

Bodo Brinkmann

Gotische Malerei in Deutschland im 14. und 15. Jahrhundert

Der Erforschung altdeutscher Kunst haftete zu Unrecht lange Zeit der Geruch engstirniger Heimattümelei an. Seit einigen Jahrzehnten hat sich das Blatt jedoch gewendet: Fragen der Funktion und der Auftraggeberschaft, Phänomene der Künstlerwanderung und des Austauschs sowie der Artikulation künstlerischen Selbstbewusstseins sind ins Blickfeld neuerer Arbeiten gerückt. Zunehmend kristallisiert sich dabei das Bild einer Epoche heraus, die europäischer dachte und in der individuelle Leistungen eine größere Rolle spielten, als man früher annahm. Die deutsche Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts erscheint als ein Experimentierfeld, in dem Anregungen aus Italien und den Niederlanden umformuliert und den spezifischen Erfordernissen eines sich wandelnden Marktes angepasst wurden.

Rahmenbedingungen

Bei der Beschäftigung mit der Malerei des späten Mittelalters sollte man sich immer wieder eine Zahl vergegenwärtigen: Was wir heute an gotischer Tafelmalerei kennen, macht nach den Schätzungen der Experten zwischen 3 % und 10 % des ursprünglich vorhandenen Bestands aus. Die Brandlast mittelalterlicher Städte lag aufgrund der Menge des verbauten Holzes hoch; Kirchenbrände waren damals an der Tagesordnung. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dezimierte dann die Reformation den Bestand an sakralen Bildern erheblich, auch wenn es keineswegs an allen Orten, die dem neuen Bekenntnis anhängen, zu Bilderstürmen kam. Die zahlreichen kriegerischen Auseinandersetzungen auf dem Boden des Heiligen Römischen Reiches taten ein übriges; so fiel beispielsweise die Wormser Tafelmalerei am Ende des 17. Jahrhunderts fast ausnahmslos dem Pfälzischen Erbfolgekrieg zum Opfer, der die Stadt verwüstete. Eine großstädtische Kirche am Ende des Mittelalters muss man sich voller Bilder vorstellen, auch wenn dieser Eindruck heute nur noch selten nachzuvollziehen ist.

Forschungsgeschichte

Eine erste systematische Sammlung biografischer Daten zu älteren Künstlern in der Tradition italienischer Viten lieferte Joachim von Sandrart mit seiner ›Teutschen Academie‹ von 1675. Danach erlahmte das Interesse an

Zum Autor

Geb. 1960, Studium der Kunstgeschichte, Germanistik, Archäologie und Philosophie in Kiel und Berlin, 1990 Promotion, Lehrtätigkeit in Berlin und Berkeley, seit 1992 Kustos am Städtischen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. Diverse Publikationen zur flämischen Buchmalerei und zur altdeutschen Malerei.

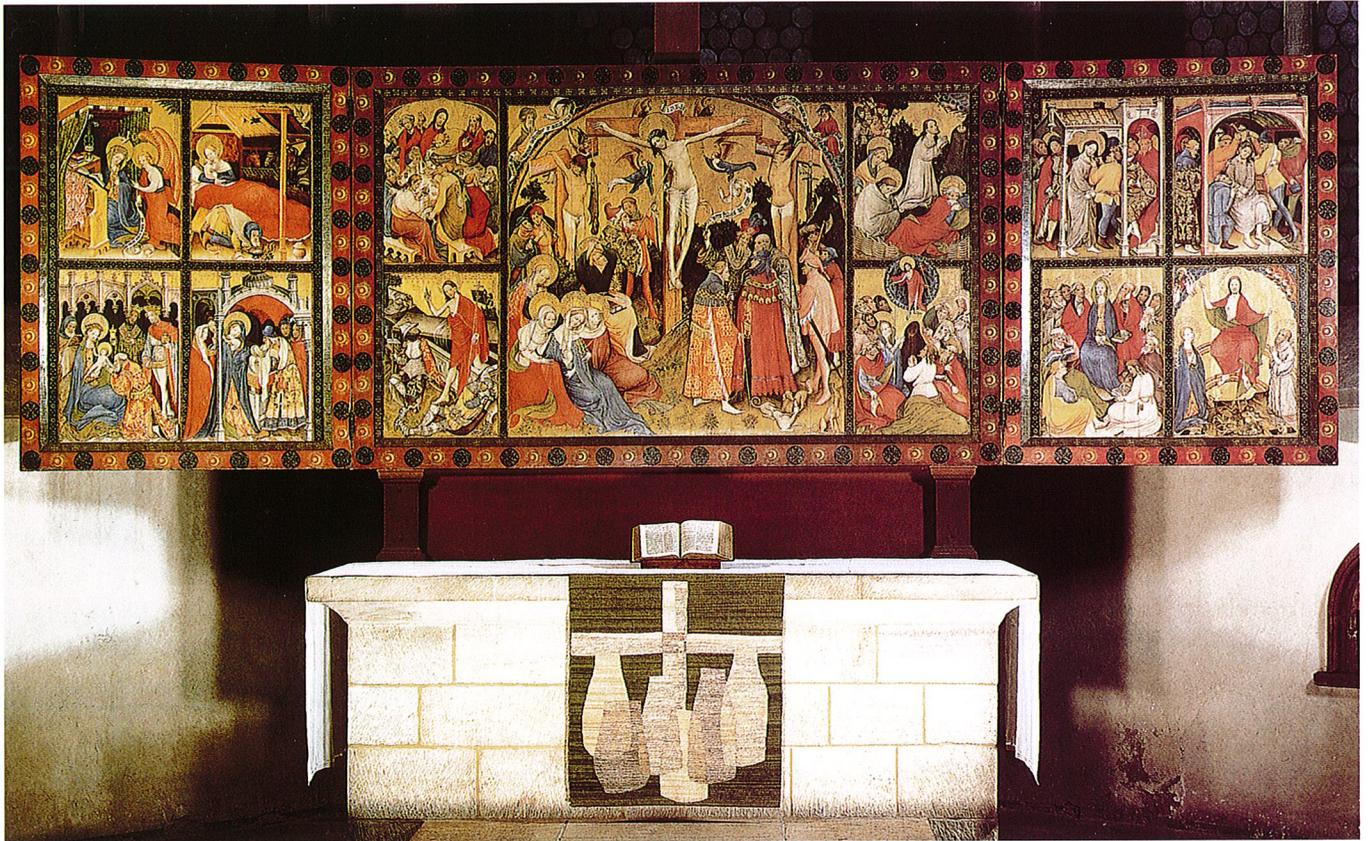


der mittelalterlichen Kunst im Gleichklang mit ihrer negativen ästhetischen Beurteilung während des Hochbarock und des Rokoko. Zu einer grundsätzlichen Neubewertung bedurfte es eines Geschmackswandels, der mit der Romantik um 1800 einsetzte, nachdem der junge Goethe bereits 1772 mit seinem Aufsatz über das Straßburger Münster einer ganzen Generation die Augen für die Schönheit gotischer Kunst geöffnet hatte. Zugleich bewirkte die Säkularisation 1803 einen dramatischen Wandel am Kunstmarkt: Auf einmal stand eine Fülle von Altären und Altartafeln aus den aufgelassenen Klöstern zu attraktiven Konditionen zum Verkauf. Die Wechselwirkung zwischen der Marktlage und der ästhetischen Disposition der Intellektuellen erzeugte einen regelrechten Boom im frühen 19. Jahrhundert. Ferdinand Franz Wallraf, die Gebrüder Boisserée, Baron von Hüpsch und andere sammelten eifrig; Goethe, die Gebrüder Schlegel, die Brentanos und andere priesen die neu entdeckte »byzantinische Manier«, wie man sie oft nannte, in den höchsten Tönen. Folgerichtig beginnen kurz darauf Gustav Friedrich Waagen und andere Vertreter der sich formierenden Kunstwissenschaft mit der Sichtung und Ordnung der zutage getretenen Bestände. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts mündeten die Recherchen in erste Synthesen; die Handbücher und Überblickswerke von Franz Kugler bis zu Alfred Woltmann und Hubert Janitschek enthalten erste Abrisse einer Geschichte der altdeutschen Malerei. Allerdings liegt der Akzent noch deutlich auf Werken der Dürerzeit. Letztlich erst die Erfahrung des Expressionismus öffnete zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Kunstwissenschaft endgültig die

Augen für die Qualität der Meister vor Dürer. Georg Swarzenski, Otto Benesch, Friedrich Winkler und andere bemühten sich besonders um die Erforschung der Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Ihre stilkritischen Forschungen wurden ergänzt durch Quelleneditionen wie diejenige von Hans Rott. Dass mit Wilhelm Pinder und Alfred Stange zwei Wissenschaftler zu den besten Kennern altdeutscher Kunst zählten, die im Dritten Reich an exponierten Stellen unrühmliche Rollen gespielt hatten, ließ diese Tradition nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs abreißen. Altdeutsche Malerei rückte erst seit den 1970er Jahren wieder verstärkt ins Blickfeld der Forscher, nun unter den veränderten Vorzeichen einer an Fragen nach der Funktion, nach Bildprogrammen und Auftraggeberschaft interessierten Kunstwissenschaft, auch wenn der Prozess der stilkritischen Sichtung und überzeugenden Gruppierung des erhaltenen Materials noch längst nicht abgeschlossen ist: So konnte beispielsweise Stephan Kemperdick 1994 in der Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft bis dahin übersehene Altarflügel vom Meister der Darmstädter Passion veröffentlichten, einem der anerkannt größten deutschen Maler des 15. Jahrhunderts (Abb. 1).

Abb. 1
Meister der Darmstädter Passion: Kreuztragung, um 1450.
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
Bild: Wolfgang Beeb, Deutsche Malerei um 1260 bis 1550,
Darmstadt 1990.





Aufgabenstellungen

Grundsätzlich verstanden sich mittelalterliche Maler als Handwerker und waren bei der Annahme von Aufträgen nicht wählerisch: Sie strichen Häuser und Zäune, bemalten Kutschen, Satteltaschen und Zaumzeuge, illuminierten Handschriften und Urkunden und entwarfen Fahnschmuck und anderen Festdekor. Das erste, was wir von Stefan Lochner, dem berühmtesten Kölner Maler des 15. Jahrhunderts, aus den Quellen erfahren, ist ein Auftrag anlässlich des Einzugs Kaiser Friedrichs III. in die Domstadt, bei dem das als Willkommensgeschenk überreichte Weinfass mit mehreren Wappen zu verzieren war. Der gleiche Stefan Lochner hat mindestens zwei, heute in Darmstadt und Berlin befindliche Gebetbücher illustriert. Der Umgang mit einer Vielzahl von Bildträgern gehörte also zum Malerhandwerk dazu. Für Glasmaler-Ateliers lieferten die Tafelmaler bei Bedarf Risse; Wandmalereien dürften sie in der Regel selber ausgeführt haben. Jedoch hat diese Gattung im Spätmittelalter nördlich der Alpen nicht mehr die Bedeutung, die ihr im italienischen Trecento und Quattrocento zukommt, auch wenn z. B. der letzte Auftrag Martin Schongauers vor seinem Tod 1491 die Ausmalung des Westturms im Breisacher Münster mit einem monumentalen Weltgericht war.

Dennoch ist die Malereigeschichte nördlich der Alpen im 14. und 15. Jahrhundert fast gleichzusetzen mit dem fulminanten Aufstieg eines liturgischen Ausstattungsgegenstands auf dem Altar: dem mit Malereien und Skulpturen geschmückten Retabel mit beweglichen Flügeln, kurz Wandelaltar genannt. Die allermeisten Gemälde, die wir aus dieser Zeit kennen, stammen von Wandelaltären; viele solche Altaraufsätze haben sich als Ensemble, manche wie Conrad von Soests *Wildunger Altar* (Abb. 2) von 1403, der *Albrechtsaltar* in Klosterneuburg von 1438/40 oder der *Blaubeurer Hochaltar*

Abb. 2a (oben) und b (unten)
Conrad von Soest: *Wildunger Altar*, 1403. Bad Wildungen, Pfarrkirche; b: Detail aus *Geburt Christi*.

Bilder: Artur Engelbert, Conrad von Soest, Dortmund 1995.





Abb. 3
Altenberger Altar, um 1330.
Frankfurt a. M., Städelsches
Kunstinstitut.
Bild: Städelsches Kunstinstitut.

von 1480 sogar noch *in situ* erhalten. Dabei bildet in der Mehrzahl der Fälle ein Schrein mit Skulpturen und bzw. oder Hohlräumen zur Aufnahme von Reliquien den unbeweglichen Mittelteil, während die Flügel entweder nur bemalt oder innen mit Flachreliefs und außen mit Malereien geschmückt sind. Die Malerei scheint also zunächst eine untergeordnete Rolle zu spielen, weil eine Steigerung der Prachtentfaltung vom flachen über das erhabene bis hin zum vollplastischen, dreidimensionalen Bild beim Öffnen des Retabels angestrebt war. Allerdings hat es anscheinend auch immer wieder den Fall eines ausschließlich gemalten Retabels gegeben, ohne dass dessen Rang deswegen niedriger anzusetzen wäre: Der so genannte *Große Friedberger Altar* in Darmstadt aus dem mittleren 14. Jahrhundert sowie der 1400 datierte *Bielefelder Marienaltar* vom Meister des Berswordt-Altars und der bereits erwähnte *Wildunger Altar* sind frühe Beispiele dafür. Im übrigen beschränkte sich der Anteil des Malers auch bei geschnitzten, d. h. in der Mitte mit Skulpturen ausgestatteten Altären nicht allein darauf, die Flügel zu bebildern; vielmehr hatte er die Skulpturen farbig zu fassen und zu vergolden sowie meist auch den Schrein seitlich und auf der Rückseite zu bemalen.

Entwicklungsgeschichtlich stehen am Anfang die Reste eines gegen 1310 entstandenen Flügelaltars in der Liebfrauenkirche in Hofgeismar nördlich von Kassel. Ihnen folgt gut zwei Jahrzehnte später der ehemalige Hochaltar der Prämonstratenserinnenstiftskirche von Altenberg bei Wetzlar (Abb. 3), der sich komplett erhalten hat, wenn auch heute auf verschiedene Sammlungen verteilt (Schrein: Schloss Braunfels; Flügel: Frankfurt, Städel; Madonnenskulptur aus der Mitte: München, Bayerisches Nationalmuseum). Seine Flügel sind von besonderem Interesse, weil sie noch einmal vertikal unterteilt waren und wie ein Paravent zusammengeklappt werden konnten, wodurch sich neben dem geöffneten und dem geschlossenen Zustand ein weiterer herbeiführen ließ, bei dem der Schrein zur Hälfte verdeckt wurde. Fast zur gleichen Zeit werden in Klosterneuburg nach einem Brand die von Nikolaus von Verdun geschaffenen Emailplatten des berühmten Ambos aus dem 12. Jahrhundert zu einem Flügelaltar montiert. Die Flügelaußenseiten und die Rückseite wurden dabei mit vier großen und höchst qualitätvollen Bildfeldern geschmückt, deren Stil sich deutlich von der Kunst Giotto's beeinflusst zeigt. Einen ersten Höhepunkt erreicht das wandelbare Altarretabel mit dem vor 1350 entstandenen Hochaltar der Franziskanerinnenkirche St. Klara (heute im Dom) zu Köln (Abb. 4a). Er ist das früheste erhaltene

Beispiel mit einem doppelten Flügelpaar, das wie beim *Altenberger Altar* zwei Wandlungen ermöglicht. Das gesamte Retabel ist in zwei gleich hohe Register unterteilt. Im Schrein und in die Innenseite des inneren Flügelpaars sind in von Wimpergen überfangene Nischen oben Apostelstatuetten, unten Reliquienbüsten der 10 000 Jungfrauen eingestellt. Diese Ansicht war vermutlich hohen kirchlichen Festtagen vorbehalten. In der Mittelachse des Schreins springt ein Risalit vor, der oben eine Salvatorfigur (heute 19. Jahrhundert, aber vielleicht einen Vorgänger ersetzend) beherbergt, unten wahrscheinlich zur Aufbewahrung der Eucharistie diente. Diesen Risalit, der durch eigene schmale Leinwandmalereien verschlossen wurde, sparen die Flügelpaare im geschlossenen Zustand aus. Bei geschlossenen inneren und geöffneten äußeren Flügeln zeigte der Altar 24 gemalte Szenen, im oberen Register aus der Passion, im unteren aus der Kindheit Jesu (*Abb. 4b*). Dieser Zustand muss an Sonn- und Gedenktagen zu sehen gewesen sein. Schloss man auch das äußere Flügelpaar, so kamen 12 Figuren stehender Heiliger zum Vorschein, oben und unten nach Geschlecht getrennt und zur Gewichtersparnis auf Leinwand in einem äußeren Holzrahmen gemalt. Dies dürfte die Alltagsansicht gewesen sein. Das Erscheinungsbild solcher Retabel des 14. und frühen 15. Jahrhunderts wird von dem einheitlichen Gliederungsraster bestimmt, das den Schnitzarbeiten und der Dekorationsmalerei gleichermaßen zugrunde liegt.

Die Herausforderung, immer größere und prachtvoller ausgestaltete Wandelaltäre zu errichten, bringt schließlich im 15. Jahrhundert einen neuen Künstlertypus hervor, den man als Altarbauunternehmer bezeichnen könnte. Gemeint sind Maler oder Bildhauer, die den Auftrag für die Errichtung eines großen Altars erhalten und einzelne Gewerke an Subunternehmer weitervergeben, den Schrein bei einem Kistler fertigen lassen, für die Skulpturen einen oder mehrere Bildhauer heranziehen usf. In großem Stil hat der von 1459 bis gegen 1500 in Nördlingen tätige Maler Friedrich Herlin so gearbeitet und zwei große Altäre in Nördlingen und Rothenburg o. d. T. sowie einen etwas bescheideneren in Bopfingen hinterlassen, deren Malereien aus seiner Werkstatt stammen, während für die Skulpturen verschiedene bedeutende Bildhauer verpflichtet wurden.

Natürlich bot die Ausstattung von Kirchenräumen noch eine Vielzahl wei-

Abb. 4a und b
Klarenaltar, um 1345/1350.
Köln, Dom; a: Festtagsseite,
b: Detail mit Flucht nach
Ägypten.
Bild: Kölner Dombild Kalender
1985.





Abb. 5
Wiener Meister: Bildnis Herzog
Rudolph des Stifters, um 1365.
Wien, Dom- und Diözesan-
museum.
Bild: Archiv des Autors.

terer Aufgaben. Sakramentsnischen zur Aufbewahrung des Allerheiligsten konnten mit bemalten Türchen verschlossen werden; ein solches Türenpaar, vermutlich aus Aachen stammend, hat sich im Frankfurter Stadel erhalten. Die in der Sakristei aufgestellten Schränke zur Aufbewahrung von Paramenten und liturgischem Gerät waren zu dekorieren; besonders prachtvolle Exemplare der Gattung sind bzw. waren in Halberstadt und Marienwerder vorhanden (letzterer seit 1945 verschollen). Ferner werden im Spätmittelalter zunehmend auch Bilder unabhängig von Altären im Kirchenraum platziert. Dabei kann es sich um erzählende Folgen handeln, die Heiligenlegenden oder das Leben und Leiden Christi in einer Reihe von Einzelszenen schildern und bei denen gelegentlich eine didaktische Funktion nachgewiesen werden kann. Die Stiftungen einzelner Auftraggeber oder Familien führten zur Aufstellung von Votivbildern, die einem Heiligen, Christus oder der Muttergottes Dank abstatten sollten für erwiesene Gnade, und von Epitaphien, die dem Andenken an Verstorbene dienen. Da in beiden Gattungen zumeist die Stifter in Anbetung abgebildet werden, tritt hier das Individuum ins Blickfeld der Malerei, eine Entwicklung, die schließlich zur Entstehung des autonomen Porträts führt. Der frühesten deutschen Bildnistafel, die um 1365 von Herzog Rudolf dem Stifter gemalt worden ist (heute im Wiener Dom- und Diözesanmuseum), merkt man die Herkunft von den Stifterbildnissen auf der Burg Karlstein noch deutlich an (Abb. 5). Gerade die Gattung der Bildnismalerei erlebt einen kometenhaften Aufstieg, offenbar angefacht durch kaum zu sättigende Nachfrage. Von etwa 1450 stammt das früheste erhaltene Doppelbildnis (Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Sammlung), das in einer Tafel in Cleveland, ein junges Brautpaar darstellend, knapp zwei Jahrzehnte später sogar ganzfiguriges Format erreicht. Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts bringt diese Untergattung des Allianzbildnisses von Paaren, die einander zugetan sind, noch so bewegende Schöpfungen hervor wie das *Gothaer Liebespaar* des Hausbuchmeisters.

Porträts wurden in der Nähe von Grablegen angebracht, schmückten aber bald sicher auch Häuser und Paläste. Für den Hausgebrauch war auch eine weitere im 14. Jahrhundert aufblühende Bildgattung bestimmt, das private Andachtsbild, das einem immer stärker werdenden Bedürfnis Rechnung trug, persönliche Frömmigkeit außerhalb der kirchlichen Messfeier auszudrücken. Private Andachtsbilder können große Altäre ins Kleinformat übersetzen, wie das frühe Beispiel des so genannten *Kleinen Doms* aus der Mitte des 14. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum zeigt. Da die Bildfindung bei dieser Kategorie nur zwischen Künstler und einem individuellen Auftraggeber festzulegen und auf öffentliche Wirkung weniger Rücksicht zu nehmen war, ist die Gattung ausgesprochen empfänglich für Innovationen. So werden gerade im Medium des privaten Andachtsbildes thematische Grenzen durchbrochen, Traditionen verschmolzen, ikonografische und kompositorische Neuerungen eingeführt. Das berühmte *Paradiesgärtlein* des Frankfurter Stadel von etwa 1410 ist ein Beispiel dafür (Abb. 6). Der neutral blaue Fond eines eher abstrakten Himmels und der Verzicht auf die logische Fortführung des Bildraums außerhalb des ummauerten Bezirks erhalten den Jenseitscharakter der Paradiesesvorstellung aufrecht; die Belebung des Gartens durch botanisch und zoologisch präzise geschilderte



Abb. 6
Meister des Paradiesgärtleins:
Paradiesgärtlein, um 1410.
Frankfurt, Städelches Kunst-
institut.
Bild: Rolf Toman (Hrsg.), *Die
Kunst der Gotik*, Köln 1998.

Pflanzen und Vögel verweist indes auf die diesseitige Realität der göttlichen Schöpfung und ihrer Schönheit. Ebenso steht die Figurenkomposition zwar in der Bildtradition des sich aus Heiligen rekrutierenden Hofstaats der Himmelskönigin Maria, durchbricht diese Tradition aber durch die mangelnde Identifizierbarkeit der dargestellten Heiligen, ihre nicht hierarchische Verteilung im Bildraum und die zwanglose, beiläufige Art ihrer Beschäftigung. Diese Merkmale stammen ebenso wie das genrehafte Detail des mit Erfrischungen gedeckten Tischchens aus der Ikonografie höfischer Gesellschaften im Freien. Das Bild verknüpft also auf neuartige Weise die empirische Welt des Betrachters mit der abgebildeten Jenseitsvorstellung und greift dabei sogar auf synästhetische Ausdrucksmittel zurück: Deutlich erkennbar singen die drei Männer rechts zu den Klängen, die das Christkind dem von einer Heiligen dargebotenen Psalter entlockt.

Die Eroberung der uns umgebenden Welt durch zunehmend realistische Wiedergabe in der Malerei spielte sich sowohl in der Fern- als auch in der Nahsicht ab. Erstere führte zum immer stärkeren Gewicht der Landschaft in den Hintergründen, aber beispielsweise auch im Fensterausblick aus einem Innenraum. Ab etwa 1430 werden bestimmte Tages- und Jahreszeiten darstellungswürdig. Sonnenauf- und -untergänge kommen auf dem Wiener *Albrechtsaltar* von 1438/40 ebenso vor wie etwas später auf dem hier reproduzierten *Feldbacher Altar* (Abb. 11). In winterlich verschneiter Landschaft vor einem mit Eiszapfen behangenem Stall platziert der Meister der Münchener Marienaltäre um 1440/50 seine Geburt Christi (Zürich, Kunsthaus). Der nahsichtige Blick der Künstler fällt seit dem 14. Jahrhundert auch auf Alltagsgegenstände im Bild, die bis dahin nur zeichenhafte Attribute waren, jetzt liebevoll zu kleinen Arrangements zusammengruppiert werden, die bisweilen wie ein Bild im Bild wirken. Die Verkündigungsszene oder die Darstellung gelehrter Heiliger bieten Gelegenheit für kleine Stilleben aus Büchern und Schreibzeug. Eigenständige Stilleben schmücken erstaunlich



Abb. 7
Hans Schüchlin: Hochaltar,
Detail: Flanke des Altar-
schreins, 1469. Tiefenbronn,
Magdalenenkirche.
Bild: Bodo Brinkmann.

früh die untergeordneten seitlichen Flanken von Altarschreinen, für die Künstler wie Hans Schüchlin auf seinem *Tiefenbronner Altar* von 1469 (Abb. 7) augentäuschend gemalte Nischen mit scheinbar beiläufig abgelegtem Gerät ersannen. Der nahsichtige Blick streift aber auch die Mitmenschen, deren Tagwerk und Benehmen studiert und in die Inszenierung des heiligen Geschehens eingebracht werden. Der mit häuslicher Tätigkeit beschäftigte Joseph als Nährvater Jesu ist beliebt für eine solche genrehafte Nebenszene. Auf dem *Wildunger Altar* facht er gerade das Feuer an, auf dem er den Brei für das Neugeborene wärmen will (Abb. 2b). Als logische Konsequenz dieser Tendenzen kommen neben der sakralen Historienmalerei neue Gattungen auf: Im 15. Jahrhundert erweitert zunächst das Stilleben den Gattungskanon; um 1500 folgen Genre und autonomes Landschaftsbild.

Lokale Schulen – überregionaler Austausch

Zieht man Stanges Corpus-Bände oder Muspers vielfach aufgelegtes Überblickswerk zu Rate, so fällt einem sofort die strikte Untergliederung in lokale Schulen auf, die Regionen von der Größe eines Bundeslands umfassen oder sich auf freie Reichs- oder Hansestädte wie Köln oder Lübeck beschränken können. Die vieldiskutierte Einteilung ist ein zweiseitiges Schwert. Es ist unredlich, ihren heuristischen Wert vollkommen zu leugnen, wie dies neuerdings manchmal geschieht. Jeder Kunsthistoriker wird sich, mit einem neu aufgetauchten Werk altdeutscher Malerei konfrontiert, nicht nur um eine Datierung bemühen, sondern auch eine vage Ortsangabe wie etwa ›fränkisch‹ oder ›seeschwäbisch‹ (gemeint ist die Region nordöstlich des Bodensees) hinzusetzen und sich damit in dem groben Orientierungsraster bewegen, das die Forschung aufgebaut hat. Allerdings liegt die Betonung auf ›grob‹; denn dieses Netz ist großmaschig und daher äußerst anfällig für Fehleinschätzungen. Als man es zu knüpfen begann, überschätzte man offenbar die normative Kraft der zünftischen Ordnung im Hinblick auf den Personalstil eines Künstlers oder Ateliers bei weitem. So rigide die Zünfte sich im Spätmittelalter auch gebärden konnten, ihr Augenmerk galt hauptsächlich wirtschaftlichen, juristischen und seelsorgerischen Aspekten sowie der Qualitätssicherung. Zudem schrieben sie in aller Regel dem jungen Gesellen Wanderjahre vor, die ihn in die Fremde führten und damit den Austausch zwischen den Kunstzentren nicht nur akzeptierten, sondern sogar programmatisch förderten. Die Ansiedlung auswärtiger Meister lief zwar in der Regel etwas komplizierter ab als bei einheimischen; sie war aber nichts Ungewöhnliches. Offensichtlich mit einem gewissen Stolz geben diese in Inschriften ihren Herkunftsort an: HANS MUOLTSCHER VO[N] RICHEHOVEN nennt sich auf dem *Wurzacher Altar* von 1437 der damals bereits seit mindestens einem Jahrzehnt in Ulm ansässige Hans Multscher nach seinem Geburtsort Reichenhofen im Allgäu. Die Ulmer Malerei und Bildhauerei des 15. Jahrhunderts hat er, der selbst wohl u. a. in Burgund ausgebildet worden ist, maßgeblich beeinflusst.

Hans Multscher war auch für den bayerischen Landesherrn, Herzog Ludwig den Gebarteten, tätig. Damit berühren wir eine weitere Schiene künstlerischen Austauschs, die der Hofkunst. Hofkünstler unterlagen keiner Zunftordnung, sondern waren vom Wohlwollen des jeweiligen Herrschers abhängig. Die Suche nach potenten und kunstsinnigen Auftraggebern dürfte sie

teilweise quer durch Europa geführt haben. Man vermutet dies von Meister Theoderich, der als königlicher Maler in Prag seit 1359 nachweisbar ist und die Ausstattung der Burg Karlstein zeitweilig geleitet hat. Seine von Nahem gesehenen und um naturalistische Details bereicherten Figuren, die vor Plastizität zu bersten scheinen, verleihen der Entwicklung in Böhmen einen neuen Schub. Mit einfachen, aber wirkungsvollen Mitteln verleiht er den fünf heiligen Benediktinern der Legende Individualität (Abb. 8).

Eine ähnliche, wenn auch naivere Entdeckerfreude legt wenig später Meister Bertram in Hamburg an den Tag. Gedrungen, kompakt und rundplastisch wie bei Theoderich, dabei jedoch noch beweglicher und nunmehr auch vielfältiger Gefühlsregungen fähig, präsentieren sich die Figuren auf seinem 1379/1383 für die Hamburger Petrikirche geschaffenen, nach einem späteren Aufbewahrungsort so genannten *Grabower Altar* (heute in der Hamburger Kunsthalle, Abb. 9). Wie eng bei ihnen der Bezug zur böhmischen Kunst zu sehen ist, darüber streitet die Forschung; denn Meister Bertram stammt aus Minden in Westfalen, und die durchaus etwas rustikale Stillage seiner Kunst steht mit der westfälischen Tradition in Einklang. Sie fällt vor allem dann auf, wenn man den bedeutendsten Hamburger Künstler der nächsten Generation ins Auge fasst, Meister Francke, dessen Hauptwerke zwei Altäre in der Hamburger Kunsthalle und im Nationalmuseum von Helsinki sind (Abb. 10). Seine subtil verschachtelten, mit starken Überschneidungen arbeitenden Kompositionen gehen weit über die Kunst Meister Bertrams hinaus. Sie setzen bereits eine gesteigerte Fähigkeit des Betrachters voraus, Bildräume rekonstruierend zu lesen und mit dem Sinn der Handlung in Einklang zu bringen. Die ungewöhnlich leere und asymmetrische Komposition des Mauerwunders aus der Legende der hl. Barbara stellt nicht die Personen, sondern das Wunder selbst in den Mittelpunkt: jene unüberwindliche Mauer, die sich plötzlich zwischen der flüchtenden Heiligen im Hintergrund und ihrem sie verfolgenden Vater vorne links auftut. Mit der verschachtelten Landschaftskulisse und der entgegengesetzten Laufrichtung der Prinzessin deutet der Maler den zweiten Aspekt des Wunders, die Entrückung der Heiligen in eine unerreichbare Ferne, an. Zugleich ist der Künstler ein großartiger Kolorist, der leuch-

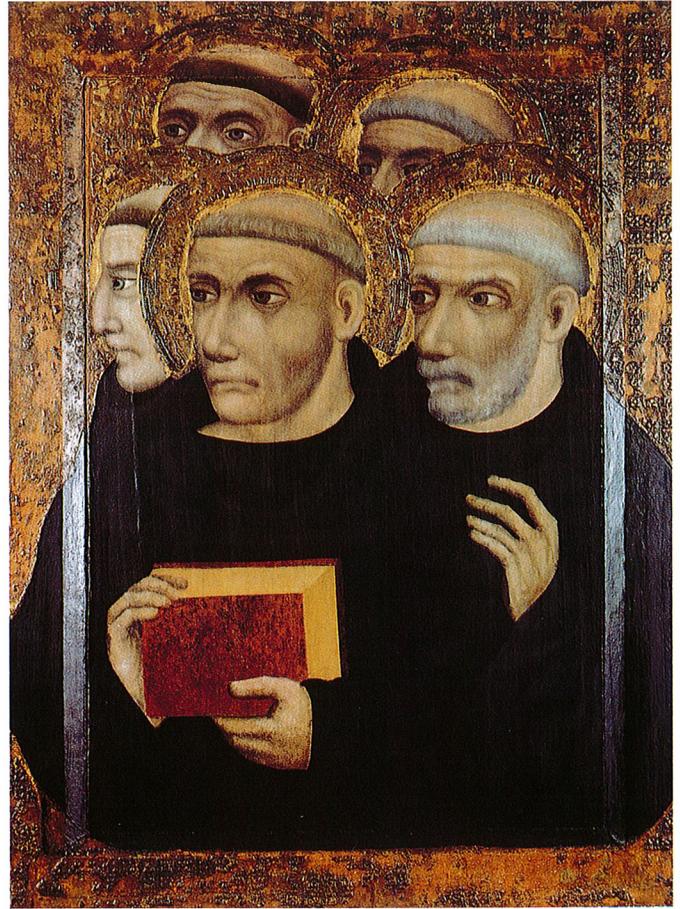


Abb. 8 (oben)

Magister Theoderich: Die fünf Heiligen Brüder, um 1360/64. Prag, Burg Karlstein, Heiligkreuzkapelle.

Bild: Jiří Fajt/Jan Royt, Magister Theodoricus. Hofmaler Kaiser Karls IV., Ausst.-Kat. Prag 1998.

Abb. 9 (unten)

Meister Bertram: Grabower Altar, Außenseite des linken Innenflügels, 1379/1383. Hamburg, Kunsthalle.

Bild: Goldgrund und Himmelslicht, Ausst.-Kat. Hamburg 2000.





Abb. 10
Meister Francke: Barbara-Altar,
Innenseite Flügel, Das Mauer-
wunder, 1410/1415. Helsinki,
Nationalmuseum.
Bild: Heinrich Theodor
Musper, *Altdeutsche Malerei*,
Köln 1970.

tende Lokalfarben bevorzugt, diese aber auch geschickt abzutönen und damit realistische Oberflächenwirkung zu erzeugen versteht. Franckes Familie stammte aus Holland; er selber hat vermutlich seine Wanderjahre in den Niederlanden oder in Burgund verbracht.

Ähnlich heterogen stellt sich die Entwicklung um 1400 am Mittelrhein dar. Mit dem kurz vor der Jahrhundertwende anzusetzenden *Schottener Altar*, einem Altar im Museum Catharijneconvent in Utrecht, dem *Frankfurter Peterskirchenaltar* und dem Altar in der Felsenkirche zu Idar-Oberstein sowie einigen um diese Hauptwerke herum zu gruppierenden Einzeltafeln hat sich ein immerhin nennenswerter Bestand erhalten. Dennoch sind kaum wechselseitige Bezüge zwischen den einzelnen Werken auszumachen, und man hat bezweifelt, dass es überhaupt sinnvoll sei, den Mittelrhein als einheitliche Kunstlandschaft zu behandeln.

Ganz anders ist die Situation zur selben Zeit in Köln. Schon der nach einer Tafel in der Alten Pinakothek benannte Veronika-Meister knüpfte, und zwar ganz wörtlich und handgreiflich, an die ältere Tradition an, als er den Auftrag entgegennahm, das innere Flügelpaar und die Mittelfelder des bereits erwähnten *Klarenaltars* (Abb. 4) zu übermalen. Dabei wich er nur geringfügig von den unter der von ihm geschaffenen Malschicht liegenden Kompositionen ab und konzentrierte sich ganz darauf, die ein halbes Jahrhundert älteren Bilderfindungen gewissermaßen ins Malerische zu übersetzen. Seine

unabhängigen Werke zeichnet ein ähnlich lyrischer Stil aus, der zur enthusiastischen Wiederentdeckung gerade dieses Künstlers während der Romantik beigetragen hat. Vom Veronika-Meister zieht sich eine durchgängige Entwicklungslinie über den Meister von St. Laurenz, den älteren Meister der Hl. Sippe und den Meister der kleinen Passion bis hin zu Stefan Lochner. Überall herrscht – in jeweils etwas unterschiedlicher persönlicher Ausprägung – der gleiche Sinn für Schönlinigkeit, für elegante Gestalten mit breiten, weichen, sanftmütig dreinschauenden Gesichtern.

Das Netz lokaler Schulen ist also mal engmaschiger und mal weiter geknüpft: Wenig Sinn macht es, von einer ›Hamburger Schule‹ oder einer mittelrheinischen zu sprechen, während ›Kölner Schule‹ als Verständigungsbegriff anscheinend seinen Zweck erfüllt. Das ist wahrscheinlich kein Zufall; vielmehr ist die Kölner Zunftordnung besonders streng und fordert von auswärtigen Meistern eine Phase der Mitarbeit in einer einheimischen Werkstatt, bevor sie selbstständig arbeiten dürfen. Dass diese Regelung normativ wirkte, darf man vermuten. Andererseits gibt es Gründe dafür, dass am Mittelrhein offenbar unterschiedlichste Strömungen zusammentreffen, welche die lokalen Traditionen zu überlagern scheinen. Die immense territoriale Ausdehnung

des Erzbistums Mainz dürfte den Ortswechsel von Künstlern ebenso gefördert haben wie die Frankfurter Messe als Umschlagplatz den intellektuellen Austausch über ihre Schöpfungen. Die geopolitische Lage an der Kreuzung zweier europäischer Verkehrsadern, der Rheinschiffahrt in Nord-Süd-Richtung und des uralten Handelsweges zwischen Ost und West, der hier Rhein und Main quert, dürfte für eine Grunddisposition des Transits gesorgt haben. Gerade die Brüchigkeit und Unstetigkeit des Modells lokaler Schulen kann also, im Licht historischer Umstände gesehen und neu bewertet, zu interessanten wirtschafts- und sozialgeschichtlichen Schlussfolgerungen anregen.

Internationale Gotik, Konzilskunst und Altniederländer-Rezeption

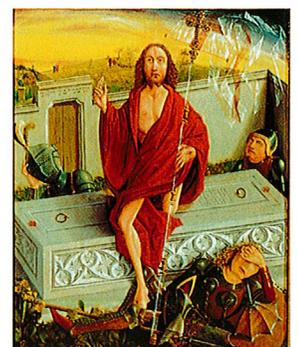
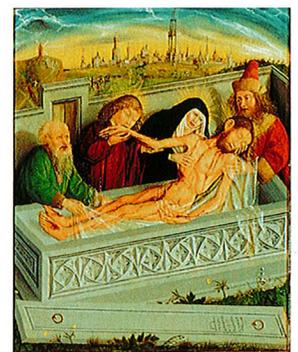
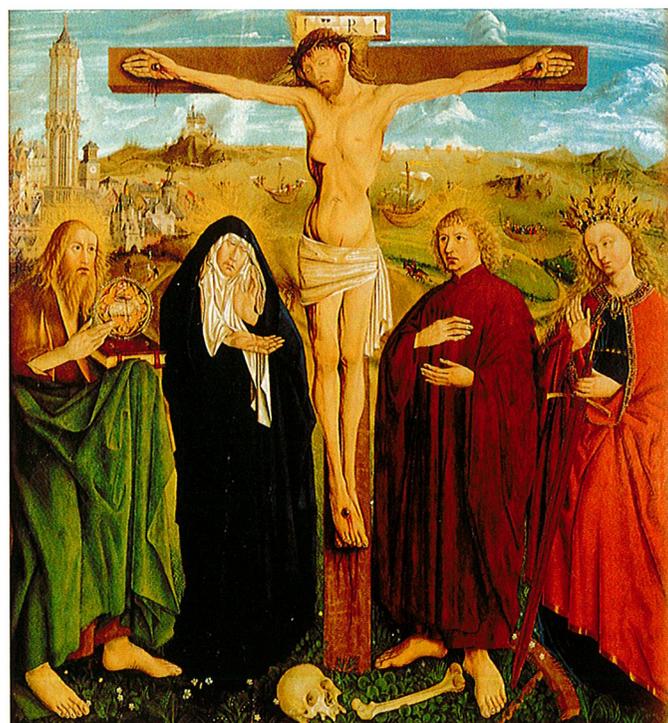
Im 15. Jahrhundert kommt zu diesen Faktoren ein weiterer Umstand hinzu: Es bricht eine Epoche an, in der sich Moden und Neuerungen in den Kunstgattungen schneller und weiter als bisher verbreiten, in der, wie man schließen muss, die Kommunikation in der Kunstwelt allgemein zunimmt. Den Anfang macht der so genannte Weiche Stil um 1400: Jene lyrische, auf einen schönen Fluss geschwungener Linien, auf Eleganz und Kostbarkeit ausgerichtete Stilrichtung, die Conrad von Soest mit dem Veronika-Meister und mit Meister Francke verbindet, hatte damals ganz Europa erfasst. Von England bis nach Böhmen, von Skandinavien bis Spanien bemühten sich Künstler, dieses stilistische Idiom zu treffen, das man deswegen auch als Internationale Gotik bezeichnet hat. Die Gründe dafür sind wahrscheinlich im Wettstreit der um größte Prachtentfaltung konkurrierenden Höfe ebenso zu suchen wie in den Bemühungen des aufstrebenden Bürgertums, den Lebensstil des Adels soweit wie möglich nachzuahmen.

Konkreter lässt sich die Ursache für den intensiven Dialog benennen, den die nächste Künstlergeneration in der Nähe des Bodensees und am Oberrhein führte. Zwei Konzilien in Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1439) vereinigten auf Jahre hinaus die maßgeblichen Kirchenfürsten des Abendlands – in Konstanz waren 33 Kardinäle, 900 Bischöfe und 2000 Doktoren anwesend – und damit nach wie vor die wichtigste Auftraggeber-schicht der Maler jeweils an einem Ort. Es verwundert nicht, dass während beider Konzilien die Anwesenheit auch zahlloser Künstler belegt ist. Dass der in Rottweil geborene Konrad Witz sich nach Basel begab, wo er 1435 zünftig wurde und den heute auf mehrere Museen verteilten *Heilsspiegelaltar* schuf, muss mit den Ereignissen dieser Jahre zusammenhängen. Denn der *Basler Heilsspiegelaltar* wartet ebenso wie Witzens zweites Hauptwerk, sein *Genfer Petrus-Altar* von 1444 (im dortigen Musée d'Art et d'Histoire), mit realistischen Neuerungen wie starken und korrekt beobachteten Körper- und Schlagschatten, Lichtreflexen und Spiegelungen an Metalloberflächen und im recht gut widergegebenen Wasser auf, die am ehesten durch den unmittelbaren Kontakt mit der altniederländischen Malerei zu erklären sind. Noch verblüffender als die Errungenschaften eines begabten Meisters wie Konrad Witz ist es jedoch, wenn ein durchaus bodenständiges Werk aus der Nähe des Bodensees wie der Altar des Klosters Feldbach (heute im Museum in Frauenfeld, *Abb. 11*) plötzlich ganz konkrete Bezüge zur Utrechter Malerei und Buchmalerei aufweist; denn nur dort gibt es ähnlich großzügige Panoramen mit gerundeten Horizonten, Sonnenaufgängen und duftigen Federwolken. Solche Parallelen blieben unerklärlich, wenn man sie nicht

mit dem regen Austausch unter den Teilnehmern der Konzilien und ihrer Entourage in Verbindung bringt.

Zugleich klingt damit ein Thema an, das die nächsten Jahrzehnte der deutschen Malerei beherrschen wird: die Auseinandersetzung mit der altniederländischen Malerei. Die Nachricht von der in den Ateliers von Tournai und Brügge ersonnenen *Ars Nova* muss sich wie ein Lauffeuer im Reich verbreitet und bei den Malern das dringende Bedürfnis nach Kenntnis aus erster Hand geweckt haben. So schuf Hans Bornemann zwischen 1444 und 1447 in Lüneburg zwei Altäre, die unverkennbar niederländische Motive zitieren, darunter fast wörtlich den schräg gesehenen Kirchenraum von Jan van Eycks *Berliner Madonna* in der Kirche. Die *Lucca-Madonna* van Eycks nimmt ein im Auftrag des Abtes Wolfhardt Strauss tätiger anonymer Regensburger Meister zum Vorbild und platziert sie vor einem schweren Goldbrokat flémallesker Prägung (Abb. 12 und 13); die Madonnen tafel hängt heute noch in St. Emmeram zu Regensburg. Man hat bei vielen Künstlern dieser Generation den Eindruck einer frischen und sehr individuellen Auseinandersetzung mit den Errungenschaften der altniederländischen Kunst. Manche mögen vor Ort gewesen sein; in den Brügger Dokumenten dieser Zeit ist beispielsweise ein Maler namens Arnold aus Duisburg nachweisbar. Doch war das nicht der einzige Weg, niederländische Werke kennen zu lernen. So liefert Roger van der Weyden kurz nach 1450 einen Altar für die Kölner Pfarrkirche St. Columba (heute in der Münchener Alten Pinakothek), der von den deutschen Tafelmalern umgehend rezipiert wird. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist die Kenntnis Rogerscher Kompositionen und solcher von Dirck Bouts in Deutschland offensichtlich recht weit verbreitet, wenn sie bei den meisten auch nicht mehr vom persönlichen Augenschein herrühren dürfte. Vielmehr werden Musterbücher mit Zeichnungen von Hand zu Hand gegangen sein und die Kenntnis etwa einer besonders gelungenen Figurenerfindung oder eines originellen Kostüms vermittelt haben.

Abb. 11
Feldbacher Altar, Mitteltafel
und rechter Flügel, um
1450/1460. Frauenfeld,
Museum des Kantons Thurgau.
Bild: Mitteilungen aus dem
Thurgauischen Museum 30,
1994.



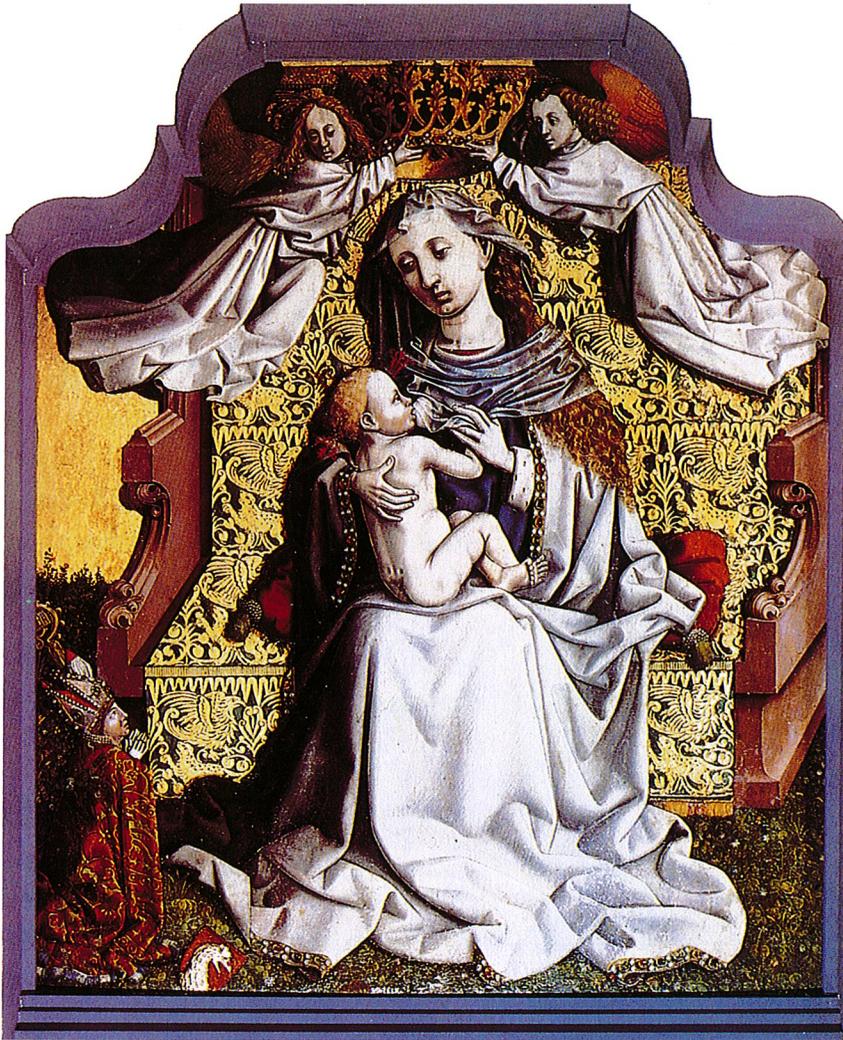


Abb. 12 (links)
Meister der Strauss-Madonna: Madonna des Wolfhard Strauss, um 1440. Regensburg, St. Emmeram.
Bild: St. Emmeram zu Regensburg, Schnell & Steiner Kunstführer 573.

Abb. 13 (unten)
Jan van Eyck: Lucca-Madonna, um 1435. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut.
Bild: Städelsches Kunstinstitut.



Künstlerpersönlichkeiten

»schri . Kunst . schri . und . klag . dich . ser . din . begert . jecz . niemen . mer . so . o . we . 1431 † Lucas . Moser . maler . von . wil . maister . dez . werx . bit . got . vir . in †«, so lautet die Inschrift auf dem *Tiefenbronner Magdalenenaltar*, einem weiteren Gründungswerk des niederländisch geprägten Realismus auf deutschem Boden. Auch wenn Lucas Mosers seltsame Künstlerklage immer noch nicht abschließend gedeutet ist, bleibt doch unstrittig, dass der Maler sich hier in bis dato ungekannt direkter Weise an den Betrachter wendet. Am Ende des 15. Jahrhunderts bringt Bartholomäus Zeitblom auf dem *Heerberger Altar* in der Stuttgarter Staatsgalerie sein Porträt im Rankenwerk der Schreintrückseite unter. Das erwachende Selbstbewusstsein der Maler und die Reflexion über ihr Tun sprechen aus diesen Zeugnissen. Noch im 14. Jahrhundert beschränken sich die Inschriften, sofern sie den Künstler überhaupt erwähnen, auf die religiöse Fürbitt-Formel, auf die auch Lucas Moser zwar nicht verzichten mag, die bei ihm aber an den Rand gedrängt wird.

Es ist aber nicht nur die Überlieferung durch Inschriften, Signaturen und Quellen, die auf ein gewandeltes Selbstverständnis der Künstler schließen lässt, sondern vor allem ihre Malerei. Das 15. Jahrhundert ist eine Zeit der Individualisten, in der die Personalstile am gleichen Ort und zur gleichen Zeit tätiger Künstler stark differieren können. Beispielsweise sind in Bayern annähernd gleichzeitig der Meister der Tegernseer Tabula Magna (Gabriel



Abb. 14
Meister der Karlsruher Passion:
Passionsaltar, Entkleidung
Christi, um 1450. Karlsruhe,
Staatliche Kunsthalle.
Bild: Die Karlsruher Passion,
Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit
1996.

nen strukturiert, in denen sich eine Passion von nicht weniger schmerzhafter Intensität als in Karlsruhe, aber gleichzeitig nicht lautstark und in wilder Bewegung wie dort, sondern merkwürdig traumstill und gleichsam in Zeitlupe vollzieht. Damit sind wir bei Kriterien der Bildbeschreibung, die auf hundert Jahre früher entstandene Werke kaum anwendbar sind. Dass im 15. Jahrhundert die Überlieferung der Namen ihrer Schöpfer zusehends dichter wird, erscheint, auch wenn dies nicht beweisbar ist, letztlich als eine logische Konsequenz dieses Prozesses der künstlerischen Selbstfindung.

Auswahlbibliografie:

Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 1–3, Berlin 1934–1938, Bd. 4–11, München/Berlin 1951–1961.
Alfred Stange, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, 3 Bde., München 1967–1978.
Heinrich Theodor Musper, Altdeutsche Malerei, Köln 1970.
Hans Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1925, Neudruck Darmstadt 1967.

Hans Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, 3 Bde., Stuttgart 1933–1938.
Heinrich Klotz/Martin Warnke, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1: Mittelalter 600–1400, S. 403–420, München 1998, Bd. 2: Spätmittelalter und frühe Neuzeit 1400–1750, S. 70–173.