

---

# Kunsthistorikerinnen

---

1910–1980

K. Lee Chichester  
Brigitte Sölch (Hg.)

---

Stella Namiński  
Wilhelmina Lepik-Kopaczynska

Hanna Levy-Deinhard

Lu Märten

Lucia Moholy

Sibyl Moholy-Nagy

Katharina Otto-Dorn

Helen Rosenau

Rosa Schapire

Anna Teut

Josepha Weitzmann-Fiedler

Helene Wieruszowski

---

Theorien,

Methoden,

Kritiken

Reimer

---





---

# Kunsthistorikerinnen

---

1910–1980

K. Lee Chichester  
Brigitte Sölch (Hg.)

---

---

Theorien,

Methoden,

Kritiken

---

Reimer

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Rimini Berlin, Jenny Hasselbach  
Satz: Alexander Burgold · Berlin

Papier: ###  
Schrift: Messer Medium, Helvetica Neue Roman

Druck: ###

© 2021 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin  
[www.reimer-verlag.de](http://www.reimer-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01636-6 (Druckfassung)  
ISBN 978-3-496-03050-8 (PDF)

---

## 1910–1920

---

- 1910 40  
Gertrud Kantorowicz (1876–1945)  
*Über den Märchenstil der Malerei und die Sienesische Kunst des Quattrocento*  
Barbara Paul
- 1914 54  
Marie Luise Gothein (1863–1931)  
*Geschichte der Gartenkunst*  
Christine Göttler
- 1914 70  
Hedwig Fechheimer (1871–1942)  
*Die Plastik der Aegypter*  
Luise Mahler
- 1915 86  
Rosa Schapire (1874–1954)  
*Carl Einstein: Negerplastik, Rezension*  
Leonie Beiersdorf

---

## 1920–1930

---

- 1924 100  
Stella Kramrisch (1896–1993)  
*Grundzüge der Indischen Kunst*  
Jo Ziebritzki
- 1928 116  
Lu Märten (1879–1970)  
*Arbeiter und Film*  
K. Lee Chichester

---

## 1930–1940

---

- 1934 136  
Josepha Weitzmann-Fiedler (1904–2000)  
*Die Aktdarstellung in der Malerei*  
Stefan Trinks
- 1936/1968 150  
Gisèle Freund (1908–2000)  
*Photographie und bürgerliche Gesellschaft*  
Matthias Bruhn
- 1937 168  
Carola Giedion-Welcker (1893–1979)  
*Moderne Plastik*  
Nikola Doll
- 1939 188  
Lucia Moholy (1894–1989)  
*Hundert Jahre Fotografie*  
Miriam Szwast

---

## 1940–1950

---

- 1940 206  
Hanna Levy-Deinhard (1912–1984)  
*Künstlerischer und historischer Wert*  
Irene Below
- 1944 224  
Helene Wieruszowski (1893–1978)  
*Art and the Commune in the Time of Dante*  
Henrike Haug
- 1946 238  
Anni Albers (1899–1994)  
*Constructing Textiles*  
Brenda Danilowitz

---

## 1950–1960

---

- 1951/1955 252  
Lotte H. Eisner (1896–1983)  
*Die dämonische Leinwand*  
Annette Dorgerloh
- 1957 266  
Lottlisa Behling (1909–1989)  
*Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*  
Beate Fricke

---

## 1960–1970

---

- 1962 284  
Anneliese Bulling (1900–2004)  
*A Landscape Representation of the Western Han Period*  
Anna Grasskamp
- 1963 300  
Wilhelmina Lepik-Kopaczyńska (1915–1962)  
*Die antike Malerei*  
Mechthild Fend
- 1964 312  
Katharina Otto-Dorn (1908–1999)  
*Kunst des Islam*  
Joachim Gierlichs
- 1964 332  
Eleanor von Erdberg-Consten (1907–2002)  
*Grundsätze des Wohnens im westlichen und östlichen Raum*  
Brigitte Sölch
- 1967 350  
Anna Teut (1926–2018)  
*Architektur im Dritten Reich, 1933–1945*  
Gerda Breuer



1968/1970	366
Sibyl Moholy-Nagy (1903–1971)	
<i>Die Stadt als Schicksal</i>	
Burcu Dogramaci	

---

## 1970–1980

---

1971	386
Jutta Held (1933–2007)	
<i>Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas</i>	
Godehard Janzing	
1974/1981	402
Karin Hirdina (1941–2009)	
<i>Pathos der Sachlichkeit</i>	
Laura Goldenbaum	

Autor*innenverzeichnis	417
Index	427



---

# 1950-1960

---



ELMATERRI

Lottlisa Behling (1909–1989),  
*Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*,  
Weimar: Böhlau, 1957, Kapitel 1:  
„Die Pflanzenwelt in der Malerei des  
14. Jahrhunderts“

---

Beate Fricke

---

Lange bevor sich Kunstgeschichte und Wissenschaftsgeschichte zu einer ebenso innovativen wie produktiven Allianz in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fanden und entscheidende Anstöße zu einer Öffnung des Kanons und der Entwicklung neuer methodischer Fragen und Herangehensweisen für kunsthistorische Forschung lieferten, gab es einzelne Figuren, wie die Botanikerin und Kunsthistorikerin Lottlisa Behling (Abb. 1), die in dem Spannungsfeld zwischen Natur- und Geisteswissenschaften wichtige interdisziplinäre Grundlagenarbeiten lieferten.

Die ausgewählte Textpartie stammt aus dem ersten Kapitel von *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, dessen Cover den Titel zum Rahmen des Naturausschnitts werden lässt (Abb. 2). Mit dieser dritten größeren Monografie, die Lottlisa Behling noch in Jena verfasste und die 1956 erschien, wandte sie sich der Darstellung der Pflanzenwelt in der Malerei des Spätmittelalters zu. Sie legte erste Bausteine zur noch immer nur partiell erforschten Geschichte illustrierter Herbarien und der Botanik in der Kunst. Wie die Illuminationen der Jungfer im Grünen und der Narzisse im Herbar in der Handschrift Ms. Egerton 747 zu Beginn des vierzehnten Jahrhunderts zeigen (Abb. 3), verbinden sich in der Darstellung Naturstudium und Abstraktion. Lottlisa Behling wurde inspiriert von zwei vielbeachteten Aufsätzen Otto Pächts zum Naturstudium und Naturalismus in spätmittelalterlichen Handschriften nördlich und südlich der Alpen, die 1950 und 1952/53 erschienen waren.<sup>1</sup> Behling interessiert sich in ihrer Monografie für Fragen der Naturnachahmung vor und nach Giotto, des Pflanzenselbstdruckes, des Handels mit und Darstellung von

<sup>1</sup> Otto Pächt, „Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape“, in: *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes* 13 (1950), S. 13–47; und Ders., „Eine wiedergefundene Tacuinum-Sanitatis Handschrift“, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3. Folge 3/4 (1952/53), S. 172–180.

„fremdländischen Gewächsen“ – alles Themen, die in den letzten Jahrzehnten große Aktualität erlangt und im Kontext der Global bzw. World Art History neue Aufmerksamkeit gewonnen haben. Wie anhand des Textausschnittes deutlich wird, verbindet Behling Beobachtungen zum Naturalismus mit religiösen Ideen, mystischen und liturgischen Texten und Überlegungen aus der mittelalterlichen Naturphilosophie. Sie diskutiert Buchmalerei, Tafelmalerei und Skulpturen nicht nach Genre getrennt, sondern geht von einem regen Austausch der Künstler in den verschiedenen Sparten und Regionen (Italien, Niederlande und Deutschland) aus. Durch die Identifikation von in der Heilkunde spezifisch verwendeten Pflanzenarten kann sie einen medizinischen Hintergrund und einen heilkundlichen bzw. religiösen Bezugshorizont plausibel machen, der von den Vertreter\*innen der Ikonologie im Sinne Erwin Panofskys bis dahin nicht weiter beachtet worden war. Pflanzenkundliche Schriften von Theologen wie Hrabanus Maurus, Hildegard von Bingen oder mystische Passagen von Heinrich Seuse, in denen es um Pflanzen geht, findet man ebenso zitiert wie pflanzenkundliche Wörterbücher, Volkslieder und andere Literaturformen (*Paradiesgärtlein*). Auch Allegorien mit einem Schwerpunkt in der weltlichen Sphäre (*Leipziger Liebeszauber*, Albrecht Dürers *Selbstporträt* in Paris, *Schellenberger-Porträt* von Hans Burgkmair in Köln) kann sie neue Bedeutungsdimensionen unter Einbezug von in der kunsthistorischen Forschung selten konsultierten Quellen entlocken. Die Kräuterbücher von Otto Brunfels und Hans Weiditz erfahren bei ihr in einem Exkurs erstmals ausführlichere kunsthistorische Beachtung. An Leonardo da Vincis Malereitraktat interessieren sie besonders die von ihm thematisierten naturwissenschaftlichen Aspekte (Geotropismus, Ernährungs- und Lichtphysiologie und Wachstumsbeobachtungen).<sup>2</sup>



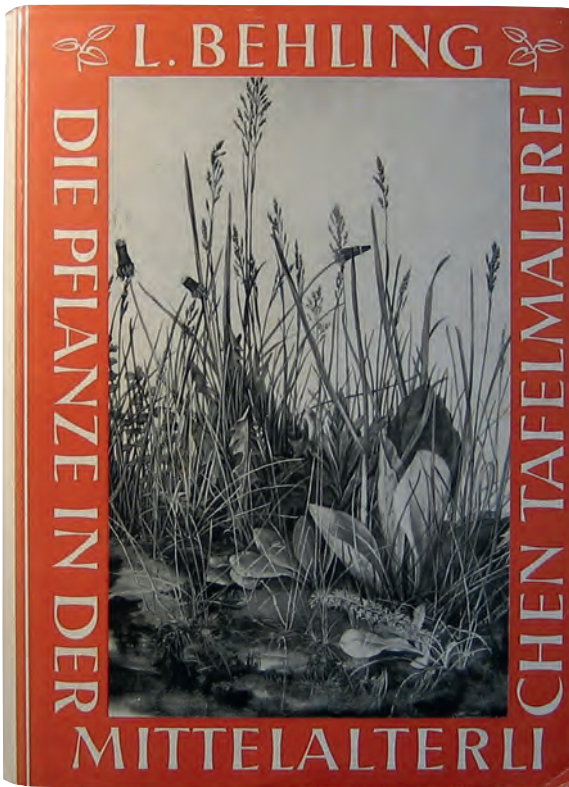
Abb. 1: Porträt von Lottlisa Behling

Für Behling spiegeln die Maler in der Wahl der Pflanzen und der Darstellungsart die Bedeutung der dargestellten Szenen wider. So schreibt sie beispielweise bezüglich eines Baumes im Hintergrund einer „Noli me tangere“-Szene, dass er mit seinem „gewundene[n] Stamm mit den zitternd bewegten Blättern noch einmal in pflanzlicher Gestalt dieses ‚minnende Verlangen‘ [Magdalenas und Christi]“ ausdrücke.<sup>3</sup> Für Behling verbindet sich das „Licht der Ewigkeit, das von dem Goldgrun-

Für Behling spiegeln die Maler in der Wahl der Pflanzen und der Darstellungsart die Bedeutung der dargestellten Szenen wider. So schreibt sie beispielweise bezüglich eines Baumes im Hintergrund einer „Noli me tangere“-Szene, dass er mit seinem „gewundene[n] Stamm mit den zitternd bewegten Blättern noch einmal in pflanzlicher Gestalt dieses ‚minnende Verlangen‘ [Magdalenas und Christi]“ ausdrücke.<sup>3</sup> Für Behling verbindet sich das „Licht der Ewigkeit, das von dem Goldgrun-

2 Lottlisa Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar 1957, S. 167.

3 Ebd., S. 16.



**Abb. 2:** Bucheinband von Lottlisa Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar: Böhlau, 1957

de ausgeht“, mit der künstlerischen Intention: Es „leuchtet um die Gestalten und läßt auch die Pflanzen davor sich abzeichnen“. Sie geht sogar noch weiter und verbindet die „Sparsamkeit aller, auch der pflanzlichen Formen“ mit dem Diktum des Mystikers Meister Eckhart: „In der Seele gibt es eine Kraft, die rührt nicht Zeit noch Fleisch, sie entspringt dem Geiste und verbleibt im Geiste, ganz und gar geistig ist sie. In diesem Vermögen grünt und blüht aller Enden Gott.“<sup>4</sup> Für Behling sind diese Pflanzendarstellungen durch die Maler Gottesdienst und Offenbarung zugleich.

Voraussetzung hierfür ist ihre Überzeugung, dass an dem „Wandel der Formen“ „de[r] große [...] Atem der Geschichte“ spürbar werde und sich eine morphologische Entwicklungsgeschichte ornamentaler Formen in der Kunst schreiben lasse. Für sie begegnen sich Natur- und Geisteswissenschaften dabei auf fruchtbare und noch ungebrochene Weise und ermöglichen „ein ‚Anschauarmachen‘ im Goetheschen Sinne“.<sup>5</sup> Johann Wolfgang von Goethe war eine der zentralen Be-

4 Behling 1957 (wie Anm. 2), S. 16.

5 Lottlisa Behling, *Gestalt und Geschichte des Maßwerks*, Halle (Saale) 1944, S. 54–55.



**Abb. 3:** Jungfer im Grünen (*Nigella damascene* L.), Narcissus, frühes 14. Jh., Ms. Egerton 747 f. 68r, 14,1 × 9,7 cm, British Library, London

zugsfiguren in dem Kreis um den Botaniker Wilhelm Troll und den Chemiker Lothar Wolf in Halle, die eine morphologische Neubegründung der Wissenschaften unter Einbezug der Geisteswissenschaften anstrebten.<sup>6</sup> Behling, die bereits in ihrer Studienfachwahl interdisziplinär ausgerichtet gewesen war, hatte in Greifswald und Halle Kunstgeschichte und Botanik studiert, letzteres bei besagtem Wilhelm Troll.

Ihre Dissertation „Das ungegenständliche Bauornament der Gotik: Versuch einer Geschichte des Maßwerks“ reichte sie 1937 bei Wilhelm Pinder in Berlin ein. In dieser Studie beschreibt Behling das Ornament der Reimser Kathedrale als Höhepunkt der Entwicklung, gefolgt von Ausblicken auf Weiterentwicklungen in England und Deutschland und Schlussfolgerungen auf zugrundeliegende Gestaltnormen (das „Gesetz der schraubigen Drehung“).<sup>7</sup> Behling bewegte sich im Spannungsfeld von morphologischer Entwicklungsbiologie und einer kunst-

6 Wilhelm Troll und Lothar Wolf, „Goethes morphologischer Auftrag – Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie“, in: *Botanisches Archiv* (1940), S. 1–71.

7 Behling 1944 (wie Anm. 5), S. 45.

historischen Stilgeschichte, die sich ihrerseits an dem Werden und Vergehen natürlicher Zyklen (Wachstum, Blüte, Verfall) orientierte und der Geologie, Literatur oder Botanik entlehnte Metaphern wie Leitfossil oder Spiraltendenz der Vegetation verwendete. Im Vorwort des Maßwerkbuches wird auch etwas deutlich, worauf Daniela Bohde aufmerksam gemacht hat: Behlings Forschungsinteresse in der Studie zum gotischen unfigürlichen Ornament ist einer allgemeinen Sinnhaftigkeit verpflichtet: „Denn was hinter diesen Ornamenten aufsteht, hinter seinen Gebilden gleichsam ‚träumt‘, ist das geistige Weltbild einer bestimmten Zeit, eines Volkes, einer Persönlichkeit. Es sind die beredten Linienzüge einer Schrift, deren allgemeinen Sinn wir aus ihrer Form ablesen.“<sup>8</sup>

Von diesen großen Fragehorizonten rückte Lottlisa Behling in ihren zahlreichen Aufsätzen und einer kurzen Monografie zu Zeichnungen von Matthias Grünewald und Tafelmalereiarbeiten von dem Hausbuchmeister, Jörg Ratgeb, Israel van Meckenem, Dürer oder dem Wiener Schottenstiftmeister ab. Als gelernte Botanikerin konnte sie durch die Bestimmung der dargestellten Pflanzen und unter Einbezug der ihnen damals zugeschriebenen Wirkung auf ihre sinnstiftende und inhaltliche Bedeutung aufmerksam machen, die über ein bloß ornamental-formales Verständnis hinausging. Den medizinhistorischen Kontext verband sie in der Regel mit ikonografischen Analysen und ordnete die Objekte in einen christlich-religiösen kulturellen Kontext ein. Diese Herangehensweise prägte die Arbeiten, die seit 1946 entstanden. Darüber hinaus beschäftigte sie sich auch mit dreidimensionalen Darstellungen, die Pflanzenformen aufnehmen (Tulpenkanzel), sowie mit gotischen Triumphkreuzgruppen, Portalplastik (Magdeburg) und schönen Madonnen oder Skulpturen im Kontext der Parlerwerkstätten.

Eine Reihe aufsehenerregender Funde von Zeichnungen Grünewalds veranlasste Behling, eine zweite Monografie seinen Handzeichnungen zu widmen. Für sie strahlt „die Kraft geistiger Erleuchtung [...] in unsere so verwandelte Zeit und Welt, wie ein radioaktives Gestein Strahlen entsendet, und dem Feuer und der Majestät jenes gläubigen Mannes vermag sich auch der von Gott Abgekehrte nicht zu entziehen.“<sup>9</sup> Sie möchte sein „Ingenium [...] aus seinem religiösen Urgrund, der in der mittelalterlichen Religiosität verankert ist“, verstehen.<sup>10</sup>

Die Studie zur Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, aus welcher der Textauszug stammt, verfasste sie in Jena, wo sie seit 1946 lehrte, seit 1948 stellvertretende Direktorin und Leiterin des kunsthistorischen Instituts war und seit 1953 eine Professur mit Lehrauftrag innehatte, bevor sie 1958 aufgrund ihrer Marxismus-kritischen und christlichen Haltung die DDR verließ. In der BRD lehrte sie

8 Behling 1944 (wie Anm. 5), S. 6. Daniela Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Berlin 2012, S. 188.

9 Lottlisa Behling, *Die Handzeichnungen des Matthis Gothart Nithart genannt Grünewald*, Weimar 1955, S. 9.

10 Ebd., S. 10.



zunächst in Erlangen, bis sie 1960 an die Ludwig-Maximilians-Universität in München berufen wurde. Die Reorganisation des Jenaer Institutes nach dem Ausscheiden Fritz Baumgarts hat sie in einer Notiz zur Institutsgeschichte beschrieben.<sup>11</sup>

In München verfasste Behling ihre letzte große Monografie zur *Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, die 1964 erschien. Was sie in ihrem ersten Buch zur Maßwerkentwicklung vorbereitet und in ihrem Buch zur Tafelmalerei eher skizzenhaft angerissen hatte, arbeitete sie hier zu einer umfangreicheren Grundlagenstudie aus. Die großen theologischen Namen rücken stärker in den Vordergrund (Honorius von Autun, Hildegard von Bingen, Mechthild von Magdeburg, Albertus Magnus, Thomas von Aquin), wobei die weiblichen Mystikerinnen gleichberechtigt neben die männlichen Stimmen treten. Aber auch Hymnen, Predigttexte und naturwissenschaftliche Schriften bezieht sie in ihre Analysen mit ein. In diesem Werk rücken auch das Material Stein und das Verhältnis von Form und Materie in den Vordergrund. Von den Kathedralen in Frankreich und Deutschland schlägt Behling den Bogen zum *Liber Floridus*, den Konsolenbüsten der Parlerzeit, dem Meister des oberrheinischen *Paradiesgärtleins*, Jan van Eyck und der Bronzetür Lorenzo Ghibertis am Baptisterium in Florenz mit Ausblicken zu Leonardo und Dürer. Die *Tulpenkanzel* in Freiberg, das Ulmer Chorgestühl sowie die *Wurzel Jesse* in Worms beschließen den Kreis ihrer Beobachtungen zu in die Liturgie eingebetteten und mit Pflanzen verzierten Objekten. Für sie ist die tulpenförmige Kanzel eine „Paradiesblume, die aus jener mystischen Vorstellung erwachse, daß aus dem Paradiese die wahre Quelle entspringe, Christus selber, von dem Ströme des Heils durch den Mund der Evangelisten und Kirchenväter fließen und das Gottesvolk auf Erden erquicken“. Damit werden Fragen der Materialität und des Verhältnisses von Naturphilosophie, Naturbeobachtung und Naturdarstellung thematisiert, die erst Jahrzehnte später ins Zentrum der kunsthistorischen Aufmerksamkeit geraten sollten. Mit einem Fokus auf dem 13. Jahrhundert und nun der Bauplastik – Leitmotiv ist die blühende Kathedrale – war sie in einer Zeit, in der noch immer Phänomene der Antikenrezeption intensiver diskutiert wurden als mögliche Referenzen der über islamische Kontexte vermittelten Aristoteles-Rezeption, wegweisend für die späteren Studien von Michael Camille, Minta Collins, Jean Givens und anderen.<sup>12</sup>

11 Lotlisa Behling, *Das kunstgeschichtliche Institut zu Jena 1946–1958*, Erlangen 1958.

12 Michael Camille, „Bestiary or Biology? Aristotle’s Animals in Oxford Merton College, MS 271“, in: *Aristotle’s Animals in the Middle Ages and Renaissance*, hg. v. Carlos Steel, Guy Guldentops u. Pieter Beullens, Leuven 1999, S. 355–396; Ders., „Illustrations in Harley MS 3487 and the Perception of Aristotle’s *Libri naturales* in Thirteenth-Century England“, in: *England in the Thirteenth Century*, hg. v. William M. Ormrod, Dover 1986; Ders., „The Eye in the Text. Vision in the Illuminated Manuscripts of the Latin Aristotle“, in: *Micrologus* 6 (1998), S. 129–145; Ders., „Illuminating Thought: The Trivial Arts in British Library, Burney Ms. 275“, in: *New Offerings, Ancient Treasures*, hg. v. Baul Binski, Stroud 2001, S. 343–366; Minta Collins, *Medieval Herbals: The Illustrative Traditions*, London u. Toronto 2000; Jean Givens, *Observation and Image-Making in Gothic Art*, Cambridge 2005.

## Nachlass

Universitätsarchiv München (DE-611-BF-26359).

Einige Personalunterlagen und Habilitationsakten liegen im Universitätsarchiv in Jena (Bestandssignatur M, Archivaliensignaturen 637 und 656).

## Auswahlbibliografie

*Gestalt und Geschichte des Maßwerks*, Halle (Saale): Niemeyer, 1944.

*Die Handzeichnungen des Mathis Gothart Nithart genannt Grünewald*, Weimar: Böhlau, 1955.

*Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar: Böhlau, 1956 (Weimar 1957; Neudruck als 2. Auflage sowie Köln u. Graz: Böhlau, 1967).

*Das kunstgeschichtliche Institut zu Jena 1946–1958*, Erlangen [maschinenschriftl. Vervielf.] 1958.

*Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln u. Graz: Böhlau, 1964.

*Matthias Grünewald*, Königstein im Taunus: Langewiesche Nachf. Köster, 1969.

*Zur Morphologie und Sinndeutung kunstgeschichtlicher Phänomene. Beiträge zur Kunstwissenschaft*, Köln u. a.: Böhlau, 1975.

„Vergleichende morphologische und ikonographische Studien zu Stichen, Tafelbildern

und Holzschnitten des Hausbuchmeisters“, Vortrag 1980 gehalten, aus dem Nachlass, in: *Israhel van Meckenem (um 1440–1503). Kupferstiche – Der Münchener Bestand*, hg. v. Achim Riether, München: Staatliche Graphische Sammlung, 2006, S. 49–66.

*Festschrift für Lottlisa Behling zum 75. Geburtstag*, München: Lurz, 1984.

„Zur Ikonographie einiger Pflanzendarstellungen von Dürer“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* (1986/87), S. 43–56.



# Lottlisa Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*

Weimar: Böhlau, 1957.

## I. Die Pflanzenwelt in der Malerei des 14. Jahrhunderts

Von Giotto als dem großen Neuerer in der Darstellung des Raumes und der Figuren im Raum sagt Giovanni Boccaccio (*Decamerone, Giornata VI, 5*): *Giotto hatte ein so wunderbares Talent, daß unter dem, was die Allmutter Natur im ewigen Wechsel der Jahreszeiten hervorbringt, kein Ding war, daß er nicht mit Griffel, Feder oder Pinsel so ähnlich darzustellen wußte, daß es nicht ähnlich, sondern das Objekt selbst zu sein schien, so daß es viele Male vorkam, daß die Beschauer vor den Dingen, die er gemalt hatte, sich täuschten und sie für Wirklichkeit hielten.*

Aber dem modernen Betrachter wollen die wirklichen Pflanzen Giottos anders erscheinen. Die Kräuter in der Felsenschlucht auf der Darstellung vom Traum des Joachim in den Fresken der Arenakapelle zu Padua haben zwar allgemein den Charakter von Rosettenpflanzen, man könnte einzelne von ihnen den Familien der Crassulaceen und Kompositen zuschreiben [Taf. II, III]. Daneben aber gibt es solche, die in ihrer wundervollen Spiralbewegung den rein abstrakten Charakter der Pflanzenformen um 1000 bewahrt haben. Auch die Pflanzenwelt auf dem berühmten Fresko der Auferstehung mit der Szene zwischen Maria Magdalena und Christus zur Rechten geht über ein allgemeines Bild immergrüner Sträucher von tamarisken- oder lorbeerbaumähnlicher Gestalt nicht hinaus, obwohl das Blatt viermal anders geformt wird. Aber bedeutsamer ist der Ort, wo die Pflanzen erscheinen. Sie füllen hier nämlich den leeren Raum der Unberührbarkeit zwischen dem Auferstandenen und Maria. Nichts anderes darf in diesen heiligen Bezirk, der von der stillen Glockenform der knienden Maria Magdalena und von der senkrechten Gestalt Christi begrenzt wird, eindringen, als die scheue Welt der Pflanzen, die hier aufblüht.

Auf einem Fresko mit dem Wunder des heiligen Franziskus in San Miniato in Florenz in der Kunst des Spinello Aretino gewahrt man rechts unten in der Ecke eine Rosettenpflanze, welche an den charakteristischen, scharf abgesetzten Blattzipfeln als Löwenzahn zu bestimmen ist. Alle übrigen Gräser und Kräuter haben nur einen allgemeinen Blatt-Typus. Die feinlinigen Gräser bei Giotto und Aretino stimmen mit Illustrationen früher italienischer Handschriften überein. Sie erinnern an Pflanzenbilder z. B. der Handschrift Ms. Egerton 747 des Britischen Museums süd- und mittelitalienischen Ursprungs

vom Anfang des 14. Jahrhunderts, die O. Pächt<sup>1</sup> veröffentlichte und von der er nachweist, daß in ihr die Tradition der *Secreta Salernitana*-Illustrationen fortgesetzt werde [Abb. 1, 2] [Abb. 3]. Hier sind auf f. 74 v und 68 v zwei Pflanzen, *Pinus pinea* L. und *Nigella*, abgebildet, bei denen die Blätter eine außerordentlich zarte Struktur besitzen.

Sie sind bei *Nigella damascena* L. netzartig aufgelöst und tragen die sternförmige Blüte auf zierlich geädertem Grunde. Pächt beschreibt sie mit Recht als Mischformen „between painted models (of classical origin) and life models“. Trotz ihres ornamentalen Charakters enthalten sie eine Summe feiner kleiner Beobachtungen des natürlichen Wesens einer Pflanze. Es ist nicht verwunderlich, daß in Italien mit seiner medizinischen Tradition der Schule von Salerno, die im 13. Jahrhundert ihre Blütezeit erlebte und aus der als bedeutendstes Werk damals ein dem Johannes Platearius zugeschriebener Kodex *Circa instans negotium de simplicibus medicinis...* hervorging, ein lebendiges Naturgefühl niemals abriß.<sup>2</sup>

Auch für das 14. Jahrhundert beschreibt Fischer zwei medizinisch-botanische Wörterbücher für Italien: Erstens die *Clavis sanationis* des Simon Januensis, entstanden zwischen 1288 und 1304, bei welcher der Verfasser laut Vorrede nicht nur auf antike Schriftsteller zurückgriff, sondern auch das Urteil von welterfahrenen Männern einholte und selber Berge, Wälder und Küsten in Begleitung einer alten kräuterkundigen Kretenserin durchstreifte; zweitens nennt er die *Pandectae medicinae* des Matthaeus Silvaticus aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Meyer bezeichnet Salerno als Vaterstadt des Matthaeus Silvaticus.<sup>3</sup> Die Proben einiger Kapitel aus den Pandekten, die Fischer gibt, lassen erkennen, wie genau Matthaeus seine Heilpflanzen aus natürlicher Anschauung heraus kannte. Die Beschreibung muß hier die sichtbare Form ersetzen. Man sieht, wie das für *Asarum europaeum* L. (Haselwurz) sehr wohl gelingt:

*Aerma arabisch, griechisch assarum, lateinisch baccara. Einige nennen die Haselwurz sogar nardus agrestis. Aerma hat Blätter wie der Epheu, nur daß sie etwas kleiner und runder und nicht zerbrechlich sind. Sie hat Wurzeln, welche den Fäserchen der Gräser gleichen, knotig sind und lieblich riechen wie die Narde, welche beide auf der Zunge unter genügender Erwärmung ein beißendes Gefühl hervorrufen. Daneben ist ihre Blüte, deren Farbe purpurn ist, ähnlich im Aussehen der Blüte des Bilsenkrautes, und es ist ein Samen darin, der ähnlich ist dem des Bilsenkrautes. Sie wächst an schattigen und gebirgigen Orten*

1 Otto Pächt, „Early Italian nature Studies and the early Calendar Landscape“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13 (1950), S. 28/29 [originale Anmerkungen angepasst und ergänzt, Anm. d. Hg.].

2 Hermann Fischer, *Mittelalterliche Pflanzenkunde*, München 1929, S.20 ff. (im folgenden zitiert als Fischer I).

3 Ernst H. F. Meyer, *Geschichte der Botanik*, Königsberg 1853–57, Bd. 4, S.168.

und zumeist in Italien.<sup>4</sup> Seit der Illustration in dem lateinischen Münchner *Cod. longobardus* des Dioskurides (f. 7) ist offenbar die gute Kenntnis dieser Pflanze weiter bestehen geblieben.

An der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert entstehen in Oberitalien auch jene medizinischen Lehrbücher, die als *Theatrum Sanitatis* (in der Bibliotheca Casanatense zu Rom) und als *Tacuinum Sanitatis* (in der Oesterreichischen Nationalbibliothek zu Wien, ferner als gleichnamiger Kodex in der Pariser Nationalbibliothek) bekannt geworden sind und aus veronesischer oder lombardischer Tradition kommen.<sup>5</sup> Sie enthalten auf Pergament gemalte Pflanzenbilder, die aber schon hinüberweisen zu jenen reichen, naturnahen Pflanzenformen, wie sie das Paradiesgärtlein eines oberrheinischen Meisters vom Anfange des 15. Jahrhunderts versinnbildlicht.

Wendet man sich von der italienischen Wandmalerei eines Giotto zur deutschen Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts, so begegnet einem in dem Meister der Klosterneuhurger Tafeln,<sup>6</sup> 1324–1329,<sup>7</sup> eine eigenwillige Persönlichkeit, die mit den giottesken Formen nach ihrer Weise verfährt [Taf. I]. Auch die Pflanzen erscheinen nun verwandelt. Die Abhängigkeit von dem großen Vorbild ist durchaus spürbar, aber alles, was dort ruht, ist hier bewegt, und zwar ist Bewegung in einem ganz bestimmten Sinne gemeint: Es ist ein Aufeinanderzugezogen werden, ein Suchen und Sichfinden der sehrenden Seele im Sinne der Mystik,<sup>8</sup> hier der Maria Magdalena zu Christus. Ausgedrückt wird dies durch das Dreiviertelprofil des Hauptes der Maria in Abwandlung zu der strengen reinen Profilrichtung von münzenhafter Prägung bei Giotto, durch die große Schräglinie über den Rücken Mariens hinweg zum Haupte Christi hin als ihrem Ziel, durch den Bogenschwung der Gestalt Christi, der sich Maria zuneigt. Die Gestalten ruhen nicht in sich, sondern sind auf eine unsichtbare Achse bezogen, auf ein Außerhalb. Die gelängten Proportionen, die Erhöhung Christi durch den Gebirgssockel kommen dem entgegen. Der Schwingung der menschlichen Gestalt antwortet im Gegenschwung die pflanzliche. Nicht mehr still und geheimnisvoll am Boden erhebt das pflanzliche Leben, über dessen Raum hinweg die Hände Magdalenas und Christi schweben, sondern

4 Fischer I, S. 73.

5 Julius von Schlosser, „Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien 1895, S. 144–230; Marie Luise Kaschnitz, *Theatrum Sanitatis, Der Silberne Quell*, Bd. 7, Baden-Baden 1947.

6 Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. I–III, Berlin 1934–1938. Bd. I, S. 150 (Im folgenden zitiert als Stange I, II, III).

7 Neuerlich datiert 1331: Floridus Röhrig, *Der Verduner Altar*, Wien 1955, S. 45.

8 Heinrich Seuse, *Büchlein der Ewigen Weisheit*, 7. Kapitel: *Zarter Herr, du kannst dich selber so minniglich und zärtlich darbieten, daß alle Herzen nach dir gelüsten möchte und ein sehnendes Jammern nach deiner Minne haben.* (Nach: *Des Mystikers Heinrich Seuse O. Pr. Deutsche Schriften*, eingel., übertragen u. erläutert von Nikolaus Heller, Regensburg 1926, S. 207).

aus gebirgigem Grunde steigt ein Baum herauf, dessen gewundener Stamm mit den zitternd bewegten Blättern noch einmal in pflanzlicher Gestalt dieses „minnende Verlangen“ ausdrückt.

Von einer realen Erscheinungsform der Pflanze ist nicht die Rede. Es sind, wie man deutlich an einem Fresko im Nonnenchor des ehemaligen Zisterzienserinnenklosters zu Wienhausen bei Zelle, 1305–1309, sehen kann,<sup>9</sup> noch die alten Ornamentbäume der *Carmina burana* von 1225 mit den schachbrettartig angeordneten Herzblättern, welche die Szene der Erscheinung Christi vor Maria Magdalena begleiten, oder die Bäume tragen Palmwedel-Blätter. Aber der Unterschied zu den Formen des 12. und 13. Jahrhunderts ist doch schlagend. Die Pflanzen des frühen 14. Jahrhunderts sind wie die Gestalten und Spruchbänder s-förmig bewegt. Der S-Schwung, der den Pflanzen als echt gotisches Merkmal hier zugrunde liegt, hebt sich besonders deutlich auf dem Goldhintergrund der Hofgeismarer Tafeln ab.<sup>10</sup> Hier begleiten parallel zu dem rahmenden Spitzbogen zwei Bäume auf den Gipfeln zweier Hügel den einsam erhobenen Beter Christus, über dem sich die Hand Gottes, wie eine Münze geprägt, ausstreckt. Das Licht der Ewigkeit, das von dem Goldgrunde ausgeht, leuchtet um die Gestalten und läßt auch die Pflanzen sich davor abzeichnen [Taf. IVa]. Die schlanken Bäume münden in Kronen von Gestalt eines einzigen fiederförmig aufgeteilten Blattes. In Wienhausen trug ein Baum mehrere solcher Fieder- oder Fächerblätter. In der Sparsamkeit aller, auch der pflanzlichen Formen liegt zugleich das, was Eckehart mit jener innerlichen Schau meint, das geistige Leben, dem er also Ausdruck verlieh: *In der Seele gibt es eine Kraft, die rührt nicht Zeit noch Fleisch, sie entspringt dem Geiste und verbleibt im Geiste, ganz und gar geistig ist sie. In diesem Vermögen grünt und blüht aller Enden Gott.*<sup>11</sup>

Ein Teil steht für das Ganze. Noch um die Mitte des 14. Jahrhunderts begleiten solche Einzelblätter, scharf gezackt, mit Adern versehen, wie ein Akanthus- oder Distelblatt, mit Kugelbäumen abwechselnd, den Rand der Felsenlandschaft einer Ölbergdarstellung vom Hohenfurter Altar [Taf. V, VI].<sup>12</sup> Die Kronen der Kugelbäume werden mit einem streng ornamentalen Muster von dreigeteilten oder spindelförmigen Blättern besetzt. Zuweilen sind die Blätter in zahlreichen Rosetten geformt, ahorn- oder lorbeerblattähnlich, oder es sind Eichenblätter, deren Früchte wie Zapfen vom Christbaum herabhängen. Bunte Vögel leuchten wie Edelsteine dazwischen. Die gleichen Kugelbäume malt ein oberitalienischer Künstler des 14. Jahrhunderts in dem Hausbuch der Cerutti

9 Stange I, S. 104.

10 Stange I, S. 82.

11 Meister Eckehart, „Vom magdlichen Weibe, Predigt über Lukas 10, 38“, in: *Meister Eckeharts Schriften*, aus d. Mhd. übertragen und eingeleitet von Hermann Büttner, Jena 1934, S. 271.

12 Stange I, S. 174ff.; Antonin Matějček u. Jaroslav Pešina, *La peinture gothique Tcheque 1350–1450*, Prag 1950, Taf. 10–13.

auf dem Bilde mit dem Spinat, dessen pfeilförmige Blätter in Rosetten übereinander gehäuft sind [Abb. 7].<sup>13</sup>

So wie die Gestalten dieser Zeit in der Ewigkeit des Goldgrundes aufleuchten, der die irdische Welt abdichtet, so leben auch die Pflanzen in einer lichten Sphäre, ob sie nun in einer noch immer mehr oder weniger abstrakten ornamentalen Gestalt sich als grüne Pflanze gegen den Goldgrund absetzen oder sich in ihn zurückziehen und nun, als kostbares Rankenwerk in ihn eingepunzt, die goldene Fläche überspinnen, wie auf einem Kreuzigungsaltären der Hamburger Kunsthalle um 1330/40 [IVb].<sup>14</sup> Auf der unteren Hälfte des rechten Flügels thront Christus, der Weltenrichter, auf dem Regenbogen, umrahmt von Maria und Johannes zu seinen Füßen, und in dem so gebildeten kreisförmigen Hohlraum werden wie in einem Fensterausschnitt die Gräber mit den Auferstehenden, kleiner im Maßstab, sichtbar. Das Ganze aber ist hinterfangen von den Spiralranken, welche die goldene Fläche wie mit einem Netz überziehen.

Auf einem verwandten Triptychon des Wallraf-Richartz-Museums zu Köln, um oder bald nach 1330,<sup>15</sup> zieht auf dem linken Flügel oben ein schmaler Wiesenstreifen wie eine Brücke über den Goldgrund, der sich hier öffnet und die Welt ein wenig hereinschauen läßt. Stern- und Rosettenpflanzen ohne bestimmte Artmerkmale sind in dem grünen Bande eingewoben, in dem die Tiere in den Mulden des Geländes wohnen und ein Hirt mit einem Dudelsack dem Engel der Verkündigung lauscht, der von einem hereinhängenden Gestirn herbeischwebt. Die schmalen Gestalten der heiligen Familie, zueinander gebogen wie die Linien eines im Scheitel sich schneidenden Spitzbogens oder jeder für sich bezogen auf eine unsichtbare Achse wie der Strebebogen auf einen Pfeiler, leben in der Ewigkeit des Goldgrundes, und nur der Brunnen unten kündigt von der irdischen Nötigung.

Hinter allen diesen Gestalten der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, auch den Pflanzen, steht die geistige Welt der Mystik, der Meister Eckehart in der Predigt von der Abgeschiedenheit Ausdruck lieh: *So streift nun alles Bildhafte ab und einet euch dem bild- und formlosen Wesen. Denn Gottes geistiger Trost ist zart. Darum will er sich nur dem er bieten, der sinnlich faßbaren Trost verschmäht.*<sup>16</sup>

Dort wo die Pflanzen schon in dieser Zeit wirklich ausblühen, wie die Ranken um den Gabelcrucifixus in Miniaturen des Stiftes St. Florian<sup>17</sup> aus dem 1. Viertel des 14. Jahrhunderts, ist kein irdisches Blühen gemeint. Die Ranken,

13 Fischer I, Taf. XXV.

14 Stange I, S. 33 u. Abb. 39.

15 Stange I, S. 28/29.

16 Meister Eckehart, „Von der Abgeschiedenheit“, in: *Meister Eckeharts Schriften*, Jena 1934, S. 50.

17 Stange I, S. 135/136 u. Abb. 133.



die dort Christus, am Gabelkreuz hängend, umwuchern, bezeichnen ihn als den blühenden Weinstock, meinen den grünenden Baum des Lebens, an dem Christus sich opfert.

Die Streublumen, die in den Felsenspalten des Gartens Gethsemane vom Meister von Hohenfurth blühten, waren allgemeiner Art. Einige lilienartige Blüten vom Typus der französischen Wappenlilien erschienen darunter gemischt. Erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit ihrer stärker betonten Diesseitigkeit – Anzeichen dafür sind auch in der Plastik in dem Erleben der körperlichen Erscheinung des Menschen vorhanden (s. Parlerkunst) – gewinnt der irdische Raum wieder an Bedeutung. Erste bestimmbare Arten lassen sich in der Malerei erkennen. Meister Bertram von Minden, der Schöpfer des Hochaltars der Hamburger Petrikirche, des späteren Grabower Altars, 1379–83, malt für die Erschaffung der Pflanzenwelt einen Wald voll Dämmerung und Kühle, Bäume, die am Rande, dem Winddruck ausgesetzt, eine schraubenförmige Drehung zeigen. Sie entsteigen mit Stelzwurzeln dem felsigen Grunde, und obwohl sie gegen die pfeilerhafte Gestalt Gottvaters nach mittelalterlichem Bedeutungsmaßstab winzig gebildet sind, obwohl auch hier immer noch der Goldgrund als unirdische Folie hinter der irdischen Erscheinungswelt aufleuchtet, ist es eben doch diese Welt der Erscheinungen, die hier an der Schwelle steht, die in einem sehr dünnen Überzug freilich erst sichtbar wird. Erstes pflanzliches Leben in seinem Sosein, in seiner spezifischen Gestalt taucht heauf: blühende und fruchtende Erdbeerpflanzen, rotüberhauchte Blüten von Maßliebchen (*Bellis perennis* L.). Aber im übrigen wird noch der aufgespaltene kristalline Boden mit einem feinen Gespinst zierlicher Gräser von nicht näher bestimmbarer Art überzogen in der Weise des Spinello Aretino.

Die eigenartige Welt Meister Bertrams, das Altertümliche und das Neue seiner Kunst, die letztlich auch in der böhmischen Malerei ihren Ursprung hat, wird in der Szene des Gesprächs Gottvaters mit Adam und Eva am Paradiesestor so recht deutlich [Taf. VII]. Eine gotische Architekturkulisse mit Mauer, Tor und einem durch einen Turm überhöhten Zentralbau grenzt das Paradies seitlich und im Hintergrunde ein, in dem Adam und Eva stehen, größer als die Bäume, deren Kronen bis zur Zinnenmauer heranreichen. Was den Meister bewogen haben mag, gerade die Erdbeere (*Fragaria vesca* L.) unter den Pflanzen des zarten Gräserteppichs hervorzuheben, läßt sich schwer sagen. Nach A. v. Perger (*Deutsche Pflanzensagen*, Stuttgart und Öhringen 1864, S. 165ff.) gilt die Erdbeere als Sinnbild der Verlockung und Weltlust („Die Erdbeeren sätigen nicht, soviel man deren auch essen mag“), auch als Speise der Seligen: „Eine Frau, welcher schon Kinder starben, darf vor dem Johannistag keine Erdbeeren essen, denn an diesem Tag führt die heilige Maria die gestorbenen Kindlein in das Paradies zum Erdbeerenpflücken“. Die dreigeteilten, sich deut-

lich vom Untergrunde abzeichnenden Erdbeerblätter haben in diesem bildhaften Schöpfungsbericht als Symbol der Trinität, damit als Beigabe Gottvaters, ihren Sinn. Nach Haig<sup>18</sup> besitzen die Blüten das Weiß der Unschuld, die Blätter die geheiligte Dreizahl, und obwohl sie weder in der Heiligen Schrift noch bei den Kirchenvätern erwähnt wird, scheint die Pflanze das Symbol vollkommener Rechtschaffenheit zu sein: „The symbol of perfect righteousness or the emblem of the righteous man whose fruits are good works“. [S. 14–19]

18 Elisabeth Haig, *The Floral Symbolism of the Great Masters*, London 1913, S. 270.

