

Abb. 26. Aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry, Paris, Anfang 15. Jahrh.

## II.

### Vom Mittelalter zur Renaissance.

Die germanische Mythologie suchte das Dasein in einem dramatisierten Ereignisse zu begreifen, in dem die Welt, das Universum, die ewig gebärende und vernichtende Macht, die Menschen- und Götterheroen besiegte. In dem anthropomorphisierten Naturgeschehen und der Gesetzlichkeit seiner Folge stellte sich dem Germanen das Sein in einem räumlich-körperlichen Gegeneinanderwirken zweier Mächte, der Gottheit und der Welt, dar, das mit dem Untergang des Individuellen im Universellen endigte. Die Kirche, die im 6. und 7. Jahrhundert das von den Römern begonnene Werk der Zivilisation der Germanen fortsetzte, lenkte ihr Interesse und Denken auf ein neues Gebiet. In der Gotteslehre der christlichen Kirche war die Frage nach dem Verhältnis von Gottheit und Welt zugleich identisch mit dem Gegensatz von Natur und Geist, von sinnlichem Trug und geistiger Wahrheit. Die christliche Lehre gab Antwort auf eine Frage, die sich die junge Nation noch nicht gestellt hatte: Was ist das Bleibende, Wirkliche im Wechsel der Zeiten, was ist Wahrheit, was ist Irrtum. So zog im Gewand der christlichen Lehre doch zugleich der kritizistische wissenschaftliche Geist des Orients in die germanische Vorstellungswelt ein und über das brandende Meer der Völkerwanderung rettete der römische Bischof die Reste einer tausendjährigen

Kultur, durch die sich aufs Neue die Verbindung der jungen abendländischen mit der alten morgenländischen Kultur und Kunst vollzog<sup>1)</sup>).

Deshalb ist es verfehlt, bei Schilderungen des mittelalterlichen Geistes gegenüber der Renaissance nur das kirchlich-religiöse Gewand und seine negative Seite, die Weltverneinung, die Askese, als charakteristische Seiten seiner Eigenart hervorzuheben. Denn auch die kirchliche Tradition umfaßt nur das Material, nicht aber Form und Prinzip der Weltkenntnis des Mittelalters. Das Antlitz der mittelalterlichen Welt birgt der Rätsel und Wunder in so überreichem Maße in seinen strengen Zügen, daß Schlagworte hier mehr als anderwärts versagen müssen. Und doch scheint diese vielgestaltige Welt von einem einzigen Willen, dem fast dämonischen Trieb beseelt, die Urwahrheit aller Dinge, das Wunder des Kosmos zu erfassen<sup>1)</sup>. „Ich glaube, damit ich erkenne“, sagte Bischof Anselm von Canterbury. Das auszeichnende Merkmal dieser Zeit ist deshalb ihr hartes Ringen um eine systematische Erkenntnis, das Gesetz im Sein, Denken und Handeln, das den Weltenorganismus ebenso wie das Regulativ des praktischen Lebens bildet und jenseits aller nationalen Grenzen in der Gottheit zugleich begriffen wird.

In dem Kunterbunt materialistischer Äußerlichkeiten oder phantastischer Schwärmerei bleibt doch die eine große Frage nach der Aufhebung des Gegensatzes von Natur und Geist (= Gott und Welt) der bestimmende Grundfaktor alles Denkens. Die Kirche selbst nahm als Trägerin dieser Ideenwelt an dem Ringen den innigsten und größten Anteil. Sie hat ihrerseits verschiedene und oftmals wechselnde Formen für die Lösung der damit verbundenen Weltanschauungsprobleme gefunden. Ihrem Schoße war ja die Kultur in ihren wesentlichsten Elementen entwachsen, und die größten ihrer Anhänger waren weniger Priester als Philosophen und Ethiker, die aus der biblischen Weisheit ein System entwickelten, in dem die Geistesgeschichte der biblischen Menschheit mit der Naturgeschichte in eins zusammenfloß und das Individuelle nur so weit Wert und Sinn erhielt, als es die Emanation des allgemeinen göttlichen Schöpfergeistes war. Im Grunde genommen war es die Weltanschauung eines metaphysisch orientierten Naturalismus, die das Mittelalter beherrschte.

Der Einzelne war einerseits in seinem Willen abhängig von dem der Gottheit, ein unbedeutendes Glied in dem großen Weltenorganismus, andererseits aber eben seiner Menschlichkeit wegen doch die stolze Verkörperung göttlichen Geistes und gegenüber der geistlosen Materie zugleich ihr letztes und vollkommenstes Entwicklungsprodukt, das zweckbestimmende Element im Dasein. Noch in dem Stundenbuch des duc de Berry (Abb. 26)<sup>2)</sup> erscheint der Mensch als der beherrschende Mittelpunkt hineingestellt in den strengen Organismus des Sternelaufes, dessen Symbole, an seinen körperlichen Aufbau gebunden, auch seine Behausung in der Unendlichkeit formen und so seinem Erkennen und Wollen Grenze und Ziel zugleich sind.

Die Kunst registriert hier nur die Tatsache dieser Gesetzlichkeit, ohne ihren tragischen Ideengehalt im Hinblick auf die Gebundenheit des persönlichen Willens aufzugreifen, wie das die Renaissance (siehe Dürers Melancholie, Abb. 24, oder den Fahnschwinger, Abb. 5) getan hat. Der Mensch erscheint nur als Individuum, das wie alles übrige Einzelne von der strengen Organik eines Weltengesetzes im Sein und Tun zugleich umfaßt wird. Deshalb ist noch in der Renaissance Himmelskunde stets Astrologie. Aber den uralten und ewig neuen Dualismus der Weltanschauung hat auch alles Denken des Mittelalters nicht zu beseitigen vermocht. Der Göttlichkeit des ursprünglich freien Geistes des Menschen stand die Weltlichkeit seiner durch den vergänglichen Körper determinierten Sinnlichkeit, im weiteren Sinne der Geist der Materie gegenüber. Um diesen Gegensatz zu überbrücken und zu einem einheitlichen

Weltanschauungssystem zu gelangen, kam man zum Lebensideal der Askese, die durch Verneinung der sinnlichen Welt, die Weltflucht, die innere Einheit, das Einswerden mit dem Geiste sich zum Ziele setzte. Es wäre daher falsch, die christliche Askese unter einseitigem ethischen Gesichtswinkel im Sinne etwa der Renaissance zu betrachten, um in ihr eine „widernatürliche“ Auffassung des Lebens zu erkennen. Denn „Weltflucht“ hieße im Grunde genommen die bunte Vielheit der Erscheinungen und Erfahrungen verlassen, um hinter dem schnellen Wechsel des empirischen Daseins das ewige Wunder des unsichtbaren Geistes zu begreifen. Das Mittelalter ist auf zwei verschiedenen Wegen diesen Zielen zugestrebt. Die Kirche zeigte den einen, indem sie die Erlösung von der unreinen Materie in einem göttlichen Gnadenakt, vermittelt durch die priesterlichen Funktionen, verhiess; den andern betrat der sogenannte Neuplatonismus, der, im Banne der griechischen Welt, in der ekstatischen Erhebung des Individuums zu Gott, die Möglichkeit einer Vereinigung mit dem Höchsten, sah. Aus diesen beiden feindlichen Lagern entwickelte sich innerhalb der mittelalterlichen Weltanschauung die Scholastik einerseits und die Mystik andererseits, hinter beiden aber verstecken sich im Grunde die großen Weltanschauungsprobleme, die die geistige Zukunft der europäischen Kultur in sich schließen: der transzendente Realismus der Renaissance und der romanischen Völker und der transzendente Idealismus, der der deutschen Kulturwelt Richtung und Ziel gegeben hat. Der strengen Erfüllung des unpersönlichen kirchlichen Regulativs im Handeln und Denken steht in der Mystik die freie persönliche Hingabe an die Gottheit gegenüber.

In der Weltanschauung des frühen Mittelalters spielt der Einzelne nur in seiner Menschlichkeit eine Rolle, der Begriff der Persönlichkeit hat hier nur selten einen Platz. Aber mag man auch in dem Erwachen des Individuums das bedeutungsvollste Zeichen der anbrechenden Renaissancekultur erkennen, so muß man sich doch hüten, im Gegensatz hiezu dem Mittelalter den Sinn für das Individuelle abzusprechen. Denn das Individuelle stand mehr als in der Renaissance im Mittelpunkt des Interesses des Mittelalters, nur nahm es einen anderen Platz in der Weltanschauung ein.

Unter Persönlichkeit ist die ethische und intellektuelle Sonderexistenz des Menschen zu verstehen. Die italienische Renaissance suchte den Idealtypus der Persönlichkeit in ihrer ethischen und intellektuellen Individualität, das Mittelalter dagegen in dem Individuellen die treibende Urkraft, die metaphysische Geistigkeit der interindividuellen Lebensgesetze. In der Emanationslehre war das Universelle die Ursubstanz, die nicht nur alles Besondere enthält, sondern es auch hervorbringt. Alles Einzelne erschien als Theophanie, als Ausfluß göttlichen Wissens und deshalb kam man auch zu dem Glauben, daß die Rückkehr zur Gottheit nur durch die Reinigung der Persönlichkeit von allem individuellen Wünschen und Denken erfolgen könne. Doch hatte gerade diese Lehre schon frühzeitig zur Unterscheidung der natürlichen und übernatürlichen Offenbarung und damit zu einem Dualismus in der Weltanschauung geführt, den die Scholastik zu überbrücken versuchte, indem sie die kirchliche Offenbarung in einem logischen Vernunftsystem realisierte. Aber es war doch bezeichnend, daß die großen Gründer dieses Systems so sehr seine Natürlichkeit, d. h. seine Vernünftigkeit betonten und auf die Beziehungen zu der Natur des menschlichen Denkens größeres Gewicht legten als auf die transzendente Wahrheit seiner Idee. So wird auch innerhalb der religiösen Welt die göttliche Wahrheit vor das Tribunal der kritischen Erkenntnis gezwungen. Von hier bis zur völligen Befreiung der kritisch wissenschaftlichen Erkenntnis von den Fesseln der Theologie war nur ein Schritt, der nach dem Vorgange Dun Scotus in der Lehre Occams und Nicolaus Cusanus (alle drei Germanen) schließlich getan wird. Nur im Endlichen lebt das Un-

endliche, Göttliche, das jedem Wesen seine Form gibt und nur in dieser sich sichtbar macht. Damit war hier der Weg der modernen Naturwissenschaft schon vorgezeichnet, die kleine Endlichkeit in ihrer unendlichen Kompliziertheit zum Objekt der Erkenntnis geworden. Auf diese Weise verengerte sich in gewissem Sinne der Naturbegriff der heraufziehenden modernen Welt; und die makrokosmische Weltanschauung des Mittelalters machte einer mikrokosmischen Platz.

Die Mystik ist aus sich selbst heraus auf ähnliche Bahnen getrieben worden. Sie hatte schon im 12. Jahrhundert begonnen, gegenüber der dialektischen Bewegung und der vernunftmäßigen Auffassung der religiösen Welt den Menschen auf seine Seele, d. h. auf die ihm eigene Natur seiner Menschlichkeit hinzuweisen. Hiedurch erhielt besonders das diesseitige Leben des Menschen seinen Eigenwert und eine neue Bedeutung, indem nicht mehr so sehr sein Gegensatz zur Gottheit und zur gottgewollten reinen Natur als die Wesenseigenarten seiner Menschlichkeit von Denkern untersucht und von den Künstlern gestaltet wurden. Hieraus entwickelte sich der sogenannte „Humanismus“<sup>(2)</sup>. Nicht der Gottesgedanke, sondern die Menschheitsidee beginnt in den Vordergrund des Interesses zu rücken. War das Mittelalter bemüht, in der Geschichte der Vergangenheit die Gottheit, die Idee der Schöpfung und ihre Gesetzlichkeit zu begreifen, so suchte die heraufziehende Renaissance dagegen in der Vergangenheit Wirken und Leben des menschlichen Geistes zu erkennen. Sie suchte nicht so sehr die absolute als die relative Wahrheit, die sich der historisch-kritizistische Geist erschuf. So ist man auch hier von den unendlichen Weiten metaphysischer Regionen in die engere Behausung menschlichen Bewußtseins gelangt und stand doch auch in dieser engen Sphäre vor demselben uralten dunklen Rätsel: dem Gegensatz von Natur und Geist.

Der Ausgangspunkt der Betrachtung war jetzt trotz aller himmlischen Sehnsucht die Natur des Individuellen geworden, aus der man freilich ebenso wie aus der Objektivierung der persönlichen Erfahrung doch auch die Erkenntnis des Allgemeinen zu gewinnen glaubte.

Bis weit ins 12. Jahrhundert geht diese Bewegung zurück, die die erkenntnistheoretische Grundlage für die moderne Psychologie und Naturwissenschaft schuf. Die sachliche Bildung fing an wichtiger zu werden als die formale und die persönliche Willensfreiheit schwerer zu wiegen als das überpersönliche Gesetz. In den traditionellen Lebensformen begann man eine unwillkommene Beschränkung des eigenen Denkens und Handelns zu sehen, und die vorchristliche Zeit, die griechische Welt, erschien als der paradiesische Zustand eines freien, schönen, glücklichen Menschengeschlechtes. In den hinterlassenen Zeugen ihrer Wirksamkeit suchte man sich diese Welt der Vergangenheit in der Gegenwart zu rekonstruieren und die Antike wurde Stütze für die junge und vernichtende Waffe für die alte Welt. Der große Gegensatz von Natur und Geist begann sich zu identifizieren mit dem von Freiheit und Gesetz. An Stelle der gläubigen Hingabe an die Absolutheit des göttlichen Geistes trat die empirische Forschung, die in den geistigen und künstlerischen Leistungen der Vergangenheit wie im persönlichen Handeln der Gegenwart die unmittelbaren Äußerungen des Ewigen sah. Man beschrieb nicht mehr das kontemplative Dasein in der Gleichartigkeit des Tuns. Die individualisierende Ausdrucksgebärde in Gesicht und Hände begann die Persönlichkeit in ihrer Sonderexistenz zu charakterisieren. Man suchte wie einst im Mythos mehr die Gesetzlichkeit des Geschehens, nicht das absolute Gesetz des Seins zu gestalten. Hatte das Mittelalter den Kosmos zu ergründen versucht, so schuf man sich jetzt aus dem Weltengesetz ein religiöses Drama, in dem der individuelle Wille des Daseins und die in Gott personifizierte Schicksalsmacht gegeneinander wirken. Die großen Erkenntnisprobleme des



Abb. 27. Anbetung der Könige, Miniatur, 13. Jahrh., München, Hof- und Staatsbibliothek.



Abb. 28. Bertram, Anbetung der Könige, 2. Hälfte des 14. Jahrh., Hamburg, Kunsthalle.

frühen Mittelalters lösen sich in dem religiösen Mythos auf, in dem nicht die universelle Einheit, sondern die psychologischen Unterscheidungen von Persönlichkeiten im Vordergrund des Interesses standen.

Den künstlerischen Gegensatz der beiden Darstellungen der Anbetung der Könige aus dem 13. (Abb. 27) bzw. 14. Jahrhundert (Abb. 28) vermag zwar nicht der prinzipielle Unterschied zwischen den beiden Zeiten zu kennzeichnen, wohl aber die Neuorientierung des künstlerischen Interesses desto augenfälliger zu machen. Der typologische, dreimal sich wiederholende Gestus in dem älteren Bilde deutet nur den Willen der höheren Macht an, der hier sich erfüllt, nicht aber das persönliche Wollen und die verschiedenen seelischen Reflexionen, die das Ereignis in dem Einzelnen erzeugt. In dem Bild des Meisters Bertram (Abb. 28), des Begründers der deutschen Renaissancemalerei<sup>3)</sup>, sind die drei Könige einer inneren Stimme gefolgt und in der heiligen Stille des Bildes sprechen die wenigen charakterisierenden Bewegungen desto intensiver von dem starken seelischen Erlebnis. Zu dem kindlich verlegenen Schweigen gesellt sich hier die Feierlichkeit einer kirchlichen Zeremonie, die freilich weniger nach der weiträumigen Pracht der Dome als der Idylle der Dorfkirche verlangt. Das Kindchen ist das einzige Wesen, das in seiner Furchtsamkeit aus der Rolle fällt, um aber desto mehr Lebenswärme dem Ganzen zu verleihen und den Vorgang uns menschlich besonders nahe zu bringen. Wie ein Priester die Hostie, küßt der Älteste der Könige die Hand des Kindes, der zweite faßt die Krone an als hätte er den bäuerlichen Hut zu lüften, während der dritte ungeduldig mit den Beinen trippelt und verlegen mit dem Finger die Goldstücke im Kelche überprüft. Aber trotz dieser fast genrehaften Schilderung der einzelnen persönlichen Empfindungen bleiben dieselben im Grunde genommen doch nur Nuancen einer einzigen: der



Francke: Anbetung der Könige  
Hamburg, Kunsthalle



hingebenden Liebe und Andacht. Etwas von der „edlen Einfalt und stillen Größe“, in die ländliche Idylle übersetzt, lebt in diesem Werke wieder auf. Die formale Einheit des Mittelalters in dem streng geschlossenen schlichten Gruppenaufbau und sein heiliger Ernst, umspielt von dem Dämmerchein der neuen Zeit.

50 Jahre später hat Meister Francke (Taf. II), der Nachfolger Meister Bertrams, den Gegenstand ganz anders zu schildern unternommen. Die Madonna ist in einer prächtigen Würde der Königin gegeben, der einzig ruhende Punkt in dem wirren Durcheinander der bunten Gruppe, die das Wunder wie das Neueste vom Tage bespricht, indes der Joseph nicht eben seine schönste Seite zeigt. Die Freiheit und Natürlichkeit der Bewegungen gilt mehr als die strenge Einheit des Bildes, das Wunder wird als geschichtliches Ereignis, nicht als Willensäußerung der unsichtbaren, überpersönlichen göttlichen Macht beschrieben. Denn trotz des deutlichen Hinweises der Figuren auf den leitenden göttlichen Stern wird durch diese freie Gestikulieren das Ereignis objektiviert Vergangenheit nicht in der Bildkomposition selbst wirkende Idee der Gegenwart. Das Ereignis löst sich in eine Summe von Einzelmotiven frei sich bewegender Persönlichkeiten auf. Während bei Meister Bertram die handelnden Menschengestalten in der schlichten Sachlichkeit eines stillen braungoldigen Farbtons sich streng vor dem leuchtenden Golde der Unendlichkeit des Hintergrundes zusammenfügen, wird dieser hier zur halbdunklen samtigen Folie, auf der die fröhliche Pracht der oft hart nebeneinanderstehenden Lokalfarben mehr zum Auge als zum Herzen spricht. Die Schilderung des differenzierten Persönlichkeitslebens als Folge einer neuen Erkenntnisweise hat auch auf rein künstlerischem Gebiete eine Wandlung nach sich gezogen, die sich in dem stärkeren farbigen und formalen Differenzierungsbedürfnis äußert.

An Stelle der repräsentativen Darstellungen treten daher jetzt die dramatischen, an Stelle der göttlichen Idee das Leiden der Person Christi und die erschütternden Schicksale der Verkünder seiner Lehre. War früher die Bibel mehr eine Sammlung ethischer Vorschriften oder religionsphilosophischer Systeme, so wird sie nun vor allem beim Volke zu einem Roman, dessen dichterischer Inhalt mehr wog als sein ethischer Gehalt, für die Vertreter der Wissenschaft zum Objekt kritischer Untersuchung, die das Fundament der mittelalterlichen Weltanschauung in ihren Grundfesten erschüttern mußte. In der exegetischen Literatur wurden allgemein an Stelle der philosophisch-dogmatischen Erklärung mehr die subjektiven Reflexionen gesetzt. Die biblische Erzählung überwucherte die ursprüngliche Heilsidee, trotz ihrer noch fortbestehenden Einordnung in das scholastische System. Besonders übte das Einsetzen des Heiligenkults, durch den jede religiöse Gemeinschaft und jeder Fromme einen persönlichen Anwalt im Himmel erhielt, seinen zersetzenden Einfluß auf die Einheitsidee der Kirche aus. Das Verhältnis des Einzelnen zu Gott wurde früher vorwiegend durch die Funktionen des Priesters geregelt, der zwischen die Gottheit und Gemeinde in ihrer Gesamtheit trat. Nun verwandelte sich die religiöse Glaubensformel in ein persönliches, künstlerisch gestaltetes Bekenntnis und der Priester wurde wie in den Meditationes des Bonaventura selber zum Dichter, dem die unverrückbare Formel der Wahrheit weniger galt als die Lebendigkeit der Gestalt, in der seine Persönlichkeit ihr „Itinerarium mentis in Deum“ fand. Ähnliches war überall zu bemerken. Die weltumfassende Idee, die den theologisch-spekulativen Programmen zugrunde lag, hatte nur eine lehrhafte Tendenz, nun legte man Wert darauf, ihre suggestive Kraft zum Ausdruck zu bringen. Die Kunst wurde zur Helferin, wo es galt den Menschen zu erobern; die glaubhafte Wirklichkeit der Gestalt der Idee wurde wichtiger als ihr theologisch-spekulativer Gehalt. Hieraus erklärt sich das Verlangen der Kunst nach panoramatischen Wirkungen, sowie auch die Bevorzugung der ergreifenden dramatischen Stoffe, die man teils unter italienischem Einfluß zu gestalten versuchte. Der Handlungszusammenhang der Persönlichkeiten galt mehr als die Einheit des Sinnlichen.

Auch das mit dem Herrscherideal sich identifizierende Gottesideal beginnt sich zu wandeln. Im frühen Mittelalter war die Gottheit das Übermenschliche, das Ruhende in der Bewegung, das Bleibende in der Veränderung. Nun wird sie ganz erfüllt von differenziertem

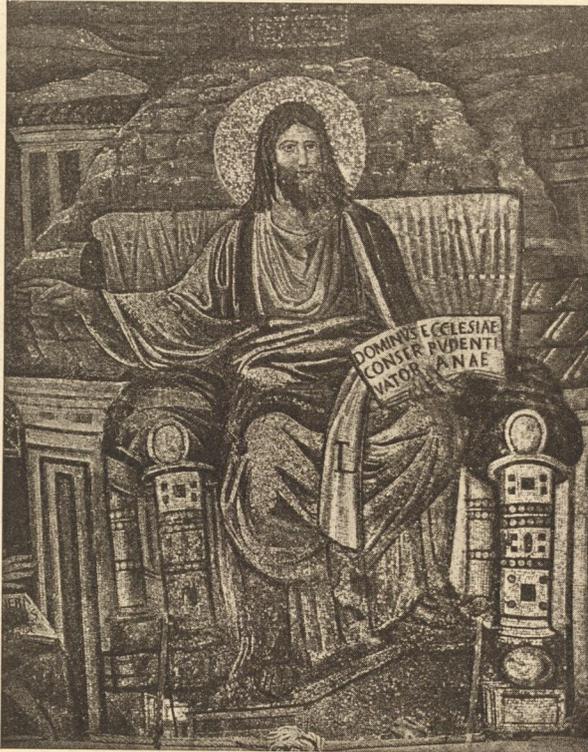


Abb. 29. Christus, Mosaik in S. Pudentiana, 4. Jahrh., Rom.



Abb. 30. Bildnis Ottos II. aus dem Registrum Gregorii, Chantilly, 11. Jahrh.

menschlichen Leben und Christus, früher der Gesetzgeber, wird nun zum Helden auf Erden, zu einem ins Sentimental-Romantische übertragenen Sinnbild menschlichen Fühlens und Leidens. Die Darstellungen Gott-Vaters werden seltener und der „Ecce homo“ tritt an seine Stelle.

In dem Christus von Santa Pudentiana in Rom (Abb. 29) liegt noch etwas von der milden Harmonie und sonnigen Heiterheit griechischer Welt, in dem Titelbild des Evangeliars Ottos II. (Abb. 30) die göttliche Majestas in ihrer Unerschütterlichkeit und Strenge. Christus erscheint dort noch als segnender und frei sich bewegender Gott mit der weichen Gewandung um die gelösten Glieder, frei im Raume sitzend; in dem Bilde Ottos II. dagegen ist nicht so sehr die göttliche Person oder der Fürst, sondern die alles determinierende Göttlichkeit sichtbar gemacht, willen- und handlungslos, die nicht durch ihr Tun, sondern durch die strenge sinnliche Einheit aller Teile im Ganzen sich mitteilt. Der Thron entwickelt sich aus dem Motiv der Bildgrenze, die äußere Silhouette der Gestalt, die Lanze, die äußere Kontur der Beine usw. aus dem des Thrones, an dessen architektonische Formen auch die Individualmotive der Gewandung teilweise gebunden bleiben. Thron und Baldachin sind nicht voneinander zu trennen und auch die assistierenden Figuren, auf ein Grundmotiv im Gestus wie Erscheinung gebracht, bringen mehr ihre sinnliche Ähnlichkeit zu den gliedernden Motiven des Mittelteils als ihre individuelle Eigenart zum Ausdruck. Durch diese Ähnlichkeit der verbundenen Grenzen der Farbflächen wird sowohl die stoffliche Unterscheidung zwischen Gewand und Architektur usw. aufgehoben als auch die klare räumliche Unterscheidung der Teile der sinnlichen Einheit geopfert. Sie ist ein Symbol der alles Einzelne bestimmenden überpersönlichen Macht, die über die Natur des Gegenstandes hinaus dessen Erscheinung durch seine Beziehungen zum Ganzen bestimmt.

In dem Bilde des unter französischem Einfluß teilweise stehenden Meisters Francke<sup>4)</sup> (Abb. 31) dagegen taucht der Körper der Gottheit wie eine Fata morgana, von kleinen Engeln umflattert, aus dem Dunkel der Unendlichkeit ins bleiche Licht hervor und hebt wie im Traume, mit einem nach innen gerichteten



Abb. 31. Francke, Ecce homo, Hamburger Schule um 1430 (Phot. Hanfstängl).

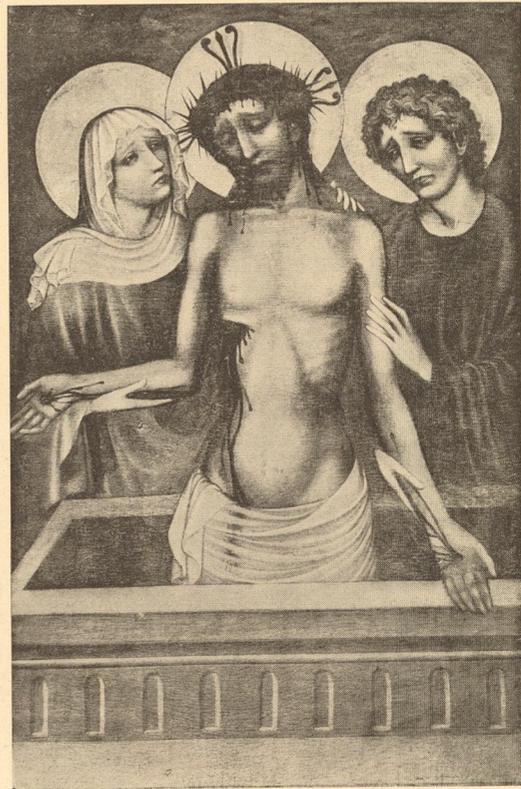


Abb. 32. Ecce homo, Nürnberger Meister um 1400.

schmerzlichen Blick, graziös die Hände, die Wundmale weisend. Der Nürnberger Meister (Abb. 32) jedoch schildert einen Helden in edler Größe und Bescheidenheit, die sittliche Bedeutung seines Opfertodes, die erhabene Macht des Schicksals, der er sich in Gehorsam und Liebe fügt. In dem Hamburger Bild soll das Schicksal der Persönlichkeit, in dem Nürnberger in der Persönlichkeit das Schicksal ergreifen. Diese alles beherrschende Schicksalsmacht ist trotz der Renaissance-Tendenzen, wie sie in der ergreifenden Charakteristik der drei Persönlichkeiten zutage treten, ganz im Sinne des Mittelalters (Abb. 30) gestaltet. Während beispielsweise der linke Arm im Hamburger Bilde frei nur die Tiefe sucht, wird er in dem Nürnberger bestimmt durch die nächstliegenden Grenzen, Bildrahmen und Sarkophag, der im Verein mit den übrigen Teilen sich zu einer architektonischen, strengen Einheit zusammenfügt<sup>5)</sup>.

Die Gottheit fordert jetzt nicht Gehorsam, sondern Mitleid und Liebe. Sie ist der Urquell alles Individuellen selbst. Die Vereinigung von Gottheit und Mensch wird so in einem subjektiven Gefühlserlebnis durch einen beiderseitigen persönlichen Willen vollzogen, der Grundgedanke jener nun überall, besonders am Rhein sich ausbreitenden Mystik, durch die ähnlich wie in Italien, wenn auch mehr als hundert Jahre später, der Geist der Renaissance in Deutschland seinen Einzug hielt und die griechisch-orientalische Ideenwelt im nationaldeutschen Gewande ihre Auferstehung feierte.<sup>6)</sup>

Diese Wandlungen stehen im Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung des wirtschaftlichen Lebens, besonders seit dem starken Aufblühen der Städte. Die Forderungen des praktischen Lebens haben das transzendente Ideal der Vernunft gestürzt, als es anfang, ihrer Entwicklung sich hindernd in den Weg zu stellen. Es war ja überhaupt das Verhängnis der christlichen

Hierarchie, daß sie eine theokratische Weltmonarchie aufzurichten sich bemühte zu einer Zeit, in der die Nationen anfangen, ihr Rassebewußtsein in positive differenzierte Kulturarbeit umzusetzen. Der durch die zunehmende Bevölkerung bedingte schärfere Konkurrenzkampf brachte die Forderung des Lebens nach persönlicher Regelung der Geschicke mit sich und entwickelte dadurch auch das persönliche Verantwortungsgefühl, dessen Einfluß auf die religiöse Lebens- und Erkenntnisweise nicht ausbleiben konnte<sup>7)</sup>. War das Universelle ehemals das unsichtbare, eigentlich wahre, wirkliche und allgemeine Sein der Dinge, so trat nun die Wahrheit des bloß Sichtbaren in den Vordergrund des Interesses und die religiöse Skepsis, die dieser Wandlung auf dem Fuße folgt, gewann innerhalb der Kirche selbst neuen Boden. Je größer die Entfaltung der feudalen und hierarchischen Institutionen der Kirche war, um so mehr sahen sich ihre Vertreter genötigt, sich eine materiellere Grundlage ihrer Bildung zu verschaffen und in dem Maße wie die praktischen Organisationen in Staat und Kirche sich entwickelten, verminderte sich das Gefühl und der Glaube an ihre metaphysische Bedeutung, stieg der Wert der praktischen Tat, der erfolgreichen Einzelleistung. Das Wissen beginnt innerhalb wie außerhalb der Kirche zur Macht zu werden und die Wissenschaft ist nicht mehr bloß ein geheiligtes Instrument, das die Türen des Himmels öffnet, sondern auch ein praktisches Werkzeug, eine unentbehrliche Waffe im Kampfe des Lebens, dessen sich selbst die Kirche in ihrer bedrohten Existenz zu bedienen genötigt sah. Der praktisch wissenschaftliche Geist ist überall auch in der Kirche an der Arbeit. Die große Lehre vom Gottesstaate auf Erden wird in den Hintergrund gedrängt gegenüber der Frage nach der weltlichen Gewalt des Papsttums oder den wissenschaftlichen Untersuchungen über die Grundlage der Theologie, wie sie besonders von den Augustinern im Kampfe mit den Bettelmönchen gepflegt wurden. Indem die nationalen Staatengebilde begannen — besonders seit der Lehre Occams —, ihre Unabhängigkeit von der kirchlichen Organisation theoretisch wie praktisch zu betonen, und auch das römische Recht dem allgemeinen Kritizismus sich unterwerfen mußte, wurde die Kirche selbst mehr und mehr auf das politische Gebiet, zum Kampfe mit den nationalen Einzelstaaten und ihrem Eigenwillen gedrängt, wobei sie, gleichzeitig die Trägerin der Kultur, die ursprünglich weltumfassenden ethischen Ideen aus den Augen verlor. War früher das Buch der in ein prächtiges Gewand gehüllte Verkünder geheimnisvoller Weisheit, so wird es jetzt in den immer mehr sich vergrößernden Bibliotheken ein Mittel zur praktischen Belehrung, die bald weniger im Schlosse des Fürsten als in der Stube des Handwerkers gesucht wurde. Die Vagantenpoesie hat hiefür den entzückendsten symbolischen Ausdruck gefunden, indem sie den Sattel von Phyllis und Flora mit der Hochzeit Mercurus und der Philologie schmückte. Daneben wurden auch die Stiche und Heiligenbilder zu Talismanen, durch deren käuflichen Erwerb man sich auf zeitliche Fristen die Gnade des Himmels sicherte.

Die künstlerische Erkenntnis- und Gestaltungsweise begann sich in ähnlicher Weise neu zu orientieren wie das allgemeine Denken der Zeit. Es ist freilich schwer, ihr vielgestaltiges Leben auf einen Nenner zu bringen und besonders muß man sich hüten, den sich vollziehenden Wandel der Zeit mit Schlagworten charakterisieren zu wollen, von denen eines der beliebtesten „das Erwachen des Naturgefühls“ ist. „Natur“ hat auch das Mittelalter dargestellt, ja eine in vielem erhabener, größere und weitere als die Renaissance, die eben auch in der allgemeinen Erkenntnisweise, zunächst wenigstens, eine bedeutende Verengung des Gesichtskreises nach sich zog.

Die Kunst war im Mittelalter — so weit sie sich nicht auf modernen Wegen der Anschauungs- und Gestaltungsweise der Renaissance näherte — auf Grund ihrer konventionellen Typo-

logie zu einem Organ einer ins kirchliche Gewand verkleideten philosophischen Sprache geworden, die die metaphysischen Beziehungen von Individualität und Gattung und ihre gesetzliche Beziehung zum Universum umfassen wollte unter Aufhebung des Gegensatzes von Eins und All, Sinnlichem und Geistigem. Bei solch hohem Ideenflug verfügte diese Zeit zum Teil über eine unerhörte Einheitlichkeit ihrer sinnlichen Vorstellung, die eben durch die neue, die Renaissance begründende Erkenntnisweise verloren ging.

Die Darstellungen der kämpfenden Ritter (Abb. 33 und 34), von denen die eine dem 13., die andere dem 14. Jahrhundert angehört, trennt dieselbe Kluft wie etwa die Kunst Manets von der Hodlers. Beide gehören der mittelalterlichen Zeit an und es ist trotzdem nicht gut möglich, sie auf einen Stilnenner zu bringen. In dem älteren Werke variieren die kämpfenden Paare nur die sinnliche Grundidee des Kampfes. Die Bewegungen sind viel weniger Resultat des persönlichen freien Impulses der Kämpfenden, sondern, ebenso wie alle Akzessorien, beispielsweise die motivisch gleichartigen Schilde, bestimmt durch die strenge Gesetzlichkeit des Bildes und seiner Grenze. Der Kampf in dem jüngeren Bilde ist nur eine lose Prügelei, während in dem älteren das Hin- und Herwogen des Kampfes, Sieg



Abb. 33. Miniatur, 14. Jahrhundert, Hofbibliothek, Wien (Phot. Riehn u. Tietze).

und Vernichtung in ihrer typischen Folge bei einer erstaunlichen Ökonomie in dem Aufwand an künstlerischen Mitteln geschildert ist. Das Ereignis wird nicht als bloßes Geschehen, sondern als Idee gestaltet, ohne daß die packende Realität des Lebens irgendwie durch eine stilistische Veräußerlichung darunter litte. Man darf daher nicht von einer Abstraktion oder idealisierenden Vereinfachung sprechen, weil diese Klarheit und Einfachheit auch zugleich die höchste Ausdrucksmacht in sich begreift und der künstlerische Reichtum der sich uns bietenden wenigen Bilder in den Figuren so sehr viel größer ist als in dem an Gestalten und Bewegungsmotiven reicheren Bilde der jüngeren Zeit. Dem hinstürzenden Ritter rechts kann auch die Hochrenaissance, selbst das vollendetste Werk Raffaels, nichts Besseres zur Seite stellen. Jeder Hieb, jede Bewegung ist das Resultat einer künstlerischen Überlegung, die zugleich das Ganze umfaßt. Insoferne hier nicht die kämpfenden Persönlichkeiten, nicht bloß „Kämpfende“, sondern in ihnen die Grundidee des Kampfes geschildert wird und deshalb die Gruppen aus der Variation eines sinnlichen Grundmotivs sich zusammensetzen, kommt die Weltanschauung des Mittelalters auch auf rein künstlerischem Gebiete zum Ausdruck. Denn das Räumliche wie das Körperliche hat hier nur insoweit sinnliche Geltung, als es in seiner Einzelexistenz sich der Grundidee des Ganzen fügt. Kommt mithin hier in der Gesetzlichkeit des Bildes die überpersönliche Idee zum Ausdruck, so versucht das jüngere Bild den Reichtum und die Freiheit des persönlichen Lebens jenseits aller Gesetzlichkeit zu schildern. Die spätere Zeit hat sich zum Teil das wieder erringen müssen, was hier verloren ging. Holbein greift in seiner Darstellung der Kämpfenden auf diese allgemeinen Gestaltungsgrundsätze wieder zurück (Abb. 35), nur daß die Idee der unendlichen Menge mit der der Einheit, die der Gruppe mit der dreidimensionalen Räumlichkeit sich zu verbinden bemüht. Die Gruppe ist nur aus zwei Grundmotiven bewegter Leiber herausentwickelt, von denen je eines in leichter Variation eine Hälfte des Bildes umfaßt, um sich vorne in der Mitte zu vereinen. Deshalb gehen die Gruppen der Kämpfenden in dieser Idee des Kampfes unter und der Raum, ausgefüllt mit dem Motiv der Lanzen, ist oben und unten ebenfalls nur eine Variation der allgemeinen Idee, ohne irgendwie in seiner dreidimensionalen Sonderexistenz in Erscheinung zu treten.



Abb. 34. Kämpfende Ritter, Miniatur des 13. Jahrh., Hannover, Kestnermuseum.



Abb. 35. Holbein, Landsknechtskampf, Handzeichnung, Basel.

Man kann sagen, daß die Hochrenaissance einen großen Kampf um die Wiedererlangung dieses Verlorenen führte und daß die größten Leistungen der neuen Zeit dort zu suchen sind, wo der mittelalterliche Geist am stärksten lebendig blieb. Was Giotto und Dante groß machte, ist mehr noch das Mittelalter als der Renaissancegeist in ihnen und nicht viel weniger gilt dies für die deutschen Meister Francke, Dürer, Grünewald oder Holbein.

Gewiß öffnet sich nun der Zeit der ganze geistige und seelische Reichtum der Persönlichkeit. Unter der Fülle der sich bietenden Gesichte zieht der Sonnenglanz epischer Dichtung über die neue Welt des 14. Jahrhunderts herauf und erweckt zugleich mit der Persönlichkeit auch die Sinnlichkeit in ihrer ganzen Stärke. Aber das Mittelalter huldigt in seinem Schaffen einem naiven Pantheismus und unter seinen andächtigen Händen erfüllt sich alles so leicht mit dem einigenden Wesen reiner Geistigkeit. Doch führte eben die Schilderung differenzierter menschlicher Willensäußerungen notwendig zur Zersetzung der ursprünglichen Vorstellungseinheit. Denn das Interesse des Künstlers wurde bei der Gestaltung der menschlichen Persönlichkeit von der bloßen Erscheinung zur Schilderung der charakterisierenden Handlung geführt, der gegenüber alle „leblosen“ gegenständlichen Einzelheiten eine Sonderstellung im Bilde erhielten. Der Raum, früher das Symbol der heiligen Ordnung in der Unendlichkeit, formt sich aus einer Summe sinnlich voneinander unabhängiger Einzelheiten und auch das Figürliche unterliegt nicht mehr demselben formengebenden überpersönlichen Willen, der alles durchdringend am Ganzen schafft. Der Raum wird zur gefälligen Bühne, auf der frei die Figuren ihren eigenen Willen verkünden (vergl. Anbetung der Könige, Abb. 28 und Taf. II).

Wie die Persönlichkeit nicht mehr dem Machtgebot der Gottheit folgt, sondern kraft des eigenen Willens Art und Ziel ihrer Handlung sich selber zu setzen beginnt, so sucht man auch auf wissenschaftlichem wie künstlerischem Gebiete in dem gegenständlichen Einzelnen weniger seine sinnliche Einheit, als die Einzigartigkeit seines Wesens. Die Kunst nahm die praktischen Erfolge der Wissenschaft in ihre Dienste und die Prinzipien der perspektivischen Raumkonstruktion, der Statik und der Anatomie, begannen mehr und mehr zu einem Elementarbestand des Wissens des Künstlers zu werden, nach dem er versuchte, seine Vorstellungen zu ordnen. So wuchs die sinnliche Welt nicht mehr so sehr aus der naiven Einheit des Bewußtseins heraus, sondern sie baute sich auf einer naturwissenschaftlichen Basis auf. Man suchte das optisch Richtige für die gegenständliche Einzelheit, auch hier mithin wie auf wissenschaftlichen Gebieten nicht mehr im Individuellen, die absolute, sondern die relative Wahrheit. So hatte zwar dieser Entwicklungsgang neue Seiten der Natur der Erscheinung der Kunst erschlossen, aber unter der Aufopferung der ursprünglichen Einheit. Was den sinnlichen Beziehungen der Gegenstände fehlte, ersetzte man durch den Handlungszusammenhang und je größer die Bedeutung der freien Geistigkeit der Persönlichkeit wurde, um so größer die sinnliche Differenz zwischen ihrer Erscheinung und den übrigen sinnlichen Einzelheiten. Man ist daher der Gefahr dieser hieraus sich ergebenden Konsequenzen nicht entgangen, indem man eine Zeitlang an Stelle der interindividuellen Geistigkeit und der sinnlichen Beziehungen des Einzelnen das materiell Gegenständliche allein ins Auge faßte und überhaupt bei der Gestaltung des Körperlich-Räumlichen dessen panoramatische Sonderexistenz höher wertete als seine künstlerische Einheit.

Kenntnisse über Anatomie und Perspektive bereichern nicht ohne weiteres den sinnlichen Vorstellungsbesitz und ergeben auch nicht immer neue künstlerische Ordnungsmöglichkeiten. Der Hinweis auf diese Kenntnisse genügt mithin niemals, um die Renaissancekunst



Abb. 36. Schule Schongauers, Handzeichnung, Wien, Albertina

Geltung erhielt. Doch geben auch der deutschen Kunst die mit diesen Neuerungen verbundenen Kämpfe das charakteristische Gesicht.

In der Verkündigungsdarstellung eines mittelhessischen Bildes des 15. Jahrhunderts (Abb. 37) sind die Einzelheiten vor der Zimmerrückwand vor allem von gegenständlichem Interesse und ebenso wie etwa Stuhl und Bett ohne jeden Zusammenhang mit dem Silhouettenbilde der Figuren. Sie dienen daher wohl in ihrer panoramatischen Isolierung der Klärung des Raumbildes, nicht aber seiner sinnlichen Vereinheitlichung. Daher sind der bunte Boden, die krause Gewandung der Madonna, wie der wohlgeglättete Betthimmel im Hintergrund künstlerisch für sich bestehende Einzelheiten, die nichts miteinander zu tun haben. Bei dem Niederländer (Abb. 38) ist der figurale Teil sinnlich gleichen Wesens wie der „Raum“ und seine Teile (die Gewandmotive entsprechen denen der Baldachinbehänge usw.). Die abgrenzenden Konturen dienen hier erst in zweiter Linie der dinglichen Charakteristik der Einzelheiten, denn sie sind überall Resultat des ganzen Bildgedankens. Der Betthimmel wird durch den Deckenbalken in den steinernen Horizontalabschluß des Bildes übergeleitet, der durch die Kragsteine auch die Verbindung mit der vertikalen Bildgrenze zu finden weiß, während in dem Mainzer Bilde der Bogen sich vom Rahmen durch die Überschneidung möglichst zu isolieren strebt, genau so wie die zufällig sich ergebende Silhouette der Engelsflügel, die bei Rogier so vorsichtig den umrahmenden Hintergründen angepaßt sind. Das sich abtreppende Fenstermotiv wiederholt die Silhouette des Gruppenmotives, ebenso wie die beiden Bettvorhänge. In dem Mainzer Bild mangelt der Silhouette der Madonna jede künstlerische Beziehung zu dem darüber sich entfaltenden Vorhangsmotiv, das sich bei Rogier so fein der schlanken Gestalt der Madonna assimiliert. Die anatomische Richtigkeit wiegt hier viel weniger als die künstlerische. Die Vorliebe für Vertikalmotive, die man gerne als „gotisch“ bezeichnet, hat hier nur die ephemere Bedeutung einer Geschmacksfrage, die nichts mit dem künstlerischen Gestaltungsproblem

in ihrer Wesenheit zu charakterisieren. Ihre künstlerische Verwertung ist allein von kunstwissenschaftlichem Interesse. Deshalb ist die illusionäre Raumgestaltung oder die klare Plastizität der frei sich bewegenden Körper nicht immer als künstlerischer Fortschritt gegenüber Werken anzusprechen, die solches vermissen lassen. Gegenständliche Klarheit und künstlerische Klarheit sind zwei verschiedene Dinge. Das künstlerische Problem der Renaissance-malerei beruht gerade deshalb zum Teil auch in der Erhaltung der naiv gewonnenen künstlerischen Erkenntnisse des Mittelalters oder ihrer Wiedereroberung und Verbindung mit dem mathematisch konstruktiven Ordnungsprinzip eines Zeitalters, das den metaphysischen Naturalismus des Mittelalters in einen rationalistisch orientierten umzusetzen begann. Die Lösung dieser Probleme ist aber den deutschen Künstlern zum Teil viel leichter gefallen und besser gelungen wie manchen Größen der italienischen Hochrenaissance, weil eben jener rationalistische Naturalismus hier niemals eine ausschließliche

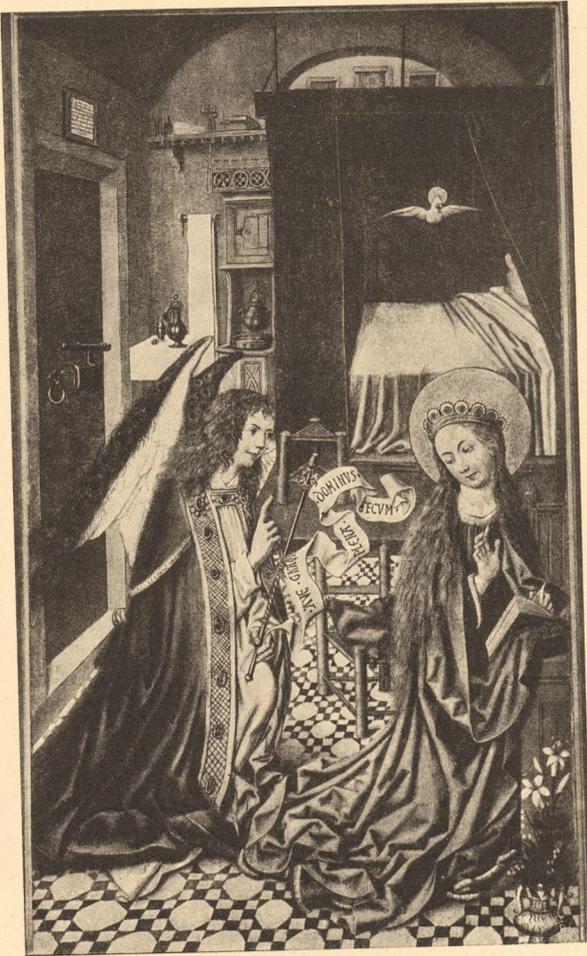


Abb. 37. Schule des sog. Hausbuchmeisters, Verkündigung, Mainz (Phot. Bruckmann).



Abb. 38. Rogier van d. Weyden, Verkündigung, München, Alte Pinakothek (Phot. Bruckmann).

selbst zu tun hat. Man kann auch nicht sagen, daß das Bild an Stelle der „linearen“ „malerische“ Zusammenhänge setzte, denn die bloße Wiedergabe größerer Helligkeiten oder Farbtransparenz hat nicht ohne weiteres etwas mit den farbigen Beziehungen zu tun. Auch bleibt die bei Rogier fehlende Gleichartigkeit des Oberflächenlichtes von Gesicht, Gewandung und dem Boden hier doch nicht in allen Teilen des Bildes gewahrt und die Ähnlichkeitsrelation der Helligkeitswerte ist im Grunde in dem Münchner Bilde größer als in dem Mainzer Werke. Es läßt sich daher nur sagen, daß die Richtigkeit der gegenständlichen und körperlichen Einzelheiten wichtiger ist als die ideelle Einheit des Bildes. Bei Rogier ist die perspektivische Konstruktion hervorgegangen aus einer wohlüberlegten sinnlichen Relation der Teile. Nirgends verliert er den Gedanken an das charakteristische schmale Rechteck der Bildform, das sich überall unter Einbeziehung des Figürlichen wiederholt (Beispiel: der steile Winkel des gebogenen Knies der Madonna wiederholt den Winkel der äußeren Silhouette des verkürzten Bettes, die vertikale Innen-silhouette der Gewandung der Madonna paßt sich ebenso wie die hochaufstrebende Lilie und das Pult der vertikalen Bildgrenze an usw.). Der Engel ist freilich an diese strenge Ordnung des sinnlichen Daseins, als himmlische Erscheinung, relativ wenig gebunden.

Die spätere Zeit hat sich diese hier vom Mittelalter übernommen künstlerischen Erkenntnisse erst langsam wieder erringen müssen. Stellenweise ging der Sinn für die künstlerische Einheit ganz abhanden, wie etwa in der Zeichnung einer Verkündigung aus der Schule Schongauers (Abb. 36),

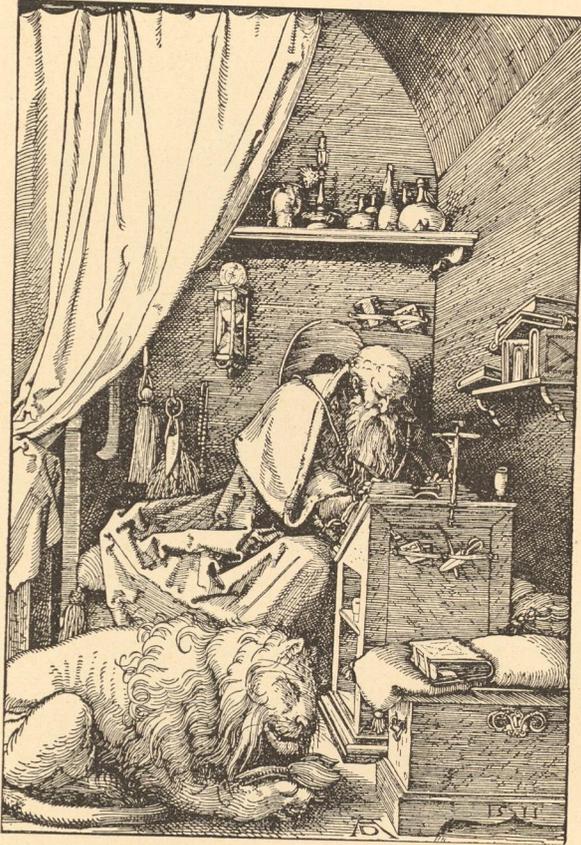


Abb. 39. A. Dürer, Hl. Hieronymus, Holzschnitt (1511).

wie regelrecht behauene Blöcke türmen sie sich übereinander auf, der Heilige selber der Schlußstein in dem Bildgebäude. Es lag Dürer augenscheinlich viel daran, daß der Raum nicht als Sonderexistenz neben der Figur in Erscheinung trete. Deshalb ist ihm, wie für Rogier die Gruppen, hier die Figur das formal bestimmende Motiv für den Bildraum. Es wird dabei viel gerechnet. Alle die dem alltäglichen Leben entnommenen Dinge, die Pult und Wände zieren, werden streng auf ihre formale Brauchbarkeit untersucht. Der Raum soll eben nicht nur Rahmen oder Bühne für die Figuren sein. Wie bei Rogier paßt sich deshalb die Silhouette des die Leerheit des Gewölbes verdeckenden Vorhanges der der Figur in der Bildebene an, um den in ihr enthaltenen Bewegungsgedanken schon ganz oben rechts in der Bildecke aufzunehmen und über die sich vorbeugende Gestalt hinweg durch das sich abtreppe Motive von Pult und Bank u. a. m. auf den ganzen Bildraum zu übertragen, wobei auch horizontale und vertikale Bildgrenzen in den Erscheinungsrelationen mitbestimmend klar zutage treten. Die klotzige Statur des Löwen ist durchaus „stilgemäß“ in ihrer blockartigen Form und die mehr porträtartige Wiedergabe und freiere Silhouettierung der Löwengestalt des Hieronymus im Gehäuse würde in diese Umgebung gar nicht passen. Aber es muß doch auch gesagt werden, daß es Dürer nicht wie Rogier gelungen ist, in gleicher Weise die Tiefenkonstruktion aus den Bildmotiven (den Bildgrenzen) zu gewinnen. Trotz der sehr geschickt den allgemeinen Bildgedanken hier fortführenden Bücherregale usw. bleibt die Gewölbedecke im ganzen etwas verloren und läuft sich — wie der Architekt sagt — an dem Bildrande tot. Hierdurch wird wohl die panoramatische Wirkung des Raumes nach rechts hin in Verbindung mit dem Bewegungsgedanken der Heiligenfigur gesteigert, aber jene sonst im Zusammenhang mit der Bildgrenze erstrebte Einheit nicht erreicht. Doch ist der Holzschnitt insofern von symptomatischer Bedeutung, als auch eine Art Persönlichkeitscharakteristik nach deutscher Weise mit dieser Verarbeitung des Figurenmotivs in dem Raumaufbau verbunden ist, auf dessen monumentale Gestalt allerdings die südliche Welt eingewirkt hat. Denn in der imposanten Massenentfaltung hat das rein Formale doch

in der, gegenüber der Beschreibung der agierenden Persönlichkeiten, der leblose Raum nur die kahle Bühne darstellt, zu der ohnedies der Reichtum der Gewandfaltungen nicht mehr passen will. Der Sinn für das künstlerische Zusammenarbeiten der Teile ist auch in der Gestaltung der Körper verloren gegangen. Bei Rogier entwickelt sich die Geste des erhobenen Armes aus dem Gesamtmotiv des Körpers; wie verworren ist dagegen die äußere Silhouette des Engels in dem Schongauerschen Schulbild, das Zufallsprodukt der Geste, deren Eindringlichkeit mehr gilt, als ihre Erscheinungseinheit.

Der Hinweis auf das „Gotische“ in dem Bilde würde seine besondere Gestaltungsweise nicht treffen. Denn das Werk steht in seiner souveränen Freiheit gegenüber der stofflichen und körperlichen Organisation des Figürlichen wie in der strengen Gesetzlichkeit des Bildaufbaues der mittelalterlichen Ideenwelt mindestens ebenso nahe als in dem Distanz gebietenden Stolze der Geste und dem buhlerischen Sinne der Formen der italienischen Renaissance. In dem heiligen Hieronymus vom Jahre 1511 (Abb. 39) kommt Dürer auf diese Probleme zurück. Freilich gegenüber der robusten Kraft dieser Schöpfung will die Eleganz der Rogierschen Figuren mehr als eine etwas zimmerliche Wohlstandigkeit, die straffe Disziplin im räumlichen Aufbau als enges Geschachtel erscheinen. Dürers Heiliger ist eine hünenhafte Gestalt, von der man wenig sieht, desto mehr aber von ihrer, ihr ganz auf den Leib geschnittenen Umgebung: das Gewölbe, das Pult und die Bank haben etwas Zyklopisches,

das Übergewicht behalten gegenüber der metaphysischen Ausdeutung seiner sinnlichen Existenz und neben der etwas klobigen patriarchalischen Größe des Heiligen und den starren Konturen seiner Umgebung wollen die herumhängenden Sächelchen nicht wie beim Hieronymus im Gehäuse eine Sprache gewinnen, die vom heimlichen Wirken verborgener Kräfte in dem idyllischen Frieden der weltfernen Klausur erzählt (Taf. III). Das Schönheitsideal, dem Dürer hier nachgeht, ist die absolute sinnliche Einheit jenseits des Persönlichen. Deshalb fehlt auch jede charakterisierende Handlung wie in dem frühen Holzschnitt (Abb. 40), wo die Legende (das Dornausziehen) noch in dem repräsentativen Sitzen illustriert wird, aber doch schon die Silhouette der Figur auf die Gruppierung der scheinbar regellos herumliegenden Bücher und Pulte bestimmend einwirkt und gleichzeitig den Zusammenhang mit dem die Bildgrenze wiederholenden Hintergrund sucht, ohne daß freilich wie in dem spätern Holzschnitt die Überleitung der beiden Motive (Bildgrenze und Figurenmotiv) zu ihrer sinnlichen Identität und dann zu einer einheitlichen „Raumwirkung“ führen würde. Daher charakterisieren auch Licht und Schatten nicht wie in dem älteren Werke die gegenständlichen Einzelheiten nach ihrer mehr zufälligen Position zur Lichtquelle, sondern der „Raum“ wird zum Schattenlosen, in den strengen Rahmen der Bildkonstruktion gefaßten Lichte. Der Sonnenschein im älteren Holzschnitt in den zwanglos sich gruppierenden Lichtflecken ist dem „natürlichen“ Licht näher als die abstrakten Helligkeiten, die nur durch ihre einfache Wiederholung und ihre Grenze die lebendige organisatorische Aufgabe erfüllen.

Dürers Holzschnitt (Abb. 39) ist mehr ein Denkmal, das das Leben durch das stille absolute Gesetz zum Ausdruck bringen will, hinter dem die stoffliche Individualität der Einzelheiten im Grunde ebenso zurücktritt wie die Charakteristik der Persönlichkeit. Ganz anders dagegen ist die Sache in dem Hieronymus im Gehäuse (Taf. III). Der Bibelübersetzer wird uns hier nicht in dem erdachten Heldenideal, sondern in seiner bescheidenen Menschengestalt geschildert, die freilich mehr durch die „Milieuschilderung“ als durch die Aktion der „handelnden“ Figur zum Ausdruck gelangt. Das Bild ist auch hier Form gewordene Geistigkeit, und trotzdem mit so viel Liebe und Geschick den stofflichen Unterschieden der gegenständlichen Einzelheiten nachgegangen wird, tritt doch ihre gesprächige Menge bescheiden zurück gegenüber der märchenhaften Fülle des wechselnden Lichtes; der harte, metallische Lichtschimmer am Haupt des Heiligen, der milde Glanz an der Holzmusterung der Decke, sonntägliche Heiterkeit in dem Lichte am Fenster und vorne behagliche Lebenswärme. Die Holländer des 17. Jahrhunderts haben bei solchen Interieurs die diskrete Farbensprache schlichter Räume mit ihrer verschwiegenen Eleganz zu schildern verstanden und Rembrandt hob durch seine Metamorphose des farbigen Lichtes alle gegenständlichen und räumlichen Grenzen auf zugunsten der Metaphysik der Erscheinungsrelationen. Dürer beläßt allem Gegenständlichen die charakteristische Form seiner Einzelexistenz und sucht aus diesem die Mystik seines allerfüllenden lebendigen Lichtes zu gewinnen, das das Gegenständliche über das Materielle und Banale des Stofflichen hinaushebt und die Idylle eines beschränkten Daseins in einen paradiesischen Frieden verwandelt. Das heitere Glück stiller Rezeption geht weder von dem Schreibenden, noch von dem „Raume“, sondern von der Bildidee aus. Sie bleibt etwas Transzendentes. Man merkt nichts von jenem Rechnen und Bauen und dem anspruchsvollen

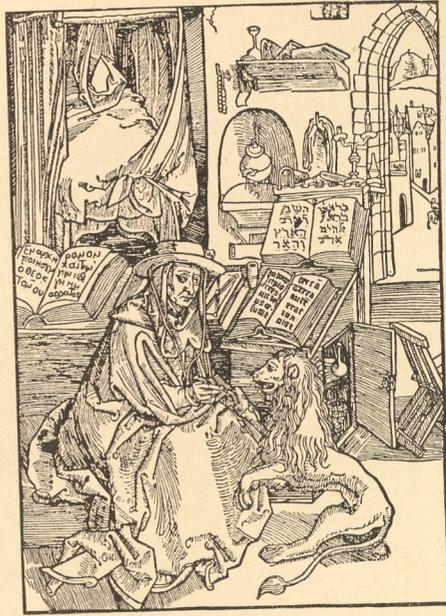
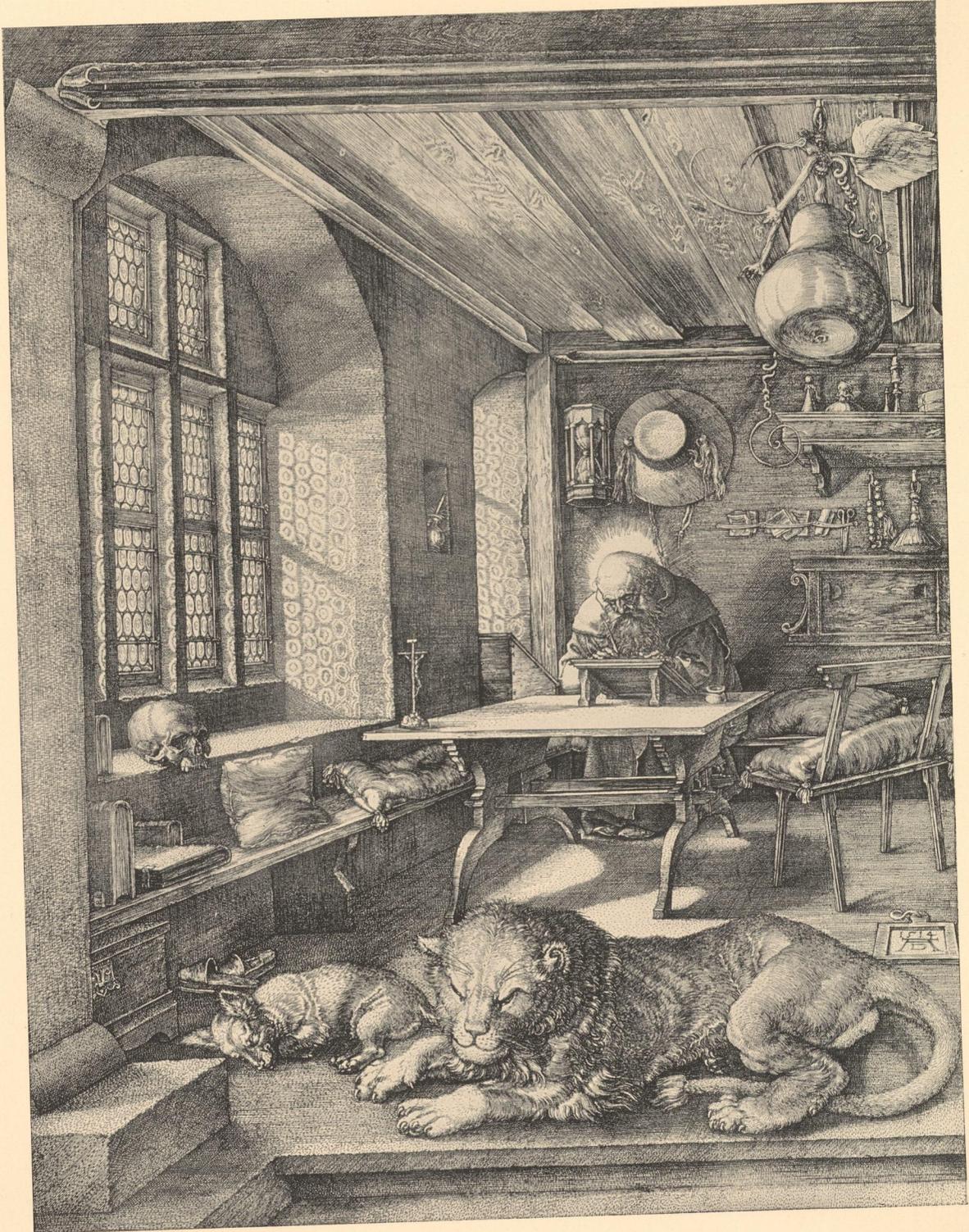


Abb. 40. A. Dürer, Hl. Hieronymus um 1492.



Abb. 41. Cranach, Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hieronymus, Darmstadt, Großherzogliches Museum (Phot. E. A. Seemann).



A. Dürer  
Hieronymus im Gehäuse



Gebahren stolzer Glieder wie in dem Hieronymus vom Jahre 1511. In diesem Meisterwerk nistet sich vielmehr der weltumfassende mittelalterliche Geist der Kontemplation in die kleinen, heitersten Sphären des täglichen Lebens ein, und wo der Süden uns die verlockendsten Ausblicke olympischen Faulenzertums zu geben weiß, zeigt uns der Deutsche das stille Glück der Arbeit in der klausenhaften Enge seiner Behausung, fern von den rauschenden Wogen des Lebens und doch nahe der Sonne, deren verklärender Glanz dem Raum das bloß Materielle seiner Existenz nimmt. Über der Idylle seines Daseins dringt mit dem Lichte doch etwas vom Geiste des Schöpfers alles Irdischen ins Bild, der mit Liebe und Wohlgefallen hereinsieht zu den Butzenscheiben und, mild lächelnd und gütig, seine Schöpfung in ihrer Bescheidenheit segnet. Die Menschheitstypen, die Dürer schildert, erhalten nicht in unvergeßlichen Persönlichkeitstypen wie in der italienischen Kunst, Gestalt; sie sind vielmehr Geistestypen, die an die Natur und die Natürlichkeit eines weiteren Daseins gebunden bleiben<sup>8)</sup>.

Die Beziehung von Figur und Raum ist daher so oft in der deutschen Kunst in Dürers Schöpfungen ebenso wie in denen Altdorfers oder Holbeins (Abb. 48) eine prinzipiell andere wie in den Werken der italienischen Renaissance. Denn das formale Zusammenwachsen der Teile ist ähnlich wie im Mittelalter (Abb. 44) bei ihnen zumeist sekundäre Folge einer geistigen Relation, die die sinnliche Formulierung des Einzelnen ebenso bestimmt wie das Ganze. Wie in der Figur die Geste, so bleibt hier der Ideengehalt des Figürlichen zumeist auch der der Landschaft und stellenweise tritt die Aktion und die Geste des Figürlichen eben deshalb zurück, weil das landschaftliche Beiwerk die Ausdrucksbewegung gewissermaßen ersetzt.

Gerade in Dürers Werken spielen diese Ideen eine einschneidende Rolle. In der Radierung Christus am Ölberg (Abb. 42) kommt der allgemeine Gedanke mehr im Sinne der italienischen Renaissance zum Ausdruck. Die Heldengestalt Christi, in edler, ruhiger Erscheinung und vom himmlischen Lichte übergossen, kontrastiert mit dem wildbewegten Halbdunkel des Hintergrunds, der, das dramatische Widerspiel im Ganzen, das Nahen des göttlichen Sendboten verkündet. Aber bei aller Übersichtlichkeit des klar konstruierten Raumbildes wäre zu sagen, daß der Held nicht ganz frei von dem Statuarischen der Pose ist und die breitgliedrige Masse des Körpers will doch nicht so recht zu dem flockigen Halbdunkel passen. Gegenüber dem Pathos des Lichtes in der Radierung hat der Holzschnitt (Abb. 43) zunächst bei einem Vergleich einen schweren Stand, zumal die Jammerfigur Christi auf das Heldenhafte ganz verzichtet hat. Dafür ist aber hier der Raum auch nicht bloß lichtspendende Folie für die Figur, sondern ein Echo ihres sinnlichen und geistigen Wesens. Die Hauptsilhouette der Figur wiederholt sich oben wie vorne im Felsen, wie eine Welle weich flutet der Vordergrund in den Körper Christi hinein, drängt ihn an den Felsen zum Engel heran wie ein sichtbares Zeichen des Schicksals, das hier als die eigentlich handelnde Macht regiert. Die Bäume, Felsen und Gräser zerfließen unter Aufgabe ihres stofflichen Unterschiedes in ein kleinliches, steiles Gerinnsel, wie die im Tropfstein sich formenden Tränen der Erde; Figur und Raum sind aus einem sich ähnlichen Farben- und Formmotiv gebildet und statt der anspruchsvollen Pose der Hauptpersönlichkeit wirkt hier die transzendente Idee der Mimik, die überall in gleicher Weise die Erscheinung des Individuellen und durch die motivische Ähnlichkeit der Einzelheiten auch die künstlerische Einheit des Ganzen bestimmt. Die Radierung ist mehr nach den rationalistischen Gestaltungsprinzipien der italienischen Renaissance, der Holzschnitt aus einer einheitlichen künstlerischen Vorstellung geschaffen. Deshalb stehen sich hier im gewissen Sinne das deutsche Mittelalter und die italienische Renaissance in dieser Kunstweise gegenüber. Man braucht nur das besonders interessante Gethsemane aus dem Kodex Rossano damit vergleichen (Abb. 44). Der Boden zeigt in kristallinischer Gesetzlichkeit das Silhouettenmotiv der rechtskauernden Hauptfigur. Die Erde wird zum Vielfachen dieses persönlichen Willens und die Gestalt verliert das Ephemere ihrer Einzelexistenz und wird zur Lebensäußerung einer allumfassenden Schicksalsmacht, die auch die Grenzen des nächtlichen Dunkels darüber wie die milden Sphären der Sternenwelt bestimmt.



Abb. 42. A. Dürer, Christus am Ölberg,  
Stich 1515 (B. 19).



Abb. 43. A. Dürer, Christus am Ölberg aus der  
großen Passion, Holzschnitt um 1510.

Das Moderne dieser Schöptungen Dürers dem Mittelalter gegenüber beruht darin, daß die Metaphysik des Gesetzes hier zu einer Mystik wird, in der der ganze Reichtum des Individuellen zu einer Einheit sich formt, ohne daß außerhalb des Individuellen selbst das Prinzip der Vereinheitlichung gesondert in Erscheinung träte.

In dem sogenannten Meerwunder<sup>9)</sup> wären augenfällige Gesten in der Gruppe des Vordergrundes (Abb. 45) besonders nahe gelegen und man könnte die ruhige Haltung der weiblichen Figur der Indifferenz des Ausdruckes wegen tadeln. Aber das charakteristische Profil dieser Gruppe wiederholt sich nicht nur in der Gebäudesilhouette am Ufer, sondern auch in der so aufgeregt nach aufwärts flutenden Bergkulisse, deren Felsen wie vom Winde gepeitschte Wogen sich biegen, und in dem blendenden Schein der krausen Wolkenmotive und ihrer gewächsartigen Formenwelt, die so gut zur wunderlichen Größe des Ganzen paßt. Gewiß haben diese Bildmotive in ihren Grenzkonturen, wie Wölfflin sagt, etwas „Ausgefranstes“ gegenüber dem klaren, festen Zug südlicher Bildarchitektonik. Aber Dürer vermied es, diese zusammenfassenden Silhouetten der gegenständlichen Einzelheiten in ihrer „Bildfunktion“ selbständig in Erscheinung treten zu lassen, sie nehmen in ihrem Gequirrl teil an jenem heimlichen Leben, das das Einzelne wie auch das Bildganze bestimmt. Der Bildorganismus tritt nur soweit in Erscheinung als er selbst Motiv jenes alles Einzelne bestimmenden transzendenten Lebens ist. Das sind Ideen, die die italienische Kunst nicht kannte. Es wäre daher auch verfehlt,

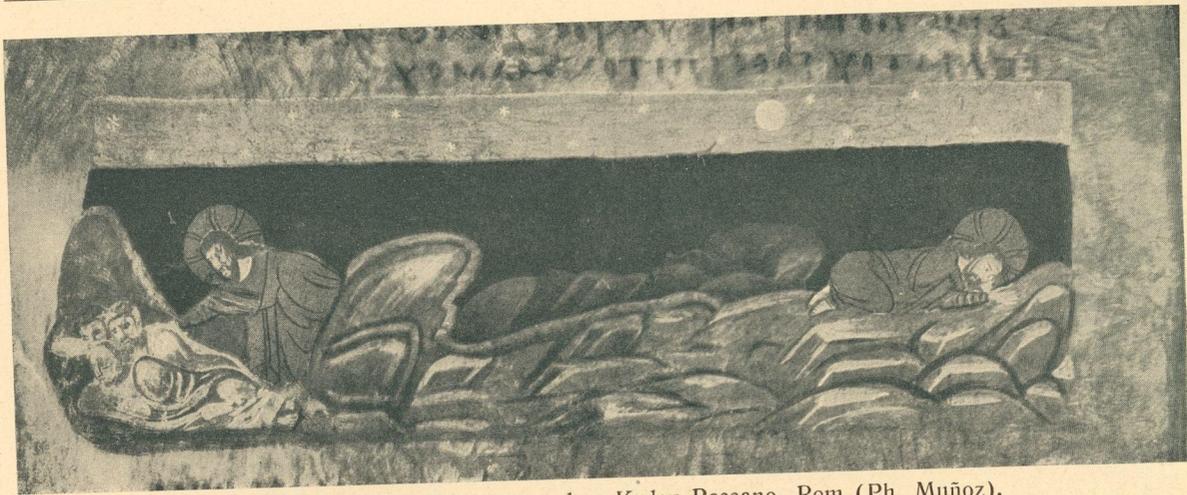


Abb. 44. Christus am Ölberg aus dem Kodex Rossano, Rom (Ph. Muñoz).

sich etwa an dem für die isoliert gesehene Position peinlichen scharfen Winkel der Hüfte der weiblichen Figur zu stoßen, denn diese ist das Resultat der Beziehungen zu den Vertikalmotiven des Hintergrundes, allgemein gesprochen Resultat der einheitlichen Vorstellung, der Landschaft und Gruppe ihre Erscheinung verdanken. Mögen auch die glatten Konturen der Figur, die das krause Gefältel des Tuches teilweise zu verdecken versucht, nicht ganz dem Raummotiv entwachsen sein, in ihrer metallischen Helligkeit vor dem Dunkel der phantastischen Männergestalt formen sie doch ein „Farbmotiv“, das in seinen gewittrigen Kontrasten den ganzen Bildraum erfüllt. Dürer sucht über das Abbilden oder Zusammengruppieren hinauszukommen und bei aller Liebe für den Reichtum der Natur doch so weit wie möglich die gegenständlichen Unterschiede zugunsten der übersinnlichen Idee des Bildes aufzuheben. Die Formen dieser Landschaft sind daher durchaus nicht Dürers „Handschrift“, die seine Art, „Natur“ zu „sehen“, charakterisiert. Bei reinen Naturstudien Dürers wird man weder diese für Dürer fast pathetische Aktion des Lichtes noch diese sinnliche Ähnlichkeit der stofflich heterogenen Teile finden, deren Verschiedenheiten er dort mit der Gewissenhaftigkeit eines photographischen Apparates wiedergibt. „Naturstudien“ sehen da ganz anders aus. In der Skizze (Abb. 47) schildert er daher die samtene Weichheit des Silberlichtes der Oliven, die bröckelige Härte der Felsen und die festen Linien der Häuser. Die Bergsilhouette ist das Zufallsprodukt der optischen Situation, während sie in dem Meerwunder durch die Häusergruppe wie diese durch das Gruppenmotiv usw. bedingt ist. Die Nüchternheit des exakten Referates in der Studie, in dem Stiche der Zauber einer metaphysischen Lebensmacht. Der transzendente Idealismus des Mittelalters wirkt hier wie anderwärts nach. Der heilige Antonius (Abb. 46) läßt, neben das „Meerwunder“ gestellt, erkennen, wie sehr der Bildcharakter wechselt mit dem geistigen Gehalt der Darstellung. Deshalb wäre auch hier das Problem nicht mit der Feststellung erschöpft, daß man die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen der Silhouette des lesenden Mönches und der landschaftlichen Vedute des Hintergrundes betont. Daß hier mehr zu suchen ist als nur ein formaler Zusammenhang zwischen Gruppe und Landschaft, hat auch Wölfflin hervorgehoben. „Vielleicht gibt es noch einen Stimmungszusammenhang zwischen dem angespannten Lesen des Alten und diesem Architekturstück, das vom Beschauer so viel Andacht zum Kleinen verlangt. Ich gestehe, ich würde das minutiöse Standbild überall sonst unpassend



Abb. 45. A. Dürer, Das sog. Meerwunder, Kupferstich um 1504.

finden, hier erscheint es mir als unentbehrlich<sup>10</sup>).“ Auch das Kreuz ist in seiner Vertikale wohl mehr als ein raumbildendes Mittel in dieser horizontal sich ausdehnenden Bildform, wo die Häuser in kristallinischer Gesetzmäßigkeit so eng übereinander emporwachsen nach der Höhe, aber doch verbunden und gebunden bleiben mit der an dem Boden verharrenden Erdmasse. In dem Ganzen die gediegene Kleinarbeit eines eifrigen Studiums, das über die Pedanterie der engen Regel noch nicht hinausgefunden hat und doch hungert nach dem Lichte der Erkenntnis. Das „Bild“ ist im Grunde genommen nur eine steigende Wiederholung der „Gebärde“ des Lesenden, weshalb die Häuser- und Landschaftsgruppe ohne stoffliche Einzelcharakteristik auf ein einheitliches Erscheinungsmotiv gebracht worden ist. Der

sagenhaften Größe der Märchenwelt in der Landschaft des „Meerwunders“ steht hier die bedrückende Engigkeit der Schulmeisterei und die erwachende Sehnsucht nach Erkenntnis und Freiheit gegenüber.

Die neue Zeit der Renaissance war diesen Ideen nicht günstig, denn das, was sie brachte, war eine Objektivierung der sinnlichen Erkenntnis. Man begann über dem bloßen Formen das Wesen der Gestaltung selbst zu untersuchen und es wäre nicht falsch, einen vorwiegend analytischen Grundcharakter in dem sinnlichen Denken dieser Zeit zu erkennen. Nur kann man nicht sagen, sie hätte die Bildbedeutung der Formen über ihre transzendente Ausdrucksbedeutung gestellt. Denn auch die mittelalterliche Kunst hatte aus einem langsam gewachsenen sinnlichen Vorstellungsbesitz innerhalb ihrer Ideenwelt sich auf diesem Gebiete der formalen Gestaltung eine hohe Vollkommenheit errungen. Es ist geradezu ein Vorzug der deutschen Kunst, daß sie sich dieses mittelalterliche Organi

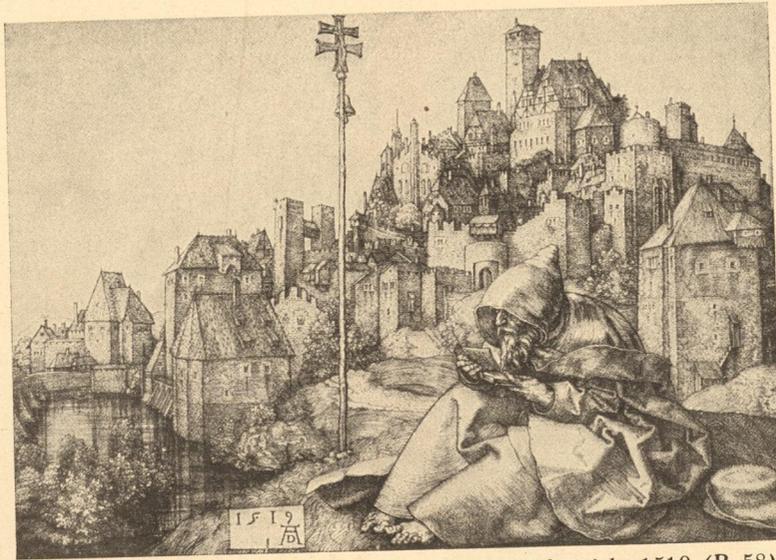


Abb. 46. A. Dürer, Der heilige Antonius, Kupferstich, 1519 (B. 58).



Abb. 47. A. Dürer, Blick auf Arco in Tirol, Handzeichnung, Paris, Louvre (L. 303).



Abb. 48. Hans Holbein d. Jüng., Christus als Schmerzensmann und Maria, Basel (Phot. Deutsche Verlagsanstalt).

sationsprinzip zum Teil erhalten hat und im Gegensatz zu der italienischen nicht so ausschließlich die Gestaltungsgrundsätze auf der Basis außerkünstlerischer Wissenschaften (wie etwa der mathematischen Perspektive) entwickelte.

Das gilt zum Teil auch für die Werke, die in der Formenwelt der italienischen Renaissance aufgebaut sind und auf den panoramatischen Wirklichkeitseindruck der prunkvollen Räumlichkeiten bedacht erscheinen. In dem Holbeinschen Bilde (Abb. 48) ist entsprechend dem Bewegungsgedanken der zum Himmel klagend emporblickenden Madonna das darüber erscheinende Bogenwiderlager weit höher hinaufgerückt als das entsprechende linke und während die sich daran anschließende Ballustrade gemeinsam mit den übrigen hier besonders zahlreichen Pfeilern das Vertikalmotiv betonen, finden auf der linken Seite ohne Rücksicht auf den architektonischen Einheitsgedanken die aus dem Kontrapostum der Gestalt Christi sich ergebenden Diagonalkonturen wie allgemein deren charakteristisches Profil in dem über Eck gestellten Marmorbaldachin ihr sinnliches Analogon. Diese Beziehung von Figur- und Raummotiven mag auch am Pfeiler dahinter für die Durchführung des Gurtgesimses maßgebend gewesen sein, das ohne Rücksicht auf die Gliederung der Gegenseite den Grundgedanken der Baldachinsilhouette wiederholt. Auf diese Weise wirkt auch hier das aus der Mimik der Figuren sich ergebende Gestaltmotiv auf das architektonische Raumbild ein und die motivischen Relationen gelten trotz der anspruchsvollen stofflichen Realistik der antikisierenden Glieder mehr als die rationalistische Schilderung des räumlich Richtigen oder Wahrscheinlichen<sup>1)</sup>.

Aber das Interessegebiet der Zeit begann sich doch stark zu verändern, indem man nicht so sehr das Naturgesetz in der Erscheinung, sondern die Naturgesetzlichkeit der Erscheinung selbst untersuchte und noch über den kindlichen Nachahmungstrieb hinaus zu einer Feststellung der Grundsätze der sinnlichen Erkenntnis zu gelangen sich bemühte. Die bloß handwerkliche Unterweisung

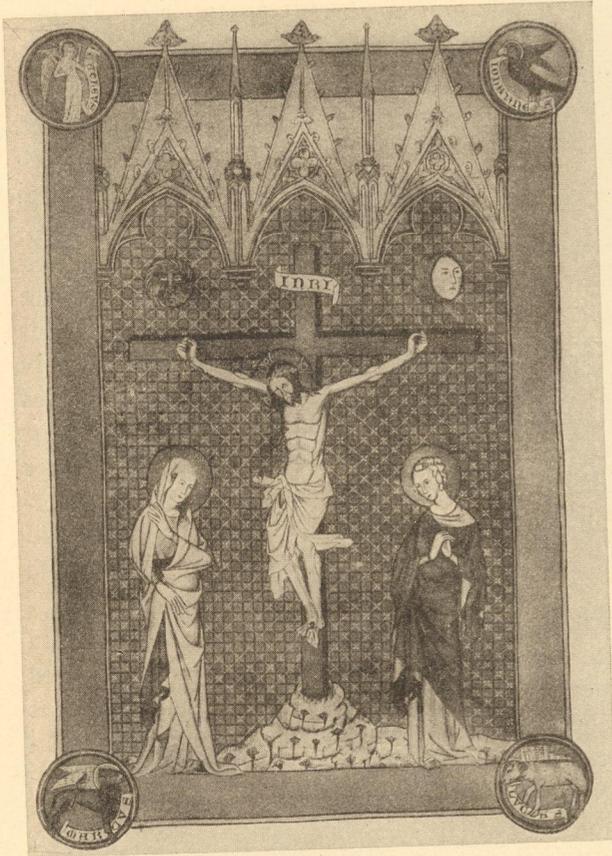


Abb. 49. Miniatur, kölnisch, 1357,  
Missale des Konrad v. Rennenberg (Köln. Dombibl. 149).



Abb. 50. Miniatur aus dem Eidbuch des Zunftrates  
(Fol. 26) um 1400 (Kölner Stadtarchiv).

begann zur Kunstregel zu werden, in der die aus der Praxis gewonnenen Erkenntnisse sich mit philosophischer Spekulation zu verbinden sich anschickten, und die weltüberschauende Gelehrsamkeit nistete sich in einer ihr bisher fremden Welt des tätigen menschlichen Geistes ein. Suchte die Kunst einst das Absolute der Geistigkeit in der Natur, so bemüht sich der denkende Geist nun das Wesen der schaffenden Sinnlichkeit zu erfassen, wobei das theistisch-ethische Ideal des Mittelalters der Autonomie des Ästhetischen Platz machen mußte. Statt des überpersönlichen Weltengesetzes entdeckte man frühzeitig die Natur des Sinnlichen jenseits aller gegenständlichen Grenzen und in der Wiedergabe des Lichtes fand man eine neue Macht, die über das Einzelne hinweg die Sichtbarkeit des Unendlichen erschloß. Hier rettete sich der universelle Gedanke des Mittelalters in die neue Zeit hinüber und die alte monistische Idee gewann in der Sphäre der Sinnenwelt eine neue Gesetzlichkeit und Geistigkeit. Was auf diesem Gebiete im 15. Jahrhundert voran die van Eycks erreicht hatten, war in den Niederlanden, wie in Deutschland und Frankreich nur eine Weiterbildung der Errungenschaften des 14. Jahrhunderts.

In dem Kölner Missale um die Mitte des 14. Jahrhunderts (Abb. 49) dienen Licht und Schatten in ihrem starken Kontraste der klaren körperlichen Unterscheidung der eleganten Faltenmotive. In der gegen Ende des Jahrhunderts entstandenen Kreuzigungsdarstellung (Abb. 50) assimilieren sich die Helligkeitsdifferenzen einander in einem einheitlichen, graulichten Ton, der, alle drei Gestalten farbig zusammenfassend, sich von dem mystischen Geflimmer des goldenen Hintergrundes löst<sup>12)</sup>.

Die Malerei des 14. Jahrhunderts hat sich gerade dort am leichtesten die sinnliche Einheit innerhalb der neuen Ideenwelt errungen, wo die organisatorische Kraft der alten lebendig blieb. Wo sie sich jedoch am sorglosesten dem stolzen Persönlichkeitskultus schöner menschlicher Endlichkeit hingab, ist die Kunst des Nordens rasch in einem Materialismus erstickt.

Die Wandlungen in der Weltanschauung der Zeit wurden nun besonders gefördert durch den geistigen und künstlerischen Austausch mit der romanischen Welt, in der vor allem Frankreich zuerst an Stelle des transzendenten ein alle Lebensgebiete durchdringendes praktisches Kulturideal sich geschaffen hatte und infolge einer höher entwickelten gesellschaftlichen Kultur das ethische Ideal des Mittelalters am leichtesten sich in ein ästhetisches umsetzen konnte. Deshalb vollzog sich die höfische Renaissance des 14. Jahrhunderts unter Führung der romanischen Nationen. Das Sittliche wurde durch ein gesellschaftliches Regulativ verdrängt. Nicht das persönliche Erlebnis, sondern der persönliche Lebensgenuß war Ziel des Denkens, das Leben wurde selber zum Kunstwerk. Ähnlich wie in der Renaissance Italiens begann ein aristokratisches Gesellschaftsideal das Kunstleben zu beherrschen, das anstatt in der klösterlichen Weltabgeschiedenheit in dem höfischen Leben des weltlichen Herrschers seine Verwirklichung fand. Wie später im Rokokozeitalter hat dies Ideal eine Zeitlang besonders in Frankreich das Tun und Treiben aller Volksschichten beeinflußt und sich auch innerhalb der kirchlichen Kreise selbst geltend gemacht.

Die höfisch-ritterliche Welt begann sich als herrschende Klasse im emporblühenden modernen Staate zu fühlen und indem sie sich mit kindlicher Freude in den Heldensagen der eigenen Nation wie der griechisch-römischen Vergangenheit bespiegelte, zog alles, was das Leben der Gegenwart an Stärke und Schönheit besaß, in dem Gewande der Vergangenheit einher<sup>13)</sup>. In diesem höfisch-ritterlichen Kreise des späteren 13. und 14. Jahrhunderts entsteht die erste nationale Profankunst der neuen Zeit. In selbständiger Welterkenntnis stellt sie ihre Welt- und Lebensanschauungen denen der Kirche gegenüber. In der Parzival-sage schon war der ritterliche Held Symbol der reinen sittlichen Lebensmacht, durch deren Wirken das Erlösungswunder sich ohne priesterliche Funktion vollzieht. Die christliche Heilsidee befreite hier ihren transzendentalen Grundcharakter aus dem Realismus kirchlicher Institutionen und bleibt im Sinne des frühen Mittelalters das ethische Ideal, das in Deutschland in den Gedanken der Reformation wie im Faust noch weiterlebt. In Tristan und Isolde dagegen verkündete sich mehr die Ideenwelt der romanischen Renaissance, die die treibende Urwesenheit des Daseins nicht in einem sittlichen Ideal, sondern anthropozentrisch und realistisch gefaßt, in der menschlichen Leidenschaft und Sinnlichkeit erkennt.

Die kirchliche Kunst ist zum Teil mehr an die Peripherie des eigentlichen Kunstlebens vorübergehend gerückt gegenüber dem, was vor allem in den Schlössern und Burgen in märchenhafter Pracht sich entfaltete. Freilich, was damals der Glanz und die Freude des Lebens gewesen ist, ist durch den Vernichtungskrieg zerstört worden, den Bürger und Bauern in notgedrungener Selbstwehr gegen die Wohnsitze der Edlen mehr als ein Jahrhundert hindurch geführt haben, und es ist nur ein geringer Rest dieser großen Blüte einer üppigen und fröhlichen Kunst, der uns aus der Zeit Johann Philipps von Burgund, Ludwigs von Anjou, des Herzog von Berry und ihrer Künstler: Paul von Limburg, André Beauneveu, Jacquemarde Hesdin usw. erhalten ist. Aber auch die kirchliche Kunst selbst zeigt wie das religiöse Leben den schimmernden Reflex des Wesens dieses Geistes bis ins 15. Jahrhundert<sup>14)</sup>.

In Frankreich gründeten sich jene Courts d'amoureux, die später auch der italienischen Renaissance zum Vorbild gedient haben, mit ihrem grand Conservateurs, die unter stofflicher



Abb. 51. Maria im Rosengarten, mittelrheinisch um 1420. Frankfurt, Städelsches Institut (Ph. Bruckmann).

und formaler Anlehnung an die Literatur der Antike die Formen des geselligen schöngeistigen Lebens regeln halfen. Diese Form muß zwei Eigenschaften haben: „nouvelle“ und „plaisante“, aber innerhalb dieses Regulativs mit seinem gespreizten und geschraubten Wesen wird auf persönlichen Stil der allergrößte Wert gelegt<sup>15</sup>). Das mittelalterliche Gesetz wird zur gekünstelten äußerlichen Regel, die Sprache und Kunst in gleicher Weise umfaßt. In dieser höfischen, von Frankreich nun ausgehenden Renaissance artet frühzeitig der wissenschaftliche Geist der modernen Zeit in Schöngesterei und die Empfindung in Sentimentalität und Weltschmerzlichkeit aus, die nur die starke Sinnlichkeit mit einem poetischen Gewande zu maskieren versuchte (Abb. 51).

Die Trennung, die man innerhalb der Kirche noch zwischen der auf Erfassung der sinnlichen Dinge dringenden Vernunftkenntnis und der auf subjektive Erfahrung sich gründenden göttlichen Erkenntnis theoretisch aufrecht zu erhalten bemüht war, ging auch hier praktisch auf eine völlige Vereinheitlichung der beiden Welten aus: der Himmel schmückte sich mit allen Wonnen der Erde und die Erde verklärte sich im himmlischen Glanze. Das Denken wird zum Dichten und die objektive Erkenntnis wird zum persönlichen, erotischen Gefühlserguß, der religiöse Glaube zur sinnlichen Liebe. Das stärkere Empordrängen der antiken Welt aus den dämmrigen Unterschichten des Lebens war das Zeichen zur allgemeinen Erhebung all jener schlummernden und gefangenen Triebe, denen die straffe Zucht des mittelalterlichen Gottesstaates keine freie Entfaltung gewährt hatte.

Das Erotische steht im Vordergrund des Lebens und des Denkens. Die Ehe ist keine legitime Entschuldigung für die Liebe, lautete eine der Thesen der französischen Troubadours. Nirgends aber tritt der morgenländische Ursprung dieses griechisch-mystischen Christentums so sehr in Erscheinung wie in dieser Verbindung des Erotischen mit dem Symbolischen, in dieser Einkleidung der fiebernden Sinnlichkeit in das Gewand edler Resignation. Der ungewollte Gebrauch des mythologischen Apparates, der mit seinem überquellenden Bilderreichtum die Vagantenpoesie ebenso wie die Hymnen der Mystiker erfüllte, war ganz nach morgenländischer Art. Die Kultur bekam ebenso wie die Kunst einen durchaus femininen Charakter und während im frühen Mittelalter das Weib Symbol der gefährlichen Fallstricke des Teufels war, so triumphiert es jetzt als Idol der Kultur. Die weltumfassenden Ideen verschwinden in diesem sich bildenden Mikrokosmos, in dem die Sinnesfreude ihre heimlichen Triumphe feiert. Freilich, was in Frankreich aus einer natürlichen Grazie hervorwuchs, wurde in Deutschland zu einer oft peinlichen Geziertheit.

Die Madonna in dem mittelrheinischen Bildchen vom Anfang des 15. Jahrhunderts (Abb. 51) hat alles Matronale verloren. Sie will durch ihre mädchenhafte Koketterie entzücken. Lesend versucht sie eine entzückende Position einzunehmen und kokett blättern die zarten Finger in dem Buche, eine kleine verwunschene Prinzessin, die im Zaubergarten träumend über ihr Schicksal sinnt. Der Engel zu ihren Füßen ist zum mimenden Ritter geworden, die Heiligen zu geschäftigen Gouvernanten, die dem Christkind alle möglichen Plaisierchen bieten. Dazu Blumenduft und Vogelgezwitscher in der paradiesischen Pracht des Gartens, durch dessen weißschimmernde Mauern des Lebens Arglist keine Pforte findet.

Die Persönlichkeit der Gestalt, ihre gefälligen Bewegungen, die Grazie ihrer Erscheinung, die Lebendigkeit des Gesichtes und die Eleganz der Gewandung beginnt wichtiger zu werden als ihre tief sinnigen Beziehungen zu einer höheren universellen Welt. (Vgl. Abb. 28 und Taf. II.) Sie soll das realisierte sinnliche Ideal, nicht vergeistigte Gestalt oder reine Idee sein. Aber die höfisch-romantische Weltanschauung fand eben deshalb nur vorübergehend Eingang in die deutsche Kultur, weil diese aus dem mittelalterlichen Spiritualismus die besten Kräfte ihres Wesens zog. Auch war die Zauber- und Wunderwelt des heimischen Sagenkreises hier stärker als irgendwo das unveräußerliche Erbgut der angestammten heidnischen Eigenkultur geblieben. In dem Riesenbau christlich-romanischen Geistes sah daher längst auf deutschem Boden die krause Phantasie, der suchende Zweifel aus allen Ecken und Enden hervor und der animalischen Wildheit entwuchs der launige, derbe, revolutionäre Geist der Freiheit. So kam es, daß im Dämmerchein der alten Heldensage das nationale Leben auch von der Sphäre religiösen Lebens Besitz ergriff und nicht mehr der Begriff das Leben, sondern das Leben den Begriff in das schimmernde Netz krauser Wunderlichkeit einspann<sup>16</sup>). Schon in dem ersten bedeutenden Kunstwerk, das unter französischem Einfluß aus der Welt des Humanismus hervorgegangen war, hat sich dieser Geist ein glänzendes Denkmal gesetzt. In der Gestalt des Königs Wenzel (Taf. I) verkörpert sich nicht mehr die Idee der Majestas Augusti wie in dem Evangeliar Ottos II., sondern der elegante Weltmann in dem blendenden Reichtum höfischer Pracht und doch zugleich umwoben vom Zauber lebendiger Natur, ihrer lockenden Schönheit und ihren dunklen wundersamen Rätseln: Blätter und Blumen in welligem Reigen zu heiterem Plane sich formend, schlanke Mädchenleiber mit zarten Gliedern darüber, und hinter und neben der Gloriole des Königs von Gold und Seide in nebligem Grau zottige Waldmenschen, die beim frohen Zeremoniell höfischen Lebens wie unsichtbare Geister assistieren. Das Ganze eines der köstlichsten Zeugnisse der deutschen Frührenaissance am Ende des 14. Jahrhunderts, Pragischen Ursprungs<sup>17</sup>).

Aber das künstlerische und geistige Leben an Deutschlands erstem und glänzendstem

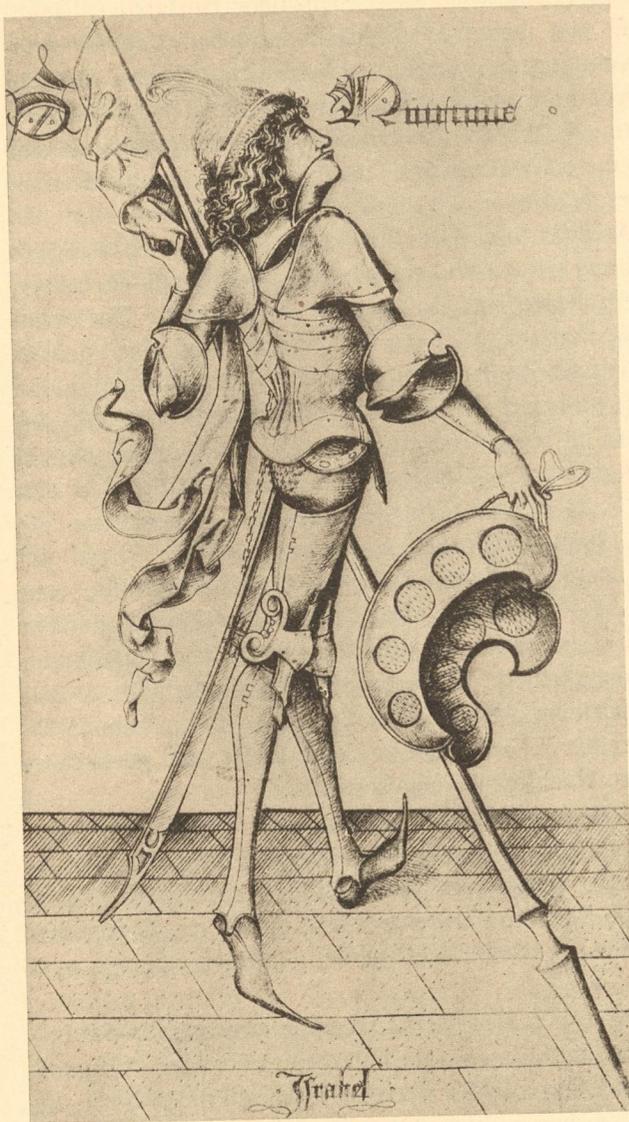


Abb. 52. Israel van Meckenem, Stich.



Abb. 53. Meister des Hausbuches (?), Handzeichnung. Dresden.

Humanistenhof in Prag bedeutete für die Entwicklungsgeschichte der deutschen Renaissance nur eine Episode, trotz der großen Anstrengungen, die Karl IV. machte, indem er die erste deutsche Universitas litterarum, eine berufsmäßige, weltliche Schule der „Illumineurs“, ins Leben rief, das erste deutsche Staatswesen mit einem weltlichen Beamtentum entwickelte, der deutschen Prosadichtung Fühlung gewinnen half mit der antiken wie italienisch-französischen Literatur und Leute wie den Humanisten Johannes von Neumarkt sowie den Vorreformatoren Matthäus von Krakau berief, der dort seine Schrift „de conflictu rationis et conscientiae“ verfaßte. Doch das deutsche Kaisertum besaß in der folgenden Zeit nur mehr den Schatten seiner ehemaligen Macht. Man weiß, wie das Riesenreich durch eine kurzsichtige Politik in kleinste

Staaten zerfiel, in denen das Philisterium und Banausentum neben dem brutalsten Eigennutz sich hier eine Heimstätte schufen, die von dem französischen Hofleben ganz wesentlich verschieden war. Während in den romanischen Ländern der gemeine Mann in dem Leben des Edelmannes sein Ideal sah, war er hier das abschreckende Beispiel rohen, liederlichen Lebenswandels. Der Ritter des Israel von Meckenen<sup>18)</sup> ist das Kind der französisierenden Romantik, der elegante Modegeck (Abb. 52), schwärmerisch feminin: die langen, weichen Konturen bilden die zarte Eleganz von Wespengliedern, halb stehend, halb schwebend, das ausgeklügelte und gekünstelte Produkt eines Ästhetentums; der Ritter des sogenannten Meisters des Hausbuches<sup>19)</sup> (Abb. 53) dagegen, geformt aus schwärzlichem Schatten und blitzendem Lichte, ein halbverhungertes Strauchdieb, der wie ein beutegieriges Raubtier daherzieht. Der Armgelenkschützer ist wie der Sporn eines Kampfhahnes nach vorne gebogen und das sich in gleicher Weise rundende Schulterblatt ersetzt durch die Energie seiner Formen vollkommen das unsichtbare, straff angespannte Schultergelenk, wo Israel von Meckenen nur eiserne Platten gibt.

Der herrschende Adel war in Deutschland im Gegensatz zu Frankreich nur vorübergehend Träger der neuen Kultur. Das emporkommende bäuerlich-bürgerliche Element witterte in den klassizistischen Ideen die beengende Macht einer herrschsüchtigen geistigen Aristokratie, die natürlichen Feinde seines Freiheits- und Erkenntnisdranges. In Prag dichtete schon im 14. Jahrhundert Johann Saz, in Anlehnung an Wilhelm Langeland von England, den „Ackermann aus Böhmen“, in dem ein Bauer über die großen Welträtsel seine Gedanken ausspricht und „der Gewissensangst und dem Schrecken vor dem daherrasenden Todesengel, der Pest, die menschliche, ewige Natur und die göttliche Weltordnung“ gegenüberstellt. Noch im Narrenschiff Sebastian Brants ist die bäuerliche Armut keine Schande, da ja „Das Rom von hyrten gebuwen sy, von armen buren lang regiert“. In dem Lob der Bauern wird poetischerweise der Dreschflegelschlag dem Gesang der Nachtigall vorgezogen.

Ein revolutionärer aber noch innig mit dem Mittelalter verbundener Geist war längst (seit dem 14. Jahrhundert) an der Arbeit, einer neuen Zeit, durch Unterminierung der Grundpfeiler der alten, den Eingang zu verschaffen. Trojas Untergang und der Schimpf Didos, die Siege Saladins über die Kreuzfahrer und die Perfidie römischer Kurie geben das Stoffgebiet der Lieder ab; man schwärmt für grüne Wiesen, plätschernde Quellen, muntere Gelage und das Liebchen im Arme darf nicht fehlen.

Der revolutionäre Freiheitsinstinkt hat nicht nur in der Dichtkunst, sondern auch in der bildenden Kunst seinen Niederschlag gefunden, in den plumpen und derben, aber keck und groß hingeworfenen populären Illustrationen heimischer Sagenlieder sowohl wie jener Armenbibeln, die dem Bauern in seiner derben Sprache zu erzählen sich bemühten. Diese Reaktion gegen die ästhetisierende höfische Kunst führte ihr das gesunde frische Blut zu, das ihre glänzende Entwicklung schließlich zur Folge hatte. Von den Kupferstichen und Holzschnitten ist die volkstümliche Art auf die Tafelmalerei übergegangen, die sich, unter Einfluß der neu erwachenden Stifterlust und in dem starken Bedürfnis nach einem dauernden repräsentativen Zeichen des persönlichen Verhältnisses zu Gott, an geheiligter Stätte wie im eigenen sich immer prächtiger schmückenden Heim zu neuer starker Blüte entwickelte, bis sie schließlich das beherrschende Feld der neuen Malerei geworden ist. Aber dieser volkstümliche Grundzug wurde doch durch die Ideen des Südens in neue Bahnen gelenkt. Vor allem war es Dürer, der diesen Geist in die edlere Welt ethischer Ideale (Taf. IV) zurückführte, während andere, wie der Meister des Hausbuches, in dem rücksichtslosen, derben Eigenwillen und den animalischen Lebensäußerungen die unmittelbare Berührung mit der Wirklichkeit suchten.

In der traditionellen Gestalt des christlichen Ritters (Abb. 54) hat Dürer ihm nach seiner Weise ein Denkmal gesetzt (Taf. IV). Das Pferd, das die bäuerliche Reitergestalt trägt, hat zum Teil das imposanteste Monument zum Vorbild, das die Renaissance ihrem Herrschergeschlechte errichtete<sup>20</sup>). Aber Dürers Reiter hat weder etwas von der wilden Siebergewalt des Verrocchioschen Colleoni in Venedig, noch etwas von jener ruhigen Feldherrnmiene des Gattamelata und der stolzen Überlegenheit seiner geistigen Macht. Dürer schildert vielmehr das ethische Ideal des Mittelalters in der freien bäuerlichen Rittergestalt der deutschen Renaissance, die sieghafte Willensmacht, die Tod und Teufel nicht achtend, in ruhiger Sicherheit ihr ideales Ziel verfolgt und nur auf die innere Stimme des Gewissens lauscht. Der Held dieser Welt war nicht Macchiavelli, nicht Plato und Aristoteles, sondern die ethische Macht in der Persönlichkeit, die das Gute sucht und das Böse verachtet. Es ist das Parzivalideal des späten Mittelalters, nur ins Bäuerlich-Volkstümliche übertragen, das Dürer hier gestaltet. Diese innere sittliche, den Ritter beherrschende Kraft, die Kant derjenigen gegenüberstellte, die die Sterne in ihre Bahnen zwingt, nicht zu veräußerlichen, wie das anderwärts etwa in der christlichen Rittergestalt vom Jahre 1494 geschah (Abb. 54), war eine Gefahr, der Dürer trotz der Reminiscenzen an den Colleoni zu entgehen wußte. Die Geste wirkt in der Hauptfigur gewissermaßen nur durch ihre negative Seite. In dem wunderlichen, schattenreichen Getriebe ringsherum erscheint die lichte Gestalt des Ritters wie ein unverrückbarer Fels. Sie wehrt sich weder gegen die feindlichen Mächte, noch erbittet sie sich göttliche Hilfe. Es ist das unerschütterliche Selbstvertrauen, das hier frei von dem flüchtigen Augenblicke der Tat als dauernder Zustand erscheint. Dürer schilderte nichts Überirdisches und nichts Überpersönliches, sondern im schlichten Gewande der alltäglichen Gegenwart das Naturgesetz einer höheren Geistigkeit, die als eine res sacra, gehaßt und befehdet von den niederen und vergänglichen Lebensmächten, in die Größe der Ewigkeit hineinragt. Wie im Mittelalter ist das Diesseits die groteske, von Tod und Teufel regierte, kleine, niedrige Welt, der hier die göttliche Idee des Sittengesetzes in der menschlichen Persönlichkeit gegenübertritt. Der alte Dualismus der Weltanschauung des Mittelalters taucht hier zwar wieder auf, aber die Art seiner Verarbeitung ist grundverschieden von der der italienischen Renaissance. Wie diese von der antiken nach der modernen Zeit überleitet, so erscheint die deutsche Renaissance als das Bindeglied zwischen der orientalischen und mittelalterlich-nationalen Welt einerseits und der Neuzeit andererseits. Denn das, was hier Dürer zu schildern unternimmt, die moralische Selbständigkeit der Persönlichkeit gegenüber der Natur und dem ganzen Weltenlauf, umfaßt ein Problem, das auch das 19. Jahrhundert vorwiegend beschäftigte und in Fichtes wie in Nietzsches Philosophie seine Gestalt erhält; nur fehlt die aristokratische, kosmopolitische Note. Die Autonomie der Ethik Macchiavellis war gewissermaßen utilitaristischer Natur, ihr Wert lag in ihren praktischen Erfolgen, im Siege der Persönlichkeit gegen alle ihrem Herrscherwillen sich widersetzenden Mächte; Dürers Ritter verkörpert die Willensdeterminiertheit der Persönlichkeit durch das ihr eingeborene Sittengesetz und dessen transzendentalen Charakter.

Auch in ihren geistvollsten Leistungen trägt die deutsche Renaissancekunst ihre bäuerliche Abkunft zur Schau im Gegensatz zu der italienischen Kunst, die so gerne mit ihrer olympischen Geburt zu prunken liebt, von hoher Warte auf das Leben niedersehen lehrt und die bescheidenen Sphären des Daseins haßt, in denen der Deutsche seinen Geist mit Entdeckerfreuden spazieren gehen läßt. Der volkstümliche Sinn spielt schon im 14. Jahr-



Abb. 54. Der christliche Ritter, Holzschnitt des 15. Jahrhunderts.

Priesters um die breiten Schultern, schlägt die alten Schriften selber auf, die ihm in eigener Sprache zugänglich gemacht werden und beginnt mit kritischem Auge zu lesen, was es früher in Andacht nur gehört hatte. In Italien blieb die Kunst viel mehr in dem Dienst der Kirche und des vornehmen Herrn. Die breiten Wände der ehrwürdigen Städte schmückten sich dort mit großen Fresken, die in zyklischen Darstellungen das Leben der Gegenwart in der religionsgeschichtlichen Vergangenheit sich abspielen ließen, eine glänzende Kunst für den Festtag der Kirche. In Deutschland aber blieb entsprechend den allgemeinen Verhältnissen der Zeit die Kunst wie im Mittelalter mehr Erbauungs- und Bildungsmittel. Indem sie den religiösen Bedürfnissen entgegenkam und doch zugleich mitten hinein in das pulsierende Leben der Gegenwart griff, mußten sich die Grenzen von diesseits und jenseits von selber verwischen und auch das schlichte Dasein in das Reich des Wunderbaren hinüberleiten. Der pan-

hundert (Meister Bertram) eine wichtige Rolle; seit zirka 1440 bildet er ein allgemeines Charakteristikum der deutschen Kunst.

Das Vorherrschen des Volkstümlichen erklärt sich aus den allgemeinen kulturellen Verhältnissen der Zeit. Indem Bauern und Bürger über das morsche Gebäude des früh alternden Staates hinweg sich ihre eigene wirtschaftspolitische Organisation und in den Städten einen Staat im Staate schufen, wurden sie hier eigentlich fortschrittliches Element und zum Träger der modernen geistigen und künstlerischen Kultur. Es ist nie und nirgends zum harmonischen Ausgleich dieser Interessen, den Forderungen des modernen staatlichen Lebens und dem Feudalismus der regierenden Mächte gekommen. Daher ist ein stark revolutionärer Geist dauernd auch in der gesamten Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts lebendig geblieben. Gewitterstimmung überall, das Grollen vor dem Sturm. Das Bürger- und Bauerntum stürmt den Himmel der Wissenschaft und Kunst und greift mit derben Fäusten überall zu, legt sich den goldenen Mantel des



Abb. 55. A. Dürer, Zeichnung zu einem Ritter, Wien, Albertina.



A. Dürer  
Ritter, Tod und Teufel (1513)



theistische Gedanke des Mittelalters, herausgewachsen aus der morgenländisch-hellenischen Theosophie, eng verbunden mit der Mystik, spielte das ganze 15. und teilweise 16. Jahrhundert eine noch ausschlaggebende Rolle im geistig-religiösen Leben, das der Reformation auch unmittelbar den Boden bereitete. Deswegen haben in Deutschland die humanistischen Ideen relativ so langsam und so schwer Eingang gefunden. In der beschränkten Menschlichkeit stand man doch immer wieder in Andacht und Bewunderung vor dem Rätsel der Schöpfung. Nirgends tritt dies stärker in Erscheinung als wie in der Landschaft. In Grünewalds Werken tobt sich wohl am stärksten dieser brutale, wilde Freiheitsinstinkt in den Sphären des Wunders aus. In dem Bilde (Abb. 56) erscheint hinter der sachlich beschriebenen kleinen Blumenwelt die Fata Morgana einer Natur, in der die Materie ihre Konsistenz zu verlieren scheint, und, hineingezogen in den phantastischen Strudel leidenschaftlicher Bewegung, verflüchtigen sich alle Formen in sprühendes Licht, das mit den Schatten einen seltsamen Reigen formt:

„Und die Wurzeln wie die Schlangen  
Winden sich aus Fels und Sande,  
Strecken wunderliche Bande . . .  
Und die Funkenwürmer fliegen  
Mit gedrängten Schwärmezügen  
Zum verwirrenden Geleite.“ (Faust, I.)

Diese pantheistisch-mystische mittelalterliche Ideenwelt hat durch das Aufkommen der der italienischen Renaissance verwandten Anschauungen auch in der Landschaft dann eine anthropomorphistische Umdeutung vor allem in Dürers Schöpfungen erfahren. Das Gesetz ist da nicht mehr das formenbildende und lebensschaffende Geheimnis wie in Grünewalds Landschaft, sondern das ewig sich wiederholende Schicksal (Taf. V). Die Metamorphose des Daseins wird auf zwei feindliche Gegensätze eingestellt: Leben und Sterben, den Wechsel von Werden und Vergehen. Das Dasein ist nicht mehr so sehr Wunder der Schöpfung als Drama, ähnlich wie es später im 17. Jahrhundert vor allem Rujsdael in der Landschaft zur Darstellung gebracht hat: die hochstrebende, schlanke Jugend in dem Tannenwalde mit seinem frischen Braun und Grün, hier und dort die traurigen Baumstumpfe vor dem aufleuchtenden warmen, gelbroten Lichte, das die gewitterigen Wolken in ihrem metallischen Glanze verdrängt, dahinter das stille, unendlich graue Nichts und vorne, wie ein schimmernder Opal, versöhnend und verbindend der kleine See, wie ein Symbol des Urgrundes alles Lebendigen. In einer eleganten Kurve umschmeichelt die Jugend rechts sein frisches Blau, und langsam versinken die holprigen Konturen links mit der kleinen beweglichen Welt des Schilfkranzes in den dunklen Glanz und mit ihm in die ozeanische Ferne, in der Wasser und Land in eins zerfließen. Künstlerische Ideen wie diese sind schwer ganz auszukosten, denn der uns Modernen von Rujsdael, Haider und Böcklin geläufige Gedanke hat hier eine ganz besondere Gestalt: Eine Kraft und Jugendfrische in der Farbe, eine herbe Lebendigkeit und doch morgendliche Stille in dem Bilde, aus dem uns das Sphinxauge der Ewigkeit ansieht, ohne sentimentale Klage und ohne faszinierende Gewalt. Die „Größe“ des künstlerischen Gedankens ist aber nicht wie im Süden materieller Natur. Weder die Größe des Raumbildes noch sein imposanter Aufbau tritt hier vordringlich in Erscheinung. Desto mehr spricht die harte Disziplin unsichtbarer Gesetzlichkeit aus dem schlichten Antlitz dieser Natur. In Grünewalds Bild wird das Dasein zu einem ewigen Geschehen, hier aus dem Geschehen der Gedanke des ewigen Daseins abgeleitet. Man merkt daher nichts von jenem triumphalen Willen des Schöpfers, bestaunt nicht das Resultat seiner Leistung, sondern ahnt nur etwas von dem



Abb. 56. Grünewald, Rasenstück aus dem Gemälde der Einsiedler in Colmar (nach H. A. Schmidt, Grünewald).

Wunder der Schöpfung, sucht nicht den Meister des Gemäldes, sondern den Schöpfer der Natur.

In romantischer mittelalterlicher Verkleidung erscheint daher für den Deutschen der Renaissance das Persönlichkeitsproblem zugleich als ein geistig-soziales. In dem Widerspiel der Naturkräfte entdeckt er immer und immer wieder den großen Zuschauer, den heimlichen, überpersönlichen spiritus rector. Er fühlt die Kleinheit seiner Zeitlichkeit und weiß sich doch eins mit der Ewigkeit. Was in dem Denken und Wünschen der Zeit zum Ausdruck gelangte, hat die Kunst auch rein sinnlich zu erfassen versucht: den einheitlichen wunderbaren Sinn des Lebens in dem unendlichen Wechsel seiner vieldeutigen Gestalt.

Was daher im Süden die antiken Sagen und Schriften waren, das blieb hier im Norden die Bibel. Sie war nicht nur Erbauungsbuch wie seit alters, sondern zugleich die eigentliche Quelle der Weisheit in einem neuen, modernen Sinn. In dieser die Bibel auszeichnenden Verbindung einer urwüchsigen, künstlerischen Phantasie mit hoher Weltweisheit entdeckte man die Wahlverwandtschaft mit dem eigenen Wesen. Die orientalische Phantasie und Poesie kam dem bildungs- und bilderbedürftigen Sinne des Deutschen mehr als alles andere entgegen.

So kam es, daß die deutsche Renaissance dem morgenländischen Geist die wichtigsten Seiten ihres Wesens verdankte und mehr als anderwärts tritt hier die Verbindung des abendländischen mit dem Geiste der orientalischen Welt zutage. Ihre bilderreiche Sprache, ihre dramatisch-sprachliche Gestaltungskraft und der Reichtum ihrer Empfindung wurden die Quellen des neuen Lebens, besonders, seitdem ihr starker Geist im 14. Jahrhundert in der heimischen Sprache in unmittelbare Verbindung mit dem Denken des ganzen Volkes zu treten vermochte. Man sah hier Menschen von gleichem Willen und Wünschen in Kampf und Sieg, Verzweigung und Fall. Während man im Süden in der verklärten Erscheinung der Gottesmutter das göttliche Idol der Schönheit im prometheischen Eifer zu gestalten suchte und in der biblischen Heilsgeschichte die Apotheose apostolischer Herrschermacht zu erkennen begann, fand hier ein kindlich-derber Bauernsinn in der urweltlichen Größe und Willensstärke des patriarchalischen Heldentums der Bibel ein Stück eigenen Wesens. In dem apokalyptischen Weltendrama fühlte es den Geist der Revolution und das katastrophale Walten geheimnisvoller Mächte war für die geknechteten Bauernsöhne nicht bloß Schrecken, sondern Schicksal, Rache und Befreiung zugleich. Dürers apokalyptische Reiter wissen hiervon am eindringlichsten zu erzählen. Das Leben der biblischen Vergangenheit ward zum Gegenwartsleben und aus der morgenländischen Erzählung und den spärlichen Resten griechischer Welt formte sich hier in der derben Kraft eines jungen Germanenvolkes eine neue Kultur. Deshalb ist in Deutschland die Dramatisierung der religiösen Ereignisse, die Dramatik der Erzählung unter Hintansetzung idealer Formgebung sehr viel stärker als in Italien. In den Holzschnitten und Kupferstichen der verschiedenen Moralitäten und Lebensbüchlein kam die Kunst in das Haus des kleinen Mannes, erzählte ihm in der lebendigen Sprache der Gegenwart von den Wundern der Welt und ihrer Vergangenheit. So stieg das heilige Symbol in die niedere Sphäre des Lebens herab, erfüllte es mit der Größe seiner Idee und nährte zugleich die Gewalt des heraufziehenden Sturmes, der ihr zur Vernichtung bestimmt war. Diese in Deutschland wie nirgends übliche mechanische Vervielfältigung der künstlerischen Leistungen ist zugleich ein charakteristisches Zeichen für das starke Verlangen des Einzelnen nach persönlicher Berührung mit dem geistigen Leben der Zeit. War die Kunst in den romanischen Ländern mehr das Produkt edler Sinnesfreude oder der anschau-

liche Ausdruck eines weltumfassenden Geistes, so wächst sie hier aus banausischer Enge auf dem Boden eines revolutionären Volkstums langsam hervor, eckig, kernig, hart, mit jenem sittlichen Ernst und robuster verhaltener Kraft, die keinen Widerstand duldet, in der germanische Wildheit und die altchristliche Majestas in einer durch die Antike veredelten Kultur eine so überraschende Verbindung eingehen wie in Dürers Aposteln. Die wilde Energie und priesterliche Glaubensmacht, die aus diesen und andern Werken Dürers spricht, rückt daher diese und die ihr verwandten Schöpfungen deutscher Renaissance dem Geiste nach fast näher an die mittelalterlichen deutschen Werke als die der italienischen Renaissance heran. In die schlichte Schönheit eines griechisch-römischen Deckenschmuckes (Abb. 57) hat in dem Otto-Evangeliar ein Deutscher die frischesten Blüten seines Faustischen Geistes verwoben, und innerhalb der strengen Ordnung griechischer Kunst revolutioniert schon hier die animalische Kraft eines derben, großen Geschlechtes, das mit den Resten der versinkenden Vergangenheit einen neuen Lebensgedanken der Menschheit mit starken Armen in die Ewigkeit hebt.

Langsam, kaum merklich, fließt das Alte ins Neue hinüber. Bannerträger der neuen Idee wie in Italien fehlen. Ebenso die großen Weltstädte mit glänzenden fürstlichen Höfen und einer weltmännischen Kultur, wo sich die Großen der Zeit ein Stelldichein geben und durch innigen Ideenaustausch dem keimenden Gedanken Schwingen verleihen. An Stelle der alten Bischofssitze werden die Stätten bürgerlichen Gewerbefleißes mit ihrer zünftig organisierenden Handwerkerschaft in der traulichen Enge gediegenen Wohlstandes die Heimat der modernen Kunst in Deutschland. Auf Prag und Köln folgen Nürnberg, Augsburg, auf Minden Hamburg als tonangebende Kunstzentren. Im Süden ist der Maler Fürst und Gelehrter zugleich, hier ist er Handwerker, der geehrt aber nicht verehrt wird, der mehr auf die Gediegenheit der Ausführung als auf schwungvolle Improvisationen sieht<sup>21</sup>).

Das künstlerische Erbe, das die Miniaturen bewahrten, wird langsam auch für die Tafel- und Monumentalmalerei nutzbar gemacht. In diesen ihrer Ausdehnung nach bescheidenen Werken bewahrte der Norden die köstlichsten Gedanken seines künstlerischen Lebens, das hier ebenbürtig der Kunst des Südens an die Seite tritt. Der heilige Markus des Otto-Evangeliiars würde auch der Chorapside von Sankt Peter eine willkommene Zierde sein (Abb. 57).

Die Mauern der Städte waren eng, das Leben einfach und der Geist an die Scholle gefesselt. Aber trotz ihres vielfach banausischen Charakters, den die deutsche Kunst zumal im 15. Jahrhundert in dieser Umgebung an sich trug, hat sie sich in ihrem kindlichen Sinne viel von dem bewahrt, was der Renaissance im Süden verloren gegangen ist. Was der italienischen Renaissancekunst durch die wissenschaftliche Forschung ohne weiteres in den Schoß gelegt wurde, mußte sich hier der Künstler durch die sinnliche Erkenntnis selber erringen und deshalb ist die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts eines der interessantesten Kapitel der neueren Kunstgeschichte überhaupt, das, was die Fülle der hier aufgestellten Probleme betrifft, der italienischen Kunst nicht nachsteht. Denn die sinnliche Erkenntnis ist hier in ihrer relativen wissenschaftlichen Voraussetzungslosigkeit vielleicht dem, was künstlerische Wahrheit heißt, näher gekommen als viele der imposanten und berausenden Schöpfungen italienischer Hochrenaissance. Mit einem fast modern anmutenden Individualismus durchlaufen die Großen der deutschen Renaissance alle möglichen Gestaltungsphasen, für die sonst die enge Grenze des menschlichen Lebens nicht auszureichen pflegt. Der ältere Dürer will das Sinnliche um seiner Erscheinung willen rein als die beziehungslose für sich bestehende Wahrheit der Sinneswelt erfassen,



A. Dürer  
Landschaft,  
British Museum, London





Abb. 57. Der hl. Markus, aus dem Evangeliar Ottos III., München, Hof- u. Staatsbibliothek (Ph. Riehn u. Tietze).

um über die Meister der Renaissance hinweg mit Rembrandt dem modernen Geiste die Hand zu reichen. Der Satz Dürers „Die Schönheit, was das ist, weiß ich nicht“, sagt im Grunde genommen nur, daß in dem Künstler der Wille zur kritischen Erkenntnis stärker wurde, als der stolze Glaube an den Besitz einer absoluten Wahrheit, der die südländischen Meister zumeist beehrte. Es war gerade jener vom Mittelalter her übernommene, auf das Absolute dringende Erkenntnistrieb, der hier in Deutschland von der mystischen Auffassung des Weltbildes zu einer Autonomie der reinen Sinneswelt führte und im Anschluß an jene spätmittelalterliche französische Kunst ist man besonders in den rheinischen Bezirken schon im 15. Jahrhundert dazu gelangt, aus den Lichtrelationen selbst ohne jeden spekulativen oder geistigen Nebengedanken die künstlerische Einheit zu erringen. Man geht nicht mehr bei der Gestaltung von der Grenze des Farbflückes, der Form der gegenständlichen Einzelheiten aus und sucht nicht mehr die metaphysische Wesens-

ähnlichkeit der Teile in einem unsichtbaren, formenbestimmenden, überindividuellen Gesetz, sondern der revolutionäre Geist des Volkstums betont die Freiheit des Gegenstandes in der freien Autonomie der Erscheinung. Die strenge Gesetzlichkeit der Grenze verliert ihre Herrschaft im Bilde und alles Sichtbare wird, nur als Erscheinung gewertet, zu einer Metamorphose des Lichtes. Dieser optische Realismus geht der Vorliebe für Prosaschilderung auf dem Gebiete der Literatur, ihrer burlesken Art wie der Skepsis und der Satire (Lob der Narrheit) gegenüber den traditionellen Lebensformen parallel. Die Figuren reden so wie ihnen „der Schnabel gewachsen ist“ und alle Geziertheit wird durch den derben, oft frivolen Witz verbannt, der als Anwalt urwüchsiger Lebensfrische gegen alle Heiligkeit und Weisheit mit seinem lustig Liedlein der Revolution zu Felde zieht. Ähnlich wie um die Mitte des 19. Jahrhunderts wird hier die Figur zum bloßen Farbflück erniedrigt und die geistige Relation von Figur und Raum mit ihren pantheistischen Tendenzen macht einer sozialistischen Auffassung des Weltbildes Platz, dessen Wesen die Gleichwertigkeit des sinnlichen Materiales innerhalb der künstlerischen Gestaltung ist. Auf diese Weise wurde wohl der Gegensatz von Natur und Geist, mit dem das Mittelalter gekämpft hatte, beseitigt und auch die durch die rationalistische Auffassung des künstlerischen Gestaltungsproblems entstehende Trennung von Raum und Körper vermieden, aber der Geist, der stets verneint, war doch nicht ganz aus dem künstlerischen Reiche vertrieben. Ein neuer Gegensatz begann die Zeit zu beschäftigen, Inhalt und Form, die künstlerische Bedeutung tritt der geistigen in ihrer autonomen Struktur gegenüber.



Abb. 58. A. Dürer, Lukas Paumgartner (?) als St. Georg. München, Alte Pinakothek (um 1504).  
(Ph. Bruckmann.)



Abb. 59. H. Holbein d. J., St. Georg. Karlsruhe, Kunsthalle (um 1520).



Abb. 60. A. Dürer, Stephan Paumgartner (?) als St. Eustachius. München, Alte Pinak. (um 1504).  
(Ph. Bruckmann.)

In dem heiligen Georg Holbeins (Abb. 59) kommt im Anschluß an italienische Vorbilder der Inhalt der Legende wie auch die Charakteristik der Persönlichkeit reichlich zu kurz gegenüber dem Gedanken an die formale Geschlossenheit des gefälligen, dem Donatello'schen David im Bargello recht ähnlichen Bewegungsmotivs und seiner bildmäßigen Verwertung. Unter möglichster Aufhebung aller stofflichen Differenzen wird jenseits alles Persönlichen das sinnliche Einheitsideal zu realisieren getrachtet. An Stelle der gesuchten Grazie des Israel van Mecklenem tritt hier, gepaart mit einer liebenswürdigen Melancholie, ein weltmännischer Anstand, der den Ritter auch in den großen Momenten des Lebens das Gleichgewicht nicht verlieren und über Wert und Bedeutung der Handlung meditieren läßt. Aber dieser allgemeine ethische Grundgedanke tritt bescheiden zurück gegenüber dem rein formalen. Die bäuerliche Gestalt des Lukas Paumgartner als heiliger Georg (Abb. 58) kann sich natürlich auf den ersten Blick mit diesem noblen Herrn nicht messen, zumal man den Gedanken an ein wenig Maskerade im Hinblick auf die verwunderliche Sachlichkeit des Gesichtes nicht ganz los wird. Aber in dem Kopfe liegt doch mehr als eine stupide Gutmütigkeit. Solche Augen findet man bei Kindern, die ihr Selbst in dem Wunderreich des Märchens verlieren. Die die Zeit so sehr beschäftigende Willensdeterminiertheit der Persönlichkeit durch die Gesetzmäßigkeit des Naturgeschehens kommt nirgends schlichter und kindlicher zum Ausdruck als wie in dieser Gestalt Dürers, die nicht mehr das Bewußtsein der persönlichen Verantwortlichkeit, sondern die stille Hingabe an die innere gebietende Macht in ihrer Gesamterscheinung zum Ausdruck bringt. Holbeins Ritter schlendert in Gedanken ver-

sunken daher, Dürers Gestalt scheint instinktiv dem träumenden Auge zu folgen. Nicht die Tatsache der Verwertung des „klassischen“ Bewegungsmotivs scheint mir das Wesentliche, sondern die charakteristische Art seiner Umarbeitung. Denn hier bleibt der formale Zusammenhang doch Charakterisierungsmittel für den Ausdruck des Gesichtes und trotzdem ist der Körper vom physiologischen Standpunkt so sehr viel exakter in dem Zusammenarbeiten der Gelenke geschildert, als der Holbeins, wo die Extremitäten nicht immer den Konnex mit dem Bewegungsmotiv des Körpers klar und glaubhaft machen. Die stolzen und elegant silhouettierten Massen, in denen sich das Ganze aufbaut, sind doch mehr materieller Natur. Sicherlich ist auch die zum Gesichte so gut passende philiströse Detailschilderung des Dürerschen Werkes in ihrer formalen Disziplin dem Holbeinschen überlegen. Die Horizontalkontur des Bodens bringt beispielsweise im Vereine mit dem Fähnlein das Motiv der Gestalt so fein in die obere und untere Bildgrenze hinein, die im Holbeinschen Bild mit seinem stillen räumlichen Pathos absichtlich übersehen wird.

Der sog. Stephan Paumgartner (Sankt Eustachius, Abb. 60) läßt am besten erkennen, daß Dürer solche Stellungen der Figuren doch mehr bedeuteten als eine Wiedergabe beliebiger Posen. Zu dem nüchternen Kopf paßt diese nüchterne Sachlichkeit in der Beschreibung der Zwanglosigkeit des Dastehens, das gewissermaßen mechanisch sich vollziehende Ausbalancieren des kurzen Körpers durch das geregelte Zusammenwirken der hageren Gliedmaßen. An Stelle der weichen und langgezogenen Kurven der Lukasfigur (Abb. 58) suchen hier Ecken und Winkel in den Arm- und Beinmotiven in bewußter künstlerischer Absicht durch ihre motivische Variation auch den Bildgedanken zu bestimmen. Das ist am besten aus der Fahnenform ersichtlich, die bei dem heiligen Georg in einem eleganten Rund aus dessen Schulter sich entwickelt, während sie in dem Pendant, losgelöst von der Gestalt, in ihrer spitzen Dreiecksilhouette das Winkelmotiv und damit den allgemeinen Giedergedanken des Körperprofils im Zusammenwirken mit der Bildgrenze wiederholt. Daher läuft auch der Lanzenschaft dort fast parallel zum Bildrand und ergibt hier durch seine Neigung den charakteristischen spitzen Winkel der Körpersilhouette. Das Kostüm ist nicht einfache Hülle für den Körper oder gar Maskerade, sondern Resultat der formalen Organisation, die somit in dem Bildaufbau auch die Persönlichkeitscharakteristik des Dargestellten zu umfassen sucht (der beisp. auch die Art des Zugreifens der Hände, besonders das verschiedenartige Halten der Lanze entspricht). Das Prinzip findet sich trotz der andern Auffassung des Individuums auch in den spätesten Werken Dürers. In dem Gebetbuch des Kaisers Max (Abb. 61) ist der heilige Georg der Renaissanceheros, der nun, befreit von aller Kleinbürgerlichkeit, in fürstlicher Pracht, unerschütterlich in dem Bewußtsein seiner Kraft, hochragend wie ein Denkmal aus dem Boden wächst und bei aller Lebendigkeit der eleganten Linien doch etwas von der idolhaften Strenge mittelalterlich-patriarchalischen Heldentums besitzt. Die Rüstung verliert hier durch den farbigen Reichtum der Kontur ihre materielle Existenz in dem feierlichen Glanze des stillen Lichtes, während die einzelnen Linienmotive auch die Energie der angespannten Kräfte und ihre wechselnden Bewegungsgedanken sichtbar zu machen wissen, die Brust sich runden, die Schulter sich heben, den Arm sich anspannen lassen, so daß das Ereignis mehr in diesem formgewordenen Willen der Erscheinung als im Tun der Persönlichkeit sich äußert.



Abb. 61. A. Dürer, Hl. Georg, Randzeichn. aus d. Gebetbuch Kais. Maximil., München.



Abb. 62. Sog. Meister des Hausbuches, Hl. Georg,  
Stich (Lehrs 33).



Abb. 63. A. Dürer, Hl. Georg,  
Stich (B. 53).

Wie im Ritter, Tod und Teufel tritt daher die Persönlichkeitscharakteristik zurück gegenüber dem sieghaften Glauben an die transzendente Kraft des sittlichen Willens. Der kindlich-naiven Hingabe des Lukas und der schlichten Sachlichkeit des Stephan oder der elegischen Harmonie und ernststen Selbstbetrachtung des Holbeinschen Georg steht hier der divinatorische Geist der sittlichen Willensmacht in seiner strengen Gebundenheit und seiner mystischen Größe gegenüber.

Man kann in diesen Gestalten die deutschen Geistes- und Weltanschauungstypen der damaligen Zeit erkennen, die zum Teil auch die Grundlage des rein künstlerischen Schaffens in seiner Kompliziertheit umfassen. Leicht variiert kehrt diese Gruppe teilweise auch in Dürers Aposteln wieder! Italienische Antike und modernisierter deutscher mittelalterlicher Geist versinnlichen hier in neuen Formen einen neuen Wahrheits- und Schönheitsgedanken, der himmelweit verschieden von jenem äußerlichen Ästhetentum der französisierenden Kunst des Israel van Meckenem (Abb. 52) ist. Der ursprünglichere Geist des Volkstums ging freilich daneben ganz seine eigenen Wege.

Der heilige Georg des Meisters des Hausbuches (Abb. 62) präsentiert sich als ein hahnebüchen grober Geselle, der weder auf gefällige Positionen und die Bildwirkung achtet, noch sich als auserkorener Held einer überirdischen Macht fühlt, wie der frühe heilige Georg Dürers (Abb. 63), den die Erkenntnis göttlicher Vorsehung und Hilfe ergreift. Mit einer metzgerhaften Roheit vollbringt er die Tat, wobei das kratzbürstige Licht auch nur gerade das Notwendigste sagt. Während der junge Dürer sich um die stoffliche Schilderung des metallenen Panzers bemüht, der von der stillweißen Fläche des Sees wie der recht cursorisch behandelten Bodenpartie sich sondert, sind bei dem Meister des Hausbuches alle Teile, der Panzer, der Felsen, die Burg, allgemein gesprochen Raum und Figur, aus einem Licht- und Schattenmotiv geformt, wobei das Schattenmotiv, unter Vermeidung jeder festen Kontur auf ein Minimum jeweils reduziert, dem freien, lustigen Tageslicht den Vorrang im Bilde läßt.

In der Zeichnung des Gebetbuches von Kaiser Max<sup>ist</sup> ist das Licht an die wohldisziplinierte Ordnung der Konturen gebunden und herausgewachsen aus den die Persönlichkeit charakterisierenden Bewegungsmotiven. Hier versteckt sich die Kontur hinter dem raschen Wechsel von Hell und Dunkel, dessen künstlerisches Ziel die Grenzenlosigkeit, Gleichartigkeit und Freiheit der Erscheinung ist. Solchen sozialisti-



Abb. 64. A. Dürer, Handzeichnung, Kupferstichkabinett Berlin (L. 47).



Abb. 65. A. Dürer, Handzeichnung im Louvre, Paris (L. 315).

schen Tendenzen ist auch Dürer gelegentlich nachgegangen. In der Gruppe (Abb. 64) muß alles das Figürliche sagen: die Madonna will die Anmut und Holdseligkeit selbst sein neben dem andächtigen und bescheidenen Gatten und das allzu glanzvolle Licht ist geschäftig bemüht, der kühlen Dunkelheit die heimliche Schönheit des Körpers zu entreißen, indes der Raum in interesselosem Schweigen verharret. Der Baumstamm hat einige Mühe, der Gruppe den nötigen Halt im Bilde zu geben. Der Rest mittelalterlicher Repräsentation gibt der beabsichtigten freien, natürlichen Beweglichkeit etwas von dem Charakter eines tableau vivant, ähnlich wie dies vielfach auch in den italienischen repräsentativen Darstellungen nicht selten zum Ausdruck gelangt. In der Zeichnung vom Jahre 1511 empfängt die mimisch ganz bedeutungslose Figur ihren Erscheinungscharakter durch die Lichtsphäre, in der sie sich befindet; sie bleibt nur sekundäres Farbmotiv in dem völlig pleinairistisch aufgefaßten Raumbilde (Abb. 65). Die einzelnen Gegenstände sind nicht mehr beleuchtet, sondern Motiv des unendlichen Lichtes, daher auch besonders in dem Raum die lockeren, alle Augenblicke sich ins Helle verlierenden Silhouetten. Aber dies Licht Dürers besitzt doch noch etwas von dem verhaltenen Pathos eines Künstlers, dessen Auge immer das Große sucht. In den die Schatten charakterisierenden Querschraffuren faßt die sichere Hand in großen Zügen diese frei im Raume schwebenden und sich verflüchtigenden Massen zusammen, die in ihrer Ruhe der Sonne des Bildes jenen Frieden geben, der so stark kontrastiert mit dem derben Ungestüm in der kleineren Welt des Hausbuchmeisters. Was hier bei Dürers hartknochigem, ernstem Wesen Form gewinnt, sind die künstlerischen Erkenntnisse des späten Rembrandt, während der Hausbuchmeister mehr an die Sturm- und Drangperiode des großen Holländers erinnert. Deshalb leitet dieser Geist in Altdorfers Werken (Abb. 66) wirklich zu jener in Elsheimers Kunst sich fortsetzenden künstlerischen Anschauung hinüber, die mit dem Begriff „Natürlichkeit“ (ähnlich wie Menzel) zugleich den des Gegensatzes zum Kunstmäßigen und Gekünstelten verband und in der regellosen Freiheit den wunderlichen Reichtum alles Sichtbaren mit dem sachlichen Auge des außenstehenden Beobachters schildert. So erscheint nur das harmlose Antlitz

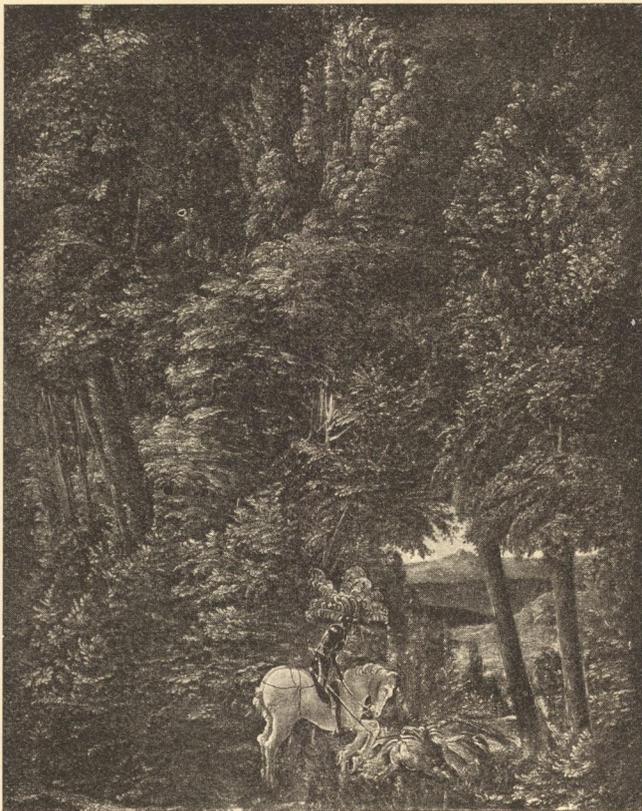


Abb. 66. A. Altdorfer, Heiliger Georg,  
München, Alte Pinakothek (Phot. Bruckmann).

der Außenseite der Dinge, nicht ihre formgewordene Lebendigkeit, und ferne von allen dramatischen und ethischen Differenzen wird die Natur zum freien, lustig-schönen Tummelplatz des freien Daseins eines zwergenhaften Geschlechtes, ohne Rücksicht auf seine spezifische Menschlichkeit. Deshalb ist der heilige Georg Altdorfers nur Staffage ohne Angabe oder künstlerische Verarbeitung des dramatischen Inhaltes, indes darüber die Unzahl der Blätter, ohne eigentliche Struktur sich zu einer fast imposanten regellosen Masse türmen, deren mittlere, schräg verlaufenden Silhouetten in ihrer Ähnlichkeitsbeziehung zu der sich neigenden Rittergestalt darunter die einzige Konzession an eine bildmäßige Komposition ist. Die Reste mittelalterlicher Phantastik und die epische Erzählerlust sind relativ bedeutungslos gegenüber der rationalistischen Sachlichkeit in der Beschreibung der dinglichen Einzelheiten.

Die impressionistische Auffassung des Gegenstandes in Dürers Zeichnung (Abb. 65) ist älter als die, welche diese farbige Einheit vermissen läßt (Abb. 64). Hier greift bereits das ästhetisierende Ideal der italienischen Renaissance auch auf die Farbe über, die nicht mehr realisiertes Licht, als vielmehr idealisierter Körper

sein will. Um diese Zeit beginnt auch die Farbe als Stimmungsmittel mit dem Inhalte des Dargestellten in Verbindung zu treten, so daß auch dieser Ästhetizismus der Farbe von dem transszendentalen Idealismus der ererbten Weltanschauung des Deutschen nicht ganz unberührt blieb. Der stärker werdende Hang zur Systematisierung der künstlerischen Erkenntnisse hat dazu geführt, über alle Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst sich auch theoretisch Rechenschaft zu geben. Das kam vor allem der Technik zugute. Denn die Anwendung des Bindemittels resultiert nun aus seinen optischen Qualitäten<sup>22</sup>). Die einzelnen Künstler sind aber hierbei durchaus selbständig und ohne akademische Note diesen allgemeinen Tendenzen der Zeit gefolgt.

Das ist überhaupt der deutschen Kunst am Anfang des 16. Jahrhunderts zu eigen, daß ihr Gesamtcharakter sich außerordentlich zu komplizieren beginnt und nicht wie die italienische einem deutlich fühlbaren Abschluß einer gewissermaßen konzentrisch sich äußernden Vollendung entgegengeht, sondern nun mit aller Stärke den Kampf der Geister fühlbar werden läßt: die wilde, suchende Hast, den Fanatismus der Arbeit und den verbohrtten sittlichen Ernst, der das Erbe der Jahrhunderte alten Vergangenheit eigensinnig in die neue Zeit mit herüber schleppt und doch wie nirgendwo den Geist der neuen Ära mit durstigen Lippen trinkt.

In Holbeins Kunst taucht das kosmopolitische Ideal der Renaissance ebenso wie der ver-

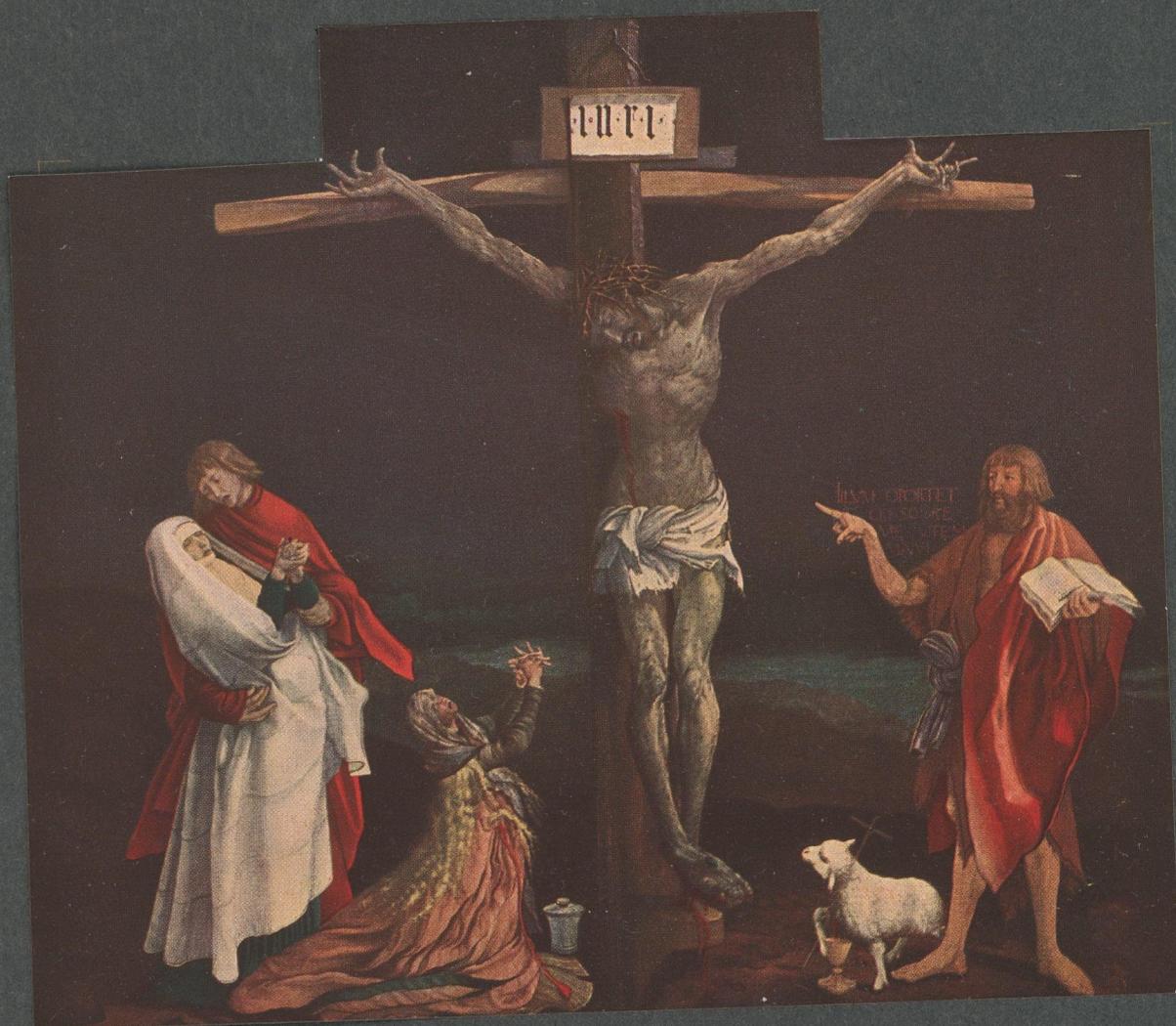
schwiegene Zauber des im Alltag verborgenen Lebens in fast moderner Gestalt auf, während in Grünewalds Bildern der mittelalterliche Spiritualismus und die fanatische, brutale Glaubensenergie neben einem modernen Materialismus erscheinen, in den Kleinmeistern die robuste Lebensfrische Rubensscher Kunst, wie die stille Poesie Rembrandtscher Weisheit ihre Vorstufe finden. Aber wie die Riesenarbeit des Reformationsgeistes nach Luthers Tode durch den völligen Mangel an großartiger organisatorischer Arbeit zum Teil zerfiel, so ist auch die deutsche Kunst in dieser unverwüsthlichen Engherzigkeit ihrer Umgebung zu keinem weltgebietenden Machtfaktor geworden wie die italienische und in bescheidener Kleinarbeit fristen starke Kräfte ihr Dasein bis auch diese in dem allgemeinen Zusammenbruch bei Beginn des Dreißigjährigen Krieges langsam verschwinden — auf Jahrhunderte. Die Nachahmung der Italiener war nicht Ursache, sondern Folge des Zerfalls der Kräfte. Es war eine große Auseinandersetzung des deutschen Geistes mit der Antike und dem morgenländischen theosophischen Geist, die früh im Mittelalter begann und trotz ihres vorzeitigen Abbruches mehr als anderwärts in die modernste Zeit hereinreicht. Die Antike konnte dabei freilich nie jene vorbildliche und ausschlaggebende Bedeutung wie im Süden erhalten, denn sie wurde hier von zwei Seiten bekämpft, von dem national-volkstümlichen Geist wie der reformatorischen Bewegung. Das praktische Christentum des Erasmus von Rotterdam mit seinem kosmopolitischen weiten Blick hat hier deswegen keine so feste Wurzel fassen können, weil man zumeist mit dem römischen Christentum auch in der Antike das „Welsche“, den Feind der Nation, sah. Es war der Geist des Mittelalters in Luther, der ihm Erasmus vorwerfen hieß, daß das Menschliche bei ihm schwerer wiege als wie das Göttliche. Und selbst da, wo der Humanismus zu einer Annäherung an die griechisch-römische Kulturwelt führte, wurden die Ideen zum Aufbau einer Ethik verwertet, deren rücksichtsloser Naturalismus dem formalen Bildungsgedanken südlicher Klassizität diametral gegenüberstand und zudem trotz aller rationalistischen Anwendungen so leicht sich ins Reich des Mystischen verlor. Nirgends tritt dies stärker in Erscheinung als in Grünewalds großem Passionswerk in Colmar (Taf. VI), wo der nationale und revolutionäre volkstümliche Geist sich mit der Mystik und den didaktischen Tendenzen des hohen Mittelalters verband und die Größe der Figuren fast ausschließlich durch die in Geste und Farbe sich äußernden dramatischen Gedanken bestimmt wurde. Die wildesten Instinkte eines animalischen Sinnes formen hier zugleich neben den trivialsten Gedanken und dem äußerlichsten Realismus die schauerlich-visionäre Traumwelt einer extatischen Phantasie, deren rücksichtsloser Subjektivismus aufräumt mit allem Requisitären der Zeit und doch von der ganzen Tragik überpersönlicher Willensdeterminiertheit durch das Schicksal in den düstersten Farben spricht. Deshalb ist in der Kreuzigung nicht wie bei Dürer der ganze Reichtum der differenzierten persönlichen Erlebnisse im Angesicht des Ereignisses geschildert, sondern links nur eine einzige Klage an das Schicksal in den nach Geste und Silhouette ähnlichen Frauengestalten, die durch ihre Größendifferenzen auch in der Gesamtheit der Gruppe sowie in den Farbdissonanzen den Gedanken des Gebärden wiederholen, und rechts nur der kühle Hinweis auf den Buchstaben des Gesetzes und seine Erfüllung, indes in der Mitte ohne den versöhnenden Grundton der stillen Schönheit einer klaren Bildstruktur der klobige, zerschundene Leichnam eines bäuerlichen Riesen hängt und nur von der Brutalität des Schicksals, nicht von der heroischen Selbstüberwindung und seiner sittlichen Größe erzählt. Die aristokratischen Allüren der südlichen Renaissance und ihr Ästhetizismus haben hier keinen Platz gefunden, wo die transzendente Ethik des Mittelalters sich mit dem modernen realistischen Wahrheitsgeist auseinanderzusetzen versucht. (Im Gegensatz zu Dürers formalem Einheitsideal in der Kreuzigung, Abb. 16.)

Die Ansätze zu einer aristokratischen Reformbewegung wurden durch Luther vollends wieder ins Volkstümlich-Demokratische gedrängt. Eine solche ans Burleske streifende Travestie des Einzuges Christi in Jerusalem wie in Dürers Zeichnung (Abb. 67), wo der lachende Schelm die antikischen Putti als Helden der christlichen Heilsgeschichte amtieren läßt und doch dabei etwas von himmlischer Weihe in die Lebendigkeit der Szenerie bekam, wäre im Süden unmöglich gewesen. Wo das Mäntelchen formaler Gerechtsamkeit erscheint, wirkt es zumeist wie eine ans Komische grenzende Maskerade. Das Wesentliche aber an der deutschen Kultur blieb, daß sich ihr an der biblisch orientalischen Welt erstarkender Geist in eigensinniger Wahrung seines nationalen Wesens gegenüber den großen Bewegungen der italienischen Renaissance auch von ihrem kosmopolitischen Grundzug im allgemeinen fern hielt und so unter der Stickluft des Philisteriums zu leiden bekam. In der italienischen Renaissance suchten die Künstler die stillen Sphären des Zeitlosen oder die wilden Sturmgewalten übermenschlicher Schöpferkräfte. Man glaubt ein jahrtausendjähriges Ringen sei hier angesichts seines Zieles zum feierlichen Stillstand gelangt und steht als Spätgeborener andachtsvoll vor den stolzen Schöpfungen einer großen Vergangenheit. Den deutschen Künstlern fehlt diese gebietende Siegergebärde des Südländers durchaus, ein bescheidener Arbeiter sitzt hier am Webstuhl der Zeit, der aber den Faden nie hat abreißen lassen, der sein Tun mit der Menschheitsgeschichte verbindet. Etwas von Hamlets Natur war schon damals im deutschen Wesen zu finden. Nicolaus Cusanus ist ein Beispiel von vielen. In den feinsten Verästelungen greift das Wesen des Deutschen in alle Gebiete europäischer Geisteskultur der Vergangenheit wie der Gegenwart hinein. Aber die deutsche Kunst führt nur die Geschichte fort, um innerhalb ihres großen Willens für das Ganze zu wirken. Gerade deshalb ist der Deutsche von allem eitlen Dünkel und Wahn mehr verschont geblieben, hat mit seinem bescheidenen Sinnen aus seiner kleineren Welt so klar den Sinn des Großen erfaßt und im Vergessen des eigenen Wertes so leicht dem Fremden die Tore seines Herzens geöffnet, wo die Hingabe an die Sache ihm Gutes und Edles verhiel. Der kosmopolitische Grundzug des Deutschen daher war schon damals nicht wie der des Italiener ästhetischer, sondern ethischer Natur. Sein Sinn stand ganz nach dem des Sängers vom Hohenlied:

„Stehe auf Nordwind und komm Südwind, und wehe durch meinen Garten,  
daß seine Würzen triefen.  
Mein Freund komme in seinen Garten und esse seiner edlen Früchte.“



Abb. 67. A. Dürer, Handzeichnung aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians (1515).



M. Grünewald  
Kreuzigung  
Colmar, Museum



## Literatur und Anmerkungen.

1) Als Hauptwerk zum Verständnis mittelalterlicher Weltanschauung ist noch immer zu nennen: H. v. Eicken, Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung, Stuttgart 1887. Mehr vom katholischen Standpunkte aus: G. Gaupp, Kulturgeschichte des Mittelalters, 2. Aufl., Paderborn 1907. Ferner das Handbuch der mittelalterlichen und neueren Geschichte, hrg. von Below und Meineke, Bd. IV, Hilfswissenschaft und Altertümer. A. Schultz, Das häusliche Leben im Mittelalter, München-Berlin 1903 und Bd. 2: Loserth, Geschichte des späteren Mittelalters, 1903. Neuerdings viel zitiert: Burdachs kleine Schrift „Vom Mittelalter zur Renaissance“, in den Forschungen zur Geschichte der deutschen Bildung, Halle 1894. W. Singer, Mittelalter und Renaissance, Wiedergeburt des Epos und die Entwicklung des neueren Romans, 1910. A. Schultz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert, Leipzig 1892. M. Herrmann, Die Rezeption des Humanismus in Nürnberg. Erich Schmidt, Deutsche Volkskunde im Zeitalter des Humanismus und der Reformation, 1904. Deutsche Privatbriefe des Mittelalters, hrg. von G. Steinhausen, Bd. 1: Fürsten, 1899, Bd. 2: Geistliche Bürger, Berlin 1907. E. Heidrich, Dürer und die Reformation. Paul Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Stuttgart 1894. Vom systematischen, sprachwissenschaftlichen Standpunkte aus wird man interessante Parallelen in Vosslers Charakterzüge und Wandlungen des Mittelfranzösischen (in der germanisch-romanischen Monatsschrift 1912, hrg. von Schröder, S. 29 ff.) finden. Paul, Grundriß der germanischen Philologie, 2, 1896. Krüger, Kirchengeschichte, T. 3, und H. Hermelink, Reformation und Gegenreformation, 1909. Windelband, Geschichte der Philosophie. 2. Aufl. 1900, 96 ff. F. Seiler, Entwicklung der deutschen Kultur im Spiegel des deutschen Lehnwortes, 1906—12.

Von Einzeldarstellungen ist K. Breysigs Kulturgeschichte der Neuzeit, vergleichende Entwicklungsgeschichte der führenden Völker Europas und ihres sozialen und geistigen Lebens, Berlin 1900, zu nennen (bis Ende des Mittelalters ged.). A. Biese, Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und der Neuzeit. Joseph Hauser, Zaubervahn, Inquisition und Hexenprozeß im Mittelalter und Nikolaus Paulus, Hexenprozesse, 1900. Krager, Entwicklung des Naturgefühls in deutscher Dichtung und Kunst, Studien zur vgl. Stilgesch. Neben den kunsthistorischen Zeitschriften sind hier allgemein an periodischen und Sammelpublikationen anzuführen: Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte, neue Folge, hrg. von Steinhausen, Weimar 1894; Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, hrg. von Götz, Leipzig 1908, ff.; Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, neue Folge der Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, hrg. von Weinhold, 189 ff.

2) Über das Stundenbuch des Duc de Berry siehe les très riches Heures de Jean de France, Duc de Berry, par P. Durrieu, Paris 1904.

2a) (S. 33), siehe Burdach über Sinn und Ursprung des Wortes Renaissance und Humanismus. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften, Berlin 1910. L. Geiger, Renaissance und Humanismus in Deutschland und Frankreich, Berlin 1882; ferner Philippi, Geschichte des Begriffs Renaissance.

3) Lichtwark, Meister Bertram in Hamburgische Liebhaberbibliothek, Bd. 9, dort auch die ältere Literatur. Lichtwarks verdienstvolles Buch, das über eine ebenso verdienstvolle Tätigkeit referiert, ist veraltet. Einiges Ergänzende siehe in den betreffenden Abschnitten der folgenden Kapitel über die norddeutsche Malerschule des 14. und 15. Jahrhunderts.

4) Siehe F. Schlie, der Hamburger Meister vom Jahre 1435, Nöhring, Lübeck. Dort auch die ältere Literatur.

5) Die Vertikalen an der Sarkophagwand stellen die Ähnlichkeitsbeziehung zu der darüber sich entwickelnden Figur Christi her, das Brusttuch der Maria links zu dem der Sarkophag-Silhouette sich wieder anschließenden Arm. Besonders geschickt gleichen sich die feinen Hände jeweils den zugehörigen Silhouetten an.

6) Siehe A. Peltzer, Deutsche Kunst und deutsche Mystik, jedoch infolge einseitiger und ungenügender Verarbeitung des Materials wissenschaftlich wenig brauchbar; Hintze, Der Einfluß der Mystiker auf die ältere Kölner Malerschule, Dissertation, Breslau 1901. Ferner Gröber, Grundriß der romanischen Philologie; A. W. Hunzinger, Luther und die deutsche Mystik; G. Steinhausen, Der Wandel des deutschen Gefühlslebens seit dem Mittelalter, Hamburg 1896; Aurich, Das antike Mysterienwesen in seinem Einfluß

auf das Christentum, hierüber neuerdings viel Material in „Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten“, hrg. von A. Dieterich und R. Wünsch. Die germanische Mystik ist ziemlich scharf von der romanischen zu trennen, die mehr eine psychologische Theorie der Andacht kultiviert, während jene fast stets spekulativ verfährt. Siehe auch Mehlis, Formen der Mystik, Logos Bd. II, 1911/12 2, S. 242. Eckhart ist wohl die für die deutsche Mystik charakteristische Persönlichkeit. Wie für die Gnostiker ist auch für ihn das Evangelium nur eine allegorische Einkleidung einer tiefer liegenden Wissenschaft. „Überzeugt, daß die im religiösen Bewußtsein gegebene Weltanschauung auch zum Inhalt des höchsten Wissens müsse gemacht werden können, sublimiert er sein frommes Glauben zu einer spekulativen Erkenntnis, deren reiner Geistigkeit gegenüber das kirchliche Dogma nur als äußeres, zeitliches Symbol erscheinen soll“ (Windelband, S. 274). Aber im Gegensatz zu den älteren und den romanischen Vertretern der Mystik will er diese innerste Wahrheit „nicht als den Vorzug eines exklusiven Kreises bewahrt wissen, sondern vielmehr allem Volke mitteilen“ (a. a. O. 274).

7) Man darf jedoch dies Problem nicht im Anschluß an Jakob Burckhardts Kultur der Renaissance in Italien einseitig zur Charakteristik der Renaissance verwerten, da man zum mindesten auf künstlerischem Gebiete in keiner Weise den zu erörternden Fragen nahe kommen kann. Zumeist wird der Begriff der „Persönlichkeit“, der die geistige Sonderexistenz des Menschen im Gegensatz zu den andern Wesen seiner Gattung umgrenzt, verwechselt mit dem des „Individuellen“, mit dem nicht bloß die Differenziertheit der Gattung, sondern die des Universellen gemeint ist. Der Begriff der „Persönlichkeit“ ist übrigens bei Burckhardt (I, 2. Abschnitt) juristischer Natur und von der Steigerung des Individuellen ins „Geistige“ als Zeichen des Aufkommens des Subjektivismus zu trennen (siehe Bovinski in der Zeitschrift für deutsche Philologie, hrg. von H. Gering u. F. Kaufmann, 44 B. 1912, 375). Hierüber auch das einleitende Kapitel.

8) Siehe auch Dilthey, Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrhundert, Archiv für Geschichte der Philosophie, 4 und 5.

9) Siehe auch Konrad Lange, Zeitschrift für bildende Kunst 1900 und im Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 20, 1899, H. Dollmayr, A. Dürers Meerwunder.

10) Siehe H. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905, S. 215.

11) Der Baldachin beispielsweise ist architektonisch eine ganz unmögliche Figur im Raumbilde. Siehe über diese Probleme den Abschnitt III: Kunst und Künstler.

12) Kunsthistorisches über die Miniaturen siehe Firmenich-Richartz, Zeitschrift für christliche Kunst, Bd. 8.

13) Siehe auch A. Denecke, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des gesellschaftlichen Anstandsgefühls in Deutschland, Zeitschrift für Kulturgeschichte Nr. 3, F. 2; O. Bie, Der gesellschaftliche Verkehr, Die Kultur, Bd. 2, Berlin 1905; ferner Petersen, Das Rittertum in der Darstellung des Johannes Rothe, in Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der romanischen Völker, Heft 10; G. Steinhäuser, Anfänge des französischen Literatur- und Kultureinflusses in neuerer Zeit, Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, N. F. 7; G. Gebauer, Quellenstudien z. G. des neuen Einflusses auf die deutsche Kultur, Archiv für Kulturgeschichte, 5, 6; Gröber, Grundriß der romanischen Philologie, I, 5, S. 383; Kluge, Die Romanen und Germanen in ihren Wechselbeziehungen.

14) Siehe auch J. Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des 14. Jahrhunderts, in dem Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, Bd. 16, S. 144.

15) Siehe Gruber, Grundriß der romanischen Philologie und besonders neuerdings Vossler, Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, Heidelberg 1913.

16) Beispiel sind vor allem die Liebesromane der damaligen Zeit, wie etwa der des coeur d'Amour's Espris des Königs René, siehe Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 11, 1890, S. 16.

17) Siehe das Kapitel IV „Der böhmisch-mährische Kreis“.

18) Hierüber Geisberg, Israel von Mecklenem in den Meistern der Graphik, hrg. von Voß, Klinkhardt und Biermann.

19) Ein Monumentalwerk von Lehrs in den Publikationen der internationalen chalkographischen Gesellschaft 1893—1894.

20) Keine Kupferstichkomposition Dürers läßt so sehr hinter die Kulissen des Schaffenden blicken, wie dieser Stich, der reichlich viel Veränderungen erfuhr, und zwar noch während der Radierung auf der Platte. Daß hinter dem erhobenen rechten Bein noch die tief eingeritzten weißen Konturen vom Hinterfuße und Hufe sichtbar werden, ist bekannt. Man hat aber übersehen, daß auch das linke

Bein noch unmittelbar rechts neben seiner Silhouette die dunklere Wiederholung erkennen läßt, die ehemals jedenfalls nicht dem Ungetüm zugeordnet gewesen sein kann und deutlich zeigt, daß Dürer hier eine dem Colleoni sehr ähnliche Beinstellung einst angenommen haben muß. Vielleicht war das hintere Bein ehemals als das vordere und umgekehrt gedacht. Die Paßgängerei mag auch aus künstlerischen Gründen vermieden worden sein, denen das Pferd gegenüber der Studie (Abb. 55) die starke Verkürzung der Gruppenpartie verdankt. Daß der Colleoni jedenfalls Einfluß gehabt hat auf die Form und Détail des Pferdes (dem charakteristischen Hechkopf) ist außer Zweifel. Die von Wölfflin ihm gegenübergestellte formal sehr dürftige Studie Leonardos könnte selbst unter der Annahme eines ähnlichen besseren Vorbildes doch erst nachträglich während der Arbeit herangezogen worden sein. Es scheint eben, daß das Hineinarbeiten fremder Vorstellungskomplexe in die eigenen der Pferdeskizze Dürer in eine Zwickmühle gebracht hat, aus der auch er nicht immer gleich einen Ausweg fand. — Der Hintergrund, in zwei sich überhöhenden pyramidalen Silhouetten sich aufgipfelnd, schiebt sich, gewissermaßen die Gestalt begleitend, mit dem Tod und seinem müden Klepper in den Weg. Man könnte finden, daß die Klarheit dieses formalen Grundgedankens durch den Eifer für die Wiedergabe des Details getrübt wird, während andererseits die relativ glatten Konturen des Pferdes doch das fremde Element im Bilde verraten. Der stark beschattete Rücken des Reiters wie auch der Bauch des Pferdes müssen daher für die Bindung nach rückwärts sorgen, zum Teil ohne Rücksicht auf die realistische Beschreibung des Lichtganges, wie sie in der Skizze durchgeführt ist. Verlegene leere Stellen wird man u. a. in dem Terrain hinter dem Teufel entdecken. Auch sind überschiffene Flügelskizzen hinter und über dem Tode rechts zu erkennen, dessen Pferd erst nachträglich die recht verschiedenartigen Beine erhalten hat. Aber dieses „Wirrwarr“ rings um die Gruppe ist das kontrapunktische Motiv im Raume gegenüber der straffen Zucht in der Reitergruppe und seiner edlen Geschlossenheit. Der ethische Grundgedanke der Komposition spielt hier durchaus in das sinnliche, rein kompositionelle Gebiet hinüber. Der inhaltliche Gegensatz geht bis zu einem gewissen Grade, einem formalen, parallel. Man sehe wie die Zügel in der Skizze nur als Schräge den Hals überschneiden und im Stich der Horizontalkontur des Rückens sich angliedern, oder das Brustgeschirr im Gegensatz zur Zeichnung die Ähnlichkeitsbeziehung zu dem erhobenen Beine sucht, der große Bihänder infolgedessen den scharfen Winkel vermeidet und der allgemeinen Gliederung sich anzupassen versucht, wie die Silhouetten ein so schüchternes Zufallsprodukt in der Zeichnung hier nach links und rechts energisch sich ausbreiten, Brust, Rücken, Schultern sich runden lassen, die hintere Helmsilhouette sich weit vorschiebt, um als dunkle Folie für das energische Profil des Gesichtes und seiner Betonung zu dienen. Die Festigkeit und Bestimmtheit geht da durch alle Konturen und die verhaltene Energie dieser kraftstrotzenden Gruppe wird eigentlich erst durch formale Lockerheit der Umgebung sichtbar. Das gilt für die Silhouetten des Terrains ebenso wie für das Gequirl unten. Die Müdigkeit des Kleppers ist nur ein inhaltliches Begleitmotiv oder, wenn man will, eine Materialisation der transzendentalen Idee der Raumkomposition. Solche Zugeständnisse hätte die Renaissance im Süden nie machen können. Denn sie malte nicht die Feindschaften in der Natur, sondern ihre Schönheit; auch dort, wo die Feinde im Kampfe sich treffen, ist's immer ein Leben und Sterben in Schönheit und Größe.

<sup>21)</sup> Dürer weist in seinen Briefen wiederholt auf die technische Vollendung seiner Werke hin, mit ihr ist der Begriff der Schönheit mehr oder minder verbunden.

<sup>22)</sup> Siehe hierüber den Abschnitt III: „Kunst und Künstler“, die Technik.