



Geschichte der deutschen Kunst

<<Das>> späte Mittelalter von Rudolf von Habsburg bis zu Maximilian I. :
die Kunst der Gotik / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1930

Die Tafelmalerei

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96210)

talen Ansprüche sanken, griffen die Typen c und d um sich. Sie entsprachen jener mittleren Gesinnung, die in der Architektur durch die Pfarrkirchen und die Kirchen der niederen Orden vertreten wurde. Lag es in der Natur dieser ziffermäßig am stärksten verbreiteten Baugattungen, daß sie der monumentalen Malerei und Plastik nur ausnahmsweise Aufnahme gewährten, so war es ihnen um so willkommener, im Altar einen Körper zu finden, der sich ohne großen Aufwand mit Bildern und Skulpturen schmücken ließ. Er war das gegebene Feld für den Anbau zweier Gattungen, die bis dahin nur eine nebensächliche Rolle gespielt hatten: der Holzplastik und der Tafelmalerei.

DIE TAFELMALEREI.

Sie ist das Widerspiel der Monumentalmalerei und ihr Auftreten ist der erste Vorbote eines herankommenden inneren Gestaltenwandels. Die bis dahin führend gewesene Wandmalerei war unter der Diktatur der gotischen Baukunst zum Absterben verdammt; die an ihre Stelle getretene Glasmalerei war zwar monumental in höchster Steigerung, aber dem eigentlich Malerischen setzte sie enge Grenzen. Von hier aus war eine Entwicklung nicht mehr möglich. Die Malerei, wenn sie ein freies Eigenleben gewinnen, wenn sie wirklich malerisch sein sollte, mußte auf einen neuen Ausgangspunkt gestellt werden. Diesen bot ihr der Altar.

Die wenigen Altartafeln, die sich in Deutschland aus dem 13. Jahrhundert erhalten haben, stehen im Zusammenhang mit der byzantinischen Malerei, der einzigen, die das Tafelbild seit der Antike immer gepflegt hatte. Die deutsche Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts geht von anderen Voraussetzungen aus; sie eröffnet eine Entwicklungsreihe, die ohne Unterbrechung zur neuzeitlichen Malerei hinüberführt; es war eine Frage von nur noch kurzer Zeit, daß die Darstellung des räumlichen und körperlichen Scheins der Dinge das zentrale Problem werden mußte.

Tafelbilder des 14. Jahrhunderts haben sich nur spärlich erhalten, etwas reichlicher erst aus der zweiten Hälfte. Wenn es ganze, sonst kunstreiche Gebiete gibt, in denen sie heute ganz fehlen, so ist das kein Beweis, daß in ihnen die Tafelmalerei noch nicht Wurzel gefaßt hätte. So finden wir z. B. Maler aus Straßburg in Prag und in Lübeck genannt, während Straßburg selbst nicht ein einziges Bild aus dieser Zeit bewahrt hat. Ähnliche Fälle der Zuwanderung aus fernen Orten lassen sich häufig nachweisen, gut passend zu dem synkretistischen Stilcharakter des Jahrhunderts.

Im heutigen Bestande hat der Südosten den Vorrang, und zwar so sehr, daß man vermuten darf, die Pflege der Tafelmalerei sei hier eine besonders lebhaft gewesene. An der Spitze stehen, auch hinsichtlich ihrer Qualität, die vier Tafeln auf der Rückseite des 1324—29 restaurierten

Verduner Altars in Klosterneuburg bei Wien (Bd. I, Abb. 350). Sie veranschaulichen musterhaft die Lage der Zeit. Die örtliche Tradition wird vollständig überdeckt von den sich überkreuzenden internationalen Strömungen, unter denen drei mit Deutlichkeit hervortreten: ein Rest von altgewohnten byzantinischen Formen, ein Zufluß aus der zeitgenössischen englisch-französischen Miniaturmalerei und, dies besonders bemerkenswert, Strahlen aus der großen Kunst um Duccio und Giotto. Persönlich geprägte Form zu finden war die Absicht unseres Meisters nicht, aber in der Art, wie er Elemente so verschiedener Herkunft einheitlich verschmilzt und das seelische Leben vertieft, wie er, mit unvollkommenen Mitteln zwar, aus der Fläche in die Tiefe strebt, darin zeigt sich doch ein über das Schema hinauswachsender persönlicher Wille (Abb. 584, 585). Über Österreich zerstreut und bis nach Baiern und Franken hinein gibt es noch manche kleine Tafeln, die den Klosterneuburgern stilistisch, wenn auch entfernt nicht in der Qualität, nahe stehen, so daß es gerechtfertigt ist, von einer österreichischen Schule zu sprechen, deren Mittelpunkt nur in Wien, wo auch der Klosterneuburger Altar entstanden sein muß, gesucht werden kann.

Bald nach der Jahrhundertmitte nahm Böhmen den ersten Platz ein. Das Erstarken der Kunst in den Kolonialländern des Ostens ist ja ein wesentlicher Zug im Bilde des 14. Jahrhunderts. Nun zog aber die böhmische Kunst ihre Kraft nicht aus dem eigenen Boden. Sieht man, wie schnell diese Kunstblüte welk wurde, sobald die hussitische Revolution die deutsche Kultur zurückdrängte, so hat man die Bestätigung dafür, daß die Blüte in der Zeit Karls IV. und Wenzels in einem Treibhaus gewachsen war. Ein Deutscher war nun freilich auch Karl IV. nicht, vielmehr ein ganz internationaler Mensch, erzogen in der Weltstadt Paris, mit italienischer Bildung vertraut, ein oft gesehener Gast am päpstlichen Hofe zu Avignon, dann aus dem westlichen Grenzland in das östliche verpflanzt, Herr eines slawischen Landes mit deutscher Kultur: so war auch die von ihm gepflegte Kunst ganz international zusammengesetzt. Unter den von Karl IV. und Wenzel beschäftigten Baukünstlern und Bildhauern (S. 103) war kein einziger nationalböhmischer Name zu finden. Unter den Malern ist es nicht anders. Drei Hofmaler werden uns mit Namen genannt: Nikolaus Würmser aus Straßburg, Tommaso von Modena und Theoderich von Prag; ferner hören wir von einem Maler Johannes Gallicus und, um die Buntheit des Gemenges zu vollenden, sogar von griechischen Künstlern, die zur Herstellung eines Mosaiks im Dom berufen waren; französische Vorbilder beherrschten die Miniaturmalerei, italienische Einflüsse kamen auf südöstlichem Wege aus der Lombardei, auf westlichem aus Avignon. Dem Meister Theoderich werden die als Wandschmuck verwendeten Tafeln auf der Burg Karlstein zugeschrieben, und ungeachtet seines unslawischen Namens will

man in dem fremdartig rauhen Realismus seiner Werke slawisches Blut erkennen. Angenommen, es sei so, so hat doch diese Prager Schule eine Weiterentwicklung in der Richtung slawischen Formwillens nicht erlebt. Keine Beziehungen zu Prag hat die südböhmische Schule, deren Hauptmeister nach den zwischen 1340 und 1360 entstandenen neun großen Tafeln im Stift Hohenfurth benannt wird (Abb. 586, 590). Er steht ersichtlich mit der Wiener Schule in Zusammenhang unter Verstärkung des italienischen Einschlags. Am meisten dem italienischen Trecento verpflichtet, doch auch keineswegs ohne Selbständigkeit in ihrem reizvollen Eklektizismus, ist die große Madonna aus Glatz (Berlin, Deutsches Museum) mit dem Stifterbildnis des Erzbischofs Ernst (1354—1365), von dem wir wissen, daß er sein Studium in Bologna und Padua absolviert hatte. Die südböhmische Malerei stand in Blüte bis zum Ende des Jahrhunderts. Ihr letzter ansehnlicher Vertreter war der Meister von Wittingau. — Die grundlegenden Charakterzüge der böhmischen Schule aufzudecken ist vergebliches Bemühen. Es gab überhaupt keine böhmische Schule im rechten Sinn dieses Wortes, Böhmen war nur, begünstigt durch den Mangel einer örtlichen Tradition, das Sammelbecken für Anregungen aus aller Welt; das Gesamtbild ist von unentwirrbarer Kompliziertheit. Konnte es an einer slawischen Ader darin fehlen? Man kann an sie glauben, aber sie greifbar bloßzulegen ist nicht gelungen.

Karl IV. hegte den großartigen Plan einer politischen und wirtschaftlichen Zentralisierung des gesamten deutschen Ostens und Nordostens, die, wäre sie nicht nach den ersten Anfängen schnell wieder zerfallen, eine von Mähren bis ins Ordensland reichende Kulturgemeinschaft hervorgerufen hätte. Eine dauernde Nachwirkung hat sie nur in der hier zuerst mit dem Humanismus in Verbindung tretenden deutschen Bildung und deutschen Sprache gefunden. Zu gleicher Wirkung ist die bildende Kunst nicht gekommen. Ihre disparaten Elemente waren noch nicht zur Einheit zusammengewachsen, als ihre Entwicklung durch die Hussiten abgebrochen wurde.

Spätestens im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts breitete sich die Tafelmalerei auch im nördlichen Teil des Kolonialgebietes aus. Ungleich der Originalität und Energie, mit der die Baukunst hier betrieben wurde, blieben die darstellenden Künste eine schwächliche Pflanzung. Den Begriff der böhmischen Schule sehr weit gefaßt, muß auch die Malerei des preußischen Ordenslandes ihr zugerechnet werden, doch mehr als ein verkümmerter Provinzdialekt entstand hier nicht. — Im Gebiet der Hansa ist das 14. Jahrhundert sehr spärlich vertreten. Das einzige Malwerk von Bedeutung, das uns geblieben ist, ist der Hauptaltar der Petrikirche in Hamburg, gegenwärtig in der dortigen Kunsthalle. Er gehört in die (in Böhmen nicht bekannte) Klasse der aus Skulptur und Malerei zusammengesetzten Altäre. Abb. 212 zeigt den Zustand bei geöffneten

Flügeln, ihre Rückseiten tragen die Gemälde (Abb. 591, 592). Urkundlich ist der Altar 1379 gearbeitet worden von einem Meister Bertram von Minden. Leider besagt diese Angabe weniger als es scheint, da sie unentschieden läßt, ob sie auf den Bildhauer oder den Maler sich bezieht. Zweifellos sind die beiden verschiedene Personen. Die Angabe »von Minden« läßt sich also nicht nutzbar machen. So hat eine ganz anders gerichtete Behauptung aufkommen und Beifall finden können: die, der sogenannte Bertram (unter dem man den Maler verstehen will) sei ein Sprößling der böhmischen Schule. Wirklich liegt in manchen Zügen eine stilistische Ähnlichkeit vor; aber zwingend ist sie nicht; der Synkretismus des 14. Jahrhunderts läßt Raum für manche andere Deutungsmöglichkeiten. Die maßgebenden Eigenschaften des Hamburger Altars würden sich aus Beziehungen zu Böhmen niemals erklären lassen: es ist die in 24 Szenen sich ausbreitende ruhige, klare, anschauliche Erzählungskunst, jede Szene mit wenigen Gestalten, diese vornehmlich wirkend durch die Kraft der Silhouette, die um so deutlicher spricht, je weniger ihr ein ausgebildetes Raumbewußtsein gegenübersteht. Der Maler hat es mit dem Verstande erfaßt, daß es einen Raum und in ihm Beziehungen gibt, aber mit dem Auge empfunden sie noch nicht. Architekturteile, Felsen, Bäume sind als abgesonderte Einzelexistenzen um die Menschen herumgestellt wie Versatzstücke auf der Bühne. Diese der außermenschlichen Umgebung geschenkte Aufmerksamkeit bedeutet etwas. Es sind tastende erste Schritte vom Idealismus zum Naturalismus. — Das Interesse an den Malereien des Hamburger Altars erhöht sich dadurch, daß sich aus derselben Gegend und wenig jüngerer Zeit noch andere ihnen sehr nahestehende Bilder erhalten haben (ein großer Altar in Buxtehude [Abb. 593], ein anderer aus dem Londoner Kunsthandel kürzlich für Hannover erworben), welche beweisen, daß in dieser Ecke Niedersachsens eine zwischen Osten und Westen selbständig den Fortschritt zum Malerischen suchende Tafelmalerei tätig war. — Dem glücklichen Zufall, der uns den Hamburger Altar erhalten hat, steht leider die Tatsache gegenüber, daß aus Lübeck, wo der Schwerpunkt der hanseatischen Kunst lag, nichts übriggeblieben ist. Nur indirekt ist aus einem Altar aus Tempzin in Mecklenburg (jetzt im Schweriner Museum), der nach aller Wahrscheinlichkeit aus Lübeck stammt, zu erschließen, daß der heute nach »Meister Bertram« benannte Stiltypus der herrschende auch in Lübeck gewesen ist.

Welche Rolle in den Anfängen der Tafelmalerei der rheinische Westen und die oberdeutschen Landschaften gespielt haben, ist nicht zu erkennen. Die Denkmäler vor der Wende zum nächsten Jahrhundert sind äußerst spärlich, auf große Strecken fehlen sie ganz. Sollten hier fortgeschrittene Zeiten besonders zerstörungslustig gewesen sein? Es ist aber auch die Erklärung möglich, ja, die wahrscheinlichste, daß gerade der Umstand, daß hier die künstlerische Kultur eine ältere war, zu Zurück-

haltung gegenüber der neuen Gattung geführt hat. Heute kommt fast nur die Kölner Malerei in Betracht. In Köln läßt sich für die Spätzeit des 14. Jahrhunderts aus den Urkunden ein Viertelhundert Namen von Malern nachweisen, welche natürlich nicht alle mit Tafelmalerei sich beschäftigt haben müssen. Unter ihnen tritt zwischen 1358 und 1372 mehrmals ein Wilhelm von Herle auf, der identisch mit dem in der Limburger Chronik als bester Maler in deutschen Landen gepriesenen Meister Wilhelm gewesen sein wird. Mit ihm brachte man früher eine Familie von Bildern in Zusammenhang, von denen wir heute wissen, daß sie in Wahrheit eine Generation später entstanden sind. In dem etwa ein Dutzend kölnischer Bilder, die wir aus dem 14. Jahrhundert besitzen (keines indessen mit Meister Wilhelm in Verbindung zu bringen), zeigt sich eine gediegene Malkunst von wesentlich konservativer Haltung. Man vergleiche das in seiner Art vortreffliche Triptychon des Wallraf-Richartz-Museums (Abb. 595) mit dem gleichzeitigen Klosterneuburger Altar; es weiß noch nichts von den dort (allerdings mit Hilfe Italiens) schon in Angriff genommenen neuen Problemen. Fünfzig Jahre jünger, gleichzeitig mit dem Hamburger Altar, ist der Klarenaltar des Kölner Doms; von der »plastischen und epischen Großgesinnung« des Niedersachsens findet sich in der durchaus lyrischen Kölner Kunst keine Spur; das Hauptausdrucksmittel bleibt die Linie. Erst die Jahrhundertwende brachte auch für Köln die Wende im künstlerischen Stilwillen, die anderenorts schon früher eingetreten war. Wie nachdrücklich sie empfunden wurde, bekundet eben der Klarenaltar durch die 30 Jahre nach seiner Entstehung vorgenommene vollständige Übermalung, unter welcher in unseren Tagen die ältere Schicht zum Vorschein kam.

PLASTISCHE EINZELWERKE.

Das 14. Jahrhundert hat in beträchtlicher Menge — das 13. war hier noch sparsam — Einzelwerke hinterlassen, die durch ihre oft hohen künstlerischen Eigenschaften die Aufmerksamkeit fesseln, zugleich aber ein Rätsel zu raten aufgeben. Ihr Gegenstand ist überwiegend die Muttergottes, gelegentlich auch eine andere heilige Person. Daß sie irgendwie der Andacht zu dienen hatten, ist durchaus anzunehmen. Merkwürdig ist aber, daß sie niemals an ihrem ursprünglichen Ort sich erhalten haben. Aufstellung auf einem Altar ist durch Miniaturen beglaubigt (Abb. 210). Es gibt aber auch nicht wenig Exemplare von so beträchtlichen Dimensionen, daß dieser Aufstellungsort außer Betracht bleibt. Sie müssen an irgendeinem anderen Platz außerhalb des Chorraums gestanden haben, wo sie unabhängig von dem ordnungsmäßigen, vom Priester vollzogenen Gottesdienst einer intimen, persönlichen Verehrung zugänglich wurden. So z. B. Abb. 451. Wann und weshalb sie von ihrem