



Geschichte der deutschen Kunst

<<Das>> späte Mittelalter von Rudolf von Habsburg bis zu Maximilian I. :
die Kunst der Gotik / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1930

I. Grundlagen

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96210)

Zweites Kapitel.

DAS 15. JAHRHUNDERT IN DER DARSTELLENDEN KUNST.

I. GRUNDLAGEN.

Die Bilderwelt des 15. Jahrhunderts ist nach ihrem stofflichen Inhalt dieselbe wie die des Mittelalters; auch der oberflächlichste Beobachter muß bemerken, daß ihr künstlerischer Gehalt sich geändert hat. Er kommt den Forderungen, die wir Europäer heute an bildliche Darstellung zu stellen gewöhnt sind, unzweifelhaft näher als das Mittelalter, was gemeinhin als Fortschritt empfunden und entsprechend gerühmt wird. Ist es noch nötig, zu sagen, in wie engem Horizont das gedacht ist? Insofern das Wort Fortschritt Vervollkommenung bedeuten soll, kann es nur beim Vergleich von Erscheinungen innerhalb eines und desselben Kulturkomplexes Anwendung finden; im vorliegenden Fall also nur, wenn die Voraussetzung richtig wäre, daß das Mittelalter immer schon dasselbe gewollt, nur nicht es gekonnt hätte. Aber eben dieses trifft nicht zu. Der Wandel in der bildlichen Darstellungsweise, den wir vor uns sehen, ist ein grundsätzlicher. Er ist das Zeichen, daß im Weltgefühl unseres Volkes, der abendländischen Kulturmenschheit überhaupt, etwas Neues zur Reife kam, das sich von langer Hand vorbereitet haben mochte, nun aber offen an den Tag trat und damit dem 15. Jahrhundert den historischen Stempel gab.

Idealismus und Realismus (oder Naturalismus), so sind wir gewöhnt, den Gegensatz, auf den es hier ankommt, zu benennen *. Mit anderer

* Besteht zwischen Realismus und Naturalismus ein begrifflicher Unterschied? Es ist wiederholt versucht worden, einen solchen festzulegen, aber ohne daß Übereinstimmung erreicht werden konnte. Im durchschnittlichen Sprachgebrauch gelten die Worte als Synonyme. Wozu dann aber zwei? Eine brauchbare Unterscheidung wäre diese: Realismus auf das Was, Naturalismus auf das Wie der Darstellung zu beziehen. Realismus wäre die Forderung sachlicher Übereinstimmung mit der Wirklichkeit, Naturalismus die Anpassung an die optische Erscheinungsweise der Dinge. Danach wäre nicht

und vielleicht besserer Bezeichnung: das Wesen der mittelalterlichen Kunst ist Symbolik, das der neuzeitlichen Imitation. Zwar ahmt auch die mittelalterliche die Dinge der sinnlichen Außenwelt nach; aber nicht wegen dessen, was sie sind, sondern wegen dessen, was ihnen als Bedeutung unterlegt wird, aus ihrem natürlichen Zusammenhang gelöst, als Stellvertreter einer andern, höheren, übersinnlichen Ordnung. Vom symbolischen Grundwesen der mittelalterlichen Kunst aus begreifen wir auf einen Schlag die Notwendigkeit, daß in ihr der Schwerpunkt der Stilbildung — für alle Kunst — in der Baukunst, dieser naturfremdesten, abgezogensten, geistigsten aller Künste liegen mußte. In dem Augenblick, wo der Schwerpunkt auf die naturnachahmenden Künste überging, war das Mittelalter vorbei, die Neuzeit im Werden. Daß im 15. Jahrhundert auch die Baukunst an diesem Prozeß ihren Anteil hatte, hat das erste Kapitel schon gezeigt. Vollständig enthüllen und entfalten konnte sich das Wollen der neuen Zeit nur in der darstellenden Kunst.

Dem Geist und Natur auseinanderreisenden christlich-orientalischen Dualismus hatte die germanische Seele nur zeitweilig sich unterwerfen können. Von der Flucht aus der Welt kehrte sie zurück in die Welt, aber nicht, um in ihr aufzugehen, sondern verlangend, sie von sich aus zu beherrschen. Das große Symbol, das die Kunst dafür hat, ist der Raum. Weder die Antike, noch das Mittelalter hatte ihn darstellen wollen. Die antike Kunst war Kunst des aus dem Raum herausgehobenen Körpers; wo sie in ihrer Spätzeit anfang, auf Raumvorstellungen einzugehen, war sie schon nicht mehr sie selbst. Und für die allgemeine Entwicklung blieb das ohne Bedeutung. Das Mittelalter stellte zuerst ebensowohl körperlos als raumlos dar. Zum Körpergefühl wurde es durch die antike Tradition erzogen. So weit war die gotische Malerei zum Schluß vorgedrungen. Aber an der Grenze der Körper hatte auch die dritte Dimension ihr Ende. Was dahinter liegt, ist ein räumliches Nichts. Die Malerei drückt es durch ihre teppichartig gemusterten oder noch prägnanter als Goldgrund behandelten Hintergründe aus; wenn Bäume, Felsen, Architekturen hinzukommen, so ist es nicht, um das Raumbild, sondern um die Erzählung zu verdeutlichen. Aber diese raumlose Malerei, bei der das Mittelalter nicht allein durch das Fortwirken des antiken Vorbildes, sondern auch durch die christliche Konzeption vom Jenseits festgehalten wurde, stand mit einem Grundgefühl der germanischen Seele im Widerspruch, mit der ihr eingegebenen Sehnsucht nach dem Fernen, Freien,

der Realismus, sondern der Naturalismus das Neue. Realistisch wäre es z. B., wenn die Heiligen mit den Abzeichen ihres irdischen Berufes und in der Tracht der jeweiligen Gegenwart auftreten: St. Hieronymus als Kardinal, St. Georg als gepanzerter Ritter, Magdalena als geputzte Modedame — naturalistisch, wenn die Stoffe ihrer Kleidung (Seide, Wolle, Leinwand, Leder, Metall) ein jeder in seiner Textur und Farbe und seinem Verhalten zum Licht genau charakterisiert werden.

Unendlichen. Und so kam die Stunde und mußte kommen, wo in der nordischen Malerei der Raum aufhört, ein Nichts zu sein, wo er umschlug zu einem Symbol des Alls. Mit Recht hat jüngst Oswald Spengler in seiner Analyse des »faustischen Menschen« den Gedanken immer wiederholt, daß die Ausbildung der Tiefenperspektive in der Malerei, die Entdeckung Amerikas und das Weltbild des Kopernikus ein und dasselbe bedeuten, wie sie auch historisch dicht nacheinander auftauchen. Das ist, nach dem Ausdruck desselben Geschichtsphilosophen, das »Pathos der dritten Dimension«. Was in der Malerei des Mittelalters die dargestellten Dinge untereinander verband, war ein Netz rhythmischer, von der Architektur ausgehender Linearbeziehungen. Die des 15. Jahrhunderts schafft einen zweiten, von dem wirklichen, d. h. architektonischen, unabhängigen Raum, der allein für die Phantasie existiert, in dieser aber keine Grenzen hat. In ihm ist nichts isoliert, alles nach Tiefendistanzen geordnet, durch die auf einen einzigen Punkt konvergierenden perspektivischen Linien zu einer Einheit zusammengefaßt, die etwas völlig anderes ist als der gotische Rhythmus; und der Beschauer steht mitten darin. Die christliche Zweiteilung des Seins wird abgelöst durch die Einheit des Alls, in dem der Mensch ins Grenzenlose sich auszudehnen strebt. In dem Momente, da dies neue Weltgefühl zum Durchbruch kam, mußte auch die Malerei ein neues Ziel sich setzen. Daß das 15. Jahrhundert es nicht erreicht hat, versteht sich von selbst, aber doch stand es auf den ersten Stufen der Leiter.

Die Entwicklungsgeschichte der Perspektive ist mehr als ein bloßer Exkurs zur Kunstgeschichte. Hier müssen wir uns mit wenigen Andeutungen begnügen. Zeitlich war Italien im Vorsprung, aber die ganze Bedeutsamkeit des räumlichen Tiefenerlebnisses hat nur der germanische Norden erfaßt. Für den italienischen Maler behielt der dargestellte Raum-ausschnitt etwas Körperhaftes, Begrenztes. Die italienische Perspektive ist Linienperspektive; daher die anfängliche Überfüllung des Bildes mit Architekturen, welcher Neigung auch der Norden, wie wir gelegentlich des 14. Jahrhunderts gesehen haben, eine Zeitlang nachgab. Die Perspektive wurde zu einer Wissenschaft, und die sie ausbildeten, waren Mathematiker. Für das nordische Gefühl muß die Raumtiefe erlebt, erschaut werden, nicht ist sie zu errechnen. Es war ein gefährlicher Augenblick, als Dürer zuerst der italienischen Lehre sich anvertraute. Das 15. Jahrhundert hat wohl auch schon konstruktive Hilfslinien gezogen, aber zu seinem Glück ohne mathematische Konsequenz. Die deutschen Maler kamen ohne eine Mehrzahl der Konvergenzpunkte nicht aus, sonst hätten sie ihre Freiheit sich nicht retten können. Am klarsten sahen die Niederländer, indem sie mit steigender Entschiedenheit von der linearen zur atmosphärischen Perspektive übergingen. Der Raum ist erfüllt mit Licht und Luft, und die Überallheit dieser nicht unmittelbar sichtbaren,

aber jeden Körper in seiner Erscheinung verändernden Medien drückt viel unmittelbarer, als die linearen Beziehungen es könnten, das kosmische Bewußtsein aus: das Licht, indem es jedem Dinge seinen Schatten zugesellt und es dadurch erst rund erscheinen läßt, als Schlagschatten mit seiner Umgebung es verbindet; die Luft, indem sie die eigene Farbe der Dinge verändert. Von den Primitiven des 15. Jahrhunderts bis zu Rembrandt war noch ein weiter Weg, aber doch ist es klar, daß jene mit Rembrandt, nicht mit den Wand- und Glasgemälden des hohen Mittelalters unter einem Zeichen stehen.

Indem so die Dinge aus ihrer Isoliertheit heraustreten und als Teile einer Ordnung von unübersehbarer Weite begriffen werden, ist auch der alte Rangunterschied zwischen darstellungswürdigen und -unwürdigen Dingen aufgehoben, verschwunden die Überlegenheit des »dies bedeutet« über das »dies ist«. Die sichtbare Welt in ihrer ganzen Weite und Breite aufzuschließen ist von nun ab die Aufgabe der Kunst. Darum hat nicht mehr die menschliche Gestalt allein Anspruch auf künstlerische Würde, sondern auch ihre natürliche Umgebung; und an der menschlichen Gestalt nicht mehr allein die Teile, die Träger des Geistigen sind, sondern gleichermaßen der ganze Körper. Folgerichtig werden auch die Artefakte, die den Menschen umgeben, Behausung, Gerät, Kleidung, bildmäßig interessant. Das Gewand z. B. ist jetzt nicht mehr bloß Erzeuger ausdrucksvoll geschwungener Linien, es bringt in der Besonderheit seines Gewebes und seiner Farbe rein optische Qualitäten hinzu; oder ein Schwert, ein Harnisch, sie bedeuten nicht mehr bloß Kampfinstrumente und wirken nicht mehr bloß durch die mit diesem Zweck sich assoziierenden Vorstellungen, sondern ihre Darstellung gilt auch, und vielleicht am meisten, dem Ergötzen an den eigentümlichen Lichterscheinungen auf ihrer spiegelnden Oberfläche; der landschaftliche Hintergrund ist nicht mehr bloße Ortsbezeichnung in Beziehung auf die Handlung, sondern er hat einen Eigenwert gewonnen, der auch oft genug mit dem Hauptthema des Bildes weiter nichts zu tun hat. — Es sind das alles für uns Heutige selbstverständlich gewordene Dinge. Für jene Generation waren es Entdeckungen. Wahrscheinlich hat keine wieder ein ähnliches Gefühl von plötzlichem Größer- und Reicherwerden der Welt erlebt.

Dies neue Weltbild, wie es sich im Bewußtsein der nordischen Menschen nach errungener Befreiung vom Übergewicht antiker und christlicher Tradition entwickelt hatte, konnte eine erschöpfende künstlerische Gestaltung — man begreift es jetzt — nur von der Malerei empfangen. Wie schon im früheren Mittelalter, aber aus ganz andern Gründen, trat diese wieder an die Spitze. Ebenso begreiflich ist es, daß die Umgestaltung zu ihrer Durchführung Zeit brauchte. Daher verblieb im deutschen 15. Jahrhundert der Bildhauerkunst noch immer ein wichtiger Platz. Auch sie ging zum Naturalismus über; aber weil sie das Problem enger

faßte als die Malerei, hatte sie es mit seiner Lösung leichter; und das große Publikum konnte von seiner Gewohnheit nicht lassen, gewisse Gegenstände lieber als Statue denn als Gemälde dargestellt zu sehen. Auch heute urteilen wir noch so, daß uns das 15. Jahrhundert in seinen plastischen Erzeugnissen relativ vollkommener und liebenswürdiger erscheint. Die Leistungen der Malerei müssen, um interessant zu werden, historisch betrachtet werden. Sie sind mit den Unvollkommenheiten erster Versuche behaftet, dafür aber erregen sie in uns auch alle Neugier, Spannung, Mitgefühl mit den Forscherschmerzen, Mitfreude mit dem Entdeckerglück, die das Werdende für sich beanspruchen darf. Nicht so sehr das einzelne Werk zieht uns an, als das Ganze des geschichtlichen Schauspiels: wie eine neue Welt entdeckt wird.

In den Organismus der Gesamtkunst drang der Naturalismus ein wie ein zersetzendes Ferment. Er war es, der der Stellung der Architektur als Oberhaupt einer geschlossenen Hierarchie ein Ende machte. Auch das 15. Jahrhundert fühlte es sehr gut, daß alle in ein und demselben Architekturraum befindlichen Kunstwerke miteinander in Wechselwirkung stehen, nur faßte es diese Beziehungen nicht mehr als architektonischen, sondern als malerischen Rhythmus, und zugleich betrachtete es jedes einzelne derselben als etwas, das auch für sich Bedeutung hat. Aus dem Dienste der Architektur entlassen, ergoß sich die Flut des gemalten und gemeißelten Bildwerks auf die Mobilien: die Altäre, Kanzeln, Sakramentshäuschen, Taufsteine, Chorstühle; und außerhalb des Kirchengebäudes die Kalvarienberge, Ölberge, Stationen und Heiligenhäuschen; wobei gar nicht mehr zu unterscheiden ist, ob eher der religiöse oder eher der künstlerische Individualismus es war, der die gotische Gesamtkunst sprengte. Je mehr der Naturalismus und Individualismus aufstieg, um so mehr sank die monumentale Gesinnung. Wandmalerei, Glasmalerei, Bauplastik verschwinden ja nicht, aber sie zählen klein gegenüber den Mengen der mobilen Kunst. Diese wird nun auch in der Stilbildung die Führung übernehmen.

Alles dies muß im Zusammenhang mit den bekannten Verschiebungen im Aufbau der Gesellschaft betrachtet werden. Eine neue Organisation der künstlerischen Arbeit ergab sich daraus. Solange nach dem Ideal der klassischen Gotik die Malerei und Bildhauerkunst mit der Baukunst eine monumentale Einheit bilden wollten, war die Bauhütte ihre gemeinschaftliche Lehr- und Arbeitsstätte gewesen; jetzt aber siedelten sie zu den Zünften über. Wieviel dies für die Niederlegung der alten Schranke zwischen sakraler und profaner Kunst bedeutete, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden. Noch immer wanderte die größere Hälfte dessen, was hier gewerkt wurde, in die Kirchen; aber es bestand dafür kein Plan. Auch die Ausstattungspläne der älteren Zeit waren nicht auf einmal und nicht stileinheitlich ausgeführt; immerhin lag ein Schema

vor. Jetzt ist alles Stiftung der Einzelnen. Sie wenden sich an die bürgerlichen Werkstätten des Ortes, oft aber auch an auswärtige von Ruf. In dieser Zeit des Übergewichts der mobilen über die monumentale Kunst war das wichtigste Beförderungsmittel der Formenwandlung nicht mehr das persönliche Wandern der Künstler (obschon auch dies keineswegs aufhörte), sondern das Wandern ihrer Werke. Wer eine Werkstatt mit Erfolg leiten wollte, mußte zugleich Lehrer und Kunsthändler sein, und offenbar war am meisten in der zu lernen, die die meisten Bestellungen und dadurch den kontinuierlichsten Betrieb hatte. Der Vorrang der großen Städte war damit von selbst gegeben. Wo aber die kleinen Werkstätten gesessen haben, gelangt nur ausnahmsweise zu unserer Kenntnis (Beispiele: Lukas Moser in Weilderstadt, Valentin Lendenstreich in Saalfeld). Selbst in Landschaften, die an eigener Kunst nichts weniger als arm waren, wandte man sich gelegentlich nach auswärts: so ist für Sterzing in Tirol ein großes Altarwerk in Ulm bestellt worden, eines für Kloster Weingarten (trotz der größeren Nähe Ulms) in Augsburg, eines für Thann im Elsaß (zu einer Zeit, in der man in nächster Nähe Schongauer zur Verfügung gehabt hätte) wieder in Ulm. Nürnberg hat in Obersachsen, Schlesien, Polen; Antwerpen am Niederrhein und in Westfalen, ja, selbst in Mecklenburg und Danzig; Lübeck im ganzen Ostseegebiet, am deutschen wie am skandinavischen Ufer, reichen Absatz gefunden. So läßt sich dem zünftig geordneten Kunstbetriebe das Gute nachsagen, daß er der örtlichen Entwicklung Stetigkeit gab, ohne die Fernwirkungen und ihre fruchtbare Durchkreuzung zu unterdrücken. Den Hütten ähnlich blieben sie durch die, wenn auch in engerem Rahmen sich bewegende, Genossenschaftlichkeit ihres Betriebes. Wie es sich damit verhielt, lehrt uns als an einem Hauptbeispiel die Geschichte des Altars. Wir sind ihr noch aus wichtigeren Gründen eine gesonderte Betrachtung schuldig: wurde doch im 15. Jahrhundert der Altar der zentrale Schauplatz für die Tätigkeit der Bildhauerkunst wie der Malerei.

Während der zwei letzten Menschenalter vor der Reformation — die dann einen plötzlichen Stillstand herbeiführte — ist sicher mehr als die Hälfte aller vorhandenen Altäre frisch geschmückt worden; und eine wie große Zahl wurde neu hinzugestiftet! Gegenüber der Mannigfaltigkeit der Typen, die im 13. und 14. Jahrhundert im Gebrauch gewesen waren, trat Vereinheitlichung ein, der Flügel- und Schreinaltar setzte als Normalform sich durch. Innerhalb seiner Gegebenheiten aber waren noch Spielarten genug möglich.

Im großen und ganzen sind ein ober- und niederdeutscher Typus zu unterscheiden. Niederdeutschland war anfänglich im Vorsprung; der Flügelaltar war schon im 14. Jahrhundert hier offenbar keine Seltenheit; im 15. veränderte sich die Grundform wenig.

Sie ist schreinermäßig gedacht: ein mehr breiter als hoher, oben horizontal abgeschlossener Kasten mit konformen Flügeln, das Ganze oft von beträchtlicher Ausdehnung (z. B. in St. Jürgen in Wismar bei geöffneten Flügeln 10,67 m). Am Niederrhein wird im

Das 15. Jahrhundert in der darstellenden Kunst.

Einvernehmen mit Flandern der mittlere Teil des Schreins überhöht, was den Flügeln eine unangenehme Gestalt gibt. In Süddeutschland dürften vor 1430 hölzerne Flügelaltäre eine Seltenheit gewesen sein *. Der Schrein wird steiler aufgebaut und nach oben mit einem kulminierenden Motiv, Giebeln oder Staffeln, abgeschlossen. Nach Verlauf einiger Zeit, mit bezeichnetem Datum zuerst 1469 (in Tiefenbronn) nachweisbar, kommt der Baldachin hinzu, eine aus dünnen Stäben, Bögen und Fialen ganz durchsichtig zusammengesetzte, fein bewegte, vegetabilisch sprießende Zierarchitektur. Ein weiterer Unterschied zwischen dem älteren, niederdeutschen und dem jüngeren, oberdeutschen Typus ist der: bei jenem bilden im geöffneten Zustande die Flügel mit dem Mittelschrein zusammen eine fortlaufende und gleichartig behandelte, in zwei, auch drei Etagen aufgebaute Wand; bei diesem, dem süddeutschen, werden Schrein und Flügel differenziert, der Schrein stark vertieft, so daß sich von seinem schattigen Grunde die vom Lichte voll getroffenen Rundfiguren wirkungsvoll abheben, die Flügel flach, mit Reliefs besetzt oder auch bloß bemalt. In beiden Fällen ergeben der geschlossene Zustand (Werktagsseite) und der geöffnete Zustand (Festtagsseite) zwei sehr verschiedene Ansichten; die erste bietet eine Zusammensetzung von gemalten Tafeln, die zweite wirkt ganz oder fast ganz mit plastischen Mitteln. Der enge Zusammenhang mit den Reliquiengehäusen, auf den es ursprünglich abgesehen war, wird nicht mehr bemerkt; durchaus ist das Bild, ob gemalt oder gemeißelt, der eigentliche Zweck geworden. Es ist der Maßstab für die Hebung des künstlerischen Niveaus der mit der Gestaltung der Altäre betrauten Werkstätten, aber auch der Einsicht der Besteller, daß die Zahl der Figuren sich stark verringert, um die einzelne gewichtiger behandeln zu können. Der Hamburger Altar von 1379 enthielt außer der Mittelgruppe 44 Standfiguren, in den Schreinen des 15. Jahrhunderts stehen nur 5 oder noch lieber 3. Welche Mühe hatte sich der Meister Bertram umsonst gegeben und wieviel Geist verschwendet, um durch Abwechslung in den Standmotiven und Gesten gegen die Monotonie der strengen architektonischen Anordnung anzukämpfen. — Der Schrein des 15. Jahrhunderts verändert sich fortschreitend nach dem Malerischen hin; eine Schranke wird insofern respektiert, als das Standmotiv frontal bleibt, allein die Statuen stehen nicht mehr auf Konsolen vor einer Wand, sondern im freien Raum, dessen Tiefenschein durch mannigfaltige Kunstgriffe verstärkt wird, zuletzt mit der schon etwas bedenklich realistischen Vortäuschung eines Kirchenchors, in dem selbst für scheinbare Öffnung der Fenster durch spiegelnden Silbergrund gesorgt ist. Die architektonischen Teilungen werden mehr und mehr zur bloßen Andeutung, verschwinden schließlich und überlassen es allein dem freien rhythmischen Zusammenspiel der Figuren, aus der bloßen Koordination eine Komposition zu machen. Zu beachten endlich, im Dienste desselben Endzwecks, die Veränderung, die mit dem die Nische oben abschließenden Überhang vor sich geht; die dem Bauschmuck entnommenen Formen kräuseln immer geschmeidiger und beweglicher, um schließlich ganz in ein pflanzenhaftes Gewirr von Zweigen, Ranken und Blättern sich umzuwandeln. — So ist mit zarten, aber treffsicheren Mitteln eine Vereinigung der Standfiguren unter sich und mit ihrer Umgebung zu einem geschlossenen Bildeindruck erreicht. Aber dies war noch nicht das letzte Wort. Man ging weiter, man machte zum Inhalt des Schreins eine geschlossene dramatische Szene. Die beiden ersten großen Beispiele dieser neuen Zielsetzung sind der Krakauer Marienaltar des Veit Stoß und der in St. Wolfgang von Michael Pacher, beide aus demselben Jahr 1477 (Abb. 499, 506). Andere Beispiele sind, aus den letzten Jahren des Jahrhunderts, Riemenschneiders Creglinger und Bernt Notkes Revaler Altar (Abb. 543, 559). Wir nennen hiermit vier Künstler, die an weit entlegenen Orten arbeiteten und zueinander niemals Beziehungen gehabt haben.

* Der auf 1424 datierte Hochaltar in St. Martin in Landshut ist ein Steinretabel mit unorganisch angefügten hölzernen Flügeln. In Schwaben gilt der Altar von Dornstadt für den ältesten der neuen Art.

Es sind allgemeinere Tendenzen der Zeit, die auf diese letzte Entwicklungsform des Altars eingewirkt haben. Einerseits war die Bildhauerkunst durch den Glanz und die Kraft ihrer Hervorbringungen durchaus noch in der Lage, sich im Besitz der Festtagsseite des Altars zu behaupten, andererseits aber gab sie mit ihrer inneren Einstellung immer mehr der malerischen Empfindungsweise nach.

Man nehme z. B. den Creglinger Altar (Abb. 543): dem technischen Vortrag nach besteht er aus lauter Rundfiguren, zusammengestellt sind sie aber so, daß sie als geschlossenes Bild wirken, und zwar in so freier und flüssiger Komposition, daß eine Wiedergabe in bloßer Umrißzeichnung ganz wohl für die Nachbildung einer gemalten Tafel würde ausgegeben werden können.

Einen technischen Terminus für diese Darstellungsweise besitzen wir nicht, ihre Eigentümlichkeit wird am verständlichsten werden durch den Vergleich mit der vorangehenden Entwicklung des Reliefs. Die Gotik hatte für den Bauschmuck keinen sehr ausgedehnten Gebrauch von ihm gemacht. Die Hauptgelegenheit war das Bogenfeld der Portale. Es wurde in friesartige Streifen zerlegt, weil sich anders die Folge von Erzählungen, auf die es ankam, nicht vortragen ließ. Die Darstellung hielt sich in einer einzigen Ebene, ausnahmsweise wurde hinter derselben noch eine zweite in Anspruch genommen, um des größeren sachlichen Reichtums willen, nicht aus formalem Interesse an der Raumtiefe. Im 15. Jahrhundert tauchen einheitliche Kompositionen auf unter direktem Einfluß von Gemälden, zunächst noch sehr bunt und verworren (Liebfrauenkirche in Frankfurt [Abb. 382], Ritterkapelle in Staßfurt), geklärt an der Marienkapelle in Würzburg. In anderer Weise gab die nicht lange vor 1400 sich ausbreitende Sitte des Epitaphs dem Relief vielfältige Beschäftigung. Dann hat natürlich die Kleinkunst, die Schnitzerei in Elfenbein und Knochen und die Treibarbeit in Silber nie aufgehört, des Reliefs sich zu bedienen, und oft mit trefflichem Stilbewußtsein. Das Altarretabel hat lange gezögert. Auf dem alten Hochaltar der Marienkirche in Lübeck ist der Schrein in viele kleine Szenen aufgeteilt, ziemlich wie Gemälde komponiert, aber noch sehr ungeschickt und lückenhaft in der Raumdarstellung. Süddeutschland hat 50 Jahre später beträchtliche Fortschritte gemacht, wobei das Bestreben, die Innenseite der Flügel um der homogenen Erscheinung willen der Malerei zu entreißen, doch zu einer inneren Annäherung an dieselbe führte. Sie konnte so weit gehen, daß die ganze Hintergrundlandschaft als wirkliches Gemälde ausgeführt wurde. Besonders an Ölbergkapellen war diese an das Panorama unserer Tage erinnernde Behandlung beliebt. Nimmt man dann noch die großen Szenen der Grablegung Christi (schönstes Exemplar im Dom von Mainz) und des Marientodes (Würzburg, Abb. 542) hinzu, so sieht man, daß die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts sich lebhaft mit dem Problem der Gruppe beschäftigt haben, und zwar übereinstimmend die Lösung so suchend, daß sie nicht als plastisch isolierende Gruppe (wie im vorigen Jahrhundert die Vesperbilder und die Jesus-Johannesgruppe), sondern im Sinne malerischer Kompositionsweise gesucht wurde. Aus dieser allgemeinen Tendenz sind die Marienaltäre der Stoß, Pacher, Riemenschneider und ihrer schnell sich mehrenden Nachfolger zu erklären. Daß der niederländische Typus in nennenswerter Weise dazu angeregt hätte, glaube ich nicht. Nur am Niederrhein wurde er unmittelbar rezipiert*, und ohne Widerrede steht er künstlerisch tiefer als der oberdeutsche. — Vergessen wir schließlich nicht, daß es auch Nebenaltäre gab mit nur einer Figur. Ein Gehäuse mit Flügeln fehlte auch hier nicht (Abb. 211, 451).

Der spätgotische Altar beruhte bis zum Schluß auf einem Kondominium zweier wesensverschiedener Künste, der Bildhauerkunst und der Malerei, aber das Verhältnis zwischen ihnen war im Laufe der Entwicklung umgesprungen. Im 14. und frühen 15. Jahr-

* Unerklärterweise auch in einer Gruppe von Altären aus der Gegend von Schwäbisch-Hall.

Das 15. Jahrhundert in der darstellenden Kunst.

hundert war die Bedingung der Harmonie zwischen ihnen die anerkannte Vorherrschaft der Plastik gewesen, welche ihrerseits wieder dem Gesetz der Architektur unterstand; ein gemalter Altar (Paradigma: der Friedberger Abb. 213) ist lediglich der gemalte Doppelgänger des geschnitzten. Auf dem Schnitzaltar des späteren 15. ist der Primat der Plastik nur noch ein äußerlicher; aus den Banden der Architektur ist sie zwar befreit, aber innerlich hat sie eine Menge malerischer Gestaltungsgesetze in sich aufnehmen müssen.

Das war aber noch nicht alles. Sie nahm in weiterem Umfange rein optische Darstellungsmittel hinzu: sie überkleidete ihre Formen mit Farbe und Vergoldung. Sobald der künstlerische Wille sich auf diese Richtung festgelegt hatte, war der Sieg für die Holzplastik entschieden. Denn nicht nur kam sie (was den bürgerlichen Stiftern nicht gleichgültig gewesen sein wird) billiger zu stehen, als die Arbeit in Stein, sondern ihr standen, durch das Bündnis mit der Farbe, die viel stärkeren sinnlichen Reizmittel zur Verfügung. Die Bemalung des Steins, zumal seiner kostbaren Arten, Marmor und Alabaster, war immer nur partiell gewesen und hatte ornamentalen Charakter. Die Holzplastik »faßte«, wie der Handwerksausdruck dafür lautet, die ganze Figur gleichmäßig in Gold und Farbe. Um die Pigmente ungetrübt zur Geltung kommen zu lassen, wurde auf das Holz eine Gipschicht aufgetragen; ist sie auch nur dünn, so kann durch sie doch noch die Modellierung nach Bedarf verfeinert werden. Diese Methode hat aber eine bedauerliche Folge gehabt: es sind, wenn auch die Farbe als solche sich vortrefflich erhielt, mit der Zeit Risse und Abblätterungen im Malgrund eingetreten, welche entweder zu Neubemalung oder zu vollständiger Entfernung der Farbe führten. Es ist ja nur ein Bruchteil des einst unermeßlich reichen Schatzes an Holzplastik, den wir noch im Besitz haben, und von diesem wiederum ein noch kleinerer Bruchteil, der den ursprünglichen Zustand annähernd gerettet hat. Wo dieser Fall eintritt, kann man über den eigenartigen Reiz der hier erreichten so kraftvollen wie delikaten Effekte nicht genug erstaunen — es ist die alte Polychromie so ganz und gar etwas anderes und besseres als die modernen Überpinselungen, welche oft glatte Denkmalsschändungen sind. Immerhin, was mit der spätgotischen Polychromierung gewollt war, etwas wesentlich anderes als mit der romanischen und hochgotischen, läßt sich noch erkennen. Sie bildete ein zauberisches Zwischenreich zwischen Naturalismus und Dekoration, weit abseits von plumper Realitätswirkung. Ziemlich naturalistisch, wenn auch die Wirklichkeit immer vereinfachend, sind die Fleischteile, Haare, Lippen, Augen behandelt; die Augen oft von feinstem physiognomischem Wert; aber schon die Haare können unter Umständen vergoldet sein! Beim Gewande ist es rein auf Schönfarbigkeit, nicht auf stoffliche Illusion (wie sie unter ganz andern Bedingungen in der Malerei gesucht wurde) abgesehen. Einiges von diesen Eigenschaften zeigt sogar schon die Photographie.

Befände sich nicht unser Beobachtungsmaterial in einem so bedauernswürdigen Zustande, so verdiente die der Vergoldung zugewiesene Rolle eine eindringende Untersuchung. Wir sehen nur, daß sie in großen Mengen verwendet wurde, öfters ganze Gewänder überziehend, und daß die Zwecke mehrfach waren: Wirkung auf die Phantasie durch Versetzung der Szene in eine überwirkliche Welt, Wirkung auf das Auge als Mittel zur Brechung der größeren Farbenmassen und der Überrieselung der Form mit beweglichen Lichtreflexen.

Indessen ist die eben geschilderte umständlichste und prächtigste Form nur für den Hauptaltar und einige bevorzugte unter den Nebenalären in Geltung gewesen. Die Mehrzahl der letzteren muß sich wie mit kleineren Dimensionen, so auch mit einfacherer Anlage begnügt haben. Die im Hauptaltar offenbar zurückgesetzte Malerei fand hier ein günstigeres Feld. Das Mittelstück konnte als einheitliches Gemälde behandelt werden, Flügel wurden nicht notwendig gefordert.

Das durch alle Häufung von Einzelschönheit nicht gutzumachende Unglück des spätgotischen Flügelaltars, um so fühlbarer, je mehr an ihm Größe und Pracht sich steigerten,
12*

ist seine Herkunft aus dem kleinen Kunstgewerbe; ist seine letzte Wurzel doch nichts anderes als die durch Elfenbeinklappen geschützte wächserne Schreibtäfel. Etwas dem monumentalen Geiste Heterogeneres als diese Klappenmaschinerie kann es nicht geben. Nur in der Gestaltung des Schreins war ein gewisses Maß von Einheit und Würde erreicht. Aber warum konnte man sich zur Opferung der Klappen nicht entschließen? Der ursprüngliche Zweck, die Reliquien vor Entwendung oder Profanierung zu schützen, war längst nicht mehr maßgebend. Sollte eine so subalterne Rücksicht, wie der Schutz vor Staub, es gewesen sein? Nur ein dem monumentalen Denken sehr entfremdetes Geschlecht konnte an diesem, es sei, wie es wolle, zwitterhaften Gebilde ein so unbegrenztes Wohlgefallen finden.

Vier verschiedene Künstler teilten sich in die Arbeit am Altar: der Schreiner, der Bildschnitzer, der Tafelmaler und der Faßmaler. Auch wenn sie noch so gut ineinander eingespielt waren, konnte dadurch der Mangel an persönlicher Einheit nicht ersetzt werden. Der günstigste Fall war, wenn für alle vier Funktionen die Vertreter in einer Werkstatt zusammen arbeiteten. Aber wir dürfen ihn nicht als Regel ansehen. Sehr oft wurden einzelne Teile an eine andere Werkstatt weiter vergeben. Ein klassisches Beispiel dafür ist ein Altar für das Kloster Kaisheim, der an drei selbständige Meister verdingen war, das Schreinerwerk an Daucher, die Malerei an Holbein, die Bildhauerarbeit an Gregor Erhart; einen für das Kloster Weingarten hat Holbein zusammen mit Michel Erhart gearbeitet; an den Altären, deren Flügel von Wolgemut oder einem seiner Werkstattgenossen gemalt sind, rühren die Schnitzarbeiten abwechselnd von sehr verschiedenen Händen her, unter anderem hat sich Wolgemut mehrmals mit Veit Stoß assoziiert; am berühmten Altar von Blaubeuren sind mehrere Maler und mehrere Bildhauer zu unterscheiden, wer die Erfindung des Ganzen geliefert hat, bleibt immer im dunkeln. Dasselbe wird auch dann nicht aufgelichtet, wenn auf dem Werke selbst eine Signatur auftritt. Diese bezeichnet nur das Werkstatthaupt, den geschäftlich verantwortlichen Unternehmer. Bis zu welchem Grade dieser zugleich der geistige Leiter war, bleibt wieder undurchsichtig; es ließe sich wahrscheinlich erkennen, wenn wir eine lange Reihe von Werken desselben Unternehmers intakt vor uns hätten; aber in dieser günstigen Lage befinden wir uns leider nicht. So müssen wir uns damit bescheiden, daß die Künstlergeschichte des 15. Jahrhunderts wohl für immer ein unsicheres Gebiet bleiben wird.

Offenbar war die Verwicklung der Kunst in den handwerklichen Massenbetrieb ein retardierendes Moment gegenüber dem Zuge der Zeit nach Verselbständigung des Individuums. Sie leistete Gewähr für eine ansehnliche Durchschnittshöhe der handwerklichen Arbeitsgüte, aber sie hemmte den Aufschwung zum Außerordentlichen. Vielleicht galt unbewußt die Arbeit noch höher als die Kunst, Arbeitsfreude war den Deutschen dieser Zeit eine zweite Religion.

Inmitten so tiefer Wandlungen der künstlerischen Form schien der Inhalt der Darstellungen sich wenig geändert zu haben; bestimmte doch die Kirche diesen Inhalt, und die Lehren der Kirche standen fest. Genauer zugesehen liegt es doch anders. Nur die Themata im allgemeinen waren dem Wandel entzogen, ihr Gehalt für das religiöse Gefühl war im 15. Jahrhundert ein anderer geworden. Die Kunst steht hier mit den literarischen Zeugnissen in vollem Einklang. Sie wendet sich, ohne von den durch die Kirche sanktionierten Formen sich zu trennen, immer mehr an die persönliche Frömmigkeit; wir bemerkten es schon in anderem Zusammenhang, wie jetzt nicht eigentlich von der Kirche die Aufträge kommen, sondern von den Korporationen, Familien, Einzelpersonen; ein jeder will im allgemeinen Gotteshause in seiner Kapelle, vor seinem Altar zu seinem Patron beten; jeder Heilige hat besondere Hilfsfunktionen übernommen, ja, selbst die Andacht zur Mutter Gottes spaltet sich nach der Mehrheit ihrer Eigenschaften, und mancher vertraut mehr dem einen, mancher mehr dem andern unter den vielen Gnaden- und Wallfahrtsbildern. Dies Auseinanderlaufen des Kultus in ungezählte Spezialverehrungen ist in der Reformation als heidnische Vielgötterei verdammt worden; irreligiös war es jedenfalls nicht; nur kalte Nüchternheit kann verkennen, wieviel Trost damit dem bedürftigen Laienmenschen gebracht wurde. Nachdem die Priesterkirche Gott in unerreichbare Höhe und Ferne gerückt hatte, war dies der Gegenschlag. Die Heiligen waren selbst einmal Menschen gewesen, Gottes Sohn selber ein Mensch: nicht verklärt und heroisiert in ihrer Erscheinung, sondern als unseresgleichen zeigte sie jetzt die Kunst. Was dieselbe an monumentaler Würde dabei verlor, gewann sie an Herzensnähe und Lebenswärme. Die Anpassung des Inhalts an die volkstümliche Frömmigkeit, wie sie jetzt geworden war, und der künstlerische Naturalismus der Form waren Korrelate.

Es wäre ein lohnendes Unternehmen, unter diesem Gesichtspunkte die Veränderungen durchzugehen, die die christlichen Gestalten und Szenen im 15. Jahrhundert durchmachten. Ein weites Feld — wir werden uns mit wenigen Beispielen begnügen müssen.

Christus. Die frühe Kirche hatte ihn jugendlich schön als Menschenfreund und Wundertäter gebildet. Das Mittelalter zeigte den Lehrer und Gesetzgeber, den König, den Weltenrichter; wenn als Erlöser am Kreuz, so symbolisch, mit verschleiender Andeutung des Leidens. Von der Mitte des 13. Jahrhunderts veränderte sich dieser Charakter, die Vorstellung des Martertodes stand im Vordergrund. Ein Äußerstes an Ausdrucksstärke wird gesucht. Der Leib des am Marterholz Hängenden ist tief herabgesunken, ihm folgt willenlos das Haupt, aber die Füße sind fest ans Holz genagelt, und so müssen die Kniee in einem scharfen Winkel herausgebogen werden. Dieser krasseste aller Kruzifixtypen, zuweilen nur noch ein grimassierender Schnörkel, ist nicht deutschen Ursprungs, sein Vorbild sind die massenhaft eingeführten französischen Elfenbeintriptychen und Miniaturen. Ganz auf die Umrißlinie berechnet, eignet er sich auch am besten für die Malerei und das Relief. In der Übertragung auf die vollplastische Darstellung nimmt er

öfters die Form des Gabelkreuzes an, in dem auch das Marterholz als unbehauenes Astwerk dargestellt wird (Abb. 399—401). Diesen Typus hatte der Mystiker Heinrich Suso vor Augen, als er schrieb: »Da ich an dem hohen Ast des Kreuzes . . . gehenkt ward, da ward meine ganze Gestalt gar jämmerlich verwandelt . . . mein göttlich Haupt war von Schmerz und Ungemach geneigt . . . mein rechter Arm war zerspannt und mein linker zerdehnt . . . mein heißes Blut nahm in seinen Nöten manch heißen Ausbruch, davon mein sterbender Leib verronnen und blutig war.« Die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts wandte sich von dem Greuelbilde ab — die Arme nähern sich der wagerechten, der Leib der senkrechten Haltung. Ein Normalbeispiel der Grabower Altar (Abb. 212). Um 1400 wird der Körper schlank, feingliedrig, im Fleische weich (die Frage wenigstens darf gestellt werden, ob hier ein Einfluß Giotto's und der Sienesen vorliegt). Wie große Fortschritte das 15. Jahrhundert, besonders gegen das Ende, in der Kenntnis der Körperform machte, wird uns eingehend zu beschäftigen haben — die Haltung im ganzen veränderte sich nicht mehr, es sei denn, daß der Ausdruck immer entschiedener nach dem »es ist vollbracht« gestimmt wird, daß der Körper im letzten Seufzer ausatmend sich senkt und schließlich wieder, wie in der Stauferzeit, der endgültige Eindruck mehr ein Schweben vor als ein Hängen an dem Kreuz ist (Abb. 472). Der Erlöser ist schon selbst der Erlöste. Er leidet nicht mehr, und wir fühlen es, daß er sich freiwillig geopfert hat. Das Wort Naturalismus hat hier nur Anwendung auf das Detail der Darstellungsmittel. Die künstlerisch fast etwas Unmögliches fordernde Aufgabe, an der sich das Mittelalter müde gerungen hatte und die Renaissance sich vorüberschlich, hier fand sie ihre letzte Lösung; die formale Bravour konnte später im Barock gesteigert werden, über die Seelentiefe des deutsch-spätgotischen Kruzifixus ist die christliche Kunst nicht mehr hinausgekommen.

Besser, als die theologisch-literarischen Quellen es zu tun vermöchten, sagt es uns die bildende Kunst: in dem der Reformation vorangehenden Jahrhundert war der Christus des Volks nicht der in der Herrlichkeit, sondern der »im Elend«. Kein Satz im Credo hat die Kunst so viel beschäftigt wie das »gelitten unter Pontius Pilatus«. Es entstand die Vorstellung vom Schmerzensmann (Erbärmdebild, Not Gottes, Christus im Elend [Abb. 388, 606, 688, 689, 692]), eine Synthese aller Leidensmomente: nackt bis auf den Lendenschurz oder den Mantel, die Dornenkrone auf dem Haupt, die durchbohrten Hände dem Beschauer flach entgegenstreckend oder mit der einen auf die Seitenwunde hinweisend oder auch Geißel und Rute haltend, zuweilen sitzend in Betrachtung über der Welt Sünden; zuweilen auch als Halbfigur im Grabe stehend, von Maria und Johannes gestützt; zuweilen reduziert auf das sogenannte »Wappen Christi«, eine Zusammenstellung der Werkzeuge seiner Passion. Es ist nicht möglich und auch nicht nötig, die ganze Mannigfaltigkeit der Abwandlungen eingehend zu beschreiben. In demselben Ideenkreis stehen zwei im 15. Jahrhundert besonders beliebte Darstellungen: das Schweiß-tuch der hl. Veronika (Abb. 599) und die Gregorsmesse, in welcher der hl. Papst dieses Namens das Wunder erlebt, daß die Hostie sich leibhaftig vor seinen Augen in die Gestalt Christi verwandelt. Zu beachten ist die rasche Vermehrung der hl. Gräber am Schluß des Jahrhunderts. Sodann bilden sich außerhalb der Kirchen besondere Verehrungsstätten: die Ölberge und Kalvarienberge und die auf die letzteren hinführenden Stationswege; ferner die in immer zunehmender Zahl an den Straßen und auf freiem Felde errichteten Bildstöcke und Kreuzigungsgruppen. Es sind Nebenarme, die von dem übervollen Strom des Andachtsbedürfnisses sich abspalten. Unabhängig von den Orten und Stunden des offiziellen Gottesdienstes und ohne das Mittleramt des Priesters kann hier jeder einzelne in einsamem Gebet sich Trost suchen. In wie vollem Gegensatz steht dies neue Wesen zu der gebundenen und objektiven Gottesverehrung des eigentlichen Mittelalters!

Auch in der erzählenden Darstellung ist am Schluß des Jahrhunderts, am Vorabend der Reformation, die Passion Christi das Hauptthema geworden. Bekanntlich hat sich um dieselbe Zeit die italienische Kunst entgegengesetzt entschieden, nämlich dahin,

Das 15. Jahrhundert in der darstellenden Kunst.

die Passion beinahe ganz aus ihrem Darstellungskreis auszuschließen. Der Gegensatz ist nicht nur religionsgeschichtlich bedeutsam, er erinnert uns auch, eine wie andere Stellung in der deutschen geistigen Welt die Kunst einnahm. Die italienische Renaissance wendete sich vom Bilde des leidenden Heilands aus demselben Grund ab, aus welchem die christliche Antike es noch nicht zugelassen hatte. Den Deutschen aber war es nicht gegeben, ein Bildwerk allein ästhetisch anzusehen, immer werteten sie es zuerst nach seinem Inhalt, seinem menschlichen Ernst und religiösen Gewicht. Darum gibt es zu allen Zeiten kein exemplarischer deutsches Kunstthema als das Haupt voll Blut und Wunden. Dürer und Bach sagen es uns klärlieh, welches Vermächtnis des Mittelalters der deutsche Protestantismus übernommen hat.

Maria. Wir haben sie zuerst kennengelernt: thronend, in starrer Würde, Anbetung heischend, Vertraulichkeit ausschließend. Dann im 13. Jahrhundert in frauenhafter Milde, noch immer eine Fürstin, über der byzantinischen Grundlage deutsche Rassenzüge und vollends deutsche Empfindungsweise. Im 14. Jahrhundert geht eine große Veränderung mit dem Kinde vor sich: es ist nicht mehr dogmatisches Symbol, sondern ein wirkliches Kind, munter bewegt, spielig, denkt wenig an die zu seiner Verehrung Herbeikommenden, mehr an die Mutter, mit der es scherzt, von der es den Apfel sich langt (wobei an dessen ursprünglichen mystisch-symbolischen Sinn kaum noch gedacht wird) oder deren Brust es sucht. Was das 14. begonnen hatte, setzte das 15. fort. Die Zahl der aus diesen einfachen Voraussetzungen sich ergebenden plastischen Motive ist erstaunlich groß, und es darf ohne Vorbehalt behauptet werden, daß die deutsche Kunst hierin erfindungsreicher ist als die italienische. Aus diesen Bemühungen wächst eine wichtige Neuerung heraus: das Kind wird nackt. Anfangs noch am Unterkörper in den Mantelzipfel der Mutter eingehüllt, dann in völlig freiem Spiel der Glieder. Indes vergingen mehrere Menschenalter, bis die Kunst ihre Aufgabe wirklich bezwang; in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch ist das Kind zu groß und stämmig, mehr ein kleiner Mann als ein wahres Kind; dann wird es der naturalistischen Redlichkeit gehorsam, mager, faltig, großköpfig; und erst die letzten Jahrzehnte erfassen die Lieblichkeit des Kindes Körpers mit freiem Wohlgefühl. War es doch das Geschick der christlichen Kunst, daß sie den unverhüllten Körper nur an diesen zwei Endpolen zeigen durfte: im unreifen Kindesalter und im Verfall des qualvollen Sterbens. — Vielleicht die ältesten Beispiele des nackten Kindes (um 1320) geben die Madonnen von Lautern (Abb. 361) und von Freiburg (Abb. 366). Beide hängen stilistisch mit Frankreich zusammen; um so bemerkenswerter, daß das Motiv des nackten Kindes in Frankreich erst später aufzutreten scheint. — Um 1400 verliert die Madonna ihre würdevoll repräsentative Haltung; sie wird mädchenhaft lieblich, zart und süß, ganz Demut und Hingebung an das Wunder, dessen sie gewürdigt ist. Erst jetzt spielt das einfache Madonnenbild eine Rolle auch in der Malerei. Besonders beliebt ist die Madonna im Rosenhag, die im Anschluß an eine Stelle des Hohenliedes (4, 12) als Symbol der Jungfräulichkeit gedeutet wurde. — Mit dem Umschwung zum Realismus erlischt das mystisch-romantische Ideal, und Maria wird eine junge Bürgersfrau. Sie bedarf keiner überirdischen Reinheit und Weihe, sie hat von beiden genug dadurch, daß sie eine unschuldige junge Mutter ist. Dies unrhetorische Jahrhundert weigert sich, die Frau, und wäre es selbst die allerheiligste Jungfrau, mit einer Aureole zu umgeben; auf dem Grunde dieser Hausbackenheit liegt indes mehr Zartheit und stille Bewunderung als in der klingenden Lobpreisung mancher andern Zeiten. Erst die letzten Jahrzehnte bringen auch hier eine Steigerung des Tones zu feierlichem Glücksgefühl, in welchem Mutterwürde und Himmelskönigtum herrlich verschmelzen (Abb. 492, 642). Es kann unmöglich eine innerlich rohe Zeit gewesen sein, als die sie sich in ihren literarischen Denkmälern oft genug selbst denunziert. Wir wollen es dem 15. Jahrhundert nicht vergessen, daß es dem deutschen Volk diese ganz deutsche und volkstümliche, bescheidene und wahrhaftige Gestalt geschenkt hat. Sie kann nicht veralten, so wenig wie unser Volkslied.

In der erzählenden Kunst ist das Marienleben das einzige Thema, das in der Menge wie in der Vortrefflichkeit seiner Darstellungen mit der Passion sich vergleichen kann. Da es nicht möglich ist, Szene für Szene durchzugehen, wollen wir als Paradigmen zwei herausheben. — Die Geburt Christi. Während des Mittelalters hatte sich die Komposition fast stabil gehalten: die Mutter ermattet, hingestreckt, mit den Augen und der Hand das Neugeborene suchend, hinten Ochs und Esel, etwas abseits Joseph, über das unbegreifliche Ereignis schwer hinbrütend; dies die einzige Andeutung, daß hier ein Wunder geschehen sei (Abb. 586). Noch natürlicher wird die Szene, wenn (nach einem vielgelesenen apokryphen Text aus der frühchristlichen Zeit) gar noch die Wehmutter hinzukommt. Man begreift, daß dies trockene, unbeseelte Referat lange Zeit keinen besonderen Beifall fand; weder als Hauptszene auf Bogenfeldern oder Altären kommt es vor, noch spielt es in der zyklischen Erzählung eine hervortretende Rolle. Erstmals das 15. Jahrhundert — die Zwischenstufen übergehen wir — schuf es zu dem mit Mystik und Poesie getränkten Weihnachtsbilde um, das wir alle kennen, realistisch vertraulich in der Ausmalung der Einzelheiten, ein liebliches Märchen in der Gesamterscheinung. Die erste große Veränderung ist, daß aus der traditionellen Fassung alles beseitigt wird, was an die natürliche Geburt und ihre Beschwerden erinnert: Maria liegt nicht mehr, sie kniet vor ihrem Kinde, im Doppelglück als Mutter und als erste, die das der dunkeln Welt erschienene Licht anbeten darf. In reiner Bestimmtheit sehen wir die neue Auffassung im Jahre 1424 bei Meister Franke (Abb. 604); Maria, im jungfräulich weißen Kleide, ist die Hauptfigur, zwei Engel halten ihren Mantel und schauen in seligem Staunen auf das gnadenbringende Kind; Joseph (mit dem noch Meister Bertram nichts anderes anzufangen gewußt hatte, als daß er ihn aus einer Reiseflasche trinken ließ) ist verschwunden; über den Wolken aber erscheint die Halbfigur Gottvaters, von dem eine Strahlengarbe auf das Kind sich herabsenkt; nur in Andeutung Ochs und Esel und in der Ferne die Hirten auf dem Felde. Dieselbe Auffassung, jedoch um einige Grade der Wirklichkeit näher gebracht, bei Stephan Lochner, die Hütte wird in ihrem ärmlichen Verfall recht anschaulich gemacht; auf ihren Sparren sitzt ein Engelkonzert, andere schauen zum Fenster hinein, wieder einer spricht zu den Hirten. — Weiterhin verlangt mehr die Wirklichkeit ihr Recht: Joseph ist wieder da, ein gebrechlicher alter Mann, wegen der kalten Winternacht mit dicken Fausthandschuhen angetan; das Kind ist gewickelt und in ein Körbchen gelegt; in der Hütte steht allerlei Gerät, das zu des Leibes Notdurft gehört, doch auch ein aufgeschlagenes Gebetbuch; und am Zaun ein Gedränge von Männern und Frauen, die gespannt mit brennenden Augen auf das Wunderkind hinstarren (Abb. 627). Der Aufbau des Bildes ist schlecht; aber wen wird die große Redlichkeit der Empfindung nicht rühren? — In der Form geläutert zeigt sich der Realismus auf der freilich auch vierzig Jahre jüngeren Darstellung Wolgemuts (Abb. 636). Die artistischen Vorzüge sind auch die einzigen; Maria ist gleichgültig, Joseph ein ganzer Philister; die Kerze in seiner Hand (ein oft vorkommendes Motiv) soll an die nächtliche Stunde erinnern. Um das Bild interessanter zu machen, was es auch nötig hat, wird ein Ausblick in die Straßen Bethlehems gegeben. Die althergebrachte Hütte ist durch die Ruine eines vornehmen Gebäudes ersetzt. — Gegen Ende des Jahrhunderts ist durchweg die prosaische Stufe des reinen Realismus überwunden. Am Niederrhein und in Westfalen wird der Engelschor, in dem Neugier, Wohlerzogenheit und frommes Ahnen in echter Kinderart sich mischen, fast die Hauptsache. Hier nimmt die Kunst es vorweg, daß das deutsche Weihnachtsfest ein Fest der Kinder werden sollte. —

Außerhalb des in den obigen Beispielen geschilderten Vorstellungskreises steht die Darstellung Maria im Wochenbett; von allem Wunderbaren und Exotischen absehend, ganz volkstümlich zutraulich, ist sie in ein sauberes deutsches Bett gelegt, und das Kind sitzt ihr auf dem Schoß und greift nach der Mutterbrust. Diese Szene kommt nur in der Plastik vor. Heute in wenigen Exemplaren erhalten, scheint sie zwischen 1350

Das 15. Jahrhundert in der darstellenden Kunst.

und 1450 in Süddeutschland ziemlich verbreitet gewesen zu sein. Der hier angeschlagene Ton wurde aufgenommen in der Darstellung von Mariens eigener Geburt. Die Frühzeit des Realismus machte daraus ein reines Genrebild (Abb. 652, 656). Dürers berühmter Holzschnitt ist die Krone.

Der Tod der Maria. Für diese Szene hatte das 13. und 14. Jahrhundert eine sehr schöne Fassung besessen (Bd. I, Abb. 450). Daß sie durch die Wendung ins Realistische und Volkstümliche gewonnen habe, werden wir heute nicht unbedingt zugeben. Die ältere Komposition atmete getragene Feierlichkeit, die Anordnung war zentral: um die eben Verblichene die Apostel im Halbkreis versammelt, in der Mitte, vom Himmel herabgestiegen, Christus, der die Seele — nach uralter Vorstellung in Gestalt eines neugeborenen Kindes — auf seine Arme nimmt; regelmäßig schloß sich daran als zweite Szene die Krönung im Himmel. Das 15. Jahrhundert hebt bezeichnenderweise diese Verbindung auf. Die Sterbeszene wird in ein deutsches Bürgerhaus verlegt; der Schmerz soll bewegter und nach den Charakteren abgestuft zum Ausdruck kommen. Das Bild auf dem Sterzinger Altar von 1458 (Abb. 633) zeigt die neue Auffassung im wesentlichen durchgeführt, doch mit Resten von Altertümlichkeit. So die im Hintergrunde sich zeigende Halbfigur Christi mit der Seele. (Bald wurde auch dies als inkonsequent empfunden und aufgegeben.) Das Bett steht noch, wie früher, parallel zur Bildfläche, allein die Sterbende ist aus dem Zentrum auf die Seite gerückt und dadurch für das Herbeiströmen der Trauernden Platz gewonnen: Johannes bringt eine Blume, Petrus sprengt Weihwasser, andere lesen Sterbegerbete, einer bläst den Weihrauch an. Gegen Ende des Jahrhunderts tritt eine letzte Fassung auf: sie rückt Maria wieder in die Mitte, doch so, daß das Bett senkrecht zur Bildfläche zu stehen kommt; damit ist der Zusammenhang zwischen den Aposteln gelockert, jeder einzelne ist in seine spezielle Obliegenheit vertieft; diese malerisch interessantere, aber den alten feierlichen Stil zum bürgerlichen Rührstück herabdrückende Auffassung kommt aus den Niederlanden. In Süddeutschland fand eine andere Variante viel Anklang, bei der Maria außerhalb ihres Bettes, am Betstuhl kniend, den Geist aufgibt (Abb. 499). Sogar die Plastik hat den Marientod aufgenommen und eine Gruppenkomposition von Freiguren daraus gemacht. Im Dom von Würzburg ist eine eigene Kapelle dafür eingerichtet (Abb. 542), im Dom von Frankfurt steht die Gruppe auf dem »Maria Schlaf« genannten Altar.

II. EPOCHEN UND LANDSCHAFTEN.

DIE ZWISCHENZEIT.

Wir begreifen darunter wesentlich das erste Drittel des neuen Jahrhunderts und bezeichnen diesen Abschnitt als Zwischenzeit in Beziehung auf die beiden sich ablösenden künstlerischen Weltanschauungen des Idealismus und Naturalismus. Es sind die halkyonischen Tage. Der strenge Idealismus der Hochgotik ist gebrochen, aber der Ernst und die Schwere der durch die künstlerische Naturerkenntnis gestellten Forderungen sind noch nicht begriffen. Die Wirklichkeit wird nicht mehr verabscheut, aber doch nur mit halboffenen Augen angesehen. Es war, soweit sie in der Kunst zum Ausdruck kommt, eine gefühlsselige Zeit, einigermaßen vergleichbar der des Pietismus im 18. Jahrhundert (nur daß der letztere zu bildlichem Gestalten unfähig war); an lyrisch weiche Stimmungen hingegen, wie sie das Mittelalter nicht gekannt hatte, zwischen