

III.2. Der „archaische Stil“ Johann Kleins und seine Ursprünge in der gotischen Buch- und Glasmalerei

Johann Klein orientiert sich mit seinen Fensterentwürfen für die Marienkirche in Stuttgart an mehreren Vorbildern. Dabei handelt es sich jedoch nicht um konkrete Werke, die er kopiert oder in seinen Bildern verarbeitet, vielmehr kombiniert er bestimmte Grundprinzipien sowohl verschiedener Epochen, als auch unterschiedlicher Gattungen. Die Figuren sind in ihrer Auffassung durch die Renaissance geprägt, die Komposition, einzelne Motive und Elemente sind dagegen der gotischen Kunst entlehnt. Im Zuge seiner Studienreisen und seiner dokumentarischen Tätigkeit für die *K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* lernt Klein viele mittelalterliche Kunstwerke kennen,⁸⁶ die er in seine eigenen Arbeiten einfließen lassen kann.

Grundgerüst der Darstellungen Kleins bildet die fingierte Architektur, die jedes Einzelbild allseitig begrenzt. Es handelt sich dabei um ein Zitat aus der gotischen Buch- beziehungsweise Glasmalerei, wo die Rahmenarchitektur wie auch in den Fenstern der Marienkirche dazu dient, die Fläche zu gliedern und die einzelnen Szenen voneinander abzugrenzen. Während die Architekturelemente in der mittelalterlichen Buch- und Glasmalerei anfangs den Bildern flach vorgeblendet erscheinen, werden sie ab der Mitte des 14. Jahrhunderts zunehmend räumlicher aufgefasst und nehmen zum Beispiel in Form von perspektivischen Baldachinen Bezug auf die Figuren im Bildraum. In den Stuttgarter Blättern erscheint die Architektur jedoch durch die fehlende Modellierung und perspektivische Projektion flach. Klein hat sich hier demnach auf Vorbilder des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts berufen. Als Anschauungsbeispiele für die Darstellung der Architektur könnten ihm unter anderem die Glasmalereien des Freiburger Münsters oder auch des Kölner Domes gedient haben (siehe Abb. 8, Abb. 9). Die Scheiben mit der *Anbetung der Heiligen drei Könige* (Abb. 10) weisen zudem große Ähnlichkeiten im architektonischen Aufbau auf: Die Sockelzone wird wie in den Stuttgarter Fenstern der Seitenchöre von einer Kleinarchitektur eingenommen. Das Architekturgerüst der Hauptszene findet sich in der *Kreuzigungsdarstellung* (Abb. o II 4) der Marienkirche wieder; Ein großer Wimperg, welcher einen prächtigen Fünfpass beinhaltet, wird von mehreren kleinen Wimpergen flankiert. Neben dem Aufbau der Architektur findet man auch in der Detailausführung Vorbilder. So greift der Wiener Künstler das Motiv der Mauer, das in der gotischen Glasmalerei häufiger verwendet wird (siehe zum Beispiel Abb. 11), im untersten Bildfeld der Fenster w II (Abb. w II 1) und o II (Abb. o II 1) auf.

⁸⁶ Vgl.: Fontaine 2014, S. 13.

Auch in der Buchmalerei ist die vorgeblendete Architekturrahmung häufig verwendet worden – Abb. 12 und Abb. 13 sind typische Beispiele dafür (siehe außerdem Abb.14). Teilweise lassen sich sogar in den Details Übereinstimmungen feststellen: Die „Maßwerk-Füllungen“ der Wimperge der oberen Figurennischen (siehe Abb. 21) der Fenster w II und o II besitzen dieselben Formen wie die der Abb. 13, die Wimperg-Krabben in der Darstellung der *Bergpredigt* (Abb. 22) ähneln denen der Abb. 14 und Abb. 23 und 24 zeigen blattförmige Krabben auf den Wimpergen wie in der *Kreuzigung* (Abb. 25) der Marienkirche. Die Wiedergabe des historischen Formenschatzes zeigt, dass Johann Klein diesen offensichtlich eingehend studiert hat. Er wollte nicht mit erfundenen Details eine gotisierende Anmutung der Arbeiten erzeugen, sondern die stilgetreue Formensprache verwenden.

Die teppichartigen Hintergründe sind Darstellungselemente, die von derselben Zeit wie die vorgeblendete Architekturrahmung inspiriert sind. Sie wurden gleichermaßen in Buch- und Glasmalerei verwendet (siehe unter anderem Abb.8-11, Abb. 12). Häufig stehen hier Komplementärfarben, wie Blau und Rot nebeneinander, die das edelsteinartige Leuchten der „Glasteppiche“ hervorrufen. Manche der Dekors, die der Wiener Künstler in seine Kompositionen aufnimmt, stellen dabei mehr oder weniger direkte Übernahmen gotischer Hintergrundmuster dar. So lassen sich die blauen Kacheln in der *Flucht nach Ägypten* (Abb. 27) auch in der Konstanzer *Kreuzigung* (Abb. 26) und in Königsfelden (Abb. 24) wiederfinden. Das Straßburger Ornamentfenster (Abb. 28) besitzt durch die zusätzliche Rahmung des Kreuzblütenkaros eine noch größere Ähnlichkeit zur *Flucht nach Ägypten*. Neben der mittleren Fensterbahn der Freiburger Scheiben (Abb. 8, Detail) weisen die Abb. 29 und 30. außerdem eine gewisse Nähe zu dem Teppichmuster der Stuttgarter *Kreuzigung* (siehe Abb. 25) auf. Das Blatt- und Rankenwerk der Abb. 31 erinnert mit seinen Verschlingungen unter anderem an den Hintergrund des *Verkündigungsbildes* (Abb. o V 1) oder die *Geburt Christi* (Abb. o V 2).

Bei der *Ausgießung des Heiligen Geistes* (Abb. w II 4) handelt es sich um das einzige Bild der Stuttgarter Entwürfe, bei dem mit Hilfe der Perspektive Räumlichkeit erzeugt wird.⁸⁷ Die anderen Darstellungen sind in der Regel aus voreinander geschichteten Ebenen aufgebaut und arbeiten ausschließlich mit Überschneidungen und gegeben falls mit Größenunterschieden. Diese Art des Bildaufbaus, bei dem die Figuren direkt am Bildrand stehen, verweist wie die Rahmenarchitektur und die Teppichhintergründe, die Klein aufgreift, auf das 13. bis Mitte des 14. Jahrhundert. So stehen die Figuren wie in den Fenstern in Freiburg (Abb. 8) oder Köln (Abb. 9) dem Teppichmuster des Hintergrunds vorgeblendet, im beziehungsweise auf dem Architek-

⁸⁷ Die Darstellung der *Abendmahlsszene* erreicht durch den Wandbehang und die Aufsicht auf den Tisch einen höheren Grad an Raumwirkung als die anderen Darstellungen, die Tiefe des Raumes wird jedoch auch hier nur durch die Hintereinander-Staffelung der Figuren bzw. Objekte erreicht.

turrahmen, ohne dass der Grund auf dem sie stehen in die Tiefe verläuft. (siehe auch u. a. Abb. 11-12, 24, 26).

In Bildern der Spätgotik werden neben ornamentalen Mustern häufig textile Wandbehänge zur Hintergrundgestaltung verwendet, wie zum Beispiel in den Arbeiten von Konrad Witz (siehe Abb. 32), in dem Turin-Mailänder Stundenbuch (Abb. 33) oder auch in einem Fensterentwurf aus der Werkstatt Holbein d. Ä. (siehe Abb. 34). Klein greift diese in seinen Entwürfen auf. Während die Behänge in den Vergleichsbeispielen jedoch räumlich aufgefasst sind, sind sie hier teilweise zu rein dekorativen Elementen umgebildet. So erscheint der, aus zwei Mustern bestehende, Hintergrund in der *Darbringung des Jesusknaben im Tempel* (Abb. o V 3) durchgehend flach und bei dem unteren Dekor bleibt unklar, ob es Bestandteil der Wand selbst ist oder sich wie eine Art Paravent davor befindet. In der *Verkündigung* (Abb. o V 1) der Marienkirche wird das untere, rote Hintergrundmuster zwar ebenso flächig dargestellt wie das darüber befindliche, grüne Rankendekor, es wird jedoch eine räumliche Schichtung der beiden spürbar. Die oben dargestellte dunkelgrüne Tapete weicht optisch zurück, während das rote Rautenmuster nach vorne tritt. In der *Marienkronung* (Abb. I 4) wird das zweigeteilte Dekor durch die Engelsgestalten, die zwischen dem grün-rot gemusterten Paravent und dem roten beziehungsweise blauen Hintergrund stehen, als aus zwei sich hintereinander befindenden Ebenen bestehend, augenscheinlich. Im *Pfingstbild* (Abb. w II 4) und auch im *Abendmahl* (Abb. o II 2) in o II, wird der Wandbehang durch die Darstellung des Faltenwurfs wie in den gotischen Vergleichsbeispielen in seiner textilen Materialität veranschaulicht und ist dadurch in seiner räumlichen Ausprägung leichter zu deuten.

Weiteres Merkmal der Klein'schen Entwurfsblätter – insbesondere der Nebenchöre – ist, dass die Darstellungen in der Regel kaum ausgeschmückt sind und nur die zum Verständnis notwendigen Details veranschaulicht sind. Das lässt sich auch unter anderen in den Freiburger Fenstern (Abb. 8) beobachten: der *Verkündigung* ist als einziges „Beiwerk“ ein Spruchband eingefügt, die *Flucht nach Ägypten* zeigt Josef, den Esel mit Maria und Kind führend, – hier wird nicht einmal das Götzenbild veranschaulicht – und die *Kreuzigung* ist wie auch in Konstanz (Abb. 26) auf drei Figuren reduziert und weist keine, die Szene erweiternden, ikonographischen Elemente auf. Die Örtlichkeit an der sich das Geschehen vollzieht wird in den Darstellungen in der Regel nicht näher bestimmt. So zeigt beispielsweise das *Geburtsbild* (Abb. o V 2) der Marienkirche das Christuskind zwar auf einem Strohbett und von Esel und Ochse flankiert, die konkrete Veranschaulichung der Umgebung bleibt jedoch wie in der Elisabethkirche (Abb. 35) oder in St. Kunibert in Köln (Abb. 36) aus. Im Gegensatz dazu sind etwas später entstandene Fenster wie die *Anbetung der Heiligen drei Könige* aus Gratwein in Österreich (Abb. 37) ausführlicher gestaltet. Hier wird das aufgestelzte Dach des Stalls veranschaulicht. In der Ulmer *Geburt Christi* (Abb. 38), die zehn bis fünfzehn Jahre später wie die Gratweiner Scheibe ausgeführt wurde, wird der Stall in der Außenansicht vor einer Stadtsilhouette veranschaulicht. Auch

in der Abb. 39 – ein weiteres Ulmer Beispiel – wird der Ort, an dem das Ereignis – die *Verkündigung* – stattfindet, dargestellt.

Wenn Klein, wie in der *Flucht nach Ägypten*, die Umgebung darstellt, dann nur versatzstückhaft. Anregungen zu dieser Art der Gestaltung könnten ihm Malereien wie *Somme le Roi* (Abb. 12) oder *Jesu Einzug nach Jerusalem* in Konstanz (Abb. 40) gegeben haben. Bei beiden wird nur durch die stilisierten Bäumchen deutlich, dass die Szene im Freien stattfindet. Bei der Buchmalerei *Le Remède de Fortune* (Abb. 41), die etwas später, um 1350-1355 entstand, wird die Wiedergabe von Natur zwar mit der Veranschaulichung einer blumenbewachsenen Wiese etwas ausführlicher geschildert, dennoch handelt es sich auch hier um schematische Formeln zur Verbildlichung von „Landschaft“ beziehungsweise Natur. Hier erinnern vor allem die Bäume mit den dünnen Stämmen, bei denen nur die Baumkronen belaubt sind in ihrer Art der Darstellung an die der *Flucht nach Ägypten*. Auch bei der Ausgestaltung beziehungsweise Nicht-Ausgestaltung seiner Szenen hat sich der Wiener Künstler offensichtlich an Konventionen und Darstellungsweisen der Gotik bis etwa zur Mitte des 14. Jahrhunderts orientiert.

Bezüglich der Komposition lassen sich ebenfalls Vorbilder finden, an denen sich Klein orientiert haben könnte. So zeigt die *Pfingstdarstellung* (Abb. 42) aus der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden im Aufbau deutliche Ähnlichkeit mit der in der Stuttgarter Kirche (Abb. w II 4). Maria thront in beiden Bildern, abgesondert von den anderen Figuren, in der mittleren Bahn, während in den äußeren Bahnen alle zwölf Jünger hintereinander gestaffelt veranschaulicht sind. Die Wimpfener *Pfingstdarstellung* (Abb. 43) ist im Unterschied dazu nicht symmetrisch komponiert. Sie veranschaulicht das gleiche Bildpersonal, zeigt dabei aber nur fünf Jünger. Die Gottesmutter ist wie bei der Stuttgarter und der Königsfeldener Darstellung in der Bildmitte zu sehen, allerdings ist sie hier nicht frontal dem Betrachter zugewendet, sondern dreht sich nach links. Weiterhin wird sie nicht herausgehoben, sondern sitzt unmittelbar zwischen den Jüngern. Auch die Königsfeldener *Himmelfahrt* (Abb. 44) weist in Komposition und Motivik bestimmte Parallelen mit der der Marienkirche auf (Abb. I 3). Die mittlere Bahn zeigt Jesus ebenfalls in Ganzkörperfigur von einer Lichtmandorla umgeben. Die Jünger stehen und knien wie in Stuttgart in den äußeren Fensterbahnen. In der *Himmelfahrt* (Abb. 45) der Esslinger Franziskanerkirche sieht man im Gegensatz dazu, eingerahmt von einem Dreipassbogen, nur noch die Füße des auffahrenden Christus.

Ein weiteres Vorbild für die Entwürfe Kleins könnte die *Kreuzigung* im Eichstätter Dom (Abb. 46) gewesen sein. Hier besitzt die Christusfigur eine große Ähnlichkeit mit der der Stuttgarter *Kreuzigung* (Abb. o II 4). Mit den dünnen, gelängten Gliedern – vor allem die Beine – und dem ausgemergelten Oberkörper, bei dem die Rippen und die Bauchmuskulatur zum Vorschein kommen, weisen die Figuren vergleichbare Physiognomien auf. In beiden Bildern ist Jesus mit leicht gestutztem Bart dargestellt, auch sind beide Köpfe länglich geformt und laufen zum Kinn

hin spitz zu. Das Haupt ist zur Seite geneigt und die Haare der Christusfiguren haben in etwa die gleiche Länge und fallen leicht gelockt über die Schultern.

Das Motiv der Treppe im untersten Bildfeld der Fenster w II und o II im Hauptchor könnte von Darstellungen wie dem Jakobusfenster (Abb. 47) inspiriert worden sein. Die Abbildung zeigt in den untersten Zeilen eine Treppe, die wie die in den Entwürfen der Marienkirche mit mehreren Bögen geschmückt ist. Dabei zeigen sich sogar in den Details gewisse Ähnlichkeiten: Die Treppenstufen im Fenster w II (Abb. w II 1) sind wie im Jakobusfenster mit Vierpässen verziert und das Grab Jesu, das auf dem Treppenabsatz steht, erinnert mit den gotisierenden Fensterdetails an die Architekturformen, die sich an gleicher Stelle in der Abb. 47 befinden. Auch das Treppenmotiv im Fenster o II (Abb. o II 1) zeigt mit der, mit Spitzbögen geschmückten Balustrade ein Detail, das an gleicher Stelle auch im Jakobusfenster erscheint.

Während sich die Entwürfe des Wiener Künstlers in ihrem Grundprinzip, bestimmter Motive und Darstellungsweise an der gotischen Glas- und Buchmalerei orientieren, sind die Figuren von einem neuzeitlichen Verständnis von Körper geprägt. Obwohl die Gestalten vor allem in den Darstellungen der Nebenchöre deutlich gelangt sind und damit ein Figurenprinzip der Gotik übernehmen, treten an ihnen dennoch die anatomischen Kenntnisse des Künstlers aus dem 19. Jahrhundert zutage. So sind die Körper unter den Gewändern gut vorstellbar und Verkürzungen wie zum Beispiel bei den sitzenden Figuren in der *Marienkrönung* oder der auf dem Esel reitenden Maria in der *Flucht nach Ägypten* sind korrekt wiedergegeben. Dabei sind die Figuren des Chores insgesamt körperhafter und voluminöser dargestellt und verweisen stärker als die der Seitenchöre, die mit ihren zum Großteil eng am Körper herabhängenden Gewändern (siehe dazu zum Beispiel die Engel in der *Geburt Christi*, Abb. o V 2) Darstellungsweisen des 13. beziehungsweise 14. Jahrhunderts übernehmen, bereits auf das 15. Jahrhundert und später.

Bezüglich bestimmter Details zeugen aber auch sowohl die Figuren der Nebenchöre als auch die des Hauptchors von einer Beschäftigung Johann Kleins mit der gotischen Kunst. So ist zum Beispiel die Darstellung der Füße der Maria in der *Kreuzigung* (Abb. o II 4), die unter dem langen Gewand hervorschauen und leicht nach außen gedreht sind, sowohl für die Malerei, als auch für die Skulptur der Gotik bezeichnend. Die angedeutete S-Form des Körpers der Gottesmutter ist durch die Neigung des Kopfes nach links zwar nicht ganz konsequent umgesetzt, dennoch erinnert sie an die charakteristisch bewegten gotischen Figuren. Ein weiteres Motiv, das Klein in den Entwürfen für die Marienkirche häufig verwendet, bildet das einhändige Zusammenraffen des Gewandes zu einem Stoffbausch. Man sieht es zum Beispiel bei der Gestalt Josefs in der *Geburt Christi* (Abb. o V 2) und in der *Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel* (Abb. w V 2) bei den Figuren des Gottessohns und seinen Eltern sowie in der *Kreuzigung* (Abb. o II 4) bei Maria Magdalena und der Frau am linken Bildrand. In der gotischen Malerei begegnet man diesem Motiv unter anderem in der Figur des Johannes in einem aus Heilig Kreuz stammenden Missale (Abb. 48), in der Glasmalerei einer klugen und einer törichten

Jungfrau in Esslingen (siehe Abb. 49 und 50) und in der Scheibe einer Heiligen Agnes aus Heiligkreuztal (Abb. 51).

Die Gesichter und Köpfe in den Entwürfen des Wiener Künstlers sind zum Teil formelhaft und wiederholen sich in der Darstellung verschiedener Personen, wie man es auch aus der mittelalterlichen Kunst kennt. Zum Beispiel trägt die Maria der *Verkündigung* (Abb. 52) dieselben Züge wie die Maria Magdalena der *Kreuzigung* (Abb. 53) und auch der Haaransatz und die Lockenbildung sind sehr ähnlich gestaltet. In der *Krönung Mariens* (Abb. I 4) gleichen sich Vater und Sohn vor allem bezüglich Nase und Mund, aber auch die Augenpartie weist eine gewisse Ähnlichkeit auf. Ob Klein seine Figuren durch die Typisierung tatsächlich mittelalterlich wirken lassen wollte oder ob es sich dabei nur um eine ökonomische Maßnahme – vielleicht sogar unter Verwendung von Schablonen oder Musterbüchern – handelt, lässt sich nicht sicher feststellen. Die lateinischen Bildunterschriften, die bei Darstellungen wie beispielsweise der *Flucht nach Ägypten* (Abb. w V 1) das Geschehen erläutern, sind dagegen sicherlich ein bewusst eingesetztes Mittel zur Historisierung der Glasmalereien. Zum einen, weil sie in Latein abgefasst sind, zum anderen aufgrund ihres Erscheinungsbildes, das mittelalterliche Schrifttypen nachahmt. Für die Inschriften wurden in der mittelalterlichen Glasmalerei die jeweiligen Textstellen aus der Vulgata verwendet oder es wurde „ein zu der Darstellung gut passender lakonischer Spruch neu formuliert“⁸⁸. Klein verwendet ebenfalls unter anderem Zitate aus der Vulgata. Auch, dass der Wiener Künstler nur eine begrenzte Anzahl an Farben verwendet, obwohl Schmelzfarben ein weitaus größeres Farbspektrum bieten, verdeutlicht die Orientierung der Entwürfe an der gotischen Glasmalerei. Die kräftige Farbigkeit der Blätter für die Stuttgarter Kirche soll möglicherweise den, Glasmalereien zugeschriebenen Charakter des „edelsteinartigen Leuchtens“ simulieren.

Johann Klein wird in seiner Studienzeit an der Wiener Akademie stark von seinem Lehrer Josef Führich beeinflusst. Im Vergleich mit Glasmalereien nazarenischer Prägung wird jedoch schnell deutlich wie stark er sich mit seiner Arbeit für die Marienkirche an der Gotik orientiert und wie sehr sich die Entwürfe von den Ansätzen der Nazarener zur Glasmalerei unterscheiden. Führich hat sich selbst nie mit Glasmalerei beschäftigt, deswegen werden anstatt dessen zwei Fensterentwürfe⁸⁹ der Mariahilfkirche in München in der Au (1836-1846) von dem nazarenischen Künstler Josef Anton Fischer vergleichend herangezogen (siehe Abb. 54 und 55). Bei beiden Vergleichsbeispielen handelt es sich um monumentale Einzelbilder, die mehrere Zeilen

⁸⁸ Wentzel, Hans: Die Glasmalereien in Schwaben von 1200-1350, hg. v. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, (= Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland Bd. 1). Berlin 1958. S. 66.

⁸⁹ Die Fenster sind heute nicht mehr erhalten, Die gesamte Folge der Glasmalereien ist jedoch in kolorierten Lithographien von Franz Eggert überliefert, die zwischen 1842 und 1885 in verschiedenen Ausgaben veröffentlicht wurden. Vgl.: Vaassen, Elgin: Die kgl. Glasmalereianstalt in München 1827-1874. Geschichte – Werke – Künstler. Berlin 2013. S. 98.

und die ganze Bahnbreite des Fensters einnehmen. Sie werden wie die Bilder Kleins von einer architektonischen Rahmung umgeben. In der Auer Kirche ist diese jedoch sehr viel diffiziler gestaltet und außerdem plastisch modelliert.

Die *Verkündigung* (Abb. 54) zeigt einen illusionistischen Innenraum, der mit vielen Details unterschiedlicher Stofflichkeiten ausgestattet ist. Die *Flucht nach Ägypten* (Abb. 55) wird in einer naturalistischen, in der Ferne verblauenden Landschaft veranschaulicht. Die Figuren sind in den Darstellungen nicht wie in Stuttgart an der Bildkante nebeneinander aufgereiht, sondern sind im Raum platziert. Während Klein Licht und Schatten negiert, sind in der Mariahilfkirche Lichtquelle und Lichtführung deutlich nachvollziehbar. Die Entwürfe lassen außerdem eine größere Farbpalette erkennen und weisen innerhalb der Farbe feinere Abstufungen auf. Auch sind die Figuren in ihrer Oberflächenbehandlung stärker ausgearbeitet: Die Gesichter sind deutlich durch Licht und Schatten modelliert, Lippen und Wangen sind, im Unterschied zu den Blättern der Marienkirche, wo Mimik und Gesichtszüge allein mit dunklen Strichen angedeutet sind, rot koloriert. Die in den Stuttgarter Entwürfen jede Form umschließende Kontur, welche eine Ausführung in musivischer Technik mit sich bringt, wird in den Glasmalereien der Auer Kirche ausschließlich verwendet, um Formen oder Farben an bestimmten Stellen deutlich voneinander abzugrenzen. In der Arbeit des Wiener Künstlers ist sie im Gegensatz dazu ästhetisches Ausdrucksmittel.

Während die Glasmalereientwürfe für die Mariahilfkirche wie Tafelmalereien wirken und auch auf die gleiche Weise umgesetzt wurden,⁹⁰ lehnen sich die Entwürfe Kleins in Ausführung und Wirkung an der mittelalterlichen Glasmalerei an. Von seinen Zeitgenossen wurde aufgrund dessen oft von einem „archaischen Stil“ Johann Kleins gesprochen.⁹¹

⁹⁰ Vgl.: Nagel; von Roda 2000, S. 5.

⁹¹ Vgl.: Fontaine 2014, S. 28.