

keit (besonders stark in der Verkündigung) unterwarf, während diese sich bei den Italienern (Abb. 146) völlig frei entfaltete. So verarbeitet diese deutsche klassische Kunst des späten Mittelalters in dem tausendjährigen Formenschatz ihre neuen Anschauungen von der Natur und konserviert doch dabei den ethischen Grundgedanken der vorangegangenen Zeit, indem sie mit dem Bildgesetz auch zugleich die Gesetzlichkeit im Handeln, das überpersönliche Schicksalsgesetz, zum Ausdruck bringt. Der Christus Lorenzo Monacos mimt geschickt eine sehr gefällige Geste des Anbetens, der des Meisters von Hohenfurth bringt neben dem Restmittelalterlicher Repräsentation doch auch die Magie der Seele zum Ausdruck, die Christus bittend und forschend Blick und Hände instinktiv nach oben heben läßt, wo aus dem Wolkengekräusel ein Engel hervorsieht, der bei Lorenzo so kunstgerecht den Kelch uns serviert. Auch sonst besitzt das deutsche Bild, besonders in der feierlichen Weiträumigkeit, einen gerade der kleinlichen Frisur der Felsen wegen doppelt auffallenden Vorzug, der vor allem auf Rechnung der starken Vergrößerung der Hauptfigur und ihre systematische Eingliederung in die Umgebung zu setzen ist.

Der Christus in Gethsemane des Meisters von Wittingau (Abb. 147) vertritt innerhalb der Tafelmalerei jene dritte, in den sechziger Jahren beginnende Stilphase des 14. Jahrhunderts, in der der nordfranzösische Einfluß gegenüber dem südfranzösisch-italienischen in den Vordergrund tritt und die übernommenen Motive nun nicht mehr als eine Art modisches Gewand die eigene Denkweise maskieren, sondern durch die neuen Anschauungen in durchaus origineller Verarbeitung des übernommenen sinnlichen Materials eine Metamorphose sich gefallen lassen müssen, in der das Nationale und Persönliche der Zeit eine klare, festumrissene Gestalt erhält. An Einheitlichkeit und Strenge des Bildaufbaues wetteifern diese Schöpfungen mit den italienischen und übertreffen hierin sicherlich die gleichzeitigen französischen. Nur ist das Ziel des künstlerischen Denkens nicht die räumliche Klarheit und übersichtliche Geschlossenheit des Bildes, vielmehr nimmt die Bildvorstellung ihren Ausgangspunkt von dem Bewegungsgedanken der zum Himmel blickenden Hauptperson, und läßt daher den Boden und die sich darüber türmenden Felsen, die Bäume und die Gruppe der schlafenden Jünger zu einer einzigen, schräg nach aufwärts ziehenden Masse sich formen, die von der Erde in den Himmel wächst. Der Raum ist hier weder Bühne noch Rahmen für die Gestalt, sondern gewissermaßen Begleitmotiv des Gebets, das von der Erde zum Himmel dringt. Die Felsen haben ihre archaische Struktur zugunsten dieses Bildgedankens fast völlig verloren und formen sich, wie die übrigen Einzelheiten ihres stofflichen Charakters entkleidet, gleich einem Werke des Altmeisters Rembrandt aus düsterem Dunkel zu bleichem Lichte, dessen Silhouettierung, herausgewachsen aus dem Motiv der Mimik der Hauptpersönlichkeit, der stimmungsmäßigen Ausdeutung ihrer Handlung nicht einem formalen Ideal dient. Diesem transzendentalen Idealismus des deutschen Bildes entspricht auch der Aufbau der Figur Christi, in der sich das



Abb. 147. Meister von Wittingau, Christus in Gethsemane, Prag, Rudolfinum.