Erntearbeit. Ob die Menschen wollen oder nicht, das Leben der Erde, abhängig vom Leben der Gestirne und der Sonne, stellt sie zur Arbeit an. Zur Arbeit reiten die kleinen Figuren über die Brücke, der eine nach rechts, der andere nach links, der dritte vielleicht geradeaus. Überall

liegt Arbeit. Die Menschen werden dirigiert, und sie folgen.

Aber die getane Arbeit erhebt den Menschen. Er ist glücklich, wenn die Arbeit gelang. Aus Sacke und Spaten, Werkzeugen oft der Mühsal und Qual, werden in Ehren gehaltene Helfer, wenn die Frucht, die köstliche, geworden ist. Die Kette schlingt sich ineinander. Ist diese Frau mit der herrlichen Traube und mit Sacke und Spaten die Aufgabe dieses Monats? Ist sie es, die als Göttin gleichsam die kleinen Figuren in der Landschaft auf ihre Plätze dirigiert, oder ist sie die Winzerin, die glücklich ihre Arbeit beendete und heimkehrt? Gewiß beides zugleich.

Und die Landschaft, die Figur, der Himmel, sie sind zusammen in ihrer schönen Einheit vollkommenes Landschaftsbild des Oktobers oder des Herbstes.

Alles ist aus tiefstem Erleben der Schönheitswunder dieses Erntemondes gestaltet: Diese kräftige, aufrechte Gestalt der Frau im lachsroten Tuchkleid, ihr Stehen voller Kraft, die schweren Geräte leicht meisternd. Sie hält den derben Spaten fest, und doch ist ihre Haltung voller Anmut. Die Hand, die die schwere Sacke hält, faßt leicht noch eine üppige traubenreiche Weinranke. So steht sie auf der obersten Stufe

einer Treppe, und wir glauben, daß, wie die Landschaft sich rückwärts in fruchtbaren Zügeln breitet, ihr Blick zur Tiefe auch nach vorn ein gleiches glückliches Land trifft in dem die Weinernte wohl in vollem Gange ist.

Aber gehen wir doch jede Form des herrlichen Bildes durch; keine ist ohne Glück. Das Bild selbst ist eine reiche Ernte des Köstlichen. Die klaren Falten des Rockes, die senkrecht fallen, sich über dem linken Bein zu aufsteigenden Kurven verschieben, über der Raffung spielen und sich wie leise Wellen auflösen, die grüngraue Erde mit ihren Stämmen der Bäume, mit ihren blauen Wasserstreifen, die sich kühl in das weiche, zarte Gras schieben, die schmalen Wege, die sanften Kuppen. Die Stadt liegt eingebettet, bräunlichgrau. Über ihr blickt ein bläulichgrauer, zackiger Fels aus dem grün bewachsenen Berg. Der Himmel steigt mit einem dünnen, lichten Weißlichblau an, sich nach oben steigend zu einem herrlichen, ins Violett spielenden Weinblau, zu dem das etwas bleiche Lachsrot des Kleides einen zauberhaften, ein wenig kühlen und doch reifen Klang gibt. Ganz kalt aber steht das graue Eisen der Sacke in der Luft mit weißem Silberstrand der Schneide. Die Wolken, dünne horizontal geschichtete, spitz auslaufende Wolken, sind grau mit wenig Silber. Viel

heller als sie ist das Weiß im Kopftuch der Frau, das sich in den Hemdärmeln, die nur kurz vorschauen, wiederholt. Der braune Schaft der Sacke geht ernst quer über den Himmel.

So leise, so verhalten alle Farben sind — gar kein Vergleich zu den Edelsteinen Simone Martinis —, geht doch ein süßer Kausch von ihrer Harmonie aus: Oktober.

An einer Stelle überwältigt uns dieser Kausch. Die beiden dunklen Zweige breiten ein zauberhaftes Spiel der Blätterranken und Früchte aus. Unsagbar köstlich ist das Zusammentreffen des linken Armes, gegen dessen Schattenbausch im gebogenen Gelenk das helle Weiß des Hemd-saumes wie ein Licht aufsprüht, mit dem irdenen Braun der Sacke, dem gebräunten Klang der Haut, dem seligen Himmelsblau, der brombeerhaften Schwärze der Trauben und dem tiefen, schweren Grün der scharf gezackten, herben Blätter, deren eines sich — zusammengelegt wie die Schwingen eines Falters — mit seiner Spitze einschleibt in den Winkel zwischen Brust und Arm, einen köstlichen Dreiklang aus Rot und Blau und Grün erschaffend.

Als Dichter zaubert Francesco Cossa Unsichtbares, den Zauber des Herbstes mit allen seinen Reizen vor unser Auge.

Nicht ein beliebiger zufälliger Herbsttag ist
es, das Bild Francesco Cossas Es ist der Herbst,
wie er in unserer Erinnerung als Einheit ruht,
und wie wir immer wieder auf ihn hoffen, eine
aus vielen Erlebnissen gewachsene Gestalt.

Der Meister von Flémalle:
Der gute Schächer.

Giotto, Simone Martini, Lippo Memmi, Piero della Francesca, Francesco Cossa, sie waren Italiener. Mit dem Meister von Flémalle, der wahrscheinlich Robert Campin hieß, tritt ein Name vor uns hin. Von seinem Leben wissen wir so gut wie nichts. Ein Altar von seiner Hand trägt das Datum 1438, das bereits seiner letzten Zeit angehören dürfte. Tätig war er in Tournai, geboren war er im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts.

Unsere Abbildung zeigt von einem untergegangenen Altar dieses Malers das allein übriggebliebene Bruchstück, 133 cm hoch, 93 cm breit. Da aber von diesem untergegangenen Altar eine alte Kopie in Liverpool erhalten blieb, wissen wir, daß es sich um den oberen Teil des rechten Flügels einer Kreuzabnahme handelt, enthaltend die Figur des guten Schächers.

Der Altar des Robert Campin, der auch Meister des Mérodealtars genannt wird, war relativ einfach. Das Mittelbild zeigte die Abnahme Christi vom Kreuz, der rechte Flügel den guten, der linke den bösen Schächer. Auf die Rückseite der Flügel war grau in grau je eine Heilige gemalt.

Die wichtigste Schule aller italienischen Maler war das Wandbild, die Schule der nordischen Maler in erster Linie der Wandelaltar. Davon haben wir im vorigen Buchabschnitt eingehend gesprochen.

War es ein äußerlicher Umstand, der darüber entschied? Sicherlich nicht. Dem Italiener liegt die große, klare, bleibende Form mehr als dem Nordländer. Gleichgültig, was der Italiener malt, es liegt in seinem Werk fast immer Monumentalität. Piero della Francescas kleines Bild könnten wir uns sehr gut vergrößert auf eine Wand übertragen denken, und auch Francescos Cosmas keineswegs großes Bild hat Wandcharakter. Und natürlich wurde diese angeborene Neigung durch die ständige Schulung schon seit altchristlicher Zeit noch wesentlich verstärkt.

Das Wesen der nordischen Maler war auf etwas anderes gerichtet: auf Nähe.

Unmittelbar dicht vor die Geschehnisse und Gestalten traten die nordischen Künstler heran und suchten mit Inbrunst ihr Leben zu packen. Die Italiener neigten eher zu einer Verklärung der Wirklichkeit. Sie lösten sich von der Wirklichkeit zunächst ab, und aus der Ferne, die ja alle Dinge nach dem Sprichwort verschönt, schufen sie eine Vollkommenheitsform, wie wir sie schon bei Giotto fanden. Diese Vollkommen-

heitsform basierte auf der Hervorhebung nur des Allerwesentlichsten, auf dem Fortlassen alles Nebensächlichen. Die Formen wurden groß, klar, bestimmt, allgemeingültig. So entsprach es ja auch der Art des aus der Entfernung anzuschauenden Wandbildes. Der Nordländer trat so dicht wie möglich an seinen Stoff heran, erfüllt von einer so grenzenlosen Hingabe an die Bedeutsamkeit der Schöpfung, daß er in jeder Falte, in jeder Haarlocke, in jedem Salme, jeder Feder Gott zu spüren glaubte, so daß er es nicht wagen konnte, auch nur das geringfügigste zu übergehen.

Von einer solchen Gesinnung legt das Bruchstück des Altars von Robert Campin Zeugnis ab.

Kann ein Maler die Treue der Schilderung weiter treiben? Die Hand des vorderen Mannes, quer über die Brust betauernd gelegt, übergeht nicht das kleinste an Runzeln und Fältchen, an Aderchen und Härchen, und ebensowenig sein Gesicht. Nichts ist übergangen. An keiner Stelle ist der Versuch gemacht, es schöner, wohlgefälliger zu machen, als es ist. Falten über der Nase, auf der Stirn; die Nase selbst knollig und groß, jede Hebung, jede Senkung zwischen Augen und Wangen und Kinn bis hinein in den Hals ist gegeben. Die Krähenfüße unter den Augen, die Schlawheit der rauhen Haut unter den

Backenknochen, nichts war dem Maler zu klein, zu wenig wichtig. Und die verschiedensten Stoffe der Tracht, das Kettenhemd unter dem weichen Mantelstoff, die Eisenschiene des Unterarms, die Steifheit der Borte, die Pracht des Schmuckes, das weiche Auffallen der Stirnbinde-Enden auf die Schulter, die Krausheit der starken, dunklen Haare, an keinem ist der Maler vorübergegangen.

Aber dieser vordere Mann ist doch nur ein kleiner Ausschnitt aus dem Bruchstück. Ist der hinter ihm stehende nicht vielleicht noch getreuer durchgebildet? Die Hand, der Hals mit dem Kropf, die Haare, der Turban. Und die Landschaft mit ihren ersten Hügelrücken, zwischen denen der Weg sich schlängelt. Der eine Hügel ist vom Regen abgeböschet. Sinten steht ein Dorf. Aber das wichtigste ist natürlich der Schächer.

Die Gewissenhaftigkeit, mit der sein Körper dargestellt ist, läßt sich kaum überbieten. Jeder Knoten, jede Schlingung des Stricks, der ihn an das Holzkreuz bindet, das Einschneiden in das Fleisch, ist unerbittlich gegeben. Die gewaltsame Verdrehung der Glieder, jede Quetschung, jede Falte. Die rechte Hand spreizt im Todeskampf die Finger, die linke hängt herab, sie war durch die Unterbindung des Blutes, durch die Schnüre, schon vorher abgestorben. Dunkel und tot, hängt

sie schwer. Der Kopf, ein unendlich reiches Spiel aus Lichtern und Schatten, hart und schwer gefurcht von Schmerzensbahnen und Spuren der Qual; halb geöffnet der Mund, der Kinnbacken gelöst, die Augen geschlossen.

Aber ist nicht bei aller Leidensverewigung ein Sauch von Erlöstheit in diesem Gesicht, als hätten im letzten schweren Todeskampf Christi Worte vom Nachbarkreuz: „heute noch sollst du mit mir im Paradiese sein“ die höchste Qual und Entstellung der Züge gemildert und geglättet?

Zur größten Bewunderung nötigt uns immer wieder die unmittelbare Nähe der Malerei, Brustkorb, Bauch, Knie des Toten und dann, eine Welt für sich, die Unterschenkel und Füße.

Um sich zu überzeugen, daß der Missetäter tot sei, hat ein Kriegsknecht mit einer scharfen Keule gegen die Unterschenkel geschlagen, so heftig, daß die Knochen brachen, das Fleisch aufgerissen wurde, Blut austrann. Erbarmungsloser Schlag, und erbarmungslos hat Robert Campin ihn gemalt. Wir fühlen die Knochen zerstört; der untere Teil steht abgehauen in anderer Richtung, sperrt sich gegen den oberen, die Wunde klafft lappig. Fäden, Blut und Spritzer. Und so nahe stand der Maler, daß er auch das faltige Verschieben der Haut bemerkte, verursacht durch

die Schnur des Strickes, das Abgedrücktsein der Knochen und den bleibenden Zusammenhalt mit dem oberen Körperteil. Und die Füße — sind sie nicht häßlich in ihrer Wirklichkeit? Nehmen wir an, diese Dinge seien häßlich. Warum malt sie dann Robert Campin?

Um der Wahrheit willen!

Robert Campin malt nicht Menschen ab. Er will nicht den Anschein von irgendwelchen Naturdingen geben, er malt das Ewige. Dieses ruht in allen Dingen, und das Auge empfindet es, wenn es die Dinge wesenhaft anschaut, nicht obenhin, nicht ungefähr, sondern ganz in alles sich versenkend. Campin hätte diesen Kopf, diesen Leib einfacher malen können, um zu beweisen, daß er geschickt im „Abmalen“ sei, aber dazu hatte er viel zu große Ehrfurcht vor der Schöpferkraft, die jedes Särchen noch bestimmt. So versenkt er sich in diese Züge, wie in eine große Landschaft. Wölbungen und Falten werden zu Hügel und Tälern, jede Kerbe zeugt von Gottes Schöpfertum.

Der Körper des Schächers. Welche Größe! Des Brustkorbs Wölbung, das Einsinken des Leibes, die Todesschatten, welche Spannung aller Formen.

Welche Schicksalsbahnen zwischen den zer Schlagenen Füßen und dem im Krampf doch end-

lich befriedeten Haupt. Wie viele Stationen zwischen beiden Orten; denn keine ist übergangen, jede ist erfüllt — mit Leid. Aber auch mit dem demütigen Gebet des Malers.

Dieses Haupt des Toten fordert uns auf, es zu vergleichen mit den Köpfen der Lebenden zu Füßen des Kreuzes, die, nebenbei bemerkt, nicht zu diesem Schächer, sondern zu dem Seiland aufblicken, der auf der verlorengegangenen Mittel-tafel vom Kreuz genommen wird. Der Tod hat dieses zerquälte Haupt schön gemacht, weil er es durchbildete bis ins letzte. Die lebenden Gesichter unten sind gegen dieses wie Unfertigkeiten, Unvollkommenheiten. Sie sind noch nicht letzte Formen, wie dieses Gesicht des Schächers, über das der erlösende Tod seine alles vollendende Hand gelegt hat, auch über die Stirn mit ihren Facherfalten, die wie Geißelhiebe noch alle lebenslang erlittene Qual verraten. Von einer unerhörten Strenge der Form ist dieses Gesicht, wenn wir nur einmal allen Spuren nachgehen, den Falten, den Wölbungen, den Schatten, den Runzeln, den Krümmungen, wie sie ganz eines geworden sind. Erst Matthias Grünewald hat wieder diese Größe.

Größe? Also ist Größe in diesem Bruchstück eines Bildes von Campin?

Ich glaube wohl. Aber es ist eine anders ge-

wonnene Größe als bei Giotto. Die Größe Campins geht durch alles Kleine hindurch, das Giottos Größe überfliegt. Die Größe Campins und mit ihm aller besten nordischen Künstler ist gewonnen aus der Nähe, die Giottos und aller besten Italiener ist gewonnen aus der Ferne.

Beide Künstler sind von Gefahren belauert: Campin, daß er im Kleinen steckenbleibt, und statt eindringlich kleinlich wird; Giotto, daß er den Abstand vom Lebendigen zu weit nimmt und leer wird. Campin wie Giotto haben ihre Gefahren überwunden, aber nicht immer ihre Nachfolger. Viele deutsche Maler sind wirklich klein und kleinlich geblieben. Viele Italiener wurden hohl und leer, wurden dekorativ. Es lag also nahe, daß Nordländer und Südländer gegenseitig voneinander lernten. Tatsächlich zogen schon im 15. Jahrhundert deutsche Maler gern nach Italien, um hier die große Form zu lernen, als Gegengewicht gegen die eigene Tendenz zum Nahen und Kleinen. Bis in das 19. Jahrhundert setzte sich dieser Wandertrieb der Nordländer nach Italien fort. Aber man kann nicht behaupten, daß er immer nur Gutes gewirkt habe. Viele glaubten, sie müßten nun die Italiener nachahmen, aber da sie keine Italiener waren, gelang ihnen das nur sehr wenig, und ihre eigene Art verlernten sie dabei, so daß oft

gar nichts blieb. Die Italiener waren vorsichtiger. Wir wissen nur von wenigen, daß sie nach dem Norden zogen, aber wir wissen, daß gelegentlich nach Italien gekommene gute nordische Bilder im Süden ungeheure Bewunderung erregten und lebhaft studiert wurden. So der Portinarialtar des Niederländers Hugo van der Goes, der nach Florenz kam und hier mit seiner nordischen Herzlichkeit und Unmittelbarkeit wie ein Wunder wirkte. Noch heute steht er inmitten der italienischen Kunstschatze in den Uffizien als eine Kostbarkeit. Wir wissen auch, daß manche Fürsten nordische Künstler an ihren Hof zogen. So zog der Herzog Federigo da Gonzaga, den wir auf Piero della Francescas Triumphwagen sahen, den Justus von Gent an seinen Hof, sehr zum Verdruss des alten Giovanni Santi, Raffaels Vater, der bis dahin sein Hofmaler gewesen war.

Es soll das Werk Campins vor dem Betrachter stehen, als sei hier vor seinen Augen Golgatha, nicht Kunst als Schein, nicht Kunst als Schönheit, nicht Kunst als Schmuck, sondern als ein Mittel, an sich ohne Bedeutung, das unmittelbare, das ewige Golgatha zu geben. Vor dem Werke sollte der Betrachter nicht die Schönheit der Formen genießen, nicht die Abstimmung der Farben, nicht die Sicherheit der Zeichnung; er

sollte erschüttert niederknien und beten, die Kunst vergessen, dem Höchsten dienen.

Und wie konnte Campin dieses Unmittelbare erreichen anders als durch unmittelbare Nähe? Der Italiener sagt: es war einst Golgatha, denkt immer daran. Der Nordländer sagt: immer ist Golgatha. Ein Mittel also, dieses ewige Golgatha vor die Herzen zu stellen, ist die Kunst solcher Maler.

So wollte Campin das Geschehnis von Christi Tod am Kreuz vor uns hinstellen, daß wir vermeinten, wir seien Zeugen des Vorgangs selbst, stünden so wie die beiden unter den Kreuzen und starrten hinauf. Kein Schein, sonder volle Wirklichkeit. Dieser Strick, quer vom Balken zum Stamm straff gespannt, das gekrümmt lose am anderen Balken herabhängende Ende, jeder Knoten, ja jede Faser des Strickes stoßen in unser Bewußtsein. Das ist der Strick, hart, fest, grausam gespannt, wie schneidet er ins Fleisch, und wirklich Fleisch ist der Leib. Nur wenn er wirklich Fleisch des Schwächers ist, wenn wir aus seinem Licht- und Schattenmaß und seiner Linienführung das an Schauder grenzende Gefühl entnehmen: das ist der Leib des Menschen, nur dann empfinden wir die durchgeschlagenen Knochen wie eigenen Schmerz. Ja, wir sollen nicht Genuß davontragen, sondern Schmerz, Erschüt-

terung, Demut, Glaube, Liebe, und deshalb diese Nähe, diese Eindringlichkeit, diese Wucht der Sinnlichkeit.

Nein, nicht um das Abmalen handelt es sich für Campin. Abmaler machen sich die Sache leicht; er machte sich die Sache schwer. Er wollte nicht renommieren mit seinem Können. Es sollte im Gegenteil sein Können ganz versinken, und dastehen sollte der Gegenstand, das Geschehnis selbst. Sein Gedanke war nur immer: wie kann ich erzwingen, daß man mein Werk übersieht und nur das ewige Geschehen auf Golgatha dasteht? So sucht er immer neue Mittel, den Betrachter zu überzeugen von der Wirklichkeit. Wenn ich das Licht zeige, wie es zwischen Nasenwurzel und Augenhöhlung sich ausbreitet, wie es auf der Nasenspitze ruht, auf den Spitzen der erhobenen Finger; wenn ich den Schatten zeige, wie er sich im Bauche des Schächers sammelt, werde ich dann nicht den Betrachter zwingen, jede Trennung hinzugeben? Wenn er sieht die tausenfachen Falten auf der Hand des ersten, die Falten um den Kropf und den gereckten Hals des anderen, muß er dann nicht erzittern, erzittern wegen der Nähe, in der er selbst vor dem Kreuze steht?

Ja, so nahe will Campin den Betrachter zwingen, daß keine Kluft mehr ist zwischen Bild und

Betrachter. Das Kunstwerk ist aufgehoben in dem Moment, da es seine Pflicht getan hat, das räumlich und zeitlich Entfernte in unsere unmittelbare Nähe zu führen.

Um dieses Gefühl der Nähe zu erzwingen, fühlt sich Campin noch zu einem anderen Mittel gedrängt, zur Betonung des Körperhaften. So erfindet er etwa die Einzelheit des Zipfels, der beim Vorderen von der Stirnbinde niederfällt auf seine Schulter. Wir sollen den Luftraum spüren, der zwischen Stirnbandzipfel und Kopf des Mannes und Schulter liegt. So erfindet er die erhobene Hand des zweiten, die wir schräg in den Raum gestellt oder verkürzt sehen; vor allem aber bannt er unser Nähegefühl durch die gekreuzten Füße des Schächers, dessen rechter Fuß so massig, räumlich, körperlich auf uns stößt, daß wir vor seiner Säßlichkeit erschrecken.

Aber es gibt hier keine Säßlichkeit, wohin wir blicken. An jeder Stelle des Bildes rang der Maler demütig, nicht um Schön, nicht um Säßlich, sondern um Wahr. Jede Wölbung seiner Formen war Gottesdienst, ein Hügel des Gebetes.

Aber ist nicht eines sehr merkwürdig und scheint unserer Darstellung zu widersprechen?

Warum, wenn Campin ausging auf letzte,

das Kunstwerk aufgebende Unmittelbarkeit, warum verharrte er bei dem Goldgrund, in dem ein Ornamentgeflecht eingepunzt ist, daß er fast wie ein Brokatteppich wirkt, anstatt den Lufthimmel der Wirklichkeit zu malen, den wolkenzerrissenen, sich verdunkelnden Himmel von Golgatha? Seht denn nicht dieser starre Goldgrund die erstrebte Unmittelbarkeit auf?

Nein, er verstärkt sie ungeheuer.

Betrachten wir den Leib des Schächers, dessen Körperhaftigkeit mit einer unerbittlichen Kraft der Rundung vor uns steht, und denken wir uns hinter dem Kreuz den weiten Himmel mit Wolken, Bäume oder Säuser, so bliebe von der Wucht des Körperhaften nicht mehr viel. Und warum? Das, was jetzt so nahe vor uns steht, ja unmittelbar an unserem Atem rührt, verlöre sich wieder mehr und mehr in Ferne.

Es kann uns nicht alles gleich nahe sein unter der umspannenden Wölbung des Himmels. Die Rundung des Himmels hat zur Folge, daß sie alles einsaugt in die Ferne. Darum, weil Campin nicht will, daß seine Gestalten in die Ferne gezogen werden, weil er vielmehr will, daß sie nach vorn getrieben werden, ganz nahe dicht an uns heran, schließt er die Ferne aus, verhängt er sie durch einen goldenen Teppich, vor dem die

Gestalten mit einer fast gespenstischen Nähe stehen.

Wenn wir nachher den Christus am Kreuz von Konrad Witz betrachten, werden wir uns an Campins Schächer noch einmal erinnern.

Hubert und Jan van Eyck:
Madonna in der Kirche.

Die Malerei war im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts im Süden wie im Norden vor eine wichtige Entscheidung gestellt. Bleiben wir aber in unserer Darstellung zunächst bei den nordischen Malern, unter denen die Brüder van Eyck in Gent eine besonders ruhmvolle Stellung innehatten. Sie sind in gemeinsamer Arbeit die Schöpfer des hochgefeierten Genter Altares, der im Jahre 1432 durch den jüngeren Bruder Jan vollendet wurde, nachdem der ältere Hubert über der Arbeit gestorben war. Dieser Altar bedeutet etwas Neues in der Geschichte der Malerei, die Eroberung der sichtbaren Welt.

Statt des großen, vierteiligen, beweglichen Genter Altares, der in der hier notwendigen Verkleinerung doch zu winzig ausfallen würde, zeigen wir ein kleines Klappaltärchen aus dem Berliner Museum, 31 cm hoch, 14 cm breit, von dem man nicht genau weiß, ob Hubert oder Jan der Maler gewesen ist.

Die Himmelsgöttin steigt auf die Erde hinab. Sie kommt uns nahe, tritt unmittelbar vor uns hin. Konnte der Maler sie in einen schöneren Raum stellen als in das Schiff einer Kathedrale?

Van Eyck wollte die glückliche, selige Gottesmutter geben, Gegenstand der Anbetung, denn es handelt sich ja um einen kleinen Altar für eine Hauskapelle. Wunderbar mischt sich Göttliches mit Menschlichem. Tragt Maria nicht die Wandungen und Wölbungen des Baues wie ein zweites lockeres Gewand um sich, oder erscheint sie mehr wie eine vom Postament gestiegene Gestalt aus dem Schmuckwerk des Baues? Das Haus ist die Erde. Menschenhände haben es geformt, Menscheng Geist es erdormen, und doch ist es die Welt. Das Schwingen der Bögen von Pfeiler zu Pfeiler, die Kette der Spitzbögen unter den Fenstern von Säulchen zu Säulchen, das Breiten der Arme durch die Wölbung, der ruhige ewige Gang der Gurte und Rippen ähnelt der Sicherheit der Kurven, die Sterne beschreiben – vom gewaltig Großen ins irdisch Menschliche übertragen. Der Bau steht um die Madonna als das himmelgleichste, das Menschenhand zu schaffen vermag.

Die große Auffassung der alten Maler von Baukunst spricht sich hier noch einmal aus in einer Zeit, da die Lösung der Malerei von der Einheit des Baus doch schon begann.

Aber unsere Schilderung wäre unvollkommen, wenn sie nicht hinwies auf das Schönste dieses Bildes. Wie köstlich diese Architektur

auch ist, so ist es doch ein anderes Element, das sie so tief auf uns wirken läßt: es ist das Licht.

Die früheren Maler hatten das Licht auch gegeben; sie hatten hineingesehen in den Quell des göttlichen Lichtes, aber eben deshalb hatten sie sein Wirken nicht gesehen, seinen Weg über die Erde. Immer dem Quell zugekehrt, hatten sie das Licht umgesetzt in reine Farbe, hatten den Regenbogen gebildet. Die neuen Maler empfinden es als beglückend, zu erleben, wie das Licht zu ihnen kommt und sich im unerhörten Reichthum aller Natur- und Menschendinge hingibt, sich tausendfältig zerteilt und doch ewig unerschöpflich bleibt. Sie empfinden mit Beben, wie das Licht alle Wesen, lebende wie tote, weckt, die es berührt, wie es sie wandelt, sie verändert, sie bestimmt. Ganz diesem Zauber des Lichts öffnete van Eyck seine Sinne. Er schuf sich die Architektur seines Innenraumes nicht zuletzt deshalb so reich, um das tausendfältige Spielen des Lichtes zu schildern. Ergreift es uns nicht noch heute wie Entdeckerglück, wenn wir die Reihe der Fenster sehen? Eines neben das andere schneidet der Maler in die Wandung seines Domes hinein — ein ganzes Meer von Riesenfensfern im Chor —, und jedes einzelne dieser Fenster ist eine Aufgabe. Wie kühn, diese schwierigen Aufgaben selbst sich so zu häufen!

Durch jedes strömt Licht, und jeder Lichtstrahl jeden Fensters ergreift, nach allen Seiten ausgesendet, jede Form der Wandungen, der Decke und des Bodens. Die Leibungen der Fenster werden zuerst getroffen; zärtlich spielt das Licht auf ihren kleinen Gebungen und Senkungen. Flüssig gleitet es hinab an den Strähnen der Pfeilerbündel, aber nur bis zur Höhe der Gallerie. Der Raum unten, der Bauch gleichsam des großen Schiffes, bleibt in einem kühlen Dämmer. Von den unsichtbaren Fenstern des Querschiffes her flutet viel neues Licht herein, durchquert die Dämmerung des Langhauses mit einem helleren Gegenstrom, der noch die Verzierungen des Lettners leise aufleuchten läßt, in dessen Schatten zwei Engel wartend stehen. Und dann abermals heller und mächtiger strömt durch die Scheiben des Chores das göttliche Licht und macht in seiner Fülle aus dem Stein, der im kalten Langhaus ernst und schwer erscheint, ein helles, mildes Gebilde.

Die ganze Köstlichkeit eines schönen, architektonischen Raumes ist in dieser Malerei. Die Musik der Räume, der Weiten, der Lichter, der Kühle und Wärme, ausgemalt mit einer liebevollen Intimität, wie sie eigentlich nur die Buchmalerei bis dahin hatte.

Auf dem linken Seitenschiff führt eine Tür

ins Gelle. Licht fällt schräg über gestufte Mauer-
vorsprünge, gleitet an den plastischen Formen
einer Statue vorüber und schiebt sich weich auf
den Boden vor ins Innere. Und ein heller
Zwickel steht zwischen den dunklen Jangen des
Spitzbogens wie ein Ruf an uns: „Auch hier ist
Licht!“ Und im Dunkeln des folgenden Jochs
sehen wir Stufen einer Treppe. Und ehe der
dunkle letzte Bogen anhebt, schiebt sich abermals
ein heller Streifen von einem Fenster ein. Wie-
der ein Ruf: „Auch hier ist Licht!“ Und im Mit-
telfeld des Lettners unter seinem Maßwerk er-
scheint wieder solch ein überraschendes neues
Licht.

Am überraschendsten aber vielleicht sind die
beiden Sonnenflecken auf dem Boden neben der
Madonna.

Die Allgegenwart des Lichtes als ein Symbol
der Allgegenwart Gottes.

Inmitten aller Lichtstrahlen, die den Saum
ihres Mantels leuchten machen, steht die Ma-
donna, ihr Kind auf dem Arm. Sie brauchen
keinen Heiligenschein. Der Dom mit seinen
Wänden macht ihn überflüssig. Die demutvolle
Liebe der Mutter hält das fast zerbrechlich
winzige Geschöpf, und, wie auf vielen der schön-
sten Madonnenbilder, ist ein Zug von Trauer in
das Glück der Mutter gemischt. Sie ahnt das

kommende Geschick, sie sieht im Geiste die Stunde von Golgatha, deren Darstellung in mächtigen, plastischen Figuren von der Decke des Chores hängt: Christus am Kreuz, zur Rechten Johannes, links sie selbst, Maria.

Die neuen Maler ergriff das Wunder des Lichtes, und wir brauchen uns nur daran zu erinnern, daß wir bei der „Verkündigung“ des Simone Martini sagten, daß mit der Hingabe an das Licht die Bilder sich von Grund auf verändern mußten. Die früheren Maler wollten das Bild als bleibende unzerstörte Fläche. Deshalb mußten sie das Licht ausschließen aus ihrer Darstellung, denn das Licht bringt den Raum in das Bild, die Fläche des Bildes wird gleichsam aufgelöst. Das Bild, bis dahin Fläche, wird ein ins All geöffnetes Fenster. Die früheren gaben an Stelle des natürlichen Lichtes das Gold und die reine Farbe. Dieses beides, Gold und reine Farbe, wird nun vom Licht verdrängt.

Es wäre wirklich müßig, zu streiten, ob die neuen Maler recht hatten mit ihrem Schritt, ob ihre neue Art berechtigt ist, ob sie Kunst ist. Sie ist es so lange, als ein jedes Werk erfüllt bleibt von Kraft.

Das Licht bringt seinen Gegensatz mit, den Schatten, und beide verändern die Farbe. Das Rot eines Mantels ist im Lichte ein anderes als

im Schatten. Ganz helles, starkes Licht zerfrisst das Rot des Mantels — Rot wirkt beinahe als Weiß. Tiefer Schatten hebt die Farbe auf, Rot wird Schwarz. Der Goldgrund muß schwinden; er versperert auf die Dauer die Bahn des Lichtes. Das Licht braucht nun Weite des Raumes, das Licht bringt die Ferne.

Und damit trat eine ganz neue Aufgabe an die Malerei heran, die Eroberung der Ferne für das Bild, die Perspektive.

Robert Campin hatte schon perspektivische Einzelheiten gebracht, den verkürzten Fuß des Schächers, die schräg gestellte Hand des zweiten Mannes, Einzelheiten, die auf der Fläche nach vorn drängten, körperlich wirkten. Er trieb, wie wir sahen, die Formen nur nach vorn, um uns unmittelbar in die Szene zu stellen. Die Flucht nach hinten schnitt er noch ab durch den Goldgrund.

Die Brüder van Eyck öffneten nun das Fenster auch nach rückwärts. Die Flucht aller Linien nach rückwärts wird von keinem Goldgrund verhindert. Die Gesetze der räumlichen Darstellung, die eben die Gesetze der Perspektive sind, treten in Kraft. Wir sehen die Verkürzung der Formen nach hinten, ihr Kleinerwerden, das Zusammenlaufen aller Richtungen in einem Punkt.

Keineswegs ist die Perspektive wissenschaft-

lich richtig. Ja, auch der Aufbau der Wände ist falsch. Niemals sind so die Maße in einem richtigen gotischen Dome. Wir brauchten nur eine Photographie von Köln oder Metz oder Reims danebenzuhalten, um alle die „fehler“ zu erkennen. Die Höhe der Fenster zum Beispiel ist viel zu gering im Verhältnis zur Höhe der unteren Bogenstellung. In Wirklichkeit gibt es eine solche Architektur nicht.

Aber tut es der Schönheit des Bildes den geringsten Abbruch? Nein! Und erst recht tut das nicht die allen Gesetzen der richtigen Perspektive widersprechende Größe dieser Madonna, die ja, wenn das Bild „richtig“ sein sollte, nur ungefähr ein Drittel des Höhenmaßes der Pfeiler haben dürfte. Was aber wäre, wenn unsere Madonna zum richtigen Maß zusammenschmolze? Dann stünde ein kleiner Mensch verlassen im Riesenraum. Das Bild wäre zerstört. Es wäre keine Madonna in der Kirche mehr.

Ihre Scheitel und die Scheitel der Lettnerbogen umkränzen das Haupt der Madonna, und der große Eckpfeiler, mit dem der Chor beginnt, gibt ihrem Stehen festen Halt. Der herabhängende Tuchzipfel des Kindes nimmt seine Senkrechte wieder auf, und in den Köhrenfalten flingt sie aus. Die Zierlichkeit der Krone spielt weiter im Giebelzierat des Lettners, und wäre nicht

der aufsteigende Bogenast des Querschiffes, der der wehenden Schrage des Laares begegnet, so wäre hier ein toter Raum. Dieser Bogen leitet das Haupt zur großen vorderen Bogenstellung zurück, wo die bewegliche Galerie den dunklen unteren Raum zierlich auflöst, in dem die Madonna steht. Sie ist eingetaucht in diesen irdischen Raum, der ihrer zarten Zerbrechlichkeit eine unzerbrechliche Stütze schafft. Boden, Wände und Decke umgeben sie wie eine kostbare Schale. Durch die oberen Öffnungen dieser Schale strömt Sonnenlicht, aber in diese obere Schicht des Raumes ragt sie nicht hinein; sie ist ganz den Menschen hingegeben.

Konrad Witz:
Christus am Kreuz.

Konrad Witz stellt das Kreuz mitten in eine Landschaft seiner Heimat am Bodensee. Alle, die hier wohnen, hier vorübergehen, sollen bedenken, was Christus für sie tat. Und um dieses Gefühl ganz mächtig aufzurufen, bemüht sich Witz, die Landschaft mit einer Treue vor uns auszubreiten, daß wir ihre Wahrheit erkennen müssen und damit auch die Wahrheit des in ihr errichteten Kreuzes. Das ist kein Weg im Vordergrunde, über den unser Auge flüchtig hingehen könnte. Hier gibt es kein Vorüber-eilen. Jede kleine unscheinbare Erhebung der Erde ist mit ihrer Schattenwirkung hergezwungen; die Steine sind nicht vergessen die Spuren sind da, die Nebenbahnen, die sich im Grase verlieren. Zwingt dieser Weg uns nicht, ihn zu betreten? Und dieses Gras des Säugels ist kein ungefährtes Gras, sondern eine Narbe, so bestimmt, so einzig und so einmalig, daß unser Fuß sie kennt — und unsere Erinnerung kennt diesen weißen Schimmer des Lichtes, der über die Salmspitzen geht, wie flüchtige Feuchtigkeit über ein Fell. Und die silbrig-schweremütige weiche Wolligkeit der Pflanzen gerade am Fuße des Kreuzes, wie

oft war sie unserem Auge, unserem Geruche nahe. Mit einer Art Erschrecken kennen wir sie wieder, wie auch die feinen, hellen Blütenfunken auf ihrem senkrecht feinen Stiel. Aus ihnen erhebt sich das Kreuz. Aber weiter zurück zeigt sich ein baumbeständenes Feld, Mauern einer Stadt, Wasserfläche des Sers, Felsen, ferne, Wolken, Luft.

Johannes krampft die Hände. Maria, zerbrochen von ihrem grenzenlosen Schmerz, muß von zwei Frauen gehalten werden, daß sie nicht umsinkt. Dieser Schmerzensausdruck ist furchtbar. Keine tragische Pose, keine ideale Trauerhaltung gibt Witz. Er gibt die wilde, nackte Nähe des tiefsten Schmerzes. Wodurch wirkt sie so stark? Weil uns Witz in allem von seiner Wahrheitsliebe überzeugte, und weil diese Natur, die er so nahe an uns brachte, so grausam kalt, so furchtbar teilnahmslos ist. Wie körperlichen Schmerz empfinden wir die Ecken der Mauern, die Spitzen der Türme — wilder Schrei des Johannes, das Wimmern der Mutter ist in der Luft. Die drei Menschen, die der Stadt zugehen, bleiben stehen und schauen verwundert zurück. Aber sie werden schnell weitergehen. Sie verstehen das Ereignis nicht.

Die Gräser blühen, die Böschungen der Berge leuchten herrlich. Die Schiffe fahren still, die

Bäume breiten ihre fruchtoreifen Kronen, und hier stirbt Gottes Sohn.

Ein Mann kniet vor dem Kreuz mit betend erhobenen Händen, sein demütig bittendes Gesicht erhoben. Er wirkt rührend zerbrechlich, ihn hat, als er des Weges kam, das Kreuz bezwungen.

Christus hängt am Kreuz, ein schwächtiger Leib mit feinen dünnen Armen, fast rundungslos sein Körper. Nur seine Füße greifen in das dunkle Ufer hinein, sonst steht sein ganzer Körper nur vor dem Hellen, dem Spiegel des Sees, dem Blau des Himmels. Mit einer unendlichen Zartheit schwebt sein Leib am dunklen Holz hell über dieser ganzen Welt, das Haupt ist vornübergesunken, dem frommen Väter zu, und seine Arme breiten sich aus, zu jener Gebärde unendlicher Liebe. Sie wollen alles umfassen, aufnehmen in sich, und würden alles Umfaßte einschließen und an die Brust ziehen, wären sie nicht mit Nägeln festgeschlagen an das Kreuz.

„Bedenke in bebendem Mitleiden den stürmischen Ausbruch meiner unmäßigen Minne und meiner grundlosen Barmherzigkeit, die offenbar in meiner Marter und in meinem Tode ausgebrochen und ausgegangen ist, damit ich dich so kostbarlich befreiet habe, wo doch ein Blutesröpflein genug gewesen wäre zu deiner

und der ganzen Welt Erlösung". (Aus einer Handschrift der Nicolai-Kirchenbibliothek zu Greifswald um 1400.)

Wer ist wohl der betende Mann? Er ist der Auftraggeber des Bildes, ein frommer Bürger, der dem Maler den Auftrag gab, ein kleines Bild des Christus am Kreuz für ihn zu malen.

Es war schon seit einiger Zeit üblich, den Auftraggeber mit in das Bild hineinzumalen, wenn er es wünschte, und auf diese Weise entstanden die ersten Porträts. Denn zu Beginn der christlichen Kunst war es noch durchaus verboten, in die Darstellung der religiösen Szenen, die allein die Kunst rechtfertigten, menschliche Porträts einzuführen, und von speziellen Porträtbildern konnte erst recht keine Rede sein. Erst ganz allmählich wurde es für zulässig erachtet, in fromme Bilder Porträts der Stifter einzuführen, doch waren diese Stifterfiguren lange Zeit hindurch nur in einem ganz kleinen Maßstabe erlaubt, und stets war ihre Aufnahme nur denkbar unter der Annahme, daß nur eben einem in andächtiger Verehrung des heiligen Vorganges versunkenen Menschen die Züge eines bestimmten Mannes oder einer bestimmten Frau vom Künstler gegeben seien. Wiederum erst etliche Zeit später erlangten diese Figuren ganz allmählich größeren Umfang, ja schließlich gleiche Größe

mit den Gestalten der Bibel oder Legende, und bald darauf erschien es dann auch denkbar, Bilder zu malen, die nur Porträts waren.

Unser Bild von Konrad Witz zeigt ein Stadium, da der fromme Stifter bereits in gleicher Größe — in einiger Entfernung von den heiligen Gestalten — erlaubt schien. Man nahm zur Zeit des Konrad Witz, der 1454 gestorben ist, auch an regelrechten eigentlichen Porträts keinen frommen Anstoß mehr. Unser Buch zeigt ein weibliches Porträt aus dieser Zeit von dem niederländischen Maler Rogier van der Weyden, der ein Schüler des Robert Campin gewesen ist.

Wir müssen nun noch auf folgendes hinweisen: Der kniende, anbetende Stifter soll doch fraglos den Erlöser am Kreuz anbeten. Sicherlich blickt er nach dem Kreuz empor. Aber der Augenschein ist doch so, daß er am Kreuz ganz und gar vorbeisieht. Nach seiner Stellung und Haltung müßte man glauben, daß das Kreuz sich ganz rechts befände und in Profilstellung, oder aber, wenn der Mann wirklich dem Kreuz sich zuwenden wollte, so müßte er uns den Rücken zuwenden. Also ein Verstoß gegen die Richtigkeit der Perspektive? Was sollen wir davon halten? Es war für Konrad Witz eine Unmöglichkeit, eine seiner Gestalten dem Beschauer den Rücken zuwenden zu lassen, abgesehen davon, daß die

Gestalt dann ihren Porträtcharakter verloren hätte. Durch eine Rückenfigur würde Witz gleichsam einen Betrachter in das Bild selbst einführen und dadurch ohne Frage die Ergriffenheit des wirklichen Betrachters beeinträchtigen. Alles soll sich uns zukehren, es soll keine Wand zwischen Bild und Betrachter sein, aber ein Rücken im Vordergrund wäre der Beginn einer Zwischenwand. Deshalb muß sich auch dieser anbetende Stifter, obwohl er sich dem Sinne nach zum Kreuze wendet, als Bildteil dem Betrachter zuwenden. (Vgl. auch unsere Ausführungen zu Stephan Lochner.)

Über vielleicht hat der Leser noch eine Frage auf dem Herzen. Er erinnert sich vielleicht, daß ich bei Betrachtung des Campinschen Bildes sagte: stellen wir uns einmal vor, daß Campin statt des Goldgrundes einen Lusthimmel in aller grenzenlosen Weite hinter das Kreuz mit dem Schächer gestellt hätte. Wäre dann nicht, so sagten wir, die doch so stark wirkende Körperlichkeit des Schächers in Gefahr, verlorenzugehen? Wir glaubten, die Frage bejahen zu müssen, und gibt uns nicht jetzt Konrad Witz recht? Er hat hinter das Kreuz des Erlösers das helle, weite Himmelsblau gemalt, und ist nicht sein Christuskörper zart, fast ganz der Fläche hingegeben, fast ohne alle Rundung?

Campin hatte recht, als er den Goldgrund legte. Witz hatte recht, als er den blauen Himmel malte. Es gibt keine Rezepte in der Kunst. Sie wollten ja etwas anderes. Campin wollte seinen Schächer ganz nahe an uns heranbringen. Witz ganz im Gegenteil will uns zwingen, in die Weite seiner Landschaft einzugehen. Wir sollen uns auflösen in dieses Stück der Welt, eingehen in Grasnarbe und Erde des Weges, Buschwerk und Ufer, sollen uns verströmen in diese Ferne, denn über allem ist ja Christi Erlösung. Er breitet seine Arme über alles in der Bewegung tiefster Liebe. Ein Tropfen der göttlichen Liebe Christi in allem und jedem, in den Lichtern der Bäume, den sonnigen Streifen der Felsen, in dem hellen Putz der Stadtmauern. Selbst in den Türmen, die so spitz in den Himmel gehen.

Das Gewissen aufrütteln wollte Konrad Witz, und das Gewissen aufrütteln wollten alle Maler jener Zeit, wenn sie immer wieder und wieder die Szenen aus Christi Leben malten, und wenn sie sie nicht malten, wie die modernen Kirchenmaler in einem idealen Gewande, nein, im Kleide ihrer eigenen unmittelbaren Gegenwart. Stellen wir uns nur vor, wie es auf die Menschen dieser Zeit wirken mußte, wenn sie immer wieder sich selbst in diesen Bildern sahen, sich selbst als Söldner und Pharisäer, aber auch als die Jün-

ger und Gefährten. Für uns heute ist ja dieses zeitgenössische Gewand des 15. Jahrhunderts auch schon wieder ein „historisches“ Gewand geworden. Erst wenn wir uns vorstellen, daß ein moderner Maler die Szenen des Neuen Testaments malte mit Menschen im Kleide unserer Zeit, hätten wir das richtige Verhältnis. Das hat freilich, außer Uhde, noch niemand gewagt. Aber jene haben es gewagt, immer und immer, und sie taten es aus diesem Grunde, das Gewissen aufzurütteln. denn sie malten ja nicht nur die Gewänder ihrer Zeit, auch ihre Gestalten und Gesichter, und sie schonten sich nicht. Mit allen wüsten Grausamkeiten schildert etwa Mulscher die Kriegsknechte in der Szene vor Pilatus, bei der Kreuztragung, am Grabe. Er schenkt uns keine Häßlichkeit und Grausamkeit, keine Niedrigkeit und Dummheit der Gesichter. Nicht aus der Freude am Häßlichen, sondern die Nächsten alle sollten vor dem Anblick zurückprallen und sich fragen: „Sehe auch ich so niedrig aus an dieser Stelle, würde auch ich auf ihn speien, ihn schlagen, ihm die Dornen in die Stirne drücken, ihm die Hände mit Nägeln ans Holz schlagen?“

Kogier van der Weyden:
Bildnis einer Frau.

Die junge niederländische Frau Kogiers ist herbe, tätig, von vielen hingegenommenen Pflichten ganz ausgefüllt, und ihre regelmäßige Schönheit ist von der unbewußten, reinen Schönheit der Natur.

Sie hat die Hände, die arbeitsam und von vieler Arbeit rauh angegriffen sind, für diese Zeit, da sie gemalt wurde, wie zur Andacht aufeinandergelegt. Ruhig, fest und klar blickt sie. Ihr Gesicht, welches ein Bild köstlicher Gradheit und Gesundheit! fest geführt sind alle Linien: der Brauen, der Nase, der Wangen, der Lippen und des Kinnes. Haben wir nicht den Eindruck, so ähnlich hätten wohl viele niederländische Frauen damals ausgesehen? Könnten wir es ihr sagen, so würde sie freudig lächeln, denn sie wollte gewiß nichts Absonderliches sein, wollte keine besondere Aufmerksamkeit auf ihre Person lenken.

Ihr Gesicht zeigt uns den Ausdruck ruhiger Sicherheit in jeder Pflichterfüllung. Sie blickt den Maler und uns so ruhig-aufmerksam und vertrauend-ernsthaft an, wie sie alles anzublicken pflegte, so daß wir fast glauben, es könnte ein plötzliches Rot ihre vollen Wangen färben, weil

sie nicht liebt, Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Sie ist in ihrem Blick fernab ebensosehr von Keckheit wie von Scheuheit — eine gesunde und tüchtige Frau, wie sie viele lebten überall —, mit keinem anderen Ehrgeiz, als so wie alle ihre Pflichten zu tun, eingereiht unter die Schwestern, die vielleicht viel schöner waren und viel würdiger gemalt zu werden — ja, ein wenig schämt sie sich ihrer Bevorzugung.

Das Gesicht, das Rogier gemalt hat, ist eingebettet in die weiten Bahnen des weißen Kopftuches, das rings das Gesicht umgibt, einen Bogen unter dem Kalse schlingt, zu Seiten breit niederfällt und über der Stirn zu einem großen Kreissegment sich umschlägt. Welch kunstvolles Salten und Stecken dieser Haube, deren Linien und Kanten mit den Schwüngen und Rundungen des Gesichtes eine köstliche Einheit geben.

Rogier ist bemüht, jenes Element, das schon in der Tracht liegt, durch seine besondere Darstellung noch zu verstärken, jenes Verlaufen in bestimmten, festen, klaren Bahnen. Er malt hinter den Kopf einen schwarzen Grund, der die Bahn des weißen Kopftuches mächtig unterstreicht. Er führt die Falten über der Brust als gleichlaufende, sich ständig wiederholende Linien, die wohlgeordnet nebeneinander liegen, und auch die Falten der gebogenen Arme verlaufen mit

einer fast mathematischen Klarheit, fast wie ein Schulbeispiel: Tuchfalten in einem Ellenbogengelenk. Schwarze Borten, senkrecht und wagenrecht, geben festen Halt.

Kogier malte von seinem Modell die Hände mit auf das Bild. Wie hätten diese Hände fehlen dürfen, sie, die durch ihre Arbeit Brücken schlagen zu anderen Menschen, die verbünden, verketten, Bahnen bereiten! Jetzt liegen sie eine Weile still. Aber Kogier hat, um ihr augenblickliches und erzwungenes Stillliegen nicht als ein dauerndes und gewohntes erscheinen zu lassen, die Unterarme kaum mit angedeutet. Zwischen Ellenbogen und Hand fällt der verbindende Unterarm aus dem Rahmen heraus. Wir sehen ihn nicht, und auch nicht die Unterlage, auf die er gestützt ist. Warum das? Wir sollen die Begründung dieses Ruhens nicht sehen, weil das diesem nur einen Augenblick lang ruhenden Händepaar Dauer geben würde.

Lukas Cranach:
Ruhe auf der Flucht.

Cranach scheint noch abermals einen Schritt näher herangegangen zu sein an das Wirkliche. Mit einer Intimität malt er diesen Waldwinkel, wie wir sie nur aus Buchzeichnungen bis dahin gewohnt waren; ähnlich wie bei van Eyck und Witz handelt es sich um ein Bild, das von kleinem Umfang ist, für Betrachtung aus der Nähe bestimmt und deshalb für eine intime Malerei besonders geeignet.

Entdeckerlust ohne Maßen! Ein Glück erfüllt den Maler, Boden des Waldes, Stamm der Birke, Flechte der Tanne, bemoosten Stein, Knorpel des Astes, Wolke des Himmels zu geben. In diesem Winkel liegen wir selbst, atmen die Fülle der Luft und die unendlich herbe und so köstliche Fülle aller Gerüche — von den Kräutern, Rinden und Blättern. Das tiefe, tiefe Blau des Himmels trägt uns davon. Die flockenwölkchen stacheln unsere Sehnsucht und scheinen sich auf die Spitzen der Tanne wie Watte gelegt zu haben, Weitestes und Nächstes ganz verschmelzend. Wem zuerst sich hingeben vor Lust des Menschseins in dieser Schöpfungswonne? — dem dunklen Abhang, im Schatten des kleinen Fügels, dessen bescheidenes Rasen-

grün die Last der schweren Tanne überwölbt; dem Dickicht oben auf dem Hügel aus jungen Stämmen, vor denen die junge grüne Tanne steht mit den Kerzenlichtern ihrer neuen Triebe? Aber wie ist dieses ganze Meer von Grün hier in eines gemischt; auch Braun mischt sich hinzu, den Saft des Grüns zu steigern, und wieder dieser tiefe, weinblaue Himmel, wie Wein berauschende Himmel über den Spitzen aller Gewächse, die, wo sie noch mit letzten Ausläufern gegen ihn stehen, fast schwarz sind wie Gewitterwolken. — Oder sollen wir die Quelle besuchen, in das schwärzliche Becken schauen, das sie sich schuf und in das der silberne Strahl leise immer trifft, Perlen und Edelsteine zaubernd? Oder diesen Stamm der Birke lieblosen mit den Augen? Sein zartes Gemisch aus Schwarz und Weiß und Grün und seine fast palmenhafte Krone, durch deren festes Grün das Weiß des Stammes leuchtet, der sich am Ende neigt, demütig; oder sich in die ferne locken lassen, hinweg über die niedrigen Büsche, die am Fuß der Birke aus dem Grase ihre schwelgerische Üppigkeit heben; in die Ebene hinein, die sich bis zum nächsten Hügel grün breitet, grün und immer wieder grün, dort ins Olivgrüne übergehend, hier ins Schwarz, bald sich mit Braun des Bodens mischend, bald mit Blau der Ferne. Den zweiten

Berghang klettern Tannen hoch am Saum, aber
noch weiter locken helle Flächen und fern ein See
und Berge, die Schnee tragen. Frisch und ohne
Pose als Engel spielen die Kinder um das Paar
herum; ihre durcheinandergehenden Stimmen
schallen und erheitern Kind und Mutter.

Altdorfer:
Der heilige Georg.

Fülle des Kleinsten, ausgestreut aus Fülle der Empfindung, ist Altdorfers Waldbild. Der heilige Ritter Georg, der auf dem Schimmel gegen das etwas laubfroschartige Untier kämpft, ist nur der Anlaß geworden, den Wald zu malen, der als unendliches Kauschen, als eine Welt grüner lichtdurchfluteter, winddurchhauchter Formen über dem Boden der Erde steht.

Von dem Boden der Erde sehen wir fast nichts. Nur hinter der Lücke der zwei Stämme rechts taucht ein Stück des Bodens auf und bricht ab und taucht als ferner blauer Berg noch einmal auf. Vom Himmel sehen wir nur einen schmalen Streifen über dem Berg, sonst nur grünes Meer von Blättern. Aus dem Moos und Gras des Vordergrundes steigt es auf, eine ununterbrochene dichte Laubfülle, über der kein Himmel ist, so daß fast tropischer Schein des Lebens entsteht. Bald breiten sich die Blätter fächerartig, bald klettern sie hoch, Täler breiten sich dazwischen, in denen der Blick versinkt. Äste, Zweige schießen strichartig durchs Gebirg, quer hindurch oder fallen wie dünne Wassersträhnen. Über jedem Blattgewölbe immer neues Steigen,

großlappige derbe Blätter, fein prickelndes Grün von Fliederblättchen, starr aufgerichtete Blätter und andere, die sich zu einem Palmenwedel zusammenfinden oder zu einer Straußenfeder.

Die Miniaturisten, die den Vorgang symbolhaft aufrichteten, blieben im Göttlichen, das an sich selbst Wunder ist, und in dem das besondere der Auferstehung dann kein Wunder mehr ist. Und fast alle Maler der Zeit nach 1400, die vom Irdischen ausgingen, blieben im Irdischen stecken, zogen das Wunderbare zum Sonderbaren herab. In dem Bestreben, eindringlich zu sein, kamen sie auf merkwürdige Sachen. Bei Multscher sieht man einen Menschen aus dem Sarge steigen, wie wenn er eine Treppe hinaufstiege. Der Sargdeckel ist fest geschlossen. Durch ihn hindurch steigend, als wäre er nicht, ist Christus gedacht, und damit wir uns vergewissern, daß der Deckel wirklich geschlossen ist, hat der Maler große Siegel angebracht, auffällige Siegel, die alle wohlbehalten sind, während der Mensch aus dem versiegelten Steinfaßten steigt.

Auch Bellini in dem Berliner Bild der Himmelfahrt, das übrigens nicht sicher von Bellini ist, bleibt im Irdischen ganz stecken, in der kühlen Richtigkeit der unteren irdischen Szene. Er malt in der Luft auf einer Wolkenbank stehend

einen Mann, die Fahne in der Hand, so wie ein Mann eben in der Luft stehen würde, wenn es möglich wäre, und so bemühen sie sich fast alle, das Wunderbare, Unmögliche irgendwie plausibel zu machen. Einige ganz trocken, andere, indem sie in dem Kupferstich ein gewisses festliches Aufgebot an Engeln bereitstellen, wie Dürer.

Ein einziger Maler dieser Zeit malt das Wunder, Matthias Grünewald in der Auferstehung des Isenheimer Altars, die die gewaltigste Darstellung aller Auferstehungen ist.

Das Wunder ist: Eingreifen kosmischer Gewalt in menschliche Macht, und dieses Eingreifen einer höheren Welt, das Eingreifen Gottes, ist nicht „plausibel“; es ist nur in seiner ganzen unfassbaren Herrlichkeit ahnbar zu machen. Die anderen gingen dem Widerspruch aus dem Wege, Grünewald unterstreicht ihn. Er ist der einzige, der aus tiefstem Grunde dieses Wunder glaubt.

Bei den anderen, Multscher, Bellini, Dürer, hat die Erde die Übermacht. Ihrer Gewohnheit soll auch das Göttliche sich fügen; Grünewald verherrlicht die erschütternde, über jeden menschlichen Begriff hinausgehende Gewalt des Höchsten. Wir sehen den engen Steinsarg stehen aus rötlichem Granit, und wir sehen die bewaffneten

Knechte, die ihn bewachen. Sie sind eingeschlafen. Es ist Nacht, Sterne stehen feierlich am Himmel; ein ungeheurer schwerer Felsblock ist auf das Grab gewälzt worden.

Und um jeden Eingriff unmöglich zu machen, haben zwei der Knechte sich oben auf diesen Felsblock, über den Sarkophag, gelegt.

Aber das Wunder reißt unfassbar, unvorstellbar den gewaltigen Felsblock weg; er fliegt wie ein kleiner Stein zur Seite, und die beiden Bewaffneten, die auf ihm lagen, fliegen gleichfalls zur Seite, wie sie gelegen haben, als trügte sie ein Wind davon. Die Deckplatte des Sarkophages weicht, und selig, herrlich, leuchtend, glühend, Licht durch die Nacht sendend, in Regenbogenaureole eines Sternes eingehüllt, schwebt ohne Steigen, ohne Mühen, aus der Gruft Gott. Aller Banden frei, wie Wolken umwallen ihn die Leichentücher. Gelb, Rot, Blau, Lila fällt auf ihr Weiß von seinem Nimbus. Ein Tuch wirbelt ihm nach, blau, quer durch das Bild. Von seinen Wundmalen strahlt gelbes Leuchten. Er breitet die Arme, wie er sie am Kreuz gebreitet hat, aber nun sind sie frei. Die Beine weißlich im Leichentum. Das Haupt sinkt unter im Übermaß des gelben Sternlichtes.

Mit einer unvergleichlichen Phantasie hat

Grünwald diesen Auferstehenden geschaut — und mit einer ebenso unvergleichlichen Eindringlichkeit malt er das Irdische. Der vorderste der Wächter lag schlafend, das Schwert in der Sand. Nun scheint der ungeheure Lichtstrahl durch sein Visier bis in das schlafende Gesicht gedrungen. Er hebt abwehrend, wie um sich gegen dieses Übermaß blendenden Lichtes zu schützen, die Linke und dreht den Kopf zur Seite. Noch immer ist er nicht ganz aus dem Schlafe. Der Helm verschiebt sich bei dem plötzlichen Abdrehen des Kopfes. So liegt der Mensch da — fast wie ein eingeschalter, hilflos auf den Rücken gefallener Käfer. Der andere scheint sich mühsam aufzurichten. Der dritte faust quer durch die Luft, der vierte sucht sich durch Davonkriechen zu retten. Aber wie sind diese vier Knechte und wie ist Sarg und Fels und Weg und Baumstumpf gemalt! Wir haben in ihrer Malerei wieder ganz jene Eindringlichkeit, deren Sinn wir kennen, nicht Illusion, nicht Schein, sondern unmittelbare Nähe vor der Wirklichkeit. Wirklichkeit des Kettenhemdes und seines Saumes, der Falten, der olivgrünen Hosenbeine, des jäh vom Licht überfallenen Raßens, des Weges, des Baumstumpfes, weil erst durch sie auch das Wunder eindringlich wird. Mit gleicher Intensität ist der Auferstehende

gemalt, und die kleine Erde, die er verläßt, nachdem er sie erlöst hat.

Jenes kosmische Empfinden, das wir als letzten Kern der frommen Maler erkannten, ist kaum jemals stärker gewesen als bei Grünewald. Sein Bild der Auferstehung verbindet Himmel und Erde, Mensch und Stern. Grünewald erschrickt nicht vor dem Wunder, geht ihm nicht aus dem Wege, gibt sich gläubig dem Wunder hin.

Pieter Breughel: Winter.

Eine Jahreszeitendarstellung, wie der Herbst des Francesco Cossa.

Breughel malt den „Winter“, nicht eine Schneelandschaft, sondern das Schicksal der Erde während der kalten Zeit, eine Verwandlung, die aus dem Unendlichen kommt, über den Menschen hinweght.

Er nimmt den Blick so weit als möglich, läßt uns viele Hügel und Berge und Ebenen sehen, mit Dörfern, Teichen, Bächen, Wegen, Wäldern. Und er zeigt uns sehr viele Menschen, große und kleine, bei vielen Geschäften und Zerstreungen.

Aber der Mensch ist nicht der Held des Bildes. Hat es überhaupt einen Helden? Denken wir an Cossas Herbst zurück. Dort stand die Frau aus dem Weinberge mächtig da. Zu ihren Füßen die kleine Landschaft. Dort war ein Held. Hier fehlt er. Der einzige Gegenstand des Bildes ist die Landschaft, das Stück Erde.

Beide Bilder erreichen dasselbe. Cossas Frau war ein Symbol der Jahreszeit. Aber Breughel verzichtet auf ein Symbol in Menschengestalt. Gerade auch die Menschen sollen bei ihm als Teile des Ganzen erscheinen in ihrer Abhängig-

feit von dem Schickſal der Erde, das wieder ein-
geſtellt iſt in das Weltgeſchehen.

Sein Bild hat keinen Zelden, keinen Mittel-
punkt. Es iſt gleichſam ein Kreiſen. Ewiger
Wechſel verbirgt ſich in ihm.

Dieſe Erde war vor Monaten grün und
prangend. Unter den Schneehüllen ahnen wir
noch die zarten grünen Gänge, die ſaftigen Wie-
ſen der Ebene, und die ſchwarzen Kuppeln der
lautloſen kahlen Bäume laſſen noch immer in
ihren harten, ſtachligen, holzigen Aſt- und Zweig-
kugeln den Saft und die Weichheit des Som-
mers vermuten.

Schnee war damals nur fern, ganz fern, auf
den Spitzen der zackigen Berge des letzten
Grundes. Unter dem blauen Sommerhimmel,
vermiſcht den weißen ſchwebenden Wolken,
ſchien er faſt unwirklich fern. Fern für immer.
Wie ganz anders erſcheint er jetzt, da der dichte,
ſchwere grüngraue Himmel, der voll unend-
licher Schneemaſſen ſteckt, des Schnees helles
Weiſſgrau wie ein Leinentuch hervortreten
läßt. Wie nah erſcheint jetzt der Schneegipfel,
wie wirklich, und er hat ſein Weiß immer wei-
ter vorgeſchoben, je mehr die Erde ſich in kos-
miſchen Kreiſen fern von der Sonne drehte.
Welch ungeheure Veränderung begann mit die-
ſem Erdenteil.

Durch das breite Einfallstor der Ebene kamen Stürme, die eine breite, bequeme Straße fanden. Das Schild am Hause links rissen sie halb ab. Der Schnee stieg herab. Änderte sich nicht von Grund auf jede Farbe? Ja, Hell und Dunkel wurden vertauscht. Der Boden, bisher dunkelgrün bis braun und schwarz, empfing von den schwarzen Wolken des immer schwerer werdenden Himmels ein helles Weiß und änderte damit alle Werte von Dunkel und Hell. Hart und fast schwarz stehen nun auf ihm die Figuren der Menschen, die Stämme der Bäume, die Kanten der Häuser, alles änderte sich, manche Tiere paßten ihr Kleid dem veränderten Antlitz der Erde an. Die Rehe und Hirsche und Hasen. Andere gingen in einen tiefen Schlaf, die Biber, die Frösche, andere starben, die Schmetterlinge, die Käfer. Andere wanderten aus, die Singvögel, die Schwalben, die Störche. Die Vögel, jetzt hier in den Zweigen der kahlen Bäume sitzend, sind Krähen, die, je kälter es wurde, immer dichter an die Dörfer herankamen. Jener schlanke Vogel aber der wie ein Pfeil hinschießt zu den Schneebergen, ist wie ein Genosse des Winters, ein sich im schneidend kalten Luftraum wohlühlender, schneller, mit kalt durchdringender Stimme rufender Bote.

Aber die meisten beseelten Wesen warten auf

das Element der Wärme, warten auf blauen Himmel, auf den Strahl der Sonne. Auch die Unbeseelten warten. Das dunklere Astwerk der Bäume links vor dunklem, unendlich grauem Himmel, dem Schnee in den Astgabelungen lagert, Schnee die Linien entlang folgt, sind Warten, denn der Winter ist ein Zwingen, ein Einengen, ein In-Fesseln-Schlagen. Welche Freiheit bringt allen der Frühling. Warten sind die Häuser unter ihrem Schneedach, alle die vielen Häuser, die das ganze Bild füllen, wo immer ein Kirchturm seine weiße Spitze hebt.

Die Menschen müssen für Wärme sorgen. Die Sonne läßt sie im Stich. Ein Feuer aus Stroh brennt vor dem Hause links — wie fremd wirkt es. Als ob die Kälte auch das Feuer fahl und kühl macht. Ein Kind ist von der Wärme und vom Feuerschein angelockt, vermummelt in sein dickes Winterzeug. Über die Brücke rechts unten zwischen dem Ufer und den eingefrorenen Hausgruppen schleppt sich mühselig eine Frau mit Reisigbündeln. Sie kommt aus dem Busch, der über den Dächern sichtbar wird. Welche schneidende Kälte haben hier alle Formen und Farben. Wie spitzig, kalt und hart sind die Kanten, Zacken und Winkel der Häuser, der dunkle, fast schneidende Winkel des Giebels zwischen den zwei weißen Dachflächen, das eisige Grün

des zugefrorenen Wassers vermischt mit dem Schwarz der froststarrenden Uferbüsche und dem Weiß des Schnees. Gelähmt sitzen die Vögel in den Zweigen überall, bis auf jenen einen, der sich in seinem eiskristallinen Elemente wiegt.

Wie frieren die Hunde, die ihre Herren von der Hasenjagd zurückbegleiten. Sie ziehen die Schwänze ein und haben alle Munterkeit verloren, ducken die Köpfe; häßlich und unansehnlich macht sie das Leiden unter dem Frost. Sicherlich sind sie im Sommer ganz andere Geschöpfe. Auch die Jäger sind nicht auf der Höhe ihres Könnens. Mißmutig gehen sie den Abhang herunter. Ein Hase ist die ganze Ausbeute der Jagd. Vielleicht auch, daß die Hunde deshalb die Köpfe hängen lassen, aus Scham, oder vielleicht haben die Jäger ihre Unzufriedenheit an ihnen ausgelassen; jedenfalls eine Enttäuschung für alle Teile.

Aber jede Jahreszeit hat auch ihre Freuden. Auch der Winter. Ganz ist das Grün von den Wiesen nicht verschwunden. Freilich hat es sich in das trübe Flaschengrün flachen Eises verwandelt. Auf dem Eise tummeln sich die Jungen, schwarz wie kleine Vögel oder Schornsteinfeger. Dicht an der Landstraße, auf der ein Fuhrwerk sich mühsam weiterquält, ganz vorn rechts auf dem ersten der Teiche spielen zwei

Mädel Schlitten, die eine sitzt auf einem umgekippten Stuhl, die andere zieht. Wahrscheinlich steuern sie durch den Brückenbogen zu den anderen hin. Eine Fülle von Dingen ist auf dem Bilde.

Der Geld ist der Winter. Die Menschen sind ihm untertan. Menschen und Dinge warten. Es warten die Bäume und die Häuser. Die hellolivenen Flußläufe in ihren zugefrorenen Windungen, die Stege und Brücken warten, daß der schwere Himmel wieder leichter wird, bis daß der Panzer aus Schnee und Eis sich wieder zurückziehen muß auf jenen spitzen nadelscharfen Felsgrat, von dem er hergekommen ist.

Ein Bild ohne Geld, ohne Dominante, der fliegende Vogel ist sein Mittelpunkt, ein beweglicher, schwebender, gleitender Mittelpunkt. Die Dinge werden ihm klein und groß, in seinen Augen stets sich in der Größe wandelnd, wie er fliegt. Davon ist etwas im ganzen Bilde.

El Greco:
Christus am Ölberg.

Der Maler Domenico Theotocopuli, der 1548 auf der Insel Kreta geboren wurde, und daher den Beinamen El Greco, der Grieche, erhielt, zeigt über die Spanne eines Jahrhunderts hin eine enge Verwandtschaft mit Grünewald.

Wie Grünewald in der Welt der Wunder lebte, so auch Greco. Der äußere Augenschein der Dinge bedeutete ihm nicht viel. Er gab als Maler nicht den Anschein, sondern Erscheinungen. Mit der äußeren Erscheinungsweise der Dinge spielte er. Er verfuhr frei mit ihr. Alle äußeren Dinge waren schmiegsam für ihn, folgten seinem Bildnerwillen, verloren ihre Starrheit. Sie verloren vor allem alles Unwesentliche. Selten hat ein Maler so wie Greco nur das Wesentliche gesucht und gefunden und uns weitergegeben.

Das Wesentliche war ihm das Göttliche. Die Erde war klein, kleinlich, unwesentlich, solange das Göttliche ihr fernblieb.

Blicken wir auf unser Bild des Ölberges.

Die Jünger schlafen vorn unten auf der Erde, schwer im Schlaf erstarrt. Sie konnten nicht wach bleiben. Die Erdenschwere überwältigte

sie. Johannes liegt platt auf dem Boden, Jakobus sinkt immer tiefer nach vorn über. Petrus hält sich den Kopf. Schwer muß er ihn drücken; Sorge lastet auf seinem Gesicht. Die mächtigen Falten der Mäntel hüllen die Jünger ein wie Schalen; wie aus Metall geschmiedete Bleche liegen sie auf den Leibern, wie ein Kupferblech links, ein Messingblech rechts.

Ein Efeuergank rechts am Hügel windet sich zum Ohr des Petrus, und dessen Hände liegen so am Kopf, daß man fast denken möchte, er halte unbewußt das Ohr weitauf, und die dunkle Nachtranke neigt sich zu seinem Ohre hin, wie Flüstern, und von der Hügelwelle ein fahles Licht fließt ebenfalls dem Ohre zu. Sie sind ganz in Schlaf gebannt. Das Göttliche scheint sie verlassen zu haben. Sie sind nur noch Schwergewicht des Körpers, des Kopfes beraubt. Ja, wie Beköpft sinken sie hin, und so geköpft sinkt hinter ihnen das Astwerk eines Baumes um. Die Schnittfläche weist uns ihre Wunde; leblos sinkt das Holz gegen den Baum zur Linken; die Schnittfläche, unheimlich hell, scheint ein fahles Licht auf die Schlafenden zu werfen.

Ein anderes Stück Erde:

Rechts am Rand stehen in kleinen Figuren bei Judas die Häschler mit Fackeln und Waffen. Sie stehen im dumpf Finsternen; ein stumpfer trüber

Nachthimmel ist über ihnen, aus dem der Mond hinter Wolken wie eine Diebeslaterne Lichtstreifen sendet. Die Mauern der Stadt blinken wie phosphoreszierend aus dem ungewissen Schwarz hervor.

Greco malt diese Szene nicht aus. Es scheint ihm unwesentlich, den Ort auszumalen, wo genau nun diese Häsher stehen, wie andere Maler aus einer anderen Empfindung es taten, die die Umzäunung des Gartens Gethsemane, seine Wege, seine Bäume und alles im einzelnen gaben. Mögen doch diese Häsher wie in der finsternen Nachtlust schweben. Wesentlich ist nur, daß sie da sind, daß sie sich bereit machen, Christus zu fangen.

Während die Jünger schlafen, während die Häsher nahen, spricht Christus mit dem Vater.

Der blaue Mantel ist von ihm abgefallen. Christus kniet auf ihm in einem roten Gewand. Die Szene ist ein Stück hügeliger Wiese, über den Körpern der Jünger sich erhebend und rechts steil abfallend in die nächtliche Tiefe, aus der die bleichen Fackeln der Häsher tauchen.

Greco ist es auch hier nicht wesentlich erschienen, die Lage dieser kleinen Wiese zu erklären oder plausibel zu machen. Braucht es für das Wesentliche mehr als eines Stückes Boden, auf dem Christus knien kann? Es braucht nichts

weiter. Und Greco läßt dieses Stück rasigen Bodens nicht über sein notwendiges Maß wachsen. Nichts weiter ist er als der Schemel für Christi Knie. Genau der Kontur des Mantels folgend, läßt ihn Greco enden, vorn im Dunkel des Tals versinkend, zur Seite sich mit einem helleren Rand absetzend, im schwarzen Luftraum der Nacht, und nach hinten begrenzt er ihn durch einen spitzigen Felskegel, der wie ein mächtiger Findlingsstein aufragt und sich nach rechts mit einer jähen, schwindelmachenden Nacktheit in die Tiefe stürzt. Furchtbar steht die zur Tiefe rollende, unheimliche Silhouette des Berges, immer dunkler und dunkler werdend, tiefschwarz gegen das fahlere Schwarz des Nachthimmels.

Die Linien der Wiese und des Bergkegels wiederholen nur die Linien Christi; der schräg liegende Rhombus der Wiese wiederholt die Kontur des Mantels bis in die Spitzen der Zipfel. Christi aufgerichtete Gestalt umzieht mit düsterem Echo der Felskegel, und auch die Maße des Wiesenrhombus leiten sich von Christus her. Die schräg nach rechts wie links abgleitenden Konturen sind in einer Höhe ange setzt mit Christi Händen, die gleicher Richtung unendlich zart folgen.

Die Zartheit ihrer Haltung erkennen wir namentlich in Christi linker Hand. Sie ist in einen

Winkel gestellt, in dem kräftige, ja heftige Linien einlaufen: die dunkle Schräge des Mantelrandes, die helle, unruhige Kontur des Wiesenrandes, und von oben, scharf sich werfend, ein Buckel des Felsens, der mit seinem beleuchteten Rande stark als Bewegung wirkt. In das Zentrum dieser drei heftigen Bewegungen ist Christi ausgebreitete Hand gestellt. Nichts könnte ihre geduldige, hinnehmende Zartheit stärker erkennen lassen. Im ganzen erinnert eine solche Stelle an das Ohr des Petrus, bei dem ähnlich verschiedene schwingende Bewegungen sich zusammenfinden.

Die sich ausbreitende, wie segnende, Gebärde Christi klingt sogar wider in der vorderen Geraden des Wiesenstückes und umfaßt zuletzt auch die Jünger in ihrem Schlaf auf der Erde.

So ist das ganze Bild in seinem wichtigsten Gefüge immer bezogen auf Christi Gestalt, und eben deshalb wirkt eine Einzelheit, wie etwa der Absturz des Felsens, so schicksalhaft unerbittlich als Symbol des Kommenden. Und sind nicht die Linien, die Greco mit Vorliebe anwendet, jene schwingenden, weither Kommenden Züge wie Bahnen von Gestirnen, ja sind nicht manche dieser Züge Kometenbahnen, etwa jene helle Bodenwelle, die sich zum Ohr des Petrus neigt? Verfolgen wir doch einmal solche Bahn.

Das Ohr des Petrus ist ein Zentrum für sie. Die Erdwelle leitet zum Rande des Bildes rechts, und von dort gehen wieder drei Bahnen aus; die oberste leitet zu Christi Hand, und zugleich gehen von dieser Hand neue Bahnen aus, nach oben jener Buckelrand des Felsens, nach unten die Kontur des Mantels. Weitere Bahnen werden wir leicht finden.

Auch an Zangen einer Schere kann man sich manchmal erinnert finden. Stehen nicht z. B. die Gäscher zwischen Zangen, zwischen dem Lichtschein der Stadt und dem Rande des Hügels?

Unten aber in den Leibern und Mänteln der Jünger hat das Schweißen der Kometenbahnen in den Rändern der Mäntel etwas vom Sich-aufrollen starker erotischer Blumenblätter.

Was entnehmen wir solchen Vergleichen, die sich uns aufdrängen, für Erkenntnisse?

Wir erkennen aus dem allen, daß Greco einfache Formen liebt, eben weil er das Wesentliche will. Er sucht kein kompliziertes Ineinanderverschachteln. Er beherrscht nicht das Bild und will nicht von außen her seine Teile zwingen, sondern er läßt es wachsen, sich entfalten — ohne Sorge, es könnte, bleibt nur sein Blick immer auf das Wesentliche gerichtet, etwas anderes entstehen, als was der Sache dient, die Sache wahrhaft gibt. Eine gewisse gottver-

trauende Sorglosigkeit ist in Grecos Bildern, ähnlich wie bei Grünewald.

Greco geht, mit anderen Worten, niemals auf einen Effekt, auf eine Wirkung aus. Er versenkt sich in das Wunder, lebt in ihm und wird selbst von ihm ergriffen.

Sehen wir uns die Gestalt Christi an.

Wie ganz und gar geht Greco jedem Effekt aus dem Wege. Schlichter, demütiger, einfacher kann kein Christus auf dem Ölberg gemalt werden, ohne jede Pose. Er hat auch keinen Heiligenschein. Ein matter Glanz scheint von seinem Haupte auf den Felsen zurückzustrahlen, aber der Nimbus fehlt. Wieviel kleiner erscheint er nicht als die Jünger, nicht bloß perspektivisch-körperlich kleiner, weil er weiter zurück im Bilde ist, auch viel zerbrechlicher, zarter, hinfalliger und körperloser. Er hält nicht sein Haupt fest mit beiden Händen wie Petrus, obwohl sein Leben so nahe bedroht ist. Er entwaffnet seine Hände, seinen Leib völlig. Er tut allen Schutz und jede Stütze von sich ab. Er opfert sich.

Und indem er sich hingibt, findet er Gottvater. Die Erde, stumpf und düster dort, wo die Jünger schlafen, wo die Hascher sich wappnen, wird im Umkreise Christi von strahlend reinem Lichte getroffen. Von außer her kommt das

Göttliche. Nur wo sein Geist die Dinge um uns berührt, erwachsen sie zum Eigentlichen, zum Wesentlichen. Der Augenschein ist nichts. Er ist das Tote. Die Erscheinung ist das Wesentliche.

Eine Wolke selig schimmernden Silbergraes, hindurchgegangen durch eisige Schneezonen der Luft, schüttet sich aus unendlicher Ferne lautlos herab und trägt den Engel von gleicher Farbe der Unwirklichkeit. Und Christus und der Bote neigen sich einander zu. Wie kümmerlich ist gegen dieses wahre Licht von Gott der enge Laternenspalt zur Rechten, wie unbedeutend, wie niedrig steht die Schar der Häfcher.

So überirdisch wirkt die Erscheinung, weil sonst kein Silbergrau im ganzen Bilde ist und auch, weil die gleitenden Senkrechten der Wolke dem Bilde sonst fehlen.

Von den Wolken strömt das Licht auf den Engel, dessen Neigung die Schräge des Felsens vorbereitet, und in dessen Buchtung zwischen Ellenbogen und Wolfenspitze Christi Rechte vortastet. In dieser Buchtung erscheint der Kelch. Wie gläsern kühl, wie diamantenrein er wirkt.

„Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel und stärkte ihn.“

Stärkung gibt dieser heilige Becher, und Christi Hand nähert sich ihm voll demütiger Dankbarkeit.

Das Licht, das er schaut, verklärt den Leidenden. Sein roter Rock wirkt fast weiß. So trifft ihn das Licht gewaltig. Wie erdig stumpf dagegen die metallenen Gewänder der Jünger. Ein Abglanz des Lichtes trifft freilich auch sie. Aber sie schlafen. Wie eng verschlungen sind ihre Leiber und Glieder. Wie Äste sich verknoten, scheinen die Arme der beiden links aus einem Stamm zu sprossen. Welch tiefer Gegensatz zu Christi Einsamkeit und Freiheit und zu des Engels lichter Botschaft.

Zwei Spitzen schließen das Bild. Unten geht alle Formentfaltung aus von einer Spitze, aus der die mächtigen Voluten der Gewänder rechts und links sich entfalten; oben enden alle Bahnen in der Spitze des Ölbergs.

Grecos Bild ist wie eine Gestaltung des Wortes aus dem Johannesevangelium: „Wer sein Leben liebhat, der wird es verlieren, und wer sein Leben auf dieser Welt hasset, der wird es erhalten zum ewigen Leben.“

Adriaen Brouwer:
Kartenspielende Bauern.

Dieses Bildchen von Adriaen Brouwer wird im Katalog der Münchener Pinakothek so beschrieben:

„Kartenspielende Bauern in einer Schenke. Um einen Tisch in der Mitte sitzen sieben Bauern, von denen einer unter Gejohle seine Karten vorzeigt. Im Hintergrunde am Kamin wärmt sich ein Mann und spricht mit der nebenstehenden Frau. Durch die Thür Ausblick ins Freie.“

Solche — nicht einmal sehr korrekte — Beschreibung besagt natürlich für das Künstlerische gar nichts. Sie hat ja eigentlich auch nur den Zweck, ein paar äußerliche Kennzeichen zu geben, nach denen man bei der Lektüre dieses Bild von anderen Schenkenbildern Brouwers unterscheiden kann.

Aber im allgemeinen sieht sich der Galeriebesucher ein Bild auch nicht eben viel genauer an als dieser Katalogverfasser. Auch er konstatiert gewöhnlich nur ein paar „Merkwürdigkeiten“, um dann zum nächsten Bilde überzugehen, das er dann ebenso flüchtig ansieht. Der Kunst bleibt er damit natürlich meilenfern.

Sehr viel näher kommt der Kunst, wer sich hier mit Liebe und mit Phantasie in das tiefere

Leben der Figuren, in den Zusammenhang der Handlung, in den Charakter des Milieus vertieft; aber in den meisten Fällen bleibt auch dieser Kunstfreund bei einer literarischen Betrachtungsweise stehen. Er würde unser Bild hier etwa nicht viel anders betrachten als die Probe einer auf dem Theater gespielten Szene, die ihm viel Spaß macht, und aus der er möglichst vieles herauszulesen versucht. Er spinnt die Fäden des Gegenständlichen weiter, er wird zum Dichter und das Bild zum Motiv einer Dichtung, zur Anregung für eine literarische Paraphrase. Das Bild als eigenes, spezifisch-bildkünstlerisches Produkt kommt also zu kurz.

Nun ist es ja klar, daß unser Bild zu einer solchen Betrachtung ein wenig ermuntert.

Was wir sehen, ist eine Art Erzählung, nur daß diese Erzählung nicht durch das Kunstmittel des Wortes geschieht, sondern durch das Kunstmittel der Farbe und Form.

Klar ist auch, daß trotz der Verschiedenheit der Kunstmittel Parallelen zur literarischen Erzählung bestehen.

Ähnlich wie in einer Novelle, in einer gut erzählten Schnurre oder Anekdote nach einer ruhigen vorbereitenden harmlosen Andeutung von Ort und Raum, von Tag und Stunde — „es war einmal“ — sich die Geschehnisse in immer engerer

Verdichtung und Steigerung aller Motive zu einer gut ausgespielten Pointe fügen so nimmt hier in unserem Bilde von einer ruhig-stillen Vorflur des Bildrandes her die Spannung, Bedeutung und Erregtheit der Formen zu, bis alle Handlungsmomente an einer gut gewählten Stelle zur dramatischen Zuspitzung und Entladung kommen, nämlich auf der Tischplatte, im überraschenden Wendepunkt des Spieles.

Aber die Betonung der Parallele darf uns nicht verleiten, die Handwerke zu vermischen, wie das nicht nur viele Betrachter, sondern auch viele Maler tun. Sehr häufig finden wir Bilder ähnlicher Art, die gleichsam nur Illustrationen zu einer Geschichte sind, das heißt Bilder, die nicht mit ihren eigenen spezifischen Mitteln selbst die Erzählung tragen, ja schaffen, sondern nur eine beliebige Phase aus einer literarischen Erzählung festhalten und wiedergeben.

Vielleicht sagt nun der Leser: Ja, ist denn das nicht auch bei Brouwer so? Könnten wir uns nicht sehr wohl eine lustige Geschichte, eine derbe Schnurre von Kartenspielenden Bauern ausdenken und vorstellen, in der die hier gemalte Situation genau so vorkommt?

Ohne Frage könnten wir das. Es ist ja immer sehr wohl möglich, daß dieselbe Situation in einer literarischen und in einer bildkünstler-

rischen Erzählung vorkommt. Entscheidend aber ist, daß sie in jeder Gattung mit den eben dieser Gattung eigentümlichen Mitteln gestaltet sein muß, wenn sie als Kunstwerk gelten will. Lessings „Laokoon“ enthält zu diesem Thema grundlegendes Material.

Die Frage vor unserem Bilde hätte also so zu lauten: Bedürfen wir zum Verständnis des Bildes des Hinübergreifens in eine andere Kunst, oder ist die Erzählung Brouwers mit den spezifischen optischen Mitteln des Malers gegeben?

Wir wollen versuchen, nachzuweisen, daß es sich hier wirklich um ein Bild, nicht um eine Illustration handelt.

Dazu ist es notwendig, daß wir in die Schliche und Pflöcke des Erzählers Brouwer eindringen. Ist es nämlich wahr, daß seine Bilder humorvoll und geistreich-witzig sind, so können sie es nicht allein wegen der komischen Verbheit und manchmal grotesken Häßlichkeit ihrer Figuren sein, sondern es muß die Art, die besondere Technik der Erzählung von Laune, Witz und Geist zeugen.

Erinnern wir uns, daß es ja auch in der Literatur zur Schaffung einer wahrhaft humoristischen Erzählung, eines wahrhaft humoristischen Bühnenspiels nicht genügt, daß der Autor

lächerliche Figuren auswählt. Entscheidend ist auch da, ob die erzählende oder die dramatische Gestaltung voller Witz ist. Eben dieses ist es doch, was eine alberne Posse von einer Shakespeareschen Komödie unterscheidet. Die Figuren in einem Kadelburgschen Stück sind sicher sehr viel komischer als die Personen in der „Minna von Barnhelm“. Aber Lessings Kunst der dramatischen Bewegung ist voller Geist, und Kadelburgs Szenenführung ist fade.

Brouwers Bauern sind an sich so überwältigend komisch schließlicly nicht. Jan Steen oder Ostade oder Teniers haben mindestens ebenso groteske Typen. Wenn uns also Brouwers Bild als sehr viel geistreicher in seinem Witz erscheint, kann das nur an seiner Art der bildkünstlerischen Erzählung liegen. In ihr muß der offenbare besondere Witz des Bildes stecken.

Sehen wir zu.

Wie ist denn das Bild erzählt?

Das Thema des Bildes ist ein Kartenspiel — genauer gesagt: das Ende einer Partie. Der Dicke mit dem Schlapphut hat gewonnen, genauer gesagt: sein Partner, der Lange ihm gegenüber, gibt sein Spiel verloren. Unter dem Gejohle der Zuschauer deckt er seine Karten auf mit einem Fluch über die schlechten Stiche. Gleich wird er die treulosen Karten auf den

Tisch schleudern. Der Dicke sitzt behäbig grin- send da.

Das hätte unschwer einer so malen können, daß wir den Vorgang aus den Mienen, der Sal- tung und Bewegung der Beteiligten wie der Zuschauer ablesen könnten. Das ist für einen Maler, der sein technisches Abc, sein Handwerk gelernt hat, wirklich nicht allzu schwer. Er könnte um die Gruppe herum dann noch etwas Milieu oder Stimmung malen, und er könnte schließlich um das Ganze einen Rahmen legen, und doch wäre das Resultat noch längst nicht ein Bild!

Das Bild unterscheidet sich von einer belie- bigen bemalten und gerahmten Leinwand, die oft einem Bilde täuschend ähnlich sieht, dadurch, daß in ihm jede Einzelheit und jeder Gegenstand einen ganz bestimmten Platz im Ganzen hat. Diesen Platz im Ganzen zu finden und zu be- stimmen, ist in der Kunst des Malers der sehr viel schwierigere Teil als die plausible Wieder- gabe von Gegenständen.

Was bedeutet das?

Ein beliebiger Dutzendmaler hätte das Spiel Karten, das der Lange enttäuscht hinhaut, an irgendeine Stelle des Bildes gesetzt. Gleichviel, an welche Stelle er es gebracht hätte, wir hätten den Vorgang schon richtig verstanden. Und

wenn es der Sinn der Malerei als einer Kunst wäre, ein Spiel Karten als Karten, einen Bauern als Bauern, einen Vergnügten als Vergnügten und einen Pechvogel als Mißvergnügten erkennen zu lassen, so wäre wirklich nicht recht einzusehen, weshalb Rembrandt bedeutender sein sollte als Defregger, der ja im Erkennenlassen der Gegenstände viel brauchbarer ist!

Ja, hat denn Brouwer das Spiel Karten des Heringefallenen nicht auch an irgendeine beliebige Stelle des Bildes gesetzt?

Keineswegs, und zwar weder dieses Spiel noch irgendeine Einzelheit sonst!

Ist der Heringefallene für uns als der Heringefallene erkennbar nur durch seine Haltung, seine Aufregung, seinen Gesichtsausdruck und durch das Vergnügen der schadenfrohen Umwelt? (Wem bei diesem Bilde Brouwers, wem besonders bei den schadenfrohen Zuschauern Wilhelm Busch einfällt, ist ganz auf richtigem Wege. Busch war ein begeisterter Verehrer Brouwerscher Kunst.)

Keineswegs!

Er ist der Heringefallene durch eine raffinierte Raumverschiebung der Gruppe, durch eine geistvolle Gleichgewichtsverschiebung im Bilde — und sein Spiel Karten verlor, mußte verlieren, weil es — als Bildbestandteil — beim

Pendeln um das Gleichgewicht die Balance verlor und heruntergehen mußte, bis es unbeweglich am Boden liegt.

Um es vorweg zu sagen: Gesicht, Haltung, psychologischer Ausdruck sind gewiß witzig und kennzeichnend, aber sie stehen durchaus in der zweiten Linie. Ehe sie überhaupt wirken, ist die Partie schon verloren, ist die Rolle jedes Mitspielers schon entschieden durch eine ganz geriffene Konstruktion der Bildteile. Und eben dies hebt Brouwers Bild — und nicht nur dieses — so turmhoch über die meisten Genrebildchen seiner Zeitgenossen und Nachfahren, die fast immer Illustratoren blieben.

Nun wollen wir aber endlich kennenlernen, wie das alles gemeint ist.

Solange ein Spiel im Gange ist, besteht ein (labiles) Gleichgewicht der Spieler.

Kann der Maler „Gleichgewicht“ malen?

Wenn er nur sichtbare Dinge abmalen wollte und könnte, so könnte er „Gleichgewicht“ nicht malen. (Der Ausweg, es als symbolische Nebenfigur zu malen, kommt ja nicht ernsthaft in Frage.) Da aber der wichtigere und geistvollere Teil seiner Arbeit die Herstellung räumlicher Beziehungen ist, so kann er „Gleichgewicht“ zwar nicht im engsten Sinne „malen“, aber er kann es geben, verwirklichen, fühlbar machen

durch eine bestimmte Verteilung seiner Gewichte im Bilde.

Wenn ein Spiel entschieden ist, so ist das Gleichgewicht gesprengt. Einer liegt unten und ist besiegt — und einer ist oben und hat gesiegt.

Kann ein Maler gesprengtes Gleichgewicht, Überlegenheit, Unterlegenheit malen?

Wir sagen wie oben: abmalen wie einen Gegenstand kann er es nicht; aber er kann es, wenn er bildkünstlerische Phantasie hat, und wenn er mehr versteht als sein Handwerk im engsten Sinne, verwirklichen, gestalten, geben — durch die besondere Verteilung der Bildgewichte.

Das Thema unseres Bildes ist: verschobenes Gleichgewicht. Und die Meisterschaft und der Witz des Bildes besteht darin, daß ein verschobenes Gleichgewicht faktisch mit Bildmitteln, mit optischen Werten gegeben wird.

Um Gleichgewicht fühlen, empfinden zu können, bedürfen wir eines festen mittleren Punktes. Auch die Verschiebung des Gleichgewichtes können wir nur von einem solchen Punkte aus vermerken.

Zwischen den Spielern Brouwers sitzt in der Mitte ein „Unparteiischer“. Er hat vor sich einen runden Krug, auf dessen Rand er die Hand stützt. Dabei streckt er den Zeigefinger vor. Dort, wo die Spitze des Zeigefingers den Krug be-

rührt, ist — der genaue Mittelpunkt des ganzen Bildes. In diesem Punkte also treffen und schneiden sich die horizontale und die vertikale Mittelachse des Bildes und auch die beiden Diagonalen.

Dieser unparteiische Bauer hat gar keine andere Aufgabe, als den Mittelpunkt des Bildes zu zeigen und vorsichtig zu halten, und es ist sehr lustig von Brouwer — und für unser Gefühl keineswegs gleichgültig —, daß er den Mittelpunkt auf den glatten und runden Bauch des Kruges gelegt hat — oder richtiger: einen solchen Tonkrug an diese Stelle setzte, weil damit das Moment des Labilen, des Kitzligen glänzend angedeutet wird. Er kann hier leicht abrutschen — der Schwerpunkt, und damit wäre dann die Partie entschieden. Der Finger des Unparteiischen wirkt fast wie das Zünglein an der Wage.

Ehe wir weitergehen, sei noch bemerkt: horizontale wie vertikale Mittelachse und die Diagonalen helfen offenbar mit an der Ordnung des Bildmaterials. Die Köpfe aller Haupt- und Nebenpersonen liegen oberhalb der Horizontalen. Die wichtigere Vertikale durch die Mitte wird sonst noch mehrfach betont: oben streift sie die Innenkante des Deckenbalkens; dann geht sie durch die Falte des Tischtuches und unten genau zwischen die beiden Krüge im Vordergrund hindurch. Diese zwei Krüge, die sich sehr ähnlich

sehen, haben natürlich keinen anderen Zweck im Bildganzen, als die Idee „Pendeln um das Gleichgewicht“ nochmals anzuschlagen. (Selbstverständlich hätte Brouwer den Effekt auch mit zwei anderen, sich gleichen Gegenständen erreichen können. Aber das Schenkenmilieu legte Krüge nahe genug.)

Die Diagonale aus der linken unteren Ecke schneidet genau die Karten des Langen, und die Gegendiagonale schneidet genau die Karten des Dicken — ein Umstand, den wir uns merken wollen.

Dieses alles bedeutet, daß ein festes System räumlicher Ordnungen besteht, das viel wichtiger ist für das, was das Bild aussagt, als das nur Gegenständliche.

Das Gegenständliche an und für sich sagt immer nur die halbe, die viertel Wahrheit. Die Möglichkeit einer präzisen Aussage erhält der Gegenstand immer erst durch seine bestimmte Stellung im Raumganzen.

Vielleicht macht ein Vergleich das deutlicher.

Wenn alle erforderlichen Schauspieler einer Schillerszene auf der Bühne stehen und in der Reihenfolge des Buches ihren Text aussagen, ergibt sich dann wohl die wahre und volle Schlagkraft der dramatischen Dichtung?

Niemals! Es bedarf des Regisseurs, der jedem

Sprecher sein räumliches Korrelat zuweist, den Platz- und Raumwert im ganzen. Dann erst erhält die Aussage des einzelnen und damit die Szene Präzision, und der geringste Fehlgriff in der Aufstellung der Personen kann einen vollkommen wortgetreu vorgetragenen Auftritt um alle Wirkung bringen, ja ihn geradezu fälschen.

Die Pointe unserer Bildanekdote ist der Geringsinn des langen Schwadroneurs. Er sieht seine Karten an und ist schon verloren. Und muß den Spott der anderen einstecken.

Also die Karten in seiner Hand geben den Sinn der Szene.

Nun, Brouwer kann diese Karten nicht in aller Ausführlichkeit als Nieten einzeln hinstellen. Das ganze Bildchen ist ja bloß 32 zu 43 cm groß. Wie kann er uns also zu verstehen geben, daß diese Karten schlechte Karten sind?

Nur durch den Raum, durch den bestimmten Platz, den er den Karten gibt.

Zunächst aber muß Brouwer diese Pointe, die Karten des Langen, selbst gut ausspielen. Denn das ganze Bild wäre ja leer und tot, wenn wir gar nicht genötigt würden, auf diese Karten und gerade auf sie zu achten, weil etwa irgendein anderer Gegenstand uns mehr anzöge.

Eine Pointe gut hinzulegen, das erfordert Witz und besonderes Können — in der litera-

rischen Erzählung genau so wie in der bildkünstlerischen. Brouwer spielt seinen malerischen Trumpf glänzend aus.

Er schildert uns erst das Milieu: niederländische Bauernschenke. Aber er hält sich bei dieser Schilderung nicht lange auf. Er deutet das Notwendige knapp und sicher an — durch ein paar Requisiten.

Dann kommt näher dem Mittelpunkt eine schon etwas beteiligtere Zone: rechts am Ramin ein Mann und eine Frau im Gespräch, ohne von den Kerlen am Tisch Notiz zu nehmen. Und links zwei Bauern, die miteinander lachen. Sie sind Zeugen der Szene am Tisch, aber sie nehmen vom Spiel der zwei Hauptpersonen noch keine Notiz. Sie werden vom Autor nur flüchtig erwähnt — so wie ein Schnurrenerzähler gern beiläufig erwähnt: — „der und der, die waren ja auch dabei!“

Dann kommt der engere Kreis: der Lange, der Unparteiische, der Dicke — und etwas zurück zwei Riebitze.

Die Spannung wächst also vom Rand her zur Mitte, indem die Zone der Entscheidung sich mehr und mehr verengt.

Eine weitere Verengung erfolgt durch die Tischplatte, die als das eigentliche Feld der Entscheidung sich darstellt. Und jetzt gehen vier

Pfeile auf eine bestimmte Stelle auf dieser Tischplatte los: der helle Schlitz zwischen Gose und Wams des Langen; die zwei zufahrenden Arme des Langen und die abwärtsgehende Schulterlinie des Unparteiischen. Alle diese Kraftlinien gehen auf den einen Punkt zu — und auch die zwischen ihnen liegenden dunklen Partien sind wie zugespitzte Keile gebildet, die immer wieder den gleichen Punkt angehen — auf den auch vier Augenpaare zielen. Und diese hohe Spannung wird noch verstärkt durch einen Kontrast: durch die wohlgefällige Ruhe des Dicken, der sein Schäfchen im trockenen weiß.

Brouwer findet Mittel, weiter und weiter die Spannung zu schüren, und hier handelt es sich um Mittel, wie sie nur einem großen, einem phantasievollen Künstler einfallen. Denn um es nochmals zu sagen: in diesen Beziehungen — und nicht im bloß Gegenständlichen hat sich der Humor des Humoristen zu beweisen.

Also ein ganz enges Kräftespiel beginnt nun auf der Platte — ja eigentlich nur auf der linken Hälfte der Platte, denn die von rechts vorrückenden Falten des Tischtuches engen den Raum nochmals ein — und geben zugleich der Platte etwas Aufgeregtes.

Da ist der runde Krug des Unparteiischen, der wie eine Schicksalskugel wirkt — wohin wird

sie rollen? Wer wird der Pechvogel sein? Aus der Bauchigkeit des Kruges glotzt ein Reflexlicht nach links hinüber.

Nochmals wird der Blick neckend gereizt.

Ein paar Münzen wagen sich auf der Platte weiter vor — und dann trifft plötzlich ein voller hellster Lichtstrahl die elenden Pechkarten, diese Karten, die nichts taugen, und damit sie ja recht markant herauskommen, stellt Brouwer ihr Weiß gegen dunkle Schatten oben und unten, so daß das hellste Licht des Bildes sich eben hier in den dunkelsten Schatten einschleibt, was eine dramatisch-optische Wirkung gibt. Vor allem aber entsinnen wir uns, daß der Platz dieser Karten im Ganzen fest verankert ist, da die Diagonale aus der linken unteren Ecke genau durch sie hindurchgeht.

Eine wirklich glänzend raffiniert und witzig ausgespielte Pointe.

Aber wir haben diesen Brouwer noch längst nicht ganz durchschaut.

Er hat faktisch ein regelrechtes kleines Drama auf der Tischplatte inszeniert, ein Drama aus optischen Werten und Gegenwerten, ein nicht literarisch, sondern bildkünstlerisch gestaltetes Drama.

Die beiden Kartenspiele sind unsichtbar mit-

einander verbunden. Die Verbindungslinie geht über den hellen Glanzpunkt am Bauch des „unparteiischen“ Kruges. Es ist wie bei einer Wippe. Die siegreichen Karten gehen hoch — und die schlechten, die verlierenden, gehen 'runter. Und dieses Spiel wird dadurch zum Thema wirklich des ganzen Bildes, daß jedes dieser Spiele durch die Diagonale in das Kräftesystem des Bildraumes bestimmt eingegliedert ist. Durch diese Schnüre oder Transmissionen wird gleichsam die Spannung über der Tischplatte dem ganzen Bilde mitgeteilt.

Und noch eines. Wir hatten eingangs festgestellt, daß sich von einem ziemlich gleichgültig-ruhigen Außenbezirk her das Bild nach innen zu von Zone zu Zone an Spannung bereichert. Dieser vorbereitenden zentripetalen Bewegung von außen nach innen antwortet nun nach erfolgter Entscheidung eine echoartige, von innen zentrifugal nach außen strebende Bewegung, d. h. vom engsten Maximum der Spannung her abnehmend durch die Zonen nach den ruhigen Rändern hin.

Zwischen diesen beiden Bewegungen liegt eine Zeitspanne — eben jene Zeitspanne, in der die Entscheidung fiel; jene Zeitspanne, die die Entscheidung benötigte, und es ist das Genialste dieses geistreichen Bildes, wie hier das kaum

greifbare Zeitmoment doch räumlich-optisch eingefangen ist.

Der Witz Brouwers besteht hierbei darin, daß er der vorbereitenden Bewegung einen anderen Schwerpunkt gibt als der nachwirkenden, rückläufigen Bewegung. Zwischen dieser Bewegung und jener ist der Mittelpunkt der Gruppe verschoben.

Wie ist das zu verstehen?

Wir hatten am Anfang unserer Betrachtung festgestellt, daß der Mittelpunkt des Bildes dort liege, wo an einer glatten Stelle der Finger des Unparteiischen den Bauch des Kruges berührt.

Schlagen wir um diesen Mittelpunkt einen Kreis, der Kopf und Oberkörper des Dicken bequem einschließt — der Radius sei etwa genommen als Distanz vom Mittelpunkt zur oberen Ecke der Messerscheide im Gürtel dieses Dicken — dann schließt dieser Kreis den Partner, den Langen, nirgends in sich ein.

Und doch war der Lange ursprünglich, solange nämlich das Spiel noch hin und her ging und in der Schwebe war, in diesem Kreis genau so enthalten wie der Dicke. Da saß der Lange doch genau so aufgepflanzt, dem Zentrum nahe gerückt wie jetzt noch der Dicke. Die Komposition des Bildes ist so, daß wir diese gewesene Symmetrie noch unschwer empfinden — hinterher.

Und dann kam die Entscheidung.

Wenn das Spiel im Gleichgewicht durch räumlich-optische Symmetrie charakterisiert wurde, so konnte die Entscheidung räumlich-optisch nur durch aufgehobene, verschobene, gestörte Symmetrie charakterisiert werden — und dafür hat Brouwer einen ganz raffinierten Weg gefunden. Er hat den Mittelpunkt verschoben, von der Stelle, wo der Zeigefinger des Unparteiischen den Bauch des Kruges berührte, zu dem hellen, glänzenden Glanzlicht auf diesem Krugbauche!

Um diesen Punkt läßt sich ein Kreis schlagen, der beide Partner einschließt, den Langen am äußersten Schulterblatt, den Dicken am Gefäßfaßt.

Das heißt: aus dem Gleichgewicht des Spielanfangs ist der Lange herausgedrückt — Partner des Dicken ist er nur noch als Besiegter, mit dem neuen, vom Dicken aus vorgeschobenen Mittelpunkt.

Man kann sagen, daß hier auf eine höchst raffinierte Art (ein modernes Gegenstück wäre etwa Manets Szene im Treibhaus der Berliner Galerie) durch räumliche Beziehungen Zeit eingefangen wurde. Welches war die Spieldauer? Sie entspricht der Zeit, in der der Mittelpunkt sich auf dem Bauch des Kruges vom Finger des Unparteiischen zum Glanzlicht verschob — und

merkwürdig! dieses „Zeitmaß“ kehrt auf dem Bilde noch einmal wieder.

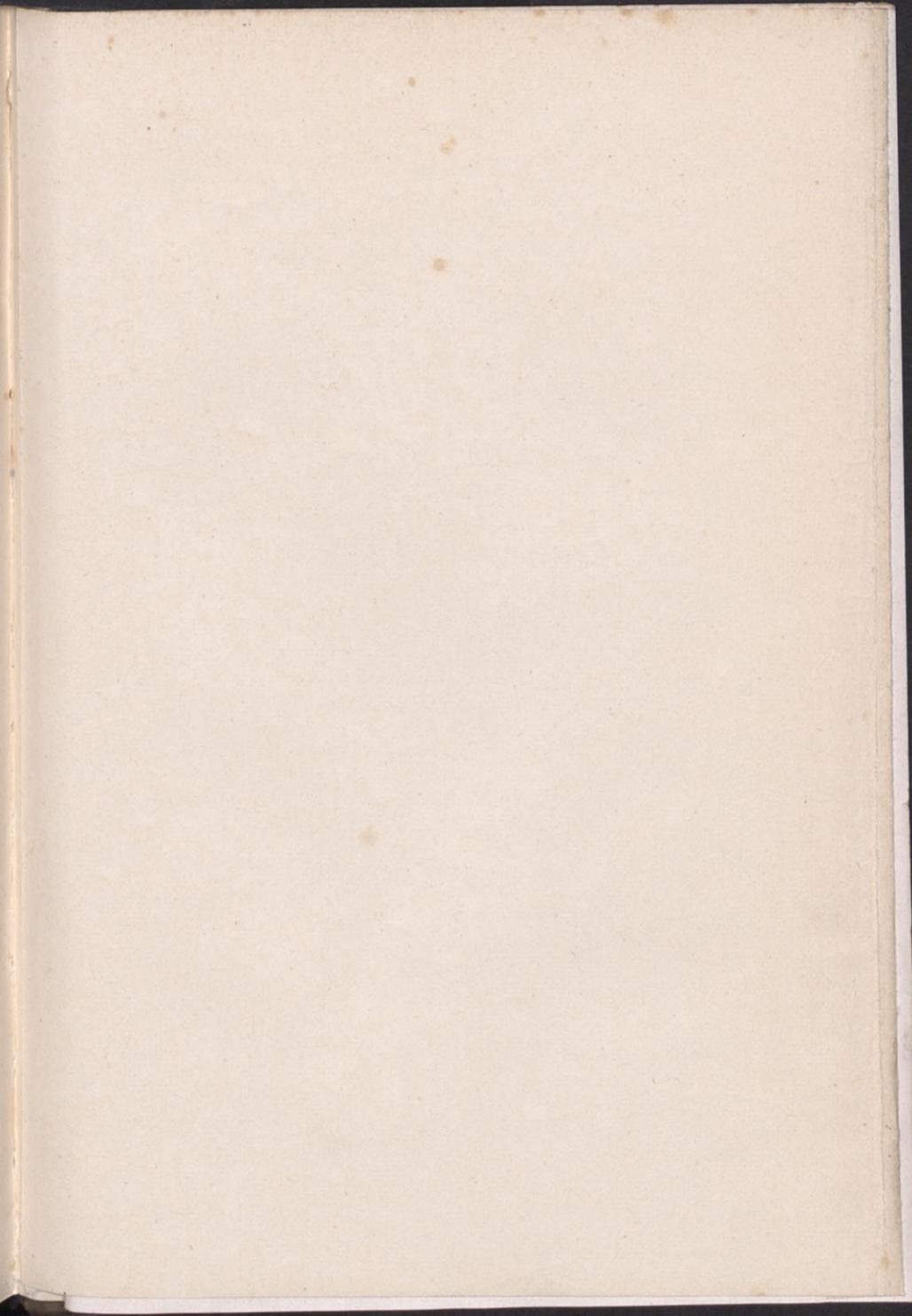
Über dem Kopf des Dicken steht die Tür halb offen. Die Tür ging auf, und auch sie brauchte Zeit zu ihrer Ortsveränderung, und ein sonderbares Zusammentreffen verbindet die beiden „Zeiten“. Denn der Kreis, den wir um den alten Mittelpunkt beschrieben, geht durch die Ecke der Wandöffnung — und der zweite Kreis, den wir um den neuen Mittelpunkt beschrieben, geht durch die entsprechende Ecke des Türflügels!

Die Senkrechte des Türflügels, in nächster Nähe des Dicken, hat noch eine andere Bedeutung. Sie gibt einen Salt, von dem aus wir das Maß seines Sich-Vorschiebens ablesen, während auf der Gegenseite das Zurückweichen des Langen noch verstärkt wird durch die Schräge seiner Stuhllehne.

Verzeichnis der Bildtafeln

1. Rogier van der Weyden (1399 [?] — 1464). Der Evangelist Lucas, die Madonna zeichnend. München, Alte Pinakothek.
2. Meister des Peringsdörfer Altars (um 1487). Der Evangelist Lucas malt die Madonna. Nürnberg, Germanisches Museum.
3. Jan Vermeer van Delft (1632—1675). Der Maler im Atelier. Wien, Sammlung Cernin.
4. Adriaen van Ostade (1610 — 1685). Der Künstler in seiner Werkstatt. Dresden, Staatgalerie.
5. Der Dom zu Braunschweig. Inneres.
6. Steinigung des Moses. Mosaik aus Santa Maria Maggiore, Rom (etwa 360 n. Chr.).
7. Kalenderbild aus dem Breviarium Grimani. Venedig, Markusbibliothek.
8. Byzantinischer Meister aus der 1. Hälfte des XII. Jahrhunderts. Maria mit dem Kinde. Moskau, Historisches Museum.
9. Giovanni Cimabue (geb. um 1240, gest. bald nach 1300). Thronende Madonna. Florenz, Akademie.
10. Stephan Lochner (gest. 1450 oder 1451). Maria in der Rosenlaube. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.
11. Masaccio (1401 — 1428). Die hl. Anna selbdritt. Florenz, Akademie.
12. Mantegna (1431 — 1506). Maria mit dem Kinde. Mailand, Brera.
13. Raffael (1483 — 1520). Madonna Tempi. München, Alte Pinakothek.

- 14—16. Matthias Grünewald (Geburts- und Todesjahr unbekannt). Der Iſenheimer Altar (um 1411). Kolmar, Muſeum Unterlinden.
17. Giotto (etwa 1266—1336). Joachim bei den Sirten. Fresko in der Arenakapelle, Padua.
18. Simone Martini (1283—1344) und Lippo Memmi (1356). Verkündigung. Florenz, Uffizien.
19. Fra Angelico (1387—1455). Die drei Frauen am Grabe. Florenz, Akademie.
20. Piero della Francesca (etwa 1423—1492). Triumph des Herzogs Federigo. Florenz, Uffizien.
21. Francesco Coſſa (etwa 1435—1480). Der Herbst. Berlin, Kaiſer-Friedrich-Muſeum.
22. Meiſter von Flémalle (um 1430). Der gute Schächer. Frankfurt a. M., Städel.
23. Hubert (geſt. 1426) und Jan van Eyck (geſt. 1441). Madonna in der Kirche. Berlin, Kaiſer-Friedrich-Muſeum.
24. Konrad Witz (geſt. 1447). Chriſtus am Kreuz. Berlin, Kaiſer-Friedrich-Muſeum.
25. Rogier van der Weyden. Frauenbildnis. Berlin, Kaiſer-Friedrich-Muſeum.
26. Lucas Cranach d. Ä. (1472—1553). Ruhe auf der Flucht. Berlin, Kaiſer-Friedrich-Muſeum.
27. Albrecht Altdorfer (etwa 1480—1538). Der heilige Ritter Georg. München, Alte Pinakothek.
28. Grünewald. Auferſtehung. Vom Iſenheimer Altar.
29. Pieter Breughel d. Ä. (Bauernbreughel, geſt. 1569). Der Winter. Wien, Staatl. Kunſtſammlungen.
30. El Greco (Domenico Theotocopuli, 1548—1625). Chriſtus am Ölberg. Budapeſt, Sammlung Nemes.
31. Adriaen Brouwer (geſtorb 1638). Kartenspielende Bauern. München, Alte Pinakothek.





Adriaen Brouwer: Kartenspielende Bauern

München, Alte Pinakothek



El Greco: Christus am Ölberg



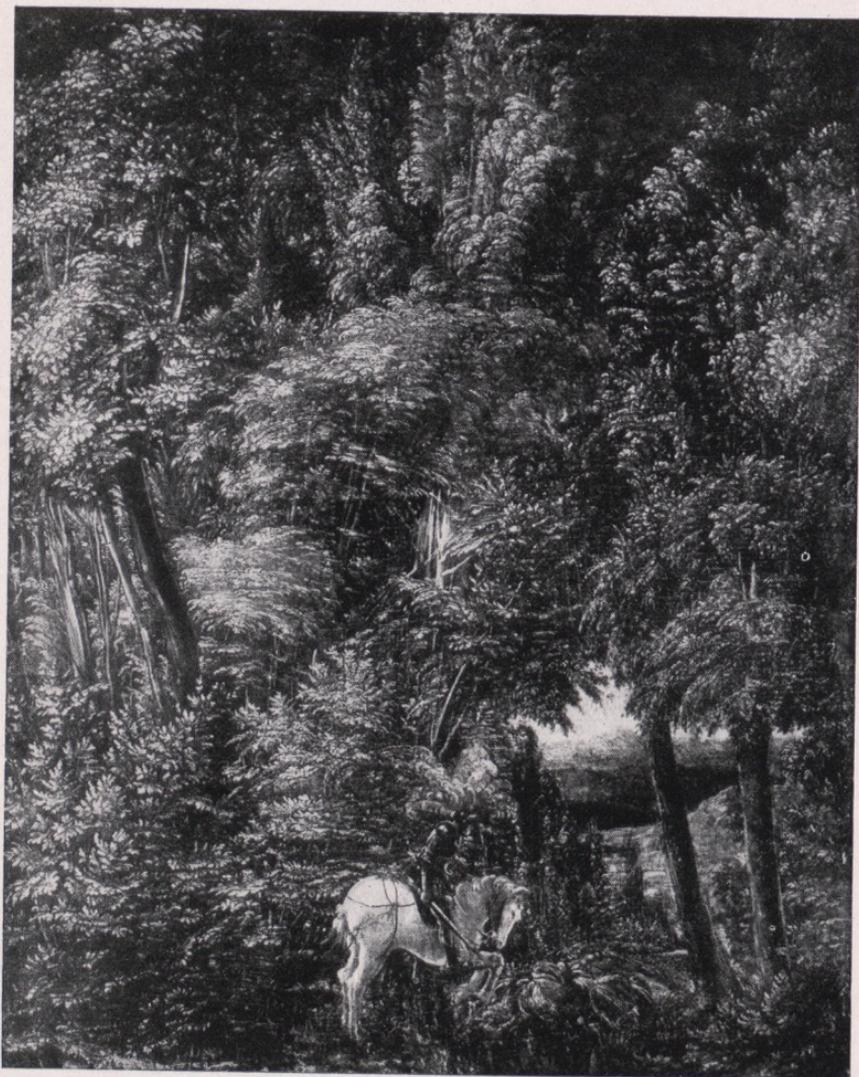
Pieter Breughel: Der Winter

Wien, Staats-Museum



Kolmar, Museum Unterlinden

Matthias Grünewald: Auferstehung vom Isenheimer Altar
(siehe Tafel 14—16)



München, Alte Pinakothek

Albrecht Altdorfer: Der heilige Ritter Georg

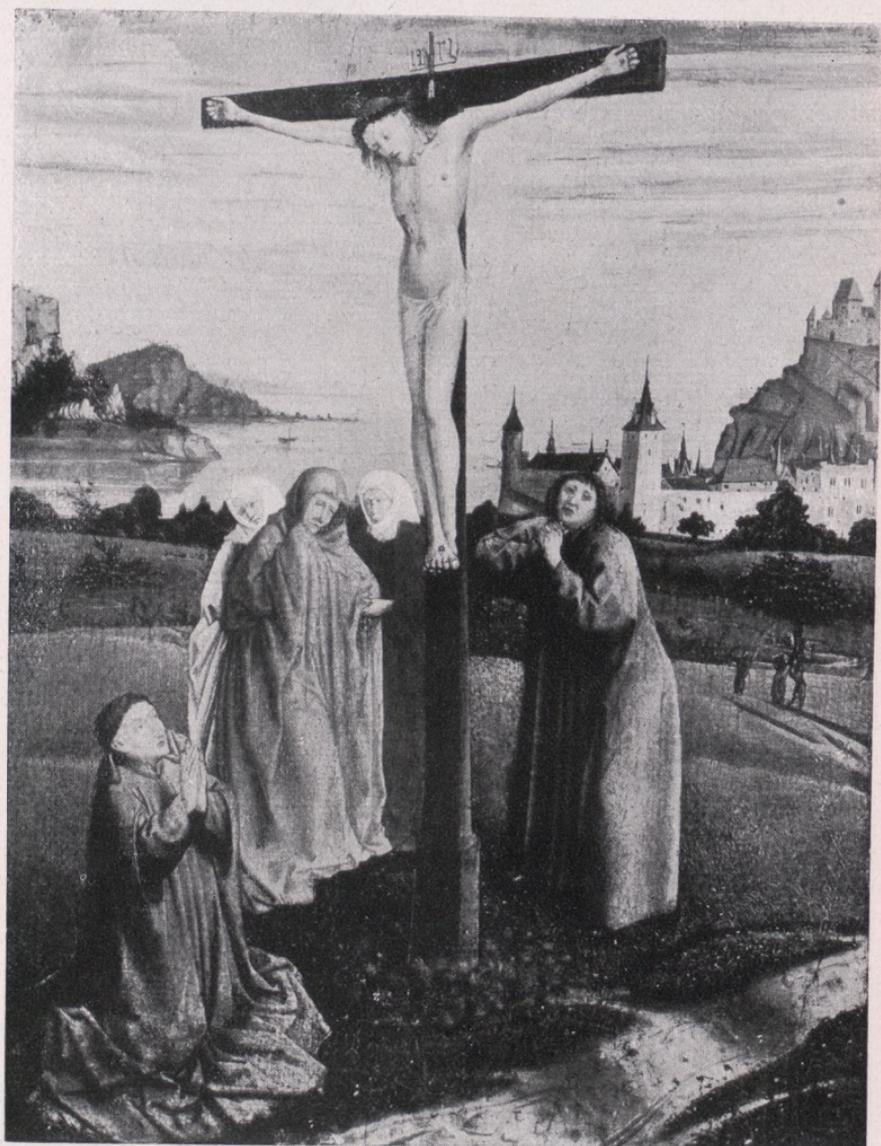


Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Lucas Cranach d. Ä.: Ruhe auf der Flucht



Rogier v. d. Weyden: Bildnis einer Frau



Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Konrad Witz: Christus am Kreuz



Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
Hubert und Jan van Eyck: Maria in der Kirche



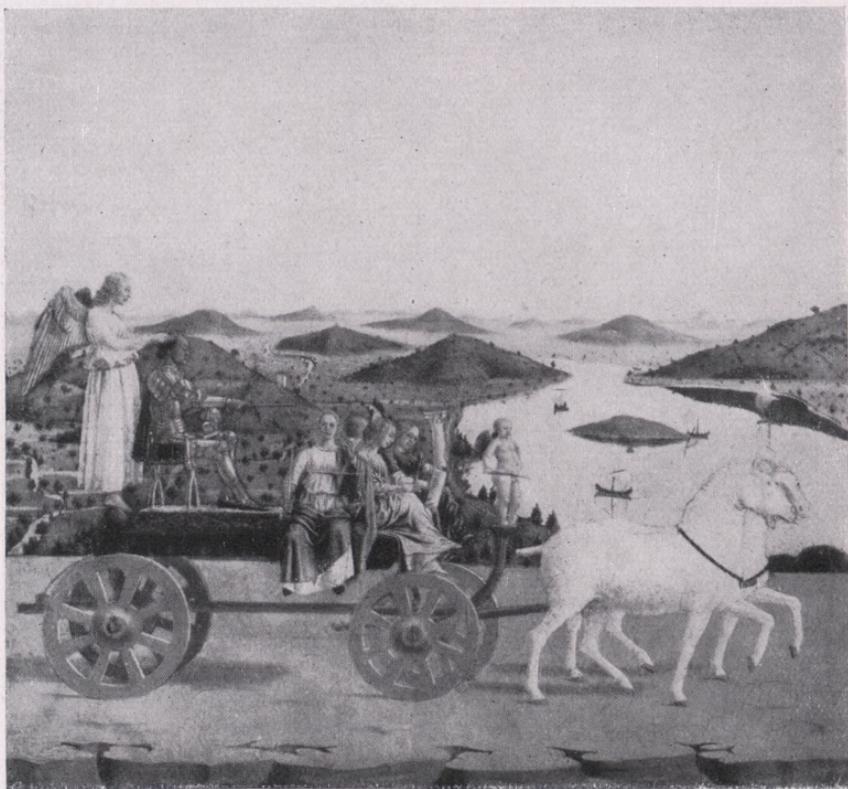
Frankfurt a. M., Städel

Meister von Flémalle: Der gute Schächer



Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Francesco Cossa: Der Herbst



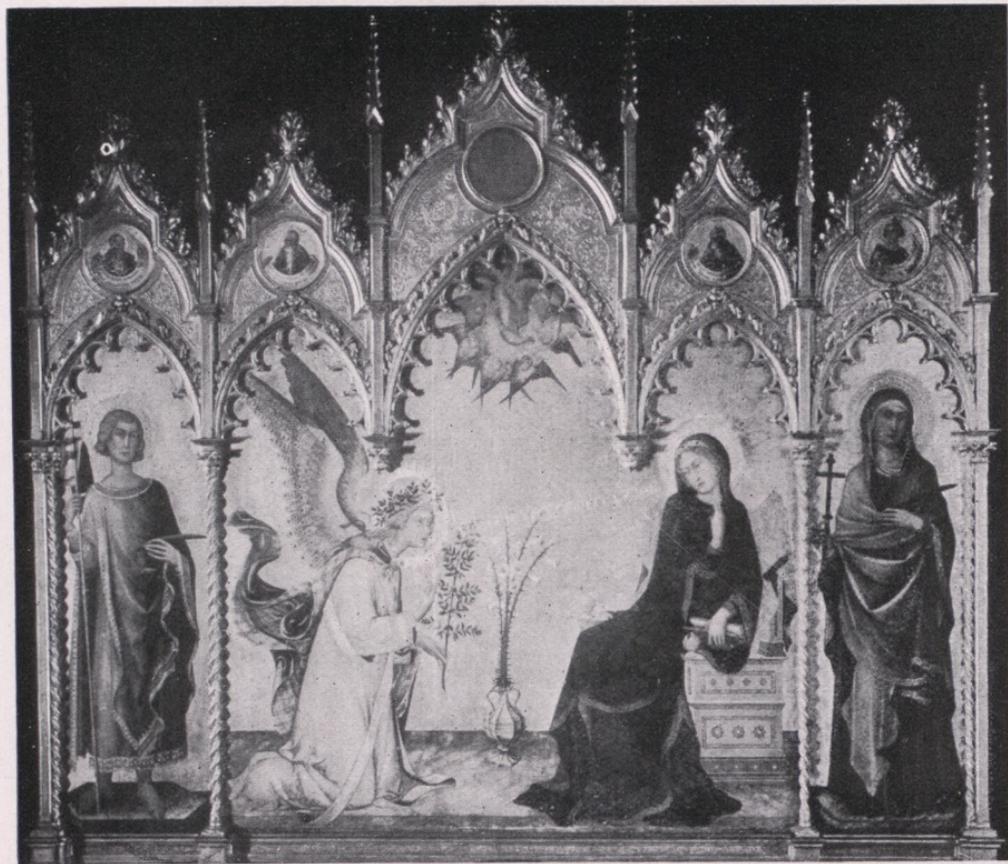
Florenz, Uffizien

Piero della Francesca: Triumph des Herzogs Federigo



Florenz, Akademie

Fra Angelico: Die drei Frauen am Grabe



Florenz, Uffizien

Simone Martini und Lippo Memmi: Verkündigung



Padua, Arenakapelle

Giotto: Joachim bei den Hirten

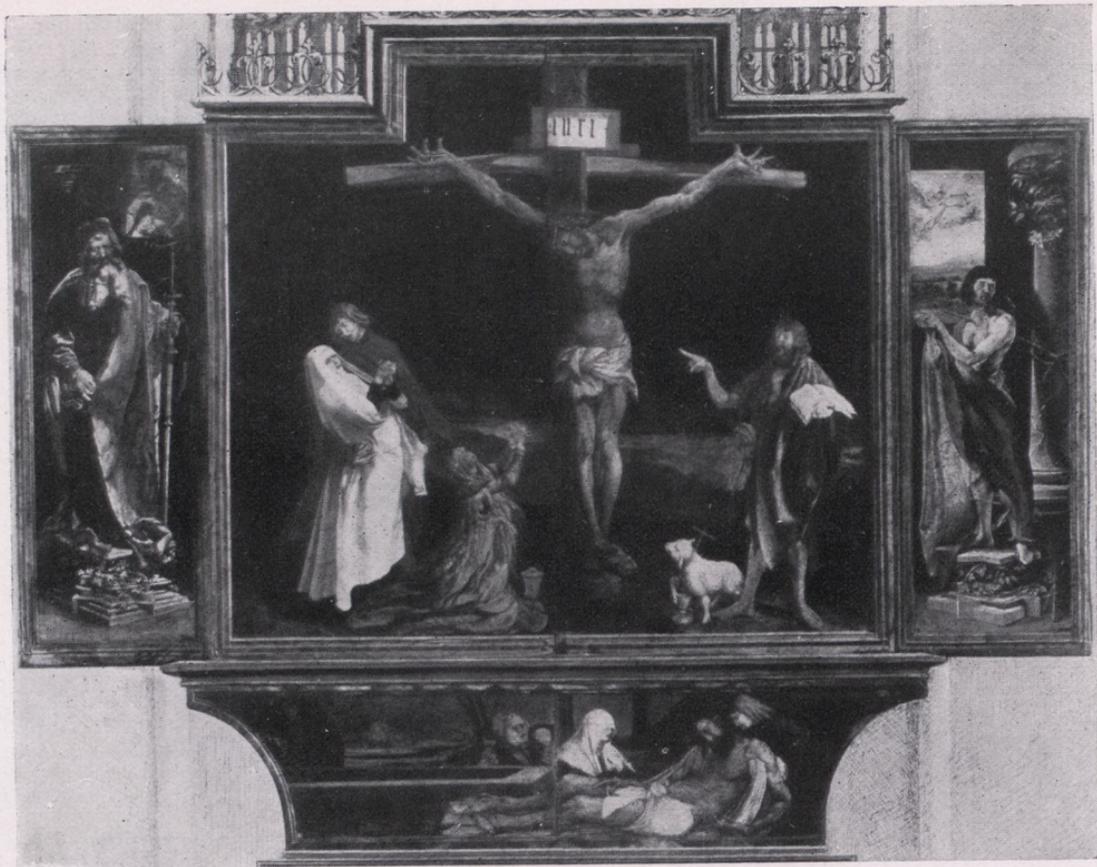


Kolmar, Museum Unterlinden

Matthias Grünewald: Maria mit dem Kinde
Ausschnitt aus dem Isenheimer Altar



Matthias Grünewald: Der Isenheimer Altar (geöffnet)
Links: Die Verkündigung — In der Mitte: Maria in der Herrlichkeit — Rechts: Die Auferstehung



Kolmar, Museum Unterlinden

Matthias Grünewald: Der Isenheimer Altar (geschlossen)
In der Mitte: Christus am Kreuz — Links: Der Hl. Antonius — Rechts: Der Hl. Sebastian
Im Sockel: Die Beweinung



Raffael: Madonna Tempi

München, Alte Pinakothek



Mailand, Brera

Mantegna: Madonna mit dem Kinde



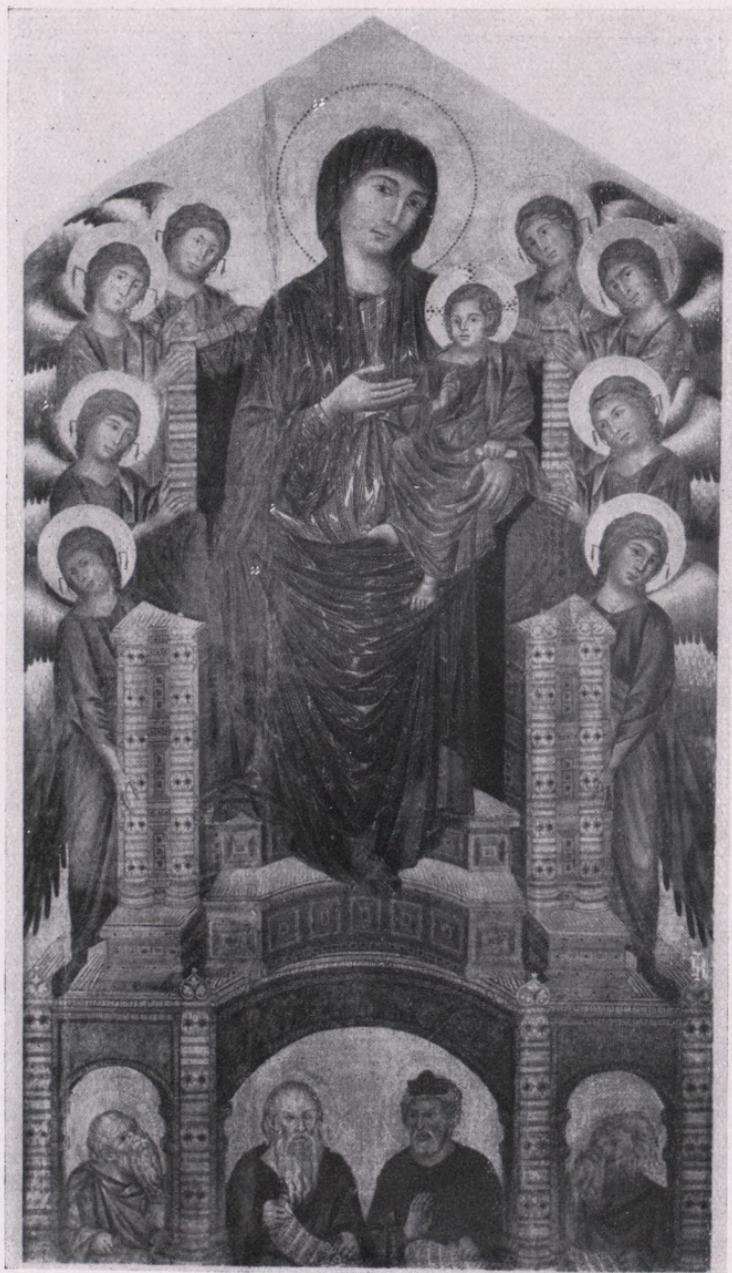
Florenz, Akademie

Masaccio: Die heilige Anna selbtritt



Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Stephan Lochner: Maria in der Rosenlaube



Florenz, Akademic

Giovanni Cimabue: Thronende Madonna



Moskau, Histor. Museum

Byzantinischer Meister aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts:
Maria mit dem Kinde



Venedig, Markusbibliothek

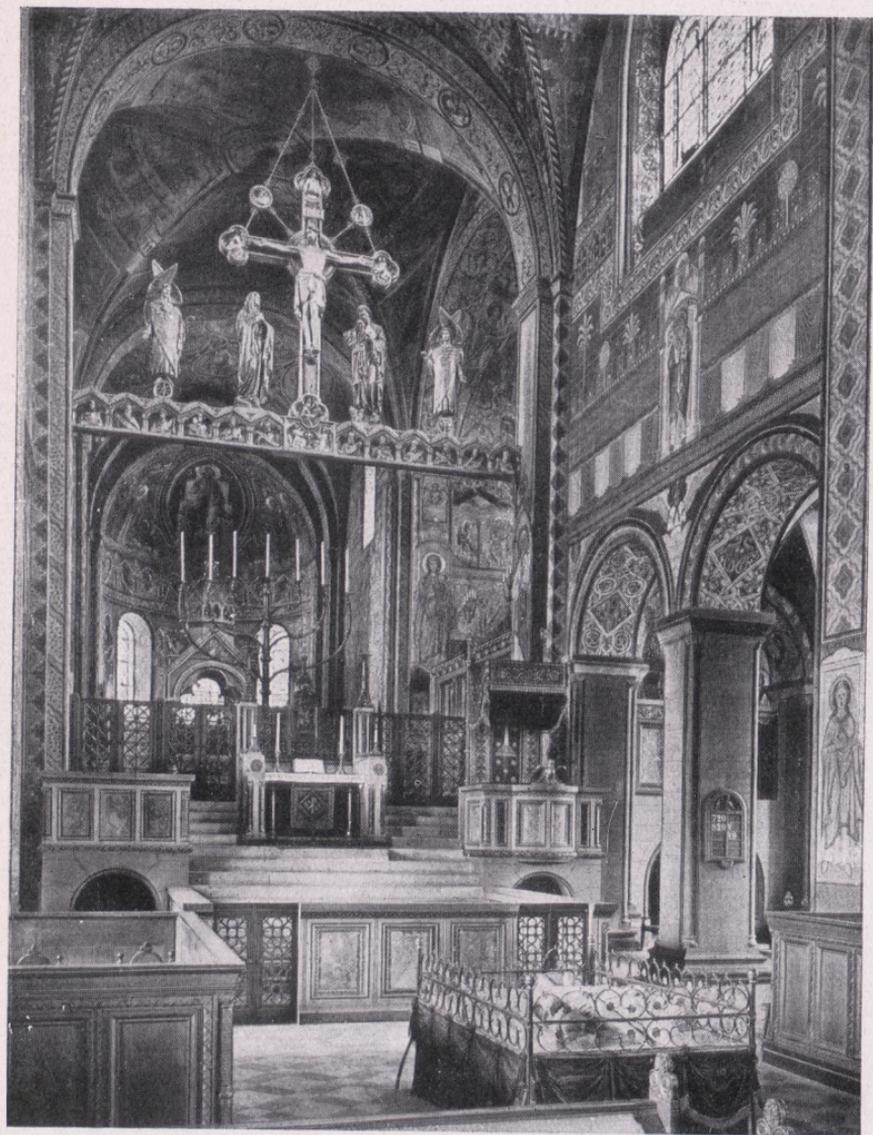
Kalenderbild aus dem Breviarium Grimani



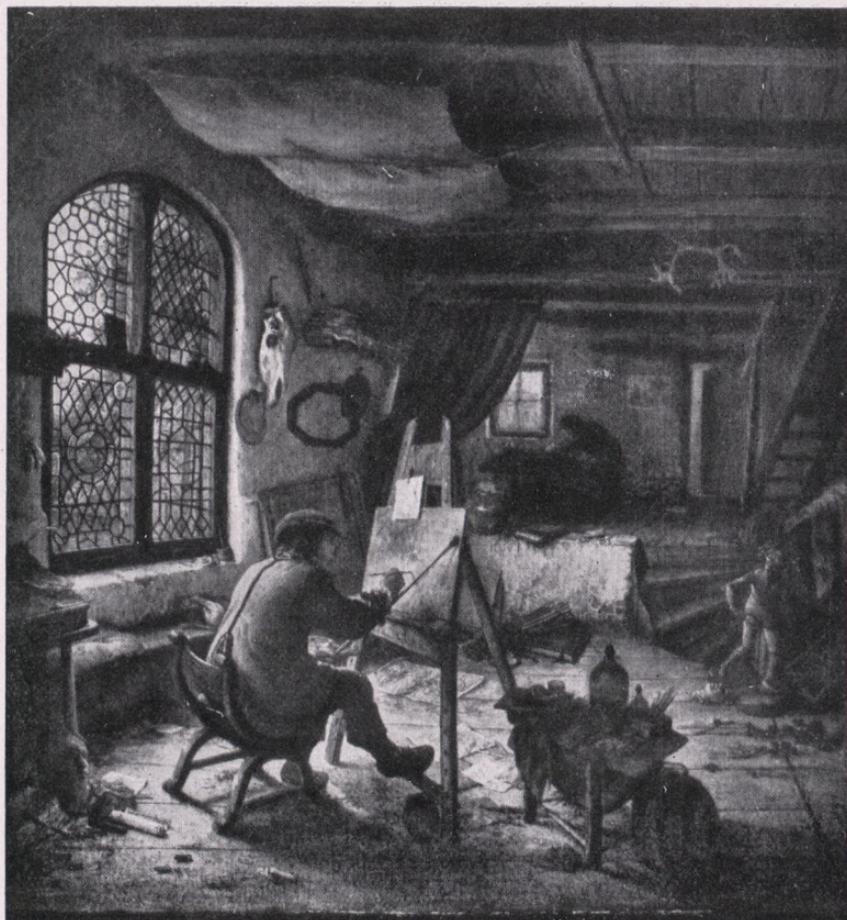
Rom, St. Maria maggiore. Mosaik

Steinigung des Moses

Mit freundlicher Erlaubnis des Werkes Puhl & Wagner und Gottfried Heinersdorff, Berlin



Innenansicht des Domes zu Braunschweig



Dresden, Staatsgalerie

Adriaen van Ostade: Der Künstler in seiner Werkstatt



Wien, Sammlung Czernin

Jan Vermeer van Delft: Der Maler im Atelier



Nürnberg, Germanisches Museum
Meister des Peringsdörfer Altars: Der heilige Lucas malt die Madonna



München, Alte Pinakothek

Rogier van der Weyden: Der heilige Lucas zeichnet die Madonna

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Im Atelier	11
Von den Techniken der Malerei	21
Das Thema Mutter und Kind	41
Byzantinischer Meister	43
Cimabue	56
Lochner	67
Masaccio	79
Mantegna	90
Raffael	97
Grünewald	114
Don Giotto bis Brouwer	139
Giotto	141
Martini und Memmi	159
fra Angelico	169
P. dello Francesca	174
Cossa	181
Meister v. Flémalle	187
van Eyck	201
Witz	210
Weyden	218
Cranach	221
Altdorfer	224
Grünewald	226
Breughel	231
Greco	237
Brouwer	246
Bildtafeln	

27 764



Vom gleichen Verfasser sind erschienen:

Die Wiederkehr der Kunst.

Kurt Wolff Verlag, München, 1919.

Holländische Baukunst in der Gegenwart.

Verlag Ernst Wasmuth, Berlin, 1922.

Der Sieg der Farbe.

Die entscheidende Zeit unserer Malerei in 40 farbigen
Lichtdrucken. Verlag F. Sanftängl, München, 1920
bis 1925.

Die Sammlung Gabrielson in Göteborg.

Berlin 1923.

Von Kunst zur Gestaltung.

Eine Einführung in die moderne Kunst. Verlag Ar-
beiter-Jugend, Berlin.

Heinrich Jille.

Verlag der Neuen Kunsthandlung, Berlin, 1925.

Blick über die Grenze.

Verlag der Baugilde, Berlin, 1926.

Der moderne Zweckbau.

Drei-Masken-Verlag München, 1926.

Bauten und Pläne Max Tauts.

Verlag für Architektur und Kunstgewerbe, Berlin,
1927.

Neues Wohnen, neues Bauen.

Verlag Giese & Becker, Leipzig, 1927.

Berlin, mit Aufnahme von Sascha Stone.

Verlag Hans Epstein, Wien.

Eine Stunde Architektur.

Akademischer Verlag Dr. fr. Wedekind & Co.,
Stuttgart.



Dieses Werk ist eine Veröffentlichung der
Deutschen Buch-Gemeinschaft
Wien Berlin SW 68 New York
Alte Jakobstraße 156/157

Guten und doch billigen Büchern in vorbildlicher Formgebung und bester Ausstattung den Weg in alle Schichten unseres Volkes zu bahnen, ist die Aufgabe der Deutschen Buch-Gemeinschaft. Sie erreicht dies durch Herstellung und Vertrieb in eigenem Wirkungsbereich

Jedermann wird durch Beitritt zur Deutschen Buch-Gemeinschaft die vorteilhafteste Gelegenheit gegeben, sich unter neuen Bezugsformen eine eigene und wertvolle Hausbibliothek anzuschaffen.

Ausführliche, reich illustrierte Werbeschrift wird auf Wunsch kostenlos zugesandt

DEUTSCHE BUCH-GEMEINSCHAFT

BERLIN SW 68 / ALTE JAKOBSTRASSE 156/57

Geschichte und Biographie

- Tessmer, Hans, Richard Wagner. Sein Leben und sein Werk. Mit vielen Abbildungen. (347)
- Treitschke, Heinrich v.. Charakterbilder aus der deutschen Geschichte (22)
- Wagner, Richard. Briefe und Tagebuchblätter an Mathilde Wesendonck. Herausgegeben von Geh. Rat Prof. Dr. R. Sternfeld. (23*)
- Zahn-Harnack, Agnes v.. Die Frauenbewegung. Geschichte, Probleme, Ziele. (228)

Kunstgeschichte / Musik

- Behne, Adolf. Die frühen Meister. Eine Einführung in die Schönheiten alter Meister. Mit 24 ganzseitigen Bildertafeln. (269)
- Brahm, Otto, Karl Stauffer-Bern. Sein Leben. Briefe und Gedichte. Mit 4 Kunstdruckbildern. (94)
- Burckhardt, Jakob, Die Kultur der Renaissance in Italien. Mit 32 ganzseitigen Abbildungen auf Kunstdruckpapier. (336)
- Deri, Max. Das Bildwerk. Eine Anleitung zum Erleben von Werken der Baukunst, Bildhauerei und Malerei. Mit 36 Abbildungen. (2)
- Doehring, Karl. Indische Kunst. Eine Einführung und Übersicht. Teil I. Vorderindien und Ceylon. Teil II: Hinterindien und Java. Mit 296 Tafelbildern. Doppelband. (98 I/II)
- Halm, A., Einführung in die Musik, mit Notenbeispielen. (162)
- Hausenstein, Wilhelm. Illustrierte Kunstgeschichte. 536 Seiten Umfang im Format von 26×19 cm. 510 Textabbildungen, 8 Vierfarbendrucktafeln. (225 I/II/III Preis wie bei 3 Bänden)
- Jöde, Fritz. Frau Musica. Ein Singbuch fürs Haus mit 634 Liedern. Doppelband. (290 I/II)
- Laßt uns singen! Ein Volksliederbuch, herausgegeben von Prof. Fritz Jöde. (348)
- Mayer, Anton, Die Oper. Eine Anleitung zu ihrem Verständnis. Mit Noten (312)
- Mayer, Anton, Geschichte der Musik. Mit eingedruckten Notenbeispielen und Abbildungen. (248)
- Thausing M., Albrecht Dürer Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Mit vielen Abbildungen. (185)

DEUTSCHE BUCH-GEMEINSCHAFT

BERLIN SW 68 / ALTE JAKOBSTRASSE 156/57

Geschichte und Biographie

- Bab u. Handl, Wien und Berlin. Vergl. Kulturgeschichte der beiden deutschen Hauptstädte. (148)
- Bismarck, Otto von, Gedanken und Erinnerungen. (277)
- Bornstein, Paul, Friedrich Hebbel. Ein Bild seines Lebens, auf Grund der Zeugnisse entworfen. (216)
- Büchmann, Georg, Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes. Fortgeführt von Walter Robert-tornew, Friedrich Streißler und Alfred Streißler. (214)
- Buchner, Eberhard, Anno dazumal. Versuch einer Kultur-geschichte in Dokumenten und Anekdoten. Band I: Von 1546 bis zum Regierungsantritt Friedrichs d. Gr. (173) do. do., Band II: Von Friedrich dem Großen bis 1848 (174)
- Deutsche Mystik. Eingeleitet und ausgewählt von Dr. L. Schreyer. (71)
- Droysen, J. G., Geschichte Alexanders des Großen. Neu herausgegeben und eingeleitet von Dr. Albert Ehrenstein Mit einer Übersichtskarte. (239)
- Forster, Georg, Ausgewählte Schriften (295)
- Frank, Bruno, Friedrich der Große als Mensch im Spiegel seiner Briefe, seiner Schriften, zeitgenössischer Berichte und Anekdoten. (161)
- Freytag, Gustav, Bilder aus der deutschen Vergangenheit. Vollständige Ausgabe in 3 Bänden. Mit Nachwort und Ergänzungen von Hans Ostwald Band I (201); Band II (202); Band III (203)
- Frobenius, Else, Mit uns zieht die neue Zeit. Eine Ge-schichte der deutschen Jugendbewegung (217)
- Goethes Leben in seinen Briefen Herausg. von Julius Bab do. Band I: Bis zu Rückkehr aus Italien. (315) do. Band II: Von der Rückkehr aus Italien bis 1807 (316) do. Band III Von 1807 bis zu seinem Tode. (337)
- Goetz, Wolfgang, Napoleon in seinen Briefen Proklama-tionen und Gesprächen. (118)
- Harich, Walter, Dämon Kunst Das Leben E. Th. A. Hoff-manns (112)
- Hartack, Max, Damaschke und die Bodenreform (311)
- Hehn, Viktor, Gedanken über Goethe. (199)
- Kügelgen, Jugenderinnerungen eines alten Mannes. Heraus-gegeben von Geh. Rat Prof. Dr. R. Sternfeld (25*)
- Lux, J. A., Ludwig van Beethoven Sein Leben und Schaffen Mit 32 Abbildungen (177)
- Mommsen, Wilhelm, Die deutsche Einheitsbewegung Eine Auswahl zeitgenössischer Äußerungen. (204)
- Nestriepke, Siegfried, Das Theater im Wandel der Zeiten. Mit vielen Abbildungen (227)
- Ranke, L. v., Historische Charakterbilder. Herausgegeben von Geh. Rat Prof. Dr. R. Sternfeld. (27)

DEUTSCHE BUCH-GEMEINSCHAFT

BERLIN SW 68 / ALTE JAKOBSTRASSE 156/57

Geisteswissenschaft und Philosophie

- Aram, Kurt, Magie und Zauberei in der alten Welt. Eine Darstellung. Mit vielen Abbildungen. (206)
- Baerwald Dr. Richard, Okkultismus und Spiritismus und ihre weltanschaulichen Folgerungen. Mit Abbildungen (123)
- Beyer, Dr. Alfred, Der Sieg des Denkens. Gesunder Menschenverstand und Alltagsleben. (51a)
- Beyer, Dr. Alfred, Technik des Denkens. Probleme der naiven Vernunft. Mit vielen Abbildungen. (Als Ergänzung zu „Der Sieg des Denkens“. (51b)
- Eucken Rudolf, Ein Geistesbild. Eine Auswahl aus seinen Schriften. Herausgegeben von Dr. Friedrich Alfred Beck (207)
- Falkenfeld, Dr. Hellmuth, Einführung in die Philosophie. (127)
- Glaesbapp, Hellmuth von, Brahma und Buddha. Mit 32 Seiten Abbildungen. (113)
- Humboldt, W. v., Ausgewählte Schriften. Ein Denkmal edlen Menschentums Herausgeg. von E. v. Sydow (152)
- Kant, der Denker und Erzieher. In Verbindung mit der Kant-Gesellschaft von Dr. Ch. Herrmann. (53)
- Luther, Martin, Ausgewählte Schriften. Predigten, Tischreden, Briefe und Lieder. Mit einer Einleitung von Wilhelm Schäfer (231)
- Luschan, Felix von, Völker / Rassen / Sprachen. Mit vielen Abbildungen (189)
- Schleich, C. L., Es läuten die Glocken. Phantasien über den Sinn des Lebens. Mit 212 Abbildungen. (283)



Biblioteka Główna UMK



300020718168

Geisteswissenschaftliche Bibliothek

Band I. Die deutsche Sprache im Mittelalter. Von
Hilmar Ebeling. Mit einer Einleitung von
Hilmar Ebeling. 1911.

Band II. Die deutsche Sprache im 16. Jahrhundert. Von
Hilmar Ebeling. Mit einer Einleitung von
Hilmar Ebeling. 1912.

Band III. Die deutsche Sprache im 17. Jahrhundert. Von
Hilmar Ebeling. Mit einer Einleitung von
Hilmar Ebeling. 1913.

Band IV. Die deutsche Sprache im 18. Jahrhundert. Von
Hilmar Ebeling. Mit einer Einleitung von
Hilmar Ebeling. 1914.

Band V. Die deutsche Sprache im 19. Jahrhundert. Von
Hilmar Ebeling. Mit einer Einleitung von
Hilmar Ebeling. 1915.

Band VI. Die deutsche Sprache im 20. Jahrhundert. Von
Hilmar Ebeling. Mit einer Einleitung von
Hilmar Ebeling. 1916.

Band VII. Die deutsche Sprache im 21. Jahrhundert. Von
Hilmar Ebeling. Mit einer Einleitung von
Hilmar Ebeling. 1917.

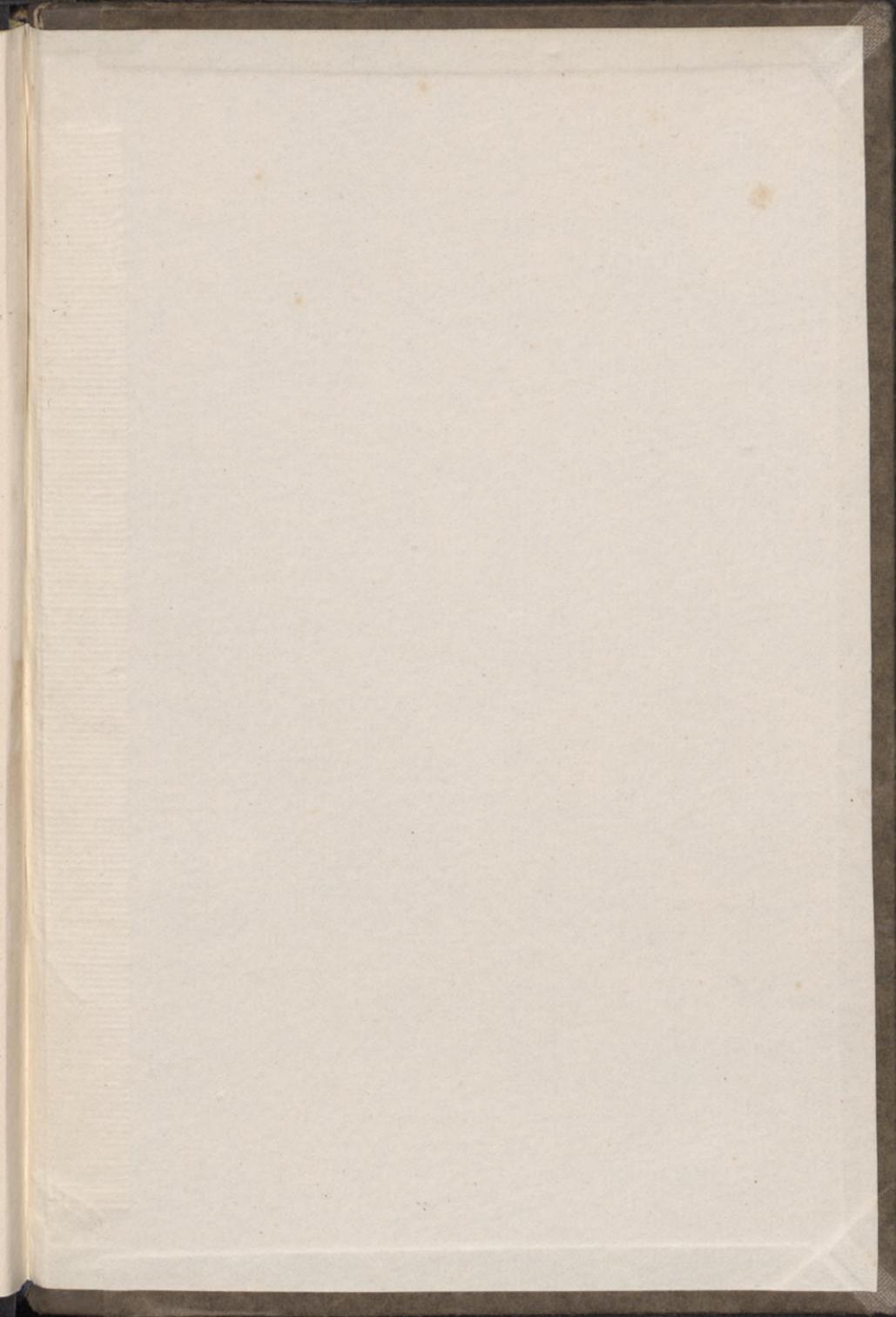
Band VIII. Die deutsche Sprache im 22. Jahrhundert. Von
Hilmar Ebeling. Mit einer Einleitung von
Hilmar Ebeling. 1918.

Band IX. Die deutsche Sprache im 23. Jahrhundert. Von
Hilmar Ebeling. Mit einer Einleitung von
Hilmar Ebeling. 1919.

Band X. Die deutsche Sprache im 24. Jahrhundert. Von
Hilmar Ebeling. Mit einer Einleitung von
Hilmar Ebeling. 1920.

Band XI. Die deutsche Sprache im 25. Jahrhundert. Von
Hilmar Ebeling. Mit einer Einleitung von
Hilmar Ebeling. 1921.

Band XII. Die deutsche Sprache im 26. Jahrhundert. Von
Hilmar Ebeling. Mit einer Einleitung von
Hilmar Ebeling. 1922.



BIBLIOTEKA



VNIWERSYTECKA

27764

W TORUNIU