

Eberhard König

Die Malerei des Weichen Stils oder der Internationale Stil um 1400

Der Weiche oder Internationale Stil bezeichnet eine Kunstphase der Gotik, die zum Ende des 14. Jahrhunderts ganz Europa erfasste und sich neben der Plastik vor allem in der Tafel- und Buchmalerei beobachten lässt. Die große Einheitlichkeit in der Formensprache zeichnet sich durch anmutige Gebärden, fließende Linien sowie dekorativen Reichtum aus. Neben der prachtvollen Inszenierung der höfischen Kultur, die im berühmten Stundenbuch des Duc de Berry größte Vollkommenheit erreichte, gelang es den Malern bisweilen aber auch mit gleichen Mitteln Verzweiflung und Schmerz auszudrücken.

Die Zeit

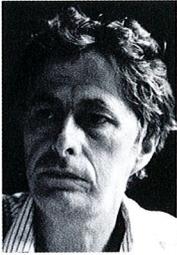
Die Jahrzehnte um 1400 waren geprägt von heftigen Erschütterungen sowohl in der Kirche als auch in den meisten Staaten Europas: Das Große Schisma hatte dafür gesorgt, dass es einen Papst in Avignon und einen in Rom gab. Die Thronfolge im Deutschen Reich wie in Frankreich und England war an schwache, nicht recht regierungsfähige Persönlichkeiten gefallen. König Wenzels (1361–1419) entledigte man sich in Prag, indem man ihn absetzte und einkerkerte. In London ermordete man König Richard II. (1367–1400), König von 1377 bis 1399, übergang die Erbfolge und löste damit den Konflikt aus, der als die Rosenkriege in die Geschichte eingehen sollte. In Frankreich schließlich mochte der zumindest zeitweise geistesgestörte Karl VI. (1368–1422) gern an der Macht bleiben, so lange er sich nicht recht wehren konnte. Für die als Kinder gekrönten Könige Frankreichs und Englands traten Oheime an die Spitze des Staates, stritten miteinander und schwächten das Gemeinwesen.

Noch hatten die europäischen Nationalstaaten kein Gesicht; dafür sorgten die Fürsten mit ihren familiären Allianzen ebenso wie die Kriege: Richard II. von England war mit Anna von Böhmen verheiratet; Karl VI. von Frankreich mit Isabella von Bayern, deren Haus aber zugleich die Grafen von Holland in Den Haag stellte; Ludwig von Orléans, der Bruder des französischen Königs, hatte Valentina Visconti geheiratet, während sein Onkel Ludwig von Anjou danach strebte, wenigstens die alten Königstitel des ersten Hauses von Anjou wieder zu vereinen, um sich König von Jerusalem und Neapel, ja sogar von Ungarn nennen zu können.

Dem späteren Kaiser Sigismund (1368–1437), der seinen Bruder Wenzel

Zum Autor

Geb. 1947, Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Archäologie in Bonn, Tübingen, Paris, Oxford, 1973–1975 Junior Research Fellow am Balliol College in Oxford, 1975 Promotion in Bonn, 1975–1976 am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, 1976–1981 Assistent in Kiel, seit 1981 Assistent in Berlin, seit 1986 Professor für Kunstgeschichte der Gotik und der Renaissance an der Freien Universität Berlin.
Forschungsschwerpunkte: Buchmalerei der Gotik und Renaissance.



schließlich entmachtete und gefangen setzte, kam gegen die aus Asien eindringenden Turkvölker unter Sultan Bajasid (1354–1403) ein Kreuzfahrerheer zu Hilfe; es rekrutierte sich aus allen großen Adelshäusern des Westens. Bis nach Nikopolis, wo die Donau die Grenze zwischen Rumänien und Bulgarien bildet, gelangten die noblen Herren, um 1396 eine vernichtende Niederlage zu erleiden. Krieg brachte Engländer nach Frankreich und Spanien, Spanier nach Frankreich und Italien sowie Söldner aus aller Herren Länder in alle Gegenden Europas.

Die Kunst

Von all den unglücklichen Hauptfiguren der Geschichte, nicht aber von den historischen Ereignissen selbst hat die Kunst herrliche Bilder hinterlassen. Die Malerei, die in Bilderhandschriften am schönsten überdauert hat, setzte gleichsam gegen die allgegenwärtige Misere den Zauber des Zarten, Prächtigen und Geschmeidigen. Man nennt sie nach den Falten ›Weichen Stil‹, obwohl die vorausgehende Kunst des 14. Jahrhunderts nie eine Draperie mit gebrochenen Formen gestaltet hat, oder ›Internationalen Stil‹, weil man sich lange Zeit so schlecht in die regionalen Unterschiede eingesehen hatte, so dass noch Max Dvorák, ein Hauptvertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte, 1904 kategorisch erklärte, Zuschreibungen von Werken dieses Stils seien methodisch unhaltbar.

Die zeitliche Eingrenzung des Stils

Die Sicht auf den ›Internationalen Stil um 1400‹ wurde wesentlich von der anschließenden Erneuerung der Kunst bestimmt: Zu beiden Seiten der Alpen setzen sich in den 1420er Jahren revolutionärere Sichtweisen durch, die das Bild des Menschen im Raum und in der Zeit ebenso veränderten wie die Wiedergabe der Natur in Farbe und Stofflichkeit. Bei Masaccio in Florenz (1401–1429) und bei Jan van Eyck (um 1386–1441) wirken die Figuren raumgreifend und plastisch, weil sie fest auf dem Boden stehen und im Licht Schatten werfen; sie sind in schwere Stoffe mit hart gebrochenen Falten gehüllt. Den Malereien der vorausgegangenen Generation hingegen haftet noch etwas Unwirkliches und Schwebendes an; das Licht wird zur Farbe, so dass die Stoffe zu Ornamenten und die Falten zu Kalligrafie werden. Der Umbruch geschieht keineswegs überall gleichzeitig; doch blieben nicht nur einzelne Künstler, sondern ganze Regionen für Jahrzehnte dem Neuen gegenüber resistent: Während in Florenz ebenso wie in Gent, Brügge und Tournai der Wandel radikal vollzogen wird, bleiben Venedig und Siena ebenso wie Utrecht und Köln lange von der revolutionären Frührenaissance bzw. den Neuerungen der altniederländischen Malerei unberührt. In Frankreich hielt sich der Weiche Stil bis zur Jahrhundertmitte; abgelöst wird er erst durch Jean Fouquet (tätig zwischen 1447 und 1478), der von einer Romreise 1448 zurückkehrt und fortan italienische Räume in südlichem Licht mit einer Stofflichkeit erfasst, die eyckisch wirkt. Das Ende des Weichen Stils zieht sich somit von den 1420er Jahren bis zur Jahrhundertmitte hin. Der Beginn ist noch schwerer zu definieren: Eine wesentliche Quelle für die Internationale Gotik um 1400 ist der Parlerstil, der unter Kaiser Karl IV. (1316–1378) in Prag seine Hochburg hatte, aber durch die Familie der Parler ebenso gut in Köln und anderswo wirkte. Er mischt sich mit italienischen

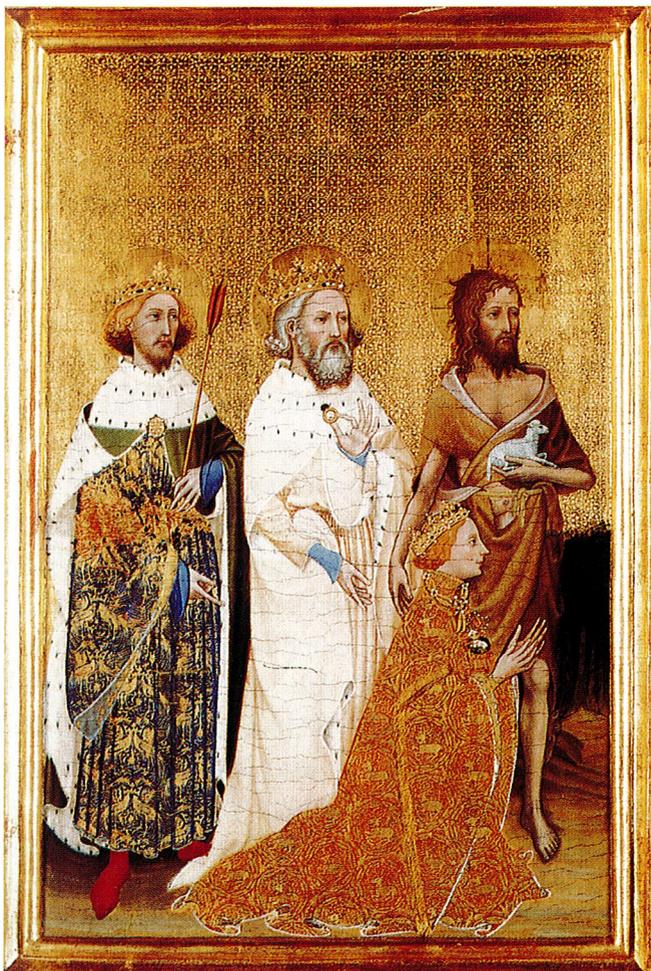
Tendenzen, vor allem aus der Lombardei, nimmt aber auch Elemente der florentinischen Malerei in der Nachfolge Giotto's (1266–1337) und vor allem Tendenzen aus Siena auf, wie sie bereits Simone Martini (1280/85–1344) entwickelt hatte. Aus dem topografischen Gegensatz der kaiserlichen Hauptstadt Prag weit im Osten und der päpstlichen Residenzstadt Avignon im Machtbereich der französischen Könige, die in Paris hofierten, hat man gern für die Zeit um 1400 ein Wechselspiel östlicher und westlicher Kräfte erkennen wollen. In dieses Gefüge von Frankreich und Böhmen hat auf unterschiedlichen Wegen Italien eingewirkt: Sienesen wie Simone Martini waren in Avignon, die Universitätsstädte Bologna und Padua verband viel mit Prag.

Die Herrscher im Bild

Wie krass Lebensschicksal und das Überleben in der Kunst voneinander abweichen können, zeigt am deutlichsten Richard II. von England. Als sei er nun wirklich ein unvergesslicher König gewesen, prangt sein lebensgroßes Bildnis in Westminster; da thront er, in Ornat und mit der Krone auf dem Haupt. Dass man ihn schmählich abgesetzt und ermordet hat, konnte nicht verhindern, dass ausgerechnet von ihm das einzige repräsentative Porträt der Zeit erhalten blieb.

Vom selben unglücklichen Herrscher besitzt die National Gallery ein Diptychon, das aus Wilton House stammt und deshalb als *Wilton-Diptychon* bekannt ist (Abb. 1): Auf der linken Tafel, heraldisch somit auf der besseren Seite, kniet der König in jugendlicher Schönheit, mit einer funkelnden Kro-

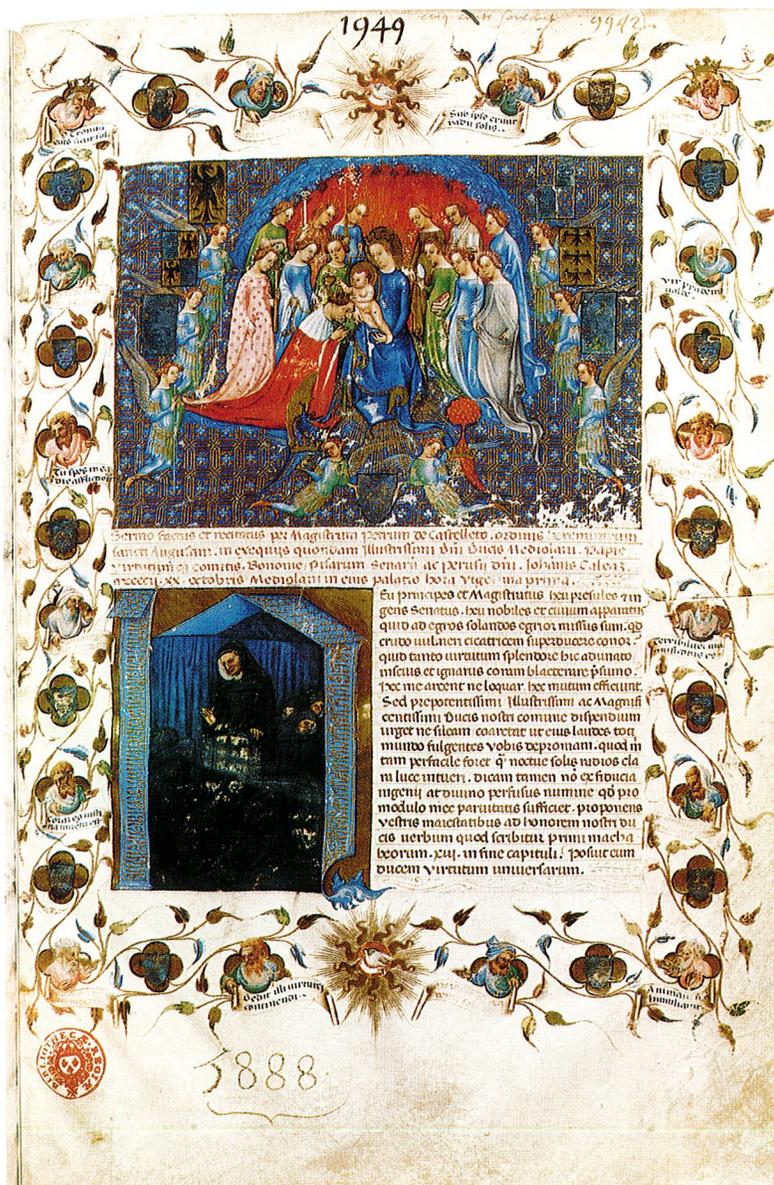
Abb. 1.
Englischer Meister: Sog. Wilton-Diptychon, König Richard II. von England mit den heiligen Johannes, Eduard und Edmund im Gebet vor der Madonna im Kreise der Engel, um 1400, Tempera auf Holz, je 46 × 29 cm. London, National Gallery. Bild: Rolf Toman (Hrsg.), *Die Kunst der Gotik*, Köln 1998.



ne auf dem Haupt. Ihm beigegeben sind Johannes der Täufer im härenen Gewand, ihm gesellen sich die beiden heiligen Könige Englands, der Märtyrer Edmund mit dem Pfeil, der ihn getötet hat, und Edward mit dem Ring, den er Johannes dem Evangelisten gegeben haben soll. In der Altersfolge könnte man meinen, die Heiligen Drei Könige vor sich zu haben, deren ältester allerdings dem jüngsten den Vortritt gibt.

Felsig ist der Grund, auf dem der König kniet; ein Wäldchen hinten vermittelt zum reich mit Blattwerk geschmückten Goldgrund, der den Himmel ersetzt. Ein verändertes Muster des Goldgrunds und eine üppige Blumenwiese unter den Füßen verraten, dass die Heiligen mit dem königlichen Beter doch nicht ganz in jenen Bereich vorgelassen sind, den die rechte Tafel schildert: Es ist die paradisische Sphäre der Himmelskönigin Maria; eine Krone braucht die Jungfrau nicht. Kränze mit prächtigen Rosen genügen den elf Engeln, die sich um sie scharen. Maria neigt gnädig ihr Haupt, das in ein goldenes Tuch gehüllte nackte Jesuskind wendet sich weit hinüber zu Richard. Fast erreicht der Knabe mit seinen Händchen den Stab einer triumphierend flatternden Fahne. Sie stellt das Wappenzeichen des heiligen Georg, des wichtigsten Kriegspatrons Englands, dar. England ist wohl auch mit der winzigen Insel gemeint, die auf dem runden Knauf der Fahnenstange

Abb. 2
 Michelino da Besozzo: Giangaleazzo Visconti, von der Himmelskönigin gekrönt, 1402. Paris, Bibliothèque Nationale (lat. 5888).
 Bild: Marcel Thomas, The Golden Age. Manuscript Painting at the Time of Jean, Duc de Berry, London 1979.



ge erscheint. Vielleicht ist die Insel nur gespiegelt gedacht; dann schaute Maria aus dem Himmel der Engel auf England. Ein besonders irritierendes Motiv bei dieser Begegnung von König und Gottheit ist der kleine schwarzgrundige Anhänger mit einem weißen Hirsch; ihn tragen auch die Engel. Wenn der Hirsch ursächlich mit den Engeln verbunden wäre, wäre das eine Anspielung auf den Namen des Königreichs. Der Hirsch aber ist persönliches Attribut allein von Richard II. Damit haben sich die Engel sein Zeichen angesteckt, als trügen sie seine Livree.

Wie unverschämte Fürsten der Zeit Anspruch auf den Himmel erhoben, zeigt Giangaleazzo Visconti (1351–1402); bei seinem Leichenbegängnis am 2. Oktober 1402 hielt ein Augustinereremit Pietro de Castelletto in Mailand eine öffentliche Ansprache über den verstorbenen Herzog. Sie ist in einer einzigen illustrierten Abschrift erhalten (lat. 5888 in Paris, Abb. 2). Acht Engel halten dort die Wappen der Visconti und Mailands und dazu mit goldenen Kronen versehene Helme. Doch nicht nur das: In einer Schar von zwölf jungen Frauen, die eher Tugenden als Heilige verkörpern, thront die Muttergottes mit ihrem nackten Kind. Der Kna-

be segnet den Herzog, der frisch gekrönt vor ihm kniet. Damit vollzieht Maria mit Jesus an dem Verstorbenen eine Weihe, die sonst nur ihr selbst und zwar auch direkt nach dem Tod zukommt. Der Bildgedanke entstammt der Marienkrönung. Der Herzog von Mailand wird ebenso triumphal in den Himmel aufgenommen, wie es hier über 1000 Jahre vorher geschah.

Aufgenommen in den Himmel wollten alle diese Fürsten werden; dafür ließen sie sich die herrlichsten Gebetbücher machen. Berühmt ist Jean de France, der als Herzog von Berry in die Geschichte eingegangen ist (1340–1416). Am eindringlichsten haben Maler seinen Anspruch auf Zugang ins Paradies 1409 formuliert. In den *Grandes Heures* (lat. 919 in Paris, Abb. 3) erscheint Berry in der Initiale betend, von einem Engel ermuntert, und dann noch einmal in der Miniatur darüber. Dort steht Petrus mit dem Schlüssel in der Himmelstür, wendet sich nicht unbedingt erfreut dem greisen Herzog zu, um mit der Linken dessen Rechte zu fassen. Er wird ihn einlassen, obwohl der Herzog auffällig nach dem herrlichen Saphiranhänger fasst, auf den er selbst an dieser Tür nicht verzichten möchte. Auch die hinter ihm nachdrängenden Verwandten werden ihm folgen; unter ihnen ist Berrys Bruder, der 1404 verstorbene Philipp der Kühne, am markanten Profil und seiner typischen Mütze zweifelsfrei zu erkennen.

Engel werden hier nicht bemüht, sich zur Heraldik des berühmten Mäzens zu bekennen. Die prangt in eigenem Recht mit unerhörter Aufdringlichkeit. Wenn der Herzog sein großes Stundenbuch aufschlug, dessen Format für diesen Buchtyp völlig einzigartig ist, dann erblickt er in den Ecken sein Wappen, das die französischen Königslilien mit einer roten Borte umgibt. Bären erinnerten ihn auf dieser Seite allein fünfmal an den Namen seines Herzogtums in germanischer Ableitung und an den Hauptheiligen seiner Hauptstadt Bourges, Ursinus, was nichts anderes als ›Bärchen‹ heißt. Ein Schwan, der Herzblut verliert, tritt ebenso häufig auf. Dreimal kommt ein Monogramm aus ›V‹ und ›E‹ vor, das man schon im 15. Jahrhundert gemeinsam mit Bär und Schwan recht kühn erklärte: Liebesschmerz und die traurige Erinnerung an eine lange schon aus den Augen verlorene Jugendliebe sollen sich darin ausdrücken: Aus Ours und Cygne, den französischen Worten für Bär und Schwan, sei demnach der Name eines Mädchens Ursine zusammengesetzt gewesen, das Berry um 1360 im englischen Exil geliebt habe. Diese Deutung mag eine poetische Übertreibung sein, weil Ursine auch einfach den Patron von Bourges meinen könnte. Eins aber steht fest:



Abb. 3
Bedford-Stil, Jean de Berry
betet in der Initiale um Zugang
zur Himmelstür in der Miniatur,
aus den *Grandes Heures*,
1409. Paris, Bibliothèque
Nationale (lat. 919, fol. 96).
Bild: Marcel Thomas, *The
Golden Age*, a.a.O.



Ein solches Buch war überbordend mit Zeichen seines Bestellers versehen.

Zu solch eigenartiger Betonung der persönlichen Zeichen mögen die Auftraggeber der Königshöfe Englands und Frankreichs durch den deutschen und böhmischen König Wenzel angeregt worden sein. Der glücklose Herrscher taucht von allen Fürsten der Zeit am häufigsten in Bildern auf, allerdings so gut wie nie in würdiger Position. Selbst die Prachtabschrift eines Textes, der gleichsam den Rang eines Grundgesetzes hatte, versetzt König Wenzel in eine geradezu peinliche Lage. Gemeint ist Wenzels Exemplar der von seinem Vater 1355/56 formulierten *Goldenen Bulle* (Cod. 338 in Wien, *Abb. 4*) aus dem Jahre 1400. Da zwingt sich der Herrscher wie in einen Käfig in dem Buchstaben >W<, während von beiden Seiten Bademädchen in dünnen Hemden, eine sogar nackt, herantreten. Auch in der großen deutschsprachigen Bibel, deren Fertigstellung wohl unterblieb, weil Wenzel seine Macht verlor, wimmelt es von solchen Motiven: Der Herrscher wird dabei immer wieder von den Mädchen mit Ruten verprügelt.

Nicht nur Fürsten, nicht nur die Angehörigen der höchsten Adelshäuser zwangen in den Bildern den heiligen Gestalten ihre Embleme auf; am intensivsten trieb das ein Heerführer recht niederer Abkunft, der Marschall Boucicaut (ms. 2 des Musée Jacquemart-André in Paris, *Abb. 5*). Obwohl er von seinen Zeitgenossen als ein Muster an Frömmigkeit gepriesen wird, zwingt er selbst Gott die Farben seiner Livree auf. Nicht in Zeiten großer Triumphe geschah dies, sondern – wie neuere Thesen nahe legen – nach der vernichtenden Niederlage Frankreichs gegen die Engländer bei Azincourt im Jahre 1415. Den in England gefangen gehaltenen Verlierer der Schlacht sollten die in Paris ausgeführten Malereien vielleicht sogar trösten.

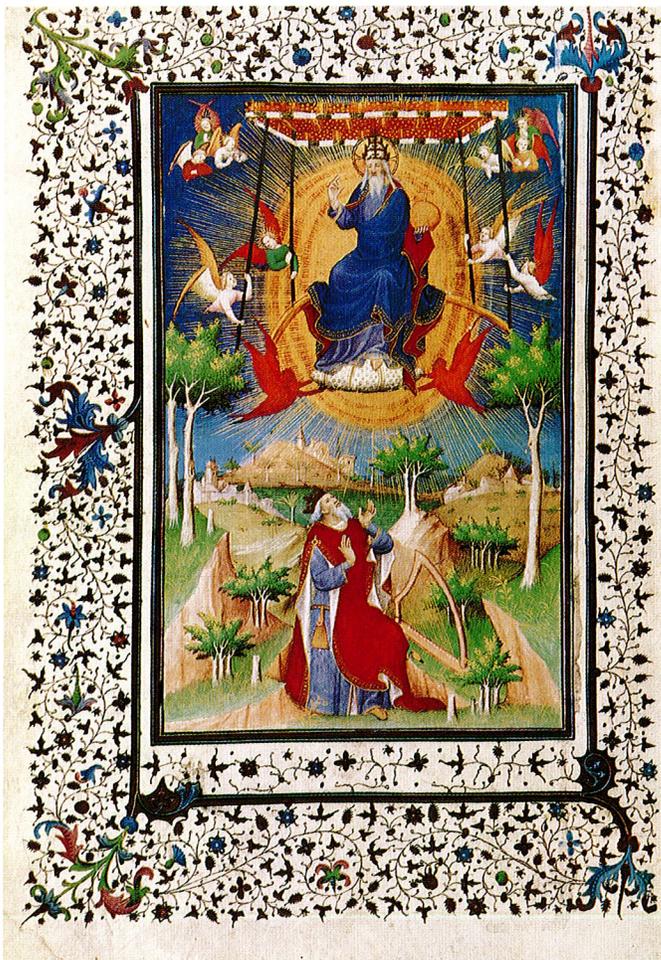
Noch erstaunlicher ist die Gleichsetzung von heiligen Gestalten und Auftraggebern in einer der zar-

Abb. 4 (oben)

Böhmischer Meister: Gotteserscheinung mit Engeln, König Wenzel und die Bademädchen, aus der Goldenen Bulle, 1400. Wien, Österreichische Nationalbibliothek (cod. 338, fol. 1). Bild: Marcel Thomas, The Golden Age, a.a.O.

Abb. 5 (unten)

Boucicaut-Meister: Davids Vision Gottes, um 1415/20. Paris, Musée Jacquemart-André (ms. 2, fol. 125v). Bild: Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry, London 1968.



testen Miniaturen aus Holland (Germ. Quart. 42, fol. 19v in Berlin, *Abb. 6*): In ihrem 1415 in Arnheim fertig gestellten Gebetbuch tritt Maria Herzogin von Geldern und Jülich in einem jener wundervollen Kleider auf, wie sie der Weiche Stil gemalt und die zeitgenössischen Schneider um 1400 entworfen haben. Die Schleppe reicht weit aus dem Bild hinaus und respektiert nicht einmal, dass sie eigentlich über die Mauern und das Spalier eines umschlossenen Gartens fließen müsste. Extrem hoch gebunden ist die Taille, ungemein steil wirken die Proportionen der Frau, die in Blau mit weißen Tupfen flächig und doch mit erkennbaren Brüsten wiedergegeben ist. Ein Engel schwebt zu ihr, als wolle er sie beim Lesen in ihrem Gebetbuch unterstützen. Er lenkt aber eigentlich nur davon ab, dass ein Zweiter hinter ihr auftaucht, mit dem englischen Gruß an die Heilige Jungfrau, dem Ave Maria, als sei diese höfisch gekleidete Maria zugleich die künftige Muttergottes.

Dieser kühnen Gleichsetzung stimmt sogar Gottvater zu, denn er lässt es sich nicht nehmen, über dem mit Brosche geschmückten Hut in einem Himmelssegment zu erscheinen und auf Maria von Geldern die Taube des Heiligen Geistes hinabzuschicken. Der Platz im Buch, den die Miniatur einnimmt, ist eigentlich der Marienverkündigung vorbehalten; vielleicht setzte man beides auch deshalb in eins, weil es beim Verkündigungsgeschehen um die Ankündigung eines Kindes geht und eine Frau wie Maria von Geldern, die übrigens kinderlos blieb, in ihr Gebet beim Ave auch Bitten einflocht, die himmlische Jungfrau möge doch auch ihr Kinder schenken.

Ein letztes Beispiel des erstaunlichen Widerspruchs zwischen Wirklichkeit und Kunst bietet der französische König Karl VI., der nicht ohne Grund als ›der Wahnsinnige‹ in die Geschichte eingegangen ist. Ausgerechnet von ihm, der kaum zur Ausübung der Herrschaft in der Lage war, gibt



Abb. 6 (oben)
Meister der Maria von Geldern: Die Stifterin im Hortus conclusus als Verkündigungsmaria, aus dem Gebetbuch der Maria von Geldern, vor 1415. Berlin, Staatsbibliothek (Germ. Quart. 42, fol. 19v). Bild: Archiv des Autors.



Abb. 7 (unten)
Mazarine-Meister: Karl VI. erhält Salmons Buch, mit Berry und Burgund unter den Höflingen, aus Pierre Salmons ›Réponses‹, um 1415. Paris, Bibliothèque Nationale (fr. 23279, fol. 53). Bild: Archiv des Autors.

es ein Bild, das beispielhaft die Pracht des Hofes um 1410 schildert (fr. 23279, fol. 53 in Paris, *Abb. 7*): Über das geschäftige Treiben vor den Mauern und im Hof eines Palastes, an den Pforten und auf den Treppen blickt man in einen Thronsaal. Dort hat der König, bleichen Gesichts, auf dem Lilienthron Platz genommen. Von einem Knienden, dem Autor Pierre Salmon, wird ihm ein Buch dargeboten. Derweil unterhalten sich die Herzöge von Berry und Burgund, diesmal Johann Ohnefurcht, als Porträts gut erkennbar selbst im winzigen Format.

Die Errungenschaften des Weichen Stils

Die bisher gezeigten Beispiele, die alle aus der Buchmalerei genommen sind, lassen zunächst einmal den dekorativen Reichtum erkennen, in dem man gern den höfischen Charakter sieht. In drei auf den ersten Blick eng verwandten Spielarten umgeben prachtvolle Ranken Schriftfelder und Bilder: Auf der böhmischen Buchseite von 1400 (*Abb. 4*) bestimmt ein fleischiger Akanthus die Randstreifen; Figuren und Vögel, aber auch viele andere Lebewesen tauchen auf, verspielt und dann doch immer auch für bestimmte Inhalte abzurufen. Auf der Mailänder Buchseite von 1402 (*Abb. 2*) setzt sich der Randschmuck aus vielen Vierpässen zusammen; Wappen erscheinen dort im Wechsel mit Gestalten des Alten Testaments, deren Schriftbänder noch zusätzlich das Fürstenlob verstärken. Zierlich ist das Blattwerk, ganz filigran. Auf der Pariser Buchseite von 1409 (*Abb. 3*) ist die größte Vielfalt erreicht; denn mit kräftigen goldenen Rändern eingefasste Medaillons erscheinen zwischen zwei unterschiedlichen Rankensorten: Dornblatt, ein spitz zulaufender an Efeu oder Wein orientierter Dekor mit viel Blattgold, alterniert mit zart gemalten Blumenranken, deren Blütenformen aus der Natur stammen und beispielsweise als Veilchen, Rose und Akelei zweifelsfrei erkennbar sind.

Wer nur an wenigen Bildern einen Stil kennen lernen will, der die ganze lateinische Welt erfasste, muss sich fragen, was die einzelnen Beispiele aussagen: Die böhmischen Ranken aus dem Jahr 1400 können hier dafür stehen, wie man in Prag aus Oberitalien entlehnten Akanthus fulminant umgestaltete. Michelino da Besozzo (tätig in Pavia und Mailand zwischen 1388 und 1410) hingegen löst sich beim Randschmuck von 1402 auf eine ganz individuelle Weise von seinem lombardischen Umfeld; unsere *Abb. 2* gibt deshalb nur den individuellen Stil eines höchst ungewöhnlichen Malers wieder. Ähnlich steht *Abb. 3* für sich allein, nur diesmal nicht für einen Meister, sondern für ein Ausnahmebuch; denn kein anderer Codex ist so markant dekoriert wie Berrys *Grandes Heures* von 1409.

Das Jahrzehnt, aus dem die drei großen Blätter stammen, war von einer rasanten Entwicklung bestimmt: Weicher Stil herrscht, weil die Gewänder eben weich fließen und auf dem Boden so ausgebreitet sind, dass Füße nur im Ausnahmefall zu sehen sind und den Figuren ihr Gewicht nicht anzusehen ist. In den Kopftypen mischen sich Elemente von Entwicklung und von individuellem Gepräge der einzelnen Künstler. Dunkle Grundfarbe mit durch Weißhöhung pointierten Gesichtsteilen bestimmen die Prager Malerei; Michelinos Mädchen haben ebenso wenig Kinn wie Fuß. Bei dem französischen Maler aber, dessen Stil man nach dem englischen Gouverneur Johann Herzog von Bedford (1389–1435) genannt hat, ist ein wesentlicher

Schritt getan: Die Gesichter haben stark individuelle Züge; der Fluss der Gewänder ist gebremst; Stofflichkeit wird nicht nur durch hübsche Muster auf den Tüchern und auf den Borten, sondern durch teilweise sehr treffende Pinselführung ausgedrückt.

Am wichtigsten aber ist der neue Raum: Nicht nur der Gott, sondern auch der vielleicht liederliche König Wenzel ist im Jahr 1400 von mächtigem Blattgold hinterfangen. Hinter dem Visconti will 1402 selbst bei der gestaffelten Aufstellung der jungen Frauen kein Eindruck von wirklichem Raum entstehen. Die Himmelspforte von 1409 aber steht paradoxerweise auf der Erde unter einem differenziert gemalten Himmel. Architektur, wenn auch in allzu kühnen Winkeln, schiebt sich so ins Bild, dass die Figuren auf ebenem Boden in ein Raumgefüge schreiten können.

Dieses Raumgefüge bei der Thronszene mit Karl VI. übertrifft in seiner kühnen Konzeption fast alles, was sonst zu jener Zeit gemalt wurde. Dabei schließt es an bedeutend frühere Versuche an, eine inhaltliche Hauptszene mit einer Schilderung des Pariser Lebens zu verbinden. Schon im frühen 14. Jahrhundert hat man Bilderfolgen mit dem Leben des heiligen Dionysius ähnlich konzipiert und dabei die großen Figuren mit dem Hauptgeschehen in einer oberen Bildzone von kleineren Gestalten mit Genrecharakter abgesetzt. Zwar stimmen die Raumverhältnisse überhaupt nicht, die Einladung an den Betrachter, die einzelnen Episoden im Bild neugierig anzuschauen, hat aber Erfolg. Vom Schauen handeln dabei viele Figuren, beispielsweise die Pilger vor der Mauer, die Männer, die sich aus den Fenstern herausbeugen oder jene, die über dem Thronsaal vom Dach herunter blicken.

Sehen wird systematisiert in der französischen Buchmalerei um 1410. Ein großer Maler ist dafür immer wieder verantwortlich gemacht worden: Der Meister des Stundenbuchs für den Marschall Boucicaut. Dieser Meister hat für sich die Wirkung des rechten Winkels entdeckt, das ermöglicht ihm in kühnem Vorgriff auf die perspektivischen Darstellungen späterer Zeiten Räume zu gestalten – und wenn es nur Gottvaters Baldachin ist (Abb. 5). Ihm gern zugeschrieben wird auch die Dedikation an Karl VI.; dort aber geraten die Winkel so aus den Fugen, dass man einen erst seit kurzem identifizierten zweiten Meister erkennen muss, der nach dem Stundenbuch ms. 469 der Bibliothèque Mazarine genannt wird.

Ein Inbegriff des Stils

Das Höfische am Weichen Stil fand seine schönste Vollendung in Bildern der himmlischen Heerscharen, weil dafür ganz von der drückenden Realität einer von Krieg und Parteikämpfen zerrissenen Welt abgesehen werden konnte. Die erstaunlichste Fassung findet sich in einem Buch, das als die *Très Riches Heures* des

Abb. 8
Brüder Limburg: Marienkrönung, aus den *Très Riches Heures des Herzogs von Berry*, vor 1416. Chantilly, Musée Condé (ms. 65, fol. 60v).
Bild: Raymond Cazelles/Johannes Rathofer, *Das Stundenbuch des Duc des Berry. Les Très Riches Heures, Sonderausg.* Wiesbaden 1996.



Herzogs von Berry (die sehr reichen Stunden) in die Geschichte eingegangen ist (ms. 65, fol. 60v in Chantilly, *Abb. 8*): Gegen 1416 haben die aus der Gegend von Nimwegen stammenden Brüder Paul, Jan und Hermann Limburg in Berrys Hauptstadt Bourges eine Vision des Himmels gegeben, die in ihrer Pracht ebenso wie in dem raffinierten Spiel von Symmetrie und kühner Verschiebung der Gewichte beispiellos ist: Das Bildfeld selbst ist als ein Vierpass begriffen, der nur nach unten keine Ausbuchtung haben kann. Von links, aus einem Kreissegment heraus, schwebt die mädchenhafte Muttergottes auf goldenen Wolken heran; Engel halten ihre Schleppe und folgen ihr singend. Sie neigt sacht ihr mit kräftigen, goldenen Locken geschmücktes Haupt vor ihrem Sohn, der als ein jugendlicher König im Himmel sitzt; goldene Engelchen halten über ihm drei weitere Kronen, während blaue Cherubim von links nahen, um von Musik begleitet Maria eine weitere Krone zu bringen.

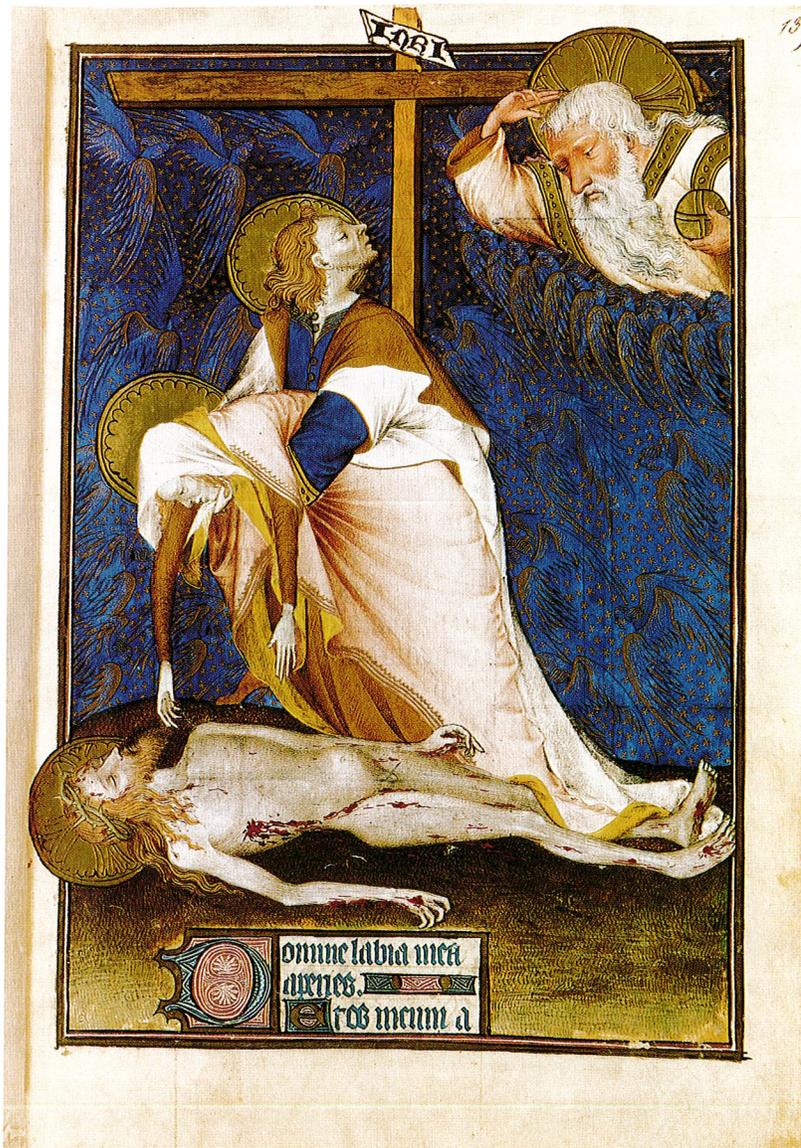
Abb. 9
 Rohan-Meister: Klage über den
 toten Christus, aus den
Grandes Heures de Rohan, um
 1430. Paris, Bibliothèque
 Nationale (lat. 9471, fol. 135).
 Bild: Archiv des Autors.

Zum ungeheuren Schwung der Komposition gehören die Scharen von Heiligen, die vom unteren Rand und von rechts der Krönung der Gottesmutter beiwohnen. Bei aller Andacht, die unter ihnen herrscht, gibt es ein bezeichnendes Detail: Der Maler weiß, dass er nur einen Ausschnitt seiner Vision gibt; am rechten Rand dreht sich ein Apostel gerade um, zeigt nur seinen

grauen Haarschopf und beweist, dass hinter ihm noch weitere Himmelscharen zu denken sind.

Zartheit im Schmerz

Triumph und Pracht passen zur fröhlichen Auffassung der Welt des Sichtbaren, die gegen alle harte Wirklichkeit die Kunst des Weichen Stils bestimmt. Nur selten haben Maler erkannt, dass auch die fließende Form mit übersteigert grazilen Proportionen geeignet ist, die Tiefe des unsäglichsten Schmerzes auszuloten. Erschütternd gelingt das in den *Grandes Heures de Rohan*, einer Handschrift, die wohl in Angers um 1430 für das alte bretonische Geschlecht geschaffen wurde (lat. 9471, fol. 135 in Paris, *Abb. 9*): Nackt, nicht einmal mit einem Lendentuch bedeckt, liegt der tote Christus blutverschmiert auf dem nackten Boden. In ohnmächtigem Schmerz stürzt sich Maria auf ihn, von Johannes gehalten, der in einer unsagbar schmerzhaften Geste zu Gott zurückschaut. Der Vater aber zeigt sich selbst fassungslos traurig über den Tod des Sohnes, wobei ihm die Segenshand zur Verzweiflungsgeste wird. Statt eines Himmels spannt sich dahinter ein tief-



blauer Grund mit dramatisch auffliegenden Cherubim. An der eigenartigen Fußstellung des Lieblingsjüngers wird deutlich, dass die Zeit inzwischen reif war, den Menschen in der Kunst einen neuen Standort zu geben. Zwischen Tod des Sohnes, Verzweiflung der Mutter und Ratlosigkeit des Vaters ist Johannes als Einziger auf der Erde, wo er allein seinen Mann stehen muss. Ein Renaissance-Künstler der folgenden Generation hätte das markanter fassen können; der große anonyme Meister des Weichen Stils aber kann Verzweiflung in Zartheit zeigen.

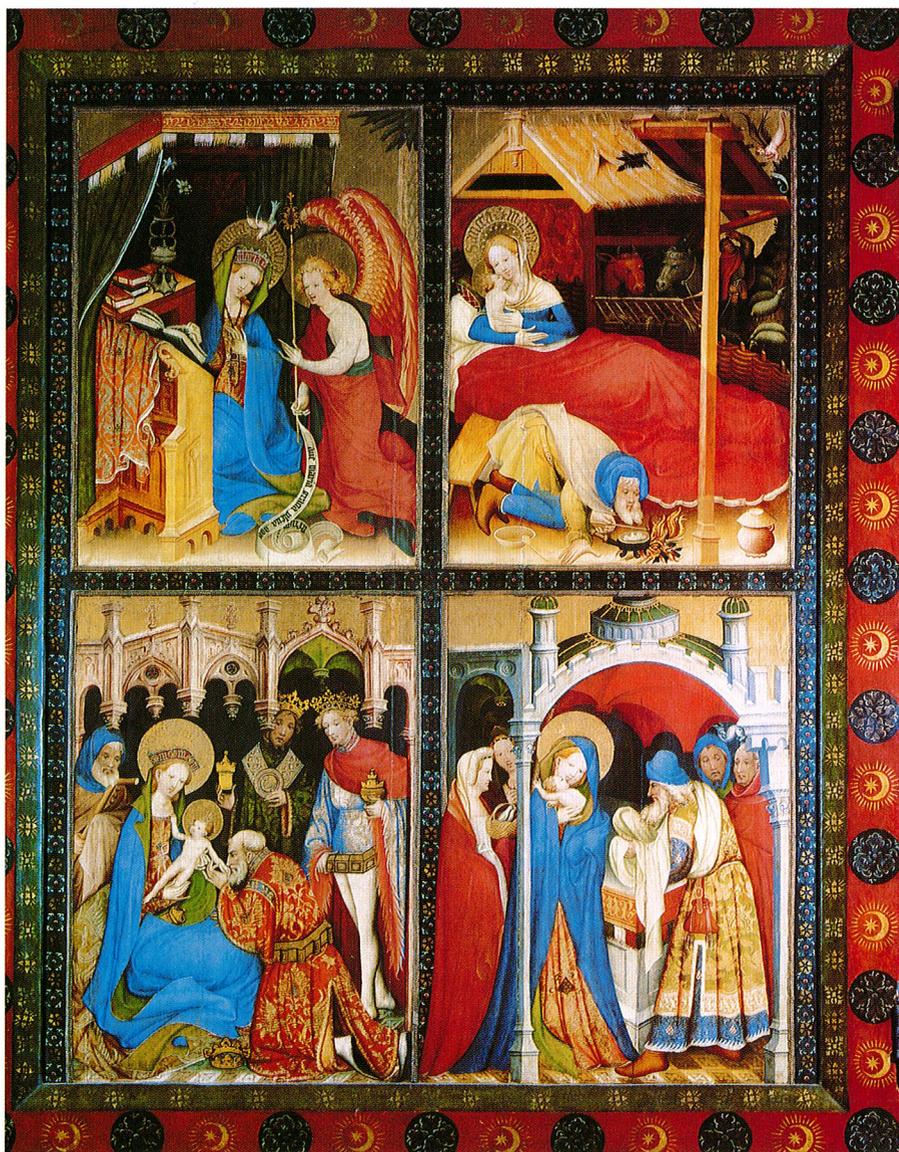
Tafelmalerei für Bürgerstädte

Alle bisher gezeigten Werke entstammen dem fürstlichen Milieu. Sie sind aber keineswegs durchweg Hofkunst, sondern mit Ausnahme der *Goldenen Bulle* für König Wenzel und der Arbeiten der Gebrüder Limburg aus Werkstätten hervorgegangen, die entweder in der Metropole Paris oder im Umfeld der Dombauhütte von Mailand angesiedelt waren. Nur beim Meister der Maria von Kleve ist nicht recht klar, in welchem Milieu man ihn ansiedeln soll. Tafelmalerei ist am reichsten in Deutschland erhalten; sie stammt aus städtischen Ateliers und war in der Regel für Bürger bestimmt. Früh schon hat man Pfarrkirchen mit eindrucksvollen Altarbildern ausgestattet. Weit von

den berühmten Metropolen der nordalpinen Kunst entfernt findet sich beispielsweise im nordhessischen Niederwildungen ein Altar, den Conrad von Soest bereits im Jahr 1403 datiert hat (Abb. 10). Den Künstler, der zumindest von 1413 bis 1422 in Dortmund nachgewiesen ist, nennt man nach der berühmten Hansestadt Soest in Westfalen, deren künstlerische Tradition bis weit in das 13. Jahrhundert zurückreicht. Gewirkt hat er jedoch im noch sehr viel mächtigeren Dortmund.

Auf der Innenseite schildert der Künstler das Leben Jesu in Farben und Formen, die fast zweifeln lassen, dass ein so frühes Datum für ein solches Bild gelten darf. Bei der Marienverkündigung wird der Raum vor dem Goldgrund treffend durch Licht und Schatten charakterisiert; brillant sind die Stoffe und die Bücher wie in einem Stillleben wiedergegeben. Anmutig wird durch Gesten und Neigung der Köpfe eine erstaunliche Inti-

Abb. 10
Conrad von Soest: Wildunger Altar, linker Innenflügel mit Marienverkündigung und Kindheit Christi, 1403, Tempora auf Eichenholz. Bad Wildungen, Pfarrkirche Niederwildungen.
Bild: Artur Engelbert, Conrad von Soest, Dortmund u. a. 1995.



mität zwischen Maria und dem von rechts hinzugetretenen Erzengel geschaffen. Innig ist auch das Verhältnis Marias zu ihrem Kind in der Geburtsszene. Josef wird in einer für Männer völlig undenkbaren Demut gezeigt, wie er auf allen Vieren ein Breilein vorbereitet. So falsch der Raum auch konstruiert ist, so glücklich ist er wieder durch Licht und Schatten wahrscheinlich gemacht. Bei der Anbetung der Könige erkennt man die enge Beziehung solcher Malerei zur Skulptur, die in ähnliche Architekturen eingestellt war; kühn ist hier der schwarz gehaltene Grund. Orientalisch soll der Tempel anmuten, in den Maria ihr Kind bringt, das vor Simeons begierigem Blick und ausgreifender Geste flieht. Dabei schießt eine groteske Tierskulptur aus der Architektur heraus, um noch einmal die Bewegung von rechts zu unterstreichen oder zu verstärken, vor der der nackte Knabe sich gleichsam unter dem Kinn seiner Mutter verstecken will.

Dieselbe Anmut wie die Bilder zur Kindheit Christi im *Wildunger Altar* erreicht ein oberrheinischer Meister um 1410/1420 im weltberühmten *Frankfurter Paradiesgärtlein* (Abb. 11, vgl. 4.4.3, KAb 3/04, dort Abb. 6): Viel hat man in dieses Bild hineingerätselt. Denn es zeigt zwar auf den ersten Blick einen paradiesischen Garten mit Maria und dem Christuskind, das Christuskind aber lernt gerade Zither spielen, was es sonst nie tut; daneben ist ein Engel in der anderen Ecke des Bildes – offenbar über den als Affen gebundenen Teufel und die mit dem Bauch nach oben, also tot daliegende Echse des Bösen – in einem Gespräch mit vornehmen Männern, die ebenso namenlos bleiben wie eine Frau am Brunnen und eine zweite, die Kirschen



Abb. 11
 Oberrheinischer Meister:
 Paradiesgärtlein (Detail),
 um 1410/20, Mischtechnik
 auf Holz, 26 × 33 cm.
 Frankfurt, Städtisches
 Kunstinstitut.
 Bild: Rolf Toman (Hrsg.),
 Die Kunst der Gotik,
 a.a.O.



pflückt. Nicht einmal die mit goldenen Pflanzen bekrönte Musiklehrerin des Kindes wird durch Attribute benennbar.

Deutungen dieses Bildes sind Legion; im Frankfurter Bestandskatalog von 2002 wird dann aber zu Recht darauf hingewiesen, dass eine simple Lesung dem anonymen Künstler vielleicht gar nicht im Sinn war. Das Bild stammt aus dem Umfeld von Liebesgärten, die aus dem Minnewesen ihre Inspiration gewannen. Es spielt vage auf das Hohelied des Alten Testaments an. Den Maler beseelt dabei eine botanische Freude an treffender Blumenwiedergabe und ein ornithologischer Spaß am sicher identifizierbaren Singvogel. Daraus schafft er seine eigene Poesie. Der Weiche Stil wird hier als eine Vorstufe für die Erschließung der Natur ebenso greifbar wie als eine Möglichkeit der Malerei, selbst poetische Qualitäten zu entwickeln statt Texte zu veranschaulichen.

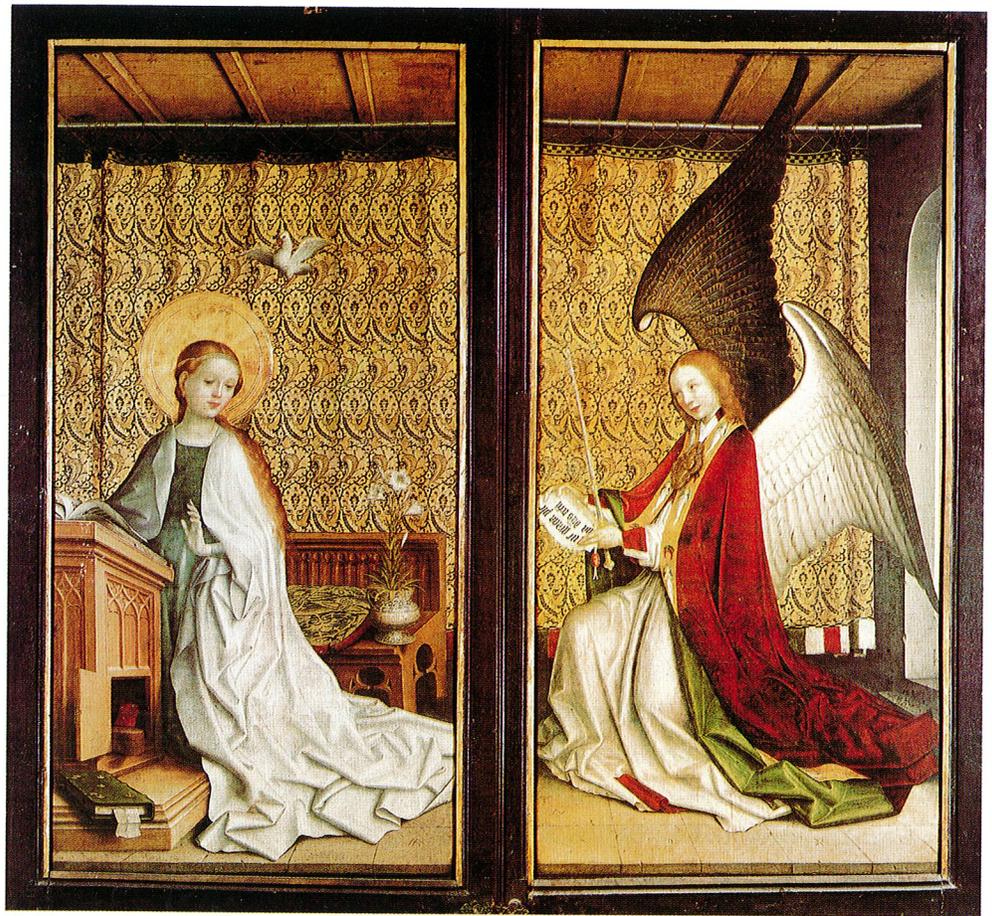
Diese ungemein reizvolle Mischung macht den Wert der Malerei um 1400 aus. Diese Kunst ist zart und zugleich in den Gesten und Bewegungen treffend. Sie öffnet sich der Naturbeobachtung und schafft, wie auch das *Frankfurter Paradiesgärtlein* zeigt, erste Lichtwirkungen. Ihr gelingt es, Pflanzen und Tiere auf neue Weise zu schildern. Besonders eindrucksvoll erweist sie sich im Detail, wenn beispielsweise wie in der linken unteren Ecke ein Brunnen mit seinem Wasser und den darum liegenden Kieselsteinen geschildert werden soll.

In der deutschen Malerei blieben auch über die 1420er Jahre, die in Florenz und Brügge eine Wende zu neuen Auffassungen brachten, Grundeigenschaften des Weichen Stils noch für eine Generation erhalten. Besonders charakteristisch dafür ist Stefan Lochner – oder der Meister des Kölner Dombilds, wenn man die Identifizierung von Werk und Namen nicht nachvollziehen möchte. Der historische Stefan Lochner stammte vom Bodensee, siedelte sich nach einer Reise durch die Niederlande in Köln an, wo er 1451 an der Pest starb. Seine Malerei stammt damit vom Oberrhein, also der Gegend, der man das *Frankfurter Paradiesgärtlein* verdankt. Neuerungen der Niederlande werden verarbeitet. Das Ergebnis aber ist sprichwörtlich Kölnerische Kunst.

Seit Heinrich Heine in durchaus anzüglicher Weise die Madonna des Köl-

Abb. 12
Stefan Lochner: Altar der Stadtpatrone, sog. Dombild, Innenseite, um 1440, Malerei auf Holz, Mitteltafel 260 × 285 cm, Flügel je 261 × 142 cm, Flügel je 261 × 142 cm. Köln, Dom. Bild: Rolf Toman (Hrsg.), *Die Kunst der Gotik*, a. a. O.

Abb. 13
 Stefan Lochner: Verkündigung
 an Maria, Außenseite des Al-
 tars der Stadtpatrone, um 1440.
 Köln, Dom.
 Bild: Rolf Toman (Hrsg.), *Die
 Kunst der Gotik*, a.a.O.



Auswahlbibliografie:
Bella Martens, *Meister
 Francke*, Hamburg 1929.
Erwin Panofsky, *Early
 Netherlandish Painting*,
 2 Bde., London 1961.
Europäische Kunst um 1400,
 Ausst.-Kat., hrsg. von Otto
 Benesch, Wien 1962.

The International Style. *The
 Arts in Europe around 1400*,
 Ausst.-Kat., hrsg. von der
 Walters Art Gallery, Baltimore
 1962.

Margaret Rickert, *Painting in
 Britain: The Middle Ages*, in:
The Pelican History of Art,
 Harmondsworth 1965.

Millard Meiss, *French
 Painting in the Time of Jean
 de Berry*, 3. Bde.,
 London/New York 1967,
 1968, 1974.

**Meister Francke und die
 Kunst um 1400**, Ausst.-Kat.,
 hrsg. von Thomas Puttfarcken,
 Hamburg 1969.

Herbst des Mittelalters. Spät-
 gotik in Köln und am Nieder-
 rhein, Ausst.-Kat., hrsg. von
 Gert von der Osten, Köln
 1970.

**Die Parler und der Schöne Stil
 1350–1400**, Ausst.-Kat., hrsg.
 von Anton Legner, Köln 1978.

Charles Sterling, *La Peinture
 Médiévale à Paris 1300–1500*,
 Bd. 2, Paris 1987.

Kathleen Scott, *Later Gothic
 Manuscripts 1390–1490*.
 A survey of Manuscripts Illu-
 minated in the British Isles,
 Bd. 6, London 1994.

Brigitte Corley, *Conrad von
 Soest: painter among mer-
 chant princes*, London 1996.

ner *Dombildes* beschrieben hat, ist die edle Schönheit der Gestalt, die Stefan Lochner um 1440 auf dem *Altar der Stadtpatrone* für die Kölner Rathauskapelle gemalt hat, ein Inbegriff für die Domstadt (Abb. 12). Nicht erzählend, sondern streng zeremoniell lässt der Maler die Heiligen Drei Könige, deren Reliquien im Dom aufbewahrt werden, die heilige Ursula mit ihren Jungfrauen und den heiligen Gereon mit seinen Gefährten herantreten. Figuren wie die heiligen Jungfrauen, die Lochner vom *Genter Altar* der Brüder van Eyck entlehnt hat, werden in seiner Malerei wieder zart, präntiös und köstlich. Das zeigt, dass der Weiche Stil nicht nur eine Epoche war, in der man Falten möglichst nicht so knickte wie das bei der kecken Gefährtin links neben der heiligen Ursula der Fall ist. Vielmehr vertritt dieser Stil eine Ästhetik, die auch wesentliche Neuerungen so integrieren konnte, dass auf einer – gegenüber dem *Frankfurter Paradiesgärtlein* – nun ganz natürlichen Blumenwiese die Gestalten immer noch anmutig tänzeln können.

Die Stilentwicklung zum Neuen hing dabei auch ab von den Aufgaben. Sehr viel fortschrittlicher wirkt Stefan Lochner, wenn er die Verkündigung an Maria auf die Außenseite des *Altars der Stadtpatrone* malen muss (Abb. 13): Da verwandelt er den traditionellen Goldgrund in einen leicht bewegten goldenen Vorhang mit kräftigem Granatapfel-Muster. Seine Fähigkeiten, Licht und Schatten im Innenraum zu schildern, kann er eindrucksvoll vorführen. Zwar ist die Ausstattung karger als bei Conrad von Soest in *Wildungen* (Abb. 10); aber dafür wirkt das Stilleben schlüssiger, weil im Licht noch glücklicher. Nun sind alle Falten geknickt. Doch in ihrer Körperlichkeit und der Anmut ihrer Gesten bleiben Maria und der wieder von rechts hinzu getretene Engel Gestalten des Weichen Stils.