

Die Gottesnatur in der bildenden Kunst des Mittelalters.

Von Univ.-Prof. Dr. Franz Walter, Neumarkt-St. Veit (Oberbayern).

Deutlicher und eindringlicher als aus den geschriebenen Quellen sprechen Herz und Geist eines Volkes aus den Werken seiner bildenden Kunst. In ihnen verkörpern sich seine Ideale, sie sind die zutreffendsten Zeugnisse seines Wesens. Was der Menschheit das Höchste und Heiligste war, spricht aus ihrer Kunst zu ihr. Die Religion hat jederzeit der Kunst die erhabensten Gegenstände und wirksamsten Motive geboten. Immer war es die Religion, die das innerste Empfinden der Volksseele weckte und mit diesem reichen Gefühlsstrom die Schöpfungen der Kunst befruchtete.

Wie die Poesie, soll auch die bildende Kunst des Mittelalters den Mangel der Naturfreude bekunden. Eine Malerei, die Mensch und Natur verknüpfe, werde man im hohen Mittelalter vergeblich suchen. Was man damals Malerei genannt habe, sei nicht aus dem Bestreben erwachsen, die bunte Seinswelt zu objektivieren, sondern die Heilsgeschichte der Menschheit und die Symbole ihrer Erlösung darzustellen. Sie beruhe nicht auf einem optischen Erlebnis, sondern sei diktiert vom Geiste. Wie für die mittelalterliche Dichtung sei auch für die Kunst die Autonomie des Menschen bezeichnend, die in dem „Monopol der Gestalt“ zum Ausdruck gekommen sei.¹⁾

Zweifellos ist der mittelalterlichen Kunst eine *fast überreiche Symbolik* eigen. Die damaligen Menschen schwelgten nicht in der Natur um ihrer selbst willen, sondern sie sahen in ihr Gleichnisse und Offenbarung göttlicher Geheimnisse, ein Abbild der höchsten Schönheit und Wahrheit. In dieser Symbolik mag es bisweilen etwas kraus zugegangen sein, als man sich mit der zunehmenden Beliebtheit des „Physiologus“, jener merkwürdigen Sammlung christlich-allegorischer Beschreibungen von teilweise sagenhaften Tieren, nicht mehr mit den Symbolen der Heiligen Schrift zufrieden gab, sondern die aus jenem Buch entnommenen Symbole an den Außenseiten oder im Inneren der Kirchen, auf Glasfenstern, Wandgemälden und kirchlichen Gerätschaften anbrachte, so daß der heilige Bernhard von Clairvaux darüber Klage führte²⁾. Man mag diese üppig wuchernde Symbolik beurteilen, wie man will, der häufige Gebrauch von solchen der Tier- und Pflanzenwelt entnommenen Sinnbildern des Höchsten bedeutet doch wahrlich keine Ablehnung der Natur.

Was das „Monopol der Gestalt“ anlangt, so kann nur von einem in der Gottesordnung begründeten Vorrang des Menschen gesprochen werden, dem gegenüber allerdings die Natur zurücktrat, so daß die Gestalten ohne Perspektive immer

¹⁾ J. Böheim, Das Landschaftsgefühl des ausgehenden Mittelalters. Leipzig 1934, S. 82.

²⁾ Lauchert, Physiologus. Leipzig 1889, S. 208 f.

gleich groß dargestellt wurden, auch wenn sie im Raume hintereinander standen, während Bäume und Gebäude neben dem überragenden Maßstab des Menschen ganz klein dargestellt oder nur angedeutet werden, etwa ein Garten durch einen Baum, was man bisweilen durch eine Beischrift ausdrücklich hervorhebt. Die Kunst greift am liebsten unmittelbar nach dem Höchsten und Entfaltetesten, der menschlichen Gestalt. Das gilt um so mehr, als im Mittelalter der Mensch, der dargestellt wird, der Heilige ist. Freilich wird auch er nicht naturalistisch abgebildet. Aber daraus folgt nicht, daß er nicht als ein sinnlich erfaßtes Wesen, sondern als ein Abstraktum, ein Schema auf goldenem Grunde oder einer teppichhaft ornamentierten Fläche stehe. Wird doch zugegeben, daß die hochmittelalterliche Kunst seelisches Innenleben oft wirkungsvoll auszudrücken vermöge. Wo wäre dazu mehr Anlaß als bei der Darstellung der Heiligen? Auch wenn die Natur, der ganzen Auffassung des Mittelalters entsprechend, dem Übernatürlichen gegenüber einen untergeordneten Rang einnimmt, so ist es doch darum nicht erwiesen, daß sich die mittelalterliche Kunst zur Außenwelt „in einer vollständig ablehnenden Reservation verhält“ und daß die Wandmaler und Buchillustratoren jener Zeit schafften, „ohne daß ein Seitenblick auf die umgebende Natur fiel.“³⁾

Ist es schon von vornherein höchst unwahrscheinlich, daß die farbenfrohe und lebensfreudige, gemütsiefe und volkstümliche Kunst des Mittelalters an der Natur verachtungsvoll vorübergegangen sei, da eine Kunst, die sich jahrhundertlang abseits von der Sinnenwelt hält, gar nicht denkbar ist und selbst das reinste und geistigste Symbol eines Naturdings als Träger bedarf⁴⁾, so sprechen die Tatsachen, das heißt die Kunstwerke selbst deutlich genug. In erster Linie die Baukunst. Sie offenbart am meisten unter allen Künsten die Gedankenwelt und den künstlerischen Sinn eines Volkes. Nicht umsonst spricht man von einer mittelalterlichen „Theologie der Steine“, der im Stein verkörperten religiösen Weltanschauung. Der mittelalterliche Dom gleicht einem Wald, dessen dichtgedrängte Stämme himmelwärts streben. Die Vorliebe der alten Germanen für Eichenhaine klingt hier nach. Die Gotik, die christlich-germanische Baukunst, ist Vergeistigung der Materie durch Streben zur Höhe. Es ist vor allem das Pflanzenreich, dessen man sich zu Symbolen religiöser Wahrheiten bedient, weil die Pflanze sich der Erde entwindet und dem Lichte entgegenstrebt, während die vierfüßige Tierwelt sich dem Boden zukehrt, ohne daß darum manche ihrer Vertreter, wie Hund, Löwe, als Symbole ausgeschlossen waren. Delphine und andere Meertiere fehlen nicht, so daß alle drei Reiche der Natur, Himmel, Erde und Meer, sich zum Preise des Schöpfers vereinen. Nicht Welt-

³⁾ Böhme, S. 82 f.

⁴⁾ Ebd., S. 83.

gleichgültigkeit oder Weltverachtung, sondern volle Weltbejahung ist der Grundton in der Malerei und Plastik des romanischen und gotischen Zeitalters. Die ganze Natur, von den Sternen bis zu den Blättern einheimischer Bäume, bis zu den winzigsten Gestalten der Vögel oder der Eidechsen, erscheint in den gotischen Kathedralen. Diese sind „ein steingewordenes Ja zur Schöpfung“. Wenn das Mittelalter es liebt, die Vorgänge der Heilsgeschichte in die heimische Landschaft und Häuslichkeit zu übertragen, so erklärt sich dies aus dem Willen zur eindringlichen Vergegenwärtigung des biblischen Geschehens und aus der Liebe zur heimatlichen Natur.⁵⁾

Aber diese Kunst sei „diktiert vom Geiste“, heißt es. Sicher steckt viel Geist in ihr, tiefer Sinn, eine Fülle herrlicher Gedanken. Sie weiß um den Primat des Geistes und vergeistigt auch die Natur. Aber sie kennt keinen frostigen Intellektualismus, kein bloßes Vernünfteln. Sie weiß nichts vom Selbstzweck der Kunst, sondern will das Volk erfreuen und erheben. Es liegt über ihr der Zauber kindlicher Naivität. Darum war sie volkstümlich wie keine andere. Sie sprach zum Herzen des Volkes, wie sie selbst seinem innersten Fühlen entsprungen war. *Wie aller volkstümlichen Kunst, ist ihr auch das gemütvolle Naturgefühl eigen.* Ein quellfrischer Humor sprudelt in ihr. Dieser ist selbst eine Blüte des Volksgemütes und des gesunden Naturgefühls. Wo er fehlt, verfällt die Kunst dem Pessimismus oder weichlicher Sentimentalität. Der religiöse Charakter der mittelalterlichen Kunst vertrug sich gar wohl mit dem Humor, auch wenn er sich über menschliche Schwächen lustig machte.⁶⁾ „Selbst dem krausen, humoristischen oder phantastischen Beiwerk liegt in der Regel ein Psalmwort oder eine religionsphilosophische Zeitvorstellung zugrunde.“⁷⁾ Was rankt und schlingt sich nicht alles an wirklichen und phantastischen Tieren und Pflanzen innen und außen an den Mauern und Pfeilern der Kirchen empor! Das ist alles mit so viel Liebe, Heiterkeit und Phantasie behandelt; das ist alles andere, nur keine Naturverachtung. Im Dom zu Köln findet sich am Chorgestühl das realistische Bild eines Affen, ein Beweis, wie dem gotischen Künstler nichts fremd geblieben ist, und wie er humorvoll auch zu den absonderlichsten Erscheinungen der Schöpfung ja sagt (Lützelers). Bei der Darstellung der Geburt Christi vergißt der Künstler nicht, Ochs und Esel in rührender Einfalt anzubringen, obwohl das Evangelium darüber schweigt.

⁵⁾ Lützelers, Welt, Mensch und Gott („Schönere Zukunft“ vom 19. September 1937, Sp. 1365 ff.) zeigt die für das Mittelalter charakteristische innige Vereinigung von Naturliebe und Religion.

⁶⁾ Janssen, Gesch. d. deutschen Volkes. I, 126 ff.

⁷⁾ Woermann, Die Kunst aller Zeiten und Völker, II, Leipzig-Wien 1905, S. 267.

Eine *herzliche Naturfreude* hat trotz des Tiefstandes der Naturwissenschaft in der Kunst jener Zeit gelebt. „Als in unserem Mittelalter die Wissenschaft tief stand, schuf die Kunst herrliche Dinge. Gerade der Mangel an Wissen, mit dem die starke Ahnung von den Naturgeheimnissen verbunden ist, verlieh dem großen dichterischen und künstlerischen Können in solchen Zeiten die wirksame Naivität und Einfachheit“.⁸⁾ Die Kunst aber braucht zu ihrer Blüte den Boden der Natur.

Aber gerade die Kunst des Mittelalters zeigt einen *großen Mangel an Naturtreue*. Lange Zeit hat sie sich nicht oder nur zaghaft und schüchtern an die wirklichkeitswahre Wiedergabe der Natur gewagt. *Das Mittelalter hatte noch keine Landschaftsmalerei*. Diese ist ein Kind der Renaissance. Das Gefühl für die landschaftliche Schönheit, welche der Pinsel wiedergeben soll, ist „kein antikes, sondern ein modernes Gefühl“.⁹⁾ In der karolingisch-ottonischen Zeit bewegt sich die Kunst, die Landschaft wiederzugeben, sogar in absteigender Linie. Von einer Sicherheit in der Kenntnis der Formen ist in der romanischen Zeit nicht die Rede, wenn auch nicht selten die Fähigkeit der Künstler hervortritt, die Erscheinungen der Natur mit offenen Augen aufzunehmen, und trotz des byzantinischen Einflusses eine selbständigere Naturbeobachtung hervortritt, die allerdings noch manche Härten aufweist.¹⁰⁾ Aber nicht deshalb, weil die Natur der religiösen Weltanschauung der Zeit zu fernstand, haben die Künstler nicht gewagt, sich unmittelbar an die Natur, die Mutter aller Kunst, zu halten. Es fehlt im Frühmittelalter keineswegs an Sinn für das Erfassen einer Landschaft als Ganzes und an der Fähigkeit einer ausführlichen Schilderung. Die Malerei aber beschränkt sich in der Darstellung der Landschaft zumeist auf die Wiedergabe von Bäumen und Wasser nach einem feststehenden Schema. Die Flächenkunst des Frühmittelalters, die sich aus dem Ornamentalen entwickelt hat, verfügt zwar bisweilen über plastisch wirkende, aber keineswegs naturgetreue Baumdarstellungen. Erst nachdem die Plastik in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts „erstaunlich fein beobachtete Modelle von Dorn-, Wein- und Stechbaumblättern“ gebracht hatte, folgte langsam auch die Malerei.¹¹⁾ Der Grund liegt außer in dem Gebundensein an einen bestimmten Stoff wohl darin, daß der Schritt vom Sehen und Fühlen zur Wiedergabe bei Meißel und Pinsel größer ist als bei der Feder.¹²⁾ Noch in der Mitte des 11. Jahrhunderts tragen bei der Darstellung des barmherzigen Samaritans die Waldbäume an stengelartigen Zweigen statt der

⁸⁾ F. Ratzel, *Naturschilderungen*. Leipzig 1911, S. 50.

⁹⁾ A. v. Humboldt, *Kosmos* II, S. 77.

¹⁰⁾ Föh, *Gesch. der bildenden Kunst*. Freiburg 1903, S. 353 f.

¹¹⁾ Böheim, S. 86 f.

¹²⁾ G. Stockmayer, *Naturgefühl in Deutschland im 10. u. 11. Jahrhundert*. Leipzig 1910, S. 78.

Blätter einige stilisierte Blüten, die größer sind als die Köpfe der sich zwischen ihnen bewegendenden Männer.¹³⁾ Auch wenn bei den Buchillustratoren, wie bei der Klosterkünstlerin des *hortus deliciarum* (zwischen 1165 und 1175), häufig kecke Eingriffe in die Natur und eigene Anschauung sich Bahn brachen, zeigt sich die unbeholfene Art.¹⁴⁾ Solange man noch rings von der unberührten Natur umgeben war, verzichtete man auf ausführliche Schilderung der Natur und begnügte sich, ähnlich wie das Volkslied, mit Andeutungen des Milieus, mit „stenogrammhaft abgekürzten Zeichen“ (Böheim). Es bestand noch kein starkes Verlangen nach realistischen Naturbildern. Mit der zunehmenden Verstädterung und der Verfeinerung des Lebens wuchs das Bedürfnis nach naturgetreuer Darstellung. Aber erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts dringt der flandrisch-niederländische Naturalismus im nördlichen Deutschland ein. Besondere Schwierigkeiten bereitete die Gebirgslandschaft. Sie mußte erst mit Pinsel und Palette erobert werden. Die Felsen glichen zusammengesetzten Klötzchen aus einem Kinderbaukasten. Diese unwirkliche, stilisierte Art blieb durch das ganze Mittelalter. Erst *Albrecht Dürer*, der in ehrfürchtiger Scheu die ewige Natur nachbildete, hat die Schönheit der Alpen für die Malerei erschlossen.

Man braucht, um dieses Versagen in der getreuen Wiedergabe der Natur zu erklären, keineswegs der Ansicht zu sein, daß die Malerei mit dem Naturgefühl überhaupt nichts zu tun habe, da es in dem Begriff des letzteren begründet sei, daß sowohl die wissenschaftliche Betrachtung der Natur als auch ihre Behandlung in der bildenden Kunst auszuscheiden habe. Ein Zusammenhang der Landschaftsmalerei mit dem Naturgefühl wird sich nicht völlig in Abrede stellen lassen. *Wohl aber ist die bloße Nachahmung der Natur nicht Aufgabe der bildenden Kunst.* Die Kunst des Mittelalters hat diesen Irrweg vermieden.¹⁵⁾ Sie hat die Natur von der Übernatur her gesehen. Die Kunst des Mittelalters ist im Innersten gläubig fromm; Frömmigkeit ist ihr Grundzug. Das „Kreaturgefühl“ jener alten Meister hat zum Merkmal jene deutsche Frömmigkeit, die Geschöpf und Schöpfer in einem Gedanken denkt und Beziehungen zur alten deutschen Mystik hat. Den Künstlern bedeutete ihr Schaffen Gottesdienst, Lobpreis des Schöpfers auf der Grundlage des christlichen Credo. Die Gotik ist bewußte Hinwendung zum Allerhöchsten. Die Kunst schuf sich eigene Formen, die das Heilige in der Sprache des Weihevollen und Erhabenen zum Ausdruck bringen sollten.

Diesem „hieratischen Stil“ ging es nicht um getreue Wiedergabe der Natur. Diese ist für den bildenden Künstler des Mittelalters nur der Stoff, in dem er eine aus der Sphäre

¹³⁾ *Woermann*, S. 124, 244.

¹⁴⁾ *Fäh*, S. 356.

¹⁵⁾ *W. Ganzenmüller*, *Das Naturgefühl im Mittelalter*. Leipzig 1914, S. 2.

des Geistes stammende Form ausprägt. Stein ist nicht mehr Stein, Farbe nicht mehr Farbe. Die „Verwandlung der Materie“ ist ein Grundereignis christlicher Kunst. So erklären sich gewisse unrealistische Züge mittelalterlicher Form. „Darüber wundert sich nur, wer die Kunst für ein Abbild, höchstens für eine Steigerung der Wirklichkeit hält.¹⁶⁾ Mag immerhin der sakrale Stil der mittelalterlichen Kunst verhindert haben, daß sie sich dem Naturalismus verschrieb. Dieser ist aber keineswegs den Zeiten tiefsten Naturgefühls eigen, ist vielmehr ein Zeichen der eingetretenen Entfremdung von Natur und Mensch. Aber daneben ist es auch eine unbeholfene Art in der Wiedergabe des Gegenstandes, ein gewisses technisches Unvermögen, was den Mangel an Naturtreue verschuldet. So erstrebt gewiß die Darstellung des Gekreuzigten nicht, durch richtige Nachbildung des Anatomischen den Eindruck des Natürlichen zu erwecken, als vielmehr, an dem naturgegebenen Menschenleib das Geistige, die Erscheinung des Göttlichen zu offenbaren.¹⁷⁾ Der hieratische Stil erklärt nicht alles. Das Außerachtlassen der Gesetze der Raumwirkung, der Mangel an Perspektive ist doch nicht etwa Folge dieses Stils, sondern entspringt einem unentwickelten kindlichen Sehen. Aber auch das, was stilisiert, steif und unbeholfen die Natur wiedergibt, zeugt von der Freude an ihr, auch wenn das technische Können versagt und die Natur hinter der Darstellung der großen Ideen der Religion und den Tatsachen der Heilsgeschichte zurücktrat. Das Mittelalter hielt auch in der Kunst daran fest, es sei besser und wichtiger, von der Welt des Ewigen nur wenig zu erkennen, als die Erkenntnis der ganzen sichtbaren Schöpfung zu besitzen. Reine Kunst hat metaphysische Tiefe. Natur und Religion verschmelzen in der Kunst des Mittelalters zu herrlicher Einheit, mag auch die Sicherheit des Auges und der Hand nicht immer gleichen Schritt gehalten haben.

Die mit der „Wiedergeburt“ der alten Kunst einsetzende Begeisterung für natürliche Schönheit und Lebensfreude lenkte den Blick von den ernsten Wahrheiten des Jenseits auf die farbenreiche Welt der Natur und Kunst. Sinnenfreudige Schönheit war das beherrschende Element. Die Naturforschung begann ihren Siegeszug; die Naturwissenschaft feierte die ersten Triumphe der exakten Methode. Mit dem Experiment, für das schon im Mittelalter der Franziskanermönch Roger Bacon energisch eingetreten war, und mit der systematischen Beobachtung der Natur, die von der Scholastik trotz ihres Grundsatzes, daß aus der sinnlichen Erfahrung das Wesen der Dinge zu gewinnen sei, nur unvollkommen durch-

¹⁶⁾ Lützel in „Schönere Zukunft“ vom 6. März 1938, Sp. 596.

¹⁷⁾ Ganzenmüller, S. 2. Dieses Beispiel ist wohl nicht ganz überzeugend. Denn es handelt sich doch um die Natur im Sinne der den Menschen umgebenden Landschaft mit allem, was sie enthält. Hier scheint das über den Einfluß des hieratischen Stils auf die Darstellung religiöser Gegenstände Gesagte doch nicht voll zuzutreffen.

geführt worden war, *entstand eine neue Art, die Welt zu sehen, und eine neue künstlerische Behandlung der Natur*. Das war nicht unvermittelt gekommen. Schon im Hochmittelalter bahnte sich mit dem Emporkommen des Bürgertums eine Neuorientierung der Phantasie an, die nicht ohne Einfluß auch auf die religiöse Kunst blieb. Hatte sie bisher die Heiligen zumeist im Zustand der Verklärung auf goldenem oder reichgewirktem, teppichartigem Hintergrund dargestellt, so bringt man sie jetzt gern in ihrem irdischen Leben und Wirken, wie auch seit dem 13. Jahrhundert der Strom der Legende am unerschöpflichsten fließt. Damit gewinnt das Landschaftliche an Bedeutung. Die Freude am Kleinen und damit schärfere Beobachtung der Natur erfaßt die Kunst. Diese liebevoll ins einzelne sich vertiefende Malerei, die besonders seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts überreich ist an köstlich gemalten Einzelheiten, bedeutet zwar einen Rückschritt in künstlerischer Hinsicht, aber sie atmet etwas von dem gemütvollen Naturgefühl, das im Volksliede ausströmt und das Albrecht Dürer in der Malerei zum vollen Mitschwingen gebracht hat: das dem Deutschen eigentümliche Naturgefühl.¹⁸⁾ Aber wenn es die alten deutschen Maler liebten, ihre Heiligen und Madonnen in blumenreiche Landschaften zu setzen, in denen Pflanzen und Tiere mit einer peinlichen Genauigkeit behandelt wurden, die den Maler kein Staubfädchen und kein Käferbeinchen übersehen ließ, so war diese liebevolle Wiedergabe der Natur, die uns aus den Gemälden des ausgehenden Mittelalters so heimelig anmutet, in der klösterlichen lateinischen Poesie vorbereitet worden, während sie dem höfischen Minnesang fast fremd blieb.¹⁹⁾

Mag auch für das moderne Auge die mittelalterliche Kunst die Naturwahrheit nicht erreicht haben, so ist, wie Böheim selbst bezeugt, Naturempfinden nicht nur eine optische Angelegenheit, sondern ebenso sehr Sache des inneren Erlebens. „Indem man die Natur als Gottes Werk erkennt, indem man in ihrem Leben von seinem Leben verspürt, beginnt ein ganz neues Verhältnis zu den Dingen.“²⁰⁾ Der Maler soll nicht bloß malen, was er *vor* sich sieht, sondern auch, was er *in* sich sieht. Wenn man der Kunst des Mittelalters Naturscheu vorwirft, berührt es um so seltsamer, wenn der Vorwurf der Weltflucht gerade gegen die moderne Kunst erhoben wird, die für den Menschen des heutigen Kulturkreises nur die Aufgabe habe, ihn für Stunden über eine unerträglich scheinende Wirklichkeit hinwegzutäuschen und eine Zuflucht inmitten einer häßlichen Umwelt zu sein. Dem Mittelalter war die Kunst demütige Hingabe an die Wirklichkeit, Quelle des Mutes und der Erhebung im Lebenskampf, ein die Welt verklärender Strahl des Göttlichen. Gottes Natur hatte darum in der Kunst ihre Heimstätte.

¹⁸⁾ Böheim, S. 43 ff.; 111 ff.

¹⁹⁾ Ad. Biese, Das Naturgefühl im Wandel der Zeit. Leipzig 1926, S. 72.

²⁰⁾ A. a. O., S. 53.