

DIE MALEREI DER GOTIK IN DEUTSCHLAND

Wenn wir im Ausgang des Mittelalters in Italien und ein Jahrhundert später in den sich vom Kern des Deutschen Reiches absplittenden Niederlanden zugleich mit dem Erstarren eines neuen Nationalbewußtseins ein neuartiges Lebensgefühl und eine neue Kunstgesinnung aufkommen sehen, läßt sich in den im Staatenverband des Deutschen Reiches verbliebenen Ländern eine solche gleichzeitige Entwicklung nicht feststellen. Wohl vollzieht sich auch hier im 14. und besonders um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert in der Kunst jener entschiedene Wandel zur neuen Gesinnung, den wir anderwärts bemerken, aber er wird von einem staatlichen Niedergang begleitet, in dessen Verlauf erhebliche Teile vom Reich abbröckeln. Gegenüber der Macht des Kaisers wächst die einzelner Fürsten und eine neue Gesellschaftsschicht, das Bürgertum der aufblühenden Städte, nimmt nach dem Verfall des Rittertums an den Kulturgütern wachsenden Anteil. Für den wohlhabenden Bürger arbeitet jetzt ein Künstlergeschlecht, das sich überall gegenüber dem internationalen Zeitstil eine eigene, landschaftlich gesonderte Tradition schafft und mancherorts ausgedehnte Werkstattbetriebe einrichtet. Neben den Kunsthandwerkern wird vom Bürgertum vor allem der Tafelmaler beschäftigt. Die fürstlichen und die nicht minder begüterten geistlichen Höfe, die Kirchen und Klöster bleiben auch weiter große Auftraggeber für die Künstlerschaft, als Stifter von Altären erscheinen auch hier nicht anders als in den Niederlanden schon oft einzelne reiche Bürger, Kaufmannsgesellschaften und Handwerkerzünfte.

Wie wir schon in der Einführung in die Malerei der Alt-Niederländer bemerkten, beschränkte die kirchliche Baukunst der Gotik nördlich der Alpen die Monumentalmalerei. An ihre Stelle trat als farbiger Schmuck der Kirchen das gemalte Fenster, das zwar bereits in romanischer Zeit, also der voraufgehenden Stilepoche, eine große Zeit erlebt hatte, nun aber erst ein wesentlicher Bestandteil und Stimmungsfaktor des Kirchenbaues wurde und riesige Ausmaße annahm. Vor allem die Chorpartien der großen Dome erhielten einen überirdischen Farbenglanz durch die mächtigen, bis zur Höhe der Wölbung hinaufgeführten Glasgemälde, die besonders im Morgenglanz der Sonne, wenn die Gläubigen sich zur ersten Andacht versammelten, in leuchtender Buntheit strahlten und in der Dämmerung ein magisches Licht im Kirchenraum verbreiteten. Sie übernahmen den ganzen Bilderkreis der Fresken, faßten aber in den künstlerisch vollendetsten Werken die einzelnen Szenen farblich und kompositionell inniger zusammen, als es die weitläufigen Freskenreihen vermochten, und gliederten sie wieder durch ein System von Ranken oder architektonischen Motiven, wozu auch die Fassung der Glasteile mittels Bleiruten und die zur Versteifung der Fenster gegen Winddruck dienenden Windeisen nötigten. Dieselbe Art der Aufteilung einer großen Fläche in viele Szenen mit einer

ins Wunderbare gesteigerten Scheinarchitektur von Spitzgebäuden und Maßwerk galerien, von Bekrönungen, Fialen, Wimpergen und Baldachinen erblicken wir auch auf großflächigen bemalten Chorschranken aus Holz, die in manchen Kirchen den Chorraum vom Kirchenschiff trennten, und deren bedeutendsten Repräsentanten wir in den Chorschranken des Kölner Doms von etwa 1350 besitzen. Auch bei den großen Flügelaltären, mit denen sich jetzt Kirchen und Kapellen als einem billigeren Ersatz für die kostspieligen und vielfach gefährdeten Glasgemälde schmückten, bemerken wir diese Vielteiligkeit. Überall entstanden Werkstätten für solche mit bemalten Holztafeln ausgestattete, aufklappbare Altäre, die oft im Innenteil, dem Mittelschrein, der nur an Sonn- und Festtagen geöffnet wurde, aus Holz geschnitzt, ein szenisches Relief, eine Figurengruppe oder eine einzelne

Figur enthielten; dieser plastische Schmuck setzte sich vielfach auch auf die Innenseiten der Flügel fort, während ihre werktags bei geschlossenem Schrein sichtbaren Außenseiten meist bemalt waren. In der Regel muß man annehmen, daß Malerei und Plastik eines solchen Altars in ein und derselben Werkstatt entstanden, die von einem Künstler geleitet wurde, der zugleich als Bildschnitzer und als Maler tätig war. Es gab jedoch auch, besonders gegen Ende der Spätgotik, reine Schnitzaltäre und bereits seit der Mitte des 14. Jahrhunderts Klappaltäre, die nur aus gemalten Tafeln zusammengesetzt waren, auf denen in aneinandergereihten Szenen das Leben und Leiden Christi, das Marienleben oder Heili-



Westfälischer Meister des 13. Jahrhunderts: Altarvorsatztafel mit der heiligen Dreifaltigkeit, Maria und Johannes
Berlin, Deutsches Museum

genlegenden erzählt wurden. Daneben wurden, meist für den Privatgebrauch Einzelner, kleinere Altäre geschaffen, von denen einige auch als Reiscaltären dienten, die man im Reisegepäck mitführen und allorts aufstellen konnte. So löste sich nördlich der Alpen stärker als im Süden die Malerei von der Bindung an die Architektur und die Geschichte der Malerei des Nordens ist fast ausschließlich eine Geschichte der Tafelmalerei; so ist denn auch hier auf die Wiedergabe von Fresken, die sich nördlich der Alpen aus gotischer wie romanischer Zeit nur in meist kümmerlichem Zustande erhalten haben, verzichtet worden.

Neben den Altären gewinnt im 15. Jahrhundert im Norden ebenso wie im Süden das einzelne Tafelbild an Bedeutung, aber erst spät im Verhältnis zu Italien, Frankreich-Burgund und den Niederlanden erscheinen in der deutschen Malerei Bilder weltlichen Inhalts und Porträts.

Die älteste Form der Tafelgemälde im Norden repräsentieren einige für den Altar bestimmte Vorsatz- oder Aufsatztafeln, wie sie uns aus dem 12. und 13. Jahrhundert aus Soest in Westfalen erhalten geblieben sind. Die Altarvorsatztafel, die in der lateinischen Kirchensprache Antependium genannt wurde, und die in frühester Zeit aus Edelmetall bestand, zierte die den Kirchenbesuchern zugekehrte Seite des Altartisches, hinter dem der Priester,