

a147785

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE
FORSCHUNGEN

ZWEITER BAND

1933
BERLIN 1933

FRANKFURTER VERLAGS - ANSTALT A. - G.

Kirche der heiligen Reparata, die Vorläuferin des heutigen Florentiner Doms, an ihre Stelle. Die heilige Reparata wird Titelheilige des Florentiner Bistums. Eine Folge dieser Wandlung wird die Erbauung des Baptisteriums, dem Haupttor der Reparatakirche gegenüber gewesen sein. Wir besitzen mit dem Jahr 1059 ein zwar nicht verlässliches, aber doch wahrscheinliches Weihedatum des Baptisteriums. Die Ausgrabungen im Baptisterium sprechen dafür, daß eher mit zwei Bauten zu rechnen ist. Der uns heute vorliegende Bau wäre bereits ein Neubau nach einem mittelalterlichen Vorläufer. Der alte Bau, auch Oktogon, wäre an derselben Stelle gestanden, hätte ungefähr den gleichen äußeren Umfang gehabt, seine Mauern bedeckten aber nur die äußere der beiden Mauerschalen des heutigen Baptisteriums. Aus vorgefundenen Mauerfugen glaubt man erschließen zu können, daß beim Neubau die inneren Pfeiler- und Säulenstellungen neu fundiert werden mußten. Die Altarnische war ursprünglich halbrund. Der erste Bau hätte, seiner Mauerstärke nach zu schließen, keine Kuppelwölbung, sondern nur eine flache Holzdecke gehabt. Das kann jener 1059 geweihte Bau gewesen sein. Die Fundamente dieses ersten Baues wären für den gegenwärtig bestehenden Bau verstärkt worden. Die halbrunde Apsis hat man in dem Neubau zunächst beibehalten. Erst 1202 entschloß man sich, der Apsis die heutige rechteckige Grundrissform zu geben, wie eine urkundliche (leider wieder nicht ganz verlässliche) Nachricht angibt. Die Einzelsymbole dieser neuen Apsis, ihrer Gesamtform wegen Scarsella, Pilgertasche benannt, bestätigen ihre späte Entstehung. Ihre Außengliederung ist ein nicht sehr verständnisvolles Derivat der zwei unteren Geschosse des Außenbaus des Oktogons. Dann gibt es nur noch eine, auch nicht ganz klare Nachricht bei Villani, daß 1150 eine Lanterne mit Kreuz und Kugel über dem Scheitelfenster der Kuppel aufgestellt worden sei. Eine Nachricht, aus der man mit einiger Wahrscheinlichkeit auf den Abschluß des Rohbaus des heutigen Baptisteriums schließen kann.

Wir kommen durch diese, allerdings recht unsicheren Kombinationen mit dem Bau ungefähr in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts. Der Entwurf fiel in die Zeit um 1100, was der Verwandtschaft mit den gleichzeitigen normannischen Architekturen entsprechen würde. Also in die Zeit kurz nach dem Baubeginn von San Marco in Venedig, jenes gleichfalls nach einem byzantinischen Muster des sechsten Jahrhunderts unternommenen großen italienischen Kirchenbaus. — An der Ausführung und dem Schmuck mit Fußboden- und Kuppelmosaiken wurde bis zum Ende des 13. Jahrhunderts gearbeitet. Es ist beim Baptisterium somit eine sehr lange Ausführungszeit anzunehmen. Daß die Ausführung der Marmorinkrustationen der Außen- und Innenwände in den Ablauf des 12. Jahrhunderts fällt, läßt sich durch Vergleich ihrer einzelnen ornamentalen und figürlich plastischen Teile mit datierten stiltgleichen, ebenfalls marmorinkrustierten Kirchenmobiliarien dieser Zeit in Florenz und Umgebung erweisen¹. Zu diesen Mobiliarien gehört übrigens auch der aus seinen Trümmern heute wieder rekonstruierte Hochaltar des Baptisteriums. Er ist nicht datiert, stammt aber dem Stil nach aus dem 12. Jahrhundert. Die Mitte des Kuppelraums nahm ein leider nicht mehr erhaltenes Immersionstaufbecken, ähnlich dem im Pisanoer Baptisterium befindlichen, aus dem 13. Jahrhundert ein, dessen Umfang im heutigen Bodenbelag markiert ist.

Wir kommen also, allerdings auf Umwegen, die zum Teil unsicher sind, zu einer Datierung im 12. Jahrhundert, wie sie ja auch von der kunstgeschichtlichen Literatur im allgemeinen angenommen wird². Damit wäre auch die Entstehungszeit der unmittelbar zu gehörigen verwandten Bauten terminiert.

¹ Vgl. „Das Florentiner Baptisterium“, S. 3 ff.

² Vgl. dagegen Beeken, Z. f. b. K., 1926/27, S. 221 ff. und 1928/29 (Kunstchronik), S. 81 ff. auch Anthony, Art. Studies 1927, 99.

OTTO PÄCHT

GESTALTUNGSPRINZIPIEN DER WESTLICHEN MALERIE DES 15. JAHRHUNDERTS

Inhaltsübersicht

Einleitung	Seite	75
I. Die Südniederlande	78	
1. Der Wirklichkeitsausschnitt als Formganze	78	
2. Die Doppelwertigkeit der projektiven Form	79	
3. Das Prinzip der Flächenordnung	81	
a) Einwirkung auf die Raumordnung	82	
b) Ausdruckswert der Flächenbeziehungen	84	
4. Organisation des Bildmusters	85	
a) Ganzheit und Einheit	85	
b) Die Teileinheiten des Bildmusters	87	
c) Gestalt des Bildmusters	89	
II. Holland	90	
1. Zerfall des „Bildmusters“	90	
2. Der isolierende Vertikalismus. Die neuen Teileinheiten	92	
3. Der Ersatz für die innerbildliche Einheit	94	
III. Frankreich	96	

Dazu 8 Abbildungen auf den Tafeln 7—8

EINLEITUNG

„Will die Kunstgeschichte eine Wissenschaft sein, die eine der Bedeutung der Kunst im Leben der Völker wie des Einzelnen entsprechende Stellung im Bereich der Geisteswissenschaften einnimmt, so müssen für sie die Probleme, die die Entwicklung der neuzeitlichen Malerei birgt, vor allem ästhetische sein und es kann bei der angesprochenen naturalistischen Kunst gegenüber der dekorativen des Mittelalters nicht zweifelhaft sein, welches Problem die Anfänge der neuzeitlichen Malerei wie kein anderes beschäftigt und welches vornehmlich den Schlüssel für die Bewertung der künstlerischen Leistung enthält: die Bewältigung der dritten Dimension“¹. Wenn ich aus der umfangreichen Literatur, die sich mit der Entwicklung der Raumdarstellung in der altniederländischen und altfranzösischen Malerei befaßt, gerade diese Sätze herausgreife, so geschieht es darum, weil wir in ihnen die ausdrückliche Versicherung zu hören bekommen, den Gegenstand der Untersuchung bilden ein ästhetisches Problem. Diese Behauptung, die als unbewiesene Voraussetzung allen Untersuchungen, die sich mit der Entwicklung in den Anfängen der neuzeitlichen Malerei befassen, zugrunde liegt, müssen wir einer näheren Prüfung unterziehen.

Der Satz, bei der Entstehung der neuzeitlichen Malerei spielt das Problem der Reduktion des dreidimensionalen Raumes auf die zweidimensionale Fläche eine entscheidende

Vorliegende Arbeit ist der erste Teil einer im November 1932 von der Universität Heidelberg genehmigten Habilitationschrift.

¹ F. Winkler, Reisefrüchte 1, Ztschr. f. bild. Kunst, N. F., Bd. 31, p. 262.

Rolle — den man an sich vollkommen unterschreiben könnte —, enthält eine zweideutige Aussage: [Es gibt ein (darstellungs-) *technisches* und es gibt ein *ästhetisches Problem der Reduktion* von Raum auf Fläche.] Und es liegt eine seltsame Paradoxie darin, daß, obwohl man vorgab, sich ausschließlich für die Entwicklung der Malerei als künstlerischer Disziplin zu interessieren, man trotzdem nur die Fortschritte in der Bewältigung der technischen Probleme ins Auge faßte.

Nun soll gewiß nicht behauptet werden, daß, als man perspektivisch darzustellen begann, sofort alle technischen Probleme spielend gelöst wurden; nur das eine lehrt jede unvoreingenommene Betrachtung, daß der perspektivischen Richtigkeit nicht so sehr ein mangelndes (technisches) Können als vielmehr ein *positiver Zwang* im Wege stand, der Zwang nämlich, *dreidimensionalen Raum so auf die Fläche zu projizieren, daß sich auf ihr eine ästhetisch relevante Ordnung ergibt.* Wo es um echte Kunstwerke geht, muß bei der Reduktion von Raum auf Fläche nebst der Forderung nach perspektivischer und überhaupt darstellungsmäßiger (reproduktiver) Richtigkeit noch eine andere Bedingung erfüllt werden sein: Die durch Projektion gewonnenen Formen, die optischen Äquivalente der (gemeinten) dreidimensionalen Realität, müssen zugleich als Teile eines Bildgefüges konzipiert sein, dessen Gesetzmäßigkeit noch kaum erforscht ist, von der sich vorläufig nur sagen läßt, daß sie jedenfalls im wesentlichen eine Flächengesetzmäßigkeit ist. *Jede Einzelheit gehört zugleich zwei verschiedenen Bezugssystemen an, entscheidend für den Charakter des Bildes als Kunstwerk aber bleibt, daß die anschaulichen Daten eine Einheit nur im spezifisch ästhetischen System bilden.* Und das heißt, daß es im Sinne einer exakt richtigen Darstellung, einer mechanischen Reproduktion immer wieder zu Unrichtigkeiten, Ungereimtheiten oder Widersprüchen kommen kann, weil nur die andere Rechnung so angelegt ist, daß sie restlos aufgeht. Die Einheit der Flächengliederung muß um jeden Preis, auch auf Kosten des Zusammenhangs der räumlichen Ordnung gewahrt werden. Wir sehen, wie mißverständlich es ist, von dem Raumproblem als dem Zentralproblem der neuzeitlichen Malerei zu reden. *Die spezifische Sphäre ästhetischer Gesetzmäßigkeit ist auch hier die Fläche*, allerdings die imaginäre der optischen Ebene.

Erst im jüngsten Zeit beginnt die Forschung sich der Bedeutung der Fläche für die raumdarstellende Malerei wieder bewußt zu werden. Freilich hat sie zunächst die Tragweite ihrer Entdeckung noch gar nicht erkannt, ihre Gültigkeit vorherhand nur für bestimmte Zeiten und Stile (Hochrenaissance) zu erweisen gesucht, ohne der Frage näherzutreten, ob im Problem der Flächengestaltung nicht das ästhetische Zentralproblem der neuzeitlichen Malerei beschlossen liege. Ein weiteres Hindernis für eine richtige Erfassung des Sachverhalts scheint mir in einer zu engen Fassung des Begriffs der Flächenordnung gelegen zu sein. Zum Teil laufen die Bemühungen nämlich darauf hinaus¹, gewissermaßen unter der Oberfläche der bildlichen Darstellung eine Art geheimen Bildornaments zu entdecken, das man sich gerne als eine durch besondere geometrische Regelmäßigkeit oder besonders prägnante Gestalt ausgezeichnete Figur (Stern, Rosette) vorstellt, der gewöhnlich eine gewisse symbolische Bedeutung zugesprochen wird. Damit meint man den tieferen symbolischen Sinn des Kunstwerks enthüllen zu können, der mit Hilfe solcher ornamentalen Figuren auf unauffällige Weise in den äußeren Darstellungssinn hineinverwoben sein soll. Die Ablehnung, die die meisten derartigen Versuche der Sinndeutung des bildkünstlerischen Gehalts erfuhren, geschah aus der unmittelbaren Empfindung heraus, daß der eigentliche (tiefe) Sinngehalt eines Bildes, beziehungsweise sein Formsymbol, mit dem Bildgefüge nicht so äußerlich und zufällig verknüpft sein kann wie etwa die Katze.

¹ Damit sind in erster Linie die Arbeiten H. Kauffmanns gemeint, so die über Rembrandts Bildgestaltung, ein Beitrag zur Analyse seines Stils, Stuttgart 1922.

eines Vexierbildes mit den Linien und Formen der Landschaft, in der man sie suchen soll. Und tatsächlich ist nicht einzuschauen, wie die Gestalt eines Flächenornaments von eigener gegenständlicher Bedeutung (zum Beispiel einer Palmette) mit dem Bild einer räumlichen Dingwelt auf eine mehr als oberflächliche und zufällige Weise zur Deckung gebracht werden könnte².

Aber auch eine andere, weit ernster zu nehmende Forschungsrichtung operiert mit dem Begriff der Flächenordnung (von Hetzer „Bildmotiv“ genannt), faßt ihn dabei mehr im Sinn des landläufigen Kompositionsbegriffes³. Komposition bedeutet bei diesen Forschern ungefähr nachträgliche Zurechtrückung einer räumlich konzipierten Gegenstandswelt mit dem Endeffekt eines gefälligen Arrangements in der Bildfläche. Auch hier wird mehr an eine sekundäre ornamentale Vereinigung auf der Bildebene gedacht⁴.

Soll den Kunstwerken durch die Analyse keine Gewalt angetan werden, so darf an sie nicht mit der Erwartung herangegangen werden, in ihnen reine Flächenmuster zu finden, die auch abgehoben von der gegenständlich-räumlichen Bedeutung der Formen an sich noch als regelmäßige geometrische Figuren oder sonstwie symbolische Formen einen Sinn hätten. Man darf ferner nicht erwarten, zwei verschiedene Gesetzmäßigkeiten, gleichsam im Übereinander, anzutreffen, sondern muß versuchen, sich die Wirkung einer Doppelgesetzmäßigkeit vorzustellen, das heißt, Flächen- und Raumwerte in inriger gegen seitiger Durchdringung zu sehen und zu verstehen. Für die Bildanalyse hat als Maxime zu gelten: *Fläche und Bildraum dürfen nicht getrennt untersucht werden.* Das zentrale ästhetische Problem dieser Kunst kann nicht erfaßt werden, wenn einerseits weiter nach der Raumillusion im alten, also außerästhetischen Sinn gefragt wird, andererseits aber — wie zur Kompensation oder Ergänzung — noch ein ästhetischer Wert herausanalysiert wird, der aber auch nicht bildkünstlerischen, sondern reindekorativen Kategorien angehört. Die Theorien, die zur Ergänzung der Grundannahme herangezogen werden, wirken nur als oberflächliche Korrektur einer im Kern unberührt gebliebenen, falschen alten Einstellung.

¹ Die Erkenntnis jener eigenständlichen Doppelgesetzmäßigkeit, der alle nachmittelalterliche raumdarstellende Malerei (nicht nur die der westeuropäischen Schulen) untersteht, ließ sich weder in spekulativen Erwägungen über das Wesen der neuen Kunst⁵ noch durch entwicklungsgeschichtliche Ableitungen aus älteren Stilen gewinnen. Auf diese, wie wir glauben, sehr wesentliche Erkenntnis wurden wir durch eine ganz bestimmte, sehr konkrete Beobachtung gestoßen: die Beobachtung einer Doppelbedeutung aller projektiven Form, von der im nächsten Abschnitt ausführlich die Rede sein soll. Die auf ihr aufgebaute Theorie bewährt sich zunächst darin, daß wir nunmehr in den Frühwerken altniederländischer Malerei die von unserer Sehgewohnheit aus befremdend wirkenden Züge, die

² Vgl. dazu auch L. Münz, H. Kauffmann, Rembrandts Bildgestaltung, Kritische Berichte, H. Jg., p. 199 ff.

³ Th. Hetzer, Deutsches Element in der italienischen Malerei, Berlin 1929. Hetzers Arbeiten sind, glaube ich, am besten als Opposition und Reaktion auf jene Epoche kunstgeschichtlicher Forschung zu verstehen, welche in den Werken der nachmittelalterlichen Malerei nur die „Raumkomposition“ gesehen hat. Hetzer lenkt das Hauptaugenmerk wieder auf die „Flächenkomposition“. Aber im strengen Sinn gibt es weder das eine noch das andere. „Komponiert“ kann nur in der Bezeichnung der beiden Sphären werden.

⁴ Hetzer, l. c. p. 37, gibt zwar eine ausgezeichnete Formulierung der klassischen Bildstruktur, wenn er sagt: „Das 16. Jahrhundert liebt es Formen zu schaffen, die zwar eine Erscheinung der Natur veranschaulichen, zugleich aber ornamentale Flächengebilde von autonomem Charakter sind...“; aber nirgends wird die Einstellung aufgezeigt, aus der heraus die Koinzidenz überhaupt erst möglich wird.

⁵ In spekulativen Fahrwasser bewegen sich die meisten geistesgeschichtlichen Deutungen, so auch die zuletzt von K. Fabri, Zur Herkunft des Stiles der van Eyck, Münchner Jahrbuch 1932, Seite 325 ff., vor gebrachte.

bisher nur negativ gewertet werden konnten (nämlich als Mängel der Darstellungstechnik), als von der künstlerischen Gesamtintention her notwendig und sinnvoll verstehen. Dabei dürfen wir aber nicht stehen bleiben! Es kommt darauf an, das Sehen der Doppelgesetlichkeit im Erfassen des ganzen Gebildes wirksam zu machen, die anschaulichen Data einheitlich nach diesem Gesichtspunkt zu durchgliedern. So wird das künstlerische Phänomen, dessen man auch im spontanen Erfassen habhaft werden kann, bewahrt, zugleich aber in seiner gehaltvollsten Form — als durchgestaltetes Phänomen — zum Bewußtsein gebracht.

Wird hingegen der andere Weg eingeschlagen und eine Analyse der sogenannten Flächen- und getrennt davon der Raumkomposition vorgenommen, dann zerfällt das künstlerische Phänomen und die Aussagen, die gemacht werden, gelten für Abstrakte, die unverstehens an seine Stelle geschoben werden: erstens für ein Ordnungsschema, dessen primitive und starre Regelmäßigkeit nur mit gewaltsamer Konstruktion mit der reichen und differenzierten anschaulichen Gegebenheit des Bildes in sinnvolle Verbindung gebracht werden kann, und zweitens für eine anschaulich-gegenständliche Vorstellung, die wieder nur unter vollständiger Vernachlässigung aller Belange einer künstlerischen Ordnung zu dem im Bilde Dargebotenen assoziiert werden kann. Damit soll nicht etwa behauptet werden, die Forscher, die nach diesem dualistischen Verfahren die Kunstwerke analysierten, hätten vor den Bildern der großen niederländischen Maler keine spezifisch künstlerischen Erlebnisse gehabt. Aber doch aller Wahrscheinlichkeit nach — Exaktes wird sich über solche Dinge ja nie aussagen lassen — nur so lange, als die Forscher als Amateure den Kunstwerken gegenüberstanden. Die Absicht zu beschreiben verändert, wie wir aus der Psychologie wissen, die Phänomene selbst¹. Darin liegt die Gefahr, daß bei nicht genügender Vorsicht die ursprünglichen durch schlechtere ersetzt werden. Das „Gegenstandsferne“ vieler Beschreibungen röhrt daher, daß die Gegenstände gewechselt haben, daß die Aussagen sich auf andere, an künstlerischem Gehalt ärmerne Phänomene beziehen als die sind, die man zu beschreiben meint. Schuld an dem Versagen hat also nicht etwa ein mangelndes Verhältnis zum Kunstwerk (noch ist dieses Versagen gar ein notwendiges und begriffliche Erkenntnis künstlerischer Phänomene unmöglich), sondern die mangelnde Fähigkeit, den Gehalt des eigenen Erlebnisses sich bewußt zu machen. Ein Teil der wissenschaftlichen Tätigkeit besteht darin, die innere Zweizieligkeit von Erlebendem und Forscher durch eine Art Erlebniswahrnehmung zu überwinden und zu versöhnen.

I. DIE SÜDNIEDERLANDE

1. DER WIRKLICHKEITSAUSSCHNITT ALS FORMGANZES

Die Annahme, das Zentralproblem der neuzeitlichen Malerei sei das Raumproblem, fordert notwendig eine Ergänzung. Das Korrelat zu ihr ist die von der Forschung ausnahmslos akzeptierte Begriffsbestimmung des neuzeitlichen Rahmenbildes als eines Wirklichkeitsausschnitts. Diese Bildauffassung begründet zu haben, soll gerade das epochale geschichtliche Verdienst der altniederländischen Malerei ausmachen². Wie bei der Grundannahme haben wir auch beim Korrelatbegriff zu fragen, ob er geeignet ist, das Forschen auf die eigentlich bildkünstlerischen Probleme zu stoßen.

¹ S. K. Koffka, Zur Theorie der Erlebniswahrnehmung, *Annalen d. Philosophie*, 3., 1922.

² Ich verweise unter anderem auf die Ausführungen E. Panofsky, Perspektive als symbolische Form, Warburg-Vorträge 1924/25, p. 271 bis 278. Auch die in dieser Abhandlung vertretenen Auseinandersetzungen scheinen mir von irrgen Voraussetzungen auszugehen, doch muß eine Auseinandersetzung mit Panofsky

Der Begriff „Wirklichkeitsausschnitt“ ist von der Gegenstandsseite her gewonnen. Wirklichkeit als Objekt des Malers, das bedeutet hier die sichtbare Welt und wird als ein Ganzes und Unendliches vorgestellt, von dem ein endlicher Teil innerhalb des Bildrahmens erscheint. Damit wird aber noch nichts darüber ausgesagt, ob uns auch phänomenal ein Ausschnitt gegeben ist. Ein Gegenstandschnitt muß ja als künstlerische Form durchaus nicht immer den Charakter des Unvollständigen oder Ergänzungsbedürftigen tragen. So viele es niemand ein, die künstlerische Eigenart einer plastischen Büste dadurch kennzeichnen zu wollen, daß man sie als Ausschnitt aus einem größeren Ganzen charakterisiert. Und so wäre es durchaus denkbar, daß auch bei einem Bild, das sich in sachlich-gegenständlicher Einstellung gesehen als Wirklichkeitsausschnitt zu erkennen gibt, uns das Ausschnittsphänomen nicht zum Bewußtsein kommt, sofern nur unser Auge den künstlerischen Intentionen der Gestaltung zu folgen versteht¹. Wollen wir Aussagen über bildliche Darstellungen als künstlerische Gebilde machen, so müssen wir in jedem einzelnen Fall uns die Frage vorlegen, ob sich das Gegenständlich-Ausschnittsphänomen in anschaulichen Äquivalenten manifestiert. Denn selbst für naturalistische Stile sind aus der sogenannten natürlichen Anschauungserfahrung gewonnene Qualitäten noch außer- oder vorkünstlerische Sachverhalte, die erst in einer besonderen Übersetzung, die wir Formung nennen, im Bild Eingang finden können.

Für den Wirklichkeitsausschnitt nun setzt die altniederländische Malerei kein gleichlautendes Formzeichen ein. Gewiß ist in ihr der vorzustellende Raum über die Grenzen des Bildes fortsetzbar und ergänzbar, aber nur sobald man sich ihr abstrakt vorstellt, frei von den in ihm enthaltenen und im Bild erscheinenden körperlich-dinghaften Formen. Und mögen auch noch manche von diesen Formen ausschnittsartig innerhalb des Bildrahmens sichtbar werden, das optische Äquivalent der Gegenstands Welt auf der Bildfläche (die Gesamtheit der projektiven Formen) bildet ein Ganzes, in sich Vollständiges, zu dem nichts hinzugefügt oder weggenommen werden kann.

In dem Maß, als die Erscheinung der dreidimensionalen Objektwelt zu einem zweidimensionalen Gebilde umgearbeitet wird, wird aus einem Ausschnitt oder Teil ein Ganzes. Es war die entscheidende, einer Entdeckung gleichkommende Leistung der Niederländer, dem Projektionsverfahren selbst das Mittel zu dieser die Bildeinheit sichernden Umwertung zu entnehmen.

2. DIE DOPPELWERTIGKEIT DER PROJEKTIVEN FORM

In jeder Projektion eines Gegenstandes steckt ein Raumillusionswert, die Gegenstands silhouette enthält aber zugleich auch einen reinen Flächenwert (zum Beispiel kann eine kreisförmige Tischplatte sich auf die Fläche als Oval projizieren). Diese Silhouettenfiguren (Ovale usw.) werden nun in der altniederländischen Malerei als Flächenformen aufeinander bezogen, während gleichzeitig unabhängig davon die körperlichen Wesen und bedeutsamen Versuch, das Problem dadurch zu lösen, daß der räumlichen Gestaltung des nachmittelalterlichen Bildes nebst ihrer unmittelbaren noch eine „höhere“ Bedeutung zugesprochen wird, aus Raumangst einer späteren Gelegenheit vorbehalten bleiben.

¹ H. Jantzen, Alois Rieg, Gesammelte Aufsätze, Kritische Berichte, III, Jg., p. 65 ff., hat gezeigt, daß auch eine Reihe Wolflinischer „Grundbegriffe“ zur Erfassung des künstlerischen Sachverhalts sich als untauglich erweisen, weil — ganz wie in unserem Fall — die Sachform als Ausgangspunkt für die Begriffsbildung gewählt wurde. Daß Wolflin diese Begriffspaare gewählt hat, scheint insoferne doppelt merkwürdig, als er, wie verschiedene Stellen seiner Grundbegriffe bezeugen, sehr wohl erkannt hat, daß es sich nicht um einen echten, sondern um einen Quasi-Ausschnitt, um die Illusion eines Ausschnittes handelt. „Im 17. Jahrhundert hat sich die Füllung dem Rahmen entzogen. Man tut alles, um den Eindruck zu ver-

Dinge, denen sie entsprechen (deren Projektion sie sind), in einem allseitigen räumlichen Zusammenhang befindlich gedacht werden. So wird die *Bildwelt zwei heteronomen Ordnungsprinzipien unterstellt*. Während der Herrschaftsbereich des einen Ordnungsprinzips über die Bildgrenzen hinausreicht — der Raumzusammenhang ist an den Bildrändern nicht zu Ende —, schafft der Flächenzusammenhang der Silhouettenwerte eine in sich abgeschlossene Einheit. Eine Gesetzmäßigkeit, die nur innerhalb des Bildrahmens, und eine andere, die auch jenseits desselben gilt, durchdringen sich.

Diese *Doppelgesetzlichkeit*, von der wir vorläufig nur das allgemeinste Prinzip erfaßt haben, gilt es nun näher zu untersuchen. Noch kennen wir das System der Flächen gliederung nicht. Zunächst ist ja überhaupt kaum einzusehen, wie in einer naturalistischen, raumabbildenden Malerei ein eigenes System dafür aufgestellt werden kann.

Nehmen wir zunächst an, das, was man im allgemeinen unter Projektion einer dreidimensionalen Objektwelt auf eine Bildfläche versteht, gelte auch für den Schaffensvorgang eines altniederländischen Bildes. Das heißt, es wäre der Aufbau der Bildfläche durch die Grundrißverhältnisse des Bildraums und die Stellung und Entfernung der Figuren und Gegenstände von der Bildebene (beziehungsweise durch den Standpunkt des Beschauers) vollkommen bestimmt. Wir bekämen dann in der Projektion ein ziemlich willkürliche Neben- und Übereinander von Silhouetten zu sehen, das die Bildfläche bald dicht bedecken, bald auf weite Strecken leer lassen würde.

Auf ein altniederländisches Bild würde diese Beschreibung schlecht passen. Schon der erste Eindruck ist hier ein ganz anderer: die Bildfläche ist mit Gegenstandprojektionen fast vollständig bedeckt, so daß kaum hie und da schmale, leere Stellen übrig bleiben. Man kann das *Bildfeld als Grund* sehen, auf dem die *gegenständlichen Formen als Muster* erscheinen, und zwar so verteilt, daß sie den Bildgrund ziemlich dicht füllen (was Grund, was Muster werden kann, darüber noch später). Denkt man sich die Binnenform der Figuren und Dinge, ihre Modellierung weggelöscht, bloß ihre Silhouetten auf den Grund gezeichnet, so bleiben dazwischen leere Intervalle von nur ganz geringer Ausdehnung übrig. Dabei kommt es nicht einmal so sehr auf das geringe Flächenmaß der Intervalle an, als darauf, daß ihre Form eben den Charakter eines vom Muster übrig gelassenen Grundes trägt, also eher den Charakter eines Formnegativs.

Ein gutes Beispiel im Mérodealtar (TAF. 7 a) der zungenförmig nach oben gerichtete Ofenschirm, der von dem darüber befindlichen Kaminschirm wie von einem Rahmen umfaßt wird, so daß die relativ kleine Platte mit ihrem Schatten die ganze große Kamininnenfläche beherrscht.

Die dichte Füllung des Bildfeldes (Grundes) wird durch enges Aneinanderpassen der Gegenstandskonturen erzielt. Dieses Aneinanderpassen der Konturen verbindet Formen, welche weder in sachlich-inhaltlicher Beziehung noch räumlich irgendwie zusammenhängen, ja oft räumlich ganz verschiedene Lagewerte besitzen. Schon das bloße Nebeneinander in der Fläche, das bei einer Projektion keineswegs räumliche Nachbarschaft bedeuten muß, kann so als eine Art Verbundenheit wirken.

Denken wir an unser früheres Beispiel zurück: die Projektion einer kreisrunden Tischplatte ergibt auf der Bildfläche eine Form von ovalem Umriß¹. Bei den Niederländern

meiden, daß diese Komposition gerade für diese Fläche erfunden worden sei. Trotzdem eine *versteckte Kongruenz* natürlich fort und fort wirksam ist, soll das Ganze mehr als ein zufälliger Ausschnitt aus der Sichtbarkeit erscheinen" (Seite 132). Und Seite 137 heißt es: „Im tekonischen Stil nimmt die Füllung Bezug auf den gegebenen Raum, im atektonischen wird das Verhältnis zwischen Raum und Füllung ein *scheinbar zufälliges*“ (Sperrungen von mir.)

¹ Hier und im folgenden vergegenwärtige man sich den anschaulichen Sachverhalt am Beispiel des Mérodealtars.

wird nun einer solchen Form eine Gegenstandsprojektion angeschlossen, welche zum Beispiel mit flacher Kurve an das Oval grenzt und so mit ihrem Umriß die angrenzende Kontur begleitet und nachzeichnet. Ohne Rücksicht darauf, daß diese parallel geführten Umrisslinien etwas ganz Verschiedenes bedeuten können — eben einmal eine Kurve, die auch am Gegenstand flach zu denken ist, das andere Mal eine, die einen Kreis meint und nur in der projektiven Verkürzung flach erscheint —, und ohne Rücksicht ferner, daß zwei parallele, gleich lange Linien einmal eine kurze, das andere Mal eine lange, verkürzt erscheinende Erstreckung bedeuten können, werden die Konturen als reine Flächenzeichnung in Rechnung gestellt und als solche zueinander in Beziehung gesetzt.

Und zwar nicht nur an den Stellen, an welchen sich eine Korrespondenz der Umrisslinien gleichsam zufällig ergibt, sondern durchgehends: Die Gegenstandsprojektionen schließen sich nach allen Seiten fast lückenlos zu einer einzigen silhouettendünnen Deckenschicht des Bildfeldes zusammen. Ein solcher *allseitiger kontinuierlicher Flächenzusammenhang* kann aber natürlich kein zufälliges Projektionsergebnis sein, er kann nur zustande kommen, wenn die bildliche Erfindung die Gestaltung von der Projektionsfläche aus bestimmt. Um sich prägnant vorzustellen, wie dieses bildliche Denken funktioniert, muß man die Beziehung, die gewöhnlich unter Projektion verstanden wird, in einem Gedankenexperiment umkehren: Dann ist nicht zuerst eine dreidimensionale Gegenstands Welt da, die auf die Fläche projiziert wird, sondern es wird zuerst die Mattscheibe der Projektionsfläche mit ihrer Konfiguration verschieden geformter Flecken geschenkt und diese Flecken werden hierauf als Dinge und Körper in den hinter der Mattscheibe zu denkenden Raum hinausprojiziert. Diese verkehrte Projektion scheint zunächst eine sehr paradoxe Annahme zu sein, aber sie wäre es in Wirklichkeit nur dann, wenn man sich darunter ein mechanisches, Verfahren vorstellen würde. Uns soll der bildlich gemeinte Ausdruck „verkehrte Projektion“ als Hilfshypothese dienen, die das Sehen niederländischer Bildstrukturen erleichtert. Setzt man die *Flächenordnung als das Primäre* an, so bekommt man die Einstellung, von der aus man ein niederländisches Bild sehend aufbauen kann, solange man hingegen an der gewöhnlichen Vorstellung der Projektion festhält, bleiben an ihm eine Reihe von Zügen unverständlich².

3. DAS PRIMAT DER FLÄCHENORDNUNG

Ist man einmal darauf aufmerksam geworden, daß ein altniederländisches Bild nach zwei Bezugssystemen orientiert ist, so drängt sich sofort die weitere Beobachtung auf, daß diese nicht gleich viel gelten. Gegen alle Erwartung erweist sich überall, wo es zu einem Konflikt der beiden Ordnungsprinzipien kommt, die Flächengesetzlichkeit als die bestimmende.

¹ Es muß noch einem weiteren möglichen Mißverständnis entgegengestellt werden. Wenn wir das niederländische Prinzip der Bildgestaltung als eine Art verkehrter Projektion bezeichnen, wird mancher in unseren Ausführungen die Angabe des *Objekts* dieser Projektion vermissen. Und daß wir diesen Punkt nicht berühren, könnte nun fälschlich dahin gedeutet werden, wir hielten seine Erörterung für überflüssig, da bei einer naturalistischen Kunst wie der altniederländischen Malerei als Darstellungsobjekt einzig ein Stück „Natur“ in Betracht kommen könnte. In Wirklichkeit bleibt aber diese Frage nur aus dem Grund hier unerörtert, weil erst in einem zweiten später erscheinenden entwicklungsgeschichtlichen Teil dieser Arbeit gezeigt werden soll, daß das Vor-bild der altniederländischen Maler — wenigstens was das Bildganze betrifft — niemals „Natur“, sondern ein historisch gewordenes Motivgefüge war. Im übrigen möchten wir glauben, daß es ein künstlerisches Gestalten, dessen Leistung einzig im „Sehen“ einer fertig vorgefundenen „Natur“ bestünde, im strengen Sinn überhaupt nicht gibt.

a) Einwirkung auf die Raumordnung

Das Prinzip der Flächenordnung tritt vor allem dann zutage, wenn sie in Konflikt mit den Erfordernissen der Raumillusion kommt. Zu den elementarsten Bedingungen, an die nach der allgemeinen Überzeugung das Zustandekommen von Raumillusion geknüpft ist, gehört insbesondere die, daß alle Objekte von einem einheitlichen Standpunkt gesehen und wiedergegeben werden. In der Frühzeit der altniederländischen Malerei vermisst man gewöhnlich diesen einheitlichen Standpunkt und spricht infolgedessen von einer unvollkommenen Perspektive¹. Einzelne Objekte bieten sich unserem Blick in einer anderen als der im allgemeinen im Bild gültigen Sicht. Sie erscheinen verzerrt, in Aufsicht (wie von einem stark erhöhten Blickpunkt), statt in Normalsicht gegeben. Die Ursache dieser Verzerrung ist jedoch nicht mangelndes perspektivisches Können, sondern jenes künstlerische Gestaltungsprinzip des *horror vacui*, demzufolge das Bildfeld mit Gegenstandsprojektionen in kontinuierlichem Flächenrapport vollständig bedeckt werden muß. Um dies zu erreichen, müssen die Konturen der Silhouetten eng aneinander gepaßt werden. Es entsteht ein *Zwang zur Angleichung der benachbarten Umrisslinien*, der mitunter die Silhouette (Projektion) selbst verzerrt und so den für unsere naturalistische Schgewohnheit störenden Sichtwechsel bedingt.

Der eigentliche Gestaltungsvorgang wäre freilich auch damit noch nicht richtig beschrieben; denn in Wirklichkeit müssen wir uns den Prozeß der Formbildung so vorstellen, daß die Gestalt der projektiven Form durch den zwischen den benachbarten Projektionsformen auszufüllenden Flächenraum vorbestimmt ist (dies gilt natürlich reziprok) und für die so vorgegebene Silhouettengestalt eine hincpassende dreidimensionale Gegenstandsform gesucht wird. Fast ließe sich also sagen, von der Gestalt der Silhouetten hängt sowohl die Auswahl der Gegenstände wie auch die Wahl der Sicht, in der diese erscheinen, in sehr wesentlichem Maße ab.

In verzerrter Sicht zeigen sich in den Frühwerken der altniederländischen Malerei gewöhnlich nicht bloß einzelne Objekte, in vielen Fällen ist die ganze untere Partie in Aufsicht gegeben, während die obere Bildhälfte in Normalsicht erscheint (Beispiel die Verkündigung des Meroëaltars (TAF. 7 a) oder die Landschaft der Lammanbetung des Genter Altars mit ihrem angeblichen Stilbruch²). Allerdings ist auch die Draufsicht in der unteren Bildhälfte nicht einheitlich; Figuren, die mehr von oben gesehen sind, sind neben

¹ In dem Irrtum befangen, es handle sich da um spezifisch künstlerische Probleme, befaßt sich eine umfangreiche Literatur damit, nadizupräfen, von wem und wann die Linearperspektive entdeckt, beziehungsweise wann die sogenannte „empirische“ Perspektive in eine exakte umgewandelt wurde. Diese Forschungen haben gewiß ihr Verdienst, nur darf ihnen nicht eine Bedeutung zugemessen werden, die ihnen der Natur der Sache nach nicht zukommen kann. Nur die Verweichung von darstellungstechnischen und rein künstlerischen Problemen führt zu so grotesken Schlussfolgerungen, wie sie unter anderem die Schriften J. Kermi charakterisieren. Zum Beispiel hält Kermi (Perspektive und Bildarchitektur bei Jan van Eyck, Rep. f. Kunstw., Bd. XXXV, Berlin 1912, p. 66 f.) die Aufsicht des Flügelpunktes für eine künstlerische Tat erster Ordnung. Da er nun dieses Gesetz erstmalig in einem Bild von P. Cristus befolgt sieht, diesem zweitrangigen Meister aber das Prinzip nicht zugestehen will, muß er zu einer unständlichen Hilfshypothese Zuschluß nehmen, um doch Jan van Eyck das entscheidende Verdienst zukommen zu lassen.

² Bekanntlich bildet die Beobachtung, daß die Landschaft der Genter Lammanbetung in zwei Teile zerfällt, die von zwei verschiedenen Augenpunkten her erschaut sind, den Ausgangspunkt von M. Dvořák großangelegtem Versuch, den Anteil der Brüder van Eyck an der Ausführung des Genter Altarwerks zu scheiden. (Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, Neuauflage München 1925.) Dvořák sieht die Landschaft des Mittelbildes aus einer altertümlichen landschaftlichen Tapete und einer modernen Horizontlandschaft zusammengesetzt. So scheint sich ihm zwangsläufig der Anteil der beiden Brüder abzugrenzen. Daß darstellungstechnische Unterschiede der Haltung wie planartiges Aufzeichnen einer Tiefenerstreckung auf die Fläche und Wiedergabe einer Raumtiefe durch Verkürzung unbedingt Stilgegensätze sein müssen, ist in seinem Frühwerk auch für Dvořák noch unbestweifeltes Axiom.

andere gesetzt, die im strengen Gegenüber geschaut sind (die Verkündigungsszene des Meroëaltars neben den Engeln). Auch als Kombination von normalem Anblick in der oberen, Draufsicht in der unteren Bildhälfte wäre also die niederländische Bildordnung nur höchst unvollkommen beschrieben. Sie wäre auch dann nicht verständlich, wenn man statt eines Flügelpunkts deren zwei annehmen wollte — abgesehen davon, daß der Blickpunktwechsel selbst noch eine Erklärung fordern würde. Erst wenn man das Zueinander der Gegenstandsprojektionen auf der Bildfläche in Rechnung stellt und erkennt, wie von diesem kontinuierlichen Flächenzusammenhang der Silhouetten aus das Bild „komponiert“ ist, wird der Wechsel der „Sicht“ in jedem einzelnen Fall sinnvoll. Denn wenn das Gesetz der Bildorganisation ein enges lückenloses Aneinanderschließen der Silhouetten vorschreibt, dann werden sich dazu am besten Projektionen von solchen Objekten eignen, deren gegenständliche Form in der Hauptsache in einer zur Bildfläche parallelen Ebene aufwärts gerichtet ist. Vorzugsweise demnach alles, was aufrecht steht: die aufrechte menschliche Gestalt, dann aber besonders die rückwärtige Abschlußwand eines Interieurs, im Freiraum die Hügelketten oder eine Stadtsilhouette, die am Horizont den Blick begrenzen. Die Dinge am Horizont und in der Ferne erscheinen ja schon nach den Gesetzen der natürlichen Optik ohne plastisches Relief, flächig, schließen sich in der Form einer einheitlichen Vedute, also rein anblickhaft zusammen. Wo schon die natürliche Seherfahrung eine flächenmäßige Auffassung nahelegt, muß nicht erst künstlich der Flächenwert der projektiven Form herausgearbeitet werden. Im oberen Teil des Bildes ist demnach alles „natürlicher“, weil das Modell dort kompositionsgünstiger, die Natur dort für die Niederländer gleichsam schon etwas „Künstliches“ hat.

Die Projektionen von Objekten hingegen, deren Hauptstreckung in eine auf die Bildfläche senkrecht stehende Ebene fällt (wie es etwa bei der Tischplatte in der Verkündigung des Meroëaltars der Fall ist), müssen, um brauchbare Teileinheiten des Flächenmusters zu werden, nach unten und nach den Seiten zu gedehnt werden. Durch die Dehnung (die für uns als Sichtverzerrung wirkt) erhält die projektive Form die Gerichtetheit auf die benachbarten Gegenstandssilhouetten und bewerkstelligt so den unmittelbaren Anschluß an diese. Überall wo der Flächenmusterkontakt zu zerreißen droht — und das ist bei jedem Zusammenstoß vertikaler und horizontaler Raumrichtungen der Fall —, wird die Wirkung des horizontalen Raumstoßes abgeschwächt und durch Ausdehnung des Projektionsareals dem Blick ein allmähliches Weitergleiten in der Fläche ermöglicht. Das Gefühl eines ununterbrochenen Zusammenhangs alles Sichtbaren überträgt man aber so unwillkürlich auch auf die räumliche Ordnung. Die Kontinuität des Flächenzusammenhangs erweckt die Illusion räumlicher Einheit oder läßt uns zum mindesten nicht zum Bewußtsein kommen, daß die Vorstellung des räumlichen Kontinuums nur sehr fragmentarisch anschaulich durchgebildet ist.

Das Sehen altniederländischer Bilder — und nicht nur der Frühwerke — wird man sich also zumindest sehr erleichtern, wenn man erstens die bildliche Phantasie nicht von der Verteilung der Dinge im realen Raum ausgeben läßt, die dann sekundär und mechanisch auf die Bildfläche projiziert zu denken wären, sondern primär von der Organisierung der Fläche, einer Fläche allerdings, die immer als Projektionsfläche gemeint ist. Man wird es sich ferner erleichtern, wenn man das Bild von oben nach unten zu lesen versucht, oder vielmehr genauer von der rückwärtigen Abschlußwand oder -kulisse (der zur Bildebene parallel liegenden und daher durch die Projektion zwar im Format, aber nicht in der Gestalt veränderten Gegenstandsschicht) über die in der Bildfläche benachbarten Einheiten zwar auch in den Raum hinaus, aber doch gleichsam immer nur in der Richtungskomponente von Raumtiefe und Bildebene.

b) Ausdrucks Wert der Flächenbeziehungen

Bisher haben wir gleichsam nur die negativen Folgen des Primats der Flächenordnung kennengelernt (die Störungen der Raumbeziehungen, die Beeinträchtigung der sogenannten Wirklichkeitsillusion). Zum vollen Verständnis der Eigenart niederländischer Bildstruktur werden wir aber erst gelangen, wenn wir die Ausdrucksmöglichkeiten einer Malerei überblicken, die den Bildraum von der Projektionsfläche aus organisiert.

Da der Künstler primär den Zusammenhang der Einzelprojektionen sieht, kann der Bildraum nicht soviel Gegenstände enthalten, als die Grundrissverhältnisse gestatten würden, als Standorte gewissermaßen im Bildraum Platz fänden, sondern nur so viele als im Nebeneinander ihrer Projektionen im Bildfeld erscheinen können. Da Überschneidungen eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle spielen, darf man sagen, daß im wesentlichen die Kapazität des Bildraums von der Projektionskapazität der Bildfläche abhängig ist.

Dieses Gesetz gilt keineswegs nur für den Meister von Flémalle oder seine Zeitgenossen, es ist ein Funktionsgesetz der niederländischen Bildphantasie schlechthin und wird daher von den „Fortschritten“ der Raumbehandlung kaum tangiert. So ist etwa die rechte Hälfte des Mittelbildes von Goet's Portinari-Altar genau so komponiert wie die entsprechende Bildhälfte des Meroëaltares. Die untere Schräglage des Unireises der Hirtengruppe schließt an die obere Schräglage der Silhouette der knienden Engelgruppe genau an. Die Hirtengruppe ist nicht hinter der Engelgruppe, sondern über ihr komponiert. Die Berührungslinie entspricht der Rückenlehne der Ofenbank im Meroëaltar; es ist eine zugleich bildeinwärts und im Bildfeld aufwärts führende Diagonale. Da aber die Projektion der Hirtengruppe erst über den Köpfen der Engel beginnen darf, bleibt hinter der Engelgruppe der Raum leer, ohne daß wir diese Lücke merken oder den Raum weniger durchdringen würden.

Die Angefülltheit und Gestaltbestimmtheit der Bildfläche täuscht über die stellenweise Leere und das Unpräzise der Raumvorstellung hinweg: Die verstellte Sicht erscheint uns im Meroëaltar als Vollgedrängtheit des Bildraums. Hier wird das spezifische Illusionsmoment dieser Kunst faßbar. *Eigentümlichkeiten des Anblicks treten uns als Wertenqualitäten der Wirklichkeit entgegen.* Anders gesprochen: Eigenschaften, Ausdruckscharaktere des Bildmusters wirken als inhaltliche Charakteristik.

Dies ist nur die Kehrseite jenes allgemeinen Funktionsgesetzes, welches besagt, daß im Bild nichts anschaulich werden kann, was nicht in Ausdruckswerte der Fläche übersetzt erscheint. Wie der Eindruck eines Gedränges nicht durch einfaches Abbilden im Raum dicht aneinanderstoßender Gegenstände oder Körper, sondern durch das enge Aneinanderkleben ihrer Projektionen in der Bildfläche erzielt wird, so können Raumrelationen jeglicher Art nur dann voll anschaulich gemacht werden, wenn sie in äquivalenten Flächenbezügen sich ausdrücken lassen. Eine Entfernung zum Beispiel wird erst dann gesehen, wenn unser Blick auf der Bildfläche einen weiten Weg zurückzulegen hat (welche reale Entfernung der Blickweg bedeutet, spielt dabei eine geringe Rolle). Die niederländischen Maler waren sich dessen wohl bewußt, daß selbst dort, wo nur das Sichtbare an den Phänomenen bildlich festgehalten werden sollte, jedesmal eine Übersetzung in ein besonderes künstlerisches Medium (das Medium der Malfläche) vorzunehmen war. Sie haben es sich daher zur Aufgabe gemacht, für eine Fülle von Phänomenen aus der Welt des Sichtbaren die anschaulichen Flächenäquivalente zu finden.

Das niederländische Gestaltungsprinzip hat aber noch viel weittragendere Konsequenzen. Durch bestimmte Flächenkonstellationen der Projektion können Beziehungen der Gegenstandswelt sinnfällig gemacht werden, die überhaupt nicht direkt anschaulicher Natur sind, durch mechanisches Abbilden also überhaupt nicht wiedergegeben werden

könnten¹. Die Hegemonie der Flächenordnung ist eine so vollkommene, daß durch sie räumlich-gegenständliche Aussagen sogar in ihr Gegenteil verwandelt werden können. Entferntes wird mit Hilfe des Flächenkontaktes der Projektionen so aneinandergekoppelt, daß man es als eng zusammengehörig empfinden muß, umgekehrt kann reale räumliche Nachbarschaft in der bildlichen Erscheinung völlig unwirksam gemacht werden, so daß etwa zwei Figuren trotz räumlicher Nähe stark distanziert wirken. Oder um ein anderes Beispiel zu nennen: muß unser Blick von einer zu einer zweiten Figur aufsteigen (im Monfortealtar des Hugo van der Goes von Josef zu Maria), so empfinden wir die eine Figur der anderen subordiniert, mögen sie auch räumlich auf dem genau gleichen Niveau sich befinden und mag auch sonst kein äußeres Symptom einer Subordination vorhanden sein.

Schließlich wird eine besonders reiche Skala von Ausdrucksmöglichkeiten gerade dadurch entwickelt, daß die Zugehörigkeit zu zwei Bezugssystemen direkt und offen als Darstellungscharakteristik verwendet wird. Unter der Ordnung des Flächenmusters bleibt ein von ihrem Sinn ganz divergierender sachlich-gegenständlicher Zusammenhang (oder doch wenigstens Ansätze zu einem solchen) spürbar und diese Divergenz oder Spannung wird nun selbst ein Teil des Bildgehalts. Auf die wichtigste dieser Spannungen — die zwischen dem Raumausschnitt und der Abgeschlossenheit des Flächenmusters — kommen wir noch in einem anderen Zusammenhang zurück.

4. ORGANISATION DES BILDMUSTERS

Wir wenden uns noch einmal der Flächenordnung selbst zu. Den Flächenzusammenhang der Silhouettenwerte nennen wir Bildmuster und verstehen darunter eine nach ungegenständlichen Momenten vor sich gehende Gruppierung von Formwerten, die der bildlichen Darstellung den Charakter des einheitlich in sich geschlossenen Ganzen verleiht. Der Eindruck der Ganzheit gründet sich einmal auf eine besondere Art der Akzentuierung des Bildrandes, durch die ein innerer Bildrahmen geschaffen wird, und dann auf ein System der Gewichtsverteilung innerhalb der Gegenstandssilhouetten².

a) Ganzheit und Einheit

Ein Bildmuster, dessen Teileinheiten projektive Formen sind, also die mannigfaltigsten Silhouettenformen bilden, endet natürlich am Bildrand nicht so, daß die Konturen zu den Bildgrenzen überall parallel laufen. Am unteren Bildrand bildet sich gewöhnlich eine nur ungefähr gerade, an Vors- und Rücksprüngen reiche Abschlußlinie heraus. Wo allzu große Lücken übrig zu bleiben drohen, werden sie durch Füllnotive geschlossen. (Ein solches Füllnotiv ist zum Beispiel das Heubündel, das Hugo van der Goes in seinen Darstellungen der Geburt Christi in den Ring der Figuren hinein interpoliert.) Und wichtig ist wie immer, daß die leeren Räume an den Bildgrenzen nirgends zu Formen von eigenem Wert werden können, sondern den Charakter von Formnegativen behalten. Das Flächenmuster sieht am unteren Bildrand meistens wie ausgefranst aus.

¹ Man muß dabei berücksichtigen, daß die obligaten Themen der altniederländischen Malerei noch die religiösen Stoffe waren, also Vorstellungsgehalte nicht nur unanschaulicher, sondern speziell übersinnlicher Natur.

² Nebstdem natürlich auf die inhaltliche Geschlossenheit der Darstellung. Daß die Gesamtheit der Vorstellungsgehalte, die ein Bild enthält, schon von sich aus immer eine Einheit bilden würde, ist freilich ein völlig unbewiesenes Axiom, das viel daran Schuld trägt, daß die Frage, worin denn die künstlerische Einheit eines Bildes beschlossen liege und ob in jedem einzelnen Fall eine solche überhaupt vorhanden sei, meistens unerörtert blieb.

Der obere und die seitlichen Abschlüsse hingegen werden in der Regel auf ganz andere Weise gewonnen. Hier wirken als abschließende Akzente Gegenstandsformen von langer Erstreckung (Türpfosten, Deckenbalken, die steile Rückenkontur einer menschlichen Gestalt), die gleichsam eine innere Nachzeichnung der Bildfeldgrenzen ergeben. Dies ist eine viel nachdrücklichere, aktiver gesetzte Grenzmarkierung als am unteren Bildrand, wo es mehr so aussicht, als würde der Verlauf der Konturen von einer Grenze, an die die Dinge stoßen, mitbestimmt. Dafür wird die um so vieles kräftigere innere Rahmung oben und an den Seiten meistens nicht geschlossen um das Bildfeld herum geführt, man begnügt sich hier mit streckenweiser Durchführung.

Diese inneren Grenzlinien fallen nicht immer mit gegenständlich-dinglichen Randwerten zusammen. Im Gegenteil: von den Anfängen der niederländischen Malerei an macht sich die Tendenz immer deutlicher bemerkbar, ein *Zusammenfallen von formalen und gegenständlichen Grenzwerten möglichst zu vermeiden*. Die Gegenstandsform reicht über die Bildgrenzen hinaus, wird vom Bildrahmen abgeschnitten, der so entstandene Gegenstands-ausschnitt aber wird durch abschließende Akzente, die der Binnenzeichnung der Gegenstandsform entnommen werden, zum Formganzen gemacht. Die Grenze des letzteren liegt hart an der Bildgrenze, das Flächenmuster endet — als Formganzes — am Bildrand.

Im Mérodealtar fallen die Bildgrenzen mit den Grenzen des Gemäds (den Wänden, der Balkendecke) zusammen. In der (etwa dreißig Jahre später entstandenen) heute im Metropolitan-Museum befindlichen Verkündigung Rogiers¹ ist weder der obere noch der linke seitliche Raumabschluß zu sehen, der Bildrahmen schneidet das Blickfeld noch innerhalb der Raumgrenzen ab. Eine ganz ähnliche Entwicklungslinie ließe sich von der Dijon Geburt Christi des Flémalleurs zum Portinarialtar des Hugo van der Goes ziehen. Goes geht in seiner späten Geburt Christi im Berliner Museum sogar so weit, durch die Halbfiguren der Propheten das Bildfeld als Ausschnitt nach unten zu deklarieren. Doch selbst hier ist das Bildmuster ein Formganzen geblieben, wirkt nicht fragmentiert, drängt nicht auf Ergänzung, zeigt somit in seinem dekorativen Schema nicht die geringsten Ansätze zum System des „Musters ohne Ende“. Durch abschließende Akzente wird oben und an den Seiten ein innerer Rahmen markiert: die Balkendecke des Interieurs im Mérodealtar wird in der Rogier-Verkündigung durch den wagrechten Streifen des Bettvorhangs ersetzt, die Funktion des seitlichen Wandabschlusses übernimmt rechts die Vertikale des Bettvorhangs, links die steil aufragende Engelsgestalt (die Flügel stehen nicht mehr schräg zum Körper!). In dem oben angeführten Beispiel von Goes bildet jedoch die Vorhänge und Prophetenhalbfiguren ein regelrechtes Blickfenster, durch das die eigentliche Szene erschaut wird — hier kommt es also zu einer ausdrücklichen Blickrahmung.

Das Verhältnis von Bildmuster und Bildganzem ist während der ganzen Entwicklung der niederländischen Malerei konstant: Bildmuster und Bildformat decken sich (sind als geometrische Figuren ähnlich und an quantitativer Ausdehnung fast gleich); in ständigem Wandel begriffen ist nur das Verhältnis von Bildmuster und Gegenstandsganzem, und zwar so, daß während des 15. Jahrhunderts eine immer unvollständigere Gegenständlichkeit fähig wird ein Formganzen zu bilden.

Zugleich ist dies eine Entwicklung, die im Grunde den Weg vom Begriffsganzen zum Erlebnisganzen, von einer primär gedanklichen zu einer primär anhaltenden Einheit darstellt. Und in diesem Sinn ist schon der Bildraum des Mérodealtars ein Ausschnitt aus einer gedanklichen Einheit. Denn der Meister von Flémalle schuf das erste Interieur der neuzeitlichen Malerei dadurch, daß er von dem trecentesken Schema der Innenraumdarstellung — geistreute Außenansicht eines Gebäudes — alle Angaben der Außenarchitektur wegließ und nur die Öffnung, den Einblick in das Innere beibehielt.

Ergänzend tritt zur äußeren Abgrenzung des Bildmusters seine innere Ausgewogenheit. Wir sprachen früher von der gleichmäßigen Dichte, mit der die Gegenstandssilhouetten die Bildfläche bedecken. Das gilt aber nur im Sinne einer gleichmäßigen Streuung der aus dem Medium der Fläche ausgesortierten Formeinheiten. Da sowohl die Zahl der Gegenstandsschichten, die an einer Stelle des Bildfeldes übereinander projiziert erscheinen, als

¹ Abgebildet bei Max J. Friedländer, Rogier van der Weyden, Der Meister von Flémalle, Berlin 1922, Taf. XII.

auch der plastisch-räumliche Gehalt jeder einzelnen stark wechselt kann, können Formkomplexe von annähernd gleichem Flächenmaß von sehr ungleichem Wert sein. Die Bildfläche scheint an einzelnen Stellen dünner besetzt zu sein als an anderen. Das röhrt nicht nur von der Verschiedenheit des plastischen (körperräumlichen) Gehalts her, der hinter den projektiven Formen steht, sondern hängt noch mit anderen Faktoren (Farbe, Prägnanz der Zeichnung, Detailreichtum, inhaltliche Bedeutung) zusammen. Und zwar wirken die einzelnen, hier angeführten Momente nicht in der gleichen, sondern auch in einander entgegengesetzter Richtung. Es kommt zu einer Verschränkung von quantitativen und qualitativen Momenten, Flächengröße der Projektion kann gegen plastischen Wert oder farbige Intensität gesetzt sein.

Im Sündenfall des Hugo van der Goes (Wien) sind zum Beispiel die Figuren so verteilt, daß ... käme es nur auf die plastischen Werte an — der Schwerpunkt des Bildes einsetzt in die linke innere Bildecke verschoben wäre. Dadurch aber, daß die rechte obere Bildecke durch das Motiv der Baumkrone mit dem geschlossenen Umriß ihrer breiten Silhouettenfläche und ihrer dunklen und daher „schweren“ Farbe (im Gegensatz zu den hellfarbigen und daher „leichten“ Körpern) gewichtet wird, kommt das ganze Bild ins Gleichgewicht.

Die Niederländer arbeiten mit einem System ausgewogener Spannungen, die die Fläche so durchorganisieren, daß das Bildmuster als Ganzes in Ruhe ist. Es ist eine Art schwebenden Gleichgewichts. In seitlicher Richtung herrscht im allgemeinen vollkommenes Gleichgewicht (was keineswegs eine axialsymmetrische Verteilung der Formeinheiten bedeutet), dagegen ist auf der Vertikalachse der Schwerpunkt (eigentlich ist es eine Linie als geometrischer Ort aller Schwerpunkte) gegen den unteren Bildrand zu verschoben. Immerhin ist auch in dieser Dimension eine Spannung von Flächenwerten ausschlaggebend und nicht die Gravitation körperlicher Materie wie in einem italienischen Bild, in dem die Zone des unteren Bildrandes, die Standfläche als Auflager vorgestellt wird¹. Diese Bedeutung kann die untere Grenzlinie des Bildes bei den Niederländern nie bekommen.

b) Die Teileinheiten des Bildmusters

Bei der Beschreibung der altniederländischen Bildstruktur sprachen wir aus technischen Gründen bisher vereinfachend von „Muster“ (dem kontinuierlichen Flächenzusammenhang der Gegenstandssilhouetten) und „Grund“ (der Folie des Bildfelds). Dieses sprachliche Bild darf aber nicht so verstanden werden, als handle es sich um eine strenge Scheidung zwischen den aus Gegenstandssilhouetten gebildeten Mustereinheiten und der leeren, gestaltlosen Folie des Bildfeldes. Einem solchen glatten Zweisechnitt kennt die niederländische Bildstruktur nicht. Bei einer raumdarstellenden Malerei ist es an und für sich schwer möglich, eine vollkommen leere Folie zu schaffen (es müßte denn sein, daß der ganze Bildhintergrund nichts als Luft und Himmel bedeutet) und Überschneidungen ganz zu vermeiden (obwohl wie wir wissen die Bildfläche mit einer einzigen Silhouettenschicht überzogen ist). Und so liegen denn auch in der altniederländischen Malerei die Verhältnisse weit komplizierter. *Jede projektive Form (Teileinheit des Bildmusters) vermag ihrerseits Folie für eine andere projektive Form zu sein.* Einfachstes Beispiel: im Mérodealtar hat die Tischplatte in bezug auf die Raumbegrenzung den Wert eines „Bildmusterzteils“, ist aber ihrerseits wieder „Grund“ in bezug auf das Stillleben, das sie trägt. Keine Stelle des Bildfeldes besitzt also absolut den Wert von „Grund“ oder „Muster“, wie es in der früheren

¹ Einzig im Manierismus kommt es auch in der italienischen Malerei zu einer Entwertung des unteren Bildrandes. Bezeichnenderweise ist dies jener Stil, der sowohl selbst unter starken nordischen Einfluß stand als auch seinerseits von der westeuropäischen Malerei mit ungleich größerer Bereitwilligkeit als je ein italienischer Stil zuvor aufgenommen wurde.

und hochmittelalterlichen Malerei (Goldgrund oder absolut leere Farbfläche als Folie) der Fall gewesen war, jede projektive Form ist auch in diesem Sinn prinzipiell ambivalent.

Hier liegen die formalen Wurzeln einer äußerst wichtigen Neuerung der altniederländischen Malerei: der prinzipiellen Gleichstellung von menschlicher Gestalt und Umwelt. Die Einteilung der Gegenstandswelt in Elemente erster und zweiter Ordnung ist aufgehoben, ohne daß aber der Ausgleich wie im weichen Stil durch Besetzung der unbelebten Materie zustande käme¹. Wenn das Unorganische, Unbeseelte (Hausrat, Möbel) im Flächenrapport des Bildmusters gleichwertig neben die menschliche Gestalt treten und andererseits diese (als ganze oder als Teil) Folie, also etwas Zweitklassiges werden kann, dann ist prinzipiell — auf einer anderen Ebene als im weichen Stil — die Homogenität aller Sichtbaren realisiert.

Grundbedingung dafür ist allerdings, daß die Formeinheit von der Dingseinheit abgelöst werden kann, daß die Untereinheiten des Bildmusters aus Gegenstands-Ganzen und Gegenstands-Ausschnitten in gleicher Weise gebildet werden können (es herrscht also nicht nur Gleichwertigkeit zwischen Organischem und Anorganischem, sondern auch von Ding-Ganzem und Gegenstands-Ausschnitten). Im kleinen wiederholt sich da derselbe Prozeß, der im großen die Aussonderung der bildlichen Einheit aus einem größeren Gegenstandsganzen bewirkt. Nur muß es hier nicht der Bildrahmen sein, der durch Überschreitung einen Teil des Gegenstands-Ganzen abtrennt und so die Bildung einer neuen Formeinheit veranlaßt, das Überschneiden besorgen hier Formen des Bildinneren selbst. Der durch eine Überschreitung verdeckte Teil wird genau so Folie wie die leere Fläche einer Wand oder der durch den freien Äther gebildete Hintergrund. Der restliche sichtbar bleibende Teil aber wird durch besondere Verfahren zu einem Formganzen abgerundet. Bei einer Figur etwa auf die Weise, daß die Gewandoberfläche (das Faltenrelief) des nicht überschrittenen Teils eine in sich geschlossene Zeichnung bekommt, die aus innerer Logik gerade dort endet, wo die Figur überschritten wird. Diese überschrittenen Partien gehören selbst zum Grund, aus dem sich der sichtbare Teil als Formeinheit aussondert. Dieselbe Gegenstandseinheit (menschliche Gestalt) ist teilweise „Muster“, teilweise „Grund“. Als „Muster“ schließt sie sich der sie überschneidenden Figur gleichwertig an, setzt sie gewissermaßen auf der gleichen Ebene fort. Zwei Figuren können so als Raumkörper hintereinander gestaffelt gedacht sein und doch als „Formen“ auf der gleichen Ebene liegen.

Dies gilt zum Beispiel von den zwei Frauenfiguren am linken Bildrand der Berliner Kreuzigung des Meisters von Flémalle². Der aufgeraute Rock der Randfigur begrenzt mit einer wie ein Wall aufgepflanzten Baarnadelfalte die durch die Überschreitung fragmentierte untere Hälfte der Gestaltsilhouette.

In gewissem Sinn ist das, was von einem dreidimensionalen Objekt im Bilde sichtbar wird, immer nur „Teil“, auch dann, wenn gar keine Überschreitung stattgefunden hat, also auch wenn das Objekt „ganz“ zu sehen ist. Dem Anblick, der von einem fixierten Punkt aus erfolgt, kann von der menschlichen Gestalt zum Beispiel immer nur eine Seite sich darbieten. Die im Bild sichtbare Oberfläche eines dreidimensionalen Gegenstands ist nur ein Bruchteil seiner Gesamtoberfläche. So sind die Niederländer auch dann, wenn eine Gestalt ohne jede Überschreitung und Verdeckung im Bild erscheint, der Aufgabe nicht enthoben, das Rohmaterial der Anschauung, nämlich die dem Beschauer zugewandte

¹ Über die Situation im weichen Stil vgl. die Ausführungen in meinem Buch über die österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg 1929, p. 9. Über die Gleichwertigkeit von Organischem und toter Materie vgl. auch B. Fürst, Beiträge zu einer Geschichte der österreichischen Plastik in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Dissertation), Leipzig 1931, p. 38 f.

² Abgebildet bei F. Heidrich, Die altniederländische Malerei, Jena 1908, Abb. 27.

Gestaltoberfläche zum Formganzen erst umzuprägen. Dies wird für die Niederländer deshalb zu einem eigenen Problem, weil ihre naturalistische Bilderzählung selbstverständlich mit den repräsentativen Normalansichten — Profil und Enface — nicht ihr Auslangen findet. Diese Normalansichten haben, man möchte sagen, von Natur aus etwas Ganzheitliches an sich, hingegen müssen die ungewöhnlicheren Stellungen (zum Beispiel Dreiviertelansichten) erst künstlich zu Formganzen umgewandelt werden. Das geschieht auf die Weise, daß etwa dasjenige Stück des Mantels, das gerade auf der dem Beschauer zugewandten Seite zu sehen ist, in der Zeichnung des Gewandreliefs eine wenn auch keineswegs geometrisch regelmäßige „Figur“, also ein Formganzen ergibt¹. Der Gestaltumriß, wie er sich durch die Projektion auf der Bildfläche abzeichnet, wird als äußerster Rand, Grenze einer in sich zentrierten Figur gewonnen. Die vom Sachlich-Gegenständlichen her geschenkte zufällige Grenze wird zur innerlich notwendigen Endigung der Formeinheit.

So ist in der Berliner Kreuzigung des Flémalle bei der Frau hinter Maria vom Mantel nur ein Stück zu sehen, durch die (sternförmig ausstrahlende) Innzeichnung des Gewandreliefs wird daraus dennoch ein Formganzen.

Wo es nur angeht, werden unter strenger Rücksichtnahme auf diese in gewisser Hinsicht willkürlich gegebenen Formgrenzen Entsprechungen in der Fläche gesucht, so daß ans Ornamentale streifende Konfigurationen der Gewandoberfläche zustandekommen, die übertragbar sind wie Motive, das heißt die jeweilige formale Funktion im inhaltlich oft recht verschiedenartiger Anwendung erfüllen helfen (so kommt etwa das oben erwähnte Faltenmotiv ganz ähnlich auf der stoffreichen Kopfbedeckung der knienden Frau rechts vor).

Eine solche flächemusterartige Zeichnung der Binnenform bildet die notwendige Ergänzung eines Komponierens nach Silhouettenwerten, bloß durch das An- und ineinanderpassen der Konturen würden die Projektionen räumlicher Gebilde nie und nimmer silhouettenhaft wirken können. Erst dadurch, daß jedes Element (zumindest jede wichtige Linie) der Binnenform nebst seinem raumillusionierenden einen reinen Flächenwert besitzt, daß auch die Binnenzeichnung als Flächemuster gelesen werden kann, sind auch die Konturen als Ränder, Grenzlinien einer Flächenform zu sehen.

Als Paradigma kann die Verkündigungsmarie des Münchener Altars gelten: ihr linkes Knie ist das Zentrum einer sternförmigen Figur, deren annähernd gleich lange Radien in gleicher Weise von entlang der Bildfläche führenden kurzen und in die Bildfläche führenden verkürzten (langen) Linien gebildet werden. Die äußeren Einfassungslinien erscheinen von der Sternfigur, also vom Inneren her, auf dieselbe Ebene gehoben. Gegenständlich motiviert wird das sternförmige Ausstrahlen der Falten durch das Emporstoßen des Knies gegen den Gewandknot, wodurch eine konzentrische Dehnung und Spannung der weicheren Materie entsteht.

c) Gestalt des Bildmusters

Die Eigenart des niederländischen Bildmusters (worunter wir jetzt das Zueinander der einzelnen Silhouettenwerte, ihren Gesamtzusammenhang verstehen) läßt sich besonders schwer fassen und beschreiben, weil es im Gegensatz zu dem französischen oder deutschen „Bildmuster“ sich nirgends an leichtfaßliche ornamentale Schemata (etwa elementarer planimetrischer Form) annähert. Dekorativen Gehalt, der übrig bliebe, wenn man die einzelnen Formen abstrakt, als blinde Flecken gleichsam, ohne ihre gegenständlich-imitative Bedeutung nehmen würde, hat es nahezu keinen. Es ist eine Bildordnung von relativ sehr freier Gesetzmäßigkeit, der denkbar größte Gegensatz zu einem streng gebundenen Stil. Eine Ordnung, die mit einem Minimum an „Vorschriften“, die eingehalten werden müssen, auskommt. Nur ganz wenige Bedingungen, die wir bereits früher aufgezählt haben,

¹ „Figur“ wird hier in dem Sinn gebraucht, in dem die Gestaltheorie von „Figur“ im Gegensatz zu „Grund“ spricht. Ich vermiede es sonst, das Wort in dieser Bedeutung anzuwenden, um die bei unserem Thema naheliegende Verwechlungsmöglichkeit mit der Bedeutung „menschliche Figur“ auszuschließen.

müssen erfüllt werden: kontinuierlicher Flächenrapport, innere Geschlossenheit des Bildmusters und Gleichgewichtsbildung (Ausbalancierung) bei der Verteilung des Silhouettenwertes. Gemeinsam ist diesen Bestimmungen das Merkmal großer Elastizität. Das niederrändische Bildmuster besitzt daher eine ungeheure Anpassungsfähigkeit an die mannigfaltigen Darstellungsaufgaben. Da der Zusammenschluß zum lückenlos ineinandergrifenden Bildmuster nur die Silhouettenwerte einbezieht, werden die gegenständlich-inhaltlichen Beziehungen davon nur indirekt berührt; sie haben so wenn nicht beliebigen, so doch weitesten Spielraum. Der kompositionelle Zwang, der in die Sachordnung einzugreifen scheint, ist von ihrem Geist selbst schon weitgehend bestimmt.

Man könnte auch sagen: einer heteronomen Ordnung hat sich nur die Erscheinung zu fügen, nicht die Dingwelt als solche. So kann diese ganz ihren eigenen Lebensgesetzen gehorchen, wirkt als peinlich objektive Berichterstattung. Die Subjektrivität aller Gestaltung, durch die jede auch noch so objektiv gemeinte Berichterstattung, selbst das unbefangene Sehen notwendig ein aktives Formen des Stoffes wird, ist hier auf ein Mindestmaß eingeschränkt. Die formenden Energien sind wie ein leiser Druck, der wohl das Erscheinungsbild vorsichtig umfärbt, das Sein der Dinge aber unberührt läßt.

II. HOLLAND

Die Gestaltungsformen, die wir bisher vorwiegend an Beispielen der südniederländischen (vlämischen) Malerei aufzuzeigen versucht haben, sind nicht Specimina dieser Kunst allein, die wesentlichsten unter ihnen sind Hauptcharakteristika der westlichen Bilderfindung überhaupt¹. Die südniederländische Malerei ist nur eine Sondervariante der westlichen Bilderfindung neben der französischen und holländischen Variante². In allen drei Varianten ist jede Form in gegenständlich-räumlicher und in flächenmusterartiger Bedeutung gesehen, wird die Bildstruktur durch die Doppelbeziehung von Gegenstands-zusammenhang und Bildmuster bestimmt. Nur ist dieses Bildmuster selbst in jeder der Varianten ein anderes und vor allem das Verhältnis von „Figur“ und „Grund“ in ihm jeweils gänzlich verschieden.

1. ZERFALL DES „BILDMUSTERS“

Bei den Holländern ist der Zusammenhang der Einzelprojektionen zerrissen, zu einem engen Aneinanderschließen von Kontur an Kontur kommt es nicht. Von einem horror

¹ Für das 15. Jahrhundert verwende ich die Bezeichnung „Südniederländisch“ und nicht „Vlämisch“, weil dieser Schule auch Künstler wallonischer Abstammung angehören (darunter einer der bedeutendsten: Rogier van der Weyden). Von einer „vlämischen“ Malerei im eigentlichen Sinn kann man erst sprechen, seitdem Antwerpen zum Vorort der künstlerischen Entwicklung aufgerückt (um 1500) und damit die Hegemonie endgültig von dem französischen an den vlämischen Teil des heutigen Belgien übergegangen war. Die Bezeichnung „Holländisch“ verwende ich in jenem Sinn, in dem sie M. Duofák, Die Anfänge der holländischen Malerei (Neuaufl. München 1925, p. 269 ff.), gebraucht.

² Wenn ich hier von der „französischen (beziehungsweise südniederländischen oder holländischen) Bilderfindung“ spreche, so soll das nicht heißen, daß alle Werke der alfranzösischen Malerei die hier als französisch angesprochene Bildgesetzlichkeit in gleicher Weise ausgeprägt zeigen. Die hier gemachten Aussagen gelten vorzugsweise für gewisse zentrale Gruppen von Gebilden, in denen ein spezifisches Verhalten zum „Bildproblem“ in besonders prägnanter Weise sich auspricht. Zugleich sei aber betont, daß die Werke der großen Künstlerpersönlichkeiten keineswegs etwa Ausnahmen von der überindividuellen Norm darstellen, sondern eher in ihrer Konsequenz besonders großartige Inkarnationen der betreffenden Bildgesetzlichkeit.

vacui kann man hier nicht sprechen, der Grund wird nicht vollständig mit „Figur“ zugedeckt, im Gegenteil: er wird auf weite Strecken in seiner ganzen Leere sichtbar und damit der leere, unerfüllte Raum, den er meint.

Der *Emanzipation* der Musterintervalle kommt entwicklungsgeschichtlich die größte Bedeutung zu: Sie ist der Ausdruck dafür, daß der Freiraum Formwürdigkeit erlangt hat. In diesem Prozeß hat man nun mehrere Momente zu unterscheiden.

Während den Südniederländern eine leere Fläche nur als ein Fehler in der Bildorganisation erscheinen kann, als „Loch“ in der Bildfläche, entdecken die Holländer den ästhetischen Reiz und den eminenten Darstellungswert des leeren Grundes. Wenn Rogier im Portalrahmen des Mirafloresaltars³ die „Füllung“ der Hohlkehle vom Boden an beginnen läßt und demgemäß schon die unterste Gewändefigur auf einen dünnen Standpfeiler setzt, so läßt Bouts, der diese merkwürdige Altarform in seinem Frühwerk (TAF. 7 c) übernimmt⁴, die Hohlkehle bis zur Konsole der Gewändefigur einfach frei und dadurch als solche überhaupt erst sichtbar werden⁵. Die Leere, die Weite, Kahlheit, Detailarmut einer Fläche kann ein positiver Wert werden.

Die Möglichkeiten, die in dieser Entdeckung beschlossen lagen, hat erst die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, vor allem die Landschaftsmalerei voll auszunützen verstanden. Von größerer Wichtigkeit für das 15. Jahrhundert sind die Konsequenzen, die die Einbeziehung des Freiraums für die Handlungsdarstellung hatte. Vorausgesetzt muß werden, daß die Holländer fast ausnahmslos mit fremden, der südniederländischen Malerei entlehnten Bildkompositionen arbeiten. Daß sie auf dem Gebiet der Erfindung szenischer Zusammenhänge unproduktiv bleiben mußten, hängt aufs engste mit den positiven Seiten ihrer künstlerischen Veranlagung zusammen, was sich freilich erst begreifen läßt, wenn wir Einblick in das Wesen holländischen Kunstwollens gewonnen haben.

Übernimmt ein Holländer eine südniederländische Bildkomposition, dann wird in erster Linie die Dichte des Mustergesüges gelockert. Der Prozeß der Umsetzung und Verarbeitung durchläuft gewöhnlich mehrere Phasen. Auf der ersten Stufe ist die Form des ursprünglichen Mustergesüges in der Regel noch zu erkennen; auf der zweiten Stufe haben sich die einzelnen Teile, in die das Mustergesüge zerfällt, nicht nur stark voneinander distanziert, auch in der Ausprägung der Gestalt erinnert nichts mehr an den gemeinsamen Verband, in dem sie früher waren und der zum Beispiel die Umrißbildung weitgehend bestimmt hatte.

Als Beispiel diene folgende genetische Reihe: 1. Das südniederländische Vorbild einer Reihe holländischer Epiphaniendarstellungen hat sich uns in einer getreuen Kopie einer Komposition des El'mallers in Berlin (TAF. 7 b) erhalten. 2. Die erste holländische Fassung wird durch das Frühwerk des Bouts im Prado (TAF. 7 c) repräsentiert. 3. Die zweite durch sein Spätwerk (TAF. 7 d), die sogenannte Perle von Bouts scheint nichts anderes geschehen zu sein, als daß die Links-rechts-Verbindung des Musters (die Breitentwicklung des Zuges der drei Könige) in eine Übereinanderschichtung, eine Hintereinanderstaffelung

¹ Abgebildet bei F. Heidrich, a. a. O. Abb. 34.

² Es ist meines Wissens noch nirgends bemerkt oder ausgesprochen worden, daß alle Repräsentanten dieser Altarform aus Spanien stammen oder noch heute sich dort befinden. Der Gedanke liegt nahe, daß spanische Auftraggeber eine Anleidung an die bei ihnen beheimatete Retabelform wünschten und daß auf diese Weise diese eigentlich spanischen Bildungen zustande kamen.

³ Es ist bereichend, daß Rogier in seinem späten Johannesaltar den stärkeren Vertikalisierungstendenzen dadurch Rechnung trägt, daß er die Hohlkehle auf beiden Seiten verdoppelt. Die Portalrahmen werden nun von engeren Spitzbögen gebildet. Dabei erscheinen die äußeren Hohlkehlen mit einem Standpfeiler ausgefüllt, trotzdem kommt Leere der inneren Hohlkehlen nicht zur Geltung, da diese von den Figuren der Szene fast völlig verdeckt werden.

der Personen verwandelt worden ist, gleichsam als ob die Szene durch das Hochformat eng hätte zusammengedrängt werden müssen. Trotz des schmäleren Bildfeldes kleben aber nun die Figuren nicht so dicht aneinander, ist mehr Lust zwischen ihnen: die Musterintervalle sind bedeutend größer geworden; man bedachte etwa, wie die Formteile über den Kopf des ältesten Königs nicht unmittelbar anschließen, obwohl sie, schöne man sie zusammen, in ihren Konturen noch haargenau ineinanderpassen würden — Beweis genug, daß die Form der Musterzeile in einem streng ineinandergreifenden Gefüge ihren Ursprung hatte, geschichtlich gesprochen: von den Südniederländern übernommen wurde. Der wichtigste Ertrag dieser Lockerung des Musters ist die Veräumlichung der Bildwelt: Schließen die Projektionen nicht mehr eng aneinander, so werden die Formen auch nicht mehr in die Fläche zurückgezerrt. Die Dinge erscheinen zum erstenmal in klarem, räumlichem Hintereinander. — Würden wir die Zwischenstufe, die das Frühwerk des Bouts darstellt, nicht kennen, so siele er wohl schwer, aus seinem Spätwerk, der Perle von Brabant, den ursprünglichen Kompositionsgedanken, die auf den Flémaller zurückgehende bildliche Erfundung herauszulösen. Und doch ist nicht viel mehr geschehen, als daß ein Figurenkonglomerat (die Szene des Flémallers) nun vollständig in den Freiraum aufgelöst wurde. Während beim Meister von Flémalle am unteren Bildrand kein Stückchen Fußboden zu sehen ist und zugleich der Landschaftshorizont so hoch hinaufreicht, daß in der rechten Bildecke die Schafherde erst über dem Hüttendach Platz findet, kann (und soll) in der Madrider Epiphanie der Hut des ältesten Königs nicht mehr die leere Bodenfläche zwischen Maria und dem König verdecken; in Bouts' Spätwerk vollends ist dieses kleine Stück leere Fläche zu einer weit in die Bildecke sich hineinschiebenden leeren Raumbühne geworden; oben sehen leere Hügelkuppen und ein breiterer Himmelstreifen unter dem Dach in die Hüter herein.

Die Gegensätzlichkeit zwischen Bouts und dem Meister von Flémalle läßt sich keineswegs etwa bloß auf Zeitsilberverschiedenheiten zurückführen. Es finden sich unzählige Beispiele im 16. und 17. Jahrhundert, die den gleichen Gegensatz zeigen¹.

Für den Eindruck entscheidend ist wieder nicht so sehr die Quantität des leeren Grundes, der jetzt sichtbar wird, als vielmehr der Umstand, daß die Figuren- und Gegenstands-silhouetten selbst stumpf und unartikuliert sind. Eine extrem optisch eingestellte Schweise steckt dahinter, die aus stumpfen Farbsflecken die Bildfläche aufbaut. — Die zwangsläufige Folge einer solchen stumpfen Silhouettenbildung ist das Fehlen jeder stärkeren Korrespondenz zwischen den benachbarten Einzelprojektionen. Die Gegenstandsformen erscheinen daher stark isoliert, an die Stelle des kontinuierlichen Zusammenhangs des figuralen Musters tritt die Kontinuität des Grundes, und das heißt des Ambientes, des Freiraums.

2. DER ISOLIERENDE VERTIKALISMUS. DIE NEUEN TEILEINHEITEN

Im Zusammenhang damit erfährt die Gestalt des „figuralen Musters“ eine sehr wesentliche Veränderung. Aus der geschlossenen Figurenwand von Rogiers Escorialkreuzabnahme wird bei Bouts (Granada, Capilla Real²) ein durch deutliche Intervalle in drei Abschritte gegliederter szenischer Aufbau. Rogiers Komposition beruht ganz auf Querverbindungen, Bouts' Kreuzabnahme ist stärker vertikal geschichtet: vor allem die Mittelgruppe der beiden Männer mit dem Leichnam ist im Gegensatz zu Rogiers Anordnung steil aufgerichtet, damit erscheint aber die Links-Rechts-Verbindung im wesentlichen aufgehoben und die seitlichen Gruppen infolgedessen nur lose darangefügt (die Maria-Johannes-Gruppe durch das Motiv des Greifens nach dem herabhängenden Arm Christi, die Frauengruppe rechts durch das Motiv der sich helfenden Frau). Man kann sich das Ganze aus drei vertikal nebeneinandergestellten Gruppen zusammengesetzt denken, die durch leichtes Vorneigen der Seitengruppen gegen die Mitte einen

¹ Man denke etwa an die Umsetzung der Komposition von Rubens' Antwerpner Kreuzabnahme in Rembrandts Münchner Bild.

² Abgeb. in Gazette des Beaux-Arts XI. (1908), Werkstattwiederholung in Valencia, abgeb. bei M. J. Friedländer, Dirk Bouts Taf. V.

steilen Dreiecksaufbau ergeben. Der stark ausgeprägte und oft sehr starre Vertikalismus holländischer Bildstrukturen ist nicht die Folge gotisierender Tendenzen, wie sie zeitweilig die Proportionierung Rogierscher Figuren und Kompositionen bestimmen; er ist ein stetiger Faktor, der wesensnotwendig mit dem holländischen Isolierungswillen zusammenhängt: das „Bildmuster“ soll in ein verbindungsloses Nebeneinander einzelner Vertikalstreifen zerfallen. Ein extremer Fall dieser Bildstrukturierung sind Bouts' Gerichtigkeitsbilder mit ihrer Häufung isolierter Vertikalen, dem starren Nebeneinander-sitzen hoher langgestreckter Gestalten.

Der Zerfall des kontinuierlichen „figuralen Musters“ (in unserem Beispiel der geschlossenen Figurenwand von Rogiers Kreuzabnahme) in einzelne vertikal geschichtete Formkomplexe ändert die Stellung der Einzelfigur im Bildganzen. Die relativ stark isolierten Unterganzen umfassen mehrere Einzelfiguren, die zu einer überadditiven, unlösaren Einheit zusammengewachsen sind. Besteht eine Rogiersche Komposition aus lauter Einzelakteuren, so findet sich bei Bouts als wichtiges Kompositionselement die Figurengruppe.

Eine solche Boutsische Figurengruppe läßt sich zwar genetisch aus Rogierschen Figurenmotiven — als ihre Zusammenballung — ableiten, phänomenologisch ist sie uns aber, vor ihren Einzelbestandteilen gegeben. Die relative Selbständigkeit der Gruppe wird mit einer relativen Unselbständigkeit der Einzelfigur innerhalb ihrer bezahlt. Ein gutes Beispiel dafür ist die Frauengruppe auf der rechten Bildhälfte von Bouts' Kreuzabnahme: Die Schrägbewegung der mittleren der Frauen, die die Verbindung zur Mittelgruppe bildet, indem sie sich nach vorne neigt, um bei der Abnahme des Leichnams behilflich zu sein, wirkt wie eine sekundäre Abspaltung von dem senkrecht auffragenden Stamm der Gruppe; nur der Oberkörper der Frau, nicht die ganze Figur hat sich aus dem Verband der Gruppe ein wenig gelöst.

Geht man den Abänderungen in den Einzelmotiven nach, die Bouts gegenüber seinem Vorbild durchgeführt hat, so erkennt man bald als ihre gemeinsame Tendenz, einzelne Motive durch andere zu ersetzen, die sich in die neue Bildstruktur besser einfügen und so den Zusammensluß zu echten Gruppeneinheiten ermöglichen. Es sei hier versucht, die Frage nach dem Sinn jeder einzelnen Abänderung zu beantworten.

Mit der händernden Magdalena — dem Pendant zu dem um die zusammenbrechende Maria bemühten Johannes — wird bei Rogier eine Bewegungskurve angeschlagen, deren Schwung sich über den Bogen des linken Armes Christi nach der linken Bildseite hin fortsetzt. Bouts denkt, wie wir gesehen haben, seine Komposition mehr in einem Nebeneinander von Vertikalgruppen, von denen die Flanken gegen die Mitte zu in steiler Schräglage geneigt sind. Bouts braucht daher als linken Schenkel seines Dreiecksaufbaus eine steil aufwärts weisende Gruppe. So setzt er dort, wo Rogier Maria in vollkommener Parallelität zur liegenden S-Welle des Christuskörpers hinsinken läßt, eine aus Kreuzigungsdarstellungen (Berliner Kreuzigung des Meisters von Flémalle, Wiener Kreuzigung Rogiers) übernommene, zur Kreuzhöhe hinaufweisende Maria-Johannes-Gruppe. Er erreicht aber durch diese Entlehnung nur eine Angleichung an den trecentesken Typus der Kreuzabnahme (Hauptbeispiel Simone Martini), wie er noch in der Fassung des Meisters von Flémalle nachwirkt. Denn im trecentesken Typus streckt Maria im Zusammensinken die Arme dem toten Sohn entgegen. So mündet diese Formel auf dem Umweg über die Flémalle-Rogierschen Kreuzigungen wieder in die Kreuzabnahme. Nun bildet aber nicht Magdalena das Pendant zu Johannes, sondern die zu diesem noch genauer symmetrisch Gestalt einer schräg sich nach vorne neigenden, an der Abnahme vom Kreuz mit Hand anlegenden Frau, die wieder von einem anderen Motiv der Escorialkreuzabnahme, nämlich der um Maria bemühten Frau genetisch abzuleiten ist. Schrägbewegung kennt aber Bouts, wie wir schon betont haben, nur als (sekundäre) Abspaltung aus einem kerzengerad in die Höhe führenden Aufbau, dessen Vertikale durch ein Figur unterhalb und eine darüber festgelegt ist. Unterhalb der Diagonale hatte nur eine knieende Figur Platz; tauglich dafür erwies sich die unter dem Kreuz klagende Magdalena einer Kreuzigungs-komposition des Flémallers (Berlin). Magdalena muß am Boden hocken, um die sich vorneigende Frau, die sie sonst verdecken würde, sichtbar werden zu lassen, und diese wiederum beugt sich vor, damit wir die obere Hälfte der dahinter stehenden Frau noch erblicken können — ein Motiv, das sich in der linken Ecke der Escorialkreuzabnahme findet. Jedes einzelne Motiv stammt also aus dem Typenschatz Rogiers, be-

ziehungsweise des Flémallers, ja die ganze rechte Gruppe ist wohl durch Zusammendrängen und Über-einanderschieben einer diagonal ausgebreiteten Staffelung, wie sie etwa Rogier auf der linken Seite der Kreuzabnahme von der ohnmächtigen Maria bis zur weinenden Frau hinauf anordnet, entstanden zu denken. Aber die Struktur einer solchen Gruppe ist aus Rogiers Kompositionsweise überhaupt nicht abzuleiten oder zu verstehen.

3. DER ERSATZ FÜR DIE INNERBILDLICHE EINHEIT

Eine der wichtigsten Folgen des isolierenden Gestaltungsprinzips ist die, daß die bildliche Einheit als solche zerfällt und von den Holländern nur durch Einführung eines neuen Faktors in einer von aller gleichzeitigen Kunst völlig abweichenden Form wieder-gewonnen werden kann. Bei den Südniederländern schafft das enge ineinanderpassen der Silhouetten (der einzelnen Musterteile) eine fließende Überleitung des Blicks über die ganze Bildfläche hinweg. In der holländischen Malerei, wo der Flächenzusammenhang der Musterteile zerrissen ist, fehlt für den Blick jede Anweisung, von Formkomplex zu Formkomplex zu finden. Der kontinuierliche Flächenzusammenhang des südniederländischen Bildmusters ist aber zugleich das optische Äquivalent des szenischen Zusammenhangs, der existentiellen Zusammengehörigkeit der Bildwelt. So müßte eine Darstellung, die wie die holländische eine formale Verschränkung der Musterteile nicht kennt, szenisch völlig zusammenhanglos erscheinen. Und doch fehlt in einem holländischen Bild nicht jede Art von Verbindung zwischen den dargestellten Personen. Nur die Illusion eines selbst-tätigen Zusammenschließens zur szenischen Einheit haben wir nicht und sollen wir auch nicht bekommen¹.

Bei den Holländern treten die einzelnen Figuren oder Figurengruppen (und damit die einzelnen Musterteile) durch Gesten zueinander in Beziehung, Gesten, die von Figur zu Figur, Gruppe zu Gruppe weisen und so wenigstens einen rein inhaltlich-gegenständlichen Kontakt zwischen den sonst ganz isolierten und distanzierten Formkomplexen schaffen². Diese Gesten werden nur zum Teil aus der Aktion der Figuren selbst entwickelt, und auch dann ist an ihnen der Zeichendarakter deutlich ausgeprägt. Das heißt, die Gebärden erscheinen zwar durch die besondere Situation, in der sich die Figuren befinden, einigermaßen motiviert, werden aber ihres handlungsmäßigen Sinnes dadurch wieder entkleidet, daß sie der handelnden Person, deren Gesichtsausdruck völlige Uninteressiertheit an der eigenen Aktion verrät, gleichsam nur äußerlich angeschlossen erscheinen. So wirken diese Gebärden mehr als Anweisung für den Betrachter, sich die isolierten Gruppen oder Einzelfiguren inhaltlich aufeinander bezogen zu denken.

Daß ein solcher Hinweis tatsächlich beabsichtigt ist, zeigt sich deutlich bei jenen Themen, wo die mangelnde szenische Aktion keine Gelegenheit bietet, jene vermittelnden Gesten inhaltlich zu motivieren. In dieser Situation erfinden die Holländer aus der kompositio-nellen Notwendigkeit heraus neue inhaltliche Motive: Eine eigene Kategorie von Personen tritt in den holländischen Darstellungen auf, eine Art Sprecher, den Ansagern des barocken

¹ Vgl. A. Riegl, Das holländische Gruppenporträt, Jahrb. d. kunst-hist. Samml. d. Ah. Kaiserhauses, Bd. XXII, Wien 1902, p. 75 ff. Zur Verhütung von Mißverständnissen sei hier darauf aufmerksam gemacht, daß Riegl „innere Einheit“ sich nicht mit dem, was wir weiter unten „innerbildliche Einheit“ nennen, deckt. Riegl versteht gerade unter „innerer Einheit“ den durch die Auffassung des Psychischen be-wirkten Zusammenhang und nennt die Einheit der physischen sinnfälligen Erscheinung (die demnach un-gefähr unserer „innerbildlichen Einheit“ entspricht) die „äußere“ Einheit.

² Wir kommen so von anderer Seite zu ähnlichen Ergebnissen wie Riegl in seiner Betrachtung über das holländische Gruppenporträt, I. c. p. 85: „Das verbindende Element, das sie dennoch als eine Einheit erscheinen läßt, liegt wiederum im betrachtenden Subjekt: in der Auffassung hieß es Aufmerksamkeit, in der Komposition heißt es Raum.“

Theaters einigermaßen vergleichbar, die das Fehlen eines äußerlich sichtbaren Zusammenhangs wettmachen sollen. Am Geschehen sind sie völlig unbeteiligt, fungieren nur als seine Interpreten und Dolmetscher. Daher jene sofort ins Auge fallenden ostentativen Gesten, durch die sie auf die sonst wenig herausgehobenen Hauptfiguren unter den dramatis personae und die zwischen ihnen spielenden Beziehungen, die aus Stellung und Haltung der Figuren kaum erschlossen werden können, aufmerksam machen. Daß diese Gesten für uns, den Zuschauer, berechnet sind und nicht für den Mitspieler, unsere Aufmerksamkeit es ist, die in Anspruch genommen und auf den zentralen Vorfall hingelenkt werden soll, geht ferner daraus hervor, daß in der Regel weder die Person, die demonstriert, noch die, an welche sie sich mit der Geste wendet, auf das Objekt der Demonstration hinblicken, sondern die angesprochene Person meistens (wie in dem Abraham-Melchisedechbild des Löwener Abendmahlaltars) aus dem Bild heraus den Besucher anblickt. Erst seiner ergänzenden, gleichsam interpolierenden Vorstellung bleibt es überlassen, den Zusammen schlüß zur szenischen Einheit zu vollziehen. Unmittelbar anschaulich wird diese nicht. Die Gesten, Wegweiser für diese Vorstellung, bezagen es, daß erst durch die Mitwirkung des Besuchers aus dem Bild ein Ganzes wird. Die Bezugnahme auf den Betrachter ist eine ganz offene: die Personen der Darstellung nehmen von ihm direkt Notiz. Die Subjekt-Objektbeziehung, der Lebensnerv des nachmittelalterlichen künstlerischen Gestaltens, sonst sorgfältig verschleiert, wird hier mit Absicht bloßgelegt: es gibt im strengen Sinn gar keine innerbildliche Einheit, mehr noch, die Korrespondenz mit dem Betrachter wird selbst zum Darstellungsstoff, Teilgehalt des bildlichen Vorwurfs. In allen anderen gleichzeitigen Darstellungsweisen, auch in der südniederländischen, ist es so, als ob der Prozeß des Sehens nur sekundär zu einem bereits bestehenden Formzustand hinzukäme, als ob wir nur durch einen Zufall und ohne bemerkt zu werden Zeugen einer Begebenheit würden, die sich so zuträgt, als ob sie keine Zuschauer hätte. Die Darstellung kommt durch eine Art geheimer Mitwissertums zustande, während in Holland gerade der Umstand, daß sie sich beobachtet wissen, die Haltung der Dargestellten mithbestimmt. Das Bildmuster besitzt keine unbedingte Existenz, es deklariert sich als ausschließliches Produkt der subjektiven Vorstellung.

Im künstlerischen Gestalten der Holländer sind ganz andere Kräfte wirksam als sogar in dem der nächstverwandten Schule. Wenn auch in der südniederländischen Malerei mit rein optischen Werten, den Silhouettenwerten, gearbeitet wird, so gibt es dort doch ein Stiften von Beziehungen, ein Anlegen von Verbindungen, ein Komponieren in Zusammenhängen, die die enge Verflechtung des Bildmusters ergeben, kurz, aktive Formungsenergien; in Holland aber ein rein passives, distanziertes Schauen, das ein unzusammenhängendes Nebeneinander beziehungsloser Einzelheiten abspiegelt. Es ist einleuchtend, daß bei einer Gestaltungsart, bei der es ihren Prinzipien nach zu einer innerbildlichen Einheit gar nicht kommen darf, die Originalität des Schaffens nicht in dem Erfinden von Zusammenhängen liegen kann, also nicht in dem Erfinden des Bildmusters, sondern im Schaffen der neuen, den Betrachter einbeziehenden Einheit. Von hier aus ist es zu verstehen, daß die Holländer, wenigstens im 15. Jahrhundert, keine eigene Formtradition geschaffen (es lassen sich aus holländischen Kunstwerken allein keine geschlossenen genetischen Reihen bilden) und „Bildkompositionen“ (recte Musterschemata) wie Einzelmotive in der Regel aus den Südniederlanden übernommen haben, ohne je rückwirkend auf diese Einfluß zu nehmen. Stilbildend wurden sie nicht oder doch nur in sehr geringem Ausmaß.

Nach einer ganz anderen Richtung als die holländische weicht die dritte Variante der westlichen Grundhaltung, die französische, von der hier als Norm gewählten südniederländischen Gestaltungsweise ab. Ist für die holländische Bildstruktur ein maximal aufgelockertes Bildmuster charakteristisch, so für die französische Malerei ein abstrakt-ornamentales Schema der Bildfeldgliederung.

Auch in der französischen Bildgestaltung spielt die Doppelwertigkeit der Gegenstands-kontur eine zentrale Rolle. Dies sei zunächst an einem einfachsten Beispiel gezeigt. Im Aprilbild der Brüder Limburg (UAF, 8 a) nimmt die Linie der Gartennmauer die Rückenlinie der einen blumenpflückenden Dame in genau paralleler Führung auf. Die steile Rückenlinie der sich bückenden Frau — eine sich über dem Boden frei erhebende Linie — und die schräg geführte Gartennmauer — eine am Erdboden verlaufende Grenzlinie — ergeben in der Projektion eine einzige Diagonale. Dieses Resultat scheint kein zufälliges zu sein: bei den gegensätzlich verschiedenartigsten Darstellungen begegnet uns in der französischen Bildorganisation immer wieder die Diagonale. Diese Bevorzugung der Diagonale erklärt sich aus ihrer besonderen Eignung, den Blick zugleich einwärts in die Tiefe des Bildraums und aufwärts in der Bildfläche zu führen. Kann das ganze Bildfeld von einem *System* solcher Diagonalen durchfurcht werden, so ist zugleich der Bildraum und die Bildfläche organisiert. Und auf dieses Ziel sind alle „kompositionellen“ Bemühun-gen der französischen Malerei gerichtet.

Sie faßt die Berührungslien aneinanderstoßender Gegenstandsprojektionen in ihrer Gesamtheit zusammen und bildet aus ihnen ein Netz, das sich in festem Gefüge über die Bildfläche legt. Die Nähte, die ein niederländisches Bild im geheimen durchziehen, an deren Unauffälligkeit den Niederländern viel gelegen ist, damit unser Blick reibungslos über das ganze Flächenmuster dahingleiten kann und das Dargestellte den Charakter des wie zufällig vom Blick so Angetroffenen behält, diese Nähte werden in einem französi-schen Bild offen herausgezeichnet. Und während bei den Niederländern die Konfiguration dieser Linien eine ganz unregelmäßige Form ergeben würde (siehe Seite 80 f.), wird in den französischen Kompositionen dafür gesorgt, daß das Näthenetz sich als ein mög-lichst geometrisch-regelmäßiges Schema herausformt. Sehr häufig wird das Bildfeld in Form eines Rautengitterwerkes aufgeteilt, das heißt, mit Vorliebe bedient sich die Mustierung eines Systems von Diagonalen. Seltener angewendete Schemata sind der Kreis und das Oval, die hier eigentlich eher Spezialfälle des Rautenschemas sind, nämlich Rauten mit gekrümmten statt mit geraden Seiten. Die Nähte bilden dann eine einzige Linie: unser Blick wird in einem Zug in die Tiefe des Bildraums und wieder nach vorne und zugleich an den oberen Bildrand und wieder zurück zum unteren geführt.

Daß uns aber dieses Liniennetz so prägnant entgegtritt, führt daher, daß überall dort, wo die Bildnähte sitzen, Gegenstandsformen von linien- oder bandartigem Charakter erscheinen. Bei Landschaftsbildern sind es Flußläufe, Kanäle, Mauern, Alleen; bei figür-lichen Erzählungen Spalierbildungen, regelmäßige Sitzordnungen und Ähnliches. Dadurch daß die Projektionsgrenzen mit faktischen Grenzmarkierungen im Grundriß der Bild-bühne zusammenfallen wird dem Netz der Nähte ein stark substantieller Charakter verliehen. *Die Regelmäßigkeit des Bildplans, die Ordnung der Bilderscheinung ist fundiert durch die Regelmäßigkeit der Grundrißverhältnisse im Bildraum.*

Die französische Bildgestaltung mit ihrer durchgreifenden Tendenz nach einem rational strenggeregelten Bildgefüge findet ihre reinste Erfüllung dann, wenn das Zueinander der Dinge im Raum selbst schon durch das Wirken einer ordnenden Macht bestimmt ist.



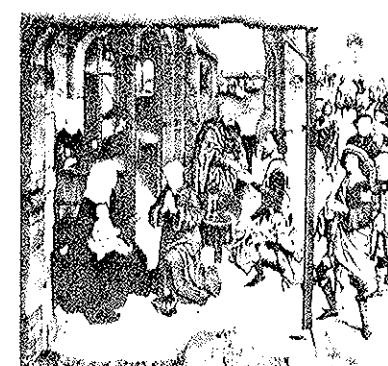
a) Meister von Flémalle
Verkündigung vom Altar der Katharinenkirche



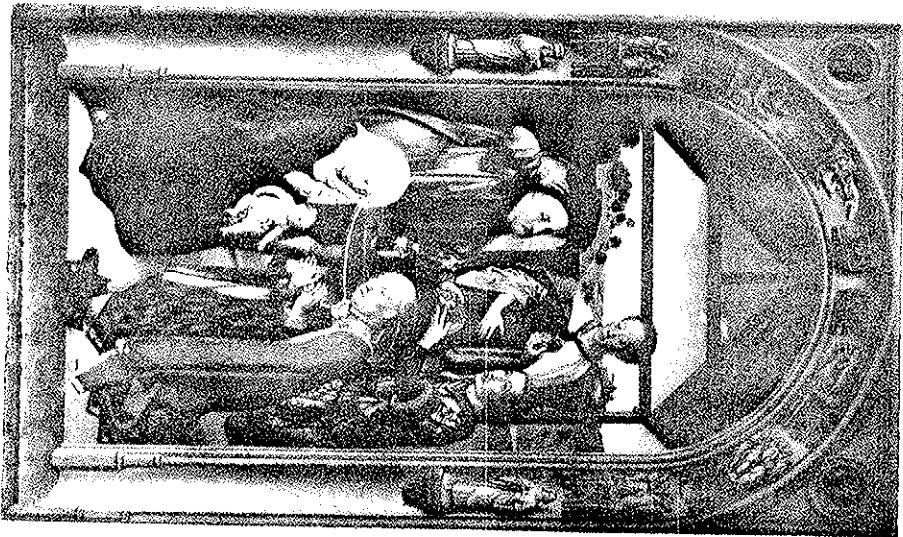
b) Meister von Flémalle (Kopie)
Epiphanie. Berlin, Deutsches Museum



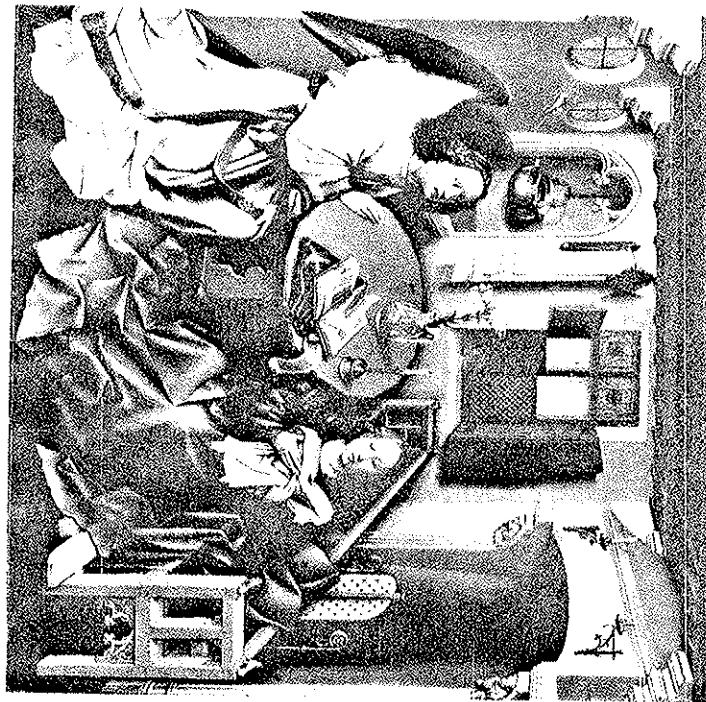
c) Duc de Berry. Epiphanie
Münich, Alte Pinakothek



d) Duc de Berry. Epiphanie
Münich, Alte Pinakothek



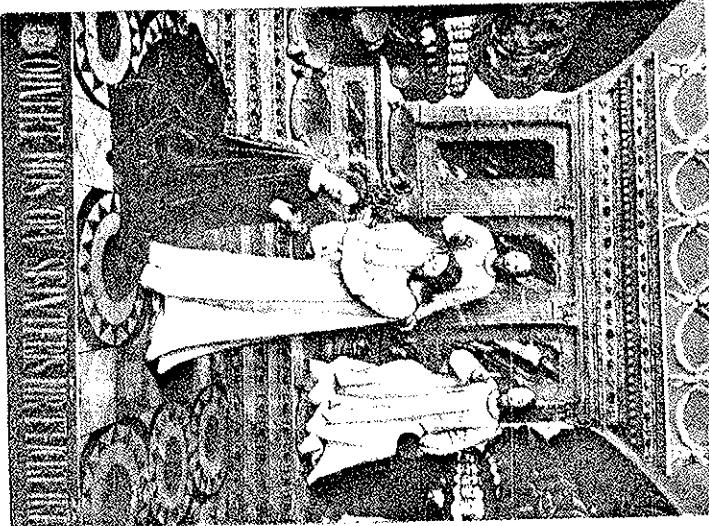
a) Meister von Flémalle.
Verkündigung vom Mérodealtar



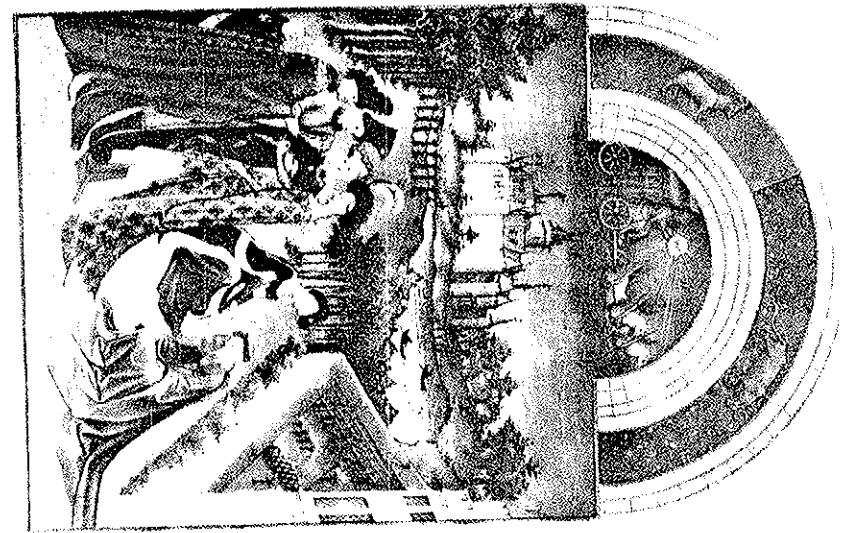
b) Meister von Flémalle (Kopie)
Epiphanie. Berlin, Deutsches Museum



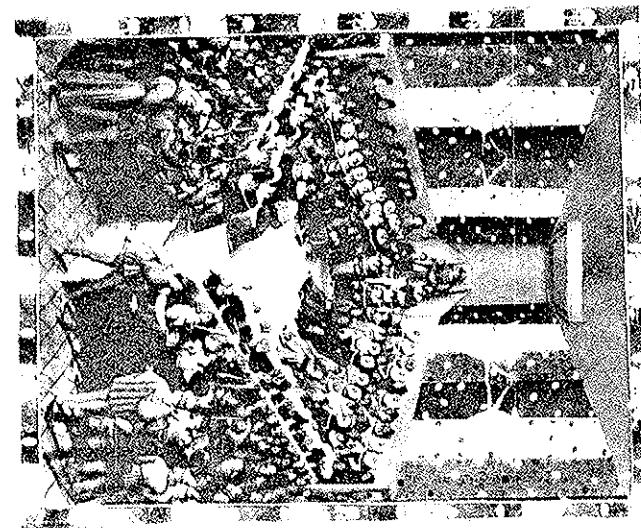
b) Werkstatt Brügges
Epiphanie. Berlin, Deutsches Museum



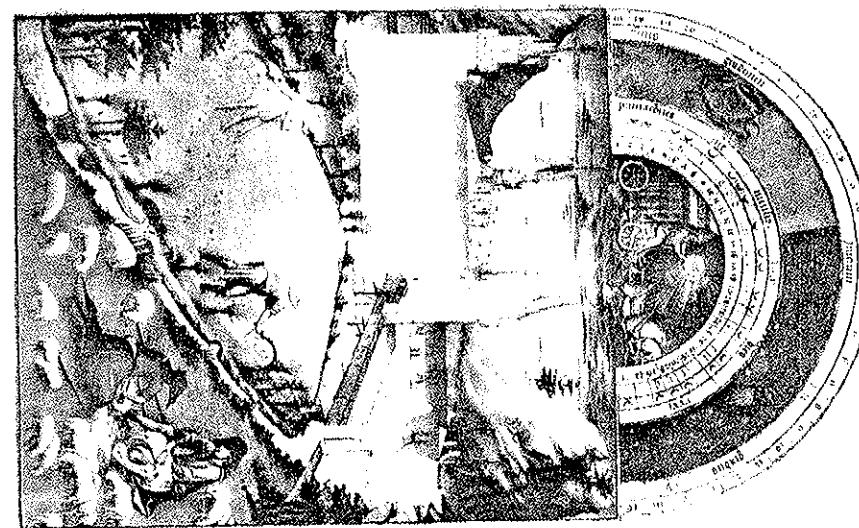
c) Jean Fouquet, Marienkronung.
Aus dem Gebetbuch des E. Chevalier
in Chantilly



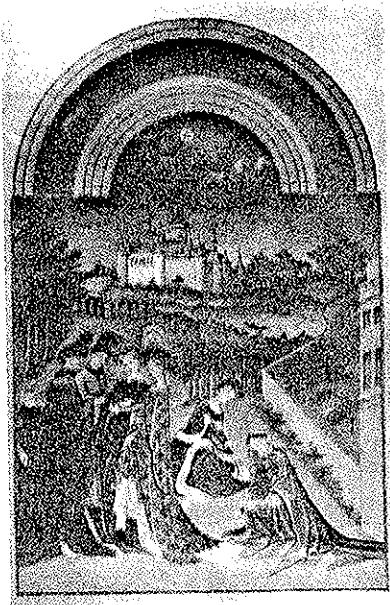
a) Kalenderbild (April) aus dem
Stundenbuch der Brüder Limburg
in Chantilly



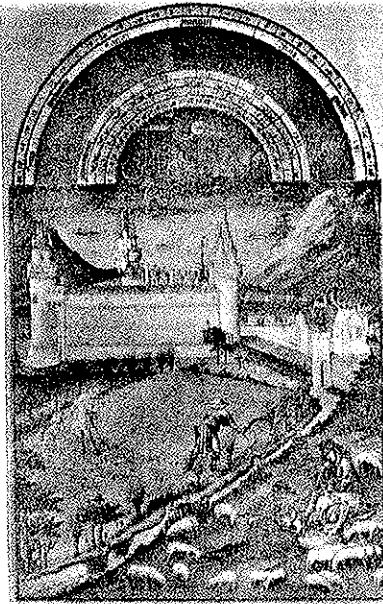
d) Jean Fouquet, Gerichtshof Karl VI.
Aus dem Boccaccio der Münchener
Staatsbibliothek



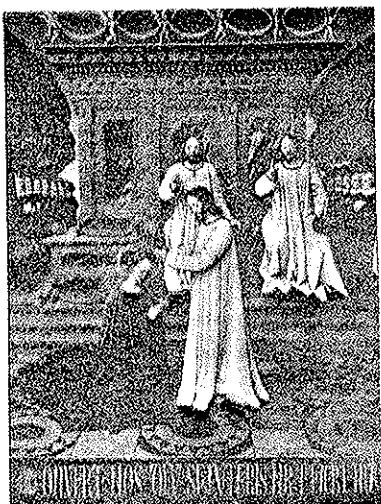
b) Kalenderbild (Juli) aus dem
Stundenbuch der Brüder Limburg
in Chantilly



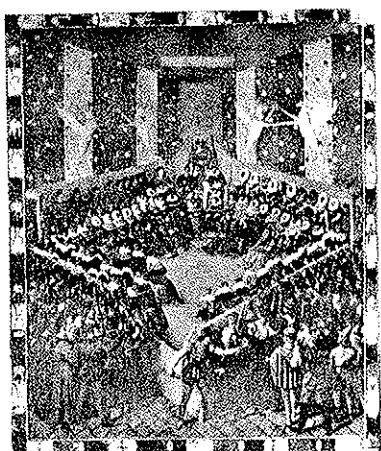
a) Kalenderbild (April) aus dem Stundenbuch der Brüder Limburg in Chantilly



b) Kalenderbild (Juli) aus dem Stundenbuch der Brüder Limburg in Chantilly



c) Jean Fouquet, Marienkrönung. Aus dem Gebetbuch des E. Chevalier in Chantilly



d) Jean Fouquet, Gerichtshof Karl VI. Aus dem Boccaccio der Münchener Staatsbibliothek

Wenn schon in der Daseins-, nicht erst in der Erscheinungsform der Einfluß menschlicher Ratio zu spüren ist. Das Lieblingsthema der französischen Malerei ist daher im Landschaftsbild die *Kulturlandschaft*, der Bildstoff zahlloser Kalenderbilder und Historiendarstellungen (TAF. 8 b). Darstellungsobjekt wird den Franzosen wie die chaotische, immer nur die gezähmte, in rational erfaßbaren Formen eingefangene Natur¹. Selbst das Paradies (und die Franzosen würden wahrscheinlich sagen: dieses als reinste Schöpfung Gottes erst recht) ist für die Brüder Limburg ein kreisrund umfriedeter – und kreisrund auf der Bildfläche erscheinender Garten². Und nicht anders sieht noch im 17. Jahrhundert Callot die Hölle. Der Lieblingsvorwurf unter den figuralen Darstellungen sind Arrangements gesellschaftlicher Ordnung (TAF. 8 d). Gerichtsversammlungen, feierliche Zeremonien und auch die heiligen Legenden und religiösen Stoffe werden unter dem Bild weltlichen Treibens, dem Bild eines nach gesellschaftlichen Konventionen abgezirkelten Lebens gesehen. Bei der Epiphanie läßt Fouquet den Zug der Könige eine militärische Parade abhalten, die Erscheinung der himmlischen Herrlichkeit mutet wie das Bild einer Parlamentssitzung an. *Eine kultivierte Welt ist der Stoff eines rational geregelten Bildgefüges*.

Die französische Darstellungsweise ist unter den westlichen Gestaltungsprinzipien die in ihrem Anwendungsbereich beschränkteste. Sie verlangt ein gewisses Entgegenkommen auf der Objektseite, die Darstellung eines in individueller Willkür sich manifestierenden Lebens ist ihr nicht möglich (und wohl auch nicht erwünscht). Sieht sie sich gezwungen, ein ihr nicht ädaquates Thema zu illustrieren, so führt das bei der geringen Anpassungsfähigkeit der Strukturprinzipien notgedrungen zu einer starken Qualitätsminderung. Wenn die Brüder Limburg den Engelssturz (die Scheidung von Gut und Böse, den Aufruhr im Kosmos) nach den Anweisungen einer streng dekorativen Regie vor sich gehen lassen, bekommt die Darstellung etwas leicht Lächerliches. Man könnte hier von einer rein artistischen Lösung sprechen.

In den französischen Bildideen liegt etwas merkwürdig Starres³. An der stereotypen Wiederkehr der Rautenmusterung des Bildfeldes in unzähligen, inhaltlich verschiedenen artigsten Darstellungen läßt sich erkennen, daß *das Muster etwas vor jeder speziellen szenischen Erfindung festgelegtes, ein allgemein vorgeschriebener Bildplan* ist. Die Makrostruktur der Bildfläche ist gleichsam noch vor jeder szenischen Ausdeutung oder gegenständlichen Konkretisierung da. Sonst wäre es auch nicht möglich, die Bildfläche in annähernd gleichgroße Felder oder Teile solcher (ganze, halbe, viertel Rauten) zu zerlegen. In diese Einzelfelder werden die Gegenstandsprojektionen nachträglich eingefüllt, sie müssen sich dem vorgefaßten Schema der Bildfeldaufteilung anpassen und einfügen. Besser als die Projektion der einzelnen menschlichen Gestalt eignet sich dafür die Projektion von Gestaltmassen, da sich so eine Aufrundung zu regelmäßigen Flächenfiguren bewerkstelligen läßt (TAF. 8 d). Doch kann der Bildgrund auch von jeder ihn deckenden Gegenstandsprojektion freibleiben, wenn die Grenzen der Felder durch gegenständliche Markierungen (Mauern, Barrieren, Ackerfurchen, Wasserrinnen) festgelegt sind. *Zwischen der*

¹ Man darf wohl hier an eine Formulierung aus dem bekannten Buch F. Sieburgs (Gott in Frankreich) erinnern: „Der Franzose will auch die Natur noch als einen Teil seines Selbst begreifen.“

² Abbildungen sämtlicher hier erwähnter Miniaturen der Brüder Limburg in der großen Publikation von P. Durrieu, *Les très riches heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris 1924.

³ Von F. Winkler (Reisefrüchte I., Ztschr. f. bild. Kunst, N. F., Bd. 31, p. 204) gibt es eine Charakteristik der Kunst Fouquets, die den wahren Sachverhalt auf den Kopf stellt: „Deshalb sind seine figürlichen Kompositionen einzigartig mannigfaltig“, „Fouquet ist neben Jan van Eyck derjenige Künstler, der sich am wenigsten wiederholt“, „Mannigfaltig wie die Natur“.

Gegenstandswelt und der Ordnung der Oberfläche herrscht gewissermaßen eine prästabilierte Harmonie. Das Konstruierte dieser Ordnung aber bleibt verborgen durch die Selbstverständlichkeit, mit der sich die regelmäßige Gestalt der bildlichen Erscheinung herausformt. Die Schönheit des Anblicks scheint nichts Subjektives zu enthalten, wenn schon im Aufbau der Welt, die erschaut wird, der gleiche ordnende Geist, der das Bild gebaut hat, waltet.

Was wir als Konstruktion sehen, hat jedoch für die Franzosen uneingeschränkten Wahrheitsgehalt. Es liegt hier im Grunde das gleiche Phänomen vor, wie es Scheler für andere Gebiete beschrieben hat: „Wir neigen dazu, was sie (die Franzosen) in den Wissenschaften und in der Philosophie ‚Klarheit‘ nennen und was sie mit ihrem größten Denker Descartes so gerne schon der Wahrheit gleichsetzen, als die ganz unsadliche Voraussetzung anzusehen, die Welt müsse so beschaffen sein, daß sie leicht und restlos in den Menschenverstand eingehe. Was ihnen ‚Wahrheit‘ ist, ist uns nur ein subjektives menschliches Bedürfnis.“¹ Es soll freilich nicht vergessen werden zu betonen, daß die Forderungen, die hier wie dort an den Wahrheitsgehalt gestellt werden, der Natur der Sache nach ganz verschiedene sind.

Das bildliche Denken der Franzosen will die unverrückbarste Regelmäßigkeit ohne jeden spürbaren Zwang sich heraukristallisieren lassen. Das Moment der Gewaltlosigkeit, mit der die Bildordnung die Gegenstandswelt ergreift, liegt selbst noch in der französischen Bildstruktur beschlossen. Das Rautennetz, in dem die Gegenstandswelt eingefangen wird, besitzt alle Eigenschaften des geometrischen Schemas des unendlichen Rapports. Es wird vom Bildrand so überschritten, daß auf allen Seiten Musterteile halbiert werden. Daher ist es nirgends zu Ende und nach allen Seiten beliebig weit fortsetzbar. Entstehen dabei durch Überschreidungen (namentlich am Bildrand) Gegenstandsausschnitte, so werden sie keineswegs in Formganze umgewandelt. Das Ausschnittschafe wird hier direkt anschaubar. Denn die Ordnung der Bildwelt reicht noch über die Bildgrenzen hinaus, gibt sich selbst als Ausschnitt aus einem größeren Ganzen zu erkennen. Der Begriff der Ordnung hat sich, da diese als schlechthin universal gültiges Prinzip auftritt, vom Begriff der fest begrenzten Gestalt — die eben mit dem Bildfeld identisch ist — lösen können. Damit erlangt der Wirklichkeitsausschnitt als solcher — ohne erst formal umgewertet werden zu müssen — Formwürdigkeit. Unser Auge gleitet dadurch, daß zwar das Sichtbare in den Maschen eines starren Netzes fest eingefangen wird, der Kerker selbst aber nirgends abgeschlossen erscheint, ganz unversehens in jene Ordnung hinein, die sich dann umso überzeugender als unentrinnbares Schicksal präsentiert.

Für die französische Art der Bildersfindung ergeben sich aus der starren Vorgegebenheit des Bildmusters, der Vorgeschriebtheit des Bildplans eine Reihe höchst wichtiger Konsequenzen.

Erstens: Die geringe Variabilität des *a priori* festgelegten Bildmusters macht es in sehr vielen Fällen unmöglich, auf die individuellen illustrativen Erfordernisse in mehr als oberflächlicher Weise einzugehen. Die französische Malerei hat nur einige wenige Schemata bereit, ihrer Form muß sich die besondere Darstellung recht und schlecht anpassen. Die französische Bildphantasie kennt nur folgende Alternative: Entweder streng dekorative Gesamtordnung, wobei jede Einzelheit im übergeordneten Bildplan genau festgelegt ist; die Statik solcher vollkommen regelmäßiger Bildstrukturen eignet sich fast ausschließlich für reine Zustandsbilderungen oder repräsentative Handlungsseremonien (zum Beispiel die Erscheinung der himmlischen Herrlichkeit). Oder teilweises Abweichen von der Norm einer im übrigen völlig intakten strengen Ordnung, falls ein Geschehen, eine Veränderung dargestellt werden soll. Denn der französische Bildphantasie kann Geschehen, Veränderung nur als partielle Lockerung einer solchen starren Ordnung erscheinen, als Ablösen

¹ M. Scheler, Die Ursachen des Deutschentheuses, 2. Aufl., Leipzig 1917, p. 105.

eines Bausteins aus dem festen Gefüge, durch das die Tektonik des Ganzen nicht erschüttert wird. Musterbeispiel dafür etwa die Marienkrönung des Fouquet in Chantilly (TAF. 8 c). Der Schauplatz ist durch die aus Engelsscharen gebildeten, perspektivisch verkürzten Seitenwände und den dreigeteilten frontalen Thron für die Gottheiten in der Mitte streng dekorativ und symmetrisch gegliedert. Von den drei völlig gleichen sitzenden Gestalten hat sich die äußerste links erhoben, um die knieende Maria zu krönen. Der eigentliche Krönungsakt wirkt innerhalb der ganzen Szenerie wie ein leichtes Absplittern aus der symmetrischen und völlig regelmäßigen Ordnung. Wobei man aber sofort weiß, an welchen Platz des Gesamtgefüges das gelockerte Glied gehört. Störung einer Ordnung führt nicht zu Unordnung, einem chaotischen Zustand, sondern bloß zu einer lieblichen Ordnung, die die Tendenz zeigt, die Lücke wieder zu schließen. Veränderung, Geschehen ist für Fouquet Störung einer stabilen Ordnung, eines Normalzustandes. Und zwar bleibt der mit Vorliebe asymmetrisch gewählte Störungsbezirk isoliert, die Bewegung greift auf die Umgebung nicht über.

Zweitens: Zeigen also die Bildmusterschemata einerseits eine geringe Nachgiebigkeit und Anpassungsfähigkeit an die spezielle Darstellungsaufgabe, so sind sie andererseits dem Wandel des Zeitsinns dafür relativ wenig unterworfen. Die Rautenform der Bildfeldmusterung ist bei den Brüdern Limburg, bei Fouquet und 200 Jahre später noch bei Callot die gleiche. Dadurch, daß in der französischen Malerei das Bildmuster prägnant herausgearbeitet wird, wird die Konstante hier wie nirgends sonst greifbar, denn sie ist an einer konkreten Form, einem überall durchschauenden Formgerüst, ablesbar. Dasselbe Musterschema wird gleichsam immer nur mit verschiedenen Inhalten aufgefüllt. Ein konstantes Grundschema ist auch bei anderen Nationen vorhanden, aber es ist hinter seiner individuellen konkreten Ausgestaltung verborgen, was gleichbleibt, ist nur ein System von Grundverhältnissen, und die Oberflächenähnlichkeit der verschiedenen Ausgestaltungen ist deshalb gering. Bei den Franzosen hingegen ist das Grundschema um einen Grad weniger latent, besitzt eine konkrete, ornamentale Ausprägung und daher sind hier die konstanten und die variablen Elemente auch äußerlich deutlich geschieden.

Das bedeutet aber: Tradition hat bei den Franzosen eine sichtbare Form. Die Originalität der Erfindung erstreckt sich nur auf die Interpretierung des Grundschemas, auf die Variation des Themas, nicht auf dieses selbst. Das künstlerische Problem stellt sich den Franzosen mehr in der strengen Form einer mathematischen Aufgabe, bei der der Wert der einzelnen Faktoren wechseln kann, nicht aber die Form der Fragestellung selbst.

Dieses unerschütterliche Festhalten an einer bewußt dominierenden Grundform bestimmt natürlich auch sehr wesentlich das Verhalten der französischen Malerei bei der Übernahme fremder Stile oder auswärtiger künstlerischer Errungenschaften. Aus demselben Grund, aus dem für die französische Malerei nur ein beschränkter Kreis von Themen formwidrig wurde, zeigt sie sich auch für die allgemeinen Stilwandlungen und die Übernahme fremder Anschauungen nur in geringem Maß empfänglich. Bildstrukturen als ganze konnten nur übernommen werden, sobald sie einer Umgestaltung ins Rational-Dekorative zugänglich waren. Die niederländischen, in relativ „freier“ Gestaltung entwickelten Kompositionen waren nur zum Teil zu regelmäßigen Ordnungen zurechtzurücken. Dafür öffnete sich die französische Kunst um so frühzeitiger den Einflüssen der italienischen Frührenaissancemalerei, und zwar jenen Strömungen, in denen die Ordnung der Masse das Prinzip vor der Durchorganisierung der Einzelfigur hatte (Fra Angelico, Jacopo Bellini)². Viel wichtiger aber als die Vorbildlichkeit einzelner italienischer Bild-

² Man vergleiche etwa Fra Angelicos Vatikanische Fresken, v. F. Schottmüller, Fra Angelico (Klassiker der Kunst), Stuttgart 1911, Abb. p. 198 und 203.

kompositionen ist für die französische Malerei des 15. Jahrhunderts die Einbeziehung von Renaissancebauformen in die Gegenstandswelt ihrer Bilder geworden. Bildarchitekturen mit geradem Gebälk mußten ihr zunächst deshalb willkommen sein, weil sie in der Verkürzung auf die einfachste Weise reine Diagonalen ergaben. Und zweitens hatten diese Bildarchitekturen regelmäßige, rechteckige Wandmusterteilungen, die bei paralleler oder orthogonaler Lage zur Bildfläche die erwünschten regelmäßigen (quadratischen oder trapezförmigen) Musterfelder abgrenzten. Bildstrukturen selbst konnte Frankreich von Italien erst übernehmen, als sich dort im 16. Jahrhundert ein die Raumgehalte zur Fläche umdeutender, stark zum Konstruktiven neigender Stil gebildet hatte: der Manierismus.

MARIA HIRSCH †

DAS FIGURENALPHABET DES MEISTERS E. S.

Dazu 16 Abbildungen auf den Tafeln 9-12

VORBEMERKUNG DES HERAUSGEBERS

Die folgenden Seiten sind das Fragment einer Arbeit, die *Maria Hirsch* im Jahre 1931 für den II. Band der Kunsthistorischen Forschungen zugesagt hatte. Aus zwei in ihrem Nachlaß das Manuskript einleitenden Inhaltsübersichten geht der Plan der Gesamtarbeit hervor, den wir hier in seinen Hauptpunkten wiedergeben:

I. Allgemeines	Seite 101
1. Die Kunstgattung der Figurenalphabete	101
2. Die Schriftgattung der gotischen Minuskeln	104
II. Strukturbeschreibung	125
3. Verhältnis zur Schrift, Lesbarkeit	125
4. Kompositionelle Eigengesetze in der Bindung der Figuren zu einem gegebenen Muster	127
5. Struktureigenschaften der Figurenverbindung	110
III. Datierung des Figurenalphabets	
IV. Genetische Probleme	
Strukturbeschreibung des Bergamasker Figurenalphabets	
Vergleich der Gestaltung des E. S.-Alphabets mit anderen Beispielen der Gattung	
Genetische Beschreibung einzelner Buchstaben	
Genesis des Alphabetganzen	
V. Historisches	
Stellung des Figurenalphabets innerhalb der Entwicklung der Kunstgattung	
Stellung des Figurenalphabets innerhalb der deutschen Stilentwicklung	
VI. Zur persönlichen Gestaltungsweise des E. S.	

In den beiden Manuskripten des Nachlasses sind nur die ersten beiden Abschnitte so weit ausgeführt, daß sie sich zur Veröffentlichung eignen. Sie bilden eine in sich geschlossene Untersuchung.

Der Text dieser beiden Abschnitte ist redigiert nach den beiden Versionen der Manuskripte, aber auch nach zahlreichen Mitteilungen *Maria Hirschs* in persönlichen Gesprächen mit dem Herausgeber und mit *Hans Sedlmayr*, die zum Teil über das hinausgehen, was in den beiden Manuskripten fixiert ist. Es schien uns notwendig, für eine Rekonstruktion der Arbeit diese mündlich tradierte Fassung mitzubenutzen, welche die Arbeit in ihrer letzten Phase erhalten sollte. Während für die Kapitel 1, 2 und 3 der Text der Manuskripte nur durch einzelne Ergänzungen bereichert oder verändert wurde, mußten die in den Manuskripten noch nicht ganz ausgewogenen Abschnitte 4 und 5 nach der aus Gesprächen bekannten Form rekonstruiert werden. Die Erlaubnis hierzu wurde dem Herausgeber vom Gatten der Verstorbenen, Herrn Dr. *Alfred Hirsch*, in verständnisvollstem Entgegenkommen, erteilt.

I. ALLGEMEINES

1. DIE GATTUNG DER FIGURENALPHABETE

Die ältesten erhaltenen Figurenalphabete stammen aus dem 14. Jahrhundert. Sie bestehen jedesmal aus einer Serie von Zeichnungen, die alle 23 Buchstaben des Alphabets wiedergibt. Im 15. Jahrhundert treten neben gezeichneten auch in Holz geschnittene oder