STÄDEL
MUSEUM

TITEL / ***TITLE***
Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550

AUTOR(EN) / ***AUTHOR(S)***
Bodo Brinkmann, Stephan Kemperdick

REIHE / ***SERIES***
Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 5

HERAUSGEBER / ***EDITOR(S)***
Herbert Beck, Jochen Sander

ORT / ***PLACE*, VERLAG** / ***PUBLISHER*, JAHR** / ***YEAR***
Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2005

EMPFOHLENE ZITATIONSWEISE / ***RECOMMENDED CITATION***
Bodo Brinkmann, Stephan Kemperdick, Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550 (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 5, herausgegeben von Herbert Beck und Jochen Sander), Mainz 2005

Dieses Dokument wird kostenfrei zur Verfügung gestellt und darf zu eigenen privaten und wissenschaftlichen Zwecken genutzt werden. Jegliche gewerbliche Nutzung sowie der Weiterverkauf sind untersagt und können mit Unterlassungs- und Schadensersatzansprüchen verfolgt werden. Eine auszugsweise Verwendung von Texten und Bildern ist nur in den rechtlich zulässigen Fällen erlaubt, z.B. als Zitat. Die rechtlichen und wissenschaftlichen Zitierregeln sind hierbei zu beachten; insbesondere ist eine vollständige Quellenangabe erforderlich.
Sofern Sie eine weitergehende Verwendung dieses Dokuments wünschen, richten Sie bitte eine Anfrage an: forschung@staedelmuseum.de
This document is available free of charge and may be used for private and scholarly purposes. Use for commercial purposes, including resale, is prohibited and may lead to legal action in the form of injunctive relief or compensation claims.
The use of excerpts or details of the texts or images is permissible only within the limitations stipulated by law, e.g. as a quotation. The legal and scholarly citation rules must be observed; in particular, a complete indication of the source must be given.
Should you wish to use this document for any purpose beyond the abovementioned, please address your request to: forschung@staedelmuseum.de

DIGITALISIERT VON / ***DIGITALIZED BY***
Städel Museum
Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie
Schaumainkai 63 · 60596 Frankfurt am Main
Tel. +49(0)69-605098-0 · Fax +49(0)69-605098-111
www.staedelmuseum.de

Städel Museum, 2016

DEUTSCHE GEMÄLDE IM STÄDEL 1500–1550

KATALOGE DER GEMÄLDE IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT
FRANKFURT AM MAIN
V

HERAUSGEGEBEN VON HERBERT BECK UND JOCHEN SANDER

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT
STÄDELSCHER MUSEUMS-VEREIN
STÄDTISCHE GALERIE
DAUERLEIHGABEN DES HISTORISCHEN MUSEUMS,
DER DOMGEMEINDE ST. BARTHOLOMÄUS UND AUS PRIVATBESITZ

BODO BRINKMANN
STEPHAN KEMPERDICK

DEUTSCHE GEMÄLDE IM STÄDEL 1500–1550

VERLAG PHILIPP VON ZABERN · MAINZ AM RHEIN

Umschlag: Albrecht Altdorfer, Anbetung der Könige,
Ausschnitt, Frankfurt, Städel

GEFÖRDERT DURCH DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind
im Internet über <*http://dnb.ddb.de*> abrufbar.

XIII, 585 Seiten mit 81 Farb- und 428 Schwarzweißabbildungen

© 2005 by Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein
und Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
ISBN 3-8053-3350-1
Gestaltungskonzept: Julia Walch, Bad Soden
Lithos: Das Reprohaus, Offenbach
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.
Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf
photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen oder unter
Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten und zu verbreiten.
Printed in Germany by Philipp von Zabern
Printed on fade resistant and archival quality paper (PH 7 neutral) · tcf

VORWORT

Mit dem vorliegenden Band ist die Erfassung der großen Werkkomplexe aus dem Gemäldebestand vor 1550 im Städelschen Kunstinstitut abgeschlossen: Die niederländischen, italienischen und deutschen Gemälde dieser Zeit sind nun bearbeitet, die Resultate in fünf umfangreichen Katalogbänden veröffentlicht. Die fünf noch verbleibenden Stücke französischer und spanischer Provenienz werden zu gegebener Zeit in einzelnen Publikationen oder in Form eines kurzen Überblicks zu behandeln sein. Sie formieren sich jedoch nicht zu einem homogenen Gesamtbild, wie es der vorliegende Katalog „Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550" bietet. Dank der ungemein erfolgreichen Sammlungstätigkeit des Städel namentlich im 19. Jahrhundert und in der Ära Georg Swarzenskis kann das Haus heute ein umfassendes Panorama deutscher Kunst der Dürerzeit vermitteln, in dem kaum ein großer Name fehlt und das fast alle Facetten der vielfältigen Kunstentwicklung dieser Epoche einschließt, die gediegene und konservative Richtung auf hohem Qualitätsniveau beim Pfullendorfer Altar ebenso wie die innovativen Leistungen eines Grünewald oder Hans Baldung Grien, mit denen diese thematisches und stilistisches Neuland betreten haben. Die Bearbeiter haben die in diesem Umstand liegende Herausforderung angenommen und inhaltlichen Fragen, auch nach Funktion und Intention, etwas breiteren Raum gegeben als im Vorgängerband „Deutsche Gemälde im Städel 1300–1500". Dafür konnte im Vergleich zu diesem die Diskussion von Zuschreibungen, Datierungen und Lokalisierungen etwas verknappt werden, weil sich die Forschung zu diesen Problemen in der Dürerzeit einfach auf festerem Boden befindet. Der Index datierter und datierbarer Werke im Anhang macht dies deutlich. Daß vergleichsweise wenige strittige Zuschreibungen zu erörtern waren, spricht aber auch für die Qualität der vom Städel praktizierten Erwerbungstätigkeit.

Wie zu dem 2002 erschienenen Vorgängerband haben auch zu diesem Katalog zahlreiche Helfer beigetragen. Dank gebührt zuallererst den Mitarbeitern am Städelschen Kunstinstitut, seien sie nun im wissenschaftlichen Dienst, in der Restaurierung, den Werkstätten, der Bibliothek oder der Photoabteilung tätig. Die auswärtigen Fachkollegen in Museen, Bibliotheken und Forschungseinrichtungen teilten dankenswerterweise ihr Wissen großzügig mit den Bearbeitern. Ein besonderes Wort des Dankes geht an die Deutsche Forschungsgemeinschaft mit ihrem Fachreferenten Herrn Dr. Lammers und seinem Nachfolger, Herrn Dr. Verschragen, die mit einem dreijährigen Stipendium die Mitarbeit von Stephan Kemperdick an dem Katalogprojekt ermöglicht hat. Beim Verlag Philipp von Zabern wußten wir die Realisierung des Buches in bewährten Händen.

Herbert Beck Jochen Sander

INHALT

VORWORT V

EINLEITUNG IX

KATALOG 1

HANS (II.) ABEL
Bildnisse des Blasius von Holzhausen und seiner Frau Katharina, geb. Breder von Hohenstein 3

ALBRECHT ALTDORFER
Anbetung der Könige 10

HANS BALDUNG, GEN. GRIEN
Zwei Hexen 23
Geburt Christi 48
Johannesaltar 57

BARTHEL BEHAM
Bildnis des Hans Urmiller mit seinem Sohn 73

BARTHEL BRUYN D. Ä.
Bildnisse des Peter Heyman und seiner Frau Sibylla Kessel 85
„Heilige Nacht": Geburt Christi mit den Stiftern Peter von Clapis und Bela Bonenberg 93

BARTHEL BRUYN D. J.
Bildnis eines 70jährigen Mannes 108

HANS UND MARTIN CALDENBACH, GEN. HESS (SOWIE WERKSTATT UND UMFELD)
Die Kreuzigung des Wigand Märkel 114
Flügel des Retabels aus der Hauskapelle der Stalburg in Frankfurt 124
Bildnis des Jakob Stralenberger 142
Hl. Anna selbdritt mit dem hl. Joachim 153
Darbringung Christi im Tempel 162

LUCAS CRANACH D. Ä.
Madonna mit Kind vor einem von Engeln gehaltenen Vorhang 173
Kreuzigung Christi 181
Venus 188
Gastmahl des Herodes 196
Die Heilige Sippe 204
Christus segnet die Kinder 226
Madonna auf der Mondsichel verehrt von dem Stifter Hieronymus Rudelauf 235
(WERKSTATT) Steinigung des hl. Stephanus 243

LUCAS CRANACH D. J.
Bildnis Philipp Melanchthons 247

ALBRECHT DÜRER
Hiob auf dem Misthaufen 257
Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar 273
(KOPIE NACH) Bildnis des Vaters 288

CONRAD FABER VON CREUZNACH
Bildnisse Gilbrechts d. J. von Holzhausen und seiner Frau Anna, geb. Ratzeburg 294
Bildnisse eines Paares aus der Familie Stralenberg (?) 302
Bildnis eines jungen Patriziers 307
Doppelbildnis Justinians von Holzhausen und seiner Frau Anna, geb. Fürstenberg 310
Bildnis des Hamman von Holzhausen 321
Bildnisse des Johann Stralenberg und seiner Frau Margarete, geb. Stalburg 327
(UMKREIS) Bildnis eines jungen Mannes 334
(KOPIE NACH) Bildnis des Heinrich (?) vom Rhein zum Mohren 338

GERLACH FLICKE (?)
Bildnis eines Mannes 342

MATHIS GOTHART NITHART, GEN. GRÜNEWALD
Hl. Laurentius · Hl. Cyriakus 353

HANS HOLBEIN D. Ä.
Bildnis eines Angehörigen der Augsburger Familie Weiss 375
Flügel und Predella des Frankfurter Dominikaneraltars 388

HANS HOLBEIN D. J.
Bildnis des Simon George of Cornwall 430

HANS SCHÄUFELEIN (UMKREIS)
Kreuzigung Christi 442

NIKOLAUS SCHIT
Die vierzehn Nothelfer 449

BERNHARD STRIGEL
Die hl. Katharina von Alexandrien 457

WOLF TRAUT
Bildnis des Hans Geyger 464

ANTON WOENSAM VON WORMS (NACHFOLGE)
Die hl. Anna selbdritt und ein heiliger Bischof · Die hl. Maria Magdalena und eine weitere Heilige 470

MEISTER DES PFULLENDORFER ALTARS
Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Marientod vom Pfullendorfer Altar 477

SCHWÄBISCHER MEISTER UM 1500
Heilige mit Kind 503

MEISTER DES WENDELIN-ALTARS
Die hl. Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes Ev. 508

MEISTER DER THENNSCHEN KINDERBILDNISSE
Bildnisse dreier Kinder aus der Familie Thenn 519

NACHTRAG ZUM VORIGEN BAND DEUTSCHE GEMÄLDE IM STÄDEL 1300–1500

MEISTER VON GROSSGMAIN
Madonna mit Kind und einem Stifter, vom hl. Thomas empfohlen 532

ANHANG
Peter Klein
Dendrochronologische Untersuchungen von Gemäldetafeln 548

Abkürzungsverzeichnis mehrfach zitierter Literatur 551
Verzeichnisse des Städelschen Kunstinstituts 551
Abgekürzt zitierte Literatur 551

Indizes
Inventarnummern 553
Erwerbungsdaten 554
Entstehungsdaten 554
Provenienzen 555

Veränderte Zuschreibungen 557

Register
Personen (und ihre Werke) 558
Orte (und dort befindliche Werke) 572
Ikonographie der abgebildeten Werke 582

Abbildungsnachweis 585

EINLEITUNG

Eigentlich hätte es eine runde Zahl werden sollen: Die fünfzigste Katalognummer sollte jene merkwürdige Kreuzigungstafel mittlerer Größe behandeln, die seit ihrer Erwerbung 1963 im Städel als Werk Hans Mielichs geführt wird.[1] Eine nähere Beschäftigung mit dem Stück weckte jedoch Zweifel an dieser Zuschreibung. Der lockere und schwungvolle Pinselduktus paßte ebenso wenig zu der eher präzisen Arbeitsweise des Münchener Malers wie die rosigen, breiten, etwas banalen Gesichter zu seinem Typenkanon.[2] Steht Mielich als letzter bedeutender Schüler Albrecht Altdorfers noch fest verwurzelt in der großen Tradition der altdeutschen Malerei, so gibt sich der Schöpfer des Städel-Bildes moderner, barocker. Dem stilistischen Eindruck stand freilich der Umstand entgegen, daß die Tafel am Fuße des Kreuzstammes mit der Jahreszahl „15 58" und dem Monogramm „HM [ligiert]" bezeichnet ist, wobei letzteres in der Form eher der Signatur Marten van Heemskercks als derjenigen Mielichs ähnelt. Genauere Betrachtung unter dem Mikroskop brachte jedoch folgendes zutage: Die „15" links von der Mittelachse des Kreuzstamms und die „58" rechts davon unterscheiden sich eindeutig im Schriftduktus und in der Farbe des benutzten Pigments voneinander. Während die ersten beiden Ziffern mit demselben Pigment und wohl von derselben Hand geschrieben wurden wie der unverdächtige Titulus, fallen die hinteren beiden Ziffern größer und unruhiger aus, ihre Farbe ist bräunlicher und stimmt mit der Schriftfarbe des Monogramms zweifellos überein. Mit anderen Worten: Es steht zu vermuten, daß hier eine Manipulation stattgefunden hat, die letzten beiden Stellen der originalen Jahreszahl entweder bereits beschädigt waren oder bewußt getilgt und durch die verfälschenden Angaben ersetzt wurden. Mit Hans Mielich hat das Bild jedenfalls nichts zu tun; eher möchten wir es uns vielleicht am Niederrhein zwischen 1570 und 1600 entstanden denken. Seine ausgesprochen schwungvolle und markante Unterzeichnung mit Kreide zu würdigen, muß daher einem Katalogband zur deutschen Malerei des Barock vorbehalten bleiben. Schlaglichtartig macht gerade dieses Negativbeispiel indes die Notwendigkeit von Bestandskatalogen und der ihnen zugrundeliegenden langwierigen Recherchen deutlich.

Die runde Zahl wäre dennoch zu erreichen gewesen, hätte man die wohl bedeutendste Leihgabe miteinbezogen, die das Haus in den letzten Jahren empfangen hat: Seit November 2003 ist die Madonna des Bürgermeisters Jakob Meyer von Hans Holbein d. J. durch das großzügige Entgegenkommen der Hesssischen Hausstiftung im Städel zu sehen. Indes, nichts wäre obsoleter gewesen als eine abermalige Würdigung dieses Hauptwerks der deutschen Kunst, dem das Städel bereits zur Jahreswende 2003/04 einen eigenen Ausstellungskatalog widmete und das eine zentrale Rolle in der zeitgleich mit dem vorliegenden Katalog erscheinenden Holbein-Monographie unseres Kollegen Jochen Sander spielt, um nur die letzten Auseinandersetzungen mit dem großartigen Stück zu nennen.[3] Das Material, das in den genannten aktuellen Publikationen ausgebreitet wird, hier noch einmal – notwendigerweise verknappt – zu referieren, erschien überflüssig; der Leser sei vielmehr auf die erwähnten Bücher verwiesen, von denen aus sich die umfangreiche ältere Literatur problemlos erschließen läßt.

Ganz anders stellte sich die Sachlage bei der zweiten gewichtigen Bereicherung der Altdeutschen Abteilung seit der Jahrtausendwende dar. Die ‚Madonna mit Stifter' des Meisters von Großgmain, seit Anfang 2003 als Leihgabe im Haus, war seit langem in die Forschung eingeführt, jedoch in den letzten Jahrzehnten in Privatbesitz den Blicken der Öffentlichkeit weitgehend entzogen. Eine Würdigung des frühesten datierten Werks von einem der interessantesten Individualisten in der an solchen Kräften wahrlich nicht armen altösterreichischen Malerei war überfällig und wird deswegen hier nachgereicht, auch wenn sie der Sache nach in den vorigen Katalogband gehört hätte.

Mit dem Vorgängerband stimmt der vorliegende im Aufbau der einzelnen Katalogeinträge im wesentlichen überein. Am Anfang steht der „Materielle Bestand" mit Angaben zu Material und Maßen (in der üblichen Abfolge von Höhe, Breite und ggf. Stärke des Bildträgers), zum Erhaltungszustand, ferner zu Beschriftungen der Bildrückseiten und zu den Rahmen. Daran schließen sich die „Gemäldetechnologischen Befunde" an, begleitet von ent-

1 Inv. Nr. 2101; vgl. Brinkmann, Sander, S. 44, Abb. 36.

2 Jürgen Rapp, Das Ligsalz-Epitaph des Münchner Renaissancemalers Hans Mielich, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1987, S. 161–193; ders., Kreuzigung und Höllenfahrt Christi. Zwei Gemälde von Hans Mielich in der National Gallery of Art, Washington, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1990, S. 65–96; Wolfgang Pfeiffer, Eine Altdorfer-Kopie von Hans Mielich, in: Pantheon 50, 1992, S. 28–31.

3 Ausst.-Kat. Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Städel, Petersberg 2003; Jochen Sander, Hans Holbein d. J. - Tafelmaler in Basel 1515–1532, München 2005.

sprechenden Illustrationen. Im wesentlichen sind hier die Ergebnisse von Infrarot-Reflektographie und Dendrochronologie beschrieben. Der Vollständigkeit des Materials halber werden zudem von den meisten Tafeln Röntgenaufnahmen abgebildet, kommentiert werden diese jedoch nur, wenn sie für die Diskussion Relevanz haben. Es folgt die „Beschreibung" des Werkes, dann in tabellarischer Form seine „Provenienz". In der Rubrik „Zugehörige Teile" werden alle ursprünglich zum selben Ensemble wie das katalogisierte Bild gehörigen erhaltenen Objekte aufgeführt und abgebildet. Größeres Gewicht als im Vorgängerband kommt der Rubrik „Vor- und Nachzeichnungen, Kopien, Studien" zu, weil einfach mehr entsprechendes Material vorhanden ist, das hier aufgelistet und abgebildet, nachfolgend auch diskutiert wird. Überwiegend referierend ist die „Forschungsgeschichte" gehalten. Auf der Grundlage des unter den verschiedenen Rubriken Festgestellten erfaßt dann die abschließende „Diskussion" das Werk in unterschiedlichen Aspekten wie Rekonstruktion des ehemaligen Zusammenhangs, Zuschreibung, Datierung und Inhaltsdeutung. Abschließend führt die Literaturliste zunächst die Sammlungsverzeichnisse des Städelschen Kunstinstituts, dann in chronologischer Folge die für das jeweilige Stück relevante Literatur auf. Titel, die sich nicht direkt mit dem fraglichen Bild im Städel befassen, sondern mit einem ursprünglich zugehörigen Stück, sind am Ende mit einem Sternchen (*) gekennzeichnet. Kurzbiographien zum jeweiligen Künstler werden dem Eintrag vorangestellt, allerdings nur, wenn es sich um eine identifizierte, durch Daten belegte historische Person oder aber um eine durch eine gewisse Anzahl von Werken umrissene Künstlerpersönlichkeit handelt. Bei den Meistern mit Notnamen, deren Schaffen kaum abgrenzbar ist und deren Leben im Dunkeln liegt, finden sich Informationen über das zu besprechende Werk hinaus in Forschungsgeschichte und Diskussion.

Anders als beim Aufbau der einzelnen Katalognummern weicht der vorliegende Band in der Anordnung derselben definitiv von seinem Vorgänger ab. Die alphabetische Abfolge der Künstlernamen von Abel bis Woensam von Worms erschien jetzt, da wir uns weitgehend im Bereich gesicherter Künstlerperönlichkeiten bewegen, als natürliches Kriterium für die Anordnung der Katalognummern. Lediglich die vier Meister mit Notnamen, die zum Schluß behandelt werden, sind ihrer ungefähren chronologischen Stellung nach sortiert. Gibt es mehrere Werke eines Künstlers im Bestand, so folgen auf die von uns für eigenhändig gehaltenen Stücke solche aus der Werkstatt des jeweiligen Meisters, aus seinem Umkreis oder seiner Umgebung, schließlich etwaige Kopien nach seinen Originalen. Innerhalb dieser Kategorien erfolgt die Anordnung nach dem einfachsten und unanfechtbarsten Kriterium, nämlich der Inventarnummer, beginnend mit Werken aus dem Besitz des Städel (einfache Inv. Nr.), gefolgt von solchen der Städtischen Galerie (SG-Nr.) und den Leihgaben etwa des Historischen Museums (HM-Nr.). Es entfallen allerdings nur auf zwei Künstler jeweils mehr als drei Werke: auf Lucas Cranach d. Ä. und Conrad Faber von Creuznach. Eine Sonderstellung nimmt weiterhin der Abschnitt ein, der dem Schaffen der Malerfamilie Caldenbach, gen. Hess, gewidmet ist. Hier schien es sinnvoll, den drei für Martin Caldenbach zu sichernden Tafeln, nämlich dem vorzüglichen Bildnis Jakob Stralenbergers, der hl. Anna selbdritt aus Mainz und der Darbringung im Tempel aus der Frankfurter Dominikanerkirche, jene Werke voranzustellen, in denen sich nach Stephan Kemperdicks und Martina Schedls neuesten Forschungen die Wirksamkeit des Vaters Hans Caldenbach abzeichnen könnte. Dadurch rückten auch die bislang einem eigenen Meister mit Notnamen zugeschriebenen Stalburg-Bildnisse in diesen Zusammenhang. Ihre unmittelbare Nachbarschaft zu den Frankurter Vergleichsstücken um 1500 in der vorliegenden Publikation möge die weitere Diskussion über diese These fördern. Überhaupt sind wir gelegentlich in Zuschreibungs- und Deutungsfragen ein wenig weiter über die reine Bestandsaufnahme hinausgegangen, als dies in Katalogen üblich sein mag. Uns lag daran, neue Thesen auch dann zur Diskussion zu stellen, wenn es sich zugegebenermaßen um Hypothesen handelt – immer eingedenk der schönen Übersetzung dieses Fremdworts durch Willhelm Vöge mit ‚Fragmeinung'.[4]

Großen Anteil an der Arbeit hatte Christiane Haeseler, die im Rahmen eines Werkvertrags seit 1996 als Restauratorin die Katalogarbeiten des Hauses unterstützt. Sie hat nicht nur einen Großteil der Infrarotreflektographien praktisch rasterfrei montiert, sondern auch viele Einsichten in Erhaltungszustand und Entstehungsprozeß der Werke beigesteuert. Das gleiche gilt für unseren Restaurator Stephan Knobloch, dem die Röntgenaufnahmen zu verdanken sind. Höchst erfreulich gestaltete sich die von Professor Manfred Weisensee initiierte Zusammenarbeit mit dem Institut für Angewandte Photogrammetrie und Geoinformatik der Fachhochschule Oldenburg, das sich um die Entwicklung neuer Aufnahmetechniken im Infrarotbereich verdient gemacht hat. Dipl.-Ing. Ralf Jantos und Fotograf Peter Meyer haben ihr bewundernswertes know-how und ihren Erfindungsreichtum eingebracht und sich unsere Forschungsanliegen in selbstloser Weise zu eigen gemacht. Professor Peter Klein hat schließlich als Holzbiologe in bewährter kollegialer Weise die Holzarten sämtlicher Tafeln bestimmt und die dendrochronologischen Untersuchungen durchgeführt.

Noch viele andere haben mitgeholfen. Danken möchten wir namentlich in alphabetischer Reihenfolge: Fedja Anzelewski, Berlin; Lothar Bache, Mainz; Anna Będkowska, Krakau; Jochen Beyer, Villages-Neuf; Rachel Billinge, London; Melanie Damm, Frankfurt a. M.; Fa. Das Reprohaus (dort besonders Herbert Schneider und Dieter

4 Hans Butzmann, Erinnerungen an Wilhelm Vöge, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 12, 1958, S. 211–217, hier S. 211.

Groh), Offenbach a. M.; Ursula Edelmann, Frankfurt a. M.; Juliane von Fircks, Berlin; Susan Foister, London; Uwe Gast, Freiburg i. Br.; Peter Geffcken, München; Rainald Grosshans, Berlin; Andreas Hansert, Frankfurt a. M.; Ulrike Hartmann, Aachen; Elisabeth Heinemann, Frankfurt a. M.; Daniel Hess, Nürnberg; Berthold Hinz, Kassel; Manfred Huiskes, Köln; Antje-Fee Köllermann, Aachen; Dieter Koepplin, Basel; Bernd Konrad, Radolfzell; Katharina Krause, Marburg; Bernd Lindemann, Berlin; Rudolf Linnertz, Braunfels; Kurt Löcher, Köln; Dietmar Lüdke, Karlsruhe; Ludwig Mayer, München; Detlef Mißlbeck, München; Michael Mohr, Frankfurt a. M.; Anna Moraht-Fromm, Berlin; Klaus Rob, Mainz; Michael Roth, Berlin; Werner Schade, Berlin; Martin Schawe, München; Michaela Schedl, Mailand; Dr. Stahleder, München; Wolfhard Vahl, Marburg/L.; Uta Vogtt, Bonn; Julia Walch, Bad Soden; Kurt Wettengl, Frankfurt a. M.

ZUR SAMMLUNGSGESCHICHTE

Keines der hier besprochenen Bilder stammt aus der Sammlung des Stifters, obwohl Städels Inventar durchaus Werke von Lucas Cranach und Hans Holbein d. J. auflistet. Aber hinter der Zuschreibung an den letzteren verbirgt sich eine Bordellszene (Inv. Nr. 249), die heute dem Braunschweiger Monogrammisten, einem gegen 1520/30 tätigen Antwerpener Maler, gegeben wird, während der Name Cranachs als schon damals verworfene Zuschreibung des Bildnispaares von Wolfgang Beurer, dem Meister WB, (Inv. Nr. 334, 335) fällt. Vielmehr schlägt das Inventar von 1816 für die beiden Bildnisse – die, soweit wir wissen, einzigen altdeutschen Werke in Städels Gemäldesammlung – eine Zuweisung an Hans Grünewald vor und bezieht sich damit auf Hans Baldung, gen. Grien. Man sieht: Mancher große Name war um 1800 durchaus noch geläufig, der Begriff von dem konkreten Schaffen des jeweiligen Malers hingegen eher verschwommen. Er mußte in den folgenden Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts durch die sich neu formierende Disziplin der Kunstgeschichte erst geschärft werden.

Um so mehr überrascht die Erwerbung der großen Kreuzigungstafel des Wigand Märkel (Inv. Nr. 714, *Abb. 89*) aus dem Besitz derer von Glauburg im darauffolgenden Jahr; denn die Tafel muß mit ihren winzigen Stifterfiguren und der gedrängten Perspektive auf einen Betrachter zu Beginn des 19. Jahrhunderts besonders unvollkommen gewirkt haben. Danach waren der Administration jedoch fürs erste die Hände gebunden. Noch im Gründungsjahr des Städelschen Kunstinstituts hatten entfernte Verwandte des Stifters dessen Testament angefochten und einen Prozeß angestrengt, der elf Jahre währen sollte. Ab 1821 konnte die Administration aufgrund eines Gerichtsurteils über das Stiftungsvermögen nicht mehr frei verfügen, so daß die Erwerbungstätigkeit des Hauses weitgehend zum Erliegen kam. Dadurch entging Frankfurt die berühmte Sammlung altdeutscher und altniederländischer Gemälde, welche die Brüder Boisserée in Köln zusammengetragen hatten und deren Wert etwa der Stadtbibliothekar und langjährige Städel-Administrator Johann Friedrich Böhmer (1795–1864) durchaus erkannte. Seine Bemühungen, für die Boisserée-Sammlung eine Vorfinanzierung durch die Stadt zu erwirken, scheiterten angesichts des ungewissen Prozeßausgangs. Unterdessen wurden die Brüder Boisserée 1827 mit König Ludwig I. von Bayern handelseinig, und ihre kostbaren Werke zieren seitdem die Alte Pinakothek in München. Die unselige Auseinandersetzung mit den Verwandten des Stifters endete aber für das Städelsche Kunstinstitut erst ein Jahr später durch einen kostspieligen Vergleich.

Immerhin kam dadurch die Erwerbungstätigkeit wieder in Gang. 1833 erwarb das Städel die in der altdeutschen Kunst einzigartigen Stalburg-Bildnisse von dem Offenbacher Hofrat André (Inv. Nr. 845, 846, *Abb. 99*) sowie eine Cranach-Madonna (Inv. Nr. 847, *Abb. 135*) beim Mainzer Kunsthändler Metzler. Drei Jahre später ersteigerte man auf einer Frankfurter Auktion Albrecht Dürers Bildnis seines Vaters (Inv. Nr. 874, *Abb. 241*), in dem wir heute freilich nur eine von mehreren Kopien nach dem mutmaßlichen Original in der Londoner National Gallery sehen. Mit dem Hiobs-Flügel vom sogenannten Jabach-Altar (Inv. Nr. 890, *Abb. 215*) gelangte jedoch 1840 ein unstrittiges Werk des großen Nürnberger Malers in die Sammlung. Es stammte aus dem Nachlaß Karl Friedrich Wendelstadts (1786–1840), der das Städelsche Kunstinstitut seit 1817 als dessen erster Inspektor geleitet hatte.

Wendelstadts Nachfolge trat Johann David Passavant (1787–1861) an, dem besonders bei den Altniederländern und den italienischen Renaissancegemälden epochale Erwerbungen gelangen. Im Bereich der deutschen Malerei konzentrierte er sich auf Bildnisse des frühen 16. Jahrhunderts, auf jene Kunstübung also, welche für die Zeitgenossen fast deckungsgleich mit dem Schaffen Dürers und des jüngeren Holbein zusammenfiel. Als Werk Holbeins des Jüngeren gelangte denn auch 1846 Barthel Behams Urmiller-Bildnis (Inv. Nr. 919, *Abb. 57*) in die Sammlung, dem drei Jahre später mit der sogenannten Fürlegerin ein weiteres Original Dürers folgte, das bei Erwerbung auch als solches galt, später, vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1970er Jahre hinein, umstritten war und heute wieder mit guten Gründen als Werk des Meisters angesehen wird (Inv. Nr. 937, *Abb. 227*). Mysteriös blieb hingegen die auf dagestellte Person, die wohl eher nicht aus der Familie Fürleger stammt. Ebenso rätselhaft ist die Identität des imposanten Mannes mit Nelke und Apfel auf einer schwer einzuordnenden Tafel der 1520er Jahre (Inv. Nr. 905, *Abb. 283*), während die Identifizierung des Kölner Patrizierpaares von der Hand des Kölner Malers Barthel Bruyn (Inv. Nr. 968, 969, *Abb. 64, 65*) der neueren Forschung gelang. Diese weiteren drei eindrucksvollen Zeugnisse der Bildgattung Porträt stammen aus Passavants eigenem Besitz, der sie dem Städel schenkte bzw. vermachte.

Damit hatte Passavant offenbar endgültig den Zugang zur altdeutschen Kunst eröffnet. 1866 kaufte das Städel sieben Passionstafeln von Hans Holbein dem Älteren an (Inv. Nr. 1017–1023), welche ursprünglich bei der ersten Wand-

lung des Hochaltars in der Frankfurter Dominikanerkirche zu sehen gewesen waren. Vorbesitzer war der Darmstädter Hofrat Schäfer, der die Bilder seinerseits aus der bedeutenden Würzburger Sammlung Martinengo erworben hatte. Allerdings gab das Museum den Holbein-Zyklus 1892 im Austausch gegen einen Hendrick van Vliet und einen Teniers (Inv. Nr. 1210, 1211) an die Städtische Kommission für Kunst- und Altertumsgegenstände weiter - eine Entscheidung, die Alfred Wolters schon drei Jahrzehnte später als vollkommen unverständlich kritisierte.[5] Tröstlich war und ist jedoch der Umstand, daß sie zusammen mit den abgespaltenen Flügelaußenseiten und der Predella des Altars 1922 als Leihgaben des Historischen Museums wieder in das Institut zurückkehrten (HM 6–20, *Abb. 323–329*). Als 1870 in Frankfurt die Sammlung der Antonie Brentano, geb. Birkenstock (1780–1869), zur Auktion kam, ersteigerte das Städel mit dem Bildnis des Simon George (Inv. Nr. 1065, *Abb. 369*) nun auch wirklich ein hervorragendes Zeugnis für die Porträtkunst Holbeins des Jüngeren. Dessen Zeitgenosse Hans Baldung Grien war inzwischen ebenfalls ins Blickfeld getreten: Sein bis heute ungemein populäres Hexenbild (Inv. Nr. 1123, *Abb. 19*) konnte 1878 von dem Mailänder Kunstwissenschaftler und Kunsthändler Giovanni Morelli (1816–1891) angekauft werden, der damals mit seiner an den Naturwissenschaften ausgerichteten Arbeitsweise die Methodendiskussion innerhalb der jungen Disziplin außerordentlich belebte. Allerdings deutete man die weiblichen Akte auf Baldungs Gemälde beim Erwerb als Personifikationen der irdischen und der himmlischen Liebe. 1890 ersteigerte das Städel dann auf der Kölner Auktion der Sammlung Paulig die Geburt Christi (Inv. Nr. 1183, *Abb. 34*) von Baldungs Hand. Daneben profitierte das Museum aber auch von Schenkungen. Moritz Gontard (1826–1886), einem langjährigen Mitglied der Administration, verdankt es die entzückende Cranach-Venus von 1532 (Inv. Nr. 1125, *Abb. 149*). Mit der gut erhaltenen Kreuzigungstafel war zuvor schon ein relativ frühes Werk Cranachs des Älteren auf der bereits erwähnten Auktion Brentano-Birkenstock gekauft worden (Inv. Nr. 1066, *Abb. 143*). Nachdem die Dresdener Cranach-Ausstellung von 1899 einer breiten Öffentlichkeit die ganze Bandbreite der Wittenberger Kunstproduktion vor Augen geführt hatte, bedurfte der Wunsch, ein kapitales Hauptwerk dieses Meisters zu erwerben, vermutlich keiner besonderen Rechtfertigung mehr. Die Gelegenheit ergab sich kurz nach der Berufung Georg Swarzenskis zum Direktor im Jahr 1906, als ein bis dahin völlig unbekanntes, datiertes und signiertes Triptychon auf einer Pariser Auktion angeboten wurde, das zudem Porträts der sächsischen Fürsten Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen zeigte. Mithilfe des 1899 gegründeten Städelschen Museums-Vereins konnte der sogenannte Torgauer Altar Lucas Cranachs des Älteren (Inv. Nr. 1398, *Abb. 164, 165*) ersteigert werden. Der Ankauf war Programm: Parallel zu seinen Bemühungen um französische Impressionisten und zeitgenössiche Kunst baute Swarzenski in den folgenden Jahrzehnten kontinuierlich den Bestand an altdeutscher Malerei aus, wobei er allerdings den Akzent etwas mehr zu den bis dahin unterrepräsentierten frühen Werken des 14. und 15. Jahrhunderts hin verschob. Dennoch verlor Swarzenski die Malerei der Dürerzeit darüber nicht aus dem Blickfeld, wie sein Ankauf der großen „Heiligen Nacht" (Inv. Nr. 1652, *Abb. 71*) zeigt, eines 1516 datierten Frühwerks des älteren Barthel Bruyn, das überdies aus der berühmten Sammlung Richard von Kaufmanns stammte.

Alle in diesen Jahren getätigten Erwerbungen wichtiger Einzelwerke werden jedoch von drei Ereignissen in den Schatten gestellt, bei denen jeweils auf einen Schlag ganze Werkkomplexe in das Städelsche Kunstinstitut gelangten. 1921 vermochte Swarzenski beim Magistrat der Stadt den Beschluß zu einem Austausch von Bildern zwischen dem Städel und dem Historischen Museum zu erwirken, der im Jahr darauf umgesetzt wurde. Bei diesem Tausch lieh das Städel Gemälde und Druckgraphiken an das Historische Museum aus, die für die Stadtgeschichte interessant waren. Im Gegenzug überließ das Historische Museum dem Institut kunsthistorisch höchst bedeutende Werke als Dauerleihgaben. Viele Bilder, die nun in die altdeutsche Abteilung zurückkehrten, hatten sich schon einmal von 1824 bis 1867 als Leihgaben der damaligen Frankfurter Museumsgesellschaft dort befunden. In der Hauptsache handelte es sich um Altarwerke, die der Fürstprimas Carl von Dalberg nach der Säkularisation aus Frankfurter Kirchen gerettet hatte. Aus der Dominikanerkirche stammen beispielweise das bereits erwähnte Hochaltarretabel Hans Holbeins des Älteren, Matthias Grünewalds in Grisaille gemalte Heiligenfiguren, die einst zu den Standflügeln des Heller-Altars gehörten (HM 36, 37, *Abb. 291–294*), Hans Baldungs Johannesaltar (HM 21–26, *Abb. 43, 44*), das von Nikolaus Schit gemalte Hynsperg-Epitaph (HM 39, *Abb. 384*) und ein Altarflügel von der Hand Martin Caldenbachs, gen. Hess (HM 40, *Abb. 125*). Die zuletzt genannten drei Werke kehrten 1996 anläßlich der Ausstellung „Frankfurt im Spätmittelalter. Kirche. Stifter. Frömmigkeit" allerdings wieder in das Historische Museum zurück und konnten deswegen für den vorliegenden Band nicht mit der gleichen Vollständigkeit untersucht werden wie die Gemälde aus den übrigen Katalognummern.

Eines der frühesten und besten Bilder Martin Caldenbachs ist sein 1506 entstandenes Porträt des Jakob Stralenberger (Inv. Nr. 1739, *Abb. 109*), Das Städel verdankt es dem Freiherrn Adolph von Holzhausen (1866–1923), der den Gemäldebesitz dieses alten Frankfurter Geschlechts dem Institut vermachte, das die etwa 70 Bilder bereits 1911 als Leihgaben in seine Obhut genommen hatte. Die Holzhausensche Sammlung bildet den zweiten größeren Zugang unter dem Direktorat Swarzenskis; sie besteht größ-

5 Alfred Wolters, Bemerkungen über einige Eigentümlichkeiten spätgotischer Bildgestaltung. Zwei Bildanalysen, in: Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag am 15. Januar, Leipzig 1923, S. 75–79, hier S. 75.

tenteils aus Porträts von Familienmitgliedern, die von einheimischen Künstler angefertigt worden sind. Den besonderen Reiz einer über viele Generationen hinweg gepflegten Ahnengalerie hat sie sich weitgehend unverfälscht erhalten. Neben dem Stralenberger und einem vielleicht Hans (II.) Abel zuzuschreibenden Bildnispaar (Inv. Nr. 1733, 1734, *Abb. 1, 2*) dominieren Bildnisse von der Hand Conrad Fabers von Creuznach, des vielbeschäftigten Porträtisten der Frankfurter Patrizier in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Unter diesen ragt das einzigartige Doppelbildnis Justinians und Annas von Holzhausen (Inv. Nr. 1729, *Abb. 258*) künstlerisch heraus, während das Porträt von Justinians Vater Hamman (Inv. Nr. 1730, *Abb. 266*) die vielleicht historisch bedeutsamste Persönlichkeit darstellt, welche die Familie Holzhausen im frühen 16. Jahrhundert hervorgebracht hat.

Den dritten großen Neuzugang an altdeutscher Malerei erlebte das Städelsche Kunstinstitut im Jahre 1928, als die von den Hohenzollern auf Schloß Sigmaringen zusammengetragene Sammlung zum Verkauf kam. Es gelang Georg Swarzenski, Kunsthändler und öffentliche Institutionen in einer konzertierten Aktion zusammenzubringen, so daß trotz ungünstiger finanzieller Rahmenbedingungen die bedeutende Sammlung weitgehend im Deutschen Reich blieb. Für die Städtische Galerie im Städel konnte Swarzenski dabei 15 altdeutsche Tafelgemälde sichern, darunter so kapitale Stücke wie Albrecht Altdorfers Anbetung der Könige (SG 452, *Abb. 8*), die vier Tafeln des Pfullendorfer Altars (SG 453–456, *Abb. 411–416*) und das Bildnis eines Mannes aus der Augsburger Familie Weiss von 1522 (SG 457, *Abb. 310*), bei dem es sich um das letzte datierte Werk Hans Holbeins des Älteren handelt. Bedauerlicherweise konnte Swarzenski nur das Porträt des Herrn Weiss, nicht aber das weibliche Pendant dazu erwerben *(Abb. 309)*. Bis in die Sigmaringer Sammlung waren diese beiden Gegenstücke zusammen geblieben, die in der Anlage sorgsam aufeinander abgestimmt sind, obwohl sie von zwei verschiedenen Künstlern gemalt wurden. Eine dauerhafte oder zumindest zeitweilige Wiedervereinigung erscheint höchst erstrebenswert. In einem anderen Fall ist sie Swarzenski geglückt, und das Beispiel lehrt, wieviel Ausdauer ein Museumsmann dabei bisweilen an den Tag legen muß. Auch das ebenso ungewöhnliche wie charmante Ensemble von drei Kinderbildnissen aus der Salzburger Familie Thenn *(Abb. 449)* wurde beim Verkauf der Sigmaringer Sammlung zunächst auseinandergerissen, und Swarzenski mußte sich mit der linken Seitentafel begnügen (SG 450). Elf Jahre vergingen, bis er die Mitteltafel dazugewinnen (SG 736) und wiederum ein Jahr später im Austausch gegen einen Aert van der Neer (SG 861) und einen Jan van Goyen (SG 895) das Mädchenbildnis von der rechten Seite (SG 1013) anschließen und damit den alten Zustand des Dreiblatts wiederherstellen konnte.

Nach dem Zweiten Weltkrieg sorgten insbesondere zwei größere Erwerbungen für eine ähnliche Komplettierung zweier weiterer Ensembles. 1953 kaufte die Städtische Galerie von der Prinzessin von Sachsen-Meiningen die abgetrennten Außenseiten der Stalburg-Bildnisse (SG 1142, 1143, *Abb. 98*). Damit wird im Museum die ursprüngliche Funktion der ganzfigurigen Bildnistafeln als klappbare Stifterflügel eines Triptychons wieder anschaulich nachvollziehbar, auch wenn die Mitteltafel des Retabels 1813 verbrannt ist. 1964 überließ die Katholische Kirchengemeinde St. Leonhard dem Städel mit der Abendmahlstafel Hans Holbeins des Älteren das einstige Mittelstück der Predella des Frankfurter Dominikaneraltars (LG 1, *Abb. 325*) als Dauerleihgabe. Die Predella konnte damit im Museum auch materiell wieder rekonstruiert werden und präsentiert sich durch das Geschick des Restaurators heute wieder so, wie sie ursprünglich ausgesehen haben muß: Ihre fünf Szenen sind, nur durch gemalte Arkaden voneinander geschieden, auf eine aus durchlaufenden Brettern bestehende Tafel gemalt, die erst in späterer Zeit zersägt wurde.

Bodo Brinkmann Stephan Kemperdick

KATALOG

HANS (II.) ABEL

Frankfurt a. M. vor 1506 – Mainz 1567

Hans (II.) Abel war der Sohn eines u. a. Hans von Ulm genannten Malers, der seit 1484 in Frankfurt a. M. nachweisbar ist, drei Jahre später dort Bürger wird und 1506 nach Mainz übersiedelt. Zu diesem Zeitpunkt ist der Sohn anscheinend schon geboren; er bewohnt 1543 in Mainz zwei Häuser, erwirbt jedoch erst in seinem Todesjahr 1567 das Bürgerrecht. Zwischen 1531 und 1534 wird er von den Grafen zu Isenburg-Büdingen für über ein Dutzend Tafelbilder bezahlt. 1536 arbeitet er zusammen mit Lucas Cranach d. Ä. auf Schloß Hartenfels in Torgau an Wanddekorationen und Tafelbildern, in den folgenden beiden Jahren ist er auch an der Ausmalung des Stuttgarter Schlosses beteiligt. Ferner ist er zwischen 1538 und 1553 häufig als Reißer von Buchholzschnitten für Frankfurter und Mainzer Verleger tätig gewesen.

LITERATUR: Walther Karl Zülch, Frankfurter Künstler, Frankfurt a. M. 1935, S. 232ff; Josef Heinzelmann, Genealogische Randnotizen zur Mainzer Kunstgeschichte. 16. und 17. Jahrhundert, in: Mainzer Zeitschrift 82, 1987, S. 39–69, hier S. 41f; ders., Bei- und Nachträge zur Mainzer Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts, in: Mainzer Zeitschrift 84/85, 1989/90, S. 79–97; M. Heyder, in: AKL 1, 1992, S. 115f; Josef Heinzelmann, Porträts mit der Signatur „A in H“: Neue Beiträge zum Œuvre Hans Abels, in: Mainzer Zeitschrift 94/95, 1999/2000, S. 78–86

BILDNISSE DES BLASIUS VON HOLZHAUSEN UND SEINER FRAU KATHARINA, GEB. BREDER VON HOHENSTEIN

Frankfurt a. M. oder Mainz, 1523

Inv. Nr. 1733, 1734

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Linde (Tilia sp.)
Mann (Inv. Nr. 1733): 49,8 (± 0,1) x 40,0 (± 0,1) x 0,4 (± 0,1) cm, gedünnt und mit Gratleisten über den Brettfugen und Einläufern gesichert. Allseitig beschnitten. Ca. 2 cm und 20 cm von der linken Kante entfernt zwei 6,5 bzw. 8,2 cm lange Einläufer vom oberen Bildrand nach unten. Zwei Bretter, senkrecht geteilt mit senkrecht verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts):
Brett I: oben 26,6; unten 27,5 cm; Brett II: oben 13,9; unten 13,7 cm
Frau (Inv. Nr. 1734): 49,3 (± 0,2) x 39,3 (± 0,3) x 0,4 (± 0,1) cm, gedünnt
zwei Bretter, senkrecht geteilt mit senkrecht verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts):
Brett I: oben 26,8; unten 27,6 cm; Brett II: oben 13,0; unten 12,2 cm

Malflächen:
Mann (Inv. Nr. 1733): 49,8 (± 0,1) x 40,0 (± 0,1) cm
Frau (Inv. Nr. 1734): 49,3 (± 0,2) x 39,3 (± 0,3) cm

Zustand der Malerei:
Mann (Inv. Nr. 1733): schlecht. Die Inkarnate und die Gewandpartien sind stark verputzt, die Einläufer retuschiert
Frau (Inv. Nr. 1734): schlecht. Besonders in den Inkarnaten stark verputzt

Rückseiten der Bildträger:
Mann (Inv. Nr. 1733): in der oberen Hälfte ovaler Stempel „STAEDELSCHES KUNST-INSTITUT", darin mit schwarzem Filzstift „1733". Vor dem Dünnen alte (originale?) Inschrift: „BLASIUS VON HOLZHAUSEN A° 1523"[1] Frau (Inv. Nr. 1734): oben mittig Stempel „STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT 6 FRANKFURT 70 DÜRERSTRASSE 2 RUF 0611 – 612893", darunter mit schwarzem Filzstift „1734". Vor dem Dünnen alte (originale?) Inschrift: „CATARINA BRETTER VON HOHENSTEIN A° 1523"[2]

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Beim männlichen Bildnis konnte keine Unterzeichnung sichtbar gemacht werden, beim weiblichen Gegenstück nur minimale Konturangaben der rechten Gesichtshälfte und der Finger *(Abb. 3)*. Eine dendrochronologische Datierung ist derzeit nicht möglich.

BESCHREIBUNG

Vor neutralem blauen Fond erscheint der Dargestellte in großzügig bemessener Halbfigur fast frontal; lediglich der etwas weiter vorstoßende rechte und der zurückgenommene linke Ellenbogen deuten eine leise Wendung nach rechts hin an. Der Kopf des Mannes ist leicht in die gleiche Richtung gedreht; er blickt rechts am Betrachter vorbei in die Ferne. Seine mächtige Silhouette ist vor allem durch den Kragen seiner Schaube im Bildfeld fest verankert, der ein symmetrisches Dreieck markiert, welches auf ein Drittel der Bildhöhe exakt an den Bildrand anstößt, jedoch nicht überschnitten wird. Die linke Hand des Mannes ruht flach auf dem Bauch, die rechte liegt auf ihr auf und umfaßt ein achteckiges Messinggefäß mit pyramidalem Deckel, das wohl eine Streusandbüchse darstellen soll. An einer schweren Goldkette (deren symmetrischer Verlauf ein gegenläufiges Dreieck zu demjenigen des Konturs bildet und damit den Bildaufbau weiter verfestigt) hängt ein Medaillon vor der Brust des Dargestellten, das einen Profilkopf darstellt, der einem antiken Münzbildnis nachempfunden ist. Der Mann ist ganz in Schwarz gekleidet: Unter einer Schaube mit breitem Pelzkragen trägt er ein gleichfalls pelzverbrämtes Wams und dazu ein flaches Barett in dieser Farbe. Lediglich sein weißes plissiertes Hemd mit golddurchwirktem Stehkragen mildert die feierlich-dunkle Erscheinung. Das Gesicht ist ausgesprochen länglich geschnitten, ja fast rechteckig im Umriß. Dazu trägt der dunkelblonde Vollbart bei, der nach der Mode der Zeit stark in die Breite geht und unten gerade abgeschnitten ist. Halblanges braunes Haar fällt glatt zu beiden Seiten des Kopfes herab und läßt das rechte Ohrläppchen frei; die

1 Die Inschrift überliefert auf der Beschriftung der um 1937 entstandenen Foto Marburg Aufnahme 84733.

2 Ebd., Beschriftung von Aufnahme 84734.

Abb. 1: Hans (II.) Abel, Bildnis des Blasius von Holzhausen, 1523, Frankfurt, Städel

Abb. 2: Hans (II.) Abel, Bildnis der Katharina von Holzhausen, 1523, Frankfurt, Städel

Abb. 3: Hans (II.) Abel, Bildnis der Katharina von Holzhausen, 1523, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

breiten geschwungenen Brauen sind von gleicher Farbe. Ein schmaler Mund, eine große Nase mit breitem, geradem Rücken, mandelförmige, blaugraue Augen mit schweren Oberlidern und eine glatte Stirn sind die bestimmenden Züge im Gesicht des Mannes, den man auf etwa 40 Lebensjahre schätzen würde.

Deutlich jünger wirkt seine auf dem Gegenstück dargestellte Gemahlin. Sie ist auch weniger statisch ins Bild gesetzt: Ihre Gestalt ist leicht aus der Mittelachse nach rechts versetzt, wodurch die leichte Wendung von Körper und Kopf nach links, obgleich an und für sich nicht stärker ausgeprägt als auf dem Pendant, intensiver zur Geltung kommt. Dem Rollenverständnis der Zeit gemäß wendet die Frau sich also ihrem Gatten etwas stärker zu als dieser sich ihr. Auch sie ist in großzügigem Bildausschnitt bis unterhalb der Hüftpartie dargestellt; ihre Silhouette schließt sich jedoch weniger stark zusammen als die seinige, bedingt durch das Kostüm. Die Dargestellte trägt eine stark taillierte Damenschaube aus schwarzem Tuch, das unterhalb der Hüfte in kleinteiligen Röhrenfalten fällt. Das Oberteil wird von einem schulterbreiten Pelzbesatz gebildet, aus dem die dünnen Ärmel herausragen, die mit ocker und grau melierten Pelzmanschetten verbrämt sind. Ihre Hände hält die Frau vor dem Bauch verschränkt, so daß ihre Rechte einen leichten Schatten auf die linke Manschette wirft, während die linke Hand bis auf zwei Finger in dem rechten Pelzbesatz verschwindet. An Zeigefinger und kleinem Finger der Rechten trägt sie je einen goldenen Ring, am rechten und linken Ringfinger sogar zwei. Am Hals ist der Kragen ihrer Schaube aufgestellt, darunter kommen ein helles Wams mit breiter Goldborte sowie ein weißes Hemd mit goldbesticktem Saum zum Vorschein, dessen Knopfleiste ein an einer grünen Blütenranke emporkletternder Hase ziert. Der Hemdkragen verbirgt den kurzen Hals gänzlich. Das Gesicht der Dargestellten umschreibt ein längliches Oval; es ist großformig gebildet mit erstaunlich flächigem Kinn und flächiger Wangenpartie. Ihr Haar verschwindet unter der weit in die

Stirn gezogenen, mit Goldstickerei geschmückten weißen Haube, deren hinteres Ende aus offenbar gestärktem Tuch wie ein Segel nach links absteht. Ein neutraler Fond in Blau bedeckt den gesamten Hintergrund mit Ausnahme eines kleinen Streifens nahsichtiger Landschaft in der linken unteren Ecke.

PROVENIENZ

seit 1911 als Leihgabe des Freiherrn Adolph von Holzhausen im Städel
1923 als Vermächtnis desselben erworben

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Bereits Franz Rieffel bemerkte bei seinem Überblick über die Holzhausensammlung den schlechten Erhaltungszustand und schlägt Jörg Ratgeb als Autor der Tafeln vor.[3] Franz Lersner streift die Bilder bei der Vorstellung des Blasius von Holzhausen in seinem biographischen Sammelwerk zu berühmten Vertretern der Familie; ihm zufolge gehört der Maler in den Umkreis Grünewalds.[4] Bei Blasius handelt es sich Rieffel zufolge um einen Vetter des Hamman von Holzhausen,[5] der 1481 geboren wurde und 1509 seinem älteren Bruder Ludwig in den Rat nachfolgte. Er vertrat die Stadt auf dem Wormser Reichstag von 1521 und wurde noch im gleichen Jahr Bürgermeister. Die 1516 zwischen ihm und Katharina Breder von Hohenstein geschlossene Ehe blieb kinderlos. 1524 ist er bereits gestorben.[6] Michael Matthäus hebt besonders hervor, daß Blasius in Mainz studiert habe und daher die lateinische Sprache beherrschte und daß auch sein Buchbesitz humanistische Interessen bezeuge.[7] Zu der antikischen Schaumünze, mit der er sich auf dem Bildnis im Städel schmückt, paßt dies recht gut.

DISKUSSION

Die Identifizierung des Dargestellten und die Datierung des Bildnispaares verdankt sich nach Auskunft der alten Kataloge den Inschriften, die auf den originalen Rückseiten zu finden waren. Leider sind sie beim Dünnen der Tafeln in den 1950er Jahren verlorengegangen, anscheinend ohne zuvor photographisch dokumentiert worden zu sein.

Da es jedoch keinen Anlaß gibt, am Wahrheitsgehalt der verlorenen Inschriften zu zweifeln, wurden die Tafeln

Abb. 4: Hans (II.) Abel, Bildnis des Blasius von Holzhausen, 1523, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

im Städel stets als Werke eines unbekannten mittelrheinischen Malers von 1523 geführt. Erstaunlich war dabei, daß der Stil ihres Schöpfers kaum etwas mit der in Frankfurt so überaus dominanten Kunst Conrad Faber von Creuznachs zu tun hatte. Seine harte Ausleuchtung, die durchaus schonungslose, auch das Kantige berücksichtigende Charakterisierung der Dargestellten, sowie die Eigenart, wie oben beschrieben, einen gewissen Kontrapunkt zwischen den beiden Bildern herbeizuführen, sind Fabers Bildnismalerei gänzlich fremd.[8] Sie scheinen aber das Œuvre eines Mainzer Porträtisten auszuzeichnen, das Josef Heinzelmann jüngst in mehreren verdienstvollen Beiträgen zusammengetragen hat.[9] Seine in unserem Zusammenhang wichtigsten Funde sind die beiden Bildnisse des Mainzer Viztums und Hofrichters Philipp von Stockheim und der Felicitas von Stockheim, geb. Wallbrunn *(Abb. 6, 7)*,[10] sowie das im Kunsthandel befindliche Bild-

3 Rieffel (1911), S. 347.
4 Lerner (1953), S. 108.
5 S. unten S. 321–326.
6 Lerner (1953), S. 106–109.
7 Michael Matthäus, Hamman von Holzhausen (1467–1536). Ein Frankfurter Patrizier im Zeitalter der Reformation (= D. Rebentisch (Hg.), Studien zur Frankfurter Geschichte 48), Frankfurt a. M. 2002 (= Diss. phil. Frankfurt a. M. 2001), S. 201f u. passim.
8 Man vergleiche das von Zeitstellung und Aufgabe her vergleichbare Bildnispaar des Gilbrecht von Holzhausen und der Anna von Ratzeburg, die mit Blasius eng verwandt waren; s. unten S. 294–301.
9 Josef Heinzelmann, Genealogische Randnotizen zur Mainzer Kunstgeschichte. 16. und 17. Jahrhundert, in: Mainzer Zeitschrift 82, 1987, S. 39–69, hier S. 41f; ders., Bei- und Nachträge zur Mainzer Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts, in: Mainzer Zeitschrift 84/85, 1989/90, S. 79–97; ders., Porträts mit der Signatur „A in H": Neue Beiträge zum Œuvre Hans Abels, in: Mainzer Zeitschrift 94/95, 1999/2000, S. 78–86.
10 Datiert 1539 und signiert „HA[ineinander]", Koblenz, Mittelrhein-Museum.

Abb. 5: Hans (II.) Abel, Bildnis des Grafen Anton von Isenburg-Büdingen, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen

nis eines 94jährigen Mannes.[11] Helga Hoffmann hatte dem Maler zuvor bereits das Bildnis des Grafen Anton von Isenburg-Büdingen in den Kunstsammlungen Weimar zugewiesen *(Abb. 5)*.[12]

Der stechende Blick des Isenburgers, seine schweren Lider und ausdrucksvollen Brauen, die schmuddeligen Schatten unter der harten Ausleuchtung, schließlich das nicht allzu feine Barthaar und der zottelige Saum des Pelzes, all das sind Eigenheiten, die das Weimarer Bild mit dem männlichen Porträt im Städel verbinden. Auch die teigige Malweise der schweren Medaillen und die großen fleischigen Hände lassen sich vergleichen; man achte auf die Linke des Grafen, die ähnlich abrupt verkürzt ist und einen ebenso auffallend starken Zeigefinger aufweist wie die Linke des Holzhausen. Das lappige, breite Blattwerk der Büsche und Bäume im Hintergrund des Weimarer Bildes weist ähnliche Strukturen und ähnliche Farben auf wie das winzige Landschaftsstück in der linken unteren Ecke des weiblichen Bildnisses im Städel. Die Vorliebe für die detaillierte Wiedergabe von Ornamentstickerei teilt das letztere Gemälde mit der Felicitas von Stockheim in Koblenz *(Abb. 7)*. Der großflächige ovale Gesichtsschnitt der Katharina ist mit dem von Felicitas zu vergleichen; be-

11 47 x 32,5 cm, datiert 1536 und signiert „HA[ineinander]". Vgl. Aukt.-Kat. Alte Meister, Dorotheum Wien 4. 3. 1997, Nr. 182 m. Farbabb.

12 Lindenholz, 53,8 x 39,7 cm, rückseitig datiert 1546 und signiert „HA[ineinander]". Vgl. Helga Hoffmann, Die deutschen Gemälde des XVI. Jahrhunderts. Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar o. J., S. 10f.

Abb. 6: Hans (II.) Abel, Bildnis des Philipp von Stockheim, Koblenz, Mittelrhein-Museum

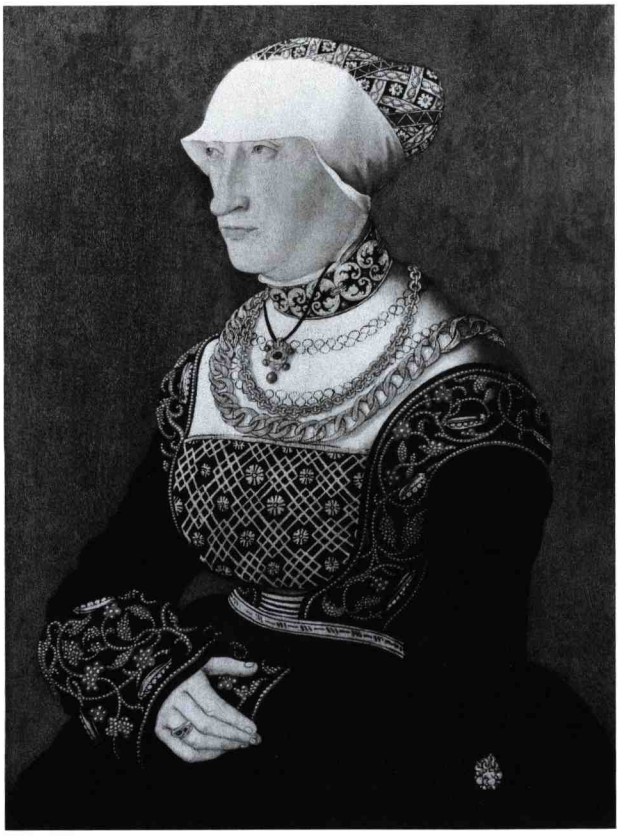


Abb. 7: Hans (II.) Abel, Bildnis der Felicitas von Stockheim, geb. Wallbrunn, Koblenz, Mittelrhein-Museum

sonders die für Frauen erstaunlich großen und breiten Kinnpartien fallen auf. Auch wird die individuelle Charakteristik in beiden Fällen nicht überbetont, sondern tritt eher hinter einer milden Abstraktion zurück. Dabei scheint es sich bei der eigentümlichen Ausformung der Lider als dünne Ringe um die Augen tatsächlich um eine handschriftliche Eigenart des Malers zu handeln.

Die Übereinstimmungen gestatten es m. E., das Bildnispaar im Städel dem Maler Hans (II.) Abel zuzuschreiben.[13] Sein Monogramm „HA [ineinandergesteckt]" könnte ursprünglich ähnlich wie bei dem Porträt eines 94jährigen seitlich auf dem Fond einer der Tafeln angebracht gewesen sein: Dem heutigen Zustand der Hintergründe nach zu urteilen, sind diese so stark gereinigt worden, daß eine Signatur dies kaum überstanden hätte. Jedenfalls hätten wir es, wenn die Zuschreibung stimmt, mit den frühesten bislang bekanntgewordenen Gemälden des Mainzer Malers zu tun. Daß es sich um Frühwerke eines vielleicht gerade einmal zwanzigjährigen Künstlers handelt, mag ihren etwas steifen Charakter erklärlich machen.

Einzig die beiden Bildnisse zweier jugendlicher Grafen zu Solms von 1548 im Schloß zu Laubach bieten der Stilkritik eine gewisse Schwierigkeit.[14] Ihre eleganten Kompositionen in durch kräftige Schlagschatten definierten Kastenräumen tragen bereits manieristische Züge und verweisen auf einen deutlich moderneren Maler. Ernstotto Graf zu Solms hat diese beiden Werke nun auf Grund von Urkunden Hans Abel zugeschrieben; denn dieser wird nach Ausweis der Rödelheimer Kellereirechnungen 1548/49 für „2 abcontrafeytong" entlohnt.[15] Des Rätsels Lösung ist aber vermutlich ganz einfach: Es wird sich bei ihrem Schöpfer um Hans (III.) Abel handeln, den Sohn unseres Malers, der im gleichen Gewerbe blieb. Damit wäre das Generationenproblem gelöst.

Wenn Hans (II.) Abel auch in Mainz ansässig war, so hat er doch beispielsweise mehrfach für den Frankfurter Verleger Christian Egenolff gearbeitet.[16] Daß er einen Holzhausen und seine Gattin porträtiert haben könnte, liegt also ohne weiteres im Bereich des Möglichen, zumal, wenn man bedenkt, daß der Künstler auch den im östlich von Frankfurt gelegenen Büdingen ansässigen Grafen zu Isenburg zu seinen Kunden zählte und sich des öfteren dort aufgehalten hat.[17] Eher muß man die Originalität seines Auftraggebers hervorheben, der sich zumindest nach Ausweis des erhaltenen Bestands als einziger seiner Familie bei der Auswahl eines Porträtisten gegen Faber von Creuznach oder dessen Schüler entschied.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 61; 1966, S. 70; 1971, S. 36; 1987, S. 66

1911 Ernst A. BENKARD, Das Holzhausen-Kabinett im Städelschen Institut, in: Kunstchronik N. F. 22, 1911, Sp. 481–486, hier Sp. 486

1911 Franz RIEFFEL, Die Freiherrlich von Holzhausensche Gemäldesammlung in der Städelschen Galerie (zugleich ein Beitrag zur Geschichte der mittelrheinischen Malerei im XVI. Jahrhundert, namentlich in Frankfurt), in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 341–352, hier S. 347

1953 Franz LERNER, Gestalten aus der Geschichte des Frankfurter Patrizier-Geschlechts von Holzhausen, Frankfurt a. M. 1953, S. 108, Tf. 5–6

1999 BRINKMANN, SANDER, S. 68, Tf. 176f

13 Isoliert stehen in der Hans Abel bislang zugeschriebenen Werkgruppe die Porträts der beiden Grafen zu Solms auf Schloß Laubach: Ernstotto GRAF ZU SOLMS (Bildnisse des 16. Jahrhunderts im Schloß zu Laubach, Laubach 1955, S. 6f, 12, Nr. 7, 8) hat sie aufgrund von Archivalien mit Hans Abel in Verbindung gebracht.

14 Ebd. S. 12, Nr.7, 8, Abb. 7, 8.

15 Ebd.

16 Heinrich RÖTTINGER, Der Frankfurter Buchholzschnitt 1530–1550 (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 192), S. 85ff; HEINZELMANN 1989/90 (wie Anm. 9), S. 82–87.

17 HEINZELMANN 1999/2000 (wie Anm. 9), S. 82–84.

ALBRECHT ALTDORFER

um 1480 – Regensburg 12. 2. 1538

Zeit und Ort von Albrecht Altdorfers Geburt sind nicht überliefert. Seine früheste Erwähnung stammt vom 13. März 1505, als er in Regensburg das Bürgerrecht erhielt und dabei „Maler von Amberg" genannt wurde. In Regensburg blieb Altdorfer für den Rest seines Lebens ansässig und bekleidete hier im Laufe der Zeit verschiedene städtische Ämter: 1515 saß er im Ausschuß der Wildwercherwacht, die die Bearbeitung feiner Pelze kontrollierte, 1517 wurde er Mitglied des Äußeren Rates, 1526 Mitglied des Inneren Rates. Im selben Jahr erhielt er das Amt des Stadtbaumeisters und errichtete in dieser Funktion 1527 den Weinstadel und das Schlachthaus der Stadt; wegen der drohenden Türkengefahr verstärkte er 1529/30 die Stadtbefestigungen. 1528 lehnte Altdorfer das ihm angetragene Amt des Bürgermeisters ab, da er zugesagte Gemälde vollenden müsse. 1534 schließlich wurde er zum Propst und Pfleger des Augustinerklosters bestellt. Als Ratsmitglied war er 1519 an der Ausweisung der Juden aus Regensburg beteiligt; als angesehener Künstler fertigte er bald darauf verschiedene Malereien für die Wallfahrtskirche zur Schönen Maria, die an der Stelle der abgebrochenen, von Altdorfer 1519 in zwei Radierungen festgehaltenen Synagoge entstand. Trotz dieser Arbeiten zugunsten der wenig später – etwa von Luther und Dürer – scharf kritisierten, mit Wunderheilungen lockenden Massenwallfahrt trug Altdorfer als Ratsmitglied 1525 den gegen den Klerus gerichteten Beschluß mit, die Geistlichkeit mit Steuern zu belasten, und unterzeichnete 1533 die Ausschreibung für einen protestantischen Prediger. 1535 reiste er als Gesandter nach Wien und sprach dort erfolgreich für die in Ungnade gefallene Stadt. Am 12. Februar 1538 machte Albrecht Altdorfer sein Testament, in dem er bestimmte, daß er des bis dahin üblichen Seelgeräts nicht bedürfe, und statt dessen einen vergoldeten Becher, den er seiner 1532 gestorbenen Ehefrau Anna einst als Morgengabe geschenkt hatte, zugunsten der Armen stiftete. Am selben Tag starb Altdorfer. Eine Deckfarbenminiatur im Freiheitsbuch Regensburgs von 1536, ausgeführt von Hans Mielich (1516–1573), der wohl ein Schüler Altdorfers war, zeigt das einzige bekannte Bildnis des Malers, im Kreis der übrigen Ratsmitglieder sitzend.

Albrecht Altdorfer gilt als der Hauptvertreter der sogenannten Donauschule. Sein Œuvre umfaßt Tafelbilder – neben größeren Altären vor allem kleinformatige Arbeiten –, Gemälde auf Pergament, Zeichnungen, Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen; er schuf außerdem zumindest ein großes, teilweise in Fragmenten erhaltenes Wandbild für das Regensburger Kaiserbad. Mehrfach war er für Kaiser Maximilian, so bei dessen „Ehrenpforte" und den Randzeichnungen in dessen Gebetbuch, und andere Fürsten tätig, wobei sein bekanntestes Gemälde, die Alexanderschlacht von 1529, für Herzog Wilhelm IV. von Bayern gemalt wurde. Altdorfers wirtschaftlicher Erfolg zeigt sich am Erwerb verschiedener Häuser und eines Weinbergs in Regensburg. Albrechts vermutlich jüngerer Bruder Erhard war ebenfalls Künstler.

LITERATUR: Max J. Friedländer, Albrecht Altdorfer. Der Maler von Regensburg, Leipzig 1891; Franz Winzinger, Albrecht Altdorfer. Graphik, München 1963; Eberhard Ruhmer, Albrecht Altdorfer, München 1965; Franz Winzinger.: Albrecht Altdorfer, Die Gemälde. Tafelbilder, Miniaturen, Wandbilder, Bildhauerarbeiten. Werkstatt und Umkreis, München/Zürich 1975; Gisela Goldberg, Albrecht Altdorfer. Meister von Landschaft, Raum, Licht, München/Zürich 1988; Hans Mielke, Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik, Ausst. Kat. Berlin, Kupferstichkabinett SMPK, und Museen der Stadt Regensburg, Berlin 1988

ANBETUNG DER KÖNIGE

Regensburg, um 1530/35

Inv. Nr. SG 452

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Linde (Tilia sp.)
108,9 (± 0,1) x 77,25 (± 0,25) x 0,6 (± 0,1) cm
drei senkrecht angeordnete Bretter (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 31,0; unten 32,2 cm; Brett II: oben 23,5; unten 20,6 cm; Brett III: oben 23,0; unten 24,3 cm
an beiden Seiten (wohl nur leicht) beschnitten, die Rückseite vermutlich nicht gedünnt, dort Spuren von drei wieder entfernten Gratleisten über Fugen, dazwischen unregelmäßig aufgetragene braune Farbe mit Wergfasern.

Malfläche: 108 x 77,25 (± 0,25) cm
Malkanten oben und unten erhalten

Zustand der Malerei:
insgesamt recht gut. Der Himmel leicht fleckig durch unregelmäßig reduzierten, älteren gelblichen Firnis; ungleichmäßige Verputzungen, vor allem beim Lüster im Nimbus des Kindes, auch Gesichter stellenweise etwas verputzt, Schattenzonen in Arkadenflucht in der Bildmitte weitgehend zerstört, offenbar fehlen hier dunkelbraune Lasuren. Unklares Schadensbild um die Zweige im Himmel, Krepierung oder ähnlicher Schaden als hellgraue Höfe um die Formen, ähnlich dem Schaden in den Schattenzonen der Arkaden. Erhaltene Lasuren in Architektur und Vegetation verbräunt, so daß die Gesamtfarbigkeit zum Braun hin verschoben ist. Kleid Mariens unregelmäßig freigeputzt und Falten lasierend nachgezogen. Kleinere, retuschierte Fehlstellen hin und wieder auf der Bildfläche; entlang der Außenkanten Rahmenabrieb und mitunter etwas größere Abplatzungen. Am unteren Malrand goldener Aufrieb, wohl von früherem Rahmen

Rückseite des Bildträgers: unten links in schwarzer Tinte „N. 818."

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Nimben von Mutter und Kind sind in Ölvergoldung ausgeführt und gelüstert; Christus besaß ehemals einen heute weitgehend verputzten, roten kreuzförmigen Schein.

Die Infrarot-Reflektographie *(Abb. 9–11)* macht nur stellenweise Unterzeichnung sichtbar, von dieser werden jedoch zwei unterschiedlich feine Varianten erkennbar: Relativ schnell und ohne allzugroße Feinheit sind mit dem Pinsel Umrisse angegeben. Nur ungefähr wird die Form der Architekturteile angedeutet, das Gebälk des Vierungspfeilers etwa mit einigen knappen Strichen skizziert. Vermutlich sind auch die wesentlichen Umrisse der Figuren in ähnlicher Manier angelegt, doch lassen sie sich nur teilweise ausmachen. An der linken Hand des ältesten Königs ist diese summarische, hier jedoch etwas feiner als in der Architektur ausfallende Unterzeichnung gut zu sehen *(Abb. 9)*, die in einem Zug mit dem Umriß des Fingers auch zugleich die Rundung des Fingernagels zieht; zusammengelaufene Farbe verdeutlicht die Verwendung eines Pinsels. In dem kleinen, unten sichtbaren Stück von Mariens rotem Kleid lassen sich zudem in gleicher Technik und Größe angelegte Faltenlinien erkennen, die sich durch ihre nervöse Bewegtheit auszeichnen *(Abb. 10)*. An derselben Stelle erkennt man indes auch blasse Schraffuren, die über die gesamte Partie ohne Rücksicht auf einzelne Formen hinweggehen und offenbar eine Schattenzone bezeichnen; ähnliche Schraffuren laufen über die Architektur im Rücken des mittleren Königs und sollen hier wohl im wesentlichen die starke perspektivische Flucht des „Mittelschiffs" der Hintergrundsarchitektur angeben.

Ausführlicher ist eine anscheinend in einem zweiten Schritt ausgeführte Unterzeichnung, die sehr viel feinere Linien aufweist. Auch sie scheint mit einem, nun sehr spitzen, Pinsel gemacht zu sein und ist darin den gleichfalls mit dem Pinsel ausgeführten zarten Weißhöhungen in Altdorfers autonomen Zeichnungen ähnlich. Die feinere Unterzeichnung gibt einzelne Formen oder Details, etwa Augen, Haarlocken oder einige kleinere Faltenschlaufen, auch die Fältelung an den Ärmeln des schwarzen Königs an; außerdem umfaßt sie vielfach Schraffuren. Diese bezeichnen z. B. Schattenpartien an den Beinen des Jesuskindes, modellieren das Gesichtsrelief des ältesten Königs oder bilden einen Fond für den Kopf des mittleren – wobei sie sich hier gleichartig, ohne Interesse für die dargestellten Gegenstände, über die Architektur und den Kragen des Königs legen.

Verschiedene kleinere Unterschiede zwischen Unterzeichnung und ausgeführter Malerei werden erkennbar: Die roten Säulen der lettnerartigen Konstruktion links hinter Maria sollten ursprünglich Volutenkapitelle tragen *(Abb. 11)*, gleich demjenigen des Dienstes am zentralen Kreuzpfeiler. Der Umriß von Mariens Gesicht wurde mehrfach verschoben, und zwar sowohl im Unterzeichnungsstadium als auch noch bei der Farbausführung, so daß außer der endgültigen auch drei weitere Konturen ihrer linken Wange zu erkennen sind *(Abb. 9)*. Auf die unterzeichneten Falten im unteren Zipfel von Mariens Kleid wurde in der Malerei keine Rücksicht genommen. Klei-

nere Veränderungen gab es an den Händen des Jesusknaben, der zunächst seine rechte Hand niedriger hielt, sowie an dessen Beinen und im Windeltuch. Beim ältesten König wurden zumindest die Augenpartie und der Schnurrbart anders positioniert.

BESCHREIBUNG

Die Heiligen Drei Könige haben sich ganz im Bildvordergrund bei Maria und ihrem Sohn eingefunden.[1] Eine gewaltige, teils von Vegetation überwucherte Ruine bildet die Kulisse der Hauptfiguren und verweist zugleich die übrigen Anwesenden in weite Distanz. Darüber wölbt sich ein dunkelblauer, fast nächtlicher Himmel, den Wolkenberge durchziehen; zum Horizont hin hellt er sich indes zu Weiß hin auf. Ganz oben, rechts der Bildmitte, steht in einer lichten Aureole der merkwürdig stilisierte, sechszackige weiße Stern, der die Könige geleitet hat.

In der Ruine mischen sich Elemente von Kirchen-, Tempel- und Palastarchitektur; von einer Umfunktionierung zum Stall ist jedoch nichts festzustellen. Hinter der sitzenden Maria erhebt sich ein mächtiger Kreuzpfeiler mit ausgeprägtem antikisierendem Gebälk. Es scheint sich um eine Art Vierungspfeiler zu handeln, an dem noch die Reste von Gurt- und Scheidbögen ansetzen; eine einzelne Halbsäule mit korinthischem Kapitell ziert gleichsam als Dienst die vordere Seite des Pfeilers. Nach hinten zu schließt sich an diesen ein Mittelschiff an, dessen Pfeilerarkaden nur noch die Ansätze eines zerstörten spätgotischen Gewölbes tragen; durch den leicht exzentrischen Blickwinkel ist mehr von der linken Seite zu sehen als von der rechten, deren Pfeilerstellung in starker Verkürzung den Bildrand abschließt. Am fernen Ende begrenzt ein mächtiger, aus dunklem Stein gefügter Rundbogen das Schiff. Kletternde Pflanzen, aber auch eine Tanne haben sich auf ihm angesiedelt, und Efeu und Bäumchen wachsen ebenso auf der Arkadenwand und dem Vierungspfeiler. Über den Mauerkronen liegen quer und längs einzelne Bretter, Reste des Dachstuhls. Das ruinöse Schiff wird durch einen lettnerartigen Einbau geteilt, der sich unten in einem gedrückten Bogen über viereckigen Pfeilern öffnet und oben durch eine Brüstung abgeschlossen wird. Links, außerhalb des „Mittelschiffs", taucht eine ähnliche Konstruktion als Kolonnade auf. Mit den beiden dunkelroten, wohl als Porphyr gedachten, polierten Säulen und dem darüber gelegten Architrav, dessen Brüstung an Triglyphen denken läßt, bekommt das Gebilde hier einen antikischen Anstrich. Zusammen mit den beiden nach links über den Rand hinausreichenden Balken vermittelt dieser Bauteil den Eindruck, die mächtige Ruine setze sich jenseits der Bildgrenze fort.

Hinter der Kolonnadenkonstruktion taucht zunächst ein römisch wirkender, gemauerter Bogen auf, der ganz überwuchert ist, dahinter dann etwas, das an ein großes Kapitell mit Eckvolute erinnert und sich mit der Ecke eines schräg aufsetzenden Dachs zum Bild eines Tempelgiebels zusammenschließt. Noch weiter am linken Bildrand sieht man einen Backsteinbau, auch er offenbar ruinös, ganz links weiter entfernte Häuser oder andere Baulichkeiten. Auf dem Platz zwischen diesen Gebäuden stehen Ochs und Esel, perspektivisch schon stark verkleinert, an einem Futtertrog. Nur wenig weiter vorn steigen soeben zwei Männer auf den etwas erhöhten gelblichen Fliesenboden des Hauptgebäudes. Einer der beiden ist eine Hirte in dunkler Kleidung, der einen Stab und ein Hirtenhorn hält, bei dem anderen, etwas gebückten alten Mann aber wird es sich um Joseph handeln. Dieser hat einen großen, breitkrempigen Strohhut aufgesetzt, trägt einen karmesinroten Umhang und stützt sich auf seinen Stock.

Auch rechts im Hintergrund sieht man kleine Figuren außerhalb der Ruine. Bunt, in Gelb und Rot gekleidete Krieger mit Federbüschen stehen hinter einer Abschrankung, die das große, hohe „Portal" am Ende der Arkaden sperrt. Es handelt sich um das Gefolge der Könige, das, kaum mehr erkennbar, auch die Fahnen der drei Herrscher mit sich führt. Hinter diesen Figürchen erheben sich die verwitterten Ziegelwände weiterer Ruinen sowie Bäume, ganz in der Ferne dann mächtige bläuliche Berge.

Gemäß der Anlage der Ruine befindet sich die Gruppe um Maria und Jesus in der Vierung oder schon im Chor des kirchenähnlichen Gebäudes – gleichsam *in medio ecclesiae*. Der große Vierungspfeiler mit dem nach vorn auskragenden Ansatz eines Scheidbogens betont die Gottesmutter und übernimmt gleichsam die Funktion eines Baldachins. Die Jungfrau sitzt links der Bildmitte auf einem steinernen Werkstück, bei dem es sich, so darf man in Analogie zu den noch stehenden Architekturteilen schließen, wohl um ein herabgestürztes Kapitell handelt; weitere behauene Steine liegen hinter ihrem Rücken. Maria trägt ein tiefrot leuchtendes, pelzgefüttertes Kleid mit bauschigen Ärmeln, deren Stoff leicht plissiert zu sein scheint. Darüber hat sie einen geschlossenen, gleichfalls pelzgefütterten Mantel aus schwerem dunkelblauem Stoff gezogen; ein weißes Kopftuch bedeckt mit zahlreichen Windungen ihr blondlockig herabfließendes Haar. Über dem Haupt schwebt ein verkürzt gesehener goldener Nimbus, der am Rand rosa verschwimmt und zur Mitte hin dunkler wird.

Die Jungfrau wendet sich nach rechts, den Königen zu, und hält mit beiden Händen ihr strahlend helles Kind auf dem Schoß; seinen Leib berührt sie nicht, sondern faßt ihn – offenbar wird hier auf das Korporale Bezug genommen – nur mit einem weißen Tuch, das wie eine Windel um den Knaben liegt. Christi Kopf hinterfängt ein goldener Nimbus, dessen Rautenform sich aus den – heute weitgehend verputzten – roten Kreuzstrahlen ergibt. Auch dieser Heiligenschein löst sich zum Rand hin in Farbe auf und

1 Vgl. Adolf Weis, Art. „Drei Könige", in: LCI, Bd. 1, 1968, Sp. 539–549.

Abb. 8: Albrecht Altdorfer, Anbetung der Könige, Frankfurt, Städel

Abb. 9: Albrecht Altdorfer, Anbetung der Könige, Infrarot-Reflektographie: Die Madonna und die beiden ältesten Könige, Frankfurt, Städel

dürfte ursprünglich die Gestalt von drei kreuzförmig leuchtenden Flammen gehabt haben.

Das Kind hat die Beinchen ein wenig angezogen und greift mit beiden Händen nach dem Gefäß voll Goldmünzen, das ihm der älteste König darbringt; es schaut dabei ganz kindlich-begeistert auf den Glanz und zugleich doch darüber hinweg, während die Mutter ruhig auf den König hinabblickt. Dieser beugt sich, auf dem linken Bein kniend, tief zum Kind hinab und hält die kostbare Schale aus Treibarbeit, in der sich die Münzen befinden, mit der Linken, während er zugleich mit der Rechten den Deckel öffnet. Ergriffen und gebannt blickt der fast kahle, weißbärtige Greis zum Kind. Äußerst kostbar erscheint sein Gewand, ein langer Mantel mit weiten Beutelärmeln, der aus dunkelgrünem Stoff mit feinem goldenem Pflanzenmuster und Marderfutter besteht; zierliche Schleifen mit Troddeln sind am Ärmelansatz angenestelt. Der hellgrau gefütterte Rock des Königs besteht aus dem gleichen Material; an den golden schimmernden Stiefeln hat er goldene Sporen. Seine übrigen Ausstattungsstücke sind mit Perlen und Edelsteinen besetzt: Eine große Halskette, ein auf dem Rücken zusammenlaufender Gurt, der ein schweres Kreuz aus Edelsteinen hält, und der Gürtel, an dem zusätzlich kleine Glöckchen an Ketten hängen, wie sie in der höfischen Mode um 1400 getragen wurden. An dem Gürtel sind eine goldene Geldtasche mit Rosetten und ein gekrümmter großer Dolch in fein ziselierter Scheide befestigt.

Aus der Bildtiefe nähert sich der zweite König ehrerbietig dem Kind, so daß er annähernd frontal zum Betrachter hinter der vorderen Gruppe erscheint. Sein Gesicht wird von einem schwarzen Kinnbart gerahmt, der

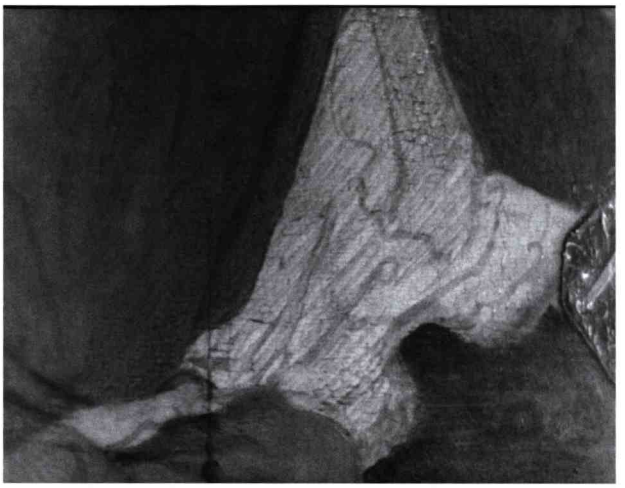


Abb. 10: Albrecht Altdorfer, Anbetung der Könige, Infrarot-Reflektographie: Kleid Mariens, Frankfurt, Städel

Abb. 11: Albrecht Altdorfer, Anbetung der Könige, Infrarot-Reflektographie: Säulenkapitell am linken Bildrand, Frankfurt, Städel

Blick ist freudig-ergriffen auf den Knaben gerichtet. Als einziger der drei Könige ist er nicht völlig barhäuptig, sondern trägt ein mit Perlen besticktes Haarnetz. Seine leuchtend rote Schaube hat einen breiten Marderkragen, über dem eine schwere Goldkette, besetzt mit Perlen und Edelsteinen, liegt. In den betend zusammengefalteten Händen hält er zugleich seine Gabe, einen großen Deckelpokal, ausgeführt in Treibarbeit.

Rechts schließlich steht aufrecht der Mohrenkönig, traditionell der jüngste der drei. Sein besonders exotisches Kostüm besteht zunächst aus einem kräftig roten Rock über nur wenig dunkleren Beinlingen mit schwarzen Schuhen. Unter den weiten, halblangen Ärmeln des Rocks kommen die extravaganten Ärmel seines rosarot changierenden Hemdes zum Vorschein. Der feine, plissierte Stoff staut sich in mehreren großen Wülsten, die durch goldene Fransenbänder voneinander abgeschnürt werden und zum Handgelenk hin kleiner werden. Darüber trägt der Schwarze einen karmesinfarbenen, an den Seiten offenen Umhang mit Rautenmuster und breiten Goldbrokatborten, dessen weiter Halsausschnitt wiederum den roten Rock mit einem hohen goldenen Stehkragen hervortreten läßt. Eine große Kette mit riesigem Anhänger, zwei Perlenketten sowie goldene Schnüre mit Troddeln und große Schleifen vervollständigen den Aufzug. In den vorgestreckten Händen, über deren hellrosa Handschuhen er Ringe trägt, hält der König ein kostbares Goldschmiedegefäß. Es besteht aus einer Kugel aus Kristall oder Serpentin[2] auf goldenem Fuß, den goldgeschmiedete Figürchen zieren, darunter Simson, der den Löwen zerreißt. Bänder fassen die Kugel ein; bekrönt wird sie von nicht klar identifizierbaren Figürchen, darunter einem Mann, der halb aufgereckt zum Schlag auszuholen scheint. Auch der Mohr blickt voll Andacht auf das Christuskind hinunter.

PROVENIENZ

1856 im „Altdeutschen Saal" auf Schloß Hohenzollern, Sigmaringen[3]

1928 erworben aus der Sammlung Hohenzollern, Sigmaringen

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Bei seiner frühesten nachweisbaren Erwähnung im Inventar der Sammlung Hohenzollern auf Schloß Sigmaringen von 1856 galt das unbezeichnete Gemälde als Werk Albrecht Altdorfers.[4] Doch schon im Katalog der Münchner Leihausstellung von 1869, der Erstveröffentlichung des Bildes, wurde Einspruch erhoben und das Bild nur seinem Umkreis zugesprochen.[5] Obgleich der Sigmaringer Konservator F. A. Lehner und, ihm beipflichtend, Ludwig Scheibler und Otto Eisenmann die Tafel weiterhin für einen Altdorfer hielten,[6] blieb der Zweifel an der Eigenhändigkeit die folgenden vier Jahrzehnte über bestehen, ja er wurde sogar die vorherrschende Einschätzung: W. Schmidt erschien das Gemälde nicht fein und scharf genug ausgeführt für den Regensburger Meister, und Hermann Voss schrieb die Königsanbetung zusammen mit der

2 Serpentin als Material vermutet SCHEFFLER (1985), S. 280, der zudem darauf hinweist, daß die herabhängenden Troddeln des Gefäßes in Wirklichkeit sehr ungewöhnlich wären.

3 Im handschriftlichen Inventar von 1856 „Verzeichniß über die im Alt-Deutschen Saale des Schlosses zu Sigmaringen befindlichen Gegenstände" (Fürstlich Hohenzollernsche Hofbibliothek Sigmaringen, Registratur, Nr. 14, Gemälde) als Nr. 12 aufgeführt; vgl. KAUFHOLD (1969), S. 118. In einem Verzeichnis von der Hand des Kunstmalers Prof. Andreas Müller, Düsseldorf, von 1855 taucht das Bild allem Anschein nach jedoch nicht auf; vgl. ebd., S. 118; möglicherweise wurde es erst 1855/56 von Fürst Anton von Hohenzollern-Sigmaringen erworben, der den Aufbau einer Gemäldegalerie betrieb.

4 KAUFHOLD (1969), S. 118.

5 LEIHAUSSTELLUNG (1869), Nr. 48.

6 LEHNER (1871), S. 2, Nr. 3; DERS. (1883), Nr. 2, mit Anmerkungen von Scheibler und Eisenmann.

Abb. 12: Albrecht Altdorfer, Anbetung der Könige, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Passion und der Sebastianslegende aus St. Florian sowie der Florians-Folge einer eigenen Künstlerpersönlichkeit aus Altdorfers engem Schulkreis zu.[7] Wegen der abweichenden Typenbildung wollte ferner Hans Hildebrand im Jahr 1908 das „vortreffliche" Bild nicht dem bekannten Regensburger Meister selbst geben.[8]

Auf Widerspruch stieß solche Abschreibung indes bei Max J. Friedländer, der die Tafel in seiner Dissertation von 1891 und ebenso 1923 als eigenhändige Arbeit Altdorfers von etwa 1520, aus der Zeit der Florians-Folge, ansah.[9] Ab 1923 sollte diese Zuschreibung dann nicht mehr bestritten werden. Von den beiden anderen in jenem Jahr erschienenen Monographien nahm die von Ludwig Baldass gleichfalls eine Entstehung um 1520 an; Baldass sah das Bild stark von Michael Pachers Malerei beeinflußt und als Beginn der reifen Periode des Künstlers.[10] Hans Tietze verglich die „sonore" Farbigkeit mit der Florians-Folge und sah Ähnlichkeiten mit Altdorfers Tafel des Abschieds Christi von seiner Mutter in der National Gallery London, die meist um 1520 angesetzt wird.[11] In die Zeit um 1520/25 datierten ebenso der Katalog der Altdorfer-Ausstellung in München 1938 sowie Carl Koch in seiner Besprechung derselben, obgleich letzterer auf die Verwandtschaft des Marienkopfes der Frankfurter Tafel mit demjenigen einer Tochter auf dem 1537 datierten Wiener Gemälde mit Lot und seinen Töchtern *(Abb. 17)* hinwies.[12] Für Edmund Schilling zeichnete sich das Werk durch meisterhafte Feinmalerei aus, seine Komposition stehe aber noch in der Tradition des 15. Jahrhunderts; entstanden sei es um 1520.[13]

An eine ganz andere Stelle im Œuvre jedoch setzte Otto Benesch das Gemälde, da es als „hieratisch-prunkvolles Andachtsbild" den Ausklang von Altdorfers Schaffen markiere; der Vergleich mit der motivisch der Frankfurter Jungfrau eng verwandten Wiener Madonna von 1531 deutete für ihn auf den Beginn der 1530er Jahre.[14] Baldass indes blieb auch in einer späteren Schrift bei der Ansetzung um oder bald nach 1518,[15] nahe der Florians-Folge, und stellte fest, daß das Frankfurter Bild, das auch schon anderen, so Georg Jacob Wolf,[16] als ungewöhnlich innerhalb von Altdorfers Œuvre aufgefallen war, mehr Parallelen mit den zeitgleichen Antwerpener Manieristen aufweise als mit altdeutschen Gemälden.

Die Beziehungen zu der von Benesch angeführten Wiener Madonna erschienen Eberhard Ruhmer „mehr typologischer als stilistischer Art", wohingegen das Frankfurter Gemälde technisch und formal am stärksten der Madonna in der Glorie in der Alten Pinakothek gleiche und wie diese um 1525 angesetzt werden müsse.[17] Franz Winzinger hingegen favorisierte in seinem Werkkatalog der Altdorfer-Gemälde von 1975 eine späte Datierung um 1530/35, die sich unter anderem auf eben den Bezug zur Wiener Madonna stützte.[18] Dieser zeitlichen Ansetzung schlossen sich Georg Friedrich Scholz sowie Jörg Krichbaum an.[19] Gegen die Relevanz des Vergleichs mit der Wiener Madonna wandte sich indes Pierre Vaisse in seiner kritischen Besprechung des Buchs von Winzinger; die Gesichtstypen der Königsanbetung zeigten vielmehr

7 Schmidt (1872), S. 547; Voss (1907), S. 139. Zur Florians-Folge, die in der Diskussion um SG 452 einen wichtigen Platz einnimmt, vgl. Anm. 24.

8 Hildebrandt (1908), S. 47.

9 Friedländer (1891), S. 69–71; ders. (1923), S. 86f. 1891 spricht Friedländer noch von den Vergleichsstücken als „Quirinus-Bildern"; daß Florian dargestellt ist, wurde erst von Hans Tietze, Albrecht Altdorfer in St. Florian, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 38, 1917, S. 95–106, erkannt. Sturge Moore (1900), S. 48, schloß sich Friedländer an, mit Hinweis auf eine gleichlautende Einschätzung durch Campbell Dodgson.

10 Baldass (1923), S. 51f.

11 Tietze (1923), S. 126; zum Londoner Bild vgl. Winzinger (1975), Nr. 26, sowie Rachel Billinge, Susan Foister, The Underdrawing of Altdorfer's „Christ taking Leave of his Mother", in: Burlington Magazine 1993, S. 687–691.

12 Albrecht Altdorfer (1938), S. 11f; Koch (1938), S. 224; zum Wiener Lot-Gemälde s. Winzinger (1975), Nr. 55, sowie unten.

13 Verz. 1932, S. 59f.

14 Benesch (1938), S. 82; ders. (1939), S. 31f; zur Wiener Madonna s. Winzinger (1975), Nr. 51.

15 Baldass (1941), S. 129–131.

16 Wolf (1925), S. 67f; für ihn war die „Steifheit" des Ganzen auf die Auftraggeberwünsche zurückzuführen.

17 Ruhmer (1965), S. 65.

18 Winzinger (1975), S. 105, Nr. 54.

19 Schulz (1978), S. 84f; Krichbaum (1978), S. 75–77.

Gemeinsamkeiten mit einzelnen Gestalten der Florians-Folge.[20] Für Vaisse war Altdorfers Bild außerdem von Dürers Anbetung der Könige von 1504 in den Uffizien angeregt, die Ruine des Frankfurter Bildes eng mit derjenigen auf Wolf Hubers 1521 geliefertem Feldkircher Annenaltar *(Abb. 14)* verwandt.[21] Die warme Farbgebung der Städel-Tafel sei um 1530/35 nicht denkbar, weshalb die von Ruhmer vorgeschlagene Datierung um 1525, oder sogar etwas früher, vorzuziehen sei. Eine Entstehung noch in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts erwog schließlich auch Gisela Goldberg, in deren Augen die Königsanbetung mit ihrer Prachtentfaltung ein „wenig fremd unter den Gemälden Altdorfers" stand.[22]

KOPIE

Getreue, wohl dem späteren 16. Jahrhundert entstammende Kopie auf Holz, 106,5 x 75,5 cm, Zustand sehr schlecht, 1990 im Dorotheum, Wien, heute Privatbesitz; vermutlich mit der bei Friedländer genannten „alte(n) Kopie in Privatbesitz zu Stockholm" identisch.[23]

DISKUSSION

Das Frankfurter Gemälde könnte von Ikonographie und Größe her sowohl eine Einzeltafel als auch Teil eines größeren Ensembles gewesen sein; in Frage kämen dann ein großer Flügelaltar oder sogar eine Folge einzelner Tafeln, wie sie für Altdorfers Florians-Zyklus rekonstruiert worden ist.[24] Da aber kein als zugehörig in Frage kommendes Werk Altdorfers bekannt ist, zudem eine Einzelkopie des Bildes noch aus dem 16. Jahrhundert existiert und schließlich die holzsichtige Tafelrückseite vermutlich weitgehend dem Originalzustand entspricht, liegt die Annahme näher, das Gemälde sei von Anfang an eine Einzeltafel, wie Dürers Königsanbetung von 1504, oder allenfalls die Mitte eines Triptychons gewesen.

Die grundlegende Frage nach der Eigenhändigkeit des Frankfurter Bildes, die bis ins frühe 20. Jahrhundert durchaus kontrovers beantwortet wurde, ist in der anschließenden Forschung wohl zu Recht nicht mehr aufgeworfen worden. Die gesamte Malweise ebenso wie die Gesichtstypen, vor allem der Mutter und des mittleren Königs, sehr deutlich auch die Wiedergabe der kleinen Figürchen im Hintergrund und schließlich die Darstellung des Himmels und der Vegetation sind zu eng mit anderen Arbeiten Albrecht Altdorfers verwandt, als daß hier eine abgrenzbare, eigenständige Künstlerpersönlichkeit

Abb. 13: Albrecht Altdorfer (Kopie nach), Anbetung der Könige, Federzeichnung mit Weißhöhungen auf braun grundiertem Papier, Berlin, Kupferstichkabinett, SMBPK

anzunehmen wäre. Selbst eine anatomische Eigentümlichkeit wie die stelzenhaft dünnen, leicht schrägen Unterschenkel des schwarzen Königs begegnet in Werken Altdorfers gelegentlich. Ebenso stimmt mit dessen übrigen Tafeln die Malweise überein, die feine, oft hell aufglänzende Details in zeichnerischer Manier, mit feinsten Linien angibt – genannt seien beispielsweise die goldenen Fransen an den Ärmeln des schwarzen Königs, die reichen Formen der Goldschmiedegefäße oder die Federbüsche an den Hüten der winzigen Gefolgsleute im Hintergrund. Vergleiche der Unterzeichnung sind gegenwärtig mangels publizierten Materials nur sehr eingeschränkt möglich. Immerhin ähneln aber die eckig-bewegten Faltenlinien, die unter dem Rot von Mariens Kleid sichtbar werden, einigen Partien der Unterzeichnung einer 1507 entstandenen Geburt Christi in Bremen.[25] Erwähnt sei ferner, daß

20 Vaisse (1977), S. 322f.

21 Zu Dürers Anbetung vgl. Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuausgabe, Berlin 1991, S. 188f, Nr. 82. Zu Wolf Hubers Tafel vgl. Franz Winzinger, Wolf Huber. Das Gesamtwerk, München/Zürich 1979, S. 50, 175, Nr. 284 m. Farbtf.

22 Goldberg (1988), S. 95.

23 Friedländer (1923), S. 165.

24 Winzinger (1975), S. 88, Nr. 30–36; eine der Tafeln, die „Niederknüppelung" in Prag, soll eine originale, unbemalte Rückseite besitzen und gliche darin also der Frankfurter Tafel. Zur Florians-Folge, deren Tafeln auf Nürnberg, Prag und Florenz aufgeteilt sind, jüngst auch Kurt Löcher, Die Gemälde des 16. Jahrhunderts (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), Stuttgart 1997, S. 19–24; er datiert auf etwa 1520.

25 Winzinger (1975), Nr. 2; bei diesem Bild sind Farbschichten stellenweise transparent geworden, stellenweise durch einen Kriegsschaden verlorengegangen, so daß die Unterzeichnung sichtbar wird.

Abb. 14: Wolf Huber, Anbetung der Könige vom Feldkircher Annenaltar, 1521, Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum

die Unterzeichnung auch mit den autonomen Zeichnungen Altdorfers verglichen werden kann; in diesen findet man insbesondere die leicht geschwungen geführten, langen Parallelschraffuren, die mitunter unbekümmert über einzelne Formen hinwegführen – ähnliche Schraffuren wie um den Kopf des mittleren Königs oder im dahinterliegenden, fluchtenden Gebäudeteil findet man beispielsweise auf der Federzeichnung des thronenden Apostels Andreas in Berlin.[26]

Kompositorisch und motivisch reiht sich die Frankfurter Tafel ohne besondere Auffälligkeiten oder Neuerungen in ältere Traditionen ein. Die gewaltige Ruine ist sicherlich als der verfallene Palast König Davids aufzufassen, worauf auch die eigentlich „kaiserlichen" Porphyrsäulen am linken Bildrand hindeuten. Zeichenhaft steht sie so für die Geburt des Neuen Bundes aus dem verfallenen Alten Bund. Dies Motiv ist in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts stark verbreitet;[27] die in früheren Bildern oftmals „romanisch" anmutenden und damit dezidiert auf eine vergangene Epoche verweisenden Bauten haben hier allerdings einem Antikes und Spätgotisches kombinierenden Ensemble, das mehr an zeitgenössische Architekturentwürfe denken läßt, Platz gemacht, wie es auf Darstellungen des frühen 16. Jahrhunderts des öfteren anzutreffen ist und vielleicht als eine Art Heroisierung verstanden werden kann.

Die zentrale Gruppe aus Maria, ihrem Sohn und dem ältesten König hat Altdorfer bereits um 1512 in einer nur in Kopie überlieferten Zeichnung ähnlich gestaltet *(Abb. 13)*;[28] ihr Vorbild – erkennbar besonders an der Gestalt des Königs – ist die nämliche Gruppe in Albrecht Dürers Königsanbetung aus dem Marienleben von etwa 1503, die wiederum auf Martins Schongauers Kupferstich (L. 6) zurückgreift. Der rechts stehende jüngste König mit extravaganten Ärmeln und einem kugelförmigen Ostensorium, die Isolation der fünf Hauptakteure von den in weite Ferne verdrängten Nebenfiguren und vor allem die Architektur auf Altdorfers Bild lassen sich hingegen in erster Linie mit der Epiphanie auf Wolf Hubers Feldkircher Annenaltar vergleichen *(Abb. 14)*. Da Hubers Architektur einerseits derjenigen Altdorfers auch in Details gleicht – man beachte etwa den Lettner oder die malerisch über die Mauerkronen drapierten Bretter –, andererseits noch viel deutlicher das Vorbild eines 1481 entstandenen Stichs von Bernardo Prevedari nach Bramante verrät,[29] dürfte Huber die Priorität zukommen. Von ihm mag auch angeregt sein, daß das Kind in Frankfurt, abweichend von Altdorfers früherer Zeichnung, nach dem Geschenk des Königs greift. Hingegen zeigt Huber zwar einen mächtigen Pfeiler mit Gewölbeansätzen nah dem linken Bildrand, nutzt diesen jedoch nicht zur Hervorhebung der Madonna. Altdorfer tut eben dies, indem er das Hubersche Motiv auf die schon in der Zeichnung von 1512 angelegte Position der Muttergottes seitlich vor einer fluchtenden Architektur überträgt. Diese Grunddisposition der Madonna links im Bild, hinterfangen von einer rasch fluchtenden Wand, auf die sich die Könige zugleich von rechts her zubewegen, geht letztlich auf den um 1470 entstandenen Monfortealtar des Hugo van der Goes zurück, dessen Anlage beispielsweise durch eine Zeichnung Hans Holbeins d. Ä. *(Abb. 15)* nach Süddeutschland übermittelt worden ist.[30] Aus dem Hugoschen Urbild stammt weiter die Idee, die

26 Hans Mielke, Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik, Ausst.-Kat. Berlin, Kupferstichkabinett SMPK, und Museen der Stadt Regensburg, 1988, Nr. 38, datiert um 1510.

27 Vgl. Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character, Cambridge/Mass. 1953, Bd. 1, S. 33, 135f.

28 Mielke (wie Anm. 26), S. 110f, Nr. 48; das in Berlin aufbewahrte Blatt ist hier als sehr gute Kopie einer Altdorfer-Zeichnung charakterisiert. Auf die Verwandtschaft wies erstmals Becker (1938), S. 103, hin.

29 Diese Abhängigkeit wird insbesondere an den Kapitellformen und dem Radfenster im Hintergrund deutlich; der Stich stellt eine phantastische, ruinöse Sakralarchitektur dar, vgl. Franz Graf Wolff Metternich, Der Kupferstich Bernardos de Prevedari aus Mailand von 1481, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 11, 1967/68, S. 9–108.

30 Zum Bild Hugo van der Goes' vgl. Jochen Sander, Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992, S. 233f; zu Holbeins Zeichnung jüngst Katharina Krause, Hans Holbein der Ältere, München/Berlin 2002, S. 216f.

Abb. 15: Hans Holbein d. Ä., Anbetung der Könige, lavierte Federzeichnung, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett

Gefolgsleute durch eine halbhohe, bildparallele Absperrung vom geheiligten Bezirk der Madonna im Vordergrund abzugrenzen; Holbein wiederum hat bereits diese Absperrung – wenn auch nicht ganz so extrem wie Altdorfer – perspektivisch viel weiter nach hinten gerückt als Hugo, so daß die Gefolgsleute sehr klein erscheinen. Möglicherweise kannte Altdorfer daher die besagten Kompositionsideen über Zwischenstufen aus dem Umfeld des Augsburgers Holbein.

Problematisch bleibt die in der Forschung sehr unterschiedlich eingeschätzte Entstehungszeit der Frankfurter Tafel. Ihre mutmaßliche Abhängigkeit von Hubers Annenaltar hilft dabei kaum weiter: Der Vertrag für das Werk wurde 1515 geschlossen, und 1521 lieferte Huber das Retabel, doch selbst wenn man dieses spätere Datum als terminus post quem annimmt, bleibt die eigentliche Kontroverse – Anfang bis Mitte der 1520er Jahre oder um 1530/35 – davon unberührt. Im wesentlichen resultiert die Datierungsschwierigkeit aus dem Umstand, daß eine stilistische Entwicklung Altdorfers ab den frühen 1520er Jahren, trotz klar erkennbarer Divergenzen zwischen seinen verschiedenen Gemälden, kaum erkennbar ist – eine rational nachvollziehbare Richtung der Veränderungen wird nicht ersichtlich. Ohne daß man von abgrenzbaren Stillagen sprechen möchte, scheint Altdorfer unterschiedliche gestalterische Konzepte bei seinen einzelnen Werken verfolgt zu haben. Eine Rolle spielt dabei die Größe des Bildes oder genauer der Maßstab der Darstellung – mit den sehr kleinfigurigen Werken nach Mitte der 1520er Jahre, wie der Alexanderschlacht von 1529, der Susanne im Bade von 1526 oder Hoffahrt und Bettel von 1531,[31] läßt sich die Königsanbetung schlicht nicht vergleichen. Tafelbilder mit größeren Figuren hingegen haben sich aus Altdorfers späterer Zeit kaum erhalten. Diejenigen Werke, die im Zusammenhang mit der Königsanbetung genannt worden sind, die Wiener Madonna von 1531 *(Abb. 16)* und die fast lebensgroße Lot-Darstellung von 1537 *(Abb. 17)*, machen bereits alle oder zumindest die wesentlichen Bilder mit größeren Figuren aus der Zeit nach der Florians-Folge aus.[32]

31 Winzinger (1975), Nr. 50, 49, 53.

32 Ausgenommen ist dabei nur das Bildnis einer Frau der Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid, um 1525, Winzinger (1975), Nr. 52. Die Madonnentafel in Budapest wiederum wird unterschiedlich angesetzt, von Winzinger, ebd., Nr. 38, „1516/18?", von Goldberg (1988), S. 102, hingegen um 1520/30; von größerem Format ist schließlich die um 1519/20 oder 1519/22 datierte Schöne Maria von Regensburg (Winzinger, Nr. 41, Goldberg, S. 47). Bei beiden Madonnentafeln ist also eine Datierung schon in den 1520er Jahren strittig, wie überhaupt alle drei großfigurigen Bilder Bildnisse sind, keine Historien, und auch daher schlechter dem Frankfurter Werk zu vergleichen.

Abb. 16: Albrecht Altdorfer, Madonna in Halbfigur, 1531, Wien, Kunsthistorisches Museum

Stilistisch klar abweichend vom Frankfurter Werk zeigen sich vor allem die Gemälde mit mächtigen, biegsam bewegten Figuren mit kleinen Köpfen, namentlich die Tafeln des 1518 vollendeten Altars in St. Florian und der verwandte, vielleicht um 1520 anzusetzende Abschied Christi von seiner Mutter in London. Obgleich die Unterzeichnung, wie oben ausgeführt, Vergleiche zu noch früheren Werken der Zeit um 1510 zuläßt, können Figuren- und Gesichtsbildung mit diesen gar nicht in Einklang gebracht werden. Darüber hinaus wirkt sich diesmal der Bezug zu Hubers Annenaltar auch als Ausschlußkriterium aus. Eine Verbindung zu der oftmals als nahestehend betrachteten Folge mit Szenen aus dem Leben des hl. Florian aus den späten 1510er oder frühen 20er Jahren ist m. E. jedoch ebensowenig anzunehmen. Zwar finden sich einzelne ähnliche Kopftypen wie derjenige des mittleren Königs, auf den Vaisse hinwies, doch weicht deren Bildung vom Frankfurter Werk ab: Die Gesichter der Florians-Folge wirken summarischer und weicher, voller, sie sind ebenso wie die manchmal geradezu etwas gummiartig geknetet wirkenden Figuren durchaus eigenwilliger als im Frankfurter Bild. Keine große Ähnlichkeit besitzt ferner die von Ruhmer angeführte, zeitlich wohl nicht viel spätere, allerdings schon deutlich kleinere Madonna in der Glorie in München. Wiederum wirkt das Inkarnat sehr weich, fast teigig; die Farbigkeit ist viel wärmer und toniger als bei der Städel-Tafel – dies mag indes auch mit der Bildaufgabe zusammenhängen.

Die Verwandtschaft mit dem – künstlerisch sicher schwächeren – Madonnenbild von 1531 in Wien *(Abb. 16)* ist demgegenüber doch stärker und nicht allein auf den Typus beschränkt. Sie betrifft eben auch die vertriebene,

Abb. 17: Albrecht Altdorfer, Lot und seine Töchter, 1537, Wien, Kunsthistorisches Museum

große glatte Flächen erzielende Modellierung des Inkarnats, die sehr ähnliche Gestaltung des Mundes und der scharf gezeichneten, geschlitzten Augen. Und mag auch das ähnlich wie bei der Frankfurter Muttergottes um den Kopf gewundene Tuch in erster Linie ein Motiv sein, begegnet es doch kein weiteres Mal in Altdorfers Bildern. Ebenso aussagekräftig ist der Vergleich der Köpfe der Maria in Frankfurt und der vorderen Tochter des Lot auf dem Wiener Gemälde von 1537 *(Abb. 17)*. Wieder gleichen sich die Typen – trotz des unterschiedlichen Sujets vielleicht in noch größerem Maße als bei der Wiener Madonna – sowie die Härte und etwas glatte Stilisierung der Ausführung, die in beiden Fällen denkbar weit von Werken wie der Florians-Folge entfernt ist. Sehr ähnlich fallen die kurzfingrige rechte Hand von Lots Tochter – ebenso diejenige der Wiener Madonna – und die Rechte der Frankfurter Gottesmutter aus. Darüber hinaus verbindet die Frankfurter Königsanbetung und das Gemälde von 1537 die kräftige, kostbare, aber kühle und stellenweise etwas gläsern wirkende Farbigkeit. Hier wie dort sind Preziosen, die kleinteiligen, glänzenden Schmuckstücke, Perlen und Steine – obgleich die Darstellung von Lot und seinen ganz nackten Töchtern nur wenig Bildgelegenheit dazu bot, dafür aber ein spiegelndes Glas zeigen kann – ähnlich scharf als besonderer, die kostbare Wirkung des Bildes steigernder Blickfang gedacht. In beiden Werken ist die Figurenbildung weniger idiosynkratisch als in früheren Arbeiten Altdorfers; er bemüht sich mehr um Glätte und Geschmeidigkeit der Leiber und eine gleichmäßigere, beim Kind in Frankfurt weitgehend stimmige Anatomie. Eine späte Datierung der Frankfurter Königsanbetung in die 1530er Jahre erscheint folglich naheliegend. Möglicherweise hat Altdorfer mit diesen beiden späten Werken auf mittlerweile veränderte Vorstellungen des Publikums reagiert, Vorstellungen, denen Gemälde wie die späteren Arbeiten Lucas Cranachs d. Ä. besonders ausgeprägt entsprechen. Dieser „manieristischen" Strömung des fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts nähert sich im besonderen Altdorfers Lot-Bild, doch auch seine Königsanbetung, weit stärker an als seine früheren Werke.

S.K.

LITERATUR

VERZ. 1932, S. 59; 1963, S. 7; 1966, S. 11; 1971, S. 11; 1987, S. 95

1869 KATALOG DER LEIHAUSSTELLUNG IN MÜNCHEN, München 1869, Nr. 48
1871 F. A. LEHNER, Verzeichniss der Gemälde. Fürstlich Hohenzollern'sches Museum zu Sigmaringen, 9, Sigmaringen 1871, S. 2, Nr. 3
1872 W. SCHMIDT, Art. „Altdorfer, Albrecht, II. Altdorfer als Maler", in: Allgemeines Künstler-Lexikon, hg. von Julius Meyer, Bd. 1, Leipzig 1872, S. 540–553, hier S. 547, Nr. 9
1883 F. A. LEHNER, Catalog der Gallerie in Sigmaringen, Sigmaringen 1883, Nr. 3
1890 Hubert JANITSCHEK, Geschichte der deutschen Malerei (= Geschichte der deutschen Kunst III), Berlin 1890, S. 412
1891 Max J. FRIEDLÄNDER, Albrecht Altdorfer. Der Maler von Regensburg, Leipzig 1891, S. 69–71, 125, Verz. 1, 16
1900 Thomas STURGE MOORE, Altdorfer, London 1900, S. 48
1907 Hermann VOSS, Der Ursprung des Donaustils. Ein Stück Entwicklungsgeschichte Deutscher Malerei (= Kunstgeschichtliche Monographien 7), Leipzig 1907, S. 139, Anm. 42
1908 Hans HILDEBRANDT, Die Architektur bei Albrecht Altdorfer, Straßburg 1908 (=Studien zur deutschen Kunstgeschichte 99), S. 47
1923 Ludwig BALDASS, Albrecht Altdorfer. Studien über die Entwicklungsfaktoren im Werke des Künstlers, Wien 1923, S. 51, 63, 76f
1923 Max J. FRIEDLÄNDER, Albrecht Altdorfer, Berlin 1923, S. 86f, 165
1923 Hans TIETZE, Albrecht Altdorfer, Leipzig 1923, S. 126
1924 Franz RIEFFEL, Das Fürstlich Hohenzollernsche Museum zu Sigmaringen, in: Städel-Jahrbuch 3, 1924, S. 55–75, hier S. 70, Tf. XXVI
1925 Georg Jacob WOLF, Altdorfer (= Künstlermonographien 115), Bielefeld/Leipzig 1925, S. 67f
1928 KURZES VERZEICHNIS der im Städelschen Kunstinstitut ausgestellten Sigmaringer Sammlungen, Frankfurt a. M. 1928, S. 7, Nr. 7
1930 Oswald GÖTZ, Ausstellungsbericht, Städelsches Kunstinstitut, Gemäldegalerie, in: Oberrheinische Kunst 4, 1930, S. 4–6, hier S. 4f
1932 Peter MENZEL, Gestirn, Gold, Ruine, in: I. Blankenstein, Besuche im Städel, Frankfurter Zeitung 1932, wiederabgedruckt in: Klaus Gallwitz (Hg.), Besuche im Städel, Betrachtungen zu Bildern, Frankfurt a. M. 1986, S. 51–55
1938 Ausst. Kat. ALBRECHT ALTDORFER UND SEIN KREIS, München, Staatsgalerie, 1938, S. 11f, Nr. 44, Abb. 28
1938 Hanna L. BECKER, Die Handzeichnungen Albrecht Altdorfers, München 1938, S. 103, Nr. 12
1938 Otto BENESCH, Albrecht Altdorfer. Zum 400. Todestag Februar 1938, in: Pantheon 21, 1938, S. 69–83, hier S. 82
1938 Carl KOCH, Über die Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahre Altdorfers „Albrecht Altdorfer und sein Kreis", Staatsgalerie München 1938, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 7, 1938, S. 221–230, hier S. 224
1939 Otto BENESCH, Der Maler Albrecht Altdorfer, Wien 2. Aufl. 1939, S. 31, 51, Abb. 86–87
1941 Ludwig von BALDASS, Albrecht Altdorfer, Wien 1941, S. 126, 129–131, 202, 282, 319
1964 Alfred STANGE, Malerei der Donauschule, München 1964, S. 31, 78, 141, Nr. 29
1965 Eberhard RUHMER, Albrecht Altdorfer, München 1965, S. 65, Nr. 24, Abb. 146, 147
1969 Walter KAUFHOLD, Fürstenhaus und Kunstbesitz. Hundert Jahre Fürstlich Hohenzollernsches Museum, Sonderdruck aus: Zeitschrift für Hohenzollernsche Geschichte 3, 1967, 4, 1968, Sigmaringen 1969, S. 139
1975 Franz WINZINGER, Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. Tafelbilder, Miniaturen, Wandbilder, Bildhauerarbeiten. Werkstatt und Umkreis, München/Zürich 1975, S. 46, 105, Nr. 54
1977 Friedbert FICKER, Altdorfer, Mailand 1977, S. 152, 156f, 186, Nr. 34
1977 Pierre VAISSE, Rezension von Winzinger, Albrecht Altdorfer. Die Gemälde, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 40, 1977, S. 310–324, hier S. 322f
1978 Jörg KRICHBAUM, Albrecht Altdorfer. Meister der Alexanderschlacht, Köln 1978, S. 75–77
1978 Georg Friedrich SCHULZ, Altdorfer, Herrsching am Ammersee 1978, S. 84, Nr. 39
1985 Wolfgang SCHEFFLER, Gemalte Goldschmiedearbeiten. Kostbare Gefäße auf den Dreikönigsbildern in den Niederlanden und in Deutschland 1400–1530. Ein typologischer Beitrag zur Goldschmiedekunst, Berlin/New York 1985, S. 279–282
1988 Gisela GOLDBERG, Albrecht Altdorfer. Meister von Landschaft, Raum, Licht, München/Zürich 1988, S. 95, 122, Abb. 66
1999 BRINKMANN, SANDER, S. 25, Tf. 1

HANS BALDUNG, GEN. GRIEN

Schwäbisch Gmünd 1484/85 – Straßburg im September 1545

Im Gegensatz zu allen anderen deutschen Malern der Dürerzeit stammte Hans Baldung, gen. Grien, aus einer Gelehrtenfamilie: Zu seinen Verwandten zählten ein Magister Hans Baldung am bischöflichen Gericht in Straßburg und der kaiserliche Leibarzt Dr. Hieronymus Baldung. Sein Bruder Caspar war zuerst Dekan der Juristischen Fakultät und Rektor der Freiburger Universität und trat 1522 als Stadtadvokat in Straßburger Dienste; 1531 wurde er Beisitzer des Reichskammergerichts und kaiserlicher Rat in Speyer. Von Hans Baldung selbst kennen wir weder den Namen des Vaters noch den Ort seiner Ausbildung, den neuere Forschungen nach Schwaben lokalisieren wollen.[1] 1503 trat er als Geselle in die Werkstatt Albrecht Dürers in Nürnberg ein. Aus dieser Zeit scheint sein Rufname „Grien" herzurühren, der möglicherweise auf eine Vorliebe für diese Farbe oder auf ein Festtagskleid des Malers anspielen sollte, gewiß aber auch der Unterscheidung von den beiden anderen Gesellen Schäufelein und Süß von Kulmbach diente, die den gleichen Vornamen trugen. Noch in der Dürerwerkstatt fertigte er 1506/07 für den Magdeburger Erzbischof Ernst von Sachsen einen Dreikönigsaltar, heute in der Berliner Gemäldegalerie, und den Sebastiansaltar im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Nach Abschluß der Arbeiten übersiedelt Baldung nach Straßburg, wo er 1509 eingebürgert wird, im folgenden Jahr die Kaufmannstochter Margarete Herlin heiratet und zünftig wird. In der ersten Straßburger Zeit hat er sich – vermutlich in Ermangelung großer Gemäldeprojekte – vor allem mit dem Holzschnitt befaßt und auch mit Tonplatten experimentiert. Für die Jahre 1512–17 zog er nach Freiburg, weil er den Auftrag zum Hochaltar des dortigen Münsters gewonnen hatte. Einen beträchtlichen Teil des exorbitanten Honorars von insgesamt 600 Gulden ließ er in eine Leibrente für sich und seine Frau umwandeln. In Straßburg betreibt das Ehepaar seit den 1520er Jahren Geld- und Immobiliengeschäfte; 1527 erwerben sie dort ein Haus in bester Lage. Seit 1533 vertritt er seine Zunft als Schöffe; kurz vor seinem Tode wurde er sogar Ratsherr. Allerdings treten die merkantilen Aktivitäten keineswegs an die Stelle des künstlerischen Werkstattbetriebs; Baldung bleibt vielmehr auch nach der Reformation 1529 ein gefragter Maler. Zwar scheint er nach 1520 keinen Altar mehr geschaffen zu haben, doch machen Zyklen großer Aktgemälde oder Serien antiker Historien dieses Manko wett. Auch malt er weiterhin Madonnen, offenbar für altgläubige Auftraggeber, einzelne Andachtsbilder und eine stattliche Anzahl von Porträts. Dabei paßt er seinen Stil schrittweise und je nach dem Charakter des Auftrags dem Zeitgeschmack an und bereitet damit dem Manierismus in Deutschland den Boden. Seine gelegentlichen Kopien nach erfolgversprechenden Vorbildern verraten bewußtes Kalkül: So wiederholt die Madonna mit den Edelsteinen im Germanischen Nationalmuseum eine Komposition Jan Gossaerts; ein Porträt in der Madrider Sammlung Thyssen orientiert sich unverkennbar an Lucas Cranach. Dennoch ist Baldung alles andere als ein Eklektizist. Seine Kunst profitiert von einem hohen Grad an Selbstreflexion und Reflexion der Werke anderer, vor allem von einer lebenslangen kritischen Stellungnahme zum Schaffen seines Lehrers Albrecht Dürer: In seinen besten Werken bringt Baldung immer auch ‚Kunst über Kunst' hervor und ist darin seiner Zeit erstaunlich weit voraus. Nach Dürers Tod wird Baldung dessen Locke überbracht; als den wahren und eigentlichen Nachfolger des großen Nürnbergers schätzen ihn bereits die Zeitgenossen ein.[2]

LITERATUR: Carl Koch, Die Zeichnungen Hans Baldung Griens, Berlin 1941; Ausst. Kat. Hans Baldung Grien, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1959; Matthias Mende, Hans Baldung Grien. Das graphische Werk. Vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche, Unterschneidheim 1978; Gert von der Osten, Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente, Berlin 1983; M. Mende, in: AKL 6, 1992, S. 437–441; Joseph Leo Koerner, The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago u. London 1993, S. 249–448; Ausst. Kat. Hans Baldung Grien in Freiburg, Freiburg 2001

1 Tilman Falk, Baldungs jugendliches Selbstbildnis. Fragen zur Herkunft seines Stils, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 35, 1978, S. 217-223.

2 Lothar Schmitt, Dürers Locke, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 66, 2003, S. 261-272.

ZWEI HEXEN

Straßburg, 1523

Inv. Nr. 1123

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Linde (Tilia sp.), 65,3 (± 0,1) x 45,6 (± 0,3) x 0,5 (± 0,1) cm
gedünnt und parkettiert, leicht verwurmt
vier Bretter, senkrecht geteilt mit senkrecht verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 11,1; unten 11,9 cm; Brett II: oben 12,2; unten 12,1 cm; Brett III: oben 12,3; unten 12,1 cm; Brett IV: oben 8,7; unten 9,0 cm

Malfläche:
63,3 (± 0,1) x 44,0 (± 0,1) cm
Malgrat allseitig erhalten. Zur Tafelkante bleibt auf allen Seiten ein Rand von ca. 0,6 bis 1,0 cm stehen, der schwarzbraun übermalt ist

Zustand der Malerei:
mittelmäßig. Entlang der drei Brettfugen großflächige Retuschen, besonders zum oberen und unteren Bildrand hin. Zahlreiche punktuelle Retuschen in den Inkarnatpartien, die besonders gehäuft auftreten im Rücken der stehenden Frau, an ihrem Hüftkontur und in ihrem rechten Oberschenkel, sowie vom Bauch abwärts im Körper der Sitzenden und im Gesicht des Knaben. Größere Retuschen mittig auf dessen Stirn, vom rechten Knie der Stehenden abwärts und an ihrem rechten Unterarm bis zur Handwurzel. Die Schattenpartien der Inkarnate besonders bei der Stehenden leicht verputzt

Rückseite des Bildträgers:
mit Bootslack überzogen

Rahmen: modern

Bezeichnet:
in der rechten oberen Ecke in hellgelber Farbe mit dem Monogramm „HBG", darunter die Jahreszahl „1523"

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Bereits mit bloßem Auge ist durch das partiell verseifte Inkarnat hindurch Unterzeichnung zu erkennen; auf der Infrarot-Reflektographie erscheint sie an fast allen Stellen der Tafel bis auf die extremen Dunkelheiten *(Abb. 19)*. Da sogar unter den helleren der Wolken mit beschwingtem Strich gezogene Konturen zum Vorschein kommen, ist davon auszugehen, daß das gesamte Bild auf der Tafel zeichnerisch vorbereitet worden ist. Am umfassendsten fallen die Vorgaben naturgemäß bei den Figuren und der Draperie aus. Unter diesen liegt eine elegante, mit feiner, gelegentlich schwellender Linie geführte Pinselzeichnung, die in ihrer Qualität und Ausführlichkeit mit Zeichnungen auf Papier von Baldungs Hand vergleichbar ist. Mit sicherem und durchgängigem Strich legt der Künstler dabei die Konturen fest; mit einer sehr gleichförmigen Schraffur aus kurzen Haken oder langen, kaum gekrümmten Strichen markiert er die Schattenpartien und deutet zugleich gewölbte Formen an, besonders gekonnt etwa an der linken Schulter und den Knien der Sitzenden. Dabei versteht er es, durch Variation des Abstands zwischen den einzelnen Schraffen Abstufungen in der gewünschten Dunkelheit anzudeuten, obwohl er sich fast ausschließlich auf Parallelschraffur beschränkt: Kreuzschraffuren bleiben für die tiefsten Verschattungen reserviert, wie sie etwa an den Schenkelinnenseiten der Stehenden auftreten. Nur an einer Stelle, am linken Unterschenkel der Sitzenden, verdichtet sich die Schraffur zu mehreren übereinanderliegenden Strichlagen.

Bei der Ausführung folgt der Maler der Zeichnung sinngemäß, aber nicht sklavisch genau. Gliedmaßen fallen etwas dünner oder dicker aus; Konturen erscheinen daher um einige Millimeter nach innen oder außen versetzt. So ist beispielsweise die linke Schulter der Sitzenden gegenüber der Unterzeichnung etwas verbreitert, ihr linker Oberarm dagegen etwas schmaler gegeben. Ihr rechter Arm ist ein gutes Stück enger an den Körper angelegt, seinen unterzeichneten Kontur überdeckt heute der gelbliche Hintergrund. Der Verlauf des Leibesumrisses auf der linken Seite der Figur ist begradigt und eine leichte Taillierung unterdrückt worden.

Drei Abweichungen verdienen besondere Aufmerksamkeit, weil sie auf eine Zuspitzung der Bildaussage hindeuten können. Schon mit bloßem Auge ist bei der stehenden Frau die Brustvergrößerung in der Malerei abzulesen; in der Unterzeichnung ist ihre durch die leichte Körperdrehung bildeinwärts gerade noch sichtbare rechte Brust erheblich flacher und ohne Brustwarze angegeben. Genau auf diese Partie fällt heute der Blick ihrer sitzenden Partnerin. Bei dieser erscheinen Augen, Nase und Mund in der Unterzeichnung jedoch ein wenig oberhalb der ausgeführten Körperteile; ihr Gesicht war also ursprünglich etwas stärker in die Höhe gewendet, die Blickbeziehung ist erst in der Malerei ‚feinjustiert' worden. Schließlich sollte das Tuch auf dem Oberschenkel der Sitzenden sich ursprünglich zu einem größeren Knäuel aufstauen, das ihre Scham erheblich wirkungsvoller kaschiert hätte, als das in der ausgeführten Malerei der Fall ist: Wie in der Infrarot-Reflektographie deutlich zu erkennen ist, verlaufen

die unterzeichneten Falten dort schräg nach oben und queren die horizontal gelagerte Fältelung der ausgeführten Malerei. Es ist die einzige Stelle des Bildes, an der ein vorgezeichnetes Motiv nicht nur leicht umgeformt, sondern ganz aufgegeben wird.

BESCHREIBUNG

Wir stehen auf einer überall mit saftigem grünem Gras und Farnen bewachsenen Anhöhe, die nach links hin abfällt. Ihr in sanftem Bogen verlaufender Kontur stößt unmittelbar an den schwefelgelben Hintergrund; auf die Andeutung einer Landschaftskulisse oder des Horizonts verzichtet der Künstler. Diese Eigenart und der Umstand, daß am rechten Bildrand eine dichte Rauchsäule hinter dem Hügelkontur aufsteigt, deren Quelle aber verborgen bleibt, unterstützen den Eindruck, daß der Ort der Handlung sehr hoch gelegen sei. Zu seinem unwirklichen Charakter trägt die Gestaltung des Hintergrunds bei, der von einer gewaltigen Himmelserscheinung dominiert wird: Die orange-graue Rauchsäule steigt am rechten Bildrand bis knapp über die Bildmitte senkrecht auf und speist dann ein Wolkenmeer, das von Dunkelbraun über glühendes Orange bis hin zu einem Honiggelb changiert und anscheinend von mächtigen Winden über die Bildfläche nach links in einen Himmel getrieben wird, der in reinem Zitronengelb erstrahlt. Die wehenden Locken der sitzenden Frau und die schräg aufsteigenden Rauchschwaden aus der Fackel scheinen die Windrichtung zu bestätigen. Insgesamt wird der Eindruck erweckt, daß im Hintergrund eine Feuersbrunst von ungeheurer Gewalt entfesselt worden sei.

Merkwürdig unberührt von diesem Schauspiel sind im Vordergrund vier Gestalten eng zusammengruppiert. Den Anfang macht eine hochgewachsene nackte Frau, die im linken Bilddrittel steht und, bildeinwärts gewandt, dem Betrachter den Rücken zukehrt, mit dem sie gleichwohl Blickkontakt aufnimmt, indem sie den Kopf scharf nach rechts wendet und über ihre rechte Schulter aus dem Bild schaut. Der kecke Blick aus den Augenwinkeln und der geschürzte Mund mit dem Anflug eines Lächelns verleihen ihr einen koketten Ausdruck. Das dunkelblonde lockige Haar trägt sie all'antica frisiert in zwei Zöpfen, die vom Nacken ausgehend seitlich um den Kopf gelegt und über der Stirn in einem Knoten aufgesteckt sind, dazu flattern vorne auf der abgewandten Seite ihres Gesichts einige lose Strähnen im Wind. Sorgsam ausbalanciert ist ihr Stand mit verschränkten Beinen. Das leicht einwärts gebogene linke Standbein trägt ihr Körpergewicht, während sie das rechte Bein angewinkelt und den rechten Fuß hinter ihrer linken Ferse eingehakt hat. Den rechten Arm angewinkelt, faßt sie mit der rechten Hand etwas über Kopfhöhe unter ein Tuch: Es handelt sich um einen senkrecht herabfallenden Abschnitt einer ungewöhnlich langen cremefarbenen Stoffbahn, die alle Figuren miteinander verbindet. Die eine Hälfte des Tuches verläuft in sanftem Bogen hinter dem Leib der Frau, sie hält den Stoff auf der abgewandten Seite zwischen dem linken Ellbogen und der Hüfte eingeklemmt, und von diesem Punkt hängt das Endstück mit erkennbarer Ecke neben ihrem Bein herab. Zur rechten Seite hin fällt die Stoffbahn gleichfalls zunächst senkrecht herab und verhüllt dann fast vollständig einen Ziegenbock, der schräg nach links vorn gewandt am Boden kauert. Das Tier wird förmlich zusammengepreßt unter dem Körpergewicht der zweiten, im Vergleich zur ersten etwas älteren und deutlich korpulenteren Frau mit kastanienbraunem Haar, die, ebenfalls gänzlich unbekleidet, auf ihm Platz genommen hat. Diese lüpft das Tuch mit der rechten Hand, so daß der Kopf des Bocks mit dem charakteristischen Ziegenbart und seine Vorderläufe zum Vorschein kommen. Ansonsten ragt lediglich eine Hinterhand des Tieres aus den Tuchmassen hervor. Die üppige Brünette sitzt in strenger Frontalität auf dem Ziegenbock, den rechten Fuß leicht nach vorn gestellt, die Schenkel leicht geöffnet. Den Oberkörper leicht nach links gedreht, greift sie mit der Rechten nach unten in das Tuch. Den angewinkelten linken Arm hat sie über Kopfhöhe erhoben; auf der nach oben gekehrten Handfläche trägt sie einen Glaskolben, der mit einem roten, kugel- oder halbkugelförmigen Gegenstand verschlossen ist. Darin steht nach links gewandt ein kleines geflügeltes und gehörntes Ungeheuer. Obwohl die sitzende Frau das Gefäß für den Betrachter so ostentativ präsentiert, schenkt sie selbst ihm kaum Beachtung. Vielmehr wendet sie den Kopf nach links und blickt leicht nach oben auf die Brustpartie ihrer Gefährtin. Ihr langes welliges Haar steht in dicken Strähnen vom Kopf ab, augenscheinlich wird es von einem Windstoß nach links geweht. Rechts unten taucht unmittelbar hinter ihr ein Knabe auf, der durch sein kräftiges Inkarnat in Rotbraun und seinen honigfarbenen Schopf besonders auffällt. Mit geöffnetem Mund blickt er den Betrachter aus weit aufgerissenen, braunen Augen an. Die nach vorn gestreckte Linke greift in den Ausläufer der Stoffbahn auf dem Schenkel der Brünetten. Mit der rechten Hand hält das Kind eine lange Fackel mit trichterförmigem oberen Rand kerzengerade empor. Die Stellung seines angewinkelten linken Beins vermittelt den Eindruck, daß es auf dem Hinterteil des Ziegenbocks gerade noch Platz genommen hat und gegen das drohende Abrutschen Halt sucht. Ob dies auch den erschrockenen Gesichtsausdruck motiviert, bleibt offen. Jedenfalls ist der Knabe die einzige Figur mit einer zumindest indirekten Verbindung zu dem Feuersturm des Hintergrunds; denn die wenigen aus seiner Fackel züngelnden hellroten Flämmchen münden in eine dünne Rauchbahn ein, welche sich im Aufsteigen mit den gewaltigen Qualmwolken des Hintergrunds vermischt.

Die monumentale Wirkung unterstützen einige sorgsam kalkulierte kompositorische Züge, welche dazu beitragen, die lapidare Figurengruppe in die Bildfläche einzubinden. Zunächst sperrt sich die Komposition gegen die gewöhnliche Leserichtung von links nach rechts, indem der annähernd senkrechte Kontur der Stehenden auf der linken Seite eher abschließt, der zerklüftete Kontur der

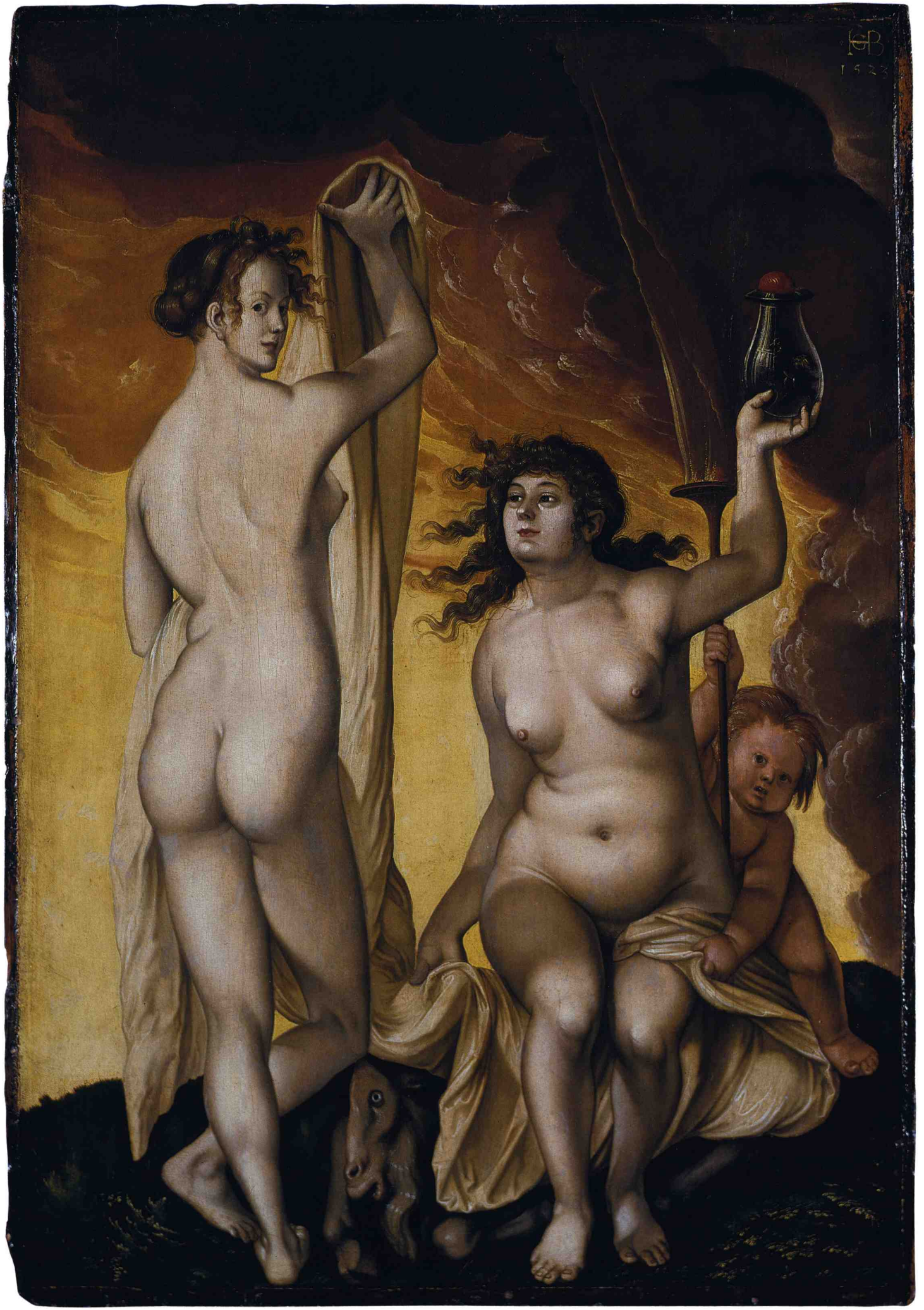


Abb. 18: Hans Baldung Grien, Zwei Hexen, 1523, Frankfurt, Städel

Gruppe rechts hingegen offen erscheint. Zusammengehalten wird die geradezu statuarisch anmutende Gruppe durch das Tuch, dessen vertikal fallende bzw. flächig über den Ziegenbock gebreitete Partien den Figurenrhythmus von Stehen und Sitzen nachvollziehen. Die Köpfe der drei Personen verlaufen in einer abfallenden Schräge, die mit der Wolkenbewegung im Hintergrund korrespondiert.

PROVENIENZ

kurz vor 1878	durch Giovanni Morelli in Rom erworben[1]
am 20. 3. 1878	angekauft von dem Kunsthistoriker und Kunsthändler Senator Giovanni Morelli (1816–1891) in Mailand

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Während seit dem Auftauchen des Bildes die durch die Signatur gesicherte Autorschaft Hans Baldung Griens völlig unumstritten geblieben ist, herrscht in der Frage seiner Deutung bis heute Uneinigkeit. Der Sammlungskatalog des Städel von 1879 betitelt die Darstellung als „Himmlische und irdische Liebe".[2] Obwohl Alfred Woermann drei Jahre später schon von einer Hexenszene sprach, gibt Hubert Janitschek 1890 wieder der ersteren Alternative den Vorzug.[3] Ihm folgt der Verfasser der ersten großen Baldung-Monographie, Gabriel von Terey, 1894, um dann zwei Jahre später mit der Bezeichnung als „himmlische Liebe auf der Frankfurter Hexenszene" einen merkwürdigen Kompromiß einzugehen.[4] Noch in den 1920er Jahren kommen Elfried Bock und Hermann Schmitz auf die alte Interpretation zurück, obwohl sich inzwischen die Deutung der beiden Frauen als Hexen zumindest am Städel durchgesetzt hatte.[5] Schon das Verzeichnis von 1892 erwähnt nämlich „Zwei Hexen, die eine auf einem Ziegenbock reitend", und Heinrich Weizsäcker titelt 1900 in seinem Gemäldekatalog schlicht „Hexensabbath". Damit war über das Rahmenthema ‚Hexen' hinaus die Frage nach einer genaueren Bestimmung des Geschehens eröffnet; Weizsäcker spricht von einem „Stelldichein auf einer Wiese ... aus der Vorstellungswelt des volksthümlichen Aberglaubens".[6] Hans Curjel zufolge weiche die auf Baldungs Hexenzeichnungen zu beobachtende „Versinnlichung des Dämonischen" auf dem Tafelbild „der eindringlichen Gestaltung des Körperlichen"; an die Stelle von Gebärden und drängenden Formen trete dort „höchste Sachlichkeit".[7] Ähnliches beobachtete Otto Fischer: „Nur die Requisiten: der liegende Ziegenbock, das nackte Knäblein mit der flammenden Brandfackel, das Salbengefäß, das die Dicke emporhält, die schwefelgelbe Luft und die schwarzen, geballten Rauchwolken oben geben dem Beieinander der beiden Weiber die unheimliche Atmosphäre. Wie auf einer Bühne entlädt sich ein Spuk, aber der Spuk ist nur Vorwand für die kühle Pracht des Fleisches."[8] Inzwischen hatte sich mit Gustav Radbruch ein Jurist des Themas angenommen. Radbruch identifizierte die beiden Frauen als Wetterhexen und das Geschehen als eine magische Handlung, bei der durch das Anheben des Glaskolbens mit dem Teufel darin das Unwetter im Hintergrund ausgelöst werde. Zwar sehe das Wettermachen, insbesondere das sog. Hagelsieden, auf den zahlreichen Bildzeugnissen von dieser Praxis ganz anders aus, doch habe Baldung aus ästhetischen Gründen eine vereinfachte, auf Symbole und Gesten reduzierte Darstellung gewählt, um alles Anekdotische zu vermeiden.[9] Carl Koch ist Radbruchs Deutung ebenso gefolgt wie Gustav Friedrich Hartlaub, der 1961 einen Überblick über Baldungs Hexendarstellungen gab.[10] Der letztere spricht zwar gleichfalls von „Wetterhexen", schließt darüber hinaus aber aus der Anwesenheit des Ziegenbocks auch darauf, daß die Hexen geflogen seien und ihren Flug auf dem Bild gerade unterbrochen hätten. Hartlaub scheint dabei an einen mehrszenigen Handlungszusammenhang zu denken; seine auf die diagonale Komposition gestützte Vermutung, es könne sich bei der Frankfurter Tafel um den rechten Flügel eines Triptychons handeln, hat von der Osten jedoch zu Recht als völlig unbegründet zurückgewiesen.[11] Von den 1970er Jahren an treten dann allmählich die Körperlichkeit der Figuren und damit auch die erotischen Aspekte des Frankfurter Bildes in den Blickpunkt der Interpreten. Walter Hugelshofer bemerkt 1978: „Wenn darauf unten nicht ein Pferdekopf [gemeint ist der Bockskopf, Anm. d. Verf.] anzeigend starrte, wären es einfach zwei nackte Frauen, ... die zusammen ihre lockenden körperlichen Möglichkeiten vorweisen" und knüpft daran die wichtige Frage nach Funktion und Auftraggeberschaft eines solchen Werkes, das sich an andere Adressaten als die traditionellen Sakralbilder richten müsse.[12] Eher als die selten wohlhabenden Humanisten kämen ihm zufolge hochgestellte Geistliche vom Schlage Kardinal Albrechts von Brandenburg oder welterfahrene Kaufleute in Betracht. Kunstliebhaber aus solchen Kreisen hätten damals vielleicht bei Atelierbesuchen unter exquisiten Bildschöpfungen frei wählen können. Linda C. Hults geht in ihrem Aufsatz von 1982 ebenfalls von einem Wetterzauber aus: Ihr zufolge scheinen die beiden Hexen mit Hilfe des kleinen Flaschengeistes den im Hintergrund tobenden Sturm

1 Weizsäcker (1900), S. 23.
2 Verz. 1879, S. 92.
3 Woermann (1882), S. 443; Janitschek (1890), S. 407.
4 Von Terey (1894), S. 20; von Terey (1900). Geiger (1902), S. 90 diskutiert beide Vorschläge und entscheidet sich für die Deutung als Personifikationen der Liebe.
5 Bock (1921), S. 10; Schmitz (1922), S. 66.
6 Verz. 1892, S. 24; Weizsäcker (1900), S. 23f.
7 Curjel (1923), S. 114.
8 Fischer (1939), S. 47.
9 Radbruch (1938), S. 36–39.
10 Koch (1941), S. 10; Hartlaub (1961), S. 21f.
11 Von der Osten (1983), S. 162.
12 Hugelshofer (1978), S. 270.

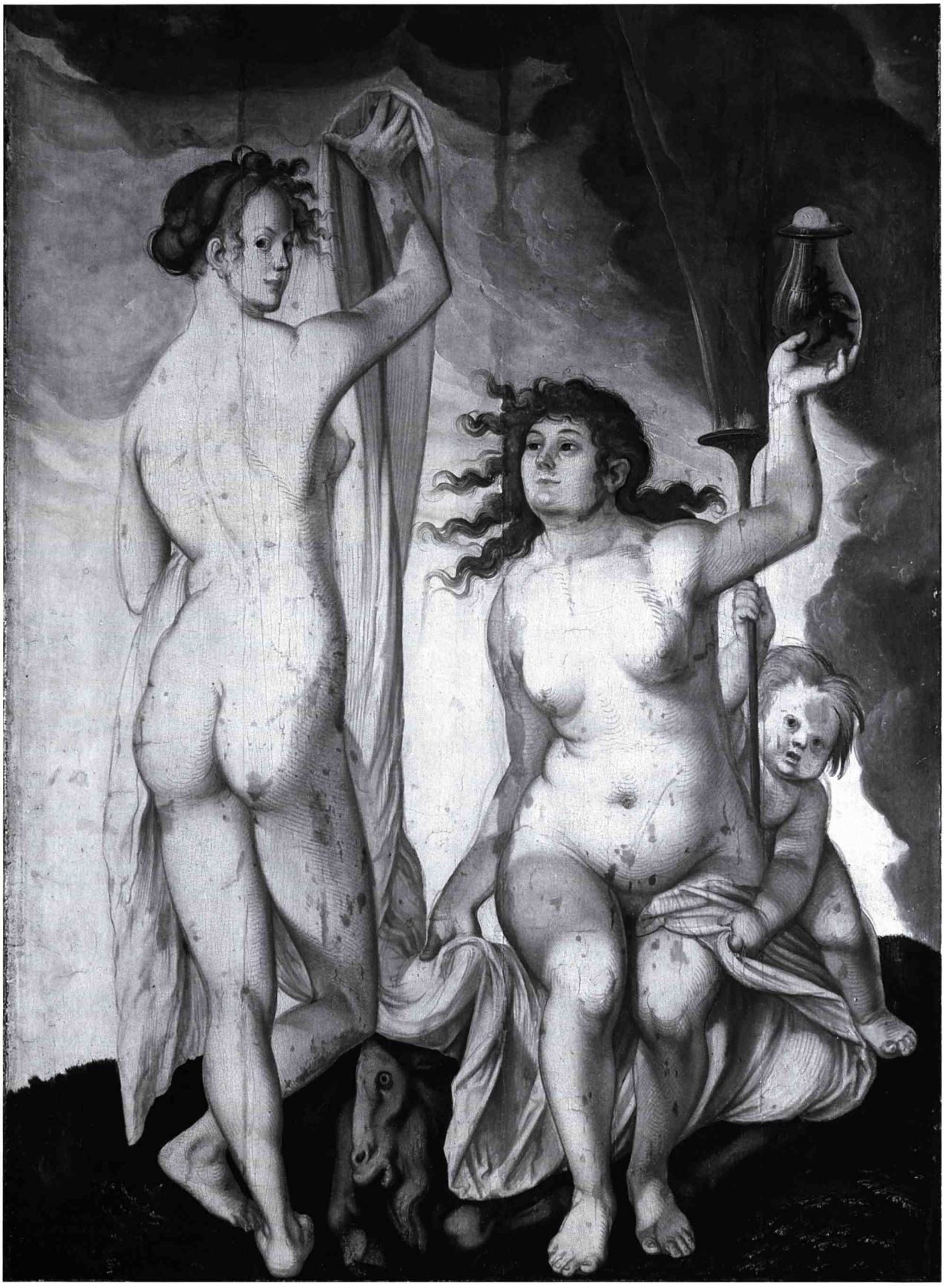


Abb. 19: Hans Baldung Grien, Zwei Hexen, 1523, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

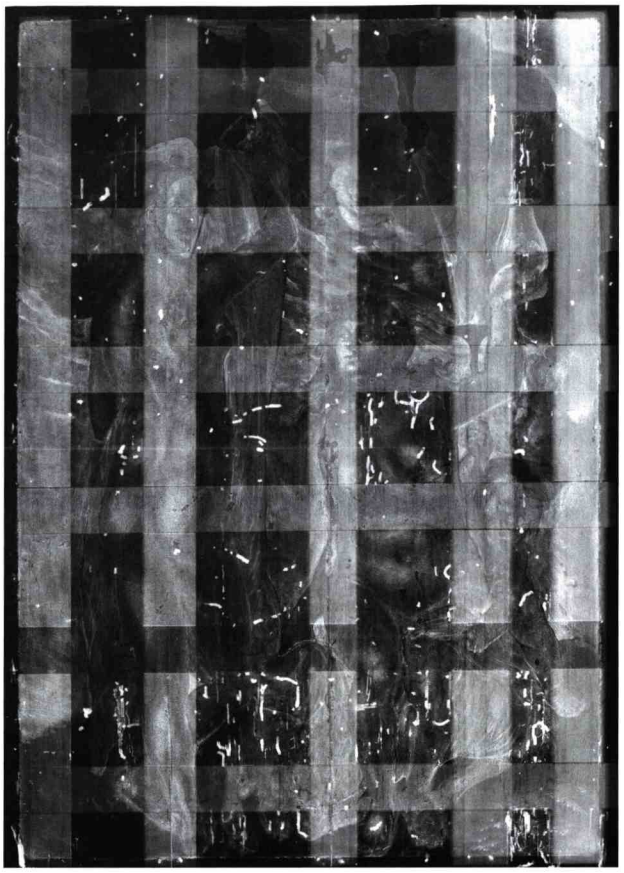


Abb. 20: Hans Baldung Grien, Zwei Hexen, 1523, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

zu entfesseln, dessen wahrer Verursacher aber der teuflische Ziegenbock sei, den die Frauen deswegen etwas halbherzig zu verstecken suchen. Allerdings sei dies nur eine von mehreren Bedeutungsebenen, die Baldung mit faszinierender Vieldeutigkeit einsetze. Der gebildete Betrachter habe an dem erschreckenden Thema auch eine erotische Komponente wahrgenommen und goutiert; denn das dem weiblichen Geschlecht zugeschriebene starke sexuelle Verlangen sei von den Zeitgenossen als Ursache der Hexerei angesehen worden. Der provokante Blick der Stehenden offenbare die erotische Komponente ebenso wie der Knabe hinter der Sitzenden. In dem letzteren müsse man nämlich insbesondere wegen der Art, in der er sich anschmiegt, das Ergebnis der Vereinigung einer der Frauen mit einer teuflischen Macht, sei es mit dem Flaschengeist, sei es mit dem Ziegenbock, sehen. Zugleich setze Baldung sich in den zwei dominanten Aktfiguren mit diversen Figurenstudien seines Lehrers Albrecht Dürer auseinander und paraphrasiere diese.[13] Im Ergebnis funktioniere das Frankfurter Gemälde auf mehreren Ebenen, nur auf der Realitätsebene nicht: Die Frage, ob Baldung an die Existenz von Hexen geglaubt habe, lasse sich anhand des Bildes letztlich nicht beantworten, weil darin die Grenze zwischen Wirklichkeit und Phantasie kunstvoll verunklärt werde. Im Hinblick auf diese Frage bringt Gert von der Osten 1983 in seiner Baldung-Monographie einen neuen und bedenkenswerten Aspekt ein, wenn er schreibt: „Diese Dicke blickt wild entschlossen. Sie unternimmt etwas ebenso Unerhörtes wie quasi Minimales im Erheben des unscheinbaren Glases. Durch all dies Unverhältnismäßige und auch durch den Kontrast der beiden Weibskörper kommt in das Bild ein humoristischer Zug, der offenbar noch nie beobachtet worden ist.... Baldung macht sich lustig und mit ihm ein Großteil der humanistischen Welt Straßburgs macht sich lustig über Hexenwesen und Hexenwahn."[14] Er vergleicht die Tonlage des Frankfurter Bildes mit der burlesken Stimmung auf der bildmäßig durchgeführten Berliner Hell-Dunkel-Zeichnung des ‚Trunkenen Bacchus'.[15] Im gleichen Jahr räumt Sigrid Schade in ihrer breit angelegten Untersuchung zum Schadenzauber und der Magie des Körpers dem Frankfurter Gemälde nur wenig Raum ein. Im Vergleich zu Baldungs zeichnerischen Hexendarstellungen konstatiert sie an dem Bild vor allem die Ersetzung der magischen Handlung durch die Körperlichkeit der Frauen, wodurch der Körper selber zum magischen Werkzeug werde und die typischen Hexen-Attribute als sinnstiftendes Element ablöse: „Die Essenz des Hexenwesens liegt in der erotischen Ausstrahlung und nicht in der Fähigkeit zu Schadenzaubertaten."[16] Doch behält auch sie den Bildtitel „Wetterhexen" bei. Noch radikaler als Schade verfuhr 1993 Joseph Leo Koerner, der die Frankfurter Tafel im materialreichen Hexenkapitel seiner großen Studie zu Baldung und Dürer schlicht übergeht.[17] Der Aktzeichenlehrer Gottfried Bammes hatte ein Jahr zuvor den gegensätzlichen Charakter der beiden Akte betont; er hält die sitzende Korpulente für eine Studie nach dem Leben, die schlanke Stehende dagegen für konstruiert.[18] Und schon 1987 hatte Meinrad Maria Grewenig versucht, Baldungs Hexenbild auf der „Nachtseite des monumentalen nackten Leibes" in die Geschichte der Aktdarstellung in der deutschen Renaissance einzuordnen, ohne daß er mit dieser Formel die Dichotomie zwischen dem Hexenthema einerseits und der doppelten Inszenierung der Aktfiguren andererseits schlüssig aufgelöst hätte.[19] So konstatierte Ulrich Söding zuletzt, Baldungs Hexendarstellungen seien inzwischen zwar aus jedem nur denkbaren Blickwinkel beleuchtet worden, im Hinblick auf die Frankfurter Wetterhexen – er bleibt ausdrücklich bei dieser Bezeichnung – habe sich dabei aber letztlich nur herausgestellt, wie sehr „sich die einzelnen Themenbereiche

13 Hults (1982), S. 126–128, zitiert Dürers Zeichnung des Frauenbades von 1496 (W. 152) und seinen Stich ‚Vier nackte Frauen' (B.75).
14 Von der Osten (1983), S. 161f.
15 Kupferstichkabinett SMBPK, KdZ 289; vgl. Ausst. Kat. Hans Baldung Grien in Freiburg, Freiburg 2001, S. 198f, Nr. 44 m. Farbabb.
16 Schade (1983), S. 122; Schade (1984), S. 104.
17 Joseph Leo Koerner, The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago u. London 1993, S. 317–362.
18 Bammes (1992), S. 117.
19 Grewenig (1987), S. 102.

begegnen und überschneiden".[20] Aus historischer, soziologischer und literarischer Perspektive argumentierte Margaret Sullivan, bei Dürers und Baldungs Hexendarstellung handele es sich weniger um Auseinandersetzungen mit dem realen Phänomen der Hexenjagd als vielmehr um „poetic constructions created to serve artistic goals and satisfy a humanist audience", wobei sie jedoch darauf verzichtete, dieses Urteil mit Analysen der individuellen Werke zu untermauern.[21]

In der Federzeichnung einer jungen Frau mit überkreuzten Beinen im Berliner Kupferstichkabinett hatte schon Robert Stiassny eine Vorstudie zu der stehenden Hexe erkennen wollen *(Abb. 21)*.[22] Carl Koch relativierte dagegen die Beziehung zwischen den beiden Werken: Er hielt es zwar für unzweifelhaft, daß das gleiche Modell dargestellt sei, datierte das Blatt jedoch nach dem Gemälde und betonte seine kompositionelle Eigenständigkeit.[23] Als „verwandt", wenn auch nicht „geradlinig", sondern vielmehr „verschwistert", wie von der Osten es formuliert hat, blieb die Berliner Zeichnung jedoch weiterhin in der Diskussion;[24] zuletzt hat Holm Bevers sie auf eine antike Venusstatuette zurückführen können, die im Raffael-Kreis gezeichnet wurde.[25] Für die Figur des Knaben hat Georg Bussmann auf druckgraphische Darstellungen italienischer Putti aus dem Umkreis Andrea Mantegnas verwiesen.[26] Von der Osten hat ergänzend auch die charakteristische Form der Fackel auf italienischen Stichen wiedergefunden.[27] Einen stehenden Ziegenbock hat Baldung im Karlsruher Skizzenbuch aufgenommen; doch bleibt der Bezug zu dem Tier des Frankfurter Bildes nach Kochs und von der Ostens zutreffendem Urteil ebenso vage wie bei der Berliner Figurenkomposition.[28] Eines macht der Vergleich jedenfalls deutlich: Dem Ziegenbock des Frankfurter Bildes fehlen die prächtigen Hörner seines Karlsruher Artgenossen; denn diese müßten sich bei der senkrechten Kopfhaltung unter dem Stoff abzeichnen.[29]

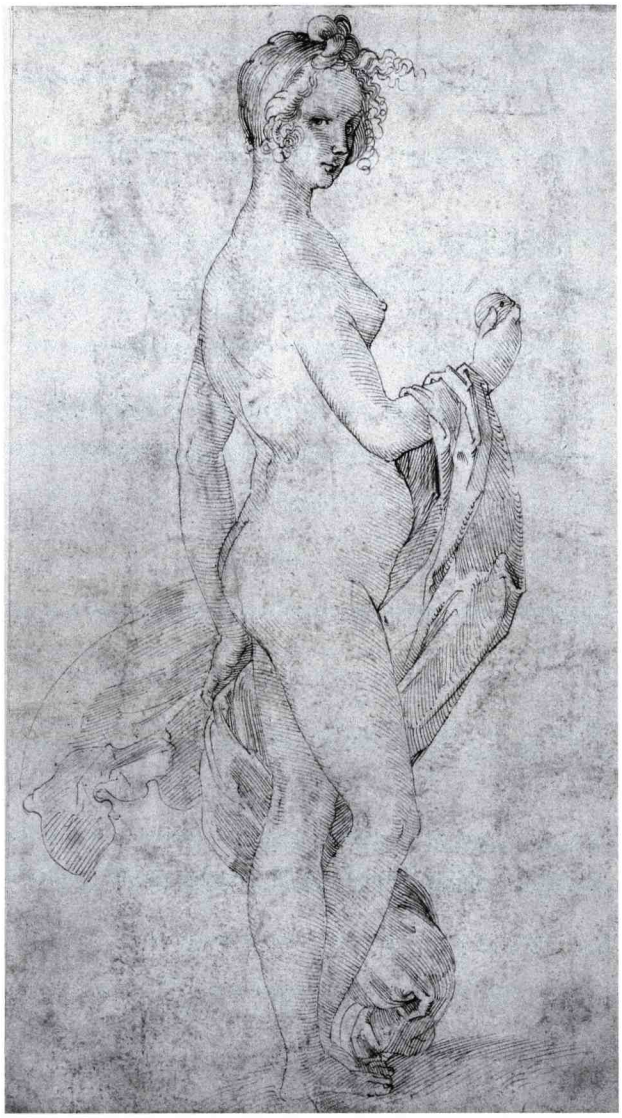


Abb. 21: Hans Baldung Grien, Aktstudie, Berlin, Kupferstichkabinett, SMBPK

DISKUSSION

Hans Baldung Griens Hexengemälde von 1523 ist in der deutschen Kunst das erste und für lange Zeit auch das einzige autonome Tafelbild, das diesem Thema gewidmet ist.[30] Seine isolierte Stellung in der Geschichte der Malerei erschwert naturgemäß die Interpretation; gibt es doch keine durchgängige Bildtradition, in die es eingereiht und vergleichend beurteilt werden könnte. Aus diesem Grund hat die Forschung sich von Anfang an damit beholfen, Zeichnungen und Druckgraphiken mit heranzuziehen, in

20 Söding (2001), S. 45.
21 Sullivan (2000), S. 333.
22 Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, KdZ 2171. Stiassny (1895), Sp. 305, Anm. 2; Bock (1921), S. 10; Ausst. Kat. Dürer Holbein Grünewald (1997), S. 222, Nr. 12.15.
23 Koch (1941), S. 36.
24 Von der Osten (1983), S. 161
25 Bevers in Ausst. Kat. Dürer Holbein Grünewald (1997), S. 222.
26 Er nennt den Kupferstich ‚Drei Amorknaben' von Zoan Andrea; vgl. Arthur M. Hind, Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with complete reproduction of all the prints described, 7 Bde, London 1938-1948, Bd. 5, S. 65, Bd. 6, Tf. 580,9.
27 Von der Osten (1983), S. 161; Hind (wie Anm. 26), Bd. 5, S. 65, Bd. 6, Tf. 580,8.
28 Koch (1941), S. 171f, Nr. 200; Von der Osten (1983), S. 161; Kurt Martin, Das Skizzenbuch des Hans Baldung Grien. »Karlsruher Skizzenbuch«, 2 Bde, Basel 1950, S. 66.
29 Diese Eigenart teilt der Ziegenbock mit dem Reittier der Hexe am oberen Bildrand des Clair-Obscur-Holzschnitts ‚Hexensabbat' von 1510; vgl. Ausst. Kat. Hans Baldung Grien in Freiburg (wie Anm. 15), S. 172–177, Nr. 34.
30 In den Niederlanden existierte eine Tradition für Darstellungen der Hexe von Endor, die freilich durch das Alte Testament legitimiert war: so auf dem berühmten Bild von Jacob Cornelisz. von Oostsanen, datiert 29.11.1526, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. 722; vgl. Max J. Friedländer, Early Netherlandish Painting. Comments and notes by H. Pauwels and G. Lemmens, Bd. 12: Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst, Leiden u. Brüssel 1975, S. 55f, 115, Nr. 250, Tf. 139. Dürers Kupferstich ‚Die Hexe' (B. 67) ist später mehrfach in kleinformatigen Bildern kopiert worden, so von Adam Elsheimer in Hampton Court (Inv. Nr. 733) und von einem Maler aus seinem Umkreis in der Eremitage in St. Petersburg (Inv. Nr. 8604); vgl. Mesenzeva (1983), S. 194, Abb. 9; Keith Andrews, Adam Elsheimer, München 1985, S. 173, Nr. 1, Tf. 37.

Abb. 22: Holzschnitt aus Ulrich Molitor, Tractatus von den bosen weibern, die man nennet die hexen, Ulm 1490/91

denen Baldung selbst, aber auch andere altdeutsche Künstler wie Albrecht Altdorfer[31], Urs Graf[32] oder der Monogrammist HF[33] das Thema behandelt haben. Diese Vorgehensweise hat jedoch zu einem seltsamen Resultat geführt. Die Literatur zu unserem Bild beginnt fast ausnahmslos mit ausführlichen Analysen der graphischen Arbeiten, die in der Regel drei und mehr Hexen vorstellen, stärker bewegte und konkreter – wenn auch z. T. immer noch höchst rätselhaft – agierende Figuren als auf dem Frankfurter Bild, um anschließend die Ergebnisse auf das Tafelbild zu übertragen mit dem Hinweis, hier beabsichtige Baldung im Prinzip eine ähnliche Aussage, formuliere aber mit Rücksicht auf das höherrangige und öffentlichkeitswirksamere Medium zurückhaltender, gewissermaßen klassischer. Dabei wird das Spezifische der Bildfindung auf dem Tafelbild im Unterschied zu den Zeichnungen bei der Deutung notwendigerweise ausgeklammert. Man steht daher vor dem Paradoxon, daß das Gemälde im Städel zwar in kaum einer Publikation zum Thema Hexen als Abbildung fehlt, jedoch selten mit mehr als zwei oder drei Sätzen gewürdigt wird. Die beschriebene Vorgehensweise ist offenkundig methodisch äußerst fragwürdig. Ein Gegenbeispiel gibt von der Osten ab, der sich in seinem Werkkatalog naturgemäß auf das Gemälde konzentriert und daher eben nicht von den Zeichnungen ausgeht und der infolgedessen zu den wenigen Stimmen zählt, die einen neuen Aspekt einbringen, nämlich den des Humors.[34]

Es spricht aber nicht nur die methodische Fragwürdigkeit gegen eine solche Generalisierung der Aussage bei der Interpretation von Baldungs Hexenszenen, sondern auch der ganz spezifische künstlerische Charakter dieser Arbeiten. Um das zu belegen, müssen auch wir uns kurz mit ihnen befassen. Bereits die früheste datierbare Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Thema, der Holzschnitt von 1510, kommt als Clair-obscur-Holzschnitt daher, dessen erhaltene Exemplare von mindestens vier verschiedenen Einfärbungen der Tonplatte zeugen.[35] Kolorit war hier also wesentlich: Schon dieser Umstand verleiht dem Druck eine ästhetische Dimension, die ihn von der vergleichsweise einfachen Kommunikationsstrategie der rein illustrativen Buchholzschnitte aus den Traktaten abhebt *(Abb. 22)*.[36] Das Kolorit bleibt aber auch bei den Handzeichnungen ein ganz wesentlicher Faktor, die mit Feder und Pinsel in dramatischem Hell-Dunkel auf Tonpapieren in unterschiedlichen Farben ausgeführt sind.[37] Es sind ausnahmslos Arbeiten mit bildmäßigem Anspruch und in sich geschlossener Komposition. Wie der Holzschnitt von 1510 sind sie monogrammiert und zumeist auch datiert, und eines der Blätter trägt am unteren Blattrand die Inschrift „DER · COR CAPEN · EIN GVT · IAR", die es als Neujahrsgabe an einen Chorherrn ausweist *(Abb. 23)*.[38]

31 Vgl. Hans Mielke, Ausst. Kat. Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik, Berlin 1988, S. 34, Nr. 7 m. Farbabb.

32 Christiane Andersson, Dirnen, Krieger, Narren, Ausgewählte Zeichnungen von Urs Graf, Basel 1978, S. 10, Abb. 3.

33 Vgl. Schade (1983), S. 93, Abb. 36.

34 Von der Osten (1983), S. 161f.; dort auch schon die Bemerkung, Holzschnitt und Zeichnungen „stehen in jeder Hinsicht auf einem anderen »Blatt«" (162).

35 Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 3 Exemplare: Inv. Nr. 918-2 mit Tonplatte in Ocker, Inv. Nr. 917-2 mit Tonplatte in Grau, Inv. Nr. 141-1935 ohne Tonplatte; andernorts Exemplare mit Tonplatte in Rotbraun; ein solches farbig abgebildet bei Matthias Mende, Hans Baldung Grien. Das graphische Werk. Vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche, Unterschneidheim 1978, S. 44, Nr. 16.

36 Vgl. den Überblick zum Schadenzauber in Text und Illustration bei Schade (1983), S. 23-41.

37 Vgl. Ausst. Kat. Hans Baldung Grien in Freiburg (wie Anm. 15), S. 182–188, Nr. 37–40 m. Farbabb.

38 Einblattholzschnitte zumeist mit einem segnenden Christkind waren als Neujahrsgrüße üblich. Vgl. Horst Kunze, Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert, 2 Bde, Leipzig 1975, Bd. 1, S. 93 m. Abb. auf S. 94. Die von Petra Gottfroh-Tajedinne vorgeschlagene Übersetzung von ‚Corcapen' als ‚Herzensfängerin' in verballhorntem Latein scheint mir nicht plausibel; vgl. Ausst. Kat. Hans Baldung Grien in Freiburg (wie Anm. 15), S. 186f, Nr. 39. Die Cappa ist nun einmal die liturgische Gewandung des Chorherrn, die hier pars pro toto für ihren Träger steht, so wie wir nach der jeweiligen Berufskleidung einen Jäger launig als ‚Grünrock' oder einen Arzt als ‚Weißkittel' apostrophieren. Vgl. auch Dürers Brief aus Venedig vom 23.9.1506, in dem er Pirckheimer im Scherz von seinen diversen Kleidungsstücken Grüße ausrichtet, bei Hans Rupprich, Dürer. Schriftlicher Nachlaß, Bd. 1, Berlin 1956, S. 57. „Der Corcapen Ein Gvt Iar" soll demnach wohl doch nichts anderes heißen als eben ‚Dem

Mehrfach sind diese Hexenzeichnungen auch kopiert worden; so hat Urs Graf Baldungs Pariser Blatt im gleichen Medium der Hell-Dunkel-Zeichnung auf Tonpapier reproduziert.[39] All dies spricht dafür, daß die Hexenzeichnungen für die Verbreitung gedacht waren, daß es sich nicht um Studien handelt, sondern um eigenständige Werke, die eine künstlerische Aussage transportieren sollten.

Bei näherem Hinsehen fragt man sich jedoch, ob es bei den Hexenblättern insgesamt um eine einzige Aussage gehen kann, ob die Zeichnungen dem Thema nicht vielmehr ganz verschiedene Aspekte abzugewinnen suchen. Denn sie unterscheiden sich ganz erheblich voneinander, nicht nur in der Tönung der verwendeten Papiere, sondern auch in der Komposition, der Figurenanzahl und den verwendeten Accessoires. Am eindeutigsten verweisen das Pariser und ein Wiener Blatt auf die ‚reine' Hexendarstellung, die Sphäre der Walpurgisnacht, wie sie auf Baldungs Holzschnitt, aber auch in einer Zeichnung Albrecht Altdorfers von 1506 – vielleicht nicht zufällig gleichfalls eine Hell-Dunkel-Zeichnung auf Tonpapier – vorgeformt war.[40] Und doch diversifiziert Baldung schon in den genannten beiden Blättern das Thema, indem seine Wiener Zeichnung das Atmosphärische, also das Fliegen, Flammen, Feuer, Rauchschwaden und Wolken in den Vordergrund stellt, während das Pariser Blatt mit Trinkflasche, Würsten, sowie Schädel und Bein auf einem Servierteller die mit Hexerei assoziierten geheimnisvollen und ekelhaften Rezepturen und die körperlichen Folgen ihrer Anwendung betont. Der bereits erwähnte Wiener Neujahrsgruß *(Abb. 23)* präsentiert sich dann fast gänzlich entschlackt von allem magischen Beiwerk; lediglich ein emporgehaltener Topf, aus dem Flammen schlagen, ist übriggeblieben. Ansonsten läßt sich der Tatbestand der Hexerei einzig und allein aus den Bewegungen und Gesten der drei nackten Frauen ablesen, die nun allerdings ungewöhnlich genug ausfallen. In gewagten Spreiz- und Ausfallschritten turnen die drei umeinander, wobei der Rücken der vorderen, die sich zum Purzelbaum zusammengerollt hat, den beiden Gefährtinnen als Podest dient. Die Komposition greift die Dreizahl kunstvoll auf; denn sowohl in der Grundfläche als auch in der Bildfläche schließt sich die Figurengruppe im Umriß zu einem Dreieck zusammen. Genau diese Kombination aus Geometrisierung, Zahlensymbolik und akrobatischer Gruppenbildung dürfte aber beim Betrachter die Erinnerung an eine beliebte Kunstform des späten Mittelalters hervorgerufen haben, nämlich an Figurenalphabete.[41] Es

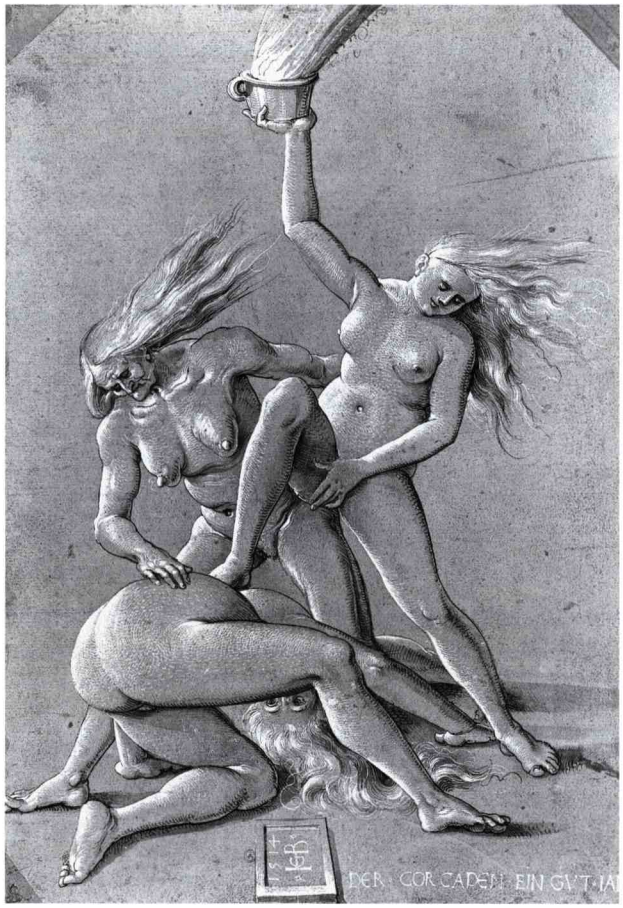


Abb. 23: Hans Baldung Grien, Hexenszene als Neujahrsgruß, Wien, Graphische Sammlung Albertina

scheint mir unverkennbar, daß Baldung mit dem Wiener Neujahrsgruß eine Persiflage oder Travestie des Figurenalphabets im Sinn hatte, die er in das Gewand der Hexendarstellung kleidet, oder, anders ausgedrückt, daß das Hexenthema die Folie abgibt, vor der sich die parodistische Absicht entfaltet. Hat man sich mit diesem Gedanken vertraut gemacht, so erkennt man eine ähnliche Verfahrensweise auch auf der radikalsten Zeichnung, die Baldung dem Hexenthema gewidmet hat, dem Blatt in Karlsruhe *(Abb. 24)*, bei dem er den Figurenbestand noch weiter reduziert auf eine einzige nackte Hexe und eine Art Drachen oder Lindwurm, wenn man von den zwei assistierenden Putti einmal absieht.[42] Welcher obszöne Akt hier auch immer von den beiden Protagonisten vollzogen

Chorherrn ein gutes Jahr'; warum Gottfroh-Tajedinne annimmt, dann müßten mehrere Chorherren gemeint sein, erschließt sich mir nicht.

39 Wien, Albertina; vgl. Schade (1983), Abb. 44.

40 Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. Nr. 18.867; vgl. Mielke (wie Anm. 31), S. 34, Nr. 7 m. Farbabb.

41 Vgl. Max Lehrs, Über gothische Alphabete, in : Repertorium für Kunstwissenschaft 22, 1899, S. 371–378; Dietmar Debes, Das Figurenalphabet, München-Pullach 1968; Otto Pächt, Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung, München 1984, S. 80-94; Holm Bevers, Ausst. Kat. Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik, München 1987, S. 87–94.
Die ästhetische Absicht einer Parodie des Figurenalphabets erklärt m. E. auch jene etwas steife und gekünstelte Wirkung, die in der älteren Literatur zu einer Abschreibung des Blattes als Werkstattreplik geführt haben; vgl. Kochs (1941, S. 100) zustimmendes Referat. In Anbetracht der so markant angebrachten Signatur und des weiter unten S. 42f noch zu diskutierenden genialen Umgangs mit dem Blick des Betrachters habe ich keine Zweifel an Baldungs Autorschaft.

42 Noch in dem Überblick über Baldungs Hexenbilder von Hartlaub (1961) verzichtete man darauf, das Blatt zu reproduzieren: „Da dieses Bändchen für eine breitere Öffentlichkeit bestimmt ist, erschien es dem Verlag aus Gründen der Dezenz ratsam, von der Baldung-Zeichnung „Hexe mit Ungeheuer" (Karlsruhe, Staatl. Kunsthalle) abzusehen – an sich eine der künstlerisch bedeutendsten Studien des Meisters." (S. 32);

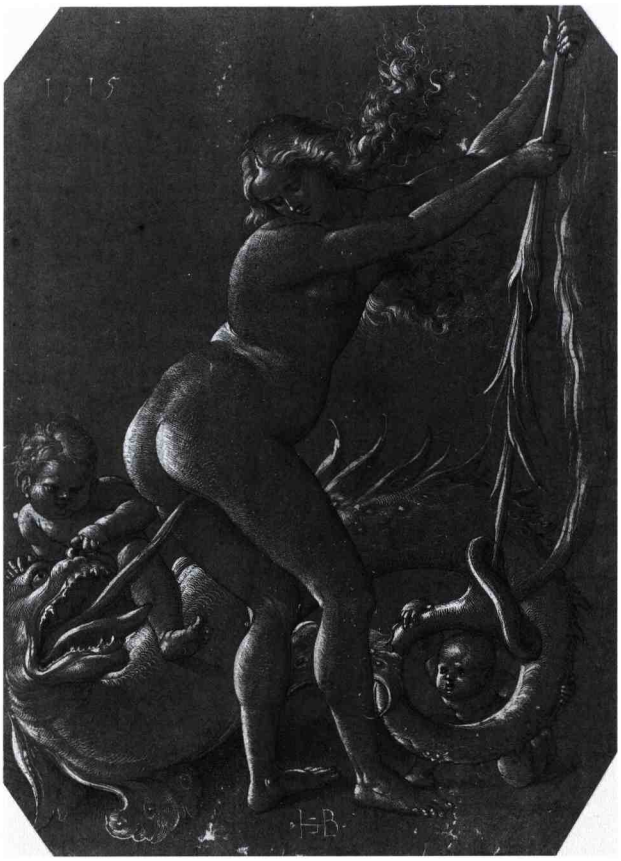


Abb. 24: Hans Baldung Grien, Hexenszene mit Drachen, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett

wird, ihr seltsames Zusammenspiel zitiert wiederum eine etablierte Kunstform, nämlich die gotische Drolerie.[43] Auf den Blatträndern gotischer Handschriften tummelten sich seit Jahrhunderten Menschen und Fabelwesen in den merkwürdigsten Paarungen, oftmals Rätselhaftes oder Unsittliches unternehmend, wobei weit geöffnete Mäuler oder Schnäbel, aber auch die Schwanzenden der Tiere von den Illuminatoren als ‚Schnittstellen' eingesetzt wurden: Figuren wachsen aus aufgesperrten Tierrachen hervor, usw. Die Art, wie Baldung sowohl den Rachen als auch den seltsamen Schwanztrichter des Drachen zur Verknüpfung der beiden Figuren einsetzt, wie auch ihre formale Verschränkung in der Komposition, und nicht zuletzt der ornamentale S-Schwung des Tierleibs erinnern unmittelbar an solche Drolerien, die gerade um 1500 eine letzte Blüte erlebten.[44] Baldung persifliert hier diese Gattung, aber er aktualisiert sie letztlich auch, indem er sie zur Behandlung eines modernen Themas nutzt, sie aus dem dekorativen Zusammenhang der Buchmalerei löst und in den Kontext bildmäßiger Wahrnehmung überführt.[45]

Bereits eine kurze Analyse der Zeichnungen ergibt also, daß man wahrscheinlich nicht von einer einheitlichen, übergeordneten Aussage Baldungs zum Thema Hexen ausgehen darf, daß vielmehr das Sujet der Hexenszene für den Künstler ein Rahmenthema abgab, eine Folie, vor der verschiedene künstlerische Argumente zu entwickeln waren. Wenn diese Vielfalt schon innerhalb der Gruppe der Zeichnungen anzutreffen ist, um wieviel eher wird man bei dem einzigen Tafelbild von einer neuen Situation ausgehen müssen, auf welche die bisher entwickelten Interpretationen nicht im Verhältnis eins zu eins zu übertragen sind.

Damit berühren wir zugleich einen zweiten Aspekt, der zu dem letztlich doch lakonischen Umgang der Forschung mit dem Frankfurter Bild beigetragen hat: Es erwies sich als eher sperriges Material für jene Autoren, die in erster Linie an den historischen Vorgängen der Hexerei und ihrer Verfolgung interessiert waren.[46] Denn als Wiedergabe eines realen oder zumindest eines von den Zeitgenossen als tatsächlich imaginierten Geschehens ließ es sich nur mit Mühe lesen. Um so mehr erstaunt die Zähigkeit, mit der man an der von Radbruch vorgetragenen Deutung der Frauen als „Wetterhexen" festhielt, derzufolge auf dem Bild ein Schadenzauber dargestellt sei, bei dem ein Hagelsturm oder Orkan ausgelöst werde. Schade hat die textliche und bildliche Überlieferung der zugrundeliegenden Vorstellungen umfassend dargestellt; sie ist bemerkenswert konsistent, was allerdings kaum verwundert, handelt es sich doch um mit Holzschnitten illustrierte juristische oder theologische Traktate, die das Vergehen präzise beschreiben.[47] Ein relativ frühes Beispiel, der anonyme Schnitt zu Ulrich Molitors Traktat „De Laniis", mag daher genügen *(Abb. 22)*: Er zeigt zwei gänzlich bekleidete und mit Kopftüchern ausgestattete ältere Frauen, die in freier Landschaft den Inhalt eines großen Kessels, des Schmierhafens, auf einem Holzfeuer zum Sieden gebracht haben. Sie schicken sich an, eine Schlange und ein Stück Federvieh, wohl einen Hahn, in das Gefäß zu werfen, aus dem bereits Flammen schlagen. Der aufsteigende Rauch verdichtet sich am Himmel zu einer Wolke, aus der explosionsartig Hagelkörner prasseln.

Von der Zweizahl der weiblichen Figuren und der Tatsache, daß es sich um eine Darstellung in offener Landschaft handelt, einmal abgesehen, gibt es kaum Überein-

eine Farbabb. in Ausst. Kat. Hans Baldung Grien in Freiburg (wie Anm. 12), S. 188f, Nr. 40.

43 Vgl. die klassische Studie von Lilian M. C. Randall, Images in the Margins of Gothic Manuscripts, Berkeley 1966; sowie Michael Camille, Image on the Edge. The Margins of Medieval Art, London 1992.

44 Vgl. Das Croy-Gebetbuch. Codex 1858 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Faksimile-Ausgabe mit Kommentar von Otto Mazal und Dagmar Thoss, Luzern 1993; Anne Margreet W. As-Vijvers, Randversiering in Gents-Brugse Manuscripten. De Meester van de Davidscènes en andere verluchters als specialisten in margedecoratie, Diss. phil. Amsterdam 2002.

45 Ein ähnliches künstlerisches Problem stellte sich Baldung bei den Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians (Besançoner Teil), die einerseits freie Zeichnungen, andererseits jedoch in der Tradition der Drolerie verwurzelt sind; vgl. Karl Giehlow (Hg.), Kaiser Maximilians I. Gebetbuch mit Zeichnungen von Albrecht Dürer und anderen Künstlern. Faksimile-Ausgabe, Wien u. München 1907; Koch (1941), S. 94–97, Nr. 51–58.

46 Amüsant die Lösung dieses Dilemmas bei Rotter (1996), S. 245: „Die Hexen, wie sie Hans Baldung Grien (1484/85–1545) darstellte, dürften mancher erotischen Vorstellung entsprochen haben, die sich Inquisitoren zur Zeit der Hexenverfolgungen von ihren zunehmend jüngeren und attraktiveren Opfern machten."

47 Schade (1983), S. 23–41.

stimmungen mit unserem Bild: Dort sind die Frauen nackt und nicht etwa vollständig bekleidet, der Zauberkessel fehlt ganz, und es fehlt vor allem auch der kausale Zusammenhang, an dem die Holzschnitte als getreuliche Illustrationen der jeweiligen Traktate keinen Zweifel lassen. Während die Hexen auf den Holzschnitten mit ihrem Tun fraglos den Hagel auslösen, bleibt auf dem Frankfurter Gemälde ihre Beziehung zu der Naturkatastrophe unklar; denn die Verbindung durch aufsteigenden Rauch ist dort reduziert auf die Fackel des Knaben, und man wird gewiß nicht sagen können, daß der winzige Rauchfaden vorn die gigantische Wolkenfront im Hintergrund verursacht habe, vielmehr geht ersterer in dieser auf, ja, wird geradezu von ihr aufgesogen. Vor allem aber fehlt auf dem Frankfurter Bild, was erstaunlicherweise in der Debatte noch nie angemerkt worden ist, etwas ganz Entscheidendes, nämlich der Hagel. Das Verursachen von Hagel oder Sturm, eben jener Unwetterkatastrophen, welche die Landwirtschaft existentiell bedrohten und damit überhaupt erst Anlaß zu Klage und Schuldzuweisung boten, warf man den Hexen vor. Keines von beiden Phänomenen ist auf unserem Gemälde dargestellt; wie meisterlich Baldung derlei Wetter wiedergegeben hätte, ist auf seiner Sintflut-Tafel in Bamberg zu studieren.[48] Es gibt daher gar keinen Zweifel: Der Sturm auf dem Bild im Städel ist ein Feuersturm, dessen Ursache letztlich unklar bleibt.

Wir tun also gut daran, uns endgültig von der Vorstellung zu verabschieden, daß auf unserem Gemälde zwei Wetterhexen gezeigt seien, die einen aus der juristischen Praxis der Zeit bekannten Schadenzauber durchführten. Das von den Traktaten in Wort und Bild präzise beschriebene Vergehen ist hier offensichtlich nicht dargestellt. Was aber ist dargestellt?

Einer Antwort nähert man sich vielleicht am besten, wenn man zunächst die materiellen und maltechnischen Gegebenheiten berücksichtigt. Bei der Frankfurter Tafel handelt es sich um ein vergleichsweise kleines Gemälde, das keinerlei Hinweis auf eine eventuelle Zugehörigkeit zu einem mehrteiligen Ensemble gibt, also aller Wahrscheinlichkeit nach stets als Einzelstück gedacht war. Ferner ist es ein Werk von besonderer malerischer Delikatesse. Gerade im Atelier Hans Baldungs schwankt die Qualität der Ausführung beträchtlich; zügig durchgemalte Werke stehen neben solchen mit einem vielschichtigen Farbaufbau und sensibler Modellierung, ohne daß sich dabei eine zeitliche Entwicklung von der einen Tendenz zur anderen, etwa im Sinne einer zunehmenden Rationalisierung abzeichnete. Zur letzteren Kategorie der besonders exquisiten – und vermutlich besonders teuren – Werke zählt das Frankfurter Bild. Sein malerischer Reiz als Ergebnis technischer Raffinesse tritt vor allem in den Leibern der beiden Frauen und in dem sie begleitenden Tuch zutage. Bei fast übereinstimmendem Farbwert sind Inkarnat und Draperie mit vollkommen gegensätzlichem Pinselduktus gemalt. Im Tuch gibt ein offener Pinselstrich in Weiß und Grau vielfältige, kleinteilige Fältelungen an, den Körpern hingegen verleihen feinvertriebenes Pigment und lasierender Auftrag derselben Farbtöne zarten Schmelz und sanfte Rundungen. Die Hautoberfläche schimmert dezent, was ihr in Verbindung mit dem blassen, leicht gelblichen Teint die Anmutung von Elfenbein oder Alabaster verleiht. Möglicherweise ist diese Assoziation beabsichtigt; denn Elfenbein und Alabaster sind neben Obstbaumhölzern bevorzugte Materialien für besonders kostbare Kunstkammerstücke der Kleinplastik wie etwa Conrad Meits Judith in München.[49] Wenn das Frankfurter Hexenbild sich möglicherweise an seinem ursprünglichen Aufstellungsort in der Nachbarschaft solcher Arbeiten behaupten mußte, dann könnte in der alabasterhaften Wirkung der beiden Frauenkörper ein regelrechtes Paragone-Motiv verborgen liegen.[50] Denn die betont unterschiedliche Faktur in Draperie und Inkarnat bei annähernd gleichem Kolorit stellt ja das maltechnische Äquivalent dar zu einer hochentwickelten Technik des Bildhauers, der durch den Kontrast zwischen angerauhter und polierter Oberfläche desselben Materials unterschiedliche Stofflichkeiten zu suggerieren versteht.

Damit haben wir bereits Vermutungen über die Bestimmung des Hexenbildes angestellt. Sein relativ kleines Format, sein originelles Thema und seine hervorragende malerische Ausführung qualifizieren es zum Kunstkammerstück, das nicht für den öffentlichen Raum, sondern für die private Sammlung eines wohlhabenden Bürgers oder eines Adligen bestimmt war, wo es vom Besitzer und seinen Gästen nahsichtig betrachtet und möglicherweise im Kontext weiterer Aktdarstellungen gewürdigt werden konnte.

Historisch liegt dies durchaus im Bereich des Möglichen. Im sog. ‚Nüditäten Zimmer' des markgräflich Baden-Durlachischen Hofes zu Basel sind vor 1688 zwei Werke Baldungs nachweisbar, die Badestuben mit Frauenakten darstellten.[51] Bedenkt man, daß Christoph I. von Baden zu Baldungs treuesten Auftraggebern zählte, so erscheint es wahrscheinlich, daß der Markgraf auch der Besteller dieser Tafeln gewesen sein könnte. In unserem Zusammenhang ist ferner von Bedeutung, daß die beiden Bilder offenbar mit Inschriften in typischem Humanistenlatein versehen waren.[52] Die in diesen Versen enthal-

48 Bamberg, Staatsgalerie, Inv. Nr. L 1549; vgl. VON DER OSTEN (1983), S. 134-137, Nr. 39, Tf. 102, 103; Ausst. Kat. DIE SINTFLUT. Ein Gemälde von Hans Baldung Grien, 1516, und die Entwicklung der Sintflutdarstellungen vom frühen Christentum bis in das 19. Jahrhundert (= L. Hennig (Hg.), Schriften des Historischen Museums Bamberg 8), Bamberg 1988.

49 München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. R 204; vgl. BAYERISCHES NATIONALMUSEUM MÜNCHEN. Führer durch die Schausammlung, München (41. Aufl.) 1983, S. 66.

50 Zu frühen Paragone-Motiven in der nordalpinen Malerei vgl. die inzwischen schon klassische Studie von Rudolf PREIMESBERGER, Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 60, 1991, S. 459–489.

51 Eine Badestube als Kopie in Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2107 erhalten, die zweite verschollen. S. dazu VON DER OSTEN (1983), S. 254f, Nr. Kop. 91, Tf. 186, S. 275, Nr. V118.

52 Das in einer Kopie in Karlsruhe überlieferte Gemälde trug Daniel BURCKHARDT (Basler Kunstverein. Berichterstattung über das Jahr

tene direkte Ansprache des Betrachters macht deutlich, daß solche Kunstwerke offenbar zur geistvollen Auseinandersetzung mit ihnen herausfordern sollten. Der Besitzer – sei er nun bei Hofe oder, um eine zweite Möglichkeit zu nennen, unter den Ratsherren Straßburgs zu suchen – wird mit seinen Gästen nicht schweigend vor einem solchen Bild gestanden haben; vielmehr wird das Kunstwerk die Gesellschaft idealerweise zu einem Gespräch angeregt haben. Aus dieser Funktion von Baldungs Hexenbild erklärt sich seine von der Forschung zu Recht konstatierte Vieldeutigkeit; denn ein Gespräch braucht unterschiedliche Standpunkte, und über ein Werk, das vielerlei Sichtweisen zuläßt, wird man sich daher länger und fruchtbarer austauschen als über ein relativ eindeutiges. Natürlich trifft diese Feststellung auf unzählige Kunstwerke zu und ist insofern banal; doch wird sich im folgenden zeigen, daß sie für unser Bild besondere Relevanz hat. Denn Baldungs Gemälde ist nicht narrativ, sondern diskursiv angelegt; es erzählt keine Handlung, sondern löst mit seinen Bildgegenständen Assoziationsketten aus, die sich wie die Schalen einer Zwiebel unterschiedlich eng um einen Kern legen.[53] Indem verschiedene Betrachter auf verschiedene Ebenen der so strukturierten Bildaussage ansprechen, ergibt sich geradezu zwingend ein Diskurs zwischen ihnen. Die Struktur des Bildinhalts kommt also in besonderer Weise dem Gespräch entgegen: Baldungs Werk, so könnte man pointiert sagen, will vor allem und in erster Linie Diskussionsgrundlage sein.

Wenn dies zutrifft, dann dürfen wir spekulieren: Worüber könnten kunstsinnige und auf der Höhe der Zeit stehende Betrachter also im Jahre 1523 vor Baldungs Hexenbild gesprochen haben? Vermutlich wird das Hexenthema den Ausgangspunkt abgegeben haben; denn daß Baldung auf einer ersten, vordergründigen Bedeutungsebene in irgendeiner Weise auf Hexerei anspielt, ist sicher unbestreitbar. Das ikonographische Zubehör des Ziegenbocks als Reittier und des wehenden Haars ist nicht nur in Baldungs graphischen Darstellungen des Hexenthemas omnipräsent, sondern auch von Albrecht Dürers Kupferstich her geläufig.[54] Zudem lag das Thema spätestens seit dem Erscheinen des „Hexenhammers" der Dominikaner Sprenger und Institoris in der Luft; die Frage, ob es Hexen gebe und zu welchen Zaubertaten sie imstande seien, wurde von den Zeitgenossen äußerst kontrovers diskutiert.[55] Ist nun auf Baldungs Gemälde eine der Positionen dieser historischen Debatte wiederzuerkennen? Von der Osten hat zu Recht darauf hingewiesen, daß in Straßburg zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein besonders liberales Klima herrschte und Hexenprozesse sehr selten vorkamen.[56] Man kann dies konkretisieren. Der ungemein populäre Straßburger Prediger Geiler von Kaysersberg bringt die Hexenfrage in mehreren seiner Predigten zur Sprache, die 1516 gesammelt im Druck erschienen, illustriert mit Holzschnitten aus der Baldung-Werkstatt, darunter einer Darstellung des Wettermachens genau an der uns interessierenden Textpassage.[57] Geiler führt nämlich zu den Nachtfahrten der Hexen aus: „Nun fragestu: Was sagstu uns aber von den weibern, die zu nacht faren und so si zusamen kumen? Du fragest, ob ettwas daran sei. Wen sie faren in fraw Venusberck, oder die hexen, wen sie als hin und her faren, faren sie oder bleiben sie, oder ist es ein gespenst, oder waz soll ich darvon halten? ich gib dir die antwurt als nach stot. Nun zum ersten sprich ich, das sie hin und her faren und bliben doch an einer stat, aber sie wenen sie faren, wan der teuffel kan inen ein schein also in kopff machen und also ein fantasey, das sie nit anders wenen, dan sie faren allenthalben."[58] Und zum Schadenzauber erklärt er, „das die wirckung der hexen oder des zaubrers ist nit wirklich ursach des werkes, das da geschicht. ... Daz, das die hexen oder unholden thuon, dasselbig ist nit ein anfenklich wirklich ursach desselben, daz da geschicht; es ist nit me denn ein zeichen; wen der teufel das zeichen sicht und die wort hört, so weisz er, was sie gern hetten; der thut denn dazselbig, und der teuffel thut es, und nit sie. ... Da hat der teuffel ein pact gemacht mit etlichen menschen und inen wort geben und zeichen; wen sie die zeichen thunt und die wort brauchen, so wil er tun, das sie begeren, und also thut es der tüffel durch irentwillen. Aber daz daz die hexen thunt, ist numen ein zeichen und nit die wirklich ursach. Nim das exempel, so verstost du es. Ein hexin, die wil ein wetter oder hagel machen, so nimpt sie ein besem und stot in ein bach und würft dan mit dem besem wasser uber den kopf hinder sich aus, und den so kumpt der hagel. Das wasser hinder sich werffen und die wort sprechen, das macht als kein hagel. Aber der teufel, wen er die zeichen sieht und hört, der macht da oben in den lüften und in den winden sein gefert und macht das wetter."[59]

Die Argumentationslinie ist klar und übrigens auch nicht originell; sie wird bereits von früheren Autoren ver-

1902, Basel 1903, S. 110) zufolge die Inschrift „Hispida cum speculo, quaeris, cur foemora pectant? / Hoc quoniam templo festa Priapus aget".Vgl. VON DER OSTEN (1983), S. 255, 275; sowie FISCHER (1939), S. 35.

53 Treffend beobachtet von HULTS (1983), S. 129, die von den vielen Ebenen spricht, auf denen das Bild funktioniere („works on so many levels").

54 B. 67, meist zwischen 1502 und 1505 datiert. MESENZEVA (1983) hat die antiken Quellen des Blattes aufgedeckt, ANZELEWSKY (1983), S. 101–117 eine Standortbestimmung in der zeitgenössischen Hexendiskussion unternommen.

55 Jakob SPRENGER u. Heinrich INSTITORIS, Malleus maleficarum, Straßburg (Johann Pryss) 1487 u. ö.; vgl. DIES., Der Hexenhammer (Malleus maleficarum). Aus dem Lateinischen übertragen und eingeleitet von J. W. R. Schmidt, Berlin 1906, Nachdruck München 1982 u. ö. Zur Reaktion auf das Werk und den einsetzenden Hexenwahn vgl. die bei Wolfgang BEHRINGER (Hg.), Hexen und Hexenprozesse, München 1988, S. 72-125 wiedergegebenen Dokumente.

56 VON DER OSTEN (1983), S. 162.

57 Johann GEILER VON KAISERSBERG, Die Emeis. Dies ist das Buch von der Omeissen, Straßburg (Johann Grüninger) 1516 u. ö. Der Holzschnitt mit der Darstellung des Wettermachens auf f. 36v abgebildet bei SCHADE (1983), Abb. 5, dazu S. 29f.

58 F. 37.

59 F. 45.

folgt und entlastet die beschuldigten Frauen entscheidend:[60] Nicht die Hexe, sondern der Teufel ist der eigentliche Verursacher der Zaubertaten. Er nimmt die an sich harmlosen magischen Handlungen der Hexen, also das ganze seltsame Hantieren mit Salben, Töpfen und Geräten, wahr und löst daraufhin das jeweilige Übel aus, wobei er den Frauen die Illusion eingibt, sie bewirkten das jeweilige Ereignis, ein Eindruck, den die Außenstehenden teilen, der aber falsch ist. Wenn man nach einer bildlichen Umsetzung dieses Gedankenganges sucht, so wird man kaum eine treffendere Metapher finden können als die Fackel, die der kleine Knabe hält, dem das Entsetzen ins Gesicht geschrieben steht und der sich ängstlich an die vor ihm Sitzende schmiegt. In seinem kindlichen Gemüt mag er sich für den Urheber der im Hintergrund wütenden Feuersbrunst halten; auf den erwachsenen und im Wortsinn außenstehenden Betrachter des Bildes wirkt diese Annahme indes lächerlich. Weil dieser das Gesamtbild überblickt, sieht er, daß die wirkliche Ursache des Feuers hinter dem Hügel im Verborgenen liegt. Noch drastischer argumentiert Baldungs Tafel im Hinblick auf die Unmöglichkeit der Nachtfahrt. Denn der Ziegenbock, der ansonsten in Baldungs Graphik wie auch auf dem Dürer-Stich mit einer Hexe stürmisch durch die Lüfte braust, dient hier als Sitzgelegenheit. Er wird von dem Gewicht der korpulenten Frau regelrecht zusammengedrückt und ist überdies halb verhüllt, was den Eindruck seiner Inaktivität noch verstärkt. Daß ihm überdies das Bockshorn fehlt, haben wir oben bereits angemerkt. Kein Zweifel: Diese Hexe „blibt an einer stat" und kann nur als „fantasey" von einem nächtlichen Ritt durch die Lüfte träumen. Gerade in Anbetracht dieser Bildstelle wird man von der Osten beipflichten, wenn er auf den humorvollen Ton hinweist, den Baldung in seinem Gemälde anschlägt.[61] Im Lichte von Geilers Argumentation wirkt dieser Humor freilich nicht mehr zweckfrei; man erkennt darin vielmehr ein rhetorisches Mittel wieder, das Widerlegen der Gegenposition durch scherzhafte Übertreibung.

Wenn ihre Befähigung zur Zauberei so deutlich in Frage gestellt, ja, sogar ins Lächerliche gezogen wird, handelt es sich bei den beiden nackten Frauen dann überhaupt um wirkliche Hexen? Auch diese Frage legt das Bild durch eine Eigenart nahe, die vielleicht von Fischer am treffendsten auf den Punkt gebracht worden ist, wenn er die Figuren „merkwürdig modellmäßig gestellt und in ausgedachtem Kontrast gegeneinander komponiert" nennt.[62] Insbesondere der stehende Frauenakt zur Linken nimmt so unverkennbar die typische und durch die Handlung nicht wirklich motivierte Pose eines Aktmodells ein, daß dahinter eine künstlerische Absicht stecken muß. Wollte die Frau ihren Leib vor dem Blick der Gefährtin verbergen, würde sie das Tuch sinnvollerweise an die Brust drücken, anstatt es so merkwürdig in die Höhe zu balancieren. Die ganze Figur wird geradezu erst verständlich, wenn man sie mit einer klassischen Aktstudie wie Dürers lavierter Federzeichnung einer von hinten gesehenen jungen Frau von 1495 vergleicht *(Abb. 25)*.[63] Auf Anhieb erkennt man nun den Grund für den erhobenen rechten und den angewinkelten linken Arm, deren unterschiedliche Bewegung dem Künstler das Studium der Rückenmuskulatur erleichtern soll, für den ponderierten Stand, der den S-förmigen Schwung des Rumpfes bedingt, welcher sich in der Rückansicht besonders deutlich im Verlauf des Rückgrats abzeichnet. Und auch die Draperie stammt aus der Tradition solcher Studien und verweist auf sie. Denn auf Dürers Zeichnung ermöglicht die gewaltige Stoffbahn, die von der erhobenen Rechten des Modells herabhängt, dem Künstler das Studium langer Parallelfaltenzüge, und das unter den linken Ellbogen geklemmte

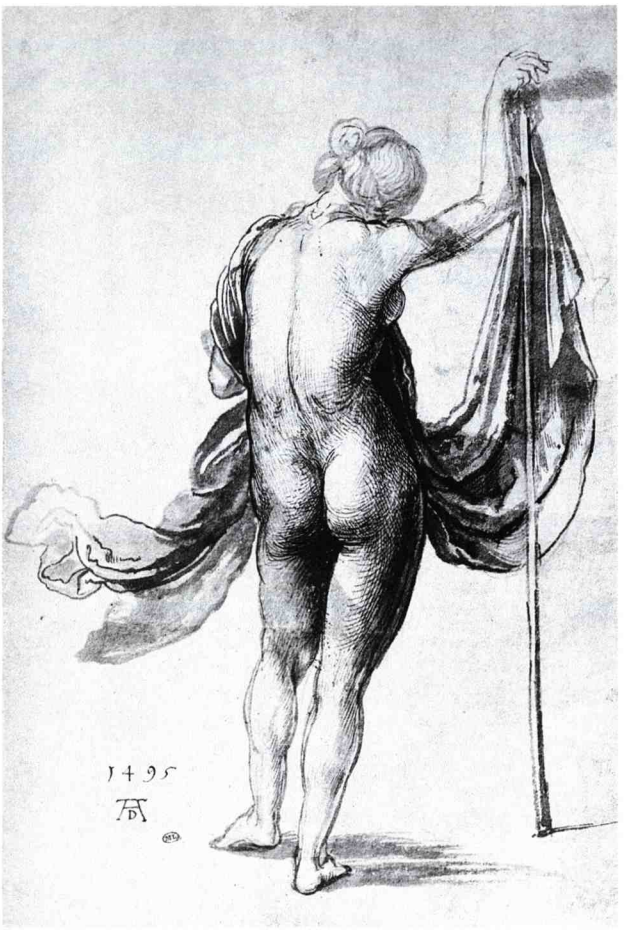


Abb. 25: Albrecht Dürer, Aktstudie, 1495, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins

60 Ähnlich argumentieren schon Ulrich Molitor, De laniis et phitonicis mulieribus, teutonice unholden vel hexen, Straßburg (Martinus Flach und Johann Pryss?) 1489 u.ö.; Ulrich Tengler, Der neu Layenspiegel. Von rechtmässigen Ordnungen in burgerlichen und peinlichen Regimenten. Mit addition, Augsburg (Hans Othmar) 1511; vgl. Wolfgang Schmitz (Hg.), Der Teufelsprozeß vor dem Weltgericht nach Ulrich Tenglers „Neuer Layenspiegel" von 1511 (Ausgabe von 1512), Köln 1980.

61 Von der Osten (1983), S. 161.

62 Fischer (1939), S. 47.

63 W. 85. Den engen Zuammenhang konstatiert Hults (1982), S. 127f, die sogar erwägt, ob Baldung das Blatt in Dürers Werkstatt kopiert haben könnte.

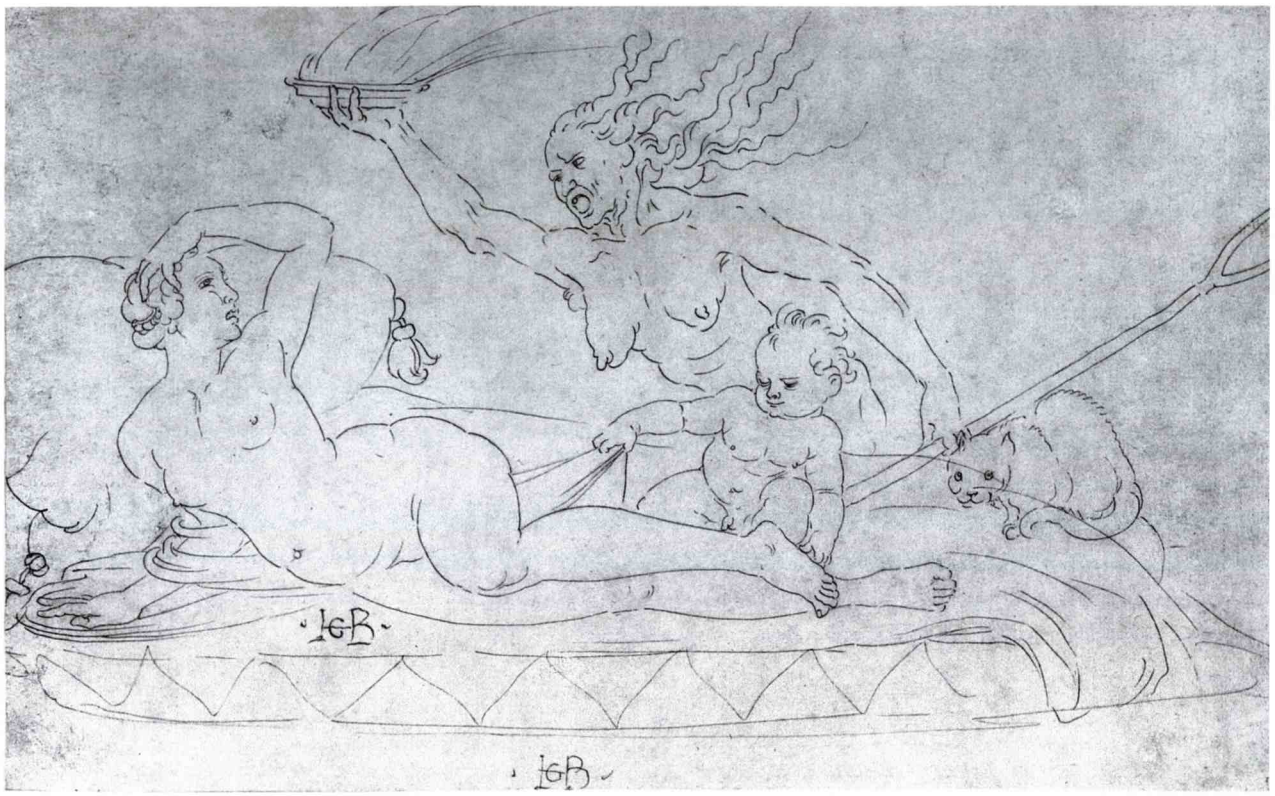


Abb. 26: Unbekannter Zeichner, Liegende Hexe, Konturkopie nach Hans Baldung Grien, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg

Tuchende verhilft ihm zur Anschauung von kleinteiligen Stauchungen und Faltenschüsseln. In der Ikonographie der Hexendarstellungen spielt ein derart überdimensioniertes Tuch hingegen keine Rolle.[64] Durchaus mit einem Augenzwinkern will Baldung also anscheinend signalisieren, daß es sich bei seinem eleganten Rückenakt zunächst einmal um die Wiedergabe eines Modells handelt, welches im Atelier für den Maler posiert und erst in einem zweiten Schritt von diesem als Venus, Eva oder eben als Hexe eingesetzt wird. Damit reflektiert er über eine Entwicklung, die seine eigene Ausbildung und seine künstlerische Praxis geprägt haben muß, aber doch noch als relativ neu empfunden werden konnte; stellte sie sich doch erst mit der zunehmenden Verbreitung des Aktstudiums im Werkstattbetrieb ein. Spätestens in der Werkstatt Albrecht Dürers muß Baldung ja erfahren haben, wie aus den Proportionsstudien zweier Aktfiguren zunächst der Kupferstich ‚Adam und Eva' und später das Gemälde des gleichen Themas wurde.[65] Und Baldungs in Zusammenhang mit unserer Tafel immer wieder diskutierte Federzeichnung in Berlin *(Abb. 21)* konfrontiert uns mit ebendiesem Problem. Einerseits ist die physiognomische Übereinstimmung so groß, daß die Forschung sich sicher war, auf dem Blatt dasselbe Modell wie auf dem Hexenbild wiederzuerkennen.[66] Andererseits weicht die Studie in der Armhaltung und der Beigabe des Apfels ab und führt somit in einen anderen Themenkreis und zu einer anderen Deutung der Figur. Dabei mag es Baldung besonders gereizt haben, mit einer noblen Frauenfigur, die genausogut als ‚Venus' oder ‚Eva' auftreten könnte, die Rolle einer Hexe zu besetzen. Zumindest auf einer weiteren Zeichnung, die nur in Kopie überliefert ist, hat er mit diesem Gedanken experimentiert *(Abb. 26)*.[67] Sie stellt eine liegende junge Frau dar, die von einem Putto oder Knäblein entblößt wird und hinter deren Lager eine alte Vettel mit Forke und einer Schüssel heranstürmt, aus der Flammen schlagen. Die Katze am Fußende vervollständigt die Ikonographie des Hexenlagers. In die Hexenwelt wird hier aber eine weibliche Liegefigur eingeführt, die ein prominentes Vorbild zitiert, nämlich die Personifikation der Voluptas auf Dürers Kupferstich ‚Herkules am Scheidewege'.[68]

In der Entwicklung der Aktdarstellung nimmt Baldungs Frankfurter Bild insofern eine besondere Stellung ein, als es zwei Figuren unterschiedlichen Charakters ein-

64 Zwar hält auf Baldungs Holzschnitt von 1510 die Alte im Hintergrund eine Stoffbahn in die Höhe; doch sprengt diese nicht so offensichtlich jedes Maß wie auf unserem Bild. Auf Dürers thematisch verwandtem Kupferstich ‚Vier nackte Frauen' (B. 75) verbindet die Draperie zwar die rechte Frau andeutungsweise mit den übrigen Figuren; doch ist auch hier das Motiv nicht so prominent eingesetzt wie auf Baldungs Frankfurter Bild.

65 S. Anne-Marie Bonnet, ‚Akt' bei Dürer (= Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung 4), Köln 2001, S. 156–205.

66 Koch (1941), S. 36.

67 Coburg, Kunstsammlungen der Veste, Inv. Nr. Z 13. Das Blatt gehört zu einer Serie von Umrißzeichnungen, die wahrscheinlich von Originalen Baldungs durchgepaust sind. Vgl. Koch (1941), S. 36, 198f, Nr. A 19. Das Papier weist nach Koch dasselbe Wasserzeichen auf wie die Berliner Aktzeichnung (Abb. 21).

68 B. 73. Vgl. Anzelewsky (1983), S. 66–89.

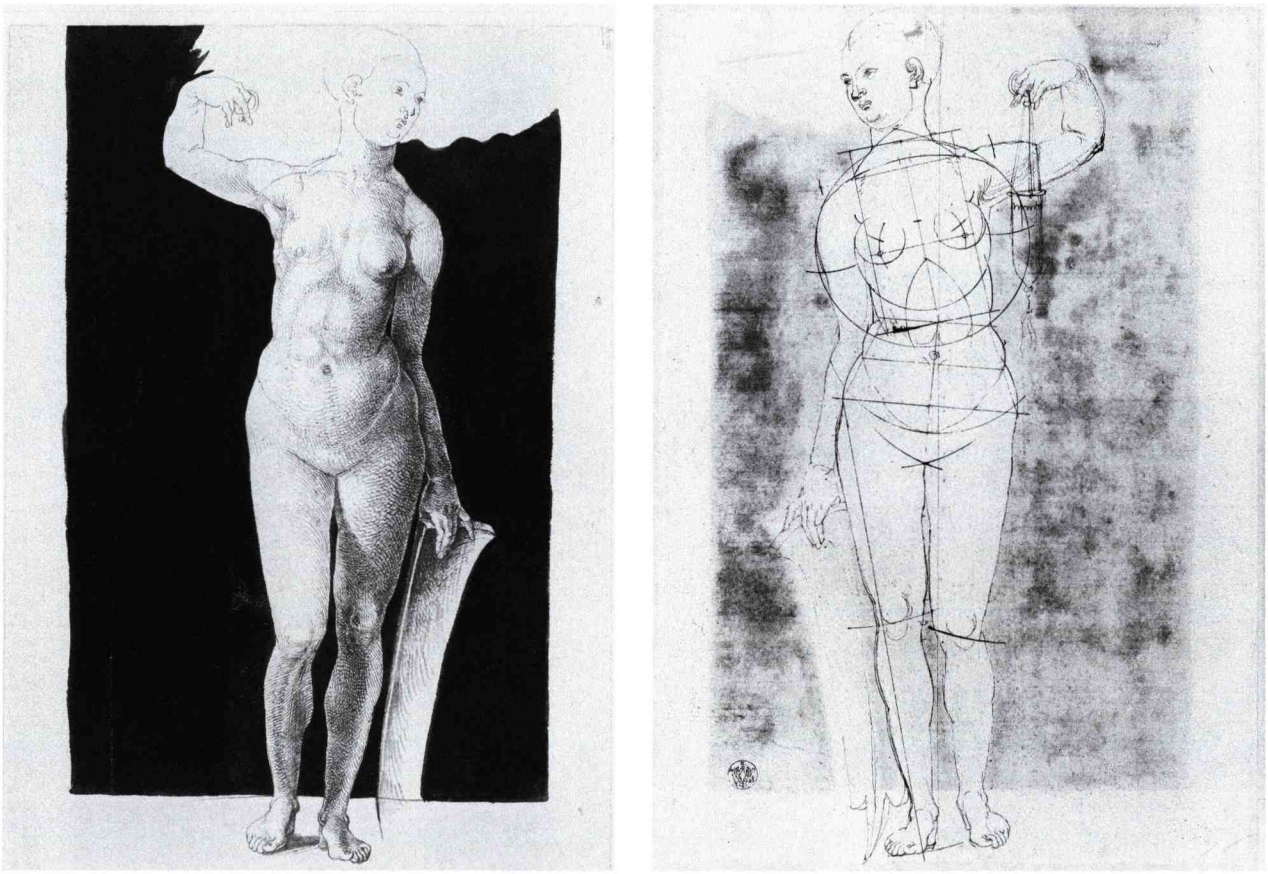


Abb. 27: Albrecht Dürer, Aktstudie, Vorder- und Rückseite, Berlin, Kupferstichkabinett, SMBPK

ander archetypisch gegenüberstellt.[69] Tatsächlich könnte das Gegensatzpaar – im Sinne des von Fischer festgestellten „ausgedachten Kontrasts" – kaum klarer definiert sein. Vorder- und Rückansicht, labiler, gezierter Stand und ordentliches Sitzen mit überkreuzten bzw. nebeneinandergestellten Beinen, sowie schlanker und untersetzter Körperbau werden hier miteinander kontrastiert. Daß dieser Kontrast so stark in Erscheinung tritt, liegt auch an der parallelen Führung der erhobenen Arme beider Figuren. In diesem zentralen Bewegungsmotiv stimmen sie überein; in allen anderen Punkten unterscheiden sie sich jedoch. Mit einem Wort: Die Polarisierung ist so bewußt kalkuliert, daß ihr ein Sinn innewohnen muß, und dieser dürfte in der kritischen Auseinandersetzung mit der Proportionslehre Dürers liegen. Dürer hatte sich schon lange mit der Konstruktion des nackten Körpers beschäftigt. Bereits um 1500 studiert er in einer Zeichnung genau die Motorik des weiblichen Oberkörpers, die sich bei einem herabhängenden und einem emporgehobenen Arm ergibt, wobei er die Figur zunächst auf der einen Seite des Blattes aus Linien und Zirkelschlägen konstruierte und sie dann auf der Rückseite mit der Feder anatomisch ausarbeitete *(Abb. 27)*.[70] Das Ergebnis läßt sich unmittelbar mit der Körperhaltung der Sitzenden auf Baldungs Tafel vergleichen. Nach seiner Rückkehr aus Venedig beginnt Dürer dann mit dem Versuch, seine Erkenntnisse zu einer systematischen Proportionslehre zusammenzufassen.[71] Dabei steht das Entwerfen ‚aus der Maß' im Vordergrund, die schematische Ableitung der Proportion sämtlicher Körperteile aus einer arithmetischen Kalkulation, die natürlich vom physiognomischen Typus abhängt. So differenziert Dürer immer feiner zwischen verschiedenen Typen vom groben, fülligen bis zum eleganten, schlanken Leib: „Ab ca. 1506/07 experimentierte er durchgehend mit verschiedenen Körpertypen, d. h. er suchte ‚die rechte Maß' für jeden Körpertyp und nicht mehr ein Ideal schlechthin."[72]

Auf dem Hexenbild Baldungs begegnen wir also zwei nicht nur deutlich unterschiedenen, sondern im Kontext von Dürers Studien geradezu paradigmatischen Typen des weiblichen Körpers. Dürer selbst hatte 1507 aus seinen Proportionsstudien ebenfalls ein Werk der Tafelmalerei ge-

69 Hults (1982), S. 126f. Allerdings scheint mir Hults Ableitung aus einer Filiation von Aktstudien Dürers etwas zu schematisch gedacht.

70 Ebd. hat Hults auf diese Parallele aufmerksam gemacht; ihre Abb. 7. W. 413, 414, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, KdZ 44r u. v. Vgl. Fedja Anzelewsky u. Hans Mielke, Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen, Berlin 1984, S. 32f, Nr. 30, Abb. 30r u. v.

71 Bonnet (wie Anm. 65), S. 206–211 und passim.

72 Ebd., S. 208.

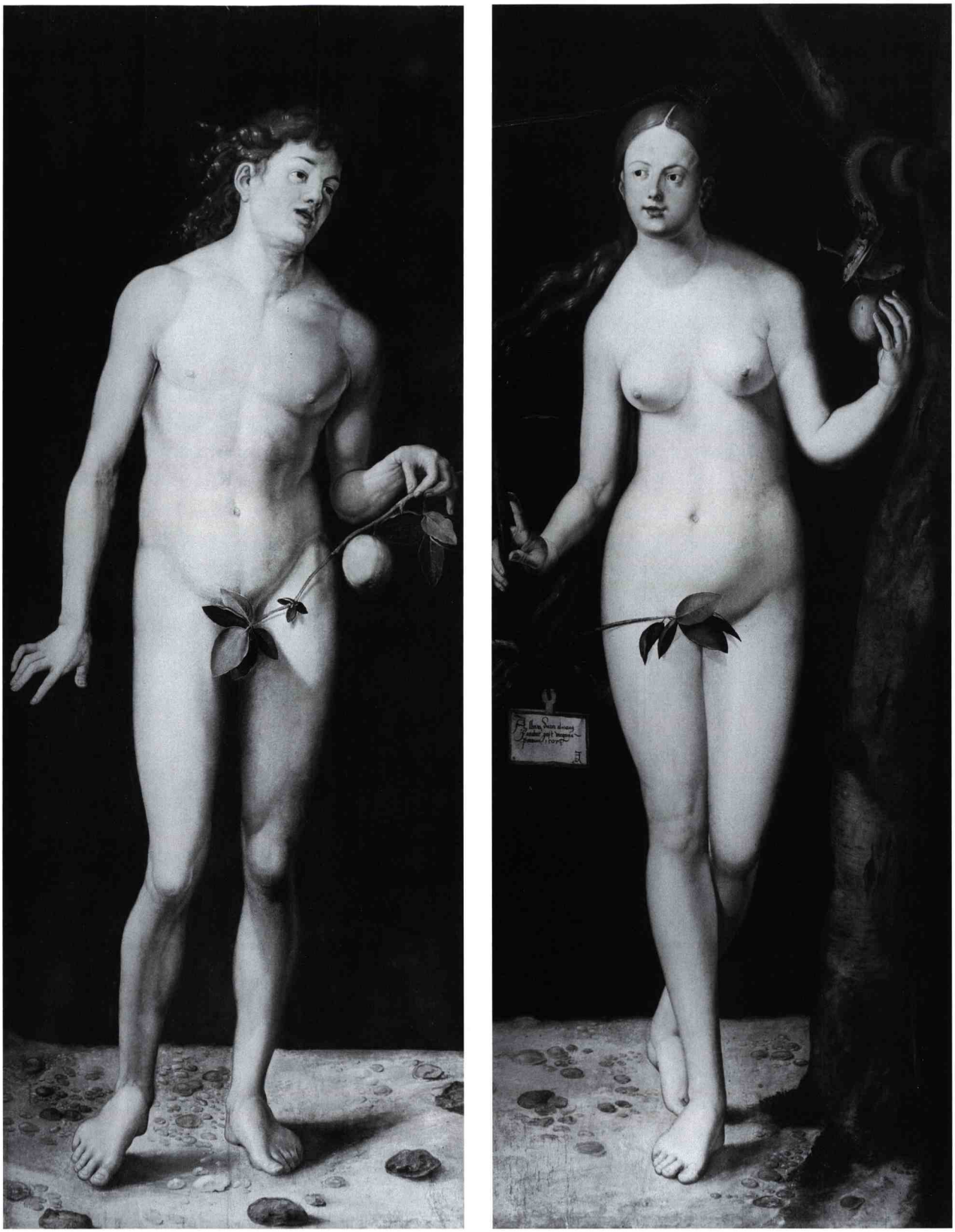


Abb. 28: Hans Baldung Grien (?), Kopie nach Albrecht Dürer, Adam und Eva, Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum

Abb. 29: Hans Baldung Grien (?), Kopie nach Albrecht Dürer, Detail des Adamskopfes (gespiegelt), Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum

Abb. 30: Hans Baldung Grien, Zwei Hexen, 1523, Detail, Frankfurt, Städel

neriert, und zwar ein monumentales: das nahezu lebensgroße Bilderpaar ‚Adam und Eva'.[73] Die Bilderfindung erwies sich als äußerst erfolgreich; sie wurde in der Dürerwerkstatt mindestens zweimal kopiert, wobei die Forschung teilweise meinte, in dem Kopisten Baldung erkennen zu können *(Abb. 28)*.[74] Ob er sie nun selbst ausgeführt hat oder nicht, auf jeden Fall dürfte Baldung in der Dürerwerkstatt mit diesen Kopien in Berührung gekommen sein. Natürlich erforderte das Thema des Sündenfalls bei Dürer die Kontrastierung eines männlichen und eines weiblichen Körpers, während Baldung für den Vorwurf der Hexen zwei weibliche Akte einsetzen mußte. Dennoch gibt es erstaunliche Analogien. Der breite, etwas herbe Kopf der sitzenden Hexe weist in den Gesichtszügen und in der Ansicht eine gewisse Verwandtschaft mit Dürers Adam auf; insbesondere fällt an beiden Figuren das seitliche Hinüberblicken mit gerecktem Hals und die wehende Lockenpracht auf *(Abb. 29, 30)*. Der wie ein Echo wirkende Effekt der aufeinander bezogenen, parallelen Bewegungen der rechten Arme beider Figuren ist gleichfalls im figurativen Gleichklang von Dürers Urelternpaar vorgebildet *(Abb. 18, 28)*. Und das Standmotiv der Hexe mit überkreuzten Beinen verschärft die Formulierung der labilen, tänzelnden Schrittstellung von Dürers Eva, steigert diese gewissermaßen ins Laszive. Man hat den Eindruck, Baldung habe bei seinem Kabinettstück auch eine Persiflage auf das berühmte Werk seines Lehrers im Sinn gehabt: Wollte er zeigen, daß Aktstudium nicht zwangsläufig in das vergleichsweise biedere und traditionelle Thema des Sündenfalls einmünden mußte, sondern daß es Anlaß für viel verwegenere Sujets bot? Macht er sich für den Eingeweihten mit seinen beiden exaltierten Frauen lustig über das akribische Systematisieren Dürers, der die Abmessungen so untergeordneter Körperteile wie der Nasenflügel und Zehen kanonisieren wollte?[75]

Die Kombination zweier weiblicher Akte in Vorder- und Rückansicht könnte jedoch beim gebildeten Betrachter noch eine andere, weit weniger harmlos und akademisch anmutende Assoziation als diejenige an Dürers Proportionslehre hervorgerufen haben. Für den Vergleich der beiden weiblichen Körperhälften existierte ein hochberühmtes antikes Paradigma, nämlich die Knidische Aphrodite des Praxiteles.[76] Zahllose römische Marmorkopien und eine breite schriftliche Überlieferung bezeugen den Ruhm, den diese Skulptur schon im Altertum genoß.[77] Berthold Hinz hat der Figur, ihrem Ruhm, ihrer

73 Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. A 103–104; vgl. Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuausgabe, Berlin 1991, S. 212–216, Nr. 103–104; Katharina Siefert, Adam und Eva-Darstellungen der deutschen Renaissance, Diss. phil. Karlsruhe 1994, S. 40–47.

74 Die Kopien befinden sich in Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 8433 (Adam) u. 8432 (Eva), sowie in Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum, Inv. Nr. 438a-b. Vgl. ebd., S. 37–47; Susanne Kern, Deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts im Landesmuseum Mainz. Ausgewählte Werke (= Museum im Taschenformat 4), Mainz 1999, S. 36–41, Nr. 4; Anzelewsky (wie Anm. 73), S. 215 m. Abb. 90–92. Von der Osten (1983), S. 48, Nr. 5 5 akzeptiert nur die Florentiner Tafeln als Werke Baldungs, Christian Schoen, Albrecht Dürer: Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien, Berlin 2001, S. 150–164 keines der Bilderpaare.

75 Vgl. die schließlich aus dem Nachlaß veröffentlichten „Vier Bücher von Menschlicher Proportion", Nürnberg 1528; Faksimileausg. hgg. v. S. Stocker u. M. Steck, Zürich 1969; dazu Rupprich (wie Anm. 38), Bd. 3, Berlin 1969, S. 17-306 und die einleitenden Bemerkungen S. 7-9. Vgl. demnächst die von Berthold Hinz bearbeitete Neuausgabe.

76 Vgl. Werner Fuchs, Die Skulptur der Griechen, München 2. Aufl. 1979, S. 218, Abb. 234.

77 Beschreibungen bei Plinius, Naturalis Historia, XXXVI, 20; Valerius Maximus VIII, 11; Lukian, Imagines, 4.6; De imaginibus, 23.

Verdrängung und ihrer Wiederauferstehung, jüngst eine gewichtige Monographie gewidmet.[78] Dabei wählt er den Einstieg über einen der inspiriertesten Texte zu einem Kunstwerk, der aus der Antike überliefert ist und der, wie Hinz treffend bemerkt, eine „Herrentour zur Aphrodite in Knidos" schildert.[79]

Über das allgemein verbreitete Lob der Vorzüge von Vorder- und Rückansicht hinaus kolportiert darin ein anonymer Autor, der im Stil des kaiserzeitlichen Satirikers Lukian schreibt, ein pikantes Detail. Ihm zufolge war das Kultbild auf der Halbinsel Knidos in einer Tholos, einem Rundtempel, aufgestellt, von deren Tür aus man die Vorderansicht der Göttin betrachtete.[80] Auf der gegenüberliegenden Seite soll aber zusätzlich in der Cellawand eine zweite Tür angebracht gewesen sein, welche ein Kustode auf Wunsch öffnete, damit der interessierte Besucher auch die Kehrseite der Statue bewundern konnte. Diese frivole Einrichtung bildet die Voraussetzung für eine deftige Episode in den „Amores" des heute als ‚Pseudo-Lukian' benannten Autors, wobei wir für unsere Zwecke den modernen, philologisch begründeten Zweifel an der Autorschaft Lukians jedoch außer acht lassen können.[81] Der Erzähler, ein Römer namens Lycinus, beschreibt darin einen Besuch bei der Knidischen Aphrodite in Begleitung seiner beiden griechischen Gefährten Charikles von Korinth und Kallikratides von Athen, die ihrer individuellen sexuellen Veranlagung gemäß von der Vorder- bzw. der Rückseite der Statue hellauf entzückt sind. Es entbrennt zunächst ein Streitgespräch über die rein ästhetische Frage, welche Ansicht schöner sei, das indes bald in die Diskussion einmündet, ob der Liebe zu Frauen oder zu Knaben der Vorzug zu geben sei. Nachdem jeder der beiden Griechen ausführlich seine Position dargestellt hat, entscheidet Lycinus als Schiedsrichter, daß alle Männer eine Ehefrau haben, die weisesten unter ihnen sich darüber hinaus auch der Knabenliebe zuwenden sollten.

Der Bezug zu unserem Bild ist nicht so weit hergeholt, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Der Satiriker Lukian wurde zu Beginn des 16. Jahrhunderts von den Humanisten wiederentdeckt, übersetzt und gefeiert. „Diese Übertragungen besorgten berühmte Humanisten wie Poggio Bracciolini . . ., Erasmus von Rotterdam, der englische Kanzler Thomas Morus . . ., Dürers Freund Willibald Pirckheimer, der Reformator Philipp Melanchthon, Dichter, Gelehrte, Pädagogen wetteiferten förmlich, Lukian bekanntzumachen."[82] In unserem Zusammenhang ist Pirckheimer der interessanteste Mittler. Er besaß die griechische Erstausgabe der Werke Lukians von 1496;[83] eine zweite, wohl lateinische Ausgabe war bei dem Nürnberger Arzt Hartmann Schedel einzusehen.[84] Mit seinem Freunde Albrecht Dürer muß er über den antiken Autor gesprochen haben; denn einige Motive in Dürers Werken wie beispielsweise die Thematik des ‚Hercules Gallicus' gehen auf Lukian zurück.[85] Der Maler und der Gelehrte scheinen aber auch das Thema der Homosexualität oder, vorsichtiger gesagt, der Bisexualität mit erstaunlichem Freimut diskutiert zu haben. Ein 1503 gezeichnetes Porträt Pirckheimers im Berliner Kupferstichkabinett hat Dürer selbst mit der griechischen Beischrift „Ἄρσενος τῆ ψωλη ἐς τον πρωκτόν" (Mit dem aufgerichteten Glied des Mannes in den After) versehen,[86] eine ungewöhnliche Devise, die allerdings ins Bild paßt, wenn man die Briefe liest, welche Dürer drei Jahre später aus Venedig mit dem daheimgebliebenen Pirckheimer wechselt. In übermütigem Tonfall zieht Dürer den Freund mit allerlei Schwächen auf, bezichtigt ihn der Hurerei („mich dunckt, jr schtinckt von huren") und empfiehlt ihm im gleichen Atemzug die hübschen welschen Landsknechte, die in Venedig herumliefen.[87]

Hat Baldung, den Dürer offenbar hoch schätzte und dem er außerordentliche Freiheiten ließ, von dieser Facette im Wesen seines Meisters gewußt?[88] Ein Geheimnis haben Dürer und Pirckheimer, dem Tonfall ihrer Briefe nach zu urteilen, wohl kaum daraus gemacht. Und auch Dritte stimmen in den burschikosen Umgangston ein, so der Kanonikus Lorenz Behaim, der im Sommer 1507 vergebens auf eine von dem inzwischen zurückgekehrten Dürer erbetene Zeichnung wartet und dies mit den Worten kommentiert: „Das Hindernis ist sein Bocksbart, der zweifellos jeden Tag, der da kommt, gewellt und gekräuselt werden muß. Aber ich weiß, daß sein Knabe seinen Bart verabscheut; also sollte er lieber vorsichtig sein und sich ra-

78 Berthold Hinz, Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion, München u. Wien 1998.

79 Ebd., S. 17.

80 Abweichend davon beschreibt Plinius die Aufstellung als allseitig offen und preist die Vielansichtigkeit der Statue; vgl. Hinz (wie Anm. 78), S. 41–44, der mit Recht eingewandt hat, daß zwei Hauptansichten eher zu den Stilprinzipien der griechischen Hochklassik passen und daher Pseudo-Lukians Beschreibung die wahrscheinlich zutreffendere ist, zumal Plinius nachweislich aus zweiter Hand urteilt. So auch Hans Lauter, Die Architektur des Hellenismus, Darmstadt 1986, S. 195.

81 Pseudo-Lukian, 11–17. Vgl. Lucian with an English Translation by M. D. Macleod, Bd. 8, Cambridge (Mass.) u. London 1967, S. 166–177.

82 Lukian, Götter, Tote und Hetären. Aus dem Griechischen. Übersetzung von Christoph Martin Wieland. Auswahl, Nachwort und Anmerkungen von Jürgen Werner, Leipzig 1970, S. 314.

83 Lukian, Opera graece, Florenz (Lorenzo di Alopa) 1496 (Hain 10258). Emile Offenbacher, La bibliothèque de Willibald Pirckheimer, in: La Bibliofilia 40, 1938, S. 241–263, hier S. 254.

84 Richard Stauber, Die Schedelsche Bibliothek. Ein Beitrag zur Geschichte der Ausbreitung der italienischen Renaissance, des deutschen Humanismus und der medizinischen Literatur, Freiburg i. Br. 1908, S. 192.

85 Vgl. Edgar Wind, „Hercules" and „Orpheus". Two mock-heroic designs by Dürer, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 2, 1938/39, S. 206–218; Anzelewsky (1983), S. 76.

86 W. 268, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, KdZ 24623. Vgl. Anzelewsky u. Mielke (wie Anm. 70), S. 35, Nr. 32, Abb. 32. Neuere naturwissenschaftliche Untersuchungen haben ergeben, daß für Zeichnung und Beischrift der gleiche Silberstift benutzt wurde, was eher für Dürers als für Pirckheimer Autorschaft spricht. Die Beischrift übersetzt (als erster?) Jens Carstensen, Über das Nachleben antiker Kunst und Kunstliteratur in der Neuzeit, insbesondere bei Albrecht Dürer (= Diss. phil. Freiburg), Freiburg i. Br. 1982, S. 130.

87 "O, wen jr hy wert, was wurd jr hüpscher welscher lantzknecht finden!". Beide Zitate aus dem Brief vom 8. 9. 1506, Rupprich (wie Anm. 38), S. 55.

88 S. Matthias Mende, Art. „Baldung, Hans", in: AKL 6, 1992, S. 437–441, bes. S. 438.

sieren."[89] Die Anspielung nicht nur auf Dürers – auch für den heutigen Betrachter offensichtliche – Eitelkeit,[90] sondern auch auf eine mögliche pädophile Neigung verleiht dem Themenkomplex noch eine ganz andere Wendung. Wer war Dürers ‚Knabe', den Behaim offensichtlich kannte und von dem er das intime Detail der Abneigung gegen den Bart des Meisters zu berichten wußte? Und was mag Baldung von dieser Atmosphäre in seinen Nürnberger Jahren mitbekommen haben? Daß er sich im ironisch-distanzierten Rückblick die Reflexion darüber erlaubt haben könnte, liegt bei einem so ausgeprägten Individualisten wie Baldung sicher im Bereich des Möglichen.

Jedenfalls liefert der Rückenakt auf der Frankfurter Tafel zwei Hinweise darauf, daß die Gestalt auch als Venus zu lesen sei: ihre antikisierende Frisur und, wie wir gleich sehen werden, die überkreuzten Beine. Beide Merkmale kehren nämlich an einer Schöpfung aus dem Umkreis Dürers wieder, die, ihrem ausgedehnten Nachleben nach zu urteilen, recht berühmt gewesen sein muß *(Abb. 31)*:[91] Ein kleines Relief aus Solnhofer Kalkstein in New York trägt nicht nur Dürers Monogramm und die Jahreszahl 1509, sondern ist auch motivisch so eng mit Figurenstudien des Meisters verbunden, daß man den Verweis ernst nehmen muß. Zwar ist nicht eindeutig zu beweisen, daß es sich dabei um den Typus des kleinplastischen „frawenbilds" Dürers handelt, von dem Kurfürst Friedrich der Weise im gleichen Jahr 1509 einem Brief Anton Tuchers zufolge einen Abguß, in ein Schächtelchen verpackt, erhalten sollte.[92] Doch passen die Fakten zu gut zusammen, um das New Yorker Relief und seine verschiedenen Repliken als reine Geschichtsklitterungen späterer Epochen abzutun.[93] Jörg Rasmussen hat den Rückenakt auf dem Relief als Venus Kallipygos, als eine ‚Venus mit dem schönen Hinterteil', interpretiert, damit den gegen die Echtheit des öfteren ins Feld geführten Vorwurf der Inhaltsleere entkräftet und eine erwägenswerte Zuschreibung an den Nürnberger Zeitgenossen und gelegentlichen Auftragnehmer Dürers Ludwig Krug vorgeschlagen.[94] Rasmussen referiert die ebenfalls pikante Entstehungslegende dieses antiken Typus der Aphrodite aus dem Streit zweier Bauernmädchen, welches das schönere Gesäß habe, und er verweist in diesem Zusammenhang auf die homoerotisch gefärbte Verehrung der Rückansicht in den griechischen Quellen: „Andere antike Autoren berichten, daß die Hetären beim Symposion, um so doch noch die Aufmerksamkeit der eigent-

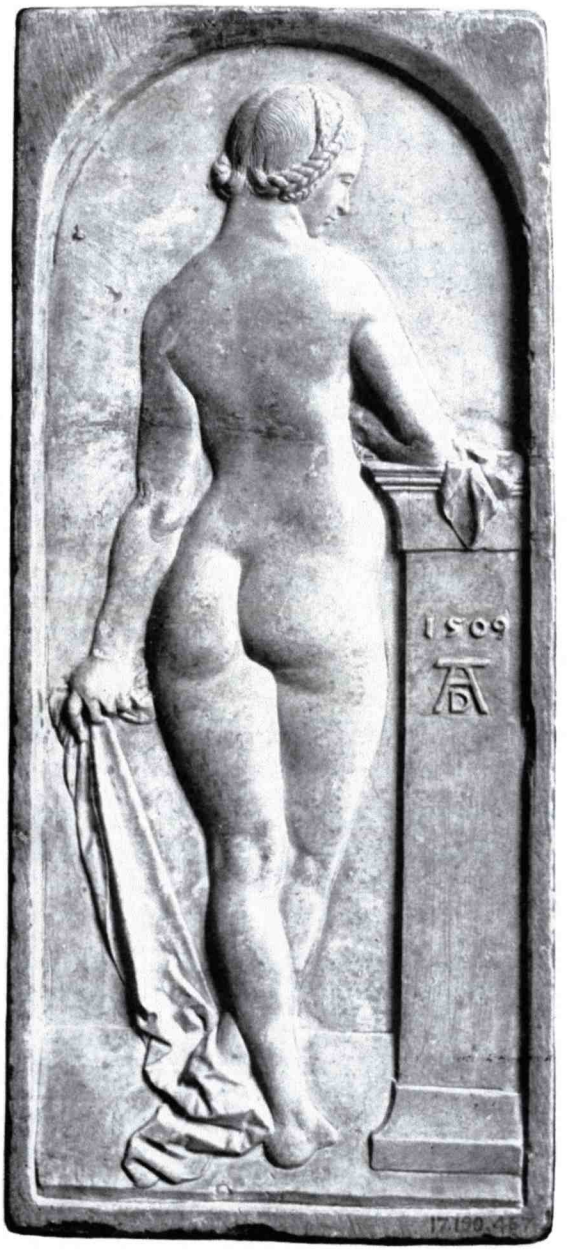


Abb. 31: Ludwig Krug (?) nach Albrecht Dürer, 1509, Venus Kallipygos, New York, Metropolitan Museum of Art

89 Zit. nach Erwin Panofsky, Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. Ins Deutsche übersetzt von Liselotte Möller, München 1977, S. 157.

90 Vgl. zuletzt Volker Manuth, Dürer ein Dandy? – Beobachtungen zum Kostüm des Künstlers, in: B. Brinkmann, H. Krohm u. M. Roth (Hgg.), Aus Dürers Welt. Festschrift für Fedja Anzelewsky, Turnhout 2001, S. 165–171.

91 Herbert Beck u. Bernhard Decker, Ausst. Kat. Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock. Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt a. M. 1981, S. 133f, Nr. 74.

92 Jörg Rasmussen, Kleinplastik unter Dürers Namen: Das New Yorker Rückenakt-Relief, in: Städel-Jahrbuch 9, 1983, S. 131–144, hier S. 133.

93 Bei Beck u. Decker (wie Anm. 91) sind auch die Repliken und Varianten aufgeführt: Ansicht der gleichen Figur wie in New York von vorn S. 135, Nr. 76 (Elfenbein, 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr. 1922.283), sowie beide Ansichten als Pendants ebd., S. 136f, Nr. 77–78 (Elfenbein, Chr. Jos. Itelsberger (1763–1836) München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. D 558 a–b); die Bleiplaketten in Nürnberg (ebd., S. 134, Nr. 75) und München stammen erst aus dem 19. Jahrhundert. Eine weitere Fassung in Kassel (Steinschnitt, vor 1700) publiziert Ingrid S. Weber, Venus Kallipygos, der ‚Weibliche Rückenakt' nach Dürer, in: Städel-Jahrbuch 9, 1983, S. 145–150.

94 Rasmussen (wie Anm. 92), S. 134–140; zum antiken Typus in bildender Kunst und Literatur vgl. G. Säflund, Aphrodite Kallipygos, in: Acta universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Classical Archaeology 3, 1963, S. 7–84; Hinz (wie Anm. 78), S. 50f.

lich anderweitig interessierten Männer zu erringen, den von jenen am meisten geschätzten Körperteil entblößten und rhythmisch bewegten".[95] Pirckheimer hat nach Rasmussen manche der einschlägigen Autoren übersetzt.[96]

Die Rückenfigur auf dem New Yorker Relief bildet im Umkreis Dürers jedenfalls die deutlichste Parallele zu dem stehenden Akt auf Baldungs Tafel, nur daß sie frontal von hinten gesehen ist, während Baldung den Akt ein wenig nach rechts dreht. Erst wenn man sich dies klarmacht, erkennt man, wie groß die Übereinstimmung des Standmotivs wirklich ist: Der Knick des angewinkelten rechten Beins kommt in der von Baldung gewählten seitlichen Ansicht stärker zur Geltung, ist aber auf dem Relief ebenso gemeint. Die Kopfwendung ins Profil steigert Baldung zum Schulterblick; zugleich fand er auf dem Relief die Nonchalance der Entblößung durch die beiläufig gehaltene Draperie vorgebildet.

Allerdings setzt eine solche Anspielung auf erotische Phantasien und Neigungen des größten deutschen Malers, in dessen direkter Nachfolge Baldung sich sah,[97] beim Betrachter natürlich ein hohes Maß an Insider-Wissen voraus, das eigentlich nur durch persönliche Erläuterungen des Künstlers hätte vermittelt werden können. Und selbst, wenn man von Dürers Person einmal absieht, hätte sich die Parallele zwischen dem Hexenbild und der Rezeption der Knidischen Aphrodite nur dem mit humanistischem Gedankengut intensiv Vertrauten erschlossen. Es blieb also gewiß einem Kreis von Eingeweihten vorbehalten, eine vielleicht in dem Gemälde verborgene homoerotische Komponente zu erkennen und zu goutieren.

Dagegen dürfte die erotische Wirkung auf den heterosexuellen zeitgenössischen Betrachter kaum einer Erläuterung bedurft haben. Wir hatten schon darauf hingewiesen, daß Baldung in der Malerei gegenüber der Vorzeichnung die Brust der stehenden Frau vergrößert und die Scham der Sitzenden von einem Stoffbausch befreit hat. Nicht von ungefähr werden die weiblichen Körper also, wie des öfteren beobachtet worden ist, dem voyeuristischen Blick des Betrachters ausgesetzt,[98] der jedoch auf merkwürdige Weise an ihnen abgleitet. Mit ihrem aufreizenden Schulterblick empfängt die Stehende den Beobachter, dessen Blick sich am schlanken Kontur ihres Rückens delektiert und durch ihren bildeinwärts geführten rechten Arm, sowie die vom Licht umspielte Körperrundung auf der rechten Seite optisch um die Gestalt herumgeführt wird. Gerne sähe man mehr von der Vorderansicht dieser eleganten Person. Aber gerade hier verweigert sich die junge Frau, ja, ihr Stehen auf einem Bein mit dem untergehakten Fuß erweckt den Eindruck, sie habe sich in diesem Moment spielerisch ein Stück um die eigene Achse gedreht, um ihre Vorderseite dem voyeuristischen Blick zu entziehen. Gerade eben zeichnet sich der Kontur ihrer von der Seite gesehenen Brust noch ab. Das vergebliche Verlangen des Betrachters wird noch gesteigert durch den wachen Blick und den verschmitzten Gesichtsausdruck der korpulenten Sitzenden. Im Gegensatz zu ihrer Partnerin widmet sie uns keine Aufmerksamkeit; wir können also in Ruhe die Frontalansicht ihres allerdings etwas weniger schlank gebildeten Körpers studieren. Dafür genießt sie wiederum die unverstellte Sicht auf das, was wir gerne sähen, nämlich die Vorderseite der hochgewachsenen Stehenden.

Das frivole Spiel mit dem Blick des Betrachters setzt sich im Detail fort: Lässig lüpft die Sitzende mit der rechten Hand das Tuch, unter dem der Bockskopf zum Vorschein kommt, und auf gleicher Höhe rechts daneben greift der verschreckte Knabe in das Stoffende auf ihrem linken Oberschenkel. Wenn er tatsächlich versucht, sich daran festzuhalten, so wird er das lose Tuch herunterziehen und die Scham der Sitzenden damit ebenso von der Verhüllung befreien, wie es bei dem Bockskopf bereits geschieht. Und trotzdem wird er diese Körperpartie unserem Blick nicht preisgeben. Denn gerade diese Stelle bleibt im tiefen Dunkel eines Schlagschattens verborgen, der sich als schmaler Streifen auf dem rechten Oberschenkel der Frau abzeichnet. Sucht man nach demjenigen Bildgegenstand, der diesen Schatten werfen könnte, so bleibt nur das Tuch übrig, das die Stehende emporhält. Was für eine Überraschung! Nicht den eigenen Körper verhüllt diese also, sondern sie schirmt den Schoß ihrer Gefährtin gegen das Licht ab und entzieht ihn damit unserem Blick. Und um dieses ‚Austricksen' des Betrachters endgültig zu besiegeln, begegnet sein unbefriedigter voyeuristischer Blick dem eigentümlich stieren Blick des Ziegenbocks, der als Inbegriff der Geilheit galt.[99]

Es sind diese chiastischen Verknüpfungen von Sehen und Nicht-Sehen, von Beachtet-Werden und Ignoriert-Werden, von Offenlegen und Verbergen, die Baldung in solchen Bilderfindungen als besonderen Reiz ausspielt. Meisterhaft inszeniert er ein solches Spiel auf dem Wiener Neujahrsgruß mit drei Hexen *(Abb. 23)*. Exakt im geometrischen Mittelpunkt des Blattes liegt die Scham der nackten jungen Frau, die mit weitem Ausfallschritt den rechten Fuß auf den Rücken ihrer ebenso attraktiven Gefährtin stellt. Zunächst können wir ihren Körper in allen Details studieren, weil sie sich mit niedergeschlagenem Blick zur Seite wendet, und zwar mit deutlichen Anzeichen von Scham über unseren voyeuristischen Blick. Und doch kön-

95 Rasmussen (wie Anm. 92), S. 133f, das Zitat S. 134.

96 Willehad Paul Eckert u. Christoph von Imhoff, Willibald Pirckheimer. Dürers Freund im Spiegel seines Lebens, seiner Werke und seiner Umwelt, Köln 1971, S. 264, 266.

97 Koch (1959), S. 26: „In seinem Nachlaß fand sich, wie eine Reliquie von ihm aufbewahrt, eine Locke Dürers, die zwei Tage nach dessen Tode abgeschnitten, im April des Jahres 1528 an Baldung übersandt worden war." S. jetzt auch Lothar Schmitt, Dürers Locke, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 66, 2003, S. 261–272.

98 Schade (1984), S. 99 bringt es auf den Punkt: „Der Künstler weiß um den lustvollen Blick und spielt mit ihm". Vgl. auch Hults (1982), S. 128.

99 Vgl. Ch. Hünenmörder, Art. „Bock", in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 2, München 1983, Sp. 303, sowie den Art. „Ziegenbock", in: Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.), Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, Bd. 9, Berlin und Leipzig 1938/41, Sp. 912–931, bes. Sp. 916, 925–927.

nen wir ihr Geschlecht dabei gar nicht sehen, weil sie mit der Linken in einer zufällig wirkenden, fahrigen Geste dazwischenfährt. Dabei leiten die zwei ausgestreckten Finger ihrer Hand ebenso wie der Kontur ihres Unterschenkels unseren Blick um auf ein – allerdings höchst unbefriedigendes – Ersatzobjekt, auf den behaarten Venusberg der alten Vettel rechts von ihr. Und um das Maß an beißendem Spott, der hier über den Betrachter ausgegossen wird, voll zu machen, praktiziert die zweite junge Frau genau das, was uns verwehrt bleibt, indem sie durch ihre Beine hindurch die eigene Scham betrachtet.[100] Freilich muß sie dazu in einer geradezu artistischen Anstrengung körperlich aktiv werden; der Voyeur hingegen bleibt passiv. Mit einem Wort: Die bildmäßige Zeichnung der Albertina lädt den Betrachter freizügig zu einem verwegenen Blick ein – und stellt sich im letzten Moment dann doch quer: eine Sehbewegung, die Baldung symbolisch in der zwar einladend im äußersten Vordergrund plazierten, aber um 90° quer zur Leserichtung gedrehten Tafel mit seiner Signatur angedeutet hat. Auf viel simplere Weise verfolgen das oben erwähnte Frauenbad in Karlsruhe oder der Münchener Akt mit Spiegel, beide als Kopien oder Nachschöpfungen Baldungscher Gemälde überliefert, die gleiche Strategie:[101] Mit Hilfe konvexer Metallspiegel betrachten auf diesen Bildern Frauen ihr Genitale, das indes vor dem Blick des Betrachters verborgen bleibt.

Es ist also weniger die Nacktheit an sich als vielmehr das Wechselbad aus Verlockung und Verhinderung mittels Blicken, durch das Baldung in seinem Frankfurter Bild erotische Spannung aufbaut. Zugleich wird die erotische Ausstrahlung durch die Art des Blickwechsels ebenso wie durch den instabilen Stand der linken Hexe als illegitim qualifiziert, als Aufforderung zu etwas Verbotenem, als Versuchung. Zu Recht haben insbesondere Hults und Andersson betont, daß die Körpersprache der Frauen auf Baldungs Tafel dem Verhaltenskodex der Zeit kraß widerspricht.[102] Beide blicken aus den Augenwinkeln, die linke sogar über ihre Schulter, was sie vermutlich als Prostituierte charakterisiert; Andersson verweist auf ein 1522 von Niklaus Manuel Deutsch verfaßtes Schauspiel, in dem eine „Hur Sibilla Schilöugli" auftritt.[103] Tatsächlich finden sich etwa im „Mittelalterlichen Hausbuch" über die Schulter oder aus den Augenwinkeln blickende Frauen im Kontext bordellartigen Badebetriebs *(Abb. 32)*, sowohl bei der Dame, die im Obergeschoß hinter einem Fensterladen einen Verehrer in Augenschein nimmt, als auch bei der durch die Tür rechts in das Bad eintretenden, in ihr Badelaken gehüllten Frau.[104] Sebastian Brant und Thomas Murner sind sich jedenfalls darin einig, daß eine ehrbare Frau einen Mann überhaupt nicht direkt anzusehen habe, weil dies seine Wollust wecken könne.[105] Es ist also mehr

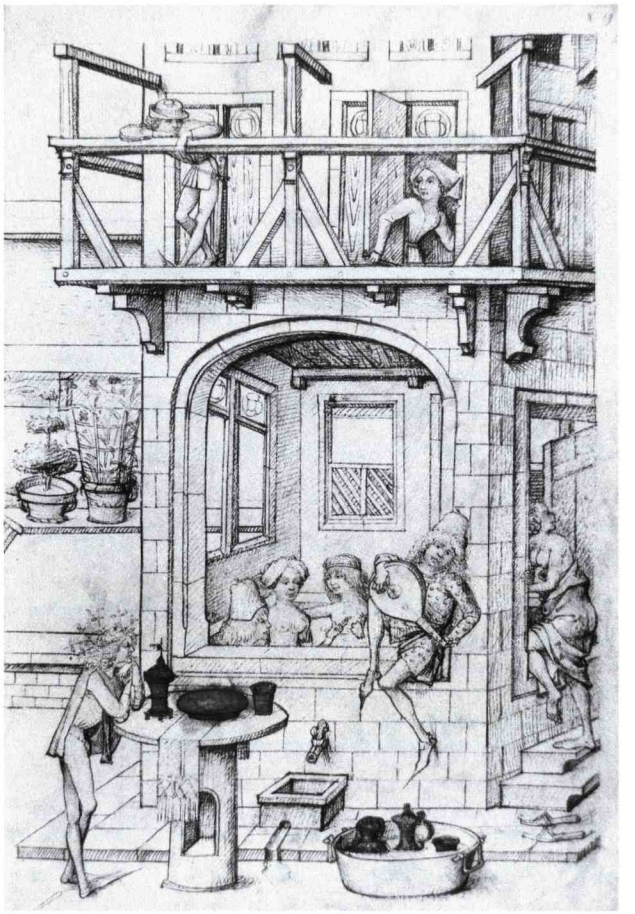


Abb. 32: Mittelalterliches Hausbuch, Badebordell, Schloß Wolfegg, Sammlung der Fürsten zu Waldburg Wolfegg

100 Über weite Strecken behauptet die Literatur (Koch (1941), S. 99; Schade (1984), S. 107; Koerner (wie Anm. 17), S. 330), daß die Frau den Betrachter fixiere. Dies ist schlicht falsch: Wer den stechenden Blick aus dem Bild in Frankfurt kennt, wird nicht auf diese Idee kommen. Die Pupillen der sich verrenkenden Frau sind ganz an ihr Oberlid gewandert, damit sie den eigenen Unterleib erfassen kann. Wollte sie den Betrachter anschauen, säßen ihre Pupillen weiter in ihren linken Augenwinkeln und weniger stark nach unten verschoben. Welche Sorgfalt Baldung im Umgang mit Blicken walten läßt, belegt eindrucksvoll eine Studie mit drei Frauenköpfen in Wien, von denen eine die Augen niederschlägt und die beiden anderen nach rechts bzw. nach oben schauen (Albertina, Inv. Nr. 303); vgl. Koch (1941), S. 133, Nr. 113. Als einzige hat Petra Gottfroh-Tajedinne dies bemerkt; vgl. Ausst.-Kat. Hans Baldung Grien in Freiburg (wie Anm. 15), S. 186, Anm. 1.

101 Von der Osten (1983), S. 254f, Nr. Kop. 91, Tf. 186; S. 270, Nr. N108, Tf. 199.

102 Andersson (1986), S. 14; dies., Dirnen, Krieger, Narren, Ausgewählte Zeichnungen von Urs Graf, Basel 1978, S. 54f; dies., in: Marrow u. Shestack (1981), S. 247; Hans Peter Duerr, Die Tatsachen des Lebens (= Der Mythos vom Zivilisationsprozeß 5), Frankfurt a. M. 2002, S. 171. Charles Talbot, in: Marrow u. Shestack (1981), S. 28 weist in Zusammenhang mit der Berliner Zeichnung *(Abb. 21)* auf die Ikonographie des instabilen Standmotivs als Attribut der wankelmütigen Nemesis oder Fortuna hin.

103 Andersson, in: Marrow u. Shestack (1981), S. 247, Anm. 12.

104 Fol. 18v/19. Über die Schulter zur Seite blicken auch fast alle Frauenfiguren der sog. ‚Niederwildjagd' fol. 23v/24, die offensichtlich auf Männerfang aus sind. Züchtig schlägt hingegen das Mädchen im Turm die Augen nieder, die das Ziel verschiedener drolliger Kletterer ist (fol. 53vi). Vgl. Christoph Graf zu Waldburg Wolfegg, Das Mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg Wolfegg, München u. New York 1997, S. 66f, Abb. 25, 33, 34, 55. Hans Peter Duerr, Intimität (= Der Mythos vom Zivilisationsprozeß 2), Frankfurt a. M. 1990, S. 270–316, bes. S. 274f.

105 Andersson, in: Marrow u. Shestack (1981), S. 247, Anm. 10f.

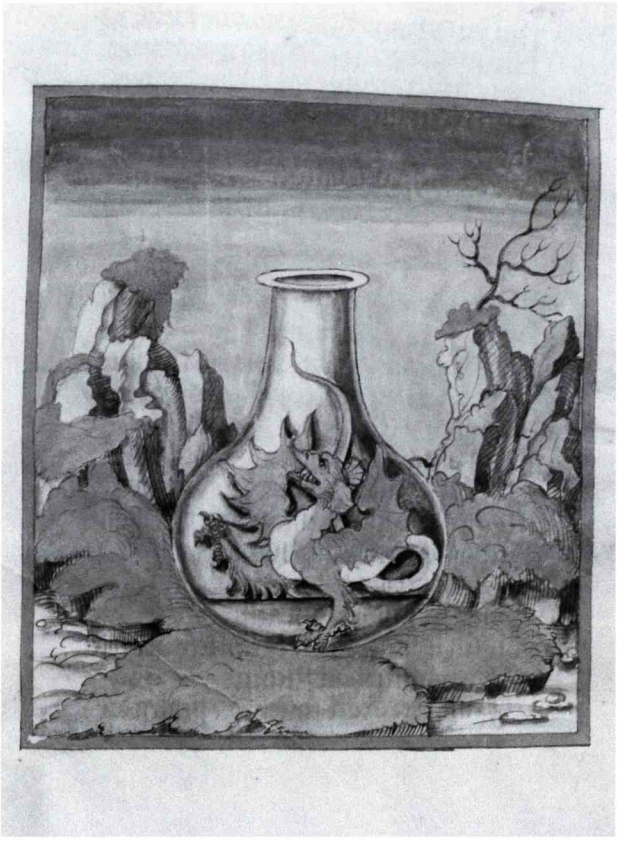


Abb. 33: Nürnbergischer Buchmaler um 1520 (?), Donum Dei, Quecksilberlösung, Privatbesitz

als wahrscheinlich, daß sich ein männlicher Betrachter vor dem Hexenbild, wie Hults formuliert hat, „von gefallenen Frauen verführt" – modern würden wir sagen, ‚angemacht' – gefühlt haben dürfte.[106]

Bei einer solchen ‚Anmache' durch Prostituierte oder zumindest durch Frauen von zweifelhaftem Lebenswandel dachte jeder Betrachter des frühen 16. Jahrhunderts aber gewiß nicht nur an die Freuden, sondern auch an die Schattenseiten der Lust. Schließlich grassierte seit 1495 die Syphilis in Europa, jene Geschlechtskrankheit, die zuallererst das Expeditionsheer des französischen Königs Karls VIII. in Italien überfallen hatte und daher auch als ‚französische Krankheit' bekannt war.[107] Die bis dahin unbekannte Seuche traf die Menschen mit kaum vorstellbarer Wucht. Daß die Epidemie zu den venerischen Krankheiten zählte und vor allem durch Prostituierte übertragen wurde, stellte sich rasch heraus; in manchen Städten ergriff man daher Maßnahmen zur Eindämmung der Prostitution und ließ Bordelle schließen.[108] Die medizinische Versorgung beschränkte sich auf Schmierkuren mit grauer Salbe, die hochgiftiges Quecksilber enthielt: Bei manchen überlieferten Krankheitsverläufen ist sich die medizinhistorische Forschung uneins, ob sie die Symptomatik der Geschlechtskrankheit oder einer Quecksilbervergiftung widerspiegeln.[109] In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts schienen sich die Dinge jedoch zum Besseren zu wenden. „Noch Hutten hatte die Wandlung der Lues registriert. Etwa um die Jahre 1515 und 1520 sahen die Ärzte zumindest äußerlich wenig schwere Krankheitsbilder. Die Geschwüre verbreiteten sich seltener über den ganzen Körper, die Patienten litten unter weniger Schmerzen, sie überlebten länger. Viele Ärzte glaubten, das Quecksilber habe die Seuche gezähmt. . . . heute vermuten wir, daß der mildere Verlauf der Krankheit einfach auf einen immunisierenden Effekt zurückzuführen ist."[110]

Spiegelt Baldungs Hexenbild von alldem etwas wider? Wir hatten schon festgehalten, daß es offensichtlich den Eindruck einer großen Katastrophe vermittelt, die sich im Hintergrund abspielt, von der die Figuren im Vordergrund aber merkwürdig unberührt bleiben, so als wüßten sie sich vor dem Flammenmeer geschützt. Sucht man danach, was sie schützen könnte, so fällt der Blick fast unweigerlich auf den Glaskolben mit dem drachenartigen Wesen darin; denn er steht im Zentrum der einzigen konkreten Handlung, die aus dem Gemälde abzulesen ist. Während die schlanke Stehende zur Linken eher posiert und der sich anklammernde Knabe auf der rechten Seite aus einem Erschrecken heraus und damit unwillkürlich reagiert, sitzt die beleibte Dame in der Mitte mit großer Gelassenheit da und hebt ostentativ, vielleicht sogar triumphierend, das Glasgefäß in die Höhe. Das darin befindliche Untier ist oftmals als „Glasteufel" oder „Dämon" angesprochen worden *(Abb. 18)*.[111] Von der Osten beschreibt es hingegen neutraler und präziser als „geflügeltes Fabelwesen mit zwei Beinen und aufgerissenem Schnabel" und fragt auch, ob der rote, kugelförmige Gegenstand auf dem Glaskolben, wie behauptet worden ist, wohl einen „Liebesapfel" oder „Paradiesesapfel" darstelle.[112] Ich neige dazu, das Objekt für einen mit Siegellack überzogenen halbrunden Stopfen zu halten, der das Gefäß luftdicht verschließt, weil eine kugelförmige Frucht sich unterhalb des Gießrandes in der Flasche abzeichnen müßte.[113] Auch fällt es mir schwer, in

106 Hults (1982), S. 128f: „Baldung's witches are fallen women who challenged the viewer to fall along with them".

107 Vgl. u.a. Hans Haustein, Die Frühgeschichte der Syphilis 1495-1498: historisch-kritische Untersuchung aufgrund von Archivalien und Staatsdokumenten (= Archiv für Dermatologie und Syphilis 161), Berlin 1930.

108 S. Karl Sudhoff, Aus der Frühgeschichte der Syphilis, Leipzig 1912, S. 27f.

109 Ernst Bäumler, Amors vergifteter Pfeil. Kulturgeschichte einer verschwiegenen Krankheit, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1997, S. 54. Erst Paracelsus löste das Problem durch die homöopathische Dosierung des Giftes.

110 Ebd.

111 Radbruch (1938), S. 36; Hults, (1982) S. 124.

112 Von der Osten (1983), S. 161.

113 Auf Barthel Behams Kupferstich der Muttergottes am Fenster (Pauli 9) steht ein Glasgefäß ähnlicher Form und Größe auf der Fenstersitzbank, das mit einem halbkugelförmigen Stopfen verschlossen ist. Vgl. Kurt Löcher, Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis, München u. Berlin 1999, S. 28, Abb. 13. Allerdings muß ich zugeben, daß andererseits die roten Äpfel auf Baldungs Baseler Anna Selbdritt und seiner Nürnberger Madonna mit Kind von 1516 ganz ähnlich gemalt sind. Vgl. Ausst. Kat. Hans Baldung Grien in Freiburg (wie Anm. 15), Abb. 2 u. 3 in Farbe; von der Osten (1983), S. 84–86, 131–133, Nr. 19, 37.

dem winzigen Geschöpf eine Personifikation des Teufels zu sehen; denn dazu ist das Wesen zu klein und zu niedlich. Man braucht nur noch einmal auf die radikalste der Hexenzeichnungen Baldungs zurückzublicken *(Abb. 24)*, auf der eine Hexe sich mit einem riesigen Lindwurm abgibt, um zu dem Schluß zu gelangen, daß das in der Flasche eingesperrte Fabelwesen, dargestellt in einem heraldisch-symbolhaft anmutenden Profil, wohl kaum der richtige Partner für eine Buhlschaft zwischen Teufel und Hexe wäre.[114] Vielmehr führt die Form des Gefäßes, in dem es sich befindet, auf eine andere Spur. Der Glaskolben ist das typische Arbeitsgerät des Alchemisten und wird in den alchemistischen Traktaten unzählige Male abgebildet *(Abb. 33)*. In diesem Kontext läßt sich nun auch das darin befindliche Fabelwesen interpretieren: Paracelsus zufolge stellt ein König oder Löwe den Planeten Sol oder das Metall Gold dar, eine Königin oder ein Greif repräsentieren Luna bzw. Silber, ein Engel, eine Schlange oder ein Drache Merkur bzw. Quecksilber, ein Kriegsmann oder ein Schwert Mars bzw. Eisen, usw.[115] Und die Beischrift zu der hier abgebildeten Miniatur aus einer um 1520 entstandenen alchemistischen Handschrift erläutert, daß der Drache im Glaskolben eine Quecksilberlösung symbolisiere.[116]

Wenn der Glaskolben auf dem Frankfurter Bild Quecksilber enthält und dieses Element durch sein alchemistisches Symbol repräsentiert wird, so wird hier auf jene Sphäre wissenschaftlicher Erkenntnis verwiesen, von der die Zeitgenossen sich Heilung von der Seuche versprachen.[117] Die oben festgestellte Ambivalenz der erotischen Herausforderung erhält damit eine weitere Dimension. Wer der Versuchung erliegt und dem auffordernden Blick der stehenden Dirne nachgibt, tut dies im Wissen um das Risiko der Ansteckung; denn der Flächenbrand im Hintergrund bildet eine unübersehbare Mahnung. Zugleich ist aber ein Gegenmittel in Reichweite, das die sitzende Frau mit beruhigender Gelassenheit präsentiert. In diesem Kontext wäre der Knabe mit der Fackel der klassischen Ikonographie gemäß als Amor zu lesen, dessen Gesicht das Erschrecken über die von ihm mitverschuldete Seuche widerspiegelt und der sich deswegen um so enger an die Frau mit dem Heilmittel klammert.

Die metaphorische Gleichsetzung der Epidemie mit einem Flächenbrand ist wohl unmittelbar verständlich; es mag darüber hinaus aber noch einen weiteren Grund gegeben haben, sie mit Feuer und Rauch gleichzusetzen. Betrachtet man den Hintergrund der Tafel genau, so kommen die Qualmwolken von rechts unten und werden von einem Feuersturm nach links über den Himmel getrieben. Der Himmel selbst aber erstrahlt in reinem Zitronengelb, ein Effekt, den Baldung und seine Zeitgenossen eigentlich nur benutzen, um die Leuchtkraft der intensivsten Lichtquelle anzudeuten, die sie kannten, nämlich der Sonne.[118] Und auch die scharfe Ausleuchtung der Figurengruppe von links signalisiert, daß die eigentliche Lichtquelle in dieser Richtung zu suchen ist. Auf unserem Bild scheint sich also ein rechts unten entfachter Brand mit intensiver Sonneneinstrahlung von links zu mischen.

Zu den Wissenschaftlern, die sich intensiv mit der neuen Erkrankung befaßten, zählte der Veroneser Arzt Girolamo Fracastoro (1478/83 – 1553), der 1530 das keinem Geringeren als Pietro Bembo gewidmete Lehrgedicht „Syphilis sive morbus gallicus" veröffentlichte und damit der Krankheit erst ihren lateinischen Namen gab.[119] Der humanistischen Rhetorik seiner Zeit gemäß kleidet Fracastoro den Bericht vom Ursprung der Seuche in einen antikisierenden Kunst-Mythos: Syphilus, ein Hirte des mächtigen Königs Alcithous verlästert den Sonnengott Sol wegen der Gluthitze eines Sommers, unter der das Land verdorrt, und fängt an, Altäre nicht mehr für die Gottheit sondern für den irdischen König zu errichten. Die anderen Bewohner des Landes folgen seinem Beispiel und werden dafür bestraft: „Er hatte dies gesehen, der alles sieht, der auch das einzelne wahrnimmt, Vater Sol. Mit zornigem Herzen schleudert er seine feindlichen Pfeile und erglänzte mit bitterem Licht. Von diesem Gift berührt, erglühte hell die Luft. Augenblicklich überflutet eine unbekannte Seuche die gottlosen Lande", der Syphilus als erster zum Opfer fällt und damit der Epidemie den Namen gibt.[120] Es ist verlockend, die merkwürdige Naturkatastrophe im Hintergrund des Frankfurter Bildes mit der von Fracastoro ersonnenen Legende in Verbindung zu bringen. Der Flächenbrand auf der rechten Seite könnte von den verdorrenden Feldern herrühren, der unnatürlich gleichmäßig sonnendurchflutete Himmel links die Rache des Sonnengottes andeuten, jenes „bittere Licht", von dem „die Luft hell erglüht". Zwar datiert die Editio princeps, wie gesagt, erst aus dem Jahr 1530; doch schrieb Fracastoro seit 1510 an dem Lehrgedicht, das zuvor in Abschriften zirkuliert haben soll.[121] Da zu Beginn des 16. Jahrhunderts

114 Vgl. Ausst. Kat. Hans Baldung Grien in Freiburg (wie Anm. 15), S. 188, Nr. 40 m. Farbabb.

115 Gustav Friedrich Hartlaub, Signa Hermetis (Zwei alte alchemistische Bilderhandschriften), in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 4, 1937, S. 93–112, hier 93, Anm. 1.

116 Auf fol. 16 eines Exemplars des „Donum Dei", eines populären alchemistischen Traktats, Nürnberg (?), um 1520; vgl. Handschriften und Miniaturen aus dem deutschen Sprachgebiet (= Dr. Jörn Günther Antiquariat Katalog 5), Hamburg 1997, S. 200–205, Nr. 38. Dies bestätigt zugleich die Deutung des halbkugelförmigen Objekts als versiegelter Stopfen: Daß ein solcher luftdichter Verschluß wegen der Flüchtigkeit des Quecksilbers erforderlich war, wußte man; vgl. die im zitierten Antiquariatskatalog auf S. 205 abgebildete Miniatur mit deutlicher Angabe von Quecksilberdämpfen im oberen Drittel des Glaskolbens.

117 Bäumler (wie Anm. 109), S. 46f.

118 So etwa am Ostermorgen auf Baldungs 1539 datierter Darmstädter Tafel mit Christus als Gärtner (Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. GK 58), dort aber viel naturalistischer. Eine ähnlich gleichmäßige Fläche in Zitronengelb hinterfängt dagegen die mystische Trinität in London von 1512 (National Gallery, Inv. Nr. 1427); vgl. von der Osten (1983), S. 235-237, Nr. 86; Farbtf. 8; S. 83f, Nr. 18, Tf. 50, 51.

119 G. Wöhrle (Hg.), Girolamo Fracastoro. Lehrgedicht über die Syphilis. Hgg. und übersetzt von Georg Wöhrle. Mit einem Beitrag zu Sebastian Brants Syphilis-Flugblatt des Jahres 1496 von Dieter Wuttke (= D. Wuttke (Hg.), Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung 18), Wiesbaden 2. erw. Aufl. 1993, S. 18.

120 Ebd., S. 93.

121 Bäumler (wie Anm. 109), S. 19f.

fast alle deutschen Mediziner an oberitalienischen Universitäten studierten und Baldung zu ihren Kreisen Zugang hatte, wäre auch eine bis nach Straßburg reichende mündliche Tradition denkbar.

Mit Absicht habe ich ein breitgefächertes Panorama an Lesarten und möglichen Assoziationen entwickelt, um den Anfangsgedanken zu untermauern: In der Kunstkammer eines Fürstenhofes oder eines wohlhabenden Patriziers hätte Baldungs Frankfurter Hexenbild genügend Stoff geboten, um eine Unterhaltung zwischen den gelehrten Besuchern seines Besitzers anzuregen und längere Zeit in Gang zu halten.[122] Leider enthält das Bild keinerlei Hinweise, die auf den ersten Besitzer schließen lassen. Nur um den Auftraggeberkreis exemplarisch zu umreißen, nicht im Sinne einer konkreten Hypothese, seien daher zwei denkbare Kandidaten genannt. Da ist einmal Baldungs eigener Bruder Caspar, der 1522, also im Jahr vor der Entstehung unseres Hexenbildes, als Stadtadvokat nach Straßburg kommt.[123] Denkt man an ihn, so erscheinen die oben dargelegten juristischen Implikationen mit ihrer ‚hexenfreundlichen' Stoßrichtung besonders relevant, darüber hinaus aber auch jene versteckten Kommentare zu Dürer, die eine gewisse Vertrautheit mit der Biographie des Künstlers voraussetzen: Unter Brüdern scheute man sich gewiß nicht, solche pikanten Einblicke in das Leben des berühmten Mannes zu teilen. Andererseits paßte das Hexenbild aber auch gut an den Hof Markgraf Christophs I. von Baden, dessen Leibarzt Johannes Widmann sich ebenfalls mit der Syphilis beschäftigt und verschiedene einschlägige Schriften verfaßt hatte, so daß dieses Thema dort gewiß auf Interesse gestoßen sein dürfte.[124]

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1879, S. 92, Nr. 73; 1883, S. 94, Nr. 73; 1888, S. 101, Nr. 73; 1892, S. 24, Nr. 73; 1907, S. 14, Nr. 73; 1910, S. 17, Nr. 73; 1924, S. 17; 1932, S. 63; 1963, S. 7; 1966, S. 13; 1971, S. 11; 1987, S. 28

1882 Alfred WOLTMANN u. Karl WOERMANN, Geschichte der Malerei, Bd. 2, Leipzig 1882, S. 443
1890 Hubert JANITSCHEK, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 407
1894 Gabriel VON TEREY, Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung, gen. Grien (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 1), Straßburg 1894, S. 20f, Nr. 20
1895 Robert STIASSNY, Baldung-Studien III, in: Kunstchronik N. F. 6, 1894/95, Sp. 305–310, 325–327, hier Sp. 305, Anm. 2
1897/98 Robert STIASSNY, Baldung Griens Zeichnungen, in: Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 9, 1897/98, S. 49–6, hier S. 59
1900 Gabriel VON TEREY, Die Gemälde des Hans Baldung gen. Grien, 2 Bde, Straßburg 1896 u. 1900, Bd. 2, Nr. 85
1900 WEIZSÄCKER, S. 23f, Nr. 73
1902 Albert GEIGER, Einiges über Hans Baldung gen. Grien, in: Die Rheinlande 3, 1902, S. 85–92, hier S. 90
1921 Elfried BOCK, Staatliche Museen Berlin. Die deutschen Meister im Kupferstichkabinett, Berlin 1921, 2 Bde, S. 10
1922 Hermann SCHMITZ, Hans Baldung (= Künstlermonographien 113), Bielefeld u. Leipzig 1922, S. 66
1923 Hans CURJEL, Hans Baldung Grien, München 1923, S. 107, 113
1926 Ludwig BALDASS, Der Stilwandel im Werk Hans Baldungs, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. 3, 1926, S. 6–44, hier S. 15f, 20
1938 Gustav RADBRUCH, Hans Baldungs Hexenbilder, in: Elegantiae Juris Criminalis. Vierzehn Studien zur Geschichte des Strafrechts, Basel 1938 (2. Aufl. 1950), S. 30–48
1939 Otto FISCHER, Hans Baldung Grien, München 1939, S. 47–49
1939 François-Georges PARISET, L'Art et l'Humanisme en Alsace, in: Revue d'Alsace 90 (86), 1939, S. 27f
1941 Carl KOCH, Die Zeichnungen Hans Baldung Griens, Berlin 1941, S. 9, 36, 138f
1952 Carl KOCH, Baldungs klassische Periode, in: Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. Sitzungsberichte. Januar 1952–Mai 1953, S. 22f
1953 Carl KOCH, Katalog der erhaltenen Gemälde, der Einblattholzschnitte und illustrierten Bücher von Hans Baldung Grien, in: Kunstchronik 6, 1953, S. 297–302, hier S. 298
1959 Carl KOCH, Hans Baldung Grien 1484/85–1545, in: Ausst. Kat. Hans Baldung Grien, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1959, S. 15–26, hier S. 22
1959 François-Georges PARISET, Hans Baldung Grien, in: L'Œil 57, 1959, S. 28–37, hier S. 31
1960 Niels VON HOLST, Künstler, Sammler, Publikum, Neuwied 1960, S. 203
1961 Gustav Friedrich HARTLAUB, Hans Baldung Grien. Hexenbilder. Einführung von G. F. Hartlaub (= Reclams Werkmonographien 61), Stuttgart 1961, S. 21
1963 Jacques BOUSQUET, Malerei des Manierismus, München 1963, S. 242
1964 G. TOLZIEN, Art. „Baldung, Hans, genannt Grien", in: Kindlers Malereilexikon, Bd. 1, Zürich 1964, S. 182–189, hier S. 186f
1965 Brian INGLIS, A History of Medicine, London 1965, S. 72
1966 Georg BUSSMANN, Manierismus im Spätwerk Hans Baldung Griens. Die Gemälde der zweiten Straßburger Zeit (= W. Paatz (Hg.), Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen N. F. 9), Heidelberg 1966, S. 15–18, 65, 115, 166, 182 und passim, Nr. 9
1966 Peter STRIEDER, Deutsche Malerei der Dürerzeit, Königstein i. T. 1966, S. 6
1971 Dietegen GUGGENBÜHL, Hexen, in: Sandoz Bulletin 24, 1971, S. 28–40, hier S. 32
1973 Gert VON DER OSTEN, Deutsche und niederländische Kunst der Reformationszeit, Köln 1973, S. 245
1978 Hans Peter DUERR, Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, Frankfurt a. M. 1978, hier zit. nach d. Ausgabe Frankfurt a. M. 1985, S. 97
1978 Walter HUGELSHOFER, Überlegungen zu Hans Baldung, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 35, 1978, S. 263–273, hier S. 269f
1979 Linda HULTS BOUDREAU, Hans Baldung Grien and Albrecht Dürer: A Problem in Northern Mannerism (= Diss. phil. Chapel Hill 1978), Ann Arbor u. London 1979, S. 119–146
1981 René BRIAT, Hans Baldung Grien réinterprété, in: Connaissance des Arts, Nr. 348, (Februar) 1981, S. 55–57
1981 James H. MARROW u. Alan SHESTACK (Hgg.), Ausst.-Kat.

122 Zu diesem Schluß kommt auch SULLIVAN (2000), S. 394.
123 VON DER OSTEN (1983), S. 297, 319, Dok. 101.
124 Zu Johannes Widman, gen. Mechinger (1461 – nach 1519) vgl. Conrad Heinrich FUCHS, Die ältesten Schriftsteller über die Lustseuche in Deutschland von 1495 bis 1510 nebst mehreren Anecdotis späterer Zeit. Gesammelt und mit literarhistorischen Notizen und einer kurzen Darstellung der epidemischen Syphilis in Deutschland hg. von C. H. Fuchs, Göttingen 1843, S. 394.

Hans Baldung Grien. Prints and Drawings, New Haven 1981, S. 33, 115
1982 Linda C. Hults, Hans Baldung Grien's „Weather Witches" in Frankfurt, in: Pantheon 40, 1982, S. 124–130
1983 Fedja Anzelewsky, Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen, Berlin 1983, S. 106, 112, 116
1983 Charmian Mesenzeva, Zum Problem: Dürer und die Antike. Albrecht Dürers Kupferstich „Die Hexe", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 46, 1983, S. 187–202, hier S. 197
1983 Gert von der Osten, Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente, Berlin 1983, S. 26, 156, 160–162, 165, 168, 170, 200, Nr. 53
1983 Sigrid Schade, Schadenzauber und die Magie des Körpers. Hexenbilder der frühen Neuzeit (= Diss. phil. Tübingen), Worms 1983, S. 122
1984 Sigrid Schade, Zur Genese des voyeuristischen Blicks. Das Erotische in den Hexenbildern Hans Baldung Griens, in: FrauenKunstGeschichte, Gießen 1984, S. 98–110, hier S. 103–105
1985 Ernst Ullmann (Hg.), Deutsche Malerei, Graphik, Kunsthandwerk Leipzig 1985, S. 125
1986 Christiane Andersson, Hans Baldung Grien „Zwei Wetterhexen", in: Günther Pflug (Hg.), Preziosen. Sammlungsstücke und Dokumente selbständiger Kulturinstitute der Bundesrepublik Deutschland (= Schriften des Arbeitskreises selbständiger Kultur-Institute 5), Bonn 1986, S. 13–16
1987 Jane P. Davidson, The Witch in Northern European Art 1470–1750 (= Science and Research 2), Freren 1987, S. 25f
1987 Meinrad Maria Grewenig, Der Akt in der deutschen Renaissance: Die Einheit von Nacktheit und Leib in der bildenden Kunst (= Wissenschaft und Forschung 1), Freren 1987, S. 103
1987 Linda C. Hults, Baldung and the Witches of Freiburg: The Evidence of Images, in: The Journal of Interdisciplinary History 18, 1987, S. 249–276, hier S. 251–255
1992 Gottfried Bammes, Akt. Das Menschenbild in Kunst und Anatomie, Stuttgart u. Zürich 1992, S. 115–117, Abb. 134
1996 Ekkehart u. Gernot Rotter, Venus, Maria, Fatima. Wie die Lust zum Teufel ging, Zürich 1996, S. 244f
1997 Ausst. Kat. Dürer Holbein Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel, Ostfildern-Ruit 1997, S. 222
1997 Katharina Siefert, Hans Baldung Griens Karlsruher Hexenzeichnung – Eine Neuinterpretation, in: Kritische Berichte 25, 1997, S. 69–77, hier S. 71
2000 Margaret A. Sullivan, The Witches of Dürer and Hans Baldung Grien, in: Renaissance Quarterly 53, 2000, S. 332–401, hier S. 361 u. passim
2001 Ulrich Söding, Hans Baldung Grien in Freiburg. Themenwahl und Stilentwicklung, in: Ausst.-Kat. Hans Baldung Grien in Freiburg, Freiburg 2001, S. 13–59, hier S. 45

GEBURT CHRISTI

Straßburg, um 1525/30

Inv. Nr. 1183

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Linde (Tilia sp.), 91,5 (± 0,2) x 55,2 (± 0,2) x 0,6 cm
gedünnt und parkettiert, oben leicht, unten stark verwurmt
vier Bretter, senkrecht geteilt mit senkrecht verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben und unten 18,0 cm; Brett II: oben 13,5; unten 14,0 cm; Brett III: oben 16,0; unten 15,5 cm; Brett IV: oben 8,0; unten 8,3 cm

Malfläche:
89,6 (± 0,3) x 55,2 (± 0,2) cm
Malgrat oben und unten erhalten, wenn auch übermalt. Auf beiden Seiten keine Malkanten, da vermutlich um einige Zentimeter beschnitten

Zustand der Malerei:
schlecht. Umfangreiche Retuschen entlang der Brettfugen, besonders in der linken Gesichtshälfte Mariens, an ihrer Schulter und in ihrem Kleid, aber auch im Strohdach. Die Inkarnate sind durch Alterung oder Verputzung sehr durchscheinend geworden, auch andere Partien wie die Engel über dem Strohdach stark verputzt. Die blaue Farbe in den Gewändern Mariens und des Engels weitgehend krepiert und daher teilweise übermalt

Rückseite des Bildträgers:
mit brauner Lasur versehen. Oben Reste eines großen Klebezettels mit Aufdruck „Sendun . . .", darauf mit Bleistift „73a"; auf dem Parkett hochkant mit weißer Kreide „968" und „Krauch. . .d" angegeben

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Bereits mit bloßem Auge ist besonders beim Christkind infolge fehlender Malschichten Unterzeichnung zu erkennen; auf der Infrarot-Reflektographie konnte sie in allen helleren Partien sichtbar gemacht werden *(Abb. 35–38)*. Mit kurzen knappen Strichen, deren Duktus und Abrieb eher auf einen Stift als auf Pinsel hindeuten, sind Konturen und die wichtigsten Angaben der Binnenzeichnung in den Grundzügen umrissen. Dabei setzt der Zeichner auch bei fortlaufender Konturierung oft mehrmals an, so z. B. bei den drei wulstartigen Formen am rechten Oberarm des Christkinds *(Abb. 38)*. Die Angaben sind zwar durchweg treffsicher gesetzt, aber nicht wirklich flüssig miteinander verbunden; auf modellierende Schraffur wird ganz verzichtet. Insgesamt wirkt die Unterzeichnung weit weniger bildmäßig und schönlinig als diejenige von Inv. Nr. 1123.

Bei der Ausführung der Malerei sind die Angaben im wesentlichen beachtet worden. Kleinere Korrekturen betreffen etwa die linke Hand Josephs, deren Zeige-, Mittel- und Ringfinger ursprünglich stärker angewinkelt waren und den Augapfel überschnitten, also das Auge noch dichter abschirmten *(Abb. 35)*. Die ausgeführte Fingerstellung ist jedoch natürlicher. Augenhöhle und Lidspalten der Muttergottes erscheinen in der Unterzeichnung etwas oberhalb ihrer Position in der ausgeführten Malerei, und zwar sitzt das rechte Auge noch etwas höher als das linke, so daß sich das Gesicht ursprünglich etwas stärker nach rechts neigen sollte *(Abb. 36)*. Auch sollte es sich, dem unterzeichneten rechten Wangenkontur nach zu urteilen, etwas stärker nach unten verjüngen. Ebenso rundet sich die verlorene Gesichtshälfte des Putto in der Unterzeichnung schwungvoll zu einer Pausbacke, und sein Nacken kurvt zum Hinterkopf aus; in der Malerei sind beide Konturen geglättet und regularisiert *(Abb. 37)*.

Eine dendrochronologische Datierung von Lindenholz ist derzeit nicht möglich.

BESCHREIBUNG

Bei nächtlicher Dunkelheit verehrt die Muttergottes das vor ihr auf einem Stein liegende, von einem Engelsputto gestützte Christkind in einem auf wenige Bildelemente reduzierten Stall, der diesen Namen kaum verdient: Den luftigen Ort markieren die Außenwand eines palastartigen Gebäudes, die vom linken Bildrand schräg in die Tiefe verläuft, und ein an diese angeschlagenes Pultdach aus Stroh. Vorne ist die Oberkante der Mauer sichtbar, auf der das Strohdach aufruht und von der eine Eule herabblickt. Im hinteren Drittel ragt die Mauerfläche über den oberen Bildrand hinaus. Im vorderen Teil durchbricht eine romanische Doppelarkade die Mauer, deren linke Öffnung sowie die Mittelsäule vom Bildrand überschnitten werden; doch ist der Kämpferblock in der Mitte zwischen den Bögen noch auszumachen. Auf gleicher Höhe umzieht ein konkaves Profil als Gesims die Bogenleibung und läuft bis zum hinteren Ende an der Mauer entlang. Es handelt sich

Abb. 34: Hans Baldung Grien, Geburt Christi, Frankfurt, Städel

Abb. 35: Hans Baldung Grien, Geburt Christi, Infrarot-Reflektographie, Detail: Kopf des Joseph, Frankfurt, Städel

also um durchaus repräsentative Werksteinarchitektur, die allerdings von ruinösem Verfall gezeichnet ist. Mit Ausnahme der Doppelarkade ist die Mauer verputzt; doch durchziehen besonders im unteren Drittel große Risse den Putz, über den Bogenöffnungen ist er sogar ganz abgefallen. In der rechten Öffnung lehnt sich der rotgekleidete Nährvater Joseph über die Brüstung, auf die er sich mit der rechten Hand stützt, während er mit der linken die Augen abschirmt. Über ihm zeichnen sich im bläulich schimmernden Hintergrund schemenhaft die schwarzen Silhouetten eines schwebenden Engels und einer hockenden oder knienden Rückenfigur, sowie einer etwas zurückversetzten zweiten Figur ab; dargestellt war hier also die Verkündigung an die Hirten. Am hinteren Ende der Mauer ragt eine hölzerne Querstrebe heraus, die das Strohdach stützt, zugleich aber auch ein Bündel Stroh hält. Von diesem Stroh frißt der bildparallel im Hintergrund aufgestellte Esel, der von rechts ins Bild hineinragt. Damit ist die Kulisse für die Hauptgruppe komplett. Links vorne erhebt sich ein grob zugehauener Block aus Porphyr oder rotem Marmor, dessen glatte Oberseite dem Christkind als Unterlage dient. Das Neugeborene liegt nach rechts gewandt mit aufgerichtetem Oberkörper; ein links daneben stehender Engel von knabenhaftem Wuchs stützt es mit behutsamem Griff an die Hüfte. Der Engelsputto trägt ein knapp bemessenes blaues Kleidchen und besitzt grün schillernde Flügel mit Pfauenfedern. Den Kopf wendet er scharf nach links und verzieht dabei das Gesicht; es wird deutlich, daß er sich von dem überirdischen Licht geblendet fühlt, das vom Christkind ausgeht. Dieses vollführt eine seltsam eigenständige und zielstrebige Handlung: In jeder Hand hält es ein Ende des in seinem Rücken herabhängenden Windeltuchs, offenkundig, um sich dieses um die Hüfte zu schlingen. Aus fast geschlossenen Augen blickt das Kind dabei sehr ernst drein und hat die Beine übereinandergeschlagen. Hinter ihm kniet in strenger Frontalität Maria; mit leicht nach rechts geneigtem Kopf und vor der Brust gekreuzten Armen verehrt sie das Kind. Ihre langen honigfarbenen Locken bedeckt ein fast transparenter Gazeschleier. Die Muttergottes trägt ein blaues schulterfreies Kleid mit geradem Dekolleté; ein Ende ihres blauen Manteltuchs fällt über ihren rechten Arm, der Rest der Stoffmasse spannt sich vom Leib Mariens bis zu dem Steinblock, den sie ein Stück weit bedeckt. In der rechten unteren Bildecke zeichnet sich eine Stufe ab; dahinter lagert der gebannt auf das Christkind blickende Ochse, von dem nur Kopf und Bug ins Bild ragen. Der Hintergrund des Bildes ist tiefschwarz. Über dem Strohdach erscheint links ein vielzackiger und geschweifter Stern von Bethlehem in Muschelgold, rechts davon winzig und schemenhaft der Oberkörper Gottvaters, der das Kreuz hält, in Blau und Hellgelb. Über das Dach bewegen sich zwei blaue puttenhafte Engel auf dessen hell erleuchtete Vorderkante zu.

Die Beleuchtung ist, wie allenthalben bemerkt worden ist, das außergewöhnlichste Merkmal von Baldungs Frankfurter Geburt Christi. Ungewöhnlich konsequent und systematisch wird das Christkind als einzige Lichtquelle des gesamten Bildes inszeniert. Der Körper des Kindes ist die hellste Partie auf der gesamten Tafel; sein Inkarnatton grenzt an reines Weiß. Als Leuchten wird diese Helligkeit aber vor allem deswegen empfunden, weil von unten aus der Mitte strahlendes Licht sämtliche umgebenden Körper trifft. So ist die Oberseite des Steinblocks hell beschienen, während seine Flanken im Dunkel verschwinden, Licht trifft den Engelsputto von vorn, die Muttergottes hingegen von unten vorn, wie an ihren Armen und ihrem Gesicht deutlich abzulesen ist. Auch die Bogenleibung wird von unten ausgeleuchtet. Schließlich streift das mysteriöse Licht noch die Vorderkante des Strohdaches und umspielt dort einzelne, hellgelb gehöhte Halme, während die Oberseite des Daches als braune Fläche ins Dunkel zurücksinkt. Sogar den vorderen Engel auf dem Dach streift ein Lichtstrahl von unten. Noch präziser läßt sich Lichteinfall mit Hilfe von Schlagschatten verorten. So zeichnet sich die Sohlbank, über die sich Joseph beugt, als Schatten im unteren Bereich seines Oberkörpers ab, der seinerseits einen schräg nach oben verlaufenden Schatten auf die Leibung wirft. Arm und Rock des Engelsputto werfen scharfe Schlagschatten nach unten. Als dritte und eindrucksvollste Indikation von Lichtwirkung läßt Baldung schließlich die Figuren selber reagieren: Der Engelsputto dreht unwillig den Kopf zur Seite, und Joseph schirmt den Blick mit der Hand ab, wobei er freilich vor dem Dilemma steht, daß er zugleich das Christkind sehen möchte und damit in die Lichtquelle schauen muß. Die gegenüber der Unterzeichnung korrigierte Handhaltung zeigt an, daß der Maler dieses Problem erkannt und um eine Lösung gerungen hat. Es ist deswegen auch gewiß kein Zufall, daß die anbetende Maria, die in ihrem Kind bereits den Messias erkannt hat, als einzige dem übernatürlichen Licht standhält, ohne davon geblendet zu werden.

PROVENIENZ

vor 1890 in der Sammlung des Fabrikbesitzers Fr. Paulig in Sommerfeld

1890 erworben auf der Auktion der Sammlung Paulig am 19./20. 5. 1890 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln, dort als „Hendrick Bles" ausgewiesen[1]

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die als Arbeit des in der Patenier-Nachfolge stehenden flämischen Malers Herri met de Bles[2] versteigerte Tafel wurde vom Städelschen Kunstinstitut vermutlich bereits mit dem Wissen erworben, daß es sich um ein Werk Baldungs handelt; denn diesen nennt bereits der zwei Jahre später erschienene Museumskatalog als Autor.[3] Gabriel von Terey übernahm die Zuschreibung in seine Werkverzeichnisse;[4] die Eigenhändigkeit ist seither nie bestritten worden. Heinrich Weizsäcker konstatierte eine Verwandtschaft mit der datierten Münchener Geburt Baldungs und schloß daraus auf eine ähnliche Entstehungszeit gegen 1520.[5] Ludwig Baldass sah Anzeichen eines Stilwandels, der für eine etwa fünf Jahre spätere Ansetzung spräche.[6] Hermann Schmitz und Hans Curjel datierten um oder kurz nach 1530 wegen der Ähnlichkeit zwischen dem Engelsputto und dem Christus auf Baldungs Nürnberger Madonna nach Jan Gossaert von 1530.[7] Georg Bussmann meinte, die Nachtstimmmung mit derjenigen auf der Berliner ‚Pyramus und Thisbe'-Tafel vergleichen und die Entstehungszeit auf 1530/31 eingrenzen zu können.[8] Für einen Ansatz gegen 1532 plädieren Otto Fischer und Hans R. Weihrauch.[9] Carl Koch setzte das Frankfurter Bild in seiner Chronologie an den Anfang des Spätstils um 1535.[10] Er sah eine besonders enge stilistische Verbindung zu Baldungs Kreuzigung in Aschaffenburg. Ihm schloß sich Gert von der Osten mit einer Einordnung um 1533/36 an.[11]

Fast ausnahmslos hob die Literatur den ungewöhnlichen Beleuchtungseffekt des Frankfurter Nachtstücks hervor, das offenbar besonders in den 1920er Jahren, nach der Seherfahrung des Expressionismus, zur Stellungnahme einlud: Baldass nennt die Beleuchtung „gespenstisch"; Curjel trägt eine synästhetische Dimension heran, wenn er das Tempo des Bildes als „Largo" charakterisiert und formuliert, der Esel „brüllt dumpf in den Raum".[12] Die expressionistisch gefärbte Einfühlung in die Szene kulminiert in der lyrischen Beschreibung von Hanna Priebsch-Closs von 1936: „Vom schimmernden Strohdach schaut furchtsam-neugierig ein Engelchen auf die Szene herab, die keinen Raum zum Spiel mehr bietet. Hoch über ihm aus dunkler Nacht schwebt ein andres [sic!] mit dem Kreuz. Ein Tier brüllt auf."[13] – Gewiß ist die extreme Dunkelheit dieser Bildpartie Ursache des Irrtums; aber es ist schon erstaunlich, wie konsequent sich die falsche Behauptung, der Esel schreie, durch die damalige Literatur hindurchzieht.[14] Drei Jahre später hat sich dann der ‚gespenstische' Spuk bei Fischer vollkommen verflüchtigt: „Hauptsache ... [ist] die jugendliche Mutter, die kniend, die Arme verschränkt, als ein schönstes Wunder voll Andacht und Wehmut die süßeste Beglückung erlebt."[15] In der Folgezeit rückten ungewöhnliche Einzelmotive in den

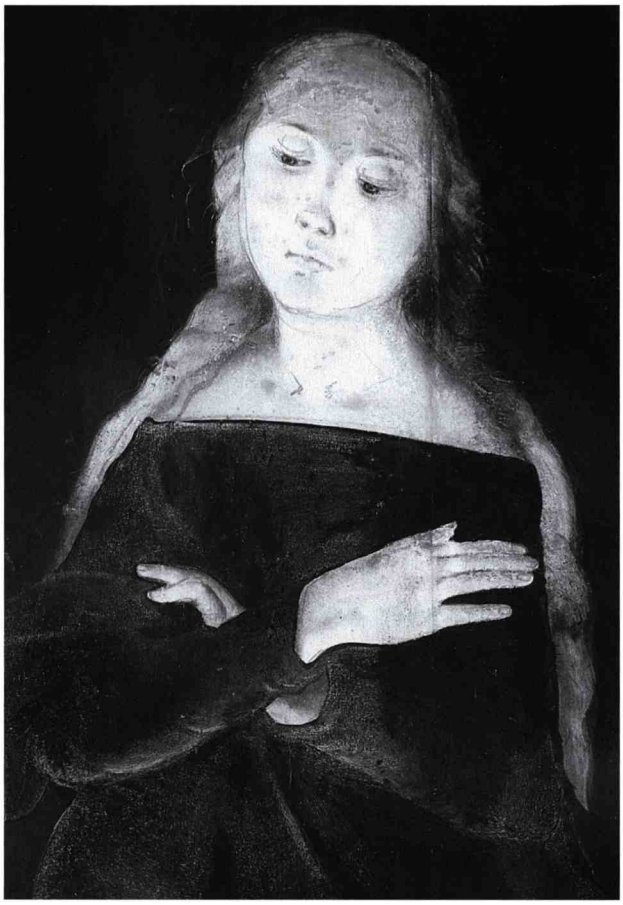


Abb. 36: Hans Baldung Grien, Geburt Christi, Infrarot-Reflektographie, Detail: Kopf der Maria, Frankfurt, Städel

1 Katalog der Gemälde-Sammlung des Fabrikbesitzers Herrn Fr. Paulig in Sommerfeld ... Versteigerung zu Köln den 19. und 20. Mai 1890 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln 1890, S. 2, Nr. 8.

2 Die nicht sehr naheliegende Zuschreibung verdankt sich gewiß der links oben hockenden Eule; denn dieses Tier kommt bei Herri met de Bles recht häufig vor und wurde, dem Zeugnis Karel van Manders folgend, für eine versteckte Signatur des Künstlers gehalten; vgl. Max J. Friedländer, Early Netherlandish Painting, Bd. 13, Leiden u. Brüssel 1975, S. 24.

3 Verz. 1892, S. 24, Nr. 73.

4 Von Terey (1894), S. 19f, Nr. 19; ders (1900), Bd. 2, S. 93.

5 Weizäcker (1900), S. 24.

6 Baldass (1926), S. 41.

7 Schmitz (1922), S. 62; Curjel (1923), S. 154.

8 Bussmann (1966), S. 145. Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, Kat. Nr. 1875; vgl. von der Osten (1983), S. 196–203, Nr. 70b, Tf. 145.

9 Fischer (1939), S. 51.

10 Koch (1953), S. 299.

11 Von der Osten (1983), S. 226.

12 Baldass (1926), S. 41; Curjel (1923), S. 16.

13 Priebsch – Closs (1936), S. 25.

14 Zugegebenermaßen unterlag allerdings schon der ansonsten so nüchterne und präzise Weizsäcker (1900, S. 24) diesem Irrtum.

15 Fischer (1939), S. 1.

Abb. 37: Hans Baldung Grien, Geburt Christi, Infrarot-Reflektographie, Detail: Engelsputto, Frankfurt, Städel

Blickpunkt. Helmut Perseke wies besonders auf den knabenhaften Engel hin, dessen eucharistische Bedeutung im Sinne der Engelspietà von der Osten herausgestellt hat, der auch auf die Symbolik der Tiere einging.[16] Schließlich haben Bussmann und von der Osten auf die Mängel in der Perspektive aufmerksam gemacht und die Ursache in „besonders bescheidenem architektonischen Interesse" Baldungs gesucht, der hier „keine klare Raumvorstellung" angestrebt habe.[17] Andreas Tammanns Versuch, in dem geschweiften Stern eine Wiedergabe des Halleyschen Kometen zu sehen, dürfte angesichts der eher schematischen Anlage dieses Bildmotivs anfechtbar sein.[18]

Für den Kopf des Ochsen könnte nach Bussmanns Beobachtung die mit Farbangaben versehene Silberstiftzeichnung im Karlsruher Skizzenbuch benutzt worden sein *(Abb. 40)*, ein Vorschlag, dem von der Osten gefolgt ist.[19] Die Übereinstimmungen zwischen Zeichnung und Gemälde, etwa in der Wiedergabe des Augenwulstes auf der abgewandten Seite und in seinem ungenügenden Anschluß an die Stirnplatte, sind groß; doch fällt der Tierkopf auf dem Gemälde insgesamt gedrungener aus.

DISKUSSION

Aufträge zur Darstellung der Geburt Christi erreichten Baldung immer wieder im Laufe seiner Karriere. Die frühe Tafel in Basel bleibt, sicher auch aufgrund ihrer Bestimmung zum Altarflügel, weitgehend in konventionellen Bahnen.[20] Das steile Format des Innenflügels vom 1516 vollendeten Freiburger Hochaltar führt die schachtartige Raumdisposition mit schräg in die Bildtiefe führender Begrenzung zur Rechten, sowie die effektvolle Inszenierung des Christkinds als Lichtquelle in dunkler Nacht ein.[21] Die 1520 datierte Tafel in München verlegt die Nachtszene dann in eine großzügige Palastruine über annähernd quadratischem Grundriß, durch deren vordere Bogenstellung der Betrachter in den Raum blickt, so daß der Beleuchtungseffekt sich vor allem im drastischen Kontrast der Innen- und Außenwände des Gebäudes artikuliert *(Abb. 42)*.[22] Ganz im Gegensatz dazu bietet die Karlsruher Geburt von 1539 eine extrem nahsichtige Fassung des Themas mit Dreiviertelfiguren von Maria und Joseph, sowie deutlichen Anspielungen auf die Passion bei dem Christkind, das von zwei Engeln wie der Leichnam bei der Grablegung gehalten wird *(Abb. 41)*.[23]

Vergleicht man Baldungs Frankfurter Tafel mit seinen übrigen Redaktionen des Themas, so fällt die Tendenz zur Verknappung und Verdichtung auf. Der Maler reduziert die Zahl der Bildelemente und fokussiert das visuelle Interesse mit Hilfe der Beleuchtungssituation: Nebensächliches versinkt im Dunkel, während die bedeutungstragenden Elemente vom Licht getroffen werden. Ein Vergleich mit der Münchener Geburt im Hinblick auf die jeweilige Bildregie ist instruktiv. In München geht die Ausleuchtung der Figuren von der Mitte her ein wenig unter, weil die Rückwand der Palastruine ebenso wie die vordere Bo-

16 Perseke (1941), S. 26.
17 Die Zitate bei von der Osten (1983), S. 226; Bussmann (1966), S. 144.
18 Tammann, Véron (1985), S. 169.
19 Bussmann (1966), S. 145; von der Osten (1983), S. 226. Vgl. Kurt Martin, Das Skizzenbuch des Hans Baldung Grien. »Karlsruher Skizzenbuch«, 2 Bde, Basel 1950, S. 46.
20 Basel, Kunstmuseum, Inv. Nr. 16; vgl. von der Osten (1983), S. 62–66, Nr. IIa, Tf. 26.
21 Freiburg, Münster; vgl. ebd., S. 99–119, Nr. 26f, Tf. 69.
22 München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 6280; vgl. ebd., S. 153–155, Nr. 50, Tf. 117
23 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 90; vgl. ebd., S. 232–235, Nr. 85, Tf. 174.

genleibung stark reflektieren. Die großen, gleichmäßig erhellten Flächen erlauben es aber kaum, die Lichtquelle so eindeutig zu lokalisieren, wie dies bei den in unmittelbarer Nähe zum Christkind plazierten Figuren der Fall ist. Zudem muß die verputzte Innenwand naturgemäß heller als die steinsichtigen Außenmauern erstrahlen, was dem übernatürlichen Charakter der Lichterscheinung entgegenwirkt. Zwar erlaubt der weiße Putz die Anbringung malerischer Risse und Sprünge; doch ziehen diese die Aufmerksamkeit vom eigentlichen Geschehen ab. Folgerichtig reduziert Baldung auf der Frankfurter Geburt die Palastruine auf das ikonographisch Notwendige: Die Doppelarkade und das Gesims gestatten die Zuordnung des Baus zu einer älteren Epoche und damit seine symbolische Interpretation als Zeugnis des Alten Bundes.[24] Nicht nur die in der Dunkelheit schwer auszumachenden Risse im Putz und die Anbringung des provisorischen Strohdachs verraten den ruinösen Charakter des Gebäudes, sondern vor allem der Umstand, daß Joseph sich durch die hintere Fensteröffnung beugt; denn zu einem intakten und bewohnten Gebäude hätte der Nährvater Jesu wohl kaum Zutritt erhalten. Mit gleicher Präzision schärft Baldung die übrigen in der Frankfurter Geburt vorgetragenen theologischen Argumente. Wie von der Osten bemerkt hat,[25] macht er sich die Deutung von Ochs und Esel als Vertreter des Christentums bzw. Judentums zu eigen und rückt den Ochsen daher regelmäßig in den Vordergrund oder näher an das Christkind heran. Auf keiner anderen Geburtsszene spricht er die Differenzierung jedoch so deutlich aus wie hier, wo der im Hintergrund fressende Esel völlig desinteressiert bleibt, während der Ochse das Neugeborene aufmerksam betrachtet. Ebenso ist die Interpretation des überirdischen Lichts, welches das Christkind ausstrahlt, einzigartig in Baldungs Œuvre. Auch wenn von der Osten zufolge die Darstellung des Phänomens in nächtlichem Ambiente seit dem Freiburger Hochaltar zum festen Repertoire des Malers gehört,[26] bleibt die Frankfurter Tafel doch das einzige Werk, in dem er die Figuren selbst auf den Lichtschein reagieren läßt. Weder in den Kindheitsevangelien[27] noch in den Visionen der hl. Bir-

Abb. 38: Hans Baldung Grien, Geburt Christi, Infrarot-Reflektographie, Detail: Christkind, Frankfurt, Städel

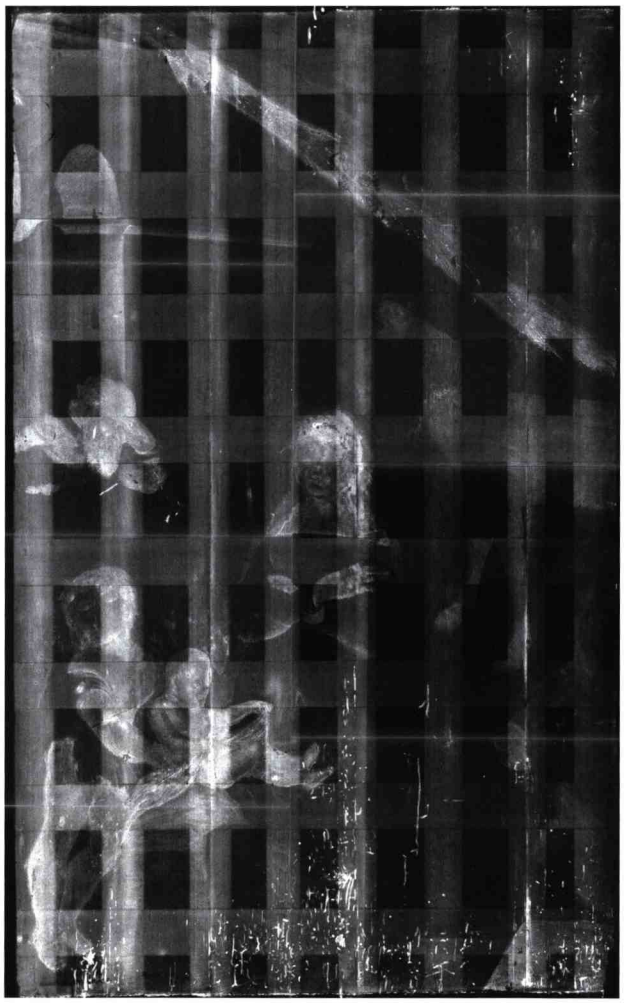


Abb. 39: Hans Baldung Grien, Geburt Christi, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

24 Zur Deutung romanischer und gotischer Architekturformen als Symbole des Alten und des Neuen Bunds s. Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting. Its Origins and its Character, Cambridge (Mass.) 1958, S. 131–140. Vgl. auch die Geburt vom Meister des Pfullendorfer Altars unten S. 477–502, *Abb. 413*.

25 Von der Osten (1983), S. 226. Vgl. die ausführliche Diskussion bei Panofsky (wie Anm. 24), S. 277f m. Anm. 1. Panofsky zufolge ist die so offensichtliche Differenzierung zwischen Ochs und Esel selten; er verweist auf die Geburt Christi vom Meister der Historia Friderici im Chicago Art Institute, auf welcher der Esel sich in den eigenen Schwanz beißt. S. Alfred Stange, Malerei der Donauschule, München (2. Aufl.) 1971, S. 114, 149, Abb. 223.

26 Von der Osten (1983), S. 226.

27 „Das Kind selbst aber sandte mit Macht Strahlen rings umher nach Art der Sonne und war rein und höchst lieblich anzuschauen ... Und das Licht selbst, das geboren wurde, vervielfachte sich und verdunkelte mit der Helligkeit seiner Leuchtkraft das Sonnenlicht. ... Ich aber stand da, starr vor Verwunderung, und Furcht ergriff mich. Denn ich [die Hebamme, Anm. d. Verf.] schaute in den gewaltigen Glanz des geborenen Lichts." Zit. nach Edgar Hennecke u. Wilhelm Schneemelcher (Hgg.), Neutestamentliche Apokryphen, Bd. 1, Evangelien, Tübingen

Abb. 40: Hans Baldung Grien, Kopf eines Ochsen, Silberstiftzeichnung, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

gitta von Schweden[28] ist von einer solchen Reaktion die Rede; dort wird lediglich die enorme Helligkeit beschworen. Während Baldung sich bei der Gestaltung der Nachtszene an sich auf eine nicht sehr breite, aber doch vorhandene Bildtradition berufen konnte,[29] scheint es seine originäre gedankliche Leistung zu sein, die Frage aufzuwerfen, wie sich eine derartige Helligkeit auf die anwesenden Menschen ausgewirkt haben müsse. Daß er dabei zu einer differenzierten Antwort kam, Joseph und den Engelsputto geblendet und instinktiv abwehrend zeigt, während Maria gleichsam im Licht badet, belegt die Gründlichkeit seiner Auseinandersetzung mit dem Thema; denn es entspricht ganz dem Geist der apokryphen Evangelien, die übereinstimmend berichten, daß Maria sofort damit begonnen habe, das Neugeborene anzubeten, und daß es die Lichterscheinung gewesen sei, die sie dazu angetrieben habe.[30] So verhält es sich auch auf der Frankfurter Tafel. Als einzige erkennt die Muttergottes sofort die göttliche Natur Christi; daher bleibt nicht nur ihr Sehvermögen unbeeinträchtigt durch das vom Kind ausgehende Licht, sondern ihre Gestalt wird von diesem Licht geradezu verklärt.

In Anbetracht einer so durchdachten Bildhandlung kommt nun einer weiteren Besonderheit der Tafel größte Bedeutung zu, nämlich dem Verweis auf Passion und Eucharistie. Die Verknüpfung der Figur des Christkinds mit diesem Themenkomplex erreicht Baldung, indem er gleich mehrere Bildvorstellungen assoziativ aufruft. Der äußerst helle Inkarnatton des Neugeborenen drückt nicht nur die Lichterscheinung aus, sondern erinnert auch an Leichenblässe, sein ernster Gesichtsausdruck und die fast geschlossenen Augen verstärken den Eindruck. Die Windel und die Art, wie das Kind sich anschickt, sie zu binden, erinnern an das Lendentuch des Gekreuzigten. Die Schar der Engel ist im Vergleich zu Baldungs übrigen Geburtsdarstellungen in Frankfurt auf einen großen Putto reduziert, der von hinten an das Kind herantritt und dessen halb aufgerichteten Leib stützt. Die Figuration erinnert unverkennbar an die Engelpietà des zweifigurigen Typs, bei der ein einzelner Engel den Leib des toten Christus in einer ähnlichen Haltung wie auf unserem Bild präsentiert.[31] Die Vergleichbarkeit der Gesten beruht darauf, daß auch bei der Engelpietà der Leichnam entweder im Sitzen dargestellt ist oder anderweitig gestützt wird, so daß jedenfalls der Engel nicht die Hauptlast des Körpers trägt, sondern diesen mit leichter Berührung aufrecht hält. Ebenso zart faßt der Engelsputto in Frankfurt das Christkind an der Hüfte; als tragende Unterlage dient dem Kinderkörper jedoch der merkwürdig behauene Block aus Porphyr oder Buntmarmor. Die wertvolle Gesteinsart signalisiert, daß diesem Block ebenfalls symbolische Bedeutung zukommt: Der Betrachter soll in ihm wohl einen Altarstein erkennen, auf dem das Kind als Opfer dargebracht wird, und er soll daraus die Analogie zum Meßopfer ableiten.[32]

Die Gestalt des Christkinds, die in Baldungs Frankfurter Geburt das Zentrum der Komposition einnimmt, ist

3. Aufl. 1959, S. 309. Bussmann (1966, S. 150) betont, daß dieser lateinische Text des 14. Jahrhunderts für Baldung maßgeblich gewesen sein müsse, da er die Lichtmetaphorik am weitesten treibt, der Leib des Kindes sich diesem Bericht nach aus dem Licht materialisiert. Zum Thema vgl. auch Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 86–95.

28 „... In einem Nu hatte sie ihren Sohn geboren, von welchem ein so großes, unaussprechliches Licht und Glanz ausging, daß die Sonne damit keinen Vergleich aushielt, noch weniger die Kerze, welche der Alte [Joseph, Anm. d. Verf.] zum Erleuchten aufgesteckt hatte, weil jener göttliche Glanz den materiellen Schein der Kerze ganz vernichtet hatte." L. Clarus (Hg.), Leben und Offenbarungen der heiligen Brigitta, Regensburg 1856, Bd. 3, S. 284.

29 Fritz Baumgarten, Der Freiburger Hochaltar (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 49), Straßburg 1904, S. 28–30, hat unmittelbar auf die niederländischen Ursprünge der Szene, etwa in der Londonder Geburt des Geertgen tot sint Jans verwiesen (National Gallery, Inv. Nr. NG 4081; vgl. S. Jill Dunkerton, Susan Foister u. a., Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery, London 1991, S. 340, Nr. 49). Perseke (1941, S. 36) meint, den Salemer Altar Bernhard Strigels von 1507 dazwischenschalten zu können. Jedenfalls ist die Nachtszene an sich im frühen 16. Jahrhundert auch in Deutschland gelegentlich anzutreffen; vgl. etwa die ‚Heilige Nacht' von Barthel Bruyn d. Ä. im Städel unten S. 93–107, *Abb. 71*.

30 „Als aber das Licht hervorgekommen war, betete Maria den an, von dem sie sah, daß sie ihn geboren hatte." Hennecke, Schneemelcher (wie Anm. 27), S. 309.

31 Vgl. Gert von der Osten, Art. „Engelpietà", in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 5, Stuttgart 1967, Sp. 601–621, besonders Sp. 611–613 zur Engelpietà mit nur einem Engel, einem Typus, der von der Osten zufolge in Italien favorisiert wird. In diesem Zusammenhang fällt das italienisch anmutende Kostüm des Frankfurter Engels auf. Vgl. auch Hans Belting, Giovanni Bellini, Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venzianischen Malerei, Frankfurt a. M. 1985.

32 Parallelen zu der eucharistischen Symbolik in der Tafelmalerei sind Stefan Lochners Münchener Geburtstafel (Alte Pinakothek, Inv. Nr. 13169) und die Ottobeurer Marientafel (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 1472), auf denen ein Korporale dem Christkind als Unterlage dient; vgl. Gisela Goldberg u. Gisela Scheffler, Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland (= Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. Gemäldekataloge 14), München 1972, S. 207. Zur sakramentalen Bedeutung des Christkinds in der altniederländischen Malerei vgl. Barbara G. Lane, The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting, New York 1984.

also in fast einzigartigem Ausmaß mit Passionssymbolik und eucharistischer Symbolik aufgeladen. Die Bildecken sind mit Begleitmotiven besetzt, die wie ein Echo auf diese Anspielungen antworten. Vom Mauersims links oben betrachtet eine Eule die Szene, die als Symbol der Nacht und des Todes galt.[33] Rechts neben dem Stern von Bethlehem erscheint die Gestalt Gottvaters, der, in dieser Szene höchst ungewöhnlich, ein Kreuz hält und damit unmißverständlich die Passion ankündigt.[34] Schließlich verbirgt sich auch hinter der auffälligen Stufe in der rechten unteren Bildecke eine Anspielung auf den Erlöser, die allerdings eher zum Allgemeingut der Geburtsikonographie zählt: Auf Christus wurde der Psalmvers von dem Stein bezogen, den die Bauleute verworfen haben und der zum Eckstein wird.[35]

In einzigartiger Weise verknüpft Baldung auf seiner Frankfurter Geburt also zwei Themenkomplexe sinnvoll miteinander: Die apokryphe Überlieferung vom wundersamen Charakter der Geburt des Jesuskindes verlangte nach einer zu dramatischer Wirkung und durchaus auf Kosten der malerischen Gefälligkeit gesteigerten Lichtregie, mittels derer zugleich die Kernaussage der Apokryphen und der Visionsliteratur bekräftigt wird, daß nämlich Maria sofort in dem Neugeborenen den Erlöser erkannt und verehrt habe. Zum Erlöser wird Christus aber durch seine Passion: Um das Geschehen in letzter Konsequenz begreifen zu können, muß dem Betrachter deswegen auch das Leiden Christi ins Bewußtsein gerufen werden. Aus diesem Grund treten die vielgestaltigen Verweise auf den Kreuzestod auf der Frankfurter Tafel so stark in den Vordergrund, während sie ansonsten, etwa auf Madonnenbildern, eher als Anspielungen im Sinne des ‚disguised symbolism' eingesetzt werden.[36] Allerdings zeigt Baldungs Madonnenikonographie eine zunehmende Vorliebe für das eucharistische Motivrepertoire,[37] und un-

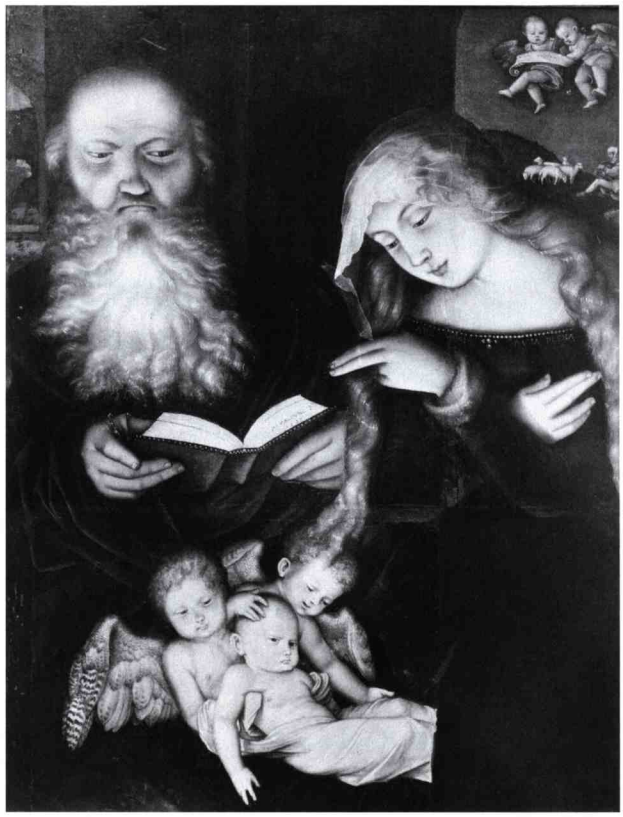


Abb. 41: Hans Baldung Grien, Geburt Christi, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

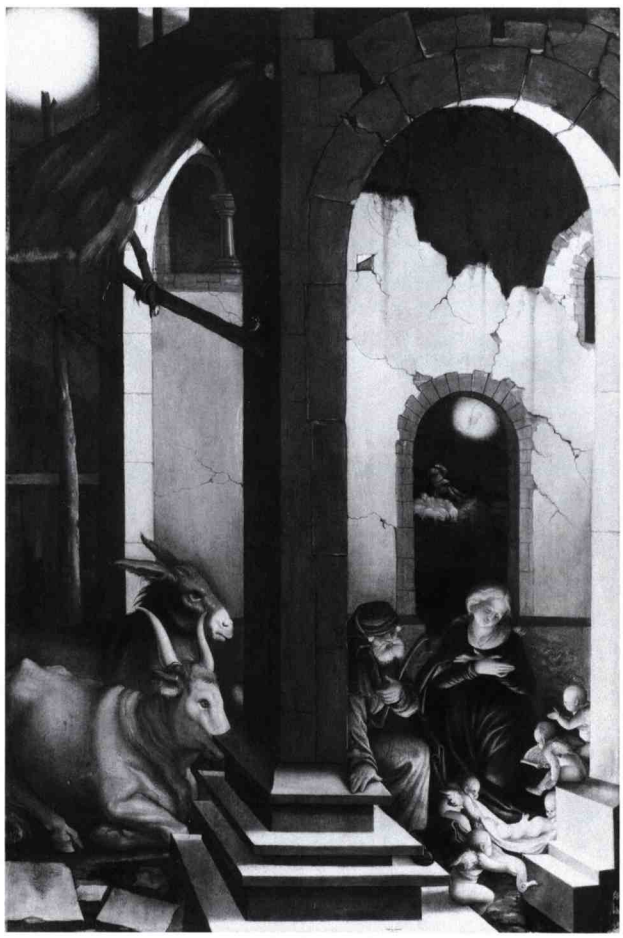


Abb. 42: Hans Baldung Grien, Geburt Christi, München, Alte Pinakothek

33 Vgl. den Holzschnitt der Eule auf dem Totenschädel mit der Beischrift „Ich fyrcht Den Tag „ von Johann Wechtlin; Ausst. Kat. Der deutsche Holzschnitt der Reformationszeit aus dem Besitz des Schloßmuseums/Museen der Stadt Gotha, Salzgitter 1997, S. 16, 94f, Nr. 12; sowie Taylor, Art. „Eule", in: H. Bächtold-Stäubli (Hg.), Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 2, Berlin u. Leipzig 1929/30, Sp. 1073–1079.

34 Lichterscheinungen sind in der Geburtsikonographie natürlich keine Seltenheit, auch solche, in denen entweder die Taube des Heiligen Geistes schwebt oder Gottvater in Halbfigur auftaucht.

35 Ps. 117,22 mit mehreren Anspielungen darauf im Neuen Testament, z. B. bei Matth. 21,42 oder Paulus 1 Petr. 2,6–8. Vgl. S. Braunfels, Art. „Stein", in: LCI, Bd. 4, Sp. 210–212, hier Sp. 211; D. Forstner, Die Welt der Symbole, Innsbruck u. Wien 1961, S. 164–167.

36 Vgl. Panofsky (wie Anm. 24), Kap. V: Reality and Symbol in Early Flemish Painting: „Spiritualia sub metaphoris corporalium".

37 Schon auf Baldungs italianisierender Freiburger Madonna (Augustinermuseum, Inv. Nr. 11533) schläft das Kind wie tot, ebenso auf der Berliner (Gemäldegalerie SMBPK, Inv. Nr. 2159) und der späten Straßburger Madonna (Musée de l'Œuvre Notre Dame, Inv. Nr. 536), bei denen die Weintraube als eucharistisches Symbol hinzukommt, in Straßburg sogar als Weinlaube und durch einen Handlungszusammenhang zwischen Putto und Christkind hervorgehoben. Vgl. von der Osten (1983), S. 155–157, Nr. 51, Tf. 118; S. 227–229, Nr. 82, Tf. 118; S. 246f, Nr. 88, Tf. 182.

übersehbar spielen die beiden Putten auf seiner Karlsruher Geburt von 1539 mit dem Christkind die Grablegung vor *(Abb. 41)*.[38]

Allerdings ist es fraglich, ob die letztlich ikonographisch bedingten Züge der Komposition Anhaltspunkte zu einer Datierung liefern können. Als Nachtstück konnte Baldung die Szene seit dem Freiburger Hochaltar darstellen. Der Vergleich mit der Berliner ‚Pyramus und Thisbe'-Tafel verfängt daher nicht; denn über das Faktum der Nachtdarstellung hinaus gibt es kaum Gemeinsamkeiten: Neben der gekonnten Verkürzung des am Boden liegenden Körpers in Berlin wirkt jedes Detail auf dem Frankfurter Bild unbeholfen und sperrig. Diese Sperrigkeit der Komposition, die sich letztlich bis in die Zeit des Freiburger Hochaltars zurückverfolgen läßt, spricht m. E. eher für eine frühere Datierung. Vor allem aber ist auf der Frankfurter Tafel noch nicht die stereometrische Abstraktion der Gesichter und Gliedmaßen zu beobachten, die im Spätwerk, etwa auf der Karlsruher Geburt *(Abb. 41)*, wie aufgebläht wirken. Vielmehr erinnert der rundliche Gesichtstyp Mariens noch an die Muttergottes der Münchener Geburt *(Abb. 42)*, aber auch an die Eva auf der Tafel in Ottawa, deren etwas koketterer Ausdruck natürlich auf das Konto des Themas geht.[39] Während die bisherige Forschung gerade in den letzten Jahrzehnten zu einer Spätdatierung tendierte, kommt mir deswegen ein etwas früherer Ansatz um oder kurz vor 1530 plausibler vor.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1892, S. 24, Nr. 73a; 1907, S. 15, Nr. 73a; 1910, S. 17, Nr. 73a; 1914, S. 18, Nr. 73a; 1919, S. 3; 1924, S. 17; 1963, S. 13; 1966, S. 13; 1971, S. 11; 1987, S. 28

1894 Gabriel VON TEREY, Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung, gen. Grien (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 1), Straßburg 1894, S. 19f, Nr. 19

1897/98 Robert STIASSNY, Baldung Griens Zeichnungen, in: Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 9, 1897/98, S. 49–66, hier S. 49

1898 Georg EBE, Der deutsche Cicerone. Bd. 3: Malerei, Leipzig 1898, S. 174

1900 Gabriel VON TEREY, Die Gemälde des Hans Baldung gen. Grien, 2 Bde, Straßburg 1896 u. 1900, Bd. 2, S. 93

1900 WEIZSÄCKER, S. 24f, Nr. 73A

1902 Adolf FÄH, Geschichte der bildenden Künste, Freiburg 1902, S. 626

1922 Hermann SCHMITZ, Hans Baldung (= Künstlermonographien 113), Bielefeld u. Leipzig 1922, S. 62

1923 Hans CURJEL, Hans Baldung Grien, München 1923, S. 16, 123, 154

1924 Mela ESCHERICH, Hans Baldung, in: Deutsche Rundschau 159, 1924, S. 444–462, hier S. 444, 453

1926 Ludwig BALDASS, Der Stilwandel im Werk Hans Baldungs, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. 3, 1926, S. 6–44, hier S. 41

1936 Hanna PRIEBSCH-CLOSS, Magie und Naturgefühl in der Malerei von Grünewald, Baldung Grien, Lukas Cranach und Altdorfer, Bonn 1936, S. 25f

1939 Otto FISCHER, Hans Baldung Grien, München 1939, S. 51

1940 Wilhelm PINDER, Die deutsche Kunst der Dürerzeit, Leipzig 1940, S. 384

1941 Helmut PERSEKE, Hans Baldungs Schaffen in Freiburg, Freiburg i. Br. 1941, S. 26, Anm. 6

1948 Hans R. WEIHRAUCH, Hans Baldung Grien, Mainz 1948, S. 16

1953 Carl KOCH, Katalog der erhaltenen Gemälde, der Einblattholzschnitte und illustrierten Bücher von Hans Baldung Grien, in: Kunstchronik 6, 1953, S. 297–302, hier S. 299

1959 Carl KOCH, Hans Baldung Grien 1484/85–1545, in: Ausst. Kat. Hans Baldung Grien, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1959, S. 15–26, hier S. 25

1965 Gert VON DER OSTEN, Zur Ikonographie des Hans Baldung Grien, in: Festschrift für Herbert von Einem, Berlin 1965, S. 179–187, hier S. 184

1966 Georg BUSSMANN, Manierismus im Spätwerk Hans Baldung Griens. Die Gemälde der zweiten Straßburger Zeit (= W. Paatz (Hg.), Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen N. F. 9), Heidelberg 1966, S. 144–146, 149f, 168, 185, Nr. 35

1983 Gert VON DER OSTEN, Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente, Berlin 1983, S. 30, 194, 196, 222, 225f, Nr. 80

1985 Gustav Andreas TAMMANN u. Philippe VÉRON, Halleys Komet, Basel, Boston u. Stuttgart 1985, S. 169

38 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 90; vgl. ebd., S. 232–235, Nr. 85, Tf. 174.

39 Ebd., S. 162–166, Nr. 54, Tf. 121–123.

HANS BALDUNG GRIEN UND WERKSTATT

JOHANNESALTAR

Straßburg, vor 1520

Inv. Nr. HM 21–27
Dauerleihgabe des Historischen Museums, dortige Inv. Nr. B 273–279

Mitteltafel: Taufe Christi Inv. Nr. HM 21

Linker Flügel,
Innenseite: Hl. Nikolaus von Bari Inv. Nr. HM 22

Rechter Flügel,
Innenseite: Hl. Ludwig von Toulouse
Inv. Nr. HM 23

Linker Flügel,
Außenseite,
obere Hälfte: Hl. Valentin Inv. Nr. HM 24
untere Hälfte: Hl. Wilhelm von Aquitanien
Inv. Nr. HM 25

Rechter Flügel,
Außenseite,
obere Hälfte: Hl. Theodulph Inv. Nr. HM 26
untere Hälfte: Hl. Wendelin Inv. Nr. HM 27

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
der Bildträger besteht bei allen Tafeln aus Fichtenholz (Picea sp.), das nur auf den Innenseiten großflächig, aber nicht komplett, mit Leinwand überzogen worden ist
Mitteltafel (HM 21): 159,5 x 130,5 cm
sechs Bretter, senkrecht geteilt mit senkrecht verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: 21,0 cm; Brett II: 22,0 cm; Brett III: 22,0 cm; Brett IV: 24,0 cm; Brett V: 24,5 cm; Brett VI: 17,0 cm
Linker Flügel, Innenseite (HM 22): 168,2 x 61,5 x 0,4 cm
vier Bretter, senkrecht geteilt mit senkrecht verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 16,6; unten 17,0 cm; Brett II: oben 14,7; unten 14,2 cm; Brett III: oben 11,7; unten 11,5 cm; Brett IV: oben 18,2; unten 18,5 cm
Rechter Flügel, Innenseite (HM 23): 168,5 x 61,3 x 0,4 cm
drei Bretter, senkrecht geteilt mit senkrecht verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: 23,5 cm; Brett II: 20,2 cm; Brett III: 17,6 cm
Linker Flügel, Außenseite, obere Hälfte (HM 24): 78,5 x 60,1 cm
Linker Flügel, Außenseite, untere Hälfte (HM 25): 78,5 x 60,2 cm
Rechter Flügel, Außenseite, obere Hälfte (HM 26): 79,0 x 60,0 cm
Rechter Flügel, Außenseite, untere Hälfte (HM 27): 78,5 x 60,0 cm

Malflächen:
an der Mitteltafel ist ringsum Malgrat erhalten, an der rechten Flügelinnenseite, der oberen Hälfte der linken Außenseite und der unteren Hälfte der rechten Außenseite in Resten ebenfalls[1]

Zustand der Malerei:
bei allgemein guter Erhaltung zahlreiche kleine Retuschen, auf der Mitteltafel im Himmel, im Gewand des Nikolaus und gehäuft auf den Flügelaußenseiten

Rückseiten der Bildträger:
die Mitteltafel zeigt rückseitig originale Bearbeitungsspuren mit dem Hohleisen in vertikaler Richtung und ist mit Schellack überzogen. Oben und unten ist sie abgefast. Die rechte Flügelinnenseite ist im Gegensatz zur linken parkettiert; auf der unteren Hälfte der rechten Flügelaußenseite zwei Gratleisten

Rahmen: modern

Bezeichnet:
auf der Mitteltafel am linken Bildrand unter dem Ufersaum in weißer Farbe mit dem Monogramm „HBG"

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

In vielen Partien ist die Farbschicht genügend transparent geworden, so daß Unterzeichnung durchwächst: auf der Mitteltafel ganzflächig in der roten Draperie, die der Putto links hält, im erhobenen Arm des Täufers, sowie an einigen Stellen auf seiner Wange und seiner Brust und im Nacken, ansatzweise auch in seinem härenen Gewand, besonders am rechten Knie und am linken Oberschenkel, schließlich auch im vorderen Ende des Lendentuches

1 Angaben nach von der Osten (1983), S. 96, 144.

Christi, sowie in dessen Beinen; auf dem linken Flügel im roten Pluviale, besonders auf dessen geöffneter Innenseite links, sowie in der Albe des hl. Nikolaus, auf seiner linken Wange und im rosafarbenen Innenfutter seiner Mitra; auf dem rechten Flügel stellenweise im Goldgelb des Pluviales, besonders auf der rechten Seite. Überall modelliert die Unterzeichnung mit außerordentlich gleichförmig verlaufenden, leicht gekrümmten Schraffen, die einander in den tiefen Schattenpartien punktuell überlappen und Kreuzschraffuren bilden.

Die dendrochronologische Untersuchung erlaubte die Einordnung des verwendeten Fichtenholzes in die Vergleichschronologie für die Alpenregion.[2] An der Mitteltafel stammt der jüngste Jahrring aus dem Jahr 1515, am linken Flügel aus dem Jahr 1514 und am rechten Flügel aus dem Jahr 1516. Da bei Fichtenholz normalerweise nur die Rinde entfernt und der gesamte Querschnitt genutzt wurde, kann von einem Fälldatum ab 1516 ausgegangen werden. Bei einer Mindestlagerzeit von zwei Jahren könnte das Altarwerk also ab 1518 geschaffen worden sein.

Die Bretter I und III des linken Flügels, sowie Brett II und III des rechten Flügels stammen aus demselben Baum wie die Bretter II und III der Mitteltafel. Die Bretter II und IV des linken Flügels, sowie Brett I des rechten Flügels stammen aus demselben Baum wie die Bretter I, IV und V der Mitteltafel.

BESCHREIBUNG

Auf der Außenseite sind in Grisaillemalerei vier Heilige in gleich großen Bildfeldern auf zwei Register verteilt. Bis auf den hl. Wendelin rechts unten, der vor einer nächtlichen Landschaft erscheint, stehen die Figuren in halbrunden Nischen, die am vorderen Rand mit einer umlaufenden Hohlkehle, im Falle des hl. Valentin links oben sogar mit zwei Hohlkehlen, dekoriert sind. Die Szenen sind von links oben scharf ausgeleuchtet. Auf dem linken Flügel ist in der oberen Hälfte der hl. Valentin streng frontal dargestellt. Er trägt bischöflichen Ornat und rafft mit der Linken einen Zipfel seines Pluviales, mit dem er zugleich den Bischofsstab faßt. Sein niedergeschlagener Blick und seine rechte Hand weisen nach rechts unten zu Boden, wo hinter der Heiligenfigur der Oberkörper eines gekrümmt liegenden Mannes erscheint, von dem ein mit einem Kuhmaul bekleideter Fuß auf der anderen Seite gerade noch zum Vorschein kommt. Es handelt sich um den Sohn des Kraton, den Valentin von der Epilepsie geheilt haben soll.[3] Im Bildfeld darunter steht der hl. Wilhelm von Maleval in angedeuteter Schrittstellung nach rechts. Er trägt unter der weiten Kutte einen Harnisch und hält in der Rechten einen Stab, der an der Spitze mit einer umgedrehten Mondsichel beschlagen ist, während er seine Linke zum Bauch führt.[4] Rechts unten lehnt ein Wappenschild in den Farben des Poitou am Nischenrand: Fleur-de-lys mit acht Lilien, in der ersten Vierung drei (2, 1) Halbmonde.[5] Ungewöhnlich ist das recht jugendliche, bartlose Gesicht des Heiligen. Auf dem rechten Flügel nimmt der hl. Theodulph im Mönchshabit die obere Hälfte ein, der dem Betrachter frontal entgegentritt, mit der Linken den Abtsstab mit Hilfe des Sudariums faßt und mit der Rechten auf seine Brust deutet. Links hinter ihm ist ein Brunnen zu sehen, aus dem der Kopf eines Schweins ragt, das der Abt von St. Thierry gerettet haben soll.[6] In der unteren Hälfte steht der hl. Wendelin frontal am vorderen Bildrand, einen Rosenkranz in der Rechten haltend und die Linke auf einen Knotenstock gestützt. Als Hirte ist er in einen dicken Umhang gehüllt und mit breitkrempiger Kappe, Feldtasche und Stiefeln ausgestattet.[7] Hinter ihm schläft ein Hirtenhund mit auf die Pfoten gelegtem Kopf nach links, rechts lugt ein Schaf über den Hügel, dahinter heben sich einige Felsen und Tannen vor dem nachtschwarzen Hintergrund ab. In der Dunkelheit erstrahlt der Nimbus größer als auf den übrigen Bildfeldern.

Bei geöffneten Flügeln erscheint auf der Mitteltafel die Taufe Christi. Der Erlöser steht mit vor der Brust gekreuzten Armen nach rechts gewandt in einem Bächlein, das vorne in der linken unteren Bildecke verschwindet und sich unmittelbar hinter den Figuren zu einem breiten Fluß oder See erweitert, der von fernen Gebirgszügen am jenseitigen Ufer hinterfangen wird. Wie ein Lendentuch hat Christus ein großes bläulich weißes Laken um die Hüfte geschlungen. Mit ernstem Gesicht und niedergeschlagenen Augen blickt er nach unten. Zur Rechten kniet vor ihm ein jugendlicher Johannes der Täufer in ockerfarbenem härenen Gewand mit grünem Gürteltuch. Auf den linken Oberschenkel hat er hochkant einen blauen Folianten gestellt, den er mit der Linken am oberen Rand festhält. Die Rechte führt er im Segensgestus dicht an den Kopf des Erlösers. Die Blicke der beiden Hauptfiguren kreuzen sich. Hinter beiden schwebt jeweils ein Engelsputto heran, der ein riesenhaftes Gewandstück hält: Offenbar handelt es sich um die Oberbekleidung der Protagonisten. Das linke Manteltuch ist blaßrot, das rechte leuchtend hellrot und an einer Ecke mit einer Nestel ausgestattet, also schnürbar. Beide Engel sind dunkelblond, die Flügel des linken dunkelgrün, diejenigen des rechten mit Vogelfedern versehen. Der linke Engel blickt konzentriert nach unten, der rechte fixiert den Betrachter und drapiert den Stoff kokett über seine vorgereckte Schulter. In der tiefhängenden graublauen Wolkendecke schweben Cherubim und weitere Engelsputten, sowie links von der Mittelachse die Taube des Heiligen Geistes. Mittig am

2 Vgl. Peter Klein im Anhang S. 549.
3 Vgl. I. Müller, Art. „Valentin von Rätien", in: LCI, Bd. 8, Sp. 529f;
4 Der Legende nach soll der Heilige in diesem Kostüm nach Rom und ins Heilige Land gepilgert sein; vgl. L. Schütz, K. G. Kaster, Art. „Wilhelm (Guilielmus) von Maleval (der Große)", in: LCI, Bd. 8, Sp. 607–612, hier Sp. 607.
5 Der Heilige wurde im Spätmittelalter mit Wilhelm IX. von Poitou identifiziert; vgl. ebd., Sp. 608.
6 Vgl. Acta Sanctorum Maii, 1680, S. 98.
7 Vgl. A. Thomas, Art. „Wendelin", in: LCI, Bd. 8, Sp. 593 f.

Abb. 43: Hans Baldung Grien, Johannesaltar bei geöffneten Flügeln, Frankfurt, Historisches Museum

oberen Bildrand reißt die Wolkendecke auf; vor hellgelber Engelsgloriole erscheint die rotgekleidete Halbfigur Gottvaters, der nach unten blickt und in der Linken die Weltkugel hält, während er mit der geöffneten Rechten leicht in die Richtung des Sohnes weist. Auf dem linken Flügel steht vor leuchtend hellblauem Hintergrund der hl. Nikolaus von Bari auf einer rot marmorierten, am oberen Rand mit Hohlkehle und Rundstab profilierten Steinbank, deren linker Rand sichtbar ist, während sie rechts vom Bildrand glatt abgeschnitten wird. Der Heilige trägt pontifikale Gewandung und hält in der behandschuhten Rechten den Bischofsstab, während er mit der behandschuhten Linken einen Codex schräg gegen die Brust preßt, auf dessen oberem Einbanddeckel die drei Goldklumpen liegen, die als Attribut der Identifizierung dienen.[8] Den einen Fuß leicht vorgestellt, blickt der hl. Nikolaus mit gesenktem Kopf nach links unten zu den Stiftern. Die zwei kleinen Figürchen knien im scharfen Profil nach rechts gewandt mit gefalteten Händen auf einer flachen Stufe vor dem Sockel, welche in der gleichen Steinfarbe wie dieser gehalten ist. Der langhaarige und vollbärtige Mann zur Rechten trägt eine schwarze Schaube mit Pelzkragen. Unmittelbar vor ihm ist sein vollständiges Wappen dargestellt, das der Hagenauer Familie von Gottesheim gehört.[9] Seine Gemahlin links hinter ihm trägt zum dunkelgrauen Rock mit schwarzem Kragen ein beiges Gebende, dessen Kinnbinde sich gelöst hat und vor ihrer Brust herabhängt. Das Wappen vor ihr ordnet sie der Straßburger Familie Sebold zu.[10] Durch die Kombination lassen sich die Dargestellten identifizieren: Es handelt sich um den 1470 geborenen Friedrich von Gottesheim und seine Frau Katharina Sebold.[11] Auf dem rechten Flügel steht vor dem gleichen neutralen Hintergrund in Hellblau am anderen Ende derselben Steinbank der hl. Ludwig von Toulouse, der zum franziskanischen Habit mit Gürtelstrick Pluviale, Mitra und Pontifikalhandschuhe trägt und in der Rechten den Bischofsstab hält, während er mit der Linken die rechte Seite seines Chormantels vor der Taille rafft.[12] Den linken Fuß vorgestellt, blickt er mit nach links gedrehtem Kopf aus den Augenwinkeln den Betrachter an. Zu seinen Füßen knien mit gefalteten Händen nach links gewandt, also spiegelsymmetrisch zum anderen Flügel und ebenso wie dort auf einer flachen Stufe untergebracht, zwei Stifter: ein blonder junger Mann in graublauer pelzverbrämter Schaube und eine schwarzgekleidete Frau mit weißem Gebende. Hinter der Frau ist wiederum das Wappen der von Gottesheim angebracht, während vor dem Mann das vollständige Wappen der Hagenauer Familie zur Tannen schwebt.[13] Damit ist auch dieses Paar zu identifizieren; es handelt sich um den 1482 in jugendlichem Alter verstorbenen Gabriel zur Tannen, der mit Ottilia von Gottesheim verheiratet war und demnach auf dem Johannesaltar posthum dargestellt ist.

PROVENIENZ

1809	wahrscheinlich erste Erwähnung des Mittelbildes im Verzeichnis der Museums-Gesellschaft[14]
1820	erste Erwähnung der Flügelinnenseiten und dreier Flügelaußenseiten als aus der Dominikanerkirche stammend
1824	die Flügel als Dauerleihgabe der Museums-Gesellschaft ans Städel übergeben
1878	Aufnahme in das neugegründete Historische Museum
1922	als Dauerleihgabe des Historischen Museums ans Städel überstellt
1996	im Rahmen der Ausstellung „Frankfurt im Spätmittelalter. Kirche. Stifter. Frömmigkeit" in das Historische Museum zurückgekehrt

KOPIEN/VOR- UND NACHZEICHNUNGEN

Aus dem Umkreis Baldungs ist eine Reihe von Zeichnungen bekannt geworden, die offensichtlich mit dem Johannesaltar in Verbindung stehen und in der Literatur teils als Vorzeichnungen, dann wieder als Nachzeichnungen angesprochen wurden. Um echte Studien, also Zeichnungen, die als Vorarbeiten für Malereien zeitlich vor dem Altar, aber nicht notwendigerweise auch schon im Hinblick auf diesen, entstanden sind, handelt es sich bei folgenden Blättern:

- Hans Baldung Grien, Kopf eines bärtigen Mannes, seitenverkehrt benutzt für den Kopf Johannes' des Täufers, schwarze Kreide auf Papier, monogrammiert „HBG" und datiert 1516, Washington, National Gallery of Art, Pepita Milmore Memorial Fund *(Abb. 47)*[15]
- Hans Baldung Grien, Brustbild der Katharina Sebold, Silberstift, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, KdZ *(Abb. 48)*[16]

Zu Unrecht als Vorarbeiten in Anspruch genommen wurden:

8 Vgl. L. Petzold, Art. „Nikolaus von Myra (von Bari)", ebd., Sp. 45–58.

9 In goldgerandetem blauem Schild ein mit drei sechszackigen goldenen Sternen belegter roter Schrägrechtsbalken. Helmdecke: Blau und Rot. Helmzier: ein blauer Schwanenhals mit goldenem Schnabel rotem, mit drei goldenen Sternen besetzten Zackenkamm. Das Blau ist laut Weizsäcker (1923, S. 245) bei einer Restaurierung schwarz übermalt worden, so daß es heute graublau erscheint. Durch das Craquelé hindurch sind Spuren der originalen Malschicht auszumachen.

10 In Rot ein mit zwei gekreuzten Palmwedeln durchsteckter Mühlstein.

11 Vgl. Eich (1975), S. 88 unter Hinweis auf ein Wappenbuch (Straßburg, Bibliothèque Publique et Universitaire, Ms. 3701, f. 9v).

12 Vgl. S. Grän, Art. „Ludwig von Toulouse (von Anjou)", in: LCI, Bd. 7, Sp. 442–445.

13 In goldgerandetem schwarzem Schild eine mit einem goldenen verdrillten Reif eingefaßte silberne Bütte. Helmdecke: Schwarz und Gold. Helmzier: ein geöffneter goldener Flug belegt mit je einem schwarzen Balken mit der Schildfigur darin.

14 Nach Weizäcker (1923), S. 247.

15 Eich (1975), S. 91; von der Osten (1983), S. 144, Textabb. 11.

16 Von Terey (Handzeichnungen 1894), Tf. 41; Stiassny (1895), S. 75; Weizsäcker (1923), S. 252; Koch (1941), S. 44, 162, Nr. 160; Eich (1975), S. 92f, Abb. 9; von der Osten (1983), S. 98.

Abb. 44: Hans Baldung Grien, Johannesaltar bei geschlossenen Flügeln, Frankfurt, Historisches Museum

Abb. 45: Hans Baldung Grien, Johannesaltar, Detail mit Unterzeichnung vom linken Flügel, Frankfurt, Historisches Museum

Abb. 46: Hans Baldung Grien, Johannesaltar, Detail mit Unterzeichnung von der Mitteltafel, Frankfurt, Historisches Museum

– [Brustbild eines Mannes im Karlsruher Skizzenbuch, von Eich als Studie zum Friedrich von Gottesheim angesprochen, stellt aber wohl eine andere Person mit anderer Frisur, anderer Barttracht und anderer Schaube dar, die überdies im Gegensinn gezeigt ist] [17]
– [Hans Baldung Grien, Waldbeerenstaude im Karlsruher Skizzenbuch, entgegen Bussmann nicht identisch mit der Staude in der rechten unteren Bildecke der Mitteltafel][18]

Als Nachzeichnungen werden dagegen zu Recht eingeschätzt:

– Taufe Christi, monogrammiert „HBG" und datiert „1510", wobei die vorletzte Ziffer erneuert ist, Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf braun grundiertem Papier, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 9 (Eine Kopie danach von 1739 als Inv. Nr. 9a.) *(Abb. 49)*[19]
– Hl. Wendelin, monogrammiert „HBG" und datiert „1520", wobei die letzte Ziffer fast ausradiert ist, Fe-

17 Karlsruhe, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. VIII, 19, f. 16r; Eich (1975), S. 93, Abb. 7; von der Osten (1983), S. 98 stimmt ihm zu. Vgl. Koch (1941), S. 164, Nr. 166; Kurt Martin, Skizzenbuch des Hans Baldung Grien. »Karlsruher Skizzenbuch«, 2 Bde, Basel 1950, S. 49.

18 Bussmann (1966), S. 113. Karlsruhe, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. VIII, 19, f. 40v. Vgl. Koch (1941), S. 174, Nr. 219; Martin (wie Anm. 18), S. 64.

19 Von Stiassny (1894), Sp. 140 und von Terey (1894), S. 21, sowie (Handzeichnungen 1896), S. 72, auch noch von Weizsäcker (1923), S. 251 als Entwurf angesprochen. Dagegen schon Heinrich Alfred Schmid, Die Handzeichnungen ds Hans Baldung gen. Grien von G. v. Terey (= Rezension von von Terey 1894–96), in Repertorium für Kunstwissenschaft 21, 1898, S. 304–313 hier S. 309; Koch (1941), S. 62, Anm. 5, 208; Ausst. Kat. Hans Baldung Grien (1959), S. 94, Nr. 208a, gefolgt von der Kopie des 18. Jahrhunderts als Nr. 208b; Eich (1975), S. 90f, Abb. 3; von der Osten (1983), S. 145f

der in Schwarz, weiß gehöht, auf braun grundiertem Papier, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe[20] *(Abb. 50)*

– Hans Hug Kluber (?), Hl. Ludwig von Toulouse, datiert 1546, Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. U. IX. 4 *(Abb. 51)*[21]

Hinzu kommt eine in den Abmessungen reduzierte, aber keineswegs miniaturisierte Tafel:

– Nikolaus Kremer, freie Kopie nach der Taufe Christi mit den Hauptfiguren in weiter Landschaft, monogrammiert „NK", datiert 1525, Mischtechnik auf Lindenholz, 65,5 x 63,3 cm, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv. Nr. 10571 *(Abb. 52)*[22]

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die älteren Beschreibungen der im Frankfurter Dominikanerkloster verwahrten Gemälde erwähnen den Johannesaltar nicht; selbst Pater Jacquin übergeht ihn in seiner umfangreichen Chronik mit Stillschweigen, betont aber auch, daß er nicht alle Bilder im Besitz des Klosters erwähnt habe.[23] Erst nach der Säkularisation kommen die Mitteltafel und die Flügenbilder in verschiedenen Listen vor, getrennt voneinander und trotz der Signatur auf dem Mittelbild ohne Angaben zur Autorschaft.[24] Erst Otto Eisenmann schrieb den Altar 1878 Baldung zu und ordnet ihn in die Spätphase seines Schaffens ein; Alfred Woermann und Hubert Janitschek schlossen sich in ihren malereigeschichtlichen Überblickswerken ebenso an wie Gabriel von Terey in seinen beiden Œuvreverzeichnissen.[25] Inzwischen war es Rudolf Stiassny gelungen, das auf den Flügeln zweimal vorkommende Wappen der Hagenauer Familie von Gottesheim zu identifizieren.[26] Heinrich Weizsäcker konnte für sein grundlegendes Werk zu den Kunstschätzen des Dominikanerklosters auch noch das Wappen der zur Tannen bestimmen. Vor allem aber trug Weizsäcker erstmals eine Hypothese zur ursprünglichen Bestimmung des Johannesaltars vor. In einem von ihm veröffentlichten Verzeichnis von Altar- und Kapellenweihen in der Dominikanerkirche aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts heißt es: „Item antiqua capella, quae est choro collateralis cum suo altari consecrata est in honore sanctorum Johannis baptiste, Valentini martyris, Wendelini, Theodolphi et Wilhelmi confessoris."[27] Aus der Übereinstimmung der aufgezählten Heiligen mit den auf der Außenseite dargestellten schloß Weizsäcker, daß das Altarretabel Baldungs für die Aufstellung in dieser Kapelle bestimmt war, deren Lage und Funktion er aus anderen Dokumenten ableiten konnte. Demnach handelte es sich um ein Johannes dem Täufer geweihtes Oratorium, das den Dominikanern von ihrer Ankunft im Jahre 1233 an bis zur Einweihung der Kirche als geistlicher Versammlungsort diente.[28] Als Johannes-Kapelle blieb dieser Raum auch nach Abschluß des Kirchenbaus bestehen, bis er im 17. Jahrhundert zur neuen Sakristei umgebaut wurde, deren Lage wir kennen. Die alte Johannes-Kapelle befand sich demnach in der Südostecke des Kreuzgangs und grenzte knapp vor dem Chorbogen an das nördliche Seitenschiff der Kirche, lag aber außerhalb dieser und war vermutlich über den Kreuzgang zu betreten. Die Frage, wann Baldungs Retabel in diese Kapelle Einzug hielt, wird durch das früher abgefaßte Verzeichnis nicht beantwortet. Weizsäcker hielt eine Entstehung um 1520/21 für wahrscheinlich, die er zum einen mit dem Datum auf der Florentiner Zeichnung *(Abb. 50)*, zum anderen durch Stilvergleich mit dem 1521 datierten Marientod und Apostelabschied in St. Maria im Kapitol zu Köln begründet.[29] Curjel und Fi-

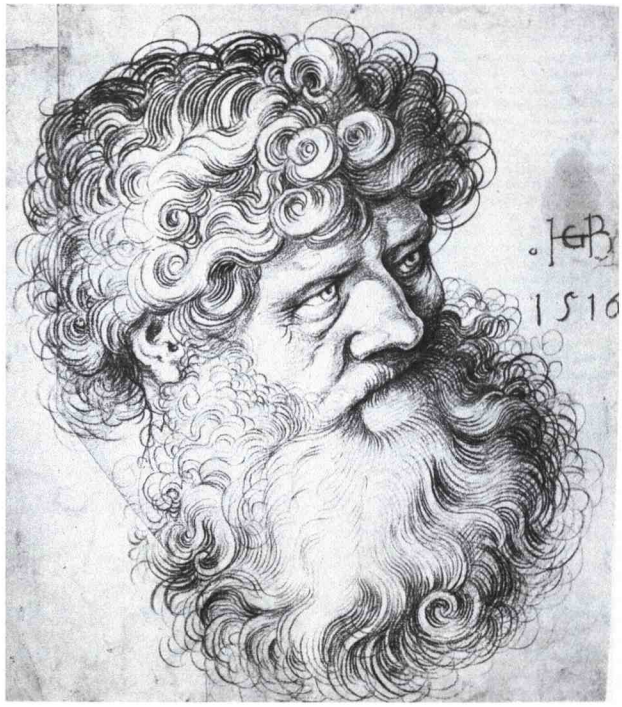


Abb. 47: Hans Baldung Grien, Kopf eines bärtigen Mannes, schwarze Kreide auf Papier, 1516, Washington, National Gallery of Art, Pepita Milmore Memorial Fund

20 Von Stiassny (1895), Sp. 305 und von Terey (Handzeichnungen 1895), S. 29, auch noch von Weizsäcker (1923), S. 251 als Entwurf angesprochen. Dagegen Koch (1941), S. 162; Ausst. Kat. Hans Baldung Grien (1959), S. 94, Nr. 209; Eich (1975), S. 92, Abb. 4; von der Osten (1983), S. 98.

21 Ausst. Kat. Hans Baldung Grien im Kunstmuseum Basel, Basel 1978, S. 60f, Nr. 33, Abb. 49; von der Osten (1983), S. 98.

22 Vgl. Weizsäcker (1923), S. 259; von der Osten (1983), S. 144, 256, Nr. Kop. 96, Tf. 187; Ausst. Kat. Hans Baldung Grien (1959), S. 123, Nr. 291, dort S. 122–124 weitere Informationen zu Leben und Werken des Baldung-Schülers.

23 P. Franciscus Jacquin, Chronicon Praedicatorum, Bd. 1, p. 295; Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte, Ms. Dominikanerbibliothek 16a.

24 S. Schütz (1820).

25 Eisenmann (1878), S. 628; Woltmann, Woermann (1882), S. 443; Janitschek (1890), S. 404; von Terey (1894), S 21f. u. (1900), Bd. 2, S. 22.

26 Stiassny (1895), S. 65.

27 Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte, Dominikaner-Bibliothek, Nr. 19, S. 13; zit. nach Weizsäcker (1923), S. 369.

28 Ebd., S. 5, 20f.

29 Ebd., S. 252. Zum letzteren Werk vgl. von der Osten (1983), S. 261–263, Nr. W100, Tf. 191, der es als Schülerarbeit qualifiziert.

Abb. 48: Hans Baldung Grien, Brustbild der Katharina Sebold, Silberstift, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK

scher sind dieser zeitlichen Einordnung gefolgt; der erstere spricht von beginnendem Manierismus, der letztere hingegen von einem „ganz durchdachten und fast schon errechneten Bildgefüge".[30] Bussmann verglich die Taufe Christi eingehend mit der themengleichen Darstellung auf dem Schnewlinaltar im Freiburger Münster und entschied sich für eine nur minimal frühere Ansetzung des Frankfurter Werks um 1519/20.[31]

Weizsäckers Schlüsse wurden also allgemein akzeptiert, bis Paul Eich 1975 dem Johannesaltar eine längere Studie widmete. Zunächst einmal gelang es Eich, das noch unbestimmte Wappen der Frau auf dem linken Flügel als dasjenige der Straßburger Familie Sebold zu identifizieren, woraus er die oben referierte genealogische Konstellation ermitteln und Weizsäcker in einem Punkt korrigieren konnte.[32] Vor allem aber bezweifelte Eich die Zugehörigkeit der Flügelbilder zur Mitteltafel. Formal begründete er dies mit stilistischen Unterschieden in der Raumauffassung, sowie mit der abweichenden Höhe der Tafeln: Tatsächlich sind die Seitenflügel etwa 9 cm höher als die Mitteltafel, ohne daß Verlust durch Beschneidung hierfür verantwortlich zu machen wäre. Auch die durch die Landschaft in der Mitte unterbrochenen Sockelbänke und der Kontrast zwischen naturalistischem Himmel und neutralem Fond im Hintergrund störten Eich. Aus diesen Beobachtungen und dem Schweigen der frühen Quellen aus dem Dominikanerkloster schloß er, daß der Johannesaltar nicht zu dessen originärem Inventar gehört haben könne und auch gar kein zusammengehöriger Flügelaltar gewesen sei. Statt dessen erwog er, die Tafeln auf zwei verschiedene lokale Stiftungen der Gottesheim zu verteilen; denn aus dem Jahre 1513 ist die Stiftung eines Sakramentsaltars mit einer Pietà durch Friedrich von Gottesheim an die Liebfrauenkirche in Mariental belegt.[33] Zu dieser könnten laut Eich die Flügelbilder gehört haben; die Mitteltafel ließe sich beispielsweise bei den in Hagenau ansässigen Franziskanern unterbringen, mit denen die von Gottesheim und die zur Tannen eng verbunden waren. Gert von der Osten hat sich Eichs Sichtweise zu eigen gemacht und behandelt in seinem Werkverzeichnis Mitteltafel und Flügel an zwei verschiedenen Stellen, da er die letzteren gegen 1513–15 ansetzt, die erstere um 1518.[34] Zwar ist der Zeitunterschied nicht groß; doch wären nach diesen Überlegungen die Flügel noch in Freiburg parallel zu den Arbeiten am dortigen Hochaltar entstanden, die Mitteltafel erst nach Baldungs Rückkehr nach Straßburg.

Schon seit von Tereys Katalogen ist die Qualität der Malerei immer wieder kritisch beurteilt worden;[35] dabei erregten besonders die Flügelaußenseiten mit der etwas summarischen Grisaillemalerei das Mißfallen der Autoren. Weizsäcker und von der Osten sahen hier einen Gesellen am Werk.[36] Carl Koch hielt diesen „sorgfältigen Mitarbeiter mit glattem Vortrag" für so charakteristisch, daß er ihm eine Zeichnung im Pariser Louvre zuschrieb.[37] Edmund Schilling hat 1973 das zeichnerische Œuvre dieser Hand beträchtlich ausgeweitet.[38] Höher wurde die Qualität der Mitteltafel eingeschätzt, die Robert Vischer sogar Dürer überlegen fand.[39] Daß Baldung im Johannesaltar über Dürer hinausgeht, nahm François-Georges Pari-

30 Curjel (1923), S. 76; Fischer (1939), S. 42.

31 Bussmann (1966), S. 113f. Zum Schnewlinaltar s. zuletzt Sibylle Gross, Das Schnewlin-Retabel. Werkstatt Hans Baldung Griens, in: Ausst.-Kat. Hans Baldung Grien in Freiburg, Freiburg 2001, S. 301–311 m. Farbabb.

32 Weizsäcker (1923), S. 248f hatte anstelle von Friedrich von Gottesheim dessen Bruder Philipp als Stifter erwogen, die Frage allerdings wegen des letzten Wappens wohlweislich offengelassen. Wilhelm Staedel (1977, S. 78) konnte Eichs Identifizierung bestätigen, indem er das Mühlstein-Wappen auf einem 1530 datierten Bildertisch aus dem Berliner Schloßmuseum (1945 verschollen) nachwies, den die gleiche Katharina Sebold zur Zeit ihrer zweiten Ehe mit Martin Herlin bestellt haben muß. Vgl. von der Osten (1983), S. 265f, Nr. WV104, Tf. 193 mit Einschätzung als Werkstattarbeit.

33 Eich (1975), S. 90.

34 Von der Osten (1983), Nr. 25 u. 45.

35 Von Terey (1900), S. 22.

36 Weizsäcker (1923), S. 254; von der Osten (1983), S. 98.

37 Pfingstwunder, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. Nr. 48. Vgl. Koch (1941), S. 194, Nr. A 12.

38 Schilling (1973), S. 21, Nr. 6, Tf. 10: Hl. Konrad (Windsor Castle), den Schilling zusammengruppiert mit der hl. Lucia von 1520 (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins), zwei Blättern mit der hl. Barbara (Konstanz, Rosgartenmuseum; Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett), sowie einer unbestimmten stehenden Heiligen von 1519 (ehem. Slg. Lanna). Koch (1941), S. 202f, Nr. A28, A29, A29a, A29b, A29c schreibt die Blätter lediglich einem „elsässischen Meister" zu.

39 Vischer (1896), S. 3.

Abb. 49: Kopie nach Hans Baldung Grien, Taufe Christi, 1520 (?), Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf braun grundiertem Papier, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung

set zum Anlaß, anderweitige Einflüsse zu untersuchen.[40] In der Plastizität der Figuren und im Kolorit sieht er Zeichen einer Auseinandersetzung mit dem Isenheimer Altar. Für diese Vermutung sprächen auch die großen, mehrfarbigen und vignettierten Nimben, die direkt von Grünewalds Colmarer Retabel übernommen sein könnten.[41]

DISKUSSION

Ist es wirklich „P. Eich 1975 zu danken, daß er eine historistische Altareinrichtung unserer Tafel [i. e. der Mitteltafel, Anm. d. Verf.] mit den hl. Bischöfen als Konglomerat durchschaute, ihre Unzusammengehörigkeit und Ungleichzeitigkeit und damit die Selbständigkeit der Taufe Christi deutlich machte"?[42] Diese Frage ist für die Einschätzung des heute in sieben Teilen vorliegenden Werkkomplexes von grundlegender Bedeutung. Jeder Versuch einer Antwort muß von der Quelle zum Patrozinium der Johannes-Kapelle im Dominikanerkloster und ihres Altares ausgehen, die Weizsäcker veröffentlicht hat. Die Nennung von Johannes dem Täufer als Hauptpatron und den Nebenheiligen Valentin, Wendelin, Theodulph und Wilhelm trifft die Themenverteilung von Mitteltafel und Flügelaußenseiten exakt.[43] Wieso von der Osten es „Verführung" nennt, eine historische Quelle zu berücksichtigen, erschließt sich mir nicht; in der Sache hat er jedenfalls nichts dagegen vorzubringen.[44] Eich wendet ein, daß die heiligen Bischöfe von den Flügelinnenseiten auf dieser

40 Pariset (1975/76), S. 105.
41 Vgl. Horst Ziermann, Matthias Grünewald, München, London u. New York 2001, Tf. 69, 73, 75.
42 Von der Osten (1983), S. 144.
43 Wie im Mittelalter allgemein üblich, führt das Verzeichnis die Heiligen in der Reihenfolge der Litanei auf, also zuerst den ranghöheren Märtyrer Valentin, dann die rangniederen Bekenner.
44 Ebd., S. 144.

Abb. 50: Kopie nach Hans Baldung Grien, Hl. Wendelin, 1520 (?), Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf braun grundiertem Papier, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Abb. 51: Hans Hug Kluber (?), Hl. Ludwig von Toulouse, 1546, Basel, Kupferstichkabinett

Liste fehlten.[45] Die richtige Erklärung dafür hat bereits Weizsäcker gegeben:[46] Dies sind eben die Schutzheiligen der Stifter, welche die ihnen anbefohlenen Beter zu betreuen haben und ihre Rolle daher völlig unabhängig vom jeweiligen Altarpatrozinium spielen. Der wohlgefällige Blick des hl. Nikolaus, der auf dem ihm zugeordneten Stifterpaar ruht, ist für diese Funktion ebenso bezeichnend wie der Blickkontakt mit dem Betrachter, den der hl. Ludwig sucht, während er im Gleichklang mit den Betern unter ihm zur Mitte hin schreitet: Wahrscheinlich soll er den Betrachter mit besonderem Nachdruck zur Fürbitte für den bereits verstorbenen Gabriel zur Tannen auffordern. Meist, aber durchaus nicht immer, sind es die Namenspatrone der Stifter, die hier in Erscheinung treten; die von Eich herausgearbeiteten Verweise auf die Stadt Hagenau, deren Stadtpatron Nikolaus war, und auf das dortige Franziskanerkloster, zu dessen Ordensheiligen Ludwig zählte, haben daher gewiß ihre Berechtigung.[47] Diesen Heiligen haben sich die von Gottesheim offensichtlich besonders verpflichtet gefühlt.

Dessen ungeachtet ist aber doch folgendes festzuhalten: Die Heiligen Valentin und Wendelin sind in Süddeutschland zwar kein gängiger Altarschmuck, aber noch hin und wieder anzutreffen. Bei Theodulph und Wilhelm handelt es sich hingegen um derartige Ausnahmeerscheinungen, daß das Vorkommen von einem dieser Heiligen allein schon ein schwerwiegendes Indiz wäre. Die Kombination aller vier mit dem ‚richtigen' Hauptheiligen dürfte Seltenheitswert besitzen. Es fällt äußerst schwer, an den Zufall zu glauben, daß es zwei gänzlich unabhängig von Frankfurt und den dortigen Dominikanern, sowie unabhängig voneinander entstandene Altarprojekte im Elsaß gegeben haben sollte, die es dann zu späterer Zeit auf ungeklärte Weise in die Reichsstadt verschlagen habe.

Die Unwahrscheinlichkeit steigert sich aber noch, wenn man annehmen wollte, daß ein einziges anderweitig entstandenes Retabel rein zufällig den durch das Patrozinium gestellten Anforderungen der Johannes-Kapelle so präzise entsprochen haben sollte: mit anderen Worten, wenn Mitteltafel und Flügel doch zusammengehört hätten. Dies ist meines Erachtens der Fall; keines der von Eich und von der Osten dagegen vorgebrachten Argumente hält näm-

45 Eich (1975), S. 87.
46 Weizsäcker (1923), S. 248.
47 Eich (1975), S. 94.

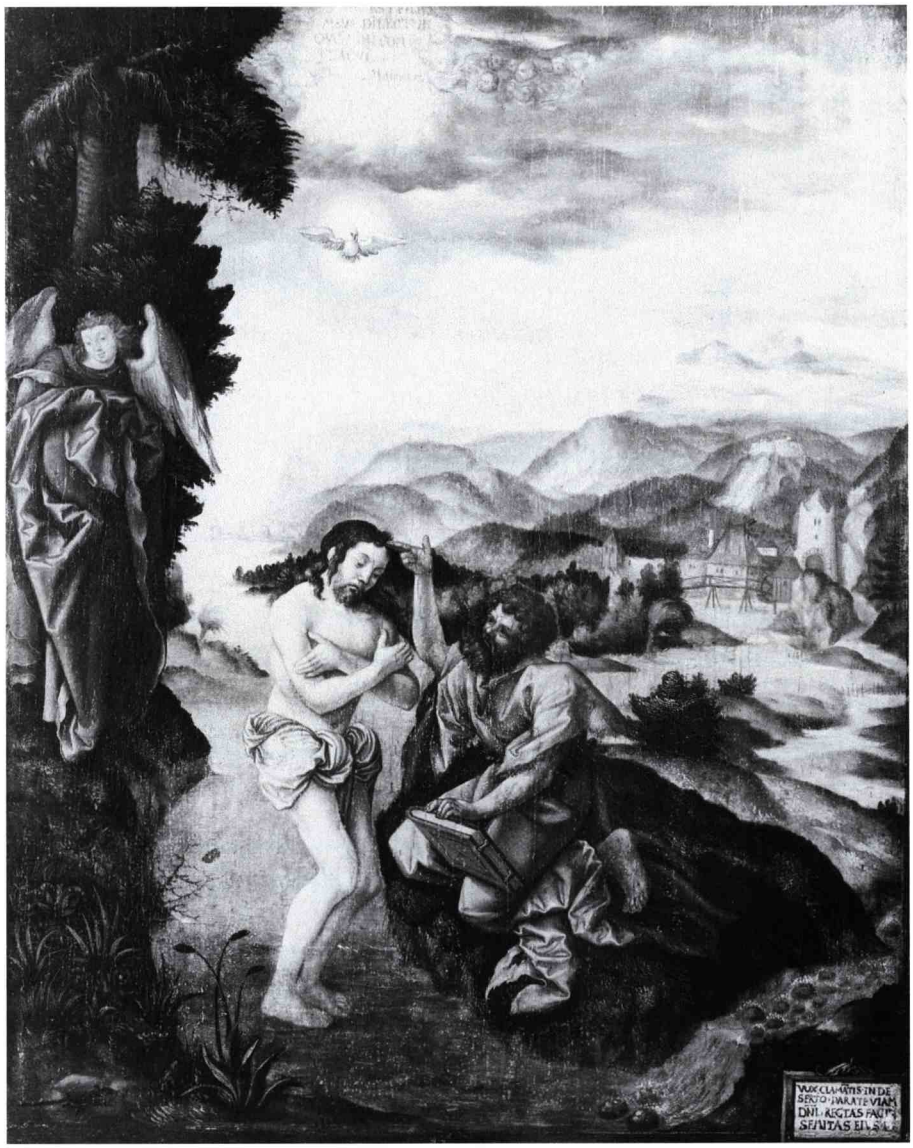


Abb. 52: Nikolaus Kremer, Taufe Christi in weiter Landschaft, 1525, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum

lich kritischer Überprüfung stand. Die angeblichen Unterschiede in Räumlichkeit und Gewandbildung relativieren sich bald, wenn man Figurenmaßstab und unterschiedliche Stofflichkeit in Betracht zieht. Fällt die Darstellung des gegen den Körper gepreßten Buches wirklich beim hl. Nikolaus anders aus als bei Johannes d.T.? Zeichnet sich der linke Oberschenkel des letzteren tatsächlich weniger plastisch ab als das Schienbein des hl. Ludwig? Und fällt das Pluviale des hl. Nikolaus wirklich anders als beispielsweise das vom linken Engelsputto gehaltene Gewand, zumal, wenn man in Rechnung stellt, daß das letztere sicherlich aus dünnerem und flexiblerem Stoff besteht als das erstere? Unbestreitbar ist die gewisse Diskrepanz zwischen den großen, etwas artifiziell inszenierten Standfiguren und der im Vergleich dazu naturalistischen Szene in der Mitte; nur bestimmt dieser Kontrast diverse zeitgenössische Retabel wie z. B. Albrecht Dürers Paumgartner-Altar.[48] Vor allem aber sind die materiellen und handwerklichen Gegebenheiten der Malerei bei den Flügelinnenseiten und der Mitteltafel identisch. Zwar ist es richtig, daß hier ebenso wie beim Paumgartner-Altar die seitlichen Standfiguren vor neutralem Fond erscheinen. Doch kehrt bei unserem Stück das leuchtende Türkisblau der Flügel mit ein wenig mehr Weiß ausgemischt im freien Himmel unterhalb der Wolkendecke auf der Mitteltafel wieder. Das Hellrot des vom rechten Engel gehaltenen Gewands ist das gleiche wie im Chormantel des hl. Nikolaus, gut erkennbar in den Schattenpartien rechts, jedoch der intensiveren Lichtwirkung entsprechend stärker mit Weiß ausgemischt in der linken Flügelhälfte. Die Unterzeichnung ist, wie oben dargelegt, in ihrer stark regularisierten und abgezirkelten Form sehr charakteristisch ausgeprägt,

48 München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 701, 702, 706. Unter diesem Aspekt behandelt ihn insbesondere Bernhard Decker, Dürer und Grünewald. Der Frankfurter Heller-Altar. Rahmenbedingungen der Altarmalerei, Frankfurt a. M. 1996, S. 53–55 m. Abb. 32.

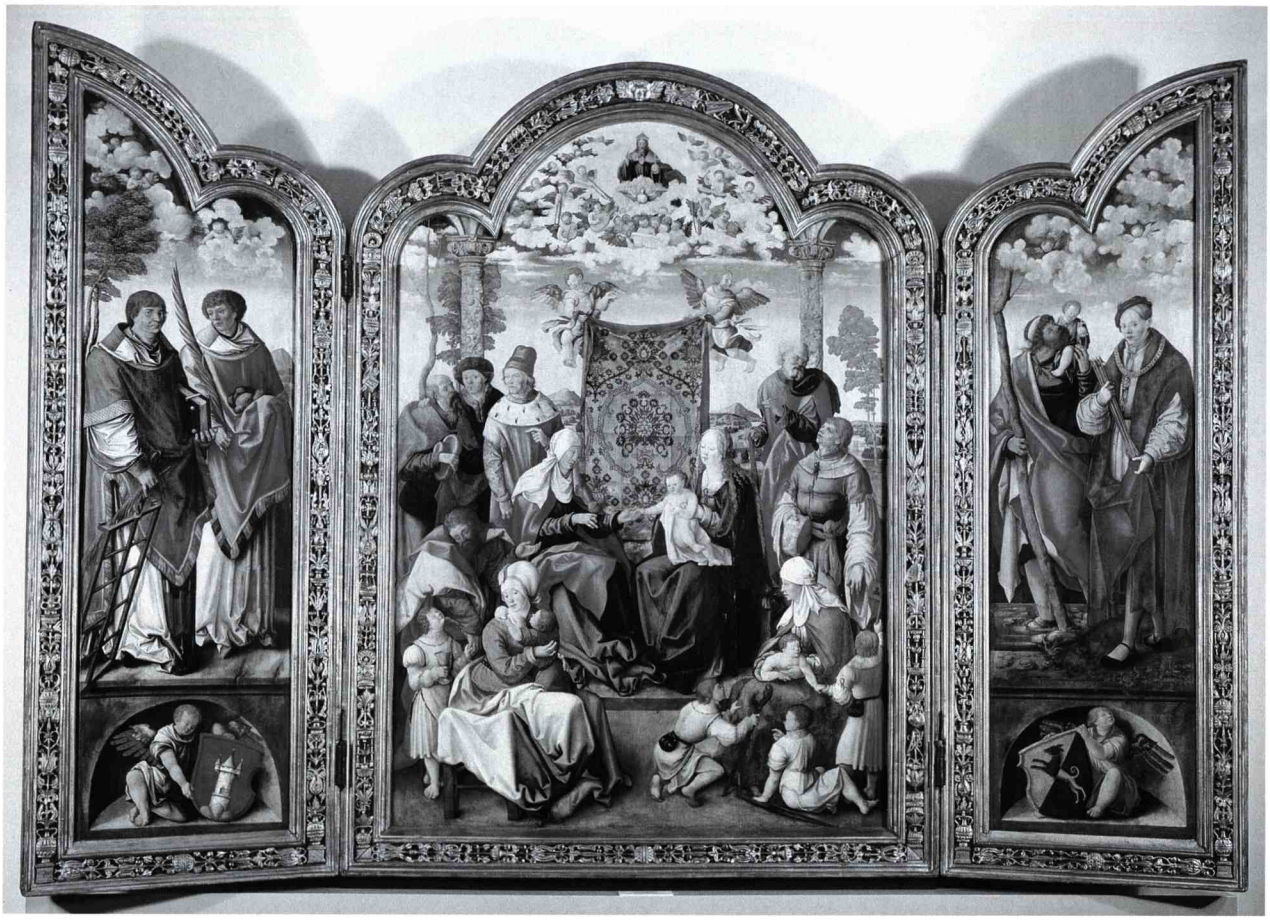


Abb. 53: Wolf Traut, Artelshofener Altar bei geöffneten Flügeln, 1514, München, Bayerisches Nationalmuseum

und sie fällt auf Mitteltafel und Flügelinnenseiten absolut gleich aus. Schließlich sind die Bildträger bei allen drei Tafeln nach dem dendrochronologischen Befund nicht nur nahezu gleich alt – was allein schon von der Ostens unterschiedlichen Datierungen widerspricht –, sondern die Bretter der Flügel stammen ausnahmslos aus den gleichen Bäumen wie die Bretter der Mitteltafel. Zwar kommen solche Übereinstimmungen gelegentlich, etwa bei Cranach, auch zwischen nachweislich nicht zusammengehörigen Werken vor;[49] in solcher Massierung und im Zusammenhang mit den übrigen Beobachtungen dürfte der dendrochronologische Befund jedoch darauf hinweisen, daß der Johannesaltar von Baldung als Ganzes in einem Zug entworfen und gemalt worden ist.

Es bleibt allerdings noch das Gegenargument zu diskutieren, daß die Seitenflügel wegen der innen abgeschnittenen Sockelbänke und ihrer größeren Höhe nicht zur Mitteltafel paßten. Ein solches Maßverhältnis ist zwar selten, jedoch keineswegs einzigartig. Im Werk Hans Holbeins d. Ä. kam es beispielsweise, der Visierung nach zu urteilen, am Augsburger Hochaltar vor, und der gleiche Künstler hat mit dem Sebastiansaltar in München ein Retabel geschaffen, bei dem eine auffällig ornamentierte Sockelzone auf den Seitenflügeln ebenso abrupt durch die Mitteltafel unterbrochen wird wie auf Baldungs Johannesaltar.[50] Vielleicht beide Eigentümlichkeiten, zumindest aber die letztere von ihnen, kann man nun auf ein prominentes Vorbild aus der unmittelbaren Nachbarschaft des Retabels beziehen, nämlich auf Dürers Heller-Altar *(Abb. 303)*. Im heutigen Zustand fällt die Mitteltafel des Heller-Altars, bei der es sich freilich um eine Kopie handelt, jedenfalls auch etwas niedriger aus als die Seitenflügel.[51] Bernhard Decker hat aus den ungewöhnlichen Verhältnissen bei den Heller-Tafeln den wahrscheinlich richtigen Schluß gezogen, daß dort ein Renaissancerahmen mit Säulen zwischen den Bildern vermittelte *(Abb. 306, 307)*.[52] Eine solche moderne Rahmung wird man auch beim Johannesaltar voraussetzen dürfen.[53] Die Parallelen

49 Ein Beispiel s. unten S. 174.

50 Vgl. Katharina KRAUSE, Hans Holbein der Ältere, München u. Berlin 2002, S. 95, Abb. 73 (Danzig, Nationalmuseum, Inv. Nr. Kbr. 7863) bzw. S. 242, Abb. 161 (München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 668, 669, 5352).

51 Vgl. die Abbildung bei Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuausgabe, Berlin 1991, Tf. 116.

52 DECKER (wie Anm. 48), S. 70–74.

53 So schon WEIZSÄCKER (1923), S. 246.

Abb. 54: Wolf Traut, Artelshofener Altar bei geschlossenen Flügeln, 1514, München, Bayerisches Nationalmuseum

zwischen beiden Retabeln gehen aber noch viel weiter. Beide Altäre teilen miteinander das auffällige Merkmal, daß den Stifterfigürchen unten auf den Flügeln eine separate Raumzone zugeteilt wird, die im äußersten Vordergrund, in einer Raumschicht vor der eigentlichen Bildhandlung angeordnet und architektonisch definiert ist. Bei Dürer führt dies zu den eigenartigen Halbrundnischen in grauer Steinwand, die wie ein Kellergeschoß den Grasboden der Martyrienszenen zu tragen scheinen. Baldungs Lösung mit dem flachen Absatz vor der Sockelbank mutet auf den ersten Blick vielleicht irritierender an, interpretiert die Raumverhältnisse aber letztlich einleuchtender. Anders gesagt: Was der Dürer-Werkstatt beim Heller-Altar noch nicht gelang, nämlich diese künstliche Raumkonzeption in einen einheitlichen Bildraum zu übersetzen, das gelingt jetzt Baldung. Wie so oft bei ihm begegnen wir also wieder dem Motiv der kritischen Auseinandersetzung mit dem Erbe Dürers. Dabei konnte Baldung sich seinerseits etwa an Wolf Traut orientieren, der 1514 bei seinem Artelshofener Altar schon zu einer ganz ähnlichen Sockellösung zur Verbindung von großen Heiligenfiguren und knienden Stiftern mit Wappen gelangt war *(Abb. 53, 54)*.[54]

Auch muß man Eichs Behauptung einschränken, die Mitteltafel entbehre jeglichen Bezugs zu den Flügeln und lasse sich in der Höhe beliebig zwischen diesen verschieben, ohne daß ein sinnvoller Zusammenhang entstünde.[55] Wenn man nämlich die etwas niedrigere Mitteltafel oben bündig mit den Flügeln anordnet *(Abb. 43)*, so schließt ihr unterer Rand ziemlich genau mit der unteren Begrenzung des seitlichen Sockels ab, was die räumliche Illusion noch

54 München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. R 722–724. Vgl. Decker (wie Anm. 48), S. 82–84, Abb. 48–49; Peter Strieder, Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550, Königstein i.T. 1993, S. 147f, 272, Nr. 150, Abb. 187, 188.

55 Eich (1975), S. 94.

Abb. 55: Martin Schongauer, Taufe Christi, Kupferstich, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK

verstärkt, daß die Stufe mit den Stiftern vor die Bildebene vorspringe. Aber auch die Hauptfiguren des Mittelbildes erscheinen auf gleichem Niveau wie die stehenden Bischöfe zu beiden Seiten; stellt man sich deren Standfläche durchlaufend vor, so könnte der Täufer auf ihr knien und die Beine Christi würden genau auf ihrer Höhe vom Wasser verschluckt. Überhaupt entpuppt sich dann die flache Raumbühne, in der die Protagonisten mit den flankierenden Engeln auf dem Mittelbild zusammengedrängt sind, als sinngemäße Fortsetzung jener flachen Raumschicht, die auf den Seitenflügeln durch die Sockelgrundrisse präzise definiert wird. Die Köpfe der Figuren beschreiben bei dieser Rekonstruktion schließlich von den Bischöfen über die Engel zu den Hauptfiguren eine sanfte Hyperbel, genau jene übergreifende und verbindende Kurve, die Decker auch auf dem Heller-Altar ausgemacht hat.[56] Die untere Rahmenleiste, die mit größerer Breite die Maßdifferenz ausgeglichen hätte, wäre der ideale Platz für die Anbringung einer Stiftungsinschrift gewesen, die sowohl zentral und wie ein Titulus unter der Mitteltafel als auch in unverkennbarem Bezug zu den seitlichen Figürchen gesessen hätte. Auf dem Rahmen von Grünewalds Maria Schnee-Altar in Aschaffenburg nimmt beispielsweise die Inschrift diesen Platz ein.[57] Und schließlich nahm der Johannesaltar auch in geschlossenem Zustand auf den Heller-Altar Bezug, wie Weizsäcker bereits festgestellt und Eich zu Unrecht bestritten hat.[58] Die Grisailletechnik ist nicht, wie Eich meint, das einzige verbindende Merkmal; sondern es sind die Aufteilung in vier Bildfelder zu nennen, die Positionierung der Gestalten vor schlichten Nischen in einer Steinwand und schließlich sogar ein solches Detail wie die illusionistische Darstellung der Vorderkante des steinernen Bodens im oberen Register. Die zuletztgenannten beiden Eigenarten kommen an Grünewalds Standflügeln *(Abb. 291, 292, 301, 302)* zum Heller-Altar vor, der sich seinerseits zu den Nischen im Untergeschoß gewiß von den Stifternischen der dortigen Flügelinnenseiten hat inspirieren lassen *(Abb. 303)*.[59]

Das gewichtigste Argument dafür, daß Baldung sich beim Johannesaltar auf den Heller-Altar bezieht, liefert indes eine von der Forschung kaum kommentierte und gar nicht erklärte Eigentümlichkeit der Mitteltafel, nämlich das Vorkommen von zwei gewandhaltenden Engeln rechts und links.[60] Weizsäcker und Bussmann haben zu Recht darauf hingewiesen, daß Baldungs Bildvorstellung von der Taufe Christi in allen wesentlichen Zügen auf Schongau-

56 Decker (wie Anm. 48), S. 70 u. Abb. 42.
57 Vgl. R. Riepertinger, E. Brockhoff, K. Heinemann, J. Schumann (Hgg.), Ausst. Kat. Das Rätsel Grünewald, Augsburg 2002, S. 215–218, Nr. 102, Abb. 102a.
58 Weizsäcker (1923), S. 246; Eich (1975), S. 85–87.
59 S. Decker (wie Anm. 48), Falttafel, sowie unten S. 353–373.
60 Von der Osten (1983), S. 144 beschreibt sie nur.

ers Stich basierte *(Abb. 55)*.[61] Auf dem Flügel mit dieser Szene vom Schnewlinaltar in Freiburg wird dies extrem deutlich *(Abb. 56)*; man kann dort geradezu von einer freien Wiederholung der Schongauerschen Komposition sprechen. Aber auch auf der Frankfurter Mitteltafel erkennt man etwa auf Anhieb die Genese der Landschaft vom Schongauer-Stich her; denn auf der fast ein halbes Jahrhundert älteren Graphik war der Fluß Jordan bereits als schmaler Bach formuliert, der hinter den Figuren in einen weiten See mit Bergkulisse übergeht. Die Hauptgruppe hat Baldung gespiegelt, wobei er die Christusfigur durch die vor der Brust gekreuzten Arme im Sinne des Schmerzensmannes abwandelt.[62] Obwohl der Täufer wegen der Spiegelung von der anderen Seite gesehen ist, folgt die Art, wie die Figur ins Knie bricht, dem Schongauer-Stich sogar getreuer als das Standmotiv des Johannes vom Schnewlin-Flügel. Das Gegenteil gilt für den bzw. die Engel. Während auf dem Schnewlin-Flügel wie auf dem Schongauer-Stich der traditionelle Engel mit dem abgelegten Gewand Christi rechts im Hintergrund auftaucht, schweben auf der Frankfurter Mitteltafel zwei Engelsputten mit enormen roten Manteltüchern heran. Ihre Zweizahl ist suspekt, da weder durch die Bildtradition noch durch die Logik der Handlung legitimiert: Johannes der Täufer trägt in der Wüste sein Kleid von Kamelhaar[63] und bedarf sicherlich keines Mantels, Christus sicherlich keines zweiten. Auf von der Osten machten sie außerdem infolge der Stoffmassen den „Eindruck der Doppeldeutigkeit ... (daß sie nämlich große, auf der Wiese stehende Gestalten wären)."[64] Den doppeldeutigen Eindruck verstärkt noch der rechte – also der eigentlich überflüssige, da dem Täufer zugeordnete – Putto, welcher dem Betrachter zuzwinkert, während er sich das Gewand über die Schulter rafft, als wolle er es anprobieren. Die Funktion der beiden Engelsputten wird sofort klar, wenn man wieder den Vergleich mit dem Heller-Altar bemüht *(Abb. 303)*. Ohne diese Nebenfiguren wäre es unmöglich gewesen, in der Bildfläche wie auch in der Tiefe die kurvenförmige Bewegung nachzuvollziehen, die sich auf Dürers Mittelbild durch den Ring der Apostel zwanglos ergab. Sogar die von den Putten gehaltenen, bewegten Stoffmassen erscheinen in bezug zur Heller-Tafel in neuem Licht; sind sie doch Baldungs – vielleicht sogar ironisch gefärbte – Antwort auf das etwas ziseliert wirkende Faltengewoge der Apostelmäntel dort.

Fassen wir zusammen: Nicht, wie Eich meinte, um ein historistisches Konstrukt handelt es sich bei dem hier zu besprechenden Werk, sondern nach Weizsäckers zutreffender Feststellung um das nach dem Freiburger Hochaltar größte komplett erhaltene Retabel von Hans Baldung Grien.[65] Als eine Antwort auf die berühmteste bis dahin an die Frankfurter Dominikaner ergangene Stiftung, diejenige Jakob Hellers, hat Baldung seinen für diesen Konvent bestimmten Johannesaltar in jeder Hinsicht konzipiert. Eine direkte visuelle Konfrontation beider Werke ergab sich zwar nicht, da der Heller-Altar in der Kirche am ersten der südlichen Pfeiler, der Johannesaltar hingegen in der dem Täufer geweihten Kapelle im Kreuzgang aufgestellt war. Die ideelle Konkurrenz ergab sich vielmehr aus dem Rang des Auftrags. Denn die altehrwürdige Johanneskapelle wurde offenbar in hohen Ehren gehalten; Jacquin überliefert, daß man sich dort im Spätmittelalter zur Königswahl versammelte, wenn diese im Dominikanerkloster stattfand.[66] In Anbetracht eines solchen Ranges überrascht auch die elsässische Herkunft der Stifter nicht mehr. Weizsäcker hat auf Parallelfälle auswärtiger Stiftungen in freien Reichsstädten aufmerksam gemacht; Jörg Ratgebs Ausmalung des Kreuzgangs im Karmeliterkloster

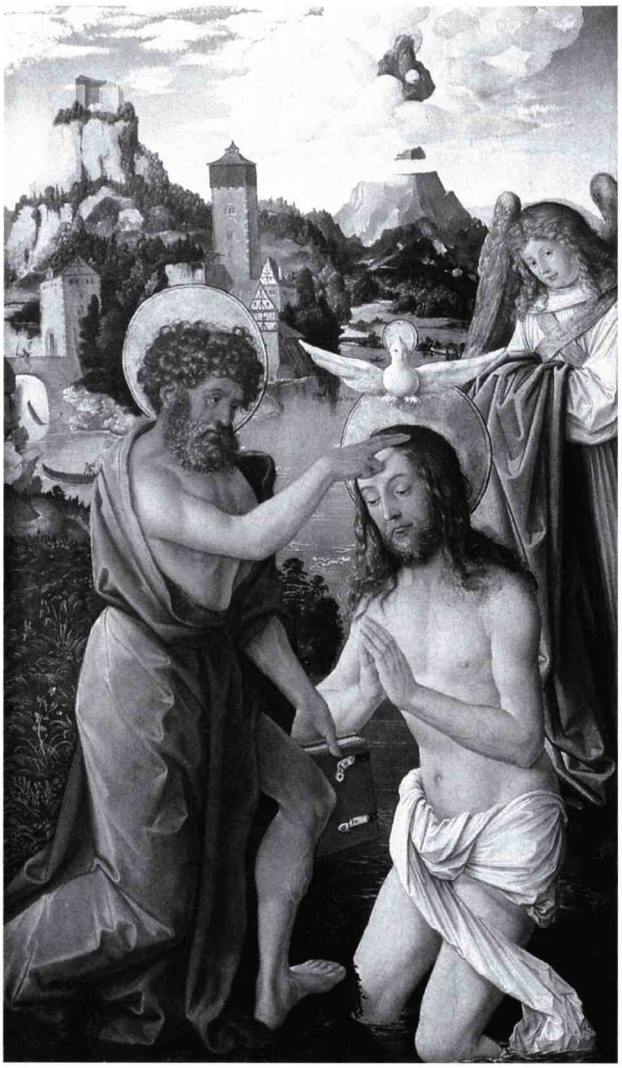


Abb. 56: Hans Baldung Grien (Werkstatt), Schnewlinaltar, linke Flügelinnenseite, Freiburg i. Br., Münster

61 Weizsäcker (1923), S. 258; Bussmann (1966), S. 113f

62 Dürers Kupferstich B.3 des Schmerzensmanns vor der Geißelsäule bietet sich zum Vergleich an, auch im Hinblick auf die angewinkelte Kniehaltung.

63 Matth. 3,4.

64 Von der Osten (1983), S. 146.

65 Weizsäcker (1923), S. 253.

66 Ebd., S. 20.

ist ein besonders sprechendes Beispiel.[67] Auch sein Hinweis darauf, daß die seelsorgerische Betreuung der Messegäste in den Händen der Dominikaner lag, erklärt zwanglos überregionale Kontakte. Aber die Johannes-Kapelle, den Ort der Königswahl, auszustatten hätte sich vermutlich keine Patrizierfamilie im Heiligen Römischen Reich lange bitten lassen: Die erstaunlich breite Tradition an Nachzeichnungen und die gemalte Kopie der Mitteltafel sprechen für sich. Aus eben diesem Grund, aber auch aus künstlerischer Neugier, könnte Baldung sich vor Ort kundig gemacht und dabei den Heller-Altar studiert haben. Weizsäcker hat einen Verwandten von ihm 1515 in Frankfurt nachweisen können.[68] 1516 ist die für den Johanneskopf benutzte Studie datiert; daß sie im Bild seitenverkehrt eingesetzt wurde, könnte jedoch für eine von dem Frankfurter Projekt unabhängige Entstehung sprechen. Als einziger lebender männlicher Stifter dürfte Friedrich von Gottesheim den Auftrag erteilt haben, dessen Adelstitel 1513 von Kaiser Maximilian I. bestätigt worden war; sein Todesjahr 1520 markiert den terminus ante quem.[69] Daß, sofern die Datierungen der Blätter verläßlich sind, bald darauf die Kopien einsetzen, bestätigt die Bedeutung, die man Baldungs Johannesaltar damals beimaß.

B.B.

LITERATUR

Verz. 1924, S. 17f; 1966, S. 13; 1971, S. 11; 1987, S. 28

1820 Georg Schütz, Verzeichnis der altdeutschen und anderer, dem Museum zu Frankfurt a. M. zuständigen Gemälde, Frankfurt a. M. 1820, S. 16, 20

1878 Otto Eisenmann, in: J. Meyer (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 2, Leipzig 1878, S. 628, Nr. 16

1879 Inventar B des städtischen historischen Museums in Frankfurt, Handschrift 1879, S. 44f, Nr. 273–279

1882 Alfred Woltmann u. Karl Woermann, Geschichte der Malerei, Bd 2, Leipzig 1882, S. 443

1890 Hubert Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 404

1894 Robert Stiassny, Baldung-Studien I, in: Kunstchronik N. F. 5, 1894, Sp. 137–142, hier Sp. 140

1894 Gabriel von Terey, Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung, gen. Grien (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 1), Straßburg 1894, S. 21f, Nr. 21

1894–1896 Gabriel von Terey, Die Handzeichnungen des Hans Baldung, gen. Grien, 3 Bde., Straßburg 1894–1896, Bd. 2, S. 29, Bd. 3, S. 72

1895 Robert Stiassny, Wappenzeichnungen Hans Baldung Griens in Coburg, Wien 1895, S. 64, 75

1895 Robert Stiassny, Baldung-Studien III, in: Kunstchronik N. F. 6, 1895, Sp. 305–310, 325–327, hier Sp. 305

1897/98 Robert Stiassny, Baldung Griens Zeichnungen, in: Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 9, 1897/98, S. 49–61, hier S. 58

1900 Gabriel von Terey, Die Gemälde des Hans Baldung gen. Grien, 2 Bde, Straßburg 1896 u. 1900, Bd. 2, S. 22, Nr. 68–74

1923 Hans Curjel, Hans Baldung Grien, München 1923, S. 76, 152

1923 Weizsäcker, 1923, S. 42, 47, 51f, 245–259

1939 Otto Fischer, Hans Baldung Grien, München 1939, S. 10f, 42–44

1941 Carl Koch, Die Zeichnungen Hans Baldung Griens, Berlin 1941, S. 7, 44

1952 Carl Koch, Baldungs klassische Periode, in: Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. Sitzungsberichte. Januar 1952–Mai 1953, S. 22

1953 Carl Koch, Katalog der erhaltenen Gemälde, der Einblattholzschnitte und illustrierten Bücher von Hans Baldung Grien, in: Kunstchronik 4, 1953, S. 297–302, hier S. 298

1957 Prinz, S. 76–80

1959 Ausst. Kat. Hans Baldung Grien, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1959, S. 94, 123

1966 Georg Bussmann, Manierismus im Spätwerk Hans Baldung Griens. Die Gemälde der zweiten Straßburger Zeit (= W. Paatz (Hg.), Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen N. F. 9), Heidelberg 1966, S. 112–116, 166, 176, 181, Nr. 4

1973 Edmund Schilling, The German Drawings in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, London 1973, S. 21

1975 Th. A. Brady, Jr., The Social Place of a German Renaissance Artist: Hans Baldung Grien (1484/85–1545) at Strasbourg, in: Central European History 8, 1975, S. 295–315, hier S. 310f

1975 Paul Eich, Der Johannesaltar von Hans Baldung Grien, in: Städel-Jahrbuch N. F. 5, 1975, S. 85–96

1975/76 François-Georges Pariset, Grünewald et Baldung, in: Cahiers Alsaciens d'Archéologie, d'Art et d'Histoire 19, 1975/76, S. 151

1977 Wilhelm Staedel, Anmerkungen zu zwei Bildertischen, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1977, S. 78–81, hier S. 78f

1981 James H. Marrow u. Alan Shestack, Ausst.-Kat. Hans Baldung Grien. Prints and Drawings, New Haven 1981, S. 15f

1983 Gert von der Osten, Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente, Berlin 1983, S. 96–99, 143–146, Nr. 25 u. 45

1999 Brinkmann, Sander, S. 26, Tf. 6, Abb. 1

67 Ebd., S. 250.
68 Ebd., S. 249.
69 So Staedel (1977), S. 78.

BARTHEL BEHAM

Nürnberg 1502–1540 auf einer Italienreise

Barthel Beham wurde im Jahr 1502 in Nürnberg geboren, wie aus einer 1531 datierten Porträtmedaille des Malers von Ludwig Neufahrer hervorgeht, die das Alter des offenbar bereits berühmten Künstlers mit 29 angibt. Über seine Ausbildung ist nichts bekannt, jedoch zeigt er sich künstlerisch deutlich von Albrecht Dürer beeinflußt; tatsächlich gilt er zumeist als der bedeutendste Dürer-Nachfolger. Anregungen dürfte Barthel zudem von seinem etwas älteren Bruder Sebald (1500–1550) erfahren haben. Zusammen mit dem Maler Georg Pencz (um 1500–1550) wurden die beiden Brüder in Nürnberg wegen Äußerungen, die gegen die Obrigkeit gerichtet waren und atheistische Gedanken enthielten, als die „drei gottlosen Maler" vor Gericht gestellt und am 26. Januar 1525 der Stadt verwiesen. Barthel Beham ging bald darauf nach München, wo er erstmals 1528 steuert und im Haus des Malers Wolfgang Mielich wohnte. In der Residenzstadt war er insbesondere für die Herzöge Wilhelm IV. und Ludwig X. tätig. Laut Sandrart soll der Maler im Jahr auf einer im Auftrag Herzog Wilhelms unternommenen Studienreise in Italien gestorben sein. Barthel Behams malerisches Werk besteht überwiegend aus Porträts, für die er am Münchner Hof und in dessen Umkreis besonders geschätzt war; er malte indes auch einzelne religiöse und allegorische Gemälde, darunter eine junge Frau bei der Toilette, eine Kopie nach Tizian. Daneben schuf Barthel Beham Entwürfe für Holzschnitte sowie zahlreiche Kupferstiche und Radierungen, die insbesondere den seinerzeit in Deutschland noch verhältnismäßig neuen mythologischen und antikischen Themen gewidmet sind.

LITERATUR: Gustav Pauli, Barthel Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte, Straßburg 1911; Liselotte Fudickar, Die Bildniskunst der Nürnberger Barthel Beham und Peter Gertner (Diss. München 1942), Typoskript; Hans Zschelletschky, Die „drei gottlosen Maler" von Nürnberg: Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz, Leipzig 1975; Kurt Löcher, Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis, München/Berlin 1999

BILDNIS DES HANS URMILLER MIT SEINEM SOHN

München, um 1525

Inv. Nr. 919

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Fichte (Picea sp.)
64,8 (± 0,3) x 47,2 (± 0,3) x 0,4 cm
drei senkrecht angeordnete Bretter mit senkrecht verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 16,2; unten 12,0 cm; Brett II: oben 16,5; unten 20,0 cm; Brett III: oben 14,2; unten 15,5 cm
gedünnt und parkettiert; oben, links und rechts beschnitten, an rechter Seite ein ca. 53 cm hoher, am unteren Ende 1,2 cm breiter Span angestückt; mehrere Einläufer, ein etwas längerer, vom oberen Bildrand ausgehender durch das Wappen laufend

Malfläche:
oben und seitlich mit Tafelmaßen identisch, unten originale Malkante mit 0,5–0,6 cm breitem, ursprünglich unbemaltem Rand erhalten

Zustand der Malerei:
mäßig, stellenweise schlecht. Glänzender, dicker moderner Firnis. Starke Verputzungen, unter denen besonders die Modellierung der Gesichter gelitten hat, ebenso verputzt das graue Wams. Zahlreiche Retuschen unterschiedlichen Alters, die oft Schäden entlang der Holzmaserung bedecken. Im November 1989 wurden von Peter Waldeis eine Oberflächenreinigung und eine Korrektur auffällig nachgedunkelter Retuschen vorgenommen, dabei größere Retuschen in der linken Gesichtshälfte des Mannes, über dem Auge und auf der Wange. Zahlreiche, meist senkrecht verlaufende streifenförmige Retuschen am Kopf des Kindes, ebenso über Einläufern im Hintergrund,

der grüne Hintergrund entlang der oberen und der rechten Kante vollständig retuschiert.

Rückseite des Bildträgers:
auf Parkett Klebezettel mit Beschriftung „919" in Farbstift

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Stellenweise läßt sich eine rein lineare, dünne, gleichmäßige Unterzeichnung sichtbar machen, die wahrscheinlich mit einem Stift ausgeführt wurde *(Abb. 58)*. Im Gesicht des Mannes wird sie erkennbar an den Lidrändern, die den in Farbe ausgeführten entsprechen, ferner an der Nasenspitze, deren Kontur in der Unterzeichnung ein klein wenig weiter vorn liegt, den Nasenflügeln, der Linie der Unterlippe und der Falte in seiner rechten Wange. Der Hemdkragen des Mannes scheint ebenfalls, etwas abweichend vom Gemälde, mit wenigen Linien angegeben. Unterzeichnet sind ferner die Konturen seiner Finger.

Deutlicher wird die Unterzeichnung im Bereich des Kinderkopfes. Hier zeigen sich zunächst einige größere, nicht identifizierbare Formen vor allem unter der Stirn des Jungen. Sie lassen sich mit der heutigen Darstellung in keinen sinnvollen Zusammenhang bringen und gehören allem Anschein nach zu einem abweichenden Entwurf; möglicherweise war auf der Tafel zuerst ein ganz anderes Bild geplant. Doch auch der Umriß des Kinderkopfes, Mund, Augen und Nase sind exakt mit Linien unterzeichnet, von denen in der Ausführung kaum abgewichen wurde. Diese Linien umreißen die Formen sicher und genau, machen zugleich aber einen etwas steifen Eindruck. Es scheint daher, als seien sie auf mehr oder weniger mechanische Weise von einer Bildniszeichnung auf die Tafel übertragen worden, beispielsweise mittels Durchgriffeln.

Die dendrochronologische Untersuchung der Fichtenholztafel ergab bei Brett II einen jüngsten vorhandenen Jahrring von 1486, bei Brett III von 1485. Das verwendete Holz könnte somit ab 1486 geschlagen worden sein.[1]

BESCHREIBUNG

Die Halbfigur eines Mannes füllt das relativ hohe Bildformat beinahe bis an dessen obere Kante. Sie erscheint vor einem materiell nicht definierten dunkelgrünen Grund, der unmittelbar hinter der Gestalt zu liegen scheint, denn im von rechts einfallenden Licht werfen Barett und Schultern des Mannes nur einen schmalen diffusen Schatten darauf. Bei annähernd frontaler Stellung des Körpers wendet er den Kopf leicht nach rechts und schaut in dieser Richtung aus dem Bild hinaus. Sein Blick wirkt ausgesprochen wach und beobachtend, zusammen mit der Ruhe des streng geschlossenen Mundes und den eher kantigen Zügen vermittelt er den Eindruck von Kraft und Selbstbeherrschung. Die rötlich-blonden Haare des Mannes sind noch nicht ergraut, doch scheint er nicht mehr ganz jung, vielleicht um die Mitte der 40 zu sein. Gekleidet ist er in ein weißes, plissiertes Hemd, dessen gestickter Kragen sich nicht völlig um den ziemlich dicken Hals schließt, und ein dunkelgraues Wams. Dieses ist auf der Brust mit einem Schlitz versehen, offenbar dazu bestimmt, den Anhänger – oder eine Uhr?[2] – zu verbergen, der an einem schwarzen Band um den Hals des Mannes hängt. Über dem Wams trägt der Dargestellte eine schwarze Schaube, deren weite Ärmel am Oberarm ein zweites Ärmelloch aufweisen; gefüttert ist sie mit einem bräunlich gefleckten Pelz, vielleicht Kehlmarder. Aus braunem Pelz ist auch das Barett gefertigt.

Ungefähr auf Bauchhöhe hält der Mann, der stehend zu denken ist, seinen Sohn, einen Knaben von höchstens zwei Jahren, indem er seine linke Hand um die Brust des Jungen gelegt hat und mit der rechten dessen Schulter greift. Das Kind hat rotblonde, noch dünne Haare und wie der Vater einen eher quadratischen Kopf, ist aber weit blasser. Es blickt, gleichfalls recht entschieden, nach links aus dem Bild hinaus, also in entgegengesetzte Richtung wie der Vater. Der Junge trägt ein weißes Hemdchen mit schwarzem Halssaum, darüber ein Ärmelkleid aus weißem Pelz, vielleicht Schaf.

In der linken oberen Ecke der Tafel befindet sich ein verhältnismäßig kleiner Schild mit dem Wappen der Familie Urmiller: in Schwarz auf goldenem Dreiberg ein liegender silberner Mühlstein mit senkrecht gestellter Achse und darüber gelegtem Triebbaum.

PROVENIENZ

1846 vom Wirt des Gasthauses Zu den Drei Königen in Basel an den Kupferstecher Prof. C. E. Schaeffer für 300 fl. verkauft[3]

8. 6. 1846 erworben von Schaeffer für 660 fl.

ZUGEHÖRIGES GEGENSTÜCK

Bildnis der Margarete Urmiller, geb. Schwab, mit ihrer Tochter *(Abb. 60)*, Nadelholz, 65,4 x 47,3 cm, John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art, Acc. no. 0728[4]

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Männerporträt wurde von 1855 bis 1892 in den Verzeichnissen des Städel als Werk Hans Holbeins des Jüngeren geführt und vermutlich auch als solches angekauft, wobei seine Basler Herkunft eine Rolle gespielt haben

1 Vgl. den Anhang von Peter Klein.
2 Eine Uhr vermutet hier Solleder (1969), S. 126.
3 Weizsäcker (1900), S. 313f.
4 Löcher (1999), S. 205, Nr. 51.

Abb. 57: Barthel Beham, Bildnis des Hans Urmiller, Frankfurt, Städel

dürfte.[5] Im Verzeichnis von 1858 wurde ferner aufgrund dieser Zuschreibung einerseits, dem als „redend" interpretierten Wappen andererseits angenommen, es handle sich beim Dargestellten um Oswald Müller aus Luzern, einen Freund Holbeins; gemeint ist der Altphilologe Oswald Geisshüsler, genannt Myconius oder Molitor (1488–1552).[6]

Alfred Woltmann stellte indes bereits 1866 fest, daß das Gemälde „nicht im entferntesten" mit Holbein zusammenhänge, sondern der fränkischen Schule zuzurechnen sei.[7] Heinrich Weizsäcker identifizierte um 1900 den Mann als Mitglied der Familie Urmiller zu Leutstetten und schrieb das in seinen Augen um 1525 anzusetzende Werk einem schwäbischen Meister zu.[8] Von derselben Hand stammten das frontal gegebene Bildnis eines älteren Mannes in Dresden *(Abb. 63)*, worauf Heinrich Alfred Schmid hingewiesen habe, sowie das 1536 bzw. 1537 datierte Porträtpaar von Hans und Anna Kleplat im Innsbrucker Ferdinandeum.[9] Weizsäckers Einordnung erwies sich als recht erfolgreich; sie wurde etwa von Elsa Frölicher übernommen, die allerdings weiterhin einen starken Einfluß des jüngeren Holbein in der Menschenschilderung sah und wegen der Provenienz eine Entstehung des Bildes in der Schweiz annahm.[10] Treffend sei der feste Charakter des Mannes erfaßt, so daß das Bild einen Höhepunkt innerhalb der Holbein-Nachfolge bedeute. Als Werke einer Hand rangierten das Frankfurter und das Dresdner Männerporträt bei Erna Auerbach[11] und ebenso bei Karl Feuchtmayr, der 1921 beide Tafeln dem Augsburger Maler des sogenannten Universitätsaltars zuschrieb, welcher wohl zur Malersippe Apt gehört habe.[12] Einem der Apts wurde das Bild auch später noch gelegentlich zugeschrieben.[13] 1928 allerdings war sich Feuchtmayr schon weniger sicher, ob die Frankfurter und Dresdener Bildnisse tatsächlich von demselben Maler stammten, wobei aber zumindest das Frankfurter Bildnis im Kolorit dem Universitätsaltar eng verwandt sei.[14] Gegen die Zuschreibung beider Männerporträts an denselben Maler sprach für ihn das Gegenstück zum Frankfurter Gemälde, das Bildnis einer Frau mit Tochter in amerikanischem Besitz, welches Max J. Friedländer erkannt und bereits 1908 veröffentlicht hatte.[15] Nach Friedländer gehörte die Frau möglicherweise zur Familie Aspach; beide Tafeln seien um 1520 von einem bedeutenden, sonst nicht nachweisbaren Maler geschaffen worden. Feuchtmayr sah bei dem Frauenbildnis nun weniger Gemeinsamkeiten mit dem Dresdener Porträt; da Urmiller in Leutstetten am Starnberger See gelebt habe, handle es sich bei dem beauftragten Maler vielleicht um einen Münchner Vorgänger des Hans Mielich. Die genaue Identifizierung des Urmiller-Paares gelang dann 1951 Fridolin Solleder, der in der Frau die aus einem Ingolstädter Patriziergeschlecht stammende Margarete Schwab erkannte, im Mann den herzoglich bayerischen Kämmerer Hans Urmiller, zu dessen Leben Solleder verschiedene Daten beisteuern konnte.[16]

Franz Rieffel schrieb 1924 anscheinend als erster das Frankfurter Bildnis und ebenso das Dresdener Männerporträt dem Barthel Beham zu.[17] Das Dresdner Bildnis spielte hernach in der Diskussion allerdings kaum eine Rolle mehr, während die Zuweisung des Urmiller-Bildnispaares an Barthel Beham seit 1967 mit Nachdruck von Kurt Löcher vertreten wurde und weitgehend Anerkennung fand.[18] Für Beham sprachen in Löchers Augen schon rein äußerlich Urmillers Ansässigkeit am Starnberger See, vor allem aber der Stil der Bilder, der sich in die Reihe mehr oder weniger gesicherter Bildnisse aus der frühen Zeit von Behams Münchner Tätigkeit eingliedere. Insbesondere den 1528 datierten Porträts des Ehepaares Stüpf und dem aus demselben Jahr stammenden Bildnispaar des Hans Ligsalz mit Gattin stünden die Urmiller-Porträts nahe; sie seien um 1527/28 anzusetzen.[19]

5 Verz. 1855, S. 16; Verz. 1892, S. 24.
6 Verz. 1858, S. 73.
7 Woltmann (1866), S. 259, Anm. 2.
8 Weizsäcker (1900), S. 313f.
9 Schmids Vorschlag wird von Weizsäcker zitiert, er mag mündlich oder brieflich erfolgt sein; zu dem Bildnis in Dresden s. u., die beiden Porträts in Innsbruck wurden inzwischen als Werke Jakob Seiseneggers identifiziert, vgl. Kurt Löcher, Jakob Seisenegger. Hofmaler Kaiser Ferdinands I., München 1962, S. 89f, Nr. 44, 45; das Männerbildnis trägt Seiseneggers Monogramm. Die gleiche Zusammenstellung vertrat Scheffler (1916), Abb. 34, der zudem einen „Augsburger Schulcharakter" sah.
10 Frölicher (1909), S. 40f, 44f, 47f, 82, Anm. 92.
11 Auerbach (1923), S. 20, Anm. 2. Dies. (1935), S. 3–5, übernimmt Feuchtmayrs Identifikation des Dargestellten in Dresden als Martin Weiß, s. u.
12 Feuchtmayr (1921), S. 54–58. Zum Universitätsaltar, München, Alte Pinakothek, vgl. Gisela Goldberg, Katalogeintrag, in: Christian Altgraf Salm, Gisela Goldberg, Altdeutsche Malerei, Alte Pinakothek München, Katalog II, München 1963, S. 35ff, als anonymer Augsburger Meister.
13 Als Ulrich Apt d. J., doch mit Fragezeichen, erscheint Inv. Nr. 919 bei Holst (1930), S. 85. Alfred Stange hält den Maler in einem Brief an Schwarzweller vom 10. Juli 1960 sicher für ein Mitglied der Apt-Werkstatt, entweder den Meister des Rehlingen-Altars oder den in Tirol tätigen Angerer-Meister. Das Angerer-Bildnis von 1519 im Innsbrucker Ferdinandeum hat indes keinerlei Gemeinsamkeiten mit Inv. Nr. 919; sein Maler wurde überzeugend mit Marx Reichlich identifiziert von Erich Egg, Marx Reichlich, der Meister des Angererbildnisses, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft XIV, 1960, S. 1–18.
14 Feuchtmayr (1928), S. 125.
15 Friedländer (1908), S. 39.
16 Solleder (1951), S. 242–245.
17 Rieffel (1924), S. 61; er spricht davon, diese Zuschreibung schon vor längerem als „einsamer Rufer in der Wüste" geäußert zu haben, doch ist eine entsprechende Publikation nicht auffindbar. Offenbar ohne Kenntnis dessen bezeichnete Hans Buchheit – mitgeteilt in einem Brief von Weihrauch, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, an Städel-Direktor Ernst Holzinger vom 31. März 1941 (Bildakte des Städel) – um 1940 das Bildnispaar in Frankfurt und Philadelphia als frühe Arbeiten Behams; er nannte zudem den dargestellten Mann einen Augsburger Bürger namens Uhrmüller, die Frau eine Schwab aus Ingolstadt.
18 Löcher (1967), S. 56f; ders. (1999), S. 74–78, 205, 207f, Nr. 51, 57. Übernommen wurde die Zuschreibung etwa von Hartau (1990); Schneckenburger-Broschek (1997), S. 46–48; Brinkmann, Sander (1999), S. 26.
19 Zum Bildnispaar Stüpf, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid, vgl. Löcher (1999), Kat. Nr. 48, 53; zu den Ligsalz, Nationalgalerie Oslo, ebd., Nr. 20, 47.

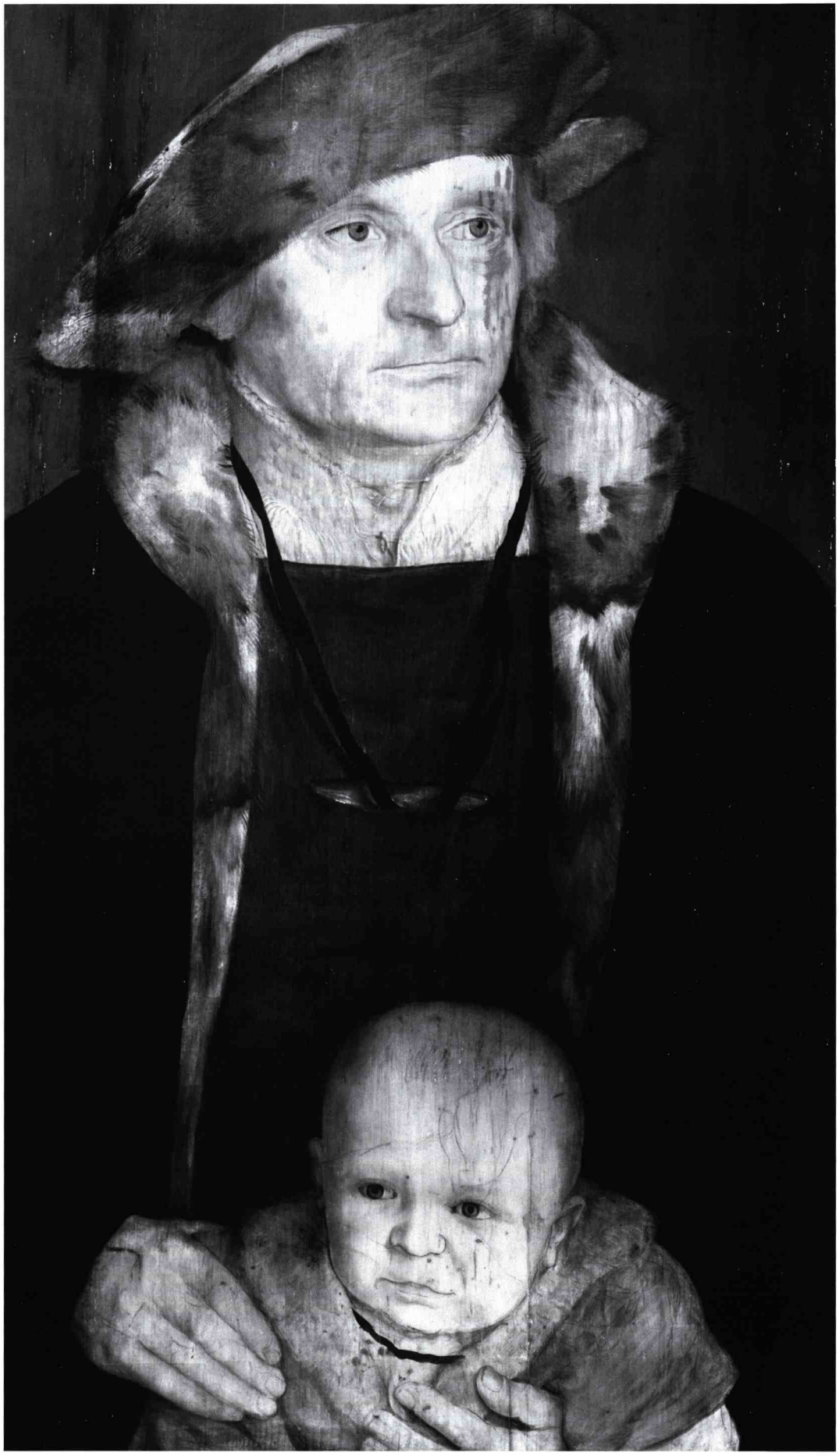


Abb. 58:
Barthel Beham,
Bildnis des Hans
Urmiller, Infrarot-
Reflektographie,
Frankfurt, Städel

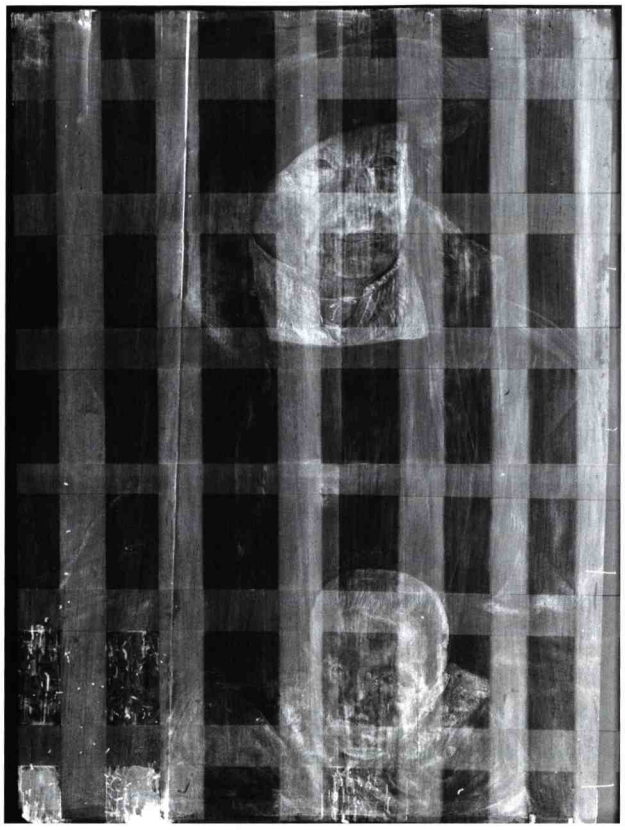


Abb. 59: Barthel Beham, Bildnis des Hans Urmiller, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

KOPIE

Getreue Kopie, wahrscheinlich 19. oder 20. Jahrhundert, Holz, 67 x 51 cm, Auktion Dorotheum Wien, 18./19. 3. 1992, Nr. 301, als „Schwäbischer Meister um 1525, Nachahmer"; vermutlich identisch mit Los Nr. 218, Auktion Christie's South Kensington, 21. 11. 1991

DISKUSSION

Ohne Zweifel bildete das Frankfurter Männerporträt ursprünglich als linke, heraldisch rechte Hälfte ein Doppelbildnis mit dem heute in Philadelphia befindlichen Frauenporträt *(Abb. 60, 61)*. Von außergewöhnlicher Seltenheit ist, trotz der beträchtlichen Menge von Ehepaarbildnissen des frühen und mittleren 16. Jahrhunderts,[20] die Aufnahme der Kinder in die Porträts der Eltern.[21] Beide Ehegatten sind ungefähr bis in Hüfthöhe als bildbeherrschende Halbfiguren gegeben, deren Köpfe nah an den oberen Bildrand heranreichen und deren Hände mit in die Darstellung einbezogen sind; das Grundschema ist aus der vorausgehenden Bildnismalerei bekannt und begegnet ähnlich bei Dürer, der hier auch direkt vorbildlich gewesen sein mag.[22]

Bereits die Inszenierung der Figuren verdeutlicht, im Zusammenwirken mit der jeweiligen Kleidung, die unterschiedlichen Geschlechterrollen: Wo der Mann die Bildränder seitlich überschneidet, den engen Raum der Tafel beinahe sprengt, ist die Frau viel schmaler, im Vergleich wie zusammengezogen. Dies beruht nicht allein auf ihrer enger anliegenden Kleidung, sondern auch darauf, daß sie ein wenig schräger steht als ihr Gatte. So wendet sie sich ihm stärker zu als er sich ihr, ist sie, auch im übertragenen Sinne, ganz auf ihn ausgerichtet. Ihr Blick wirkt sanft-zurückhaltend, doch ist der durchaus konventionelle Ausdruck des Gesichts lebendig gestaltet. Auch die Tochter richtet sich ganz auf den Vater, allerdings muß die Mutter das noch recht kleine Mädchen allem Anschein nach ein wenig in die rechte Position drehen – wiederum mit dem Effekt der Verlebendigung, wodurch das Mädchen brav, aber mit seinem kindhaften Verhalten zugleich glaubhaft erscheint.

Der Körper des Mannes dagegen ist beinahe in die Frontale gedreht und wirkt wie ein massiver Sockel für den kantigen Kopf. Nicht von ungefähr ist die Literatur immer wieder von allerlei positiven Äußerungen über den Charakter des Dargestellten durchzogen: Attestiert wurden ihm „starker Wille, scharfer Verstand und große Güte",[23] auch ein „offener und freier Blick" sowie Energie und Männlichkeit.[24] Zweifellos zielt das Bildnis tatsächlich darauf, derartige Qualitäten zu vermitteln. Dabei spielt schon in der Anlage die Festigkeit der breiten, fast halslosen Gestalt mit dem Anflug von Lockerheit, den das natürliche, jedenfalls nicht streng-repräsentative Halten des Knaben hervorruft, ebenso zusammen wie mit der Dynamik des schräg geführten Baretts. Scharf ist das Gesicht charakterisiert: Der breite, doch ernst geschlossene Mund, die prominente Nase und die in der Tat wach erscheinenden hellen Augen mit ihrem gerichteten Blick vermitteln Vorstellungen wie die oben zitierten. Hinzu kommt schließlich eine beträchtliche Unmittelbarkeit und Direktheit, die durch die eindringliche und präzise Wiedergabe der Einzelformen des Gesichts und der jeweiligen Hautbeschaffenheit hervorgerufen werden. Diese Eigenschaften kennzeichnen ebenso die Hände des Mannes und den – dies gilt der starken Verputzungen ungeachtet –

20 Zu dem Typus generell, ohne Erwähnung der Urmillers, vgl. Berthold Hinz, Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 139–218.

21 Werner Schade, Rezension von Löcher (1999), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64, 2000, S. 444, meint, daß die Aufgabe der Einfügung der Kinderbilder zuvor nicht gestellt worden war, und nennt die Lösung bei unserem Bildnispaar eine „spröde Einfügung", m. E. nicht ganz zu Recht.

22 Zu nennen wären beispielsweise Dürers Bildnis des Oswald Krell von 1499 in München, Alte Pinakothek, oder sein Kaiser Maximilian von 1519 im Kunsthistorischen Museum Wien, die allerdings beide die untere Rahmenleiste als eine Art Brüstung zum Auflegen der Hände verwenden; vgl. Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Neuausgabe, Berlin 1991, Nr. 56, 146. Beim Maximilian reicht der Kopf nicht bis nah an den Bildrand, doch sehr nah an den Inschriftblock, der gleichsam als oberer Bildabschluß fungiert.

23 Frölicher (1909), S. 41.

24 Solleder (1951), S. 242; in ähnlichem Sinne in jüngerer Zeit Löcher (1999), S. 78; Hartau (1990), o. S.

Abb. 60: Barthel Beham, Bildnis der Margarete Schwab, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection

äußerst plastisch und treffend erfaßten Kinderkopf. Wie der Knabe Kopf und Blick dezidiert in die andere Richtung als der Vater richtet, mag auf der einen Seite das Kleinkind beschreiben, das seine Aufmerksamkeit bald hierhin, bald dorthin wandern läßt, ebenso bezeichnet es aber auch den männlichen Nachkommen, der, anders als das Mädchen, seinen eigenen Willen besitzt und sich von der Familie weg in die Welt wendet.[25]

Das Wappen in der oberen Ecke der Männertafel ist mit demjenigen der am Starnberger See wohnhaften, 1555 in den niederen Adelsstand erhobenen Familie Urmiller identisch.[26] Nach Solleders Identifikation handelt es sich um den 1534 gestorbenen Hans Urmiller und, auf dem Pendant, seine Frau Margarete aus dem Ingolstädter Patriziergeschlecht der Schwab.[27] Das von Solleder in Ingolstadt nachgewiesene Wappen der Schwab entspricht allerdings nicht zur Gänze dem des Frauenbildnisses: Die Schwab führten den Schild geteilt, im Schildfuß ein schwarzer Dreiberg, darauf im rechten, roten Feld ein silberner gestummelter Ast, im linken, silbernen Feld ein roter gestummelter Ast. Auf der Tafel in Philadelphia hingegen hat das Wappen als Metall Gold statt Silber und weist zudem im Schildfuß keinen Dreiberg auf. Margarete Schwab, Tochter des Wilbold Schwab aus Ingolstadt, ist jedoch tatsächlich als Frau des Hans Urmiller belegt: In der unpublizierten, Ende des 16. Jahrhunderts entstandenen Münchner Schrenck-Chronik ist dieser als ihr Gemahl verzeichnet,[28] und darüber hinaus wird „Margret Schwabin" in einer archivalischen Notiz zu ihrem Tod im Jahre 1554 als Hans Urmillers „Hausfrau" bezeichnet.[29]

25 Die rollenmäßige Konnotation, der eigene Wille des Knaben, schon festgestellt von Löcher (1999), S. 78.

26 Allerdings hat ein in Landshut ansässiger Hieronymus Urmiller, Kammerrat der Herzöge Wilhelm und Ludwig von Bayern, um 1525 das nämliche Wappen geführt, vgl. J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch, Band 6,1, Abgestorbener Bayerischer Adel, Nürnberg 1884, Mikrofiche-Ausgabe Erlangen 1998, Tf. 22, Text S. 26 (zu Urmiller in Oberbayern); ebd., Band 13, Die Wappen bürgerlicher Geschlechter Deutschlands und der Schweiz, Teil 5, Reprint Neustadt a. d. Aisch 1975, S. 59, N.F., Abb. 2 (zu Landshuter Urmiller).

27 Solleder (1951); ders. (1969); leider gibt er seine Quellen nur teilweise bzw. sehr summarisch an. Den Vater gibt er zutreffend mit Wilbold Schwab an, s.u.

28 Schrenck-Chronik, S. 226, München, Stadtarchiv. Für den entsprechenden Auszug aus dem Manuskript bin ich Dr. Stahleder vom Stadtarchiv München zu Dank verpflichtet. Ebenso danke ich Peter Geffcken, München, für seine Vermittlung.

29 Solleder (1951), S. 244; ders. (1969), S. 129. Vgl. außerdem Maximilian Lanzinner, Fürst, Räte und Landstände. Die Entstehung der Zentralbehörden in Bayern 1511–1598 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 61), Göttingen 1980, S. 414; er nennt

Das Wappen des Frauenbildnisses birgt indes ein Problem: Das heutige, Schwabsche Wappen ist nämlich über ein anderes, gleichfalls vollständig in Farbe ausgeführtes gemalt. Dieses zeigt in Rot zwei silberne, überkreuzte Gegenstände, die offenbar aus Metall zu denken sind, sich an einem Ende trichterförmig öffnen und am anderen zu einer Art Knauf verdicken; möglicherweise handelt es sich um Kegel *(Abb. 62)*. Bisher ließ sich dieses Wappen nicht nachweisen.[30] Die naheliegende Lösung, das übermalte Wappen gehöre einer ersten, ansonsten unbekannten Frau des Hans Urmiller, kann hier kaum zutreffen: Da der Rest des Bildnisses nicht abgeändert wurde, müßte eine hypothetische erste Frau die Mutter der Kinder sein, was nicht zu den Quellen paßt, und zudem wäre es recht merkwürdig, wenn in einem solchen Fall nur das Wappen, nicht aber die Züge der Frau, die eindeutig Porträtcharakter haben, abgeändert worden wären. Als einzige, wenn auch etwas unbefriedigende Erklärung bleibt momentan nur die schlichte Annahme, der Maler habe hier irrtümlich zunächst das falsche Wappen angebracht, was natürlich nach Begutachtung durch den Auftraggeber sofort korrigiert worden wäre. Mit den gravierenden Veränderungen, die sich in der Unterzeichnung des Männerbildnisses im Bereich des heutigen Knabenkopfes feststellen lassen *(Abb. 58)*, dürfte die Veränderung des Wappens auf der Frauentafel indes nicht in Zusammenhang stehen. Eine Beziehung zwischen diesem sehr frühen Stadium der Männertafel – nicht allein vor der malerischen Ausführung, sondern sogar vor Anlage einer zweiten, anderen Unterzeichnung mit dem Kinderkopf – und einer nachträglichen, punktuellen Veränderung der Malerei auf der Frauentafel ist kaum denkbar. Gegenwärtig läßt sich nicht entscheiden, ob die Änderungen in der Unterzeichnung des Städel-Bildes – in der das Knäblein anfangs offenbar nicht vorgesehen war – mit einer erst im Verlauf der Arbeit gefallenen Entscheidung zusammenhängen, den Eltern die Kinder zuzugesellen, oder ob der Maler hier eine ursprünglich für ein anderes Werk gedachte Tafel verwendete oder ob es andere Ursachen dafür gibt.[31]

Hans Urmiller war ein Sohn der Witwe Barbara Urmiller und versah das Amt eines Kämmerers an der Münchener Residenz Herzog Wilhelms IV. von Bayern; ferner war er Pfleger zu Wolfratshausen in der Nähe des Starnberger Sees. Bei seiner frühesten bekannten Erwähnung, am 18. Oktober 1510, wird er bereits als Kämmerer Herzog Wilhelms genannt. Im Jahr 1518 kaufte er im Auftrag Herzog Wilhelms in Nürnberg Kleinodien im Wert von 1000 Rheinischen Gulden für die Hochzeit der Schwester Wilhelms, Susannas, mit Markgraf Kasimir von Brandenburg. Urmiller besaß ein offenbar ansehnliches Haus in der Burggasse in München, als dessen Besitzer er am 4. März 1534 zuletzt erwähnt wird; am 7. September 1535 und am 20. April 1542 erscheint seine Witwe als Eigentümerin. Kurz vor seinem Tod hatte der Kämmerer den Neubau des Schlosses zu Wolfratshausen in Angriff genommen. Im Jahr 1534 dürfte Urmiller dort an der Pest gestorben sein, denn seine Beisetzung in der Münchner Franziskanerkirche wurde vom Münchner Rat am 17. Juli 1534 mit Bezugnahme auf eine Bulle Papst Sixtus' IV. verweigert, welche die Bestattung von Pesttoten in Kirchen verbot.[32]

Hans und Margarete Urmiller hatten drei Söhne und drei Töchter,[33] doch leider sind weder deren Geburtsdaten noch deren Reihenfolge bekannt. Es dürfte jedoch naheliegen, daß zur Entstehungszeit des Bildnispaars erst die beiden dargestellten Kinder geboren waren. In der restlichen Lebenszeit Urmillers, die wohl mindestens sieben Jahre betrug, können sicherlich vier weitere Kinder zur Welt gekommen sein. Wenn nun der noch sehr kleine Junge auf unserem Gemälde tatsächlich der erste Sohn des Ehepaares ist, erhalten die bekannten Daten zum Leben eines ebenfalls Hans genannten Urmiller-Sohnes Bedeutung für die Datierung der Bildnisse. Hans d. J. war 1537 Edelknabe am bayerischen Hof und schrieb sich am 11. Oktober desselben Jahres an der Universität Ingolstadt ein; er bekleidete später verschiedene Ämter am Hof Herzog Albrechts in Landshut, so von 1556 bis 1570 das eines Hofrats, und erhielt im Jahre 1555 die Edelmannsfreiheit.[34] Als sich Hans d. J. Urmiller Ende 1537 an der Universität immatrikulierte, dürfte er mindestens 13 Jahre alt gewesen sein. Er müßte also um 1524 oder früher geboren worden sein. Es sei noch einmal wiederholt, daß die Urmillers vermutlich nur einen Sohn hatten, als sie sich mit diesem malen ließen. Wäre dieser dargestellte, höchstens zwei Jahre alte Sohn Hans d. J., muß das Gemälde um oder vor 1525, doch kaum später als 1526 gemalt worden sein. Wäre der abgebildete Junge aber nicht Hans, sondern ein älterer Bruder, dann müßte das Bildnis entsprechend noch früher, also vor dem mutmaßlichen Geburtsdatum von Hans d. J., entstanden sein.

Was die stilistische Einordnung der Urmiller-Bildnisse angeht, so ist die von Schmid vorgeschlagene, von Weizsäcker, Feuchtmayr und anderen aufgenommene Zusammenordnung mit dem annähernd gleich großen Dresde-

Hans Urmiller zu Leutstetten und Margarete Schwab als Eltern des nach 1570 gestorbenen Hans Urmiller d. J.

30 Eine Nachforschung in den Ingolstädter Archiven, angeregt durch Löcher, war erfolglos, vgl. Löcher (1999), S. 79, Anm. 119, hier auch der Hinweis auf die Möglichkeit, daß Kegel dargestellt sein könnten. Gleichfalls erfolglos war eine Durchsicht von J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch, Die Wappen bürgerlicher Geschlechter Deutschlands und der Schweiz, Band 9, Teil 1–5, Reprint Neustadt a. d. Aisch 1971–1975, und ebd., Band 6,1, Abgestorbener Bayerischer Adel, Nürnberg 1884, Mikrofiche-Ausgabe Erlangen 1998. Im Münchner Stadtarchiv und dem Bayerischen Hauptstaatsarchiv ist das Wappen gleichfalls unbekannt, lt. brieflichen Mitteilungen an den Verf. vom 4. Dezember 2002 und 15. Januar 2003.

31 Die Unterzeichnung des Frauenbildnisses könnte hier weiterhelfen, doch leider waren keine entsprechenden Aufnahmen oder Informationen vom Museum in Philadelphia zu erhalten.

32 Zu dieser und den voraufgehenden Angaben zu Urmiller vgl. Solleder (1951), S. 243–245; ders. (1969), S. 126–129; Löcher (1999), S. 74f.

33 Entsprechend der Schrenck-Chronik, vgl. Anm. 28; sie hießen Erhardt, Hans, Wilbold, Anna, Agnes, Katharina.

34 Vgl. Lanzinner (wie Anm. 29) sowie Karl Bosl (Hg.), Bosls Bayerische Biographie, Regensburg o. J., S. 797.

Abb. 61: Barthel Beham, Bildnispaar Urmiller-Schwab, Frankfurt, Städel und Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection

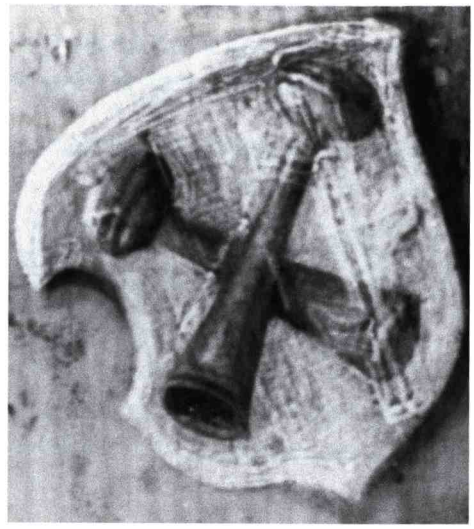


Abb. 62: Barthel Beham, Bildnis der Margarete Schwab, Infrarot-Reflektographie: Wappen, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection

ner Porträt eines Mannes vor hellem Himmelsgrund[35] *(Abb. 63)* zu Unrecht in Vergessenheit geraten. Das Dresdener Werk steht dem Frankfurter Bildnis künstlerisch so nah wie kein anderes Gemälde. Daß beide von derselben Hand stammen, scheint mir nicht zu bezweifeln. Ähnlich ist schon die Gesamtanlage, die jeweils mit einem kraftvollen, die seitlichen Bildränder überschneidenden Rumpf arbeitet, den Kopf weit nach oben bringt und die Hände nah dem unteren Rand plaziert. Natürlich schränkt die ungewöhnliche Frontalansicht des Dresdener Mannes mit seinem direkt auf den Betrachter gerichteten Blick die Vergleichbarkeit ein. Etwas von dessen immenser Unmittelbarkeit ist jedoch auch beim Urmiller mit seinem wachen, bestimmten Blick vorhanden. Betrachtet man auf der Frankfurter Tafel den beinahe in die Frontale gedrehten Kinderkopf, fühlt man sich ebenfalls an die plastische Ausprägung des Altmännerkopfes in Dresden erinnert. Im Detail findet sich, ungeachtet der stärkeren Verputzung des Frankfurter Bildes, hier wie dort die scharfe Herausarbeitung der Einzelform sowie der Hautbeschaffenheit – man beachte etwa die mit zäher weißlicher Farbe aufgesetzten, glänzenden Flächen und Falten um die Augen, wobei letztere beim älteren Dresdener Modell natürlich ausgeprägter ausfallen. Das Kinn, die Brauenbögen und die etwas zerdrückte Nase des älteren Mannes scheinen sich, trotz Vorderansicht, geradezu vom Bildgrund vorzuwölben; ähnlich ist es mit der ausgeprägten Nase Urmillers, aber selbst der fast frontal gesehenen Stupsnase seines Sohnes. Sehr vergleichbar ist ferner jeweils der Mund und dessen Ausdruck, wobei wiederum auch derjenige des Knaben mit dem Dresdener Anonymus verglichen werden kann. Bei Urmiller selbst besitzen die leicht aufeinandergepreßten Lippen des breiten Mundes, unbeschadet der individuellen Unterschiede, größte Ähnlichkeiten zum andern Bildnis. Dies geht bis in die Malweise hinein, die jeweils den Lippenspalt als einen weichen, an den Mundwinkeln herabgezogenen dunklen Strich gibt und – dies ist besonders charakteristisch – den Rand der Unterlippe mit einem zarten, in der Mitte absetzenden hellen Strich als Glanzlicht markiert. Ebenso starke Übereinstimmungen weisen die Hände der beiden Männer auf, die kaum individuelle Unterschiede zwischen beiden Bildnissen erkennen lassen. Die kurzen, kräftigen Finger schließen sich mehr oder weniger zu einer kompakten Form, die Gelenke werden von Faltenwülsten umfahren, die wie mit dem Pinsel gezeichnet sind,[36] die Fingernägel sind beinahe gleich. Die etwas teigige Beschaffenheit der weißen Ärmelrüschen des Dresdener Mannes mag ebenfalls mit der ein wenig weich-unbestimmt wirkenden Struktur von Urmillers Hemdkragen verglichen werden. Was schließlich die Unterzeichnung angeht, so läßt sich beim Dresdener Bildnis unter dem Gesicht wiederum kaum etwas erkennen, wohingegen unter den Händen eine rein lineare Unterzeichnung liegt, deren lange, manchmal leicht gebrochene Linien in ihrer Art den schwer deutbaren Linien unter dem Kinderkopf des Frankfurter Bildnisses gleichen.

Bezieht man nun das Frauenbildnis in Philadelphia mit in den Vergleich ein, ändert dies in meinen Augen nichts am Befund. Die Tafel ist allerdings wegen ihres extrem schlechten Erhaltungszustands schwer zu beurteilen. Auf

35 Dresden, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1905, Lindenholz, 61,5 x 45,5 cm (inklusive der allseitig angefügten, 1,3 cm breiten Leisten); vgl. Gert von der Osten, Noch ein Bildnis eines Mannes vor freiem Himmel von Wolf Huber, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 35, 1973, S. 207–226, mit der unhaltbaren Zuschreibung an Wolf Huber, sowie jüngst Stephan Kemperdick, Katalogeintrag, in: Nach der Flut. Meisterwerke der Dresdener Gemäldegalerie in Berlin, Ausst. Kat. Berlin, Altes Museum, 2002/03, Leipzig 2002, Nr. 127, S. 284f.

36 In diesem Sinne charakterisiert Löcher (1967), S. 56, die Finger Urmillers.

Abb. 63: Barthel Beham, Bildnis eines älteren Mannes, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

den ersten Blick läßt sie sicherlich nicht an das Dresdener Bildnis denken, doch weist sie zunächst ebenso einen deutlichen Unterschied zu ihrem eigenen Pendant in Frankfurt auf – die jeweils im Sinne der oben beschriebenen Rollenunterschiede intendierten Darstellungsabsichten sind zu verschieden, was insbesondere bei den ganz anders wirkenden Blicken deutlich wird. Dennoch: Es gibt keinen Grund, die beiden Pendants zwei verschiedenen Künstlern zuzuschreiben. Und im Hinblick auf den Bezug zum Dresdener Bildnis stößt man bei den gebauschten Ärmeln der Frau wiederum auf die dort festgestellte etwas teigige Beschaffenheit der Rüschen.

Auf Identität oder Wirkungsstätte des also sowohl für das Urmiller-Bildnispaar als auch für das Dresdener Porträt verantwortlichen Malers läßt letzteres leider kaum Schlüsse zu. Eine einst von Feuchtmayr vorgenommene Identifizierung des Dargestellten in Dresden mit dem Augsburger Weber Martin Weiss dürfte nicht verläßlich sein: Die Ähnlichkeiten, die zwei gesicherte Darstellungen von Weiss mit dem Mann des Einzelbildnisses besitzen, reichen letztlich doch nicht aus.[37] Weiss' Beruf als Weber scheint zudem nicht recht zu dem Dresdener Bildnis zu passen, das mit dem direkt auf den Betrachter gerichteten Blick und der wie vor ihm aufragenden Gestalt suggeriert,

37 Feuchtmayr (1921), S. 32, 35; eines der Bilder wird Leonhard Beck zugeschrieben und zeigt Weiss als Stifter kniend vor dem Schmerzensmann und dem hl. Martin (Augsburg, Staatsgalerie), vgl. Gisela Goldberg, Altdeutsche Gemälde, Katalog (Staatsgalerie Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Band I), 3. Auflage, München 1988, S. 22–25. Das zweite Bildnis zeigt Weiss in der Rolle eines Königs auf einem 1510 datierten und „Apt" signierten Altarflügel mit der Anbetung der Könige, heute im Louvre, Inv.-Nr. 2711 A, vgl. H. Thöne, Stuttgart. Die „Anbetung" von Ulr. Apt d. Ä. als Leihgabe des Louvre, in: Pantheon 15, 1935, S. 43f.

daß es sich bei der fraglichen Persönlichkeit eher um eine geistige Größe handelt – der Mann scheint den Betrachter in einem moralischen Sinne anzusprechen und zu fordern.[38]

Allein das Urmiller-Bildnispaar hat Löcher dem aus Nürnberg stammenden, dann in München tätigen Barthel Beham zugeschrieben; das Dresdener Bildnis findet dagegen in seiner Monographie keine Erwähnung. Betrachten wir zunächst das Verhältnis der Paarbilder zum Werk Barthel Behams, so läßt sich in diesem Fall das Frauenporträt leichter mit dessen Schöpfungen zusammenbringen: Ihre Augenpartie und der darin liegende sanft-zurückhaltende Ausdruck kehren bei den Frauen dreier monogrammierter und ins Jahr 1528 datierter Bildnispaare erstaunlich ähnlich wieder, trotz jeweils unverkennbar individueller Züge: Dies betrifft die ehrbar gegebene Patrizierin Magdalena Ligsalz, die wie Frau Urmiller ein züchtiges Kopftuch mit Kinnbinde trägt, genauso wie die viel elegantere, geradezu höfisch-prächtig gekleidete Ursula Stüpf oder die etwas bescheidener und bürgerlicher, aber wie Stüpf mit weitem Dekolleté und freiem Gesicht gezeigte Anna Scheit.[39] Im einzelnen fällt bei allen vier Porträtierten die Umrandung der Augen und die Stellung der Pupillen auf, deren linke mehr in der Mitte des Augapfels, die rechte, abgewandte mehr im Augenwinkel liegt. Insbesondere bei Magdalena Ligsalz sind ferner die Modellierung der leicht verschatteten Wange und der Mund dem Bildnis der Frau Urmillers eng verwandt. Bei den zugehörigen Männern dagegen scheinen die Ähnlichkeiten auch im künstlerischen Sinne geringer zu sein; im Hinblick auf die künstlerische Qualität erreicht keiner den Urmiller, ja einzelne Werke wie etwa das Bildnis des Onuphrius Scheit mit seiner etwas leblosen Erscheinung, der glatt und vertrieben wirkenden Modellierung und den dicken, wie aus einer Knetmasse geformten Einzelheiten würde man nicht ganz selbstverständlich mit Urmiller zusammenbringen.[40] Überhaupt erscheinen die Barthel Beham zugeschriebenen Bildnisse teils recht unterschiedlich im Charakter.[41] Indes dürften die schlagenden Ähnlichkeiten zwischen Urmillers Gattin und den genannten Frauenbildnissen sowie die Nähe, die Urmiller selbst dennoch zu einem Porträt wie dem des Ruprecht Stüpf aufweist, die Zuschreibung unseres Gemäldepaares hinreichend absichern. Hier sei schließlich noch angemerkt, daß Margarete Urmillers Mutter eine geborene Ligsalz war.[42] Allein über die Ehefrau des Kämmerers bestand also eine Verbindung zu eben jenem Geschlecht, aus dem die beiden frühen Kunden von Barthel Beham in München stammten.

Trifft Löchers Benennung des Malers einerseits, die Zuschreibung der Urmiller-Bildnisse an dieselbe Hand wie das Männerporträt in Dresden andererseits zu, so muß auch der unbekannte ältere Mann von Barthel Beham gemalt sein. Tatsächlich läßt er sich mit weiteren Werken dieses Malers vergleichen. Die Gesamtanlage des Dresdener Porträts mit dem bildfüllenden, bis ins obere Drittel der Tafel aufragenden Leib, dem nah an die Oberkante heranreichenden Kopf und den Händen nah dem unteren Bildrand kommt mehrfach bei Beham vor, aber auch die frontale Ausrichtung des Dargestellten war diesem geläufig. Dabei zeigen zwei mutmaßlich von Beham geschaffene Bildnisse sogar den bei frontaler Kopfhaltung direkt auf den Betrachter gerichteten Blick; dies gilt insbesondere für das Bildnis des Nürnberger Münzkürners Jörg Herz in Warschau.[43] In diesem und in weiteren Porträts greift zudem der Dargestellte, wie der Dresdener Mann, mit einer Hand wie zum Festhalten an sein Wams – das Motiv könnte von dem Urbild des frontal gesehenen Porträts, Dürers Selbstbildnis von 1500, übernommen sein, dem sich die streng frontale Ausrichtung von Gesicht und Blick letztlich verdanken dürfte und das dem aus dem Dürer-Umkreis kommenden Nürnberger Beham vermutlich bekannt war.[44] Ein hellblauer, von zarten Wölkchen durchzogener Himmel kommt gleichfalls in weiteren Bildnissen Barthel Behams vor, wenn auch gewöhnlich in Kombination mit einem teils zurückgezogenen Vorhang; anzuführen ist hier in erster Linie das bereits erwähnte Porträt des Ruprecht Stüpf von 1528.[45] In seiner Malweise ist das Bildnis Stüpf aufgrund von offensichtlichen Verputzungen schwerer zu beurteilen, doch scheinen die Einzelformen, durchaus ähnlich dem Dresdener Anonymus, einst recht prägnant herausgearbeitet gewesen zu sein. Gar nicht unähnlich scheint mir in dieser Hinsicht auch das Beham zugeschriebene Bildnis des Leonhard von Eck in New

38 Vgl. dazu KEMPERDICK (wie Anm. 35). Es verwundert nicht, daß der Mann zunächst als Vater Martin Luthers, im frühen 19. Jahrhundert dann als der große Reformator selbst angesprochen wurde.

39 Die Ligsalz-Bildnisse in Oslo, Nasjonalgaleriet, die Stüpf in der Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid, die Scheit in englischem Privatbesitz; vgl. LÖCHER (1999), Nr. 20 u. 47, 52 u. 48, 50 u. 38, Abb. 75–80.

40 Insbesondere dieser Vergleich kann sich allerdings nur auf die Abbildung bei LÖCHER (1999), S. 84, stützen, da mir das Original nicht bekannt ist.

41 Dies gilt besonders für das Bildnis des Nürnberger Schreibmeisters Johann Neudörfer in Kassel, datiert 1527, doch nicht signiert. Das zugehörige Frauenbildnis läßt sich recht gut mit den Urmillers verbinden, diesmal sogar mit dem Männerporträt, Johann Neudörfer dagegen erscheint sehr hölzern und leblos, das Inkarnat wächsern; der Erhaltungszustand mag indes dazu beitragen. Vgl. LÖCHER (1999), Abb. 67, sowie SCHNECKENBURGER-BROSCHEK (1997), S. 46–48, die ihrerseits besondere Ähnlichkeiten des Mannes mit Urmiller sieht, und zwar in der breiten, bildparallelen Anlage des Oberkörpers, der starken Füllung des Formats, der Betonung der Gesichtspartien, den ausschwingenden Brauenbögen, der markant modellierten Nase und dem mittels Schattierungen abgesetzten Kinn.

42 Lt. Schrenck-Chronik, S. 226 (wie Anm. 28).

43 Muzeum Narodowe, s. LÖCHER (1999), Nr. 14, Abb. 64; das andere Beispiel eines direkt auf den Betrachter gerichteten Blicks bei frontalem Gesicht, allerdings leicht gedrehtem Oberkörper, zeigt das Bildnis eines Mannes von 1529 im Kunsthistorischen Museum Wien, das in seiner Inszenierung und Ausführung indes nicht völlig mit den andern Schöpfungen Behams übereinstimmt, s. ebd. Nr. 66, Abb. 83 (diese leider seitenverkehrt).

44 Vgl. ANZELEWSKY (wie Anm. 22), Nr. 66; die religiösen Implikationen der Christusähnlichkeit von Dürers Bildnis sind bei den hier besprochenen sicher nicht gegeben.

45 S. o., Anm. 39; ein blauer Himmel begegnet ferner in dem Beham zugeschriebenen Bildnis einer Dame von 1527 in Privatbesitz, LÖCHER (1999), Nr. 69, hier allerdings sowohl mit Vorhang als auch mit einem großen Landschaftsstreifen; als Himmel mag auch der von Dunkel- zu Hellblau verlaufende Hintergrund des Bildnisses des Philipp von der Pfalz, ebd., Nr. 44, zu verstehen sein.

York, bei welchem zudem der wache Blick und der massige Rumpf, trotz leichter Diagonalstellung im Bild, mit dem Dresdener Werk vereinbar wären.[46] Einzelheiten wie die leicht speckig hell aufglänzenden Falten um die Augen des Dresdener Mannes sind ferner beim 1530 datierten Bildnis Herzog Ludwigs X. von Bayern der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wiederzufinden.[47] Gerade bei diesem Werk gleichen schließlich die Augen in ihrer Form und Farbe, ihrer Plastizität und der Art des aufgesetzten Glanzlichts denjenigen des Dresdener Bildnisses ungemein.

Das Bildnispaar Urmiller-Schwab dürfte, den oben angestellten Überlegungen gemäß, von Barthel Beham nicht allzu lange nach seiner Ausweisung aus Nürnberg geschaffen worden sein, die den Künstler am 26. Januar 1525 traf. Beham hätte demnach bereits vor seiner etwa 1527/28 anzusetzenden endgültigen Niederlassung in München Kontakt dorthin aufgenommen; das 1527 datierte Kupferstichporträt des bayerischen Kanzlers Leonhard von Eck und das entsprechende, wohl ungefähr gleichzeitige Gemälde wären also nicht die frühesten Zeugnisse für Behams Tätigkeit im Umkreis des Münchener Hofes. Eck mag vielmehr gerade wegen der Bildnisse des Kämmerers und seiner Frau sich an den aus Nürnberg Vertriebenen gewandt haben. Mit dem von der Forschung zuletzt wenig beachteten Bildnis eines älteren Mannes in Dresden kann Barthel Beham zudem ein besonders eindrucksvolles Werk neu zugeschrieben werden, das in zeitlicher Nähe zum Urmiller-Porträt, vielleicht zwischen etwa 1525 und 1530, entstanden sein dürfte.

S.K.

LITERATUR

VERZ. 1855, S. 16; 1858, S. 73; 1866, S. 75f; 1870, S. 93f; 1873, S. 94f; 1879, S. 91; 1883, S. 93; 1888, S. 100; 1892, S. 24; 1907, S. 14; 1910, S. 17; 1914, S. 18; 1919, S. 114; 1924, S. 194; 1936, S. 9; 1966, S. 80; 1971, S. 40; 1987, S. 73

1866 Alfred WOLTMANN, Holbein und seine Zeit, Bd. 1, 1866, S. 259, Anm. 2
1900 WEIZSÄCKER, S. 313f, Nr. 72
1908 Max J. FRIEDLÄNDER, in: Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, 8, 1908, S. 39
1909 Max J. FRIEDLÄNDER, in: Der Cicerone 1, 1909, Institute und Vereine, S. 170
1909 Elsa FRÖLICHER, Die Porträtkunst Hans Holbeins des Jüngeren und ihr Einfluß auf die schweizerische Bildnismalerei im XVI. Jahrhundert (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 117), Straßburg 1909, S. 40f, 44f, 47f, Anm. 92, Tf. VII
1909 N.N., Famous Frankfurt Picture Matched. Companion Piece Acquired by American Collector, in: New York Herald, 16. Mai 1909
1914 William R. VALENTINER, A Catalogue of a Collection of Paintings and some Art Objects, German, French, Spanish and English Paintings and Art Objects, John G. Johnson, Philadelphia 1914, S. 8, Nr. 728*
1915 Arthur HANKE, Ein Gang durch das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1915, S. 18, Nr. 72
1916 Karl SCHEFFLER, Bildnisse aus drei Jahrhunderten der alten deutschen und niederländischen Malerei, Königstein i. T. o.J. (1916), Abb. 34
1921 Karl FEUCHTMAYR, Die Malerfamilie Apt, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 11, 1921, S. 30–61, hier S. 54–59, Abb. 18
1923 Erna AUERBACH, Die deutsche Bildnismalerei im 16. Jahrhundert in Franken, Schwaben und Bayern (Diss. Frankfurt a. M. 1923), Typoskr., S. 20, Anm. 2
1924 Franz RIEFFEL, Das Fürstlich Hohenzollernsche Museum zu Sigmaringen, in: Städel Jahrbuch 3, 1924, S. 55–75, hier S. 61
1925 Bernhard Hermann RÖTTGER, Der Maler Hans Mielich, München 1925, S. 73
1928 Karl FEUCHTMAYR, Apt-Studien, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, hg. von Ernst Buchner und Karl Feuchtmayr, II, Augsburg 1928, S. 97–132, hier S. 125
1930 Niels von HOLST, Die deutsche Bildnismalerei zur Zeit des Manierismus (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 273), Straßburg 1930, S. 36
1934 Ulrich CHRISTOFFEL, Das deutsche Bildnis der Dürerzeit, in: Pantheon 13, 1934, S. 1–9, hier S. 6, 9
1935 Erna AUERBACH, The Development of Particular Groups of German Portrait Painting, II: Plasticity and Symmetry about 1530, in: Apollo 22, 1935, S. 3–5, Abb. III
1940 Werner HAGER (Hg.), Meisterbildnisse der Dürerzeit, Wien 1940, S. 27, Abb. 48
1942 Liselotte FUDICKAR, Die Bildniskunst der Nürnberger Barthel Beham und Peter Gertner (Diss. München 1942), Typoskr., S. 53, Anm. 28
1951 Fridolin SOLLEDER, Die Identifizierung zweier Galeriebilder in Frankfurt und Philadelphia, in: Die Kunst und das Schöne Heim 49, 1951, S. 242–245
1967 Kurt LÖCHER, Studien zur oberdeutschen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 4, 1967, S. 31–84, hier S. 56f
1968 Gerhard JOOP, Bildnis eines Mannes mit Sohn, in: Die Goldene Palette. Tausend Jahre Malerei in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Stuttgart/Hamburg 1968, S. 208f
1969 Fridolin SOLLEDER, Der herzoglich bayerische Kämmerer Hans Urmiller, Pfleger von Wolfratshausen, und seine Witwe Margret Schwab, in: Aus Archiv und Bibliothek. Studien aus Ulm und Oberschwaben. Max Huber zum 65. Geburtstag, Weißenhorn 1969, S. 126–129
1985 Kurt LÖCHER, Bildnismalerei des späten Mittelalters und der Renaissance in Deutschland, in: Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, Schweinfurt 1985, S. 31–56, hier S. 35
1990 Johannes HARTAU, Barthel Beham, Bildnis des Hans Urmiller mit seinem Sohn (Kleine Werkmonographie 68, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie), Frankfurt a. M. 1990
1991 Michael-René URSPRUNG, Susanne KUJER, In der Betrachtung 4, Schulbegleitbuch des Städelschen Kunstinstituts und der Städtischen Galerie, Frankfurt a. M. 1991, S. 22–26
1994 Kurt LÖCHER, Art. „Barthel Beham", in: Saur, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 8, 1994, S. 287–290, hier S. 288
1997 Anja SCHNECKENBURGER-BROSCHEK, Altdeutsche Malerei, Museum Kassel, Eurasburg 1997, S. 46–48, Abb. 28
1999 BRINKMANN, SANDER, S. 26, Tf. 7
1999 Kurt LÖCHER, Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis, München/Berlin 1999, S. 74–78, 207f, Nr. 57, Abb. 73

46 LÖCHER (1999), Abb. 69, Nr. 6.

47 Ebd., Abb. 109, Nr. 21.

BARTHEL BRUYN D. Ä.

Niederrhein 1493 – Köln 22. 4. 1555

Barthel Bruyns Geburtsjahr überliefert eine 1539 von Friedrich Hagenauer geprägte Münze mit dem Profilbildnis des Malers. Vermutlich gegen 1505 trat Bruyn in die Werkstatt des Jan Joest in Kalkar ein, der damals auch den etwas älteren Joos van der Beke van Cleve beschäftigte. Nach Abschluß der Lehre dürfte er den Kölner Zunftregeln gemäß zunächst in der Werkstatt eines dort ansässigen Malers, vielleicht des Meisters von St. Severin, mitgewirkt haben, bevor er sich in Köln selbständig machen konnte. Vor 1518 wurde er Meister und heiratete seine Frau Agnes († 1550), mit der er fünf Kinder hatte. 1522 und 1529 übernahm er seine bedeutendsten Aufträge für sakrale Werke, nämlich die heute noch erhaltenen Hochaltäre der Stiftskirchen in Essen und Xanten. 1533 erwarb er die zwei Häuser Alden Gryne und Zum Carbunckel in der Nähe von St. Alban, die einst dem Maler Stefan Lochner gehört hatten. Ab 1547 malte Barthel Bruyn mit seinen beiden Söhnen Arnt und Bartholomäus den Kreuzgang des Kölner Karmeliterklosters aus. Zweimal, in den Jahren 1549 und 1553, gehörte er dem Rat der Stadt an. Obwohl er die Werkstatt noch weiterführte, teilte er bereits 1550 seinen Besitz unter den Kindern auf.

Neben der gelegentlichen Behandlung sakraler und allegorischer Themen verdankte er Ruhm und Wohlstand vor allen Dingen den zahlreichen Bildnissen des Kölner Patriziats, dessen gefragtester Porträtist er war. Am besten kommt der repräsentative Charakter seiner Bildnismalerei bei den Standesporträts der Bürgermeister zur Geltung, etwa im 1525 entstandenen Bildnis des Johann von Reidt in der Berliner Gemäldegalerie oder dem 1535 datierten Bildnis des Arnold von Brauweiler des Wallraf-Richartz-Museums in Köln. Dabei überträgt seine Kunst sowohl bei den Porträts als auch bei den religiösen Werken die Errungenschaften der niederländischen Malerei um 1500 in ein niederrheinisch-kölnisches Idiom. Italienische Elemente tauchen nur sporadisch auf und stammen wohl aus zweiter Hand, sind etwa durch Druckgraphik und das Studium der Antwerpner Manieristen vermittelt. Dennoch gibt vor allem das Korpus seiner kühl und distanziert wirkenden Bildnisse einen beachtenswerten bürgerlichen Widerpart zur gleichzeitigen manieristischen Hofkunst ab.

LITERATUR: Ausst. Kat. Barthel Bruyn 1493–1555. Gesamtverzeichnis seiner Bildnisse und Altarwerke. Gedächtnisausstellung aus Anlaß seines 400. Todesjahres, Köln 1955; Horst-Johannes Tümmers, Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn, Köln 1964; Hildegard Westhoff-Krummacher, Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler, München 1965 (= Diss. phil. Bonn 1961); H.-J. Tümmers, in: AKL 4, 1996, S. 614f

---

BILDNISSE DES PETER HEYMAN UND SEINER FRAU SIBYLLA KESSEL

Köln, um 1540/45

Inv. Nr. 968, 969

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Eiche (Quercus sp.)
Mann (Inv. Nr. 968):
80,2 (± 0,2) x 58,9 (± 0,1) x 0,5 (± 0,1) cm
zwei Bretter, vertikal geteilt, mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts):
Brett I: oben 20,6; unten 26,6 cm; Brett II: oben 38,4; unten 32,2 cm
oben durch ca. 20,3–20,5 cm hohe angestückte Zwickel zu beiden Seiten vom eselsrückenförmigen Abschluß auf ein rechteckiges Format gebracht. Leicht verwölbt, in etwa 16,5 cm vom rechten Bildrand entfernt ein ca. 5 cm langer Einläufer am unteren Bildrand

Abb. 64: Barthel Bruyn d. Ä., Bildnis des Peter Heyman, Frankfurt, Städel

Abb. 65: Barthel Bruyn d. Ä., Bildnis der Sibylla Kessel, Frankfurt, Städel

Abb. 66: Barthel Bruyn d. Ä., Bildnis des Peter Heyman, Infrarot-Reflektographie, Detail: Hände, Frankfurt, Städel

FRAU (Inv. Nr. 969):
80,3 (± 0,3) x 59,0 (± 0,1) x 0,7 (± 0,1) cm
zwei Bretter, vertikal geteilt, mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts):
Brett I: oben 35,2; unten 38,9 cm; Brett II: oben 23,9; unten 19,1 cm
oben durch ca. 20,0 cm hohe angestückte Zwickel zu beiden Seiten vom eselsrückenförmigen Abschluß auf ein rechteckiges Format gebracht

Malflächen:
MANN (Inv. Nr. 968):
60,5 (seitlich)/79,0 (im Scheitel) x 58,3 (± 0,3) cm
die Tafel ist leicht beschnitten; denn die Malkante fällt rechts mit dem Tafelrand zusammen, während sie sich links und unten in ca. 2–5 mm Abstand vom Tafelrand trotz Übermalung deutlich abzeichnet
FRAU (Inv. Nr. 969):
61,2 (± 0,2; seitlich)/80,3 (im Scheitel) x 58,4 (± 0,1) cm
Malkanten auf beiden Seiten und unten erhalten, jedoch übermalt

Zustand der Malerei:
gut erhalten, das weibliche Bildnis besser als das männliche
MANN (Inv. Nr. 968): auf älterem Restaurierungsfirnis zahlreiche ältere Retuschen, großflächig entlang der Brettfuge, ansonsten punktuell in der Stirn, an den Brauen, am Kontur der linken Wange, unter der Nase und oberhalb der Mundwinkel, großflächig am Kinn, sowie verstreut über die Schaube und um den Einläufer rechts unten herum
FRAU (Inv. Nr. 969): geringfügige Retuschen in der rechten Wange und am unteren Ende der Brettfuge

Rückseiten der Bildträger:
MANN (Inv. Nr. 968): gedünnt und parkettiert; an den Kanten leicht abgefast, daher dort allseitig Reste eines dunkelbraunen Schutzanstrichs
FRAU (Inv. Nr. 969): original (?), schwarzer Schutzanstrich auf Grundierung mit vielen kleinen Ausbrüchen; Brettfuge, sowie unten ein Einläufer mit Leinwandstreifen abgeklebt

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

MANN (Inv. Nr. 968): In der Infrarot-Reflektographie zeichnen sich im Gesicht des Mannes zwar deutlich die zahlreichen Retuschen, jedoch keinerlei Unterzeichnungsangaben ab. Hingegen sind in seinen Händen einige Linienzüge auszumachen, die teilweise quer zum heutigen Verlauf der Finger liegen *(Abb. 66)*. Möglicherweise sollte der Dargestellte ursprünglich in der linken Hand einen anderen Gegenstand, vielleicht einen Riemen oder eine Kette, halten und der Ärmel den Handrücken stärker be-

Abb. 67: Barthel Bruyn d. Ä., Bildnis der Sibylla Kessel, Infrarot-Reflektographie, Detail: Kopf, Frankfurt, Städel

decken. Am linken Daumen ist zudem ein Pentiment zu erkennen; die Fingerspitze reichte dabei einige Millimeter weiter nach vorne. In den Schaubenärmeln zeichnen sich am oberen und unteren Rand einige Pinselstriche ab, die ganz grob den Konturverlauf und einige Fältelungen markieren. Beide Ärmel sind etwas breiter ausgeführt, als es diese skizzenhaften Angaben nahelegen.

Frau (Inv. Nr. 969): Im Gegensatz zum Gesicht des Mannes ist dasjenige der Frau recht sorgfältig durch eine Unterzeichnung vorbereitet worden *(Abb. 67)*. Mit recht kurzen, geschwungenen Linienzügen deutet eine Pinselzeichnung die Lage von Brauenbögen, Augäpfeln und Nasenrücken an, sowie den unteren Rand des linken Nasenflügels, die Naso-Labial-Falte und das Kinngrübchen. Abweichungen betreffen die etwas breiter als vorgesehen ausgeführte Nase und die Brauen, die ursprünglich stärker schräg nach oben gezogen sein sollten. In den Händen sind die Begrenzungslinien der einzelnen Finger eingezeichnet, die zur ausgeführten Malerei etwas versetzt erscheinen *(Abb. 68)*. Die Rechte sollte ursprünglich etwas gedreht sein, so daß die Fingerspitzen leicht nach oben weisen. Darauf deutet die Unterzeichnung des außerdem zunächst etwas stärker angewinkelten kleinen Fingers hin. Die Finger der linken Hand verliefen ursprünglich leicht gekrümmt. Den Daumen quert von oben kommend eine geschwungene Linie: Sie bedeutet wohl, daß der Daumen ursprünglich in eine Stoffalte des Kleides geschoben und an der Spitze von dieser verborgen sein sollte, ein Motiv, das der Maler bei seinem Madrider Damenbildnis verwendet hat.[1] An beiden Armen sind ferner die Ärmelöffnungen des Kleids mit einigen Linienzügen grob umrissen; ein paar Striche fixieren auch den Verlauf des Gürtels.

Brett I von Inv. Nr. 969 ist aus demselben Baum gearbeitet wie Brett II von Inv. Nr. 968. Der jüngste datierbare Jahrring stammt aus dem Jahr 1489, woraus sich ein frühestes Fälldatum ab 1496, ein wahrscheinliches Fälldatum zwischen 1502 und 1512 ergibt. Legt man einen Median von 17 Splintholzjahrringen und eine minimale Lagerzeit von 2 Jahren zugrunde, so wäre eine Entstehung ab 1508 möglich.

BESCHREIBUNG

Mann (Inv. Nr. 968): Vor einem grünen Vorhang, der dem Faltenwurf nach an zwei Punkten rechts und links der

1 Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 1930.12; vgl. Isolde Lübbeke, The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German painting 1350–1550, London/Stuttgart 1991, S. 166–171, Nr. 38 m. Farbabb.

Abb. 68: Barthel Bruyn d. Ä., Bildnis der Sibylla Kessel, Infrarot-Reflektographie, Detail: Hände, Frankfurt, Städel

Bildmitte befestigt ist und dessen Anbringung am oberen Bildrand von einer Schabracke mit rundbogigen Zaddeln kaschiert wird, erscheint die Halbfigur eines Mannes, der, seiner aufrechten Körperhaltung nach zu urteilen, eher steht als sitzt. Während sein Oberkörper streng frontal gezeigt ist, wendet der Dargestellte den Kopf leicht nach rechts; sein Blick zielt am Betrachter vorbei nach unten. Beide Arme streckt der Mann energisch nach vorn, wobei sie durch die weit fallenden Ärmel seiner Schaube einen Kreisbogen beschreiben, der sich jedoch nicht ganz schließt, da die rechte Hand schräg unter der linken liegt. Die linke Faust umschließt ein gerolltes Papierblatt; den linken Zeigefinger schmückt ein goldener Ring mit einem kleinen Rubin. In der aus dem Bild weisenden rechten Hand hält der Mann zwischen Daumen, Zeige- und Mittelfinger einen vergoldeten kugelförmigen Gegenstand, wahrscheinlich einen Bisamapfel.[2] Am rechten Ringfinger trägt der Mann einen schlichten Goldring, am Zeigefinder seinen Siegelring. Wenn man davon ausgeht, daß dieser ein seitenverkehrtes Spiegelbild des Wappens trägt, dann führte der Dargestellte in gespaltenem Schild rechts eine gestengelte Blume, links drei schwarze Schräglinksbalken, darüber die Initialen „· P · H“ *(Abb. 70)*.[3] Den etwa 40 bis 50 Jahre alten Mann zeichnen sein blockhaft kantiges Gesicht und graublaue Augen aus. Das wellige, braune Haar trägt er über der Stirn als kurzen Pony geschnitten, seitlich bedeckt es die Ohren halb. Mund und Kinn umspielt ein dunkler Bartschatten. Bekleidet ist er mit einer rotbraunen Schaube mit schulterbreitem Pelzkragen, in deren Ausschnitt ein Wams von gleicher Farbe zum Vorschein kommt. Darunter trägt der Mann ein weißes Hemd mit einem über die ganze Breite goldbestickten Stehkragen, der seinen kurzen Hals fast ganz verbirgt. Er hat ein knappes und flaches Barett aus schwarzem Tuch aufgesetzt, das schräg zum rechten Ohr hin geneigt ist.

Frau (Inv. Nr. 969): Vor gleich disponiertem Hintergrund erscheint die Gemahlin des Mannes zierlicher als ihr Gatte und ein wenig tiefer in den Raum versetzt, so daß sie als echte Dreiviertelfigur bis unterhalb der Taille auf der Bildfläche Platz findet. Ihr fast frontal gesehener Oberkörper ist leicht aus der Mittelachse nach links verschoben; die Ausrichtung der Arme und eine leichte Drehung des Kopfes unterstreichen den Eindruck, daß die Dargestellte sich in diese Richtung wende. In der nach vorn ausgestreckten rechten Hand hält sie auf Taillenhöhe mit spitzen Fingern ein Sträußlein, bestehend aus zwei Nelkenblüten und einem Zweig Rosmarin in der Mitte; an Zeige- und Ringfinger sitzen zwei Ringe mit vierpaßförmig gefaßten Steinen. Vier weitere Ringe schmücken Zeige-, Ring- (dort zwei) und kleinen Finger der linken Hand, welche die Dargestellte mit etwas unbeholfener Bewegung flach ausgestreckt vor den Bauch schiebt. Mit leicht nach unten gesenktem Blick schaut die Frau ernst und schmallippig am Betrachter vorbei; ihr Blick kreuzt den ihres Gatten. Ihr Kleid aus schwarzem Brokat besitzt mit braunem Pelz verbrämte, weit herabhängende Trompetenärmel. Aus den Ärmeln ragen rotbraune Unterärmel heraus, deren gerüschte Manschetten den Handrücken halb bedecken. Im Dekolleté ist das Kleid fast bis zur Taille rechteckig ausgeschnitten und mit einer braunen, goldbestickten Borte eingefaßt. Den Ausschnitt füllt ein schwarzer Brusteinsatz mit aufwendiger floraler Perlenstickerei. Oberhalb des Einsatzes erscheint ein plissiertes weißes Hemd mit golddurchwirktem Stehkragen. Den Kopf bedeckt eine Haube aus durchsichtigem Stoff mit rechteckigen Flügeln, über der eine zweite Haube aus

2 Nach Hans Wentzel, Art. „Bisamapfel“, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 2, Stuttgart-Waldsee 1948, Sp. 770–774 ein Parfümbehältnis für Moschus und andere Duftstoffe.

3 Die seitenverkehrte Lesart legt insbesondere die Schreibweise des Monogramms nahe, das man ansonsten weniger überzeugend als „H · q ·“ lesen müßte. S. unten S. 91.

Goldbrokat eng anliegt. Den Halsausschnitt säumt eine mit üppigen emaillierten Rosetten besetzte Goldkette, an der ein Pendant mit Perlen befestigt ist. Von den Schultern hängt eine weite, gleichfalls goldene Hobelspankette herab bis zur Taille, um die ein sehr breiter Gürtel aus golddurchwirktem Stoff geschlungen ist, der mit Pflanzen und einem Hirsch figürlich bestickt ist und von einer goldenen Schließe gehalten wird.

PROVENIENZ

am 12. 12. 1861 erworben als Vermächtnis des Städel-Inspektors Johann David Passavant (1787–1861)

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Bei der Erwerbung als oberdeutsche Schule eingeschätzt, wurde das Frankfurter Bildnispaar schon im Verzeichnis von 1873 dem älteren Barthel Bruyn zugeschrieben.[4] Eduard Firmenich-Richartz titulierte den männlichen Dargestellten aufgrund der Buchstaben auf dem Siegelring ohne weitere Belege „H. Querfurt" und ordnete das Bildnispaar in die erste Reifezeit des Malers um 1525 ein.[5] Dagegen referierte Heinrich Weizsäcker 1900 seine vergeblichen Bemühungen, eine Familie dieses Namens im Kölner Patriziat ausfindig zu machen, und setzte die Werke ein Jahrfünft später an.[6] Erst 1933 gelang dem am Kölner Wallraf-Richartz-Museum tätigen Wilhelm Baumeister eine plausiblere Interpretation der ominösen Buchstabenkombination:[7] Ihm zufolge ist diese wegen der spiegelbildlichen Verkehrung nicht „Hq" zu lesen, sondern verweist als Monogramm „PH" auf Dr. Peter Heyman, der aus St. Goar stammte und gegen 1493 geboren sein dürfte. Baumeister zufolge wurde dieser am 23. März 1509 an der Kölner Universität immatrikuliert; 1513 erwarb er das Baccalaureat, vier Jahre später das Lizentiat und 1521 die Doktorwürde. Am 16. Dezember 1523 erhielt er das Kölner Bürgerrecht. Verheiratet war er mit Bela (i.e., Sibylla) Kessel, aus der Ehe gingen mindestens zwei Söhne, Daniel und Konrad, hervor. Hildegard Westhoff-Krummacher machte auf zwei Flügel mit Stifterbildnissen aufmerksam, welche dieselben Personen darstellten.[8] Sie weist Firmenich-Richartzens Datierung in die 1520er Jahre zurück, da ihr die etwas erstarrten und glasig wirkenden Gesichter eher in die Spätphase des Malers zu passen scheinen. Die ausgreifende Armbewegung des Mannes verglich sie mit dem datierten Bildnis des Heinrich Salsburg von 1549 und schlug einen ähnlichen Zeitansatz vor.[9]

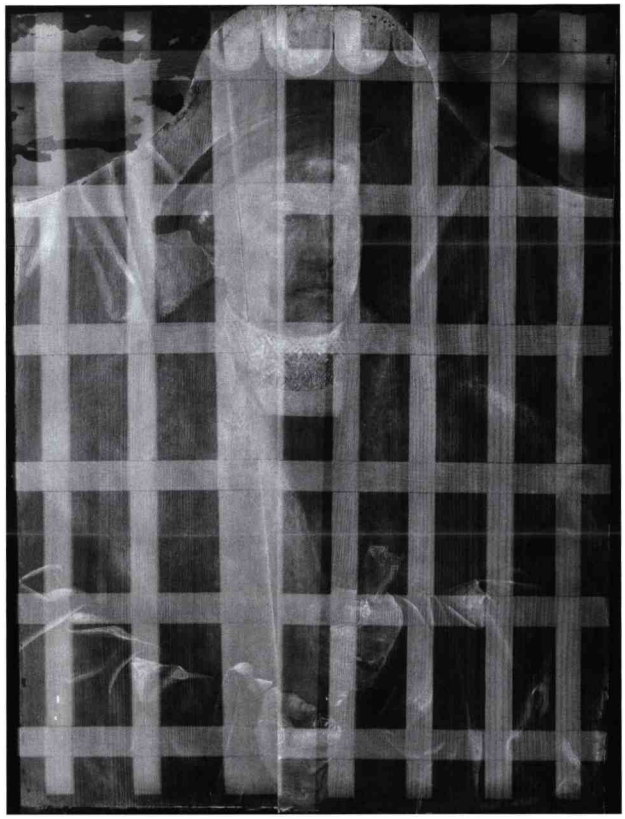


Abb. 69: Barthel Bruyn d. Ä., Bildnis des Peter Heyman, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

DISKUSSION

Das Patrizierpaar aus Köln sticht durch die unterkühlte Pracht, mit der es inszeniert ist, im Bestand des Städel an altdeutschen Bildnissen hervor. Wie beim patrizischen Porträt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts allgemein zu beobachten, kommt es auch im Œuvre Barthel Bruyns zu keinen spektakulären Wandlungen – der konservative Blickpunkt der Besteller bremste damals offenbar die formale Entwicklung. Wenn sich aber in Bruyns Bildniswerk überhaupt eine Tendenz abzeichnet, dann führt diese von engeren zu größeren Bildausschnitten, also von der Halbfigur eher zur Dreiviertelfigur, von der Nahsicht zu größerer Distanz. Der in größere Entfernung rückende Betrachterstandpunkt paart sich dabei mit einem spürbar größeren Abstand im psychologischen Sinne. Nach solchen Kriterien gehört das Bildnispaar des Städel sicher eher in Bruyns Spätwerk. Für einen genaueren Ansatz bleibt man auf die Schätzung des Lebensalters der Dargestellten angewiesen. Peter Heyman könnte am Ende seines fünften Lebensjahrzehnts stehen; vielleicht noch aus-

4 Verz. 1873, S. 100.
5 Firmenich-Richartz (1891), S. 69.
6 Weizsäcker (1900), S. 61.
7 Briefliche Mitteilung vom 7. 8. 1933 in der Bildakte im Städelschen Kunstinstitut.
8 Westhoff-Krummacher (1965), S. 162, 195f, Nr. 141. Die Bilder befanden sich um 1965 in New York bei Schaeffer Galleries Inc. und stammten aus der Sammlung Mortimer L. Schiff. Vgl. The Antiquarian, (März) 1930, S. 58; Kuhn, S. 28, Nr. 33–34; Ausst. Kat. Exhibition of German Art 15th and 16th centuries, Germanic Museum, Harvard University, Cambridge (Mass.) 1936, S. 9, Nr. 5.
9 Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. WRM 252; vgl. Westhoff-Krummacher (1965), S. 137, Nr. 59.

Abb. 70: Barthel Bruyn d. Ä., Bildnis des Peter Heyman, Detail: Siegelring, Frankfurt, Städel

sagekräftiger ist das Bildnis seiner Gattin, die man gewiß nicht mehr jung nennen kann. Eine Einordnung zu Beginn der 1540er Jahre scheint angemessen.

Ikonographisch vereint das Bildnispaar eine Auswahl von Accessoires aus dem Fundus des Malers in sich.[10] Die Schriftrolle des Mannes verweist auf seinen Gelehrtenstatus, der Bisamapfel ebenso auf verdienten Luxus, wie Kostüm und reichhaltiger Schmuck der Gattin dies ausdrücken. Das Nelkensträußlein hat ebenso amourösen Charakter wie der Rosmarinzweig darin.[11] Die Paarung von Bisamapfel beim Mann und Nelken-Rosmarin-Gebinde bei der Frau kommt im Werk Bruyns öfters vor,[12] so daß möglicherweise auch eine synästhetische Bedeutung darin zu sehen ist; denn beide Objekte rufen Wohlgeruch hervor.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1870, S. 98, Nr. 102, 103; 1873, S. 100, Nr. 102, 103; 1879, S. 98, Nr. 95, 96; 1883, S. 100, Nr. 95, 96; 1888, S. 107, Nr. 95, 96; 1892, S. 28, Nr. 95, 96; 1907, S. 18, Nr. 95, 96; 1910, S. 23, Nr. 95, 96; 1914, S. 24, Nr. 95, 96; 1919, S. 18f; 1924, S. 41; 1966, S. 22; 1971, S. 15; 1987, S. 34

1882 Alfred WOLTMANN u. Karl WOERMANN, Geschichte der Malerei, Bd. 2, Leipzig 1882, S. 498
1890 Hubert JANITSCHEK, Geschichte der deutschen Malerei (= Geschichte der deutschen Kunst 3), Berlin 1890, S. 524
1891 Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Bartholomaeus Bruyn und seine Schule. Eine kunsthistorische Studie, Köln 1891, S. 69f, 106, Nr. 95–96
1895 Johann Jacob MERLO, Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. Hrsg. v. E. Firmenich-Richartz u. H. Keussen, Düsseldorf 1895, Sp. 136
1900 WEIZSÄCKER, 1900, S. 59f, Nr. 95–96
1955 Ausst. Kat. BARTHEL BRUYN 1493–1555. Gesamtverzeichnis seiner Bildnisse und Altarwerke. Gedächtnisausstellung aus Anlaß seines 400. Todesjahres, Köln 1955, S. 32, Nr. 83–84
1965 Hildegard WESTHOFF-KRUMMACHER, Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler, München 1965 (= Diss. phil. Bonn 1961), S. 162f, Nr. 90–91
1999 BRINKMANN, SANDER, S. 27, Tf. 10, 11

10 Allgemein zum Thema Petra KATHKE, Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert (= Diss. phil. Berlin 1995), Berlin 1997.

11 Vgl. die Art. „Rosmarin", in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 7, München 1995, Sp. 1039, sowie in Hanns BÄCHTOLD-STÄUBLI (Hg.), Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, Bd. 7, Berlin und Leipzig 1935/36, Sp. 787–790.

12 U.a. beim Bildnispaar der Thyssensammlung; vgl. Anm. 1.

„HEILIGE NACHT“
GEBURT CHRISTI MIT DEN STIFTERN PETER VON CLAPIS UND BELA BONENBERG

Köln, 1516

Inv. Nr. 1652

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Eiche (Quercus sp.)
136,7 (± 0,1) x 152,7 (± 0,2) x 0,9 cm
nicht gedünnt, am Rand rückseitig über eine Breite von ca. 3–8 cm etwa 2 mm tief abgefast; Brett VII leicht verwurmt; sieben Bretter, senkrecht geteilt mit senkrecht verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 22,5; unten 23,1 cm; Brett II: oben 27,0; unten 24,4 cm; Brett III: oben 22,5; unten 18,6 cm; Brett IV: oben 21,2; unten 25,5 cm; Brett V: oben 15,2; unten 22,0 cm; Brett VI: oben 24,2; unten 17,3 cm; Brett VII: oben 20,0; unten 21,5 cm

Malfläche:
134,8 (± 0,2) x 151,4 (± 0,1) cm
Malkante allseitig erhalten, am rechten Rand fast über die ganze Höhe durch Kittung und Übermalung verunklärt

Zustand der Malerei:
auf einem älteren Restaurierungsfirnis zahlreiche punktuelle Retuschen, vor allem im unteren Drittel. Joseph, die mittlere Figurengruppe, die Stifter und die beiden Engel am rechten Bildrand recht stark verputzt; die beiden Hirten besser erhalten. Unter dem Firnis großflächige Retuschen und Auskittungen am rechten Rand. Auch ansonsten sind überall ältere punktuelle Retuschen sichtbar, vor allem an den Brettfugen

Rückseite des Bildträgers:
sechs flache, vermutlich originale Gratleisten über die Brettfugen aufgeleimt. Moderner brauner Schutzanstrich; darauf überkopf in roter Kreide „3362“

Rahmen: modern

Bezeichnet:
rechts oben in der Hohlkehle des Kämpfers als illusionistischer Steinschnitt „· 1 · 5 · 1 · 6 ·“

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Bereits mit bloßem Auge lassen sich in den teils strapazierten, teils durch Verseifung transparent gewordenen Partien der Malerei drei Phänomene feststellen, die dann in der Infrarot-Reflektographie mit völliger Klarheit abzulesen sind *(Abb. 72–74)*. Erstens sind die Konturen und markante Einzelzüge der Figuren mit energisch geführten Kreidestrichen in einer charakteristischen Handschrift vorbereitet worden. Es ist eine knappe, aber außerordentlich treffsichere Notation, die sich bestimmter Abbreviaturen bedient und auf Schraffuren ganz verzichtet. So sind die Augäpfel mit oben offenen Kringeln festgelegt, Nasen mit einem Haken, geöffnete Münder mit einem weiteren Kringel, geschlossene mit einer Welle, die Konturen von Haar und Bart mit einer gleichmäßig gezackten Wellenlinie umfahren. Zu beobachten ist das an sämtlichen Gesichtern mit Ausnahme derjenigen in den flankierenden Gruppen kleinerer Engel in den oberen Bildecken und am rechten Bildrand; auch die Stifterköpfe sind unterzeichnet. Außer den Köpfen sind auch die übrigen Inkarnatpartien, also die Hände der Figuren und der Körper des Christkinds, auf diese Weise vorbereitet, sowie die markantesten Faltenzüge der Draperien. Besonders schön ist das an der Figur des Joseph zu erkennen, beispielsweise in den Schüsselfalten seines vor der Brust hängenden Manteltuchs, in den Ärmeln oder in dem von ihm zur Seite geschobenen Vorhang *(Abb. 73)*. Aber auch der unregelmäßige Verlauf des Gewandsaums bei dem bildeinwärts schwebenden Engel in der Dreiergruppe mit dem Schriftband wird von einer solchen Kreidelinie umrissen. Zweitens sind die gezeichneten Vorgaben in der Malerei zwar zunächst sehr exakt umgesetzt worden; nachträglich kam es aber an einigen Stellen zu entscheidenden Pentimenti. Am deutlichsten ist ein solcher Reuezug bei der zentralen Figur des an der Krippe betenden Engels zu erkennen, der den Kopf ursprünglich gesenkt hielt und seine Aufmerksamkeit ganz dem Christkind widmete. Infolgedessen saß die Gesichtsmaske ursprünglich tiefer und die Schädelkalotte fiel infolge der starken Verkürzung kleiner aus. Der Scheitel des Engels liegt daher über dunklem, in der Untermalung nicht ausgespartem Grund, der im heutigen Zustand durch das hellere Pigment durchscheint. Der Körper und besonders der Kopf des Jesusknaben sind verkleinert worden; in der Stirn ist auf der Infrarot-Reflektographie daher das ursprüngliche, höher liegende und größere Augenpaar zu erkennen *(Abb. 74)*. Etwas vergrößert worden sind dagegen die Fingerspitzen des von

hinten gesehenen Engels im Vordergrund; an Mariens linker Hand war der Mittelfinger ursprünglich ausgestreckt. Der Schädel Josephs ist gegen den Vorhang ein wenig verbreitert worden, ebenso die Plinthe der Säule vor ihm. Schließlich ist die Figur der Stifterin verändert worden, die ursprünglich einen schulterbreiten dreieckigen Kragen anstelle des schwarzen Gollers trug. Ihr Gesicht ist etwas gelängt worden, so daß ihr ursprüngliches Augenpaar unter dem heute erscheinenden liegt. Auch die Finger ihrer rechten Hand sind nach rechts versetzt worden. Alle diese Änderungen modifizieren bereits ausgeführte Malerei.[1] Sie sind daher bezeichnend für einen Maler, der in bemerkenswertem Umfang sein Bild in Schichten aufbaut. So sind verschiedene Accessoires wie die aufgehängte Trinkflasche Josephs, der Reisekorb vor der Krippe, das abgelegte Barett des Stifters oder die Kerze auf seinem Lesepult nachträglich über die darunter bzw. dahinter sich abzeichnenden Bildgegenstände gemalt und nicht wie üblich ausgespart worden *(Abb. 73)*. Das gleiche gilt für die beiden Wappen. Die übermalende Technik erstreckt sich aber auch – und das ist das dritte ungewöhnliche Phänomen – auf Nebenfiguren bis hin zu ganzen Figurengruppen. Die insgesamt sechs musizierenden Engel am oberen Bildrand sind solche Zutaten; denn unter ihnen läuft die Architektur auf der linken Seite bzw. ein auf dem Hügel rechts stehender Baum vollkommen durch. Besonders das Vorhandensein dieses Baumes, von dem heute nur noch einige Astspitzen hinter den Engelsgewändern hervorragen, beweist, daß die Entscheidung für diese Figuren nachträglich fiel. Noch drei weitere Begleitfiguren sind ohne Aussparungen auf den dunklen Hintergrund gesetzt, nämlich der unmittelbar neben dem Marienkopf etwas zurückversetzt auftauchende Engel und seine beiden Gefährten am linken Bildrand hinter der Stifterin. Auch die malerische Qualität dieser nachträglich eingeführten Figuren ist bescheidener als die der übrigen; Gesichter und Faltenwurf sind hölzerner und schematischer. Man könnte daher erwägen, ob es sich bei ihnen um Veränderungen aus späterer Zeit handelt. Dagegen sprechen erstens die verwendeten Pigmente, die mit denjenigen in den restlichen Partien übereinzustimmen scheinen, und zweitens der Motivkanon, dem diese Figuren entstammen und der für die Bruyn-Werkstatt durchaus typisch ist. So kommen ähnliche italianisierende Engelsputten mit Musikinstrumenten wie links oben auf der Frankfurter Tafel auf der Geburtsszene des Essener Altars von 1525 und auf einer frühen Geburtstafel um 1515 vor.[2] Am ehesten könnte man sich vielleicht vorstellen, der Auftraggeber habe nach der Fertigstellung des Bildes die Bereicherung der Komposition um einige weitere Engel verlangt und ein Geselle habe diese Nebenfiguren rasch und mit geringer Sorgfalt hinzugefügt.

Der jüngste datierbare Jahrring stammt aus dem Jahr 1492. Daraus ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum ab 1499, ein wahrscheinliches Fälldatum zwischen 1505 und 1515 mit dem Median 1509. Dann hätte die Lagerzeit sieben Jahre betragen, da das Bild 1516 datiert ist.

BESCHREIBUNG

Die Komposition ist vielteiliger und motivreicher als die meisten Geburtsdarstellungen, was ihr seit dem 19. Jahrhundert den übergreifenden Titel „Heilige Nacht" eingetragen hat. Für den Künstler stellte sich damit die vordringliche Aufgabe, die Figurenvielfalt zu strukturieren und sie gleichzeitig auf plausible Weise in einen räumlichen Zusammenhang einzubetten. Er löst das Problem durch die Einführung eines architektonischen Rasters aus bildeinwärts und bildparallel ausgerichteten Elementen, das die Figurengruppen voneinander separiert und ihnen Standorte und eigene Raumzonen zuweist, aber auch durch die konsequent durchgehaltene Lichtführung von der Mitte aus, die Zusammenhalt zwischen den dermaßen verteilten Figurengruppen stiftet. Bereits die Kerngruppe gibt dieses Schema vor. Bildparallel ist eine querrechteckige Krippe aus Weidengeflecht aufgestellt, auf deren Strohfüllung das Christkind liegt und die Arme in Richtung Mariens ausstreckt. Die Muttergottes kniet an der linken Stirnseite der Krippe und widmet sich dem Kind mit ausgebreiteten Armen und geöffneten Händen, die oberhalb der Krippe schweben. Im Gegensatz zur lockeren und ausdrucksvollen Gebärdensprache der Gottesmutter steht der Gebetsgestus des Engels in einer stilisierten rosafarbenen Dalmatika, der genau in der Mittelachse des Bildes frontal hinter der Längsseite der Krippe kniet. Links neben ihm blickt ein weiterer Engelskopf über seine Schulter, hinter dem etwas zurückversetzt noch ein betender Gottesbote aus dem Dunkel auftaucht. Rechts neben der Hauptfigur erscheint eine Dreiergruppe von singenden Engeln. Ihr Protagonist ist ein blonder Lockenkopf im ärmellosen rosafarbenen Kleid, der sich nach links wendet und die Hand auf die Schulter des dort stehenden Engels in einer bläulichen Albe legt, der seinerseits mit dem Zeigefinger der Rechten auf ihn weist. Der Lockenkopf hat einen Rotulus mit Notation über seinen linken Unterarm gelegt, den er weit nach vorn hält, so daß er und sein Begleiter links bequem vom Blatt singen können. Deswegen muß der kleine Engel rechts im Rücken des Lockenkopfes sich angestrengt über dessen Schulter recken, da er als dritter Sänger mit deutlich geöffnetem Mund das Trio komplettiert. Vor ihm taucht der scharf geschnittene Profilkopf eines weiteren Gottesboten auf. Er wird allerdings fast völlig überdeckt von den mächtigen Schwingen des vordersten Engels, der sich über die rechte vordere Ecke der Krippe bildeinwärts mit andächtig gefalteten Händen zum Christkind vorbeugt. Als leicht schräg gesehene Rückenfigur im Gegenlicht mit einem Gesicht im verlorenen Profil ist dieser Engel die komplexeste Bilderfindung; seine Blickrichtung markiert eine

1 Die wichtigsten Pentimenti notiert bereits Tümmers (1964), S. 59.

2 Vgl. ebd., S. 57f, Nr. A 26, Abb. S. 160.

Abb. 71: Barthel Bruyn d. Ä., Heilige Nacht, 1516, Frankfurt, Städel

Abb. 72: Barthel Bruyn d. Ä., Heilige Nacht, 1516, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

Diagonale zur Madonna hin und schließt damit den Figurenkranz um die Krippe ab. Eine halbhohe Backsteinmauer hinterfängt diese Hauptgruppe und leitet die Architekturkulisse ein. Auf dieser Mauer steht etwas rechts von der Mitte der Stumpf einer großen Buntmarmorsäule. Links von der markanten Säule füllen die Oberkörper zweier Hirten den Bildausschnitt, die sich von hinten über die Mauer beugen und das Christkind betrachten. Der linke und dominantere von beiden hält in seiner linken Hand einen Hirtenstab mit Wurfschaufel, der weit nach vorne in die Szene hineinragt und einen Schatten auf die Seitenwand wirft. Der rechte Hirte drängt sich von hinten eng an den Gefährten, über dessen Schulter er blickt und um den er seinen Arm gelegt hat. Die beiden Figuren befinden sich in einem steilen Raumschacht, der rechts von einer bildeinwärts fluchtenden und daher stark verkürzten Backsteinmauer begrenzt wird, welcher auf der Stirnseite ein rötlicher Dienst vorgelegt ist. Ihr Pendant zur Linken ist eine ruinöse verputzte Fassade, durch deren leere Fensterhöhlen teilweise Licht fällt. Beide seitlichen Begrenzungen reichen bis an den oberen Bildrand. Nach hinten wird das Geviert gegen die offene Landschaft durch einen Lattenzaun abgegrenzt, von dem ein Stück rechts neben dem Säulenstumpf sichtbar wird. Nach vorne hin schließt auf der linken Seite ein wuchtiger Eckpfeiler mit rechteckiger Vorlage an die Fassade an, der aus rötlichem Werkstein besteht und am oberen Bildrand eine Kämpferzone mit Kälberzähnen, Rechteckprofil und einer mächtigen Hohlkehle unter der Kämpferplatte ausbildet. Vor diesem Pfeiler ragt von links eine hüfthohe abgetreppte Mauerzunge ins Bild, auf der wiederum ein Säulenstumpf aus Buntmarmor plaziert ist. Zwischen Mauerzunge und Pfeiler entsteht so ein quergelagerter Gang, durch den Joseph die Szene betritt. Mit der linken Hand hebt er einen grünen Vorhang an, der diese Zone nach links hin abgeschirmt hat, und zieht ihn beiseite. In der Rechten hält er eine brennende Kerze. Über einem graublauen Untergewand trägt er einen an der Schulter geknöpften roten Um-

hang. An zwei in die Pfeilerstirnen geschlagenen Nägeln sind zwischen Joseph und Maria ein Strohhut und eine Trinkflasche aufgehängt, zwei Gegenstände, die ebenso auf die Reise des Paares verweisen wie der runde Reisekorb im Vordergrund vor der Krippe. Auf der gegenüberliegenden rechten Seite setzt sich die bildparallele Backsteinmauer, über der in der Mitte die Hirten lehnen, seitlich der großen Schermauer leicht abgetreppt fort. Die Backsteinmauer markiert zusammen mit einer schmalen Brüstung etwas weiter vorn auch auf dieser Seite eine Gasse, in der Ochs und Esel nebeneinander aufgestellt sind und mit den Köpfen nach links aus dem Bild blicken. Sie werden teilweise verdeckt von zwei kleinen Engeln, die sich an der Brüstung befinden; der linke weist mit seiner rechten Hand auf die Mittelszene, während der rechte eine Kerze hält. Hinter der Backsteinmauer erscheint ein weiter Ausblick auf eine Hügellandschaft, in der die von Trompetern angeführten Züge der Hl. Drei Könige, aus unterschiedlichen Richtungen kommend, aufeinandertreffen. Auf der Anhöhe am rechten Bildrand stehen zwei Hirten inmitten einer Schafherde, denen ein in einer Gloriole schwebender Engel mit Schriftband die Weihnachtsbotschaft verkündigt. Links oberhalb dieses Engels ist ein vielzackiger Stern von Bethlehem zu sehen. Die himmlischen Lichtphänomene werden komplettiert durch die am oberen Bildrand in der Mittelachse über den anbetenden Hirten in einer lichtdurchfluteten Öffnung der Wolkendecke erscheinende Halbfigur des segnenden Gottvaters mit der Weltkugel. Unter ihm schwebt in einer Gloriole die Taube des Heiligen Geistes über der Szene. Allerdings werden diese Himmelserscheinungen in ihrer Wirkung beeinträchtigt von dem Engelskonzert, das sich davor abspielt. Vor der großen Schermauer schwebt ein Trio, bestehend aus einem von hinten gesehenen und zwei frontal gesehenen Gottesboten, die einen Rotulus halten und vom Blatt singen. Vom rechten Bildrand schweben zwei im Profil gesehene Engel heran, die den Gesang mit Fiedel und Harfe begleiten. Und aus der linken oberen Ecke kommen vier weitere Engel, von denen die beiden hinteren mit gefalteten Händen singen, während die beiden vorderen Laute und Fiedel spielen. Im Gegensatz zu allen anderen Gottesboten des Bildes sind die beiden letzteren nach italienischem Vorbild gekleidet, der linke mit einem glockenförmigen Rock, der rechte mit einem um den Körper geschlungenen und seitlich geknoteten Band, das seine Blöße nur spärlich bedeckt. Damit ist das Personal der Christnacht bereits in aller Vollständigkeit ausgebreitet. Unterzubringen waren noch die Figuren der beiden Stifter. Der Künstler versetzt diese im äußersten Vordergrund an den linken und rechten Bildrand. Zur Mitte gewandt knien sie dort in Gebetbüchern blätternd an Betpulten, die in einer Flucht mit den bildeinwärts führenden Mauern des mittleren Raumschachts aufgestellt sind. Zugleich werden sie von der Zungenmauer links und der Brüstung

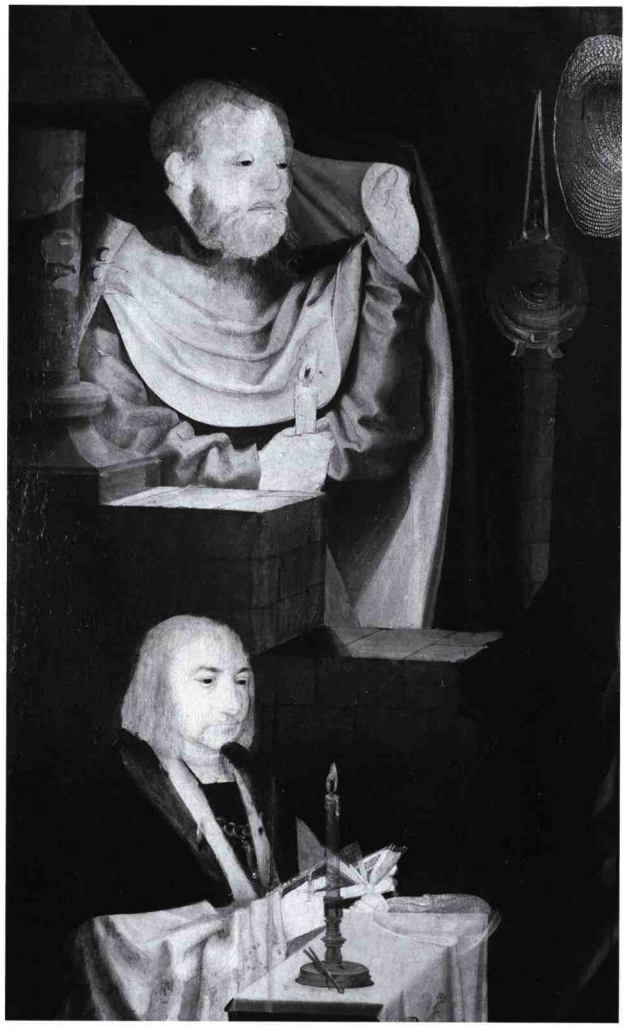


Abb. 73: Barthel Bruyn d. Ä., Heilige Nacht, 1516, Infrarot-Reflektographie, Detail: Joseph und der Stifter Peter von Clapis, Frankfurt, Städel

rechts hinterfangen und abgeschirmt. Andererseits streift der von der Bildmitte ausgehende Lichtschein ebenso die Figuren wie ihre mit rotem Tuch behängten Möbel, ein Effekt, der durch die auf den Pulten aufgestellten Leuchtmittel (eine Kerze im Messingständer mit abgelegter Dochtschere beim Mann und ein Wachsstock bei der Frau) noch betont wird; denn diese belegen deutlich, daß die nächtliche Stimmung des Bildes auch die Vordergrundzone der Stifterfiguren einschließt. Der langhaarige und bartlose Mann trägt eine rote Schaube mit schwarzem, mit Zobelfell besetztem Oberteil, darunter ein schwarzes Wams und ein Hemd mit goldbesticktem Kragen. Über seiner goldenen Hobelspankette baumelt eine ebensolche Hundepfeife. Sein knappes rotes Barett hat er vor sich auf dem stoffverhängten Pult abgelegt, auf dessen Frontseite das Wappen der adligen Familie Clapis prangt.[3] An einem ebenso dekorierten Pult mit dem Wap-

3 Ein silberner Balken in Blau, begleitet von 3 (2, 1) rotzungigen goldenen Löwenköpfen. Helm: Spangenhelm. Helmdecke: Blau und Gold. Helmzier: ein rotzungiger Löwe mit erhobener rechter Tatze.

Abb. 74: Barthel Bruyn d. Ä., Heilige Nacht, 1516, Infrarot-Reflektographie, Detail: Mittelgruppe, Frankfurt, Städel

pen der Bonenberg kniet im Gegensinn seine Gemahlin.[4] Sie trägt über einem roten Rock mit goldbesticktem Brusteinsatz einen schwarzen Goller, unter ihrem Obergewand ein Hemd mit goldbesticktem Kragen, dazu an Schmuck einen großen Anhänger an einer Schnur und eine Hobelspankette, beide vergoldet. Ihr Haar verbirgt eine schwarze Haube mit Goldsaum, die eine zweite Haube mit kurzen Flügeln aus fast durchsichtiger Gaze bedeckt. In der rechten unteren Bildecke liegt ihr weißer Schoßhund auf einem Zipfel ihres Rocks.

PROVENIENZ

um 1840 in der Kölner Sammlung Zanoli, dort von Sulpiz Boisserée, Ernst Förster und Franz Kugler erwähnt,[5] später in der Sammlung Clavé-Bouhaben in Köln[6]

1917 versteigert am 4. 12. 1917 als Nr. 134 in der Auktion der Sammlung Richard von Kaufmann bei Paul Cassirer in Berlin an den Kunsthändler Busch in Mainz[7]

1921 erworben von einem unbekannten Vorbesitzer

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Johann Jacob Merlo hat die wesentlichen biographischen Fakten zur Person des Stifters zusammengestellt:[8] Der 1480 geborene Peter von Clapis, gen. Breitstein, taucht in Köln zum ersten Mal 1496 als Student an der Universität auf. Sein Geburtsort ist unbekannt; der Inschrift auf sei-

4 Das Wappen ist nur noch fragmentarisch zu erkennen: In Gold ein aus einem Dreiberg aufwachsender Baum.

5 Förster (1853), S. 173; Kugler (1854), S. 310; Firmenich-Richartz (1916), S. 505.
Wohl auf einer Verwechslung beruht die Angabe bei Tümmers (1964, S. 59), das Bild habe sich im 17. Jahrhundert im Gemäldesaal des Erzherzogs Leopold Willem zu Brüssel befunden, weil David Teniers d. J. es auf einem Galeriestück wiedergegeben habe. Eine Fassung der diversen Galeriestücke Teniers von dieser Sammlung (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 9008, datiert 1653) zeigt im Vordergrund die Michel Sittow zugeschriebene Variante der niederländischen Komposition, die Bruyns ‚Heiliger Nacht' zugrundeliegt (ebd., Inv. Nr. 5878). Vgl. für beide Werke Sylvia Ferino-Pagden, Wolfgang Prohaska u. Karl Schütz, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991, S. 120, 113, Tf. 476, 276. Jedenfalls fehlt in den Inventaren Leopold Willems ansonsten jede Spur; vgl. Klara Garas, Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, Dies., Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 63 (N. F. 27), 1967, S. 39–80; 64 (N. F. 28), 1968, S. 181–278.

6 Aukt. Kat. Heberle (1894), S. 14.

7 Aukt. Kat. Die Sammlung Richard von Kaufmann (1917), Nr. 134.

8 Merlo (1867).

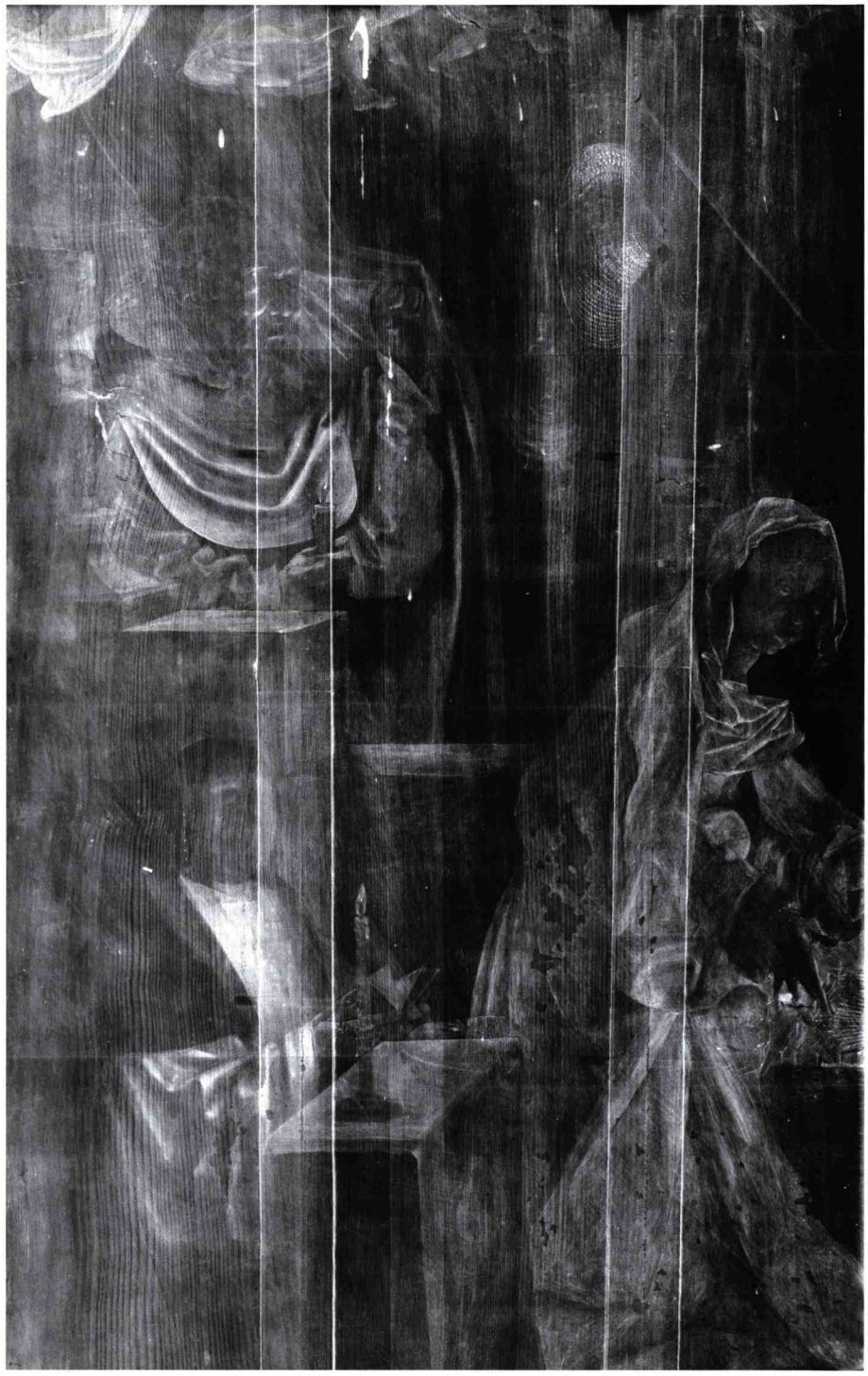


Abb. 75: Barthel Bruyn d. Ä., Heilige Nacht, 1516, Röntgenaufnahme, Detail, Frankfurt, Städel

nem Grabstein zufolge entstammt er einer vornehmen italienischen Familie mit dem Stammsitz Novara. Nach der Promotion war er als Jurist für den Kölner Rat tätig, der ihn 1509 zu Verhandlungen nach Lüttich, 1510 an den Düsseldorfer Hof des Herzogs von Jülich und 1511 sogar an den französischen Königshof entsandte. Noch im gleichen Jahr wurde er auf die inzwischen vakant gewordene Professur der Rechte an der Kölner Universität berufen. Nunmehr endgültig in Amt und Würden, vermählte sich Clapis spätestens 1512 mit Bela (Sibylla) Bonenberg, die aus einer Kölner Patrizierfamilie stammt. 1516 und 1518 erwirbt das Paar Häuser. Im Sommer 1528 stirbt Bela Bonenberg, und im Herbst desselben Jahres machte auch Clapis sein Testament. Darin bestimmt er die von ihm gestiftete, der Dreifaltigkeit geweihte Kapelle in St. Maria ad gradus zur Grablege. 1532 wird der Witwer zum Rektor der Universität ernannt, ein Amt, das Ehelosigkeit voraussetzte. Seine glänzende Karriere spiegelt sich in Ehrungen wider: 1536

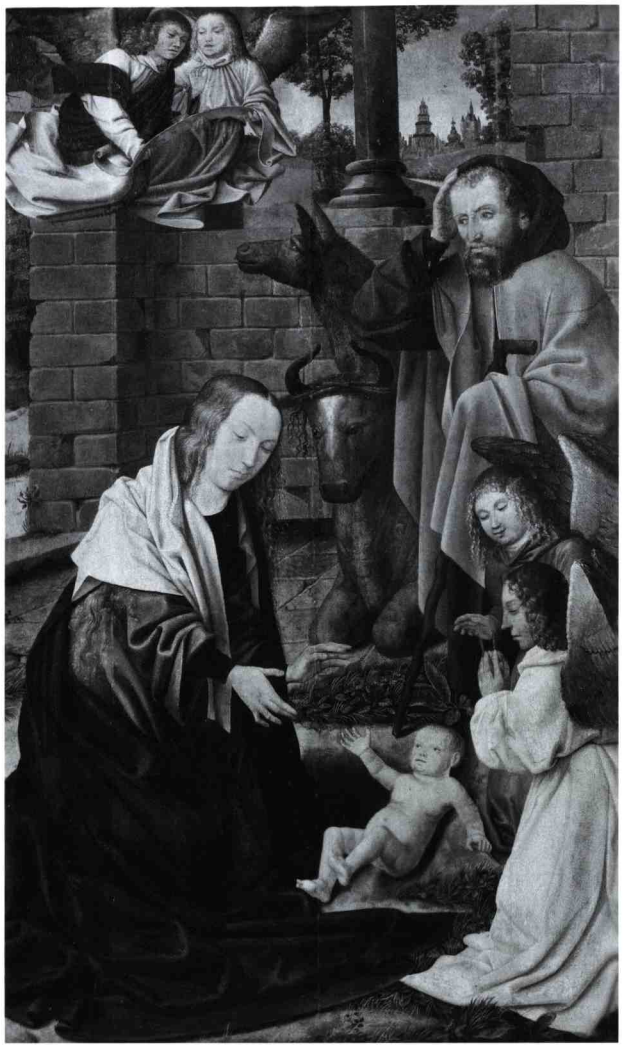


Abb. 76: Meister von Frankfurt (nach Hugo van der Goes?), Geburt Christi, linke Flügelinnenseite des Dreikönigsaltars, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten

läßt der Rat eine Schaumünze auf ihn prägen,[9] und 1545 wird ihm die Ehre zuteil, beim Besuch Kaiser Karls V. die Begrüßungsrede zu halten. Vier Jahre später sucht der nunmehr Neunundsechzigjährige um seine Entlassung nach, die der Rat ihm unter Zahlung einer großzügigen Pension bewilligt. Den Ruhestand konnte Clapis jedoch nicht mehr lange genießen; am 15. September 1551 ist er verstorben und an dem von ihm vorausbestimmten Ort bestattet worden.

Hildegard Westhoff-Krummacher hat die überlieferten Bildnisse zusammengetragen, die Barthel Bruyn von Peter von Clapis gemalt hat:[10] Als Stifter erscheint der Jurist außer auf unserer Tafel noch auf zwei weiteren Altären.[11] Ein Porträt mit halbrundem Abschluß stellt den knapp Fünfzigjährigen dar.[12] Möglicherweise in Zusammenhang mit dem schönen Porträtmedaillon im Miniaturformat von 1537[13] könnte der Autorin zufolge eine Pinselzeichnung in Reims entstanden sein.[14]

An den älteren Barthel Bruyn als Maler der Frankfurter Tafel dachte zuerst Franz Kugler.[15] Seither ist diese Zuschreibung bis auf eine Ausnahme in jüngster Zeit nicht mehr bezweifelt worden;[16] die beiden monographischen Bearbeiter des Künstlers haben sie bekräftigt.[17] Allerdings mehrten sich bald die Anzeichen dafür, daß der dreiundzwanzigjährige Maler die Komposition seines Frühwerks nicht vollkommen unabhängig erfunden hat, daß er vielmehr von niederländischen Voraussetzungen ausgehen konnte. Diese Einsicht verdankte sich u. a. der Tatsache, daß eine eng verwandte nächtliche Geburtsdarstellung *(Abb. 78)* in die gleiche Sammlung wie Bruyns ‚Heilige Nacht' gelangt war, nämlich in die Berliner Sammlung Richard von Kaufmann. Der Umstand, daß von Kaufmann sogar noch zwei weitere nächtliche Geburtsszenen besaß,[18] hat Adolph Goldschmidt zu einer vergleichenden Betrachtung über die Entwicklung des Nachtstücks anhand aller vier Bilder inspiriert.[19] Dabei schloß er aus den Unterschieden und Übereinstimmungen zwischen der ‚Heiligen Nacht' und dem annähernd zeitgleichen niederländischen Bild auf ein gemeinsames Vorbild. Als Schöpfer dieses hypothetischen Vorbilds hatte Max J. Friedländer, der die Sammlung Kaufmann betreute, bereits Jan Joest von Kalkar ausgemacht, dem er auch die heute in New York befindliche Geburt *(Abb. 77)* zuwies.[20] Fortan betonte Friedländer in seinen Publikationen stets den Zusammenhang zwischen Joest von Kalkar und Bruyn.[21] Am deutlichsten kam dies bei der Einschätzung einer Zeichnung in St. Petersburg zum Ausdruck *(Abb. 80)*, die Dobroklonsky als Werk Bruyns veröffentlicht hatte,[22] Friedländer jedoch überzeugender Jan Joest gab,[23]

9 Friedrich Hagenauer oder Ludwig Neufahrer zugeschrieben. Ein Exemplar befindet sich im Berliner Münzkabinett; vgl. Georg Habich, Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts. I. Teil, Bd. 2/1, Berlin 1932, S. CXIV.

10 Westhoff-Krummacher (1965), S. 124.

11 1515 datiertes Marienkrönungstriptychon, München, Sammlung Engelhorn; vgl. Tümmers (1964), S. 56f, Nr. A 24. Altarflügel, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Inv. Nr. 76; vgl. Ausst. Kat. Von der Erde zum Himmel (1993), S. 20f, Nr. 1.

12 Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, Inv. Nr. 507 5 4; vgl. Westhoff-Krummacher (1965), S. 144f, Nr. 67.

13 Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. WRM 248; vgl. Zehnder (1990), S. 62–64, Abb. 22, 23: Die 1536 datierte Schaumünze hat nach Zehnders Vermutung möglicherweise die Wahl des miniaturhaften Rundformats angeregt.

14 Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 722; vgl. Westhoff-Krummacher (1965), S. 189f, Nr. 128.

15 Kugler (1854), S. 310.

16 Ohne nähere Begründung bezeichnet der Ausst. Kat. Von der Erde zum Himmel (1993), S. 20 die Autorschaft Bruyns bei der Frankfurter Tafel als strittig.

17 Tümmers (1964), S. 59; Westhoff-Krummacher (1965), S. 15, 124.

18 Von Geertgen tot Sint Jans und Lucas Cranach d. Ä.

19 Goldschmidt (1902).

20 Katalog Sammlung Richard von Kaufmann (1900), Nr. 48; Friedländer (1917), S. 258.

21 Friedländer (1916), S. 15; ders., (1931), S. 17; ders., (1940), S. 164–167; ders., (1972), S. 15.

22 Dobroklonsky (1936), S. 54.

23 Friedländer (1940), S. 161.

Abb. 77: Meister von Frankfurt, Geburt Christi, New York, Metropolitan Museum of Art, Jack and Belle Linsky Collection

worin ihm die Forschung bis heute gefolgt ist.[24] Während Goldschmidt die beiden Fassungen in der Sammlung Kaufmann eher für parallele Schöpfungen auf gemeinsamer Basis gehalten hatte, konstatierte Carl Peter Baudisch nach einem genauen Detailvergleich die Abhängigkeit der ‚Heiligen Nacht' von der anderen Tafel, die auch er Joest zuschrieb.[25] Lediglich Harald Brockmann sah die Verbindung zu Jan Joest eher lose und betonte stattdessen einzelne Bezüge zum Meister von St. Severin.[26] Inzwischen hatte Ludwig Baldass einen anderen Traditionsstrang des nächtlichen Geburtsbildes aufgerollt, der von Hugo van der Goes über Gerard David bis hin zu Jan Gossaert führte.[27] Es blieb Friedrich Winkler vorbehalten, diese Überlegungen zu systematisieren und dabei der ‚Heiligen Nacht' Barthel Bruyns eine wichtige Rolle in der Nachfolge des Hugo van der Goes zuzuerkennen.[28] An die Überlegungen von Baldass anknüpfend erschloß Winkler aus den diversen freien Kopien nämlich eine verlorene Darstellung der nächtlichen Geburt Christi mit Engeln von der Hand des großen Genter Meisters. Diese habe in

24 Wolff-Thomsen (1997), S. 363–368.
25 Baudisch (1940), S. 161f.
26 Brockmann (1924), S. 240–244.
27 Ludwig Baldass, Mabuses heilige Nacht, eine freie Kopie nach Hugo van der Goes, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 35, 1920/21, S. 34–48.
28 Winkler (1964), S. 141–154.

Abb. 78: Jan Joest von Kalkar, Geburt Christi, ehem. München, Sammlung Bissing

den südlichen Niederlanden vor allem den Meister von Frankfurt,[29] aber auch Gerard David,[30] Geertgen tot Sint Jans,[31] Michel Sittow,[32] Jan Provost[33] und Gerard Horenbout[34] beeinflußt, in Köln außer Bruyn auch den Meister der Heiligen Sippe *(Abb. 83)*.[35] Renate Breustedt und Ulrike Wolff-Thomsen haben noch weitere Fassungen der Komposition angeschlossen.[36] Zuletzt ist Wolff-Thomsen die Reihe der Werke noch einmal durchgegangen, wobei ihr Augenmerk freilich vor allem dem von ihr bearbeiteten Jan Joest galt: Als ihrer Meinung nach freieste Variante der Komposition behandelt sie die Frankfurter ‚Heilige Nacht' nur am Rande, betont aber die Übereinstimmung der Marienfigur mit derjenigen auf dem Kalkarer Hochaltar.[37]

29 Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 236; Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 201; Kiew, Museum.

30 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 904; vgl. WINKLER (1964), Abb. 105; FERINO-PAGDEN, PROHASKA u. SCHÜTZ (wie Anm. 5), S. 48, Tf. 276;

31 London, National Gallery, Inv. Nr. NG 4081; vgl. WINKLER (1964), Abb. 112 (absichtlich gekontert, um die spiegelbildliche Übereinstimmung hervorzuheben); Jill DUNKERTON, Susan FOISTER u. a., Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery, London 1991, S. 340, Nr. 49.

32 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 5878; vgl. WINKLER (1964), Abb. 106; FERINO-PAGDEN, PROHASKA u. SCHÜTZ (wie Anm. 5), S. 113, Tf. 276; Annaberg, Annenkirche; vgl. WINKLER (1964), Abb. 107–109.

33 Banbury, Upton House, Kat. Nr. 165; vgl. Max J. FRIEDLÄNDER, Early Netherlandish Painting. Comments and notes by H. Pauwels, Bd. 9,2: Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier, Leiden u. Brüssel 1973, S. 113, Tf. 164, Abb. 142.

34 Miniatur im Breviarium Grimani, Venedig, Biblioteca Marciana, Ms.lat. I.99, fol. 43v; vgl. WINKLER (1964), Abb. 116.

35 In der linken oberen Ecke der Mitteltafel seines Beschneidungsaltars in München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 652; vgl. WINKLER (1964), Abb. 116 (Detail); Gisela GOLDBERG u. Gisela SCHEFFLER, Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland (Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. Gemäldekataloge 14), München 1972, S. 411–424, Abb. 133.

36 Dunedin, Neuseeland, Public Art Gallery; ehem. Paris, Sammlung Koti, Kreuzlingen, Sammlung Kisters; ehem. London, Sammlung Cox; ehem. London, Kunsthandel; vgl. BREUSTEDT (1966), Bd. 2, Nr. 22a-d; WOLFF-THOMSEN (1997), S. 356–359, Abb. 128–130, 134.

37 Ebd., S. 359.

DISKUSSION

Mindestens fünf Mal hat Barthel Bruyn seinen Gönner Peter von Clapis im Laufe seines Lebens dargestellt. Die Dichte dieser Überlieferung läßt auf ein besonders enges Verhältnis zwischen Künstler und Auftraggeber schließen. Zu diesem dürfte das kapitale Nachtstück im Frankfurter Städel entscheidend beigetragen haben, das – trotz einiger noch früher zu datierender Tafeln – Bruyns eigentlichen Eintritt in die Kölner Malerei markiert. Der standesbewußte Stifter dürfte für seine Wahl viel Anerkennung erfahren haben; denn Bruyns Tafel fällt nicht nur durch ihre beträchtlichen Dimensionen auf, sondern besticht vor allem durch künstlerische Innovation. Mit monumentalen Figuren, ausdrucksstarker Gestik und einer bei aller Vielfalt durch die ausgeklügelte Bildgeometrie verdichteten Komposition bringt es einen neuen Klang in die Kölner Malerei um 1500.[38] Den Grund dafür haben Friedländer und Winkler bereits erkannt: In letzter Konsequenz geht die Bilderfindung auf Hugo van der Goes zurück. Der einflußreiche Genter Meister muß eine nächtliche Geburt mit Engelsreigen geschaffen haben, die von der folgenden Künstlergeneration begeistert rezipiert wurde. Über ein Dutzend Darstellungen sind inzwischen bekannt, die sich mehr oder weniger eng an das verlorene Urbild anlehnen. Die Bildtradition ist also so breit, daß über die Grundzüge der Komposition hinaus nach spezifischen Details gesucht werden muß, die es ermöglichen, jenen Strang der Überlieferung zu benennen, an den Barthel Bruyn anknüpft. Hier bildet vor allem die Handhaltung der an der Krippe knienden Maria ein geeignetes Kriterium. Winkler hat die Besonderheit treffend beschrieben: „In dem Nachtbild verehrt die Mutter es [das Christkind, Anm. d. Verf.] sehr zartsinnig, die verschieden bewegten Hände drücken aus, daß sie es aus ihrer Hut entlassen und gebettet hat. Es ist eine Bewegung von großer Delikatesse . . ."[39] Die Differenzierung zwischen der fast waagerecht schwebenden linken und der senkrecht vorgestreckten rechten Hand mit ihren gespreizten Fingern hat anscheinend Hugo van der Goes erfunden; denn sie kommt auch auf einer anderen in Kopien überlieferten Geburtsszene von ihm vor, nämlich auf dem mutmaßlichen Seitenflügel des Monforte-Altars *(Abb. 76)*.[40] Es fällt auf, daß dieses Merkmal nur in einem Teil der Nachfolgewerke wiederkehrt und vielfach, sei es aus Nachlässigkeit, sei es aus bewußter Ablehnung des psychologisierenden Motivs, durch die konventionelle Geste der gefalteten Hände ersetzt wird.[41] Als weiterer Filter läßt sich die Position des Josephs heranziehen, der in den nächtlichen Geburtsszenen sowohl rechts hinten als auch links auftauchen kann.[42] Unter den verbleibenden Werken bieten zwei Tafeln weitere auffällige Parallelen zur Frankfurter ‚Heiligen Nacht', deren Zuschreibung in beiden Fällen mehrfach zwischen Jan Joest und dem Meister von Frankfurt schwankte.[43] Die New Yorker Geburt weist

Abb. 79: Barthel Bruyn d. Ä., Heilige Nacht, 1516, Detail: Ochs und Esel, Frankfurt, Städel

von allen bekannten Fassungen vielleicht die ähnlichste Verteilung der Helligkeiten auf *(Abb. 77)*. Sie kennt die dominante Engelsfigur in der Mittelachse ebenso wie den kleinen Engelskopf, der schräg über deren rechte Schulter blickt, und auch die Rückenfigur des Engels im Vordergrund rechts erscheint fast unter dem gleichen Blickwinkel wie in Frankfurt. Die musizierenden Engel am oberen Bildrand nehmen ebenso wie auf der Städel-Tafel einen horizontalen Streifen über die gesamte Bildbreite ein, und wie dort wechseln sich auch auf dem New Yorker Bild ‚spätgotische' Engel in schlichtem Gewand mit fast nackten Engelsputti italienischen Gepräges ab. Wie in Frankfurt tauchen die Oberkörper zweier Hirten hinter einer quer gestellten Mauerbrüstung auf, die eine – allerdings intakte – Marmorsäule trägt, ein Hirtenstab ragt quer über den Nachthimmel und ist damit ähnlich effektvoll eingesetzt wie der nach vorn ragende Stab in Frankfurt, und schließlich erscheint das Pfeilerkapitell neben der Josephsfigur in New York an der gleichen Stelle wie die voluminöse Wandvorlage mit markanter Kämpferzone in Frankfurt. Der Frankfurter Architektur noch näher kommt an dieser Stelle die ehemals in München befindliche Geburt, die allerdings eher bei Tageslicht stattfindet *(Abb. 78)*. Vor allem markiert die Mauerstirn dort ebenso wie auf der Städel-Tafel eine seitliche Gasse, aus der

38 Der vielfach geäußerte Vorwurf der Unübersichtlichkeit beruht auf einer Sichtweise, die mit den niederländischen Vorstufen vergleicht.
39 Winkler (1964), S. 148.
40 Vgl. ebd., S. 15–18.
41 So beispielsweise von Horenbout, Geertgen und dem Meister der Hl. Sippe *(Abb. 83)*.
42 Vgl. ebd., Abb. 110–117.
43 Vgl. Wolff-Thomsen (1997), S. 354–370.

Abb. 80: Jan Joest von Kalkar, Geburt Christi, Zeichnung, St. Petersburg, Eremitage

Joseph hinzutritt. Dabei hebt Joseph genau wie auf dem Frankfurter Bild die Linke, in der er seinen Hut hält – auf dem Bild im Städel ist dieser an der gleichen Stelle in der Komposition anzutreffen, nur eben an der Mauer aufgehängt worden. Noch in zwei weiteren Details, die ansonsten in der Bildtradition der nächtlichen Geburt nach Hugo van der Goes eher selten anzutreffen sind, stimmen die Münchener und die Frankfurter Tafel überein. Da ist zum einen der runde Weidenkorb im Vordergrund, der auf beiden Bildern an der gleichen Stelle plaziert ist.[44] Zum anderen ist ein Seil mehrfach um die Hörner des Ochsen geschlungen, wobei es sich zwischen den Hörnern überkreuzt und mit dem freien Ende links herabhängt. Auf der Münchener Tafel ist das Motiv unübersehbar in die Bildmitte gesetzt; in Frankfurt ist es auch vorhanden, doch geht es dort beinahe im nächtlichen Dunkel unter *(Abb. 79)*.[45] Dasselbe Motiv kennt auch die St. Petersburger Zeichnung, deren Zuschreibung an Jan Joest sich durchgesetzt hat *(Abb. 80)*. Wenn auch ihre Gesamtkomposition wesentlich konventioneller ausfällt als in den übrigen hier besprochenen Werken, so stimmt sie doch noch in einem weiteren Detail mit Bruyns Frankfurter Tafel überein, nämlich den beiden Engelsputten mit Fiedel und Laute in der linken oberen Ecke, die wörtlich vor der Mauerstirn in

44 Er ist zwar in der hier besprochenen Gruppe rar, aber anonsten durchaus ein fester Bestandteil der altniederländischen Geburtsikonographie: Vielfach, etwa auf einer kleinen Tafel von Adriaen Isenbrant im Basler Kunstmuseum, ist er geöffnet, so daß sein Inhalt und seine Funktion klar werden: Er enthält Stoffbinden zum Wickeln des Neugeborenen. Vgl. Max J. Friedländer, Early Netherlandish Painting. Comments and notes by H. Pauwels, Bd. II: The Antwerp Mannerists. Adriaen Ysenbrant, Leiden u. Brüssel 1974, S. 83f, Tf. 123, Abb. 148, sowie 147 als Variante.

45 Die Stelle ist so dunkel, daß Friedländer (1940), S. 162 das Seil übersehen konnte.

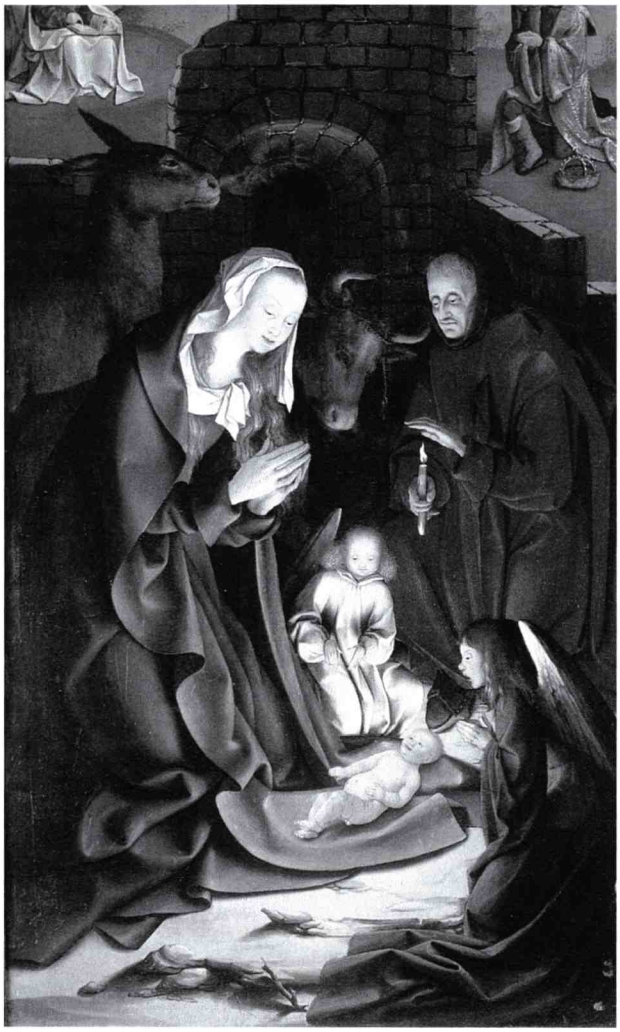


Abb. 82: Barthel Bruyn d. Ä., Heilige Nacht, 1516, Detail: Maria, Frankfurt, Städel

Abb. 81: Jan Joest von Kalkar, Geburt Christi vom Kalkarer Altar, Kalkar, St. Nikolai

Frankfurt wiederkehren. Und auch ein Bindeglied zwischen der Zeichnung und der Frankfurter Tafel hat sich in Gestalt eines mutmaßlichen Frühwerks von Barthel Bruyn erhalten:[46] Seine nächtliche Geburtsszene in der Pfarrkirche von Marienbaum wiederholt die Petersburger Zeichnung wörtlich und übernimmt daher auch die beiden musizierenden Engel, die offenbar im Typenvorrat des Malers weiterexistierten, als dieser sich an raffiniertere Kompositionen heranwagte: Auf der Geburt des Essener Hochaltars kehren diese Figuren noch einmal wieder.[47]

Die Verbindung zu Werken, die von Max J. Friedländer mit Jan Joest in Verbindung gebracht wurden, auch wenn die Forschung sie teilweise später wieder in den diffusen Werkkomplex um den Meister von Frankfurt integriert hat, ist kein Zufall.[48] Allgemein geht die Forschung davon aus, daß Bruyn bei dem Meister vom Niederrhein seine Lehre absolviert hat.[49] Vergleicht man die Geburtsszene von Jan Joests Hauptwerk, dem Kalkarer Hochaltar, mit der ‚Heiligen Nacht' im Städel, so begegnen wir auch dort dem Ochsen mit dem um die Hörner geschlungenen Tau – ansonsten aber sind die kompositorischen Übereinstimmungen gering *(Abb. 81)*. Was Barthel Bruyn hier jedoch mustergültig studieren konnte, ist der extreme Beleuchtungseffekt einer zentralen Lichtquelle, bei dem stark beleuchtete und tief verschattete Partien übergangslos aneinandergrenzen. In der scharfen Akzentuierung, ja Überakzentuierung solcher Lichtwirkung steht Jans Geburt der ‚Heiligen Nacht' Barthel Bruyns viel näher als manch andere Tafel aus der Überlieferung der Goesschen nächtlichen Geburt, die den Lichteffekt oftmals mildern und teilweise sogar ganz aufgeben *(Abb. 78)*. Vor allem aber zeigt sich Bruyn von der monumentalen Marienfigur auf der Kalkarer Geburt tief beeindruckt; ohne die letztere ist die hoch aufragende, zugleich würdevolle und lebendige Gestalt seiner Muttergottes, der größten Figur der gesamten Komposition, kaum vorstellbar *(Abb. 81, 82)*. Die Über-

46 Tümmers (1964), S. 19f, 57, Nr. A26. Von Tümmers wegen des Zustands zurückhaltend beurteilt und gegen 1512/15 angesetzt. Vgl. auch Wolff-Thomsen (1997), S. 367f.

47 Vgl. Tümmers (1964), S. 67f, Nr. A40, Abb. auf S. 165f.

48 Wolff-Thomsen (1997), S. 362 schreibt die New Yorker Geburt entgegen Goddard (1984), S. 142 dem Meister von Frankfurt zu; die ehemalige Münchener Tafel erinnerte sie an Bruyn (S. 370).

49 Tümmers (1964), S. 12f.

Abb. 83: Meister der Heiligen Sippe, Beschneidung Christi, München, Alte Pinakothek

einstimmungen reichen bis in die Details der Gesichtsbildung,[50] und auch der großformige, schwungvolle Faltenwurf des Marienmantels dürfte durch die entsprechende Draperie in Kalkar inspiriert sein – von den kleinteiliger und mit hartbrüchigeren Falten gegliederten Gewändern rechts und links neben dem Marienmantel sticht dieser jedenfalls auf Bruyns Tafel durchaus ab.

Es ist also das Verdienst des älteren Barthel Bruyn, in seiner ‚Heiligen Nacht' ein erfolgversprechendes niederländisches Kompositionsschema aufgegriffen und mit dem bei Jan Joest erworbenen Sinn für Lichtregie und Monumentalität neu und pointiert formuliert zu haben. Ein wichtiges Bildelement seines Werkes war in der unmittelbaren niederländischen Tradition, auf die er sich bezieht, jedoch nicht vorgebildet, nämlich die in den Bildraum integrierten Stifter an Betpulten. Zwar wurzelt auch diese Lösung letztlich in Flandern;[51] doch ist der Hinweis auf Kölnisches näherliegend *(Abb. 83)*: Der Meister der Heiligen Sippe hatte eine ähnliche Anordnung bereits auf seinem um 1500/1510 entstandenen Flügelaltar erprobt. Wie bei Bruyn stehen die Möbel der Stifter in einer Flucht mit den bildeinwärts führenden Mauern, die zugleich die Bildfläche in drei Zonen unterteilen und damit die Unterbringung seitlicher Nebenszenen ermöglichen. Doch macht der Vergleich gerade wegen der grundsätzlichen Ähnlichkeit die Leistung des jüngeren Malers deutlich. In seiner Gesamtheit wirkt der Bildraum beim Sippenmeister höchst artifiziell; unverkennbar stammt er von den konstruierten Guckkastenbühnen Memlingscher oder Van der Weydenscher Prägung ab.[52] Der Bildraum auf der ‚Heiligen Nacht' mag unübersichtlich und perspektivisch nicht vollkommen korrekt sein; doch zweifelt der Betrachter hier keinen Moment daran, daß ein homogener und kohärenter Raum dargestellt ist. Daß Bruyn die Stifter und ihre Möbel derselben Lichtregie unterwirft, die in der Hauptszene herrscht, trägt wesentlich zu diesem Eindruck bei, auch wenn die Lichtführung zugegebenermaßen mitunter nur näherungsweise nachzuvollziehen ist. Der Vorwurf vom „Zerfall der Bildeinheit" aber,[53] der von der Forschung immer wieder gegen die Tafel erhoben worden ist, muß vielleicht doch relativiert werden. Denn die Vielfalt an Figuren und Hintergrundsszenen war möglicherweise bei diesem Auftrag verlangt, mußte man doch mit den überreich ausstaffierten Werken der Kölner Maler um 1500 konkurrieren. Bedenkt man die Integrationsleistung des Künstlers, der in der Städel-Tafel für Peter von Clapis die drei eben beschriebenen, heterogenen Stilanteile zu einer neuartigen Komposition – einer nächtlichen Geburt in der Tradition Hugos, inszeniert mit Jan Joestscher Intensität in einem ‚kölnischen' Bildraum mit Stiftern – verschmolz, so wird man der ‚Heiligen Nacht' doch einen hohen Rang in Barthel Bruyns Frühwerk zugestehen müssen.

B.B.

50 So schon Baudisch (1940), S. 162; Wolff-Thomsen (1997), S. 359.

51 Erinnert sei nur an die Rolin-Madonna Jan van Eycks; vgl. Hans Belting u. Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, S. 160f, Tf. 60.

52 Zu denken ist etwa an Rogers Sakramentsaltar (Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten) und Memlings vielszenige Tafeln mit der Passion Christi (Turin, Galleria Sabauda) oder den Sieben Freuden Mariens (München, Alte Pinakothek). Vgl. ebd., S. 188, 246f, Tf. 108, 206, 207, Abb. 126.

53 Das Zitat bei Wolff-Thomsen (1997), S. 359; so auch Reiners (1925), S. 240 u. a.

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 41; 1966, S. 22; 1971, S. 15; 1987, S. 34

1853 Ernst FÖRSTER, Geschichte der deutschen Kunst. Theil II, Leipzig 1853, S. 173
1854 Franz KUGLER, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 2, Stuttgart 1854, S. 310
1857 Leonard ENNEN, Kunstgeschichtliches von Mathias Joseph de Noel, in: Zeitbilder aus der neueren Geschichte der Stadt Köln, mit besonderer Rücksicht auf Ferdinand Franz Wallraf, Köln 1857, S. 454f
1867 Johann Jacob MERLO, Peter von Clapis, ein kölner Gelehrter und Kunstfreund des 16.Jahrhunderts, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 18, 1867, S. 1–24, hier S. 18
1882 Alfred WOLTMANN u. Karl WOERMANN, Geschichte der Malerei, Bd. 2, Leipzig 1882, S. 496
1890 Hubert JANITSCHEK, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 518
1894 Aukt. Kat. HEBERLE (Lempertz), Die Gemälde-Galerie von Clavé-Bouhaben zu Köln am Rhein. 4./5. Juni 1894, S. 14
1900 Katalog SAMMLUNG RICHARD VON KAUFMANN, Berlin 1900, Nr. 48
1902 Carl ALDENHOVEN, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902, S. 311, 321
1902 Adolph GOLDSCHMIDT, Gemälde des XIV. bis XVI.Jahrhunderts aus der Sammlung Richard von Kaufmann, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 13, 1902, S. 239–242, hier S. 240
1904 Ausst. Kat. KUNSTHISTORISCHE AUSSTELLUNG Düsseldorf 1904, Düsseldorf 1904, S. 26, Nr. 67
1905 Paul CLEMEN u. Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Meisterwerke westdeutscher Malerei und andere hervorragende Gemälde alter Meister aus Privatbesitz auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1904, München 1905, S. 10f
1911 Hermann NASSE, Gemälde aus der Sammlung des Univ.-Professors Dr. Freih. Fr. W. von Bissing zu München. II. Teil, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 6, 1911, S. 94–117, hier S. 96
1914 Andreas HUPPERTZ, Die altkölnische Malerschule, München 1914, S. 73
1916 Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Die Brüder Boisserée. I. Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik, Jena 1916, S. 505
1916 Max J. FRIEDLÄNDER, Von Eyck bis Bruegel, Berlin 1916, S. 139 (= Neuausgabe u.d.T. Von van Eyck bis Bruegel, Köln 1956, S. 117)
1917 Fritz BURGER, Hermann SCHMITZ und Ignatz BETH, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Handbuch der Kunstwissenschaft, Bd. 1, Wildpark-Potsdam 1917, S. 473
1917 Max J. FRIEDLÄNDER, Die Sammlung Richard von Kaufmann. II. Band: Die Niederländischen, Französischen und Deutschen Gemälde, Berlin 1917, S. 258, Nr. 134
1917 Aukt. Kat. DIE SAMMLUNG RICHARD VON KAUFMANN. Katalog der Versteigerung am 4. 12. 1917 bei Paul Cassirer, Berlin, Berlin 1917, Nr. 134
1923 Karl SCHAEFER, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1923, S. 22, 33
1924 Harald BROCKMANN, Die Spätzeit der Kölner Malerschule. Der Meister von St. Severin und der Meister der Ursulalegende, Bonn u. Leipzig 1924, S. 240–244
1925 Heribert REINERS, Die Kölner Malerschule, Mönchengladbach, Bonn u. Leipzig 1925, S. 240
1929 Franz DÜLBERG, Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance. Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1929, S. 144
1931 Otto H. FÖRSTER, Kölner Kunstsammler vom Mittelalter bis zum Ende des bürgerlichen Zeitalters, Berlin 1931, S. 99, 149, Anm. 259
1931 Max J. FRIEDLÄNDER, Die altniederländische Malerei, Bd. 9, Berlin 1931, S. 17
1935 Hubert GRAVEN, Die alte Kölner Universität und die Kunst, Köln 1935, S. 5
1936 M. DOBROKLONSKY, Bartholomäus Bruyn (1493–1555), in: Old Master Drawings 11, 1936, S. 54
1937 G. J. HOOGEWERFF, De Noord-Nederlandsche Schilderkunst, Bd. 2, Den Haag 1937, S. 448
1940 Carl Peter BAUDISCH, Jan Joest von Kalkar. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Niederrheins, Bonn 1940, S. 116, 155–161
1940 Max J. FRIEDLÄNDER, Eine Zeichnung von Jan Joest von Kalkar, in: Oud Holland 57, 1940, S. 161–167 hier S. 161f
1955 Ausst. Kat. BARTHEL BRUYN 1493–1555. Gesamtverzeichnis seiner Bildnisse und Altarwerke. Gedächtnisausstellung, Köln 1955, S. 44, Nr. 143
1964 Horst-Johs TÜMMERS, Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn, Köln 1964, S. 23, 59, Nr. A 28
1964 Friedrich WINKLER, Das Werk des Hugo van der Goes, Berlin 1964, S. 154
1965 Hildegard WESTHOFF-KRUMMACHER, Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler, München 1965 (= Diss. phil. Bonn 1961), S. 15, 124
1966 Renate BREUSTEDT, Die Entstehung und Entwicklung des Nachtbildes in der abendländischen Malerei und seine Ausbreitung in den Niederlanden, Diss. phil. Göttingen 1966, Bd. 2, S. 19, Nr. 54
1968 Rudolf Hermann WACKERNAGEL, Zwei neue Stifterbildnisse Barthel Bruyns d. Ä., in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 7, 1968, S. 179–196, hier S. 195, Anm. 24
1972 Max J. FRIEDLÄNDER, Early Netherlandish Painting Bd. 9a, Leiden u. Brüssel 1972, S. 15, 52
1972 Gisela GOLDBERG u. Gisela SCHEFFLER, Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland (Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. Gemäldekataloge 14), München 1972, S. 47, 54
1984 Stephen H. GODDARD, The Master of Frankfurt and his Shop, Brüssel 1984, S. 93
1984 THE JACK AND BELLE LINSKY COLLECTION in the Metropolitan Museum of Art, New York 1984, S. 68ff
1988 Rainald GROSSHANS, Rez.v. Goddard (1984), in: Kunstchronik 41, 1988, S. 118–125, hier S. 123
1990 Ausst. Kat. GIOVANNI GEROLAMO SAVOLDO und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien, Frankfurt a. M. 1990, S. 262f
1990 Horst-Johs TÜMMERS, Die Kölner Kirchen und die Malerfamilie Bruyn, in: Colonia Romanica 5, 1990, S. 8
1990 Frank Günter ZEHNDER, Katalog der Altkölner Malerei (= Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI), Köln 1990, S. 50, 63
1993 Ausst. Kat. VON DER ERDE ZUM HIMMEL. Heiligendarstellungen des Spätmittelalters aus dem Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 1993, S. 20
1997 Ulrike WOLFF-THOMSEN, Jan Joest von Kalkar. Ein niederländischer Maler um 1500 (= Schriften der Heresbach-Stiftung Kalkar 3), Bielefeld 1997 (= Diss. phil. Kiel 1992), S. 359
1999 BRINKMANN, SANDER, S. 27, Tf. 12

BARTHEL BRUYN D. J.

Köln um 1530 – Köln 1607/10

Von den zwei Söhnen namens Arnt und Bartholomäus, die dem älteren Barthel Bruyn ab 1547 bei der Ausmalung des Karmeliterkreuzgangs in Köln halfen und auch danach das Handwerk des Vaters ausübten, scheint nur einem Erfolg beschieden gewesen zu sein: Während der erstgeborene Arnt 1577 verschuldet starb, ohne daß wir jemals von größeren Aufträgen hörten, trat der jüngere Barthel künstlerisch wie materiell das Erbe des Vaters an. 1550 heiratete er die wohlhabende Agnes Patberg († 1623) aus Werden, in deren Namen er fünf Jahre später ererbte Immobilien in Werden verkauft. 1557 übernimmt Barthel Bruyn d. J. Häuser und Atelier seines Vaters als alleiniger Besitzer; er muß seine Geschwister damals ausbezahlt haben. Seit 1579 ist er Ratsherr. Der Patrizier Hermann von Weinsberg, einer seiner Kunden, überliefert die Klage des Malers über schwindende Sehkraft; ab 1590 hat er möglicherweise nicht mehr viel malen können. 1593 setzte er mit seiner Gattin ein gemeinsames Testament auf. Hochangesehen und wohlhabend ist er gestorben.

Aus heutiger Sicht erstaunt das etwas in Anbetracht der Tatsache, daß das Werk des jüngeren Bruyn jeglicher Innovation entbehrt: Am überlieferten Kompositions- und Typenvorrat des Vaters hält der Sohn eisern fest; außer dem Kostüm modernisiert er nur gelegentlich die Linienführung im Sinne des Zeitgeschmacks, ohne daß dies die Wirkung seiner Bilder verbessern würde. Zwar fallen sowohl die Inkarnate als auch das Gesamtkolorit in der Regel blasser aus als bei seinem Vater. Da der jüngere Bruyn aber nie einen wirklich individuellen Stil entwickelte und seine Werke fast nie signierte, hat sich die Forschung mit der Eingrenzung seines Œuvres naturgemäß schwergetan. Zwei gesicherte Werke erlauben dennoch eine Bestimmung, das durch Rahmenumschrift gesicherte und auf 1560 datierte Bildnisdiptychon des Abtes Petrus Ulner im Rheinischen Landesmuseum in Bonn, sowie ein Triptychon für Hermann von Weinsberg im Kölner Historischen Museum, zu dem der Auftrag dokumentiert ist.

LITERATUR: Horst-Johannes TÜMMERS, Bartholomäus Bruyn der Jüngere, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 32, 1970, S. 113–134; DERS., in: AKL 4, 1996, S. 615f

---

BILDNIS EINES 70JÄHRIGEN MANNES

Köln, 1559

INV. NR. SG 996

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Eiche (Quercus sp.), 35,6 (± 0,1) (seitlich)/41,4 (± 0,1) (im Scheitel) x 32,3 (± 0,1) x 1,0 (± 0,1) cm (samt Rahmen), ein Brett mit vertikal verlaufender Maserung, original erhalten, oben mit einem alten Aufhänger versehen

Malfläche:
28,5 (seitlich)/34,1 (im Scheitel) x 24,6 (± 0,1) cm

Zustand der Malerei:
mittelmäßig. Das Inkarnat ist etwas verputzt, und unter einem Restaurierungsfirnis liegen großflächige Ausbrüche in der Malerei, die retuschiert aber nicht gekittet worden sind und sich daher im Relief abzeichnen, besonders auf dem linken Handrücken und in der linken Hälfte des Oberkörpers. Weitere punktuelle Retuschen im Gesicht, eine größere mittig auf der Stirn, und im Hintergrund. Retuschierte Kratzer über den Knöcheln der rechten und durch die Fingerspitzen der linken Hand, sowie im Hintergrund über dem Kontur der linken Schulter

Rückseite des Bildträgers:
mit schwarzem Schutzanstrich überzogen, darauf ein Kle-

Abb. 84: Barthel Bruyn d. J., Bildnis eines 70jährigen Mannes, 1559, Frankfurt, Städel

Abb. 85: Barthel Bruyn d. J., Bildnis eines 70jährigen Mannes, 1559, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Abb. 86: Barthel Bruyn d. J., Bildnis eines 70jährigen Mannes, 1559, Frankfurt, Städel, Umzeichnung des Rahmenprofils

bezettel mit Vordruck „Städtische Galerie Frankfurt am Main" und Aufschrift „996 Bruyn"; zweifacher Brandstempel „Städtische Galerie Frankfurt am Main"; beschriftet in weißer Farbe „H.337."; in roter Kreide „Heimann" und „3325/45"; in schwarzer Farbe „N 62"

Rahmen:
integraler Originalrahmen, seitlich und oben ca. 3,9 cm, unten ca. 3,2 cm breit, von außen nach innen aus einer rechteckigen Leiste, einer Nut und einer mit einem feinen Wulst ansetzenden Hohlkehle bestehend *(Abb. 86)*. Unten setzt die flacher geschnittene Hohlkehle direkt auf der rechteckigen Leiste auf. Schwarz gestrichen, die Hohlkehle vergoldet

Bezeichnet:
auf der unteren Rahmenleiste in der Hohlkehle mit schwarzer Farbe „ANNO D[OMI]NI . 1559 . ÆTATIS SVE . 70 ."

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Auch mittels Infrarot-Reflektographie konnte keine Unterzeichnung sichtbar gemacht werden. Bei der dendrochronologischen Bestimmung wurde ein jüngster datierbarer Kernholzjahrring von 1536 festgestellt, woraus sich unter Berücksichtigung des Splintholzanteils ein frühestes Fälldatum von 1543 und ein wahrscheinliches Fälldatum von 1553 ergibt. Da das Gemälde 1559 datiert ist, kann man daraus eine wahrscheinliche Lagerzeit von sechs Jahren erschließen.

BESCHREIBUNG

Das Bild zeigt in großzügig bemessenem Ausschnitt die nach rechts gewandte Halbfigur eines Greises vor einem grünen Grund, dem nur der Schlagschatten am rechten Rand die Qualität einer Rückwand verleiht. Der Dargestellte hat den rechten Arm auf eine Brüstung aus hellbraunem Stein gelegt, die im äußersten Vordergrund von links zwei Drittel der Bildbreite einnimmt. In der rechten Hand hält er zwischen Daumen und Zeigefinger ein mehrfach gefaltetes Papierblatt, wahrscheinlich einen Brief. Seine Linke schiebt sich halb geöffnet unterhalb des Briefs so weit nach vorne, daß sie vom unteren Bildrand überschnitten wird. Der Oberkörper des Mannes ist leicht nach rechts gewandt; in diese Richtung blickt er aus dunkelbraunen Augen am Betrachter vorbei. Das rosige Inkarnat und die für einen Siebzigjährigen relativ glatte Haut, wie auch das Fehlen eines Bartes verleihen ihm ein frisches Aussehen. Deutlichstes Zeichen seines Alters sind die schlohweißen Locken, die seitlich unter einer eng anliegenden, bis in den Nacken reichenden Haube aus schwarzem Stoff hervorquellen, auf der schräg ein knappes schwarzes Barett sitzt. Auch ansonsten trägt der Dargestellte ausschließlich Schwarz: unter einer Schaube mit nicht übermäßig breitem Pelzkragen ein Wams mit Samt-

Abb. 87: Barthel Bruyn d. J., Bildnisdiptychon des Abtes Petrus Ulner, linker Flügel, 1560, Bonn, Rheinisches Landesmuseum

Abb. 88: Barthel Bruyn d. J., Bildnis des Dr. iur. Nicolaus von Gail, 1560, London, Kunsthandel

besatz an Knopfleiste und Halsausschnitt, darunter ein weißes Hemd mit gerüschter Halskrause und ebensolchen Ärmeln, die unter den Schaubenärmeln zum Vorschein kommen.

PROVENIENZ

vor 1905 erworben von Julius Heyman, Nr. 337 seiner Sammlung, angeblich aus dem Besitz einer Familie Nakadenus stammend, später im Besitz von Johannes Noll, Frankfurt a. M.[1]

1925 als Vermächtnis Julius Heymans († 1925) an die Stadt Frankfurt

1940 von der Stadt an die Städtische Galerie überwiesen

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Informationen zu dem von der Forschung bislang kaum wahrgenommenen Bild stammen von dem in Frankfurt ansässigen Vorbesitzer Julius Heyman, der es 1905 in einem Führer durch seine Sammlung beschrieben hat.[2] Er wies das Bild bereits Barthel Bruyn d. J. zu, identifizierte den Dargestellten als Bürgermeister und gab die Provenienz aus der Kölner Familie Nakadenus an. Im Ausstellungskatalog des Städel aus dem Jahre 1926 und im Gesamtverzeichnis von 1999 sind diese Angaben verkürzt übernommen worden:[3] Dort galt die Tafel dann als Porträt eines Bürgermeisters Nakadenus.

DISKUSSION

Die Zuschreibung an den jüngeren Barthel Bruyn ist sicher berechtigt, wie ein Vergleich mit dessen signiertem Hauptwerk, dem Bildnisdiptychon des Abtes Petrus Ulner von 1560, beweist *(Abb. 87)*.[4] Auch wenn dieses aufwendiger inszeniert ist, sind doch die Grundzüge der Komposition und die Malweise identisch mit der glatten, stereometrisch vereinfachenden Form der Köpfe, den etwas steifen Fingern und den großen und sensibel durchmodellierten Ohrläppchen. Auch die etwas trockene und schematische Ausführung des Faltenwurfs von den Schau-

1 Angabe im Ausst. Kat. Ausstellung von Meisterwerken alter Malerei (1926), S. 13.

2 Heyman (1905), S. 15.

3 Ausst. Kat. Ausstellung von Meisterwerken alter Malerei (1926), S. 13; Brinkmann, Sander, S. 28.

4 Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Inv. Nr. 22478. Vgl. Horst-Johannes Tümmers, Bartholomäus Bruyn der Jüngere, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 32, 1970, S. 113–134, hier S. 114, 123–127, Nr. 4, Abb. 88–90.

benärmeln des Porträtierten kehrt auf dem Bonner Bild im Vorhang hinter dem Stifter wieder. Noch größer werden die Übereinstimmungen, wenn man ein Porträt gleichen Typs heranzieht, das Horst-Johannes Tümmers in seiner Œuvre-Zusammenstellung stilkritisch an den Ulner angeschlossen hat *(Abb. 88)*.[5] Hier geht die Parallele bis in den Blick und den Ausdruck der Dargestellten hinein. Aber auch das Rahmenprofil ist fast identisch. So verläßlich sich die Autorschaft des Bildes also bestimmen läßt, so unsicher ist die Identifikation des Dargestellten. Laut Auskunft von Dr. Manfred Huiskes vom Historischen Archiv der Stadt Köln traten dort zwar gelegentlich Angehörige einer Familie Nakathenus auf, die aus Mönchengladbach stammt.[6] Doch hat es kein Familienmitglied jemals in Köln zum Bürgermeister gebracht. Es ist auch fraglich, ob unser Bild überhaupt einen Bürgermeister darstellt, da Insignien wie der obligatorische Amtsstab fehlen.[7]

B.B.

LITERATUR

1905 Julius Heyman, Gotik und Renaissance in meinem Hause Palmstraße 16, Frankfurt a. Main, o. J. [1905], S. 15

1926 Ausst. Kat. Ausstellung von Meisterwerken alter Malerei aus Privatbesitz. Sommer 1925 (= Georg Swarzenski (Hg.), Zweite Veröffentlichung des Städelschen Kunstinstituts), Frankfurt a. M. 1926, S. 12f, Nr. 36, Tf. 55

1999 Brinkmann, Sander, S. 28, Abb. 6

5 Das Bildnispaar Dr. iur. Nicolaus von Gail, 1560/Sophia von Wedigh, 1565 befand sich ehemals in London, Leger Galleries; vgl. ebd., S. 127f, Nr. 5, Abb. 91–92.

6 Briefliche Mitteilung vom 21. 3. 2002.

7 Vgl. für Köln Bruyns Bildnis des Bürgermeisters Arnold von Brauweiler von 1535 im Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. WRM 243, der sein Bürgermeisteramt auch in der Rahmeninschrift erwähnen läßt; Hildegard Westhoff-Krummacher, Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler, München 1965 (= Diss. phil. Bonn 1961), S. 120, Nr. 31.

HANS CALDENBACH, GEN. HESS

Kalbach (?) um 1440 – Frankfurt a. M. vor dem 17. 6. 1504

MARTIN CALDENBACH, GEN. HESS

Frankfurt a. M. um 1480 – Frankfurt a. M. vor dem 5. 6. 1518

„Und griest mir euern maler Marthin Hessen." schreibt Albrecht Dürer 1509 an den Frankfurter Kaufmann Jakob Heller, nachdem er sich bereits in einem früheren Brief ausdrücklich auf das Urteil dieses Malerkollegen berufen hatte.[1] Verständlicherweise weckte diese Erwähnung früh das Interesse der Forschung; zumal man damals mit dem Bildnis des Jakob Stralenberger *(Abb. 109)* auf ein Dürer stilistisch nahestehendes Bildnis eines Frankfurter Patriziers gestoßen war. Carl Gebhardt konnte 1912 anhand von Quellenfunden nachweisen, daß „Hess" nur ein Beiname ist und der Familienname des Künstlers Caldenbach lautete.[2] Vier Jahre später publizierte Walther Karl Zülch einige von Caldenbach signierte und monogrammierte Federproben, Vignetten und eine Wappenzeichnung aus den sog. Fahrportenbüchern des Frankfurter Stadtarchivs *(Abb. 113, 114)*.[3] Außerdem wies er nach, daß der Künstler für den Wappenholzschnitt der 1509 gedruckten Frankfurter Reformation entlohnt wird *(Abb. 115)*. Mit dem Widmungsholzschnitt einer 1513 in Straßburg erschienenen Hebammenkunde konnte anhand des charakteristischen Monogramms und stilistischer Übereinstimmungen noch eine zweite Buchillustration Caldenbachs identifiziert werden *(Abb. 124)*. An diese gesicherten Werke wurden stilkritisch eine Handvoll Zeichnungen, darunter als schönste ein großes Blatt mit der hl. Katharina im Frankfurter Städel, sowie wenige Gemälde angeschlossen. Neben den im folgenden besprochenen Werken sind ein Altarretabel in der Kirche von Wiesbaden-Bierstadt sowie Mitteltafel und rechter Flügel eines Dreikönigsaltars im Mainzer Landesmuseum zu nennen.

Schon Martin Caldenbachs Vater Hans übte spätestens seit 1467 das Malerhandwerk aus, zunächst als Geselle bei Conrad Fyoll, danach als angesehener und erfolgreicher Meister. 1475 erwirbt er das Frankfurter Bürgerrecht. Nach einer Pfändung 1472 scheinen sich seine Geschäfte sehr gut entwickelt zu haben, wie Hausbesitz in der Kruggasse und später auch in der Kannengießergasse anzeigt, wo er 1475 zunächst das Atelier seines ehemaligen Meisters hinzumietet und 1492 als Eigentümer in das Nachbarhaus zieht. Nach einem moderaten Auftrag zur Dekoration eines Ablaßstocks wird ihm vom Frankfurter Rat 1483 zusammen mit dem Goldschmied Hans Dirmstein und dem Maler Thomas von Straßburg die prunkvolle Neugestaltung der Fassade des Römers übertragen. Von seiner ersten Ehe wissen wir nur durch die Geburt eines Sohnes namens Johann, der Organist wird. Seiner zweiten Ehe mit Katharina von Bissenbach entstammt Martin als ältester von vier Söhnen. 1489 machen Katharina und Hans Caldenbach ihr Testament und schreiben sich 1502 in das Rosenkranzbuch der Dominikaner ein. Im gleichen Jahr entstand das einzige Werk Hans Caldenbachs, von dem wenigstens eine Nachzeichnung einen Eindruck vermittelt, ein „Jüngstes Gericht" in der Schöffenstube des Römers, das vermutlich bereits in der Reformationszeit zerstört worden ist.

Aus Anlaß dieses prestigeträchtigen Auftrags an die väterliche Werkstatt, in der er gelernt haben wird, erhält auch Martin Caldenbach ein stattliches Trinkgeld. Nachdem 1504 seine erste Bewerbung auf die Stelle abgelehnt wird, tritt er 1507 dann das städtische Amt eines Visierers an, eines Eichmeisters und Zollbeamten, der besonders während der Messe zur Kalkulation von Warenmengen und Festsetzung der einschlägigen Steuern gebraucht wurde. In dieser Funktion führte der Künstler das oben erwähnte Fahrportenbuch; da er 1510 als Visierer und nicht als Maler steuert, scheint er den künstlerischen Beruf zeitweise ganz aufgegeben zu haben. 1508 leistet er den Bürgereid und heiratet die Tochter Anna des Malers Hans Fyoll, mit der er 1517 der Rosenkranzbruderschaft der Dominikaner beitritt. Im Jahr darauf stirbt der kaum Vierzigjährige, wahrscheinlich an der Pest und vermutlich kinderlos; seine Witwe heiratet bald darauf einen Nürnberger Bildhauer. Eine persönliche Verbindung zu Nürnberg, womöglich eine kurz vor 1500 dort absolvierte Lehre, ist auch für Martin Caldenbach anzunehmen, nicht nur wegen der freundlichen Worte Dürers, sondern auch wegen seines eklektizistischen Stils, der sich deutlich und weit über das rein Motivische hinaus an Dürers Kunst orientiert, diese allerdings zu einem etwas glatten Manierismus

umformt. Seine sakralen Kompositionen trumpfen mit vielen prächtigen und hübsch ausgedachten Details auf, sind aber nie ein großer Wurf. Seine stärkste Seite ist das Porträt, wie nicht nur das Bildnis Stralenberg beweist, sondern auch die vielen ungemein individuell gestalteten Köpfe der Nebenfiguren auf seinen Bildern eindrucksvoll belegen.

B.B.

LITERATUR: Walther Karl ZÜLCH, Martin Caldenbach genannt Hess und Nikolaus Nyfergalt, zwei mittelrheinische Maler, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 38, 1916, S. 145–160; Ursula HÜNEKE, Der Maler Martin Caldenbach, ein Beitrag zur Frankfurter Kunst um 1500 (= Diss. phil. Bonn 1958), Bonn 1965; Uwe GAST, Malerei in Mainz um 1500. Vom Meister des Speyerer Altars zu Martin Caldenbach, gen. Hess, in: Ausst.-Kat. Gutenberg – aventur und kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution, Mainz 2000, S. 650–660, hier S. 652

1 26.8.1509. Zit. nach Hans RUPPRICH (Hg.), Dürer. Schriftlicher Nachlaß, Bd. 1, Berlin 1956, S. 73. Vgl. auch den Brief vom 21. 3. 1509: „... es [das von Heller bestellte Mariahimmelfahrtsbild, Anm. d. Verf.] mag vielleicht etlichen kunstreichen nit gefallen, die ein baurn-tafel dafür nemben. Darnach frag ich nit, mein Lob begehr ich allein vnder den verstendigen zu haben. Vnd so Euchs Merten Heß loben wirdt, so mögt Ihr desto besser glauben daran haben." Ebd., S. 69.

2 Carl GEBHARDT, Frankfurter Maler des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 5, 1912, S. 495–507.

3 ZÜLCH (1916).

FRANKFURTER MEISTER UM 1500 (HANS CALDENBACH ?)

DIE KREUZIGUNG DES WIGAND MÄRKEL

Frankfurt a. M., um 1503/05

INV. NR. 714

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Linde (Tilia sp.)
146,7 (± 0,1) x 92,9 (± 0,2) x 0,95 (± 0,5) cm
drei senkrecht angeordnete Bretter (Breiten von links nach rechts): Brett I: 28,3; Brett II: 29,0; Brett III: 35,6 cm (nur unten feststellbar)
Rückseite original mit ursprünglichen Bearbeitungsspuren erhalten, links unten mittelgroße Stelle ausgekittet

Malfläche:
143,7 (± 0,2) x 91,0 cm, Malkanten ringsum erhalten

Zustand der Malerei:
mittelmäßig. Sehr ungleichmäßig reduzierter älterer Firnis, entfernt besonders auf den Hauben der Frauen, den Wappenschilden und anderen weißen Gegenständen; der Firnis über dem roten Gewand des Johannes dagegen kaum beeinträchtigt, der Erhaltungszustand der Farbschicht daher hier sehr gut. Die Inkarnate ungleichmäßig verputzt; die Überzüge der Grüntöne stark verbräunt und unregelmäßig reduziert, besonders ein Streifen unten rechts vom Kreuz stark verputzt; die Brauntöne der Felsen ebenfalls sehr beeinträchtigt. Durch Verputzung heller Partien generell fleckiger Eindruck. Beim Gewand Mariens wurde stellenweise versucht, die beleuchteten Partien freizulegen, was zu Beschädigungen führte. Die Lasuren der Hintergrundszenen durchscheinend geworden. Unten rechts, hauptsächlich im Dunkel der Stifterinnengewänder, starke Beschädigung bis in Grundierung und Bildträger hinein, teilweise gekittet und in größeren Flächen (dunkle Kleider der Frau) komplett retuschiert; darüber, in Höhe des Kreuzfußes, zahlreiche tiefe Risse bis in den Bildträger hinein. Goldgrund stark abgerieben, hier ausgeprägtes, aufgerissenes Craquelé und zahlreiche Ausbesserungen mit Pudergold

Rückseite des Bildträgers:
oben mittig alter, blau umrandeter Klebezettel mit Aufschrift „G.714." in Tinte

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Vergoldung liegt auf einem rotbraunen Bolus; die Muster sind graviert, mitunter gewuggelt. Die Ringe am

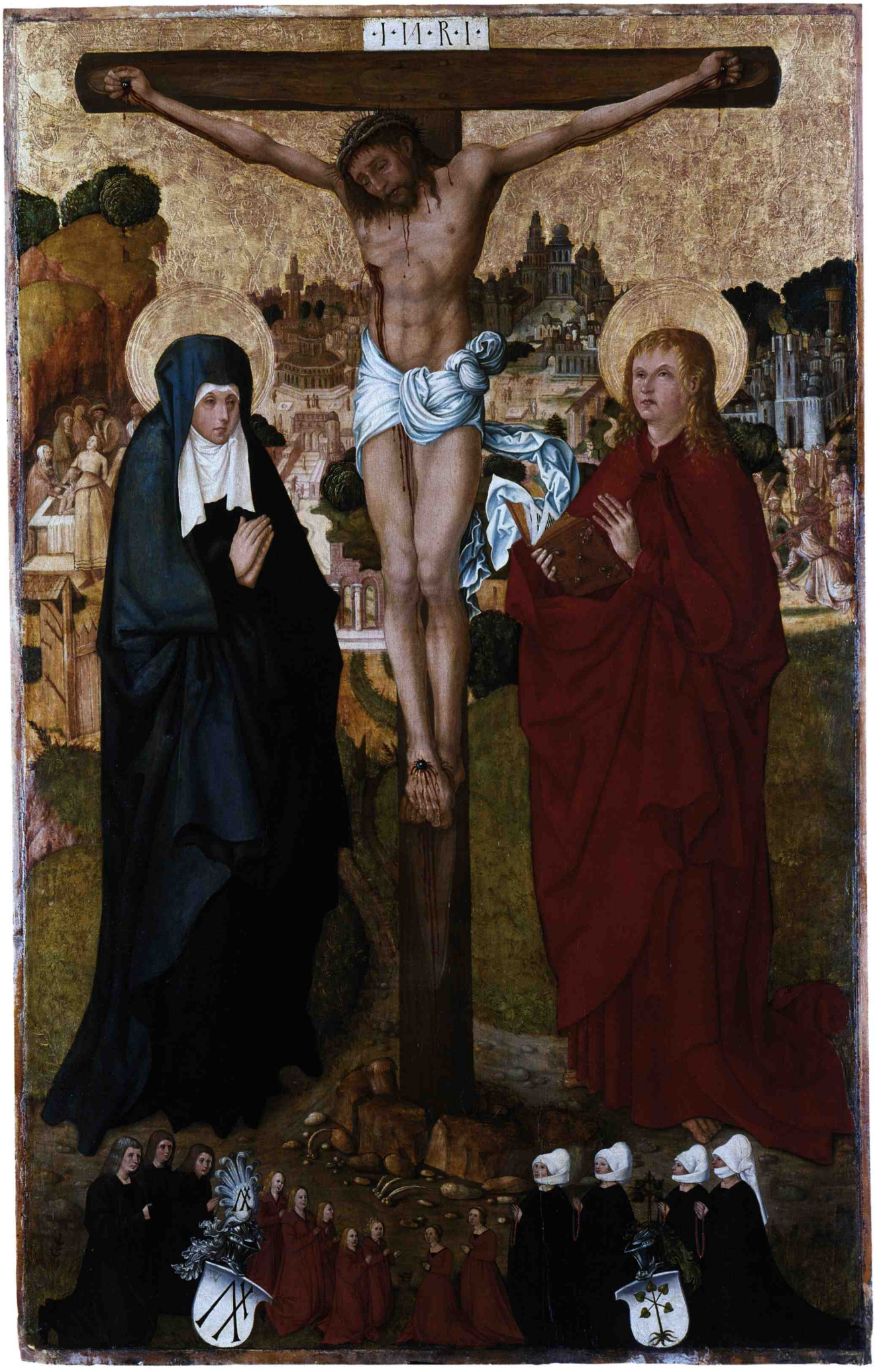


Abb. 89: Frankfurter Meister um 1500, Kreuzigung Christi, Frankfurt, Städel

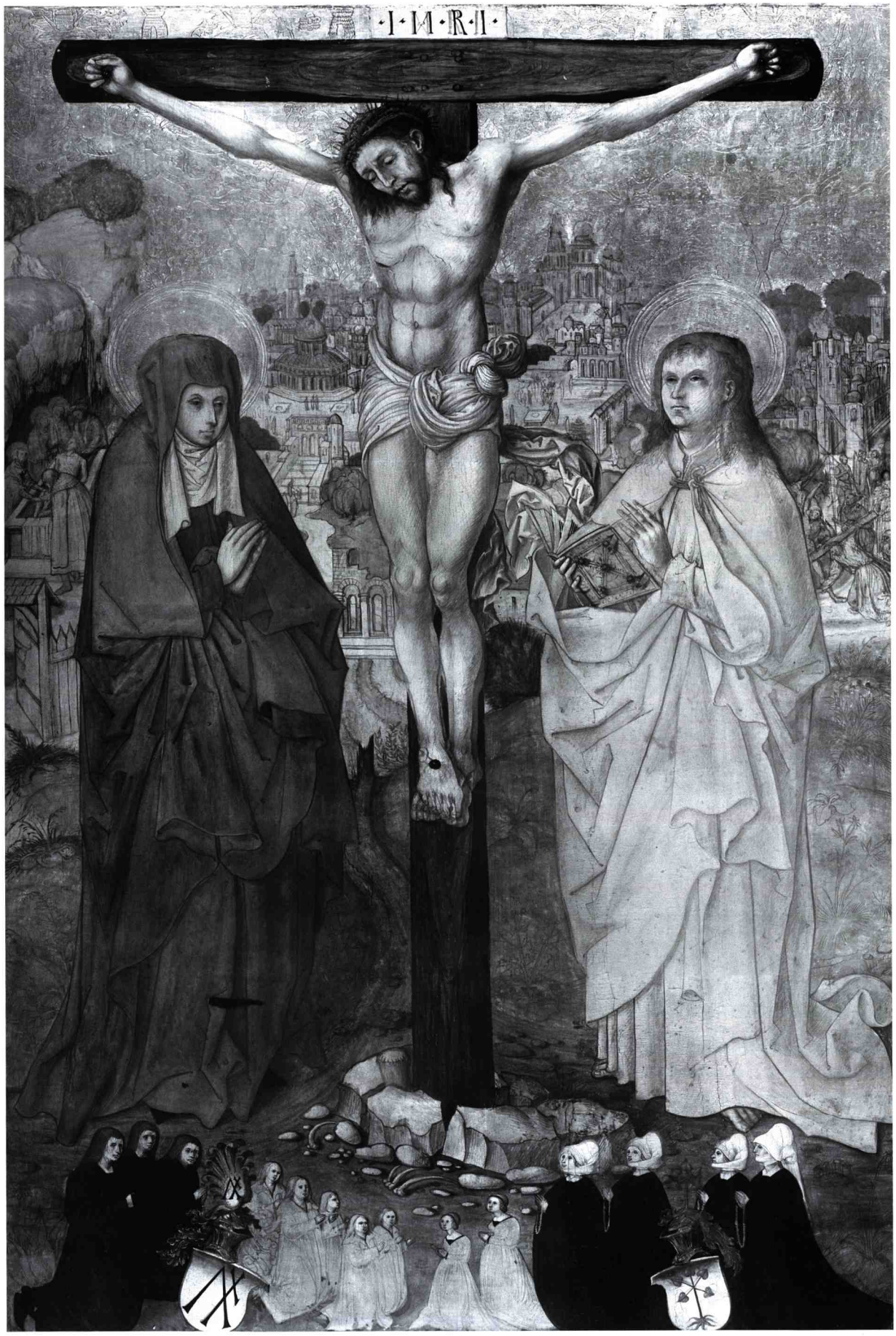


Abb. 90: Frankfurter Meister um 1500, Kreuzigung Christi, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

Außenrand der Nimben sind plastisch in den Grund graviert.

Die Tafel ist ausführlich unterzeichnet, wobei sowohl Formen mit Linien umrissen als auch Modellierungen in Licht und Schatten mittels zahlreicher Schraffuren angelegt sind *(Abb. 90)*. Anscheinend wurde die Unterzeichnung mit einem Pinsel ausgeführt.

Detailliert sind die Architekturen des Hintergrunds einschließlich der Staffagefigürchen unterzeichnet. Gesichtszüge, Hände oder das Relief von Christi Körper sind ziemlich genau angegeben, meist mit kürzeren, manchmal unterbrochenen Strichen. Lockere Kringel und Wellenlinien geben Haare an. Die Konturen der Gewandfalten dagegen wurden oftmals mit lang durchlaufenden Linien gezogen, mitunter enden die Faltenlinien in eckigen oder in gerundeten Häkchen. Ferner sind Elemente der Vegetation und die Figuren der Stifter, einschließlich der Gesichter, bis hin zu Einzelheiten unterzeichnet. Die Modellierung besteht durchweg aus Parallelschraffuren, die kaum gekrümmt sind und zumeist von rechts oben nach links unten verlaufen. Im großen und ganzen entsprechen diese Schraffuren den Schattenzonen in der Ausführung. Das Relief von Christi Körper ist ebenso wie das Gesicht des Johannes, nicht jedoch das Mariens, auf diese Weise modelliert. Die Falten der Gewänder sind stellenweise, doch anscheinend nicht durchgängig mit Schraffuren modelliert.

Neben kleinen, unwesentlichen Abweichungen zwischen Unterzeichnung und Malerei lassen sich auch einige wichtigere Unterschiede feststellen. Auf dem größeren Platz unterhalb der Grabeskirche in der Jerusalem-Ansicht, rechts neben dem Lendentuch Christi, war zunächst eine mehrfigurige Szene geplant, in der ein einzelner Gefangener von anderen getrieben oder geschlagen wird; vielleicht war gemeint, wie Christus von den Häschern zu den Hohenpriestern oder zu Pilatus geführt wird. Ferner waren auf dem Wiesenboden um Maria und Johannes mehrere große Pflanzen vorgesehen, die dem heute einheitlichen Grün entsprießen sollten. Es handelt sich bei den unterzeichneten Exemplaren offenbar jeweils um bestimmte Spezies, wie sie einem Kräuterbuch entnommen sein könnten *(Abb. 91)*.

Abb. 91: Frankfurter Meister um 1500, Kreuzigung Christi, Infrarot-Reflektographie: Pflanze auf dem Golgathahügel, Frankfurt, Städel

BESCHREIBUNG

Die dreifigurige Kreuzigungsgruppe erhebt sich monumental über beinahe das gesamte Bildfeld.[1] Grüner Wiesenboden, dann ein ausgebreitetes, bis über Kopfhöhe der stehenden Figuren reichendes Panorama von Jerusalem bilden den Fond; darüber bedeckt die Tafel ein Goldgrund mit graviertem Granatapfelmuster. Das T-förmige Kreuz Christi, das nur roh aus Baumstämmen gezimmert ist, steht, mit einem Pflock zwischen Felsstücken verkeilt, auf einer Art Wegverbreiterung. Der weiße, oben die Bildfläche abschließende Titulus trägt die Inschrift „·I·N·R·I·". Straff scheint Christus auf das Holz gespannt, der schwere Leib an den gestreckten Armen zu ziehen. Blut rinnt aus seinen Wunden, tropft von seinen Händen und läuft von den Füßen den Kreuzesstamm hinunter. Dennoch scheint Christus, dessen Haupt zur Seite gefallen ist, nicht tot zu sein, sondern mit brechendem Blick auf seine Mutter herabzusehen. Der Körper des Gekreuzigten ist kräftig und muskulös; das weiße, bläulich schimmernde Lendentuch ist vorn in einem kunstvollen Knoten gebunden, während seine Enden in dramatischer Bewegung hinter dem Kreuz flattern.

Gleichwohl wirkt die Gestalt Christi nicht beherrschend, denn sie ist gut einen Kopf kleiner als die Figuren von Maria und Johannes, die neben dem Kreuz stehen. Maria trägt über einem dunklen, violett-bläulichen Kleid einen dunkelblauen Mantel; eins seiner Enden hat sie zugleich über ihren Kopf gezogen, den ein weißes Kopftuch mit Rise bedeckt. Ihre Hände hat die Gottesmutter betend zusammengefaltet, während sie mit traurigem Blick ins Leere schaut. Ein goldener Scheibennimbus, dessen

1 E. Lucchesi Palli, G. Jaszai, Art. „Kreuzigung Christi", in: LCI, Bd. 2, Sp. 606–642.

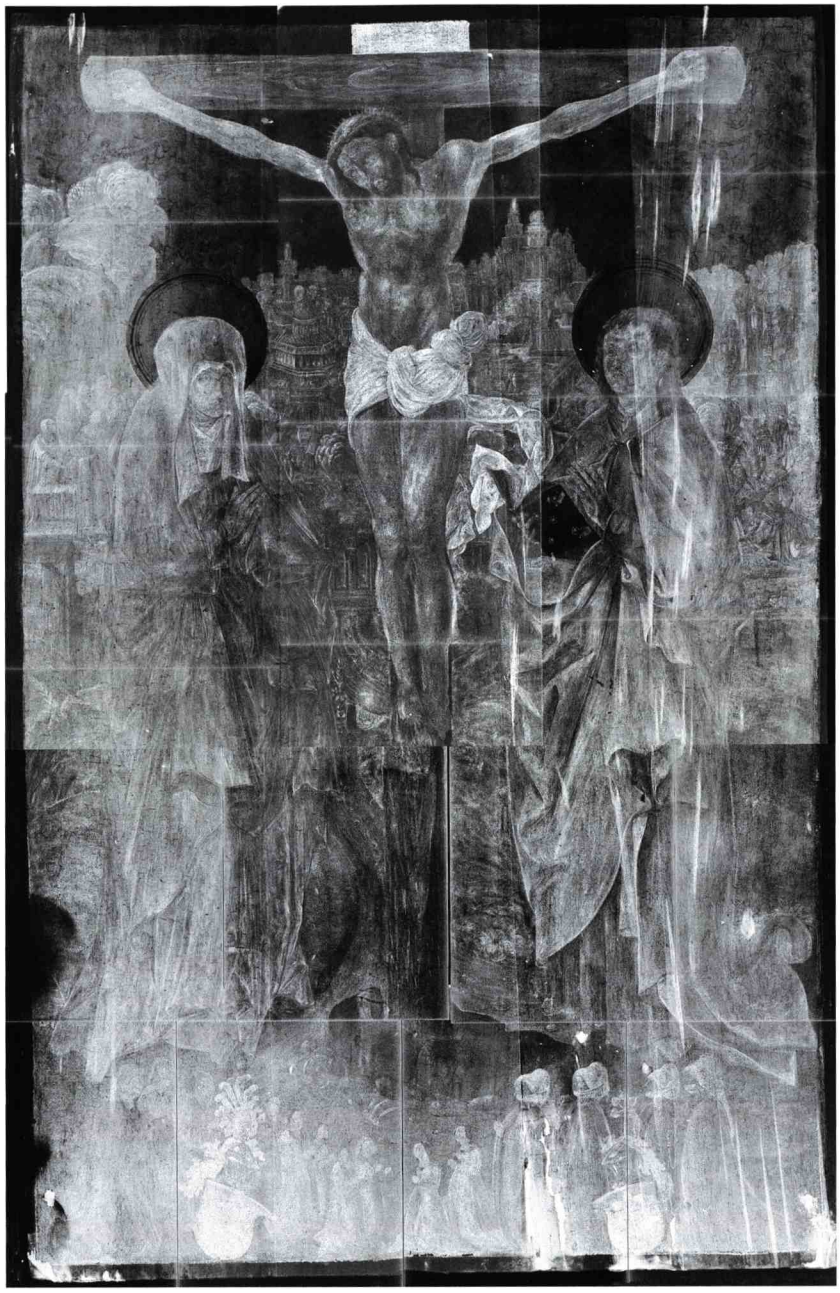


Abb. 92: Frankfurter Meister um 1500, Kreuzigung Christi, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Außenrand zwei flache Wülste, eingefaßt von je zwei Rillen, umziehen, hinterfängt flächig ihr Haupt.

Einen gleichartigen Heiligenschein besitzt Johannes der Evangelist auf der anderen Seite des Kreuzes. Er ist in seine traditionelle Farbe gekleidet, ein leuchtendes Rot, das beim Gewand eine Nuance tiefer ausfällt als beim Mantel, den ein dunkelrotes Bändel am Kragen schließt. Johannes ist barfuß; in der rechten Hand hält er ein aufgeschlagenes, ledergebundenes Buch, sein Evangelium. Sein etwas feistes, von langen, weit in die Stirn reichenden blonden Locken gerahmtes Gesicht wirkt ernst; fast scheint es, als wollte er mit seiner angehobenen Linken und dem feierlichen Gesichtsausdruck aus seinem Evangelium deklamieren.

Durch die grüne Wiese des Golgathahügels zieht sich ein Weg in eine Senke hinab, von welcher aus das Panorama des spätmittelalterlichen Jerusalem ansteigt. Man erkennt zahlreiche Gebäude und Plätze, so rechts, zwischen Christus und Johannes, in der Ferne die Grabeskirche. Links von Christus zeigt sich der als Tempel Salomons verstandene Felsendom, weiter hinten die Aqsa-Moschee mit Minarett, vorn die Treppe zum Tempelberg mit Tor; noch weiter vorn, am Ende des vom Golgatha herabführenden Wegs, steht als ruinöser Bau die Porta Aurea mit zwei rundbogigen Öffnungen. Im Mittelgrund des Bildes sind zwei Simultandarstellungen untergebracht. Ganz rechts erblickt man den Zug der Kreuztragung. Christus schleppt das Kreuz voran, unterstützt vom alten Simon von Cyrene, getrieben von Schergen; etwas weiter hinten scheint die Gestalt des Johannes zu folgen, dann Krieger. Am gegenüberliegenden linken Rand sieht man die Grablegung Christi, die in einer Art Höhle unter Felsen statt-

findet, welche in einem umfriedeten Garten gelegen ist. Joseph von Arimathia und Nikodemus lassen den Leichnam soeben in den Sarkophag hinab; Magdalena berührt ihn ein letztes Mal; etwas weiter am Kopfende stehen Maria und Johannes, rechts eine weitere Maria.

Im Vordergrund der Bildtafel ist in sehr viel kleinerem Maßstab die Stifterfamilie aufgereiht, die Männer wie üblich heraldisch rechts, die Frauen heraldisch links. Außen auf der Männerseite kniet Wigand Märkel in schwarzem Wams und dunkelgrauer Schaube, den Hut demütig in der Hand. Neben ihm knien vermutlich die beiden ältesten Söhne in ebensolcher Kleidung, beim vorderen der beiden sieht man die betend gefalteten Hände. Vor den dreien steht groß ein Schild mit der Hausmarke des Stifters: in Silber ein Sparren, dessen linken Schenkel ein Kopfkreuz mit Schräglinksstrebe durchstößt; in den oberen Ecken des Schilds befinden sich in Grün die Buchstaben W und M; auf dem Schild ein Stechhelm mit silberner Helmdecke, der silberne Flug belegt mit der Schildfigur. Fünf weitere Söhne knien auf einer zur Mitte hin abfallenden Diagonalen vor dem Schild, alle tragen lange rote Schauben und haben die Hände zum Gebet erhoben. Auf der gegenüberliegenden Seite knien vier verheiratete Frauen in langen schwarzen Kleidern und plissierten langen Mänteln, auf dem Haupt Haube und Rise, Rosenkränze in den betend zusammengelegten Händen. Ganz rechts ist vermutlich Märkels Ehefrau, Anna von Aa, dargestellt. Vor ihr befindet sich ein Schild mit dem Wappen der Familie Märkel von Grünau: in Silber ein freistehender grüner Lindenbaum mit fünf sternförmig ausstrahlenden Blättern; darauf ein Stechhelm mit silberner Helmdecke, als Helmzier die Schildfigur. Vor der Ehefrau und den drei verheirateten Töchtern knien zur Mitte hin zwei weitere Töchter, Jungfrauen mit geflochtenem Haar, angetan mit roten Kleidern und wie die Söhne betend.

PROVENIENZ

1503 oder kurz danach geschaffen im Auftrag von oder zum Andenken an den Frankfurter Bürger Wigand (Wigel) Märkel von Grünau
25. 4. 1818 erworben für fl. 100 von Ludwig von Glauburg (1753–1828)
1922 an das Historische Museum abgegeben
vor 1987 ins Städel zurückgekehrt

FORSCHUNGSGESCHICHTE

In den frühen Bestandsverzeichnissen des Städel wurde die Kreuzigungstafel ohne nähere Spezifizierung als oberdeutsches Werk des 16. Jahrhunderts, später etwas genauer als Stück der Zeit um 1500 geführt.[2] Valerian von Loga erkannte 1888, daß die Jerusalemansicht im Hintergrund der

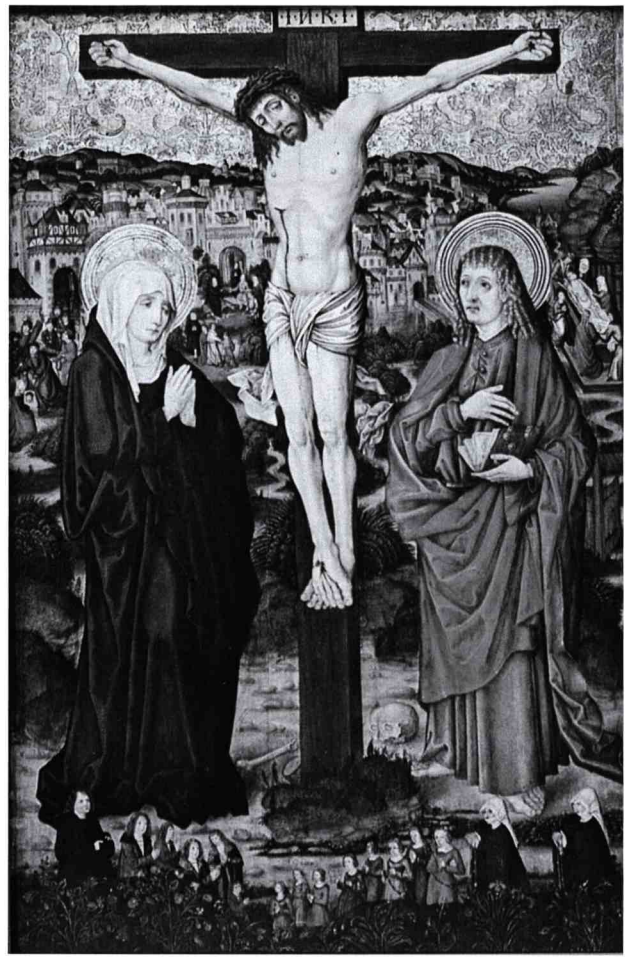


Abb. 93: Frankfurter Meister des späten 15. Jahrhunderts (?), Kreuzigung Christi, Frankfurt, Neue Weißfrauenkirche

Szene weitgehend einem großen, von Erhard Reuwich verfertigten Holzschnitt in den 1486 erschienenen „Peregrinationes in Terram Sanctam" des Bernhard von Breydenbach folgt.[3] Heinrich Weizsäcker gelang es, anhand der Wappenschilde den Stifter der Tafel als den 1503 als verstorben bezeichneten Frankfurter Bürger Wigand Märkel zu identifizieren.[4] Aufgrund der Familienverhältnisse setzte Weizsäcker den Entstehungszeitraum des Gemäldes zwischen 1492 und 1502; zugleich schrieb er es nun einem mittelrheinischen Meister zu. Wenig später, 1911, verband Karl Simon das Werk mit drei weiteren in Frankfurt erhaltenen Tafeln, einer Anna Selbdritt in der Liebfrauenkirche *(Abb. 95)*, einem Schmerzensmann mit Maria und Johannes *(Abb. 96)* in der Deutschordenskirche in Sachsenhausen – mit dem auch Carl Gebhardt die Märkel-Kreuzigung im selben Jahr zusammenbrachte[5] – und schließlich einer zweiten dreifigurigen Kreuzigung *(Abb. 93)* in der Weißfrauenkirche.[6] Letztere teile mit dem Städel-Bild indes vornehmlich die Anlage, doch auch die bei-

2 Verz. 1866 bis Verz. 1888.
3 Von Loga (1888), S. 98, Anm. 11; vgl. auch Haussherr (1987/88), S. 61f.
4 Weizsäcker (1900), S. 219f.
5 Gebhardt (1911), S. 417.
6 Simon (1911). Zu den Werken s. auch unten.

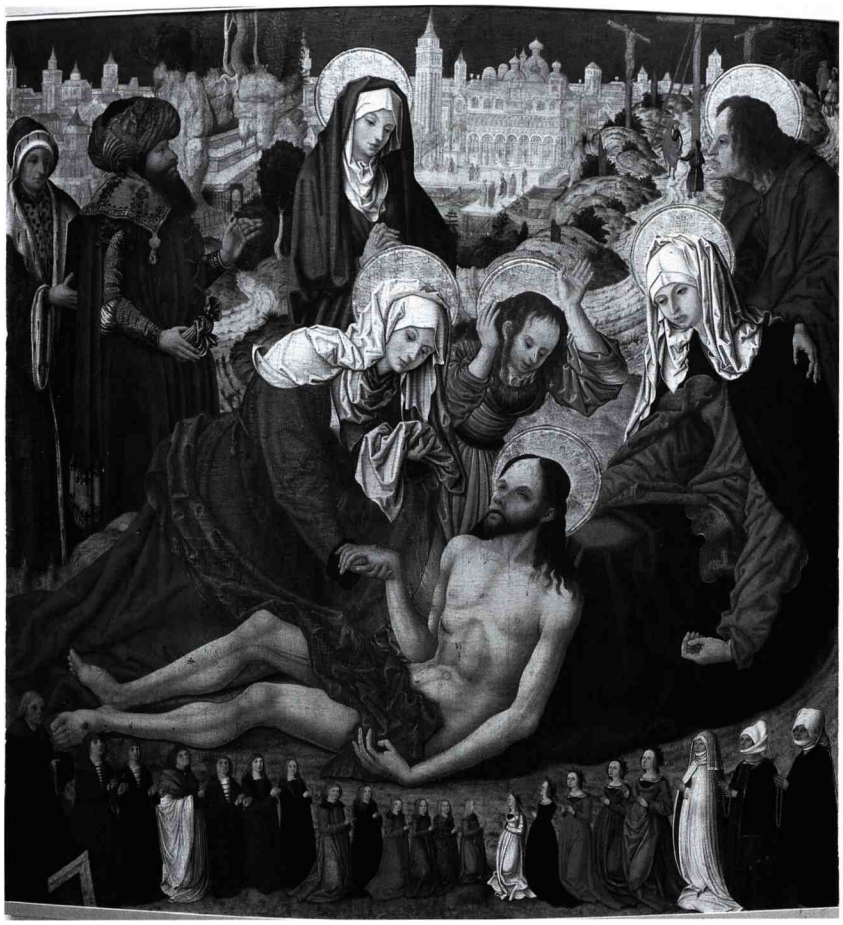


Abb. 94: Frankfurter Meister um 1500, Beweinung Christi mit der Familie Heller, Paderborn, Diözesanmuseum

den anderen Tafeln, obgleich jenem künstlerisch näher, stammten vermutlich nicht vom selben Maler; die Kreuzigung des Städel atme bereits einen moderneren Geist. Da Simon als Schöpfer der Anna Selbdritt und des Schmerzensmannes den in Frankfurt bis 1499 dokumentierten Maler Konrad Fyoll erwog – unter anderem, weil unter den Streublumen des Annenbildes das Stiefmütterchen, ein Veilchen (Fyoll = Veilchen), hervorsteche –, überlegte er, ob der Maler der Tafel im Städel vielleicht Konrads Sohn Hans Fyoll gewesen sein könne. Offenbar als Nachfolger des Hausbuchmeisters sah wiederum Ernstotto Graf zu Solms-Laubach den Maler der Märkelschen Kreuzigung, da er ihn als Zeugen dafür anführte, daß gerade die „Schüler" jenes Meisters gerne Holzschnitte des Erhard Reuwich kopierten; Ziel von Solms-Laubachs Argumentation war dabei, die Identität von Hausbuchmeister und dem aus Utrecht stammenden Reuwich zu erweisen.[7] Später dann rechnete Solms-Laubach die Städel-Tafel zu einer Gruppe von mittelrheinischen Werken um die von ihm Jörg Ratgeb zugeschriebenen Stalburg-Bildnisse *(Abb. 98–99)*, eine Gruppe, die sich weitgehend mit der von Simon zusammengestellten deckte.[8] In den verschiedenen Katalogen des Städel tauchte die Kreuzigung als Werk eines unbekannten Frankfurter Meisters um 1500 auf.

DISKUSSION

Die Kreuzigungstafel des Städel findet im sehr spärlichen Bestand an Frankfurter Tafelmalereien des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts ein ähnlich konzipiertes Pendant: Eine Tafel aus der Weißfrauenkirche *(Abb. 93)* stimmt mit ihr in der Gesamtkomposition, den Motiven – darunter Kreuztragung und Grablegung sowie die große Stadtansicht im Hintergrund –, der Aufreihung der kleinformatigen Stifterfamilie und erstaunlicherweise selbst hinsichtlich der Maße (146 x 94,5 cm) sehr deutlich überein.[9] Dies zweite Beispiel wirkt stilistisch zweifellos altertümlicher als Märkels Kreuzigung. Mit jener Tafel könnte sich ein bestimmter Typus, vielleicht sogar eine Tradition in Frankfurt abzeichnen. Leider ist bei beiden Werken weder der ehemalige Aufstellungsort noch, und diese wäre um so wichtiger zu wissen, die ursprüngliche Funktion bekannt.

7 Solms-Laubach (1935/36), S. 75. Eben aufgrund der grundlegenden Verschiedenartigkeit der Jerusalemansichten Reuwichs einerseits, derjenigen in Stichen und Gemälden des Hausbuchmeisters andererseits kommt dagegen Haussherr (1987/88), bes. S. 67f, zu dem viel überzeugenderen Schluß, daß Reuwich und Hausbuchmeister nicht identisch seien. Zum Hausbuchmeister s. auch Stephan Kemperdick, Bodo Brinkmann, Deutsche Gemälde im Städel, 1300–1500, Mainz 2002, S. 308–326.

8 Solms-Laubach (1972), S. 84–86, 95f.

9 Vgl. Simon (1911), S. 343, Abb. 4. Die Tafel befindet sich heute in der Neuen Weißfrauenkirche.

Abb. 95: Frankfurter Meister um 1500, Anna Selbdritt mit den Heiligen Nikolaus und Martin, Frankfurt, Liebfrauenkirche

Wigand Märkel, dessen Familie unten auf der Tafel des Städel aufgereiht ist, war Weinhändler und gehörte zum nicht-patrizischen Frankfurter Bürgertum.[10] Er nimmt in der Reihe die Position ganz links, also heraldisch rechts, ein und ist durch gräuliche Haare als der Senior kenntlich gemacht. Die Wiedergabe von Individualität lag ansonsten offenbar weder in der Absicht noch in den Möglichkeiten des Malers. Die Frau ganz rechts dürfte Märkels zweite Gattin Anna von Aa darstellen; davor knien drei Töchter aus erster Ehe, gleichfalls mit der Haube der Verheirateten. Eine dritte Tochter Märkels ging 1492 die Ehe ein, woraus Weizsäcker zu Recht einen terminus post quem für die Tafel abgeleitet hat. Die beiden rotgekleideten Mädchen sind demnach unverheiratet, und in Analogie mag für die Jungen gelten, daß nur die beiden hinteren, neben dem Vater knienden, bereits dem Ehestand angehören, während das Rot der übrigen den Kinder- bzw. Junggesellenstatus ausdrückt. Bemerkenswerterweise sind weder die erste Frau Märkels, die Mutter der meisten Kinder, noch Schwiegersöhne oder -töchter dargestellt.

Für den Entwurf der Tafel griff der Maler auf mehrere graphische Vorlagen zurück. Am auffälligsten ist die ziemlich ausführliche Wiederholung der Ansicht von Jerusalem aus Bernhard von Breydenbachs Pilgerbuch, der als offenbar aufsehenerregender Vorlage viel Platz eingeräumt wurde. Die ursprünglich für den Bodenstreifen vorgesehenen, unterzeichneten Pflanzen *(Abb. 91)*, die vermutlich aus arbeitsökonomischen Gründen nicht ausgeführt wurden, dürften wegen ihrer spezifischen, detaillierten Wiedergabe wohl gleichfalls aus einer gedruckten Vorlage wie einem Kräuterbuch stammen.[11] Auch für die Kreuztragung Christi, die sich merkwürdigerweise hinten rechts befindet – also in Leserichtung auf die Grablegung links folgt –, ist ein Holzschnitt herangezogen worden, Dürers Kreuztragung aus der Großen Passion, entstanden wahrscheinlich um 1498.[12] Hier findet sich die Gestalt Christi mit dem charakteristisch über den Kreuzbalken gelegten Arm. Doch selbst für die Christusfigur am Kreuz, und dabei insbesondere für das rechte Ende des wehenden Lendentuchs, wurde eine Druckgraphik zum Ausgangspunkt genommen, nämlich Dürers sogenannter ‚Kleiner Kalvarienberg' *(Abb. 97)*.[13] Bei genauem Vergleich zeigt sich, daß beim Lendentuch die einzelnen Faltenwülste, Dellen und

10 Vgl. Johann Karl von Fichard's Geschichte der Geschlechter von Frankfurt a. M., Handschrift im Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt, Nr. 191. Auf J. K. Fichard (1773–1829), gen. Baur von Eyseneck, stützt sich auch Weizsäcker (1900), S. 220.

11 Leider ließ sich diese mutmaßliche Vorlage bislang nicht ermitteln; aus den noch im 15. Jahrhundert publizierten Kräuter- und Naturkundebüchern stammen sie indes nicht.

12 Meder 119, Panofsky 230.

13 Ich danke Michaela Schedl, Mailand, die mich auf diese Übernahme aufmerksam machte; das Blatt Dürers Meder Nr. 180.

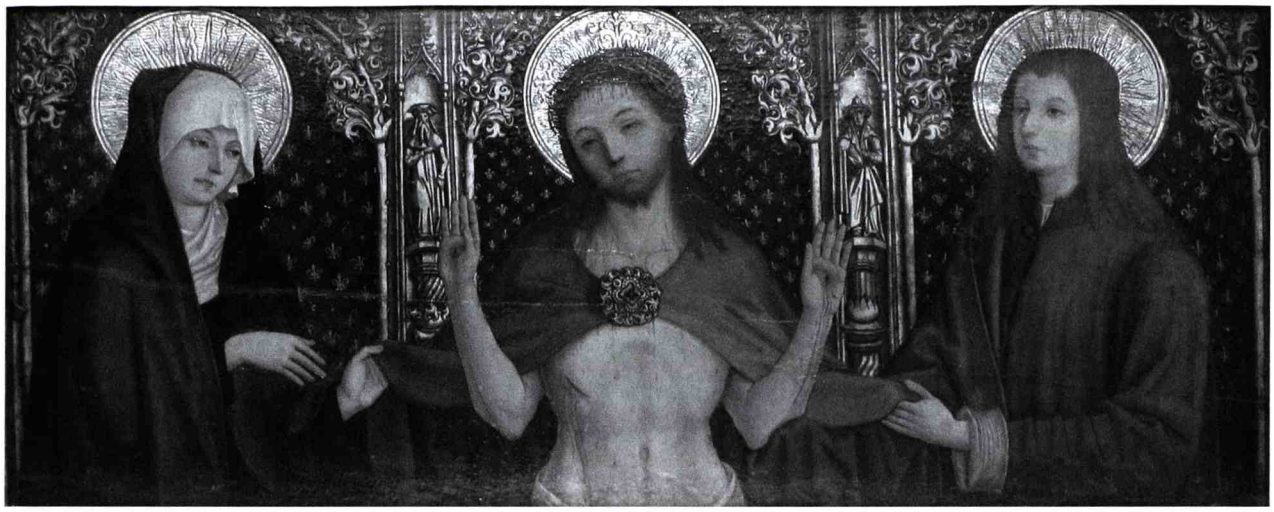


Abb. 96: Frankfurter Meister um 1500, Schmerzensmann mit Maria und Johannes, Frankfurt-Sachsenhausen, Deutschordenskirche

Schwünge zumeist wortwörtlich dem Holzschnitt entsprechen. Dies ist entscheidend für die Datierung der Kreuzigungstafel, denn Dürers Blatt entstand erst um 1503/04.[14]

Selbst wenn man eine sehr schnelle Rezeption des Dürerschen Holzschnitts annimmt, dürfte die Kreuzigungstafel also erst nach dem spätestens 1503 erfolgten Tod Wigand Märkels entstanden sein. Wahrscheinlich hat eines der Kinder oder die Ehefrau den Auftrag gegeben. Mit einiger Berechtigung wird man folglich in der Tafel ein Epitaph für den Verstorbenen sehen können.

Wesentliche der genannten Eigenschaften – die Verwendung bestimmter druckgraphischer Vorlagen, die Aufreihung der Stifterfamilie und die Funktion als Epitaph – verbinden die Kreuzigung des Städel mit einer Tafel der Beweinung Christi *(Abb. 94)*, die sich heute im Diözesanmuseum Paderborn befindet, ursprünglich aber aus Frankfurt stammt.[15] Bei der Stifterfamilie handelt es sich um den 1499 gestorbenen Bechthold Heller mit seiner Frau und ihren 19 Kindern, darunter der bekannte Jakob Heller, der spätere Auftraggeber Dürers und Grünewalds.[16] Wieder sind nur die Kinder, nicht aber deren Ehepartner anwesend – Jakob Heller etwa war seit 1482 verheiratet. Vermutlich hat Jakob, der älteste Sohn, auch den Auftrag zu der Tafel gegeben, denn dem Stilbefund nach dürfte sie erst nach dem Tod des Vaters, also im frühen 16. Jahrhundert angefertigt worden sein. Selbst die Maße der heute leider stark verkrümmten Tafel bewegen sich mit 136 x 126 cm ungefähr in der Größenordnung der Märkelschen Kreuzigung. Möglicherweise repräsentieren diese, die Kreuzigung aus der Weißfrauenkirche und das Paderborner Gemälde der Heller einen bestimmten Typus gemalter Frankfurter Epitaphien, zu deren Standards die mittlere Größe und die den geopferten Erlöser anbetende Stifterfamilie gehören; in ihrer Größe und Anordnung entsprechen letztere einem auch in Nürnberg geläufigen Schema.

Die Gemeinsamkeiten zwischen den Tafeln der Heller und der Märkel sind allerdings noch wesentlich spezifischer: Auch für die Paderborner Beweinung wurde ein Stadtpanorama aus Breydenbachs Reisebuch für den Hintergrund verwendet, diesmal Venedig;[17] ausgeführt wurde die Vedute in den gleichen bläßlichen Rosa- und Grautönen wie die Stadt auf dem Frankfurter Bild. Für die Beweinung Christi im Vordergrund dienten abermals Holzschnitte aus Dürers Großer Passion als Vorlage, und zwar die Beweinung und die Grablegung von etwa 1498.[18] Darüber hinaus aber entstand die Hellersche Tafel sicherlich in derselben Werkstatt wie die Kreuzigung im Städel, und deren Maler hat offenbar, wie ein Blick auf die Gesichter der Hauptpersonen verdeutlicht, daran mitgearbeitet.

Dieser Werkstatt können noch weitere Gemälde zugeschrieben werden. In der Frankfurter Liebfrauenkirche befindet sich eine größere Tafel mit Anna Selbdritt und den Heiligen Nikolaus und Martin *(Abb. 95)*, die für das Christuskind Dürers Holzschnitt der Heiligen Familie mit dem Hasen von etwa 1496/97 zum Vorbild nimmt.[19] Dem Annenbild steht eine Predella mit dem Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes Ev. in der Deutschordenskir-

14 Joseph Meder, Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen, Wien 1932, S. 161.

15 Klaus (1958); Wolfgang Schmid, Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln, Köln 1994, S. 486–488. Klaus, S. 204, erkennt den Zusammenhang des Gemäldes, das er als niederrheinisch erwägt, mit der Kreuzigung des Städel. Schmids Einschätzung bleibt sehr allgemein bei einer in Frankfurt oder Nürnberg denkbaren Entstehung. Vgl. zuletzt Andreas Hansert, Aus auffrichtiger Lieb Vor Franckfurt. Patriziat im alten Frankfurt, Ausst. Kat. Historisches Museum, Frankfurt a. M. 2000, S. 52f, Nr. 53, mit Farbabb. S. 54.

16 Vgl. hier S. 353–373.

17 Dies könnte eventuell biographische Hintergründe haben und mit dem Venedighandel der Heller zusammenhängen, vgl. Klaus (1958), S. 180.

18 Ebd., S. 197–202; die Blätter bei Meder, Panofsky, Nr. 122, 123 bzw. 232, 233.

19 Meder 212, Panofsky 322. Zu dem Gemälde Simon (1911), S. 335–338 Josef Edler, Die Liebfrauenkirche zu Frankfurt a. M. und ihre Kunstwerke, (Diss. phil.), Düren 1938, S. 123f; Matthias Theodor Kloft, Die Marienbilder in der Liebfrauenkirche Frankfurt am Main, Lindenberg 1999, S. 11–19, mit einigen Farbabbildungen. Michaela Schedl, der hier herzlich für Anregungen gedankt sei, hat sich in einer unpublizierten

che Sachsenhausen *(Abb. 96)* künstlerisch sehr nahe,[20] auf welcher der Lieblingsjünger wiederum eine deutliche Verwandtschaft mit dem Johannes unter dem Kreuz des Wigand Märkel verrät. Schließlich können der Gruppe als künstlerisch herausragende Werke die Stalburg-Bildnisse *(Abb. 98–99)* des Städel von 1504 angefügt werden, in denen allerdings die Hand eines überlegenen, vermutlich auch jüngeren Künstlers erkennbar wird.[21] Alle Tafeln waren für Frankfurt bestimmt, ihre in drei Fällen bekannten Auftraggeber waren wohlhabende Frankfurter Bürger, zwei davon, die Heller und die Stalburg, sogar Patrizier und zudem untereinander verwandt.[22]

Die fragliche Werkstatt wird also mit Sicherheit in Frankfurt angesiedelt gewesen sein und dort einen guten Ruf genossen haben, wozu die Verwendung allerneuester Graphik von Dürer als Vorlagen beigetragen haben mag. Kaum ein Zufall dürfte es sein, daß sich Jakob Heller einige Jahre später für sein Retabel in der Dominikanerkirche *(Abb. 303, 304)* an den großen Nürnberger Meister selbst wandte, den er persönlich wohl nicht gekannt haben wird.[23] Ebenso mag es mehr als ein bloßes Zusammentreffen sein, daß Breydenbachs Reisenbuch, aus dem die Frankfurter Werkstatt so ausführlich die Stadtveduten kopierte, im Kreis ihrer Auftraggeber bekannt war; Claus Stalburg jedenfalls besaß ein Exemplar der deutschen Fassung.[24] Der leitende Meister der fraglichen Werkstatt läßt sich bisher leider nicht sicher bestimmen. Immerhin ist die reiche Verwendung von Dürer-Graphik, die beinahe Hommage-Charakter besitzt, auffällig, noch mehr jedoch der Umstand, daß die Stalburg-Bildnisse von Albrecht Dürers Malereien angeregt sein dürften. Dies weist auf einen engeren Kontakt zu dem Nürnberger hin. Dürer aber war mit dem Frankfurter Maler Martin Caldenbach bekannt, den er offenbar schätzte.[25] Da nun auch die Assistenzfiguren des Paderborner Heller-Epitaphs Ähnlichkeiten mit Martin Caldenbachs späteren Arbeiten *(Abb. 117, 125)* aufweisen,[26] liegt es nahe, die Entstehung der hier umrissenen Werkgruppe mit Caldenbachs Umfeld in Verbindung zu bringen, insbesondere mit der Werkstatt seines Vaters Hans, in der Martin zunächst tätig war.[27]

S.K.

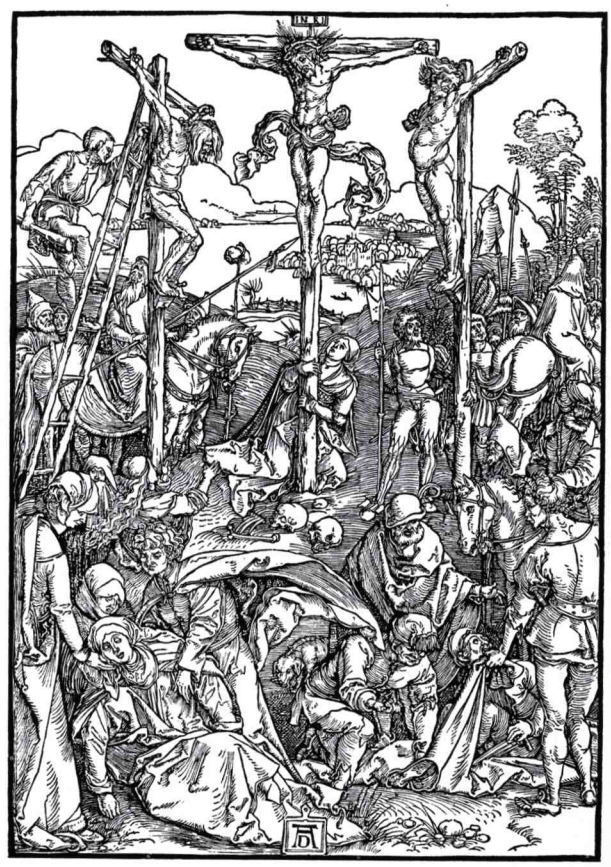


Abb. 97: Albrecht Dürer, Der kleine Kalvarienberg, Holzschnitt

LITERATUR

VERZ. 1866, S. 77; 1870, S. 95; 1873, S. 97; 1879, S. 93; 1883, S. 95; 1888, S. 102; 1892, S. 25; 1907, S. 14; 1910, S. 18; 1914, S. 19; 1919, S. 76; 1987, S. 70

1888 Valerian von LOGA, Die Städteansichten in Hartmann Schedels Weltchronik, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 9, 1888, S. 93–107, 184–196, hier S. 98, Anm. 11

1900 WEIZSÄCKER, S. 219f, Nr. 77

1911 Carl GEBHARDT, Malereien in der Deutschordenskirche zu Frankfurt-Sachsenhausen, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 417

1911 Karl SIMON, Studien zur altfrankfurter Malerei, I. Fyol?, in: Repertorium für Kunstwissenschaften 34, 1911, S. 333–350, hier S. 341–345

1935/36 Ernstotto Graf zu SOLMS-LAUBACH, Der Hausbuchmeister, in: Städel-Jahrbuch 9, 1935/36, S. 13–96, hier S. 75

1958 Adalbert KLAUS, Die Beweinung Christi. Ein Tafelgemälde aus der Dürerzeit, in: Festschrift zum 300jährigen Bestehen des Franziskanerklosters zu Paderborn 1658–1958, Werl 1958, S. 177–206, hier S. 204

1972 Ernstotto Graf zu SOLMS-LAUBACH, Der Meister MZ – Jerg Ratgeb?, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 34, 1972, S. 77–104, bes. S. 84–86, 95f

1987/88 Reiner HAUSSHERR, Spätgotische Ansichten der Stadt Jerusalem (oder: War der Hausbuchmeister in Jerusalem?), in: Jahrbuch der Berliner Museen 29/30, 1987/88, S. 47–70, hier S. 61f

1999 BRINKMANN, SANDER, S. 68, Tf. 173

Frankfurter Magisterarbeit ausführlich mit dem Annenbild und den übrigen Gemälden des Kreises beschäftigt.

20 SIMON (1911), S. 340f.

21 S. den Eintrag hier S. 124–141.

22 Claus Stalburgs Schwiegermutter war Agnes Heller, eine Schwester Jakobs; vgl. hier, S. 133.

23 Vgl. dazu hier, S. 364.

24 Vgl. Gerhard POWITZ, Privater Buchbesitz in Frankfurt am Main während des späten Mittelalters, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 66, 2000, S. 194.

25 Vgl. hier, S. 113.

26 Zu Caldenbach s. hier, S. 142–171.

27 Michaela Schedl, Mailand, bereitet eine Publikation zu dieser Werkgruppe mit Diskussion der Caldenbach-Frage vor.

MEISTER DER STALBURG-BILDNISSE

(WERKSTATT HANS UND MARTIN CALDENBACHS?)

FLÜGEL DES RETABELS AUS DER HAUSKAPELLE DER STALBURG IN FRANKFURT

Frankfurt a. M., 1504

Linker Flügel:
Trauernde Maria, SG 1142
Bildnis des Claus Stalburg, Inv. Nr. 845

Rechter Flügel:
Christus als Schmerzensmann, SG 1143
Bildnis der Margarete Stalburg, Inv. Nr. 846

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Tanne (Abies alba), alle Tafeln gespalten; SG 1142 ursprünglich Außenseite von Inv. Nr. 845, SG 1143 ursprünglich Außenseite von Inv. Nr. 846
SG 1142: 188,4 (± 0,1) x 56,3 (± 0,1) x 2,5 cm; zwei Bretter, (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 16,6; unten 8,1 cm; Brett II: oben 39,6; unten 48,1 cm; mit Leinwandstücken teils recht unregelmäßig unterklebt; die auf 0,2 cm gedünnte Originaltafel auf Tischlerplatte aufgeleimt; vom oberen Tafelrand verläuft leicht schräg nach links ein Einläufer, der durch das Gesicht des Engels hindurchgeht; ein weiterer großer Riß verläuft annähernd senkrecht fast über die ganze Tafelhöhe und schneidet Mariens linken Ellenbogen
SG 1143: 187,9 (± 0,1) x 56,3 (± 0,1) x 2,0 cm; zwei Bretter, (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 18,2; unten 13,5 cm; Brett II: oben 39,0; unten 43,2 cm; mit Leinwandstücken teils recht unregelmäßig unterklebt; die auf ca. 0,2 cm gedünnte Originaltafel auf Preßspanplatte geleimt.
Inv. Nr. 845: 188,5 x 56,1 x 0,3 cm, ; zwei Bretter, (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 39,5; unten 48,0 cm; Brett II: oben 16,5; unten 8,0 cm; mit Leinwandstücken teils recht unregelmäßig unterklebt; rückseitig parkettiert; mehrere Risse und Einläufer, vor allem ein größerer, der von rechts oben durch den Goldgrund und die linke Schulter des Mannes verläuft.
Inv. Nr. 846: 188,4 (± 0,2) x 56,3 x 0,3 cm; zwei Bretter, (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 39,0; unten 43,0 cm; Brett II: oben 18,0; unten 13,5 cm; mit Leinwandstücken teils recht unregelmäßig unterklebt
rückseitig parkettiert; mehrere Risse und Einläufer, ein besonders auffälliger unten nahe dem rechten Bildrand, der schräg rechts nach oben bis in Kniehöhe der Figur läuft, daneben, noch näher zum Rand, zwei weitere größere Risse, ferner ein langer, leicht schräg senkrecht verlaufender Riß vom unteren Bildrand nach oben auf die Hände zu verlaufend

Malflächen:
SG 1142: 186,3 (± 0,1) x 54,5 (± 0,1) cm, Malkanten allseits erhalten
SG 1143: 186,6 x 54,7 (± 0,5) cm; Malkanten allseits erhalten
Inv. Nr. 845: 186,0 x 54,4 (± 0,4) cm, Malkanten allseits erhalten
Inv. Nr. 846: 186,0 (± 0,1) x 54,5 (± 0,3) cm, Malkanten allseits erhalten

Zustand der Malerei:
SG 1142: sehr mäßig. Der Preßbrokat des Hintergrundes ist stark zerstört und übergangen,[1] auf Mariens Nimbus liegt ein vermutlich nicht originaler, stark vergrauter Überzug. Die Malerei weist zahlreiche Verputzungen auf, vor allem entlang von Rissen und Einläufern finden sich Kittungen. Verputzt ist etwa das Gesicht Mariens, an Nase wie auch Hand gibt es Retuschen. Das Gesicht des Engels ist stark beschädigt, insbesondere im Bereich eines hindurchlaufenden Risses, der nur teilweise durch Retuschen abgedeckt ist; die Flügel des Engels scheinen übermalt zu sein. Das Krapprot von Mariens Mantel ist durch Verputzungen und Ausbleichen in Mitleidenschaft gezogen, wo-

1 Preßbrokat und Goldgründe aller vier Tafeln sind jedoch keineswegs, wie Buchner (1927), S. 318, meinte, „mittelrheinische Arbeit der Romantikerzeit", sondern original; dies schon festgestellt von Eich (1967), S. 142f.

Abb. 98: Meister der Stalburg-Bildnisse, Trauernde Maria, Christus als Schmerzensmann, 1504, Frankfurt, Städel

Abb. 99: Meister der Stalburg-Bildnisse, Bildnisse des Claus Stalburg und der Margarete Stalburg, 1504, Frankfurt, Städel

bei insbesondere die hellen Partien heute einen zu starken Kontrast zu den dunklen bilden. Die Grüntöne der Bodenfläche sind durch Verbräunung beeinträchtigt
SG 1143: sehr mäßig. Wie beim Pendant ist der Preßbrokat stark zerstört und überarbeitet, so daß kaum noch etwas von der originalen Oberfläche freiliegt;[2] der Nimbus scheint mit Pudergold übervergoldet, wobei die schwärzlichen Striemen aufgemalt sind und vermutlich als einer Art Patinierung wirken sollen. Das Inkarnat ist am Leib Christi ungleichmäßig verputzt, die Farbe stellenweise recht stark reduziert, so daß der Körper heute etwas zu blaß erscheint. Die roten Lasuren des am Boden liegenden Gewandes sind ausgeblichen und verputzt; das Grün von Pflanzen und Bodenzonen ist durch verbräunte Überzüge stark verändert
Inv. Nr. 845: insgesamt recht gut. Ein dicker, eingetrübter Firnis überzieht die Malerei. Es gibt kleinere Retuschen, insbesondere an den Rissen, und stellenweise Verputzungen, so vor allem an den Händen. Stark beschädigt und größtenteils übervergoldet und -gemalt ist der Preßbrokat hinter der Gestalt. Durch Verseifung von Bleiweiß werden einzelne Pentimente sichtbar: Der Kontur der Stirn und das Ohr wurden vergrößert, die Schuhe wurden ebenfalls ein wenig größer gemacht
Inv. Nr. 846: insgesamt recht gut. Stark beschädigt ist jedoch der Preßbrokat des Vorhangs, der überwiegend von Neuvergoldungen und Ausbesserungen des roten Musters bedeckt wird; stellenweise lassen sich indes noch die Reste einer wahrscheinlich originalen, bräunlich-orangefarbenen Lasur auf dem Preßbrokat ausmachen. Es gibt stellenweise Verputzungen, unter denen insbesondere die Finger der Frau gelitten haben, welche so gut wie keine gemalte Modellierung mehr besitzen; hier scheint heute stark die Unterzeichnung durch. Ein seltsames Schadensbild weist der untere Teil ihres Kleides auf; hier gibt es in der oberen, dunkelgrauen Farbschicht gleichsam Löcher mit horizontal verwischten oder abgeriebenen Rändern; besonders auffallend sind diese Beschädigungen unterhalb ihres linken Knies. Durch Verseifung von Bleiweiß scheint stellenweise die Unterzeichnung stark durch; so sieht man um ihren Hals die etwas weiter unterzeichnete Kette, und im Pelzsaum des Kleides werden die vom Endzustand abweichend unterzeichneten Hermelinschwänze sichtbar. Über den Rissen und Einläufern gibt es teilweise Kittungen und Retuschen

Rückseiten der Bildträger:
SG 1142: auf dem Rahmen rechts oben Klebezettel mit Stempelaufdruck „180"; darunter Klebezettel mit Stempelaufdruck „Städtische Galerie Frankfurt am Main", darunter handschriftlich „1142", links mit Bleistift „II Rechts"
SG 1143: oben Klebezettel mit Stempelaufdruck „Städtische Galerie Frankfurt am Main", darunter handschriftlich „1143"; links auf Rahmen gleicher Klebezettel, rechts

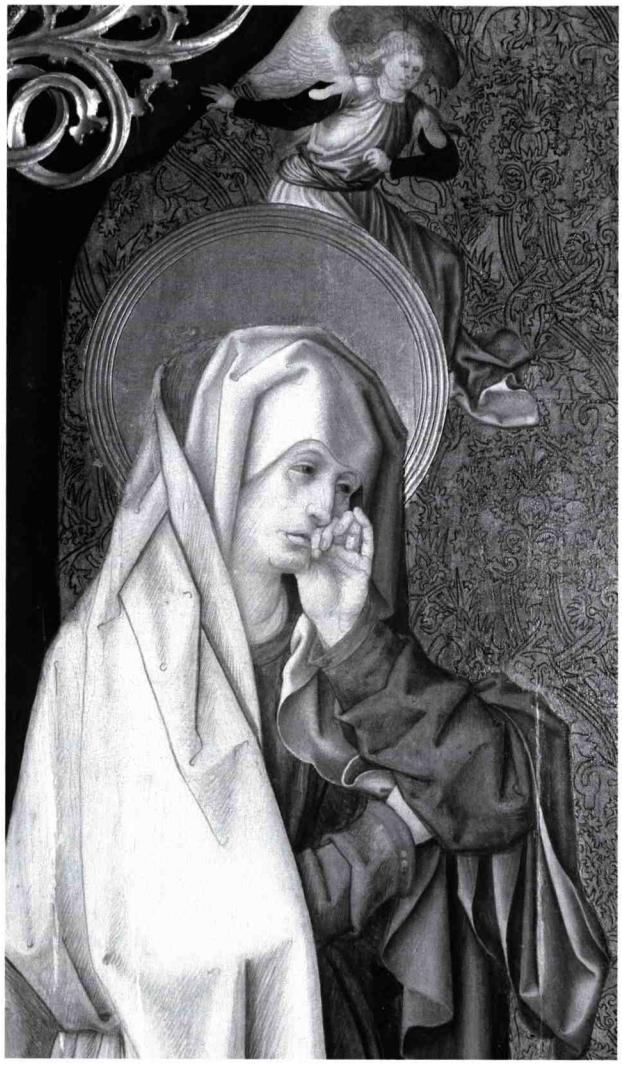


Abb. 100: Meister der Stalburg-Bildnisse, Trauernde Maria, 1504, Infrarot-Reflektographie: Oberkörper, Frankfurt, Städel

oben auf Rahmen Klebezettel mit Stempelaufdruck „180", darauf mit Bleistift „Ligabu. . .(?)", darunter mit Bleistift „I Links"
Inv. Nr. 845: oben Klebezettel mit Aufschrift „G. 845."
Inv. Nr. 846: Klebezettel mit Aufschrift „G. 846."

Rahmen:
modern, gefertigt zwischen 1779 und 1820.[3] Die Aufschriften der Rahmen von Inv. Nr. 845 und 846 geben aber mit aller Wahrscheinlichkeit Inschriften der verlorenen Originalrahmen verläßlich wieder. Auf dem Rahmen des Männerbildnisses, Inv. Nr. 845: (oben, innere Leiste) „dusent · fünf · hundert · und ·f ier jar ·", (unten, innere Leiste) „* / Clas / stalburgk / * – *", (unten, äußere Leiste) „also · was · ich · gestalt · do · ich · 35 · iar · was · alt"
Auf dem Rahmen des Frauenporträts, Inv. Nr. 846: (oben, innere Leiste) „dusent · fünf · hundert · und · fier · iar",

2 Da der Grund original ist, war hier jedoch niemals ein fliegender Engel als Pendant zu demjenigen der Madonnentafel vorhanden, von dem Buchner (1927), S. 318, meinte, unter einer Übermalung im Vorhang noch ein Händchen ausmachen zu können.

3 Die neuen Rahmen wurden notwendig, als die Tafeln gespalten wurden; vgl. Provenienz.

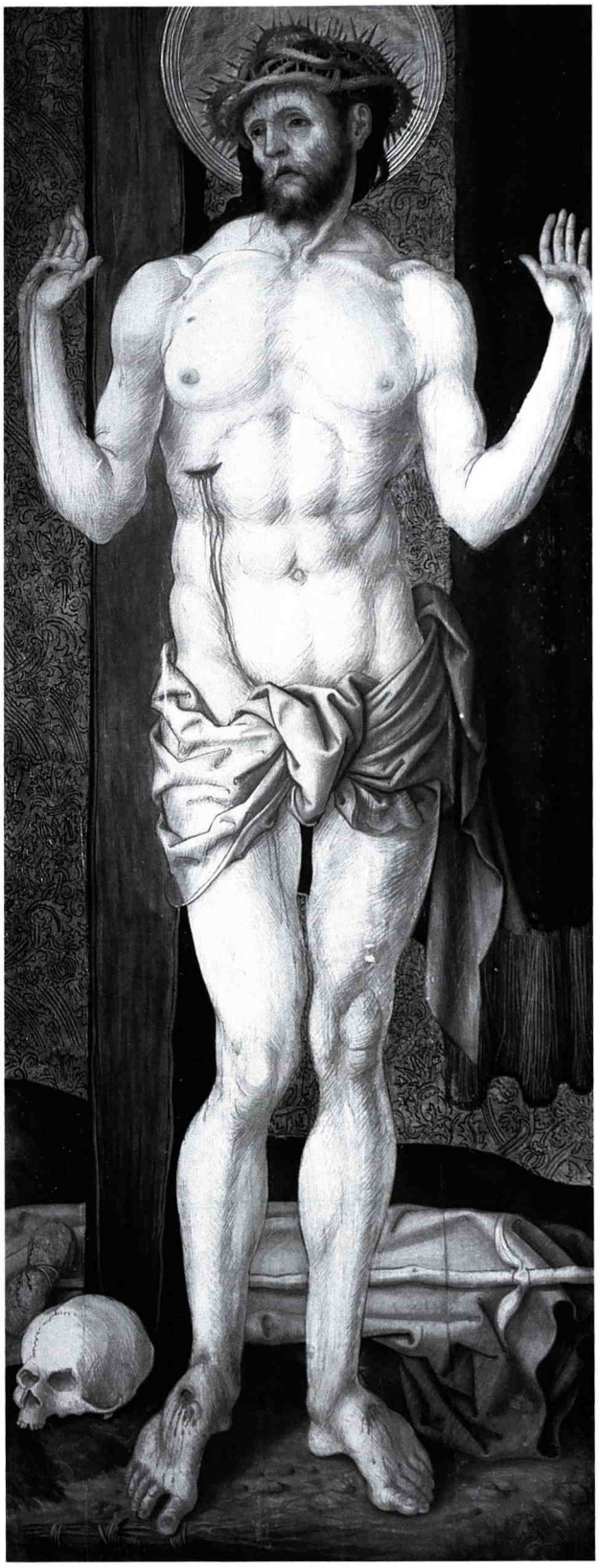


Abb. 101: Meister der Stalburg-Bildnisse, Christus als Schmerzensmann, 1504, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

(unten, innere Leiste) „margret · stalburgery", (unten, äußere Leiste) „was · ich · gestalt · do · ich 20 iar · was · alt – ". Von den Originalrahmen stammen zweifellos auch die Schleierbretter mit Astwerk und Blüten, die das obere Ende aller vier Bildfelder bedecken. Die Vergoldung der anscheinend in Lindenholz aus jeweils einem Brett gefertigten Schnitzereien ist teilweise erneuert, die heute grau erscheinenden Äste, deren Grundierung eine gewuggelte Struktur aufweist, waren ursprünglich vermutlich silbern; das Lackrot der Blüten ist teils erneuert, grundsätzlich aber zuverlässig. Die beiden Schleierbretter der ehemaligen Außenseite bilden zusammen einen zur Mitte flach ansteigenden Bogen. Wie aus der Position von mehreren, möglicherweise von späteren Reparaturen stammenden Nagellöchern am oberen Ende der Tafeln zu erkennen ist, befand sich das Schleierbrett mit den vom Betrachter abgewandten Blüten über dem Männerporträt, das andere entsprechend über dem Frauenbildnis

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Glanzvergoldung im oberen Viertel der beiden Bildnistafeln ist original und über einem braunen, in den gravierten Vertiefungen sehr dicken Bolus ausgeführt. Der obere Abschnitt der beiden Tafeln weist zwar das gravierte Muster, jedoch nur einen braunen Anstrich statt einer Vergoldung auf; die Schleierbretter waren folglich von Anfang an vorgesehen. Die Nimben von Maria und Christus auf den Außenseiten sind gleichfalls in Polimentvergoldung auf braunem Bolus ausgeführt. Für Vergoldungen an der Kleidung der Stifter, etwa beim Brustlatz der Frau oder bei den Haubenbändern des Mannes, wurde Ölvergoldung benutzt; die goldenen Glieder der Gebetsschnüre sind dabei mittels Schwarzlotmalerei ausgearbeitet, beim Brustlatz und der Haube der Frau wurden hingegen Lasuren zur Modellierung verwandt. Der Preßbrokat auf Außen- und Innenseiten ist, entgegen früherer Behauptungen, original, wenngleich stark ausgebessert. Die Granatapfelformen des Preßbrokats waren bereits ursprünglich mit dunkelrotem Lack akzentuiert. Die Malerei, insbesondere der Inkarnate der Stifter, scheint, wie oftmals festgestellt,[4] ausgesprochen dünn aufgetragen zu sein.

Alle vier Bilder weisen eine weitgehend einheitliche Unterzeichnung auf, die in verputzten und durchscheinend gewordenen Partien wie dem Leib Christi bereits mit bloßem Auge deutlich erkennbar wird *(Abb. 100–103)*. Sie zeigt einen ziemlich gleichmäßigen Strich, der vielleicht von einer Rohrfeder herrührt, und ist bei den Figuren durchweg sehr ausführlich. Umrisse der größeren Formen wie auch einzelne Falten und Details – Fingernägel, Augen einschließlich Iris, selbst die Brustbehaarung des Mannes oder die vielen Hermelinschwänzchen im Pelzbesatz des Kleides der Frau – werden angegeben; besonders auffällig ist aber die reiche Modellierung mittels paralleler,

4 So schon Schönberger (1926), S. 56; betont auch von Eich (1967), S. 142.

meist relativ langer Schraffuren, die überwiegend von rechts oben nach links unten verlaufen. Die Schraffuren arbeiten teilweise die Plastizität, etwa der Muskulatur am Oberkörper Christi, heraus, geben jedoch in erster Linie Schattenbereiche an und laufen dort mitunter über das plastisch zu denkende Relief der Formen gleichmäßig flächig hinweg; dies läßt sich etwa in der Verschattung von Mariens Hals oder an den Fingern der linken Hand des Stifters gut erkennen. Mit ähnlichen Schraffuren sind sicherlich auch die Gewänder der Stifter vollständig unterzeichnet, sichtbar werden sie hier allerdings nur unter den Pelzbesätzen, da der große Anteil schwarzer Pigmente in der Farbe der Kleidungsstücke eine Infrarotuntersuchung verhindert. In den Gewändern auf den Flügelaußenseiten läßt sich durchweg eine entsprechende Unterzeichnung feststellen. Zumindest am untern Ende von Mariens Kleid, vielleicht auch in dessen verschatteten Partien hinter ihrem rechten Handgelenk, scheint es ferner eine Unterzeichnung aus breiteren, gröberen Strichen, die wohl von einem Pinsel herrühren, zu geben; vielleicht wurde sie zu einem ersten Umreißen der großen Formen angelegt. Mit ähnlich breiten Pinselstrichen sind offenbar auch Strukturen des Bodens, die Rute zu Füßen Christi und das verschattete Stück seines am Boden liegenden Gewandes, rechts neben seinem linken Fuß, unterzeichnet.

Abänderungen der Malerei gegenüber der Unterzeichnung lassen sich kaum feststellen und gehen nicht über kleine Verschiebungen hinaus – am deutlichsten etwa bei den in Unterzeichnung und Malerei ganz ähnlich angegebenen, doch in der Plazierung nicht übereinstimmenden Hermelinschwänzen im Pelzbesatz des Kleides der Frau und ihrer in der Ausführung ein wenig engeren kleinsten Halskette. Zu den gezeigten Arma Christi zu Füßen des Schmerzensmannes sollten ursprünglich auch die Würfel gehören, deren einer rechts auf dem Rock liegend unterzeichnet ist.

Abb. 102: Meister der Stalburg-Bildnisse, Bildnis des Claus Stalburg, 1504, Infrarot-Reflektographie: Oberkörper, Frankfurt, Städel

BESCHREIBUNG

Die ehemaligen Außenseiten der Flügel des Stalburg-Altars bilden zusammen eine einheitliche Bildfläche mit je einer großen stehenden Figur auf jeder Hälfte, links die trauernde Maria, rechts Christus als Schmerzensmann. Ein durchgehender, in der Mitte leicht ansteigender Bodenstreifen, der eine gewisse Tiefe suggeriert und den Berg Golgatha vorstellt, bindet die beiden Tafeln ebenso zusammen wie die nach beiden Seiten gerafften grünen Vorhänge und die geschnitzten Schleierbretter, die sich zu einem beide Tafeln überfangenden Bogen treffen. Die grünen Vorhänge sind gleichsam parallel zu den Schleierbrettern zur Seite gezogen, wobei allerdings nicht ersichtlich ist, wie sie in dieser Position gehalten werden. Unten enden sie kurz über dem Horizont des Landschaftsstreifens in langen dunkelroten Fransen. Es entsteht beinahe der Eindruck, als sei der Vorhang vor den beiden Figuren zurückgezogen worden, doch befindet er sich weiter hinten im Raum als Maria und Christus; er enthüllt also gleichsam nur das dichte Granatapfelmuster des Preßbrokatgrundes.

Auf dem rechten Flügel steht die athletisch wirkende Gestalt des Schmerzensmannes im Kontrapost.[5] Er hat die Arme seitlich erhoben und zeigt so die Wunden in den sehr klein geratenen Händen; der mit einem großen Scheibennimbus versehene Kopf, auf dem die große, spitzenstarrende Dornenkrone sitzt, ist leicht nach links gedreht. Christus hat die Augen gen Himmel gewandt und zeigt einen leidenden, fast sentimental wirkenden Ausdruck. Seine Augen sind blau unterlaufen, die Lippen violett, und das Blut läuft aus den Wunden am Kopf, den Händen und Füßen und aus der Seitenwunde in langen Rinnsalen. Un-

5 Vgl. W. Mersmann, Art. „Schmerzensmann", in: LCI, Bd. 4, Sp. 87–95.

erklärlicherweise sind Haupt und Schultern ebenso wie Hände und Füße Christi rötlicher gefärbt als der gelbliche Leib – was trotz der Verputzungen von Anfang an ähnlich gewesen sein muß. Um die Hüften ist ein weißes Lendentuch geschlungen.

Direkt hinter dem Schmerzensmann erhebt sich der Kreuzesstamm, der oben das Bildfeld überschneidet und in dem, etwas über Kopfhöhe Christi, das Nagelloch für die Füße zu sehen ist. Am Fuß des Kreuzes liegt ein Schädel, der wohl als derjenige Adams zu verstehen ist. Dahinter sieht man in hellem Grauviolett das Gewand Christi, darauf den Ysopstab mit dem Essigschwamm; vorn auf dem von einigen Kieseln und Grasbüscheln belebten Boden schließlich liegt eine zusammengebundene Rute der Geißelung.

Zur Rechten Christi steht, auf dem anderen Flügel, die trauernde Gottesmutter. Maria hat sich ihrem Sohn zugewandt und die linke Hand an die Wange geführt, um sich die Tränen zu trocknen; mit der rechten Hand greift sie an den linken Oberarm. Die Jungfrau trägt ein violettbraunes, mit grauem Pelz verbrämtes Kleid, darüber einen langen, krapproten Mantel; um den Kopf hat sie ein weißes Tuch geschlungen, das über ihre rechte Schulter weit hinabfällt und um ihren rechten Oberarm geworfen ist. Über Maria schwebt ein kleiner Engel in weißem Gewand mit auffälligen Schulterklappen über einem schwarzen, an den Armen eng anliegenden Kleidungsstück. Er scheint hinter dem Vorhang hervorzukommen und berührt diesen mit seiner Rechten, doch ist die Aktion als Zurückziehen des Vorhangs wenig plausibel. Mit der Linken scheint der Engel auf Maria zu deuten, während sein Blick zum Schmerzensmann auf dem anderen Flügel geht.

Auf den ehemaligen Flügelinnenseiten sieht man das Stifterehepaar Claus Stalburg und Margarete Stalburg, geb. vom Rhein, als fast lebensgroße Vollfiguren. Beide stehen auf einem fleckigen, von Adern oder Rissen durchzogenen Bodenstreifen, der wohl als Marmor zu verstehen ist, und vor einem bis in Halshöhe heraufreichenden Brokat, der demjenigen der Außenseite entspricht. Dieser stark gemusterte Brokat stellt eine Art Vorhang oder Wandbespannung vor und schließt oben mit einem hellbraunen Streifen als Saum ab. Darüber folgt ein mit großem Granatapfelmuster gravierter Goldgrund, der indes ebenfalls wie ein Stück Textil von einer unten und seitlich umlaufenden Borte begrenzt wird. Über den Dargestellten bedecken Maßwerksschleier den Grund, die jeweils in der Mitte die Köpfe wie ein Bogen umfangen; die Blüten, in denen die Äste oben enden, sind in der mutmaßlich ursprünglichen Anordnung beim Mann vom Betrachter ab-, bei der Frau diesem zugewandt.

Links, also auf der heraldisch rechten, höherwertigen und daher dem Mann zukommenden Seite steht Claus Stalburg. Über schwarzem, tief auf die behaarte Brust ausgeschnittenem und an den Armen eng anliegendem Wams trägt er eine dunkelgraue Schaube aus gewässerter Seide, besetzt mit Kehlmarder, der am Rand mit einem Streifen schwarzen Pelzes abgesetzt ist. Von dem Schwert, das er links umgegürtet hat, schaut nur der dunkle Griff vor der Brust hinter dem breiten Pelzrevers hervor. Schwarz sind auch die Beinkleider, die Schuhe und die breiten Überschuhe, deren rechter den unteren Bildrand knapp überschneidet und Stalburg dadurch nah an den Betrachter heranbringt. Auf dem Haupt trägt der Mann ein schwarzes, mit goldenen Bändern durchwirktes Haarnetz, das seine hohe Stirn zur Geltung bringt, darüber ein schräg aufgesetztes großes Barett aus zotteligem schwarzen Fell. Im markanten, recht selbstsicher wirkenden Gesicht Stalburgs fallen die durch scharfe Reflexlichter leuchtenden Augen auf. Ihre seltsame Asymmetrie – sein rechtes Auge ist weit geöffnet und suggeriert einen versonnen-unbestimmten Blick, während das andere stärker zusammengekniffen etwas rechts Befindliches zu fixieren scheint – trägt nicht unwesentlich zu dem charakteristischen, schwer bestimmbaren, da uneinheitlichen, Ausdruck des Mannes bei. Als naturalistische Details fallen der ausgearbeitete Bartschatten und die Härchen auf Hals und Brust auf. Stalburg trägt um den Hals eine aus großen runden Gliedern bestehende Goldkette, die im Wams verschwindet, dazu hat er zwei Ringe am kleinen Finger der rechten Hand aufgesteckt. In den auffallend kleinen Händen hält er in Bauchhöhe eine Gebetsschnur aus roten Korallen mit drei goldenen Gliedern und einem großen Bisamapfel daran.

Wendet sich der Mann nur wenig aus der Frontalen zur Mitte, steht seine Frau im Dreiviertelprofil und blickt, ebenfalls ernst und aus glänzenden Augen, deutlicher zur ehemaligen Altarmitte und zugleich zu ihrem Gemahl hin. Ihr Kleid besteht aus gewässerter dunkelgrauer Seide, ist mit schwarzem Stoff, wahrscheinlich Samt, gesäumt und mit Hermelin verbrämt, der unten einen breiten, mit zahlreichen schwarzen Schwänzchen besetzten Saum bildet. Nur gerade eben ist die Spitze von Margaretes linkem Schuh zu entdecken, der ein klein wenig vom unteren Bildrand entfernt bleibt. Im tiefen Ausschnitt des Kleides wird ein goldener, mit rotem Ananasmotiv verzierter Brustlatz sichtbar, dessen oberen Rand eine dichte Reihe Perlen abschließt. Zwei Bänder halten das Mieder, das auf jeder Seite vier Haften besitzt, vor dem Busen zusammen; die Funktion der Hafte oder Schließe auf der linken Schulter der Frau bleibt unklar. Die Öffnung des Kleides setzt sich vom Ausschnitt bis zum Boden fort und wird dadurch geschlossen, daß die linke Seite des Kleides von der Taille an über die rechte geschlagen ist, wodurch die Verbrämung der linken Seite als schmaler weißer Streifen über den vorgewölbten Bauch hinab über das Grau des Stoffes läuft. Obgleich die Betonung des vorgewölbten Leibes bis zu einem gewissen Grade der Kleidermode sowie dem weiblichen Schönheitsideal der Zeit entspricht, erscheint er hier doch ganz ausgesprochen voluminös und vorstehend. Möglicherweise ist Margarete, die im Jahr 1504 ein Kind gebar, tatsächlich schwanger dargestellt. Kostbar geschmückt ist sie am Hals mit drei unterschiedlich weiten Ketten, deren mittlere aus großen goldenen Gliedern besteht. Die schräg geführten, vollen Schultern gehen in einen relativ langen, zugleich kropfartig verdickten weißen

Hals über, auf dem der Kopf mit seinem stark vorspringenden Kinn und der spitzen Nase geradezu keck wirkt. Margaretes braune Haare, die seitlich in Schnecken unter ihrer Haube hervorsehen, sind mit goldenen Kettchen und kleinen Anhängern geschmückt. Der auffallend große Kopfputz selbst besteht aus einem in die Stirn fallenden, durchsichtigen Schleiertuch und der nach hinten ausladenden weißen Haube mit dünneren, mit Pailletten bestickten Zickzackbändern und einem ebensolchen breiten unteren Streifen in Gold; merkwürdigerweise befindet sich hinten an der Haube ein rötlicher Quast aus Fransen, vielleicht das Ende eines Bandes. In den Händen, die bei waagrechten Armen, einer Anstand ausdrückenden Haltung, vor dem Bauch zusammengelegt sind,[6] hält auch die Frau eine Gebetskette aus Koralle und Gold; an der einzig sichtbaren linken Hand trägt sie insgesamt vier Ringe.

Abb. 103: Meister der Stalburg-Bildnisse, Bildnis der Margarete Stalburg, 1504, Infrarot-Reflektographie: Büste, Frankfurt, Städel

PROVENIENZ

1504 im Auftrag von Claus Stalburg (1469–1524), genannt der Reiche, fertiggestellt als Flügel eines Altars mit zentraler Kreuzigungsdarstellung für die Hauskapelle der Stalburg am Kornmarkt in Frankfurt a. M.

27. 9. 1779 der komplette Altar angeboten auf einer anonymen Versteigerung in Frankfurt, Los-Nr. 1008[7]

1779/1813 Flügel von Mitteltafel des Retabels getrennt

1813 die Mitteltafel verbrennt im Haus des Sammlers Bernhard Hundeshagen bei der Erstürmung von Hanau durch die Franzosen[8]

1779/1820 Flügel gespalten

1820 die abgespaltenen Bildnistafeln in der Sammlung des Anton Ulrich von Holzhausen in Frankfurt[9]

1829 beide Bildnisse im Lagerkatalog von Hofrat C.A. André, Offenbach a. M. angeboten (Nr. 8, 9)

11. 1. 1833 diese bei André für zusammen fl. 330 durch das Städel erworben

1903 die Flügelaußenseiten im Besitz der Herzöge von Sachsen-Meiningen, aufgestellt im Herzogsstand der Schloßkirche zu Meiningen[10]

1953 diese von Margot Prinzessin von Sachsen-Meiningen, Freiburg i. Br., durch die Städtische Galerie erworben

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Flügel des Stalburg-Altars mußten sich, bei gesicherter Datierung und Herkunft, bis in jüngere Zeit erstaunlich unterschiedliche Zuschreibungen gefallen lassen. Bei der ersten Nennung im Auktionskatalog von 1779 firmierte das damals noch vollständige Retabel unter dem Namen „Hanns Grünewald", der sicherlich aus Sandrarts Teutscher Academie übernommen worden war, wo er Hans Baldung Grien bezeichnet.[11] Johann Friedrich Böhmer erwähnte die Stalburg-Bildnisse in einem Brief an Johann David Passavant im Jahr 1820 als wahrscheinlich vom älteren Holbein stammend,[12] während sie in den Städel-Verzeichnissen vor 1892 allgemeiner als Werke eines oberdeutschen Malers geführt wurden. Im Jahr 1892 erfolgte dann jedoch die langlebige Zuschreibung der Stalburg-Bilder an Jörg Ratgeb durch Otto Donner-von Richter, und zwar aufgrund der historisch nachweisbaren Kontakte,

6 Diese konventionelle, auch heute durchaus noch verständliche Haltung gibt es ähnlich zum Beispiel in Dürers Zeichnung einer Nürnberger Jungfrau, die zum Tanz geht, von etwa 1500, in Berner Privatbesitz (Winkler Nr. 226).

7 Auktionskatalog (1779), Nr. 1088.

8 Gwinner (1862), S. 46.

9 Entsprechend der Mitteilung von Böhmer (1820), S. 64.

10 Voss (1909), S. 176; die Angabe ebd., die Tafeln stammten aus der Kirche von Graba bei Saalfeld dürfte irrig sein und sich allein auf zwei nicht zugehörige, in den Maßen abweichende, aber von Voss irrig mit den Flügelaußenseiten zusammen genannte Tafeln mit den Heiligen Georg und Christophorus beziehen.

11 Auktionskatalog (1779), Nr. 1088, erstmals zitiert bei von Holst (1931), S. 50; vgl. Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675, hg. von A. R. Peltzer, München 1925, S. 83; wen Sandrart im Sinn hatte, geht daraus hervor, daß er seinem „Hanns Grünewald" Baldungs Hexen-Holzschnitte zuschreibt, ebd.; an anderer Stelle (S. 59) heißt der Maler dann „Hans Baldungrün". Der Versuch von Lücking (1986), S. 10–12, die Zuschreibung des Stalburg-Altars an „Hans Grünewald" als verläßliche lokale Überlieferung anzusehen und die Flügel deshalb dem berühmten Grünewald, Mathis Gothart Nithart, zu geben, ist völlig abwegig.

12 Böhmer (1820), S. 64. Als Holbein d. Ä. auch im Verzeichnis einer kleinen Sammlung ausgewählter Öl-Gemälde (1829), S. 2.

Abb. 104: Meister der Stalburg-Bildnisse, Bildnis des Claus Stalburg, 1504, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Abb. 105: Meister der Stalburg-Bildnisse, Bildnis der Margarete Stalburg, 1504, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

die Claus Stalburg mit dem aus Schwaben stammenden Maler gehabt hatte, sowie einem knappen künstlerischen Vergleich.[13] Der Ratgeb-These schlossen sich ab 1892 die Städel-Verzeichnisse und 1900 Weizsäcker an, dann 1924 Alfred Stange, allerdings nur unter der Annahme, das Entstehungsdatum auf den Flügeln habe ursprünglich „1514" statt „1504" gelautet,[14] und bald darauf Guido Schönberger in einer ersten größeren Untersuchung der Bildnistafeln, wobei er zugleich die von Stange vorgeschlagene Datumsänderung widerlegte.[15] Indes hatte Betty Kurth bereits 1924 Zweifel angemeldet, da die Zuschreibung an Ratgeb kaum stilkritisch abgesichert sei und das „Werk (...) vorläufig noch ganz isoliert im Schaffen des Künstlers" wäre.[16] Abgelehnt wurde die Zuschreibung gleichfalls von Wilhelm Fraenger in seiner posthum 1972 erschienenen Ratgeb-Monographie,[17] von Ute Nortrud-Kaiser wurde sie jedoch 1985 erneut, wenn auch ohne jegliche neue Argumente, verfochten.[18] In jüngeren historischen Untersuchungen zum Auftraggeber Stalburg hielt sich die Zuschreibung teilweise gleichfalls.[19]

Entschieden gegen Ratgebs Urheberschaft hatte sich hingegen 1927 Ernst Buchner ausgesprochen, der die Flügel statt dessen einem mittelrheinischen Maler in der Nachfolge des Meisters WB zuschrieb und ihm den Notnamen Meister der Stalburg-Bildnisse gab.[20] Buchner identifizierte und publizierte darüber hinaus die beiden ehemaligen Flügelaußenseiten, seinerzeit in Meiningen befindlich, wo sie als fränkische Werke von etwa 1510 galten.[21] Er charakterisierte den Meister als großen Koloristen, der in verschiedener Hinsicht auf Dürer zurückgreife

13 Donner-von Richter (1892), S. 99f.
14 Weizsäcker (1900), S. 267–270; Stange (1924), S. 195, Anm. 3.
15 Schönberger (1926), S. 55–59.
16 Kurth (1924), S. 199.
17 Fraenger (1972), S. 78.
18 Nortrud-Kaiser (1985), S. 44, 59–65.
19 Johann (2000), S. 187f.; diess. (2002), S. 47, 50f.
20 Buchner (1927), S. 314–325, der hier auch zwei Brustbilder, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, dem Meister zuschreibt (seine Abb. 76, 77); vgl. dazu jüngst Kurt Löcher, Die Gemälde des 16. Jahrhunderts (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), Stuttgart 1997, S. 516f. Weitgehend seine alte Auffassung vertritt noch Buchner (1953), S. 52–54; hier schreibt er dem Meister ein weiteres, kleineres Bildnispaar mit Ganzfiguren, damals in englischem Privatbesitz, zu (Nr. 41, 42). Nach den unzureichenden Abbildungen ist diese Zuschreibung indes kaum zu beurteilen, doch machen die Porträts m. E. einen eher niederländischen Eindruck. Unter Buchners Notnamen und mit Annahme einer Tätigkeit am Mittelrhein sind die Werke ebenso aufgeführt bei Brinkmann, Sander (1999), S. 61.
21 Voss (1909), S. 151, 176.

und einer der herausragenden mittelrheinischen Künstler um 1500 sei. Den von Buchner geprägten Notnamen griff 1967 Paul Eich auf, verortete den Maler künstlerisch zugleich jedoch ganz anders.[22] Nicht allein weil er die trauernde Maria vom Stalburg-Altar in einer Tafel Hans Holbeins d. Ä. *(Abb. 107)* wiederfand und diese als das Vorbild begriff, sondern auch wegen Malweise und Kolorit sah Eich in dem Anonymus einen Mitarbeiter der Werkstatt des älteren Holbein, der, vielleicht ursprünglich aus Ulm stammend, um 1500 zur Arbeit am Dominikaneraltar *(Abb. 323–329)* mit nach Frankfurt gekommen sein könnte.[23] Eine seltsame Mixtur verschiedener Vorschläge präsentierte wenig später Ernstotto Graf zu Solms-Laubach in einem anscheinend wenig wahrgenommenen Aufsatz,[24] indem er die Stalburg-Bildnisse zum einen in eine Gruppe mittelrheinischer Werke eingliederte, welche unter anderen die Kreuzigung des Wigand Märkel *(Abb. 89)* und die Trinität von 1503 aus Altenberg *(Abb. 440)*, beide im Städel, sowie das Heller-Epitaph *(Abb. 94)* in Paderborn umfaßte,[25] zum anderen aber den Maler unserer beiden großen Bildnisse zugleich als den jungen Jörg Ratgeb bezeichnete und diesen zusätzlich, wenn auch unter Vorbehalt, mit dem um 1500 tätigen Kupferstecher Meister MZ gleichsetzte, dessen Wirkungsstätte sonst zumeist in München vermutet wurde. Einen noch erstaunlicheren Vorschlag zur Identifikation machte schließlich Wolf Lücking in zwei Buchpublikationen, der den Maler der Stalburg-Flügel für den jungen Grünewald hielt, wofür er sich einerseits auf die Zuschreibung von 1779, andererseits auf eine Reihe von Detailvergleichen mittels photographischer Aufnahmen verschiedener gesicherter Gemälde von Grünewald und der Frankfurter Tafeln stützte.[26]

Neben kunsthistorischen Arbeiten zu den Gemälden wurde von seiten der Frankfurter Historiker der Gestalt des Claus Stalburg mehrfach Aufmerksamkeit geschenkt. Oft wurde er in übergreifenden Untersuchungen zum örtlichen Patriziat bedacht, doch widmete jüngst Anja Johann speziell ihm eine eigene biographische Skizze.[27]

DISKUSSION

Das Retabel, zu dem die heute gespaltenen Flügelbilder im Städel einst gehörten, war ohne Zweifel von Anfang an für den Altar der Hauskapelle der sogenannten Stalburg bestimmt, wo es erstmals 1706 beschrieben wird.[28] Claus Stalburg, der Auftraggeber, hatte das Gebäude 1496 als Familiensitz am Frankfurter Kornmarkt errichten lassen; 1788 wurde es auf Abbruch an die Reformierte Gemeinde verkauft, die an seiner Stelle ihre Kirche erbaute.[29] Das Gebäude, das auf dem Grundstück von vier Häusern stand, muß ein deutliches Zeugnis von den Repräsentationswünschen seines Erbauers abgegeben haben: Den Beschreibungen nach war es geradezu palastartig angelegt, mit Erkern und Türmchen versehen und mit zahlreichen Zierelementen ausgestattet, die noch im 18. Jahrhundert Staunen erregten.[30] Der „Große Saal" des Hauses war mit Tapisserien geschmückt sowie mit Wandbildern und zugehörigen deutschsprachigen Beischriften, die offenbar im großen Format typische Szenen für Gerechtigkeitsbilder darstellten, wie sie in Rats- und Schöffensälen vorkamen, nämlich die Geschichte des römischen Adligen Coriolan, eine Bilderzählung von der Gerechtigkeit eines deutschen Kaisers und anscheinend eine Variante der „Gerechtigkeit des Trajan", dessen Sohn das einzige Kind einer Witwe getötet hatte.[31] Die Hauskapelle besaß einen Erker und befand sich im „mittleren Stocke nächst bei dem Hause Liebenstein"; sie ist in einem Haus, in dem zweimal jährlich, zur Messe, zahlreiche Gäste über Wochen wohnten, nur eingeschränkt als privater Raum anzusehen.[32]

Der dem Patriziat angehörige Claus Stalburg (1469–1524) lebte von einem ererbten Vermögen, das ihn mit einer geschätzten Summe von 30 000 bis 60 000 Gulden zum wohlhabendsten Mann Frankfurts machte und ihm den Beinamen „der Reiche" eintrug; daneben scheint er allerdings die Handelsgeschäfte, mit denen seine Vorfahren ihr Vermögen gewonnen hatten, hauptsächlich den Seidenhandel mit Venedig, nicht ganz vernachlässigt zu haben.[33] Er war seit 1494 Mitglied der angesehenen Patriziergesellschaft Alten-Limpurg, im Jahr 1497 Ratsmitglied, 1505 und 1514 Jüngerer Bürgermeister, 1516 Schöffe sowie 1521 Älterer Bürgermeister. Im Jahr 1499 heiratete er die damals 15jährige Margarete vom Rhein, die ebenfalls dem Patriziat entstammte und deren Mutter Agnes Heller, eine Schwester des bekannten Jakob Heller, war. Margarete gebar ihrem Mann von 1501 bis 1516 insgesamt 14 Kinder und starb 1550 im Alter von 66 Jahren. Das Ehepaar bzw. Claus Stalburg war offenbar um Repräsentation in großem Stil bemüht. Pierre Monnet und ihm folgend Anja Johann

22 Eich (1967).
23 Zu Holbeins Gemälde mit Maria und dem Schmerzensmann, heute im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover, vgl. Norbert Lieb, Alfred Stange, Hans Holbein der Ältere, o. O. (München) 1960, S. 23, 66f, Nr. 26; zuletzt Michael Wolfson, Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie), Hannover 1992, S. 80–82, Nr. 25. Zu Holbeins Dominikaneraltar s. unten S. 388–428.
24 Solms-Laubach (1972). Der von Solms-Laubach zusammengestellten Werkgruppe sieht auch Karlheinz Lang (1982), S. 132, die Stalburg-Flügel zugehörig, hält den Maler indes nicht für Ratgeb.
25 Zu den drei genannten Werken s. hier S. 114–123, 508–518.
26 Lücking (1983), bes. S. 45–59; ders. (1986).
27 Johann (2002); allgemeiner dies. (2001), S. 50–55; ferner Mattausch-Schirmbeck (1987), S. 115; Hans Körner, Frankfurter Patrizier. Historisch-Genealogisches Handbuch der Adeligen Gesellschaft des Hauses Alten-Limpurg zu Frankfurt am Main, München 1971, S. 120, sowie Bothe (1908), S. 88–95.
28 Lersner (1706), S. 204.
29 Vgl. die relativ ausführlichen Angaben in Oertliche Beschreibung der Stadt Frankfurt am M., von Johann Georg Batton (1867), S. 82–88.
30 Vgl. ebd.
31 Vgl. die Beschreibung ebd. sowie Johann (2002), S. 50. Zu Gerechtigkeitsbildern s. Melanie Damm, Iuste iudicate filii hominum – Die Darstellung von Gerechtigkeit in der Kunst am Beispiel einer Bildergruppe im Kölner Rathaus (Diss. phil. Bonn 1999), Münster/Hamburg/London 1999, zur Trajan-Legende S. 93–98.
32 So Johann (2002), S. 51.
33 Zur Person s. Johann (2002), Körner (wie Anm. 27) sowie Bothe (1908), S. 88–95.

glauben ausmachen zu können, daß er auf kulturellem Wege nicht allein die ohnehin selbstverständliche Überlegenheit gegenüber den anderen Ständen, sondern ebenso innerhalb der patrizischen Familien und Gesellschaften zum Ausdruck bringen wollte;[34] er hätte sich also, u. a. durch bildliche Darstellungen, als primus inter pares gegeben. Auf der von Stalburg gestifteten Anbetung der Könige, zugleich das Familienepitaph, aus dem Jahr 1514, die zu einer großen, von verschiedenen Familien in Auftrag gegebenen Folge von Wandmalereien von Jörg Ratgeb im Karmeliterkloster gehörte, ließ sich Claus im Rollenporträt des jüngsten Königs darstellen, direkt neben dem mittleren König, der die Züge von Kaiser Maximilian I. trug.[35] Stalburg präsentiert sich als König: Dies ist zwar, nachdem derartige Rollenporträts schon im 14. Jahrhundert bei Herrschern vorkamen, im frühen 16. Jahrhundert auch bei Bürgerlichen nicht völlig einzigartig,[36] doch gerade im Kontext der gesamten Wandbilderfolge, in der kein Mitglied einer anderen Familie in einer derartigen Rolle vorkam, und ferner durch die Positionierung neben Maximilian, der immerhin wirklich Herrscher war, zweifellos eine entschiedene Distinktion gegenüber den Standesgenossen. Daß Stalburg sich und seine Familie gleichsam „adeln"[37] wollte, mag ebenso bei der Wahl der Themen für die Wandbilder in seinem Haus mitgespielt haben, denn hier nahm er in gewisser Weise an zwei Herrschern und einem römischen Adligen Maß. Es wird sich zeigen, daß auch die Bildnisse des Stalburg-Altars in eine ähnliche Richtung zielten.

Der Auktionskatalog von 1779 gibt eine brauchbare Beschreibung des ehemaligen Retabels. [38] Es handelte sich um ein Triptychon, dessen Mitte eine vielfigurige Kreuzigung einnahm. Etwas rätselhaft ist die Beschreibung des Ganzen als „von oben halbrund". Hier gibt es zwei Möglichkeiten, zum ersten, daß die Mitteltafel einen halbrunden Aufsatz besaß, was ein sehr frühes Beispiel für einen Ädikularahmen bedeuten würde;[39] dazu paßt jedoch nicht, daß die Höhe des Ganzen mit 187 cm, also der heutigen Höhe der Flügel, angegeben wird, denn eine Lünette über der Mitteltafel hätte zwangsläufig gute 50 cm zusätzlich gebracht. Zweitens könnte nur das Bildfeld der Mitteltafel oben gerundet, die Tafel selbst aber rechteckig gewesen sein; dies entspricht zwar nicht recht dem Wortlaut der Beschreibung, würde aber gut mit Maßwerkschleiern in den Zwickeln zu vereinbaren sein, wie sie auch auf den Flügeln vorhanden sind.

Die „Kreuzigung Christi mit vielen Figuren" der Mitteltafel war sicherlich wie die Flügel gemalt, nicht geschnitzt, denn solches wird nicht mitgeteilt, das „vergoldete Schnitzwerk" als Zierelement jedoch eigens erwähnt. Einem durchgängig gemalten Triptychon entspricht zudem die Zuschreibung an „Hanns Grünewald", einen Maler. Bei der den heutigen Flügelmaßen entsprechenden Größenangabe von 187 x 250 cm bei geöffneten Flügeln scheint zumindest 1779 keine Predella mehr vorhanden gewesen zu sein, falls es je eine gab. Die originalen Rahmen, deren Leisten entsprechend der angegebenen Gesamtbreite etwa 5 cm breit gewesen sein müssen, dürften seitlich als Äste ausgebildete Dienste gehabt haben,[40] aus denen oben die Ranken der Schleierbretter hervorwuchsen – auch dürfte man, entsprechend der Fassung der Schleierbretter, eher mit goldenen als mit schwarzen Rahmenleisten zu rechnen haben. Die Inschriften der heutigen Rahmen sind aber mit Sicherheit getreu nach den originalen kopiert, denn sie passen nicht allein in Schreibung und selbst Schriftart ins frühe 16. Jahrhundert, sondern stimmen auch mit den bekannten Daten zu den Dargestellten exakt überein, wie Schönberger nachgewiesen hat.[41]

Der figurenreiche Kalvarienberg[42] der Retabelmitte, dessen Aussehen nicht überliefert ist, muß im Maßstab zwangsläufig erheblich kleiner als die beiden flankierenden Bildnisse gewesen sein. Solche Maßstabsunterschiede sind nicht außergewöhnlich, wohl aber die lebensgroßen Bildnisse selbst, zumal sie zu seiten einer religiösen Szene angeordnet waren, doch ohne daß die Porträtierten auf diese in besonderer Weise, also mittels Bet- und Andachtsgesten ausgerichtet wären – die Bilder der Auftraggeber wirken wie autonome Bildnisse. Seit Schönberger ist diese Eigenheit immer wieder hervorgehoben worden. In den Stalburg-Bildnissen haben Schönberger wie Buchner überhaupt die ersten ihrer Art gesehen, denen sogar weder in Italien noch den Niederlanden Vorläufer vorangestellt werden könnten.[43] Tatsächlich sind Vergleichsbeispiele äußerst rar, doch zumindest ein Werk mit ähnlicher Struktur hat sich im niederländischen Bestand erhalten. Es handelt sich um ein etwa 130 cm hohes Triptychon, auf dessen Flügelinnenseiten das Herrscherpaar Philipp der Schöne

34 Pierre Monnet, Führungseliten und Bewußtsein sozialer Distinktion in Frankfurt am Main, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 66, 2000, S. 12–77; Johann (2002), S. 51f.

35 Das Bild befand sich im Kreuzgang; es wurde im 19. Jahrhundert zerstört und ist nur durch eine Aquarellkopie Christian Beckers von nach 1850 überliefert, s. Brinkmann (2000), S. 58; Nortrud-Kaiser (1985); Mattausch-Schirmbeck (1987), S. 115.

36 So ist etwa der Augsburger Weber Martin Weiß, als mutmaßlicher Auftraggeber, um 1510 als mittlerer König auf einer Anbetung von Ulrich Apt d. Ä. zu sehen; das Bild befindet sich heute im Louvre, vgl. Karl Feuchtmayr, Apt-Studien, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, hg. von Ernst Buchner und Karl Feuchtmayr, II, Augsburg 1928, S. 97–132.

37 Johann (2002), S. 52.

38 Auktionskatalog (1779), Nr. 1088.

39 Allerdings wurden in der Werkstatt Albrecht Dürers zu Beginn des 16. Jahrhunderts ähnliche rundbogige Aufsätze bei Retabeln geplant, so vermutlich beim 1507–1509 ausgeführten, doch vielleicht schon früher entworfenen Heller-Altar; der Maler der Stalburg-Bilder, für den die Kunst Dürers eine wesentliche Inspirationsquelle darstellte (s.u.), könnte vielleicht von dort eine entsprechende Anregung bezogen haben. Vgl. Bernhard Decker, Dürer und Grünewald. Der Frankfurter Heller-Altar, Frankfurt a. M. 1996, sowie den Eintrag zu Grünewald in diesem Katalog, S. 353–373.

40 So vermutete bereits Eich (1967), S. 143.

41 Schönberger (1926), S. 57.

42 Zum Gegenstand vgl. Elisabeth Roth, Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Berlin 1958, ferner E. Lucchesi Palli, G. Jaszai, Art. „Kreuzigung Christi", in: LCI, Bd. 2, Sp. 606–642

43 Schönberger (1926), S. 56; Buchner (1927), S. 314.

und Johanna die Wahnsinnige in ganzer Figur stehend porträtiert sind, während die Mitteltafel ein maßstäblich viel kleineres Weltgericht zeigt; das Stück wird dem vermutlich in Brüssel tätigen Meister der Josephsfolge zugeschrieben und entstand um 1500.[44] Auch hier sind die Bildnisse nur durch ihre Körperwendung, nicht durch Bet- oder andere Gesten auf die Mitte ausgerichtet. Trotzdem ist die Kombination weit weniger erstaunlich als im Fall des Stalburg-Altars, denn das niederländische Triptychon diente als Gerechtigkeitsbild im Rathaus von Zierikzee, weshalb das Jüngste Gericht und die Herrscherbilder, als die göttliche und die höchste weltliche Rechtsinstanz, gleichermaßen an die Gerechtigkeit der Richter appellierten. Theoretisch wäre denkbar, daß weitere Triptychen mit ähnlichem Aufbau wie das Stück aus Zierikzee existierten und dieser Typus auf irgendeine Weise Claus Stalburg bekannt und für seine Vorstellungen anregend gewesen sein könnte.

Sehr viel näherliegend ist indes eine Verbindung zu Dürers Nürnberger Paumgartner-Altar, heute in der Alten Pinakothek, der auch mehrfach zum Vergleich mit dem Frankfurter Werk genannt wurde. Denn wenn hier auch die beiden großen Figuren auf den Flügeln, mutmaßlich Rollenporträts von Stephan und Lukas Paumgartner, Heilige darstellen,[45] flankieren sie doch als monumentale Standfiguren eine maßstäblich viel kleinere Geburt Christi, die nicht den flachen Bühnenstreifen der Flügel, sondern eine tiefe Landschaft zeigt – und einen anderen, viel tieferen Hintergrund als auf den Flügeln wird man auch für den verlorenen Kalvarienberg der Stalburg annehmen dürfen, gleich ob es sich um eine Landschaft handelte oder nicht. Da der Paumgartner-Altar vielleicht schon 1498 in Auftrag gegeben, aber erst um 1502/04 fertiggestellt wurde, war er zur Zeit der Entstehung des Frankfurter Werks noch ganz neu, gleichsam das modernste mögliche Vorbild überhaupt.

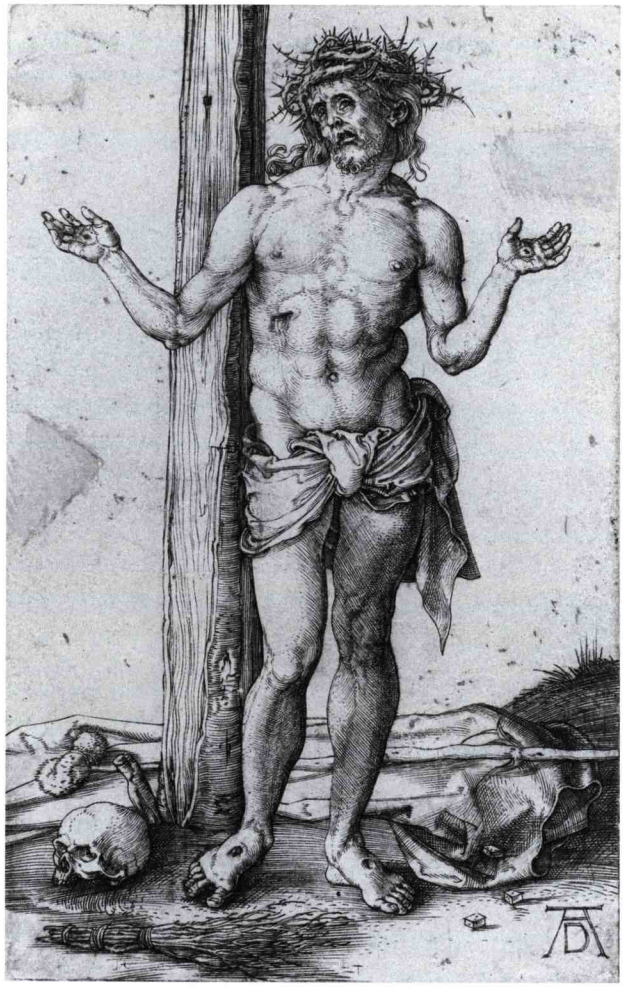


Abb. 106: Albrecht Dürer, Christus als Schmerzensmann, Kupferstich

Das Ehepaar Stalburg hat auf jeden Fall in der sehr ungewöhnlichen, ihre Konterfeis extrem betonenden Anlage des Triptychons einen hohen, auf ungewöhnliche und neue Inszenierungen bedachten Anspruch an den Tag gelegt. Zu Recht hat Buchner darauf hingewiesen, daß auch die Gebetsketten in den Händen der beiden den Figuren „keinen ausgesprochen sakralen Charakter" verliehen;[46] sie sind ein durchaus konventionelles Attribut für frommen Lebenswandel, das oftmals auch in autonomen Bildnissen, etwa dem Porträt des Jakob Stralenberger von Caldenbach im Städel *(Abb. 109)*, vorkommt. Eine merkwürdige Unabhängigkeit von der religiösen Darstellung der ehemaligen Mitteltafel dokumentiert schließlich auch der Umstand, daß Claus Stalburg sein Barett auf dem Kopf trägt, statt es in Händen zu halten, denn Stifter pflegen gewöhnlich vor Heiligen, als den hierarchisch Höherstehenden, den Hut abzunehmen. Sicherlich war aber eine derartige, autonomen Bildnissen entsprechende Präsentation im Rahmen eines Retabels in einem Kirchenraum kaum denkbar und nur auf dem Altar einer Hauskapelle möglich.[47]

Den Anspruch des Werks verrät ferner die respektable Größe des ehemaligen Retabels, die der eines anspruchsvollen Nebenaltars in einer Kirche entsprach.[48] Die üppige Verwendung von Gold – in drei verschiedenen Techniken angebracht und selbst auf der Außenseite als Preßbrokat reichlich präsent – unterstreicht solchen Anspruch, wenn sie auch als ein vergleichsweise altertümliches Mittel des

44 Brüssel, Musée des Beaux-Arts; vgl. Ausst. Kat. ANONYME VLAAMSE PRIMITIEVEN, Brügge, 14.6.-21. 9. 1969, S. 125–127, Nr. 59.

45 Dies der Einwand von BUCHNER (1927), S. 314. Zum Retabel vgl. Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuausgabe, Berlin 1991, S. 156–162, Nr. 50–52.

46 BUCHNER (1927), S. 314.

47 So meint BRINKMANN (2000), S. 58.

48 Der berühmte, durchgehend gemalte Heller-Altar von Dürer und Grünewald, entstanden um 1510 und aufgestellt an einem Pfeiler der Dominikanerkirche, war nicht wesentlich größer (vgl. DECKER [wie Anm. 39]); ungefähr so groß wie der Stalburg-Altar war auch das Retabel des Frankfurter Schöffen Winrich Monis von etwa 1490, ebenfalls gemalt und in der Dominikanerkirche aufgestellt; vgl. Stephan KEMPERDICK, Katalogeintrag, in: Bodo Brinkmann, Stephan Kemperdick, Deutsche Gemälde im Städel, 1300–1500, Mainz 2002, S. 334–345.

Aufwandes erscheint – und in einem merkwürdigen Gegensatz zu der nicht makellosen materiellen Beschaffenheit der Bildträger steht. Die geschnitzten Schleierbretter stellen bei einem ganz gemalten Retabel gleichfalls eine um 1500 übliche, aber eher traditionelle Art der Auszeichnung dar. Die Bildnisse des Ehepaares erscheinen jedenfalls in auffallender Weise in Gold eingefaßt, wobei selbst die eher sorglos gemalten Bodenpartien dem goldtonigen Gesamteindruck durchaus zuarbeiten. Die Gestalten, besonders die des Mannes, der seitlich und mit dem linken Fuß den Rahmen überschneidet, sind denkbar groß für die Tafelmaße und in auffälliger Weise größer als die beiden heiligen Figuren auf der Außenseite der Flügel.

Ihren Status und wohl auch ihre Ambitionen proklamieren die Auftraggeber schließlich mit ihrer Garderobe, die bei Lebensgröße der Figuren natürlich einen Großteil der Tafeln füllt. Im Entstehungsjahr der Bildnisse, 1504, war in Frankfurt noch die 1488 erlassene Kleiderordnung gültig, mit der die beiden Bildnisse allerdings nicht ganz konform sind.[49] Der gleichmäßige Rückenmarder an Stalburgs Schaube scheint der – nicht immer ganz klaren – Ordnung entsprechend für Ratsmitglieder erlaubt zu sein; die Seide der Kleider beider Eheleute indes dürfte im Grunde nicht zulässig sein.[50] Trotzdem aber war eben jene gewässerte dunkle Seide in Stalburgs Kreisen üblich, wie etwa das Porträt des Jakob Stralenberger im Städel *(Abb. 109)* oder das Bildnis Jakob Hellers vom Heller-Altar *(Abb. 303)* belegen – einschränkend festzuhalten ist hier indes, daß Hellers Frau, Katharina von Melem, im Unterschied zu Margarete Stalburger keine Seide, sondern anscheinend einen Wollstoff trägt. Mit Gold schmücken sich die Stalburgs mehr, als die Ordnung eigentlich zuließ: Zwar wird über golddurchwirkte Hauben, wie der Mann sie hat, nichts gesagt, doch sollte das Edelmetall überhaupt vermieden werden; seine recht große Goldkette scheint gleichfalls ein Verstoß zu sein. Insbesondere aber Margaretes Kleidung ist nicht konform. Goldene Brusttücher waren untersagt, es durfte nur eine Kette, maximal zwei getragen werden, und dies nur, wenn beide zusammen und mit allen Anhängern einen Wert von 25 Gulden nicht überschritten.[51] Margarete trägt zwei Perlenketten und eine aus Gold, deren Wert wohl weit über der Grenze gelegen haben dürfte, zudem Goldschmuck im Haar und Goldbesatz auf der Haube; durch die Darstellung mittels des tatsächlich leuchtenden Blattgolds bei Brustlatz und Haube wird das Material, das sich also selbst darstellt, geradezu noch betont. Pelzbesatz an der Kleidung war den Frauen des oberen Standes erlaubt, doch nur bis zu drei Fingern breit, was von der Verbrämung am untern Saum von Margaretes Kleid sehr weit überschritten wird. Der Hermelinbesatz ist ohnehin erstaunlich, denn er scheint für Bürger überhaupt nicht gestattet gewesen zu sein[52] und ist auch in anderen Bildnissen der Zeit und Region nicht wiederzufinden. Es läßt sich von heutiger Warte aus kaum mehr beurteilen, wie diese Verstöße zu werten sind bzw. wieweit die ungefähr 15 Jahre alte Kleiderordnung in der fraglichen Schicht überhaupt als verbindlich angesehen wurde. Verstöße gegen Kleiderordnungen zum Zwecke der eigenen Aufwertung sind jedenfalls kein unbekanntes Phänomen, selbst wenn sie in Quellen gewöhnlich nur bei Ahndung, die natürlich nicht immer stattfand, vermerkt werden.[53] Indes scheint bei den Stalburg, insbesondere im Vergleich zu anderen Bildnissen Frankfurter Patrizier um 1500, insgesamt ein größerer, den Normen stärker zuwiderlaufender Aufwand der Kleidung im Bildnis vorzuliegen. Bedenkt man ferner, daß die Reichspolizeiordnungen von 1497 und 1498 – die allerdings nur eine fiktive überregionale Standesdifferenzierung darstellten und in der einzelnen Stadt weniger Bedeutung als die lokalen Ordnungen hatten – allein dem Adel das Tragen goldener Haarhauben erlaubten und Hermelin gleichfalls dem Adel vorbehalten war,[54] scheint sich in den Bildnissen des Stalburg-Altars tatsächlich eine soziale Prätention auszudrücken, die auf eine Angleichung an den Adel zielt. In diesem Sinne stehen die Gemälde ganz im Einklang mit Claus Stalburgs in seinen übrigen kulturellen Anstrengungen erkennbaren Ambitionen.

Künstlerisch zeigt sich das Retabel gleichfalls anspruchsvoll. Für den Schmerzensmann der rechten Flügelaußenseite wurde, wie lang schon bemerkt,[55] Dürers um 1500 entstandener Kupferstich B. 21 *(Abb. 106)* als Vorlage verwendet und fast wörtlich kopiert. Der Stich lieferte neben der Figur auch die Vorlage für den Schädel und die Arma Christi, wobei die von Dürer gezeigten Würfel in der Unterzeichnung des Gemäldes angelegt, jedoch nicht ausgeführt wurden. Die trauernde Maria dagegen entspricht ziemlich exakt derjenigen auf einem relativ kleinen, nur 41 x 38 cm messenden Gemälde Hans Holbeins d. Ä.

49 Johann (2001), S. 190; die Polizeyordnung ist abgedruckt bei Johann Philipp Rath, Zusätze vieler wichtigen und merkwürdigen materien (...) erneuerte Reformation der Stadt Frankfurt am Main (...), Frankfurt am Main 1775, S. 387–396.

50 Für das Tragen von Seidenkleidern wurde ein Buße von sechs Gulden täglich festgesetzt, vgl. ebd., S. 388. Denkbar wäre höchstens, daß die schwarzen Stoffe nicht unter das allgemeine Seidenverbot fielen.

51 Ebd., S. 388f.

52 Auch hier sind die Bestimmungen (ebd.) nicht ganz klar erkennbar: Den Handwerksfrauen wird Marder, Zobel und Hermelin ausdrücklich verboten, den Frauen des oberen Standes ausdrücklich nur die beiden erstgenannten. Da Hermelin in der Hierarchie der Pelze aber höher steht als diese, scheint es sich nur um eine versehentliche Auslassung zu handeln. Dies wird durch den Umstand gestützt, daß den Männern Hermelin generell verboten war, den Frauen aber in den Ordnungen durchweg weniger zugestanden wird als den Männern.

53 Vgl. zu dem Gegenstand Neithard Bulst, Thomas Lüttenberg, Andreas Priever, Abbild oder Wunschbild? Bildnisse Christoph Ambergers im Spannungsfeld von Rechtsnorm und gesellschaftlichem Anspruch, in: Saeculum 53, 2002, S. 21–73.

54 Neue und vollständige Sammlung der Reichs-Abschiede (...) samt den wichtigsten Reichs-Schlüssen (...) In vier Theilen, 1747, Neudruck Osnabrück 1967, Bd. 1, S. 11–13 (Reichsabschied Lindau, 1497): „Item: Bürger in Stetten, die nit von Adel oder Ritter sint, sollen kain Gold, Perlen, Samat, Seiden noch Zobeln oder Hermelin Futter tragen." Eingeschränkt werden Samt und Seiden im folgenden aber doch zugelassen. Ebd., S. 39 (Reichsabschied Freiburg i. Br., 1498): „Item: Sollen yedermann (...) auch guelde oder silbere Hauben zu tragen verbotten sein; ausgeschieden Fuersten und Fuerstmeßige, auch Graven, Herren (...)"; es folgt die Wiederholung des Verbots u. a. von Zobel- und Hermelin-Futter für Bürgerliche.

55 So bereits von Voss (1909), S. 176.

Abb. 107: Hans Holbein d. Ä., Trauernde Maria und Schmerzensmann, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

(Abb. 107), das sich heute in Hannover befindet.[56] Beide Figuren stimmen im wesentlichen faltengenau überein, und auch die Farbe des Mantels ist bei Holbein ein von hellen zu sehr dunklen Partien wechselndes Krapprot, so daß der Eindruck entsteht, die beiden Gemälde seien mehr oder weniger direkt, nicht etwa durch eine Zeichnung als Zwischenstufe, miteinander verbunden. Für Eich gab es keinen Zweifel, daß Holbeins Bild die Vorlage des anderen war. Handfeste Anhaltspunkte dafür lassen sich indes nicht benennen, und auch die Unterzeichnung des Frankfurter Bildes läßt keine aufschlußreichen Abweichungen von der Malerei erkennen. Holbeins Bild wird, rein stilkritisch, um 1504/05 datiert, was es eher nach dem Stalburg-Altar plazieren würde, doch bleibt hier ein gewisser Spielraum. Die Situation ist also weniger eindeutig, als Eich sie sah, ja es lassen sich sogar Argumente anführen, die für eine Priorität des Frankfurter Werkes sprechen: Zum einen ist die Frankfurter Tafel erheblich größer, die Marienfigur entsprechend sehr viel stärker durchgearbeitet als die des Holbeinschen Bildes. Naheliegend wäre daher zunächst, das kleinere Bild als teilweise vereinfachende Kopie nach dem großen zu sehen statt umgekehrt. Vor allem aber ist die Zusammenstellung von trauernder Gottesmutter mit Christus in der Rast ikonographisch höchst ungewöhnlich und zeigt sich formal auf Holbeins Tafel eher komposit – wenn das Bild auch recht eindrücklich wirkt, steht Maria doch etwas seltsam steil aufgerichtet vor dem hockenden Christus, ohne recht mit ihm in Beziehung zu treten. Auf den Frankfurter Flügeln dagegen ist die Kombination der beiden Gestalten ikonographisch herkömmlich, und die stehende Maria gibt formal ein ganz hervorragendes Pendant zum stehenden Schmerzensmann ab; die beiden sind nur hier passend aufeinander bezogen. Ferner findet der Schädel am Fuß des Kreuzes auf dem rechten Frankfurter Flügel, den der Maler aus Dürers Stich übernommen hat, in gewisser Weise Pendants in den beiden Schädeln auf Holbeins Golgatha: Der eine liegt neben dem Kreuz, der andere, in auffällig über-

56 Vgl. Lieb, Stange (wie Anm. 23), S. 23, 66f, Nr. 26; Wolfson (wie Anm. 23), S. 80–82, Nr. 25.

einstimmender Ansicht zu Dürers Stich und der Stalburg-Tafel, links am Wegesrand. Auf der anderen Seite wäre die Erfindung der Marienfigur, ihrer Draperie, dem Maler der Stalburg-Tafeln durchaus zuzutrauen, soweit die so völlig andere zeitgenössische Kleidung der Bildnisse einen Vergleich zuläßt. Nimmt man diese Beobachtungen – und die herkömmliche Datierung der Hannoveraner Tafel – zusammen, ist eine Vorbildlichkeit der Frankfurter Darstellung für das Täfelchen des Augsburger Meisters wahrscheinlicher als der umgekehrte Fall. Trifft dies zu, müßte Hans Holbein den Stalburg-Altar in Frankfurt gesehen haben – möglicherweise noch in der Werkstatt vor dessen Fertigstellung 1504 –, was bei einem Aufenthalt Holbeins in der Mainmetropole im Zusammenhang mit dem 1501 vollendeten Dominikaneraltar, der stilistisch zweifellos dem Täfelchen in Hannover vorausgeht, geschehen sein könnte.

Mit Dürer verbinden die Stalburg-Flügel nicht allein die prinzipiell überall verfügbare Vorlage seines Kupferstichs und möglicherweise, wie erwähnt, die Anlage der Triptychoninnenseite mit großen Standfiguren zu seiten einer maßstäblich kleineren Historie. Auch die Bildnisköpfe der Auftraggeber scheinen ohne Dürers Vorbild nicht denkbar. Bereits Schönberger verglich, en passant, Margarete Stalburg mit den Bildnissen der Fürlegerin mit geflochtenem Haar, datiert 1497 und heute in Berlin, und der Elsbeth Tucher von 1499 in Kassel *(Abb. 108)*.[57] Bei der Fürlegerin sind die Anlage der Büste ebenso wie das etwas spitz gegebene Gesicht vergleichbar, und die Tucherin scheint ebendas darzustellen, was der Maler der Stalburg-Bildnisse anstrebte. Man wird Schönberger aber zustimmen, daß die Gesichter bei Dürer „im Detail ganz anders plastisch durchgebildet" sind. Die Frankfurter Bildnisse haben weniger Sicherheit der Zeichnung, wirken zugleich ein wenig überspitzter, doch bekommen sie gerade dadurch ihre charakteristische Note und einen zumindest für den modernen Betrachter einprägsamen Ausdruckswert, der sich in den Beschreibungen der Forschung deutlich niedergeschlagen hat. Bei Claus Stalburg kann man mit Schönberger an das sogenannte Bildnis des Endres Dürer, doch auch an andere Männerköpfe des Nürnbergers denken.[58] Offenkundig dem Vorbild Dürers folgen ferner die detailliert gezeichneten, gläsern und scharf wirkenden Augen mit ihren klaren Reflexlichtern, die den Blicken ihre Lebendigkeit und Aufmerksamkeit verleihen.

Alle vier erhaltenen Bilder des Stalburg-Altars stammen von ein und derselben Hand und sind entsprechend bereits in der Unterzeichnung weitgehend einheitlich.[59] Trotz der Anlehnung an Werke Dürers verrät die Adaption des gestochenen Schmerzensmannes, ebenso wie seine Bildnisgestaltung, ein sehr anderes Figurenverständnis auf seiten des anonymen Malers. Tektonik der Gestalt und Anatomie sind, trotz der genau befolgten Vorlage, nur bedingt seine Sache.[60] Geradezu typisch erscheint, daß ihm Hände leicht viel zu klein geraten, wie beim Schmerzensmann und mehr noch bei Claus Stalburg zu bemerken ist. Merkwürdige Uneinheitlichkeiten lassen sich auf den Frankfurter Tafeln überhaupt beobachten. Bereits Schönberger hat treffend geschrieben, die Bildnisse „haben ihre Vorzüge, allerdings auch ihre Schwächen", womit er auf der positiven Seite die sichere Erfassung der individuellen Köpfe und die Freude an bewegten Umrissen, auf der negativen die „Interessenlosigkeit an rundplastisch wirkender Körperlichkeit" und die „Flauheit" von Details wie den Händen meinte.[61] Dem wäre noch hinzuzufügen, daß etwa das Kleid der Auftraggeberin von ferne gesehen einigermaßen überzeugt und eine plastisch-räumliche Gesamtform hat, bei näherer Betrachtung aber zumindest in der unteren Hälfte mehr angestrichen als gemalt wirkt; selbst die Abgrenzung zum Boden, in der originalen Malschicht, ist geradezu schluderig verschmiert. Auf beiden Bildern ist der bei Fernsicht passable Steinboden letztlich aus unsauberen Strichen und Getupfe zusammengesetzt. Dies überrascht um so mehr, als die Gesichter und Oberkörper ganz stark auf Nahsicht angelegt sind: Nur so erkennt man die präzise gezeichneten Augen, die sehr fein und lebendig gemalten, durch Strichelung in ihrer Struktur verdeutlichten Lippen der Frau, die einzelnen, feinen Bart- und Brusthaare des Mannes.

Während künstlerische Zusammenhänge mit Dürer also über den Gebrauch einer Druckgraphik hinaus gegeben sind, ist, wie oben erörtert, eine Abhängigkeit vom älteren Hans Holbein hinsichtlich des Motivs der Marienfigur unwahrscheinlich. Entgegen der Einschätzung von Eich ist eine derartige Abhängigkeit in künstlerischer Hinsicht zudem überhaupt nicht vorhanden. Was die mehrfach vertretene Zuschreibung der Stalburg-Flügel an Jörg Ratgeb betrifft, scheint mir Buchners Bemerkung zutreffend, ohne den Zusammenhang mit Claus Stalburg, der Ratgeb 1514 beschäftigte, wäre dessen Name nie ins Spiel gebracht worden.[62] Vergleicht man die Frankfurter Flügel mit dem 1510 entstandenen Schwaigerner Barbara-Altar Ratgebs, dem frühesten gesicherten Werk, zeigen sich weder im Kolorit noch in den Figuren- und Gesichtstypen irgendwelche Übereinstimmungen, schon gar nicht hinsichtlich Ratgebs unruhiger Bewegtheit und seiner Freude an zahllosen kleinen Details, an Mustern, Verzierungen und ähnlichem.[63] Die ernsthafte Diskussion einer Zuschreibung der Stalburg-Flügel an Grünewald schließlich dürfte sich erübrigen.

Die nächste Verwandtschaft zeigen die Stalburg-Flügel hingegen zu einigen von den Gemälden, die Solms-Lau-

57 Schönberger (1926), S. 59; zu den Bildnissen vgl. Anzelewsky (wie Anm. 45), S. 147–149, 165, Nr. 46, 63.

58 Ebd., S. 37; das Jünglingsbildnis in Budapest gilt heute zumeist nicht mehr als eigenhändiger Dürer.

59 Nortrud-Kaiser (1985), S. 60, vermutet als einzige, doch aus nicht einsehbaren Gründen, verschiedene Hände auf Außen- und Innenseite.

60 Ein charakterisierender Vergleich der beiden Schmerzensmänner bei Buchner (1927), S. 318f.

61 Schönberger (1926), S. 58.

62 Buchner (1927), S. 315.

63 Zu Ratgebs Werken vgl. Fraenger (1972).

bach angeführt hat – wenn auch seine gleichzeitigen Identifizierungen des oder eines der Maler sowohl mit Ratgeb als auch dem kupferstechenden Meister MZ eher verwirren.[64] Relevant sind hier die Gemälde um die Kreuzigung des Wigand Märkel, die allesamt um oder kurz nach 1500, also annähernd zeitgleich mit dem Stalburg-Altar entstanden, nämlich die besagte Kreuzigung *(Abb. 89)*, das Epitaph für Bechthold Heller aus dem Frankfurter Dominikanerkloster *(Abb. 94)*, heute im Diözesanmuseum Paderborn, die Tafel mit Anna Selbdritt *(Abb. 95)* in der Frankfurter Liebfrauenkirche sowie die Predella mit dem Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes *(Abb. 96)* in der Deutschordenskirche in Sachsenhausen.[65] Zu Recht verglich Solms-Laubach die Gesichter der Maria auf der Kreuzigungstafel, dem Paderborner Epitaph, der Sachsenhausener Predella und der Außenseite der Stalburg-Flügel; es handelt sich im Grunde um recht geringe Varianten ein und desselben Gesichts, und zwar nicht allein hinsichtlich des generellen Typs, sondern auch der Ausführung und des Ausdrucks. Mit dem Johannes der Märkel-Tafel kann man recht gut den mit einer ziemlich ähnlichen blonden, perückenartigen Frisur versehenen Kopf des kleinen Engels über unserer Maria vergleichen. Unverkennbare Ähnlichkeiten weisen ferner die beiden Christusgestalten auf, insbesondere bei den sich in Farbe, Ausdruck und Durchführung sehr nahestehenden Köpfen. Der Vergleich zur Kreuzigungstafel läßt sich darüber hinaus auf die Unterzeichnung ausdehnen, die zwar in dem – maßstäblich auch deutlich kleineren – Märkelschen Gemälde *(Abb. 90)* sparsamer ausfällt, aber prinzipiell mit ähnlichen Konventionen wie auf den Stalburg-Tafeln *(Abb. 101)* arbeitet; dies gilt vor allem jeweils für die Modellierung des Leibes Christi, bei dem in beiden Fällen zudem mit ähnlichen unterbrochenen Linien die Grenze von Brustkorb zu Bauch bezeichnet wird. Was die fraglichen Bilder ferner als sehr bemerkenswerter Zug verbindet, ist der beständige Rückgriff auf Dürers Graphik, der sich für alle genannten Werke nachweisen läßt, ausgenommen allein die älteren Modellen verpflichtete, zudem motivarme Predella.[66]

Die genannten Werke stehen sich damit so nahe, daß sie in einer Werkstatt entstanden sein dürften – oder allenfalls in zwei eng miteinander zusammenhängenden Ateliers. Da alle fraglichen Stücke aus Frankfurt stammen, ist hier mit größter Wahrscheinlichkeit auch der Sitz dieser Werkstatt anzunehmen. Ihre Mitarbeiter verwendeten gerne die neueste Druckgraphik Dürers, und zumindest der Maler der Stalburg-Bildnisse hatte anscheinend auch einen näheren Kontakt zu dem Nürnberger Meister. Weiterhin war das Atelier bei der Frankfurter Gesellschaftsspitze geschätzt. Dabei mag es sogar engere Übereinstimmungen der Stifterfamilien geben: Wenn auch die Auftraggeber bei zweien der Werke nicht bekannt sind und der Stifter des Kreuzigungsbildes, Wigand Märkel, nicht patrizisch war, wurde doch zumindest das Paderborner Gemälde *(Abb. 94)* als Epitaph für Bechthold Heller und seine Frau geschaffen.[67] Diese aber waren die Eltern nicht nur von Jakob Heller, sondern auch von Margarete Stalburgs Mutter Agnes. Jakob Heller wandte sich überdies wenige Jahre später an Dürer für ein aufwendiges, bald schon berühmtes Altarbild *(Abb. 303)*.[68] Dies mag nicht ohne Zusammenhang sein: Dürer war entscheidender Bezugspunkt für unsere Frankfurter Werkstatt, die durch die schnelle Verarbeitung seiner Anregungen bzw. druckgraphischen Vorlagen vielleicht um besondere „Aktualität" bemüht war; Jakob Heller wandte sich dann jedoch für seine außergewöhnliche Stiftung an das große Vorbild selbst. Ob Heller den einheimischen Ersatz nun ungeeignet fand, die Frankfurter Werkstatt nicht mehr produzierte oder andere Gründe hinzukamen, muß offenbleiben. Ferner sei bemerkt, daß bestimmte graphische Vorlagen, die diese mutmaßliche Werkstatt gleichfalls gern benutzt, nämlich die Holzschnitte mit Stadtansichten in Bernhard

Abb. 108: Albrecht Dürer, Bildnis der Elsbeth Tucher, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen

64 Solms-Laubach (1972).

65 Zu den Werken vgl. hier den Eintrag zur Kreuzigung des Wigand Märkel, S. 114–123. Die von Solms-Laubach gleichfalls genannten Werke um den Butzbacher Wendelinsaltar, darunter die Trinität im Städel, gehören nicht zur selben Gruppe, vgl. hier S. 508–518.

66 Dazu im einzelnen S. 121f.

67 Für die Familie Heller wurde ferner ein Triptychon mit Geburt Christi als Mittelbild geschaffen, das heute im Schloß in Aschaffenburg aufbewahrt wird und gleichfalls in den Umkreis der hier diskutierten Werke gehört; vgl. Solms-Laubach (1972), S. 80, Abb. 7.

68 Vgl. dazu hier den Eintrag zu Grünewald, S. 364.

von Breydenbachs 1486 in Mainz publizierten „Peregrinationes in Terram Sanctam", die den Hintergrund des Paderborner Heller-Epitaphs wie der Märkelschen Kreuzigung schmücken, aus einem Werk stammten, das in eben denselben Auftraggeberkreisen bekannt war: Zu Claus Stalburgs Buchbesitz gehörte ein deutsches Exemplar von Breydenbachs Reisebeschreibung.[69]

Bemerkenswert ist schließlich die schon von Buchner bemerkte künstlerische Verwandtschaft der Stalburg-Bilder mit den späteren Werken des Martin Caldenbach, genannt Hess *(Abb. 109, 117, 125)*.[70] Bezeichnenderweise war Caldenbach sowohl ein von Dürer geschätzter Maler als auch ein Bekannter von Jakob Heller.[71] Daher scheint es nicht abwegig, die Werkstatt der Stalburg-Bildnisse in irgendeiner Verbindung zu Martin Caldenbach oder seinem Vater Hans zu sehen.[72] Die fragliche Werkgruppe ist indes nicht völlig homogen. Die Stalburg-Tafeln stammen wohl kaum vom Maler der Kreuzigung des Wigand Märkel, ja sie heben sich von allen übrigen Stücken am stärksten ab. Man darf für sie den vergleichsweise modernsten und besten Maler der Gruppe annehmen. Es scheint also zumindest denkbar, daß ihr Maler, der, wie die Bildnisse unserer Tafeln zeigen, eine unmittelbare Kenntnis von Dürers Gemälden hatte, mit demjenigen Frankfurter Künstler identisch ist, den Dürer selbst kannte und für den qualifiziertesten in der Stadt am Main hielt, eben Martin Caldenbach. Es sei nicht übersehen, daß dessen Vater Hans Caldenbach im Jahr der Fertigstellung des Stalburg-Altars starb. Vielleicht war deshalb der Sohn hauptverantwortlich für das modernere Werk. Unterschiede zu Martins gesicherten, späteren Arbeiten müßten dann durch eine rasche Entwicklung nach dem Ende der väterlichen Werkstatt erklärt werden.

Im Jahr 1504 bzw. kurz zuvor war der Maler der Stalburg-Bildnisse jedenfalls für den reichsten Frankfurter Bürger gut genug, ein stark auf Repräsentation und soziale Distinktion gerichtetes Werk zu schaffen. Claus Stalburg reichte damals ein, wie sich gezeigt hat, nicht auf die Motivübernahme vom Kupferstich beschränktes Aufgreifen Dürerscher Elemente; sich an den schon berühmten Nürnberger selbst zu wenden, schien ihm nicht notwendig. Die zeichnerische Akkuratesse und malerische Feinheit, die Dürer im Unterschied zum Meister der Stalburg-Bildnisse erreichen konnte, mag der Auftraggeber nicht gekannt oder nicht erkannt haben. Ihm waren allem Anschein nach, neben der Wiedergabe von Kleidungsluxus, der ungewöhnliche, die Bildnisse hervorhebende Entwurf und der ganz traditionell durch viel Gold erzielte Aufwand wichtig.

S.K.

69 Vgl. Mattausch-Schirmbeck (1987), S. 115.

70 Vgl. hier S. 142–171.

71 Dies geht aus Dürers Brief an Jakob Heller vom 21. März 1509 hervor, in dem er Heller Caldenbachs künstlerisches Urteil empfiehlt, und dem Brief vom 26. August 1509, in dem er Caldenbach grüßen läßt; vgl. Hans Rupprich (Hg), Dürers schriftlicher Nachlaß, Bd. 1, Berlin 1956, Nr. 16, Nr. 19.

72 Michaela Schedl hat sich in ihrer 2003 abgeschlossenen Frankfurter Magisterarbeit mit der fraglichen Werkgruppe und möglichen Beziehungen zu Hans und Martin Caldenbach ausführlich beschäftigt und wird dazu in absehbarer Zeit publizieren.

LITERATUR

Verz. 1833, S.; 1835, S. 54; 1844, S.; 1855, S. 17; 1858, S. 75f; 1866, S. 77f; 1870, S. 95f; 1873, S. 97f; 1879, S. 92; 1883, S. 94; 1888, S. 101f; 1892, S. 24; 1907, S. 13f; 1910, S. 17f; 1914, S. 18f; 1915, S. ; 1919, S. 96; 1922, S. ; 1924, S. 161f; 1966, S. 80f; 1971, S. 40f; 1987, S. 73

1706 Achilles Augustus Lersner, Der Welt-berühmten Freyen Reichs- Wahl- und Handels-Stadt Franckfurt am Mayn Chronica (. . .), Frankfurt a. M. 1706, 2. Buch, S. 204

1779 Auktionskatalog (anonym), Frankfurt, 27. 9. 1779, Nr. 1088

1820 Johann Friedrich Böhmer, Brief vom 4. 8. 1820 an Johann David Passavant, abgedruckt in: J. Janssen, Johann Friedrich Böhmers Leben, Briefe und kleinere Schriften, Bd. 2, Freiburg i. Br. 1886, S. 64, Nr. 29

1829 Verzeichnis einer kleinen Sammlung ausgewählter Öl-Gemälde, welche durch die Musik- und Kunsthandlung von C.A. André in Frankfurt am Main im Ganzen oder einzeln käuflich erworben werden können, Frankfurt a. M. 1829, S. 2

1862 Ph. Friedrich Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1862, S. 46

1867 Oertliche Beschreibung der Stadt Frankfurt am M., von Johann Georg Battonn, gewesenem geistl. Rath, Custos und Canonicus des St. Bartholomäusstifts. Aus dessen Nachlasse herausgegeben von dem Vereine für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt a. M. durch den zeitigen Director desselben Dr. jur. L. H. Euler, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1867, S. 82f

1892 Otto Donner-von Richter, Jerg Ratgebs Wandmalereien in dem Karmeliterkloster zu Frankfurt a. M. und sein Altarwerk in der Stiftskirche zu Herrenberg, Frankfurt a. M. 1892, Textbd., S. 99f

1900 Weizsäcker, S. 267–270

1908 Friedrich Bothe, Frankfurter Patriziervermögen im 16. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Charakteristik der bürgerlichen Vermögen und der bürgerlichen Kultur, Berlin 1908, S. 88–95

1909 G. Voss (Bearb.), Bau- und Kunst-Denkmäler Thüringens, Herzogtum Sachsen-Meiningen, Bd. 1, 1, Kreis Meiningen, S. 151, 176

1912 Friedrich Hottenroth, Altfrankfurter Trachten. Von den ersten geschichtlichen Spuren an bis ins 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1912, S. 79–85

1924 Betty Kurth, Ein unbekanntes Jugendwerk Jörg Ratgebs, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, hg. von Ernst Buchner und Karl Feuchtmayr, Bd. I, Augsburg 1924, S. 186–199, hier S. 199

1924 Alfred Stange, Jörg Ratgeb. Zugleich ein Beitrag zur Verarbeitung italienischer Formmittel in Deutschland, in: Festschrift Heinrich Wölfflin, München 1924, S. 195–208, hier S. 195, Anm. 3

1926 Guido Schönberger, Ratgeb-Studien, in: Städel Jahrbuch 5, 1926, S. 55–74, hier S. 55–59

1927 Ernst Buchner, Studien zur mittelrheinischen Malerei und Graphik der Spätgotik und Renaissance, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst N. F. 4, 1927, S. 229–325, hier S. 314–325

1927/28 Otto Benesch, Zum Werk Jörg Ratgebs, in: Zeitschrift für bildende Kunst 61, 1927/28, S. 49–53, hier S. 52

1931 Niels von Holst, Frankfurter Kunst- und Wunderkammern

des 18. Jahrhunderts, ihre Eigenart und ihre Bestände, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 52, 1931, S. 34–100, hier S. 50
1953 Ernst Buchner, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953, S. 52–54, Nr. 40, 41
1967 Paul Eich, Die Flügel des Stalburg-Altars, in: Städel-Jahrbuch N. F. 1, 1967, S. 140–145
1972 Wilhelm Fraenger, Jörg Ratgeb. Ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg, Dresden 1972, S. 78, 234, 276f
1972 Ernstotto Graf zu Solms-Laubach, Der Meister MZ – Jerg Ratgeb?, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 34, 1972, S. 77–104, bes. S. 90–96
1975 Bruno Bushart, Rezension von Fraenger, Jörg Ratgeb, in: Pantheon 33, 1975, S. 80
1982 Karlheinz Lang, Die Farbe bei Jörg Ratgeb, Frankfurt a. M. 1982, S. 132
1983 Wolf Lücking, Mathis. Nachforschungen über Grünewald, Berlin 1983, S. 46–59
1985 Ute Nortrud-Kaiser, Jerg Ratgeb – Spurensicherung, Ausst. Kat. Karmeliterkirche Frankfurt a. M., 6. 6.-18. 7. 1985 (Kleine Schriften des Historischen Museums Frankfurt a. M. 23), Frankfurt a. M. 1985, S. 44, 59–65, 67f
1986 Wolf Lücking, Grünewald. Der Stalburg-Altar, Berlin 1986
1987 Roswitha Mattausch-Schirmbeck, Die Wandmalereien im Kreuzgang. Die Stifter, in: Jörg Ratgeb's Wandmalereien im Frankfurter Karmeliterkloster, Frankfurt a. M. 1987, S. 111–129, hier S. 115
1999 Brinkmann, Sander, S. 61, Tf. 140, 141
2000 Bodo Brinkmann, Frankfurter Stifter-Bildnisse im Mittelalter, in: Andreas Hansert u. a., Aus auffrichtiger Lieb Vor Franckfurt. Patriziat im alten Frankfurt, Ausst. Kat. Historisches Museum, Frankfurt a. M. 2000, S. 57f
2001 Anja Johann, Kontrolle mit Konsens. Sozialdisziplinierung in der Reichsstadt Frankfurt am Main im 16. Jahrhundert (Studien zur Frankfurter Geschichte 46), Frankfurt a. M. 2001, S. 187f, 190
2002 Anja Johann, Der Frankfurter Patrizier Claus Stalburg der Reiche (1469–1524). Zum Problem der Biographik der Frühneuzeit, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 68, Frankfurt a. M. 2002, S. 35–57, bes. S. 47, 50f, 54f

MARTIN CALDENBACH, GEN. HESS

BILDNIS DES JAKOB STRALENBERGER

Frankfurt a. M., 1506

INV. NR. 1739

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Linde (Tilia sp.)
40,8 (± 0,1) x 28,1 (± 0,3) x 0,5 (± 0,1) cm
ein Brett mit vertikal verlaufender Maserung

Malfläche: 39,5 (± 0,1) x 27,2 (± 0,2) cm, Malkanten allseitig erhalten, aber modern übermalt bis zum Rand der Tafel

Zustand der Malerei:
die gesamte Malfläche überzieht ein feines, gleichmäßiges Craquelé mit vertikalem Verlauf. Die Malerei ist bis auf den Hintergrund außergewöhnlich gut erhalten. Der jüngste Firnis reicht über die Malkante hinaus und ist also modern; auf ihm befinden sich minimale Retuschen mittig am oberen Rand, sowie in Barett und Schaube. Hinzu kommen ältere Retuschen unter dem jüngsten Firnis am Zusammenstoß des Pelzkragens und im linken Ärmel auf der Höhe des Handgelenks, sowie in der linken Schulter. An der linken Wange ist am obersten Auslauf des Backenbarts ein Daumenabdruck zu beobachten, der vielleicht im Firnis sitzt. Aus zwei Gründen wirkt der im heutigen Zustand in einem sehr dunklen Blaugrün gehaltene Hintergrund verdächtig: einmal wegen seiner nicht ganz gleichmäßigen, sondern vielmehr etwas wolkigen Tönung, zum anderen wegen des schmalen Streifens an der Oberkante des Baretts, in dem hellgrüne Untermalung durchscheint. Diesen frischen Grünton könnte der Hintergrund ursprünglich gehabt haben; er entspricht ziemlich exakt der Farbe der kreisförmigen Fläche auf dem zugehörigen Wappendeckel *(Abb. 112)*. Bei einem helleren Hintergrund, wie er an vielen altdeutschen Bildnissen mit dunkel gekleideten Figuren zu beobachten ist,[1] würde die Figur sich in vorteilhaftem Kontrast stärker aus der Fläche lösen *(Abb. 6, 7)*. Bei den blaugrünen Lasuren, die den Ton heute stark dämpfen, müßte es sich dann um eine spätere Zutat handeln

Rückseite des Bildträgers:
gedünnt und parkettiert, am linken Rand leicht verwurmt; keine Marken oder Aufschriften

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

In den Inkarnatpartien ist schon mit bloßem Auge durch die etwas transparent gewordene Malschicht hindurch eine schwungvolle, mit dem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung zu erkennen, die im Infrarot auch unter den ockerfarbenen und braunen Flächen von Haar und Kragen sichtbar gemacht werden konnte *(Abb. 110)*. Besonders ausführlich sind mit breitem Strich die Locken in den Haaren und im Bart angegeben, das Kostüm wird hingegen mit knappen Angaben hauptsächlich in den Konturen festgelegt. Im Gesicht umfährt der Zeichner mit abgehacktem, etwas suchendem Strich wichtige Formen wie die Augenhöhlen oder den Nasenrücken.

Die Unterzeichnung weicht in einigen Punkten von der Malerei ab. Bei den Händen: Der Kontur des rechten Daumens verlief in noch stärkerer Verkürzung und schräger zum Handrücken hin. Die Manschette an der linken Hand war in entgegengesetzter Schräge über den Handrücken geführt. Möglicherweise markieren die zwei unten im rechten Pelzkragen sichtbaren winkligen Linienzüge (die möglicherweise nach links weiterlaufen, dort aber vom Schwarz der Schaube verschluckt werden) verworfene Positionen für die Hand. Im Kostüm: Der Hemdausschnitt war größer ausgelegt bei um etwa ein Drittel schmalerem linken Pelzkragen. Über das Hemd verliefen horizontal zwei Bänder von einer Schnürung.[2] Das Barett war etwas größer. Im Gesicht: Der ursprüngliche Nasenrücken leicht links vom in der Malerei ausgeführten.

1 Vor leuchtend bunte Hintergründe stellt mit besonderer Vorliebe Jan Pollack die von ihm Porträtierten; vgl. Isolde LÜBBEKE, The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German painting 1350–1550. Übersetzt von M.Th. Will, London u. Stuttgart 1991, S. 348–355, Nr. 80, 81. Aber auch Cranachs Luther-Bildnisse sehen beispielsweise so aus; vgl. den Ausst. Kat. MARTIN LUTHER UND DIE REFORMATION IN DEUTSCHLAND. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Frankfurt a. M. 1983, S. 411, Nr. 557, Farbtf. auf S. 88. Vgl. auch das hier als mögliches Werk Caldenbachs diskutierte Bildnis (unten Anm. 33).

2 Vgl. eine ähnliche Schnürung auf dem Pariser Selbstbildnis Dürers; s. unten Anm. 29.

Abb. 109: Martin Caldenbach, gen. Hess, Bildnis des Jakob Stralenberger, 1506, Frankfurt, Städel

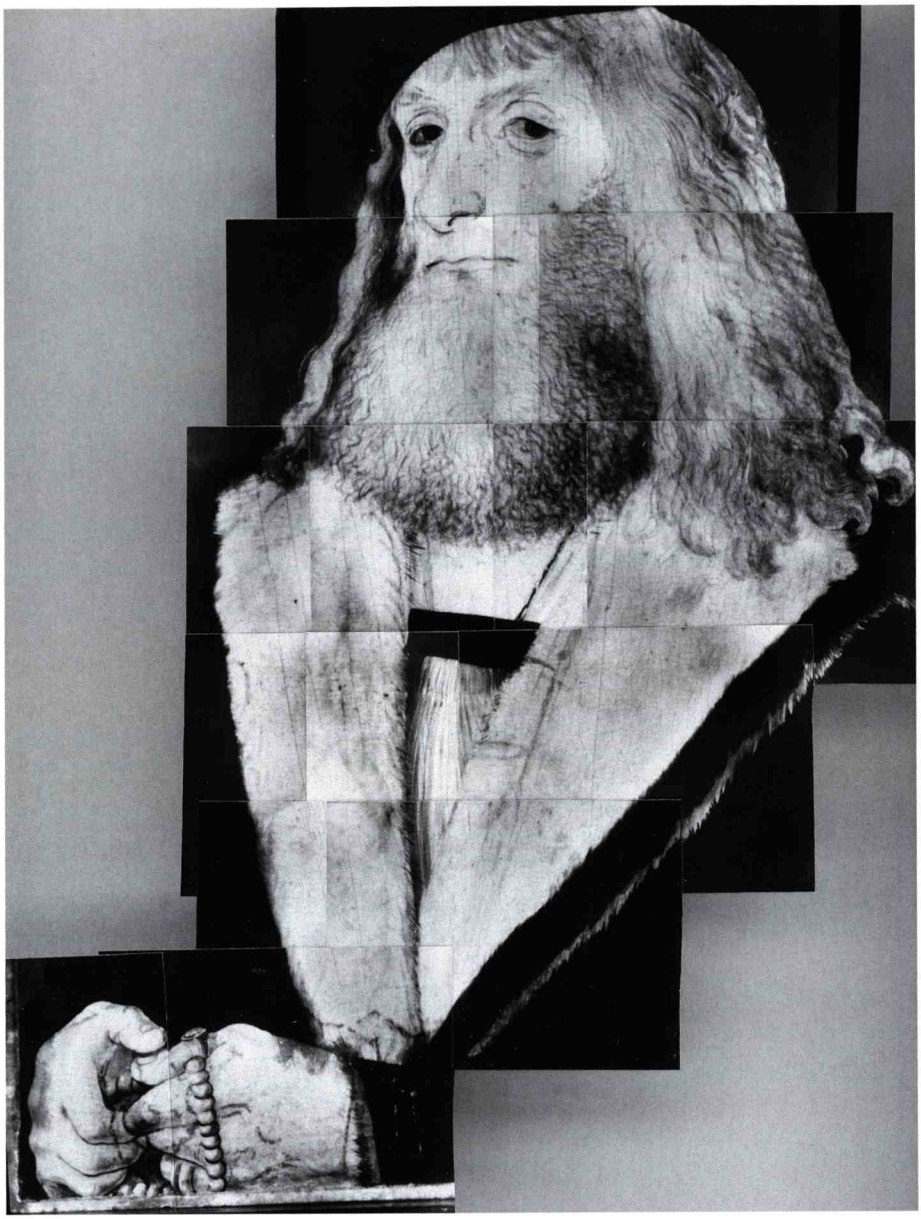


Abb. 110: Martin Caldenbach, gen. Hess, Bildnis des Jakob Stralenberger, 1506, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

Da die Tafel aus Lindenholz besteht, ist keine dendrochronologische Bestimmung möglich.

BESCHREIBUNG

Das Bild zeigt vor neutralem Fond in Dunkelgrün den Oberkörper eines sitzenden oder stehenden Mannes etwa von der Hüfte an. Der Porträtierte ist schräg nach links gewandt; seine linke Schulter stößt im Vordergrund an den rechten Bildrand an, seine rechte, bildeinwärts weisende wird von dem breiten Pelzkragen seiner Schaube verdeckt. Die Schrägstellung des Dargestellten drückt sich in der Haltung der Arme und Hände im Bildraum besonders sinnfällig aus: Vom Dargestellten aus treffen sich seine Hände etwa mittig vor seinem Körper, vom Betrachter aus gesehen in der linken unteren Bildecke. Der parallel zur Bildebene angewinkelte linke Arm des Dargestellten scheint in der rechten unteren Bildecke zu ruhen, von den Bildrändern jeweils angeschnitten. Dagegen stößt der rechte Arm des Porträtierten in starker Verkürzung von hinten in die linke untere Bildecke vor. Dem entspricht die Ansicht der Hände: Fällt der Blick bei der bildparallelen Linken auf den breiten Handrücken, so sieht der Betrachter von der drastisch verkürzten Rechten hauptsächlich die angewinkelten Finger bis zu den Knöcheln. Gegenüber der Körperachse ist der Kopf nur leicht nach rechts gedreht und erscheint noch im Dreiviertelprofil: Anstatt den Kopf stärker in Richtung des Betrachters zu wenden, erwidert der Dargestellte dessen Blick aus den Augenwinkeln. Der Porträtierte ist ein Mann mittleren Alters. Sein dunkelblondes Haar ist in der Stirn so kurz geschnitten, daß die in der Mitte gescheitelten und sorgsam nach beiden Seiten gekämmten Locken ein Stück über den Augenbrauen enden. Zu den Seiten fällt es in langen Korkenzieherlocken auf die Schultern herab. Noch üppiger als

die Haartracht des Mannes fällt sein Bartwuchs aus. Kinn- und Backenbart sind zu einem einheitlichen breiten Vollbart zusammengefaßt. Mit schonungsloser Präzision ist seine markante Physiognomie wiedergegeben, die von der langen Nase mit geradem Rücken und mächtiger Spitze, dem schmallippigen Mund, den in tiefen Höhlen sitzenden, ungleich geschwungenen Augen bestimmt wird. Auch so häßliche Züge wie die Rötung von Wangenpartie und Nase, die schmutzig-braunen Schatten (ist Bartschatten gemeint?) um den Mund herum und schließlich die Warze auf der linken Wange spart der Künstler nicht aus. Der Porträtierte trägt ein knappes schwarzes Barett mit hochgeschlagener Krempe und aufgestellten Ohrenklappen, das er nach zeitgenössischer Gepflogenheit leicht schief aufgesetzt hat.[3] Er ist mit einem fein plissierten weißen Hemd bekleidet, das am oberen Rand mit einer geraden schwarzen Borte eingefaßt ist. Eine Kette verschwindet unter dem Hemd. Darüber trägt der Mann eine Schaube aus schwarzem gewässerten Seidenstoff, die mit einem mächtigen Pelzkragen versehen ist. Der Kragen besteht aus bräunlichem, auffällig gescheckten Fell, welches fast ganz am äußeren Rand mit einer Borte aus schwarzem Pelz besetzt ist. Die Manschetten sind nur mit schwarzem Pelz verbrämt. In den Händen hält der Dargestellte eine Gebetsschnur, deren Kugeln aus Korallen gearbeitet sind. Außerdem trägt er einen goldenen Ring mit nicht näher charakterisiertem Siegel am Daumen und einen weiteren Ring am Ringfinger der linken Hand.

Abb. III: Martin Caldenbach, gen. Hess, Bildnis des Jakob Stralenberger, 1506, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

PROVENIENZ

seit 1911 als Leihgabe des Freiherrn Adolph von Holzhausen im Städel
1923 als Vermächtnis desselben erworben

ZUGEHÖRIG

Deckel mit dem Wappen der Frankfurter Familie Stralenberg, *(Abb. 112)*.[4] Am oberen Rand die Inschrift: „Jacob Stralnburger war also gestalt/Do er was . xxxvii jar alt:/ANNO.M.D.VI:" 28,6 x 27,7 x 0,5–0,7 cm. Frankfurt a. M., Historisches Museum, Inv. Nr. X. 3330.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Henry Thode hat das Bildnis, das sich damals noch in der Galerie des Holzhausen-Schlößchens befand, 1893 als ein Werk Albrecht Dürers in die kunsthistorische Literatur eingeführt.[5] Seine großzügige Einschätzung blieb nicht lange unwidersprochen. Friedrich Haack trat 1901 für Baldung ein,[6] Heinrich Weizsäcker korrigierte ein Jahr später auch diese Zuschreibung.[7] Er lehnte die Verbindung mit einem Künstlernamen ab und schlug stattdessen vor, den Maler nach dem vorliegenden Porträt „Meister des Holzhausen'schen Bildnisses" zu taufen. Zwei Umstände veranlaßten ihn zu solcher Zurückhaltung: Weizsäcker hielt

3 Beliebig herausgegriffen einige zeitnah entstandene Beispiele: das Thoman Burgkmair zugeschriebene Bildnis des Hans Höchstätter im Boymans-van Beuningen-Museum in Rotterdam (Julien Chapuis, Duitse en Franse schilderijen. Vijftiende en zestiende eeuw, Rotterdam 1995, S. 38f, Nr. 4; Hans Burgkmaier d. Ä., Bildnis des Hans Schellenberger von 1505, Köln Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. 850 (Irmgard Hiller u. Horst Vey, Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der Kölner Malerei) im Wallraf-Richartz-Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln (= Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 5), Köln 1969, S. 32–34, Abb. 33); Ulmer Maler um 1510, Bildnis eines Mannes mit Buch und Totenschädel, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, Kat. Nr. 1940 (Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Bestände, Berlin 1986, S. 75, Abb. 195).

4 In Gold ein roter Balken begleitet von 3 (2,1) schwarzen Strahlen. Helmzier: ein schwarzer Strahl besetzt mit fünf schwarzen Büschen auf goldenen Kugeln. Helmdecke: Rot und Gold. Das Wappen der Familie Stralenberger findet sich auch zu Beginn einer um 1500 entstandenen Bilderhandschrift in Privatbesitz; vgl. Wolfgang Beeh, Eine spätgotische mittelrheinische Handschrift „Über die Liebe zu erwerben und die Liebe zu verschmähen", in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 6, 1966, S. 53–82, hier S. 58.

5 Thode (1893).

6 Haack (1901).

7 Weizsäcker (1902), bes. S. 83, 85, 88.

Abb. 112: Martin Caldenbach, gen. Hess, Wappendeckel zum Bildnis des Jakob Stralenberger, 1506, Frankfurt, Historisches Museum

den Meister für einen Dürer-Schüler, vermutete in ihm aber gleichzeitig einen Frankfurter. Zu der letzteren Mutmaßung führte ihn die völlig richtige Erkenntnis, daß sich in Frankfurt selbst und in Mainz weitere Werke von derselben Hand erhalten haben. Er bezog sich dabei auf die heute als HM 40 im Städel befindliche Darbringung Christi und den Altar mit der Mitteltafel der Königsanbetung im Mainzer Landesmuseum. Ausdrücklich zögert Weizsäcker, den bereits notorisch gewordenen Namen Martin Hess zu nennen, da ihm die dokumentarische Grundlage zu fehlen schien. Diesen Schritt vollzog jedoch kurz darauf Carl Gebhardt, der 1908 zwei Frankfurter Quellen aus den Jahren 1509 und 1510 publizierte, in denen der aus Dürers Briefen bekannte Künstlername genannt wird.[8] Da die Daten zu der angenommenen Entstehungszeit des Porträts passen, wagte Gebhardt erstmals die Hypothese, bei dem Maler des Holzhausenschen Bildnisses handele es sich um Martin Hess. Freilich konnte er über die zeitliche Koinzidenz hinaus keine präzise Begründung liefern, so daß seine – auch ausdrücklich so formulierte – Hypothese zunächst von Franz Rieffel und von Karl Simon zurückgewiesen wurde.[9] Es fehlte schließlich immer noch an einem gesicherten Werk von der Hand des Martin Hess. Daran änderte sich auch nichts, als Gebhardt 1912 weitere Funde zur Familie des Malers aus dem Frankfurter Stadtarchiv vorlegte.[10] Sie betrafen einmal den Vater Hans, der, wie sich nun herausstellte, eigentlich Caldenbach hieß und den Namen „Hess" nur gelegentlich als Beinamen führte und der einer der bedeutendsten Frankfurter Maler aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts gewesen sein muß. Der Sohn (auch er wird häufiger Caldenbach als Hess genannt) ist 1518 gestorben und hatte seit 1507 – über seine Tätigkeit als Maler hinaus – das Amt eines städtischen Visierers, eines beamteten Eichmeisters,[11] inne. Paradoxerweise war es gerade dieser außerkünstlerische Brotberuf Martin Caldenbachs, der es Walther Karl Zülch wenig später ermöglichte, nicht nur weitere Dokumente, sondern vor allem erstmals gesicherte Werke von der Hand des Künstlers beizubringen.[12] Zu den Pflichten der vier städtischen Visierer gehörte es, im vierzehntägigen Wechsel die Zollbücher

8 Gebhardt (1908), S. 438f.
9 Rieffel (1911), S. 344; Simon (1912), S. 120f.
10 Gebhardt (1912), S. 500–507.
11 Vgl. die Erläuterungen bei Walter Karl Zülch, Martin Caldenbach genannt Hess und Nikolaus Nyfergalt, zwei mittelrheinische Maler, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 38, 1916, S. 145–160, hier S. 148, sowie zur Tätigkeit eines Visierers allgemein Michael Baxandall, Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen, München, 2. Aufl., 1985, S. 155f.
12 Zülch (1916).

auf der am Main gelegenen Zollstube, der sog. Fahrporte, zu führen. In diesen Fahrportenbüchern hat Caldenbach nicht nur laufend Eintragungen vorgenommen, er wurde offenbar auch wegen seiner schönen und gleichmäßigen Handschrift regelmäßig am Jahresanfang mit dem Einrichten des jeweiligen Bandes beauftragt. Dabei hat er nicht nur den Titel in Zierbuchstaben geschrieben, sondern auch Sinnsprüche und zweimal, in den Jahren 1509 und 1510, sogar kleine Zeichnungen beigesteuert *(Abb. 113, 114)*. Des weiteren konnte Zülch anhand von Quellen nachweisen, daß Caldenbach auch die Vorzeichnung für den Titelholzschnitt der Frankfurter Reformation von 1509 angefertigt hat *(Abb. 115)*. Da auch Zülch jedoch an die neugefundenen Zeugnisse von Caldenbachs Hand zunächst keine Tafelgemälde anschloß,[13] blieb der *status questionis* in bezug auf die oben umrissene Werkgruppe im Grunde unverändert. Weizsäcker resümierte 1923 noch einmal den Forschungsstand: Er betont einerseits die Zusammengehörigkeit der fraglichen Bildergruppe, gab jedoch in der Zuschreibungsfrage selbst das vage genug gehaltene Beiwort „mittelrheinisch" auf und zog sich auf die Formulierung „Rheinischer Meister um 1510" zurück.[14]

Erst drei Jahre später brachte ein weiterer Neufund wieder Bewegung in die Diskussion. Es war wiederum Simon, der einen Wappendeckel aus dem Frankfurter Historischen Museum publizierte und den Nachweis erbrachte, daß dieser aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich zu unserem Porträt gehört hat *(Abb. 112)*.[15] Wappen und Inschrift gestatteten damit endlich nicht nur eine Identifizierung des Dargestellten, sondern auch eine genaue Datierung des Werks auf das Jahr 1506. Da das Alter Jakob Stralenbergers mit 37 Jahren angegeben wird, muß er 1469 geboren sein. Die wenigen Quellen erlaubten es Simon, in groben Zügen Stralenbergers Karriere zu skizzieren: 1499 wird er Mitglied das Frankfurter Rats und 1505 Schöffe. 1508 heiratet er Margarethe Frosch. 1512 ist er gemeinsam mit Jakob Heller auf dem Reichstag in Köln. 1516 stirbt er; seine Witwe ist 1528 noch am Leben.[16] Zur Meisterfrage bemerkte Simon, daß die Kalligraphie der Inschrift Caldenbachs Zierschrift aus den Fahrportenbüchern so nahekommt, daß an dieselbe Hand gedacht werden darf. Er trat daher nachdrücklich und erstmals gestützt auf konkrete Argumente für die Zuschreibung der Bildergruppe an Martin Caldenbach, gen. Hess, ein.

Diese Zuweisung ist im folgenden nicht mehr bestritten worden. Zwar stellte Edmund Schilling 1933 zunächst fest, nur graphische Arbeiten ließen sich mit Sicherheit dem Meister zuweisen; doch fand auch er am Ende seines Aufsatzes über gut gewählte Detailvergleiche den Weg zu den Gemälden: „Es scheint mir damit der Beweis erbracht,

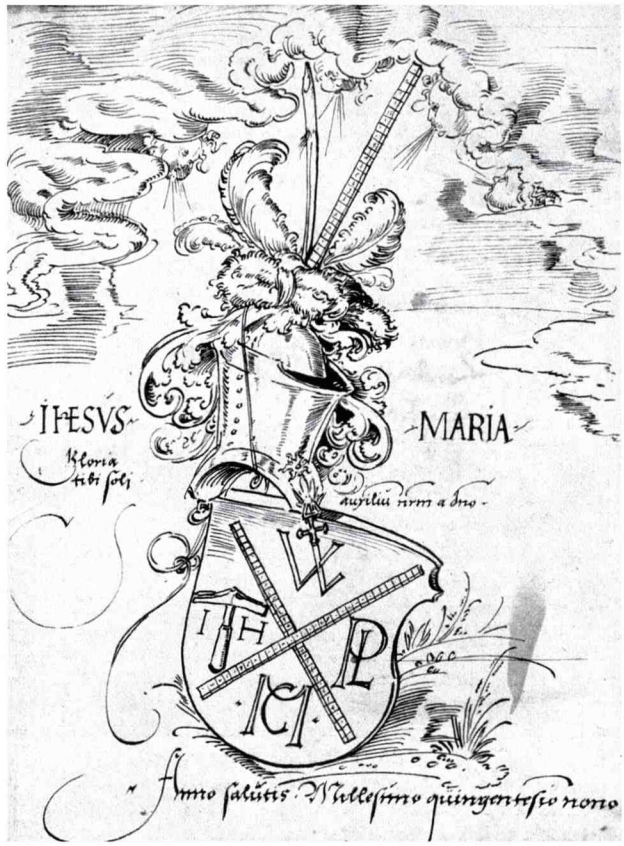


Abb. 113: Martin Caldenbach, gen. Hess, Federzeichnung im Fahrportenbuch von 1509, ehem. Frankfurt, Stadtarchiv (Kriegsverlust)

daß die Gemälde, die man rein gefühlsmäßig dem Meister zugewiesen hat, tatsächlich von seiner Hand herrühren."[17] Auch Ernst Buchner akzeptierte in seinem Buch von 1953 die Zuweisung an Caldenbach und betont, das Bild sei „ein glücklicher Wurf von prachtvoller Frische".[18] Zu demselben Ergebnis kam auch Ursula Hüneke, die dem Maler 1965 eine Dissertation widmete und sein zeichnerisches und malerisches Œuvre erneut überprüfte.[19]

DISKUSSION

Weder die Identität des Dargestellten noch die des Künstlers kann mit letzter Sicherheit bewiesen werden, und zwar heute noch weniger als während der Phase intensivster Auseinandersetzung mit dem Bild im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Denn die Caldenbach betreffenden Dokumente des Frankfurter Stadtarchivs sind im Zweiten Weltkrieg untergegangen, und wir müssen daher auf die

13 Den Sonderdruck seines Aufsatzes in der Bibliothek des Städelschen Kunstinstituts (Sign.: 83/199 8°) hat Zülch jedoch mit einem unter dem 3. 2. 1917 abgefaßten handschriftlichen Zusatz versehen, in dem es u. a. heißt: „Und als Maler? Trotz sehr starker Gegensätze sind von M.C.: Darstellung u. Jakobusmarter einmal u. der Mainzer Dreikönigsaltar. dann das Holzhausenportr. wahrscheinlich auch die beiden mittelrh. Porträts im Städel [gemeint sind die Bildnisse Wolfgang Beurers, Anm. d. Verf.]".

14 Weizsäcker (1923), S. 279–281.

15 Simon (1926).

16 Simon (1926), S. 49. Hüneke (1965), S. 133 bestätigt diese Angaben.

17 Schilling (1933), die Zitate S. 141, 149. Ohne Angabe von Gründen bezeichnet Schilling allerdings unser Porträt weiterhin als „Bildnis des unbekannten Holzhausen"!

18 Buchner (1953), S. 54.

19 Hüneke (1965).

Abb. 114: Martin Caldenbach, gen. Hess, Federzeichnung im Fahrportenbuch von 1510, ehem. Frankfurt, Stadtarchiv (Kriegsverlust)

Richtigkeit von Zülchs Angaben vertrauen. Besonders schmerzt der Verlust der Fahrportenbücher mit den einzigen Zeichnungen, die mit völliger Gewißheit von Caldenbachs Hand stammen *(Abb. 113, 114)*. Auf der anderen Seite wird man jedoch konstatieren, daß wir dank der vor dem Zweiten Weltkrieg namentlich von Zülch und Simon angestellten Forschungen über den Künstler erheblich besser unterrichtet sind als über manch anderen Maler des späten Mittelalters. Eine Prüfung des von diesen Forschern präsentierten Materials bestätigt deren Ergebnis: Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit stellt das Porträt im Städel Jakob Stralenberger dar, und mit ebensolcher Sicherheit ist es von Martin Caldenbach, gen. Hess, gemalt worden. Beginnen wir mit dem Wappendeckel im Historischen Museum, der über die Identität des Porträtierten Auskunft zu geben vermag. Für die Zusammengehörigkeit mit unserem Bild führt Simon zwei einleuchtende Gründe ins Feld. Zum einen gibt er an, daß der Wappendeckel aus einer nicht näher bekannten Ranke'schen Sammlung stamme. Aus derselben Sammlung soll ein zweiter Wappendeckel *(Abb. 268)* ins Historische Museum gelangt sein, welcher unzweifelhaft einst zu einem anderen Gemälde aus der Holzhausen'schen Galerie gehörte, nämlich zu Conrad Faber von Creuznachs Bildnis des Hamman von Holzhausen (als Inv. Nr. 1730 im Städel).[20] Die Annahme liegt nahe, daß unser Deckel denselben Weg genommen hat und gleichfalls aus Holzhausenschem Besitz über die Sammlung Ranke in das Historische Museum kam. Unter den erhaltenen und als Vermächtnis des letzten Freiherrn von Holzhausen ins Städel gelangten Gemälden aus dieser Ahnengalerie findet sich aber nur eines, dessen Abmessungen einigermaßen zu der Wappentafel passen, nämlich das hier zu besprechende Porträt. Auch in genealogischer Hinsicht, so lautet Simons zweites Argument, ist die Anwesenheit eines Stralenberger-Porträts im Holzhausenschen Kabinett leicht zu erklären. Denn im 17. Jahrhundert heiratete Hieronymus August von Stralenberg Kunigunde von Holzhausen. Er starb 1634, und mit seinem ein Jahr zuvor geborenen einzigen Sohn stirbt 1636 die Familie im Mannesstamm aus. Als Erbin ihres Mannes könnte Kunigunde das Ahnenbild danach in den Holzhausenschen Besitz eingebracht haben.

Allerdings stimmen die Maße der Tafeln nur einigermaßen und nicht exakt überein. Simon spricht denn auch davon, daß „aus den Maßen eine Sicherheit nicht zu gewinnen [ist], aber sie widersprechen der angegebenen Möglichkeit auch nicht".[21] Und doch kann man hier weiterkommen, wenn man sich das ursprüngliche Aussehen eines solchen Wappendeckels vorzustellen versucht *(Abb. 269)*. Das Bildnis im Städel, das nach Ausweis der erhaltenen Malkanten auf keiner Seite beschnitten worden ist, mißt im Mittel 40,8 auf 28,1 cm, der allseitig beschnittene Wappendeckel dagegen nur 28,6 auf 27,7 cm ohne die auf der rechten Seite angesetzte 0,5–0,6 cm starke Leiste. Daß diese einen Streifen zuvor beschädigten oder abgebrochenen Originalbestands ersetzt, geht aus der innerhalb der Gesamtbreite symmetrischen Position des grünen Kreises hervor; auch ist es verständlich, daß eine Beschädigung an dieser Stelle eintrat, an der die mechanische Beanspruchung durch Schieben oder Klappen des Deckels angriff. Da die Leiste also offenbar nur verlorenen Bestand ausgleicht, können wir von einer Breite ausgehen, die hinreichend genau mit der des Bildnisses übereinstimmt. Erheblicher ist der Unterschied in der Höhe. Hier hat der Kreis mit dem Wappen darin anscheinend irgendwann dazu angeregt, die Tafel auf ein annähernd quadratisches Maß zu bringen. Daß die Oberlängen der Zierschrift unmittelbar an die Kante anstoßen, wirkt unschön; hier müssen 3 bis 4 cm Rand dazwischengelegen haben. Um die Proportion zu wahren, ist der untere Rand dann sicher ebenfalls breiter zu denken. Rekonstruiert man nun oberhalb der Inschrift 4 cm mehr, unten 8 cm mehr, so rückte der Kreis exakt in die Mitte der Tafel und diese wäre mit dem Städel-Bildnis deckungsgleich. Die Zusammengehörigkeit beider Stücke ist damit höchst wahrschein-

20 S. unten S. 322.

21 Simon (1926), S. 51.

lich.[22] Auch sei noch auf den hellgrünen Grund des Wappenkreises hingewiesen, welcher der ursprünglichen Hintergrundsfarbe des Bildnisses ziemlich nahekommen dürfte. Wenn wir uns nun der Zuschreibungsfrage zuwenden, dürfen wir also beide Tafeln in Betracht ziehen, um nach Vergleichspunkten zu suchen. Freilich sind solche bei einem Künstler, von dem sich keine gesicherten Malereien erhalten haben, nur auf einem Umweg zu gewinnen. Auszugehen ist dabei von den Fahrportenzeichnungen. An die größere und bildmäßiger durchgeführte von beiden, das Visiererwappen von 1509, läßt sich zunächst nach Edmund Schillings Vorgang ein Blatt im Städelschen Kunstinstitut mit einer Figurenstudie der hl. Katharina anschließen, welches das Datum 1506 trägt *(Abb. 116)*.[23] Unverkennbar führt hier dieselbe Hand die Feder. Gut wiederzuerkennen ist ihr Duktus in der Durchbildung der Wolken, die aus seltsamen, nervös konturierten Wülsten bestehen, welche aus breiter und gleichmäßiger Parallelschraffur herauswachsen. Der Boden und die Vegetation darauf werden mit kraftvollen Schwüngen angedeutet; als höchst charakteristische Formel treten die mit einem raschen Strich gezogenen Halme in Erscheinung, welche beidseitig von einer Reihe von Punkten oder kurzen Haken begleitet werden.[24] Betrachtet man nun auf Caldenbachs Zeichnung im Städel die linke Hand der Heiligen, so fallen ihre merkwürdige Proportionierung und die forcierte Verkürzung der Finger auf. Die abrupte Verkürzung der Fingerglieder steht im Kontrast zu dem plumpen und merkwürdig ungegliederten Handrücken. Bei aller Bewunderung für seinen flotten Strich wird man Caldenbach den Vorwurf nicht ersparen können, daß diese Hand doch eine rechte Klaue geworden sei. Vielleicht hat der Maler sie selber als störend empfunden; denn er versieht den Handrücken noch mit zwei Strichen, die sich in Form eines Andreaskreuzes überkreuzen und die offenbar Adern meinen. Dieses Aderkreuz wiederholt Caldenbach nun, wie Schilling gezeigt hat, in seinen Werken so häufig, daß es geradezu wie eine Signatur anzusehen ist.[25] Jakob Stralenbergers Hände fallen, wie bei einem Porträt nicht anders zu erwarten, etwas naturnäher aus. Im Grunde leiden sie aber an derselben stilistischen Mißbildung. Der breite Keil seines Handrückens bleibt merkwürdig unorganisch: Nirgends ist das Handgelenk zu ahnen, wo setzt der Daumen an, wie dick soll man sich die hintersten Glieder der Finger denken, deren mittlere und äußere Glieder dann in rasanter Verkürzung verschwinden? Außerdem prangt auch auf Stralenbergers Handrücken das Aderkreuz. Anhand der Infrarot-Reflektographie ließ sich zudem nachweisen, daß die Hände für den Künstler tatsächlich eine Problemzone darstellten. Gerade in dieser Partie weicht die Ausführung durchweg von der Unterzeichnung ab, besonders stark beim Daumen der rechten Hand, dessen Knöchel ursprünglich tiefer saß und dessen überlängtes erstes Glied schräg nach oben anstieg *(Abb. 109)*.

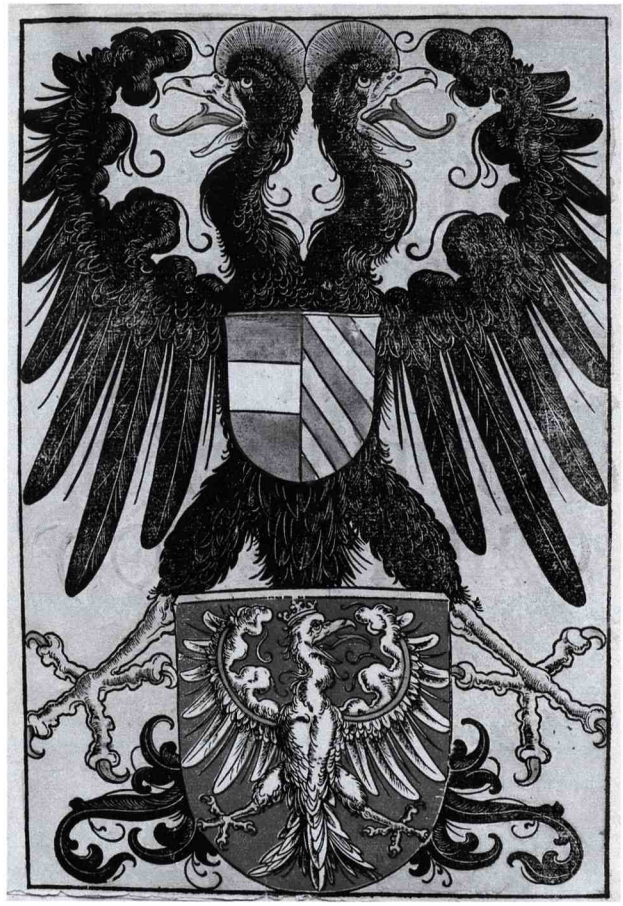


Abb. 115: Martin Caldenbach, gen. Hess, Titelholzschnitt der Frankfurter Reformation, 1509, Frankfurt, Institut für Stadtgeschichte

Beim Wappendeckel des Stralenberger bietet sich der Vergleich mit den Fahrportenbüchern an. Simon hat auf die Kalligraphie der Beschriftung hingewiesen; sie erweist Caldenbach als den geübten Schreiber, als der er uns in den Fahrportenbüchern entgegentritt.[26] Bei dem Visiererwappen läßt sich der Akanthus der Helmdecke vergleichen in seiner kompakten, knolligen Ausformung *(Abb. 112, 113)*. Das auffälligste Merkmal des Stralenberg-Wappens bilden jedoch die reichen Zierschnörkel, die den Akanthus der Helmdecke begleiten, Formen, die von gegenständlicher Bedeutung losgelöst zum reinen Ornament werden. Sie sind auf gemalten Wappendeckeln oder Porträtrückseiten fast ohne Parallele. Eher erwartete man sie auf einer Buchseite: Und in der Tat bindet Caldenbach in der Fahrportenzeichnung von 1509 Schrift und Bild mit solchen, letztlich zwischen beiden Kategorien stehenden Formen zusammen. Doch begegnen wir noch einmal in seinem Œu-

22 Da die Bildnistafel aus einem Brett besteht, die Wappentafel jedoch aus zweien, muß es sich bei der letzteren auch mit Sicherheit um einen Deckel handeln und nicht um eine abgetrennte Rückseite.

23 Schilling (1933), S. 144f.

24 Die aufgezählten Eigenarten hat Schilling bereits bemerkt.

25 Schilling (1933), S. 147f.

26 Simon (1926), S. 52.

vre ganz ähnlichen Zierschnörkeln, und zwar in einem Zusammenhang, in dem sie motivisch ebensowenig Sinn machen wie auf dem Stralenberger-Wappen: Sie säumen Flügel und Schwänze beider Adler auf dem Titelholzschnitt der Frankfurter Reformation *(Abb. 115)*.[27] Zwar bleibt die Basis für Vergleiche zugegebenermaßen schmal; dennoch sind die vorhandenen Berührungspunkte zwischen den Werken so eindeutig, daß man die Autorschaft Martin Caldenbachs für das Bildnis des Jakob Stralenberger ruhigen Gewissens in Anspruch nehmen darf. Eine indirekte Bestätigung dafür liefern die übrigen Caldenbach zugewiesenen Tafelbilder, von denen aus sich wiederum Verbindungen zu unserem Porträt herstellen lassen. Man vergleiche etwa auf der Darbringung Christi die Handhaltung verschiedener Figuren, die derb charakterisierten Typen in den hinteren Reihen, vor allem aber den jugendlichen Porträtkopf hinter dem Simeon *(Abb. 126)*. Gerade der Blick auf diese erzählerische Darstellung macht deutlich, daß in den Konterfeis Caldenbachs wahre Stärke liegt.

Dennoch ist seine Porträtkunst nicht gänzlich eigenständig; insbesondere ist sie, wie Hüneke zu Recht betont hat, nicht ohne den prägenden Einfluß Dürers zu denken.[28] Vom Bildtyp her entspricht der Stralenberger weitgehend Formulierungen, wie sie Dürer schon mit dem Pariser Selbstbildnis von 1493 gefunden hat.[29] In der feinmalerischen Wiedergabe von Haar und Pelz orientiert sich das Frankfurter Porträt sicherlich an Vorbildern wie Dürers Münchener Selbstbildnis von 1500.[30] Gerade im Vergleich mit Dürers Bildnissen tritt aber auch der etwas andersartige Charakter von Caldenbachs Schöpfung deutlich hervor. Was die Feinmalerei der Locken anbelangt, so ist zu konstatieren, daß Dürer ein perfektes Gleichgewicht herstellt zwischen der ornamentalen Wirkung jeder einzelnen Linie einerseits und der durch den Gesamteindruck vermittelten Stofflichkeit andererseits. Trotz des rein formalen Wohlklangs, den seine Locken hervorrufen, gerät der Betrachter keine Sekunde in Versuchung, in ihnen etwas anderes als gemalte Haare zu sehen. Bei Stralenbergers Lockenpracht beginnen die wie Echos aneinandergereihten Kreisformen in den Ausläufern der langen Strähnen sich ein wenig vom Gegenständlichen zu lösen und zum reinen Ornament zu erstarren. Es ist dasselbe Phänomen, daß Caldenbachs Zeichnungen einen gekonnten und dennoch merkwürdig naturfernen, mit anderen Worten einen leicht manierierten Zug verleiht. Im Hinblick auf die Komposition bleibt zu vermerken, daß Caldenbach gegenüber Dürer das Bildschema radikaler umsetzt. Mit dem rechten Winkel des Armes fügt er den Porträtierten im Vordergrund tektonisch fest in den Bildrahmen ein; mit dem extrem verkürzten linken Arm betont er hingegen den Tiefenzug.

Vor allem aber ist der krasse Verismus, mit dem Caldenbach sein Modell beobachtet, Dürer letztlich fremd. Auch Dürer läßt uns etwa beim Nürnberger Bildnis seines Lehrers Michael Wolgemut keinen Augenblick lang im Zweifel darüber, daß wir das Gesicht eines 82jährigen vor uns sehen.[31] Dennoch schließt sich die faltige Haut unter der subtilen Lasurmalerei zu einer einheitlichen Oberfläche zusammen, die gewissermaßen die Ruhe einer geologischen Formation ausstrahlt. Caldenbach reißt dagegen im Gesicht des Stralenberger die Oberfläche durch gegensätzliche Farbakzente auf und läßt Unebenheiten stehen. Seine Falten kerbt der Maler in die Oberfläche wie ein Bildhauer ein. Sie schließen sich nicht zu einem Liniennetz zusammen, sondern wirken als Einschnitte ins plastische Volumen des Gesichts. Mit seiner Warze auf der Wange und dem einen hängenden Augenlid, mit seiner riesigen Nase und dem schmallippigen Mund hielte man den Dargestellten ohne Vorwissen wohl kaum für einen Frankfurter Ratsherrn.

Die kunsthistorische Stellung des Porträts im Städel paßt damit hervorragend zu jenen beiden Quellen, die Martin Caldenbach, gen. Hess, berühmt gemacht haben. Albrecht Dürer erwähnt ihn nämlich zweimal in seinen Briefen an den Frankfurter Kaufmann Jakob Heller, in denen es um das von diesem bestellte Altarbild geht.[32] Und zwar beruft sich Dürer auf den Frankfurter Kollegen, mit dem er vertraut scheint, und führt ihn sogar als Autorität an. Der stilistische Befund am Bildnis Jakob Stralenbergers legt, wie wir gesehen haben, die Annahme nahe, daß der Maler Dürer gekannt haben muß. Andererseits besitzt die Porträtkunst des Schöpfers dieses Werkes durchaus ihr eigenes Gepräge. Einem Künstler von Dürers Format ist es wohl zuzutrauen, daß er die andersartige, aber im Bereich der Bildnismalerei gleichrangige Leistung Martin Caldenbachs erkannt und geschätzt hat.

In Anbetracht von diesem Talent Caldenbachs als Porträtist drängt sich die Frage auf, ob sich nicht weitere Zeugnisse seiner Bildniskunst erhalten haben. In der Tat kann ein m. E. aussichtsreicher Kandidat für ein anderes Porträt von seiner Hand vorgeschlagen werden: das Bildnis eines jungen Mannes, das sich in der Sammlung Kisters in Kreuzlingen befindet. Bekannt wurde das Bild erst, als Fedja Anzelewsky es 1971 in seinen Catalogue raisonné der Dürer-Gemälde aufnahm.[33] Anzelewskys vorsichtige und vermutungsweise Zuweisung an Dürer ist jedoch bei

27 Darauf weist schon Simon (1926), S. 53 hin.

28 Hüneke (1965), S. 134f.

29 Paris, Louvre, Inv. Nr. RF 2382. Vgl. Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuausgabe, Berlin 1991, S. 124–126, Nr. 10, Abb. 14. Hüneke zieht die Bildnisse des Vaters in Florenz und London anstelle des Pariser Selbstbildnisses zum typologischen Vergleich heran, obwohl das letztere den Vorzug hat, daß es sowohl hinsichtlich der Wendung als auch hinsichtlich der Blickrichtung des Dargestellten mit unserem Bildnis übereingeht.

30 München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 537. Vgl. Anzelewsky (wie Anm. 29), S. 166–171, Nr. 66, Abb. 72.

31 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 885. Vgl. Anzelewsky (wie Anm. 29), S. 247–249, Nr. 132, Abb. 161.

32 S. oben S. 113f, zum Altar unten S. 353–373.

33 Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1971, S. 148f, Nr. 47, Abb. 48; Neuausgabe 1991, S. 150, Nr. 47, Abb. 50 (in Farbe).

allen Rezensenten seines Buches, die das Stück überhaupt ansprechen, auf Ablehnung gestoßen.[34] Matthias Mende hat zuletzt die Ansicht geäußert, er halte „das Stück nicht einmal für nürnbergisch".[35] Mit keinem Wort geht die Front der Ablehnenden aber auf das ein, was Anzelewsky dazu bewogen hat, das Werk überhaupt in sein Œuvreverzeichnis aufzunehmen, nämlich auf die außergewöhnliche Qualität dieses mit provokanter Schonungslosigkeit gesehenen Kopfes. Das Alter des Dargestellten zu schätzen ist schwierig. Sicher handelt es sich um einen noch jung zu nennenden Mann. Dennoch kommt der Eindruck von Jugendlichkeit nicht recht auf; eher hat der Porträtierte etwas Verhärmtes, Übernächtigtes, Frühgealtertes. Dieser Eindruck wird hervorgerufen durch den krassen Verismus, mit welchem der Maler Unebenheiten in diesem Gesicht aufnimmt. So ziehen sich geschwungene Denkerfalten quer über die Stirn. Vom äußeren Augenwinkel des rechten Auges strahlen zwei Krähenfüße aus, vom inneren Augenwinkel aus greifen vier kurze Fältchen wie eine Schraffur in die Nasenwurzel ein. Mit einem kräftigen dunkelbraunen Schatten ragt der Brauenbogen über das rechte Auge, dieses in auffälliger Weise überschneidend. Die Lider beider Augen sind stark gerötet. Kräftig rot ist auch die Nase. Hart begrenzt die Nasolabial-Falte die Mundpartie. Die schmalen und fleischlosen Lippen laufen zu den Seiten hin spitz aus, umsäumt von Schatten, mit denen Bartwuchs gemeint sein könnte. Unschön gerötet sind auch das Kinn und die rechte Wange. Auf dieser prangt, wie ein Blickfang, eine Warze. Schließlich wird der Hals in gleicher Weise wie das Gesicht durch Rötung einerseits, schmutzige bräunliche Schattenpartien andererseits, sowie durch Faltenlinien als eine der malerisch interessantesten Partien des Bildes gestaltet. Vergleichen wir zunächst die Augenbildung: Auch beim Bildnis der Sammlung Kisters sind die Augen ungleich geschnitten, das entfernte ist elliptisch. Beim Städel-Bild ist das linke Auge vom hängenden Oberlid halb geschlossen. Der gekurvte stumpfe Winkel des Oberlids ist vergleichbar mit dem Brauenbogen, der beim Kisters-Porträt das rechte Auge überschneidet: beide Male eine schwungvolle Linie, die das Auge fragmentiert. Weiterhin fallen an beiden Porträts die deutlich geröteten Lider auf. Wie eingraviert wirkende Hautfalten markieren das Orbital, den Eindruck von gealterter Haut hervorrufend. Und noch auf eine weitere Eigentümlichkeit ist hinzuweisen: Die Augenlider sind beide Male frei von Wimpern bis auf Büschel von fünf oder sechs Härchen, die jeweils zu den Augenwinkeln hin auftreten. Beide Gesichter werden bestimmt durch die ausgesprochen kräftigen Nasen mit leicht gekrümmtem

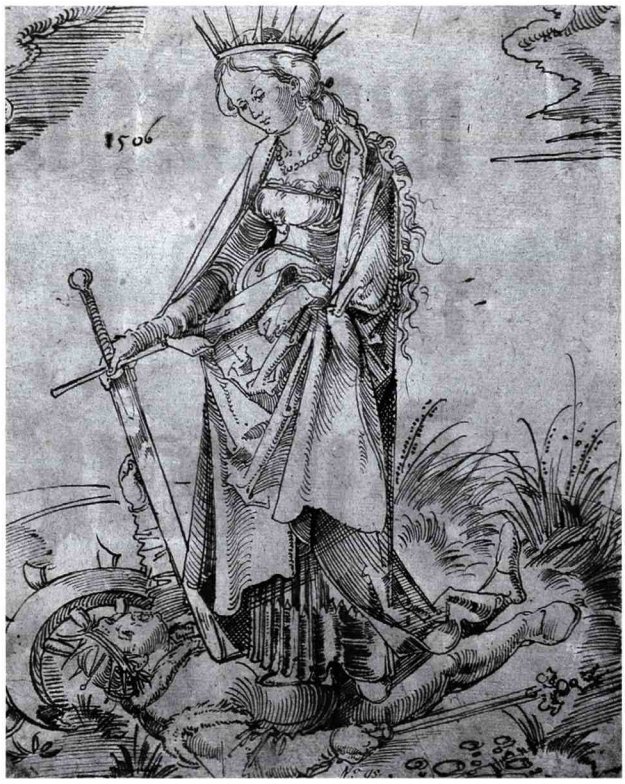


Abb. 116: Martin Caldenbach, gen. Hess, Hl. Katharina, Federzeichnung, 1506, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

Rücken, deren charakteristische Eigenart vom Maler jeweils betont wird: Der Stralenberger besitzt geradezu eine Pferdenase wegen der stark ausgebildeten, heruntergezogenen Spitze. Die Nase begrenzt der Maler mit einer roten Konturlinie; sie ist beim fast makellos erhaltenen Städel-Porträt am ganzen Nasenrücken, beim Kisters-Bildnis nur noch an der Nasenspitze zu erkennen. Aber auch einige Flächen wie etwa die Wangen sind kräftig gerötet. Das schlagkräftigste Argument ergibt der Vergleich der Mundpartien: Es fallen die schmalen, in sich nicht gerundeten, daher fleischlos wirkenden, eigentümlich entstofflichten Lippen auf. Sie laufen in den Mundwinkeln spitz aus, wobei der hintere von beiden jeweils über Gebühr verkürzt erscheint. Die Mundwinkel sind mit einem kurzen Strich herabgezogen, der beim Bildnis des jungen Mannes vorne in der Vorzeichnung sichtbar wird. Zwischen den Lippen verbleibt eine schmale Schattenzone. Beiden Gesichtern verleiht die Mundpartie einen angespannten, beinahe verbissenen Ausdruck. Schließlich fehlt auch auf dem Porträt

34 Axel Janeck, Dürer Colloquium in Nürnberg. Bericht über die Referate und Aussprachen des vom Germanischen Nationalmuseum und vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte am 27. und 28. Januar 1972 in Nürnberg veranstalteten Colloquiums zu Problemen der Kunst Dürers zwischen 1490 und 1500, in: Kunstchronik 25, 1972, S. 185–213, hier S. 196. Rezensionen: Michael Levey, ‚To honour Albrecht Dürer': Some 1971 Manifestations, in: Burlington Magazine 114, 1972, S. 63–71, hier S. 68: „strikes an alien, unconvincing note"; Dieter Kuhrmann, in: Kunstchronik 26, 1973, S. 289–313, hier S. 294: „Attribution wirkt wenig überzeugend"; Wolfgang Stechow, Recent Dürer Studies, in: Art Bulletin 56, 1974, S. 259–270, hier S. 260: „This is the only attribution in the catalogue for which I cannot see any justification whatever."

35 Matthias Mende, Dürer als Maler. Zur Neuausgabe des Kataloges der Gemälde durch Fedja Anzelewsky, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 79, 1992, S. 133–150, hier S. 141 m. Anm. 18.

der Sammlung Kisters die Warze nicht. Es handelt sich dabei aber nicht nur um dasselbe Motiv, auch die Machart stimmt überein. Nicht nur die kräftigen Rottöne, sondern auch die starke, schmutzig wirkende Schattierung ist beiden Bildern zu eigen. Der Pelz ist beide Male mit winkligen Feldern in unterschiedlicher Tönung gescheckt. Darüber hinaus stimmen die beiden Bildnisse im Blickwinkel überein, unter dem der Dargestellte jeweils gesehen ist. Beide Male schauen wir auf eine in den Vordergrund drängende Schulter, deren Pendant sich in der Bildtiefe verliert. Beide Male reißt der Kontur des Kragens über der hinteren Schulter unvermittelt hart ab, fällt die zurückliegende Hälfte des Mantelkragens unverhältnismäßig viel schmaler aus als die weiter vorne befindliche. Die Büste des Dargestellten wird sozusagen einer künstlich gesteigerten Perspektive unterworfen. Auch sorgt der Maler auf ähnliche Weise für eine gewisse Distanz zwischen den Porträtierten und dem Betrachter. Ohne den Betrachter einer Kopfwendung zu würdigen, blickt Stralenberger ihn ganz aus den Augenwinkeln an, während die Aufmerksamkeit des jungen Mannes gleich gänzlich von etwas gefesselt wird, das sich rechts vom Betrachter befindet. Ein letztes Argument für die Zuschreibung des Bildnisses in der Sammlung Kisters an Caldenbach liefert schließlich der Vergleich der Unterzeichnung mit der des Stralenberger. Beide Male setzt der Künstler neben kräftigen und flüssigen Konturlinien (beim Stralenberger in Haar und Bart, beim jungen Mann am Kontur von Nase und linker Wange) vor allem kurze, unverbundene Striche ein, mit denen er in kritischen Partien tastend die Modellierung erarbeitet. Beim Stralenberger umfährt er mit solchen ungeordnet wirkenden Linienscharen die Augenhöhlen, beim jungen Mann Augen, Mund und Hals. Um zottelige Pelzkante anzudeuten, greift der Maler beide Male zu einer Folge von einzelnen, schräg gegeneinander versetzten Haken oder Strichen (beim Stralenberger innen am rechten Pelzkragen, beim jungen Mann am Außenrand des linken Kragens). Schließlich ist ebenso wie beim Stralenberger auch bei dem jungen Mann der Sammlung Kisters das Kostüm gegenüber dem ersten Entwurf in der Unterzeichnung in einem Punkt abgewandelt worden. Der deutlich sichtbare Kreisbogen, der die Stirn nach oben hin begrenzt, belegt ebenso wie die wellenförmigen Linien oberhalb der heutigen Haarkalotte, daß der Dargestellte ursprünglich eine Kappe tragen sollte.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1966, S. 24; 1971, S. 15; 1987, S. 35

1893 Henry THODE, Drei Porträts von Albrecht Dürer, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 14, 1893, S. 198–219, hier S. 208

1901 Friedrich HAACK, Dürer?, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 24, 1901, So.376–380, hier S. 376–378

1902 Heinrich WEIZSÄCKER, Noch einmal der fragliche Dürer in Frankfurt, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 25, 1902, S. 82–88

1904 Ausst.-Kat. KUNSTHISTORISCHE AUSSTELLUNG DÜSSELDORF 1904, Düsseldorf 1904, S. 96, Nr. 224

1904 Valentin SCHERER, Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte (= Klassiker der Kunst 4), Stuttgart u. Leipzig 1904, S. 374

1908 Carl GEBHARDT, Martin Hess, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 31, 1908, S. 437–445, hier S. 442

1911 Ernst A. BENKARD, Das Holzhausen-Kabinett im Städelschen Institut, in: Kunstchronik N. F. 22, 1911, Sp. 481–486, hier Sp. 484f

1911 Franz RIEFFEL, Die Freiherrlich von Holzhausensche Gemäldesammlung in der Städelschen Galerie (zugleich ein Beitrag zur Geschichte der mittelrheinischen Malerei im XVI. Jahrhundert, namentlich in Frankfurt), in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 341–352, hier S. 341–344

1912 Carl GEBHARDT, Frankfurter Maler des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 5, 1912, S. 495–507, hier S. 506f

1912 Karl SIMON, Studien zur altfrankfurter Malerei II, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 35, 1912, S. 120–142, hier S. 120, 128–130, 140

1923 Heinrich WEIZSÄCKER, Die Kunstschätze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt a. M., München 1923, S. 277–284

1926 Karl SIMON, Der unbekannte „Holzhausen" im Städelschen Kunstinstitut und Martin Heß, in: Städel-Jahrbuch 5, 1926, S. 49–54

1930 Niels von HOLST, Die deutsche Bildnismalerei zur Zeit des Manierismus (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 273), Straßburg 1930, S. 84

1933 Edmund SCHILLING, Zur Kunst des Frankfurter Malers Martin Kaldenbach, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 54, 1933, S. 140–150, hier S. 149

1953 Ernst BUCHNER, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953, S. 54, 192, Nr. 44

1965 Ursula HÜNEKE, Der Maler Martin Caldenbach, ein Beitrag zur Frankfurter Kunst um 1500 (= Diss. phil. Bonn 1958), Bonn 1965, S. 133–137, 207f, Nr. 13

1990 Angelica DÜLBERG, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, S. 197, Nr. 71

2000 Uwe GAST, Malerei in Mainz um 1500. Vom Meister des Speyerer Altars zu Martin Caldenbach, gen. Hess, in: Ausst. Kat. Gutenberg – aventur und kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution, Mainz 2000, S. 650–660, hier S. 652

HL. ANNA SELBDRITT MIT DEM HL. JOACHIM

Frankfurt a. M., um 1505

Inv. Nr. SG 600

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Tanne (Abies alba)
158,1 (± 0,2) x 67,5 (± 0,1) x 0,7 (± 0,2) cm, gedünnt und parkettiert
fünf vertikal angeordnete Bretter mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: 12,8 cm; Brett II: 9,5 cm; Brett III: 9,0 cm; Brett IV: 26,3 cm; Brett V: 9,7 cm

Malfläche: 157,7 (± 0,3) x 66,4 (± 0,5) cm
Malkanten links, oben und unten erhalten, mit einem schwarzen Streifen übermalt

Zustand der Malerei:
recht gut. Unter einem ungleich reduzierten Restaurierungsfirnis zahlreiche punktuelle Retuschen über die gesamte Malfläche verteilt, großflächige Retuschen entlang der Brettfuge zwischen Brett III und IV. Der Mantel Joachims, das blaue Untergewand und der rote Mantel der hl. Anna stark verputzt, ebenso das blaue Kleid Mariens. Die blauen Wolken oberhalb des halbkreisförmig zugeschnittenen Goldgrunds sind das Ergebnis einer späteren Übermalung

Rückseite des Bildträgers:
bezeichnet oben mit roter Kreide „3806"; rechts mit Bleistift zweimal „19718"

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Der pastose Farbauftrag erschwert es, die ausführliche Pinselunterzeichnung zu erkennen, mit der die Figuren anscheinend vorbereitet wurden. Dennoch kann diese mittels der Infrarot-Reflektographie stellenweise sichtbar gemacht werden *(Abb. 118, 119)*. Am Kopf, sowie an Brust und Oberarmen des Christkindes kommen Binnenzeichnung und Schraffuren als Schattenangaben zum Vorschein; sein rechtes Auge saß ursprünglich tiefer und zeichnet sich unter der ausgeführten Malerei ab *(Abb. 119)*. Konturen und einige Linienzüge treten auch im Handrücken Joachims hervor; ein Geflecht aus kurzen Haken umschreibt sein rechtes Jochbein. In einem größeren Zusammenhang ist die Unterzeichnung jedoch am deutlichsten im blaßroten Untergewand der hl. Anna abzulesen *(Abb. 118)*. Dort sind die wesentlichen Faltenstege sowohl mittels feiner Längsstriche vorbereitet als auch durch Folgen kurzer schräggestellter Schraffen, die schließlich in eine Zickzacklinie übergehen können.

Bei der dendrochronologischen Untersuchung ließ sich ein jüngster Jahrring aus dem Jahr 1501 nachweisen. Daraus ergibt sich zugleich ein frühestes Fälldatum von 1501, da bei Tannenholz normalerweise der gesamte Querschnitt genutzt wird. Bei der für das 16. Jahrhundert angenommenen Mindestlagerzeit von 2 Jahren könnte das Bild ab 1503 entstanden sein. Die dendrochronologische Datierung stützt somit die historisch begründete Frühdatierung vor 1506, die weiter unten zu erörtern sein wird.

BESCHREIBUNG

Auf einem monumentalen steinernen Thron mit halbkreisförmig gerundeter Rückenlehne und geschwungenen Wangen sitzt die hl. Anna. Sie hält den Jesusknaben im rechten und die mit diesem etwa gleich große und nur wenig älter wirkende Muttergottes im linken Arm auf ihrem Schoß. Der Jesusknabe steht und hält mit beiden Händen eine Birne, wobei er den rechten Arm weit vorstreckt, so als wolle er die Frucht seiner Mutter reichen. Diese ist in die Hocke gegangen und streckt den linken Arm leicht nach vorn, in Richtung auf die Birne. Der Thron ist aus der Mittelachse des Bildes leicht nach rechts verschoben. So stößt die Thronwange rechts unmittelbar an den Bildrand, während links hingegen zum Rand hin ein wenig Platz freibleibt. Ihn nimmt die Figur eines stehenden bärtigen Mannes ein, mit dem Annas Gemahl Joachim gemeint sein muß. Dieser tritt von links heran, beugt sich über die Thronwange leicht nach vorn und weist mit seiner Rechten auf das Christkind, während er aus den Augenwinkeln schräg nach vorn aus dem Bild blickt, allerdings mit dem Betrachter keinen Augenkontakt sucht.[1]

Die seitlichen Pfosten der Thronlehne sind mit zwei Statuetten bekrönt, welche jeweils die rechte Hand in einem Redegestus emporheben und in der linken ein Schriftband halten. Auf dem Rotulus der linken Figur sind die Buchstaben „AEIROETN" auszumachen, rechts ist nur der Anfangsbuchstabe „A" zu erkennen. Zwischen den beiden Statuetten erscheint die Taube des Heiligen Geistes nimbiert und in einem Strahlenkranz. Den Hintergrund

1 Eher könnte Joachims Blick zur Mitteltafel gehen, vgl. *Abb. 121*.

bildet eine im Halbrund geschlossene Blattgoldfläche, die oben von (nachträglich hinzugefügten) blauen Wolken begrenzt wird. Bis zur Höhe der Sockel der beiden Skulpturen hinterfängt ein roter Brokatvorhang den Thron, der außerhalb des Bildes beidseitig befestigt ist und daher zur Mitte hin leicht einsinkt, auch am oberen Rand umgeschlagen ist, so daß ein schmaler Streifen der beigen Rückseite des Stoffes sichtbar wird.

Im Vordergrund sind zu Füßen der Heiligen Rosen, Nelken, eine Kirsche und eine Erbsenschote auf dem Sockel des Throns verteilt. Davor wird ein Streifen des geometrisch gemusterten Fußbodens sichtbar, dessen Fliesen in Weiß, Blaßgrün und Braunrot gehalten sind. Joachim trägt einen Mantel in sattem Grasgrün, dazu ein mit blaugrauem Pelz besetztes Barett. In die gelblich-graue Architektur eingebettet ist der dominante Dreiklang, erzeugt von dem blaßroten Manteltuch über den Knien der hl. Anna, ihrem tiefblauen Untergewand bzw. dem stahlblauen Kleid Mariens und schließlich dem blendendweißen Kopftuch der Heiligen. Die in den beleuchteten Partien stark mit Weiß ausgemischten Farben verleihen dem Bild insgesamt eine kühle, ausgesprochen metallisch wirkende Farbigkeit.

PROVENIENZ

vor 1506 wurde das Retabel, zu dem die Tafel gehört, wahrscheinlich in der Stephanskirche in Mainz errichtet und blieb dort wohl bis zur Säkularisation 1803

1937 in der Düsseldorfer Sammlung Arthur Hauth, die am 4. 5. 1937 bei Lempertz in Köln versteigert wurde (Nr. 11); in der Auktion erworben für die Städtische Galerie

ZUGEHÖRIG

Altar im Mittelrheinischen Landesmuseum in Mainz. Mitteltafel (Inv. Nr. 414, Maße: 155 x 52 cm): Anbetung der Könige; auf der Rückseite: Kreuzigung; rechter Flügel (Inv. Nr. 415, Maße 156 x 66 cm) innen: Steinigung des hl. Stephanus, rechter Flügel außen: Verkündigungsengel. Die Tafel im Städel gehörte ursprünglich als Innenseite des linken Flügels zu dem Retabel; die abgespaltene Außenseite dazu mit der Verkündigungsmaria (Maße 156 x 66 cm) tauchte 1924 im Münchener Kunsthandel auf und befand sich 1954 angeblich in Privatbesitz *(Abb. 121, 122)*.[2]

FORSCHUNGSGESCHICHTE

In der recht lebhaften Diskussion um den 1892 von Franz Rieffel in die Literatur eingeführten Altar im Mainzer Landesmuseum spielt die Tafel bis zur Versteigerung der Sammlung Hauth im Jahre 1937 keine Rolle.[3] Dies ist bemerkenswert, weil sie zumindest Heinz Braune, Walter Graeff und Ernst Buchner bekannt gewesen sein muß, auf deren Gutachten bzw. Brief sich der Auktionskatalog beruft.[4] Die beiden letzteren erkannten zwar die Hand Martin Caldenbachs in dem Bild, damals jedoch noch nicht seine Zugehörigkeit zum Mainzer Altar. Wann genau dieser Umstand bekannt geworden ist, läßt sich nicht mehr rekonstruieren. Der Thieme-Becker-Artikel von 1950 hält den linken Flügel jedenfalls noch für verschollen; erst Buchner hat in seiner Rezension des betreffenden Bandes den Altar komplett vorgestellt, allerdings ohne zu wissen, daß die Annen-Tafel inzwischen ins Städel gelangt war.[5] Die abgespaltene Rückseite mit der Verkündigungsmaria, hatte Buchner schon 1927 als ein Werk Nikolaus Schits veröffentlicht.[6] Im gleichen Jahr war die Tafel ohne nähere Bestimmung auf der Darmstädter Ausstellung „Alte Kunst am Mittelrhein" zu sehen.[7] 1938 erkannte Hans Rott die Zugehörigkeit zu dem Mainzer Altarwerk, bezeichnete aber die zugehörige Innenseite als nicht nachweisbar und schrieb das ganze Werk einem Rottweiler Maler zu.[8] Buchner bekräftigte dagegen 1950 noch einmal seine Zuschreibung der Außenseite an Nikolaus Schit.

Danach hat 1954 K. H. Esser den substantiellsten Beitrag zu unserem Altarretabel verfaßt. Esser wies zunächst darauf hin, daß die Mainzer Tafeln aus dem Depot der Welschnonnenkirche in Museumsbesitz gelangt sind und daß in diesem Depot die während der Revolution aus Mainzer Kirchen überführten Kunstgüter zwischengelagert wurden. Ist damit die Provenienz aus einer Mainzer Kirche äußerst wahrscheinlich, so fällt dank eines zweiten Umstands die Wahl eindeutig auf eine bestimmte dieser Kirchen: Die völlig ungewöhnliche, von keiner Legende oder Bildtradition gedeckte Kombination der hl. Anna Selbdritt und des Stephanus-Martyriums auf den Flügelinnenseiten paßt zu der Verehrung genau dieser Hauptheiligen in der Mainzer Stephanskirche. Dort gab der Protomärtyrer Stephanus natürlich den Kirchenpatron ab, und vom Haupt der Mutter Mariens besaß die Kirche eine bedeutende Reliquie. Diese Annen-Reliquie wird nun im Jahre 1500 gestohlen und nach Düren gebracht.[9] Die Mainzer strengen daraufhin einen Prozeß an, den erst 1506 ein vom Papst legitimiertes Urteil zugunsten von

2 S. Ernst Buchner, Studien zur mittelrheinischen Malerei und Graphik der Spätgotik und Renaissance. 4. Nicolaus Schit, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. 4, 1927, S. 301–313, hier S. 311–313, Abb. 70–71; Esser (1954), S. 8.

3 Franz Rieffel, Studien aus der Mainzer Gemäldegalerie. Über ein altdeutsches Altarwerk, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 15, 1892, S. 288–305.

4 S. Aukt. Kat. Lempertz (1937).

5 Ulrich Thieme u. Felix Becker (Hgg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 37: Meister mit Notnamen und Monogrammisten, Leipzig 1950, S. 212f; Buchner (1950).

6 Buchner (wie Anm. 2).

7 Ausst. Kat. Alte Kunst am Mittelrhein. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1927, S. 76f, Nr. 351. Damals beim Antiquitätenhaus Wertheim, Berlin.

8 Hans Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Bd. 3: Der Oberrhein (Text), Stuttgart 1938, S. 101 (als Konrad Weiß aus Rottweil).

9 S. Otto Reinhard Redlich, Zur Geschichte der St. Annen-Reliquie in Düren, in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 18, 1896, S. 312–336.

Abb. 117: Martin Caldenbach, gen. Hess, Heilige Anna selbdritt mit dem hl. Joachim, Frankfurt, Städel

Abb. 118: Martin Caldenbach, gen. Hess, Heilige Anna selbdritt mit dem hl. Joachim, Infrarot-Reflektographie, Detail: Figurengruppe, Frankfurt, Städel

Düren entscheidet. Esser schloß daraus, daß das Retabel mit der Königsanbetung für St. Stephan in Mainz bestellt worden ist und daß dies wegen des Flügels im Städel nur vor dem Urteilsspruch geschehen sein kann, der den Verlust der Annen-Reliquie festschrieb. Ursula Hüneke, die aus stilistischen Gründen eine etwas spätere Ansetzung zwischen 1505 und 1507 bevorzugte, hat dieses überzeugende Argument nicht widerlegen können.[10] Uwe Gast blieb ambivalent in der Frage, ob der Diebstahl als terminus ante oder terminus post zu werten ist, den Zusammenhang mit diesem historischen Ereignissen hielt aber auch er für gegeben.[11]

DISKUSSION

Für sich allein genommen wirkt die Tafel mit der hl. Anna selbdritt im Städel recht seltsam. Der aus der Mittelachse gerückte Thron und die von links hinzutretende Gestalt des Joachim stören die symmetrische Grunddisposition, welche die mächtige Thronarchitektur vorgibt. Es ist bezeichnend, daß man bei der Erwerbung im Städel offenbar mit dem Gedanken spielte, ob das Bild rechts beschnitten sei[12] – eine Vermutung, die allerdings durch die erhaltene Malkante auf dieser Seite ausgeschlossen wird. Zudem zeigt ein genauer Blick auf Caldenbachs Darbringung *(Abb. 125)*, das der Maler dort dasselbe Gestaltungsprinzip anwendet: Die Hauptgruppe, die stark verkürzte Mensa und der symmetrische Altaraubau, schließlich der Tiefenzug des Chorquadrums liegen zwar in einer dominanten Vertikalachse übereinander; diese fällt aber nicht mit der Mittelachse des Bildes zusammen, sondern ist leicht nach links verschoben, um für die unterschiedlich großen seitlichen Figurengruppen Platz zu schaffen. Infolge der relativen Unabhängigkeit und Gleichberechtigung von Figuren- und Raumkomposition auf der Darbringung bemerkt der Betrachter die Achsenverschiebung dort erst auf den zweiten Blick. Auf der Annentafel ordnen sich hingegen die Figuren dem architektonischen Gerüst unter, ist die Hauptgruppe etwa ganz in den wuchtigen Thronsitz eingebett, so daß die Asymmetrien dort in stärkerem Maße zutage treten.

Freilich darf man die Frankfurter Tafel nicht als Einzelbild sehen, sondern muß sie im Gesamtzusammenhang des geöffneten Wandelaltars beurteilen, wenn man ihre eigentümliche Raumaufteilung verstehen will *(Abb. 122)*. Von den Vorgaben her stellten sich dem Künstler die größten Schwierigkeiten. Auf der Mitteltafel war eine große, vielfigurige Komposition zu entfalten. Zu dieser sollten auf den Flügeln zwei Szenen hinzugefügt werden, die nicht nur inhaltlich ohne jeden Bezug zueinander oder zum Mittelbild waren, sondern auch formal höchst unterschiedlich ausfallen mußten: die aktionsgeladene Martyrienszene in freier Landschaft auf der einen, die weitgehend bewegungslose, hieratische Darstellung frontal thronender Heiliger auf der anderen Seite.

Offenbar ging es dem Maler angesichts dieser Diskrepanzen in erster Linie darum, formale Bindungen herzustellen, welche die drei Szenen optisch zusammenhalten. Zum einen griff er dabei zu dem Instrument einer über die Mitteltafel hinwegreichenden Spiegelsymmetrie, um die Flügelbilder miteinander zu verklammern. Ebenso wie die hl. Anna selbdritt ist der kniende hl. Stephanus aus der Mittelachse nach innen verschoben. Über ihm tut sich der Himmel in einer Erscheinung Gottvaters und Christi an der Stelle auf, an der auf der gegenüberliegenden Tafel die Taube des Heiligen Geists schwebt. Der Landschaftshorizont begrenzt den Goldgrund nach unten hin mit einem

10 Hüneke (1965), S. 132f.
11 Gast (2000), S. 652.
12 Im reich annotierten Exemplar des Auktionskatalogs in der Städel-Bibliothek ist die Abbildung der Annen-Tafel mit Bleistift in einer skizzenhaften Rekonstruktion um einen schmalen Streifen auf der rechten Seite ergänzt worden.

Abb. 119: Martin Caldenbach, gen. Hess, Heilige Anna selbdritt mit dem hl. Joachim, Infrarot-Reflektographie, Detail: Christkind, Frankfurt, Städel

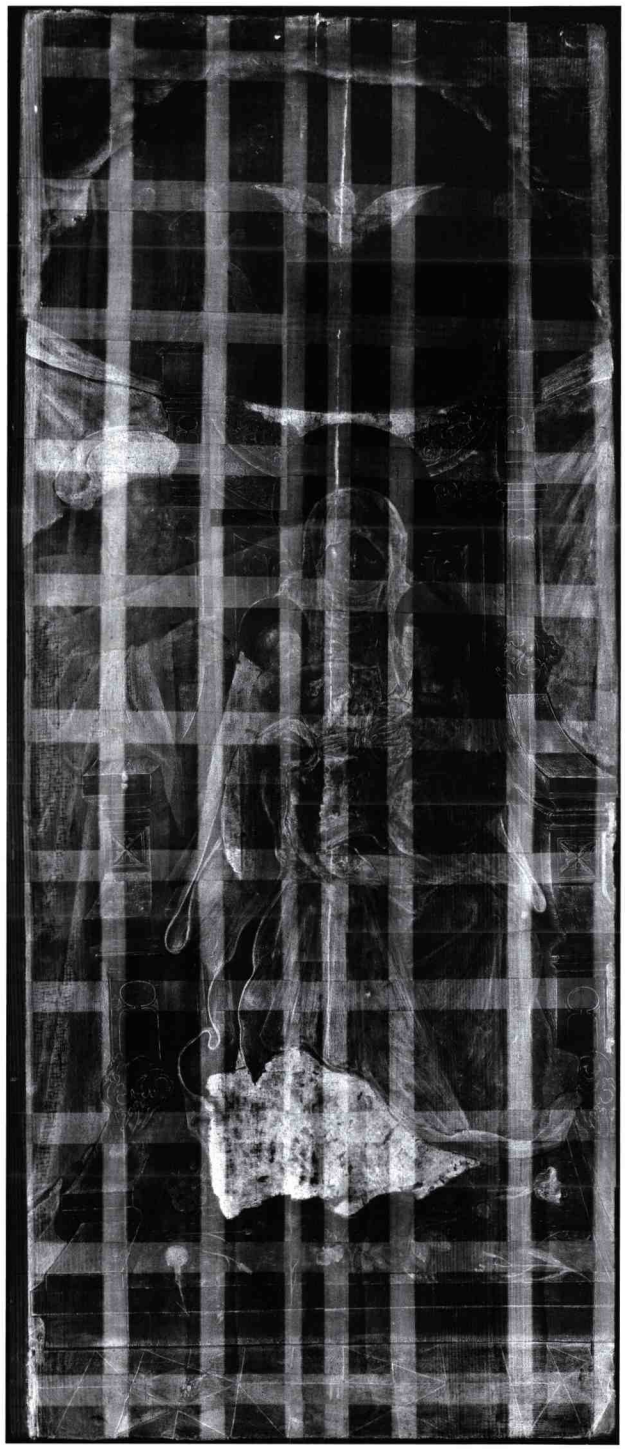


Abb. 120: Martin Caldenbach, gen. Hess, Heilige Anna selbdritt mit dem hl. Joachim, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

sanften Bogen, der dem Verlauf des roten Brokatvorhangs hinter dem Thron der Annentafel entspricht. Vor allem aber handelt es sich bei der von außen hinzutretenden Figur des Joachim mit ihrem Weisegestus, wie Hüneke beobachtet hat,[13] um eine fast wörtliche, spiegelbildliche Kopie des hinter dem Märtyrer stehenden Würdenträgers.

Der zweite kompositorische Kunstgriff dient vor allem der Anbindung der Flügel an das Mittelbild: Auf beiden Flügeln lehnt sich der Maler bei den Hauptmotiven eng an die jeweils benachbarten Figurengruppen der Mitteltafel an und erzeugt dadurch gewissermaßen Echos. So fällt an dem eben erwähnten Würdenträger ganz rechts sein markant ausgestellter linker Fuß auf, der unverkennbar auf die gezierte Beinstellung des Mohrenkönigs anspielt. Dieser Würdenträger und der vor ihm kniende Stephanus sind so aufeinander bezogen wie der älteste König und der Mohrenkönig in der Mitte. Deutlicher noch ist auf der gegenüberliegenden Seite des Retabels dieselbe Zuordnung zwischen den jeweils von links im Profil herantretenden Gatten, Joachim und Joseph, und der hl. Anna selbdritt bzw. der Muttergottes mit Kind gesucht worden, ein Bezug, der hier natürlich auch eine inhaltliche Dimension hat, weil er die Genealogie Christi sozusagen seitlich aus dem Mittelbild heraus um eine Generation verlängert.

Man wird dem Künstler also doch attestieren müssen, daß er die Schwierigkeiten dieses Auftrags einigermaßen geschickt bewältigt hat. Daß dieser Künstler Martin Cal-

13 Hüneke (1965), S. 124.

Abb. 121: Martin Caldenbach, gen. Hess, Retabel im Mainzer Landesmuseum mit der in unbekanntem Privatbesitz befindlichen Außenseite des Flügels im Städel, Rekonstruktion im geschlossenen Zustand

denbach hieß, ist seit dem Auftauchen unserer Tafel in der Versteigerung von 1937 nie bezweifelt worden. Es mag daher genügen, auf den derben Kopftyp des Joachim hinzuweisen mit seiner bemerkenswert flachen Gesichtsmaske und dem breiten Backenbart. Der Simeon und der Joseph der Darbringungstafel bieten sich zum unmittelbaren Vergleich an. Auch fehlt auf dem Handgelenk Joachims nicht das X-förmige Aderkreuz, das Schilling zu Recht als eine Art ‚heimlicher Signatur' des Künstlers gelesen hat.[14]

Schließlich läßt sich auch die Mitteltafel Caldenbach höchst überzeugend zuweisen, und zwar auf dem Weg über ein weiteres gesichertes, weil signiertes Werk von seiner Hand. Es handelt sich um den Dedikationsholzschnitt zu einer von Eucharius Röslin verfaßten Hebammenkunde, die 1513 in Straßburg erschienen ist *(Abb. 124)*.[15] Der Holzschnitt ist in der linken unteren Ecke mit „MC" monogrammiert, und die Anordnung der Buchstaben entspricht exakt derjenigen auf den Fahrportenzeichnungen *(Abb. 113, 114)*. Da der Stil der – allerdings wohl durch den Formschneider vergröberten – Darstellung durchaus zu Caldenbach paßt und da der Verfasser des Werkes 1506–11 als Stadtarzt in Frankfurt tätig war, steht einer Auflösung des Monogramms mit „Martin Caldenbach" nichts im Wege. Die Gestalt des Autors Röslin bei der Übergabe seines Werks an die Prinzessin von Braunschweig fällt nun durch zwei seltsame Manierismen auf: das krumme und nach vorn ausgestellte linke Bein, sowie die merkwürdige Eigendynamik der Röhrenfalten, von denen die hintere wie ein Köcher seitlich an der gestreiften Schaube des Arztes herabhängt. Auf genau dieselben Merkmale, die wohl nur Ausdruck eines eigenwilligen persönlichen Stiles sein können, trifft man nun bei dem Mohrenkönig der Mainzer Epiphanie.

Allerdings wirkt Caldenbachs Stil hier glatter und eleganter als auf der Darbringung; das Kleinteilige und Kläubelnde fehlt. Auch haben sich erheblich weniger wörtliche Übernahmen aus druckgraphischen Vorlagen feststellen lassen als bei letzterer,[16] für die Annentafel konnte bislang

14 Edmund Schilling, Zur Kunst des Frankfurter Malers Martin Kaldenbach, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 54, 1933, S. 140–150, hier S. 147f.

15 Caldenbach zugeschrieben von Walter Karl Zülch, Der Frankfurter Maler Martin Caldenbach, der Meister des „Holzhausen"-Porträts, in: Kunstwanderer 1921/22, S. 246; vgl. auch Hüneke (1965), S. 74–82, 203, Nr. 10.

16 Eduard Flechsig, Sächsische Bildnerei und Malerei vom 14. Jahrhundert bis zur Reformation. I. Lieferung: Leipzig, Leipzig o. J. [1909], S. 4, beobachtete als erster, daß für die Landschaft auf der Steinigung

Abb. 122: Martin Caldenbach, gen. Hess, Retabel mit der Königsanbetung und dem Stephanus-Martyrium im Mainzer Landesmuseum, sowie dem Flügel im Städel (links gegenüber), Rekonstruktion im geöffneten Zustand

noch kein einziges Vorbild benannt werden. Die Anbetung der Könige geht nach Rieffels Feststellung teilweise auf Dürers themengleichen Holzschnitt aus dem Marienleben zurück,[17] verdankt aber, worauf Hüneke hingewiesen hat, ebensoviel seiner Königsanbetung von 1504 in Florenz.[18] Von dem letzteren Werk scheinen entscheidende Anregungen für den Tiefenzug zur Rechten, den Mohrenkönig und die Figur des Packenden am rechten Bildrand ausgegangen zu sein.[19] Generell scheint die Formgebung des Mainzer Altars unmittelbarer als bei späteren Werken den Einfluß Dürers widerzuspiegeln. Das Gesicht der hl. Anna auf unserer Tafel steht dem Ebenmaß Dürerscher Frauengesichter näher als den manierierten, ein wenig aufgebläht wirkenden Köpfen der Darbringung *(Abb. 125)*. Dieser Umstand könnte ebenfalls mit der relativ frühen Entstehungszeit des Altars zusammenhängen; denn es ist vermutet worden, daß der Frankfurter Maler während seiner wohl 1502 beendeten Wanderschaft mit der Dürer-Werkstatt in Berührung gekommen sei und möglicherweise dort für einige Zeit gearbeitet habe.[20]

Im Gefolge der von Buchner 1927 vorgeschlagenen Zuweisung der abgetrennten Rückseite unserer Tafel an Nikolaus Schit hat Hüneke die Außenseiten beider Altarflügel für diesen Künstler beansprucht *(Abb. 122)*.[21] Obwohl sie deutlich flüchtiger gemalt sind als die Innenseiten, scheinen mir die Gründe für die Abschreibung nicht einleuchtend; denn auch zur Verkündigungsszene auf dem Gelnhausener Hochaltar paßt diese Verkündigung nur schlecht. Das Astwerk mit den schlanken, auffällig gezackten Blättern kehrt jedenfalls auf Caldenbachs Rosegarten-Holzschnitt wieder *(Abb. 124)*, wohingegen es im Werk Schits ohne engere Parallele bleibt *(Abb. 391, 392)*. Auch macht die Abschreibung im Hinblick auf eine rationelle Arbeitsteilung wenig Sinn. Wenn Caldenbach die Ausführung eines weniger wichtigen Teils der Arbeit einer zweiten Hand überlassen hätte, so wäre dafür doch wohl

des hl. Stephanus einige Gebäude aus dem Hintergrund von Dürers Stich „Das Meerwunder" *(Abb. 130)* benutzt sind. Hünekes diverse Vorschläge für Motive, die von anderen Druckgraphiken Dürers herrühren sollen, halten einer Überprüfung nicht stand; vgl. Hünecke (1965), S. 117–121.

17 B. 87. S. Rieffel (1892), S. 288.

18 Vgl. Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuausgabe, Berlin 1991, S. 188f, Nr. 82, Abb. 97–98.

19 Das letztere Motiv allerdings auch auf Schongauers Königsanbetung L. 6, worauf Hüneke (1965), S. 117 hinweist.

20 Ebd., S. 33.

21 S. Buchner (wie Anm. 2) und Hüneke (1965), S. 24f.

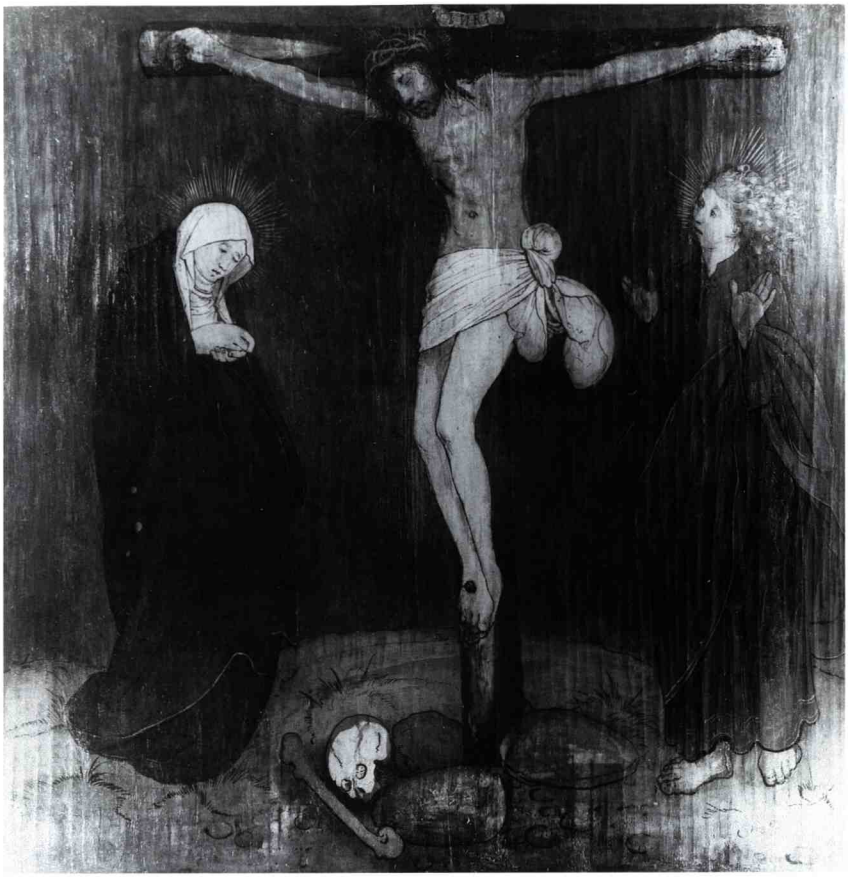


Abb. 123: Martin Caldenbach, gen. Hess, Retabel mit der Königsanbetung und dem Stephanus-Martyrium im Mainzer Landesmuseum, Rückseite der Mitteltafel: Kreuzigung

Abb. 124: Martin Caldenbach, gen. Hess, Holzschnitt zu Eucharius Röslin, Der swangeren Frouwen und Hebamen Rosegarten, Straßburg (Martin Flach d. J.), 1513

am ehesten die Kreuzigung auf der Rückseite des Mittelbilds in Betracht gekommen *(Abb. 123)*. Diese ist mit sparsamen Strichen auf die grob mit dem Hohleisen zubereitete und offensichtlich nur hauchdünn grundierte Tafel geworfen; sie erinnert eher an eine kolorierte Zeichnung als an eine fertig ausgeführte Ölmalerei. Gerade diese wenig anspruchsvolle Arbeit hat Hüneke aber sehr überzeugend mit einer Berliner Zeichnung Caldenbachs vergleichen und dadurch dem Meister selbst zuschreiben können.[22]

B.B.

22 Ebd., S. 125–130. Die lavierte Federzeichnung der Kreuzigung im Berliner Kupferstichkabinett (KdZ 16528) wurde publiziert von Edmund SCHILLING, Martin Caldenbach, called Hesse (c.1470–1518), in: Old Master Drawings 9, 1934, S. 53f, Tf. 53, der auch den Zusammenhang mit der Kreuzigungsdarstellung des Mainzer Altars bereits herstellt.

LITERATUR

VERZ. 1966, S. 24; 1971, S. 15; 1987, S. 35

1937 Aukt. Kat. LEMPERTZ 4. 5. 1937 (Auktion 387): Sammlung Arthur Hauth, Düsseldorf, Köln 1937, S. 13f, Nr. 11

1950 Fritz ARENS, Zum 450. Jubiläum eines großen Diebstahls, in: Mainzer Kalender 1950, S. 22

1950 Ernst BUCHNER, Rez. von Thieme-Becker, Bd. 37: Meister mit Notnamen und Monogrammisten, in: Zeitschrift für Kunst 4, 1950, S. 308–322, hier S. 318

1954a Karl Heinz ESSER, Zwischen Dürer und Grünewald, in: Das neue Mainz, (Okt.) 1954

1954b Karl Heinz ESSER, Kat. Mittelrheinische Kunstwerke aus sechs Jahrhunderten im Besitz des Altertumsmuseums und der Gemäldegalerie der Stadt Mainz, Mainz 1954, S. 8, Nr. 12

1965 Ursula HÜNEKE, Der Maler Martin Caldenbach, ein Beitrag zur Frankfurter Kunst um 1500 (= Diss. phil. Bonn 1958), Bonn 1965, S. 121–124, 205–207, Nr. 12

2000 Uwe GAST, Malerei in Mainz um 1500. Vom Meister des Speyerer Altars zu Martin Caldenbach, gen. Hess, in: Ausst. Kat. Gutenberg – aventur und kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution, Mainz 2000, S. 650–660, hier S. 651–653 u. 658–660, Nr. LM 65

DARBRINGUNG CHRISTI IM TEMPEL

Frankfurt a. M., um 1510/15

Inv. Nr. HM 40

Dauerleihgabe des Historischen Museums, dortige Inv. Nr. B 299

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Fichte (Picea abies)
150,5 (± 0,2) x 88,0 (± 0,1) x 0,4 (± 0,1) cm
gedünnt und parkettiert
neun vertikal angeordnete Bretter mit vertikal verlaufender Maserung
Brett I: oben 13,2; unten 11,9 cm; Brett II: oben 12,2; unten 10,2 cm; Brett III: oben 6,7; unten 7,9 cm; Brett IV: oben 9,2; unten 9,1 cm; Brett V: oben 10,2; unten 11,7 cm; Brett VI: oben 8,2; unten 9,2 cm; Brett VII: oben 9,8; unten 12,3 cm; Brett VIII: oben 10,1; unten 10,2 cm; Brett IX: oben 8,4; unten 6,2 cm

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Eine dendrochronologische Einordnung von Fichtenholz war bei der Untersuchung 1995 nicht möglich.

BESCHREIBUNG

Unter einem in Muschelgold ausgeführten Ast- und Maßwerkschleier öffnet sich der Blick in das Langhaus einer kleineren Kirche mit deren quadratischem Chorraum. Vor dem Triumphbogen steht ein Altar, dessen Mensa am hinteren Ende mit einer aufwendigen metallenen Bekrönung versehen ist: Drei Säulen trennen die zwei Gesetzestafeln voneinander, auf denen in pseudo-hebräischer Phantasieschrift der Dekalog eingetragen ist; die äußeren beiden Säulen tragen zwei Posaunenengel, die mittlere einen Halbkreis mit Maßwerkfüllung. Auf den Bogenabschlüssen der Gesetzestafeln ruhen zwei liegende Aktfiguren, das Urelternpaar darstellend. Vor diesem ‚Retabel' steht auf der Mensa eine Art Schrein, mit dem die Bundeslade gemeint sein muß, zu beiden Seiten flankiert von je einem Leuchter. Nach rechts hin schrankt eines der im 15. Jahrhundert gebräuchlichen Velen den Altar ab. Rechts vom Altar hängt ein Radleuchter herab, ein Kerzenhalter mit einzelner Kerze ist außerdem an der rechten Langhauswand angebracht. In dieser Wand gibt eine Türöffnung durch einen Vorraum hindurch den Blick auf eine Hügellandschaft mit einem Haus darin vor Goldgrund frei. Die Figurenkomposition ist nicht eigentlich in dieses Raumgefüge eingebettet, sondern orientiert sich nur in groben Zügen daran. In der durch den Altar markierten, links von der Bildmitte gelegenen Mittelachse findet die Übergabe des Kindes statt. Auf der vordersten Stufe des Altars stehen Simeon links und die Muttergottes rechts; der erstere faßt das Jesuskind mit der Linken um die Hüfte und greift mit der Rechten in das Tuch unter dem Kind, die letztere stützt mit der Linken durch das Tuch hindurch das Gesäß des Kindes, die rechte Hand hat sie an seine Schulter gelegt. Die ausgesprochen statuarische Auffassung der im Dreiviertelprofil gezeigten Figuren und der äußerst zaghafte Griff, mit dem die beiden Protagonisten das Christkind halten, verhindern den Eindruck von Bewegung, der auch durch die Aktionen der in übertriebener Perspektive nach hinten hin zu stark verkleinerten Assistenzfiguren nicht recht aufkommen will. Rechts von der Muttergottes stehen zwei Mägde, von denen die vordere in der Linken einen Korb mit zwei Opfertauben hält, auf den sie mit dem ausgestreckten Zeigefinger ihrer Rechten hinweist. Neben ihr tritt von rechts Joseph hinzu, der seinen Hut mit beiden Händen vor die Brust hält und dessen Gestalt zur Hälfte vom Bildrand überschnitten wird. Hinter dieser Dreiergruppe tauchen aus der Tiefe vier weitere Köpfe auf: zwischen zwei alten Männern, die brennende Kerzen tragen,[1] der Profilkopf einer Frau mit kegelförmiger Kopfbedeckung und der zur Seite geneigte Kopf eines feisten, blondgelockten Mannes. Im Rücken des Hohenpriesters Simeon sind vier Figuren aus seinem Gefolge am linken Bildrand in strenger Vertikale übereinander plaziert, um den Eindruck einer Tiefenstaffelung zu erreichen. Ein junger Mann in zeitgenössischer Tracht, nämlich in pelzverbrämter Schaube mit einem schwarzen Barett auf dem Kopf, hält wie ein Akolyth bei der Messe

1 Eine Anspielung auf die Lichterprozession an diesem Festtag, wie sie spätestens seit Stefan Lochners berühmter Tafel im Hessischen Landesmuseum Darmstadt als Allgemeingut in die Bildvorstellung von der Darbringung eingegangen ist; vgl. Theo Jülich u. Sybille Ebert-Schifferer, Gottesfurcht und Höllenangst. Ein Lesebuch zur mittelalterlichen Kunst, Darmstadt 1993, S. 10–37, bes. S. 17.

Abb. 125: Martin Caldenbach, gen. Hess, Darbringung, Frankfurt, Historisches Museum

Abb. 126: Martin Caldenbach, gen. Hess, Darbringung, Detail: Kopf des jungen Mannes am linken Bildrand, Frankfurt, Historisches Museum

den Chormantel des Simeon[2] und blickt dabei im Dreiviertelprofil schräg nach vorn aus dem Bild. Über ihm taucht der Oberkörper eines etwas älteren, gleichfalls zeitgenössisch gekleideten Mannes auf, der die Kopfbedeckung des Hohenpriesters, den Miznephet, über dessen Haupt hält. Von den beiden Figuren dahinter ragen nur noch die Köpfe hervor, und auch diese erscheinen winzig klein; der rechte ist im Profil, der linke, noch weiter hinten befindliche en face gesehen. Auf die Altarstufen und den Fliesenfußboden im Vordergrund hat der Maler schließlich Nelken, Rosen, Stiefmütterchen und Maiglöckchen, allesamt mit langen Stielen, verstreut.

PROVENIENZ

vor 1778 von Jacquin beschrieben als im Sommerrefektorium der Dominikanerkirche befindlich

1877 aus der Sammlung der Museumsgesellschaft dem Historischen Museum übergeben (dort Inv. Nr. B 299)

seit 1922 als Leihgabe desselben im Städelschen Kunstinstitut

seit 1996 in der Ausstellung „Frankfurt im Spätmittelalter. Kirche. Stifter. Frömmigkeit" im Historischen Museum

ZUGEHÖRIG

Tafel mit Szenen aus der Legende des hl. Jakobus d. Ä.: Im Vordergrund die Enthauptung, hinten links die Verurteilung durch Herodes Agrippa und rechts die Taufe des Josias. Beschnitten, 103,3 x 87,5 cm. München, Bayerisches Nationalmusem, z. Z. als Leihgabe im Mainfränkischen Museum in Würzburg *(Abb. 127)*.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Tafel wird erstmals von Hermann Grotefend 1881 in einer wissenschaftlichen Publikation erwähnt, jedoch nicht näher stilkritisch eingeordnet. Zehn Jahre später wies Franz Rieffel sie völlig zu Recht derselben Hand zu, die den Altar mit der Anbetung der Könige im Mittelrheinischen Landesmuseum in Mainz geschaffen hat; allerdings meinte er damals in dieser Hand die des jungen Baldung zu erkennen. Daß der Maler der Mainzer Epiphanie mit dem der Frankfurter Darbringung identisch ist, wurde seitdem nicht mehr in Frage gestellt. Umstritten blieben weiterhin zwei Fragen: erstens die nach dem Umfang des stilkritisch zuweisbaren Œuvre und zweitens die Frage nach der Identifizierung. Beyersdorfer bildete 1896 die Darbringung in seinem Tafelwerk erstmals ab. Dabei schrieb er sie einem „Schüler Albrecht Dürers" zu, dem er nicht nur den Mainzer Altar und das Bildnis Jakob Stralenbergers im Städel zuwies, sondern noch vier weitere Werke, unter denen sich als prominentestes das Ansbacher Kelterbild befand.[3] Damit und durch Rieffels Erwähnung des Namens Baldung war die Forschung auf eine falsche Fährte geführt worden: In der Folgezeit wurden von verschiedener Seite eine Reihe ganz unhaltbarer Attributionen aus dem engeren oder weiteren Dürer-Umkreis vor-

2 Bei der Wiedergabe des hohepriesterlichen Ornats orientiert sich Caldenbach an liturgischer Gewandung, die er jedoch exotisch zu verfremden sucht: Das Untergewand, die *Kethonet*, stellt er wie eine Albe dar; die darüberliegende kostbare Tunika mit besetztem Saum, den *Meïl*, gestaltet er nach Art einer Dalmatika. Darüber trägt Simeon ein Pluviale, das keinem der im Alten Testament beschriebenen Kleidungsstücke entspricht; denn bei dem noch fehlenden *Ephod* handelt es sich um ein nur die Schulter bedeckendes Gewand, das eher mit dem pelzverbrämten Cape auf der Tafel gemeint sein muß. Auf dem *Ephod* ist das *Choschen* angebracht, eine mit zwölf Edelsteinen, welche die zwölf Stämme Israel symbolisieren, besetzte Tasche. Es hat sich in eine besonders große, ohne Berücksichtigung der Zwölfzahl mit Edelsteinen verzierte Agraffe verwandelt. Die Kopfbedeckung des Hohepriesters, der *Miznephet* mit der *Ziz* genannten, oft halbmondförmig dargestellten Goldscheibe, ähnelt, wie häufig in dieser Zeit, einer Mitra. Vgl. Joseph Braun, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, Freiburg i. Br. 1907, S. 765f.

3 Zum Ansbacher Kelterbild, das heute einem anonymen Mitarbeiter Dürers zugeschrieben wird, s. zuletzt Peter Strieder, Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550, Königstein i.T. 1993, S. 141f m. Farbabb..

Abb. 127: Martin Caldenbach, gen. Hess, Szenen aus der Legende des hl. Jakobus d. Ä. Ursprüngliche Rückseite der Darbringung, Würzburg, Mainfränkisches Museum

getragen.[4] Dagegen meldete sich 1911 Rieffel selber wieder zu Wort, nahm seine einstige Zuschreibung an Baldung zurück und differenzierte vorsichtig zwischen Werken von der Hand dieses Malers, den er nun den „Meister des Mainzer Dreikönigsbildes" nannte, und lediglich Verwandtem. Als Œuvre seines Anonymus destillierte er neben dem Mainzer Hauptwerk unsere Tafel, das Jakobsmartyrium und das Stralenberger-Porträt heraus. Ein Jahr später wies Karl Simon die unberechtigten Zuschreibungen in ausführlichen Einzelanalysen endgültig zurück, schoß dabei gleichwohl etwas über das Ziel hinaus, indem er nur noch die Darbringung und die Jakobustafel zuließ. Auch Weizsäcker hat die Frage 1923 noch einmal geprüft und kommt zu dem Schluß: „Nach alledem bleibt für mich nur eine verhältnismäßig kleine Zahl von Werken übrig, die ich mit den Bildern der Darstellung Christi und des Jakobusmartyriums zu vereinigen imstande bin: die Anbetung der Könige nebst Steinigung des Stephanus in Mainz und das männliche Bildnis im Besitz des Freiherrn v.Holzhausen in Frankfurt a.M. Diese aber schließen sich mit den Fragmenten aus dem Predigerkloster als eine in jeder Hinsicht unanfechtbare, in sich gleichgeartete Gruppe zusammen."[5] Simon hat sich diesem Ergebnis später angeschlossen,[6] und auch Edmund Schilling und Ursula Hüneke sind 1933 bzw. 1965 zu keinem anderen Resultat gelangt. Schwieriger gestaltete sich die Suche nach dem Namen des Künstlers. Wie bereits beim Bildnis des Jakob Stralenberger erläutert, hatte Weizsäcker 1902 den Namen Martin Hess eigentlich auf negative Weise, die Urheberschaft dieses Künstlers ausschließend, in die Debatte geworfen, Carl Gebhardt sechs Jahre danach die Spekulation gewagt, das oben umrissene Œuvre versuchsweise mit diesem Namen zu verbinden. Ihm trat Simon 1912 entgegen mit der Beobachtung, daß auf unserer Tafel die Dienerin mit den Tauben einen mit den Buchstaben „SA" bestickten Miedereinsatz trägt. In Analogie zu Dürers Bildnis ei-

4 S. die Verzeichnisse bei Weizsäcker (1923), S. 275–277; Hüneke (1965), S. 214–220, Nr. 12–22.

5 Weizsäcker (1923), S. 277.

6 Simon (1926).

Abb. 128: Martin Schongauer, Maria der Verkündigung, Kupferstich, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

ner Venezianerin in Berlin mit dem scheinbar gestickten Monogramm an derselben Stelle schloß Simon, daß es sich hierbei um die Initialen des Künstlers handeln müsse, und spekulierte seinerseits über einen nicht näher belegten „Simon von Aschaffenburg". Dagegen hat Weizsäcker zu Recht eingewandt, daß kein Frankfurter Maler bekannt ist, zu dem das Monogramm paßte, und daß auch andere Bezüge denkbar sind, etwa zum Namen oder zur Devise des Stifters, oder aber, daß schlicht die Initialen der beiden bei der Darbringung anwesenden Propheten Simeon und Anna (Hanna) gemeint sein könnten.[7] Erst nachdem Walther Karl Zülch 1916 mit den beiden Zeichnungen in den Fahrportenbüchern von 1509 und 1510 *(Abb. 113, 114)* und dem Titelholzschnitt der Frankfurter Reformation *(Abb. 115)* gesicherte Werke von Martin Caldenbach, gen. Hess, vorgelegt hatte, konnte die Meisterfrage auf verläßlicherer Grundlage diskutiert werden.[8] Während Weizsäcker 1923 immer noch kein „positives Ergebnis" der Debatte absehen konnte und den Maler der Darbringungstafel daher als „rheinischen Meister um 1510" apostrophierte,[9] revidierte Simon drei Jahre später seinen Standpunkt und schloß sich der Zuschreibung an Martin Caldenbach vorbehaltlos an.[10] Systematisch analysierte Schilling 1933 den Stil des Malers. Ausgehend von den Fahrportenzeichnungen stellte er ein graphisches Œuvre des Künstlers zusammen, das auch zwei Zeichnungen aus der Sammlung Koenigs mit Szenen aus der Jakobus-Legende umfaßt. An diese Blätter schloß Schilling das Jakobus-Martyrium und über dieses die restlichen Tafeln des verbliebenen Œuvre-Kerns an. Hüneke hingegen gelangte durch den unmittelbaren Vergleich der Darbringung mit der Zeichnung der hl. Katharina im Städel *(Abb. 116)* zu derselben Zuweisung an Martin Caldenbach.

DISKUSSION

Für die Tafel mit der Darbringung Christi gilt die gleiche Einschränkung, die schon bei der Besprechung des Bildnisses Jakob Stralenbergers gemacht wurde: Bei einem Künstler, dessen gesichertes Œuvre aus zwei im Zweiten Weltkrieg verbrannten Zeichnungen sowie zwei Entwürfen für Holzschnitte besteht,[11] muß die Erschließung eines malerischen Œuvre notwendig eine Konjektur bleiben. Allerdings handelt es sich, genau wie bei dem oben diskutierten Porträt, auch bei der Darbringung um eine wohlbegründete Konjektur. Am deutlichsten erweist das der von Hüneke ausgeführte Vergleich mit der Katharinenzeichnung von 1506, die ihrerseits zweifellos von derselben Hand stammt wie die Fahrportenzeichnungen.[12] Im kerzengerade verlaufenden Rückenkontur, der schlanken Figurenproportion, dem großen Kopf mit zierlichem Gesicht auf schlankem Hals, in Kopfwendung und Schrägblick, im Kontrast zwischen glatter Fläche und röhrenförmiger Faltengestaltung und nicht zuletzt in den sich in ihren Ausläufern ornamental verselbständigenden Lockenkringeln steht die Muttergottes auf dem Bild der Katharina im Städel ausgesprochen nahe. Der charakteristische linke Handrücken der Heiligen in Form eines langgestreckten Trapezes kehrt bei der Dienerin mit den Tauben wieder, und er ist dort wie auf der Zeichnung mit dem X-förmigen Aderkreuz versehen, das nach Schillings Beobachtung von Caldenbach beinahe signaturhaft wiederholt wird. Die merkwürdig ungeschickte Verkürzung der Finger an der Katharinenhand ist in fast identischer Form auch bei dem jungen Mann hinter Simeon zu beobachten. Nicht nur seine Hand, sondern auch sein überaus lebens-

7 Luk. 2,36–38. Weizsäcker (1923), S. 282.
8 Walther Karl Zülch, Martin Caldenbach genannt Hess und Nikolaus Nyfergalt, zwei mittelrheinische Maler, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 38, 1916, S. 145–160. S. dazu oben S. 146f m. Anm. 13.
9 Weizsäcker (1923), S. 283f.
10 Simon (1926), S. 53f.
11 Zu den Zeichnungen und zum Titelholzschnitt der Frankfurter Reformation s. oben S. 146–150, *Abb. 113–115*. Zum Widmungsholzschnitt von Eucharius Röslins Hebammenkunde „Der swangeren Frouwen und hebamen Rosegarten", Straßburg (Martin Flach d. J.), 1513 s. oben, S. 158, *Abb. 124*.
12 S. oben S. 149, *Abb. 116*.

volles Gesicht erinnern andererseits unmittelbar an das Bildnis Jakob Stralenbergers. Die große Nase, die scharf eingekerbten Falten in den Augenwinkeln, der zusammengepreßte Mund und der starke Bartschatten um Wangen und Kinn zeugen von demselben Sinn für einen auch Unschönheiten zulassenden Realismus wie dort. In dem jungen Mann und in der Gestalt über ihm haben verschiedene Autoren, zuletzt Prinz und Hüneke, Porträtdarstellungen vermutet, wohl zu Recht, wenn man bedenkt, daß diese beiden als einzige Figuren zeitgenössisches Kostüm tragen. Weizsäckers Überlegung, es könne sich bei den beiden um den Maler und seinen Auftraggeber handeln, ist verlockend, wenn auch nicht beweisbar.[13]

Zeigt sich Caldenbach in den beiden mutmaßlichen Porträtköpfen von seiner stärksten Seite, so treten in dem Bild andererseits auch seine Schwächen deutlich zutage. Die Perspektive ist unbeholfen, der Figurenmaßstab nach hinten hin viel zu starker Verkleinerung unterworfen. Auch ist die Komposition nicht sehr glücklich. Die eher zarten Gesten der Muttergottes und Simeons lassen nicht den Eindruck aufkommen, das Kind würde getragen; es scheint auf merkwürdige Weise zwischen den Figuren zu schweben. Wenig durchdacht wirkt auch das Zusammentreffen der beiden Tücher an der rechten Hand Mariens. Das in der Bildtradition fest verwurzelte, über die Hände Simeons gelegte Tuch, das in Analogie zum Korporale der Meßzeremonie steht, wird von Maria mit der Rechten gegen die Schulter des Kindes gepreßt; zugleich verschwindet hinter ihrer Hand aber der Ausläufer ihres Schleiertuchs, so daß der Betrachter unwillkürlich die beiden weißen Tücher für ein Stück Stoff hält. Daß dem nicht so ist, zeigt der Bausch, der auf Kniehöhe im Rücken der Figur wieder zum Vorschein kommt: Bei ihm handelt es sich wirklich um den Zipfel des Schultertuchs.

Diese Unstimmigkeit hat ihren Grund darin, daß Caldenbach die gesamte Gewandbildung des Mantels, Kleides und Schleiertuchs von einer Verkündigungsmaria auf einem Kupferstich Martin Schongauers *(Abb. 128)* übernahm, wie Hüneke entdeckt hat. Das ausführliche und wortwörtliche Zitat überrascht umso mehr, als der Künstler trotz der Notwendigkeit, Körperdrehung und Armhaltung der Figur dem Thema gemäß abzuwandeln, die Gewandführung seines Vorbilds exakt beibehalten hat. Beim Schleiertuch, das auf dem Schongauer-Stich in weitem Bogen überzeugend um die Figur herumgeführt ist, rächt sich die gewisse Sorglosigkeit, mit der er sich die Vorlage aneignet. Eduard Flechsig hatte bereits 1909 auf eine ganze Reihe von motivischen Übernahmen aus Dürers Druckgraphik hingewiesen.[14] Der auffällige Radleuchter, sowie der Kerzenhalter an der Rückwand stammen von dem Holzschnitt mit Joachims Opfer aus dem Marienleben *(Abb. 129)*. Dieses thematisch verwandte Blatt hat Caldenbach regelrecht ausgeschlachtet. So hat es auch bei

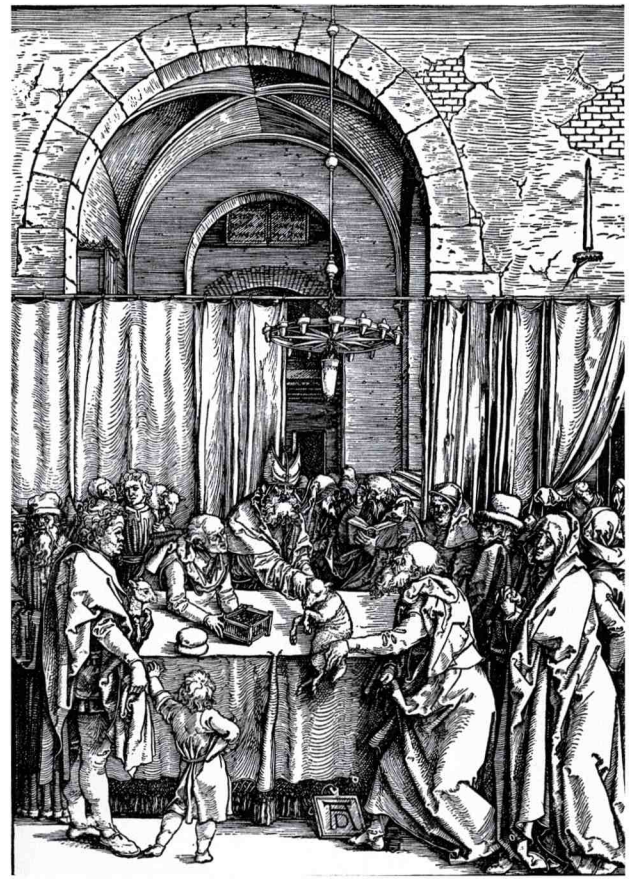


Abb. 129: Albrecht Dürer, Joachims Opfer, Holzschnitt aus dem Marienleben

der Raumanordnung Pate gestanden; der Blick durch den Triumphbogen auf ein kreuzrippengewölbtes Chorquadrum scheint von dort zu stammen. Weiterhin sind fast alle der markanten Männerköpfe von dem Holzschnitt entlehnt. Die beiden einander zugewandten Gestalten rechts hinten, ein feister junger Mann und ein älterer mit Kapuze, tauchen auf Dürers Blatt sogar an derselben Stelle auf. Allerdings fallen sie winzig klein aus; für den jüngeren Mann mag daher auch der ganz ähnliche, etwas größere Kopf hinten in der Gruppe zur Linken mitbenutzt worden sein, insbesondere, was die Frisur anbelangt. Der auf Caldenbachs Tafel etwas weiter links von den beiden stehende Mann, dessen Sendelbinde sich auffaltet, begegnet uns bei Dürer rechts hinter dem Altar. Unmittelbar rechts vom Hohenpriester taucht auch ein zweiter bärtiger Alter mit Kapuze auf, den Caldenbach hinten an den äußersten linken Bildrand versetzt. Die beiden liegenden Figuren Adams und Evas, die bei Caldenbach den Altar bekrönen, entstammen einem weiteren Holzschnitt Dürers, der ‚Heiligen Familie' in der gewölbten Halle, wo sie die Bogen-

13 Weizsäcker (1923), S. 279f. Hünekes Zweifel, ob ein Auftraggeber sich so prominent in dieser Szene hätte darstellen lassen, können jedenfalls mit dem Hinweis auf Lochners Darbringung und die freien Wiederholungen danach zerstreut werden; vgl. Jülich u. Ebert-Schifferer (wie Anm. 1), S. 27, Abb. 9, 10.

14 Flechsig (1909); von Weizsäcker (1923), S. 277 wiederholt.

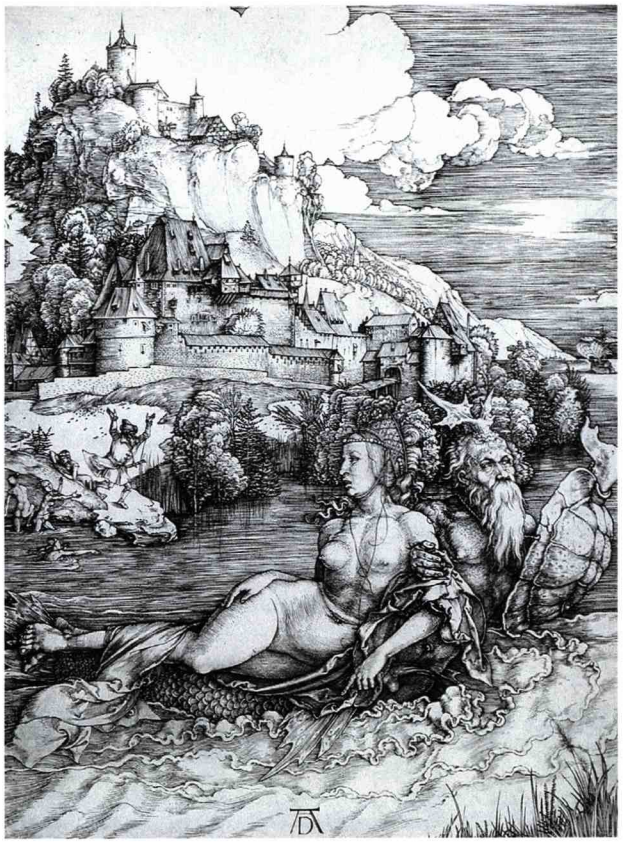


Abb. 130: Albrecht Dürer, Das Meerwunder, Kupferstich, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

zwickel füllen.[15] Die extravaganten Kopfbedeckungen der zwei Mägde hinter Maria schließlich sind aus Dürers Kupferstichen ‚Das Meerwunder' bzw. ‚Das Wappen mit dem Totenkopf' entlehnt *(Abb. 130)*.[16] Den Profilkopf der Frau über ihnen bringt Flechsig, nicht ganz so überzeugend, mit der Katharina auf der Verherrlichung Mariens, dem Schlußblatt von Dürers Marienleben, in Verbindung.[17]

Hingegen ist eine Behauptung Simons zu korrigieren: Er nahm an, daß der reich ornamentierte Leuchter rechts auf der Mensa in Anlehnung an einen der Kerzenhalter auf der Sieben-Leuchter-Vision aus Dürers Apokalypse gebildet sei.[18] Der fragliche Leuchter stimmt bei Caldenbach aber bis auf den Fuß – der allerdings auch auf dem Holzschnitt Dürers nicht zu finden ist – exakt mit dem Leuchter auf Martin Schongauers nicht minder populärem Kupferstich des Marientodes überein.[19]

In Anbetracht einer solchen Vielzahl von Entlehnungen bei unterschiedlichsten Details stellt sich die Frage von selbst, ob denn die Gesamtkomposition Caldenbachs eigene Erfindung ist oder ob sie gleichfalls auf ein Vorbild zurückgeht. Eher unergiebig bleibt der Vergleich mit der sicher in Frankfurt prominentesten Darstellung desselben Themas, die wenige Jahre vor Caldenbachs Tafel und für denselben Aufstellungsort entstanden war, nämlich mit der Tafel von Hans Holbeins d. Ä. Hochaltar der Dominikanerkirche *(Abb. 339)*. Dennoch führt die Spur zu diesem Künstler. Hüneke hat darauf hingewiesen, daß die wesentlichen Grundzüge van Caldenbachs Komposition auf einem Kupferstich Israhel van Meckenems vorgebildet sind *(Abb. 131)*,[20] der seinerseits in spiegelbildlicher Umkehrung auf den Weingartner Altar des älteren Holbein zurückgeht.[21] Die Verteilung der ungleich gewichteten Figurengruppen rechts und links, die Plazierung der beiden Hauptfiguren in einem gewissen Abstand vor dem Altar und die Armhaltung Mariens sind in der Tat ähnlich. Weiterhin könnte nach Hüneke die Handhaltung der Magd am rechten Rand des Stichs den Zeigegestus der Dienerin mit den Tauben angeregt haben. Auch scheint es, daß Caldenbach die ganze Stichfolge van Meckenems nach dem Weingartner Altar besessen hat; denn auf den anderen Blättern finden sich weitere Motive der Darbringungstafel. So preßt auf der Zurückweisung von Joachims Opfer der Joachim (allerdings nur mit einer Hand) seinen Hut vor die Brust, wie der Joseph bei Caldenbach dies tut *(Abb. 125)*. Auch kommt hier das aus zwei rundbogigen Gesetzestafeln gebildete Retabel vor, das im Hintergrund des Stichs mit dem Verlöbnis Mariens *(Abb. 132)* mit seinen freistehenden, breitrandigen Tafeln, der Mittelsäule und der Bekrönung schon unmittelbar an Caldenbachs Konstruktion erinnert. Die Idee, einen auffälligen Tuchstreifen auf der Bundeslade zu drapieren, könnte ebenfalls von diesem Blatt stammen, auf dem zwei solche Bänder von der Altarmensa herabhängen, welche sogar dieselben markanten Troddeln aufweisen, die bei Caldenbach das Altartuch säumen. Zudem hat der Kindermord aus van Meckenems Stichfolge Caldenbach mit Sicherheit bei seiner Darstellung desselben Themas auf dem Bierstädter Altar inspiriert.[22]

15 B. 100; vgl. Willi KURTH, The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer, New York 1963, S. 27, Nr. 193.

16 B. 71 und B. 101; vgl. Walter L. STRAUSS, The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer, New York 1972, S. 46f, Nr. 23; S. 82, Nr. 40. Nach Flechsigs Beobachtung hat die Landschaft des Meerwunders auch Pate gestanden für den Hintergrund auf dem Flügel mit der Steinigung des hl. Stephanus in Mainz *(Abb. 122)*.

17 B. 95; vgl. KURTH (wie Anm. 15), S. 26f, Nr. 191.

18 B. 115; vgl. KURTH (wie Anm. 15), S. 20, Nr. 107; SIMON (1912), Anm. 8.

19 L. 16; vgl. Ausst. Kat. DER HÜBSCHE MARTIN. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491), Colmar 1991, S. 266f, Nr. K. 9. Man vergleiche die zwei tiefen Auskehlungen der Schale im Gegensatz zu den flachen Tellern bei Dürer, den geschuppten Schaft und den Nodus. Von Schongauers Kupferstich hat wiederum Israhel von Meckenem eine seitenverkehrte Kopie angefertigt; die Ornamentik scheint bei Caldenbach aber eher auf die Urfassung zurückzugehen.

20 L. 53. Vgl. Fritz KORENY, „Das Marienleben" des Israhel van Meckenem. Israhel van Meckenem und Hans Holbein d.Ä., in: Ausst. Kat. Israhel van Meckenem und der deutsche Kupferstich des 15. Jahrhunderts, Kunsthaus der Stadt Bocholt, 1972 (= Unser Bocholt 3,4, 1972), S. 51-70; DERS., Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, Bd. 24: Israhel van Meckenem, Blaricum o. J., Tf. 27.

21 Bruno BUSHART, Hans Holbein der Ältere, Augsburg 1987, S. 64.

22 KORENY (wie Anm. 20), Tf. 29. Ich halte gegen Paul EICH (Zwei Altarflügel des Frankfurter Doms und der Meister des Partenheimer Altars, in: Städel-Jahrbuch N. F. 3, 1971, S. 109–121, hier Anm. 17) Hünekes Zuschreibung dieses allerdings schlecht erhaltenen Retabels

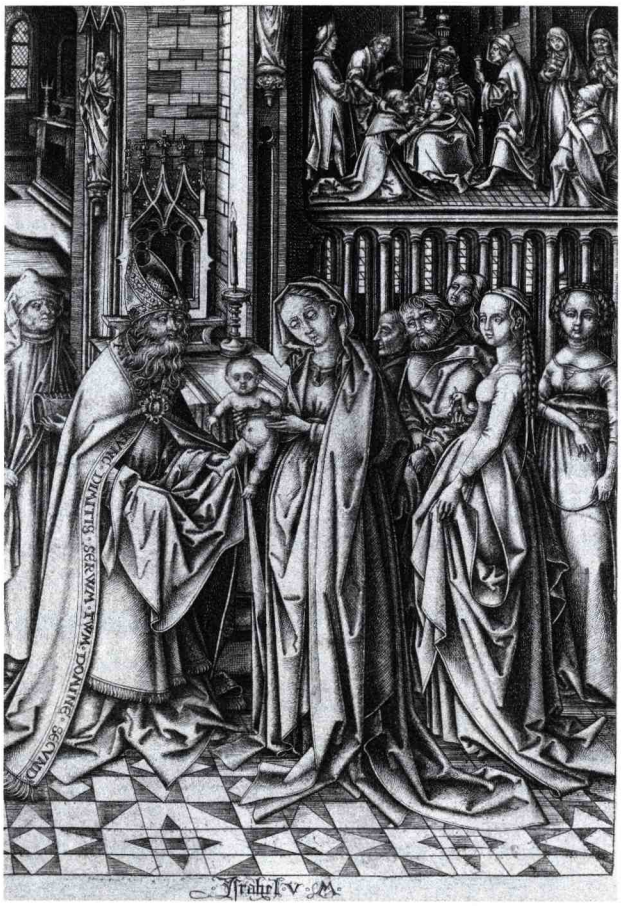


Abb. 131: Israhel van Meckenem, Darbringung im Tempel, Kupferstich, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK

Abb. 132: Israhel van Meckenem, Verlöbnis Mariens, Kupferstich, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

In eine durch Holbein d. Ä. angeregte Gesamtkomposition montiert Caldenbach also die wörtlich nach einem Schongauer-Stich zitierte Marienfigur und bereichert das Ganze mit allerhand Details, die er der aktuellen Druckgraphik Dürers entnimmt. Wenn das Ergebnis trotz der nicht auf Originalität setzenden Komposition ein durchaus charakteristisches Gepräge trägt, so liegt das nicht zuletzt an Caldenbachs Malweise, die auf interessante Farbeffekte in kontrastreichem Hell-Dunkel abzielt. Besonders deutlich wird das an den kraftvoll durchmodellierten Gesichtern mit den starken Glanzlichtern. Überhaupt ist das Darstellen markanter Typen die stärkste Seite des Malers, nicht nur bei Köpfen, die nach der Natur aufgenommen zu sein scheinen, sondern auch bei solchen, die aus einer Vorlage entwickelt sind: Man betrachte nur, wie er bei den Männern rechts hinten den kaum fingernagelgroßen Kopftypen des Dürer-Holzschnitts Leben einhaucht *(Abb. 129)*.

Vielleicht das auffälligste Merkmal der Tafel ist aber ihr oberer Abschluß: ein in sattem Muschelgold gemalter Schleier aus symmetrischen Ast- und Maßwerkformen, die sich zu einem schier undurchdringlichen Geflecht vereinigen. Charakteristisch ist dabei das häufige Umspringen zwischen architektonischen und floralen Elementen. Aus dem rechten und linken Bildrand ragen kurze, gekrümmte Aststücke, die polygonale, mit einem Laubkranz verzierte Konsolsteine tragen, aus denen wiederum jeweils ein Ast entspringt. Dieser beschreibt einen gedrückten Bogen bis zur Oberkante der Tafel und bildet das Grundgerüst für die Füllung der beiden Zwickel. Aus ihm sprießen nämlich in buntem Wechsel kleinere Zweige, fleischige Akanthusblätter, phantastische Knospen und weitere Konsolsteine hervor. Zur Mitte hin trägt auf beiden Seiten eine solche Konsole je zwei Fialen, die einander kreuzen und sich mit ihrem jeweiligen Gegenstück zu einem Herz- bzw. Kielbogen vereinigen.

In illusionistischer Weise spielt der gemalte obere Abschluß auf geschnitzte Maßwerkschleier an, die für den

an Caldenbach für richtig. Der Soldat rechts, der ein kopfüber hängendes Kind am Fuß hält und die Schwertspitze in dessen Rücken sticht, ist seitenverkehrt im Mittelgrund des Kupferstichs L. 58 zu sehen. Hüneke (1965), S. 102, die auf einen anderen Kindermord van Meckenems verweist, ist dieser Bezug entgangen. Der Kindermord des Bierstädter Altars ist abgebildet bei Wolfgang Beeh, Eine spätgotische mittelrheinische Handschrift „Über die Liebe zu erwerben und die Liebe zu verschmähen", in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 6, 1966, S. 53–82, Abb. 15.

23 Vgl. die Stalburg-Bildnisse im Frankfurter Städel, oben S. 124–141.

zeitgenössischen Betrachter der Tafel ein vertrauter Anblick gewesen sein müssen.[23] Doch geht Caldenbach anders mit dem Motiv um als etwa der Meister des Wendelins-Altars mit seinem sparsamen Astwerk-Streifen am äußersten Rand der Tafel *(Abb. 440)* oder als Nikolaus Schit mit der zwar üppigeren, jedoch immer noch ausschließlich floralen Ornamentik auf seiner Nothelfertafel *(Abb. 384)* oder auf dem Gelnhausener Hochaltar *(Abb. 391, 392)*. Das enge Verweben von architektonischen und floralen Motiven ruft eine bewußte Künstlichkeit hervor; es macht überdeutlich, daß hier nur mittelbar auf reale Bauzier oder Pflanzenformen, unmittelbar jedoch auf die künstlerische Aufgabe ‚Ast- und Maßwerkschleier' angespielt wird. Mit der eigenwilligen Prachtentfaltung seines gemalten Abschlusses dürfte das Retabel, dessen Flügelbild die Darbringungstafel einst gewesen ist, in der reichen Altarausstattung der Dominikanerkirche einen eigenen Akzent gesetzt haben.

Dieser Ast- und Maßwerkschleier liefert, von der annähernden Übereinstimmung der Abmessungen in der Breite abgesehen, auch den überzeugendsten Hinweis auf die Zugehörigkeit der Jakobustafel in Würzburg *(Abb. 127)*; denn der obere Abschluß dort wiederholt beinahe wörtlich denjenigen unserer Darbringung. Minimale Abweichungen ergeben sich dadurch, daß die geringfügigen Asymmetrien auf der Würzburger Tafel spiegelsymmetrisch eingesetzt sind. Es muß sich bei den Jakobusszenen somit entweder um ein Fragment vom gegenüberliegenden Flügel desselben Retabels oder um die abgetrennte Rückseite unseres Flügels handeln. Die letztere Annahme wird durch das Zeugnis Jacquins bestätigt, der im 18. Jahrhundert im Sommerrefektorium des Dominikanerklosters beide Tafeln zwar schon getrennt sah, aber um ihre Zusammengehörigkeit als Vorder- und Rückseite wußte. Zwar versicherte Schilling 1933,[24] die Tafeln gehörten nicht zusammen; doch gelangte Hüneke bei ihrer Überprüfung 1965 zu dem gegenteiligen Ergebnis: Fünf Brettfugen und mehrere Holzrisse will sie beobachtet haben, deren Abstände auf beiden Gemälden übereingingen.[25] Da das Bild in Würzburg im Gegensatz zur Frankfurter Tafel keinen Goldgrund aufweist, müßte es sich bei ersterem jedenfalls um eine Außen-, beim letzteren hingegen um die Innenseite eines Flügels handeln.

Auch auf der Jakobustafel macht Caldenbach nach Eduard Flechsigs Feststellung von Dürers Holzschnitten regen Gebrauch: Aus Joachims Opfer *(Abb. 129)* stammt der von einem Knaben begleitete Zuschauer am linken Bildrand. Der Torbogen mit dem Häuschen und dem Gatter davor im Mittelgrund ist dem Blatt mit der heiligen Familie in Ägypten aus derselben Folge entnommen.[26] Der frontal gesehene Zuschauer in der Gruppe links vorn variiert die Hauptfigur auf Dürers frühem Stich ‚Fünf Landsknechte und ein orientalischer Reiter'.[27]

Leider ergibt sich weder aus den benutzten Vorlagen noch aus der Provenienz eine genauere Datierung. Zwar steht die Herkunft aus der Frankfurter Dominikanerkirche mit ziemlicher Sicherheit fest; doch fehlt der hl. Jakobus unter den Titelheiligen, welche die erhaltenen Altarverzeichnisse aufführen, völlig.[28] Schilling und Hüneke haben in Analogie zum Heller-Altar darüber spekuliert, ob Jakobus der Namenspatron des Stifters gewesen sei, ja, ob Jakob Heller am Ende womöglich auch diesen Altar gestiftet haben könnte. Zwar läßt 1522 Caldenbachs Witwe bei den Erben Jakob Hellers Schulden für etliche von Heller noch nicht bezahlte Arbeiten ihres verstorbenen Mannes eintreiben.[29] Ob aber ein Zusammenhang zu unserem Altarflügel besteht, geht freilich aus der Quelle nicht hervor.

Unter den graphischen Vorlagen ist als einzige Dürers ‚Wappen mit dem Totenkopf' 1503 datiert. Die von Caldenbach benutzten Holzschnitte aus Dürers Marienleben werden allgemein um 1504/05 angesetzt; in Buchform erschienen ist das Werk erst 1511. Weizsäcker hat zu Recht darauf hingewiesen, daß das Kostüm des hinteren der beiden mutmaßlichen Porträtierten am linken Bildrand der Darbringung, insbesondere sein flaches, tellerförmiges Barett mit den hochgeklappten Ohrenschützern, der Mode des zweiten und dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts entspricht.[30] Dasselbe gilt für das geschlitzte Barett des Henkers auf der Jakobustafel. Daher wird der Altar für die Dominikanerkirche vermutlich erst zwischen 1510 und 1515 entstanden sein.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1966, S. 24; 1971, S. 16; 1987, S. 35

1881 Hermann GROTEFEND, Die Gemälde des Historischen Museums, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Frankfurt a. M. 6, 1881, S. 253–265, hier S. 259

1892 Franz RIEFFEL, Studien aus der Mainzer Gemäldegalerie. Über ein altdeutsches Altarwerk, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 15, 1892, S. 288–305, hier S. 296

1896 Gabriel von TEREY, Die Gemälde des Hans Baldung gen. Grien, 3 Bde, Straßburg 1896–1900, Bd. 2, Tf. 114

1900 Henry THODE, Die Malerei am Mittelrhein im 15. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passion, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 21, 1900, S. 59–74, 113–135, hier S. 135

1902 Heinrich WEIZSÄCKER, Noch einmal der fragliche Dürer in Frankfurt, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 25, 1902, S. 82–88, hier S. 83f

1908 Carl GEBHARDT, Martin Hess, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 31, 1908, S. 437–445, hier S. 442

24 SCHILLING (1933), S. 146f. Unverständlich bleibt, warum Schilling nicht in Erwägung zieht, daß es sich um zwei verschiedene Flügel eines Altares handeln könnte. Stattdessen postuliert er unglaubwürdigerweise zwei Retabel desselben Stifters!

25 HÜNEKE (1965), S. 138.

26 B. 90; vgl. KURTH (wie Anm. 15), S. 26, Nr. 188.

27 B. 88; vgl. STRAUSS (wie Anm. 16), S. 12f, Nr. 6.

28 WEIZSÄCKER (1923), S. 274.

29 HÜNEKE (1965), S. 156, 197.

30 WEIZSÄCKER (1923), S. 280.

1908 Katalog der Gemälde des Bayrischen Nationalmuseums in München, München 1908, S. 118
1909 Eduard Flechsig, Sächsische Bildnerei und Malerei vom 14. Jahrhundert bis zur Reformation. I. Lieferung: Leipzig, Leipzig o. J. [1909], S. 4
1911 Franz Rieffel, Die Freiherrlich von Holzhausensche Gemäldesammlung in der Städelschen Galerie (zugleich ein Beitrag zur Geschichte der mittelrheinischen Malerei im XVI. Jahrhundert, namentlich in Frankfurt), in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 341–352, hier S. 341–344
1912 Carl Gebhardt, Frankfurter Maler des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 5, 1912, S. 495–507, hier S. 506f
1912 Karl Simon, Studien zur altfrankfurter Malerei II, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 35, 1912, S. 120–142, hier S. 120–125, 140
1923 Weizsäcker, 1923, S. 273–284
1926 Karl Simon, Der unbekannte „Holzhausen" im Städelschen Kunstinstitut und Martin Heß, in: Städel-Jahrbuch 5, 1926, S. 49–54, hier S. 53
1933 Edmund Schilling, Zur Kunst des Frankfurter Malers Martin Kaldenbach, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 54, 1933, S .140–150, hier S. 149
1957 Prinz, S. 70f
1965 Ursula Hüneke, Der Maler Martin Caldenbach, ein Beitrag zur Frankfurter Kunst um 1500 (= Diss. phil. Bonn 1958), Bonn 1965, S. 40f, 137–157, 208f, Nr. 14

QUELLE

P. Franciscus Jacquin, Chronicon conventus Francofurtani ordinis praedicatorum, Bd. 1, vor 1778, Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte, Ms. Dominikanerbibliothek 16a, p. 293f:

„In praememorato refectorio aestivali etiam tabula habetur per Albertum Dürer picta referens Petrum Lachrymantem ... Conspiciuntur ibidem praenobiles picturae aliae: quatuordecim auxiliatorum, sancti Joannis baptistae, sancti Sebastiani, sancti Antonii Paduani, praesentationis Christi in templo, deductio sancti Jacobi apostoli ad martyrium, quae duae ultimae in indivisa alias tabula ante et retro pictae eadem manu elaboratae videntur, qua decollacio sancti Jacobi et sanctae Catharinae virginis ac sancti cuiusdam papae, item sanctae Catharinae Senensis, quae quatuor tabulae pictae sunt defacto in sacristia."

LUCAS CRANACH D. Ä.

Kronach 1472 – Weimar 16. 10. 1553

Lucas Cranach wird 1472 in Kronach als Sohn eines Malers geboren, bei dem er vermutlich lernt und nach den Wanderjahren einige Jahre als Geselle mitarbeitet. Als Künstler faßbar wird erst der Dreißigjährige um 1502/03 in Wien, wo er u. a. Humanisten aus dem Universitäts-Milieu als Kunden gewinnt: So porträtiert er Johannes Cuspinian und dessen Gattin (Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart) sowie einen weiteren Gelehrten. Sein Stil ist in diesen Jahren verblüffend innovativ, expressiv und bewegt wie auf der Kreuzigung in Schrägansicht von 1503 in der Alten Pinakothek in München, dann wieder so lyrisch und atmosphärisch wie auf der Ruhe auf der Flucht von 1504 in der Berliner Gemäldegalerie, seinem frühesten signierten Bild. Auch wegen des farbensprühenden Kolorits, das er um diese Zeit pflegt, sind Parallelen zur Donauschule unverkennbar; doch ist unklar, ob und wie ein Austausch konkret stattgefunden hat. Noch im selben Jahr wird Cranach als Nachfolger von Jacopo de Barbari vom sächsischen Kurfürsten Friedrich dem Weisen in das Amt des Hofmalers berufen und zieht 1505 nach Wittenberg. Zu seinen Aufgaben gehört nicht nur die Anfertigung von Gemälden mit sakraler und profaner Thematik, sondern auch die Ausmalung von Schlössern und das Entwerfen von Wappen, Medaillen, Kostümen, Festdekorationen und Renndecken, sowie das Fassen von Möbeln, Schlitten und Wagen und das Anstreichen von Häusern und Zäunen. Als Anerkennung verleiht ihm der Kurfürst 1508 ein Wappen mit der Figur einer geflügelten, bekrönten Schlange mit Ring im Maul, die Cranach von da an als Werkstattsignet einsetzt. Im gleichen Jahr reist er im Auftrag seines Herrn in die Niederlande, wo er den späteren Kaiser Karl V. als achtjährigen Knaben porträtiert und von der Begegnung mit modernster niederländischer Malerei, insbesondere mit Werken des Quentin Massys, profitiert. 1509 sorgt er mit 123 Holzschnitten für die Illustration des Wittenberger Heiltumsbuchs. Einige Jahre später heiratet Cranach Barbara Brengbier († 1541), die Tochter eines Gothaer Ratsherrn, die gegen 1513 und 1515 die Söhne Hans und Lucas zur Welt bringt, gefolgt von den drei Töchtern Barbara, Ursula und Anna. Beide Söhne arbeiten später in der Werkstatt mit, die offenbar rasch expandiert, um die ständig wachsende Nachfrage nach den Markenartikeln mit dem Schlangenzeichen zu befriedigen. Die Rentabilität ist offenbar hoch; 1528 steuert Cranach als reichster Bürger Wittenbergs: Er besitzt Häuser und Gärten, u. a. in bester Lage am Marktplatz, und handelt mit ihnen, ebenso wie mit Büchern und Papier, betreibt eine eigene Druckerei und ab 1520 die Apotheke der Stadt mit Süßweinausschank. Mit dem zunehmenden Wohlstand geht der soziale Aufstieg einher: Seit 1519 ist Cranach ständiges Ratsmitglied und wird dreimal zum Stadtkämmerer und Bürgermeister gewählt. Schon zu Beginn der Reformation zögert Cranach nicht, sich als Bildpropagandist in ihren Dienst zu stellen. Den Anfang machen Holzschnitte zur Illustration der Lutherschen Bibelübersetzung und der Kampfschrift „Passional Christi und Antichristi", sowie gestochene Porträts des Reformators. Bald folgten gemalte Luther-Bildnisse, die der erhaltenen Anzahl nach zur Grundausstattung eines jeden Protestanten von Rang gehörten. Daß sie keineswegs naiver Verehrung entsprangen, sondern programmatisch gemeint waren, zeigt der Umstand, daß sie in der Regel paarweise mit Pendants ausgeliefert wurden, die Katharina von Bora, Luthers Frau, oder Melanchthon zeigten. Als sich gegen 1530 eine protestantische Ikonographie mit neuen Bildthemen wie der Allegorie von Sündenfall und Erlösung herausbildet, greift Cranach auch diese in Druckgraphik und Tafelbild auf. Dennoch versiegen die Aufträge von katholischer Seite keineswegs. Kurfürst Joachim II. von Brandenburg und Kardinal Albrecht von Brandenburg bestellten bei Cranach umfangreiche Altarausstattungen für ihre Stifte in Berlin beziehungsweise Halle. Obwohl zumindest das letztere Projekt, realisiert in unmittelbarer geographischer Nähe zu Wittenberg, eine deutlich gegen die Reformation gerichtete Demonstration war, hat Luther seinem Stadtmaler die Abwicklung auch dieses Auftrags anscheinend nicht übelgenommen. Die beiden Männer verband offenbar persönliche Freundschaft: Luther war Taufpate bei Cranachs Tochter Anna, Cranach Trauzeuge Luthers und Taufpate seines ersten Sohns. Cranachs Sohn Hans stirbt 1537 auf einer Italienreise; im gleichen Jahr verändert sich das Signet der Werkstatt: Die Schlange wird von nun an nicht mehr mit aufgestellten, sondern mit angelegten Flügeln gezeichnet. Der jüngere Sohn Lucas scheint im Atelier immer mehr Arbeit übernommen zu haben. Die Bestallung des Vaters zum Hofmaler erhalten die Nachfolger Friedrichs des Weisen, Johann der Beständige und Johann Friedrich der Großmütige, aufrecht. Nach der Schlacht bei Mühlberg gerät Kurfürst Johann Friedrich 1547 jedoch in kaiserliche Gefangenschaft und muß den fünfundsiebzigjährigen Künstler als Hofmaler beurlauben. 1550 folgt dieser seinem Herrn in die Gefangenschaft und nach der Entlassung zwei Jahre später auch nach Weimar, der neuen Residenzstadt, wo er in das Haus seines Schwiegersohns, des Kanzlers Brück, zieht. Dort ist er gestorben und auf dem St. Jakobs-Friedhof beigesetzt worden.

Von Umfang und Vielfalt ihrer Produktion her ist die Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. im deutschen 16. Jahrhundert einzigartig. Dabei generiert der Maler in Wittenberg aus seinem individuellen Stil eine Manier, die von seinen Mitarbeitern unterschiedslos umgesetzt werden konnte: Es ist bezeichnend, daß die zwei 1534 bzw. 1537 vom Sohn Hans signierten Werke in der Madrider Sammlung Thyssen sich stilistisch kaum von den sonstigen Hervorbringungen des Ateliers in diesen Jahren abheben.[1]

LITERATUR: Max J. Friedländer u. Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932 (2. Aufl. Basel, Boston und Stuttgart 1979); Jakob Rosenberg, Die Zeichnungen Lucas Cranachs d. Ä., Berlin 1960; Johannes Jahn, 1472–1553. Lucas Cranach d. Ä. Das gesamte graphische Werk. Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, Herrsching o. J. [1972]; Werner Schade, Die Malerfamile Cranach, Dresden 1974; Dieter Koepplin u. Tilman Falk, Ausst. Kat. Lukas Cranach (Kunstmuseum Basel), 2 Bde, Basel u. Stuttgart 1974/76; Andreas Tacke, Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540) (= Berliner Schriften zur Kunst 2), Mainz 1992; Berthold Hinz, Lucas Cranach d. Ä., Reinbek b. Hamburg 1993; Ausst. Kat. Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Feste Rosenberg (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 26/94), Augsburg 1994, Ingo Sandner (Hg.), Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund – Cranach und seine Zeitgenossen. Katalog zur Ausstellung und Tagungsband zum Kolloquium auf der Wartburg in Eisenach, Regensburg 1998; B. Hinz, in: AKL 22, 1999, S. 168–173; Werner Schade, Ausst. Kat. Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne. Ausstellung im Bucerius Kunst Forum, Hamburg, Ostfildern-Ruit 2003

1 Bildnis eines bärtigen Mannes (Inv. Nr. 1949.1); Herkules und Omphale (Inv. Nr. 1929.15); vgl. Isolde Lübbeke, The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German painting 1350–1550, London/Stuttgart 1991, S. 178–189, Nr. 40, 41.

MADONNA MIT KIND VOR EINEM VON ENGELN GEHALTENEN VORHANG

Wittenberg, um 1527/30

Inv. Nr. 847

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Buche (Fagus silvatica)
82,2 (± 0,1) x 56,4 (± 0,4) x 1,1 (± 0,1) cm
zwei Bretter, senkrecht geteilt mit senkrecht verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 23,5; unten 24,4 cm; Brett II: oben 33,2; unten 32,6 cm, seitlich an beiden Kanten ist eine rechtwinklige Nut ausgenommen

Malfläche:
81,4 (± 0,1) x 56,4 (± 0,1) cm
Malkanten allseitig erhalten

Zustand der Malerei:
sehr schlecht. In den Inkarnaten wie auch in einzelnen Gewandpartien bis zur Unkenntlichkeit verputzt und übermalt, besonders deutlich am Hals sowie an Nase und Brauen der Maria und am linken Arm des Kindes

Rückseite des Bildträgers:
originale Bearbeitung mit Hohleisen erkennbar; mit braunem Schutzanstrich versehen; verschiedene Auskittungen. Blau umrahmter Klebezettel mit Aufdruck „No", darin mit schwarzer Tinte „847."

Rahmen: modern

Bezeichnet:
mit der geflügelten Schlange mit steil aufgerichteten Flügeln am linken Bildrand neben der Kniekehle des Puttos

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Auf der Infrarot-Reflektographie ist keinerlei Unterzeichnung zu entdecken; mit bloßem Auge lassen sich hingegen stellenweise rotbraune Linien ausmachen, welche die ausgeführten Konturen mit unruhigem Strich mehr oder weniger präzise begleiten. Am deutlichsten tritt dieses Phänomen an der linken Hand Mariens auf *(Abb. 134)*. Es läßt auf eine Unterzeichnung mit Rötel schließen, wie ihn Cranach gelegentlich für diesen Zweck benutzt hat.[1] Rötel ist im Infrarotbereich nicht sichtbar zu machen.

Die dendrochronologische Untersuchung ergab einen jüngsten Jahrring von 1513. Da beide Bretter der Tafel aus demselben Baum gearbeitet sind wie die Bretter I und II von Cranachs Gemälde ‚Adam und Eva' in Berlin und dort der jüngste Jahrring aus dem Jahr 1525 stammt,[2] kann dieses Jahr als frühestes Fälldatum angenommen werden. Weil bei Buchenholz normalerweise der gesamte Querschnitt genutzt wurde, könnte die Tafel unter Voraussetzung einer Mindestlagerzeit von zwei Jahren ab 1527 entstanden sein.

BESCHREIBUNG

Vor einem neutralen blauen Fond breiten zwei Putten einen mittelgrünen Vorhang aus, hinter dem sie selber teilweise verborgen bleiben. Der eine von beiden befindet sich in der linken oberen Ecke und zieht das Tuch mit der hoch erhobenen linken Hand fast an den oberen Bildrand, während er es mit der rechten Hand etwa auf Brusthöhe hält. Der schräge Verlauf der zwischen seinen Händen gespannten Kante des Stoffes läßt eine dreieckige Fläche in der Ecke frei, in der Kopf, Oberkörper und Flügel des Puttos Platz finden. Zudem schiebt sich das rechte Bein des Puttos am linken Bildrand vor den Stoff; sein verdecktes linkes Knie zeichnet sich oberhalb des Christuskopfes im Vorhang ab. Wesentlich stärker verhüllt wird der zweite Putto am oberen Bildrand rechts in der Ecke. Er faßt den Vorhang von hinten, so daß nur seine Finger bis zum Knöchel oberhalb des Saumes zum Vorschein kommen, und zieht ihn bis zu seiner Nasenspitze hoch. Lediglich mit den Flügeln und der oberen Kopfhälfte überragt er die Draperie. Vor dem grünen Vorhang ist die Muttergottes mit Kind sitzend als Kniestück dargestellt. Maria sitzt beinahe frontal, ist jedoch in einer leichten Wendung des ganzen Körpers nach links begriffen: Ihr linkes Knie erscheint ganz in die vorderste Bildebene gerückt, das linke Bein hat sie schräg links aufgestellt, während ihr rechtes Bein offenbar entspannt ausgestreckt ist. Auch ragt ihr linker Ellenbogen nach vorn, wohingegen die rechte Hand zurückgenommen ist. Schließlich dreht sie auch den Kopf nach links, den sie gleichzeitig in dieselbe Richtung neigt. Mit dieser Bewegung wendet sie sich dem von ihr gehaltenen Christusknaben zu. Mit der linken Hand greift sie stützend unter seinen rechten Oberschenkel, die rechte hat sie hingegen schützend um seine dem Betrachter zugewandte Seite gelegt. Das Kind ist vollständig nackt und wird annähernd im Profil gezeigt. Mit seinem durchgedrückten linken Bein steht der Knabe auf dem rechten Oberschenkel der Mutter; sein angewinkeltes rechtes Bein stützt er auf ihre linke Hand. Kletternd reckt sich das Kind so dem Gesicht der Mutter entgegen, das es mit der linken Hand an der Wange berührt, während seine geöffnete rechte ihren Hals betastet. Auch der Blick des Knaben geht schräg nach rechts oben zu den Augen der Mutter; treffend drückt er die mit Neugier vermischte Zärtlichkeit des Kleinkinds aus. Maria trägt über einem einfachen, langen Rock in blauer Farbe ein zinnoberrotes Manteltuch, das die linke Schulter und die Knie bedeckt, während sein grünes Innenfutter auf der linken Bildseite als Folie den erhobenen Arm und das Kind hinterfängt. Einen weiteren farblichen Akzent setzen die weiten Überärmel des Rocks, welche außen in demselben Blau wie die Unterärmel gehalten sind. Über diesen sind sie aber an beiden Armen großflächig zurückgeschlagen, so daß die leuchtende orangerote Farbe des Futters sichtbar wird. Das lange blonde Haar Mariens fällt in üppigen Locken herab; bis auf eine einzelne Strähne hinter das Ohr gekämmt, säumt es breitflächig die linke Schulter Mariens. An der Komposition fällt besonders das Bestreben des Malers auf, die vom Thema her naheliegende symmetrische Aufteilung der Bildfläche zu durchbrechen und Spannung und Bewegung in die statische Figurengruppe zu bringen. Symptomatisch dafür ist die geradezu kontrapunktische Behandlung der beiden vorhanghaltenden Putti in den Bildecken. Aber auch die seitwärts gewandte Sitzhaltung der Madonna, die Verschiebung des Bewegungszentrums nach links und die Asymmetrien der Farbverteilung dienen diesem Zweck. Zwar ist eine leichte Öffnung nach links festzustellen; doch betonen andererseits die herabhängenden Stoffmassen der Gewandung, der schützende Griff der Mutter und die Ausrichtung des Kindes die Geschlossenheit der Figurengruppe. Obwohl die Asymmetrie im Vergleich zu anderen Cranach-Madonnen – man betrachte nur das Erfurter Bild *(Abb. 141)* – auffällt, ist daher wohl nicht an eine Ergänzung durch eine zweite Tafel, etwa mit dem Bildnis eines betenden Stifters zu denken.[3]

PROVENIENZ

1833 am 2. 7. 1833 bei dem Kunsthändler Metzler in Mainz erworben

1 Mit bloßem Auge zweifelsfrei zu erkennen ist die Rötel-Unterzeichnung bei fast allen Figuren auf dem Berliner Jungbrunnen (Gemäldegalerie SMBPK, Inv. Nr. 593); vgl. Henning Bock, Rainald Grosshans, Jan Kelch, Wilhelm H. Köhler und Erich Schleier, Gemäldegalerie Berlin. Geschichte der Sammlung und ausgewählte Meisterwerke, Berlin 1985, S. 84–87 m. Farbabb. Sandner nennt das Werk nicht, obwohl er Rötel als Zeichenmaterial Cranachs diskutiert; vgl. Ingo Sandner, Zeichengeräte um 1500, sowie: ders., Cranach als Zeichner auf dem Malgrund, in: ders. (Hg.), Ausst. Kat. Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen, Regensburg 1998, S. 51–64, 83–95, hier S. 58 u. 83.

2 Gemäldegalerie SMBPK, Inv. Nr. 566; signiert und datiert 1531, vgl. Gemäldegalerie Berlin SMPK. Katalog der ausgestellten Werke, Berlin 1975, S. 116f.

3 Zum Bildtyp vgl. Angelica Dülberg, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, S. 66–69. Daß ein hypothetischer Stifter sich auf der linken (also heraldisch rechten und damit wichtigeren) Seite befunden hätte, ist allerdings nicht ausgeschlossen, da es hierfür einige Beispiele gibt.

Abb. 133: Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind, Frankfurt, Städel

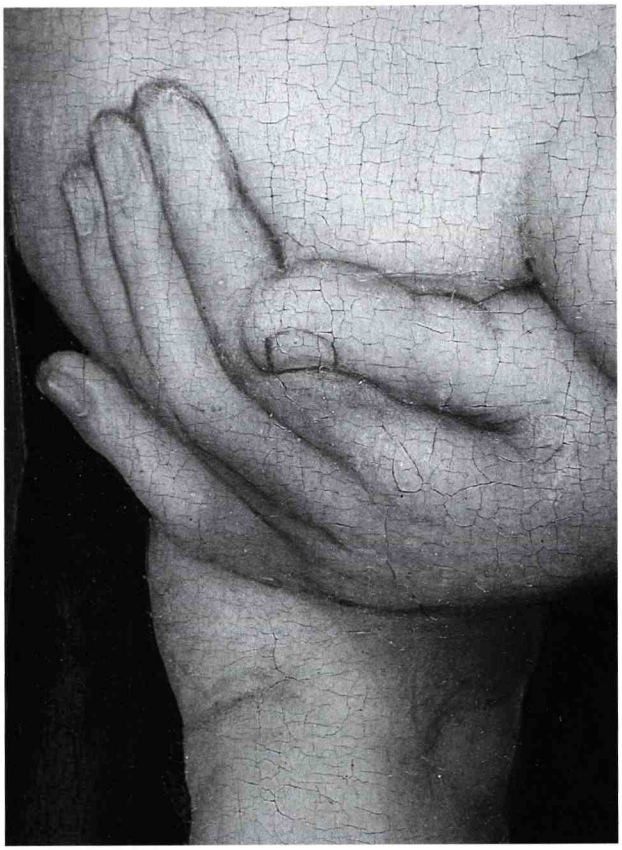


Abb. 134: Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind, Detail: Hand Mariens, Frankfurt, Städel

Abb. 135: Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind, Röntgenaufnahme, Detail, Frankfurt, Städel

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Schon Christian Schuchardt beanstandete 1851 sowohl die mangelhafte Qualität als auch die schlechte Erhaltung des Werkes.[4] Hubert Janitschek nennt es ein Werkstattbild, während sich der Katalog der Dresdener Cranach-Ausstellung eines Qualitätsurteils enthält.[5] Eduard Flechsig bezeichnete es hingegen in seinen Cranach-Studien aus dem Jahr 1900 als echtes Bild Lucas Cranachs d. Ä., das etwa 1525–1530 entstanden sei.[6] Auch er bedauert natürlich den schlechten Erhaltungszustand und die Übermalungen. Im selben Jahr benannte Heinrich Weizsäcker ein wichtiges Vergleichsstück mit dem Mariahilfbild Cranachs in der Pfarrkirche St. Jakob zu Innsbruck, das annähernd die gleiche Komposition zeigt *(Abb. 136)*.[7] Hedwig Michaelson gelangte durch ihre Analysen von Figurentypik und Farbigkeit zu einer Ansetzung zwischen 1518 und 1532.[8] Präziser ordneten Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg in ihrem Catalogue raisonné von 1932 die Städel-Madonna in eine um 1525 entstandene Bildgruppe ein, eine Meinung, die unverändert in die 1979 publizierte Neuausgabe ihrer Monographie übernommen wurde.[9]

DISKUSSION

Unter den zahlreichen Madonnendarstellungen Lucas Cranachs bieten zwei Bildergruppen spezifische Anknüpfungspunkte zur Einordnung der Frankfurter Tafel. Wie schon Weizsäcker erkannte, erweist sich die Figurenkomposition des Städel-Bildes als Variation einer Cranach-Madonna, die als Geschenk des Kurfürsten Johann Georg von Sachsen nach Österreich gelangte und sich seit dem 17. Jahrhundert in der Stadtpfarrkirche St. Jakob zu Innsbruck, dem heutigen Dom, befindet *(Abb. 136)*.[10] Dort genießt sie seit der Barockzeit eine außergewöhnliche Verehrung als Mariahilfbild.[11] Sitzhaltung und Figurenanordnung stimmen im wesentlichen überein, und auf bei-

4 Schuchardt (1851), S. 59.
5 Janitschek (1890), S. 492; Woermann (1899), S. 60.
6 Flechsig (1900).
7 Weizsäcker (1900), S. 74f.
8 Michaelson (1902).
9 Friedländer u. Rosenberg (1932) und (1979).
10 Friedländer u. Rosenberg (1979), S. 150, Nr. 393. Von den weiteren dort aufgelisteten Varianten ist die späte Fassung von Nr. 393 D trotz abweichendem Standmotiv des Kindes noch am nächsten verwandt; vgl. den Aukt. Kat. Catalogue of Important Old Master Paintings and Drawings, London, Sotheby's, 10. 12. 1975, S. 64, lot 71.
11 Vgl. Dieter Koepplin u. Tilman Falk, Ausst. Kat. Lukas Cranach, Kunstmuseum Basel, Bd. 2, Basel u. Stuttgart 1976, S. 536, Nr. 389.

den Bildern kommt das ‚Klettermotiv', das über den Arm Mariens geschwungene Bein des Knaben vor. Auch trägt Maria auf beiden Bildern das gleiche Kostüm mit Überärmeln und Mantel. Lediglich ihr Schleiertuch und ihre Halskette sind in Frankfurt fortgelassen. Schwerer wiegen die Unterschiede in der Charakterisierung des zärtlichen Tête-à-tête der beiden Figuren. Auf dem Innsbrucker Bild richtet Maria ihren Blick auf den Betrachter, und ihre Hände stützen das Kind weniger, als daß sie es zärtlich berühren. In Frankfurt blinzelt die Muttergottes unter fast ganz geschlossenen Lidern ihrem Kind zu. Während der Knabe in Innsbruck sein Gesicht an die rechte Wange der Mutter schmiegt, berührt er diese auf der Tafel im Städel mit der linken Hand. Beide Bildformeln haben ihre Wurzeln letztlich in zwei eng miteinander verwandten Madonnentypen der byzantinischen Kunst, der *Eleusa* oder *Glykophilusa* einerseits und der *Pelagonitissa* andererseits.[12] Lehnt sich Cranach bei beiden Schöpfungen an ein gemeinsames Vorbild in Gestalt eines älteren Gnadenbildes an? Vom Motivischen her käme eine Madonnentafel vom Typus der Cambraiser ‚Notre-Dame-de-Grâce' in Frage *(Abb. 137)*,[13] auf der sich wesentliche Züge vorgebildet finden: Das Kind greift zärtlich und mit beiden Händen nach der Mutter, es hebt in angedeutetem Klettern das Bein, und die Mutter greift stützend unter das Hinterteil des Knaben. Bei genauerer Betrachtung macht die Annahme eines Vorbilds sogar die Bewegung verständlich, die das Kind bei Cranach mit dem rechten Arm ausführt und die dort merkwürdig vage und unbestimmt bleibt. Auf dem trecentesken Gnadenbild hat der ausgestreckte Kinderarm hingegen sehr wohl eine Funktion, faßt das Kind doch nach dem Kopftuch der Maria. Mit dem Wegfall des Tuches wäre das Motiv dann seines eigentlichen Sinnes beraubt und in ein zögerliches Tasten am Hals verwandelt worden. Festzuhalten ist außerdem, daß jedenfalls der Bezug zu dem von Friedländer und Rosenberg angeführten Vorbild für das Innsbrucker Mariahilfbild, Raffaels ‚Madonna Tempi' *(Abb. 138)*, so vage ausfällt, daß man allenfalls an eine dritte Quelle glauben möchte, die dem italienischen Bild ebenso wie den nördlichen Werken zugrundeliegt. Mit der Innsbrucker Madonna verbindet Raffaels Münchener Bild das auf die *Eleusa* zurückweisende Motiv der aneinandergeschmiegten Wangen, mit der Tafel im Städel hingegen die kräftig zupackende Handhaltung Mariens mit der horizontalen rechten Hand im

Abb. 136: Lucas Cranach d. Ä., Mariahilfbild, Innsbruck, St. Jakob

Abb. 137: Gnadenbild ‚Notre-Dame-de-Grâce', Cambrai, Kathedrale

12 Vgl. H. Hallensleben, Art. „Maria, Marienbild", Abschn. II B, Typ 7, in: LCI, Bd. 3, 1971, Sp. 170–173.

13 Zu der Tafel, die der Cambraiser Domherr Fursy de Bruille 1440 aus Italien mitbrachte und von der anderthalb Jahrzehnte später die flämischen Maler Petrus Christus und Hayne de Bruxelles im Auftrag des Domkapitels fünfzehn Kopien anfertigen sollten, vgl. Jochen Sander, Ausst. Kat. „Die Entdeckung der Kunst". Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Mainz 1995, S. 73f, Abb. 55–56. Zu der Innsbrucker Tafel Cranachs setzen Ines Dresel, Dietmar Lüdke u. Horst Vey, Ausst. Kat. Christus und Maria. Auslegungen christlicher Gemälde der Spätgotik und Frührenaissance aus der Karlsruher Kunsthalle, Karlsruhe 1992, S. 66 die Cambraiser Madonna in Bezug.

Abb. 138: Raffael, Madonna Tempi, München, Alte Pinakothek

Abb. 139: Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind, Bremen, Roseliushaus

Rücken des Kindes. Insgesamt betrachtet, wirkt die Innsbrucker Madonna durch ihre flüssigere Linienführung eleganter und anmutiger, die Frankfurter Tafel hingegen mit ihren kantigen Bewegungen kraftvoller und teilweise lebensnäher. Man vergleiche beispielsweise das Klettern des Jesuskindes: In Innsbruck hat der Knabe sein Bein so über den Arm Mariens geschwungen, daß ihn dies allenfalls aus der Balance bringen würde. Bei dem Kind auf dem Frankfurter Bild kann man sich dagegen durchaus vorstellen, daß er sich mit dem stärker angewinkelten und perspektivisch verkürzten Oberschenkel emporstemmen wird. Den zweiten Anhaltspunkt für eine Einordnung bietet der Vorhang, der von den Putten nicht nur gehalten, sondern gewissermaßen vor den Augen des Betrachters erst aufgespannt wird. Dieses Motiv kommt auf einer ganzen Reihe von Gemälden Cranachs vor, auf Darstellungen der Madonna, aber auch der Hl. Familie oder der Hl. Anna selbdritt. Dieter Koepplin hat das Motiv verfolgt und kommt zu dem Ergebnis, daß Cranach es im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entwickelt haben muß.[14] Zwischen 1520 und 1525 tritt es dann gehäuft auf bei einigen Madonnenbildern, die auch ansonsten Gemeinsamkeiten mit der Städel-Tafel aufweisen *(Abb. 139–141)*. Auf der Madonnentafel im Roseliushaus in Bremen bemühen sich ebenso wie auf unserem Bild zwei Putti energisch um die Anbringung des Vorhangs.[15] Der linke von beiden nimmt sogar die Zähne zu Hilfe, und bei dem rechten zeichnen sich auch die hinter dem Vorhang verborgenen Körperteile im Stoff ab. Die Ärmel des Mariengewands brechen in ausgesprochen harte und eckige Falten. Das Christkind bewegt sich ebenso munter wie in Frankfurt, wobei der Maler gleichfalls mit der Verkürzung eines Beins experimentiert. Die Gesichtstypen stimmen bei Maria und beim Kind weitgehend überein; man vergleiche das breite, etwas feist wirkende Madonnengesicht, den überscharf geschnittenen Mund oder die Art, wie das Kinn in dem zum Doppelkinn sich weitenden Halsansatz versinkt. Auffallend ähnlich sind auch Größe und Gestalt der Ohren. Etwas feiner fallen die Gesichtszüge der von Friedländer und Rosenberg zeitgleich datierten Madonna im Bischöflichen Schloß in

14 Koepplin u. Falk (wie Anm. 11), S. 531f.

15 Friedländer u. Rosenberg (1979), S. 103, Nr. 160.

Abb. 140: Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind, Częstochowa, Bischöfliches Schloß

Abb. 141: Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind und den Hll. Katharina und Barbara, Erfurt, Dom

Częstochowa (Tschenstochau) aus *(Abb. 140)*.[16] Sie bietet vor allem motivische Parallelen zur Städel-Tafel. Der sanfte Griff des Knaben nach dem Hals der Mutter findet sich auf dem Bild ebenso wieder wie der Putto am Bildrand (seitenverkehrt), der sein Bein seitlich um den Vorhang herumschiebt.

In einem wesentlichen Punkt unterscheidet sich jedoch die Tafel im Städel von den bislang herangezogenen Vergleichsbeispielen. Diese zeigen die Figuren grundsätzlich vor einem mehr oder weniger ausgedehnten Landschaftshintergrund und gewinnen dem Motiv des gerade aufgespannten Vorhangs dadurch noch einen besonderen Reiz ab: Daß die Figuren sich im Freien befinden, läßt die Eile und den Eifer doppelt plausibel erscheinen, mit dem sich ihre kleinen himmlischen Begleiter um Schutz und ehrende Hervorhebung durch die herbeigeschaffte Draperie bemühen. Diese Bedeutungsebene geht durch den aufs äußerste verknappten Bildausschnitt der Frankfurter Tafel zwangsläufig verloren. Konsequenterweise verwendete der Maler einen neutralen Fond, dessen einheitlich blaue Farbe höchstens entfernt die Assoziation von Himmel hervorzurufen vermag. Zu dieser Abwandlung des ursprünglichen Bildgedankens findet sich jedoch ebenfalls eine Parallele unter den Werken der zwanziger Jahre in dem um 1522 datierten Gemälde der Madonna mit Kind zwischen den hl. Jungfrauen Katharina und Barbara im Erfurter Dom *(Abb. 141)*.[17] Und auch die Physiognomien der Muttergottes und des Kindes lassen sich zwanglos an die Gesichter auf den Bildern in Bremen, Częstochowa und Frankfurt anschließen. Eine Datierung in die zweite Hälfte der 1520er Jahre scheint daher am wahrscheinlichsten. Dies hat Konsequenzen für die Bewertung der Innsbrucker Madonna: Wenn Friedländer und Rosenberg mit ihrer Datierung in die Spätzeit nach 1537 richtig liegen, dann ginge das berühmte Bild auf eine Komposition zurück, die Cranach mehr als ein Jahrzehnt früher, vielleicht angeregt durch ein älteres Gnadenbild, entwickelt hätte. An dieser Vorstellung wäre nichts Ungewöhnliches;

16 Ebd., S. 103, Nr. 161. Jan Białostocki u. Michał Walicki, Europäische Malerei in polnischen Sammlungen 1300-1800, Warschau 1956, S. 493, Nr. 113.

17 Friedländer u. Rosenberg (1979), S. 115f, Nr. 227.

es handelte sich lediglich um ein weiteres Beispiel für das von Friedländer treffend beschriebene Phänomen der beständigen Weiterverwendung einmal gefundener Bildlösungen in der Cranach-Werkstatt, die aber nie als schlichte Wiederholungen auftreten, sondern stets abgewandelt und umgeformt werden.[18] Die Tafel im Städel stünde dann als freie Umsetzung eines älteren Vorbilds gleichberechtigt neben dem berühmten Gnadenbild in Innsbruck.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1835, S. 60, Nr. 140; 1844, S. 79, Nr. 112; 1855, S. 16f; 1858, S. 76, Nr. 111; 1866, S. 78, Nr. 111; 1879, S. 96, Nr. 86; 1883, S. 98, Nr. 86; 1888, S. 105, Nr. 86; 1892, S. 27, Nr. 86; 1907, S. 16, Nr. 86; 1910, S. 21, Nr. 86; 1914, S. 22, Nr. 86; 1919, S. 28; 1924, S. 54; 1966, S. 30; 1971, S. 18; 1987, S. 39

1851 Christian SCHUCHARDT, Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet, Theil 2, Leipzig 1851, S. 59, Nr. 298

1890 Hubert JANITSCHEK, Geschichte der deutschen Malerei (= Geschichte der deutschen Kunst 3), Berlin 1890, S. 492

1899 Karl WOERMANN, Ausst. Kat. Deutsche Kunst-Ausstellung Dresden 1899. Abteilung Cranach-Ausstellung, Dresden 1899, S. 60, Nr. 83

1900 Eduard FLECHSIG, Cranachstudien I [mehr nicht erschienen], Leipzig 1900, S. 253, 278

1900 WEIZSÄCKER, S. 74f, Nr. 86

1902 Hedwig MICHAELSON, Lukas Cranach der Ältere. Untersuchungen über die stilistische Entwickelung seiner Kunst, Leipzig 1902, S. 63, 67, 86

1932 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, S. 56, Nr. 138b

1979 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel, Boston u. Stuttgart 2. Aufl. 1979, S. 103, Nr. 162 A

1999 BRINKMANN, SANDER, S. 29, Tf. 15

18 Vgl. Berthold HINZ, „Sinnwidrig zusammengestellte Fabrikate"? Zur Varianten-Praxis der Cranach-Werkstatt, in: Ausst. Kat. LUCAS CRANACH. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Feste Rosenberg (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 26/94), Augsburg 1994, S. 174–179.

KREUZIGUNG CHRISTI

Wittenberg, um 1508/10

Inv. Nr. 1066

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Linde (Tilia sp.), 42,4 (± 0,1) x 28,3 (± 0,1) x 1,1 (± 0,1) cm
ein Brett mit vertikal verlaufender Maserung, originale Rückseite, am Rand umlaufend auf ca. 0,8–1,0 cm Breite etwa 0,5 cm tief rechteckig ausgenommen; der stärkere Innenteil zur Ausnehmung hin außerdem unregelmäßig leicht abgefast. Leicht verwölbt, am unteren Rand ca. 6 cm vom rechten Rand ein ca. 8 cm langer Einläufer

Malfläche:
40,7 (± 0,1) x 27,1 (± 0,1) cm
Malgrat allseitig erhalten, oben und unten ca. 0,7 cm, seitlich ca. 0,4 cm Abstand zum Tafelrand

Zustand der Malerei:
sehr gut. Auf gleichmäßigem Restaurierungsfirnis minimale punktuelle Retuschen im Hintergrund oberhalb des Kreuzarms und unter dessen rechter Hälfte, in der Rüstung des Zenturios und entlang des Einläufers am unteren Tafelrand

Rückseite des Bildträgers:
bezeichnet oben mit rotbraunem Pinsel „No.20."; links darunter rotes achteckiges Siegel mit vollständigem Wappen (Adler über gekreuzten Schwertern, Spangenhelm, Helmzier Adler); auf halber Höhe mittig schwarzes Siegel (bekrönter [?] gevierter Schild: Sachsen ?); darunter Klebezettel mit Aufschrift „G.1066."

Rahmen: modern

Bezeichnet:
im Sandboden rechts unterhalb des Kreuzfußes mit der nach links gewandten Schlange mit aufgestellten Flügeln bezeichnet

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Bereits mit bloßem Auge ist in den Konturen und den Gesichtern der Figuren stellenweise eine bräunliche Pinselunterzeichnung zu erkennen, die allerdings vielfach von Strichlagen an der Oberfläche der Malerei überlagert wird. Auch auf der Infrarot-Reflektographie erscheint diese Unterzeichnung nicht deutlicher; zweifelsfrei ablesen läßt sie sich letztlich nur an Stellen, wo kleine Abweichungen in der Ausführung vorliegen, wie z. B. am ursprünglich weniger gekrümmten Ringfinger des Hohenpriesters ganz rechts, an den prägnanter ausgebildeten Kniescheiben des Bösen Schächers, sowie an den ursprünglich etwas schmaleren Armen des Gekreuzigten *(Abb. 143)*.

Eine dendrochronologische Datierung von Lindenholz ist derzeit nicht möglich.

BESCHREIBUNG

Auf sandigem, mit Kieseln übersätem Boden sind die drei Kreuze in streng geometrischer Anordnung errichtet. Frontal und mittig nimmt das Kreuz Christi in halber Tiefe der flachen Raumbühne fast die gesamte Bildhöhe ein. Die schräggestellten Schächerkreuze sind etwas tiefer im Raum positioniert; zugleich ragen jedoch ihre Kreuzbalken bis in die oberen Bildecken und damit bis in den äußersten Vordergrund. Dies fällt besonders deswegen ins Auge, weil der Querschnitt der Rundhölzer als Viertelkreis mit der Bildecke als Mittelpunkt vorgeführt wird. Die strenge Symmetrie, die feste Einbindung in die Bildfläche, sowie der perspektivische Tiefenzug der Kreuzarme definieren zusammen eine beengte Bühne, umreißen einen Kastenraum geringer Tiefe. Einen Mittelgrund gibt es nicht; der Horizont ist nur zu erahnen: In etwa einem Drittel der Bildhöhe geht die helle Sandfarbe in das Blauweiß eines von Wolken zerfetzten Himmels über, der sich nach oben hin bis zu einem schwarzen Nachthimmel verdüstert.[1] Die elegante Figur des Gekreuzigten mit nach links geneigtem Haupt, Dornenkrone und wehenden Lendentuchzipfeln auf beiden Seiten folgt dem verbreiteten Typus des gespannten oder gestreckten Christus. Die Schächer sind als vollbärtige, bäuerliche Gestalten gegeben, der Gute Schächer links deutlich jünger und athletischer gebaut als sein Gegenüber zur Rechten. An der Enge des Raumes orientiert sich auch die kompakte Figurenkomposition. Um den Kreuzstamm des Guten Schächers scharen sich die Muttergottes mit dem Evangelisten Johannes und zwei weitere Marien. Mit geschlossenen Augen und schlaff herabhängenden Armen ist die Muttergottes im Begriff, in sich zusammenzusinken. Johannes greift ihr von hinten stützend unter die Arme. Von rechts spricht eine der heiligen Frauen mit gefalteten Händen der

1 Gemeint ist die beim Kreuzestod Christi eintretende Verfinsterung, von der Markus und Lukas berichten (Mk 15,33; Luk 23,44f).

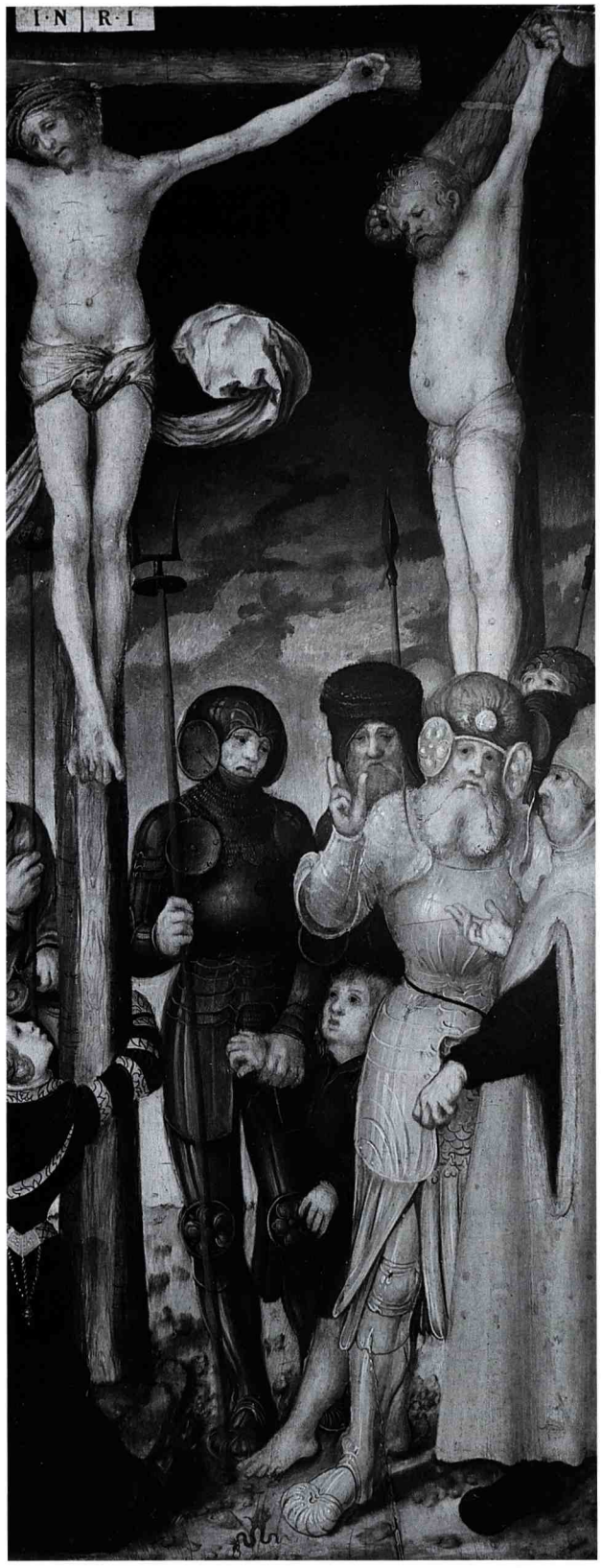


Abb. 142: Lucas Cranach d. Ä., Kreuzigung Christi, Infrarot-Reflektographie, Detail: rechtes Drittel, Frankfurt, Städel

Muttergottes Mut zu. Rechts vor dieser Frau kniet Maria Magdalena vor dem Kreuzstamm, den sie mit den Armen fest umschlingt. Hinter ihr taucht Stephaton auf, der mit der Rechten den Ysop hochreckt und in der Linken die Essigkanne hält. Sein Hemd ist verrutscht und entblößt die rechte Schulter; zugleich streckt er dem Gekreuzigten die Zunge heraus. Rechts steht ein Gerüsteter mit einer zweizinkigen Pike unter dem Kreuz. Mit der Linken faßt er einen barfüßigen Knaben am Arm, der zum Kreuz aufblickt. Der Blick des Soldaten fällt auf den grüngekleideten bärtigen Greis rechts neben ihm, dessen zum Spalt geschlossene Augen auf Blindheit schließen lassen. Da auch der Knabe einen grünen Rock trägt, ist der Zusammenhang der beiden Figuren evident: Bei dem Greis muß es sich um den blinden Longinus handeln, dem der Knabe beim Stich in die Seite Christi die Lanze führen wird. Daneben steht vor dem Schächerkreuz der Zenturio in goldener Rüstung mit zum Redegestus erhobener Rechter und aus dem Bild blickend. Sein Gesprächspartner ist ein feister Herr in Gelehrtentracht, nämlich einer roten ärmellosen Schaube und einer hohen Kappe gleicher Farbe. Gemeint ist wohl ein Hohepriester, der mit ausgestreckter rechter Hand argumentiert. Im strengen Profil gesehen, schließt er die Komposition zum Bildrand hin ab. Lanzen und Köpfe, die hinter dieser Gruppe hervorragen, deuten weitere Soldaten an.

PROVENIENZ

1870 erworben auf der Versteigerung der Sammlung Brentano-Birckenstock

KOPIE

Bei der annähernd gleichformatigen, jedoch unbezeichneten Fassung in Hannover handelt es sich wohl um eine Werkstattreplik *(Abb. 146)*.[2] Sie unterscheidet sich von der Tafel im Städel nicht nur durch den offeneren Pinselduktus und die etwas verhärtete Faltenbildung, sondern auch durch eine inhaltliche Abweichung: Der grün gekleidete Greis hat in Hannover die Augen weit geöffnet und gibt daher einen weniger überzeugenden Longinus ab; möglicherweise ist die Nebenhandlung hier nicht mehr recht verstanden worden.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Unmittelbar nach der Erwerbung der Tafel auf der Auktion der Sammlung Brentano-Birckenstock hat Christian Schuchardt sie im Nachtragsband seines Cranach-Werkes recht positiv beurteilt.[3] Alfred Woltmann und Karl Woer-

2 Niedersächsisches Landesmuseum, Inv. Nr. KM 209, 40,5 x 26,5 cm; vgl. Wolfson (1992), S. 58, Nr. 10.

3 Schuchardt (1871), S. 153f.

Abb. 143: Lucas Cranach d. Ä., Kreuzigung Christi, Frankfurt, Städel

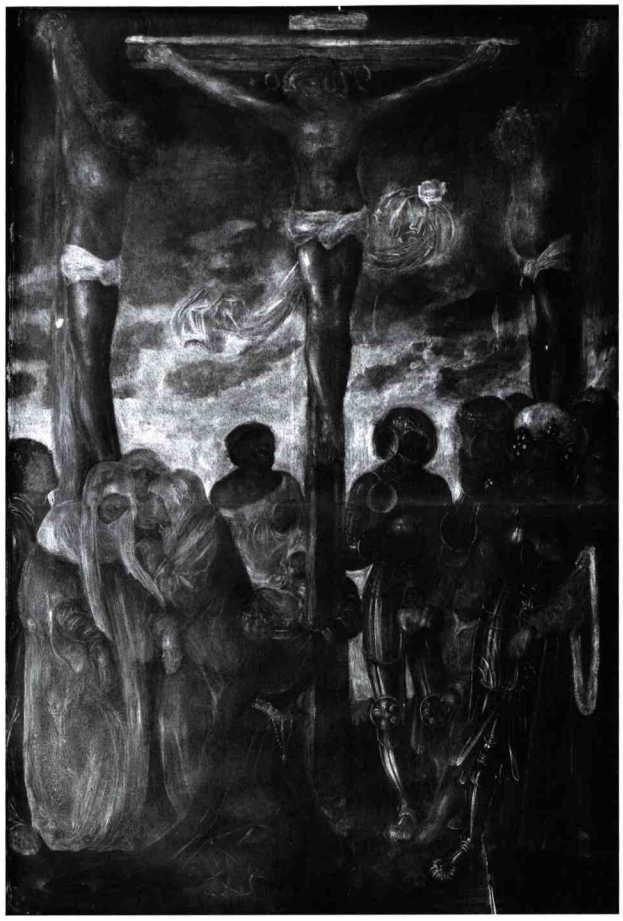


Abb. 144: Lucas Cranach d. Ä., Kreuzigung Christi, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

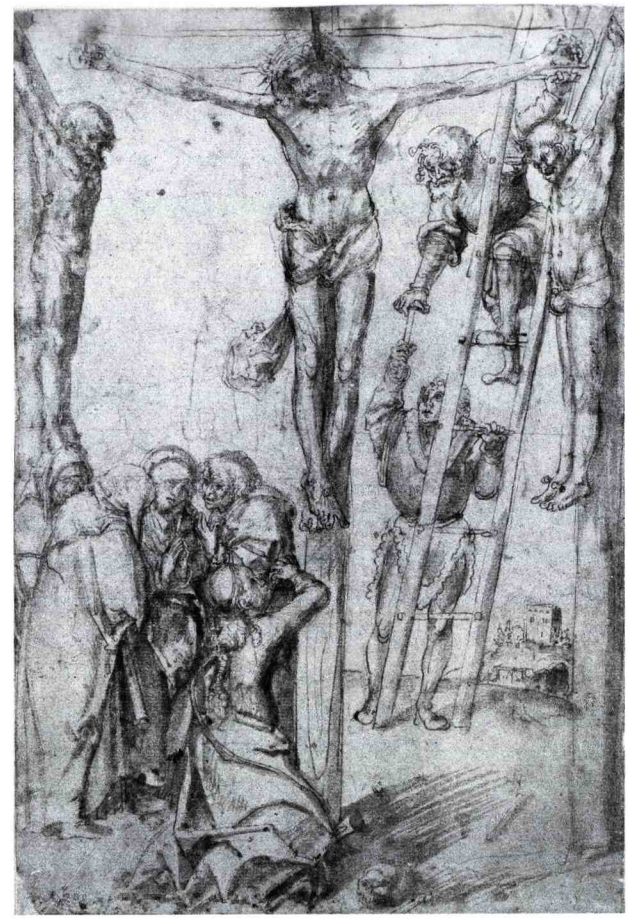


Abb. 145: Lucas Cranach d. Ä., Studie zu einem Kalvarienberg, lavierte Federzeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK

mann hielten sie für eine eigenhändige Arbeit Cranachs,[4] während Hubert Janitschek sie einer Werkstatthand geben wollte.[5] Für Eduard Flechsig stand die Eigenhändigkeit außer Zweifel; er verglich die Gestalt Christi mit der auf dem Zwickauer Altar. Insgesamt sei die Malweise der Kreuzigung so eng mit derjenigen des Leipziger Sterbenden von 1518 verwandt, daß Flechsig eine Datierung in dieses Jahr vorschlägt.[6] Heinrich Weizsäcker stimmte dieser Beobachtung zu, wenn er auch vorsichtiger von einer Datierung vor 1520 sprach, und wies erstmals auf die von ihm als unterlegen eingeschätzte Kopie in Hannover hin.[7] Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg vertraten in den beiden Auflagen ihres Catalogue raisonné einen ähnlichen Zeitansatz von 1515–20. Auch Heinrich Lilienfein datierte um 1518 und beurteilte das Frankfurter Bild als die koloristisch wirkungsvollste Kreuzigung von Cranachs Hand.[8] Entgegen dem allgemeinen Zeitansatz hat Werner Schade jüngst in der Frankfurter Kreuzigung Reminiszenzen an die Wiener Frühzeit ausgemacht.[9] Andererseits führt er jedoch den den im Profil gesehenen Hohenpriester am rechten Bildrand auf eine ähnliche Figur im ‚Ecce Homo' aus Albrecht Dürers Kupferstich-Passion zurück.[10]

Erschwert wird die Beurteilung der Zeitstellung durch den Umstand, daß Cranach einmal gefundene Kompositionsschemata mehrfach eingesetzt und immer wieder anders kombiniert hat. Christian Altgraf zu Salm und Gisela Goldberg haben eine etwas größere dreifigurige Kreuzigung vor Landschaftshintergrund in München aufgrund der kompositorischen Übereinstimmungen mit dem Frankfurter Stück in dieselbe Zeit datiert.[11] Dagegen verwies Susanne Schottke noch im Zusammenhang mit einer großen Kreuzigung mit Stiftern vom Epitaph des 1549 ver-

4 Woltmann u. Woermann (1882), S. 420; Woermann (1899).
5 Janitschek (1890), S. 494.
6 Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 40; vgl. Goldberg u. a. (1997), S. 54–57, Nr. 11.
7 Weizsäcker (1900), S. 78.
8 Lilienfein (1942), S. 83.
9 Schade (2003), S. 172f.
10 B. 10; vgl. Walter L. Strauss, The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer, New York 1972, S. 132f, Nr. 62. Da der Stich 1512 datiert ist, wäre damit ein terminus post gegeben. Doch ist die Übereinstimmung zwischen den beiden Figuren gering – Kostüm, Kopfputz und Gestik differieren – und das Besetzen des Bildeingangs mit rahmenden Profilfiguren ein gängiges Gestaltungsmittel in dieser Zeit.
11 Alte Pinakothek, Inv. Nr. 695; vgl. Salm u. Goldberg (1963), S. 60; Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, Alte Pinakothek, München 1983, S. 148f m. Abb.

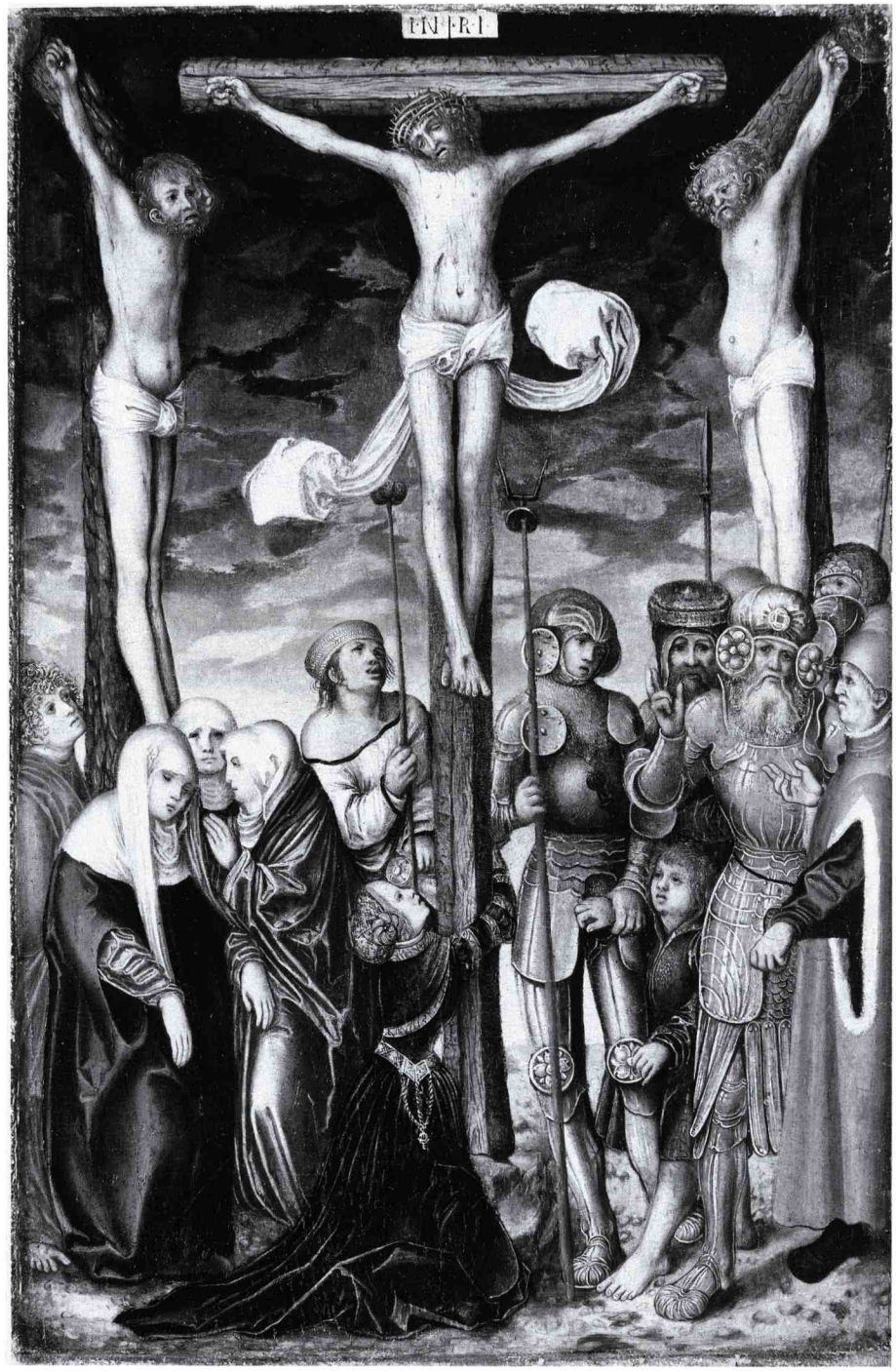


Abb. 146: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), Kreuzigung Christi, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

storbenen Hans Preusser auf die Frankfurter Kreuzigung als Vorbild.[12]

DISKUSSION

Mit einem gewaltigen Paukenschlag fällt Lucas Cranach d. Ä. in seinen Wiener Jahren kurz nach 1500 in das Konzert der deutschen Kunst der Zeitenwende ein. Von Anfang an spielt das Sujet der Kreuzigung dabei in den wenigen erhaltenen Graphiken und Gemälden eine zentrale Rolle.[13] Da ist vor allem die kühne formale wie inhaltliche Umformulierung des Themas in der Münchener Tafel von 1503; ihr sekundieren die beiden frühen Holzschnitte, in denen jede Einzelform, jede Linie auf das äußerste dynamisiert, jede Geste dramatisiert wird.[14]

12 Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum, Inv. Kirchl. Kunst Nr. 25; vgl. Susanne SCHOTTKE, in: GOLDBERG (1997), S. 66–69, Nr. 15 m. Farbabb.

13 Vgl. Sabine HEISER, Das Frühwerk Lucas Cranachs des Älteren. Wien um 1500 – Dresden um 1900 (= Neue Forschungen zur deutschen Kunst 6), Berlin 2002.

14 Zur Münchener Tafel ebd., S. 95–112, Abb. 2, 64; zu den Holzschnitten H. 25 und H. 26 ebd., S. 30–34, 93f, Abb. 7, 8.

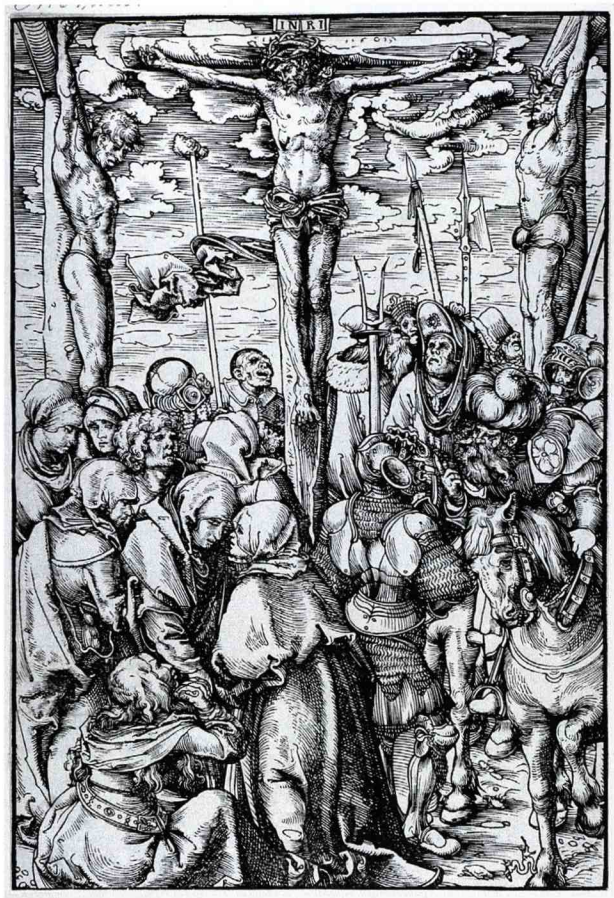


Abb. 147: Lucas Cranach d. Ä., Kalvarienberg, Holzschnitt aus der Passion von 1509, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

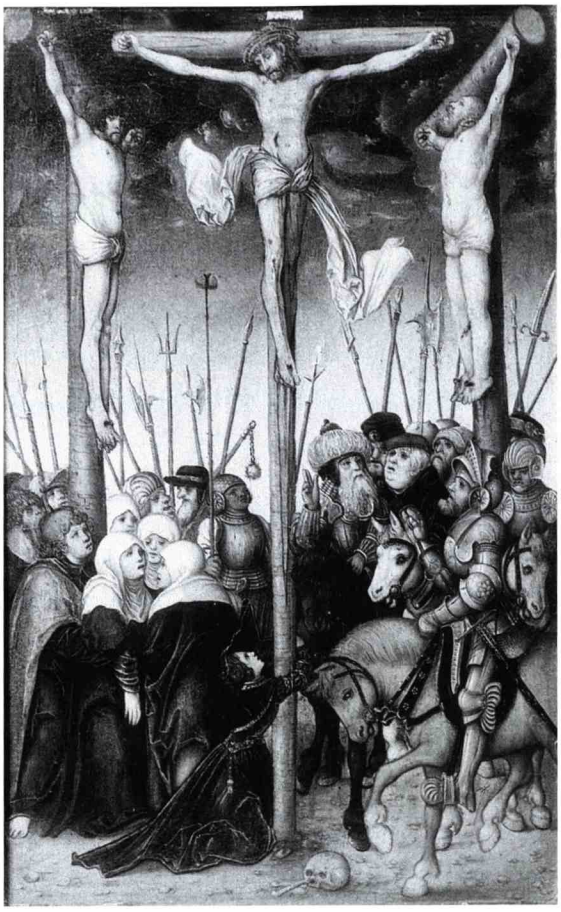


Abb. 148: Lucas Cranach d. Ä., Kreuzigungs-Triptychon. Mitteltafel, ehem. Berlin, Slg. von Kaufmann

Schon bald aber erwiesen sich diese ‚Sturm und Drang'-Werke offenbar als nicht alltagstauglich. Ihre exzeptionelle Gestaltung verhinderte jene Lesbarkeit auf den ersten Blick, welche die Universalität des allgegenwärtigen Themas erforderte. Bereits mit dem Kanonblatt des in Wien gedruckten Passauer Missales von 1503 kehrt Cranach in mancherlei Hinsicht zur Normalität zurück.[15] Schongauer verdankt dieser Holzschnitt Einiges.[16] Eine weitere formale Beruhigung bringt die erste Arbeit mit sich, die der Künstler mit dem Schlangensignet versehen hat, das Kanonblatt des 1508 in Nürnberg gedruckten Prager Missales.[17] Handelt es sich bei diesen beiden Blättern, der Bildtradition für die Illustration des Kanons gemäß, um dreifigurige Kreuzigungen, so versucht sich Cranach vermutlich schon bald darauf in einer Berliner Zeichnung an der Erweiterung der Komposition zum Kalvarienberg *(Abb. 145)*.[18] Der Gekreuzigte auf der Zeichnung entspricht spiegelbildlich demjenigen des Holzschnitts, abgesehen von der leicht modifizierten Drapierung des Lendentuchs. Wieder eingeführt werden die schräggestellten Kreuze mit den Schächern zu beiden Seiten, nun aber so eng an den Rand gerückt, daß die Kreuzbalken in die oberen Ecken des Blattes weisen. Daß ihre räumliche Position dabei noch nicht ganz geklärt ist, wird insbesondere bei dem rechten Schächer deutlich. Seinem Figurenmaßstab nach müßte er sich ein gutes Stück hinter dem gekreuzigten Christus befinden; sein Kreuzstamm ragt indessen sogar etwas weiter im Vordergrund aus dem Boden. Die linke Hälfte des Blattes ist dann mit dem Evangelisten Johannes und den heiligen Frauen unter dem Kreuz bevölkert, während rechts auf der von hinten an das Kreuz Christi gelehnten Leiter ein Knecht mit seinem Helfer das Herausziehen der

15 H. 29; vgl. ebd., S. 80–82, Abb. 13, 14.

16 Die Marienfigur orientiert sich deutlich, der Johannes ungefähr an Schongauers großer Kreuzigung L. 14. Unverkennbar von dort stammt die Verankerung des Kreuzes mit einer Kombination aus Pflöcken und Felsbrocken. Vgl. Ausst. Kat. Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491), Colmar 1991, S. 294f, Nr. K 25.

17 H. 25; vgl. Johannes Jahn, 1472–1553. Lucas Cranach d. Ä. Das gesamte graphische Werk. Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, Herrsching o. J. [1972], S. 453–455 m. Abb.

18 Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, KdZ 5016. Vgl. Jakob Rosenberg, Die Zeichnungen Lucas Cranachs d. Ä., Berlin 1960, S. 18, Nr. 17.

Nägel vorbereitet. Das Berliner Blatt ist gewiß in Zusammenhang mit der Arbeit an der Passionsfolge zu sehen, die Cranach 1509 zum Druck gab *(Abb. 147)*.[19] Auf dem Kreuzigungsholzschnitt der Serie stimmen die Figuren der beiden Schächer bis auf den Kopf des rechten Schächers wörtlich überein; man vergleiche die beiden unterschiedlichen Bruchen rechts und links als markantes Detail. Die Kreuze sind nun räumlich eindeutig hinter dem Kruzifixus angeordnet; ihre Stämme verschwinden im Gedränge der Figuren auf dem Kalvarienberg. Die beiden Frauen am linken Bildrand stammen gleichfalls von der Zeichnung. Weil aber Maria stärker in den Vordergrund tritt und zudem von einer weiteren Frau getröstet wird, die von vorn auf sie zutritt, wird die Maria Magdalena von dem prominenten Platz am Kreuzfuß verdrängt und muß mit der linken unteren Ecke Vorlieb nehmen. Der Blickwinkel auf die Figur bleibt jedoch der gleiche. An dieser Stelle fügt sich die Frankfurter Kreuzigungstafel als Bindeglied zwischen der Zeichnung und der Druckgraphik in die Überlieferung ein. Von der etwas weitsichtigeren Aufnahme her, die den Boden zur Geltung kommen läßt, steht sie der Zeichnung näher als dem Holzschnitt mit seinem nahsichtigen Figurengedränge. Mit dem Holzschnitt teilt sie jedoch den dunklen, von markanten Wolkenformationen strukturierten Himmel. Das Tête-à-tête der Muttergottes und ihrer Trösterin vom Holzschnitt findet sich auf dem Bild wieder; nur sind die beiden Figuren dort etwas weiter in die Tiefe gerückt, um der Magdalena mehr Raum zu bieten. Sie ist in Rückenansicht fast unter dem gleichen Blickwinkel gesehen wie auf der Berliner Zeichnung. Der Evangelist Johannes weist auf unserem Bild wiederum starke Parallelen zu der entsprechenden Figur des Holzschnitts auf: Ähnlich wie dort erscheint er im Rücken der Muttergottes. Daß er sie von hinten stützt, erklärt die schlaff herunterhängenden Arme der in sich zusammensinkenden Maria.[20] Die gesamte Figurengruppe der linken Bildhälfte kehrt auf der Mitteltafel eines kleinen Kreuzigungs-Triptychons *(Abb. 148)* wieder, das sich einst in der Sammlung Kaufmann befand. Auch die Anordnung der Kreuze und die Figuren der Gekreuzigten sind eng verwandt; doch ist die Triptychon-Mitteltafel steiler proportioniert, die Kreuze ragen höher über die Volksmenge hinaus und einige der römischen Soldaten sind beritten. Insgesamt fallen die Bezüge zu den oben verglichenen graphischen Arbeiten so eng aus, daß eine Datierung um 1508/10 wahrscheinlicher erscheint als die bisherige Ansetzung in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

B.B.

19 Jahn (wie Anm. 15), S. 216f, 238f.

20 Die manierierte Geste verselbständigt sich später in der Cranach-Werkstatt augenscheinlich; vgl. die 1515 datierte, im Zweiten Weltkrieg verschollene Kreuzigung bei Friedländer u. Rosenberg (1979), S. 84, Nr. 72.

LITERATUR

Verz. 1873, S. 98, Nr. 94a; 1879, S. 96, Nr. 87;1883, S. 98, Nr. 87; 1888, S. 105, Nr. 87; 1892, S. 27, Nr. 87; 1907, S. 16, Nr. 87; 1910, S. 21, Nr. 87; 1914, S. 22, Nr. 87; 1919, S. 28; 1924, S. 54; 1966, S. 30; 1971, S 18; 1987, S. 39

1870 Aukt. Kat. Catalogue des Tableaux Anciens et Objets d'Art composant la galerie de feu Madame Antonie Brentano, née de Birckenstock, dont la vente aux enchères aura lieu en son hotel Neue Mainzerstrasse, 20 à Francfort s. M. Les Lundi 4, Mardi 5 et Mercredi 6 Avril 1870 à 10 heures précises sous la direction de M. G. L. Kohlbacher, Expert et directeur du „Kunstverein", Frankfurt a. M. 1870, S. 51, Nr. 98

1871 Christian Schuchardt, Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke, Bd. 3, Leipzig 1871, S. 153f, Nr. 49

1882 Alfred Woltmann u. Karl Woermann, Geschichte der Malerei, Bd. 2, Leipzig 1882, S. 420

1890 Hubert Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 494

1899 Heinrich Weizsäcker, Die Meisterwerke der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt am Main. Sechzig Lichtdrucke mit erläuterndem Text, München 1899, S. 12f, Nr. 14

1899 Karl Woermann, Ausst. Kat. Deutsche Kunst-Ausstellung Dresden 1899. Abteilung Cranach-Ausstellung, Dresden 1899, S. 57, Nr. 77

1900 Eduard Flechsig, Cranachstudien I [mehr nicht erschienen], Leipzig 1900, S. 105f, 139, 278

1900 Weizsäcker, S. 77f, Nr. 88

1908 Eduard Heyck, Lukas Cranach (= Künstler-Monographien 95), Bielefeld u. Leipzig 1908, S. 70

1932 Max J. Friedländer u. Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, S. 45, Nr. 84

1942 Heinrich Lilienfein, Lukas Cranach und seine Zeit, Bielefeld u. Leipzig 1942, S. 83

1963 Christian Altgraf zu Salm u. Gisela Goldberg, Altdeutsche Malerei (= Alte Pinakothek München. Katalog 2), München 1963, S. 60

1967 Charles W. Talbot, An Interpretation of Two Paintings by Cranach in the Artist's Late Style, in: National Gallery of Art, Washington, Reports and Studies in the History of Art 1, 1967, S. 67–88, hier S. 72

1979 Max J. Friedländer u. Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel, Boston u. Stuttgart 2. Aufl. 1979, S. 88, Nr. 92

1992 Michael Wolfson, Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover – Landesgalerie, Hannover 1992, S. 58

1997 Gisela Goldberg u. a., Ausst. Kat. Vergessene altdeutsche Gemälde. 1815 auf dem Dachboden der Leipziger Nikolaikirche gefunden – 1997 anläßlich des 27. Deutschen Evangelischen Kirchentages präsentiert, Heidelberg 1997, S. 66

1999 Brinkmann, Sander, S. 29, Tf. 18

2003 Werner Schade, Ausst. Kat. Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, Ostfildern-Ruit 2003, S. 171f, Nr. 28

VENUS

Wittenberg, 1532

Inv. Nr. 1125

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Buche (Fagus silvatica)
37,7 (± 0,2) x 24,5 (± 0,1) x 0,5 (± 0,2) cm
ein Brett mit vertikal verlaufender Maserung, gedünnt, rückseitig oben und unten je zwei Kerben, seitlich je eine Kerbe von einer früheren Rahmung

Malfläche:
37,0 (± 0,1) x 23,8 (± 0,1) cm, Malkanten allseitig erhalten in ca. 0,5 cm Abstand vom Tafelrand

Zustand der Malerei:
sehr gut. Minimale punktuelle Retuschen im Hintergrund auf einem älteren Firnis, der in der Figur unregelmäßig und streifig reduziert worden ist

Rückseite des Bildträgers:
braun lasiert. Im oberen Drittel links ein alter Klebezettel mit Umrahmung aus blauem Flechtwerkband, darin mit Tinte „N. 66 Frankfurt a./M."; mittig Klebezettel, darauf mit schwarzer Tinte „G.1125."; darunter mit Bleistift „88"

Rahmen: modern

Bezeichnet:
rechts unten im schwarzen Hintergrund „1532", darunter das Schlangenzeichen mit aufgestellten Flügeln

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die sparsame Unterzeichnung ist im stellenweise leicht transparenten Inkarnat mit bloßem Auge undeutlich zu erkennen. Viel mehr von ihr zeichnet sich aber auch auf der Infrarot-Reflektographie nicht ab *(Abb. 150)*. Das liegt daran, daß sich die Angaben im wesentlichen auf Konturlinien beschränken, die genau befolgt wurden und daher heute in der Grenze zwischen Inkarnat und schwarzem Grund aufgehen. Lediglich an der linken Flanke der Figur, besonders an Rücken und Oberschenkel, verläuft der Kontur um einen Millimeter ausladender als die vorbereitenden Angaben; daher ist die unterzeichnete Konturlinie dort auszumachen. Das gleiche scheint an den Umrissen der Füße der Fall zu sein. Verschattung ist am Rücken und am Gesäß mit wenigen breiten, aber kurzen Schraffen angedeutet. Den Bauchnabel markierte anscheinend schon in der Unterzeichnung ein Kringel. Entgegen der Annahme Werner Schades, es handele sich um einen Stift, scheint es mir eher, daß als Zeichenmittel ein Pinsel benutzt wurde.[1] Bei der dendrochronologischen Untersuchung wurde ein jüngster Jahrring von 1529 festgestellt. Da bei Buchenholz in der Regel der gesamte Querschnitt bis zur Rinde verwendet werden konnte, ergibt sich unter Berücksichtigung der Datierung eine Lagerzeit von drei Jahren.

BESCHREIBUNG

Vor tiefschwarzem, völlig ungegliedertem Grund, dem neutralen Fond eines Porträts ähnlich, steht auf einem halbkreisförmigen Areal mit Steinen übersäten Sandbodens in leicht ponderiertem Stand eine nackte junge Frau. Das Standbein hat sie ganz durchgestreckt, ihr linkes Spielbein nur minimal angewinkelt, die Füße ein wenig auseinandergesetzt und nach außen gedreht. Aus einer leichten Rumpfdrehung nach links heraus fällt ihr Oberkörper ein wenig ins Kreuz; den etwas nach rechts gedrehten Kopf reckt sie vor. Insgesamt beschreibt die Figur bei vergleichsweise solidem, geradlinigem Stand eine gerade noch ablesbare S-Kurve. Die in der vertikalen Mittelachse lediglich angedeutete Kurvierung bereitet den Boden für das grazile Spiel der Arme und Hände zu beiden Seiten. Ihren rechten Arm hält die nackte Schönheit angewinkelt und hat ihn zugleich erhoben, so daß die den Schleier fassende Hand auf der Höhe ihrer Schulter liegt. Ihr linker Arm hängt nur in einem leichten Winkel herab, dafür knickt die Hand um so deutlicher nach hinten ab, zwei Finger halten den Schleier. Durch diesen wird das Gebärdenspiel überhaupt erst motiviert, so daß es nicht allzu gekünstelt wirkt: Wie bei einem Feston fällt das Mittelstück des Gazeschleiers in einer sanften Kurve zwischen den Händen ab, während seitlich beide Enden senkrecht herabhängen. Weil das Gewebe hauchdünn ist, wirkt es einerseits fast transparent und verhüllt Hüften und Scham der Frau nicht; andererseits treten Höhungen an den Faltenröhren und am Saum als zarte weiße Lichter in Erscheinung, die kalligraphisch anmutende Formen auf den dunklen Grund zeichnen. In einem gewissen Kontrast zum Fehlen jeglicher Bekleidung stehen der üppige Schmuck und der Kopfputz der Frau. Sie trägt einen goldenen Halsring mit einem Kranz von daran befestigten Perlenanhängern, so-

1 Schade (1974), S. 49.

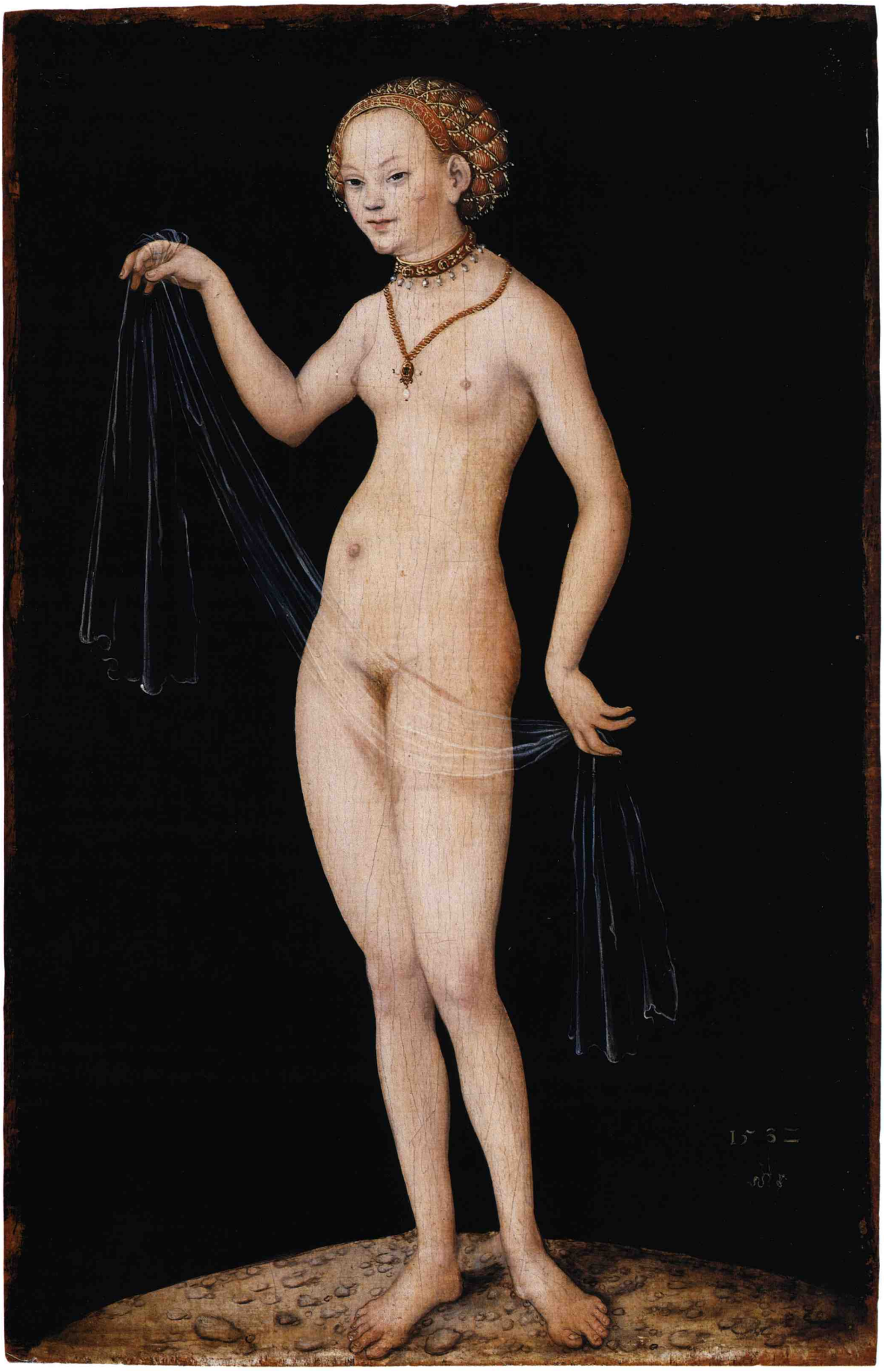


Abb. 149: Lucas Cranach d. Ä., Venus, 1532, Frankfurt, Städel

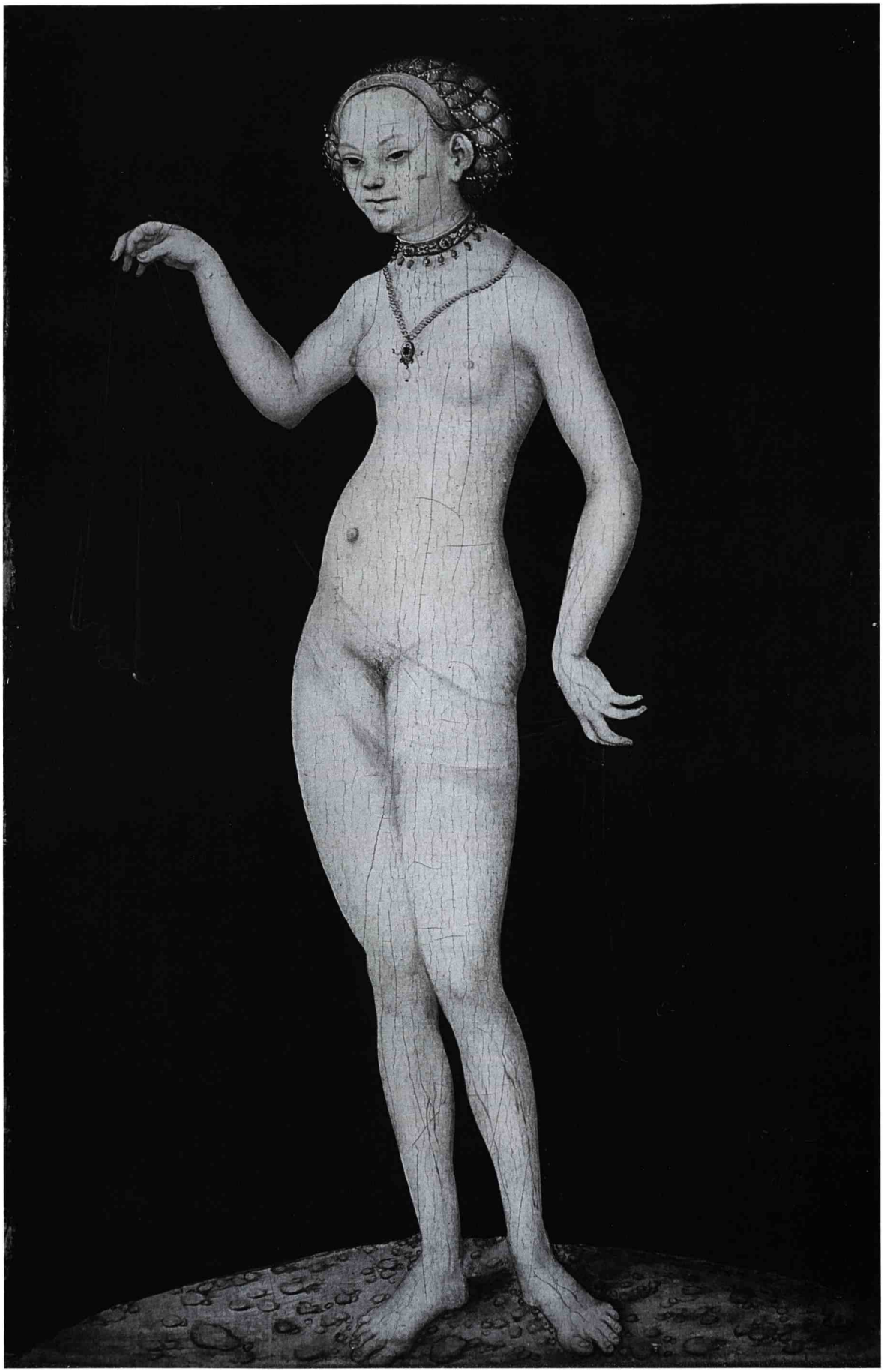


Abb. 150: Lucas Cranach d. Ä., Venus, 1532, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

wie eine lange goldene Kette, die einen Anhänger mit einem Smaragd und drei Perlen hält. Ihr üppiges Haar wird von einer rötlichen Netzhaube mit rautenförmigen Goldfäden gebändigt; seitlich ist das von der Haube bedeckte Haar hinter das auffallend große, schön gezeichnete linke Ohr gekämmt. Aus schräggestellten Mandelaugen blinzelt die Schöne den Betrachter mit einem recht kühlen Gesichtsausdruck an.

PROVENIENZ

laut Gerhard Malß aus der Sammlung des Herrn von Schleinitz in Dresden[2]
1878 erworben als Geschenk von Moritz Gontard

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Auf der Dresdener Cranach-Ausstellung von 1899 figurierte die kleine Tafel des Städel noch als „unbekleidete Frau mit Schleier".[3] Erst Heinrich Weizsäcker und Eduard Flechsig sprachen sie im darauffolgenden Jahr übereinstimmend als Darstellung der antiken Göttin Venus an. Uneins waren sich die beiden Autoren hingegen in der Zuschreibungsfrage. Während Weizsäcker das Bild als „gutes eigenhändiges Werk des Meisters" Lucas Cranach einschätzte,[4] glaubte Flechsig, darin die Hand von dessen Sohn Hans zu erkennen.[5] Ihm ist Eduard Heyck noch 1908 gefolgt,[6] obwohl Hedwig Michaelson bereits sechs Jahre zuvor Flechsigs Versuch, das Œuvre Hans Cranachs aus der Produktion der väterlichen Werkstatt herauszudestillieren, mit fundierter Kritik begegnet war.[7] Fortan wurde die Frankfurter Tafel allgemein als Werk Lucas Cranachs akzeptiert. Curt Glaser bezeichnete sie 1923 als „das zierlichste Venusbildchen Cranachs";[8] Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg führen sie in ihrem Catalogue raisonné als Leitbild des Typus auf.[9] Doch offenbart das zugleich einen Mangel in der Auseinandersetzung mit dem Stück, das eher als idealtypische Verkörperung einer bestimmten, auf antike Themen und Aktdarstellung zielenden Richtung von Cranachs Schaffen gesehen denn als Einzelwerk interpretiert wurde. Charles D. Cuttler exemplifizierte beispielsweise an der Venus im Städel die seiner Meinung nach typische Verfahrensweise Cranachs, durch die Silhouettierung der Form gegen einen schwarzen Hintergrund einen manieristischen Effekt zu erzielen.[10] Die Ansätze zu einer Inhaltsdeutung blieben selten und widersprüchlich. Für Charles W. Talbot ist die Dargestellte eine „wispy temptress playing Venus",[11] während Heinz Lüdecke die Entwürdigung der Frau konstatierte, wobei

Abb. 151: Lucas Cranach d. Ä., Venus, 1532, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

beide sich also für eine dezidiert weltliche Lesart entschieden.[12] Werner Schade, neutraler, aber auch formaler orientiert, besprach die Tafel 1974 als Zeugnis für die Entfaltung der nackten Frauengestalt,[13] wohingegen Meinrad Maria Grewenig in dem zierlichen Figürchen eine Ausprägung des monumentalen nackten Leibes der Renaissance sah.[14] Eberhard von Schenck zu Schweinsberg versuchte 1967 dem Bild mit dem Hinweis auf ein Gedicht näherzukommen, das der Melanchthon-Schüler und Lutheraner Johann Stigel (1515–1562) auf eine Venus von Lucas Cranach verfaßt hatte.[15] Allerdings schwelgt der Text des Renaissancehumanisten nicht nur in allgemein

2 Mitgeteilt von Weizsäcker (1900), S. 78.
3 Woermann (1899), S. 48.
4 Weizsäcker (1900), S. 78.
5 Flechsig (1900), S. 249.
6 Heyck (1908), S. III.
7 Hedwig Michaelson, Lukas Cranach der Ältere. Untersuchungen über die stilistische Entwickelung seiner Kunst, Leipzig 1902, S. 1–4.
8 Glaser (1923), S. 232.
9 Friedländer, Rosenberg (1932), Nr. 204, bzw. (1979), Nr. 246.
10 Cuttler (1973), S. 377.
11 Talbot (1967), S. 81.
12 Lüdecke (1953), S. 123.
13 Schade (1974), S. 69.
14 Grewenig (1987), S. 103.
15 Schenck zu Schweinsberg (1967); vgl. Johann Stigel, Poemata, 2 Bde., Jena 1577 u. ö.

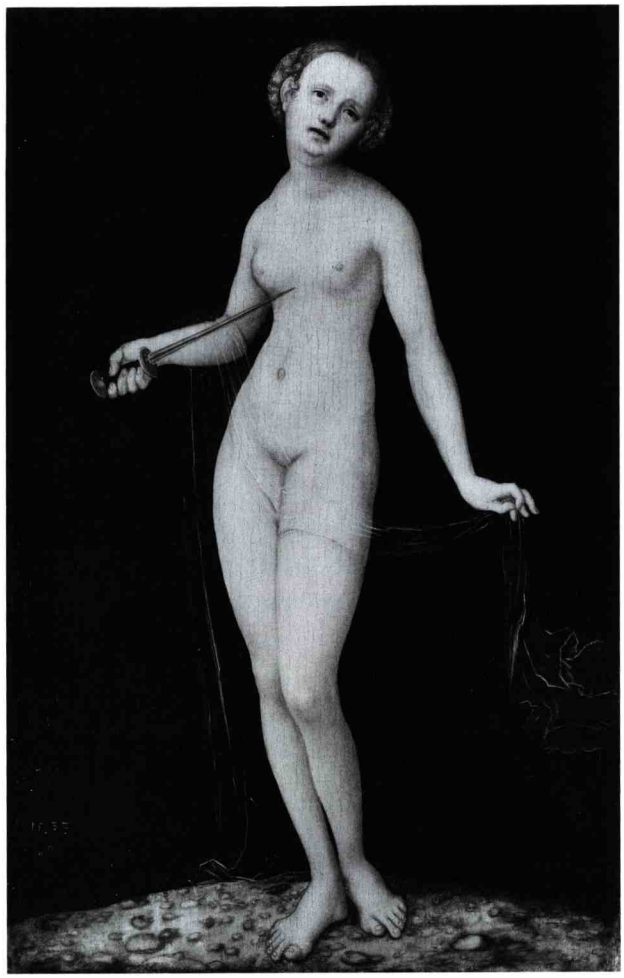


Abb. 152: Lucas Cranach d. Ä., Lukretia, 1532, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Gemäldegalerie

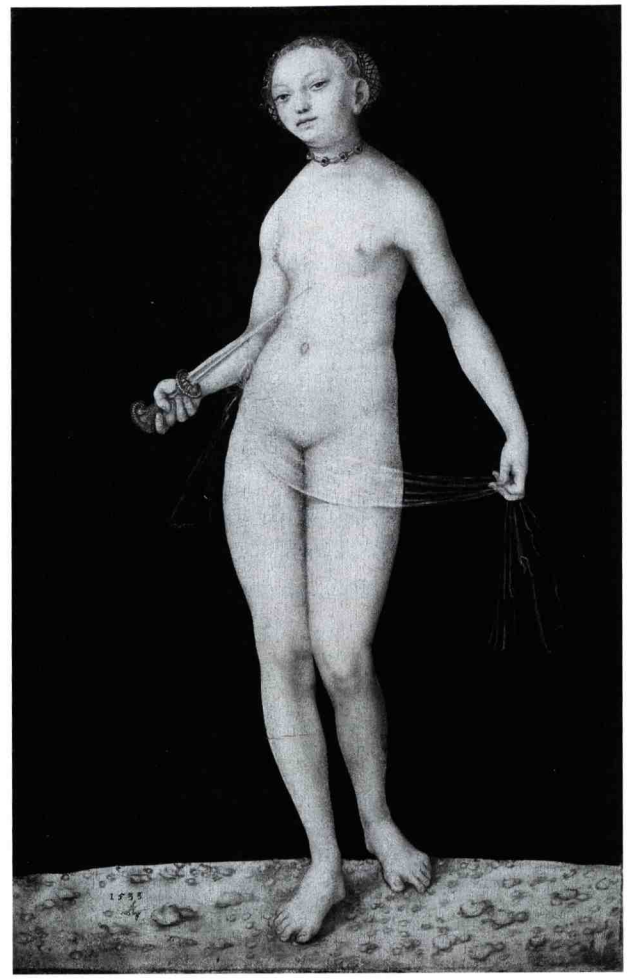


Abb. 153: Lucas Cranach d. Ä., Lukretia, 1533, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK

verbreiteten Topoi wie etwa dem Apelles-Vergleich anhand der Lebendigkeit des Bildgegenstands; er beschreibt auch viel zu vage, als daß man ihn auf einen bestimmten Typus des Venus-Themas im Cranach-Œuvre, geschweige denn, auf ein einzelnes Gemälde beziehen könnte. Das Spezifische des Einzelwerks berühren vor allem zwei Beiträge jüngerer Zeit, nämlich zum einen die Randbemerkung im Basler Ausstellungskatalog von 1974, daß Format und Typus des Städel-Bildes übereinstimmten mit der dort ausgestellten Lukretia *(Abb. 152)* aus der Wiener Akademie,[16] zum anderen die Beobachtung Talbots, daß eine bemerkenswerte Ähnlichkeit besteht zwischen der Körperhaltung der Frankfurter Venus und derjenigen der weiblichen Personifikation auf Dürers Kupferstich ‚Der Traum des Doktors' *(Abb. 154)*.[17] Talbot zufolge würde die Pose, das grazile Hantieren mit dem Schleier, geradezu zum Attribut, das die Figur als Venus identifiziert.

Große Anziehungskraft, die vermutlich noch gesteigert wurde durch einen exponierten Platz in Wilhelm Worringers Cranach-Monographie von 1908,[18] übte die Frankfurter Venus auf die Künstlerschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus. Ernst Ludwig Kirchner hat des öfteren betont, daß ihn das kleine Altmeister-Gemälde zu seinem in Dresden entstandenen ‚Akt mit Hut' angeregt habe, der sich heute gleichfalls im Frankfurter Städel befindet.[19] Auch überliefert Kirchner, Otto Müller habe damals ein

16 Koepplin, Falk (1976), S. 666.

17 B. 76; vgl. Walter L. Strauss, The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer, New York 1972, S. 44f, Nr. 22.

18 Worringer (1908), ganzseitige Abb. 51. Der einschlägige Textabschnitt auf S. 53 übt allerdings eine allgemeine, nicht auf das Frankfurter Bild beschränkte Kritik an der „köstlichen Unwirklichkeit dieser überschlanken und überzierlichen Püppchen". Weiter heißt es bei Worringer, S. 122: „Seine Venusfigürchen haben die vollendete Lieblichkeit und preziöse Grazie Meissner Nippfigürchen."

19 Inv. Nr. SG 1168; vgl. Grisebach (1980), S. 41; H. Delfs, M.-A. von Lüttichau u. R. Scotti (Hgg.), Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann 1906-1940, Ostfildern-Ruit 2004, S. 390, Nr. 509 (Brief von Ernst Ludwig Kirchner an Carl Hagemann vom 20.6.1933): „Sie haben in Frankfurt ja Gelegenheit das Bild mit der Cranachschen Venus zu vergleichen, die mir seinerzeit den Anstoss gab." S. 486, Nr. 623 (Brief von Ernst Ludwig Kirchner an Carl Hagemann vom 22.7.1935): „Die Venus mit schwarzem Hut gefiel ihm [dem Sammler Arnold Budczies, Anm. d. Verf.] ganz besonders gut. Er verglich die Arbeiten mit den alten Meistern im Städel und würde sie gerne neben einander sehen und das wäre ein guter Gedanke. Das sollte man mal tun."

großes Photo des Cranach-Bildes in seinem Atelier aufgehängt.[20] In französischem Privatbesitz befinden sich mindestens drei vielleicht um die Wende zum 20. Jahrhundert entstandene Paraphrasen, auf die Dieter Koepplin aufmerksam geworden ist.[21] Schließlich hat Alberto Giacometti die Frankfurter Venus im Jahre 1943 oder später kopiert: Auf einer Zeichnung in Privatbesitz kombiniert er sie mit den drei nackten Göttinnen des heute in Karlsruhe befindlichen Cranachschen Parisurteils.[22]

DISKUSSION

Als äußerst qualitätvolles Gemälde aus Lucas Cranachs Reifezeit ist die Frankfurter Venus nach Abschluß der Diskussion um den Sohn Hans zu Beginn des 20. Jahrhunderts allgemein akzeptiert und gern abgebildet worden, ohne daß es der Forschung letztlich gelungen wäre, ihrer Besonderheit auf den Grund zu gehen. Mit der Signatur, der Datierung in das Jahr 1532 und dem zu dieser Zeit in der Cranach-Werkstatt längst etablierten Rahmenthema ‚Venus' schienen die wesentlichen Fragen beantwortet.[23] Jedoch stellt Cranach die Göttin sehr selten so wie hier als Einzelfigur dar, ohne Begleitung durch den Amorknaben oder gar Einbettung in einen anekdotischen Zusammenhang wie in den verschiedenen Fassungen des ‚Amor als Honigdieb'.[24] Außerhalb eines mythologischen Kontextes und ohne Attribut, überdies mit zeitgenösssichem Schmuck und Kopfputz ausgestattet, weist die dargestellte Figur so deutlich weltlich-profane Züge auf, daß man sie auf den ersten Blick tatsächlich mit dem Dresdener Ausstellungskatalog von 1899 für eine Sterbliche halten könnte. Lediglich der Umstand, daß sie vor neutralem Grund auf kahlem Boden, also außerhalb eines für den Betrachter empirisch nachvollziehbaren Raumes, in Szene gesetzt wird, verweist auf ihre göttliche Natur.

Fragt man nun nach dem Grund, die Göttin als isolierte Einzelfigur zu zeigen, so könnte ein zweites zugehöriges Gemälde die angestrebte Aussage komplettiert haben. Bei der Suche nach einem solchen Gegenstück hilft der Hinweis des Basler Ausstellungskatalogs auf die Wiener Lukretia weiter *(Abb. 152)*, die in der Tat identische Abmessungen aufweist wie unser Bild und auf das gleiche Jahr datiert ist.[25] Das allein würde zur Stützung einer solchen Vermutung nicht ausreichen; denn das gemeinsame Format ist ein in der Cranach-Werkstatt vielfach benutz-

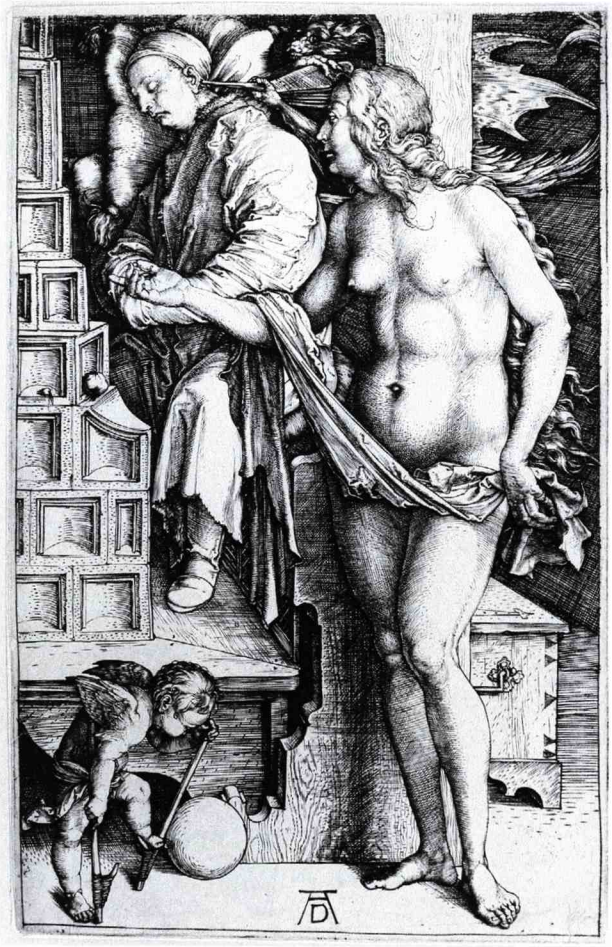


Abb. 154: Albrecht Dürer, Der Traum des Doktors, Kupferstich, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

20 Ebd., S. 258, Nr. 353 (Brief von Ernst Ludwig Kirchner an Carl Hagemann vom 15. 10. 1930): „Er [Otto Müller, Anm. d. Verf.] liebte die Pompejanischen Wandmalereien und darin trafen wir uns und es freute mich sehr, als ich in seinem Atelier die Cranachsche Venus in grossem Photo aufgehängt fand, die in Frankfurt im Städel hängt. Dies Bild war auch mir damals Ideal eines Frauenaktes. Mein Bild nackte Frau mit schwarzem Hut von 1907 zeigt es gut. Wir trafen uns auch in der sinnlichen Verehrung der Frau und der Schätzung der Eleganz. Nur in der menschlichen Stellung zur Frau hing er mehr an den bürgerlichen Formen, während ich die freie Kameradschaft vorzog."

21 Briefliche Mitteilung vom 12. 2. 1991 in der Bildakte im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M.

22 Ehem. Paris, Sammlung Louis Broder; vgl. Luigi Carluccio, Alberto Giacometti: Begegnungen mit der Vergangenheit, Zürich o. J. [1968], S. 190, Abb. 77; Koepplin, Falk (1976), S. 788, Anm. 5; Heinz Spielmann, Cranach als Parameter, in: Schade (2003), S. 6–11, hier S. 10 u. Abb. 5–7. Die Zeichnung ist nach Carluccio 1943 datiert; Dieter Koepplin verweist jedoch auf Giacomettis Praxis nachträglicher Signierung und erwägt eine Entstehung in den 1950er Jahren. Ich danke ihm für ausführliche Hinweise zu dem Blatt. Das Parisurteil ist Inv. Nr. 109 der Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe; vgl. Friedländer, Rosenberg (1932), Nr. 210, bzw. (1979), Nr. 255; Ruhmer (1963), S. 25f, Farbtf. 37.

23 Zu den mit weiblichen Aktdarstellungen verknüpften Themenkreisen vgl. Koepplin, Falk (1976), S. 631–670; Anne-Marie Bonnet, Der Akt im Werk Lucas Cranachs. Bedeutung und Spezifität der „nacketen Bilder" innerhalb der deutschen Renaissance-Malerei, in: Ausst. Kat. Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Feste Rosenberg (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 26/94), Augsburg 1994, S. 139–149. Das früheste datierte Gemälde mit Venus und Amor ist die Fassung in der Eremitage in St. Petersburg (Inv. Nr. 680); vgl. Friedländer, Rosenberg (1979), S. 72, Nr. 22; Schade (2003), S. 178, Nr. 61 m. Farbabb.

24 Friedländer, Rosenberg (1979), S. 204f listen 8 Versionen einer einzelnen Venus auf, davon 3 irreführenderweise (Nr. 246 Q, R, S), weil sie Amor allein zeigen. Hingegen verzeichnen sie Venus und Amor insgesamt 30 mal, davon 11 Fassungen des „Honigdiebs".

25 Inv. Nr. 21, 37,5 x 24,5 cm, signiert und datiert 1532; vgl. Friedländer, Rosenberg (1979), S. 118, Nr. 238.

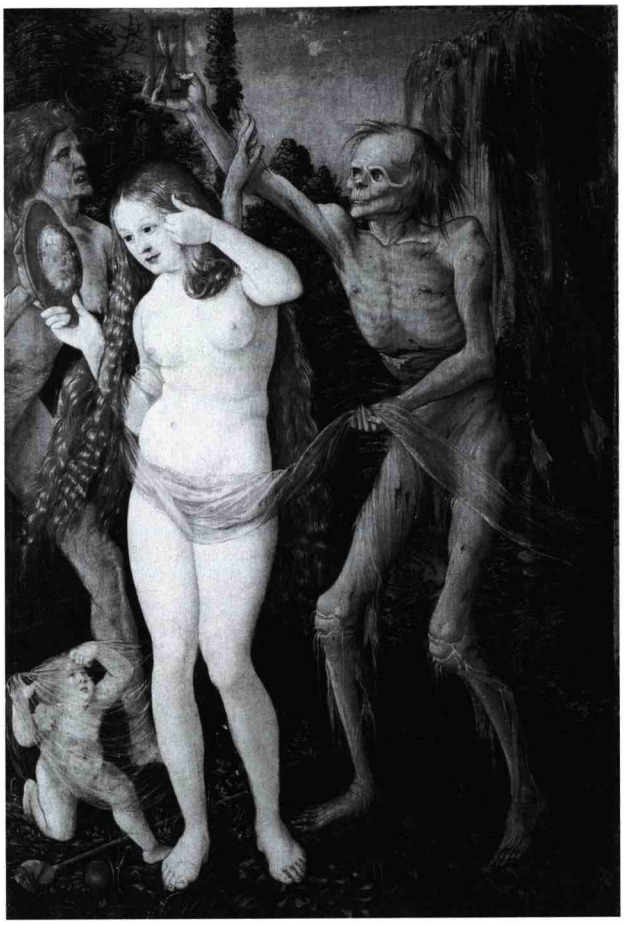


Abb. 155: Hans Baldung Grien, Allegorie, Wien, Kunsthistorisches Museum

tes Standardmaß. Doch wird die Korrespondenz beider Stücke wahrscheinlich, wenn man eine andere Fassung der Lukretia in der Berliner Gemäldegalerie in den Vergleich miteinbezieht *(Abb. 153)*.[26] Allein von den Maßen her könnte auch diese noch als Gegenstück in Betracht gezogen werden; doch erkennt man sofort, daß die Wiener Tafel ungleich besser paßt. Sie weist denselben ovalen Verlauf des kargen Bodenstreifens auf, der in Berlin nur ganz schwach gekrümmt ist. Auch erscheint die Signatur in Wien spiegelsymmetrisch an derselben Stelle wie in Frankfurt auf dem Hintergrund, in Berlin sitzt sie hingegen auf dem Boden. Wenn die Hypothese von zwei Pendants zutrifft, dann interpretieren die beiden Tafeln in Frankfurt und Wien die in der Anlage sehr ähnlichen Aktfiguren bewußt auf die gegensätzlichste Weise. In Frankfurt steht Venus fest und selbstbewußt auf der Erde; die Wiener Lukretia scheint sich unter der Last ihrer Entscheidung zu winden. In Frankfurt fällt das Schleiertuch glatt und elegant, in Wien kräuseln sich seine Enden in unruhigem Zickzack. Venus lüftet den Schleier selbst mit einer bewußten Bewegung; Lukretia hält ihn gedankenverloren in der linken Hand und über den rechten Arm gehängt, vor allem aber – als eindeutigen Hinweis auf ihre Keuschheit – zwischen den geschlossenen Schenkeln eingeklemmt. Venus ist mit Schmuck und Netzhaube ausstaffiert; Lukretia verzichtet auf jeglichen Schmuck – eine Besonderheit unter Cranachs Behandlungen dieses Themas[27] – und sogar die Netzhaube bedeckt nur ihren Hinterkopf. Vor allem aber ist sie zweifellos die beseelteste unter den Lukretien des Malers, deren Leidensmiene mit halbgeöffnetem Mund und entrücktem Blick den Betrachter ergreift, der sich andererseits doch nicht der Verführung durch die kühle, berechnende Erotik der Venus entziehen kann. Damit würden die beiden Gestalten zwei unterschiedliche Formen der Liebe personifizieren, die flatterhafte vagabundierende Leidenschaft der Venus und die sich aufopfernde eheliche Treue der Lukretia. Tatsächlich sahen die Zeitgenossen genau diese kontrapunktische Gegenüberstellung von lasterhafter und tugendhafter Liebe in den beiden Personen Venus und Lukretia idealtypisch verkörpert. So dichtete etwa Hans Sachs:[28]

„Bringt Venus uns gar manche not
Ist lieb auch stärker als der tod
Wie uns dies zeigt Lucretia
Die treu in lieb ergeben war"

Der besonders kokette Ausdruck der Frankfurter Venus, der Forscher immer wieder fasziniert hat, war also möglicherweise ursprünglich als Antwort auf den besonders ausdrucksvollen Leidensgestus der Wiener Lukretia konzipiert. Das durchsichtige Tuch, das zwar da ist, aber nichts verhüllt, stellt der Maler in den Dienst solcher Koketterie. Es scheint mit dem Liebesthema inhaltlich verknüpft gewesen zu sein, und zwar nicht nur bei Cranach und nicht nur als Bekleidung der Göttin: Vier Jahre nach der Entstehung unseres Bildes sollte Conrad Faber von Creuznach auf seinem Doppelbildnis des Justinian von Holzhausen und seiner Gemahlin Anna im Städel den Amorknaben mittels einer Binde aus ebenso dünner Gaze zwar der ikonographischen Tradition entsprechend mit verbundenen Augen darstellen, ihn aber gleichzeitig durch das transparente Tuch hindurchsehen lassen *(Abb. 258)*.[29] Und durch einen solchen Gazeschleier hindurch betrachtet das Kind auf Baldungs nicht restlos erklärter, aber sicher auch mit erotischen Implikationen befrachteter Wiener Allegorie die sich spiegelnde Hauptfigur einer jungen Schönheit *(Abb. 155)*.[30] Natürlich war die Darstellung solcher Stofflichkeit zugleich eine große malerische Herausforderung. Auf der Suche nach einer Pose, die zu dem

26 Inv. Nr. 1832, 37,3 x 23,9 cm, signiert und datiert 1533; vgl. ebd., S. 118, Nr. 239.

27 Auf jeder anderen der ebd., S. 117f, Nr. 235–240 nachgewiesenen Varianten des Themas trägt Lukretia zumindest eine Halskette.

28 A. von Keller u. E. Goetze (Hgg.), Hans Sachs, Bd. 20, Stuttgart 1892 (ND Hildesheim 1964), S. 298.

29 S. unten S. 310–320.

30 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 2636; vgl. Gert von der Osten, Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente, Berlin 1983, S. 58–62, Nr. 10.

frivolen Spiel mit der Draperie passen würde, wurde Cranach, wie Talbot bemerkt hat, bei Dürer fündig *(Abb. 154)*. Insbesondere die nonchalante Geste mit der abgespreizten linken Hand scheint von der weiblichen Personifikation auf dessen Kupferstich „Der Traum des Doktors" übernommen zu sein.[31] Jedoch geht Talbot vielleicht zu weit, wenn er daraus ableitet, die Körperhaltung der Dürerschen Verführerin sei für Cranach zur erotischen Chiffre schlechthin, zum Attribut der Venus geworden. Dazu greift Cranach zu oft auf diese Vorlage zurück: Ihre Beinstellung etwa wird man eher bei der Wiener Lukretia *(Abb. 152)* wiederfinden als bei der Frankfurter Venus; dort kehrt auch das über den rechten Arm hängende Schleierende wieder. Und die elegante Haltung des linken Armes benutzt der Künstler auch für eine Lukretia im Nationalmuseum Stockholm.[32] Wahrscheinlicher als eine besondere Art zugleich formaler und inhaltlicher Übertragung scheint es daher, daß Cranach den Stich für seine Akte einfach gründlich ausgeschlachtet hat, eine Verfahrensweise, die Berthold Hinz als typisch für den Wittenberger Maler herausgearbeitet hat, der ihm zufolge beileibe „kein Fanatiker des Aktstudiums" war.[33]

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1879, S. 96, Nr. 88; 1883, S. 98, Nr. 88; 1888, S. 105, Nr. 88; 1892, S. 27, Nr. 88; 1907, S. 16, Nr. 86; 1910, S. 21, Nr. 88; 1914, S. 22, Nr. 88; 1919, S. 28; 1924, S. 54; 1932, S. 71; 1963, S. 10; 1966, S. 30; 1971, S. 18; 1987, S. 39

1899 Karl WOERMANN, Ausst. Kat. Deutsche Kunst-Ausstellung Dresden 1899. Abteilung Cranach-Ausstellung, Dresden 1899, S. 48, Nr. 57
1900 Eduard FLECHSIG, Cranachstudien I [mehr nicht erschienen], Leipzig 1900, S. 249, 274
1900 WEIZSÄCKER, S. 77f, Nr. 88
1908 Eduard HEYCK, Lukas Cranach (= Künstler-Monographien 95), Bielefeld u. Leipzig 1908, S. 111
1908 Wilhelm WORRINGER, Lukas Cranach, München u. Leipzig 1908, S. 53
1923 Curt GLASER, Lukas Cranach, Leipzig 1923, S. 232
1932 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, S. 67, Nr. 204
1942 Hans POSSE, Lucas Cranach der Ältere, Wien 1942, S. 32, 61
1953 Heinz LÜDECKE (Hg.), Lucas Cranach. Der Künstler und seine Zeit, Berlin 1953, S. 123
1959 Pierre DESCARGUES, Lucas Cranach le Vieux, Paris 1959, S. 55, 71
1963 Eberhard RUHMER, Cranach, Köln 1963, S. 11, 90
1965 Friedrich THÖNE, Lucas Cranach der Ältere, Königstein i. T. 1965, S. 6
1967 Eberhard von SCHENCK ZU SCHWEINSBERG, Cranachs Venus – zweimal gesehen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 30. 11. 1967, wiederabgedruckt in: Klaus Gallwitz (Hg.), Besuche im Städel. Betrachtungen zu Bildern, Frankfurt a. M. 1986, S. 56–60
1967 Charles W. TALBOT, An Interpretation of Two Paintings by Cranach in the Artist's Late Style, in: National Gallery of Art, Washington. Reports and Studies in the History of Art 1, 1967, S. 67–85, hier S. 81
1973 Charles D. CUTTLER, Northern Painting from Pucelle to Bruegel, New York 1973, S. 377
1974 Werner SCHADE, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, S. 49, 69
1976 Dieter KOEPPLIN u. Tilman FALK, Ausst. Kat. Lukas Cranach (Kunstmuseum Basel), Bd. 2, Basel u. Stuttgart 1976, S. 666
1979 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel, Boston und Stuttgart 2. Aufl. 1979, S. 119f, Nr. 246
1980 Lothar GRISEBACH, Kirchner und Cranach, in: Ausst. Kat. Ernst Ludwig Kirchner, Frankfurt a. M. 1980, S. 36–41, hier S. 36f
1981 Charles W. TALBOT, Baldung and the Female Nude, in: James H. Marrow u. Alan Shestack (Hgg.), Ausst. Kat. Hans Baldung Grien. Prints and Drawings, New Haven 1981, S. 19–37, hier S. 24
1982 Lothar GRISEBACH, Kirchner und Cranach, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 36, 1982, S. 78–86, hier S. 80f
1983 Leo STEINBERG, The Sexuality of Christ in the Art of the Renaissance, Chicago, 2. Aufl. 1996
1987 Meinrad Maria GREWENIG, Der Akt in der deutschen Renaissance: Die Einheit von Nacktheit und Leib in der bildenden Kunst (= Wissenschaft und Forschung 1), Freren 1987, S. 103
1999 BRINKMANN, SANDER, S. 29, Tf. 19
2003 Werner SCHADE, Ausst. Kat. Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, Ostfildern-Ruit 2003, S. 171f, Nr. 28

31 B. 76; vgl. Walter L. STRAUSS, The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer, New York 1972, S. 44f, Nr. 22.

32 Inv. Nr. NM 1080, signiert und datiert 1528. Vgl. Ausst. Kat. CRANACH OCH DEN TYSKA RENÄSSANSEN, Nationalmuseum, Stockholm 1980, S. 68f, Nr. 52.

33 Berthold HINZ, „Sinnwidrig zusammengestellte Fabrikate"? Zur Varianten-Praxis der Cranach-Werkstatt, in: Ausst. Kat. LUCAS CRANACH (wie Anm. 23), S. 174–179, das Zitat S. 178.

GASTMAHL DES HERODES

Wittenberg, 1533

Inv. Nr. 1193

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Linde (Tilia sp.), 79,5 (± 0,3) x 112,6 (± 0,1) x 0,7 cm, vermutlich originale Stärke, aber parkettiert. Vier Bretter, horizontal geteilt mit horizontal verlaufender Maserung, die wohl neu verleimt werden mußten und heute eine wellige Oberfläche mit besonders deutlichem Sprung zwischen III und IV bilden (Höhen von oben nach unten): Brett I: links und rechts 9,0 cm; Brett II: links 23,7; rechts 24,0 cm; Brett III: links und rechts 25,0 cm; Brett IV: links 22,1; rechts 22,5 cm

Malfläche:
79,5 (± 0,3) x 112,6 (± 0,1) cm, wegen des allseitigen geringfügigen Beschnitts keine Malkanten erhalten

Zustand der Malerei:
mittelmäßig. Auf einem besonders in den Inkarnaten und den hellen Stoffen ungleichmäßig reduzierten Restaurierungsfirnis zahlreiche punktuelle Retuschen über die gesamte Malfläche verteilt. Großflächige Retuschen entlang aller drei Brettfugen, in der Schaube des Herodes und im Tischtuch rechts hinter der Salome. Der Hintergrund und einige dunkle Partien wie die schwarzen Kostüme bei den Männern rechts verputzt und vermutlich durch Regenerierungsversuche in Mitleidenschaft gezogen, die zu Schwundrissen geführt haben

Rückseite des Bildträgers:
mit braunem Schutzanstrich versehen. Auf dem Parkett ein blau umrandeter Klebezettel, darauf mit schwarzer Tinte „Inv. 1193."; darunter mit roter Kreide „3706"; links weißes Tesaband mit der Aufschrift „Städel 3520/5 Ra"; auf dem Parkett und auf der Tafel jeweils mit Bleistift „13,672"

Rahmen: modern

Bezeichnet:
in der rechten oberen Ecke „1533", darunter das Schlangenzeichen mit aufgestellten Flügeln und Ring im Maul

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Auf der Infrarot-Reflektographie *(Abb. 157)* kommt unter der pastos aufgetragenen Farbe eine einfache Pinselunterzeichnung zum Vorschein, die allerdings größtenteils recht genau befolgt worden ist und daher entweder von der Grenze zwischen zwei Farbflächen oder von den mit Schwarz überzeichneten Konturen überlagert wird. Infolgedessen ist sie am besten an den wenigen Stellen abzulesen, an denen die Ausführung geringfügig abweicht. So ist die Tischkante freihändig mit losem, rechts sogar mehrfach ansetzendem Strich festgelegt worden. Bauch und Gürtung der Salome treten links von der ausgeführten Malerei in der weißen Fläche des Tischtuchs hervor. Die Finger an der rechten Hand des Greises hinten rechts am Tisch verlaufen ein wenig anders, als es die Unterzeichnung vorsieht, ebenso der Kontur der rechten Gesichtshälfte der Herodias neben ihm *(Abb. 158)*. Bei dieser sind Stirnkontur, Nasenrücken und -spitze in einer unterzeichneten Form zusammengezogen, die gegenüber der ausgeführten Malerei ein Stück versetzt ist. Auch im Gesicht des Pagen mit der Obstschale ist Unterzeichnung an Nase, Mund und Kinn auszumachen. Sein Mantel ist die einzige Partie, bei der es noch während der Ausführung in der Malerei zu Änderungen kam. Die schräge Borte des Musters, ausgemalt in Schwarz, sollte ursprünglich anders verlaufen, wie die dunklen Schatten oberhalb des heute sichtbaren Streifens am rechten Bildrand zeigen. Auf der gegenüberliegenden Seite des Ärmelschlitzes zeichnet sich in den Falten des Mantels unterhalb des Ellenbogens ein trapezförmiger Gegenstand mit einem hellen ovalen Ring darin ab. Es ist die charakteristische Form einer Geldkatze aus Leder oder Stoff mit einem Metallrahmen um ihre runde Öffnung, die ursprünglich hier baumelte.

BESCHREIBUNG

Dargestellt ist das gewaltsame Ende Johannes' des Täufers aufgrund der Intrige zweier Frauen, der Herodias und ihrer Tochter Salome, nach dem biblischen Bericht bei zwei Synoptikern.[1] Der Vierfürst Herodes hatte seine Schwägerin Herodias zur Frau genommen und den von ihm eigentlich geschätzten Johannes einkerkern lassen, als dieser die Verbindung öffentlich kritisierte. Bei seiner Geburtstagsfeier bezaubert Salome den Fürsten mit einem Tanz so sehr, daß er schwört, ihr jeden Wunsch zu erfüllen. Auf Anweisung ihrer Mutter bittet Salome um das Haupt des Täufers auf einer Schüssel, und Herodes

1 Matth. 14,1–12; Mark. 6,21–29.

Abb. 156: Lucas Cranach d. Ä., Gastmahl des Herodes, 1533, Frankfurt, Städel

Abb. 157: Lucas Cranach d. Ä., Gastmahl des Herodes, 1533, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

kommt widerwillig der Bitte nach. Während die Evangelien betonen, daß Salome die Schüssel ihrer Mutter präsentiert, wird der Akzent auf der Tafel im Städel etwas verschoben: Hier betritt Salome anscheinend gerade den Raum, von der Hinrichtung kommend, und Herodes reagiert mit Entsetzen auf die grausige Folge seines Versprechens. Die schöne junge Frau im grünen Goldbrokatkleid, ausstaffiert mit perlenbestickter Haarhaube, goldenem Halsband und zwei Hobelspanketten, schreitet in der vordersten Bildebene im Profil nach links, dabei die Mittelachse der Komposition markierend. Etwa auf Kniehöhe wird sie vom untern Bildrand abgeschnitten; vollständiger als ein Kniestück ist keine Figur im Bild gegeben. Mit ausgestreckten Armen hält Salome vor der Brust einen großen Servierteller aus Zinn, auf dem der abgetrennte bärtige Lockenkopf des jugendlichen Täufers mit dem Gesicht nach oben liegt, so daß der Betrachter dem Blick der halb geschlossenen Augen ausgesetzt ist. Ein Nimbus aus dünnen konzentrischen Kreislinien mit der Umschrift „S. IOHANES" hinterfängt den Kopf. Unmittelbar hinter der Protagonistin befindet sich der fast quadratische Block des unter einem blütenweißen Tischtuch verborgenen Tisches, der die Figurenverteilung bestimmt. An der linken Tischkante sitzt, vom linken Bildrand angeschnitten, der Fürst Herodes, dessen Silhouette von der üppig fallenden hellroten Schaube verbreitert wird. Seinen Kopf schmückt ein breites weinrotes Barett. Die Hände zu instinktiver Abwehr erhoben, starrt er auf das abgeschlagene Haupt. Die hintere Tischseite besetzen Herodias und ein Greis rechts neben ihr. Die Fürstin, ausgezeichnet durch Schmuck und Haarhaube, wirft mit schräg nach links geneigtem Haupt ihrem Gatten einen vielsagenden Seitenblick zu, den ein maliziöses Lächeln begleitet. Ihre Hände hat sie auf dem Tisch übereinandergelegt. Der einfach gekleidete kurzhaarige Greis mit langem Vollbart neben ihr beugt sich alarmiert nach links in Richtung des Geschehens; seine geöffnete rechte Hand liegt auf dem Tisch, während er mit der linken nach einem Zinnbecher voll Wein greift. Hinter den Figuren ist von der rechten Tischkante bis über den linken Bildrand hinaus ein grünes Ehrentuch aufgespannt, das über 2/3 der Gesamtbreite den Hintergrund des Bildes einnimmt. Über dem Tisch wird es von einem Baldachin aus dem gleichen Tuch ergänzt, dessen Vorderkante am oberen Bildrand auftaucht. Im rechten Drittel bildet eine blaugraue Wandfläche den Hintergrund, vor der vier Figuren des Hofstaats erscheinen, die paarweise im Gespräch die Köpfe zusammenstecken. Links sind es zwei vollbärtige Würdenträger, rechts ein fast verdeckter Kopf mit Kardinalshut, der sich einem im Profil nach links gesehenen, bartlosen Mann in Schwarz mit

schwarzem Barett zuwendet. Vor dieser Gruppe tritt ein blondgelockter Page in einer orangefarbenen Livree an die unbesetzte rechte Seite des Tisches, der aus den Augenwinkeln Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt. In unverkennbarer Parallele zur Aktion der Hauptfigur reicht er mit beiden Händen eine große runde Platte mit Obst an, auf der helle und dunkle Weinreben, Äpfel, Birnen und Nüsse zu erkennen sind. Der Tisch ist mit Korkbrettchen und Messern eingedeckt; ein Brötchen und ein Glas mit Weißwein sind an der vorderen Kante unterhalb des Tellers mit dem Johanneshaupt plaziert.

PROVENIENZ

1851 in der Sammlung des Rats Kirschbaum, Weimar (?)[2]

1890 erworben im Dezember 1890 auf Vermittlung des Buchhändlers Joseph Baer, Frankfurt a. M., von dem kaiserlich russischen wirklichen Staatsrat K. von Becker

2 Christian SCHUCHARDT, Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet, Theil 2, Leipzig 1851, S. 98, Nr. 360 verzeichnet eine 1533 datierte Fassung des Themas daselbst.

Abb. 158: Lucas Cranach d. Ä., Gastmahl des Herodes, 1533, Infrarot-Reflektographie, Detail: Herodias, Frankfurt, Städel

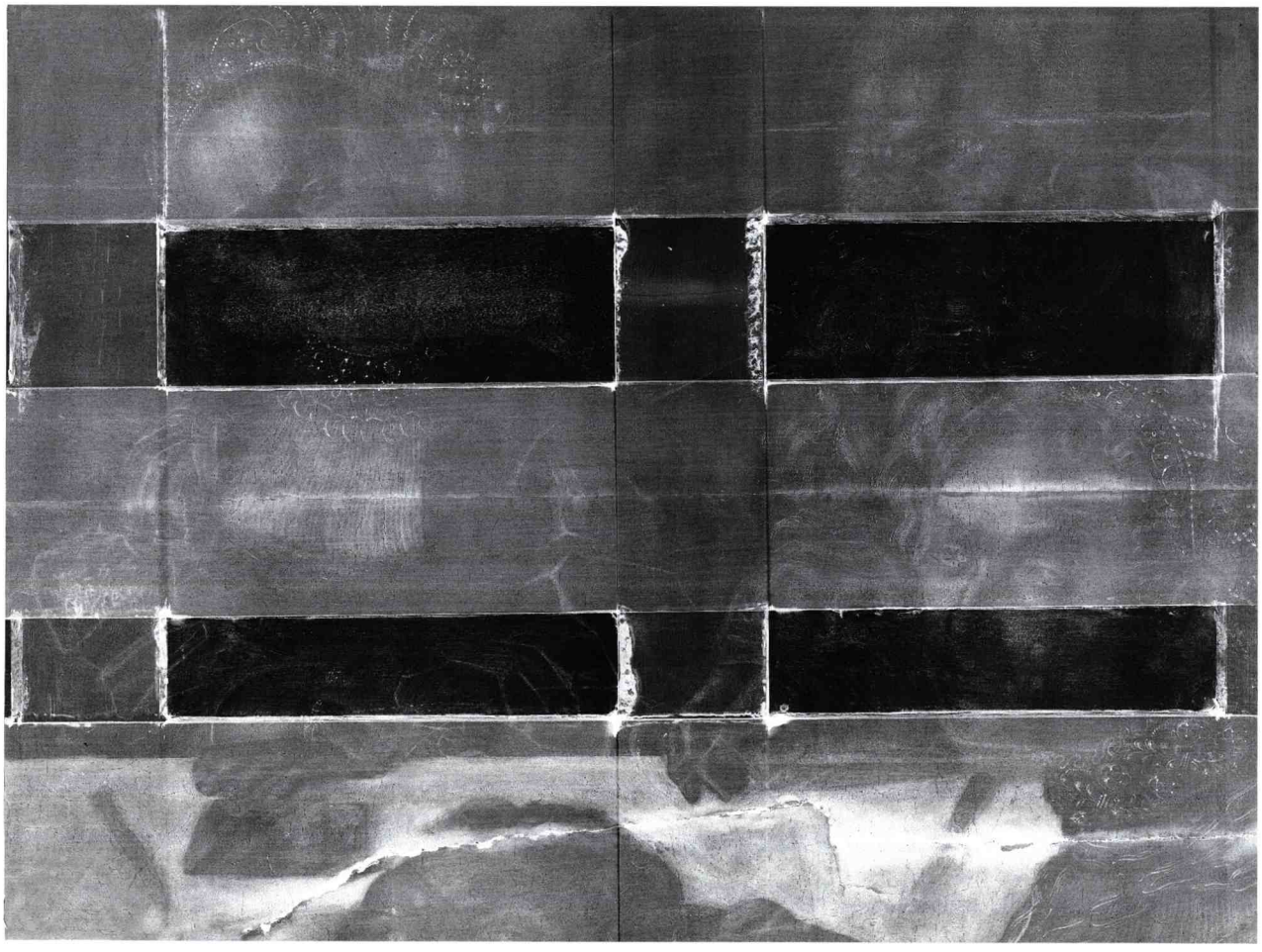


Abb. 159: Lucas Cranach d. Ä., Gastmahl des Herodes, 1533, Röntgenaufnahme, Detail: Herodias, Frankfurt, Städel

Abb. 160: Lucas Cranach d. Ä., Gastmahl des Herodes, 1531, Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum

Abb. 161: Lucas Cranach d. Ä., Gastmahl des Herodes, 1537, Weimar, Kunstsammlungen (Leihgabe der Dresdener Gemäldegalerie)

Abb. 162: Lucas Cranach d. Ä., Gastmahl des Herodes, 1539, Wien, Kunsthistorisches Museum

VARIANTEN

a) Signiert und datiert auf 1531, Buchenholz, 81,3 x 119,7 cm, Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum, Sumner Collection, Inv. Nr. 1936.339 *(Abb. 160)*.[3] Bis auf geringe Abweichungen in der Physiognomie und im Kostüm identische Komposition.

b) Signiert und gleichfalls auf 1531 datiert, 81 x 118 cm, ehem. Sammlung F. J. Gsell, später Sammlung Artaria, beideWien, danach bei Colnaghi in London.

c) Datiert 1534, ehem. Sammlung Graf Wilczek, Wien.[4]

d) Signiert und datiert auf 1537, Buchen- oder Lindenholz, 83 x 121 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1923, seit 1972 als Dauerleihgabe in den Kunstsammlungen zu Weimar *(Abb. 161)*.[5] Führt den mit rundbogigen Zaddeln geschmückten Baldachin ein.

e) Signiert und datiert auf 1539, Buchenholz, 83,5 x 82 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 3567 *(Abb.*

3 Vgl. Wadsworth Atheneum Paintings (1978), S. 126, Nr. 28, Tf. 19.
4 Friedländer, Rosenberg (1932), S. 63.
5 Vgl. Helga Hoffmann, Die deutschen Gemälde des XVI. Jahrhun-

Abb. 163: Lucas van Leyden, Gastmahl des Herodes, Holzschnitt

162).[6] Hauptunterschiede sind die stärker bildeinwärts gewandte Salome, sowie der Baldachin mit rundbogigen Zaddeln.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Heinrich Weizsäcker enthielt sich in seinem knappen Eintrag von 1900 einer Wertung und beschränkte sich darauf, die ihm bekannten übrigen Fassungen aufzulisten.[7] Hedwig Michaelson hob am Beispiel der Tafel im Städel die besondere Vorliebe Cranachs für langbärtige Männer- und Greisenköpfe in dieser Phase hervor.[8] Wilhelm Worringer sah dagegen gerade in den weiblichen Figuren den eigentlichen Anlaß für die Themenwahl: Biblische Heldinnen à la mode gekleidet hätten die Zeitgenossen als noch erotischer empfunden als Aktbilder.[9] Friedländer und Rosenberg schätzten 1932 das Frankfurter Bild „etwas geringer" als die Fassung in Hartford, Connecticut ein.[10] Diese Meinung gibt auch der 1978 erschienene Katalog der zuletzt genannten Sammlung wieder.[11]

DISKUSSION

Helga Hoffmann hat in bezug auf die Weimarer Fassung die ansprechende Vermutung geäußert, daß Cranach seine Komposition von einem frühen Holzschnitt des Lucas van Leyden abgeleitet habe *(Abb. 163)*.[12] In der Tat scheint das Blatt des Niederländers nicht nur Motive wie die markanten Tischbrettchen, sondern vor allem das räumliche Grundgerüst geliefert zu haben mit dem dominanten Block des stoffbedeckten Tisches, der davor plazierten Salome, sowie dem die Szene hinterfangenden Ehrentuch mit Baldachin und der Gruppe der Höflinge am rechten Bildrand. Cranach redigiert die holländische Komposition insofern, als er den Herodes an die linke Tischflanke umsetzt. Damit intensiviert er die Konfrontation zwischen den Hauptakteuren; zugleich verunklärt er aber die Zuordnung zwischen dem Herrscher und dem ihm zukommenden Ehrentuch im Hintergrund: Alle Fassungen kämpfen mit diesem Problem *(Abb. 156, 160–162)*. Auf der Hartforder Tafel ist die ursprüngliche axiale Ausrichtung des Vorhangs auf den Tisch noch präsent, zur Linken wird Wand oder Textil in derselben dunkelgrünen Farbe hinzugefügt, um die Figur des Herodes optisch miteinzubeziehen.[13] In Frankfurt wird dann erstmals das Tuch nach links in die Breite gedehnt, ohne daß die Vorderkante des Baldachins die Verbreiterung mitmachte. Dies geschieht erst auf den beiden späteren Fassungen.

Zugleich ist eine zunehmende Verhärtung der Malweise festzustellen. Gesichter sind in Hartford weich, Haare und Bärte flauschig ausgeführt. Auf dem Frankfurter Bild ist die Durchführung zeichnerischer, das Volumen der Köpfe etwas weniger deutlich. Auf den beiden späteren Fassungen nimmt dann eine gewisse Formelhaftigkeit überhand; man betrachte etwa die ziselierten Korkenzieherlocken im Bart des Greises neben Herodias. Ein weiteres Indiz liefert die Geometrie des Tisches. Hartford und Frankfurt teilen sich in die übertriebene Aufsicht der Fläche, die auf den späteren Fassungen gemildert erscheint.

Die wichtigste Neuerung, welche die Frankfurter Fassung gegenüber ihrem Vorläufer einführt, betrifft die Johannesschüssel, auf die verstärkt die Aufmerksamkeit

derts. Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar o. J., S. 55f, Nr. 17. Nicht bei Friedländer u. Rosenberg.

6 Die Tafel ist allseitig beschnitten, rechts beträchtlich. Laut Schütz entsprach das Format ursprünglich demjenigen der übrigen Fassungen, weil ein Inventar von 1737 die Maße vor der Beschneidung nennt; vgl. Karl Schütz, Ausst. Kat. Lucas Cranach der Ältere und seine Werkstatt. Jubiläumsausstellung museumseigener Werke 1472–1972, Wien 1972, S. 27f, Nr. 19, Abb. 17; Sylvia Ferino-Pagden, Wolfgang Prohaska u. Karl Schütz, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991, S. 47, Tf. 597.

7 Weizsäcker (1900), S. 77, erwähnt Fassung a) und b).

8 Michaelson (1902), S. 101.

9 Worringer (1908), S. 125f.

10 Friedländer, Rosenberg (1932), S. 63, (1979), S. 114.

11 Wadsworth Atheneum Paintings (1978), S. 126.

12 B. 12, allgemein um 1512 datiert. Vgl. Hoffmann (wie Anm. 5), S. 55. Ellen S. Jacobowitz u. Stephanie Loeb Stepanek, Ausst. Kat. The Prints of Lucas van Leyden & His Contemporaries, Washington 1983, S. 115f, Nr. 36.

13 Eine Farbabbildung bei Friedländer, Rosenberg (1979), Tf. 22.

des Betrachters gelenkt wird.[14] Das abgeschlagene Haupt wird nicht nur formal durch einen Nimbus mit Namensumschrift ausgezeichnet; auch die Messer auf dem Tisch sind so angeordnet, daß sie radial auf die Schüssel weisen. Daß Brot und Wein unmittelbar unter der Johannschüssel erscheinen, kann ebenfalls kaum zufällig sein: Mittels der eucharistischen Symbolik soll vermutlich eine Analogie zwischen dem Ende des Täufers und dem Opfertod Christi hergestellt werden.

Auffällig ist die Standardisierung des allen Fassungen zugrundeliegenden Formats. Das offenbar vielfach nachgefragte Sujet scheint in einen bestimmten Kontext, etwa in eine Bilderfolge gehört zu haben, die der Einfachheit halber in einem festgelegten Format produziert oder aus vorhandenen Tafeln zusammengestellt werden konnte. Hoffmann weist darauf hin, daß die Weimarer Fassung anscheinend ursprünglich zusammen mit den noch erhaltenen Tafeln ‚David und Bathseba', ‚Simson und Dalila', ‚Salomos Götzendienst', und eventuell einer Darstellung von ‚Drei Liebespaaren' eine solche Serie bildete, deren übergreifende Thematik man als moralisierend-pikante Darstellungen von ‚Weiberlist' beschreiben kann.[15] Derlei Stoffe spielten im Selbstverständnis des kurfürstlich-sächsischen Hofes eine Rolle; die Anfänge lassen sich bereits 1507 in der Dekoration des Wittenberger Schlosses nachweisen.[16] Es ist wahrscheinlich, daß auch die heute in Frankfurt befindliche Tafel einst einem solchen Bilderzyklus angehörte.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1907, S. 16, Nr. 87a; 1910, S. 21, Nr. 87a; 1914, S. 22, Nr. 87a; 1919, S. 28; 1924, S. 55

1900 WEIZSÄCKER, S. 76f, Nr. 87A
1902 Hedwig MICHAELSON, Lukas Cranach der Ältere. Untersuchungen über die stilistische Entwickelung seiner Kunst, Leipzig 1902, S. 101, 136
1908 Wilhelm WORRINGER, Lukas Cranach, München u. Leipzig 1908, S. 126, Abb. 62
1932 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, S. 63, Nr. 182A
1978 WADSWORTH ATHENEUM PAINTINGS. Catalogue I: The Netherlands and the German-speaking Countries. Fifteenth – Nineteenth Centuries, Hartford 1978, S. 126
1979 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel, Boston u. Stuttgart 2. Aufl. 1979, S. 114, Nr. 220 A
1990 Kerstin MERKEL, Salome. Ikonographie im Wandel (= Europäische Hochschulschriften XXVIII,106), Frankfurt a. M. u. a. 1990 (= Diss. phil. Mainz 1989), S. 316, Nr. 104
1999 BRINKMANN, SANDER, S. 29, Tf. 20

14 Die Johannesschüssel wird seit dem 14. Jahrhundert aus dem szenischen Zusamenhang isoliert und als eigenständiges Andachtsbild gestaltet; vgl. Erwin PANOFSKY, Studies in Iconology, New York 1939, S. 12–14; Isabel Combs STUEBE, The Johannisschüssel: From Narrative to Reliquary to Andachtsbild, in: Marsyas 14, 1968/69, S. 1–16; Hella ARNDT u. Renate KROOS, Zur Ikonographie der Johannes-Schüssel, in: Aachener Kunstblätter 38, 1969, S. 243–328; E. WEIS, Art. „Johannes der Täufer", in: LCI, Bd. 7, 1974, Sp. 164–190, hier Sp. 187–189.

15 HOFFMANN (wie Anm. 5), S. 55.

16 G. BAUCH, Zur Cranachforschung. 3. Der Bilderschmuck des kurfürstlichen Schlosses in Wittenberg, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 17, 1894, S. 425–432.

DIE HEILIGE SIPPE

(DER SOG. „TORGAUER ALTAR")

Wittenberg, 1509

Inv. Nr. 1398

Mitteltafel:
Joseph, Maria, Anna und der Jesusknabe, im Hintergrund die drei Gatten Annas: Joachim, Kleophas (mit den Zügen Kaiser Maximilians I.) und Salomas (mit den Zügen Sixtus Oelhafens?), im Vordergrund zwei Söhne der Maria Kleophas

Linker Flügel, Innenseite:
Maria Kleophas und Alphäus (mit den Zügen Friedrichs des Weisen), sowie zwei ihrer Söhne

Rechter Flügel, Innenseite:
Maria Salome und Zebedäus (mit den Zügen Johanns des Beständigen), sowie ihre Söhne Jakobus d. Ä. und Johannes Ev.

Linker Flügel, Außenseite:
Madonna mit Kind

Rechter Flügel, Außenseite:
Hl. Anna

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
der Bildträger besteht bei allen Tafeln aus Lindenholz (Tilia sp.). Die Mitteltafel ist stark gedünnt und auf eine Trägerplatte aus Buchenholz aufgeleimt worden, die zusätzlich parkettiert wurde;[1] die Seitenflügel sind mit original bemalten Vorder- und Rückseiten erhalten
Mitteltafel: 121,1 (± 0,1) x 100,4 (± 0,3) x 0,5 (± 0,1; einschließlich Trägerplatte) cm
sechs Bretter, horizontal geteilt mit horizontal verlaufender Maserung (Höhen von oben nach unten): Brett I: links 22,0; rechts 28,0 cm; Brett II: links 28,3; rechts 26,0 cm; Brett III: links und rechts 25,5 cm; Brett IV: links 12,7; rechts 14,0 cm; Brett V: links 13,0; rechts 12,8 cm; Brett VI: links 19,0; rechts 14,5 cm. Oben geringfügig beschnitten
Linker Flügel: 120,5 (± 0,3) x 45,2 (± 0,1) x 0,9 (± 0,2) cm
sieben Bretter, horizontal geteilt mit horizontal verlaufender Maserung (Höhen von oben nach unten): Brett I: links 16,5; rechts 17,2 cm; Brett II: links 24,0; rechts 24,9 cm; Brett III: links 13,1; rechts 11,1 cm; Brett IV: links 15,1; rechts 14,5 cm; Brett V: links 14,5; rechts 16,3 cm; Brett VI: links 18,4; rechts 16,6 cm; Brett VII: links 18,7; rechts 18,9 cm. Unten eine ca. 0,4 cm starke Leiste über die gesamte Tafelbreite angesetzt, die rechts ausgebrochen ist
Rechter Flügel: 120,7 (± 0,1) x 45,4 (± 0,1) x 0,9 (± 0,2) cm
acht Bretter, horizontal geteilt mit horizontal verlaufender Maserung (Höhen von oben nach unten): Brett I: links 12,2; rechts 13,4 cm; Brett II: links 11,6; rechts 10,5 cm; Brett III: links 14,5; rechts 14,0 cm; Brett IV: links 13,7; rechts 13,8 cm; Brett V: links 16,2; rechts 15,6 cm; Brett VI: links 13,0; rechts 12,2 cm; Brett VII: links 14,4; rechts 14,2 cm; Brett VIII: links 24,6; rechts 24,7 cm. Oben und unten beschnitten

Malflächen:
Mitteltafel: 120,6 (± 0,1) x 99,3 (± 0,3) cm, die ursprüngliche Malkante ist links, rechts und unten unter einer wohl gleichfalls originalen Übermalung des Randes mit schwarzer Farbe erhalten in ca. 0,5–1,0 cm Abstand vom Tafelrand.[2] Oben ist die Malkante der Beschneidung der Tafel zum Opfer gefallen
Linker Flügel, Innenseite: 120,3 (± 0,2) x 44,4 (± 0,1) cm, Malkanten seitlich erhalten, beidseitig mit einem schwarzen Streifen übermalt
Rechter Flügel, Innenseite: 120,7 (± 0,1) x 44,5 (± 0,2) cm, Malkanten seitlich erhalten, beidseitig mit einem schwarzen Streifen übermalt
Linker Flügel, Außenseite: 120,4 (± 0,2) x 44,0 (± 0,2) cm, Malkanten seitlich erhalten, Reste von schwarzer Übermalung zur Tafelkante hin
Rechter Flügel, Außenseite: 120,7 (± 0,1) x 44,0 (± 0,3) cm, Malkanten seitlich erhalten, Reste von schwarzer Übermalung zur Tafelkante hin

1 Eine der Trägerplatte entnommene Holzprobe führte am Städel im ersten Angang zu einer falschen Bestimmung der Holzart, auf die sich Ritschel (1996), S. 14 bezieht. Das Argument unterschiedlicher Holzarten beim Frankfurter Triptychon und der Torgauer Predella entfällt also; doch behalten die übrigen Überlegungen von Ritschel ihre Gültigkeit.

2 Solche schwarzen Umrahmungen hat Heydenreich (1998), S. 193 an verschiedenen Werken Cranachs festgestellt; vgl. Abb. 21.11. u. 21.12. dort.

Abb. 164: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Altar bei geöffneten Flügeln, Frankfurt, Städel

Zustand der Malerei:
Mitteltafel: schlecht. Zahlreiche punktuelle Retuschen über die gesamte Bildfläche verteilt, in den unteren zwei Dritteln zunehmend. Sämtliche Inkarnate mehr oder weniger stark verputzt, beim Gesicht der hl. Anna teilweise bis auf die Grundierung. Die Gesichter der drei Figuren auf der Empore dagegen viel weniger in Mitleidenschaft gezogen und der Brokatvorhang oben und die graue Rückwand kaum gereinigt. Die stärksten Beschädigungen finden sich dagegen in einem horizontal über die gesamte Bildbreite verlaufenden Streifen, der sich von links etwa 10 cm Höhe bis auf rechts 19 cm verbreitert und das Piedestal der linken Säule, das Mariengewand auf der Brüstung und in Kniehöhe, Buch und linke Hand Mariens, das Christkind von der Schulter abwärts, die Annenfigur zwischen Oberarm und Knie, sowie schließlich das Piedestal der rechten Säule einschließt. Hier besteht die Malschicht weitgehend aus alten Retuschen, die sich ihrerseits z. T. vom Malgrund lösen. Offenbar arbeitete das Brett stark. Ein zweiter, weniger stark retuschierter, aber sehr verputzter Streifen von ca. 8 cm Höhe zieht sich in der Höhe des Frieses an der Empore quer über die gesamte Breite der Tafel. Die ursprünglichen Blattgoldnimben sind fast ganz verloren und mit Muschelgold und brauner Schattierung grob ergänzt.
Linker Flügel, Innenseite: recht gut. Unter ultraviolettem Licht werden die Folgen ungleichmäßiger Reinigungsversuche sichtbar. In der Landschaft sind Burg und Felsen stärker herausgeputzt worden als der Rest, ebenso die Gesichtsmaske und die Brustpartie des Alphäus, sowie bei der Maria Kleophas die Inkarnate und der weiße Ärmel, schließlich die ganze Figur des Knaben im Vordergrund
Rechter Flügel, Innenseite: gut
Linker Flügel, Außenseite: mittelmäßig. Zahlreiche Retuschen auf älterem Restaurierungsfirnis, der ungleichmäßig reduziert worden ist. Herausgeputzt worden sind der Marienkopf, das Christkind, Hände, Haar und Ärmel Mariens auf ihrer rechten Seite, sowie ihr Bauch und ihr Gewand unten. Unter dem Firnis zeichnen sich großflächige Retuschen im unteren Drittel der Figur ab, in den Mantelfalten unterhalb ihres linken Armes und am Unterarm, sowie links in der Nischenkalotte
Rechter Flügel, Außenseite: mittelmäßig

Rückseite des Bildträgers bei der Mitteltafel:
oben mit blauer Wachskreide „7359"; mit Bleistift im oberen Drittel „Inv.N. 1398"

Rahmen: modern

Bezeichnet:
auf der an der rechten Säule angebrachten Tafel „Lvcas · Chronvs/Faciebat/Anno · 1509". Im Puttenfries der Brüstung kursächsische Wappen

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Mitteltafel: Unterzeichnung ist in den verputzten Inkarnaten teilweise mit bloßem Auge zu erkennen; auf der Infrarot-Reflektographie tritt sie außerdem unter dem leuchtend gelben und erstaunlicherweise auch unter dem mittelblauen Pigment sehr deutlich zutage, etwas weniger prägnant unter den roten Farbschichten *(Abb. 166–169)*. Anscheinend sind sämtliche Figuren mit breitem Pinsel in den Konturen, markanten Linien der Binnenzeichnung und in der Faltenführung des Kostüms vorbereitet worden. Dabei werden mit wenigen, frei geführten Pinselzügen Formen festgelegt, Licht und Schatten bleiben unberücksichtigt, ganz selten werden, beispielsweise bei den nackten Armen und Fingern des Christkinds, gekrümmte Oberflächen durch Ansätze von Schraffur markiert *(Abb. 167)*. Typisch für die Arbeitsweise des Entwerfers ist beispielsweise die Art, in der er die Binnenstruktur der Gugel Josephs mit wenigen Linien angegeben hat *(Abb. 166)*: Eine Klammerform und eine Wellenlinie bezeichnen den Wulst des Kopfputzes, zwei unregelmäßige Züge die Knickstellen des Zipfels. Ferner erkennt man einen breiten horizontalen Strich, der darauf hinweist, daß zumindest in der Unterzeichnung das Gesims unter der Kopfbedeckung durchgezogen war. Nase, Wangenknochen und Finger sind mit knappen Angaben ebenso treffend angezeigt. Dagegen deuten drei schwungvolle kleine Bögen am Oberarm des Christkinds mehr Muskulatur an, als in der Malerei ausgeführt wurde *(Abb. 167)*.[3] Das gleiche Phänomen ursprünglich etwas schwellender verlaufender Konturen ist an den Beinen der beiden Knaben im Vordergrund zu beobachten *(Abb. 168)*. Der grüne Mittelstreifen im Rock des linken von ihnen war etwas breiter geplant, wie die durch die roten Zonen durchwachsenden Hakenformen der Unterzeichnung belegen. Weniger deutlich ist die Unterzeichnung in den drei Figuren auf der Empore auszumachen, weil dort die Malerei etwas besser erhalten ist und die Gewänder zum Teil in pastoser, undurchlässiger Malweise ausgeführt sind. Doch zeichnen sich in Kleidung und Händen des Joachim, sowie in Gesicht und Händen des Kleophas die gewohnt freien Pinselstriche ab *(Abb. 169)*.

Linker Flügel, Innenseite: Auf der Infrarot-Reflektographie zeichnet sich die von der Mitteltafel vertraute, schwungvolle und freie Pinselführung in den beiden Kindern und in Hand und Ärmel der Maria Kleophas ab *(Abb. 170)*. Abweichungen von der Unterzeichnung sind an der linken Hand des Alphäus und in seinem Gesicht festzustellen. Während die Hand gegenüber der Vorzeichnung lediglich ein wenig nach rechts unten versetzt ist, scheint die Kopfhaltung ursprünglich recht anders gedacht gewesen zu sein; denn der von losen Schraffen begleitete Linienzug quer über die Nase der Figur und die Linien auf der linken Wange machen in bezug zur ausgeführten Malerei keinen Sinn.

3 Sandner (1998), S. 167 glaubt, daß die Angaben der Unterzeichnung sich „offensichtlich an Pauslinien orientieren und der vorgegebenen Form nachgehen, ohne die Linien sauber nachzuziehen. Dadurch entsteht ein relativ freier Duktus".

165: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Altar bei geschlossenen Flügeln, Frankfurt, Städel

Abb. 166: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Infrarot-Reflektographie, Detail von der Mitteltafel: Joseph, Frankfurt, Städel

Abb. 167: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Infrarot-Reflektographie, Detail von der Mitteltafel: Gruppe der Anna selbdritt, Frankfurt, Städel

Rechter Flügel, Innenseite: Die Körperkonturen der nackten Knäblein sind wiederum mit ungemein freien Linienzügen in schwellenden Formen vorbereitet; ebenso ist das Gesicht der Maria Salome recht detailliert unterzeichnet *(Abb. 171)*: Haaransatz, Brauenbögen, Nase und Mund sind angegeben; dabei sind das rechte Auge und die Nasenspitze in der Ausführung leicht nach unten gerutscht. Ferner ist die im roten Innenfutter des Ärmels vorgezeichnete Faltenführung zwar sinngemäß, aber keineswegs wörtlich befolgt worden.

Linker Flügel, Außenseite: Mit breiterem Pinselstrich und summarischer als auf der Innenseite sind hier die wesentlichen Konturen und Formen in einer Unterzeichnung angegeben, die sich jedoch selbst auf der Infrarot-Reflektographie kaum von der Malerei abhebt, wahrscheinlich, weil sie mit denselben Pigmenten ausgeführt ist wie die Farbschichten der Grisaillemalerei an der Oberfläche *(Abb. 172)*. Im Gesicht der Muttergottes sind mit Sicherheit Nase und Mund vorbereitet worden. Beim Christkind erscheint die Nase in der Unterzeichnung oberhalb des ausgeführten Stupsnäschens; in Verbindung mit zwei Haken am Brauenbogen und an der Schläfe deutet dies auf einen stärker in den Nacken gelegten Kopf hin. Der Umriß des Ohres ist ebenfalls mit einigen Pinselzügen markiert worden, und der Kontur der Schädelkalotte zeichnet sich unter dem Nimbus ab. Ebenso wird der ursprünglich etwas knappere Verlauf des gekrümmten Rückens sichtbar. Auch die Finger der rechten Marienhand sind leicht verschoben worden; man erkennt einen großzügigen Kringel zwischen Daumen und Zeigefinger, der die zugreifenden Finger möglicherweise ganz summarisch festlegen sollte. Im Mantelstoff sind die in großen Schwüngen verlaufenden Schüsselfalten angegeben, wobei die zweite von oben, deren Faltensteg sich auf halbem Wege in dem über dem Bauch gespannten Stoff verliert, ursprünglich von links kommen sollte.

Rechter Flügel, Außenseite: Der Buchrücken und die auf dem Einbanddeckel ruhenden Fingerspitzen sind gegenüber der gleichfalls mit breitem Pinsel hingestrichenen Unterzeichnung etwas versetzt worden *(Abb. 173)*. Von der Taille abwärts deuten mehrere lange Schwünge den Faltenverlauf an, wenn auch nur in sehr groben Zügen: Sie zeichnen sich heute u. a. in der glatten Stoffbahn ab, die vom Bauch der hl. Anna herabfällt.

BESCHREIBUNG

Bei geschlossenen Flügeln zeigt der Altar in Grisaillemalerei zwei halbrunde Nischen, die ohne jede architektonische Verzierung in eine verputzte Wand eingelassen sind und von einem breiten Sockelstreifen an der Unterkante bis zur Oberkante der Flügel reichen, also fast deren gesamte Höhe einnehmen. In der linken Nische steht eine Madonna mit Kind, in der rechten die hl. Anna. Maria ist frontal ausgerichtet; über einem nur unten rechts sichtbaren Faltenrock trägt sie einen Mantel mit weiten Ärmeln, der von der Taille abwärts in mehreren großen Faltenschüsseln herabfällt und sich links unten in einem Bausch auf dem Boden staut, der die Füße der Muttergottes verbirgt. Diese hält mit symmetrischem Griff beider Hände vor der Brust das Kind, das im Profil nach rechts gewandt aufgerichtet auf ihren Handflächen sitzt, mit den Armen den Hals der Mutter umschlingt und die Lippen zum Kuß auf ihren Mund spitzt. Die hl. Anna wendet sich mit einer Drehung des ganzen Körpers nach

links ihrer Tochter zu; das linke Spielbein hat sie ein wenig zurückgesetzt. Auf Hüfthöhe hält sie ein aufgeschlagenes Buch in den Händen, in das sie sich mit geneigtem Kopf und niedergeschlagenem Blick zu vertiefen scheint. Bekleidet ist sie mit einem langen Rock mit weiten Trichterärmeln, der auf dem Boden aufstößt und rechts sogar in einer kurzen Schleppe endet. Ein plissierter Kragen und eine bis auf die Schulter fallende Haube nach niederländischer Mode vervollständigen das Kostüm. Auffällig sind bei allen drei Figuren die Nimben, die als etwa fingerdicke Scheiben gestaltet sind. Dadurch verstärken sie den Eindruck, daß es sich bei den monochromen Nischenfiguren um Skulpturen handele.[4]

Im geöffneten Zustand zeigen die Mitteltafel und die Flügelinnenseiten einen einheitlichen Bildraum. Der Betrachter blickt in einen großzügig dimensionierten, hohen Saal mit blaugrau verputzten Wänden und dreifarbig gefliestem Fußboden.[5] Nach links öffnet sich der Saal auf eine Terrasse, die nur im rückwärtigen Teil durch eine Mauerzunge mit Pfeilerstirn und ein Stück niedriger Brüstungsmauer zur offenen Landschaft hin begrenzt wird. Auf der rechten Seite sorgt zwar ein ähnlich abgestuftes Wandstück für einen Anflug von Symmetrie, der allerdings gleich wieder relativiert wird; denn Pfeiler und Vorsprung bilden hier nur die innere Wandschicht, die von einer glatten Außenwand mit oben eingelassenem Fenster hinterfangen wird. Als Fensterbank dient die Mauerzunge nicht nur dem Mann im Hintergrund als Sitzgelegenheit; sie läuft als Schwelle an der Außenwand entlang nach vorne und scheint im äußersten Bildvordergrund zu einer zweiten Sitzbank umzubiegen, vor der die Frau mit den Kindern Platz genommen hat. Der Ansatz eines flachen Tonnengewölbes über der seichten Fensternische vervollständigt die architektonische Definition dieser Zone. Auf der Mitteltafel beherrschen zwei mächtige Einbauten den Saal. Im Vordergrund erstreckt sich eine an Ober- und Unterkante mit Rundstäben profilierte Steinbank quer über die ganze Breite des Raumes. Rechts und links trägt sie auf kubischen Piedestalen zwei Säulen aus hellem Marmor. Zwischen ihnen ist am oberen Bildrand ein großes Tuch aus schwarz und rot gemustertem Goldbrokat gespannt, dessen Enden an den Säulen entlang herabfallen. Ein Stück unterhalb des Stoffendes ist an der rechten Säule ein weißes Täfelchen mit schwarzem Rahmen an einer Krampe befestigt, auf dem Signatur und Datierung zu lesen sind. Daß die rechte Säule vollständig zu sehen, die linke dagegen leicht angeschnitten ist, sorgt für eine leichte Asymmetrie, die in der Gestaltung von Mittel- und Hintergrund aufgenommen wird. Im Mittelgrund ragt von links eine eingebaute Empore in den Saal, die insgesamt

Abb. 168: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Infrarot-Reflektographie, Detail von der Mitteltafel: Simon und Judas als Knaben, Frankfurt, Städel

knapp mannshoch ist. Über einem schmucklosen Unterbau erhebt sich eine reich profilierte und mit einem Fries dekorierte Brüstung. Der Fries besteht aus einem Relief mit sechs tänzelnden Putten, die zwischen sich sechs aus einer Kette mit großen kreisförmigen Gliedern gebildete Ringe mit jeweils einem Wappenschild darin halten. Auf die sechs Schilde sind die Figuren der Felder des kursächsischen Wappens verteilt.[6] Die Empore endet etwa ein Viertel der Tafelbreite vom rechten Rand entfernt, so daß die rechte hintere Raumecke sichtbar und die gesamte Tiefe des Raumes abschätzbar bleibt. Über dem rechten Ende der Empore steht auf der Brüstung eine Säule ähnlich den vorderen beiden, jedoch anstelle eines Piedestals nur mit einer schlichten Plinthe versehen. Sie erweckt den Eindruck, daß mit dem Brokatstoff ein Baldachin über den ganzen Mittelteil gespannt sein könnte, ohne daß diese Vermutung sich letztlich verifizieren ließe. In die schlichte Rückwand ist im linken Viertel oberhalb der Empore ein Fenster eingelassen, das den Blick auf ein Stück Himmel freigibt.

Das zugleich komplexe und monumentale, dabei etwas erklügelt wirkende architektonische Gehäuse dient dazu, insgesamt siebzehn Figuren unterzubringen und sinnvoll zu gruppieren. Dargestellt ist die hl. Sippe gemäß der Trinubiumslegende, derzufolge die hl. Anna insgesamt

4 Vgl. Marion Grams-Thieme, Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16,. Jahrhunderts (= Dissertationen zur Kunstgeschichte 27), Köln u.a.O. 1988; Dagmar R. Täube, Monochrome gemalte Plastik (= K. Bering (Hg.), Kunst - Geschichte und Theorie 19, zugleich Diss. phil. Bonn 1991), Essen 1991

5 Ein Fehler ist dem Maler bei zwei Reihen des Bodenstreifens am äußersten Rand links unterlaufen; dort stoßen olivgrüne und ockerfarbene Fliesen unmittelbar aneinander, anstatt sich jeweils in separaten Reihen mit weißen abzuwechseln.

6 Zu erkennen sind von links nach rechts Adler, gekreuzte Schwerter, steigender Löwe, Adler, steigender Löwe.

Abb. 169: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Infrarot-Reflektographie, Detail von der Mitteltafel: die drei Ehemänner Annas, Frankfurt, Städel

dreimal verheiratet war.[7] Auf der zentralen Steinbank im Vordergrund der Mitteltafel haben sich Maria und ihre Mutter Anna mit dem Christusknaben niedergelassen. Die hl. Anna, in demselben Kostüm wie auf der Außenseite, hält den Knaben auf ihrem rechten Knie und wendet sich, der Bewegung des Kindes folgend, nach links ihrer Tochter zu. Der Jesusknabe dreht nämlich Kopf und Oberkörper in diese Richtung und reckt sich mit weit ausgestreckten Armen gefährlich weit nach links. Seine ganze Aufmerksamkeit wird von einem Apfel in Anspruch genommen, den Maria ihm mit der rechten Hand zureicht, während sie mit der linken verhindert, daß das Buch auf ihrem Schoß heruntergleitet. Sie trägt ein langes blaues Kleid mit rechteckigem Ausschnitt und langen Ärmeln, bei deren rechtem das gelbe Innenfutter zum Vorschein kommt. In ihrem Rücken kauert unmittelbar hinter der Steinbank ein bärtiger Mann mit einer Gugel im Profil nach rechts gewandt auf dem Fußboden. Die Beine angezogen, den rechten Arm untergeschlagen, den Kopf in die linke Hand gestützt, scheint er zu schlafen. Dem Kopftypus und der ikonographischen Tradition nach muß es sich um Joseph handeln.[8] Oberhalb dieser Gruppe ist die Empore mit drei Männern mittleren Alters besetzt, die sich auf die Brüstung stützen. Der linke von ihnen lehnt sich

7 „Anna aber, spricht man, hatte drei Männer: Joachim, Cleophas und Salome. Von Joachim ihrem ersten Manne gebar sie eine Tochter, Maria, die Mutter des Herrn, die sie dem Joseph zum Weibe gab, und die darnach Christum den Herrn zeugte und gebar. Als Joachim tot war, nahm sie den Cleophas zum Manne, den Bruder des Joseph, und zeugte mit ihm eine andere Tochter, die sie auch Maria nannte und darnach dem Alphaeus zum Weibe gab; diese Maria gebar aber ihrem Manne vier Söhne: Jacobum den Mindern; Joseph den Gerechten, der auch Barsabas hieß; Simon; und Juda. Nach dem Tode des zweiten Mannes nahm Anna zum dritten Mann den Salome; dem gebar sie eine Tochter, die sie abermals Maria nannte, und gab sie dem Zebedaeus zum Weibe. Die beiden zeugten zusammen zwei Söhne, Jacobus den Großen und Johannes den Evangelisten." (Die Legenda Aurea des Jakobus de Voragine, übersetzt v. Richard Benz, Heidelberg, 8. Aufl. 1975, S. 677f) Generell zum Thema vgl. Esser (1986), zur Überlieferungsgeschichte besonders S. 15–31; M. Lechner, Art. „Sippe, Heilige", in: LCI, Bd. 4, 1972, Sp. 163–168.

8 Ein schlafender Joseph kommt z. B. bei Albrecht Dürer hinter der Rasenbank mit der Muttergottes auf der frühen Madonna mit der Heuschrecke (B. 44) vor; der Ausst. Kat. Albrecht Dürer 1471/1971. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums, München 1971, S. 86, Nr. 144 schlägt vor, daß damit auf den Traum angespielt wird, in dem Joseph die Aufforderung zur Flucht erhält (Matth. 2,13). Andererseits wertet Walter L. Strauss (The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer New York 1972, S. 8f, Nr. 4) die Müdigkeit des Alten als Bestätigung der Jungfräulichkeit Mariens. Ebenso schläft Joseph auf der eindeutig von älteren niederländischen Vorbildern inspirierten Hl. Familie Benvenuto Tisis, gen. Garofalo, im Städel (Inv. Nr. 976; vgl. Jochen Sander, Ausst. Kat. „Die Entdeckung der Kunst". Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Mainz 1995, S. 185, 205, Nr. 66, Abb. 177).

Abb. 171: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Infrarot-Reflektographie, Detail von der rechten Flügelinnenseite: Maria Salome und ihre Söhne, Frankfurt, Städel

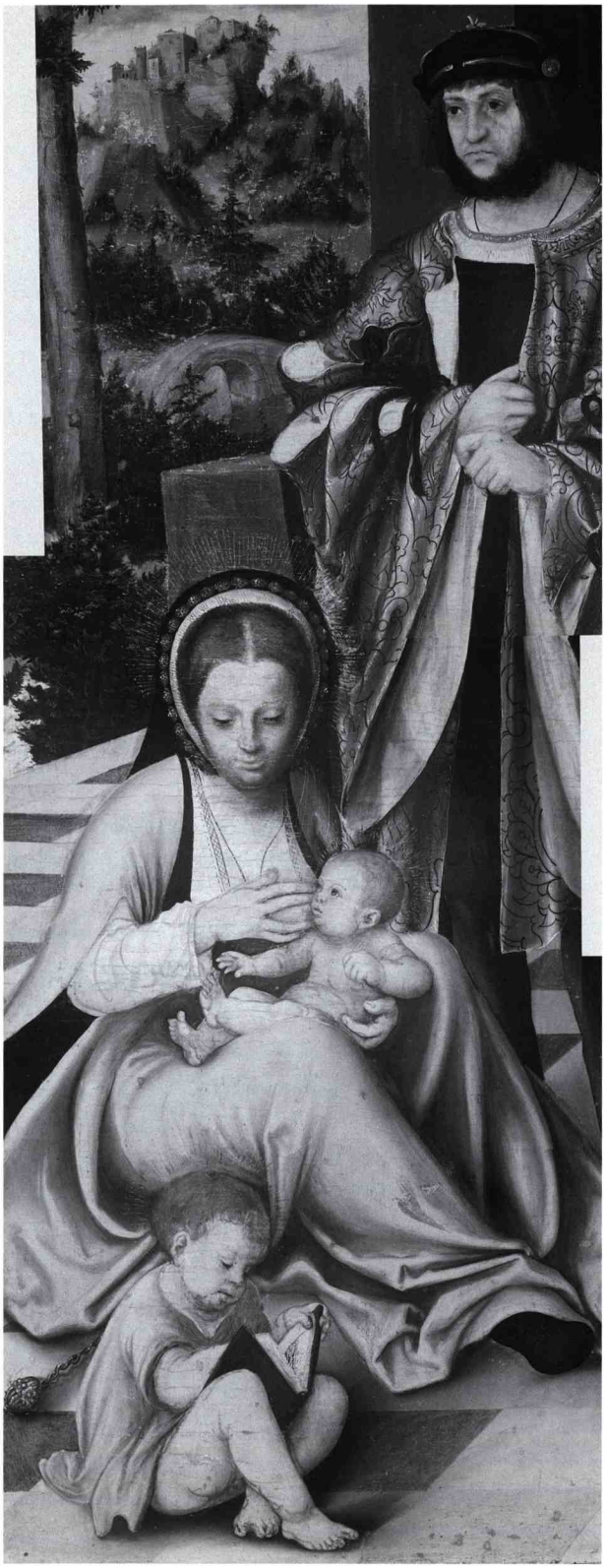


Abb. 170: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Infrarot-Reflektographie, Detail von der linken Flügelinnenseite: Maria Kleophas, Alphäus und ihre Söhne, Frankfurt, Städel

leicht nach rechts und blickt konzentriert auf die Annengruppe herunter. Wenn er zu dieser mithin in Bezug steht, so muß es sich um Joachim handeln, den ersten Gemahl der Anna und Vater Mariens. Auch die blau-gelbe Farbkombination seines Mantels verbindet ihn mit der Gruppe der in auffallend buntes Tuch gehüllten Frauen, um so mehr, als die beiden anderen Gestalten auf der Empore deutlich anders gekleidet sind. Sie tragen zeitgenössische Tracht, der Mann zur Linken eine purpurrote Schaube mit grünem Futter und Pelzbesatz über einem schwarzen Wams, dazu eine auffällige Goldkette mit großen, kreisrunden Gliedern, der rechte eine pelzverbrämte Schaube

Abb. 172: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Infrarot-Reflektographie, Detail von der linken Flügelaußenseite: Madonna mit Kind, Frankfurt, Städel

Abb. 173: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Infrarot-Reflektographie, Detail von der rechten Flügelaußenseite: Hl. Anna, Frankfurt, Städel

aus Goldbrokat und ein schwarzes Barett. Beide wenden sich im Gespräch einander zu: Der mit der Kette ausgezeichnete Herr hat die rechte Hand im Redegestus erhoben, während seine Linke auf der Brüstung ruht; aufmerksam folgt sein Gegenüber seinen Ausführungen. Der Bildlogik gemäß muß es sich bei den beiden Figuren um Kleophas und Salomas, die rein legendarischen späteren Ehegatten der Anna, handeln. Dies gilt besonders in Anbetracht der Gesamtkomposition: Nach Georg Swarzenskis zutreffender Beobachtung bilden die Köpfe der Figuren auf der Empore und auf den Flügeln zusammen in der Fläche einen weiten, fast das gesamte Bild durchmessen-

den Halbkreis, zugleich im Raum einen äußeren Ring, der sich um die zentrale Gruppe legt.[9] Ein Zusammenhang zwischen den Gestalten auf der Empore und den Paaren mit Kindern auf den Flügeln wird dadurch sinnfällig gemacht. Demzufolge müßte es sich bei den Frauen im Vordergrund um die Stiefschwestern der Muttergottes handeln, die nach ihren Vätern die Kunstnamen Maria Kleophas und Maria Salome tragen, bei den Männern hinter ihnen um ihre Ehegatten Alphäus und Zebedäus. In der Bildtradition der hl. Sippe wird bei einer symmetrischen Verteilung der beiden Stiefschwestern zumeist auf der linken Seite Maria Kleophas mit ihren vier Kindern Jakobus d. J.,[10] Joseph Justus, gen. Barnabas,[11] Simon Zelotes[12] und Judas Thaddäus[13] dargestellt, rechts Maria Salome mit Jakobus d. Ä. und dem Evangelisten Johannes *(Abb. 164)*. Das Problem bei unserem Altar sind die zwei Knaben, die auf die Mitteltafel versetzt sind, so daß man sie prinzipiell der Familie auf dem rechten oder auf dem linken Flügel zuordnen könnte. Doch wirkt die Gruppe auf dem rechten Flügel so in sich geschlossen, daß man die Kinder im Vordergrund der Mitteltafel eher der Familie auf dem linken Flügel zurechnen möchte, auf die sie sich überdies zubewegen. Das bestätigte die traditionelle Anordnung. Da Lucas Cranach im Gegensatz zu früheren Darstellungen *(Abb. 176)* aber auf eine Identifizierung der Kinder durch Beischriften oder Attribute verzichtet, bleibt ein gewisses Maß an Unsicherheit bestehen, auch was die Benennung im einzelnen angeht. Links sitzt Maria Kleophas am Boden, vielleicht auf einem Kissen – darauf würde die in den Vordergrund ragende Quastenschnur hindeuten –, und stillt einen Säugling, den man im Ausschlußverfahren mit Jakobus d. J. identifizieren kann. Die Beine hat sie nach rechts gestreckt, den Oberkörper in die Frontale gedreht, den Kopf hält sie gesenkt. Zu einem weiten roten Mantel trägt sie ein schwarzes Untergewand und eine schwarze Haube mit goldener Borte; ihre Füße stecken in Kuhmaulschuhen. Hinter ihr steht ein nach zeitgenössischer Mode gekleideter Alphäus, der über weißem Hemd und schwarzem Rock und zu grünen Beinlingen einen Mantel aus Goldbrokat mit geschlitzten und genestelten Trichterärmeln, sowie ein knappes, mit goldenen Bändern umwundenes Barett trägt. Er blickt schräg nach links in die Landschaft. Vor der Mutter hockt ein Knabe im bläulichen Hemd am Boden und blättert in einem Buch. Es muß sich um Barnabas handeln, der am häufigsten mit einem Buch dargestellt wird, weil er das Matthäus-Evangelium verkündet und aufgezeichnet haben soll.[14] Die beiden Knaben auf der Mitteltafel stellen eine kleine Genreszene. Der ältere im grünrot gestreiften Rock wendet sich aus der Frontalen auf dem rechten Fuß ein wenig nach links, als schickte er sich an, dorthin weiterzumarschieren, und würde nur durch den kleinen Bruder aufgehalten, zu

Abb. 174: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, 1509, Röntgenaufnahme des linken Flügels, Frankfurt, Städel

9 Swarzenski (1907a), S. 51.
10 Vgl. B. Böhm, Art. „Jakobus Minor", in: LCI, Bd. 7, 1975, Sp. 47–51.
11 Vgl. M. Lechner, Art. „Barnabas", in: LCI, Bd. 5, 1973, Sp. 316–320.
12 Vgl. M. Lechner, Art. „Simon (Zelotes)", in: LCI, Bd. 8, 1976, Sp. 367–371.
13 Vgl. M. Lechner, Art. „Thaddäus, Judas", in: LCI, Bd. 8, 1976, Sp. 423–427.
14 Lechner (wie Anm. 11), Sp. 317.

Abb. 175: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe mit der Vierzehn-Nothelfer-Tafel der Torgauer Marienkirche, zu verwerfende Rekonstruktion

dem er mit mürrischem Blick den Kopf wendet. Den linken Arm hat er elegant hinter den Rücken gelegt, mit der rechten Hand hält er einen Wanderstab über die Schulter, an dem ein mit Äpfeln und Trauben gefüllter Weidenkorb hängt. Eine auffällige Tasche mit goldenem Knopf, den ein antikischer Profilkopf ziert, hängt dem Knaben vom Gürtel herab; Tasche wie Gürtel sind aus weißem Leder. Im Laufschritt eilt das jüngere Kind hinter dem Bruder her; mit der rechten Hand faßt er dessen Korb am Rand, mit der linken zieht er einen aus Weidenzweigen geflochtenen Schlitten mit einem Apfel darin hinter sich her. Ganz offensichtlich hat der Kleine Angst, nicht mit dem älteren Bruder Schritt halten zu können. In dem unzertrennlichen Brüderpaar wird man deswegen Simon und Judas erkennen dürfen, die in der Bildtradition wegen ihrer gemeinsamen Missionstätigkeit und ihres gemeinsam erlittenen Martyriums fast ausschließlich zu zweit dargestellt werden *(Abb. 177)*. Simon Zelotes war der Patron der Weber und Färber, sowie der Gerber und Sattler:[15] Der bei dem älteren Knaben betriebene Aufwand

15 Lechner (wie Anm. 12), Sp. 368.

Abb. 176: Meister von Liesborn, Hl. Sippe, Utrecht, Museum Het Catharijneconvent

an Kleidung und Lederwaren mag ihm daher die Rolle dieses Apostels zuweisen. Keine erkennbare ikonographische Bedeutung hat der braune Dackel, der sich hinter dem Schlitten auf dem Boden zusammengekauert hat. Rechts daneben sitzt ganz im Vordergrund des rechten Flügels Maria Salome nach links gewandt auf der umlaufenen Fensterbank oder auf einem vor dieser aufgestellten Sitzmöbel. Sie trägt ein weinrot gefüttertes Goldbrokatkleid mit rechteckigem Ausschnitt und eine weiße Haube, die nach niederländischer Mode über Schulter und Rücken fällt. Zwischen ihren Knien steht mit überkreuzten Beinen ein aus dem Bild blickender Knabe im durchsichtigen Hemdchen, der sich zum Schoß der Mutter beugt und sich mit beiden Händen auf ihren linken Oberschenkel stützt. Die Mutter hat den Kopf des Jungen mit der Linken an der Stirn gepackt und laust ihn mit einem doppelseitigen Kamm, den sie in der anderen Hand hält. Mit aufgerissenen Augen schaut das andere Kind zu ihr hoch, das gänzlich unbekleidet ist und sich daher in das hintere Ende des weit fallenden Kleides der Mutter wickelt. Da dieser Knabe kindlicher und also jünger wirkt, dürfte er mit dem Evangelisten Johannes zu identifizieren sein. Auf seinen älteren Bruder entfiele dann die Rolle Jakobus' d. Ä.[16] Links hinten sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen

16 Laut Joseph Braun, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Berlin 4. Aufl. 1992, S. 346, war Jakobus der ältere von beiden.

Abb. 177: Meister der Hl. Sippe, Hl. Sippe, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

der Vater Zebedäus auf der Steinbank unter dem Fenster und studiert einen Folianten, den er auf den Schoß gestützt in beiden Händen hält. Zu roten Beinlingen und Kuhmäulern trägt er einen kurzen Rock in Rot, Blau und Gold mit kurzen Ärmeln, aus denen weite rosafarbene Hemdsärmel hervorragen. Seinen Kopf bedeckt ein ähnliches Barett wie bei seinem Gegenüber.

PROVENIENZ

1906 vom Städel als Nr. 136 auf der Auktion der Sammlung Molinier bei Brame in Paris (21.–28.6.1906) erworben mit Hilfe der Stadt Frankfurt, privater Kunstfreunde, des Städelschen Museums-Vereins und der Carl Schaub'schen Stiftung

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Wenn Franz Rieffel den Sippenaltar Lucas Cranachs unmittelbar nach seiner Erwerbung durch das Städel „neu aufgetaucht" nennt, so ist das offenbar wörtlich zu nehmen: Erst mit seiner Versteigerung in Paris findet das Triptychon Eingang in die Literatur. Dabei standen Autorschaft und Datierung des Werkes wegen der auffälligen Signatur von Anfang an außer Frage. Schon der Pariser Auktionskatalog bezog die Inschrift auf Lucas Cranach d. Ä. und versuchte sich offensichtlich ohne nähere Kenntnis der Trinubiumslegende an einer Identifikation der Figuren. Auf der Empore im Hintergrund der Mitteltafel seien von links nach rechts der Künstler selbst, Kaiser Maximilian und der sächsische Kurfürst Friedrich III. mitsamt seinen Söhnen auf den Seitenflügeln. Johann der Beständige trete auf dem linken [sic!] Seitenflügel hinter einer Madonna mit Kind und dem Johannesknaben in Erscheinung, wobei die beiden Kinder im Vordergrund der Mitteltafel wiederholt würden. Friedrich der Weise nehme den rechten [sic!] Seitenflügel ein, zusammen mit einer Madonna, die das Christkind kämmt, und einem weiteren Knaben. Rieffel erkannte in den Figuren auf den Seitenflügeln dann die legendären Stiefschwestern Mariens und ihre Gatten, in denen er ebenfalls Porträts Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen sah, jedoch in umgekehrter Zuordnung. Zurückhaltender beurteilte Rieffel dagegen die Porträtzüge bei den drei Ehemännern Annas, von denen ihn nur der mittlere sehr entfernt an Kaiser Maximilian erinnere. Das Triptychon nehme eine Ausnahmestellung in Cranachs Œuvre ein, die im italienischen Charakter der Figurenkomposition begründet liege. Sowohl die Gruppe der Anna selbdritt mit dem bewegten Kind als auch diejenige der stillenden Maria Kleophas spiegelten italienische Einflüsse wider, namentlich Kompositionen Raffaels und Leonardos.[17] Bekanntschaft mit diesem Material hätte Cranach Rieffel zufolge auf seiner Reise in die Niederlande im Jahre 1508 machen kön-

17 Rieffel (1906), S. 270 führt von Leonardo beeinflußte Werke Raffaels wie die Madonna Terranuova (Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, Kat. Nr. 247 A), sowie die Bridgewater Madonna (heute in Edinburgh, National Gallery of Scotland, als Leihgabe aus der Sammlung Sutherland) mit ähnlicher Seitwärtsbewegung des Christkinds an. Vgl. Michele Prisco, L'opera completa di Raffaello (= Classici dell'Arte 4), Mailand 1966, S. 91, 98, Nr. 36, 73.

Abb. 178: Quentin Massys, Mitteltafel des Sippenaltars, 1507–1509, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts

nen. In Antwerpen hätte er sich damals mit Jan Gossaert austauschen können, zu dessen Kopftypik laut Rieffel auf dem Sippenaltar eine gewisse Verwandtschaft besteht. Der in kursächsischen Diensten stehende Jacopo de' Barbari, der mit Gossaert zusammengearbeitet hatte, hätte den Kontakt vermitteln können. Als weitere niederländische Inspirationsquelle erwähnte Rieffel den 1507–1509 von Quentin Massys für die Löwener Annengilde gemalten Sippenaltar *(Abb. 178)*, auch wenn er zu diesem nur lose Bezüge sieht.[18] Insgesamt setzte Rieffel mit dem Frankfurter Triptychon einen Wendepunkt in Cranachs Schaffen an. Nach einer expressiven Phase unter dem Eindruck des Donaustils bis 1504 und dem Verfolgen Nürnberger und italienischer Anregungen in den darauffolgenden Jahren habe Cranach mit diesem monumentalen Werk einerseits die mannigfaltigen Eindrücke aus den Niederlanden verarbeitet, andererseits habe sich sein Stil allmählich stabilisiert: „Er läßt einen Rückblick auf die frühere Zeit zu, enthält aber den späteren, typischen Cranach schon im Keim. Ein so frisches und bewegliches Temperament auch noch aus ihm spricht, man kann doch bereits sehen, wie die Sprache des Malers allgemeiner, leerer werden, wie sein Stil schließlich erstarren wird."[19] Auch Georg Swarzenski, auf dessen Auskünfte Rieffel sich in mehreren Punkten berief, fand seine eigene Erwerbung für einen Cranach durchaus überraschend: „Betrachtet man Cranachsche Bilder in Abbildungen, so erscheinen sie in der Vorstellung zumeist kleiner, als sie in Wirklichkeit sind. Den Figuren

18 Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Inv. Nr. 2784; vgl. Max J. Friedländer, Early Netherlandish Painting. Comments and notes by H. Pauwels, Bd. 7: Quentin Massys, Bd. Leiden u. Brüssel 1971, S. 15f, 59, Nr. 2, Tf. 4–7.

19 Rieffel (1906), S. 273.

Abb. 179: Lucas Cranach d. Ä., Friedrich der Weise und Johann der Beständige, 1510, Kupferstich

haftet etwas Miniaturhaftes an. An dem Altar von 1509 kann man die umgekehrte Beobachtung machen. Man wird ihn in der Erinnerung oder vor den Abbildungen stets sich größer vorstellen, als er in Wirklichkeit ist. Es ist die Monumentalität der Kompositionskunst, die hier in erster Linie frappiert."[20] Die Besonderheiten der Komposition arbeitete Swarzenski detailliert heraus: Ihm zufolge ist es nicht nur die Aufteilung des einheitlichen Bildraums über die drei Flügel, sondern die Verklammerung der einzelnen Figurengruppen. Um die Mittelgruppe legt sich ein Halbkreis, der von der Kopflinie der Männer auf der Empore und den Seitenflügeln gebildet wird und in den beiden Marien der Seitenflügel mündet. Mit dieser Verklammerung überwinde Cranach die Kleinteiligkeit und Gedrängtheit, die traditionellen Darstellungen der hl. Sippe eigne. Zugleich unterstreiche er damit die Einheitlichkeit des Bildraums so deutlich, daß er die beiden Seitenflügel sogar bewußt asymmetrisch anlegen könne. So steht auf dem linken Flügel der Ehemann, während er rechts in merkwürdiger Isolation im Hintergrund sitzt; links öffnet sich der Raum als Terrasse auf die Landschaft, während rechts lediglich ein Fenster die Außenwand durchbricht. Die betont unterschiedliche Atmosphäre der beiden Flügel hat Swarzenski zufolge inhaltliche Gründe. Denn er hält das Retabel für eine Stiftung Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen, nicht nur, weil die Ehegatten der zwei Marien auf den Flügeln deren Züge tragen, sondern auch, weil kursächsische Wappen die Emporenbrüstung schmücken. Die Männer auf der Empore identifiziert er mit Kaiser Maximilian in der Mitte, der aus der Erinnerung und daher etwas weniger prägnant als bei einer unmittelbaren Porträtaufnahme wiedergegeben sei, flankiert von dem kaiserlichen Rat Sixtus Oelhafen zur Rechten und dem Künstler selbst zur Linken. Aber noch in zwei weiteren Figuren macht Swarzenski Porträtzüge aus: Den Knaben im Rock am linken Rand der Mitteltafel hält er für Prinz Johann Friedrich *(Abb. 180)*, der später als Kurfürst den Beinamen der Großmütige trug, die hl. Anna der rechten Flügelaußenseite für dessen Mutter Sophia von Mecklenburg, die 1505 bei der Geburt des Sohnes verstorbene Gemahlin Johanns des Beständigen. Das Gesicht der Heiligen sei nach der Totenmaske der Fürstin gestaltet. Auf diese Identifizierungsvorschläge stützt Swarzenski seine Vermutung zur ursprünglichen Funktion des Triptychons. Zum Gedenken Sophiens stifteten Friedrich der Weise und Johann der Beständige nämlich 1505 einen Altar in der Marienkirche zu Torgau, welcher der hl. Anna und den Vierzehn Nothelfern geweiht war. Eine von Lucas Cranach gemalte Lindenholztafel mit den Nothelfern hat sich in St. Marien erhalten und wird allgemein diesem Altar zugeordnet *(Abb. 175)*. Swarzenski sah in ihr trotz gewisser stilistischer Unterschiede die Predella zu unserem Retabel, in dem er den verschollenen Annen-Altar zu erkennen glaubte. Auch für sein Verschwinden bot sich eine Erklärung an: Spanische Truppen, die den Torgauer Annalen zufolge die Stadt während des Schmalkaldischen Krieges geplündert haben, hätten ihn in ihr Heimatland entführt. Als „Torgauer Altar" blieb das Frankfurter Triptychon fortan in der Diskussion.

Doch blieben Unstimmigkeiten, auf die als erster Rudolf Mielsch hinwies.[21] Ihm zufolge irrt die von Swarzenski angeführte Zimmersche Chronik insofern, als die spanischen Truppen im Schmalkaldischen Krieg den Torgauer Ratsakten und der Chronik des Stadtarztes Balthasar Summer zufolge gar nicht in die von sächsischen Truppen gehaltene Stadt vorgedrungen seien. Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg ging insbesondere Swarzenskis Identifizierung der hl. Anna als Porträt nach der Totenmaske der verstorbenen Herzogin zu weit: „Derartig intime Züge wären bei einem Kirchenbild ungewöhnlich."[22] Werner Schade ist schließlich als erster der Hypothese Swarzenskis insgesamt mit Nachdruck entgegengetreten.[23] Er wies darauf hin, daß sich die Nothelfertafel aufgrund ihres Formats sehr schlecht als Predella eigne, weil sie nicht nur die Mitteltafel in der Breite übertroffen hätte, sondern vor allem mit ihrer Höhe von ca. 84,5 cm das ganze Retabel in ungewöhnlicher – und für die Wartung äußerst unpraktischer – Weise in die Höhe gestemmt hätte. Außerdem ist nach Schades Beobachtung der erheblich größere Figurenmaßstab der Nothelfertafel mit dem kleineren der Mitteltafel und der Flügel nicht zu vereinen. Dieter Koepplin und Werner Esser haben sich diesen Zweifeln

20 Swarzenski (1907a), S. 50.
21 Mielsch (1923), S. 20–23.
22 Friedländer, Rosenberg (1932), S. 32, bzw. (1979), S. 71.
23 Schade (1974), S. 102.

Abb. 180: Lucas Cranach d. Ä., Johann der Beständige und sein sechsjähriger Sohn Johann Friedrich, 1509, London, National Gallery

angeschlossen.[24] Auch Iris Ritschel teilte sie und wies im übrigen nach, daß laut Aussage der Torgauer Quellen die Bilder des Annen/Nothelfer-Altars noch 1671 vorhanden waren, so daß eine Entführung im Schmalkaldischen Krieg – auf welchem Wege auch immer – als historische Erklärungsmöglichkeit einer spanischen Provenienz ausscheidet.[25] Dennoch hielt auch Ritschel es für ausgemacht, daß die Frankfurter Tafeln „zur zielgerichteten Repräsentation an einem wirkungsvollen Platz bestimmt waren. Beiden Fürsten kann es dabei nicht ausschließlich darum gegangen sein, für die allgemeine, bildhafte Anwesenheit ihrer selbst zu sorgen und sich zugleich als Stifter auszuweisen. Vielmehr muß ihnen daran gelegen haben, sich in ein Bezugssystem zur kaiserlichen Macht zu stellen."[26] Denn die Unterbringung des Kaisers an zentraler Stelle in der Komposition, zudem auf einer Empore, die ein auffälliger Fries mit den Wappen Kursachsens schmückt, kann kein Zufall sein; dahinter muß sich nach Ritschels Ansicht eine dezidierte politische Aussage verbergen. Deswegen beleuchtet die Autorin das wechselvolle Verhältnis zwischen Friedrich dem Weisen und Maximilian I. näher. Einerseits unterstützte Friedrich den König und späteren Kaiser über lange Jahre hinweg finanziell und mit der Übernahme diplomatischer Missionen und wurde 1497 dafür mit der Würde des Statthalters im Hofrat belohnt. Andererseits legte er dieses Amt zeitweise nieder, nachdem sich daran geknüpfte politische Erwartungen zerschlagen hatten.[27] Zusammen mit den anderen Kurfürsten blockierte er wichtige Vorhaben des Kaisers wie den Feldzug gegen die Türken und versagte ihm die nötige Verstärkung für eine Ausweitung des Krönungsfeldzugs in Italien. 1508 bezichtigte Maximilian Friedrich dann offen des Verrats; auf dem Wormser Reichstag 1509 erschien der letztere sogar erst nach der Abreise des Kaisers.[28] Zwei Jahre vergingen, bevor sich die beiden Kontrahenten einander wieder annäherten. Trotz solcher Querelen hat Maximilian den sächsischen Kurfürsten offensichtlich als Person geschätzt; die Divergenzen zwischen beiden beruhten

24 Koepplin (1974), S. Koepplin, Falk (1974), S. 76; Esser (1986), S. 216.

25 Ritschel (1995), S. ; dies. (1996), S. 12–14. Damit ist natürlich auch die Erklärung widerlegt, der Altar sei bei einer Besichtigung des Torgauer Schlosses und der Stadt durch König Ferdinand mitsamt seiner Entourage im Jahre 1547 an einen spanischen Granden verschenkt worden; vgl. Friedländer, Rosenberg (1932), S. 33, bzw. (1979), S. 71.

26 Ritschel (1996), S. 15.

27 Hermann Wiesflecker, Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, 5 Bde, München 1971–1986, hier Bd. 3, München 1977, passim, bes. S. 10f. Nicht konsultieren konnte ich die ungedruckte Dissertation von Bernd Stephan, Beiträge zu einer Biographie Kurfürst Friedrichs III. von Sachsen, des Weisen (1463–1525), 3 Bde, Diss. phil. Leipzig 1980.

28 Wiesflecker (wie Anm. 27), Bd. 4, München 1981, S. 259–264 und passim.

Abb. 181: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, Wien, Akademie der Bildenden Künste

letztlich auf ihren Funktionen, nämlich dem Widerspruch zwischen den Eigeninteressen der mächtigen Territorialfürsten und der kaiserlichen Zentralgewalt. Fiona Healy hat in einem Vortrag diese politische Interpretation noch weiter zugespitzt.[29] Sie wies zum einen auf die vom Kaiser getragene Kette hin, die auffallend ähnlich im Wappenfries wiederholt wird und damit den Anspruch auf wechselseitige Loyalität noch einmal untermauert. Zum anderen fiel ihr auf, daß Maximilian sich dem Mann an seiner Seite zuwendet, die beiden sächsischen Fürsten jedoch gar nicht wahrzunehmen scheint, wie auch diese auf die Personen auf der Empore nicht reagieren. Sie vermutete darin eine Kritik an Maximilians Praxis, bürgerliche Räte zu berufen und damit ein Gegengewicht zum Rat des Kurfürstenkollegiums zu schaffen. Die Brüder Johann und Friedrich wollten Healy zufolge mit dieser politischen Allegorie daran erinnern, daß sie die naturgegebene ‚politische Familie' des Kaisers bildeten und gehört werden wollten. Eva Bambach-Horst hat demgegenüber eine andere Quelle für die Thematik des Frankfurter Triptychons in den Vordergrund gestellt.[30] Ihr zufolge gab den entscheidenden Anstoß zur Aufstellung unseres Altares der Annenkult, der seit Sixtus IV. im Reich ohnehin populär war, in Sachsen aber wegen des florierenden Silberbergbaus von besonderer Wichtigkeit war, da Anna als Patronin der Bergleute fungierte.[31] 1494 wurde der Annentag daher in Sachsen durch päpstliches Breve zum hohen Festtag deklariert.[32] Ein Jahr zuvor hatte Friedrich der Weise einen Finger der hl. Anna als wertvollste Reliquie von seiner Reise ins Heilige Land mitgebracht, die, in einem kostba-

29 Fiona Healy, Part of the Family: Donor Portraits in the Holy Kinship Altarpiece by Lucas Cranach the Elder (Vortrag auf dem Treffen der College Art Association 1999). Ich danke Frau Healy für die Überlassung ihres Vortragsmanuskripts.

30 Bambach-Horst (1993), S. 75.

31 M. Lechner, Art. „Anna, Mutter Mariens", in: LCI, Bd. 5, 1973, Sp. 168–184; Kleinschmidt (1930).

32 Vgl. Fedja Anzelewsky, Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen, Berlin 1983, S. 148f.

ren Reliquiar gefaßt, bei den Prozessionen und der alljährlichen Heiltumsweisung eine zentrale Rolle spielte.[33]

Die Identifikation der beiden Stifterfiguren und Kaiser Maximilians blieb bei allen Interpretationsversuchen unangefochten. Koepplin hat den Kopf Johanns des Beständigen auf dem Frankfurter Altar mit der Darstellung auf dem von ihm publizierten Bildnisdiptychon aus dem gleichen Jahr verglichen und die schlagende Ähnlichkeit hervorgehoben *(Abb. 180)*.[34] Dem Versuch, dessen Gemahlin und Sohn ebenfalls auf dem Altar wiederzuerkennen, stand er hingegen skeptisch gegenüber. Auch Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg hatten hier Zweifel angemeldet und außerdem einen neuen Kandidaten für den Begleiter des Kaisers präsentiert: dessen Hofkaplan Wolfgang von Maen.[35] Diesen hatte Ludwig Kaemmerer nämlich auf einer seinerzeit Albrecht Dürer, heute Hans Burgkmair zugeschriebenen Zeichnung in Chatsworth identifiziert *(Abb. 185)*.[36] Werner Schade hat sich dieser Meinung angeschlossen, Christof Metzger hingegen beide Identifizierungen abgelehnt.[37]

Auch die in dieser Form im Œuvre Cranachs einzigartige Signatur hat die Aufmerksamkeit der Forscher erregt. Erklärungsbedürftig ist zum einen die merkwürdige Latinisierung „Chronus" für den Herkunftsort Kronach mit ihrem unüberhörbaren Anklang an den griechischen Gott Chronos, zum anderen der Gebrauch des Imperfekts „faciebat" anstelle des geläufigeren Perfekts. Bereits Swarzenski wies in diesem Zusammenhang auf den aus Nürnberg stammenden Humanisten Christoph Scheurl (1481–1542) hin, der in Wittenberg eine Professur an der juristischen Fakultät innehatte, 1507 Rektor wurde und den Cranach 1509 porträtiert hat.[38] Einer 1508 von ihm gehaltenen akademischen Rede stellte Scheurl in der Druckfassung einen langen Widmungsbrief an Lucas Cranach voran, der zu den wichtigsten biographischen Zeugnissen zählt.[39] Eduard Heyck hat diesen Text und seine möglichen Implikationen für die Signaturformel des Frankfurter Triptychons ausführlich interpretiert.[40] Ihm zufolge führt Scheurl in seinem Brief die Anrede ‚Chronus' ein, weil sein Künstlerlob wesentlich auf dem Zeitfaktor beruhe. Er betone nicht nur die Schnelligkeit, mit der Cranach produziere, sondern auch dessen Fleiß, den Umstand, daß der Maler keine Stunde ungenutzt verstreichen lasse.[41] Am Ende schließt Scheurl mit folgenden Bemerkungen:

Abb. 182: Lucas Cranach d. Ä., Hl. Sippe, Detail: Selbstbildnis des Malers (?), Wien, Akademie der Bildenden Künste

„Wie aber Apelles auf seine Werke schrieb, mit Ausnahme dreier: »Apelles verfertigte es«, was auch Pirkheimer, ein im Griechischen und Lateinischen sehr unterrichteter gelehrter Mann, unserm Dürer und ich auch Dir von ihm zu entlehnen gerathen habe: so habe auch ich diese Rede nicht gehalten, ich hielt sie; ich habe nicht gesagt, ich sagte; ich habe nicht gesprochen, ich sprach. Wem könnte denn wol entgehen, daß Vieles zuzufügen, Vieles zu mildern, Vieles zu ändern sei, was ich vielleicht selbst einigermaßen vermocht hätte, wenn ich Dir die Rede nicht in der Gestalt hätte übergeben wollen, in welcher ich sie hielt. Dazu dränget mich auch noch Wichtigeres, wo-

33 Vgl. Andersson (1981), S. 46f.

34 Koepplin (1974), S. 29. Heute in der National Gallery in London, Inv. Nr. NG 6538–6539.

35 Friedländer, Rosenberg (1932), S. 32.

36 Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire, Inv. Nr. 933; vgl. Michael Jaffé, The Devonshire Collection of Northern European Drawings, Bd. 4: German, English and Spanish Artists, Turin, London u. Venedig 2002, S. 470, Nr. 1530. Ludwig Kaemmerer, in: Mitteilungen des Österreichischen Vereins für Bibliothekswesen 9, 1905, S. 42.

37 Schade (1974), S. 30; Metzger (2002), S. 233.

38 Swarzenski (1907a), S. 49, Anm. 2. Das Porträt befindet sich in Nürnberg, Sammlung Freiherr von Scheurl; vgl. Friedländer, Rosenberg (1932), Nr. 22 bzw.. (1979), Nr. 23; Ausst. Kat. Emporium. 500 Jahre Universität Halle-Wittenberg. Landesausstellung Sachsen-Anhalt 2002, Halle 2002, S. 151, Nr. II 1/6a) m. Farbabb. S. 142.

39 Übersetzung bei Christian Schuchardt, Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet, Theil 1, Leipzig 1851, S. 27–35.

40 Heyck (1908), S. 16–18, 59f. Oratio attingens literarum prestantiam nec non ecclesie Collegiate omnium sanctorum Vittenburgensis habita in eadem ecclesia Decimo sexto kalendas Decembris Anno dni 1 . 5. 0 . 8 per Christoferum Scheurlum Nürnbergensem, Leipzig (Martinus Herbipolensis) o. J. [1509].

41 „Soviel ich sehe, bist Du, ich kann nicht sagen keinen Tag, sondern fast keine Stunde müßig, immer ist der Pinsel geschäftig." Zit. nach Schuchardt (wie Anm. 39), S. 33.

Abb. 183: Bernhard Strigel, Bildnis Kaiser Maximilians, Wien, Kunsthistorisches Museum

durch mein Geist beunruhigt wird: Man muß die Zeit benutzen."[42]

Diese Ausführungen passen nun, wie Heyck zu Recht konstatiert, auffallend genau zu der ungewöhnlichen Signaturform Cranachs aus dem gleichen Jahr, weil sie die grammatische Besonderheit der letzteren ausdrücklich thematisieren, nämlich die Abgeschlossenheit der Handlung des Imperfekts im Gegensatz zur Offenheit des Perfekts, und damit zu dem zweiten Merkmal überleiten, dem Faktor Zeit, die man nutzen müsse, so wie der Künstler es vorbildlich täte. Nicht ausgemacht scheint mir indessen zu sein, daß Scheurl all dies ironisch meint, wie Heyck unterstellt, der dem Text geistvollen Sarkasmus und leise Ironie beimaß, wie man sie etwa in einer Tischrede anträfe.[43] Dazu ist die Erörterung der Tempora doch etwas zu ausführlich geraten und die Berufung auf Autoritäten wie Dürer, Pirckheimer und Apelles zu ausgeprägt, die der Nürnberger Humanist ernsthaft respektiert haben dürfte.

Auf einen anderen sonderbaren Bildgegenstand der Frankfurter Tafel wurde Friedrich Mößinger aufmerksam. Der Volkskundler wies nach, daß sich der aus Ästen gewundene Schlitten im Vordergrund der Mitteltafel noch kurz vor dem Zweiten Weltkrieg im Odenwald in Gebrauch befand und dort als ‚Hasenwagen' bezeichnet wurde.[44]

DISKUSSION

Bezeichnenderweise ist seit Swarzenskis Vorschlag bis in die jüngste Vergangenheit zwar die Bezeichnung „Torgauer Altar" in der Literatur kanonisiert, eine optische Rekonstruktion der Torgauer Nothelfertafel mit dem Frankfurter Triptychon jedoch niemals gewagt worden *(Abb. 175)*. Diese hätte sofort das Urteil Schades, Koepplins und Ritschels bestätigen bzw. vorwegnehmen können, daß die Zusammenstellung unmöglich ist. Sowohl das absolute Format als auch der Figurenmaßstab passen nicht; zudem gibt es einen – schon von Swarzenski konzedierten[45] – Stilunterschied, der sich in einer früheren stilkritischen Ansetzung des Torgauer Bildes gegen 1505/06 in der Forschung niederschlug.[46] Die mutmaßliche Entstehungszeit der Nothelfertafel sowie die Tatsache, daß sie sich noch heute vor Ort befindet und ihre Anwesenheit dort fast lückenlos durch Quellen belegt ist, sprechen für ihre tatsächliche Zugehörigkeit zum 1505 gestifteten Annen/Nothelfer-Altar, auch wenn dessen Aussehen weiter unklar bleibt.[47] Daraus folgt, daß das Frankfurter Triptychon kein Bestandteil der Torgauer Altarstiftung von 1505 gewesen sein kann. Seine Bildgestalt bleibt zwar ungewöhnlich, legt die Torgauer Provenienz aber auch nicht zwingend nahe. Denn Swarzenskis Versuch, in dem Kopf des linken vorderen Knaben die Züge Johann Friedrichs wiederzuerkennen, überzeugt ebensowenig wie sein Vorschlag, für das Gesicht der hl. Anna auf der Außenseite habe eine Totenmaske Sophiens als Vorbild gedient *(Abb. 164, 165, 180)*. Der Knabenkopf fällt auf dem Porträtdiptychon aus dem gleichen Jahr schmaler und fragiler aus; der Sechsjährige wirkt dort geradezu ein wenig kränklich im Vergleich mit dem stämmigen Burschen auf dem Städel-Bild. Und der Gesichtstyp der Anna bleibt doch im Allgemeinen; sie hat ihre Augen nicht geschlossen, wie man zunächst meinen könnte, sondern den Blick niedergeschlagen, weil sie in das aufgeschlagene Buch schaut. Vor allem aber wäre zu fragen, ob eine derart unsystematische Streuung von Porträts über den Altar nicht ihre Erkennbarkeit entscheidend beeinträchtigt hätte. Gerade das Thema der hl. Sippe mit ihrer legendären Genealogie mußte dazu einladen, Bezüge zwischen den Figuren herzustellen. Warum hätte man mit der Projektion von Sophia, Johann und ihrem Sohn auf Anna, Zebedäus und Simon gerade Legendenpersonal auswählen sollen, das die realen Verhältnisse in keiner Weise widerspiegelte; denn Anna war die Stief-Schwiegermutter des Zebedäus und Simon sein Stiefneffe? Rieffel war auf-

42 Ebd., S. 34.
43 Heyck (1908), S. 16. Ihm hat sich Lilienfein (1942), S. 30 angeschlossen.
44 Mössinger (1939).
45 Swarzenski (1907a), S. 60f.
46 Eine Auswahl an Datierungen bei Ritschel (1995), S. 52.
47 Ebd.

gefallen, daß nur die Frauen und Kinder auf dem Altar nimbiert sind, die Männer dagegen durchweg nicht.[48] Wenn damit auch eine Zuordnung zu bestimmten Bedeutungsebenen angedeutet werden soll, so würde es keinen Sinn machen, daß sich sowohl hinter nimbierten als auch hinter davon ausgenommenen Personen der Legende Porträts verstecken. Denn hinter den männlichen Protagonisten verbergen sich unzweifelhaft das in Sachsen regierende Brüderpaar Friedrich der Weise und Johann der Beständige sowie Kaiser Maximilian mit einem Berater, ob dieser nun Oelhafen oder von Maen hieß *(Abb. 183–185)*: Mir scheint der ausgeprägte Adamsapfel und das massigere Kinn, sowie das lockige Haar auf der Zeichnung in Chatsworth eher gegen den letzteren und für Sixtus Oelhafen zu sprechen, den das Schäufelein zugeschriebene, vielleicht nach Dürer kopierte Porträt in Würzburg und ein seitenverkehrter Nachstich derselben Komposition aus dem 17. Jahrhundert zeigen.[49] Hingegen vermag ich im Kopf des Joachim kein Selbstbildnis des Malers zu erkennen; der Vergleich mit dem mutmaßlichen Selbstbildnis von der ein paar Jahre später entstandenen Hl. Sippe in Wien befriedigt nicht *(Abb. 181, 182)*.[50] Swarzenski führt an, daß der Künstler sein Ebenbild möglicherweise dem Darstellungszweck gemäß gealtert habe; aber so alt wirkt der dritte Mann auf der Empore gar nicht, im Gegenteil: Für einen Joachim ist er sogar recht jugendlich. Vielmehr repräsentiert sein Kopf bei aller Lebendigkeit doch einen Typus; man könnte ihn beispielsweise genauso gut für einen Apostel wie den hl. Andreas einsetzen. Um Typen, nicht um Individuen, handelt es sich auch bei dem schlafenden Joseph unmittelbar darunter und bei der zentralen Annengruppe, auf die der Blick des Joachim fällt.

Es wird letztlich so sein, daß Cranach bei seiner Interpretation der Trinubiumslegende zu unterscheiden wußte zwischen jenen Figuren, die durch die Heilige Schrift legitimiert waren und für die es auch eine Bildtradition außerhalb von Darstellungen der hl. Sippe gab, also etwa Joachim und Anna, und jenen, deren Existenz allein auf der Legende beruhte, wie die beiden ersten Gatten der Anna, Kleophas und Salomas, oder Alphäus und Zebedäus. Die letztere Figurenkategorie erlaubte natürlich eine größere ikonographische Freiheit und bot sich damit für eine Besetzung durch Porträts real existierender Personen an. Tatsächlich setzt Cranach ja bei den drei Männern auf der Empore mittels ihres Kostüms und ihrer Aktionen eine deutliche Zäsur zwischen dem isolierten Joachim und sei-

Abb. 184: Hans Schäufelein (nach Albrecht Dürer ?), Sixtus Oelhafen, Würzburg, Martin von Wagner-Museum

Abb. 185: Hans Burgkmair, Wolfgang von Maen, 1518, Zeichnung, Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire

48 Rieffel (1906), S. 271.

49 Holz, 43 x 20,2 cm, Martin von Wagner-Museum, Inv. Nr. F 480. Volker Hoffmann und Konrad Koppe, Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg. Gemäldekatalog, Würzburg 1986, S. 169f, Nr. 437; Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuausgabe, Berlin 1991, S. 175f, Nr. 69.1K; Metzger (2002), S. 230–235, Nr. 8. Seitenverkehrter Nachstich mit Dürer-Monogramm von Johann Alexander Böner; abgeb. u. a. bei Anzelewsky, S. 167, Abb. 61.

50 Lindenholz, 80,5 x 70,5 cm; Wien, Akademie der Künste, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 542; vgl. Friedländer, Rosenberg (1932), S. 35f, Nr. 33, bzw. (1979), S. 75f, Nr. 34.

Abb. 186: Lucas Cranach d. Ä., Friedrich der Weise, Johann der Beständige und Johann Friedrich der Großmütige, Detail: Wappen, Hamburg, Kunsthalle

nen beiden legendären Vorgängern. Es ist also durchaus wahrscheinlich, daß sich tatsächlich nur hinter den genannten vier Männern Zeitgenossen verbergen. Ihre Rollenverteilung innerhalb des sakralen Rahmenthemas erweist sich dabei allerdings als höchst angemessen und durchdacht; posieren Friedrich der Weise und sein Bruder doch als Schwiegersöhne des Kaisers und seines Beraters und damit als loyale Gefolgsleute Maximilians. Ein solches Rollenspiel ist vielleicht sogar wörtlich zu nehmen, wenn man die höfische Sitte der fiktiven Verwandtschaft bedenkt.[51] Im Gegenzug hat der Kaiser sich auf eine Empore begeben, die mit den sächsischen Staatswappen gekennzeichnet ist *(Abb. 164, 186)*, und er trägt nach Healys zutreffender Beobachtung ungewöhnlicherweise nicht den Orden vom Goldenen Vlies, sondern eine auffällige Ordenskette mit großen Gliedern, die in dem Wappenfries wiederkehrt, wo sie jeden einzelnen Schild einrahmt *(Abb. 164, 169)*.[52] Die politische Verpflichtung, die das Frankfurter Triptychon bekunden soll, ist also eine wechselseitige: Das fürstliche Brüderpaar dokumentiert seine treue Verbundenheit mit dem Kaiser, fordert aber gleichzeitig damit ein Bekenntnis Maximilians zum Kurfürstentum Sachsen ein. Thematisiert wird also genau jene Balance zwischen den Interessen des Reiches und der Territorialfürsten, um die Friedrich der Weise sich zeitlebens bemüht hatte und die im Jahre 1509 während des Wormser Reichstags aufs äußerste gefährdet war. Daß er genau in diesem Jahr ein Altarbild stiftet, auf dem ein Ideal heraufbeschworen wird, das just zu zerbrechen drohte, dürfte Ausdruck jener politischen Klugheit sein, für die der sächsische Kurfürst berühmt war. Wenn man aber davon ausgeht, daß der Altar ein so ambitioniertes reichspolitisches Programm transportierte, dann spricht wenig für die Annahme, daß er gleichzeitig der Erinnerung an einen kursächsischen Trauerfall gedient habe, der den Kaiser kaum berührt haben dürfte und bei Fertigstellung der Tafel überdies bereits sechs Jahre zurücklag. Freilich belegt Lucas Cranachs etwas später entstandenes Bild in Wien *(Abb. 181)*, daß eine solche private Symbolik in eine Darstellung der Hl. Sippe hineinprojiziert werden konnte; ist sie doch vermutlich als Stiftung des Malers aus Anlaß seiner Eheschließung entstanden.[53] Allerdings verläßt der Künstler sich bei diesem Werk bezeichnenderweise nicht auf das verborgene Selbstbildnis in der Rolle des Alphäus allein *(Abb. 182)*, sondern fügt in den Bogenzwickeln das humoristische Vollwappen mit den ineinander gelegten Händen hinzu, um den Hinweis auf die Entstehungsumstände der Tafel unmißverständlich zu machen. Auf dem Frankfurter Triptychon fehlt die Assoziation eines privaten Kontextes; die Heraldik ist kursächsisch, die Signaturtafel zwar originell formuliert, aber doch eher mit dem Anspruch offizieller Rhetorik. Auch sie mit ihrer gelehrten Verklausulierung des ‚Carpe Diem', die Christoph Scheurl möglicherweise kannte und in seinem Widmungsbrief enthüllte, eignet sich dazu, von kundigem Publikum goutiert zu werden. Mit einem solchen Publikum rechnet natürlich auch die zu erschließende politische Botschaft. Man könnte sich den Frankfurter Sippenaltar also am ehesten an einem repräsentativen Ort, vielleicht in der Kapelle eines sächsischen Schlosses, vorstellen, wenn man nicht sogar mit einem kühnen Gedanken spielen darf:[54] Sollte er am Ende gar als Versöhnungsgeschenk an den Kaiser in Angriff genommen worden sein? Immerhin griff die Habsburgische Hausikonographie wenig später das Thema auf, als Bernhard Strigel anläßlich des österreichisch-ungarischen Doppelverlöbnisses von 1515 die kaiserliche Familie malte und der Hofhistoriograph Johannes Cuspinian die Darstellung kurz darauf durch Ergänzung eines zweiten Teils und ausführliche Beischriften mit den Namen der biblischen Gestalten als Heilige Sippe interpretieren ließ.[55]

B.B.

51 Am Burgunderhof wurden beispielsweise Angehörige loyaler Adelsfamilien dadurch ausgezeichnet, daß der Herzog sie als ‚Cousin' oder ähnlich ansprach, ohne daß irgendeine reale Verwandtschaft vorlag. Vgl. Werner Paravicini, Guy de Brimeu. Der burgundische Staat und seine adlige Führungsschicht unter Karl dem Kühnen (= Pariser historische Studien 12), Bonn 1975, S. 530–536.

52 Vgl. Healy (wie Anm. 29).

53 Vgl. Dieter Koepplin, Lucas Cranachs Heirat und das Geburtsjahr des Sohnes Hans, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 20, 1966, S. 79–84; Koepplin, Falk (1974), S. 74f.

54 Ritschel (1996), S. 19–22 diskutiert einige alternative Aufstellungsmöglichkeiten; doch fehlen letztlich schlüssige Quellenbelege.

55 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 832 mit abgetrennter Rückseite Inv. Nr. 6411. Vgl. Thümmel (1980), Abb. 103–107, der den Frankfurter Sippenaltar Cranachs als Vorläufer erwähnt (S. 108).

LITERATUR

VERZ. 1912, S. 7f, Nr. 655; 1919, S. 29; 1924, S. 55; 1966, S. 31; 1971, S. 18f; 1987, S. 39f

1906 Aukt. Kat. CATALOGUE DES OBJETS D'ART et de Haute Curiosité du Moyen-Age, de la Renaissance et autres ... composant la Collection de feu M. Émile Molinier, Conservateur honoraire des Musées nationaux, Paris 1906, S. 31f, Nr. 136

1906 Franz RIEFFEL, Der neue Cranach in der Sammlung des Städelschen Kunstinstituts, in: Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 17, 1906, S. 269–273

1907a Georg SWARZENSKI, Cranachs Altarbild von 1509 im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 2, 1907, S. 49–65

1907b Georg SWARZENSKI, Der wiedergefundene Torgauer Fürstenaltar von Lucas Cranach im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt am Main, in: Die Rheinlande 7, 1907, S. 1–6

1908 Eduard HEYCK, Lukas Cranach (= Künstler-Monographien 95), Bielefeld u. Leipzig 1908, S. 17, 59f, 64

1923 Curt GLASER, Lukas Cranach, Leipzig 1923, S. 64–70

1923 Rudolf MIELSCH, Der Torgauer Altar von Lucas Cranach, in: Torgauer Kreiskalender 8, 1923, S. 20–23

1930 Beda KLEINSCHMIDT, Die heilige Anna, Düsseldorf 1930, S. 274f

1932 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, S. 31–33, Nr. 18, 20

1939 Friedrich MÖSSINGER, Hasenwagen, in: Volk und Scholle 17, 1939, S. 96f

1942 Heinrich LILIENFEIN, Lukas Cranach und seine Zeit, Bielefeld u. Leipzig 1942, S. 30f

1942 Hans POSSE, Lucas Cranach der Ältere, Wien 1942, S. 15f, 53f

1953 Heinz LÜDECKE, Lucas Cranach. Der Künstler und seine Zeit, Berlin 1953, S. 40

1958 Edgar WIND, Pagan Mysteries in The Renaissance, London 1958, S. 253, Anm. 46

1959 Pierre DESCARGUES, Lucas Cranach le Vieux, Paris 1959, S. 43

1963 Mane MITGAU, Die Heilige Sippe in Legende und Darstellung, in: Genealogie 6, 1963, S. 546–551, hier S. 551

1963 Eberhard RUHMER, Cranach, Köln 1963, S. 6, 13, 83

1964 Ernst BUCHNER, Art. „Cranach d. Ä., Lucas", in: Kindlers Malereilexikon, Bd. 1, Zürich 1964, S. 838–847, hier S. 841, 847

1966 Peter STRIEDER, Deutsche Malerei der Dürerzeit, Königstein i. T. 1966, S. 8

1970 Wolfgang PILZ, Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform, München 1970, S. 220

1972 Herbert von HINTZENSTERN, Lucas Cranach d. Ä. Altarbilder aus der Reformationszeit, Berlin (Ost) 1972, S. 53–55

1973 Charles D. CUTTLER, Northern Painting from Pucelle to Bruegel, New York 1973, S. 374f

1974 Dieter KOEPPLIN, Zwei Fürstenbildnisse Cranachs von 1509, in: Pantheon 32, 1974, S. 25–34

1974 Dieter KOEPPLIN u. Tilman FALK, Ausst. Kat. Lukas Cranach (Kunstmuseum Basel), Bd. 1, Basel und Stuttgart 1974, S. 76

1974 Werner SCHADE, Die Malerfamile Cranach, Dresden 1974, S. 28–30, 40, 55f, 66

1974 Ernst ULLMANN, Lucas Cranach der Ältere, Dresden 1974, S. 7

1977 Jean WIRTH, Cranach reconsidéré, in: Revue de l'Art 37, 1977, S. 83–99, hier S. 93

1978 Wolfgang HÜTT, Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution, Leipzig 1978, S. 346

1979 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel, Boston u. Stuttgart (2. Aufl.) 1979, S. 70f, Nr. 18

1980 Hans Georg THÜMMEL, Bernhard Strigels Diptychon für Cuspinian, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 76 (N. F. 40), 1980, S. 97–110, hier S. 108.

1981 Christiane ANDERSSON, Religiöse Bilder Cranachs im Dienste der Reformation, in: L. W. SPITZ, O. BÜSCH, B. ROLLKA (Hgg.), Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin 51), Berlin u. New York 1981, S. 43–79

1985 Kurt LÖCHER, Bildnismalerei des späten Mittelalters und der Renaissance in Deutschland-, in: Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, Schweinfurt 1985, S. 31–56, hier S. 35

1985 Ernst ULLMANN (Hg.), Deutsche Malerei, Graphik, Kunsthandwerk, Leipzig 1985, S. 95f

1986 Werner ESSER, Die Heilige Sippe. Studien zu einem spätmittelalterlichen Bildthema in Deutschland und den Niederlanden, Bonn 1986 (= Diss. phil. Bonn 1984), S. 216 u. passim, Nr. K19

1988 Friedrich B. POLLEROSS, Das sakrale Identifikationsporträt: ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, 2 Bde, Worms 1988 (= Diss. phil. Wien 1986), Bd. 1, S. 162, Nr. 177

1991 Isolde LÜBBEKE, The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German painting 1350–1550, London/Stuttgart 1991, S. 199f

1993 Eva BAMBACH-HORST, Die Bildnisse Friedrichs des Weisen. Die Schematisierung eines Herrscherbildes zwischen Heiligenkult und Reformation, Diss. phil. (Mikrofiche-Ausgabe) Frankfurt a. M. 1993, S. 75–78

1993 Berthold HINZ, Lucas Cranach d. Ä., Reinbek b. Hamburg 1993, S. 32–34

1995 Iris RITSCHEL, Das Gemälde „Die Vierzehn Nothelfer" und „Christus als Schmerzensmann" von Lucas Cranach d. Ä. in der Marienkirche zu Torgau, in: Denkmalpflege in Sachsen – Mitteilungen des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen 1995, S. 38–62

1996 Iris RITSCHEL, Der Frankfurter „Annenaltar" von Lucas Cranach d. Ä. aus dem Jahre 1509 – ein Werk aus der Marienkirche zu Torgau?, in: Kleine Schriften des Torgauer Geschichtsvereins 6, Torgau 1996, S. 7–26

1997 Anja SCHNECKENBURGER-BROSCHEK, Altdeutsche Malerei. Die Tafelbilder und Altäre des 14. bis 16. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie Alte Meister und im Hessischen Landesmuseum Kassel, Eurasburg 1997, S. 56, 62

1998 Claus GRIMM, Die Anteile von Meister und Werkstatt. Zum Fall Lucas Cranach d. Ä., in: SANDNER (1998), S. 67–82, hier S. 77

1998 Gunnar HEYDENREICH, Herstellung, Grundierung und Rahmung der Holzbildträger in den Werkstätten Lucas Cranachs d. Ä., in: SANDNER (1998), S. 181–200, hier S. 187

1998 Ingo SANDNER, Cranach als Zeichner auf dem Malgrund, in: SANDNER (1998), S. 83–95, hier S. 87, Anm. 15

1998 Ingo SANDNER (Hg.), Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund – Cranach und seine Zeitgenossen. Katalog zur Ausstellung und Tagungsband zum Kolloquium auf der Wartburg in Eisenach, Regensburg 1998, S. 147, Nr. 16.7a–c

1999 BRINKMANN, SANDER, S. 29, Tf. 16–17

2002 Christof METZGER, Hans Schäufelin als Maler, Berlin 2002, S. 233

CHRISTUS SEGNET DIE KINDER

Wittenberg, um 1535/40

Inv. Nr. 1723

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Buche (Fagus silvatica)
83,8 (± 0,1) x 121,5 (± 0,1) x 0,6 (± 0,1) cm
originale Stärke, die Brettfugen mit Werg abgeklebt, rückseitig zwei erneuerte Schwalbenschwänze bei Fuge III/IV am rechten und linken Rand sichtbar. Vier Bretter, horizontal geteilt mit horizontal verlaufender Maserung (Höhen von oben nach unten): Brett I: links 13,0; rechts 11,8 cm; Brett II: links 22,5; rechts 24,9 cm; Brett III: links 22,3; rechts 21,1 cm; Brett IV: links 25,9; rechts 26,0 cm

Malfläche:
83,8 (± 0,1) x 120,3 (± 0,3) cm, Malkanten nur seitlich erhalten, links übermalt

Zustand der Malerei:
gut. Auf ungewöhnlich stark verbräuntem Restaurierungsfirnis, der stellenweise über älteren Firnisresten liegt, zahlreiche punktuelle Retuschen. Großflächige Retuschen in der Stirn und an der Wange Christi, in den Gesichtern der Frauen in der rechten oberen Bildecke und entlang der unteren Brettfuge. Zwei Reinigungsversuche in den weißen Tüchern hinter der Schulter und hinter dem Oberschenkel Christi

Rückseite des Bildträgers:
allseitig ist am Rand eine rechteckige Nut auf ca. 1,0–1,6 cm Breite ausgenommen. Mit braunem Schutzanstrich versehen, darauf im oberen Viertel mittig gelber Klebezettel des „Atelier für Retouchiren u. Einrahmen v. Bildern, P. Reinermann, Frankfurt a/M., Bornheimer Landstrasse 280a", darauf mit Bleistift zweimal „1723"; mit Kreide rechts daneben „N° 2"; ferner mit weißer Kreide dreimal „1723"; am rechten Rand hochkant mit roter Kreide „3691"

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Auf der Infrarot-Reflektographie werden nur ganz partiell unterzeichnete Linien sichtbar, die äußerst summarisch Formen umreißen und sich anscheinend fast ganz auf Konturen beschränken. Sie sind fast überall genau befolgt worden und daher kaum abzulesen, weil sie entweder mit der Grenze zwischen Farbflächen zusammenfallen oder unter schwarzer Überzeichnung verschwinden. Lediglich die ursprünglich weiter ausgreifende Schulterrundung der anbetenden Mutter vor Christus zeichnet sich deutlich im roten Gewand der hinter ihr stehenden Frau mit Kind ab *(Abb. 188)*. Auch bei zwei schrägen Falten in der Stirn der Frau, die am Ärmel des Erlösers zupft, muß es sich unzweifelhaft um Unterzeichnung handeln.

Bei der dendrochronologischen Untersuchung wurde ein jüngster Jahrring von 1529 festgestellt. Da bei Buchenholz in der Regel der gesamte Querschnitt bis zur Rinde verwendet werden konnte, ist unter Berücksichtigung einer Lagerzeit von zwei Jahren eine Entstehung ab 1531 möglich.

BESCHREIBUNG

Das Bild zeigt als nahsichtiges Kniestück die Segnung der Kinder nach dem Bericht der Synoptiker.[1] Etwas links von der Mittelachse steht Christus als größte und am wenigsten überschnittene Figur im Dreiviertelprofil schräg nach rechts gewandt. Auf seiner linken Hand sitzt aufrecht ein sehr kleines Neugeborenes, das der Erlöser hochhebt und auf die Wange küßt. Rechts davon beobachtet die Mutter des Kleinen mit andächtig gefalteten Händen aufmerksam das Geschehen. Hinter ihr tauchen in einer nach hinten ansteigenden Linie die Köpfe dreier weiterer Frauen auf, von denen die vorderste ebenfalls ein Kind auf dem Arm trägt. Sie stellen sich in einer Warteschlange an, zu der eine zweite Schlange von wiederum drei Frauen im Vordergrund parallel verläuft. Ihren Ursprung nimmt diese in einer Frau mit Kind am rechten Bildrand, vor der eine Mutter erscheint, die mit niedergeschlagenem Blick ihrem Säugling die Brust gibt. Den Kopf dieser Schlange bildet eine bewegt agierende Frau im orangen Kleid, die auf dem rechten Arm ein Kleinkind auf einem grünen Kissen balanciert, das sie dem Erlöser entgegenstreckt, während sie sich gleichzeitig mit dem Oberkörper nach rechts unten beugt, um zwei ältere Kinder in der rechten unteren Bildecke heranzuführen. Bei diesen handelt es sich um ein Mädchen mit einer hölzernen Handpuppe in der Linken, das von der Mutter an der rechten Hand gefaßt wird und erwartungsvoll zu ihr aufschaut, sowie um einen etwas zurückversetzten Buben links daneben, der versonnen aus

1 Matth. 19,13–15; Mark. 10,13–16; Luk. 18,15–17.

Abb. 187: Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, Frankfurt, Städel

Abb. 188: Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt, Städel

dem Bild blickt. Das Kleinkind auf der grünen Unterlage aber sichert der Erlöser vor dem Abrutschen, indem er seine Rechte auf dessen Bauch legt; dankbar dafür streckt das Kleine die Arme nach ihm aus. Während die Mütter also von rechts in zwei Reihen auf Christus zuströmen, bemühen sich in seinem Rücken drei weitere Frauen um seine Aufmerksamkeit. Die hinterste von ihnen wird bis auf den Kopf überschnitten von der mittleren, die ein Kopftuch trägt und ihr Kind so hoch hebt, daß es dem Erlöser die Hand auf die Schulter legen kann. Die vorderste Frau, in rotem Kleid mit Puffärmeln und mit Ketten behängt, bildet ein kompositorisches Gegengewicht und ein ruhiges Pendant zu der hektisch Agierenden rechts. Sie blickt nach rechts zu Christus auf, hält im linken Arm ein Kind, das seinerseits einen Apfel hält, und greift mit dem rechten Arm weit nach rechts hinüber zum Erlöser, den sie an einer Ärmelfalte zupft. Im Rücken der Frauen und in die linke obere Bildecke abgedrängt sammeln sich fünf der Apostel in einer keilförmigen Gruppe. Anhand des Kopftyps eindeutig zu identifizieren ist nur Petrus, der links vorn steht und abwehrend die rechte Hand hebt, während der neben ihm stehende Apostel auf ihn einredet. Unverständnis und Mißbilligung spricht aus den Gesichtern der Jünger. In der Gesamtkomposition formieren sich die obersten Köpfe der Figurengruppen links und rechts zu einem ‚V', dessen Schenkel auf Christus zulaufen, der gleichzeitig an diesem tiefsten Punkt des ‚V' die übrigen Figuren mühelos überragt. Zugleich wird er auf geschickte Weise durch die drei markantesten Protagonistinnen zu beiden Seiten in einen Handlungszusammenhang eingebunden. Mit dem Eindruck, der Erlöser werde von den Frauen regelrecht umlagert, wird die biblische Szene ausgesprochen treffend ins Bild gesetzt.

PROVENIENZ

1810	möglicherweise eines von 13 Gemälden, die sich Anton Ulrich von Holzhausen aus dem Bestand des Dominikanerklosters aussuchte
seit 1911	als Leihgabe des Freiherrn Adolph von Holzhausen im Städel
1923	als Vermächtnis desselben erworben

VARIANTEN

a) signiert, die von Schuchardt angegebene Datierung auf 1529 jedoch nicht mehr vorhanden, heute allgemein spätere Entstehung angenommen (1539 ?), Buchenholz, 104 x 140 cm, Naumburg, Wenzelskirche *(Abb. 192)*[2]
b) datiert auf 1538, 83,5 x 121 cm, Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 618 *(Abb. 193)*[3]
c) signiert und datiert auf 1538, Buchenholz, 82,5 x 121 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1924, seit 1972 als Dauerleihgabe in den Kunstsammlungen zu Weimar *(Abb. 191)*[4]
d) datiert auf 1538, ehem. Ystad, Sammlung Stjernblad
e) Winterthur, Kunstmuseum[5]
f) Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf
g) Prag, Nationalgalerie
h) 72,2 x 121,5 cm, Privatbesitz, ehem. London, Colnaghi, davor Sammlung Lord Northbrook[6]
i) signiert, 65,5 x 74 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. KMS 2087[7]
j) signiert, 35 x 48 cm, Houston, Texas, University of St. Thomas[8]
k) Paris, Versteigerung Seligmann, 9. 3. 1914, Nr. 362

2 Schuchardt (1851), S. 100, Nr. 370; Friedländer, Rosenberg (1979), S. 113, Nr. 217.
3 Friedländer, Rosenberg (1979), S. 142f, Nr. 362; W. Hofmann (Hg.), Ausst. Kat. Luther und die Folgen für die Kunst. Hamburger Kunsthalle, München 1983, S. 241, Nr. 114.
4 Vgl. Helga Hoffmann, Die deutschen Gemälde des XVI. Jahrhunderts. Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar o. J., S. 64, Nr. 21.
5 Pierre Descargues, Lucas Cranach le Vieux, Paris 1959, S. 68f.
6 Ausst. Kat. Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers. Veranstaltet vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg in Zusammenarbeit mit dem Verein für Reformationsgeschichte, Frankfurt a. M. 1983, S. 269f, Nr. 349.
7 Hanne Kolind Poulsen, Ausst. Kat. Cranach. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 2002, S. 38, 92, Nr. 16.
8 Friedländer, Rosenberg (1979), S. 143, Nr. 363.

Abb. 189: Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

l) 1541, ehem. Karlshamm (Schweden), Sammlung Otto Smith
m) datiert auf 1544, 83 x 120 cm, Zwickau, St. Marien[9]
n) signiert und datiert auf 1545, 71,5 x 120 cm, Leipzig, Kunstsammlungen der Universität (früher in der Paulinerkirche), Inv. Nr. 1913:299[10]
o) ganzfigurige Fassung, signiert, Lindenholz, 83 x 122 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1927[11]
p) ganzfigurige Fassung, Erlenholz, 70,5 x 120 cm, Erfurt, Angermuseum[12]
q) fast ganzfigurige Fassung, 16,5 x 22 cm, New York, Metropolitan Museum, Linsky Collection, Inv. Nr. 1982.60.36[13]
r) datiert auf 1541 (laut Rieffel), Auktion Sammlung Gustavo de Mauer, Köln, Lempertz (Auktion Nr. 94) 5. 3. 1907, Nr. 29[14]
s) ganzfigurige Fassung, Zeichnung (Patrone für einen Teppich), Leipzig, Kunstmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. NI 16 *(Abb. 194)*[15]

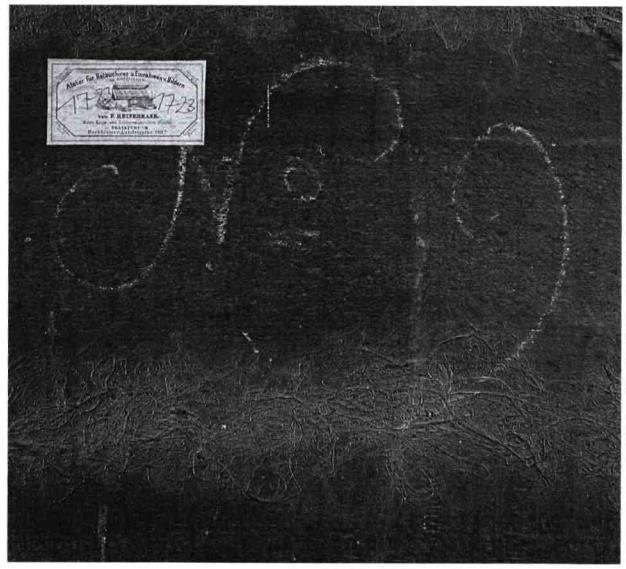


Abb. 190: Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, Detail der Rückseite, Frankfurt, Städel

9 Photo im Bildarchiv Foto Marburg, Neg. Nr. FD 127817.
10 Ausst. Kat. Philipp Melanchthon und Leipzig, Leipzig 1997, S. 175, Nr. 78.
11 Ausst. Kat. Kunst der Reformationszeit. Staatliche Museen zu Berlin, Hauptstadt der DDR. Ausstellung im Alten Museum, Berlin 1983, S. 376, Nr. F8.
12 Photo im Bildarchiv Foto Marburg, Neg. Nr. 839224.
13 P. de Montebello (Hg.), The Jack and Belle Linsky Collection in the Metropolitan Museum of Art, New York 1984, S. 105, Nr. 37.
14 Erwähnt von Rieffel (1911), S. 346; Friedländer, Rosenberg (1979), S. 113, Nr. 217A.
15 Ausst. Kat. Kunst der Reformationszeit (wie Anm. 11), S. 375, Nr. F7; Altdeutsche Zeichnungen. Museum der bildenden Künste

Abb. 191: Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, 1538, Weimar, Kunstsammlungen (Leihgabe der Dresdener Gemäldegalerie)

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Heinrich Weizsäcker versuchte 1923, die Herkunft der Tafel aus dem Dominikanerkloster glaubhaft zu machen.[16] Das wichtigste Indiz, auf das er sich dabei berief, ist eine verschnörkelte Kreideziffer auf der Rückseite *(Abb. 190)*, die von derselben Hand stammen könnte wie die ähnliche Numerierung anderer Bilder, die zweifelsfrei aus dem Konvent stammen *(Abb. 294)*. Jacquin erwähnt in seiner Chronik eine Darstellung des fraglichen Themas im Sommerrefektorium, die er Albrecht Dürer oder einem Maler gleichen Ranges zuschrieb.[17] Da das Sujet in der vorreformatorischen Malerei kaum eine Rolle spielt, erhöht sich die Wahrscheinlichkeit, daß unsere Tafel von Cranach gemeint ist. Wenn dies zutrifft, dann müßte sie unter den dreizehn Gemälden gewesen sein, die sich der Schöffe Anton Ulrich von Holzhausen 1810 aus dem klösterlichen Besitz aussuchte. Sie befand sich jedenfalls anschließend auf der Oed bei dem Neffen des Schöffen, Georg von Holzhausen, bei dem Goethe sie 1814/15 sah. Während der Dichter den gesamten restlichen Bestand der Holzhausenschen Ahnengalerie nur summarisch erwähnt, widmet er der Cranach-Tafel als einziger einige lobende Worte.[18] Auch Christian Schuchardt, der Verfasser der ersten wissenschaftlichen Monographie über den Maler, rechnete die Tafel „zu den besten der öftern Wiederholungen dieses Gegenstandes";[19] Ernst Benkard und Franz Rieffel qualifizierten sie dagegen in ihren Berichten über die damals ins Städel überführte Holzhausen-Sammlung als Werkstattarbeit.[20] Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg haben dieses Urteil bekräftigt, indem sie die Frankfurter Fassung im Vergleich zu derjenigen in der Naumburger Wenzelskirche als „etwas geringer" einstuften.[21] Christine O. Kibish hat den Unterschied zwischen den beiden Varianten treffend beschrieben; ihr zufolge wird die Geschichte in Frankfurt mittels aufgeregter Bewegungen und Gesten erzählt, während das Naumburger Bild Ruhe und Würde ausstrahle.[22] Die Autorin verfolgt die Differenzierungen zwischen den vielfachen Variationen jedoch nicht weiter, weil sie die Frage beantworten will, warum das Thema generell in der Cranach-Werkstatt so häufig behandelt worden ist. Eine etablierte mittelalterliche Tradition gab es dafür jedenfalls nicht; denn aus dem gesamten Mittelalter lassen sich anscheinend nur eine Handvoll Beispiele anführen. Aufgrund der engen persönlichen Beziehungen zwischen Luther und Cranach sucht sie den Grund daher in der reformatorischen Theologie. Sie beschreibt die auf protestantischer Seite allmählich wachsende Opposition gegen das Wiedertäufertum, die 1536 in einem von Melanchthon verfaßten und von Luther und seinen wichtigsten Mitstreitern unterzeichneten Memorandum an den Markgrafen Philipp von Hessen gipfelte, in dem die Erstürmung der von den Wiedertäufern besetzten Stadt Münster legitimiert und die Ausrottung der Sekte gefordert wird.[23] Kurz danach setzt, den wenigen

Leipzig. Graphische Sammlung (= Kataloge der Graphischen Sammlung 1), Leipzig o. J. [1972], S. 62–64, Nr. 18; Dieter Koepplin u. Tilman Falk, Ausst. Kat. Lukas Cranach (Kunstmuseum Basel), Bd. 2, Basel u. Stuttgart 1976, S. 516–518, Nr. 366, Abb. 277a.

16 Weizsäcker (1923), S. 50, Anm. 2.

17 Ebd., S. 374.

18 Goethe (1814/15), S. 353: „Bei Herrn von Holzhausen auf der Öde ein schätzenswertes Bild von Lukas Cranach: Christus, der die Mütter und Kinder um sich her versammelt, merkwürdig durch die glücklich gedachte Abwechslung der Motive von Mutterliebe und Verehrung des Propheten."

19 Schuchardt (1851), S. 60.

20 Benkard (1911), Sp. 485; Rieffel (1911), S. 346.

21 Friedländer, Rosenberg (1932), S. 63, (1979), S. 113.

22 Kibish (1955), S. 197f.

23 Ebd., S. 201.

Abb. 192: Lucas Cranach d. Ä. oder d. J., Christus segnet die Kinder, Naumburg, Wenzelskirche

Abb. 193: Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, 1538, Hamburg, Kunsthalle

Anhaltspunkten zur Chronologie nach zu urteilen, die reiche Bildüberlieferung aus der Cranach-Werkstatt ein. Unter Heranziehung von Predigten Luthers aus den Jahren 1537 und 1538 hat Christiane Andersson diesen Standpunkt untermauert.[24] Gottfried Seebaß sah im Katalog der Nürnberger Luther-Ausstellung den Taufbezug zwar gegeben; denn es sei auffällig, daß Christus auf den zahlreichen Fassungen nur die Säuglinge berühre, nicht die älteren Kinder.[25] Zudem rekurriere auch der Protestantismus auf die ältere liturgische Tradition, welche die Evangelien-Perikope nach Markus zur Taufe vorsah. Wenn die Bilder sich auf die Kindstaufe bezögen, sei damit zwar auch eine indirekte Polemik gegen die Wiedertäufer verknüpft. Doch solle man diese nicht überbetonen, da die Täuferbewegung zur Blütezeit des Bildthemas längst ihren Höhepunkt überschritten hatte. Tatsächlich fragt es sich, ob die ideologische Auseinandersetzung mit einer im Niedergang befindlichen Sekte die Triebfeder hinter der Anfertigung von rund zwanzig Fassungen des Themas gewesen sein sollte,[26] daß ein so großer Bedarf bestanden haben sollte,

24 Andersson (1981), S. 54.

25 In: Ausst. Kat. Martin Luther und die Reformation in Deutschland (wie Anm. 6), S. 371.

26 Die Zählungen variieren; die höchste Gesamtzahl von 23 nennt der Hamburger Ausst. Kat., leider ohne Einzelnachweis; vgl. Hofmann (wie Anm. 3), S. 241.

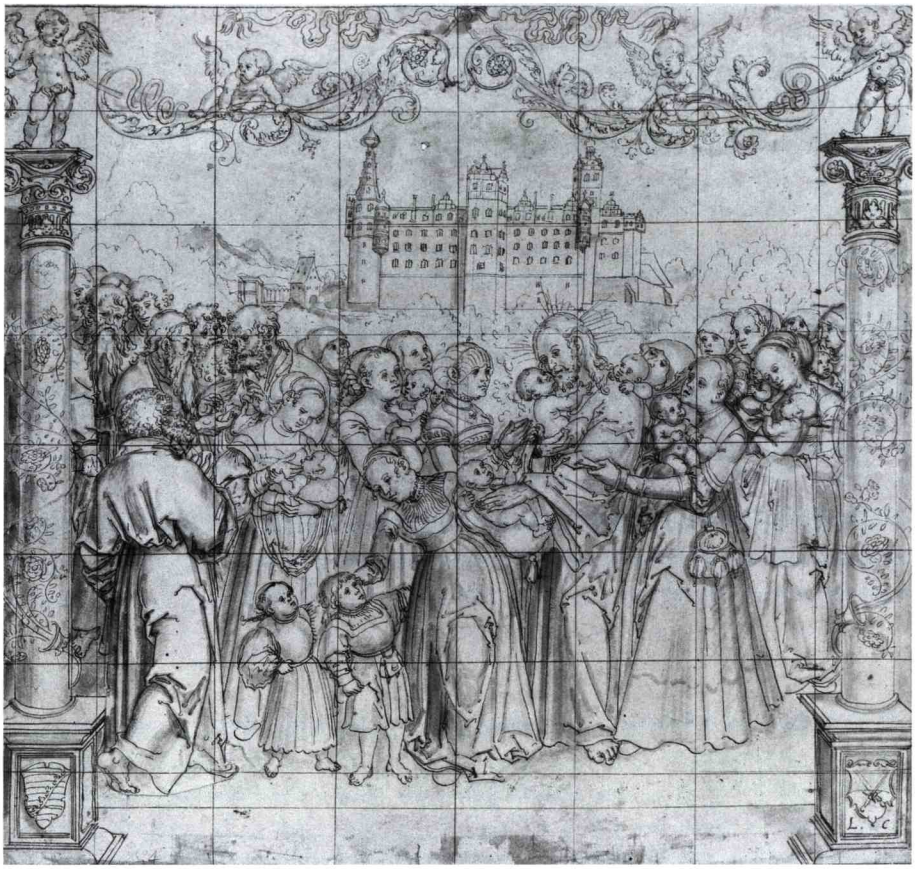


Abb. 194: Lucas Cranach d. J., Christus segnet die Kinder, Zeichnung (Entwurf für einen Teppich), Leipzig, Kunstmuseum, Graphische Sammlung

sich eine Rechtfertigung für das bei den Lutheranern niemals strittige Sakrament der Kindstaufe vor Augen zu halten. Eher ist bei einem so verbreiteten Bildgegenstand doch anzunehmen, daß er protestantische Grundwerte propagiere, wie etwa Luthers vielfach überlieferte Wertschätzung von Ehe und Familie und seine Ablehnung des Zölibats. Dies hat Peter-Klaus Schuster im Katalog der Hamburger Luther-Ausstellung betont und die Brücke zur lutherischen Gnadenlehre geschlagen: „Denn wenn nach Christi Wort bevorzugt die Kinder ins Himmelreich kommen, dann hat die katholische Lehre von der Werkheiligkeit keinen Bestand, da die Kinder noch keine Werke, sondern nur den Glauben als göttlichen Gnadenakt vorweisen können. In diesem Sinn hat Luther die Kinder als die wahrhaft Glaubenden bezeichnet."[27] Daß Familiensinn in der Aussage der Cranachschen Darstellungen dieses Themas eine große Rolle spielt, belegt jedenfalls auch die Rezeption der Städel-Tafel, an die sich eine alte Familientradition knüpft, derzufolge das Bild in den Physiognomien der Mütter und der Kinder das Aussehen von Zeitgenossen aus der Familie Holzhausen überliefere. Noch 1953 hat Franz Lerner versucht, durch Porträtvergleiche diese Legende zu erhärten, die Wolfgang Brücker zehn Jahre später zu Recht und endgültig ins Reich der Fabel verwies.[28]

DISKUSSION

Eine überzeugende Ordnung der etwa zwanzig Fassungen des typisch protestantischen Bildthemas steht noch aus. Diese wurde behindert durch Schuchardts Angabe einer Jahreszahl „1529" auf dem Naumburger Bild, die sich späterhin nicht verifizieren ließ *(Abb. 192)*.[29] Heute wird die Tafel in der Wenzelskirche zum Teil sogar dem jüngeren Cranach zugeschrieben und allgemein mindestens ein Jahrzehnt später datiert.[30] Sie gleicht dem Frankfurter Stück in den Grundzügen der Komposition; die Christusfigur stimmt sogar beinahe faltengenau überein. Doch gibt es zwei wesentliche Unterschiede in der vordersten Bildebene. Sie betreffen zum einen die Frau im Rücken des Erlösers, die in Naumburg zurückhaltender auftritt und auf das Ärmelzupfen verzichtet. Zum anderen wird in der

27 Ebd.

28 Lerner (1953), S. 117; Brücker (1963), S. 211. Die Bilder provozierten offenbar solche Legendenbildung: Eine parallele Überlieferung knüpft sich nämlich an die heute noch in Privatbesitz befindliche Fassung h): Da sie aus dem Besitz der Prinzessin Friederike von Preußen, geb. Anhalt-Bernburg, stammt, galten einer Nachricht aus dem frühen 19. Jahrhundert zufolge die dort dargestellten Frauen als Anhalt-Bernburgische Prinzessinnen; vgl. Volker Westphal, Zum Gemälde des Lucas Cranach d. Ä. „Christus segnet die Kinder", in: Weltkunst 41, 1971, S. 226.

29 Vgl. Schuchardt (1851), S. 100, dagegen Friedländer, Rosenberg (1979), S. 113, Nr. 217.

30 Vgl. Koepplin, Falk (wie Anm. 15), S. 517.

rechten Hälfte des Naumburger Bildes eine zusätzliche Mutter im Profil eingeführt, die das Kind anreicht, auf dem die Rechte Christi ruht. In Frankfurt fällt diese Aufgabe der Mutter der zwei etwas älteren Kinder zu, welche die rechte untere Ecke einnehmen. Diese Frauenfigur kommt zwar auch in Naumburg vor, wo sie sich mit einer ähnlichen Wendung des Oberkörpers dem kleinen Mädchen mit der Puppe zuwendet und dieses an der Hand faßt. In Naumburg ist ihr aber der Bube nicht mehr zugeordnet, der sich vielmehr am Rockzipfel der im Profil dargestellten Mutter festhält. Die Hamburger Fassung von 1538 reduziert die schwungvolle Körperdrehung der Mutter der Tochter mit Puppe noch weiter zu einer Kopfneigung bei fast aufrechtem Stand *(Abb. 193)*. Dafür steht die Komposition der linken Bildhälfte Frankfurt näher, weil hier die Frau im Vordergrund Christus am Ärmel zupft und der Apostel Petrus dieselbe abwehrende Handbewegung macht wie auf der Städel-Tafel. In Winterthur reicht auf der rechten Seite ebenfalls die Frau im Profil Christus den Säugling an; der Knabe faßt ihren Ärmel, aber auch das Mädchen mit der Puppe scheint zu ihr zu gehören. An die Stelle der sich hektisch umwendenden Mutter tritt nunmehr die ruhig stehende junge Frau, in Frankfurt am äußersten rechten Bildrand, die ihrem Neugeborenen die Brust gibt. Diese Stillende erscheint noch auf der 1545 datierten Leipziger Version; dort nimmt sie allerdings wieder das Töchterchen mit Puppe an die Hand. In Kopenhagen steht sie ohne ein weiteres Kind am rechten Bildrand; auf dem Bild aus der Sammlung Northbrook hat sie in der rechten unteren Bildecke Platz genommen und stillt ihren Säugling im Sitzen. Auch auf der ganzfigurigen Dresdener Fassung fehlt sie nicht; das weißgekleidete Mädchen könnte ihre Tochter sein. Wenn die Figur der Stillenden also in eine gewisse Konkurrenz tritt zu der sich hektisch umwendenden Mutter, diese gelegentlich sogar ersetzen kann, so scheint die letztere doch ein wesentlicher und integraler Bestandteil des ursprünglichen Bildgedankens gewesen zu sein. Das macht ein zweiter Strang von Varianten deutlich, der von der 1538 datierten Dresdener bzw. Weimarer Fassung auszugehen scheint *(Abb. 191)*. Hier wird die energische Mutter dreier Kinder im äußersten Vordergrund als Rückenfigur mit ähnlich ausgreifender Armbewegung eingesetzt. Prag, Houston, Zwickau und Kopenhagen übernehmen das Motiv und kombinieren es jeweils mit der Stillenden.

Versucht man nun die Tafel des Städelschen Kunstinstituts inmitten der breiten Überlieferung der Vielzahl an Fassungen zu verorten, so fallen Knappheit und Abgeschlossenheit der Komposition auf. Die Ärmelzupferin zur Linken und die Mutter mit den drei Kindern zur Rechten sind mit der Hauptfigur eng verknüpft; nichts unterbricht den Spannungsbogen im Zentrum der Komposition. Die hektische Bewegtheit der Mutter wird inhaltlich

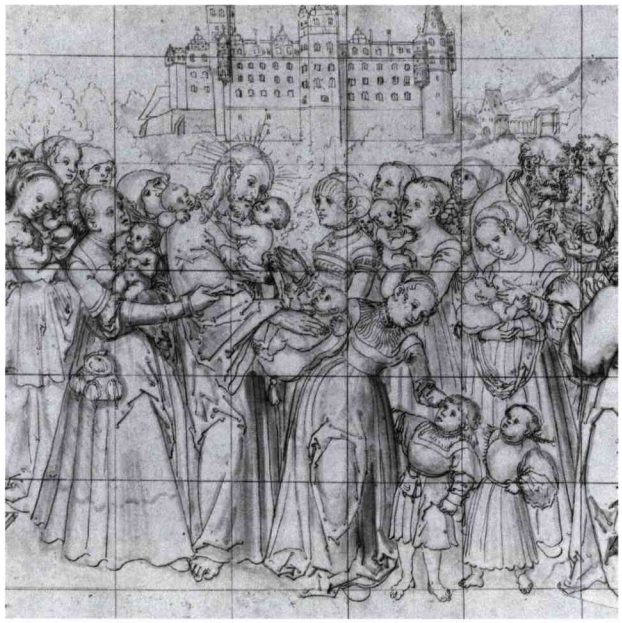


Abb. 195: Lucas Cranach d. J., Christus segnet die Kinder, Zeichnung (Entwurf für einen Teppich), seitenverkehrtes Detail, Leipzig, Kunstmuseum, Graphische Sammlung

dadurch motiviert, daß sie von zwei Aufgaben gleichzeitig in Anspruch genommen wird, nämlich einerseits den Säugling Christus entgegenstreckt und sich andererseits um ihre beiden älteren Kinder kümmert. Bemängeln kann man zwar eine gewisse Ungeschicklichkeit, mit welcher der rechte Arm der Trägerin unter dem grünen Kissen verschwindet. Aber genau dieser Zug kehrt auf der vielleicht wichtigsten Redaktion des Themas wieder, nämlich auf der Zeichnung in Leipzig *(Abb. 194, 195)*. Bei dieser handelt es sich, der Quadrierung, der Ornamentik und der Seitenverkehrung nach zu urteilen, um einen Entwurf für eine Tapisserie, die nach Ausweis der Wappen für den kursächsischen Hof bestimmt war.[31] Die Figur Christi und die Gruppe der den Erlöser umlagernden Frauen weisen mit der Frankfurter Tafel die größten Übereinstimmungen auf, die bei den Gewändern Christi und der Mutter mit drei Kindern fast bis zur faltengenauen Wiedergabe reichen. Lediglich die Haltung des linken Arms der Mutter ist etwas korrigiert worden, die Frau über ihr hat ihr Kind auf die andere Schulter genommen, und die Apostel haben die Seite gewechselt. Auch wenn das Bild im Städel weder signiert noch datiert ist, darf man es daher wohl als eine frühe Fassung der Kindersegnung ansprechen, die den kompositorischen Ausgangspunkt im Atelier Lucas Cranachs relativ unverfälscht widerspiegelt. Von diesem Ausgangspunkt entfernte sich die Werkstatt in den folgenden Jahrzehnten beim fast endlosen Variieren des Themas immer mehr.

B.B.

31 Die Seitenverkehrung bezieht auch das Torgauer Schloß im Hintergrund mit ein, wie schon in ALTDEUTSCHE ZEICHNUNGEN (wie Anm. 15), S. 62 festgestellt.

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 55

1814/15 Johann Wolfgang GOETHE, Kunst und Altertum am Rhein, Main und Neckar. 1814 und 1815, in: Goethes Werke. Auswahl in fünfzehn Bänden herausgegeben von Eduard von der Hellen, Bd. 13: Von Reisen und Kriegsfahrten, Stuttgart u. Berlin o. J., S. 329–401, hier S. 353

1818 Anton KIRCHNER, Ansichten von Frankfurt a. M., Bd. 1, Frankfurt a. M. 1818, S. 335, Anm. 1

1851 Christian SCHUCHARDT, Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet, Theil 2, Leipzig 1851, S. 60, Nr. 302

1902 Hedwig MICHAELSON, Lukas Cranach der Ältere. Untersuchungen über die stilistische Entwickelung seiner Kunst, Leipzig 1902, S. 106, 136

1911 Ernst A. BENKARD, Das Holzhausen-Kabinett im Städelschen Institut, in: Kunstchronik N. F.22, 1911, Sp. 481–486, hier Sp. 485

1911 Franz RIEFFEL, Die Freiherrlich von Holzhausensche Gemäldesammlung in der Städelschen Galerie (zugleich ein Beitrag zur Geschichte der mittelrheinischen Malerei im XVI. Jahrhundert, namentlich in Frankfurt), in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 341–352, hier S. 346

1923 WEIZSÄCKER, S. 50, Anm. 2

1932 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, S. 63

1953 Franz LERNER, Gestalten aus der Geschichte des Frankfurter Patrizier-Geschlechts von Holzhausen, Frankfurt a. M. 1953, S. 117

1955 Christine Ozarowska KIBISH, Lucas Cranach's Christ Blessing the Children. A Problem of Lutheran Iconography, in: Art Bulletin 37, 1955, S. 196–203, besonders S. 197f

1963 Wolfgang BRÜCKER, Conrad Faber von Creuznach (Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main 11), Frankfurt a. M. 1963, S. 211

1979 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel, Boston und Stuttgart 21979, S. 113, Nr. 217A

1981 Christiane ANDERSSON, Religiöse Bilder Cranachs im Dienste der Reformation, in: L. W. SPITZ, O. BÜSCH, B. ROLLKA (Hgg.), Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin 51), Berlin u. New York 1981, S. 43–79, hier S. 59, Anm. 57

1999 BRINKMANN, SANDER, S. 29f, Tf. 21

MADONNA AUF DER MONDSICHEL VEREHRT VON DEM STIFTER HIERONYMUS RUDELAUF

Wittenberg, vor 1523

Inv. Nr. 1731

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Linde (Tilia sp.), 89,9 (± 0,2) x 60,3 (± 0,2) x 1,3 (± 0,2) cm
vier Bretter, vertikal geteilt mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 18,1; unten 20,6 cm; Brett II: oben 14,5; unten 15,0 cm; Brett III: oben und unten 9,9 cm; Brett IV: oben 17,6; unten 14,6 cm. Auf der Rückseite oben und unten auf ca. 1,2–1,4 cm, rechts und links auf ca. 1,0 cm Breite eine rechteckige Ausnehmung bis auf eine Tafelstärke von 0,8 cm. Am rechten Tafelrand etwa 18 cm unterhalb des oberen Tafelrands ist ein ca. 4 cm großes Astloch ausgebrochen und original durch eine ungefähr 7 x 6 cm große Ausflickung ersetzt, die sich in der Malschicht abzeichnet[1]

Malfläche:
87,8 (± 0,2) x 59,4 (± 0,1) cm
Malkanten allseitig mit Grundierbart erhalten; es verbleiben oben und unten ca. 1 cm, links 0,5–0,7 und rechts 0,3–0,5 cm bis zum Tafelrand

Zustand der Malerei:
die Vergoldung ist komplett modern ergänzt. Retuschen besonders entlang der Brettfugen I/II und II/III; davon ist insbesondere die Stirn der Madonna beeinträchtigt. Im rosafarbenen Mantel besonders am Oberschenkel großflächige Retuschen über aufgegangenen Schollen. Retuschen in Gesicht und Mantel des Stifters, sowie im Untergewand und in der Dalmatika des Engels rechts oben. Zahlreiche weitere punktuelle Retuschen. Die grüne Dalmatika des Engels rechts unten ist stark und ungleichmäßig verputzt

Rückseite des Bildträgers:
nicht gedünnt; mit dem Hohleisen grob geglättet. Brauner Schutzanstrich; darauf sind die Fugen mit waagerechten Holzklötzchen modern gesichert, und Fuge II/III ist neu verleimt. Gelber Klebezettel des „Atelier für Retouchiren u. Einrahmen v. Bildern, P. Reinermann, Frankfurt a/M., Bornheimer Landstrasse 280a" (frühes 20. Jh.)

Rahmen: modern

Bezeichnet:
die Stifterfigur begleitet vom Wappen der Familie Rudelauf.[2] Bis zur 1991 erfolgten Restaurierung prangte über dem Wappen eine Inschrift: „Hieronimvs Rvdellant. Aetatis Svae 74 Iahr Anno 1500" *(Abb. 200)*

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Nur an wenigen Stellen ist in der Infrarot-Reflektographie eine spärliche, mit dem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung sichtbar, die sich auf Konturen und summarische Faltenangaben beschränkt *(Abb. 197)*. Am deutlichsten sind der Kinnkontur und der Halsansatz der Madonna auszumachen.

Da die Tafel aus Lindenholz besteht, war keine dendrochronologische Bestimmung möglich.

BESCHREIBUNG

Vor Goldgrund erscheint die Muttergottes auf einer silbernen Mondsichel stehend in einer Mandorla. Das rechte Bein hat sie zurückgesetzt, das linke vorgestellt, so daß es sich vom Knie abwärts unter ihrem Mantel abzeichnet und ihre schwarze Schuhspitze nach vorn über die Sichel ragt. Auf ihrem linken angewinkelten Arm thront das Christkind schräg nach links vorn gewandt in ruhiger Sitzhaltung. Es dreht den Kopf leicht nach links zur Mutter und richtet den Blick aufwärts zu ihrem Gesicht. Seine rechte Hand hat es auf den Apfel gelegt, den die Mutter ihm mit ihrer rechten Hand zureicht. Maria wendet sich ihrerseits dem Kind zu; sie hat den Kopf nach rechts gedreht und in dieselbe Richtung geneigt. Ihr Haupt schmückt eine goldene Bügelkrone. Das blonde Haar fällt üppig in gleichmäßigen Locken über beide Schultern, auf ihrer linken Seite reicht es über die Schulter des Kindes und fällt an dessen Seite herab. Über einem blauen Untergewand trägt Maria einen Mantel, der auf der Außenseite rosafarben changiert, dessen Innenfutter hingegen in leuchtendem Grün gehalten ist. Der Mantelsaum fällt von der

1 Vgl. Heydenreich (1998), S. 191, Abb. 21.10.

2 In golden-schwarz gespaltenem Schild ein wachsender bärtiger Mann mit einem schräg nach außen gerichteten Ruder in jeder Hand, seine Kleidung und die Ruder in gewechselten Farben. Helm: Stechhelm. Helmdecke: gold und schwarz. Helmzier: Die Schildfigur, bis auf die Ruder mit vertauschten Farben.

rechten Schulter in einer weiten Schlaufe um den rechten Arm herab, wobei der großflächige Umschlag die Form als einheitliche grüne Fläche besonders hervortreten läßt. Unter dem Christkind hängt der Mantelstoff in einer großen, ein wenig eingedellten Faltentüte leicht schräg nach rechts herab, während ein kleinteiligerer, gebrochener Faltenzug in Form eines ‚Y' den Raum vor dem zurückgesetzten rechten Bein der Madonna belebt.

Als Mandorla fungiert der Ausschnitt aus dem Goldgrund, den die Folie der tiefblauen Wolkenfläche abgrenzt. Diese besteht aus kompakt wirkenden Wolkenknäulen, die eng zusammengedrängt vom Rand her vorzuquellen scheinen und in denen vereinzelt die Köpfe von Cherubim auftauchen, die mit grauweißen, grünen oder gelben Flügelpaaren versehen sind. Zu beiden Seiten schweben drei Engel vor dem blauen Wolkengrund, die in Anbetung der Madonna begriffen sind. Es fällt auf, daß sie ausnahmslos liturgische Gewandung tragen: Allen gemein ist der Amikt, wohingegen die Obergewänder variieren, je nachdem ihr Träger als Priester, Diakon oder Subdiakon charakterisiert wird. Der erste Engel schwebt links oben mit gefalteten Händen schräg nach rechts vorn auf Maria zu; er trägt eine grüne Dalmatika, darunter eine weiße Albe. Auf halber Bildhöhe ist ein Engel in Rückansicht zu sehen, der sich nach rechts in die Tiefe wendet und mit einer gelben Tunika bekleidet ist. Wiederum in Dreiviertelansicht von vorn ist der unterste Engel der linken Seite gegeben, der hinter dem Kopf des Stifters auftaucht, die Arme in einem alten Devotionsgestus vor der Brust gekreuzt hat und nach rechts oben aufblickt. Er ist mit einer grünen Dalmatika ausgestattet, deren Rand mit Fransen besetzt ist. Auf der rechten Seite schwebt zuoberst ein Engel mit geöffneten Händen schräg nach vorn links auf die Bildmitte zu. Über einer orangeroten Tunika trägt er eine dunkelrot changierende Kasel. Darunter kniet ein Engel im Dreiviertelprofil nach links, der seine gefalteten Hände senkt und andächtig zur Muttergottes aufblickt. Seine Dalmatika besteht aus schwarz gemustertem Goldbrokat; darunter kommt die weiße Albe zum Vorschein. Unten rechts begegnet uns ein wiederum in Rückansicht gesehener Engel in einer grünen Tunika. Er kniet, so daß unser Blick auf seine nackten Fußsohlen fällt, hat die Hände auf Brusthöhe erhoben und den Mund geöffnet: er scheint also zu singen oder zu rezitieren.

In der linken unteren Ecke ist die Halbfigur des Stifters etwa bis zur Hüfte ins Bild aufgenommen. Der ältere Mann wendet sich mit gefalteten Händen im Dreiviertelprofil nach rechts vorn. Über einem hellen Hemd trägt er einen schwarzen Rock, darüber eine Schaube aus schwarzem, groß gemustertem Stoff mit Pelzbesatz. Die Arme in den Rockärmeln hat der Porträtierte durch die Schlitze in den Ärmeln seiner Schaube hindurchgesteckt. Ein grauer Kinnbart umrahmt sein Gesicht, in das sich deutliche Alterszüge eingegraben haben. Sein schmaler Mund mit zusammengepreßten Lippen und die Adlernase verleihen ihm eine gewisse Schärfe. Seinen Kopf bedeckt eine kostbare Goldhaube; am rechten Ringfinger trägt er einen einfachen Goldring. Rechts neben seinem Haupt verdeckt sein Wappen die Spitze der Mondsichel.

PROVENIENZ

seit 1911 als Leihgabe des Freiherrn Adolph von Holzhausen im Städel
1923 als Vermächtnis desselben erworben

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Nach Mitteilung von Eduard Flechsig wurde die Mondsichelmadonna im Städel in der Sammlung Holzhausen unter Grünewald geführt.[3] Dennoch erwähnt der Katalog der Dresdener Cranach-Ausstellung von 1899 das Bild, wenn auch nur beiläufig im Zusammenhang mit der heute in Karlsruhe befindlichen Mondsichelmadonna Friedrichs des Weisen *(Abb. 201)*. Immerhin wurde dadurch das Interesse der Forschung an dem Werk geweckt. Flechsig schließt es ebenfalls an die Karlsruher Madonna an, vermutet jedoch eine im Verhältnis zu dieser spätere Entstehungszeit. Die inschriftliche Datierung erkennt er als modern. Hedwig Michaelson unternahm 1902 den Versuch einer Einteilung des Cranach-Œuvre in präzise Phasen und ordnete die Frankfurter Mondsichelmadonna in die Zeit von 1511 bis 1518 ein.[4] Franz Rieffel datierte es in seinem Bericht über die Holzhausen-Sammlung noch später, nach 1520, und schätzt es als Werkstattprodukt ein.[5] Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg haben die Tafel dann 1932 in ihrem Catalogue raisonné einem Maler aus dem Umkreis Lucas Cranachs gegeben, den sie den „Meister der Gregorsmessen" nannten, weil er zwei Darstellungen dieses Themas gemalt hat, die sich beide in Aschaffenburg befinden.[6] An dieser Beurteilung hielt Rosenberg weiterhin fest, als er 1979 das Werkverzeichnis neu herausgab.[7]

Der entscheidende Durchbruch in der Einordnung des Bildes gelang jedoch erst vor kurzem Andreas Tacke mit der Identifizierung des dargestellten Stifters.[8] Nach Ausweis des Wappens und der bei der letzten Restaurierung entfernten, modernen Inschrift handelt es sich um Hieronymus Rudelauf (um 1450? – 1523), den Kanzler und Rat des sächsischen Kurfürsten Friedrichs des Weisen.

Rudelauf immatrikulierte sich als einer der ersten Studenten im Wintersemester 1502/03 an der soeben gegrün-

3 Flechsig (1900), S. 101.
4 Michaelson (1902), S. 53.
5 Rieffel (1911), S. 346. Kurioserweise gibt Rieffel die falsche Datierung fälschlich als „1499" an.
6 Friedländer, Rosenberg (1932), S. 97. Zu den Bildern der Gregorsmesse s. zuletzt Andreas Tacke, Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540) (= Berliner Schriften zur Kunst 2), Mainz 1992, S. 39, Abb. 16, Farbabb. 2–3.
7 Friedländer, Rosenberg (1979), S. 161.
8 Tacke (1991), S. 191–198.

Abb. 196: Lucas Cranach d. Ä., Mondsichelmadonna mit dem Stifter Hieronymus Rudelauf, Frankfurt, Städel

Abb. 197: Lucas Cranach d. Ä., Mondsichelmadonna, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

Abb. 198: Lucas Cranach d. Ä., Mondsichelmadonna, Infrarot-Reflektographie, Detail: der Stifter Hieronymus Rudelauf, Frankfurt, Städel

deten Wittenberger Universität. In der Matrikel ist sein Herkunftsort mit Frankenberg (vermutlich das nordöstlich von Chemnitz gelegene Frankenberg in Sachsen) angegeben. Vor 1509, also bald nach Beendigung seines Studiums tritt er als Schreiber in die kurfürstliche Verwaltung in Torgau ein, steigt 1512 zum Sekretär auf und wird spätestens 1518 zum Rat ernannt. In dieser Funktion begleitete er seinen Landesherrn 1521 zum Wormser Reichstag. Wie eng das Verhältnis zwischen ihm und Friedrich dem Weisen war, belegt die Tatsache, daß Rudelauf als einer von wenigen in die fingierte Entführung Luthers auf die Wartburg eingeweiht war. Bei seinem Tod am 1. September 1523 hatte Rudelauf es sogar bis zum Kanzler gebracht; denn dieses Amt legt ihm Georg Spalatin bei, der in seiner Chronik die Nachricht von Rudelaufs Ableben verzeichnete.

Den einzigen Hinweis auf Hieronymus Rudelaufs Geburtsdatum lieferte die bei der jüngst erfolgten Restaurierung von unserer Tafel entfernte Inschrift aus dem 19. Jahrhundert, die das Alter des Stifters mit 74 Jahren angab. Aus dem Todesjahr Rudelaufs ließe sich daher schließen, daß er 1449 oder früher geboren sein müsse. Allerdings ist schwer zu beurteilen, wie gut der Schreiber dieser Inschrift informiert war: Vermutlich wiederholte er eine originale, aber schon gestörte Inschrift, als diese der Neuvergoldung im 19. Jahrhundert zum Opfer fiel. Dabei traf er Vor- und Nachnamen des Dargestellten mit nur zwei verderbten Buchstaben am Schluß recht genau, während die viel zu frühe Datierung auf einem Lesefehler beruht: Lautete sie ursprünglich „1522"? Man kann demnach auch nicht sicher sein, ob die Altersangabe zutraf.

In der Zuschreibungsfrage schlägt Tacke Simon Franck vor, den er mit dem von Friedländer und Rosenberg eingeführten ‚Meister der Gregorsmessen' identifizieren möchte. Leben und Werk dieses Malers hat er in seinem Buch über zwei Gemäldezyklen der Cranach-Werkstatt zu rekonstruieren versucht.[9] Allerdings gelang es trotz intensiver Archivforschungen bislang nicht, ein gesichertes Werk dieses Künstlers beizubringen. Die Zuweisung eines Œuvre an Simon Franck muß daher Konjektur bleiben, wenn auch eine wohlbegründete. Sie ergibt sich aus der Koinzidenz zwischen einer erhaltenen Werkgruppe und der aus den Dokumenten ablesbaren Karriere des Malers. Die Werkgruppe umfaßt eine Reihe von Tafeln, die sich heute größtenteils in der Aschaffenburger Staatsgalerie befinden und die alle von einer Hand zu stammen scheinen, eben jener Hand, der Friedländer und Rosenberg den Notnamen ‚Meister der Gregorsmessen' gaben. Es fällt nun auf, daß die Hauptwerke dieses Meisters für Kardinal Albrecht von Brandenburg, und zwar für dessen Residenzstadt Halle gemalt worden sind. Das trifft etwa auf jene Tafeln zu, die sich aus dem ursprünglich nicht weniger als 142 Gemälde umfassenden Heiligen- und Passionszyklus der von Albrecht gegründeten Stiftskirche erhalten haben, oder aber auf den 1529 datierten Hochaltar der Hallenser Marienkirche *(Abb. 202)*, um nur die zwei wichtigsten Beispiele zu nennen.

9 Tacke (wie Anm. 6), S. 41–71.

Abb. 199: Lucas Cranach d. Ä., Mondsichelmadonna mit dem Stifter Hieronymus Rudelauf, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Abb. 200: Lucas Cranach d. Ä., Mondsichelmadonna mit dem Stifter Hieronymus Rudelauf, Zustand vor der 1991 durchgeführten Restaurierung, Frankfurt, Städel

Aus den Quellen geht nun hervor, daß in demselben Jahr 1529 der Maler Simon Franck Bürger in Halle wird, der in den darauffolgenden Jahren regelmäßig für Kardinal Albrecht arbeitet, für die Ausstattung und Ausmalung der Residenz verantwortlich zeichnet und dem Kardinal schließlich bei seinem endgültigen Rückzug aus Halle nach Aschaffenburg folgt. Dort scheint er dann auch als Hofmaler angestellt gewesen zu sein, wie man aus Rechtsstreitigkeiten nach Albrechts Tod schließen kann. Simon Franck hat seinen wichtigsten Auftraggeber nur um ein oder zwei Jahre überlebt; zwischen 1546 und 1547 muß er gestorben sein.

Tackes Hypothese, daß der Meister der Gregorsmessen Simon Franck war, hat durchaus einiges für sich, wenn sie auch einen kleinen Schönheitsfehler aufweist: Den großen Hallenser Bilderzyklus hat, wie Tacke selber betont, Simon Franck lediglich ausgeführt; die Entwürfe dazu aber stammen von Lucas Cranach selber. Dieser Umstand läßt ebenso wie der Malstil Francks nur den Schluß zu, daß Simon Franck aus der Cranach-Werkstatt hervorgegangen ist und daß er dieser bis etwa 1525 angehörte. Es nimmt etwas wunder, daß der Name eines so wichtigen Mitarbeiters in den Quellen zu Cranach nicht auftaucht, die durchaus die Namen anderer Lehrlinge und Gesellen überliefern.

DISKUSSION

Tackes überzeugende Identifizierung des Stifters der Mondsichelmadonna im Städel bestätigt nicht nur die bisherige kunsthistorische Datierung um 1520, sondern erlaubt eine grundsätzliche Neubewertung des Bildes innerhalb der Produktion der Cranach-Werkstatt. Die wenigen gedruckten Zeugnisse von Hieronymus Rudelaufs Leben gestatten zwar kein abschließendes Urteil über seine Persönlichkeit; doch führt Tacke eine Stelle aus einem Brief Georg Spalatins an Luther aus dem Jahre 1523 an, die bezeichnend genug scheint. Darin bedauert der Schreiber, selbst einer der engsten Berater Friedrichs des Weisen, daß der Einfluß des Kanzlers am kurfürstlichen Hof so groß sei, und er beklagt sich darüber, daß dieser seine Zustimmung zur Heirat eines Geistlichen verweigert und sich dabei auch noch auf das Neue Testament berufen habe. Es kann demnach keinen Zweifel daran geben, daß Hieronymus Rudelauf bis zu seinem Tode am alten Glauben festhielt und daß seine Meinung beim Kurfürsten Gehör fand. Es erscheint daher überaus passend, daß er bei der Themenwahl für die von ihm gestiftete Tafel auf die Darstellung einer Mondsichelmadonna verfiel. Aus der mariologischen Interpretation des in der Apokalypse erwähnten Weibes, das mit der Sonne bekleidet ist und den

Abb. 201: Lucas Cranach d. Ä., Mondsichelmadonna verehrt von Friedrich dem Weisen, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

Abb. 202: Meister der Gregorsmessen (Simon Franck?), Marienaltar, Mittelbild, 1529, Halle, St. Marien

Mond unter den Füßen hat, entwickelte sich im Spätmittelalter eine der bezwingendsten und populärsten Bildformeln für die Himmelskönigin Maria, gewissermaßen ein Sinnbild des Marienlobs selbst. Dieser Akzent wird auf unserem Bild noch verstärkt durch die Anwesenheit der Engel in liturgischer Gewandung, die Maria nicht nur mit unterschiedlichen Gebetsgesten verehren, sondern von denen einige auch Gesang anzustimmen scheinen.[10] Die Assoziation einer marianischen Litanei wird dadurch nahegelegt. Einen deutlicheren Ausdruck seiner Marienverehrung hätte Rudelauf kaum finden können.

Daß neben der religiösen Überzeugung des Kanzlers dabei auch politische Motive eine Rolle gespielt haben mögen, hat Tacke ebenfalls bereits angesprochen. Lucas Cranach d. Ä. hat nämlich eine zweite Mondsichelmadonna mit Stifter gemalt, die sich heute als Leihgabe in der Karlsruher Kunsthalle befindet *(Abb. 201)*. Im Grundschema der Komposition und in Details wie dem blauen Wolkenkranz, der aus dem Goldgrund die Form der Mandorla ausschneidet, erscheinen die Bilder eng verwandt. Allerdings ist das Verhältnis zwischen Stifterfigur und Marienerscheinung im Karlsruher Bild ein anderes; allein schon durch die geringere Differenz im Figurenmaßstab kommt dem Stifter mehr Gewicht zu. Auch ist er nicht wie Rudelauf in Halbfigur, sondern als Kniestück gegeben; er steht an einem Betpult und ihn begleitet sein Schutzpatron, der hl. Bartholomäus. Schließlich werden Beter wie Schutzheiliger von einem Ehrentuch hinterfangen, welches das linke Bilddrittel zur Gänze füllt. Dabei tragen die Draperie und das Betpult wesentlich zur Definition eines den Stifter umgebenden Bildraums bei, in den die überirdische Erscheinung eindringt. Genau umgekehrt ist das Verhältnis der beiden Sphären auf der Städel-Tafel begriffen: Raumlos und winzig taucht der Stifter dort vor einer das gesamte Bild füllenden Erscheinung auf. Nach dem Grund für die unvergleichlich stärkere Präsenz des Stifters auf dem Karlsruher Bild braucht man nicht lange zu suchen; kein anderer als Kurfürst Friedrich der Weise selbst ist dort im Gebet dargestellt. Das Gemälde wird allgemein um 1516 datiert, ist also einige Jahre vor dem Frankfurter Bild entstanden. Daß Rudelauf die Tafel gekannt hat, ist bei dem engen Verhältnis zu seinem Landesherrn vorauszusetzen, und man wird annehmen dürfen, daß er seinen eigenen Auftrag darauf abstimmte. Wenn dem so ist, muß man ihm bemerkenswertes Geschick und Taktgefühl attestieren, hätte er es doch verstanden, es einerseits unverkennbar seinem Fürsten gleichzutun und andererseits dabei dennoch den Abstand zu wahren, den das Dekorum vorschreibt. Obwohl Rudelaufs Bild in den absoluten Maßen nur ein wenig kleiner ausfällt als die Madonna Friedrichs des Weisen,[11] käme wohl bei einem unmittel-

10 Man beachte die geöffneten Münder der beiden untersten Engel. Vgl. Hubert HERKOMMER, Der hörbare Himmel. Gerard Horenbouts Salve-Regina-Miniatur und das geistige Leben am Hofe Margaretes von Österreich, in: Das Stundenbuch der Sforza. Add.Ms.34294 der British Library, London. Kommentar von Mark L. EVANS u. B. BRINKMANN, Luzern 1995, S. 321–392.

11 Letztere mißt 115 x 91 cm.

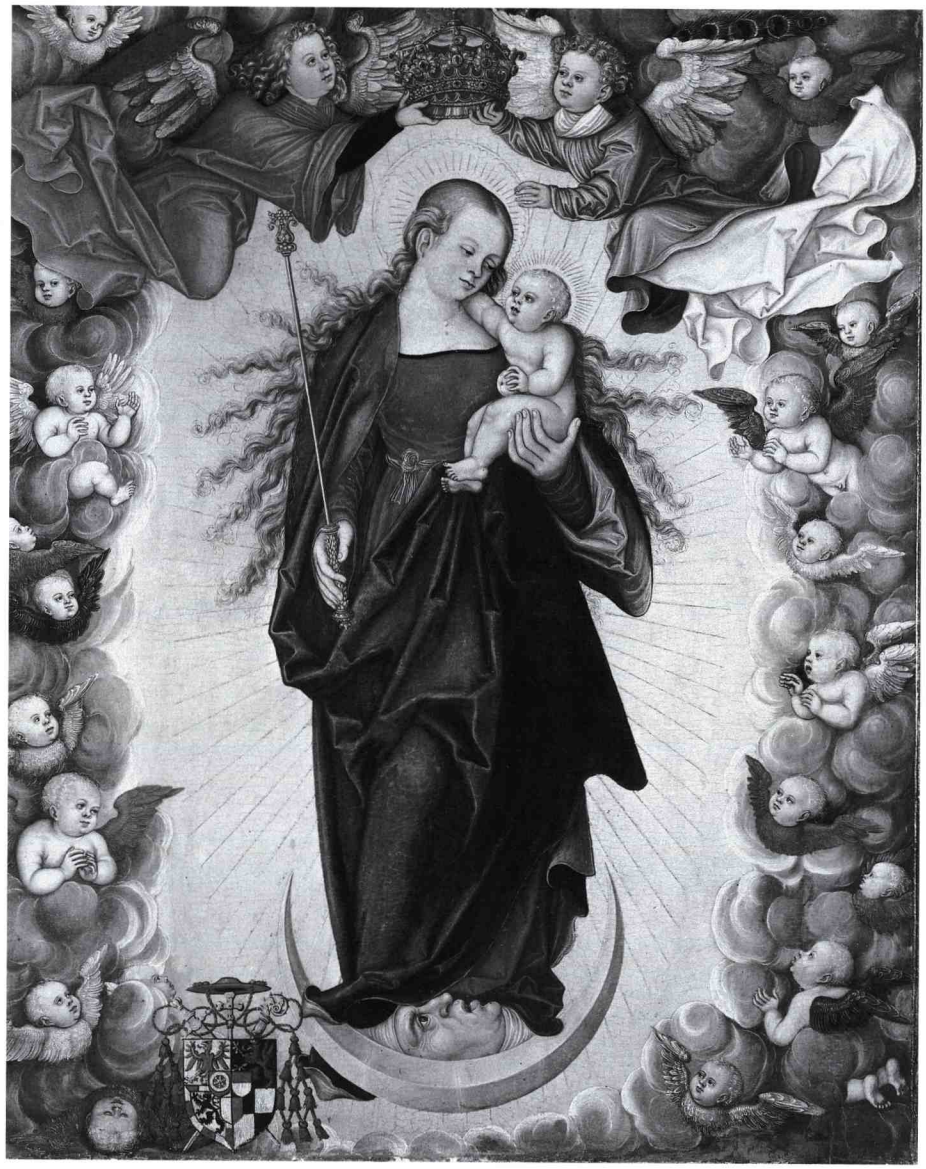


Abb. 203: Meister der Gregorsmessen (Simon Franck?), Mondsichelmadonna mit dem Wappen Albrechts von Brandenburg, Aschaffenburg, Staatsgalerie

baren Vergleich niemand auf den Gedanken, die Stifterfiguren könnten gleichrangig sein. Und was der Beter auf der Städel-Tafel gegenüber dem Karlsruher Bild an Raum freigibt, kommt voll und ganz der Inszenierung der Madonna zugute.

Mit solchen Überlegungen streifen wir einen Bereich, in dem zwar die Entscheidung beim Auftraggeber lag, Beratung und Mitsprache des Künstlers denkbar sind. Friedländer und Rosenberg hatten angenommen, daß der Meister der Gregorsmessen die Frankfurter Mondsichelmadonna geschaffen hat; Tacke ist ihnen hierin gefolgt, wobei er den Anonymus mit Simon Franck identifizieren möchte.

Mich überzeugt diese Zuschreibung jedoch nicht. Das Œuvre des Gregorsmessen-Meisters bietet relativ gute Vergleichsmöglichkeiten, weil es seinerseits zwei Mondsichelmadonnen umfaßt, nämlich eine sitzende Muttergottes auf der Mitteltafel des bereits erwähnten Hallenser Altars von 1529 *(Abb. 202)*[12] und eine stehende Madonna mit dem Wappen Kardinal Albrechts von Brandenburg in der Aschaffenburger Galerie *(Abb. 203)*.[13] In sämtlichen Punkten, an denen man auf Anhieb die Zusammengehörigkeit dieser beiden Werke untereinander erkennt, unterscheiden sie sich von der Frankfurter Mondsichelmadonna und – um die Gegenprobe zu machen – auch von der Karlsruher Madonna Friedrichs des Weisen. Ich beginne jeweils mit den Bildern vom Meister der Gregorsmessen und stelle dann die beiden anderen dagegen:

Die Madonnen in Aschaffenburg und Halle sind derbe Wesen von breitem Körperbau – die beiden anderen schlank und hochaufgeschossen. Gedrungen proportionierte Köpfe auf breitem Hals bei den einen – schmale,

12 Farbig abgebildet in: Auf den Spuren von Lucas Cranach, Nünberg 1993, S. 21.

13 Farbig abgebildet bei Tacke (wie Anm. 6), Farbabb. 11–12.

zerbrechlich wirkende Köpfe mit hoher Stirn bei den anderen. Korkenzieherlocken entfernen sich geradlinig radial vom Körper, so als triebe ein Windstoß sie auseinander – die Locken fließen gleichmäßig den Kontur von Schulter und Rücken herab. Die Mantelschlinge um den rechten Arm bricht in harten und eckigen Falten um – der Mantelsaum beschreibt eine fließende, wellenförmig bewegte Kurve (besonders in Frankfurt). Die Wolken sind leichte und schaumige, graue Gebilde mit starker Weißhöhung zum Rand hin – die Wolken sind kompakte, flächig wirkende Kreise in einem grünlichen Blau ohne stärkere Modellierung. Die Mondsicheln sind golden und breit, sie haben eine aufdringliche Plastizität wie von Goldschmiedearbeiten, nähern sich dem Dreiviertelkreis und sind mit einem Gesicht versehen – die Mondsicheln formen nur knapp einen Halbkreis, sie bestehen aus Blattsilber oder Silberpigment, sind schmal und von zurückhaltender Plastizität. Schließlich wird das Kolorit in Aschaffenburg und Halle von greller Buntheit und klarer Lokalfarbigkeit bestimmt – an den beiden anderen Bildern fallen gerade die gebrochenen Zwischentöne, das matte Grün und das äußerst gedämpfte Rot ins Auge.

Der Vergleich lehrt nicht nur, daß die Tafel im Städel stilistisch nicht mit den Werken vom Meister der Gregorsmessen zusammengeht, sondern auch, daß sie vielfältige Gemeinsamkeiten mit der Mondsichelmadonna in Karlsruhe aufweist. Man vergleiche die edel geschnittenen Gesichter und die ähnlich biegsam gezeichneten Finger der beiden Frauen, die Art, wie beide Male in den Gewändern hartbrüchige und kurvig fließende Faltenführung einander abwechseln und noch Platz für die glatten zylindrischen Formen sich im Stoff abzeichnender Körperteile bleibt. Aus diesen Beobachtungen kann eigentlich nur geschlossen werden, daß es gegenwärtig ungerechtfertigt erscheint, die Mondsichelmadonna aus dem Cranach-Œuvre auszuscheiden, – auch wenn das letzte Wort in Sachen Händescheidung innerhalb der Wittenberger Werkstatt gewiß noch nicht gesprochen ist.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 56; 1966, S. 31; 1971, S. 19; 1987, S. 40

1899 Karl WOERMANN, Ausst.-Kat. Deutsche Kunst-Ausstellung Dresden 1899. Abteilung Cranach-Ausstellung, Dresden 1899, S. 83

1900 Eduard FLECHSIG, Cranachstudien I [mehr nicht erschienen], Leipzig 1900, S. 101

1902 Hedwig MICHAELSON, Lukas Cranach der Ältere. Untersuchungen über die stilistische Entwickelung seiner Kunst, Leipzig 1902, S. 53

1911 Franz RIEFFEL, Die Freiherrlich von Holzhausensche Gemäldesammlung in der Städelschen Galerie (zugleich ein Beitrag zur Geschichte der mittelrheinischen Malerei im XVI. Jahrhundert, namentlich in Frankfurt), in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 341–352, hier S. 346

1932 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, S. 97, Nr. 358h

1979 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel, Boston und Stuttgart 2. Aufl. 1979, S. 161, Nr. Sup. 6H

1991 Andreas TACKE, Die Mondsichelmadonna des kursächsischen Kanzlers und Rates Hieronymus Rudelauf im Städel, in: Städel-Jahrbuch N. F. 13, 1991, S. 191–198

1991 Peter WALDEIS, Zur Restaurierung der Mondsichelmadonna, in: Städel-Jahrbuch N. F. 13, 1991, S. 197

1998 Gunnar HEYDENREICH, Herstellung, Grundierung und Rahmung der Holzbildträger in den Werkstätten Lucas Cranachs d. Ä., in: Ingo SANDNER (Hg.), Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund – Cranach und seine Zeitgenossen. Katalog zur Ausstellung und Tagungsband zum Kolloquium auf der Wartburg in Eisenach, Regensburg 1998, S. 181–200, hier S. 191

1999 Bodo BRINKMANN, in: Brinkmann, Sander, S. 17, 30, Tf. 22

LUCAS CRANACH D. Ä. (WERKSTATT)

STEINIGUNG DES HL. STEPHANUS

Wittenberg, um 1520 (?)

Inv. Nr. 2180

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Linde (Tilia sp.), 25,3 (± 0,1) x 18,6 (± 0,2) x 0,3 (± 0,1) cm, gedünnt und parkettiert. Zwei Bretter, senkrecht geteilt mit senkrecht verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 9,0; unten 8,9 cm; Brett II: oben 9,7; unten 9,6 cm

Malfläche: 25,3 (± 0,1) x 18,6 (± 0,2) cm
keine Malkanten erhalten, da die Tafel allseitig, wenn auch nur geringfügig, beschnitten ist

Zustand der Malerei:
gut. Leichte punktuelle Retuschen über die gesamte Bildfläche verteilt; einige Lichter und Lasuren durch Verputzung beeinträchtigt

Rückseite des Bildträgers:
auf dem Parkett bezeichnet mit einem gelblichen Klebezettel mit der Aufschrift „Städelbesitz (Disp.)"; mit roter Kreide „4062/5"

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Besonders in der Figur des rechten Steinewerfers ist eine grobe Unterzeichnung mit breitem Pinsel in Gesicht und Wams zu erkennen *(Abb. 204)*.

Lindenholz ist dendrochronologisch nicht datierbar.

BESCHREIBUNG

Auf einem mit Steinen übersäten Sandboden kniet der als Diakon gekleidete erste Märtyrer Stephanus schräg nach links gewendet mit gefalteten Händen.[1] In seinem Rücken stehen drei Schergen, die sich anschicken, ihn zu steinigen. Die zentrale Figur ist ein Mann in einem hellroten knielangen Rock, der mit beiden Händen einen Findling über seinem Kopf hält, den er im nächsten Augenblick auf den Märtyrer hinabschleudern wird. Kerzengerade streckt er sich beim Ausholen und überragt alle anderen Figuren. Rechts im Vordergrund erscheint die Rückenfigur eines Henkers, der einen langen, leicht gekrümmten Bidehänder umgegürtet hat, in gestreiften Beinlingen und kurzem Wams, unter dem in der Taille das weiße Hemd hervorlugt. In leichter Schrittstellung nach links gewandt, hat er den Oberkörper bildeinwärts gedreht und holt mit erhobenem, weit nach hinten ausladendem rechten Arm mit einem Stein zum Wurf aus, wobei er mit dem abgespreizten linken Arm den Schwung verstärkt. Das bärtige Gesicht fast ins Profil gedreht, fixiert er über seine linke Schulter hinweg das Opfer. Sein braunes Haar hat der Scherge auf dem Scheitel zusammengeknotet, seinen Hut mit einem Tuch auf die Schulter gebunden. Unmittelbar hinter ihm bückt sich ein dunkelgekleideter Mann, der vom Boden Steine aufliest und in jeder Hand einen faustgroßen Brocken hält. Links hinter dem zentralen Steinewerfer stürmt ein weiterer bärtiger Mann in einem grauen Rock nach vorn, einen kopfgroßen Findling unter den rechten Arm geklemmt, den er zusätzlich mit der linken Hand sichert. Hinter dieser Figur ragt ein Baum bis zum oberen Bildrand auf, der in etwa die Mittelachse markiert. Die Figuren nehmen im wesentlichen den Raum rechts davon ein; links schafft der Landschaftshintergrund ein Gegengewicht. Drei ansteigende, mit Buschwerk und Nadelbäumen bewachsene Hügelkulissen führen hintereinander gestaffelt in die Tiefe und zugleich in die Höhe. Über ihnen ragt am linken Rand ein Fels mit einer Burg darauf in den wolkenlosen blauen Himmel.

PROVENIENZ

1998 aus dem Dispositionsfond übernommen

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bild wird m. W. nirgends in der Literatur zur deutschen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts erwähnt.

1 Nach dem Bericht in Apg. 7, 56–59. S. G. Nitz, Art. „Stephanus, Erzmart.", in: LCI, Bd. 8, 1976, Sp. 395–403.

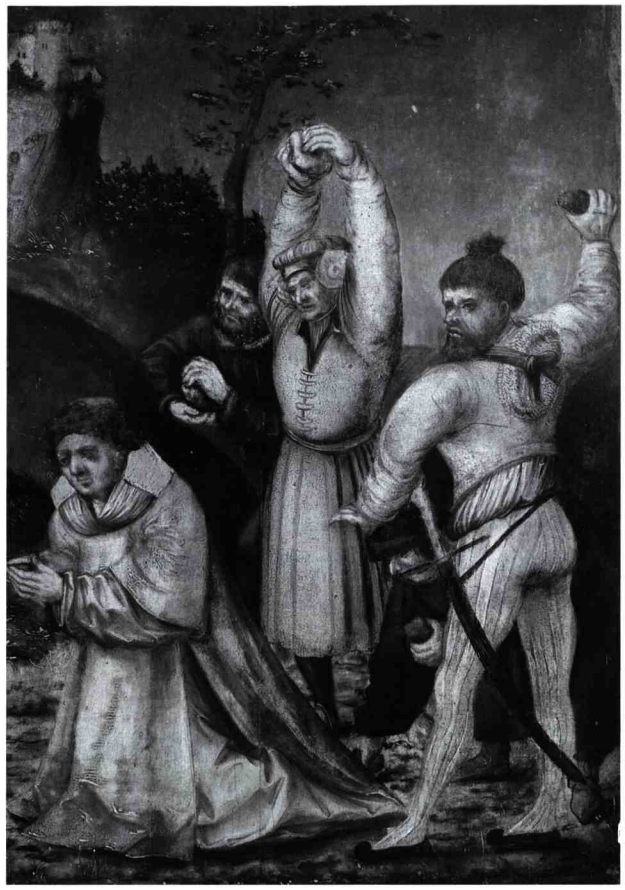


Abb. 204: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), Steinigung des hl. Stephanus, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

Abb.206: Hans Baldung Grien, Steinigung des hl. Stephanus, Holzschnitt

Abb. 205: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), Steinigung des hl. Stephanus, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

DISKUSSION

Trotz der etwas ungelenken Posen, besonders derjenigen des rechten Steinewerfers, könnte das kleine Täfelchen aus der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. stammen. Sein Schöpfer ist wohl von einem Holzschnitt desselben Themas von Hans Baldung Grien angeregt worden *(Abb. 206)*.[2] Die Figur des über Kopf werfenden Mannes, sowie der weit nach hinten ausholende Henker mit bildparallel gestellten Füßen dürften von dem Blatt übernommen sein. Besonders, wenn man sich den Holzschnitt seitenverkehrt vorstellt, ist die Ähnlichkeit groß.

B.B.

LITERATUR

1999 Brinkmann, Sander, S. 30, Abb. 7

2 Freundlicher Hinweis von Werner Schade. Vgl. Matthias Mende, Hans Baldung Grien. Das graphische Werk. Vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche, Unterschneidheim 1978, S. 43, Nr. 7.

Abb. 207: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), Steinigung des hl. Stephanus, Frankfurt, Städel

LUCAS CRANACH D. J.

Wittenberg 4. 10. 1515 – Wittenberg 25. 1. 1586

Nach einer Ausbildung in der väterlichen Werkstatt hat Lucas Cranach d. J. offenbar gemeinsam mit seinem älteren Bruder Hans dort mitgearbeitet. Als der letztere 1537 auf einer Italienreise stirbt, wächst der Einfluß des jüngeren Sohnes; möglicherweise hat ihn der Vater zu seiner rechten Hand oder sogar zum Teilhaber gemacht. Die Änderung des Werkstatt-Signets, das seit 1537 eine Schlange mit liegenden Flügeln zeigt, könnte symbolischer Ausdruck einer solchen Reorganisation sein. 1541 heiratet Lucas Cranach d. J. Barbara Brück (1518–1550), die Tochter des kurfürstlichen Kanzlers Georg Brück, 1551 in zweiter Ehe Magdalena Schurff (1531–1606), eine Nichte Philipp Melanchthons. Aus beiden Ehen hatte er neun Kinder. Wie der Vater bekleidete auch der Sohn politische Ämter als Ratsherr, Stadtkämmerer und Bürgermeister. Als Cranach d. Ä. 1550 im Gefolge des Kurfürsten Johann Friedrich in die Gefangenschaft nach Augsburg und Innsbruck ging, übernahm der Sohn die Leitung der Werkstatt ganz, die er drei Jahre später erbte. Nach dem Tode des jüngeren Lucas Cranach trat sein Sohn Augustin (1554–1595) an seine Stelle, dessen Schaffen jedoch im Dunkeln bleibt. Die beiden ersten Bilder, die Lucas Cranach d. J. mit ziemlicher Sicherheit selbst verantwortet haben muß, sind die 1551 entstandenen großen Querformate mit dem schlafenden bzw. dem erwachenden Herkules und den Pygmäen. Für den Riesensaal des Dresdener Schlosses gemalt und heute in der dortigen Gemäldegalerie Alte Meister zu sehen, spielen sie auf den Gewinn der Kurwürde durch Moritz von Sachsen an, der als neuer Herkules gefeiert wird. Für den Dresdener Hof arbeitet Cranach anschließend immer öfter, ohne formell in dessen Dienste zu treten. Das Patronat der ernestinischen Fürsten dünnt hingegen aus; 1555 stiften diese als letzten großen Auftrag einen Epitaphaltar mit der erzprotestantischen Allegorie von Sündenfall und Erlösung in die Weimarer Stadtkirche. Bezeichnend für die Suche nach neuen Formen ist der Colditzer Altar von 1584, heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, ein Flügelaltar in Herzform für August von Sachsen. Daneben bedient Cranach die steigende Nachfrage bürgerlicher und adliger Protestanten nach Epitaphien, bei denen die Stifter auf neuartige Weise eng in die dargestellte Bildhandlung integriert werden. Während er dabei noch weitgehend den vom Vater ererbten Fundus an Kompositionen ausschöpft, betritt er mit seinen Bildnissen künstlerisches Neuland; in ihnen ist am ehesten der genuine Beitrag des jüngeren Cranach zur europäischen Kunstgeschichte zu suchen. Seit der Mitte der 1550er Jahre entstehen zahllose Bildnisse fürstlicher Auftraggeber in Dreiviertel- oder Ganzfigur, die zu den Höhepunkten manieristischer Porträtkunst gehören, weil sie repräsentative Strenge der Komposition mit sensibler Stilisierung des Linienflusses, flächenhaftes Ausbreiten von preziöser Stofflichkeit mit monumentaler Körperlichkeit aussöhnen. Eine lichte, oft kühle Palette mit apart gebrochenen Tönen und kräftiger Schattenschlag der Figuren auf den neutralen, oft himmelblauen oder eisgrauen Fond zeichnet die weit über Sachsen hinaus beliebten Bildnisse aus. Kurfürst Joachim II. von Brandenburg in der Sammlung der Staatlichen Schlösser und Gärten in Potsdam oder die Markgräfin Elisabeth von Ansbach-Bayreuth in der Münchener Alten Pinakothek sind beredte Beispiele. Ob das Bildnis des älteren Cranach von 1550 in den Uffizien als Werk des Sohnes anzuschließen ist, bleibt umstritten. Ebenso ist die Händescheidung innerhalb der Werkstattproduktion vor 1550 trotz vielversprechender Ansätze bei Werner Schade noch nicht abgeschlossen; sie scheint bei den Holzschnitten etwas klarer als bei den Tafeln.[1] Vielleicht kann sie erst im Rahmen einer längst fälligen monographischen Bearbeitung des jüngeren Lucas Cranach präzisiert werden.

LITERATUR: Ausst. Kat. Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J., Berlin 1937; Werner Schade, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974; B. Hinz, in: AKL 22, 1999, S. 173f

1 Schade hat u. a. vorgeschlagen, den Passionszyklus für Cöln an der Spree von 1538, heute in den Staatlichen Schlössern und Gärten, und den Altar für St. Wolfgang in Schneeberg Cranach d. J. zu geben, und sich für die inzwischen weitgehend akzeptierte Zuschreibung einiger Porträts, z. B. des Bildnisses einer Frau von 1539 in der Thyssen-Sammlung und der Bildnisse des kursächsischen Rates Jobst von Hayn und seiner Frau von 1541 in der Stuttgarter Staatsgalerie ausgesprochen; vgl. Schade (1974), S. 77–95.

BILDNIS PHILIPP MELANCHTHONS

Wittenberg, 1559

Inv. Nr. SG 349

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
ursprünglich Holz, nach dem Zweiten Weltkrieg auf Seide übertragen, diese mit Leinwand doubliert und auf eine moderne Trägerplatte aufgezogen. Infolgedessen ist die Holzart des originalen Bildträgers nicht mehr zu bestimmen
81,6 (± 0,2) x 62,3 (± 0,1) x 2,2 cm
eine Brettfuge zeichnet sich in der Oberfläche der Malschicht in 19 (oben) bzw. 21 cm (unten) Abstand vom linken Tafelrand ab. Im Pelzkragen auf der vom Betrachter aus gesehen rechten Seite eine schräge, unregelmäßig keilförmige Fläche mit abweichender Oberflächenstruktur, die von einer Ausflickung im originalen Bildträger herrühren könnte

Malfläche:
80,2 (± 0,1) x 60,5 (± 0,1) cm, Malgrat allseitig erhalten. Die Seide am Tafelrand olivgrün gewachst

Zustand der Malerei:
mittelmäßig. Auf stark lumineszierendem Restaurierungsfirnis großflächige Retuschen am Kontur der rechten Stirnhälfte, über der linken Braue und auf der linken Wange des Dargestellten, an Nasenwurzel und -rücken, sowie im Pelzkragen der Schaube. Eine weitere etwa 15 cm hohe und 5–7 cm breite Retusche links im Hintergrund, sowie mehrere punktuelle Retuschen rechts im Hintergrund

Rückseite des Bildträgers:
auf Kreppklebeband „ SG 349"

Rahmen: modern

Bezeichnet:
in der linken oberen Ecke mit der Jahreszahl „1559" datiert und darunter mit der Cranach-Schlange mit angelegten Flügeln signiert. Die Datierung wird zuunterst auf der Versoseite des Buches wiederholt

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Auf der Infrarot-Reflektographie wird in den Inkarnaten eine vielleicht mit dem Stift ausgeführte Unterzeichnung sichtbar, die sich auf Konturlinien beschränkt *(Abb. 209)*. An der Nase ist sie am deutlichsten zu erkennen; die Krümmung des linken Nasenflügels fällt in der Unterzeichnung etwas stärker aus als in der Malerei.

BESCHREIBUNG

Vor einem neutralen Fond in Hellgrau sitzt der Dargestellte in großzügig bemessener Halbfigur. Sein Körper ist etwas aus der Mittelachse nach rechts gerückt und leicht in die Gegenrichtung gedreht, der Kopf noch etwas stärker nach links gewandt, so daß er im Dreiviertelprofil erscheint. Dabei bauscht sich das schwarze Tuch seiner weiten Schaube so weit, daß sein Rumpf als breit gelagerte Silhouette in Erscheinung tritt, die vom rechten Bildrand überschnitten wird. Links läuft der Kontur schräg nach außen in die untere Bildecke aus, wodurch der Eindruck des Sitzens, zumindest aber eines angewinkelten rechten Oberschenkels hervorgerufen wird. Auf dem unter dem Stoff zu ahnenden Schenkel liegt die rechte Hand auf, die dem Betrachter ein aufgeschlagenes Buch entgegenhält. Mit der Linken faßt der Dargestellte die andere Seite des Buches; Daumen und Zeigefinger greifen das oberste Blatt, so als solle gleich weitergeblättert werden. Im Verhältnis zu den großen Händen und der wuchtigen Silhouette der Gestalt fallen Kopf und Brustausschnitt klein und zierlich aus, ein Eindruck, den die stark abfallenden Schultern noch verstärken. Das hagere Gesicht wird von der hohen Stirn, einer spitzen Nase mit geradem Rücken, dem schmallippigen Mund und einem vorspringenden Kinn bestimmt. Das braune, lockige Haar des Dargestellten liegt eng an und weist einige graue Strähnen auf. Grau ist auch der kurze Bartflaum auf Kinn, Wangen und Oberlippe.

Unter einer schwarzen, pelzverbrämten Schaube trägt der Dargestellte einen gleichfalls schwarzen Rock, dessen rechter Ärmel aus dem langen Schlitz des Schaubenärmels herausragt, während der linke Arm im Ärmel der Schaube steckt. Unter dem Rock scheint im Brustausschnitt ein feuerrotes Wams, unter diesem ein weißes Hemd mit Rüschenkragen hervor. Hemd und Wams stehen offen; die zwei Bänder zum Schließen des Kragens hängen lose vor der Brust herunter. Mit wachem Blick aus graugrünen Augen fixiert der Mann einen Punkt weit links vom Betrachter; seinen Mund umspielt der Anflug eines Lächelns. Gelassen, aber konzentriert präsentiert er das Buch, das er über Kopf hält, so daß der Betrachter den Text der aufgeschlagenen Seiten ohne weiteres lesen kann:

auf der Versoseite:

„Basilivs Pagina . 388
Λέγει δὲ ὁ ἀπόστολος, ὁ καυχώμενος ἐν κυρίῳ καυχάσθω, λέγων,
ὅτι χριστὸς ἡμῖν ἐγενήθη σοφία

ἀπὸ θεοῦ, δικαιοσύνη τε καὶ ἁγιασμὸς καὶ ἀπολύτρωσις, ἵνα καθὼς γέγραπται ὁ καυχώμενος ἐν κυρίῳ καυχάσθω, αὐτὴ γὰρ δὴ ἡ τελεία καὶ ὁλόκληρος καύχησις ἐν θεῷ, ὅτε μήτε ἐπὶ δικαιοσύνῃ τις ἐπαίρεται τῇ ἑαυτοῦ, ἀλλὰ ἔγνωμεν ἐνδεῆ ὄντα δικαιοσύνης ἀληθοῦς ἑαυτ', πίστει δὲ μόνῃ τῇ εἰς χριστὸν δεδικαώμενον.[1]
Anno 1559"

auf der Rectoseite:

„Nullius est foelix conatus et utilis unq[uam]
Consilium si non detq[ue] iuvetq[ue] Deus
Tunc iuvat ille aute[m], cum mens sibi [con]sciarecti,
Mandati officij munera iusta facit.
Et simul auxiliu[m] praesenti a numine Christi
Poscit, et expectat non dubitante fide.
Sic procedet opus faustum populisq[ue] tibiq[ue]
Diriget et cursus aura secunda tuos.[2]
Invictamq[ue] Dei dextram vis nulla rep[ellet]
Omnia cogentur cedere prona D[eo]
Ipsa etiam qua[m]vis Adamanti incis[a feruntur]
Cum petimus cedunt fata severa Deo.
Nec Deus est nume[n] Parcaru[m] carce[re] clausum,
Quale putabatur Stoicus esse Deus.
Ipse potest Solis currus inhibere volantes,
Ipse velut scopulos flumina stare iubet.
Ω Λόγε gnate Dei nostris in me[n]tib[us] adsis,
Et flatu accendas pectora nostra tuo."[3]

PROVENIENZ

bis 1906 im Besitz von Max Michaelis, Tandridge Court, England
1906 von diesem der Stadt Frankfurt geschenkt, die das Bild der Städtischen Galerie als Leihgabe überlassen hat

KOPIEN UND VARIANTEN

- Kreuzlingen, Sammlung Kisters, 82,5 x 61,5 cm, um 1570/80[4]
- Östra Ryd (Schweden), Kirche, 84 x 63 cm, 1544 *(Abb. 211)*
- Wolfenbüttel, Stadtkirche (?)
- Stade, St. Cosmae et Damiani
- Miniatur in der Bibel für Sigismund von Brandenburg, 1560[5]
- Sacramento (Cal.), E. B. Crocker Art Gallery, 63,5 x 47 cm, 1580
- Leipzig, Historisches Museum, 1579
- Zürich, Galerie Koller, 37 x 27,5 cm

u. andere mehr

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bildnis Melanchthons im Städelschen Kunstinstitut ist von der Literatur bislang nur gestreift worden. Es fehlt in wichtigen Beiträgen zum Thema wie etwa Oskar Thulins ansonsten detailreichem Überblick über die Porträt-Ikonographie des Gelehrten von 1961.[6] Hingegen hat Werner Schade es in sein Buch über die Malerfamilie Cranach aufgenommen und im Kontext der reformatorischen Auseinandersetzung mit dem Kirchenvater Basilius d. Gr. († 379) gedeutet.[7] Heinz Scheible ist 1995 noch einmal genauer auf die Texte eingegangen, die in dem Buch auf unserem Bild wiedergegeben sind.[8] Bei dem griechischen Text auf der Versoseite handelt es sich um eine Betrachtung über 1. Korinther, 1,30 aus Basilius' Predigt über die Demut. Melanchthon hat nach Scheibles Feststellung diese Stelle häufig zitiert, weil er in ihr einen Beleg für das reformatorische „sola fide" bei einer unanfechtbaren Autorität fand. So hat der Gelehrte sie 1545 in einer Rede

1 „Es sagt aber der Apostel: Wer sich rühmt, soll sich im Herrn rühmen, indem er sagt, daß Christus uns wurde Weisheit von Gott, Gerechtigkeit und Heiligung und Versöhnung, damit, wie geschrieben steht, wer sich rühmt, sich im Herrn rühme. Denn dies ist das vollkommene und vollständige Rühmen in Gott, wenn sich jemand nicht wegen seiner eigenen Gerechtigkeit erhebt, sondern wir erkennen, daß er der wahren Gerechtigkeit bedürftig ist, indem er allein durch den Glauben an Christus gerechtfertigt worden ist." Ursprung (1988), S. 10

2 Die Melanchthon-Gesamtausgabe gibt für diese Zeile die Variante „Navis et aura tuae vela secunda veliet" an; vgl. K. G. Bretschneider (Hg.), Corpus Reformatorum. Philippi Melanthonis Opera quae supersunt omnia, Bd. 10, Halle/S. 1842, Sp. 652.

3 Die letzten beiden Zeilen nicht in der Gesamtausgabe; Übersetzung bei Ursprung (1988), S. 10:
„Niemandes Versuch ist jemals glücklich und nützlich,
Wenn Gott nicht seinen Rat gibt und hilft.
Er hilft aber dann, wenn der menschliche Sinn, des Rechten bewußt,
die gerechten Aufgaben der befohlenen Pflicht erfüllt
und zugleich vom gegenwärtigen göttlichen Christus
nach Hilfe verlangt und sie mit unzweifelhaftem Glauben erwartet.
So wird ein glückliches Werk für die Völker und für dich hervorgehen
und ein günstiger Wind deinen Lauf leiten.
Keine Macht wird die unbesiegte Rechte Gottes verdrängen,
alles Vergängliche wird genötigt, Gott nachzugeben,
wenn es auch in eherne Bande geschlagen werden sollte.
Beten wir, so weichen die herben Geschicke vor Gott.
Gott ist kein Wesen, das im Gefängnis der Parzen gefangen ist,
wie der Stoiker sich Gott vorstellt.
Er kann selbst den fliegenden Lauf der Sonne hindern.
Er heißt Flüsse stillstehen wie Felsen.
O Logos, Gottes Verwandter, sei unseren Sinnen gegenwärtig
und entzünde unsere Herzen durch deinen Hauch."

4 Koepplin, Falk (1976), S. 718f, Nr. 647.

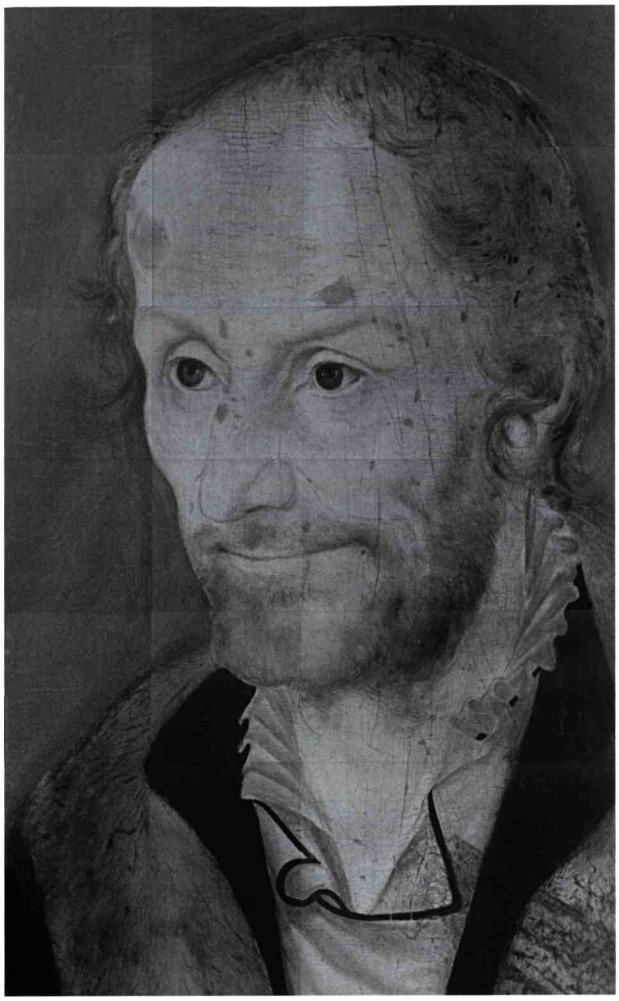
5 A. v. Troschke, Miniaturbildnisse von Cranach d. J. in Lutherbibeln, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 6, 1939, S. 22, Anm. 15, Abb. 6.

6 Oskar Thulin, Melanchthons Bildnis und Werk in zeitgenössischer Kunst, in: W. Elliger (Hg.), Philipp Melanchthon. Forschungsbeiträge zur vierhundertsten Wiederkehr seines Todestages, Göttingen 1961, S. 180–193.

7 Schade (1974), S. 103.

8 Scheible (1995), S. 104f. Weitere Belege bei E. P. Meijering, Melanchthon and Patristic Thought. The doctrines of Christ and Grace, the Trinity and the Creation (= Studies in the History of Christian Thought 32), Leiden 1983, S. 39f.

Abb. 208: Lucas Cranach d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 1559, Frankfurt, Städel



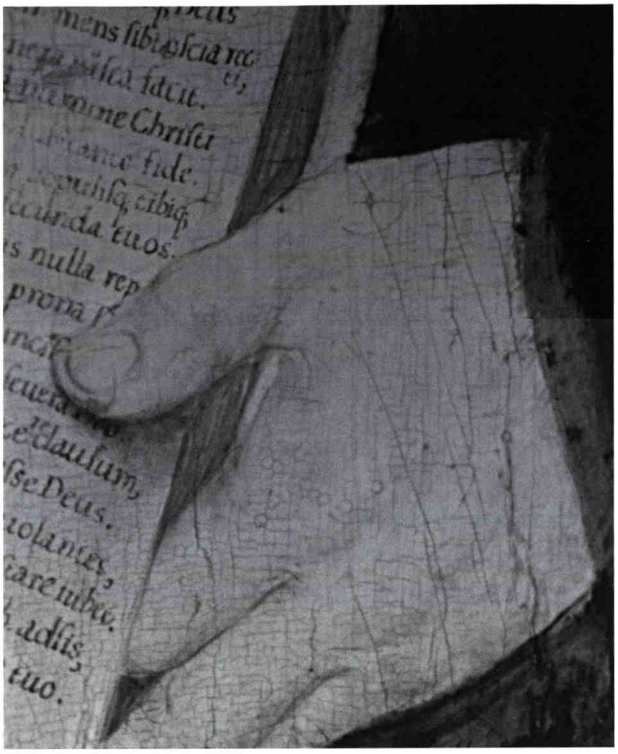


Abb. 209: Lucas Cranach d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 1559, Infrarot-Reflektographie, Details, Frankfurt, Städel

über den Kirchenvater angeführt, und am Basilius-Tag (3. Februar) 1558 machte er sie zum Thema der Magisterprüfung an der Wittenberger Universität. Das lateinische Gedicht auf der Rectoseite stammt aus Melanchthons eigener Feder und wurde nach Scheible von ihm seit 1553 des öfteren als Buchinschrift verwendet.

Am Städel selbst wurde das Bildnis Melanchthons zu Beginn der 1930er Jahre in eine der ersten röntgenologischen Untersuchungskampagnen an Gemälden überhaupt einbezogen; die Resultate wurden im Jahrbuch des Instituts veröffentlicht.[9] Während Kurt Wehlte den Befund relativ unspektakulär fand, las Alfred Wolters aus dem Vergleich der Röntgenaufnahme mit der Oberfläche einen entscheidenden Wandel in der Charakteristik des Dargestellten heraus: „Eine kaum zu überbrückende Kluft trennt das liebenswürdig zarte, leicht elegische und müde, sanft, fast konziliant lächelnde Antlitz des fertigen Bildes von dem trgischen der Untermalung ...“ *(Abb. 208, 210)*.[10] Allerdings scheint es fraglich, ob dieser Unterschied als eine absichtliche Veränderung im Verlauf der Bildentstehung interpretiert werden darf.

DISKUSSION

Philipp Schwarzerd, dessen Nachname von seinem Lehrer Reuchlin gräzisiert wurde zu Melanchthon, wurde 1497 als Sohn eines frühverstorbenen kurpfälzischen Rüstmeisters in Bretten geboren.[11] Nach dem Besuch der Lateinschule in Pforzheim studierte er in Heidelberg und Tübingen, wo er 1514 mit dem Magister abschloß. Vier Jahre später wurde er auf den neu eingerichteten Lehrstuhl für griechische Sprache und Literatur an der Universität Wittenberg berufen. Als enger Weggefährte Luthers begründete er einerseits die reformatorische Theologie und wirkte zugleich als Humanist von europäischem Format, der im Griechischen, Hebräischen und Lateinischen gleichermaßen bewandert war. Demgemäß schließen seine Werke

9 Wehlte (1932); Wolters (1932).
10 Ebd., S. 238.
11 Wichtige Biographien: Heinz Scheible, Philipp Melanchthon, in: M. Greschat (Hg.), Gestalten der Kirchengeschichte, Bd. 6, Stuttgart 1981, S. 75–101; Scheible (1995); Robert Stupperich, Philipp Melanchthon. Gelehrter und Politiker, Göttingen/Zürich 1996; Heinz Scheible, Melanchthon. Eine Biographie, München 1997; Scheible (1998).

lateinische und griechische Grammatiken, Editionen und Kommentare der antiken Klassiker, Schriften zur Ethik, Logik und Rhetorik ebenso ein wie theologische Werke, Bibelkommentare und Zusammenfassungen der Glaubensartikel. Daneben stellte er sich immer wieder praktischen Aufgaben, der Bildungs- und Universitätsreform, der Organisation der Gemeinden des neuen Bekenntnisses und der Verhandlungsführung in den zahllosen politischen Auseinandersetzungen auf Reichsebene. Daß nach dem Ende des Schmalkaldischen Krieges 1547 die Gegensätze auch innerhalb der protestantischen Fraktion zunahmen und nicht mehr zu versöhnen waren, hat ihn in seinen letzten Lebensjahren zusehends resignieren lassen. 1560 ist er in Wittenberg gestorben.

Das wenig beachtete Bildnis im Städel repräsentiert den vorletzten[12] und erfolgreichsten Typus in der Porträt-Ikonographie Philipp Melanchthons. Er ist nicht nur in einer Reihe von Gemäldefassungen überliefert, sondern diente schließlich auch als Vorbild für die Gestaltung von Titelblättern, Bucheinbänden und für die serielle Herstellung von Carta-Pesta-Reliefs.[13] Zur Popularität des Bildes trug die auf einen Brustausschnitt verknappte Holzschnitt-Fassung maßgeblich bei, die Lucas Cranach d. J. vermutlich unmittelbar nach dem Tode des Gelehrten als „Warhafftige Abconterfeiung" in Umlauf brachte *(Abb. 214)*.[14]

Bei dem Gemälde im Städel handelt es sich jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach nicht um die Urfassung dieses Typs. Von den mit unserem Bild maßgleichen Versionen in Kreuzlingen und Östra Ryd trägt die letztere das Datum 1544 *(Abb. 211)*. Eine kleinere und seltsamerweise spiegelbildliche Fassung im Schweizer Kunsthandel gibt das Lebensalter Melanchthons mit 59 Jahren an und müßte demnach aus dem Jahr 1556 stammen. Die Gesichtszüge passen eher zu einem Fünfzigjährigen als zu einem Mann, der im siebten Lebensjahrzehnt steht. Von daher ist es nicht ausgeschlossen, daß die Datierung auf dem Stück in Schweden auf die Entstehung der Erstfassung zutrifft.

Die bildliche Überlieferung vom Aussehen Melanchthons setzt anscheinend ein mit einer Zeichnung von Albrecht Dürer, für die der Humanist während eines Aufenthalts in Nürnberg 1525/26 Modell saß und die der Vorbereitung eines auf 1526 datierten Kupferstichs *(Abb. 212)* diente.[15] Mit seiner Inszenierung des markanten Profilkopfes vor einem kontrastreichen Wolkenhimmel gelingt es Dürer, die Gestalt des Gelehrten zu heroisieren, ohne von seiner körperlichen Unvollkommenheit abzulenken. Dies wird besonders im Vergleich mit dem vier Jahre später entstandenen Stich von Heinrich Aldegrever deutlich, der Melanchthons Züge glättet und idealisiert.[16] Geradezu stutzerhaft wirkt Melanchthon hingegen auf einem Stich des Monogrammisten I.B., der vielleicht identisch ist mit Georg Pencz, aus dem gleichen Jahr, auf dem der Dargestellte ein keck in den Nacken geschobenes Barett trägt. Sowohl Aldegrever als auch Pencz haben ihre Stiche als Gegenstücke zu gleichformatigen Darstellungen Luthers konzipiert. Sie geben damit ein Bildprogramm wieder, das vemutlich in der Cranach-Werkstatt entstanden ist, auch wenn das früheste erhaltene Bildnispaar von der Hand Lucas Cranachs d. Ä. erst von 1532 datiert.[17] Es zeigt Melanchthon in Halbfigur mit geschlossenem Kragen und gefalteten Händen und wird vielfach wiederholt. Hans Holbeins d. J. feines, um 1533/35 entstandenes Medaillon basiert wohl auf dem Dürerstich, idealisiert diesen jedoch erheblich *(Abb. 377)*.[18] Es steht merklich außerhalb der restlichen Tradition und folgt anderen ästhetischen Gesetzen: Man hat vermutet, daß es für einen englischen Auftraggeber geschaffen wurde.[19]

Abb. 210: Lucas Cranach d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 1559, Röntgenaufnahme, Detail des Kopfes, Frankfurt, Städel

Das entscheidende Merkmal, das den Porträttyp des Städel-Bildes von seinen Vorgängern unterscheidet, ist die

12 Ihm folgt naturgemäß noch das Bildnis auf dem Totenbett; vgl. Behrends (1997), S. 133–137, 176, Nr. 84.

13 Vgl. Ausst.-Kat. Philipp Melanchthon und Leipzig, Leipzig 1997, S. 61, 169, Nr. 45 für ein sehr spätes Titelkupfer von 1696; ebd., S. 151, 164, Nr. 15 für einen Plattenstempel. Die Staatlichen Museen in Schwerin besitzen einen Holzmodel zur Herstellung von Carta Pesta-Reliefs von Albert von Soest; vgl. Ausst. Kat. Kunst der Reformationszeit, Berlin (DDR) 1983, S. 395, Nr. F25.

14 Werner Hofmann (Hg.), Ausst.-Kat. Köpfe der Lutherzeit, München 1983, S. 124f, Nr. 47.

15 Florenz, Museo Horn; vgl. Walter L. Strauss, The Complete Drawings of Albrecht Dürer, Bd. 4: 1520–1528, New York 1974, S. 2306f, Nr. 1526/1.

16 Hofmann (wie Anm. 14), S. 44f, Nr. 4.

17 Dresden, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1918 (Luther) u. 1919 (Melanchthon). Vgl. Angelo Walther, Gemäldegalerie Dresden, Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke, Dresden/Leipzig 1992, S. 160f.

18 Vgl. Ausst.-Kat. Martin Luther und die Reformation in Deutschland (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), Frankfurt a. M. 1983, S. 325f, Nr. 431.

19 John Rowlands, Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition, Oxford 1985, S. 95.

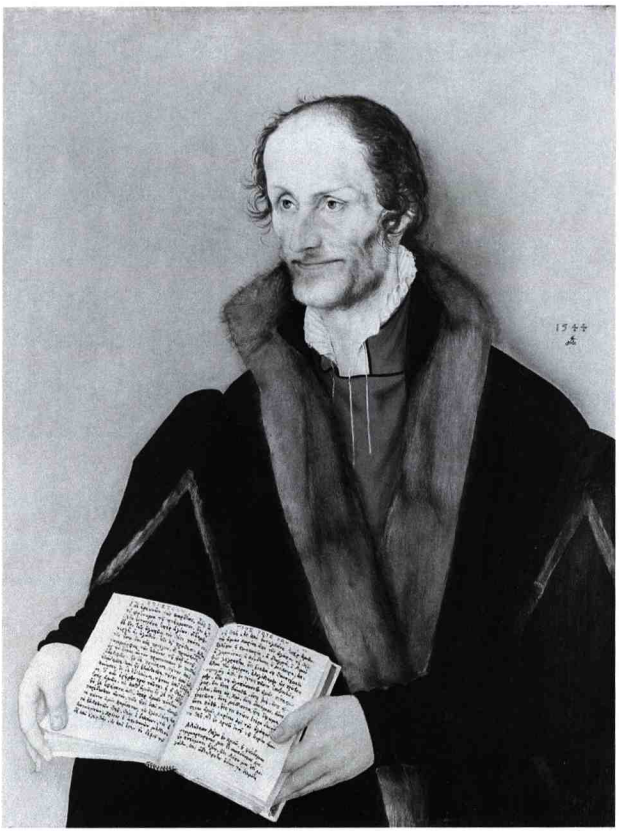


Abb. 211: Lucas Cranach d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 1544, Östra Ryd, Schweden

Einführung des aufgeschlagenen Buches, das der Dargestellte am unteren Bildrand und in der vordersten Bildebene präsentiert. Daß Melanchthons Kopf und Büste klein ausfallen im Verhältnis zu den mächtig sich bauschenden Ärmeln und großen Händen, mag keine Ungeschicklichkeit des Malers sein, sondern der Versuch, die Tiefenräumlichkeit der schmalen Bühne zu unterstützen und die Exponiertheit des Buches im Vordergrund zu verstärken. Aber der Betrachter wird nicht nur durch die räumliche Anordnung auf das Buch gestoßen, auch die Bildlogik läßt keinen Zweifel daran zu, daß dieses Buch für ihn geöffnet worden ist und nicht für den Mann, der es hält. Denn der Gelehrte, dessen Blick ohnehin nicht auf die Buchseiten fällt, könnte diese nur über Kopf lesen.

Für den Betrachter des Bildes hat der Maler die Situation hingegen nahezu ideal eingerichtet: Melanchthon hält das Buch in einem sehr steilen Winkel, so daß die Schrift kaum verkürzt erscheint und sich ohne größere Schwierigkeiten lesen läßt. Die linke Seite mit dem Zitat aus den Homilien des Kirchenvaters Basilius ist mit aller wünschenswerten Ausführlichkeit in einer Capitalis rubriziert: Nicht nur der Autor, sondern sogar die Seitenangabe der Fundstelle in der von Melanchthon benutzten Ausgabe, einem Basler Druck von 1532, ist dort korrekt angegeben.[20] Das Druckbild gibt bis ins kleinste Detail die griechische Typographie dieser Ausgabe wieder. Am unteren Seitenrand folgt anstelle eines Reklamanten eine Wiederholung der Datierung. Auf der gegenüberliegenden Seite setzt sich der griechische Text nicht fort; dort ist vielmehr ein aus neun Distichen bestehendes lateinisches Gedicht Melanchthons abgedruckt. Mit Initialen zu den Hexametern und einem regelmäßigen Zeileneinzug bei den Pentametern entspricht die Seite auch im Druckbild einer zeitgenössischen Ausgabe von Melanchthons Dichtungen.

Zugleich entsteht damit ein seltsamer Widerspruch: Einerseits verbürgt die Gestaltung der Recto- und der Versoseite, jeweils für sich betrachtet, Authentizität. Andererseits wird gerade durch die Kombination dieser beiden Textseiten offenbar, daß das dargestellte Buch eine Fiktion ist. Auch wenn zwischen den beiden Texten, wie Scheible bemerkt hat,[21] durchaus ein allgemeiner thematischer Zusammenhang besteht, weil sie jeweils auf ihre eigene Weise die protestantische Rechtfertigungslehre untermauern, so macht es doch wenig Sinn, sie nebeneinander abzudrucken; denn sie stehen nicht im Verhältnis einer Übersetzung oder eines Kommentars zueinander. Mit dem fiktiven Buch, in dem sie erscheinen, wird also nicht etwa ein realer Gegenstand aus Melanchthons Besitz abgebildet; es soll vielmehr auf die Bandbreite seines Wissens und Könnens verwiesen werden, auf seine meisterliche Beherrschung des Griechischen wie des Lateinischen, auf die musische Begabung des Dichters wie auch auf die wissenschaftliche Autorität des Hochschullehrers.

Mit dem aufgeschlagenen Buch im Vordergrund nimmt das Melanchthon-Porträt des Städels auf zwei verschiedene Bildtraditionen Bezug. Zum einen knüpft es ganz offensichtlich an die weitverbreitete Darstellungskonvention des Bildnisses mit Accessoire an, bei der ein bedeutungsvoller Gegenstand gewissermaßen mitporträtiert wird, der zur Person des Dargestellten paßt und über sie Auskunft gibt, also etwa ihren Berufsstand kennzeichnet.[22] Gewiß soll das Buch in diesem Sinne Melanchthon als Gelehrten ausweisen. In der auffälligen Art seiner Präsentation bekommt es jedoch ein Gewicht, das es über den Rang eines solchen Accessoires hinaushebt. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird dermaßen stark auf das Buch gelenkt, daß ihm der fiktive Charakter dieses Objekts kaum entgehen kann. Damit entfällt aber der gewisse voyeuristische Reiz des Porträts mit Accessoire, den Dargestellten anhand einer zufällig ins Bild geratenen Kleinigkeit einordnen zu können; er wird ersetzt durch eine offensichtliche und deswegen programmatisch zu verstehende Aussage. Diese führt zu einem zweiten Leitmotiv der Bildnismalerei, für dessen Verfolgung das Bild eines Gelehrten vom Range Melanchthons nun ebenfalls prädestiniert war.

Schon Albrecht Dürer griff auf diesen antiken Topos zurück, als er unter sein gestochenes Melanchthon-Porträt

20 Basilii magni opera Graeca, Basel (Froben) 1532, p. 388.
21 Scheible (1995), S. 104.
22 Grundlegend zum Thema Petra Kathke, Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert (= Diss. phil. Berlin 1995), Berlin 1997.

von 1526 die monumentalisierte, nämlich als in eine Steintafel gemeißelt vorzustellende, und stilisierte, nämlich in die Sprachform des Epigramms gebrachte, lateinische Inschrift setzte „Das Antlitz des lebenden Philipp vermochte Dürer, nicht seinen Geist die gelehrte Hand zu malen."[23] Rudolf Preimesberger zufolge „handelt das Epigramm das seit der Antike vielbedachte Dilemma des Porträts, nur das Äußere, nicht aber die Geistseele des Dargestellten zeigen zu können, kunstvoll und spielerisch ab."[24] In einem zweiten Gelehrtenbildnis, das Dürer im gleichen Jahr stach, kommt dieses Thema noch stärker zum Tragen *(Abb. 213)*. Am Schreibpult mit der Abfassung eines Briefes beschäftigt, erscheint Erasmus von Rotterdam vor einer als Bild im Bild inszenierten gerahmten Inschrifttafel, die fast ein Drittel der Bildfläche einnimmt und in reinem Weiß von dem schwarzen Hintergrund absticht. „Das Bild des Erasmus von Rotterdam von Albrecht Dürer als lebenstreues Bildnis gezeichnet. Das bessere werden die Schriften zeigen." steht auf ihr zu lesen, wobei der griechische Nachsatz „ten kreitto ta syngrammata deixei" ein Motto des Erasmus darstellt, das Dürer von dessen Medaille übernehmen konnte.[25] Aber nicht nur die Inschrifttafel nimmt als ein der Halbfigur des Dargestellten nahezu gleichwertiges Bildelement die Aufmerksamkeit des Betrachters in Anspruch, sondern auch das sorgsam arrangierte Bücherstilleben, das den gesamten Vordergrund füllt. Neben einem aufgeschlagenen Folianten zur Linken sind auf der rechten Seite vier Bücher unterschiedlicher Größe und Dicke kunstvoll aneinandergelehnt. Die Bücher liegen für den Dargestellten griffbereit und sind zugleich durch die subtile Schilderung von Holz- und Ledereinbänden, von welliger Papieroberfläche und geriefeltem Schnitt ein Blickfang für den Betrachter. Ohne Zweifel sollen sie die „Schriften" verkörpern, aus denen das bessere, bedeutendere Bild des Dargestellten entsteht. Dabei spielt es keine Rolle, ob mit ihnen schon verfaßte Werke des Humanisten gemeint sind – Dürer läßt dies offen; der Text in dem aufgeschlagenen Buch ist nicht lesbar – oder ob es sich um Bücher handelt, die ihm als Quellen dienen. Denn das griechische Motto spricht ja im Futur, weil es das Lebenswerk des Gelehrten in seiner Gesamtheit meint.

Das Lebenswerk des dargestellten Autors soll auch das synthetische Buch verkörpern, das Melanchthon auf dem Bildnis im Städel dem Betrachter entgegenhält. Sein Verweischarakter wird gerade daraus ersichtlich, daß es zwei Facetten von Melanchthons Schaffen zeigt, die so nicht nebeneinander im Druck erscheinen würden, daß es mithin als Abbildung eines pars pro toto zu verstehen ist, eines

Abb. 212: Albrecht Dürer, Bildnis Philipp Melanchthons, Kupferstich, 1526, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

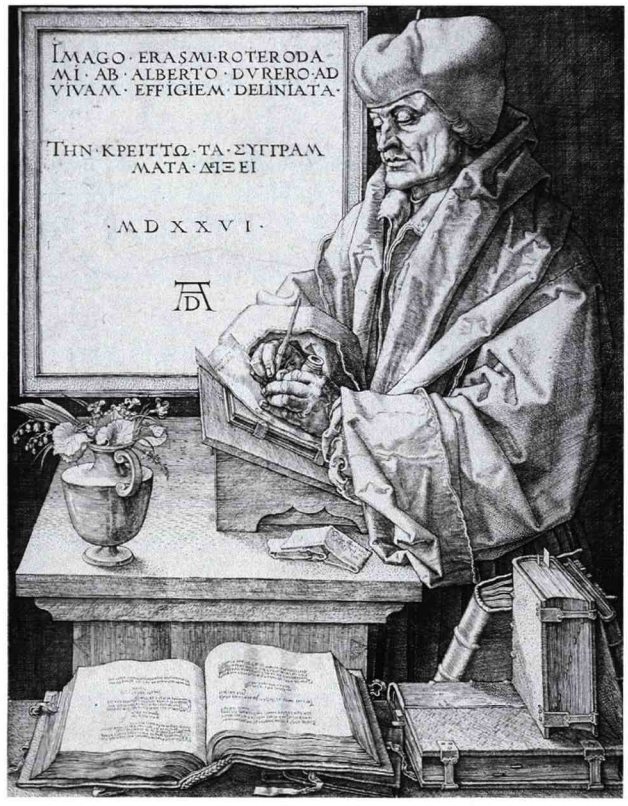


Abb. 213: Albrecht Dürer, Bildnis des Erasmus von Rotterdam, Kupferstich, 1526, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

23 „1526 // VIVENTIS · POTVIT · DVRERIVS · ORA · PHILIPPI / MENTEM · NON · POTVIT · PINGERE · DOCTA / MANVS // AD".

24 Rudolf Preimesberger, Hannah Baader u. Nicola Suthor (Hgg.), Porträt (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2), Berlin 1999, S. 220.

25 „IMAGO · ERASMI · ROTERODA / MI · AB · ALBERT · DVRERO · AD / VIVAM · EFFIGIEM · DELINIATA // THN · KPEITTΩ · TA · ΣΥΓΓΡΑΜ / MATA · ΔΕΙΞΕΙ // · MDXXVI · // AD". Vgl. ebd., S. 228–238.

Abb. 214: Lucas Cranach d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, Holzschnitt, 1560 oder kurz danach, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK

Teiles, der für ein Ganzes, unendlich Vielfältiges stehen soll. Eine treffendere bildliche Umsetzung des Begriffs „Syngrammata", wörtlich also: des Zusammengeschriebenen, ist kaum vorstellbar.

Freilich fehlt dem Bildnis aus dem Jahr 1559 im Gegensatz zu den Kupferstichen jeder erläuternde Text. Dies ist vermutlich aus dem Medium heraus zu erklären: Bei dem begrenzteren Publikum des Gemäldes konnte man das Wissen um die – wie gesagt, durchaus topischen – Vorstellungen vom darstellbaren Äußeren im Gegensatz zum nicht darstellbaren Geistes- und Seelenleben voraussetzen. Wer mit Melanchthons Themen vertraut genug war, um den fiktiven Charakter der Kombination des Basilius-Zitats mit dem Gedicht in einem Band zu erkennen, dem war die Zweibilderlehre vom Äußeren und Inneren gewiß nicht fremd. Wechseln wir wiederum zum Medium der Druckgraphik, so wird sie auch in aller Deutlichkeit ausformuliert *(Abb. 214)*. Jener posthum verbreitete Einblatt-Holzschnitt der Cranach-Werkstatt, der unseren Bildtyp in verknapptem Büstenausschnitt wiedergibt, trägt nicht nur den Titel „Abconterfeiung des Herrn Philippi Melanthonis", sondern auch eine ausführliche Legende. Wer Melanchthon zu Lebzeiten nicht begegnet sei, heißt es da, der möge dieses Kunstwerk anschauen, um sich mit seiner Person vertraut zu machen:

„So sichs vielleicht so hett begeben /
Das du Philippum bey seim Leben
Nicht hets gesehn / Auch nicht den Mund /
Daraus sein sprach gar schön und rund /
Ja viel süsser zu aller frist
Denn honigseim geflossen ist.
Auch nicht gesehn hets die Brust sein /
Welch ist gewest Gotts wonung fein.
Auch nicht die Augen die fürwar
Ein Erbars Gmüt anzeigten klar.
Auch nicht das heupt / Welchs stet und fest
Als ein Schatzkammer ist gewest
Der Tugendt voll / und auch zu gleich
Von allen guten Künsten reich.
So schaw an dis des Malers Werck /
Und auff all ding gar eben merck.
Denn es gibt dir gleich ein Bericht /
Wie sein lebendigs Angesicht.
Gewesen sey / Denn hier ist gmalt /
Wie er gwest eusserlich gestalt.
Sein Augen / Stirn / Nas / Mund un[d] Wangen /
Und wie er teglich ist gegangen
Dis ist als wol getroffen hier /
Aber das seins verstandes zier /
Und sein Vernunfft und Gschickligkeit /
Dargeb / und sein Scharffsinnigkeit /
Ein solch Werck / so durch seine Kunst /
Ein Meister bgundt / wer all umb sunst /
Er wullt nicht enden mit der handt /
Hett er gleich Apellis verstandt.
Philippus aber selber hat
Inn seinen Schrifften mit der that
Ein Muster seins verstands gar eben
Und hohen Gmüts an tag gegeben /
Denn er hat selbs sein eigne gaben
Abmaln können. So du wilt haben
Derselben einen voln vorstandt /
So nim die Bücher vor die handt /
Die er mit hoher kunst geschrieben
Und ordentlich mit ernst getrieben /
Die lies du durch: Denn sie gar eben
Irs Meisters ebenbildt dir geben.
Aus den ist nicht allein sein Lahr /
Und seine Meinung offenbar /
Von Gott und von Geistlichen sachen /
Sondern sie auch bekandt thun machen /
Wie seine Sitten / was sein handel
Gwest sey / und all seins Lebens wandel."

Mit seinen Schriften malt Melanchthon also sein eigenes Sebstbildnis, das seinen Verstand und seine Gesinnung widerspiegelt und damit das leistet, was kein Maler – und käme er einem Apelles gleich – vermag. In ihrer Länge und Ausführlichkeit bietet die Bildlegende nichts anderes als eine volkstümliche Fassung des von Dürer epigrammatisch zusammengezogenen und auf den Punkt gebrachten Gedankenguts. Beim Porträt Philipp Melanchthons kommt aber noch ein weiterer Topos hinzu, der sich schon zu sei-

nen Lebzeiten ausbreitete und der es in seinem individuellen Fall besonders angemessen erscheinen ließ, die Zweibilderlehre zu thematisieren und auf der Überlegenheit des inneren, des geistigen Abbilds zu beharren. Gemeint ist die von allen Biographen bemerkte Diskrepanz zwischen Melanchthons schmächtiger, unscheinbarer physischen Erscheinung und seinem gewaltigen darin wohnenden Geist. Der Student Johannes Kessler beschreibt ihn als „ain claine, magere unachtbare person, vermeintest, er war ein knab nit über 18 jahren, nach verstand aber, gelehrte und kunst, ain grosser, starker ris und held, das aienen verwunderen möchte, in einem so clainen lib so ainen grossen und unübersechlichen berg kunst und wishait verschlossen liegen."[26]

Das geöffnete Buch als unmißverständlicher Hinweis auf das Lebenswerk erschien also gerade bei diesem Porträtierten äußerst angemessen. Dies erklärt die Beliebtheit des Bildtypus, nicht jedoch die Auswahl der Texte auf den dargestellten aufgeschlagenen Doppelseiten. Die Lösung des Frankfurter Bildnisses bleibt nämlich einzigartig. Die meisten Fassungen des Melanchthon-Porträts deuten eine griechische,[27] lateinische[28] oder deutsche[29] Ausgabe des Neuen Testaments an, zumeist aufgeschlagen im 8. Kapitel des Römerbriefes,[30] wollen mithin ein reales Buch vortäuschen. Das bewußt fiktive Druckerzeugnis des Frankfurter Bildes hat, soweit ich sehe, in der Melanchthon-Ikonographie weder Vorgänger noch Nachfolge. Wenn es mit den oben beschriebenen kunsttheoretischen Implikationen befrachtet war, so müßte das Bild für einen ungewöhnlich kenntnisreichen und in besonderer Weise an der Persönlichkeit des Wittenberger Gelehrten interessierten Auftraggeber entstanden sein. Das relativ große Format und die hohe Qualität der malerischen Ausführung, die sich mit den besten Fürstenbildnissen des jüngeren Cranach durchaus messen kann, stützen diese Vermutung.[31]

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 56; 1966, S. 31; 1971, S. 19; 1987, S. 40

1932 Kurt WEHLTE, Röntgenologische Gemäldeuntersuchungen im Städelschen Kunstinstitut; in: Städel-Jahrbuch 7/8, 1932, S. 220-227, hier S. 224-226

1932 Alfred WOLTERS, Anmerkungen zu einigen Röntgenaufnahmen nach Gemälden des Städelschen Kunstinstituts; in: Städel-Jahrbuch 7/8, 1932, S. 228-240, hier S. 237-240

1974 Werner SCHADE, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, S. 103f

1976 Dieter KOEPPLIN u. Tilman FALK, Ausst. Kat. Lukas Cranach (Kunstmuseum Basel), Bd. 2, Basel und Stuttgart 1976, S. 719

1988 Michael-Rene URSPRUNG, In der Betrachtung. Schulbegleitbuch über Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik des Städelschen Kunstinstitutes und der Städtischen Galerie, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1988, S. 9-15

1995 Heinz SCHEIBLE, Philipp Melanchthon. Eine Gestalt der Reformationszeit. Begleitbuch zur Lichtbildreihe, hg. v. d. Landesbildstelle Baden, Karlsruhe, u. d. Melanchthonhaus Bretten, Karlsruhe 1995, S. 103–105

1997 Rainer BEHRENDS, „VIVITUR . INGENIO . CAETERA . MORTIS ERVNT". Philipp Melanchthon in Bildnissen des 16. Jahrhunderts, in: Ausst. Kat. Philipp Melanchthon und Leipzig, Leipzig 1997, S. 115–140, hier S. 131.

1998 Heinz SCHEIBLE, Philipp Melanchthon. Leben und Werk in Bildern, Karlsruhe 1998, S. 93

1999 BRINKMANN, SANDER, S. 30, Tf. 23

2002 Ausst. Kat. EMPORIUM. 500 Jahre Universität Halle-Wittenberg. Landesausstellung Sachsen-Anhalt 2002, Halle 2002, S. 160f, Nr. II 1/37

26 Das Zitat ebd., S. 225.
27 Östra Ryd (Schweden), Kirche.
28 Kreuzlingen, Sammlung Kisters.
29 Leipzig, Historisches Museum.
30 Ich habe dies nicht systematisch untersuchen können; aber der Text scheint bevorzugt mit der programmatischen Evokation von Vers 31 einzusetzen: „Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?"
31 Vgl. SCHADE (1974), Abb. 234–239.

ALBRECHT DÜRER

Nürnberg 21. 5. 1471 – Nürnberg 6. 4. 1528

Als Sohn des Goldschmieds Albrecht Dürer d. Ä. und seiner Frau Barbara, geb. Holper, lernte der junge Dürer zunächst in der väterlichen Werkstatt. Auf eigenen Wunsch durfte der Fünfzehnjährige eine Malerlehre bei Michael Wolgemut anschließen, der ihn auch im Reißen von Holzschnitten ausbildete. Als Geselle begab Dürer sich 1490 für zwei Jahre auf die Wanderschaft, die ihn an den Oberrhein nach Colmar, Basel und Straßburg – für Verleger in den letzteren beiden Orten entwarf er offenbar eine Reihe von Buchholzschnitten – und vermutlich auch über Köln in die Niederlande führte. Nach seiner Rückkehr in die Heimatstadt heiratete er die Kaufmannstochter Agnes Frey. Eine Pestepidemie im Herbst 1494 bildete den Anlaß für Dürers erste Italienreise, deren Route über Innsbruck, Klausen und Triest durch die unterwegs entstandenen Landschaftsaquarelle bezeugt wird. Ziel der Reise war offenbar Venedig, wo ihn die Werke Andrea Mantegnas und Giovanni Bellinis am stärksten beeindruckten. Wieder zurück in Nürnberg, eröffnete Dürer eine eigene Werkstatt. Er malte Porträts, u. a. von den Mitgliedern der Familie Tucher, Altarbilder und Epitaphien. Vor allem aber fertigte er Kupferstiche und Holzschnitte und begann mit großen Holzschnittzyklen wie der 1498 erschienenen „Apokalypse". Der Vertrieb der Druckgraphik erwies sich als so lukrativ, daß Dürer 1497 einen Kolporteur im Außendienst einstellte. Nach 1500 beschäftigte er Gesellen: Hans Süß von Kulmbach, Hans Baldung Grien und Hans Leonhard Schäuffelein treten in die Werkstatt ein. Vielleicht leitete Baldung die Werkstatt kommissarisch, als der Meister 1505 noch einmal nach Italien reiste. Neben einem erneuten Ausbruch der Pest in Nürnberg mag es der Auftrag der deutschen Kaufleute in Venedig für ein Altarbild mit der Darstellung des Rosenkranzfests (Prag, Nationalgalerie) gewesen sein, der Dürer zum zweiten Mal in die Lagunenstadt zog. Nach anfänglicher Skepsis zollten die italienischen Maler ihm am Ende hohe Bewunderung für das Bild. Auch finanziell hatte sich der Auslandsaufenthalt offenbar gelohnt; denn nach seiner Rückkehr 1507 löste Dürer eine Hypothek auf das väterliche Haus ab und erwarb ein eigenes. 1509 wurde er Mitglied des Nürnberger Rats. Für Kaiser Maximilian entwarf er 1512 die Holzschnitte zur Ehrenpforte und beteiligte sich an der Ausschmückung seines lagenweise an mehrere Künstler verteilten Gebetbuchs. Der Kaiser entlohnte ihn mit der Aussetzung einer jährlichen Leibrente von 100 fl. Da diese jedoch durch den Nürnberger Rat aus der städtischen Steuer zu entrichten war, stellte der Rat nach Maximilians Tod die Zahlung ein. Dies veranlaßte Dürer 1520, zusammen mit seiner Frau in die Niederlande zu reisen, um von Kaiser Karl V. sein Privileg erneuern zu lassen. Nicht nur in dieser Hinsicht hatte der Künstler Erfolg; auch die Bewunderung, die ihm in den niederländischen Städten von Künstlerkollegen und ihren Auftraggebern, Gelehrten und Diplomaten entgegengebracht wurde und die er in einem Reisetagebuch festhielt, ist beachtlich. Nach seiner Rückkehr 1521 malte und stach er vornehmlich Bildnisse und verwandte ansonsten immer mehr Zeit auf theoretische Studien, die zu den Lehrbüchern „Unterweisung der Messung" (1525), „Befestigungslehre" (1527) und den posthum erschienenen „Vier Büchern von menschlicher Proportion" (1528) führten. 1526 schenkte er dem Nürnberger Rat die ‚Vier Apostel', deren ausführliche Inschrift im Bekenntnis zur Schrift lutherisches Gedankengut ausdrückt. Dürer sympathisierte mit der Reformation und sogar mit den aufständischen Bauern, ohne daß er jedoch selber dem alten Glauben abgeschworen hätte. Bei seinem Tod hinterließ er seiner Witwe 6848 fl., dazu die kaiserliche und eine städtische Rente.

Mit je nach Zählung etwa 100 Gemälden, über 1000 Zeichnungen, gut 100 Kupferstichen und Radierungen, sowie etwa 150 Holzschnitten ist Dürers Gesamtwerk schon vom Umfang her erstaunlich. Themenvielfalt und gedankliche Komplexität namentlich seiner graphischen Arbeiten sind unter den Zeitgenossen ebenso einzigartig wie das aus seinen Schriften sprechende Sendungsbewußtsein, mit dem er sich die Aufgabe zu eigen machte, den deutschen Künstlern das theoretische Rüstzeug der italienischen Renaissance zur Verfügung zu stellen. Im Einklang damit steht die Aufmerksamkeit, die Dürer schon früh der eigenen Autobiographie und Familiengeschichte widmete und die ihn zu einer Folge von eigenständigen Selbstbildnissen, der Anbringung signaturhafter Selbstbildnisse in Assistenz auf mehreren Altartafeln, sowie zu Porträts der Eltern und des verehrten Lehrmeisters Wolgemut inspirierte. Dürers sozialer Aufstieg führt ihn als geschätzten Gesprächspartner, Freund und Tischgenossen an die Seite seiner patrizischen Auftraggeber vom Schlage eines Willibald Pirckheimer oder Matthäus Landauer. In kaum einer anderen Künstlerpersönlichkeit des 15. und frühen 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen manifestiert sich der Wandel vom Handwerker zum autonomen Künstler so deutlich und alle Lebensbereiche umfassend wie bei Albrecht Dürer. Zu Recht bezeichnet man daher die Epoche dieses Wandels als ‚Dürerzeit'.

LITERATUR: Matthias Mende, Dürer-Bibliographie, Wiesbaden 1971; Jane Campbell Hutchison, Albrecht Dürer. A Biography, Princeton 1990; Ernst Rebel, Albrecht Dürer. Maler und Humanist, München 1996; Jane Campbell Hutchison, Albrecht Dürer. A guide to research (= Artist Resource Manuals 3), New York u. a. O. 2000; Matthias Mende, Art. „Dürer, Albrecht, d. J.", in: AKL, Bd. 30, 2001, S. 295–306; Wolfgang Schmid, Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500 (= F. Irsigler u. a. (Hg.), Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte 1), Trier 2003

HIOB AUF DEM MISTHAUFEN

AUSSENSEITE DES LINKEN FLÜGELS DES SOG. JABACH-ALTARS

Nürnberg, um 1505

Inv. Nr. 890

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Linde (Tilia sp.)
79,1 (± 0,1) (seitlich)/96,0 (im Scheitel) x 51,5 (± 0,1) x 0,4 (± 0,1) cm
fünf vertikal verlaufende Bretter mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben u. unten 2,8 cm; Brett II: oben u. unten 8,9 cm; Brett III: oben 15,6; unten 16,0 cm; Brett IV: oben 12,2; unten 18,2 cm; Brett V: oben u. unten 5,7 cm,
allseitig beschnitten. Seitlich und unten ist die Malkante aber stellenweise noch auszumachen
Malfläche: 78,8 (seitlich)/96,0 (im Scheitel) x 51,2 (± 0,2) cm

Zustand der Malerei:
sehr schlecht. Beide Figuren sind stark verputzt, das Gewand der Frau bis auf die Untermalung. Auf stark lumineszierendem Restaurierungsfirnis sitzen zahlreiche kleinere, mittelgroße und großflächige Retuschen in ihrem Gewand; etwas weniger im Inkarnat des Hiob. Am besten erhalten ist die Partie links oben mit Feuer und Wasser. In einer quer über das Bild reichenden etwa 20 cm hohen Zone auf Kopfhöhe des Hiob haben sich große Schollen gebildet, die bei der Restaurierung 1970 niedergelegt worden sind.

Rückseite des Bildträgers:
gedünnt. 1970 flächendeckend mit zweischichtigem Balsaholzparkett versehen und mit Kolophonium versiegelt

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Wegen des schlechten Zustands größtenteils schon mit bloßem Auge, um so besser aber auf der Infrarot-Reflektographie *(Abb. 216)*, ist eine lockere, mit dem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung zu erkennen, die wesentliche Konturen und Formangaben der Binnenzeichnung festlegt. In den Faltentälern des Frauenkleides und an den Extremitäten des Hiob sind die tiefsten Schattierungen mit regelmäßigen Schraffuren aus dichten Lagen kurzer Striche markiert. Ansonsten beschränkt sich die Zeichnung auf Linienzüge. Die Angaben sind im wesentlichen befolgt worden; nur das Gesicht der Frau ist gegenüber der Vorzeichnung anders proportioniert. Ihr linkes Auge saß ursprünglich tiefer und war nicht zum Schlitz geschlossen, das Tuch der Haube verlief weiter links am Augenwinkel entlang, Mund und Kinn saßen höher, so daß der Kopf also gedrungener ausfallen sollte. Ansonsten ist nur noch der untere Kontur des rechten Ärmels in der Unterzeichnung welliger angegeben.

Eine dendrochronologische Datierung von Lindenholz ist derzeit nicht möglich.

BESCHREIBUNG

Im äußersten Bildvordergrund liegt Stroh büschelweise aufgeschichtet zu einer sanften Kuppe. Auf dieser sitzt nach rechts gewandt mit angezogenen Beinen ein beinahe vollständig nackter Mann, dessen grauweißes Haar an Bart und Brauen ebenso auf sein beträchtliches Alter hindeutet wie sein fast kahler Kopf. Ein bläulich-weißes Tuch liegt auf seinem rechten Oberschenkel und dem linken Knie auf und hängt zwischen seinen Beinen herab. Der Mann hat den linken Ellbogen auf das linke Knie gestützt und,

im traditionellen Gestus des Melancholikers,[1] den Kopf in die linke Hand. Selbstvergessen hat er einen Finger unterhalb der Nase über den Schnurrbart gelegt. Entspannt ruht der rechte Ellbogen auf dem rechten Oberschenkel; die rechte Hand hängt schlaff herab. Mit halb geschlossenen Augen und geschlossenem Mund scheint der Mann zu trauern oder zu meditieren. An Rumpf, Armen und Beinen des Mannes zeichnen sich in loser Folge tropfenförmige Schwären ab. Von rechts hinten tritt eine rotgekleidete Frau an den Nackten heran. Aus der Bewegung eines weiten Schritts nach links heraus beugt sie sich leicht nach vorne und stürzt schwungvoll eine gefüllte Schöpfbütte über den Mann auf dem Misthaufen, so daß sich ein Wasserschwall über dessen Nacken ergießt. Konzentriert fixiert die Frau mit den Augen das Gefäß, das sie in recht labilem Zustand mit der Rechten am Boden faßt, während Zeige- und Ringfinger ihrer Linken in das Loch des Griffes eingehakt sind. Ihr Gesichtsausdruck verrät außer der durch ihre Aktion motivierten Aufmerksamkeit keinerlei Emotion. Es ist kaum zu entscheiden, ob sie mit ihrer ungewöhnlichen Handlung dem Mann am Boden nützen oder schaden will, der jedenfalls in keiner Weise auf das Naß reagiert, das auf seine Haut prasselt. Die Frau trägt zeitgenössisches Kostüm: ein bodenlanges rotes Kleid mit an Schulter und Ellbogen gepufften und längs geschlitzten Ärmeln, grünem Innnefutter, das an den Ärmelumschlägen sichtbar wird, und orangem Brustlatz mit Goldborte zwischen schwarzem Samtbesatz am Dekolleté. Ein fast durchsichtiges Brusttuch und eine üppige, seitlich gefältelte Haube vervollständigen die Gewandung. Um die Taille ist ein dünner schwarzer Gürtel gelegt, an dem im Rücken der Trägerin eine braune Ledertasche hängt; seitlich baumelt ein schwarzes Etui daran. Hinter der Figurengruppe markiert dichtes Buschwerk über die gesamte Bildbreite den Mittelgrund. Dahinter trifft der Blick rechts auf eine entfernte Hochgebirgslandschaft, gesehen unter starker luftperpsektivischer Blautrübung. Links windet sich ein seichter Flußlauf durch sanfte Hügellandschaft. Daß dieses Rinnsal breit, aber nicht tief ist, lehrt die Figur eines Mannes, der das Gewässer mit erhobenen Armen laufend schräg von rechts nach links durchquert. Der Grund seiner Aufregung ist offensichtlich: Unmittelbar hinter ihm erhebt sich dort, wo der Fluß hinter der Kimme verschwindet, ein massives befestigtes Haus oder eine Burg, die von einer gewaltigen Feuersbrunst verzehrt wird. Orange und gelbe Flammen schlagen empor, und schwarzer Rauch steigt auf, der die linke Hälfte des Himmels verfinstert.

Die Katastrophe im Hintergrund und die Hautkrankheit des Mannes im Vordergrund geben den entscheidenden Hinweis auf seine Identität: Dargestellt ist Hiob, der in einem Wettstreit zwischen Gott und dem Teufel von dem letzteren mit einer Kette sich steigernder Unglücksfälle überzogen wird, um seine Glaubensfestigkeit auf die Probe zu stellen. Zunächst treffen nacheinander vier Boten ein und berichten von der Vernichtung von Kindern und Viehherden Hiobs. Dürer faßt im Hintergrund die zweite und vierte Unglücksmeldung zusammen.[2] Als Hiob nicht vom Glauben abfällt, gestattet Gott dem Teufel auf dessen Verlangen hin, Hiob mit Aussatz zu schlagen. Der fromme Dulder zieht sich auf den Kehrichthaufen zurück und wird dem biblischen Bericht nach dort von seiner Frau verspottet, die ihn zur Abkehr von Gott auffordert.[3] Anschließend treffen Eliphas von Theman, Bildad von Suah und Zophar von Naema ein, drei Freunde Hiobs, die kommen, um ihn zu trösten. Zwei von ihnen hat Dürer auf dem zugehörigen rechten Flügel in Köln, einem besonderen Zweig der ikonographischen Tradition gemäß, als Musikanten dargestellt *(Abb. 218)*.[4]

PROVENIENZ

um 1505 vermutlich in der Kapelle des Hiobs-Bades bei Annaberg in Sachsen aufgestellt

im 16./17. Jhdt vielleicht von Everhard III. (1567–1636) oder Everhard IV. Jabach (1618–1695) für die Sammlung im Kölner Stammhaus der Familie, dem Jabachschen Hof, erworben. Laut Ferdinand De Noël und Franz Kugler stammen die Flügel jedenfalls aus der dortigen Hauskapelle. Der Kanonikus Johann Matthias von Bors († 1794) ist als Eigentümer des Anwesens kurz vor 1800 am ehesten verdächtig, die Gemälde veräußert zu haben[5]

bis 1807 im Besitz des Kölner Malers Joseph Hoffmann (1764–1812)[6]

9. 8. 1807 von diesem erworben durch den in Bonn ansässigen Kanonikus Franz Pick, im Versteigerungskatalog seiner Sammlung Nr. 3

1819 von den Erben Picks verkauft an den Koblenzer Domänen-Inspektor und Notar C. W. Matthieu[7]

zwischen 1822 und 1828 von diesem erworben durch den Städel-Inspektor Carl Friedrich Wendelstadt (1786–1840)

1840 aus Wendelstadts Nachlaß vom Städelschen Kunstinstitut erworben

1 Vgl. Raymond Klibansky, Fritz Saxl u. Erwin Panofsky, Saturn and Melancholy, London u. Paris 1964.

2 In Hiob 1,16 fällt Feuer vom Himmel und verbrennt die Schafherde und ihre Hirten; in Hiob 1,18–19 zerstört ein Sturm das Haus, in dem die Söhne und Töchter Hiobs tafeln. Auf dem zugehörigen Flügel in Köln *(Abb. 218)* ist im Hintegrund die dazwischenliegende dritte Hiobsbotschaft aus Hiob 1,17 dargestellt: Die Chaldäer überfallen die Hirten der Kamelherde.

3 Hiob 2,7–9. Vgl. Budde (1970), Sp. 411.

4 Hiob 2,11. Zu Musik als Tröstung vgl. Bandmann (1960).

5 Vgl. Goldberg, Heimberg u. Schawe (1998), S. 413.

6 Dort gesehen von Friedrich Schlegel, Gemähldebeschreibungen, Vierte Sendung, in: Sämmtliche Werke 6, Wien 1823, S. 196.

7 Vgl. Nagler (1837), S. 80.

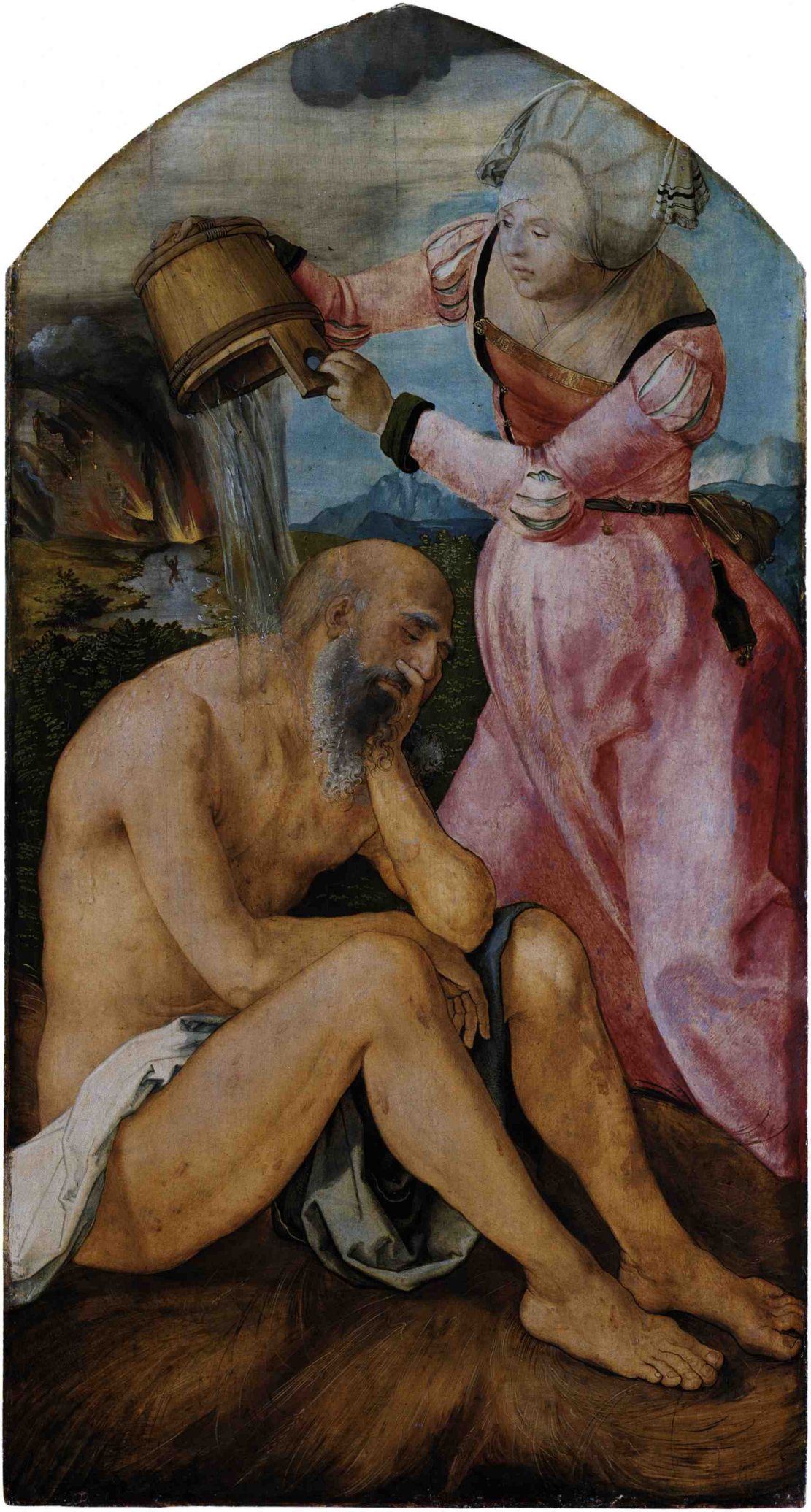


Abb. 215: Albrecht Dürer, Hiob auf dem Misthaufen, Frankfurt, Städel

Abb. 216: Albrecht Dürer, Hiob auf dem Misthaufen, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

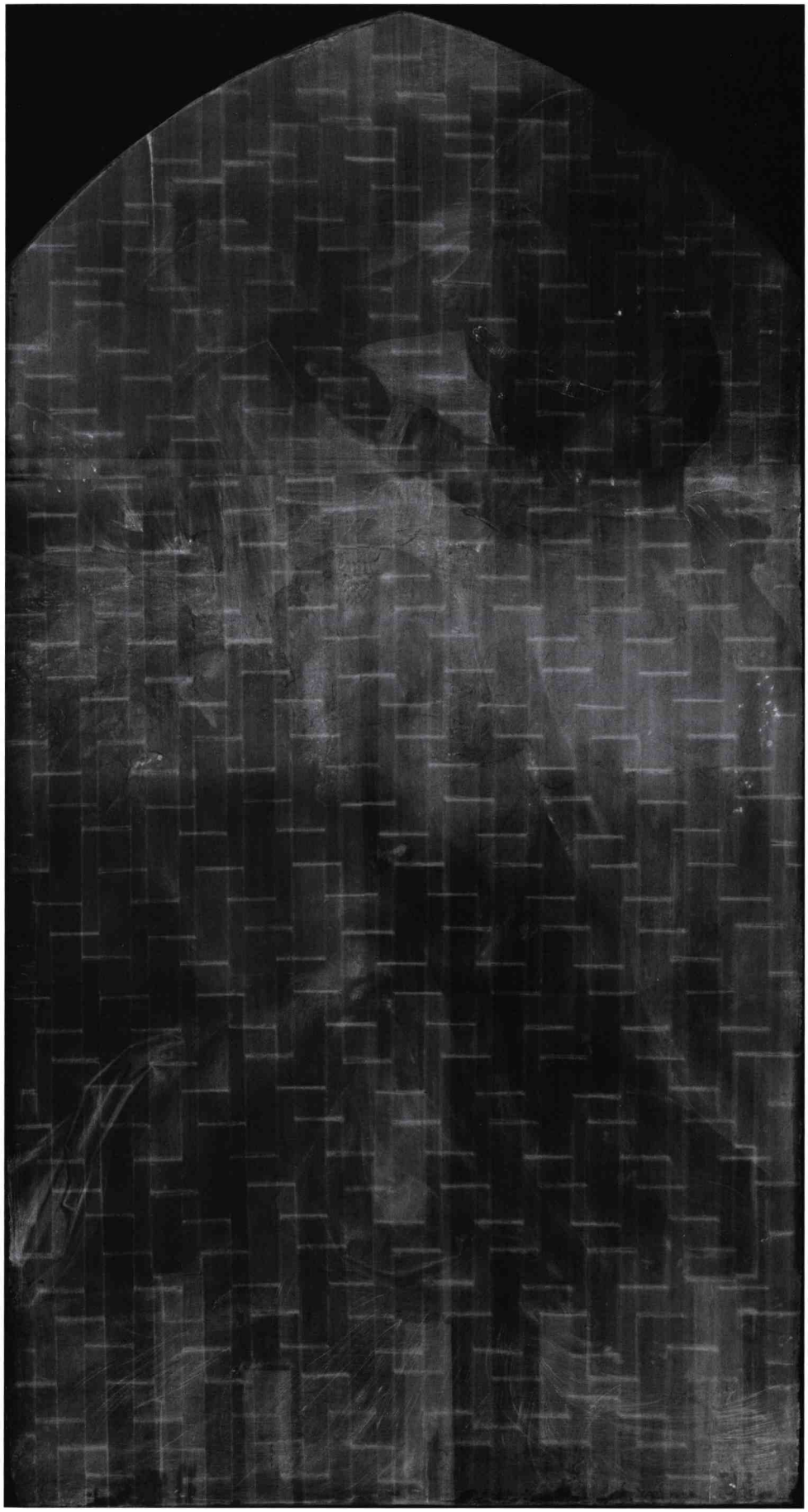


Abb. 217: Albrecht Dürer, Hiob auf dem Misthaufen, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Abb. 218: Albrecht Dürer, Zwei Musikanten, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Abb. 219: Albrecht Dürer, Die Hll. Joseph und Joachim, München, Alte Pinakothek

Abb. 220: Albrecht Dürer, Die Hll. Simeon und Lazarus, München, Alte Pinakothek

ZUGEHÖRIGE TEILE

Die Tafel bildete ursprünglich die Außenseite des linken Flügels des nach dem ersten faßbaren Kölner Vorbesitzer so genannten Jabach-Altars, von dem sich auch die übrigen Teile der gespaltenen Flügel erhalten haben:

a) Zwei Musikanten, Außenseite des rechten Flügels, Lindenholz, 94 x 51,2 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. 369 *(Abb. 218)*
b) Die Hll. Joseph und Joachim, Innenseite des linken Flügels, Lindenholz, 96 x 54 cm, signiert mit dem Dürermonogramm „AD" auf dem Knauf des Stabes in der Hand des Joseph, München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 228 *(Abb. 219)*
c) Die Hll. Simeon und Lazarus, Innenseite des rechten Flügels, Lindenholz, 97 x 55 cm, signiert mit dem Dürermonogramm „AD" auf der goldenen Befestigung des Panisellus am Bischofsstab des Lazarus, München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 229 *(Abb. 220)*

NACHZEICHNUNG

Feder in Braun und Blau, aquarelliert, 28,5 x 21,5 cm, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, KdZ 1282 *(Abb. 223)*[8]

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das von Amalie von Hellwig zuerst, wenn auch ohne ausdrückliche Erwähnung der Flügelaußenseiten, gewürdigte

8 Vgl. zuletzt SCHADE (2003), S. 174, Nr. 39.

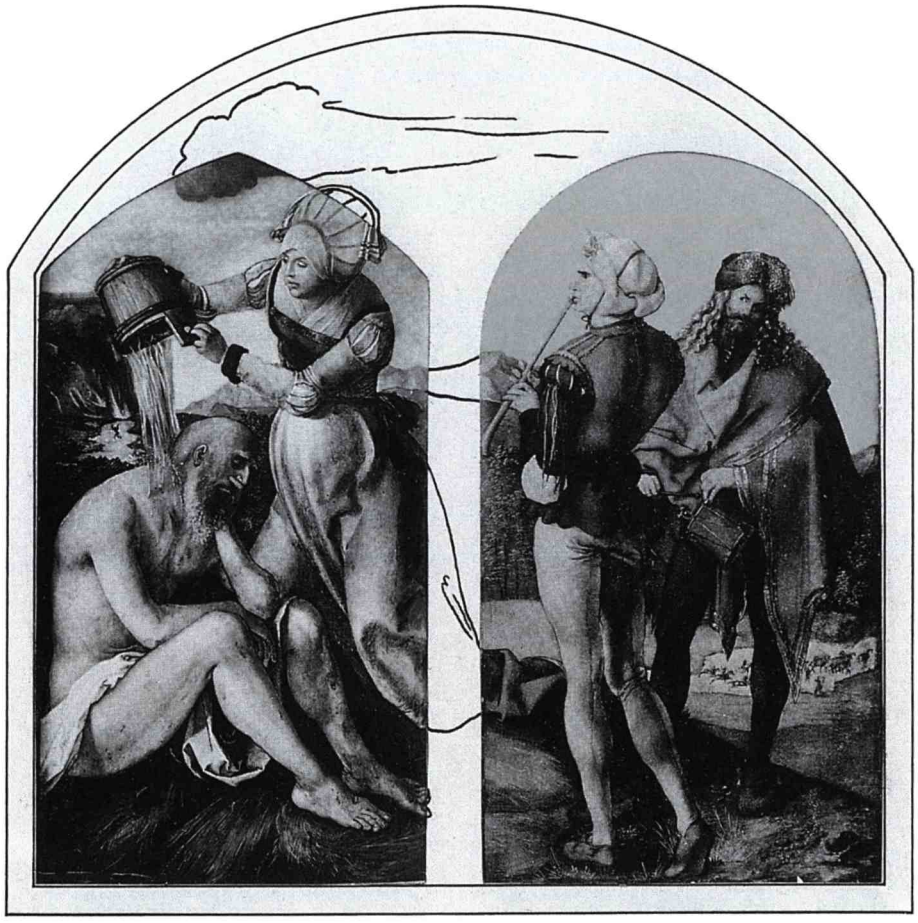


Abb. 221: Albrecht Dürer, Jabach-Altar, Rekonstruktion mit geschlossenen Flügeln (nach Anzelewsky)

Ensemble beschrieb Joseph Heller in seiner ersten wissenschaftlichen Dürer-Monographie ausführlich, wobei er die Tafel im Städel für die Rückseite des heute in Köln befindlichen Hiobsbildes hielt.[9] G. C. Nagler überlieferte als erster das Datum 1523, das sich auf dem Stab des Joseph befunden haben soll und erst von Moriz Thausing als unecht erkannt wurde.[10] Aus dieser irrigen Datierung und der Kölner Provenienz schloß August von Eye, Dürer habe die Bestellung für den Altar aus Köln mitgebracht, das er auf seiner Reise in die Niederlande zweimal passierte.[11] Thausing schlug als erster die Rekonstruktion eines Schreins mit einer Holzskulptur zu den beiden Flügeln vor, deren Malerei er differenziert beurteilte: Im Gegensatz zu den Innenseiten hielt er die Außenseiten für Werkstattarbeiten.[12] Das abwertende Urteil setzte sich in den Folgejahren durch; Hubert Janitschek etwa erinnerte nur die Tafel mit den Musikanten an Dürer, das Frankfurter Pendant hingegen kaum, und bei den Innenseiten schloß er Eigenhändigkeit sogar aus.[13] Es bedurfte des energischen Widerspruchs von Heinrich Weizsäcker, der in seinem Katalogeintrag aus dem Jahr 1900 und einem Aufsatz von 1907 darauf hinwies, daß die falsche Datierung 1523 eine stimmige Einordnung in Dürers Werk unmöglich gemacht habe und daß bei einem um zwei Jahrzehnte früheren Ansatz die Vorbehalte gegen Dürers Autorschaft schwinden würden.[14] Eine frühere Rekonstruktion, derzufolge eine heute Hans von Kulmbach zugeschriebene Tafel mit der Hl. Sippe Bestandteil des Altars war, wies Weizsäcker zurück. Valentin Scherer schloß sich Weizsäckers Datierungsvorschlag an und wiederholte das schon von letzterem vorgetragene Argument, daß das versteckte Selbstbildnis in der Figur des Trommlers einen noch jungen Dürer zeige und schon von daher die Datierung an den Anfang des 16. Jahrhunderts plausibler sei.[15] Um zu einer präziseren Datierung zu gelangen, versuchte H. von Ochenkowski, geometrische Konstruktionsmethoden hinter sämtlichen Figuren des Jabach-Altars aufzuzeigen, die seiner Meinung nach vor 1504 nicht möglich gewesen seien.[16] 1928 akzeptierte auch das Ehepaar Tietze Weizsäckers Frühdatierung und gestand den Außenseiten der Flügel wegen der großartigen Erfindung Eigenhändigkeit zu, nicht jedoch den zugehörigen Innenseiten, während Ernst Holzinger die Grenze zwischen den Musikanten und der Aktfigur zog: Nur die ersteren habe Dürer selbst ge-

9 Von Hellwig (1813), S. 284; Heller (1827), S. 180.
10 Nagler (1837), S. 44.
11 Von Eye (1860), S. 440.
12 Thausing (1884), Bd. 1, S. 184.
13 Janitschek (1890), S. 364
14 Weizsäcker (1900), S. 93 und ders. (1907), S. 153f.
15 Scherer (1904), S. 368.
16 Von Ochenkowski (1912), S. 374.

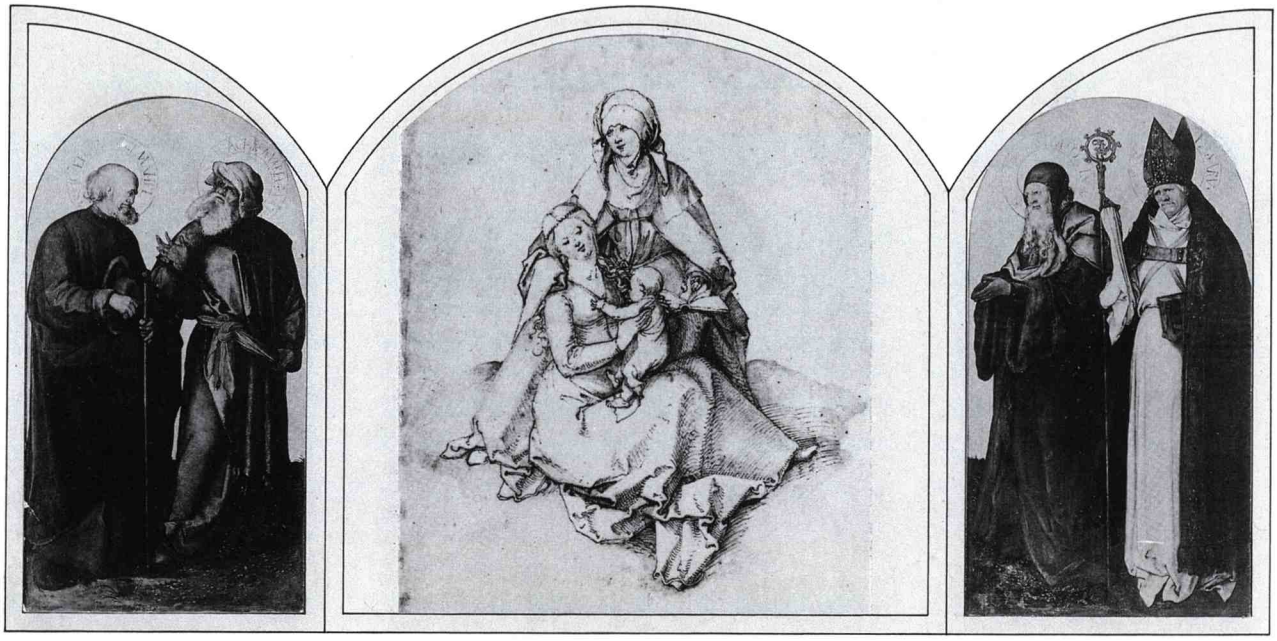


Abb. 222: Albrecht Dürer, Jabach-Altar, Rekonstruktion mit geöffneten Flügeln (nach Anzelewsky)

malt, den Hiob nicht.[17] Weizsäcker war aber nicht nur auf Zuschreibungs- und Datierungsfragen eingegangen, sondern auch auf die Deutung des Werkes, die er aus zwei späteren Traditionssträngen zu erschließen versuchte, nämlich aus der überwiegend protestantischen Bibelillustration des späteren 16. Jahrhunderts und der Überlieferung von geistlichen Schauspielen. Zunächst betonte Weizsäcker, daß weder das Musizieren der Freunde noch die exponierte Rolle der Ehefrau durch den Bibeltext gedeckt wird. Die von ihm herangezogenen Holzschnittillustrationen und Textzeugnisse heben hingegen die Verspottung und Verächtlichmachung Hiobs durch seine Ehefrau und teilweise auch durch die Freunde besonders hervor. Deswegen sah er in der Redaktion des Themas eine vom geistlichen Schauspiel inspirierte, volkstümliche Erweiterung des alttestamentlichen Themas, die burleske Züge annähme.[18] Auch Werner Weisbach kam später zu dem Resultat, bei den zwei Musikanten handele es sich nicht um zwei der drei Freunde, sondern um ein frei vom biblischen Text eingeführtes Motiv.[19] Den Inhalt der Bütte, der sich über Hiob ergießt, beschrieben Wilhelm Waetzold und Heinrich Theodor Musper in deutlichem Widerspruch zum Augenschein sogar als „Jauche" bzw. „Unrat".[20] Eduard Flechsig bestätigte nochmals Eigenhändigkeit und Frühdatierung und warf die Frage auf, ob sich hinter der nachträglich aufgebrachten „1523" möglicherweise eine mißverstandene „1503" verborgen habe, die von der verlorenen Mitteltafel falsch übertragen worden sei.[21] Aus der Nachzeichnung der Cranach-Werkstatt bestimmte er das Thema der Predella des Altares als das Mahl der Kinder Hiobs. Da Joseph und Joachim alleine undenkbar seien und Simeon, der im Christkind den Erlöser erkennt, zur Mitte hin betet, müsse die Mitteltafel eine Anna selbdritt gezeigt haben. Hingegen fehle der Figur des Lazarus der Bezug zu den anderen Heiligen, weswegen er möglicherweise als Namenspatron des Stifters gedacht gewesen sei. In Nürnberg trugen Lazarus Spengler und Lazarus Holzschuher diesen Vornamen. Eine ganz andere Lösung für die Rekonstruktion des Ensembles bot Hans Kauffmann 1938 an.[22] Er schlug vor, in Dürers 1504 datierter Anbetung der Könige in Florenz die Mitteltafel des Retabels zu sehen, zu dem die auf Frankfurt, Köln und München verteilten Flügelbilder einst gehört hätten.[23] Als Hauptindiz führte er zwei alte, unabhängig voneinander entstandene Beschreibungen der Florentiner Tafel von 1619 und 1717 an, die übereinstimmend einen seitlich von Ochs und Esel stehenden Joseph erwähnen, der auf dem Bild selbst fehlt. Da sich die Tiere fast am linken Bildrand der Königsanbetung befinden, könnte damit eine Josephsfigur auf einem linken Seitenflügel gemeint gewesen sein.[24] Kauffmann zufolge habe es sich dabei um den Frankfurt/Münchener Jabach-Flügel gehandelt, auf des-

17 Tietze u. Tietze-Conrat (1928), S. 73; Holzinger (1929), S. 46, 48.
18 Weizsäcker (1907), S. 155–159.
19 Weisbach (1936), S. 106.
20 Waetzoldt (1935), S. 194; Musper (1965), S. 94.
21 Flechsig (1928/31), Bd. 1, S. 385–387.
22 Kauffmann (1938).
23 Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 1434; vgl. Anzelewsky (1991), S. 188f, Nr. 82.
24 Dagegen hat Panofsky (1948), Bd. 2, S. 6f zu Recht eingewandt, daß beide Quellen die Königsanbetung als „ein stuckh" bzw. „eine Tafel" bezeichnen, von einem Triptychon also nicht die Rede ist, und daß sie Joseph als einzigen der vier auf den Flügeln dargestellten Heiligen erwähnen. Da die Beschreibungen recht präzise und vollständig sind, bliebe unerklärlich, warum sie die restlichen drei Figuren auslassen sollten. Da die Tafel in der fraglichen Partie einige Schäden aufweist, hätte dort nach Panofskys Vermutung im 16. oder frühen 17. Jahrhundert ein

Abb. 223: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), Nachzeichnung nach dem Jabach-Altar, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK

sen Innenseite Joseph und Joachim zu sehen sind *(Abb. 219)*. Zur Stützung seiner These führte er wiederum die Berliner Nachzeichnung aus der Cranach-Werkstatt *(Abb. 223)* an; denn diese stamme von der gleichen Hand wie eine Nachzeichnung nach der Florentiner Königsanbetung in Erlangen und der Zeichner habe demnach Zugang zu beiden Werken gehabt.[25] Da die Beschreibung von 1717 für die Königsanbetung die Provenienz aus der Wittenberger Schloßkirche bezeugt, habe der unbekannte ‚cranachische' Zeichner an eben diesem Ort den hypothetischen Altar im geöffneten sowie im geschlossenen Zustand aufgenommen. Für eine Lokalisierung nach Sachsen oder in die umliegenden Regionen sprächen auch zwei Nachfolgewerke mit der Hiobsszene, die Kauffmann in Bitterfeld und in Frankfurt/Oder ausfindig gemacht hatte *(Abb. 226)*. Während Friedrich Winkler und andere diese Rekonstruktion akzeptierten, überzeugte sie Erwin Panofsky nicht.[26] Zwar erschien auch ihm ein Auftrag Friedrichs des Weisen wahrscheinlich; doch stellte er sich die Hiobs-Tafel eher als Solitär, vielleicht sogar als Einzeltafel vor.[27] Das Pestprogramm läßt sich nach Panofsky durch die Furcht des Kurfürsten vor der Seuche erklären. Die Hiobs-Szene auf der Außenseite folge einer legendarischen Erweiterung des biblischen Berichts. Ausgangspunkt ist Panofskys Beobachtung, daß die Aktfigur des vom Schicksal Geschlagenen in der klassichen Pose des

Joseph hinzugefügt worden sein können, den eine spätere Reinigung dann als Zutat entlarvt und beseitigt hätte.

25 Erlangen, Universitätsbibliothek, Inv. Nr. B. 1311; vgl. Andreas Tacke (Hg.), Ausst. Kat. Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek (= K. Wickert (Hg.), Schriften der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg 25), München 1994, S. 175, Nr. 65.

26 Vgl. Winkler (1957), S. 169; Knappe (1961), S. 87; Musper (1965), S. 94; Hofmann (1971), S. 43, 52. Dagegen Panofsky (1948), Bd. 1, S. 92–94.

27 Die letztere Annahme ist mit dem technologischen Befund nicht zu vereinen, da inzwischen bei allen Bestandteilen seitliche Malkanten zumindest in Resten nachgewisesen werden konnten.

Melancholikers gegeben sei und diese nicht nur mit dem Engel auf Dürers Kupferstich ‚Melencolia I', sondern auch mit seinem ‚Christus in der Rast' auf den Holzschnitten der Großen und der Kleinen Passion teile.[28] Den Melancholiker versuchten die Begleiter durch Musik aufzuheitern, die hier also nicht der Verspottung sondern der Tröstung diene. Hiob habe sie dafür entlohnen wollen und ihnen statt Münzen die von seinem Körper abgekrazten Schwären ausgehändigt, die sich in Goldtaler verwandelt hätten *(Abb. 224)*. Als sie ihre Belohnung der Frau des Dulders vorwiesen, habe diese sich über die unangemessene Großzügigkeit ihres Gatten entrüstet und ihn zur Rede gestellt. Allerdings zeigt das Vergleichsbeispiel, auf das sich Panofsky bezieht, das Kölner Triptychon vom Meister der Katharinen-Legende und dem Meister der Barbara-Legende, diese Handlung nur bis zur verbalen Intervention;[29] für den Wasserguß kann auch er keinen weiteren Beleg beibringen. Während Günther Bandmann im Anschluß an Panofsky den Zusammenhang zwischen den Themenkreisen Musik und Melancholie untersucht hat, erhärtete Otto Demus durch Heranziehung der „Biblia Pauperum" und des „Speculum Humanae Salvationis" die typologische Aussage, derzufolge Hiob als alttestamentliche Präfiguration des leidenden Christus aufzufassen ist.[30] Gert von der Osten schlug sogar vor, das erst im Spätmittelalter populäre Andachtsbild des Christus in der Rast aus der Hiobs-Ikonographie abzuleiten und als Umformulierung derselben zu verstehen.[31] Bei der Berliner Nachzeichnung aus der Cranach-Werkstatt und den von Kauffmann publizierten Tafeln provinzieller Maler setzte auch Fedja Anzelewsky mit seiner grundlegenden Neuinterpretation des Jabach-Altars an.[32] Er hob hervor, daß dies außer der Frankfurter Tafel die einzigen Zeugnisse der deutschen Kunst seien, die den Wasserguß durch die Ehefrau zeigten. Überdies erkenne man trotz ihres etwas archaischen Stils noch die Dürersche Komposition in den Bildern wieder, deren Schöpfer den Altar also gekannt haben müßten. Anzelewsky hielt es daher ebenfalls für zwingend, daß der Jabach-Altar für Sachsen bestimmt gewesen sei, wenn er auch den Aufstellungsort nicht in der Schloßkirche zu Wittenberg suchte. Denn er lehnte die Ergänzung mit der aus Wittenberg stammenden Florentiner Königsanbetung ab und schloß sich vielmehr Flechsigs Argument an, daß die Kombination von Joseph und Joachim auf der linken Flügelinnenseite der Ergänzung durch die Ehefrauen Maria und Anna bedürfe. Daher rekonstruierte auch er eine geschnitzte oder gemalte Gruppe der Anna selbdritt als verlorenen Mittelteil *(Abb. 222)*. Die Verehrung der Mutter Mariens war in Deutschland und dort besonders in Sachsen unter Kurfürst Friedrich dem Weisen

Abb. 224: Unbekannter Maler um 1500, Hiob im Elend, Aschaffenburg, Stiftsmuseum

besonders ausgeprägt, der 1494 den Annentag als Hochfest in seinem Territorium eingeführt hatte. Der nach der Entdeckung reicher Silbererzvorkommen 1495 neugegründete Ort Neustadt am Schreckensberge wurde sechs Jahre später mit der Verleihung der Stadtrechte in St. Annenberg, das heutige Annaberg, umbenannt. Neben der allgemeinen Blüte des Annenkults spielte dabei auch die Funktion der Heiligen als Patronin der Bergleute eine Rolle.[33] Noch im gleichen Jahr 1501 ließ auch der Edelmann Johann Friedrich von Geyer d. Ä. eine vor den Toren der Stadt gelegene warme Quelle einfassen und dort ein Badehaus sowie eine Kapelle errichten, die 1505 ge-

28 B. 74; vgl. Walter L. Strauss, The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer, New York 1972, S. 166f, Nr. 79; B. 4 u. B. 16; vgl. Willi Kurth, The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer, New York 1963, S. 30, Nr. 214 u. 222.

29 Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. 409–412, hier die Tafel 412; vgl. Hiller u. Vey (1969), S. 82–86, hier S. 83; außerdem Paul Riessler, Altjüdisches Schrifttum außerhalb der Bibel, Augsburg 1928, S. 1104–1134.

30 Bandmann (1960), S. 55; Demus (1954), S. 96.

31 Von der Osten (1953), S. 153–158.

32 Anzelewsky (1971), (1980), (1991) und besonders ausführlich (1979) und (1983).

33 Vgl. Martin Lechner, Art. „Anna", in: LCI, Bd. 5, Sp. 168–184, hier Sp. 170.

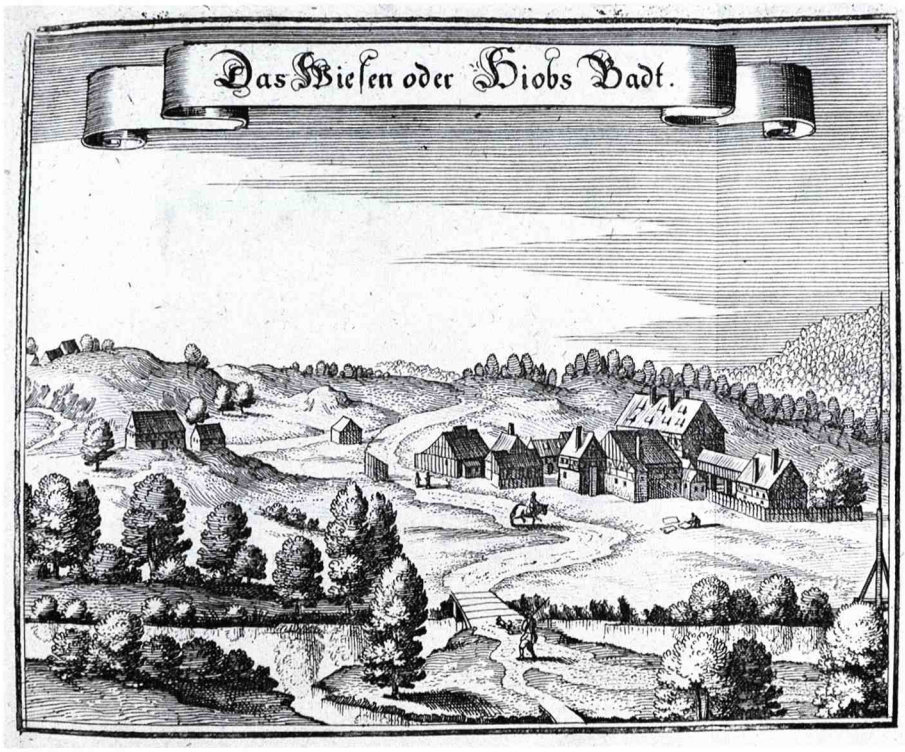


Abb. 225: Matthäus Merian, Das Hiobs-Bad bei Annaberg i. Sachsen, Radierung, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

weiht wurde. Da das Thermalbad vor allem der Behandlung von Hautkrankheiten diente, erhielt es den Namen „Hiobs-Bad" *(Abb. 225)*;[34] die Kapelle soll ein Altarretabel mit einer Darstellung des alttestamentarischen Dulders geschmückt haben.[35] Dieses Ratabel erkannte Anzelewsky im Jabach-Altar wieder, wobei er wegen der Auftragserteilung an einen Künstler vom Range Dürers eine Initiative Friedrichs des Weisen vermutete, obwohl der Landesherr ein Albertiner war (Georg der Bärtige 1471–1539). Hauptargument ist das ausgefallene Altarprogramm: Sowohl Hiob als auch Lazarus sind ausgesprochene Pestheilige, und auch der hl. Anna sprach man Wunderwirkung bei Epidemien und Brustkrankheiten zu.[46] Vor allem aber erklärte die Aufstellung im Hiobs-Bad Anzelewsky zufolge zwanglos das ikonographische Unikum des Wassergusses: So wie dieser auf dem Bild die Schmerzen von Hiobs Schwären lindere, so verspräche das Wasser des Badeorts dem Heilungsuchenden Genesung. Allerdings brächte dies, so Anzelewsky weiter, eine Akzentverschiebung von der Figur des frommen Dulders mit sich, die auf einer weiteren Bedeutungsebene aufgefangen würde. Einem Hinweis von Andreas Pigler folgend,[37] nahm Anzelewsky an, daß Hiob und sein Weib auf Dürers Tafel in Analogie zu Sokrates und dessen zänkischer Gattin Xanthippe interpretiert worden seien. Diogenes Laertius (um 200 n. Chr.) überliefert nämlich in seinem Werk über den Lebenswandel der Philosophen die Legende, derzufolge die Ehefrau Sokrates nach einem Streit mit Schmutzwasser begossen hätte. Da Marsilio Ficino, Erasmus von Rotterdam und andere zeitgenössische Denker zur Eingliederung des antiken Philosophen in das christliche Weltbild beigetragen hätten, seien mit der Figur des nackten Mannes auf der Frankfurter Tafel also gleichermaßen Hiob wie Sokrates gemeint. Allerdings blieb Anzelewsky einen überzeugenden Beleg für diese These schuldig. Er behauptete, der nackte Körper sei auf dem Bild seltsamerweise frei von Schwären und spiele damit auf die Meinung an, Sokrates sei aufgrund seines tugendhaften Lebenswandels vor Seuchen verschont geblieben; doch trifft diese Beobachtung nicht zu.[38] Abschließend spekulierte Anzelewsky über den Urheber eines solchen humanistischen Programms, das er wegen der weit gespannten geistesgeschichtlichen Bezüge nicht dem Maler selber zutraute. Vielmehr nannte er den im Dienste Friedrichs des Weisen stehenden Konrad Mutian (1470–1526) und Dürers Freund Lorenz Behaim als mögliche Entwerfer.

Nachdem Peter Strieder noch einmal die Unvereinbarkeit mit der Florentiner Königsanbetung betont hatte,[39] plädierte auch Doris Kutschbach für die Rekonstruktion eines Annenaltars, bei dem vermutlich Schnitzwerk oder

34 Matthäus Merian, Topographia superioris Saxoniae..., Frankfurt a. M. 1650, S. 23f; vgl. unten S. 272.
35 Johann Friedlieb Stübel, Annaberger Chronik, 1734; vgl. unten S. 272.
36 Vgl. Wolfgang Braunfels, Art. „Lazarus von Bethanien", in: LCI, Bd. 7, Sp. 384f; Budde (1970), Sp. 408; Lechner (wie Anm. 33), Sp. 170.
37 Pigler (1938), S. 281–294.
38 Zwar ist es nicht ganz leicht, gemalte Schwären und verfärbte Retuschen im Inkarnat klar zu trennen; doch gehört die Mehrzahl der Flecken eindeutig der ersten Kategorie an.
39 Strieder (1993), S. 112.

Reliquienkästen den Mittelteil eingenommen hätten. Auch ihrer Meinung nach manifestiert sich in der Versammlung der Heiligen Anna, Hiob und Lazarus die Funktion eines Pestaltars. Die von Anzelewsky vorgeschlagene Bestimmung für das Hiobs-Bad hielt sie für möglich, gab aber mit Panofsky zu bedenken, ob die generelle Furcht des in der mutmaßlichen Entstehungszeit des Werkes kränkelnden Kurfürsten vor der Seuche nicht Anlaß genug für einen dementsprechenden Auftrag gewesen sein könne.[40] Schließlich brachte Kutschbach mit dem Vorschlag eines Reliquienschrankes in der Wittenberger Schloßkirche noch eine weitere Möglichkeit ins Spiel, ohne allerdings konkrete Indizien für diese These beibringen zu können. Die humanistische Programmatik einer Gleichsetzung von Hiob mit Sokrates vermochte sie im Gegensatz zu Anzelewsky in dem Werk nicht zu erkennen. Stattdessen verwies sie auf Texte wie Ulrich Pinders „Beschlossen gart des rosenkrantz marie" von 1505, der in der Dürer-Werkstatt illustriert wurde, in denen das Wasser als Chiffre für die Geduld des Gläubigen, für Reinigung und Läuterung eingesetzt wurde.[41] Doch fällt es schwer, von dieser allgemeinen und topischen Wassersymbolik eine Verbindung zu der ikonographischen Merkwürdigkeit des Wassergusses zu ziehen.[42] Gisela Goldberg, Bruno Heimberg und Martin Schawe faßten zuletzt die Probleme noch einmal zusammen, wobei sie hinsichtlich der Rekonstruktion keine endgültige Entscheidung zwischen einem Annen- und einem Dreikönigsaltar trafen.[43]

Abb. 226: Sächsischer Maler um 1510, Hiob im Elend, ehem. Frankfurt/Oder, Marienkirche

DISKUSSION

Es ist m. E. dennoch möglich, die Florentiner Königsanbetung als Mitteltafel auszuschließen. Die Verfechter dieser These haben sich bislang auf eine Beobachtung berufen, die Christian Altgraf zu Salm und Gisela Goldberg 1963 publiziert hatten, daß nämlich die Münchener Flügelinnenseiten am oberen Rand angeblich Reste der ursprünglichen Malkante aufwiesen, die einen flachen segmentbogigen Abschluß erschließen ließen.[44] Diesen Befund haben Goldberg, Heimberg und Schawe nunmehr revidiert: Bei dem vermeintlichen Grundiergrat handele es sich nach ihrem jetzigen Kenntnisstand um einen Rahmenabdruck, da er auf originaler Grundierung und Vergoldung liege.[45] Ursprüngliche Malkante wurde aber auch auf der Kölner Flügelaußenseite rechts vom Scheitelpunkt beobachtet.[46] Diese scheint einen segmentbogigen oberen Abschluß zu sichern, der vielleicht etwas flacher verlief, als in Anzelewskys Rekonstruktion eingezeichnet *(Abb. 222)*, jedenfalls aber die Kombination mit dem Florentiner Bild nicht zuläßt. Für einen Annenaltar sprechen dagegen nicht nur die oft wiederholten ikonographischen Argumente, denen zufolge Joseph und Joachim die zugehörigen Gemahlinnen bedingen, der nach innen anbetende Simeon das Christkind voraussetzt. Auch die Nachfolge im Dürerkreis ist beachtlich. Wie insbesondere Kutschbach ausgeführt hat, greifen sowohl der 1510 entstandene Annenaltar des Hans von Kulmbach in St. Sebald als auch die Nürnberger Sippentafel vom Meister des Ansbacher Kelterbildes auf die Komposition der Jabach-Flügel zurück.[47] Gerade von dem Gemälde im Germanischen Nationalmuseum könnte man sich sehr gut vorstellen, daß es die Komposition eines ganzen Altars auf einer Tafel zusammenzieht. Das könnte zwar dafür sprechen, daß der Jabach-Altar ein Triptychon gewesen sei; doch scheint mir letztlich Strieders Argument gewichtiger, der bei Dürer ungewöhnliche Goldgrund der Flügelinnenseiten sei

40 Kutschbach (1995), S. 58–60.

41 Ebd., S. 62.

42 Der Holzschnitt aus Pinders „Beschlossen gart", mit dem Kutschbach (1995), Abb. 48 argumentiert, zeigt den am Boden sitzenden Hiob mit dem Teufel vor der Kulisse seines Hauses, durch dessen Tür eine Frau hinaustritt, die mit beiden Händen einen Gegenstand hält, in dem man einen Bottich erkennen könnte. Es fehlt aber jeglicher Hinweis darauf, daß sie dieses Gefäß über dem Dulder ausleeren wird.

43 Goldberg, Heimberg u. Schawe (1998), S. 382–415, Nr. 9; dort die Argumente für einen Annenaltar auf S. 407, für die Florentiner Königsanbetung auf S. 408.

44 Salm u. Goldberg (1963), S. 76.

45 Goldberg, Heimberg u. Schawe (1998), S. 386, 393.

46 Hiller u. Vey (1969), S. 47, dokumentiert auf dem Photo Nr. 125235 des Rheinischen Bildarchivs.

47 Der Altar abgebildet bei Kutschbach (1995), S. 58, Abb. 39. Dort Abb. 43 auch die Sippentafel (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 1105 als Leihgabe der Bayerischen Staatsgmäldesammlungen, dortige Inv. Nr. 9; vgl. Kurt Löcher, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1997, S. 34–37 m. Farbabb. S. 35). S. auch Goldberg, Heimberg u. Schawe (1998), S. 409.

durch die Abstimmung auf vergoldetes Schnitzwerk in einem Mittelschrein veranlaßt.[48] Es ist nicht nur der Goldgrund; auch die starke Lokalfarbigkeit und die voluminöse Faltenführung der Gewänder vermitteln durchaus den Eindruck, als müßten diese Figuren die unmittelbare Nachbarschaft gefaßter und vergoldeter Skulpturen aushalten *(Abb. 219, 220)*.

Ernstzunehmende Zweifel an der Ausführung durch den Meister selbst bestehen heute nicht mehr. Neben der falschen Datierung im 19. Jahrhundert hat der beklagenswerte Zustand der Tafeln in Frankfurt und Köln die Forschung lange irritiert. Mit Flechsig sollte man dagegen gerade in der „leichten, ungezwungenen, sicheren Malweise" ein Merkmal der Eigenhändigkeit erkennen.[49] Derselbe Pinselduktus findet sich auf den Münchener Flügelinnenseiten wieder; dort ist jüngst auch eine Unterzeichnung dokumentiert worden, die der in Frankfurt festgestellten nahe kommt.[50]

Was die Interpretation des Altars anbelangt, so hat Anzelewsky seine bahnbrechende Entdeckung des eventuellen ursprünglichen Aufstellungsortes selber verunklärt durch die Überfrachtung mit humanistischem Gedankengut, dessen Relevanz er letztlich nicht ganz plausibel machen konnte. Denn die von ihm geknüpfte Verbindung von Hiob zu Sokrates ist nur lose und erklärt den Wasserguß auf der Frankfurter Tafel nicht hinreichend. Die Verspottung des alttestamentlichen Dulders und des Philosophen durch die jeweiligen Ehefrauen wird in den von Anzelewsky angeführten Textquellen ja gerade nicht als *tertium comparationis* eingesetzt; das Bindeglied zwischen den beiden Gestalten bleibt vielmehr die Vorläuferschaft Christi. Vor allem aber verbietet es die Darstellung auf der Städel-Tafel selbst, in dem Weib Hiobs sozusagen eine Xanthippe ‚in disguise' zu erkennen. Denn der Frauengestalt geht das jähzornige Temperament völlig ab, für das die Philosophengattin sprichwörtlich geworden ist. In ihrem Blick mag Skepsis, vielleicht auch milde Verachtung mitschwingen; aber daß sie vor lauter Wut den Kübel über dem stoischen Dulder ausleert, wird man nicht behaupten können. Viel eher würden ihr konzentriertes Agieren und ihr prüfender Gesichtsausdruck hingegen zu einem therapeutischen Zweck des Wassergusses passen. Da dieser jedoch durch die biblische Erzählung nicht nur nicht gedeckt wird, sondern sie sogar in gewissem Umfang relativiert – schließlich wird Hiob im Alten Testament erst ganz zum Schluß von Gott geheilt –, müssen ungewöhnliche äußere Umstände die ikonographische Abweichung bedingt haben. So zweifelhaft also eine humanistische Dimension des Altarprogramms bleiben mag, so bedenkenswert erscheint deswegen andererseits Anzelewskys Lokalisierungsvorschlag in die Nähe von Annaberg in Sachsen. Da die späteren Quellen für die Kapelle des dortigen Hiobs-Bades einen Altar zu Ehren des alttestamentlichen Dulders ausweisen, läge schon von daher die Identifizierung mit Dürers Tafeln nahe. Wenn die Rekonstruktion als Annenaltar zutrifft, dann hätte die Ikonographie des Retabels den lokalen Gegebenheiten besonders gut entsprochen mit der Stadtpatronin der Bergwerksstadt als Hauptheiliger der Innenseite und der auf den Kurort bezogenen Hiobsszene auf den Flügelaußenseiten. Vor allem aber fände die Darstellung des Wassergusses ihre logische Erklärung durch die Parallele zu den tatsächlichen Anwendungen, die der zeitgenössische Badegast dort erhielt. Und der Widerspruch zwischen dem Bild und dem Zeugnis des Alten Testaments ist möglicherweise gar nicht so groß, wie von Anzelewsky befürchtet.[51] Denn im Bild gezeigt wird ja ein Hiob, der die Wasserkur zwar über sich ergehen läßt, aber in seiner meditativen Haltung verharrt. Gewiß erwartete man auch in der Zeit um 1500 von den Kranken, daß sie sich zwar den medizinischen Anwendungen unterzogen, aber letztlich weiterhin auf Gott vertrauten, was ihre Heilung anbelangte. So gesehen, bietet die Szene auf den Flügelaußenseiten des Jabach-Altars dem zeitgenössischen Betrachter sogar ein nachahmenswertes Rollenverhalten an. Nicht zuletzt passen auch die Daten. Die heute allgemein akzeptierte Entstehungszeit der Tafeln um oder kurz vor 1505 deckt sich mit der Errichtung und der Weihe der Kapelle des Hiobs-Bades. Ob der Auftrag von den lokalen Edelleuten Johann Friedrich von Geyer oder Johann VI. von Saalhausen erteilt wurde, oder ob Kurfürst Friedrich der Weise dabei zumindest vermittelnd eingegriffen hat, läßt sich nicht mehr entscheiden. Wenn die These einer Bestimmung für das Hiobs-Bad aber zutrifft, dann hätte dieses Werk Albrecht Dürers auf erstaunlich deutliche Weise lokale und aktuelle Bezüge im Kontext eines Altarretabels vorgetragen. Daß derlei prononcierte Zeitbezüge durchaus möglich waren, belegen vor allem die Altäre mit Identifikationsporträts von Bestellern, die Dürer und Cranach zu Beginn des 16. Jahrhunderts geschaffen haben.[52]

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1844, S. 80, Nr. 114; 1855, S.16; 1858, S. 74, Nr. 104; 1866, S. 76, Nr. 104; 1870, S. 94, Nr. 85; 1873, S. 95f, Nr. 85; 1879, S. 95, Nr. 83; 1883, S. 97, Nr. 83; 1888, S. 104, Nr. 83; 1892, S. 26, Nr. 83; 1907, S. 15, Nr. 83; 1910, S. 20, Nr. 83; 1914, S. 21, Nr. 83; 1919, S. 35f; 1924, S. 68f; 1966, S. 36; 1971, S. 21; 1987, S. 43

1813 Amalie von HELLWIG, Beschreibung altdeutscher Gemählde, in: Deutsches Museum 3, Wien 1813, S. 284 ff

48 STRIEDER (1993), S. 114.
49 FLECHSIG (1928/31), Bd. 1, S. 388.
50 Vgl. GOLDBERG, HEIMBERG u. SCHAWE (1998), Abb. 9.7, 9.9, 9.15–9.18.
51 ANZELEWSKY (1983), S. 150f.
52 Zeitlich flankiert wird der Jabach-Altar etwa von Dürers eigenem Paumgartner-Altar von 1498 (München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 706, 701, 702; s. GOLDBERG, HEIMBERG u. SCHAWE (1998), S. 166–235, Nr. 2) sowie von Cranachs hier vorgestelltem Sippenaltar von 1509 (s. oben S. 204–225). Zum Thema vgl. Friedrich B. POLLEROSS, Das sakrale Identifikationsporträt: ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert (= Diss. phil. Wien 1986), 2 Bde, Worms 1988.

1827 Joseph Heller, Das Leben und die Werke Dürers, 2 Bde, Bamberg 1827, Bd. 2,1, S. 179ff. u. 246 f
1828 Umrisse nach alt-italiänischen und alt-deutschen Gemälden, im Besitze von C. F. Wendelstadt, Frankfurt a. M. 1828, S. 5
1837 G. C. Nagler, Albrecht Dürer und seine Kunst, München 1837, S. 44, 80
1846 Wilhelm Füssli, Die wichtigsten Städte am Mittel- und Niederrhein im deutschen Gebiet, Zürich und Winterthur, 2. Aufl. 1846, S. 463
1854 Franz Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 2, Stuttgart 1854, S. 319 u. 525
1857 A. Müller, Die Museen und Kunstwerke Deutschlands, Bd. 1, 1857, S. 31
1860 August von Eye, Leben und Werk Albrecht Dürers, Nördlingen 1860, S. 440
1861 Johann Jacob Merlo, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 9/10, 1861, S. 22 f
1862 Gustav Friedrich Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, 1862, S. 214
1884 Moriz Thausing, Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, Leipzig 2. Aufl.1884, Bd. 1, S. 184
1889 Alexander Schnütgen, Ein niederländisches Flügelbild aus dem Ende des XV. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für christliche Kunst 2, 1889, Sp. 49–54, hier Sp. 51
1890 Hubert Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Bd. 3, Berlin 1890, S. 364
1900 Weizsäcker, S. 91–94, Nr. 83
1904 Valentin Scherer, Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte, Stuttgart u. Leipzig 1904, S. 368
1905 Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905, S. 115, Anm. 2f
1906 Werner Weisbach, Der junge Dürer, Leipzig 1906, S. 90
1907 Heinrich Weizsäcker, Der sog. Jabachsche Altar und die Dichtung des Buches Hiob. Ein Beitrag zur Geschichte von Albrecht Dürers Kunst, in: Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet zum 50. Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit, Leipzig 1907, S. 153–162
1909 Ernst Heidrich, Die altdeutsche Malerei, 1909, S. 266
1912 H. von Ochenkowski, A. Dürers „Pfeifer und Trommler". Ein Beitrag zur Konstruktion der Figuren und zur Datierung des Bildes, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 35, 1912, S. 363–378
1916 Eduard Firmenich-Richartz, Die Brüder Boisserée, 1916, S. 484, Nr. 194 f
1916 Emil Waldmann, Albrecht Dürer, Leipzig 1916, S. 86
1918 Georg Gronau, Dreißig ausgewählte Bilder des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln, 1918, S. 28 f
1921 Martin Weinberger, Nürnberger Malerei an der Wende zur Renaissance und die Anfänge der Dürerschule (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 217), Straßburg 1921, S. 251, Anm. 83
1921 Max J. Friedländer, Albrecht Dürer, Leipzig 1921, S. 96
1924 Hans Kauffmann, Albrecht Dürers rhythmische Kunst, Leipzig 1924, S. 29.
1926 Heinrich Röttinger, Dürers Doppelgänger, (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 235), Straßburg 1926, S. 177ff. u. passim
1927 Ernst Buchner, Der junge Schäufelein als Maler und Zeichner, in: Festschrift für M. J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1927, S. 46ff. u. 70 f
1928 Ausst. Kat. Albrecht Dürer. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2. Aufl. 1928, Nr. 52
1928 D. Preuss, Dürers Selbstbildnisse und sein Christustypus, in: Kunst und Kirche 13, 1928, H. 2, S. 6
1928 Hans Tietze u. Erica Tietze-Conrat, Der junge Dürer. Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahre 1505, Augsburg 1928, S. 73f, Nr. 247
1928 Friedrich Winkler, Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte, Stuttgart u. Leipzig 1928, S. 24f u. 410
1928/31 Eduard Flechsig, Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung, 2 Bde., Berlin 1928–1931, Bd. 1, S. 385–388; Bd. 2, S. 561, Nr. 339
1929 Ernst Holzinger, Untersuchungen zur Frage von Dürers Basler Stil, Rudolstadt 1929, S. 48
1929 Friedrich Winkler, Dürerstudien, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 50, 1929, S. 123–166, hier S. 149
1931 Otto H. Förster, Kölner Kunstsammler, Berlin 1931, S. 47f, Anm. 102
1934 Hugo Kehrer, Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse, Berlin 1934, S. 81, Nr. IV A, 2
1935 Wilhelm Waetzoldt, Dürer und seine Zeit, Köln 1935, (hier zit. nach der Ausgabe 1953) S. 194
1936 Werner Weisbach, L'histoire de Job dans les arts, in: Gazette des Beaux-Arts 78, 1936, S. 102–112, hier S. 106
1938 Hans Kauffmann, Albrecht Dürers Dreikönigs-Altar, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 10, 1938, S. 166–178
1938 Andreas Pigler, Sokrates in der Kunst der Neuzeit, in: Die Antike 14, 1938, S. 281–294
1938 P. Trippen, Jabach. Die »Fugger-Familie« des Westens, Köln 1938, S. 30
1940 Frederick Hartt, Carpaccio's Meditation on the Passion, in: Art Bulletin 22, 1940, S. 25–35, hier S. 29
1941 M. L. Brown, The Subject Matter of Dürer's Jabach Altar, in: Marsyas 1, 1941, S. 55 ff
1942 Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbachs und Leonard Schäufeleins, 1942, S. 68
1944 Heinrich Bodmer, Dürer, Leipzig 1944, S. XIV
1948 Erwin Panofsky, Albrecht Dürer, 2 Bde, Princeton 3. Aufl. 1948, Bd. 1, S. 92–94; Bd. 2, S. 4, Nr. 6
1951 Fritz Grossmann, Holbein, Flemish Paintings and Everhard Jabach, in: Burlington Magazine 93, 1951, S. 16–25, hier S. 16
1953 Heinrich Theodor Musper, Albrecht Dürer. Der gegenwärtige Stand der Forschung, Stuttgart 2. Aufl. 1953, S. 168f
1953 Gert von der Osten, Job and Christ, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 16, 1953, S. 153–158 hier S. 155, Anm. 2
1954 Otto Demus, Studien zu Michael Pachers Salzburger Hochaltar, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 20, N. F. 16, 1954, S. 87–118, hier S. 96
1954 Kathi Meyer, St. Job as a Patron of Music, in: Art Bulletin 36, 1954, S. 21–31, hier S. 29f
1956 Andreas Pigler, Barockthemen, Bd. 1, Budapest 1956, S. 204
1957 Friedrich Winkler, Albrecht Dürer, Leben und Werk, Berlin 1957, S. 169f
1959 Ernst Buchner, Deutsche Malerei der Dürerzeit, München 1959, S. 11
1960 Wolfgang Braunfels, Albrecht Dürer. Gemälde, 1960, Taf. III
1960 Georg Poensgen, 9192939495, in: Ruperto Carola, Mitteilungen der Universität Heidelberg 12, 1960, S. 93
1960 Günter Bandmann, Melancholie und Musik, Köln u. Opladen 1960, S. 55f
1961 Erich Depel, Dürer als Maler, Stuttgart 1961, S. 60
1961 Karl Adolf Knappe, Albrecht Dürer und die Bamberger Fenster in St. Sebald in Nürnberg (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 9), Nürnberg 1961, S. 87
1963 Christian Altgraf zu Salm u. Gisela Goldberg, Altdeutsche Malerei (= Alte Pinakothek München. Katalog 2), München 1963, S. 76
1965 Ludwig Grote, Dürer. Biographisch-kritische Studie, Genf 1965, S. 67 f

1965 Heinrich Theodor Musper, Albrecht Dürer, Köln 1965, S. 22, 94
1966 Francesco Abbate, Il Cinquecento in Europa, Rom 1966, S. 18
1966 Otto Benesch, Die Deutsche Malerei. Von Dürer bis Holbein, Genf 1966, S. 35
1968 Giorgio Zampa, L'opera completa di Dürer, (= Classici dell'Arte 23), Mailand 1968, S. 100, Nr. 101 A.
1969 Irmgard Hiller und Horst Vey, Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der Kölner Malerei) im Wallraf-Richartz-Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln (G. van der Osten, H. Keller (Hg.), Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 5), Köln 1969, S. 48–52
1969 Gert van der Osten u. Horst Vey, Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands 1500 to 1600, Hammondsworth 1969, S. 75
1970 Rainer Budde, Art. „Job", in: LCI, Bd. 2, Sp. 407–414, hier Sp. 413
1970 Armin G. Spiller, Kanonikus Franz Pick, in: Bonner Geschichtsblätter 23, 1970, S. 122 ff
1971 Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Berlin 1971, S. 38, 74, 175–179, Nr. 71
1971 Ausst. Kat. Albrecht Dürer. 1471/1971, Nürnberg 1971, S. 48f
1971 Walter Jürgen Hofmann, Über Dürers Farbe (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 42), Nürnberg 1971, S. 43, 52 u. passim
1974 Jörg Rasmussen, Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit, Diss. phil. (masch.schr.) Hamburg 1974, S. 18
1979 Fedja Anzelewsky, Ein humanistischer Altar Dürers. In: L'humanisme allemand (1480–1540) XVIII[e] colloque international de Tours, München 1979, S. 525 ff
1980 Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Werk und Wirkung, Stuttgart 1980, S. 123
1981 Peter Strieder, Dürer. Mit Beiträgen von Gisela Goldberg, Joseph Harnest und Matthias Mende, Königstein i. T. 1981, S. 294–296
1983 Fedja Anzelewsky, Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen, Berlin 1983, S. 142–161
1986 Wallraf-Richartz-Museum Köln, Vollständiges Verzeichnis der Gemälde, Köln 1986, S. 28
1991 Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuausgabe, Berlin 1991, S. 36, 56, 73, 178–183, Nr. 72
1993 Peter Strieder, Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550, Königstein i. T. 1993, S. 112–114, 243, Nr. 103
1993 Yolanda Ezendam, Dürer, Mailand 1993, S. 56
1995 Doris Kutschbach, Albrecht Dürer. Die Altäre (= Diss. phil. München 1993), Stuttgart u. Zürich 1995, S. 49–64
1996 Wolfram Prinz, Dürer. Catalogo completo, Florenz 1996, S. 112f, Nr. 34
1998 Gisela Goldberg, Bruno Heimberg u. Martin Schawe, Ausst. Kat. Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek, München 1998, S. 404
1999 Brinkmann, Sander, S. 30, Tf. 24
2003 Werner Schade, Ausst. Kat. Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, Ostfildern-Ruit 2003, S. 174

QUELLEN

Martin Zeiller, Topographia superioris Saxoniae..., Frankfurt a. M. 1650, S. 24:

„Und bey solchem Bade seye für Alters eine Capellen gestanden, darin S. Jobs Bild, sambt einem Altar gesetzet, A. 1505 geweihet und S. Jobs Capellen, und davon auch das Bad genannt worden; welche Capell jetzt gar verfallen sey."

Johann Friedlieb Stübel, Annaberger Chronik, 1734, Handschrift L 19, Bd. II der Sächsischen Landesbibliothek -Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, bearbeitet von Helmut und Reinhart Unger, zit. nach http://www.streifzuege-online.de/chronik/annaberg/stuebel/:

(Kapitel III)
„Endlich ist ein Wasser, welches seiner Wirkung halber für eine besondere Arznei gehalten und „das warme Bad" genannt wird. Es liegt eine halbe Meile von der Stadt bei dem Dorfe Wiesa, darum es auch das Wiesenbad, sonst St. Job oder Hiobsbad genannt wird, und wurde anno 1505 von Johann VI. des Geschlechts von Saalhausen eingeweihet. Dieses Bades Anfang hat man nicht gekannt bis auf die Zeit, da Hans Friedrich der Ältere, ein Bürger von Geyer, der damals das Dorf Wiesa besessen, im Jahre 1501 das Wasser dieses Wiesenbades in einen Kasten gefaßt. Es liegt unten am Berge gegen Mitternacht in einer lustigen Aue, die „Rosenaue" genannt, quillet in einen Brunnen, welcher zwei Lachter tief ausgezimmert ist, führet dreierlei Bergarten, nämlich Alaun, Kupferwasser und Schwefel, ganz lustig über sich steigend, mit zusammengelaufenen Tropfen, als Perlen. Dahin ist eine Kapelle gebauet worden mit einem Altar und Bildnis zur Ehre St. Hiobs, auf Bestätigung des Papstes und der Bischöfe, wie solches zur selbigen Zeit hochgehalten wurde, ein Priester verordnet gewesen, der mit den Badeleuten abends und morgens und ehe sie ins Bad gingen, beten, Messe lesen und also um Gedeihen desselben Gott anrufen sollte. Diese Kapelle ist von alter ganz zerfallen und wurde abgetragen. Hat also der liebe Gott bei dieser Stadt gleichsam eine besondere Bergapotheke verordnet. Deren heilsamen Brauch und Nutzen hat Dr. Johann Göbel, Medikus und Physikus allhier, anno 1576 in offenem Druck publiziert."

(Annalen)
„Anno 1501
Die Stadt verlor ihren bisherigen Namen „Schreckenberg" und wurde „St. Annaberg" genannt.... Das Warme Bad wurde zugerichtet.
...
Anno 1505
Man fing an beim Warmen Bad vor der Badekur in der Kapelle St. Hiob Messe zu halten."

BILDNIS EINER JUNGEN FRAU MIT OFFENEM HAAR

Nürnberg, 1497

Inv. Nr. 937

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
56,3 (± 0,2) x 43,2 (± 0,1) cm (Keilrahmenmaß), die extrem dünne Originalleinwand (Kette 26–28, Schuß 29–32 Fäden/cm) nach 1977 auf Japanpapier und dieses auf eine moderne Trägerleinwand aufgebracht. In der ursprünglichen Leinwand auf allen Seiten zwei bis drei ältere Nagellöcher in Übereinstimmung mit dem Verlauf der Spanngirlanden. Der vom Diebstahlversuch[1] herrührende Schnitt verläuft allseitig in 1–1,5 cm Abstand zum Keilrahmenmaß

Malfläche:
53,5 (± 0,1) x 40,6 (± 0,2) cm

Zustand der Malerei:
auf ungewöhnlich stark lumineszierendem Restaurierungsfirnis punktuelle Retuschen in den Schnitten und Knicken, die vom Diebstahlversuch herrühren, sowie ein Kratzer im weißen Kragen. Unter dem Firnis liegen großflächige Retuschen, die im Röntgenbild *(Abb. 229)* sichtbar werden, vor allem im Gesicht, in den Händen und im Brusttuch, sowie punktueller Farbverlust in Form von Kratzern über die gesamte Bildfläche verteilt. Darüber hinaus ist die ursprüngliche Tüchleinmalerei mit Wasserfarben unter großflächiger Übermalung mit Ölfarbe und mehreren Firnissen nur noch zu erahnen[2]

Rückseite des Bildträgers:
modern grundiert

Rahmen: modern

BEZEICHNET

in der linken oberen Ecke „1 · 4 · 9 · 7 · “, darunter das Dürer-Monogramm „AD“, unter dem rechten Schenkel des Buchstabens ‚A‘ eine kleine illusionistische Wappenmalerei in den Farben der Nürnberger Familie Fürleger: An einem Nagel ist mittels eines roten Riemens ein Dreieckschild befestigt. Er zeigt in Blau pfahlweise zwei einander zugekehrte silberne Barben, dazwischen ein gestürztes lateinisches Kreuz in Rot, den Barben aus dem Maul wachsend

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Auf der Infrarot-Reflektographie sind weder Unterzeichnung noch Pentimenti zu erkennen *(Abb. 228)*.

BESCHREIBUNG

Vor blaugrünem neutralen Fond erscheint der Oberkörper einer jungen Frau etwa von der Hüfte an und leicht nach rechts gewandt. Ihre Hände hat die Dargestellte auf Brusthöhe erhoben und zum Gebet gefaltetet; die Fingerspitzen weisen schräg nach oben. Im Verhältnis zur Körperachse scheinen die Hände leicht bildeinwärts geklappt zu sein und stärker nach rechts zu weisen, während der Kopf im Gegensinn ein wenig in die Frontale gedreht ist. Die leichten Asymmetrien tragen zur Lebendigkeit des Bildnisses ebenso bei wie die extreme Nahsicht: Die Figur ist so eng an den vorderen Bildrand geschoben, daß ihre Hände die Bildebene zu durchstoßen scheinen. Jedoch reagiert die Dargestellte in keiner Weise auf den Betrachter. Sie neigt den Kopf nach vorne und leicht nach rechts und schlägt die Augen nieder, die nur einen Spalt breit geöffnet sind. Ganz in sich gekehrt scheint sie von ihrer Meditation völlig in Anspruch genommen zu werden. Das auffälligste körperliche Merkmal der Dargestellten ist ihr hüftlanges goldblondes Haar, welches, in der Mitte sorgsam gescheitelt, in gleichmäßigen Locken über Schultern und Oberarme fällt, so daß diese vollständig bedeckt sind. Ein schwarzes, mit Perlen besetztes Schapel ist um die Stirn gelegt und bändigt die Fülle des Haars, das auf der Schädelkalotte glatt anliegt. Bekleidet ist die junge Frau mit einem dunkelgrünen, rot gefütterten Rock, dessen Ausschnitt und Mittelsaum mit einer bräunlich-roten Borte besetzt ist. Ein in den Ausschnitt eingestecktes weißes Brusttuch, am oberen Rand mit einer Nadel gesichert, verhüllt ihr Dekolleté. Von der linken Hand der Beterin hängt eine vermutlich zwischen Daumen und Zeigefinger gehaltene Paternosterschnur herab, bei der auf jeweils zehn rote Perlen eine etwas größere aus Silberfiligran gelötete Kugel folgt.

1 Am 25. 6. 1976 schnitten Diebe die Leinwand aus dem Rahmen und versteckten sie nach Alarmauslösung hinter einem der Flügel von Stefan Lochners Apostelmartyrien. Dort wurde sie unmittelbar darauf wiedergefunden; vgl. u. a. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 26. 6. 1976, Nr. 137, S. 41. Die notwendigen Restaurierungsmaßnahmen führte Helmut Tomaschek bis zum Sommer des folgenden Jahres durch.

2 Thausing (1884), S. 192 gibt an, die Übermalungen stammten von dem Augsburger Restaurator Deschler.

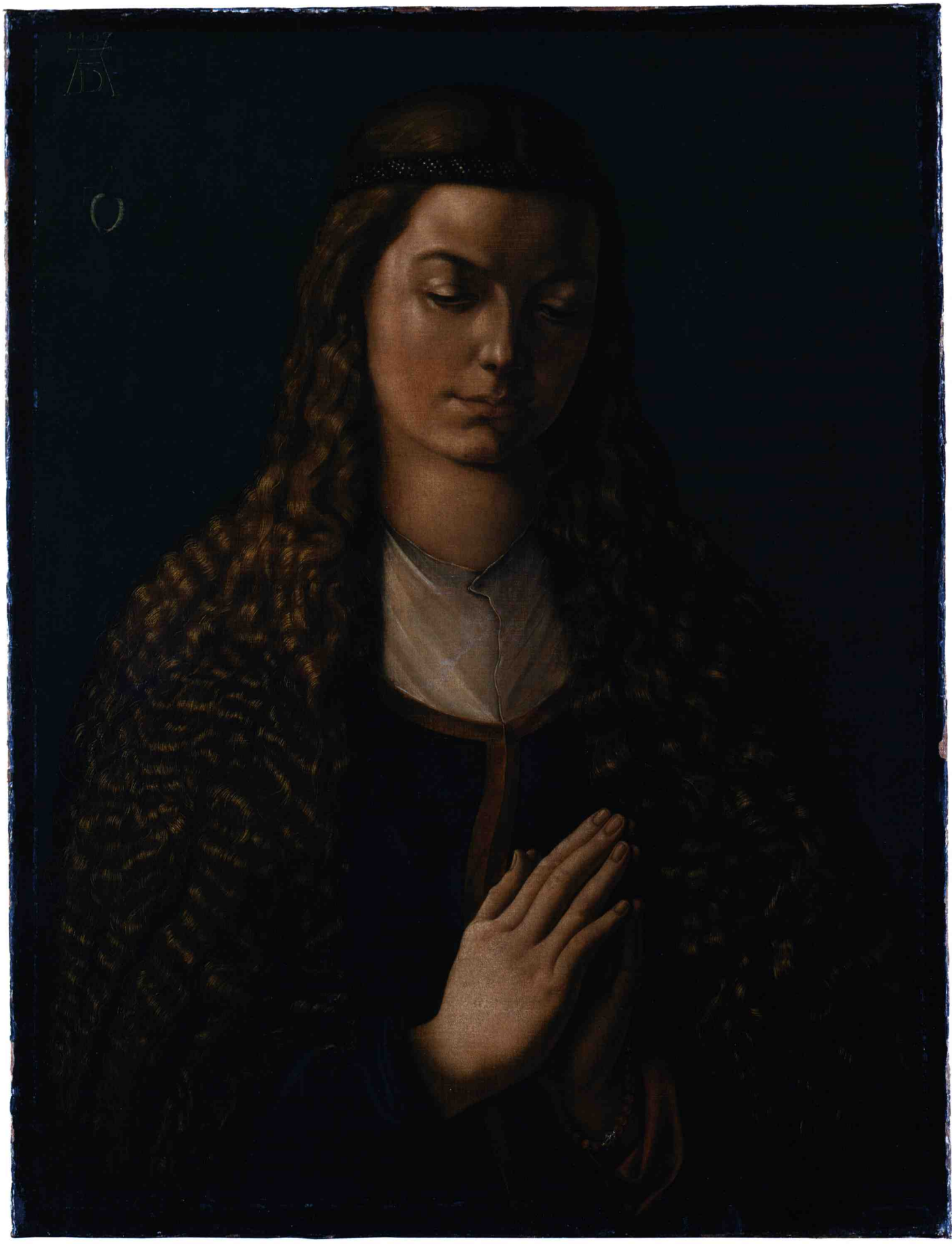


Abb. 227: Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, 1497, Frankfurt, Städel

Abb. 228: Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit hochgestecktem Haar, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK

Abb. 229: Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, 1497, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

Abb. 230: Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, 1497, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

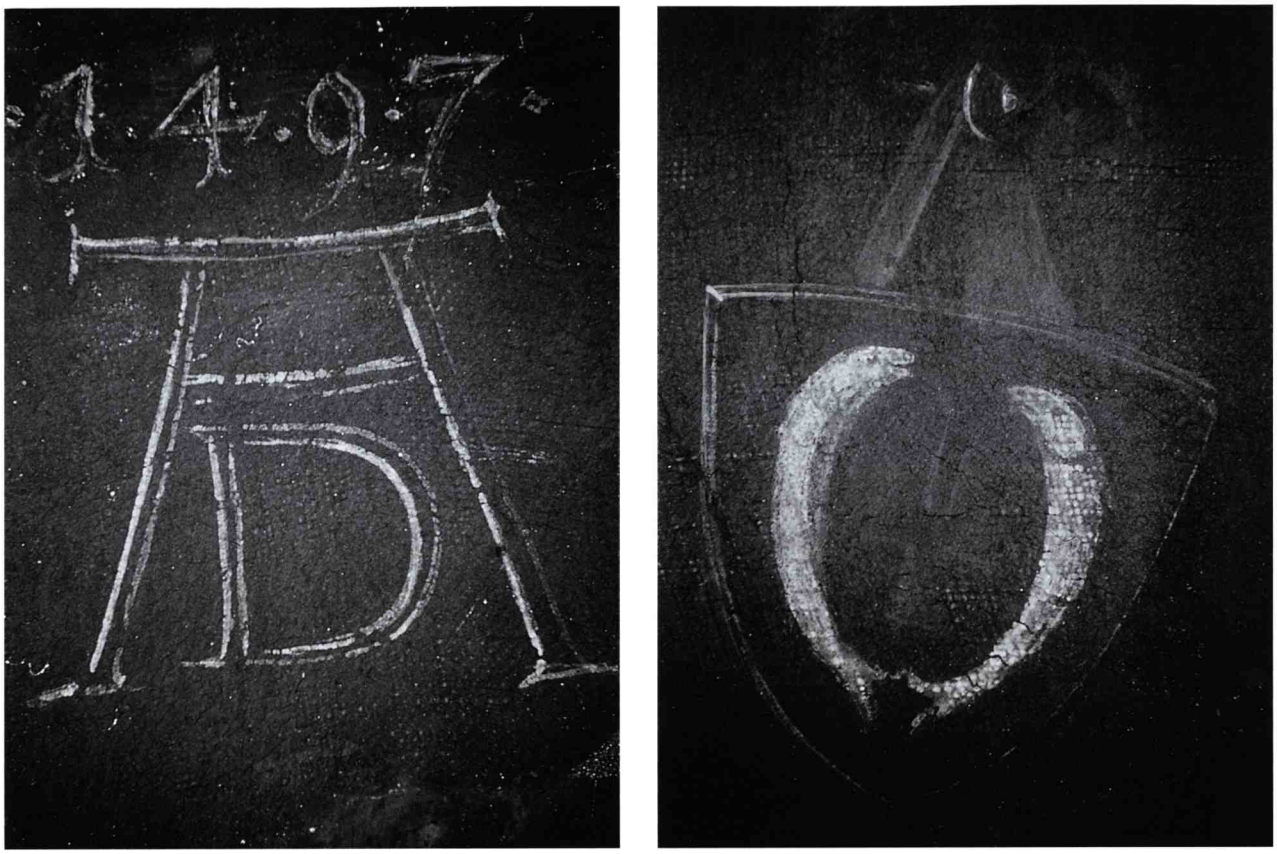


Abb. 231: Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, 1497, Details des Wappens und der Signatur, Makro-Aufnahmen, Frankfurt, Städel

PROVENIENZ

1636 von Lord Arundel in Nürnberg erworben: zusammen mit dem Berliner Gegenstück in seinem Inventar von 1654 und im „Iconophylacium" von 1667 aufgeführt

bis 1670 in der Sammlung der Brüder Franz und Bernhard Imstenread, Köln, der Neffen des Sammlers Evrard Jabach

1670 auf der Auktion der Sammlung Imstenread in Wien als Nr. 62/63 von Carl von Liechtenstein, Bischof von Olmütz, erworben. Die beiden Tüchlein figurieren als Nr. 75/76 im Verzeichnis seiner Erwerbungen von 1673 und als Nr. 30/31 in dem Olmützer Inventar von 1691

1800 in der Residenz in Kremsier, dem zweiten Sitz des Olmützer Bischofs, aufgelistet im Inventar als Nr. 22/23: „ 2 St[ücke] in Wasserfarben, nemblich Maria und ein Weibsbild, beyde auf weissem Batist 1496 [sic!] – vom Dürer."

1830 zwischen 16. und 23.11. auf einer Auktion von 275 Gemälden und Zeichnungen aus bischöflichem Besitz in Olmütz versteigert an einen Herrn Biela, der sie noch im gleichen Jahr

1830 an Carl Waagen, München, weiterverkauft

1849 im April von Carl Waagen erworben

ZUGEHÖRIGES GEGENSTÜCK

Bildnis einer jungen Frau mit aufgestecktem Haar, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, Inv. Nr. 1/77, 57 x 43 cm. Die beiden Porträts sind offensichtlich als Gegenstücke konzipiert und bis 1830 vermutlich nie voneinander getrennt gewesen *(Abb. 228)*.

KOPIEN/NACHZEICHNUNGEN/NACHSTICHE

a) anonym, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 4732: wohl das Gegenstück zu der Leipziger Kopie nach dem Berliner Tüchlein *(Abb. 233)*. Beides sind fast exakte Kopien, vielleicht aus dem 17. Jahrhundert. Allerdings ersetzt das Münchener Bild das Stirnband durch einen transparenten Gazeschleier und wandelt den Rosenkranz zum Armband ab *(Abb. 232)*[3]

b) anonym, Budapest, Nationalgalerie. Freie Kopie, die den Gazeschleier der Münchener Kopie übernimmt,

3 Vgl. Gisela Goldberg, Bruno Heimberg u. Martin Schawe, Ausst. Kat. Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek, München 1998, S. 561

ein aufgeschlagenes Buch hinzufügt und die Frau mit ineinandergelegten Händen anstelle der gefalteten gibt[4]

c) anonym, ehem. niederländischer Privatbesitz. Freie Kopie mit aufgeschlagenem Buch, reduziertem Hemdkragen und stark abweichendem, an der Madonnentypik orientiertem Gesicht, jedoch mit den gefalteten Händen vom Original[5]

d) Jacques Bellange, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2050. Freie Kopie als Verkündigungsmaria, die ein aufgeschlagenes Buch, den Heiligenschein und einen Astwerkrahmen hinzufügt[6]

e) Georg Gärtner, Zeichnung, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. AE 379. Freie Kopie mit größerem Figurenausschnitt, geändertem Kostüm, Strahlennimbus, ineinandergelegten Händen wie in Budapest und Astwerkrahmen[7]

f) Wenzel Hollar, seitenverkehrte Radierung, 1646, deren Gegenstück das Berliner Tüchlein gleichfalls seitenverkehrt wiedergibt *(Abb. 234, 235)*[8]

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die beiden Mädchenbildnisse Albrecht Dürers stellten die Forschung von Anfang an vor besondere Schwierigkeiten, weil sich bei ihnen offene Fragen häuften, deren Beantwortung auch noch in wechselseitiger Abhängigkeit miteinander verknüpft war. Es galt, die Identität der Dargestellten zu ermitteln, wobei man sich entscheiden mußte, ob man auf beiden Bildern dieselbe Person oder zwei verschiedene erkennen wollte. Im ersten Fall war zu beantworten, warum eine Frau sich ungewöhnlicherweise in zwei so unterschiedlichen Porträts feshalten lassen sollte; im zweiten Fall blieb das Verhältnis der Dargestellten zueinander, etwa ihr Verwandtschaftsgrad, zu klären. Die Beurteilung des Porträtcharakters aber hing u. a. davon ab, ob man hier Dürers Pinsel am Werk sah oder nicht; denn beide Typen, die sog. Fürlegerin mit hochgestecktem und die Fürlegerin mit offenem Haar, waren in mehreren Fassungen überliefert und von Wenzel Hollar radiert worden *(Abb. 232–235)*. Für die ältere Forschung war zunächst jedenfalls ausgemacht, daß hier eine „Katharina Fürlegerin" porträtiert sei. Der Name taucht anscheinend 1790 bei Wolfgang Georg Panzer ohne nähere Begründung zum ersten Mal auf, und zwar in Bezug auf die sog. Fürlegerin mit hochgestecktem Haar.[9] G. C. Nagler übertrug den Namen von der Leipziger Fassung auch auf das Frankfurter Bild; beide zeigten für ihn die gleiche Person.[10] August von Eye gab dieser Theorie einen etwas romanhaften Anstrich.[11] Ihm zufolge sei jene Katharina Fürleger eine „berühmte Schönheit" gewesen, die Dürer ohne Auftrag zum eigenen Vergnügen und daher rasch hintereinander in zwei verschiedenen Kostümen und Frisuren gemalt habe. Moriz Thausing glaubte dagegen, daß zwei verschiedene Personen porträtiert seien, und hielt von den inzwischen vier Bildern nur die (damals in Augsburg befindliche) Fürlegerin mit offenem Haar der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen für original.[12] In letzterem sah er eine zwischen Porträt und Heiligenbild anzusiedelnde Studie. Das Frankfurter Bild vertausche die Farben von Kleid und Futter und verwandele das Armband der Augsburger Tafel in einen Rosenkranz. Henry Thode dagegen kehrte das Verhältnis der beiden Fassungen zueinander um und machte auf dem Frankfurter Exemplar Dürers Hand unter umfangreichen Übermalungen aus.[13] Es sei gerade der Maler des Augsburger Bildes, der aus dem Porträt eine Madonna, aus dem Rosenkranz ein Armband, aus dem Stirnband einen Schleier mache, das Wappen weglasse und sich durch all dies als Kopist erweise. Dürer habe auf beiden Tüchleinbildern ein und dieselbe Person dargestellt, wobei das Bildnis mit hochgestecktem Haar auf Bestellung, dasjenige mit offenem Haar als „porträtmäßige Studie" oder „Idealbildnis" gemalt worden sei.[14] Heinrich Weizsäcker lehnte schließlich die Echtheit sämtlicher Fassungen ab und sprach sich ebenfalls besonders scharf gegen die Version der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen aus:[15] Im Vergleich zu dieser stünde die Frankfurter Fassung Dürer noch am nächsten. Dargestellt sei ein und dasselbe Mädchen, das Weizsäcker auch auf einem weiteren Tüchlein Dürers in der Pariser Bibliothèque Nationale wiedererkennen wollte.[16] Heinrich Wölfflin sah in Dürers Zeichnung W. 286 eine Vorzeichnung für das Frankfurter Porträt und bezweifelte das Datum 1497, da die Zeichnung stilistisch später anzusetzen sei.[17] Eduard Flechsig bestritt energisch jede Ähnlichkeit mit dem Pariser Frauenkopf.[18] Auch die beiden Dargestellten hielt er nicht für identisch und dachte stattdessen an zwei Schwestern oder Kusinen. Schließlich sei es auch historisch unwahrscheinlich, daß

4 Vgl. Anzelewsky (1991), S. 146, Abb. 29.
5 Vgl. ebd., S. 148, Abb. 33–34. Aukt. Kat. Old Master Pictures, Christie's 24. 10. 1986, London 1986, S. 105, lot 207.
6 Vgl. Anzelewsky (1991), S. 147, Abb. 31; Jan Lauts, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Alte Meister bis 1800, Karlsruhe 1966, S. 42f. Das Gegenstück Inv. Nr. 2049 zeigt den Verkündigungsengel.
7 Vgl. Anzelewsky (1991), S. 147, Abb. 32.
8 P. 1535, 1536. Vgl. Gustav Parthey, Wenzel Hollar. Beschreibendes Verzeichnis seiner Kupferstiche, Berlin 1853; ders., Nachträge und Verbesserungen, Berlin 1858. Zum Künstler s.Hans Mielke, Ausst. Kat. Wenzel Hollar. Radierungen und Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett, Berlin 1984, S. 46, Nr. 134.
9 Wolfgang Georg Panzer, Verzeichnis von Nürnberger Portraiten aus allen Ständen, Nürnberg [1790], S. 71. S. Anzelewsky (1991), S. 148.
10 Nagler (1837), S. 6.
11 Eye (1860), S. 123–125.
12 Thausing (1884), S. 191–193.
13 Thode (1891), S. 23–25.
14 Ebd., S. 23.
15 Weizsäcker (1900), S. 95–98.
16 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des estampes, Inv. Nr. 5 (B 13 rés.); vgl. Anzelewsky (1991), S. 183f, Nr. 77.
17 London, British Museum, Dept. of Prints and Drawings, Inv. Nr. 1895–9-15–978; vgl. zuletzt Giulia Bartrum, Ausst. Kat. Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist, London 2002, S. 160f, Nr. 101; Wölfflin (1904), S. 204. Allerdings gab er kurz darauf zu bedenken, daß Wenzel Hollar der Datierung immerhin vertraut habe, von der unklar sei, wie sie auf die Kopien in Frankfurt und Augsburg gekommen sei: Wölfflin (1905), S. 113.
18 Flechsig (1928/31), S. 349–355.

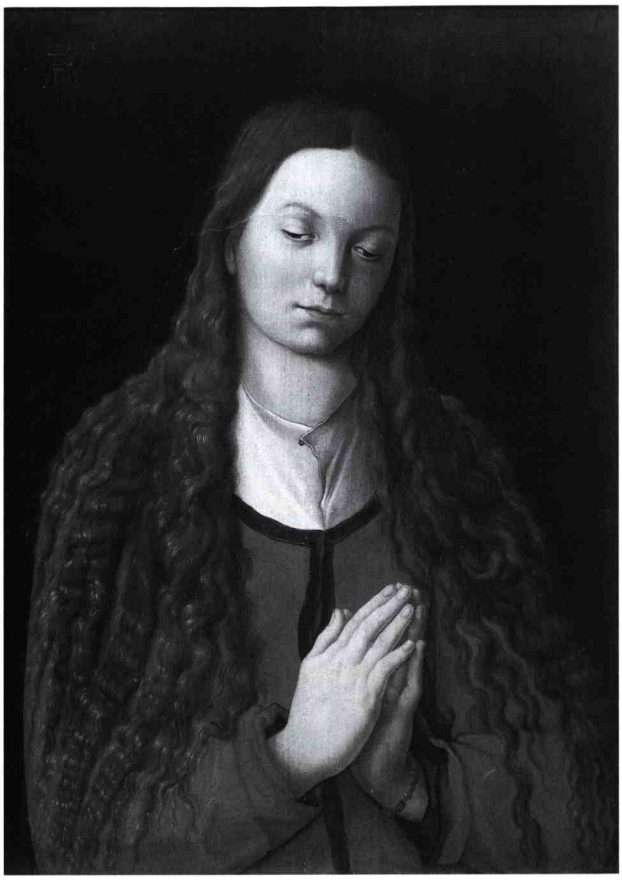


Abb. 232: Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Abb. 233: Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit hochgestecktem Haar, Leipzig, Museum der Schönen Künste

ohne äußeren Anlaß zwei Bildnisse der gleichen Person, zumal einer Bürgerlichen, gefertigt worden wären. Der Bildtyp der Fürlegerin mit offenem Haar sei singulär, weil eine einzelne Beterin im 15. Jahrhundert ansonsten nicht vorkomme, die Ergänzung etwa durch ein Marienbild aber nicht zu passen scheine, weil die Beterin sich dafür zu stark nach vorne anstatt zur Seite wende. Abzuleiten sei der Typus von Darstellungen Mariens in Anbetung des Kindes. Im übrigen schloß sich Flechsig Weizsäckers Meinung an, nach der alle vier Fassungen, die Tüchlein ebenso wie die Tafeln in Leipzig und Augsburg, Kopien seien.[19] Mit der auch von Flechsig abgelehnten Benennung eines der Mädchen als Katharina räumte gleichzeitig der Nürnberger Archivar Albert Gümbel endgültig auf.[20] Nach Auswertung eines Geschlechterbuchs der Fürleger kam Gümbel nämlich zu dem Schluß, daß in der Familie gegen Ende des 15. Jahrhunderts überhaupt keine Tochter auf diesen Namen getauft worden sei.[21] Bei der sog. Fürlegerin mit hochgestecktem Haar meinte er deswegen, das Wappen als spätere Erfindung ignorieren zu können, und verließ sich auf die eingestickte Buchstabenfolge im Hemdsaum des Mädchens, die er als Abkürzung der Namenskombination „K[ordul]A D[omina] D[e] W[olfsthal] K[ordula] A[nton] T[ucher]" interpretierte. 1497 heiratete Kordula Wolf von Wolfsthal nämlich Anton II. Tucher. Allerdings scheint Gümbels Lesart doch recht willkürlich, zumal er weiterhin behauptete, im Unterschied zu dem (damals in Paris befindlichen) Gegenstück zeige das Frankfurter Bild tatsächlich eine Fürlegerin. Gümbel hatte die Erklärung für eine scheinbare Ungereimtheit gefunden, die bereits Weizsäcker bemerkt und seinerzeit gegen die Authentizität der Wappen ins Feld geführt hatte.[22] Das Fürleger-Wappen auf dem Frankfurter Bild zeigt ein Kreuz, desjenige auf dem Pariser Bild stattdessen eine Lilie zwischen zwei Barben. Den historischen Beleg dafür enthält das von Gümbel benutzte Geschlechterbuch *(Abb. 236)*. Dort wird berichtet, daß Kaiser Sigismund 1414 den zwei zum Konstanzer Konzil abgesandten Fürlegern Konrad und Johann

19 Ebd., S. 353–355.

20 Gümbel (1928), S. 5.

21 Nürnberg, Staatsarchiv, Hs. 271. Ebd., S. 30, Anm. 30 datiert Gümbel die Handschrift auf 1532, während Schaper (1986), S. 18f zwei Geschlechterbücher unterscheidet. Ihr zufolge sei die Urschrift im Germanischen Nationalmuseum, Bibliothek Merkel Hs. 159 von 1527 erhalten, das Exemplar im Staatsarchiv die Zweitfassung von 1532. Auftraggeber beider Stücke sei Wolfgang I. Fürleger; diese Angabe deckt sich mit Gümbels.

22 Weizsäcker (1900), S. 97.

Abb. 234: Wenzel Hollar, Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit hochgestecktem Haar, Radierung, 1646, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

Abb. 235: Wenzel Hollar, Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, Radierung, 1646, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

das Privileg einer Differenzierung verliehen hätte, demgemäß die Fürleger geistlichen Standes fortan ein goldenes Kreuz, die weltlichen Familienmitglieder dagegen eine goldene Lilie zwischen den Barben führten. Die Kenntnis dieser Tradition belege, so Gümbel, daß das Bild aus Fürlegerschem Besitz stamme, wenngleich das Wappen nachträglich sei. Eine Fürlegerin geistlichen Stands suche man nämlich in dem Geschlechterbuch wiederum in der fraglichen Zeit vergeblich. In Frage kämen überhaupt nur die Kinder von Hans II. Fürleger (1452–1523), aus dessen Ehe mit Anna Eschenloer drei Töchter das Kindesalter überlebt hätten: Anna (* 1484), Barbara (* 1498) und Magdalena (* 1499). Unter der Voraussetzung, daß die Datierung 1497 zutreffe, entschied sich Gümbel für Anna Fürleger, die später Georg Eisvogel heiratete. Ein späterer Nachfahre habe dann das Wappen in der irrigen Annahme, die dargestellte Beterin sei eine Nonne, hinzugefügt. So willkürlich die von Gümbel gezogenen Schlüsse anmuten, so wichtig ist doch das von ihm entdeckte historische Faktum der Existenz zweier Fürleger-Wappen. Weitere Belege dafür hat später Wilhelm Hugo von Schmelzing und Wernstein beigebracht *(Abb. 237)*.[23] Auch Christa Schaper hat das Bild der Familiengeschichte zwar weiter präzisiert, jedoch nicht mehr grundlegend verändert.[24] Fritz Grossmann ergänzte, daß sich Kunstbesitz in gewissem Umfang bei der Familie Fürleger im 17. Jahrhundert nachweisen lasse.[25] Er lieferte den nächsten wichtigen Baustein zu dem Faktengebäude, das ganz allmählich um die Mädchenbildnisse herum zu wachsen begann, indem er die Provenienz der beiden Tüchlein seit ihrer Erwerbung durch den Grafen Arundel in Nürnberg 1636 lückenlos nachweisen konnte. Damit war zwar kein Beweis, aber doch ein starkes Indiz für ihre Zusammengehörigkeit als Pendants und für ihre Echtheit gewonnen. Denn nach wie vor gingen über die Frage von Original und Kopie die Meinungen auseinander. Friedrich Winkler und Ernst Buchner hielten die beiden Tüchlein für stark beschädigte bzw. übermalte Originale Dürers, der letztere mit dem richtigen Argument, daß Tüchlein als Medium für Kopien äußerst ungewöhnlich wären.[26] Das Ehepaar Tietze und Erwin Panofsky vertraten hingegen die Ansicht, es handele sich um Kopien.[27] Panofsky hielt überdies an der alten Bezeichnung als Katharina Fürleger fest, die er in einer Art Rollenporträt einmal als Castitas und einmal als Voluptas dargestellt sehen wollte. Wilhelm Waetzoldt hingegen hatte die Frankfurter Fürlegerin we-

23 Schmelzing und Wernstein (1936), S. 44.
24 Schaper (1986).
25 Grossmann (1944), S. 175.
26 Winkler (1957), S. 79; Buchner (1953), S. 150. Unverständlich dagegen die Argumentation von Musper (1953), S. 50f, die verlorenen Originale müßten auch Tüchlein gewesen sein, weil die Kopien in dieser Technik ausgeführt worden seien.
27 Tietze u. Tietze-Conrat (1928), S. 346; Panofsky (1948), Bd. 1, S. 41.

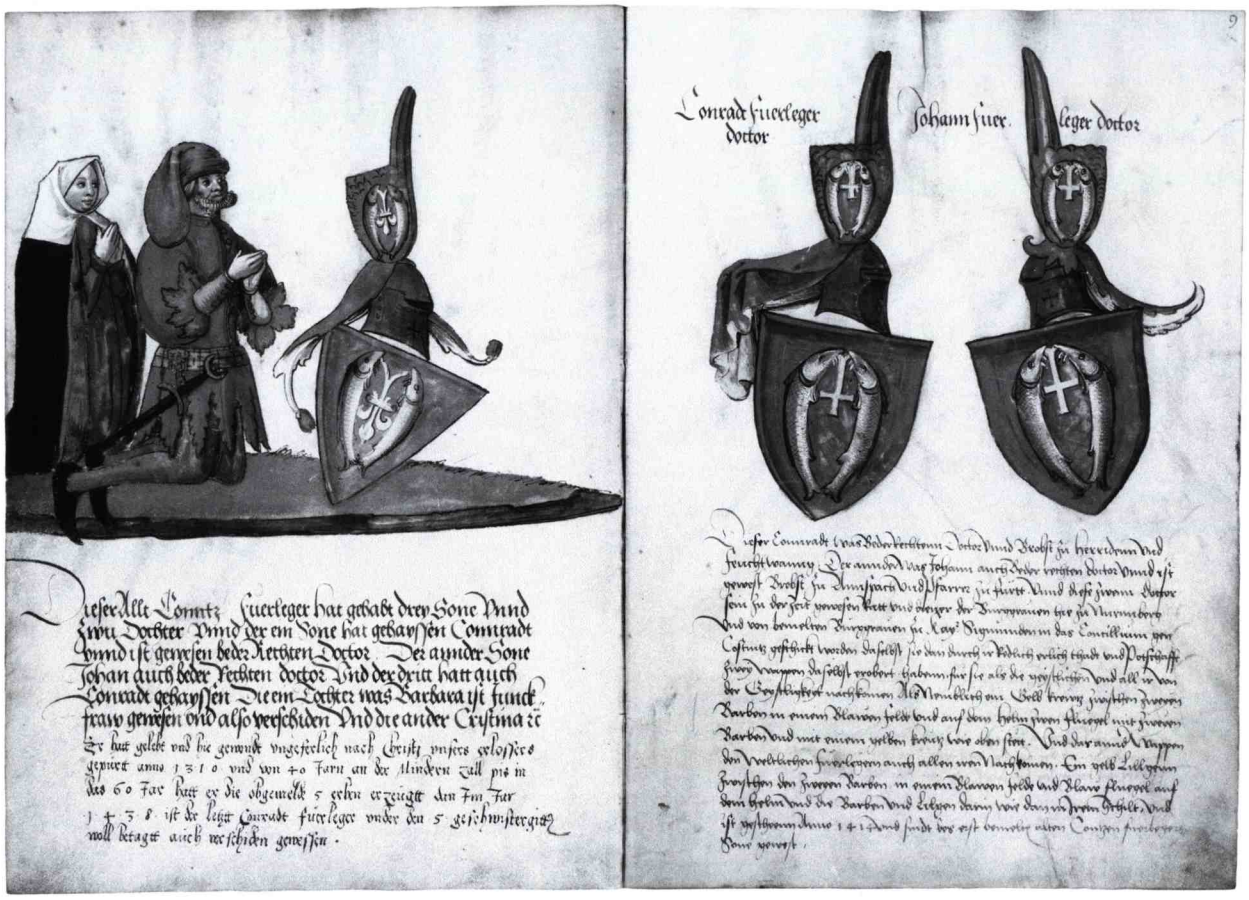


Abb. 236: Unbekannter Maler, Wappen der Fürleger, 1532, Nürnberg, Staatsarchiv, Hs. 271, f. 8v/9

gen ihrer langen Haare an die hl. Magdalena erinnert.[28] Fedja Anzelewsky hielt 1971 die Tafel in Leipzig für das Dürersche Original; entschieden gab er ihr den Vorzug vor dem Pariser Tüchlein.[29] Folgerichtig mußte er in dem Frankfurter Tüchlein gleichfalls nur eine Kopie sehen. Die junge Frau mit hochgestecktem Haar erinnerte ihn wie einst Weizsäcker an den Pariser Frauenkopf, dem er eine physiognomische Ähnlichkeit mit Dürers Ehefrau Agnes attestierte, deren Aussehen durch mehrere Zeichnungen des Meisters überliefert ist.[30] Deswegen identifizierte er sie mit Katharina Frey, Agnes' Schwester, eine Idee, die zuvor schon Albert Giesecke geäußert hatte.[31] Die Reaktionen auf diese in Anzelewskys Standardwerk zu Dürers Gemälden vertretene These fielen unterschiedlich aus. Dieter Kuhrmann stimmte der Identifizierung zu, bestritt aber, daß es sich bei dem Leipziger Bild um ein Original handeln könne.[32] Wolfgang Stechow bezweifelte die Identifizierung.[33] Damals kannte Anzelewsky allerdings das Tüchlein der Fürlegerin mit hochgestecktem Haar nicht im Original. Als die Berliner Gemäldegalerie das Stück 1977 nach gründlicher Prüfung erwarb, änderte sich die Situation radikal.[34] Da man in Berlin nun zu der Überzeugung gelangt war, daß das vormals Pariser Tüchlein das Original sei, mußte dies auch für das Frankfurter Pendant gelten, das ja, wie Grossmann nachgewiesen hatte, durch gemeinsame Provenienz mit jenem verbunden war. Daher schienen Anzelewsky nun die vermutlich nachträglich hinzugefügten Wappen als Indizien auszureichen, um in den Dargestellten Angehörige der Familie Fürleger zu sehen.[35] Unter Bezugnahme auf die von Gümbel geklärte Differenzierung des Wappens sah er nun ein Bildnispaar zweier miteinander verwandter Mädchen, von denen eines zur Ehe und das andere für das Ordensleben bestimmt gewesen sei. Auf die Schwierigkeit, zu dieser biographischen Situation passende Frauen aus der Fürleger-Familie zu finden, ging Anzelewsky dabei nicht ein. Dennoch hat die Hypothese auch weiterhin, etwa bei Anja-Franziska Eichler, Anklang gefunden.[36]

28 Waetzoldt (1935), S. 153.
29 Anzelewsky (1971), S. 146–148.
30 Ebd., S. 180.
31 Giesecke (1969), S. 142.
32 Kuhrmann (1973), S. 303.
33 Stechow (1974), S. 260.
34 Anzelewsky (1991), S. 144–149.
35 Ebd., S. 144.
36 Eichler (1999), S. 55.

DISKUSSION

Es regten sich aber auch kritische Stimmen. Erst jüngst hat beispielsweise Matthias Mende gefordert, daß „der ganze Komplex der sog. Fürlegerinnen nochmals durchgearbeitet werden muß".[37] Von den vielen Fragen, die sich um Albrecht Dürers Bildnisse zweier junger Frauen in Berlin und Frankfurt ranken, darf aber meines Erachtens immerhin diejenige nach der Authentizität als geklärt gelten. Die Untersuchung und Restaurierung des 1977 von der Berliner Gemäldegalerie erworbenen Tüchleins haben nichts zutage gefördert, was einer Einordnung in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts und einer Zuweisung an Albrecht Dürer widerspräche.[38] Anzelewskys Feststellung eines Pentiments am Ohr der Berlinerin, das der Künstler unter dem heute das Ohrläppchen überschneidenden Zopf ursprünglich vollständig ausgeführt hatte, macht es eigentlich unmöglich, das Bild für eine Kopie zu halten.[39] Weil aber das Berliner und das Frankfurter Tüchlein fraglos als Gegenstücke konzipiert waren, die bis hin zur Fadendichte der Leinwand übereinstimmen, muß damit das Frankfurter Stück ebenfalls als Original gelten, auch wenn es infolge der massiven Übermalungen noch weniger von Dürers malerischer Handschrift spüren läßt. Außerdem verdient Buchners Hinweis Beachtung, daß Tüchleinmalerei ein völlig ungewöhnliches Medium für die Anfertigung von Kopien wäre.[40] Wir haben es demnach höchstwahrscheinlich mit zwei eigenhändigen Werken des Nürnberger Meisters zu tun, von denen jedoch das eine sich in völlig ruinösem Zustand präsentiert, während das andere bis zur Unkenntlichkeit übermalt ist. Freilich ist ein schlechter Erhaltungszustand bei den äußerst empfindlichen Tüchleinmalereien allgemein keine Seltenheit.[41] Ist der optische Eindruck, den die beiden Tüchlein in Berlin und Frankfurt aufgrund ihrer unterschiedlichen Erhaltung heute machen, also eher ein divergenter, so kann die Überlieferungsgeschichte hingegen als weiterer Beleg für ihre Zusammengehörigkeit herangezogen werden. Nach Grossmanns Provenienzforschungen wurden beide Bilder 1636 vom Grafen Arundel in Nürnberg eworben und blieben auf dem Weg durch verschiedene Sammlungen bis 1830 zusammen.[42] Das legt die Frage nach der Identität der Dargestellten und der ursprünglichen Funktion der höchstwahrscheinlich als Gegenstücke konzipierten Gemälde nahe. Von der Maltechnik her kann die Authentizität des Dürer-Monogramms und der Wappenmalerei bei dem Frankfurter Stück heute nicht mehr beurteilt werden *(Abb. 231)*. Zwar läßt sich unter ultraviolettem

Abb. 237: Unbekannter Bildhauer, Wappenhaltender Bauer (nach Martin Schongauer) mit den beiden Wappen der Fürleger, Flachrelief aus Solnhofener Stein, 1531, Skulpturengalerie SMBPK

Licht feststellen, daß beide Partien unter den lumineszierenden Firnisschichten liegen, und dem mikroskopischen Befund nach heben sich die verwendeten Pigmente nicht signifikant von dem umgebenden Hintergrund ab, doch ist damit noch kein eindeutiger Nachweis für ihre Ursprünglichkeit erbracht. So bleibt man auf den historischen Vergleich angewiesen. Die verhältnismäßig kleinen Dreiecksschilde hängen auf beiden Gemälden an Lederriemen von in die Rückwand eingeschlagenen Krampen. In Dürers malerischem Werk kommt diese illusionistische Art der Anbringung, die im Spätmittelalter weit verbreitet war,[43] ansonsten nicht vor, und auch in seiner Druckgraphik greift er nur ganz gelegentlich darauf zurück.[44] Dagegen findet sie sich auf einem Täfelchen von 1631 aus dem Besitz der Familie in sehr ähnlicher Weise *(Abb. 238)*.[45] Damit wächst die Wahrscheinlichkeit, daß die Wappen nachträglich auf die beiden Tüchlein aufgebracht wurden bei der Pflege des Fürlegerschen Gemäldebestands, in den sie auf unbekanntem Wege gelangt sein könnten. Wer auch immer für die mutmaßliche Zutat verantwortlich zeichnete, kannte sich in der Familiengeschichte aus. Denn die von der früheren Forschung als sinnentstellend empfundene Divergenz der Schildfiguren hat Gümbel mit

37 Mende (1992), S. 141. Ulrike Hartmann schreibt an einer Aachener Magisterarbeit zur Frankfurter Fürlegerin.
38 Vgl. Pieh (1985).
39 Anzelewsky (1991), S. 147.
40 Buchner (1953), S. 150.
41 Vgl. Emil D. Bosshard, Tüchlein – eine billige Ersatztechnik?, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45, 1982, S. 31–42.
42 Grossmann (1944), S. 173.
43 Vgl. als beliebig herausgegriffenes Beispiel Jörg Breus Bildnis seiner Schwester Agnes und ihres Ehegatten Coloman Helmschmid (letzterer von anderer Hand); s. unten, S. 384, *Abb. 316*.
44 An der Decke aufgehängte Wappen auf dem Holzschnitt des hl. Sebald vor einer Nische B. app. 21; vgl. Willi Kurth, The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer, New York 1963, S. 36, Nr. 308. Mit dem Konzept spielt Dürer auf dem Stich des Wappens mit dem Totenkopf B. 101; vgl. Walter L. Strauss, The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer, New York 1972, S. 82, Nr. 40.
45 Monogrammist MGL oder MLG, Bildnis der Klara Fürlegerin, Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, GK-Nr. 872; vgl. Bernhard Schnackenburg, Gesamtkatalog Gemäldegalerie Alte Meister Kassel, Mainz 1996, S. 189.

Abb. 238: Monogrammist MGL oder MLG, Bildnis der Klara Fürlegerin, 1631, Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister

dem Hinweis auf die beiden Geschlechterbücher der Fürleger und die darin überlieferte Unterscheidung nach Zugehörigkeit zum weltlichen oder zum geistlichen Stand hinreichend erklärt.[46] Daß Schaper die Verleihung dieses Privilegs durch Kaiser Sigismund auf dem Konstanzer Konzil für legendarisch hält, tut dem keinen Abbruch:[47] Das Kalksteinrelief von 1531 in Berlin mit beiden Wappen, auf das von Schmelzing und Wernstein aufmerksam gemacht hat,[48] bestätigt, daß zu Dürers Lebzeiten diese Tradition ernst genommen wurde *(Abb. 237)*; das vom gleichen Autor erwähnte Stammbuch belegt ihr Fortleben in späterer Zeit.[49] Es berührt allerdings merkwürdig, daß auf den beiden Bildnissen die Lilie bzw. das Kreuz in Rot gehalten sind; denn sowohl den Beschreibungen in den Geschlechterbüchern als auch der heraldischen Grundregel nach müßten sie gelb, d. h. golden sein. Daß der Fehler bei beiden Wappenformen gemacht wurde, liefert ein weiteres Argument für eine nachträgliche Anbringung der Wappen. In Anbetracht dieser Unsicherheiten kommt dem sowohl von Gümbel als auch von Schaper hervorgehobenen Umstand entscheidendes Gewicht zu, daß sich in der Familie Fürleger gegen Ende des 15. Jahrhunderts kein Schwesternpaar finden läßt, das auf den beiden Tüchlein dargestellt sein könnte.[50] Nur ein weibliches Familienmitglied ist in dem fraglichen Zeitraum nachzuweisen: die 1484 geborene Anna Fürleger, die später Georg Eisvogel heiratete und 1507 bei der Geburt ihres ersten Sohnes starb.[51] Da sie also nicht dem geistlichen Stand angehörte, kann sie nur mit der Berliner Fürlegerin identifiziert werden. Diese scheint aber älter als 13 Jahre zu sein. Ein späteres Datum wäre zwar mit dem vermutlichen Hochzeitstermin Annas, der nicht genau bekannt ist, eher zu vereinbaren; doch widerspräche das der immerhin in sich konsistenten Überlieferung des Entstehungsdatums 1497 durch beide Tüchlein, die Leipziger Kopie und die Radierungen Hollars.

So wird man letztlich auf die Objekte selbst zurückverwiesen, um Anhaltspunkte für ihre ursprüngliche Bestimmung zu gewinnen. Als Bildnispaar in Tüchleinmalerei bilden sie ein ungewöhnliches Ensemble. Von den Allianzbildnissen Dürers unterscheiden sie sich durch die bewußt herausgearbeiteten Gegensätze auf mehreren Ebenen. Sind dort, etwa bei den Tucher-Bildnissen, die beiden Hälften, wie allgemein üblich, sorgsam aufeinander abgestimmt, um die Zusammengehörigkeit der Ehegatten zu visualisieren, so kombiniert Dürer hier die beiden unterschiedlichen Grundtypen der Porträtmalerei des 15. Jahrhunderts, das Bildnis in einem Innenraum mit Fenster und das Bildnis vor neutralem Fond. Weiterhin repräsentieren die beiden Porträts verschiedene Untergattungen: Während das Berliner Bild durch den offenen Blick der Dargestellten und die Pflanzensymbolik jenen erotischen, auf Partnerschaft ausgerichteten Akzent bekommt, den Berthold Hinz mit dem Terminus des Inklinationsbildnisses belegt hat,[52] streift das Frankfurter Bild, wie oft bemerkt worden ist, mit seiner Anlehnung der Pose des Mädchens an Mariendarstellungen das Rollenporträt. Auch die Rezeptionsgeschichte belegt dies eindrucksvoll; schon die Münchener Kopie scheint das Thema zum Marienbild umzuformulieren *(Abb. 232)*. Hinzu kommen weitere Gegensätze wie der zwischen aufwendigem und schlichtem Kostüm, zwischen offenem und kunstvoll aufgestecktem Haar. Ernst Buchner hat bei den beiden Stücken den Gegensatz zwischen spätgotischer und italianisierender Figurenbildung betont und angedeutet, daß eine gewollte Gegenüberstellung dieser Stillagen beabsichtigt sein könne.[53] Sein Hinweis darauf, daß die Hände der Frankfurterin von einer halbfigurigen *Sacra Conver-*

46 Gümbel (1928), S. 17f.
47 Schaper (1986), S. 1.
48 Wappenhaltender Bauer mit den beiden Wappen der Fürleger, Flachrelief aus Solnhofener Stein, 1531, Skulpturengalerie SMBPK, Inv. Nr. J.821; vgl. Schmelzing und Wernstein (1936), S. 43f; Wilhelm Vöge, Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, 2. Aufl., Bd. 4: Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder, Berlin 1910, S. 95, Nr. 195.
49 Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, Hs. 77 B 3, fol. 115r-117r; vgl. Schmelzing und Wernstein (1936), S. 43f.
50 Gümbel (1928), S. 22; Schaper (1986), S. 12.
51 Gümbel (1928), S. 21; Schaper (1986), S. 56.
52 Berthold Hinz, Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 139–218, hier S. 160 u. passim.
53 Buchner (1953), S. 151.

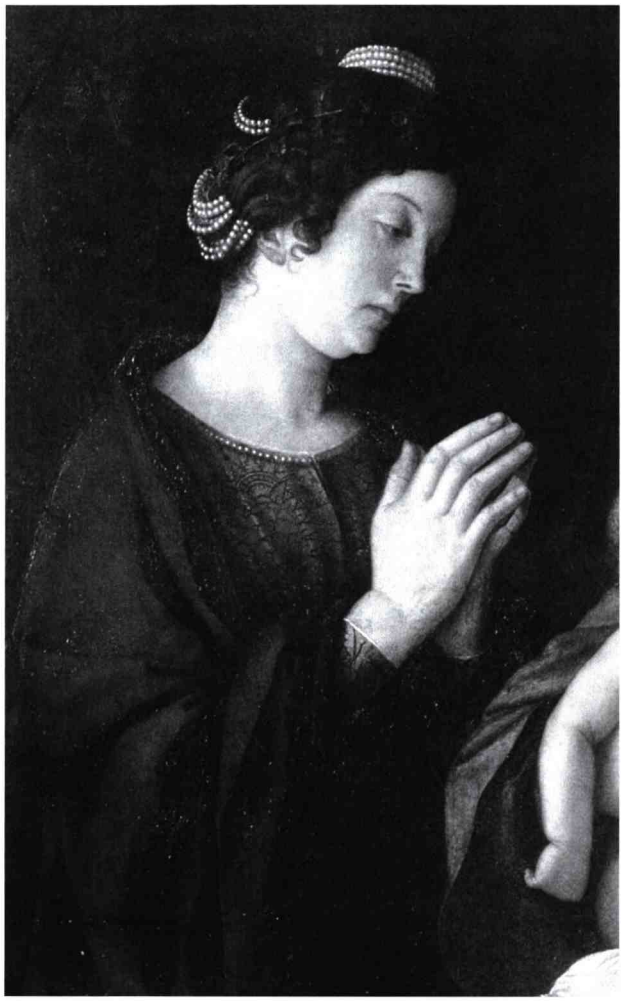


Abb. 239: Giovanni Bellini, Sacra Coversazione, Detail, Venedig, Galleria dell'Accademia

Abb. 240: Hans Holbein d. Ä., Studie eines jungen Mädchens, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK

sazione Giovanni Bellinis herrühren könnten, trifft zu *(Abb. 239)*.[54] Eine bewußte Konfrontation zwischen Fremdem und Heimatlichem, die sich nicht nur auf das Kostüm beschränkt, sondern auch die Bewegung und Haltung der Figuren mit einbezieht, sucht Dürer jedenfalls auf der bekannten Zeichnung mit der Nürnbergerin und der Venezianerin.[55] Es zeichnet sich hier anscheinend bei Dürer so etwas wie ein Vorläufer der ‚Germania und Italia'-Thematik ab. Für unseren Zusammenhang ist jedenfalls festzuhalten: Das Bildnispaar scheint zahlreiche Aspekte zu beinhalten, die über die Aufgabe gewöhnlicher Porträts weit hinausgehen. Die Schilderung der beiden jungen Frauen bot Dürer offenbar den Anlaß zu einer Art künstlerischer Fingerübung, die beim Betrachter nicht nur Interesse an den Dargestellten, sondern auch am Schöpfer des Werkes voraussetzt. Wäre ein solches Interesse nicht am ehesten im familiären Umfeld des Malers selbst zu vermuten? Es fällt auf, daß das Bildnis des Vaters und das Madrider Selbstbildnis die engste Parallele zu den sog. Fürlegerinnen bilden, wenn, wie zu vermuten steht, diese beiden Tafeln vom Künstler selbst zu einem Diptychon zusammengefaßt worden sind *(Abb. 243, 244)*.[56] Auch das Bildnispaar des Vaters und des Sohnes vereint ja ein Porträt vor neutralem Grund mit einem vom Typus mit Fensterausblick, kontrastiert einen betont schlicht gekleideten Dargestellten mit einem aufwendig ausstaffierten.

Wenn sich also herausstellen sollte, daß die Fürleger-Provenienz der beiden Mädchenbildnisse tatsächlich sekundär ist, so macht es vielleicht am meisten Sinn, in Albrecht Dürers nächster Umgebung nach passenden Kandidatinnen für die Identifizierung Ausschau zu halten. Anzelewsky hatte vermutungsweise schon Katharina Frey, die

54 Venedig, Galleria dell'Accademia, Kat. Nr. 613; vgl. Anchise Tempestini, Giovanni Bellini, München 1998, S. 140f, 215, Nr. 71.

55 Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 696; vgl. Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd. 1, Berlin 1936, S. 56, Nr. 75; Stephanie Buck, Ausst. Kat. Wendepunkte deutscher Zeichenkunst. Spätgotik und Renaissance im Städel, Frankfurt a. M. 2003, S. 74–76, Nr. 20.

56 S. unten S. 290–293.

Schwägerin des Malers, für die Leipziger Kopie nach dem Berliner Tüchlein in Anspruch genommen.[57] Aber auch Dürers eigene Familie war bekanntlich groß. Zieht man von seinen sieben Schwestern die frühverstorbenen ab, so bleiben fünf übrig, von denen die 1479 geborene Agnes und die 1482 zur Welt gekommene Katharina altersmäßig zu dem Frankfurter Porträt passen würden.[58]

Ein – zugegebenermaßen äußerst vages – Indiz, das in diese Richtung weist, besitzt das Berliner Kupferstichkabinett in Gestalt einer Hans Holbein d. Ä. zugeschriebenen Zeichnung, die von einer Hand des 17. oder 18. Jahrhunderts mit „Agnes Albrecht Dürers Schwester" beschriftet worden ist *(Abb. 240)*.[59] Das Kostüm des dargestellten Mädchens entspricht vollkommen dem der sog. Fürlegerin mit offenem Haar: Stirnband, Brusttuch, schlichter Rock mit knapper Borte sind identisch. Ihr langes Haar ist in der Mitte gescheitelt und zu zwei Zöpfen geflochten; fiele es offen, könnte es so aussehen wie auf dem Frankfurter Bild. Auch wenn viele junge Mädchen so schlicht gekleidet gewesen sein mögen, ist eine dermaßen exakte Übereinstimmung beachtenswert: Die kleine Thenn etwa ist ähnlich, aber nicht genau so angezogen,[60] und auch Dürers Bildnis eines anderen jungen Mädchens von 1515 unterscheidet sich in der Tragweise des Brusttuchs.[61] Die Physiognomie des Gesichts auf der Zeichnung ist allerdings schwer zu vergleichen, da man die Aufsicht des Zeichners, wahrscheinlich Hans Holbeins d. Ä., seinem Verständnis von perspektivischer Verkürzung gemäß, abziehen muß. Hingegen entspricht der nachdenkliche, in sich gekehrte Charakter der Dargestellten ganz dem Temperament, das Dürer auf dem Frankfurter Tüchlein zum Ausdruck bringt. Kannte der unbekannte Verfasser der Beschriftung auf dieser Zeichnung das Bild im Städel oder eine Kopie danach? Wie gelangte er zu der Identifizierung, selbst wenn sie, wie Katharina Krause jüngst hervorhob, in verfälschender Absicht erfolgt sein mag?[62] Galt die Frankfurter ‚Fürlegerin' einst als Dürers Schwester?

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1855, S. 16; 1858, S. 74f, Nr. 105; 1866, S. 76, Nr. 105; 1870, S. 94f, Nr. 86; 1873, S. 96, Nr. 86; 1879, S. 96, Nr. 85;1883, S. 98, Nr. 85; 1888, S. 105, Nr. 85; 1892, S. 26, Nr. 85; 1907, S. 16, Nr. 85; 1910, S. 20f, Nr. 85; 1914, S. 21f, Nr. 85; 1919, S. 36; 1924, S. 69; 1963, S. 10f; 1966, S. 36; 1971, S. 21; 1987, S. 43

1827 Joseph HELLER, Das Leben und die Werke Albrecht Dürers, Bamberg 1827 Bd. 2,1, S. 187, Nr. 3
1837 G. C. NAGLER, Albrecht Dürer und seine Kunst, München 1837, S. 6
1845 Gustav Friedrich WAAGEN, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Bd. 2, Leipzig 1845, S. 37f
1860 August von EYE, Leben und Werk Albrecht Dürers, Nördlingen 1860, S. 123–125
1884 Moriz THAUSING, Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, Leipzig 2. Aufl. 1884, Bd. 1, S. 191- 193
1886 Robert VISCHER, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 202
1888 K. LECHNER, in: Mitteilungen der k.k. Centralkommission für Denkm. N. F. 14, 1888, S. 185
1890 Hubert JANITSCHEK, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 338
1891 Henry THODE, Die Jugendgemälde Albrecht Dürers, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 12, 1891, S. 3–34, hier S. 5, 17, 23–25
1900 WEIZSÄCKER, S. 95–98, Nr. 85
1900 Markus ZUCKER, Albrecht Dürer (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 17), Halle a. d. S. 1900, S. 60
1904 Valentin SCHERER, Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte, Stuttgart u. Leipzig 1904, S. 368
1904 Heinrich WÖLFFLIN, Über die Echtheit von Dürers Dresdener Altar, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 25, 1904, S. 196–204, hier S. 204
1905 Heinrich WÖLFFLIN, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905, S. 113f
1906 Werner WEISBACH, Der junge Dürer, Leipzig 1906, S. 87
1912 AUGSBURG, Katalog der Filialgalerie, o. O. 3. Aufl. 1912, S. 20
1916 Emil WALDMANN, Albrecht Dürer, Leipzig 1916, S. 23, 85
1928 Albert GÜMBEL, Dürers »Katharina Fürlegerin« (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 258), Straßburg 1928
1928 Hans TIETZE u. Erica TIETZE-CONRAT, Der junge Dürer. Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahre 1505, Augsburg 1928, S. 89, 346, Nr. W 13
1928 Friedrich WINKLER, Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte, Stuttgart u. Leipzig 1928 S. 14, 409
1928/31 Eduard FLECHSIG, Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung, 2 Bde., Berlin 1928–1931, Bd. 1, S. 349–356; Bd. 2, S. 551, Nr. 137
1930 Hans TIETZE, Dürerliteratur und Dürerprobleme im Jubiläumsjahr, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 7, 1930, S. 232–259, hier S. 241
1935 Wilhelm WAETZOLDT, Dürer und seine Zeit, Köln 1935, (hier zit. nach der Ausgabe 1953) S. 153
1936 Wilhelm Hugo von SCHMELZING UND WERNSTEIN, Geschichtliche Beiträge zu Kunstwerken des Deutschen Museums in Berlin, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 57, 1936, S. 1–56, hier S. 44
1944 Fritz GROSSMANN, Notes on the Arundel and Imstenraedt Collections II, in: Burlington Magazine 85, 1944, S. 173–176, hier S. 173–175
1948 Erwin PANOFSKY, Albrecht Dürer, 2 Bde, Princeton 3. Aufl. 1948, Bd. 1, S. 41f, Bd. 2, Nr. 72
1953 Ernst BUCHNER, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953, S. 150f, 214, Nr. 171
1953 Heinrich Theodor MUSPER, Albrecht Dürer. Der gegenwärtige Stand der Forschung, Stuttgart 2. Aufl. 1953, S. 50f
1957 Friedrich WINKLER, Albrecht Dürer, Leben und Werk, Berlin 1957, S. 79
1965 Heinrich Theodor MUSPER, Albrecht Dürer, Köln 1965, S. 22
1966 Otto BENESCH, Die Deutsche Malerei. Von Dürer bis Holbein, Genf 1966, S. 23

57 ANZELEWSKY (1971), S. 146–148.
58 S. Ausst. Kat. ALBRECHT DÜRER. 1471/1971, Nürnberg 1971, S. 28f.
59 Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, KdZ 2561.
60 S. unten S. 519–529, *Abb. 449*.
61 Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, KdZ 24; vgl. Fedja ANZELEWSKY u. Hans MIELKE, Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Kupferstichkabinett Berlin, Berlin 1983, S. 81f, Nr. 78.
62 Katharina KRAUSE, Hans Holbein der Ältere (= Kunstwissenschaftliche Studien 101), München u. Berlin 2002, S. 285 ohne Erwähnung der hier diskutierten Zusammenhänge.

1968 Andreas Pigler, Museum der Bildenden Künste Budapest, Katalog der Galerie alter Meister, Budapest 1968, S. 202f
1969 Albert Giesecke, Das Bildnis einer Nürnbergerin von Albrecht Dürer im Museum der Bildenden Künste zu Leipzig, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 23, 1969, S. 139–146, hier S. 139
1968 Giorgio Zampa, L'opera completa di Dürer (= Classici dell'Arte 23) Mailand 1968, S. 94, Nr. 47
1971 Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1971, S. 31, 100, 142–146, 212, Nr. 45K
1972 Axel Janeck, Dürer Colloquium in Nürnberg. Bericht über die Referate und Aussprachen des vom Germanischen Nationalmuseum und vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte am 27. und 28. Januar 1972 in Nürnberg veranstalteten Colloquiums zu Problemen der Kunst Dürers zwischen 1490 und 1500, in: Kunstchronik 25, 1972, S. 185–213, hier S. 194
1973 Dieter Kuhrmann, Rez. von Anzelewsky (1971), in: Kunstchronik 26, 1973, S. 289–313, hier S. 303f
1973 Henry Ley, Dürer and the 17th Century, in: C. R. Dodwell (Hg.), Essays on Dürer, Manchester 1973, S. 104–120, hier S. 115.
1974 Wolfgang Stechow, Recent Dürer Studies, in: Art Bulletin 56, 1974, S. 259–270, hier S. 260
1977 Wilhelm H. Köhler, Albrecht Dürer, Bildnis einer Fürlegerin. Eine Neuerwerbung der Gemäldegalerie, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 14, 1977, S. 175–177, hier S. 175
1980 Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Werk und Wirkung, Stuttgart 1980, S. 81
1981 Peter Strieder, Dürer. Mit Beiträgen von Gisela Goldberg, Joseph Harnest und Matthias Mende, Königstein i. T. 1981, S. 332
1985 Gerhard Pieh, Aspekte einer Dürer-Restaurierung. Albrecht Dürer: Bildnis einer jungen Frau (Katharina) aus der Nürnberger Kaufmannsfamilie Fürleger (gemalt 1497), in: Maltechnik/Restauro 91, 1985, S. 22–33, hier S. 22
1986 Christa Schaper, Die Fürleger von Nürnberg und ihre Niederlassung in Verona im 16./17. Jahrhundert, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 73, 1986, S. 1–44, hier S. 1f
1991 Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuausgabe, Berlin 1991, S. 29, 84f, 102, 144–149, Nr. 45
1992 Matthias Mende, Dürer als Maler. Zur Neuausgabe des Kataloges der Gemälde durch Fedja Anzelewsky, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 79, 1992, S. 133–150, hier S. 140f
1996 Wolfram Prinz, Dürer. Catalogo completo, Florenz 1996, S. 102, Nr. 16
1996 Ernst Rebel, Albrecht Dürer. Maler und Humanist, München 1996, S. 100
1999 Brinkmann, Sander, S. 30, Tf. 25
1999 Anja-Franziska Eichler, Albrecht Dürer 1471–1528, Köln 1999, S. 49–55

ALBRECHT DÜRER (KOPIE NACH)

BILDNIS DES VATERS, ALBRECHT DÜRERS D. Ä.

Nürnberg (?), um 1600

Inv. Nr. 874

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Eiche (Quercus sp.)
58,9 (± 0,1) x 42,6 (± 0,1) x 0,6 (± 0,1) cm
zwei vertikal verlaufende Bretter mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 14,5, unten 2,8 cm; Brett II: oben 28,0, unten 27,7 cm
allseitig beschnitten; die Brettfuge nachgearbeitet, wobei es zum Verlust eines vertikalen Streifens von ca. 0,5 cm kam. In der Mitte des linken Bretts senkrechter Einläufer von unten bis zur halben Tafelhöhe

Malfläche: 58,9 (± 0,1) x 42,6 (± 0,1) cm

Zustand der Malerei:
auf Restaurierungsfirnis zahlreiche punktuelle und einige größere Retuschen, teilweise über mechanischen Beschädigungen, im Wams, im linken Schaubenärmel und der Kappe, sowie im Hintergrund. Dort auch ältere Retuschen entlang der Brettfuge. Leichte Verputzungen im Gesicht

Rückseite des Bildträgers:
versehen mit einem schwarzbraunen Schutzanstrich, der stellenweise abgeschabt ist. Im oberen Drittel mit weißer Kreide bezeichnet „67."; mit Bleistift „84"; in der Mitte ein blau umrandeter Klebezettel, darauf mit Tinte „G.874."

Bezeichnet:
in 2,2 cm Abstand vom oberen Rand über die ganze Breite in römischer Kapitalis „1494 . ALBRECHT . THVRER . DER . ELTER . VND ALT . 70 . JOR ."; in der unteren rechten Ecke Reste eines Dürer-Monogramms „AD"

BESCHREIBUNG

Vor dunkelgrünem Hintergrund erscheint die Dreiviertelfigur eines älteren Mannes knapp unterhalb der Hüfte vom unteren Bildrand abgeschnitten und in leichter Wendung zur linken Seite hin. Aufgrund der starken Verkürzung der rechten Schulter wirkt der Oberkörper des Dargestellten jedoch etwas stärker nach links ausgerichtet als sein Kopf. Obwohl auch dieser im Dreiviertelprofil gezeigt ist, wird eine leichte Kopfwendung im Gegensinn nach rechts angedeutet und durch den Blick aus den Augenwinkeln noch verstärkt. Dadurch entsteht der Eindruck, der Dargestellte hielte inne und gewahrte soeben erst den Betrachter, so daß ein Element der Spontaneität eingeführt wird. Den Dargestellten kennzeichnen seine hohe Stirn, die leicht gewelltes, langes graues Haar umrankt, schmale, wache Augen unter schräg angestellten Brauen, eine große Nase mit geradem Rücken, ein schmaler Mund mit zusammengepreßt wirkenden Lippen und ein breites, kantiges Kinn. Die einfache hellbraune Schaube des Mannes steht weit offen, wobei der Kragen nicht wie üblich umgeschlagen ist, sondern aufsteht und den Blick auf die Brust seines schmucklosen schwarzen Wamses freigibt. Die schwarze Pelzverbrämung des Kragens geht nahtlos in das Schwarz des Untergewands über. Die weiten Ärmel der Schaube verhüllen die auf Taillenhöhe vor dem Leib übereinandergelegten Hände fast gänzlich; nur die Fingerspitzen der Linken schauen hervor. Das schüttere Haar bedeckt eine gleichfalls schwarze Kappe mit angestellten Ohrenklappen.

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Auch mittels Infrarot-Reflektographie ließ sich keine Unterzeichnung sichtbar machen. Die dendrochronologische Untersuchung ergab, daß der jüngste Kernholzjahrring aus dem Jahr 1582 stammt.[1] Unter Hinzuziehung der statistisch ermittelten Zeiträume für das Wachstum des Splintholzes und die Lagerung kommt man auf ein frühestmögliches Entstehungsdatum von 1589 und ein wahrscheinliches Entstehungsdatum von 1601.

PROVENIENZ

28. 12. 1836 erworben auf der Auktion der Sammlung Pombé in Frankfurt a. M.

WEITERE KOPIEN/NACHSTICHE

a) München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. WAF 237 mit der Inschrift „ 1497 / Das malt Ich

1 Vgl. den Anhang von Peter Klein.

Abb. 241: Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis des Vaters, Frankfurt, Städel

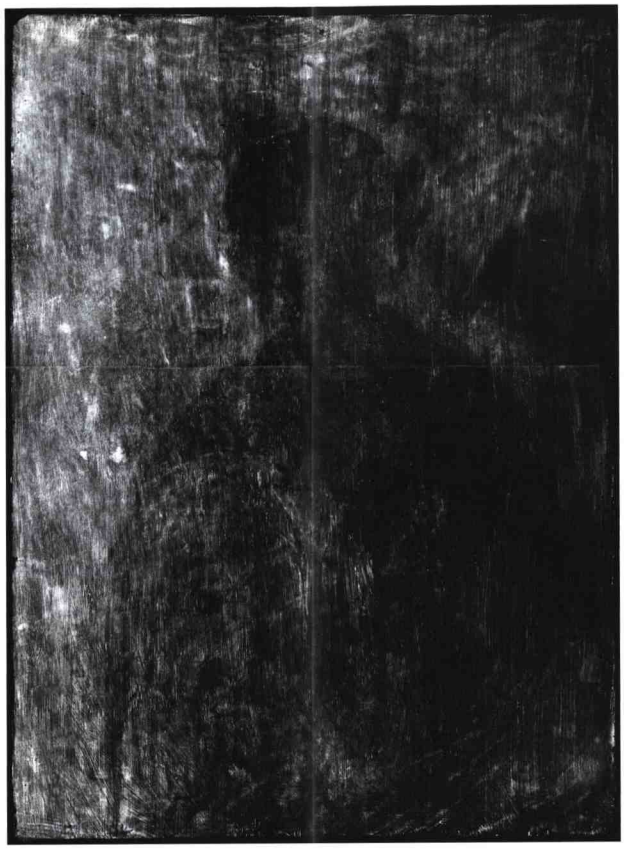


Abb. 242: Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis des Vaters, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

nach meines vatters gestalt / Da Er war sibenzich Jar alt / Albrecht Dürer Der elter." Darunter das Dürer-Monogramm „AD"[2] *(Abb. 245)*

b) London, Syon House, Sammlung des Duke of Northumberland, mit der Inschrift „1497 . ALBRECHT . THVRER . DER . ELTER . VI ID AET . 70 . IOR ." *(Abb. 246)*

c) ehem. Sammlung Skorzewski

d) Camberly, Privatsammlung

e) Berlin, Privatbesitz

f) Wenzel Hollar, Radierung von 1644 mit der Inschrift „1497 ALBRECHT THVRER DER ELTER VI ID ALT 70 JOR"[3] *(Abb. 247)*

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Seit Moriz Thausing die Frankfurter Tafel aus dem Kanon Dürerscher Originale ausgeschieden hat, ist sie von der Forschung nur noch beiläufig gewürdigt worden.[4] Die meisten Monographien listen sie im Rahmen der Aufzählung sämtlicher erhaltenen Fassungen des Porträts auf, gehen aber nicht weiter auf sie ein. Heinrich Weizsäcker wagte sich immerhin an eine chronologische Einordnung der Repliken: Ihm zufolge ist die Münchener Fassung die älteste, gefolgt von der um 1600 anzusetzenden Frankfurter. Das Exemplar in Syon House hielt Weizsäcker für ein niederländisches Bild aus dem 17. Jahrhundert.[5] Zuvor hatte Max J. Friedländer anhand der Inschriften eine relative Abfolge ermittelt.[6] Da Dürer nach Friedländer 1497 die römische Kapitalis noch nicht benutzt und seinen Familiennamen nicht mit ‚Th' geschrieben habe, müßten die Inschriften der Exemplare in Syon House und Frankfurt Hinzufügungen sein, während der Münchener Kopist die kursive Inschrift des Originals getreulich wiederholt habe. Diese stimme sowohl im Schriftduktus als auch in der Formulierung mit der Inschrift auf Dürers Selbstbildnis von 1498 im Prado überein *(Abb. 243)*.[7] Die Parallele betonte auch Eduard Flechsig, der jedoch daraus eine gegenteilige Schlußfolgerung ableitete.[8] In unserem Zusammenhang interessiert vor allem Flechsigs Analyse der von den anderen Kopien überlieferten Inschrift in römischer Kapitalis. Aus der Schreibweise des Namens „Thürer", die der Sohn im Gegensatz zum Vater nie verwendet habe, schloß Flechsig, der ältere Dürer selbst oder ein Freund von ihm habe die Inschrift nachträglich auf das Original aufgebracht, das anfangs ohne Inschrift geblieben, allenfalls signiert und datiert gewesen sei. Dieses Original hielt Flechsig für verschollen; auch die Fassung der National Gallery in London akzeptierte er nicht *(Abb. 244)*. Friedländer und das Ehepaar Tietze teilten diese Meinung, während Wölfflin sich positiver geäußert hatte.[9] Friedrich Winkler vertrat schon früh die Zuschreibung der Londoner Tafel an Dürer, die sich erst in der neueren Forschung allmählich durchsetzen sollte.[10] Fedja Anzelewsky plädierte in seiner Monographie zum malerischen Werk Dürers von 1971 und noch energischer in der Neuausgabe von 1991 für den originalen Charakter dieser Fassung.[11] Ihm ist auch ein Quellenfund zu verdanken, der einen Hinweis auf die ur-

2 Vgl. Gisela Goldberg, Bruno Heimberg u. Martin Schawe, Ausst. Kat. Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek, München 1998, S. 560.

3 P. 1389. Vgl. Gustav Parthey, Wenzel Hollar. Beschreibendes Verzeichnis seiner Kupferstiche, Berlin 1853; ders., Nachträge und Verbesserungen, Berlin 1858. Zum Künstler s. Hans Mielke, Ausst. Kat. Wenzel Hollar. Radierungen und Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett, Berlin 1984.

4 Thausing (1884), S. 45.

5 Weizsäcker, S. 95.

6 Friedländer (1896), S. 13.

7 Vgl. Anzelewsky (1991), S. 154–156, Nr. 49. Die Madrider Inschrift lautet „. 1498 ./Das malt Ich nach meiner gestalt/Ich was sex und zwanzig Jor alt/Albrecht Dürer".

8 Flechsig (1928/31), Bd. 1, S. 360. Etwas spitzfindig argumentiert Flechsig, daß die Aussage der Inschrift keinen Sinn mache, da sie die Autorschaft an dem Bild dem Vater zuschreibe. Diese Lesart ist nicht zwingend, da man ja das Monogramm mit einbeziehen muß. Bei der unverkennbaren Analogie zum Prado-Selbstbildnis würde die dritte Zeile also jeweils den Dargestellten identifizieren, der in Madrid freilich zugleich der Maler ist.

9 Friedländer (1921), S. 69; Tietze u. Tietze-Conrat (1928), S. 346; Wölfflin (1905), S. 112.

10 Friedrich Winkler, Ein Gesamtkatalog der Dürerschen Werke. Kritik und Abwehr, in: Cicerone 20, 1928, S. 469–476, hier S. 471. Der bis dahin skeptische Michael Levey (1959, S. 26–32) äußerte nach der Nürnberger Ausstellung von 1971, das Londoner Bild „stood up unexpectedly well in the Nuremberg exhibition"; vgl. ders., „To honour Albrecht Dürer": Some 1971 Manifestations, in: Burlington Magazine 114, 1972, S. 63–71, hier S. 68.

11 Anzelewsky (1971), S. 152; Anzelewsky (1991), S. 152.

Abb. 243: Albrecht Dürer, Selbstbildnis, 1498, Madrid, Museo del Prado

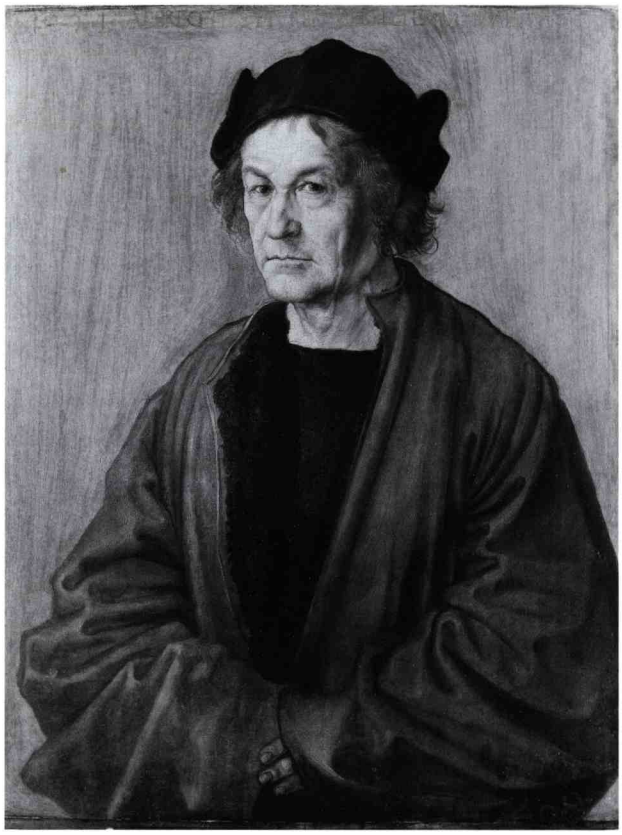


Abb. 244: Albrecht Dürer, Bildnis des Vaters, 1497, London, National Gallery

Abb. 245: Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis des Vaters, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Abb. 246: Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis des Vaters, London, Syon House

Abb. 247: Wenzel Hollar, Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis des Vaters, Radierung, 1644, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

sprüngliche Funktion und Verwendung des Bildnisses liefert. Einer Notiz des Nürnberger Ratsherrn Hans Wilhelm Kreß zu Kressenstein zufolge waren die annähernd gleichformatigen Tafeln mit dem Bildnis des Vaters und dem Madrider Selbstbildnis „in formb eines Altärleins", d. h. offensichtlich zu einem Diptychon, zusammengefügt.[12] Dies könnte 1503 geschehen sein; denn dieses Jahr gibt Kreß als Entstehungsdatum an.[13] Den Anlaß könnte der Tod des Vaters am 20. September 1502 abgegeben haben, für den das Bildnisdiptychon vielleicht als *memoria* dienen sollte. 1636 wurde das Bilderpaar dann vom Rat der Stadt als Geschenk für Karl I. von England dem Grafen Arundel übergeben, der sie im folgenden Jahr dem König aushändigte. Zwei Jahre nach der Hinrichtung des Königs wurden die beiden Bilder 1650 zusammen mit weiterem Kunstbesitz der Krone versteigert. Danach müssen sie getrennt worden sein; das Madrider Selbstbildnis taucht erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Spanien wieder auf.

DISKUSSION

Zusammen mit den fünf anderen Repliken und der Radierung Wenzel Hollars belegt die Tafel im Städel die Berühmtheit dieser Bildschöpfung Albrecht Dürers ebenso nachdrücklich wie eine Äußerung des Wittelsbacher Herzogs Maximilian I. von Bayern. Als dieser 1627 den Nürnberger Rat zum Verkauf von Dürers ‚Vier Aposteln' überreden wollte, griff er zu dem Argument, die Stadt besäße ja noch das Selbstbildnis und das Bildnis des Vaters.[14] Offenbar erfaßten die Nachgeborenen das Außergewöhnliche des Werkes. Die möglicherweise durch den Künstler selbst erfolgte Komposition eines Diptychons aus den beiden bereits vorhandenen Porträts wäre ein beeindruckendes Zeugnis für Dürers Selbstbewußtsein und Selbstverständnis auf künstlerischer und geschichtlicher Ebene. Aus jenem Bilderpaar hätte der gleiche Geist geprochen wie aus den Textzeugnissen des „Gedenkbuchs" und der „Familienchronik".[15] Für die unterschiedlichen Inschriften auf den verschiedenen Repliken hat Anzelewsky die wohl schlüssigste Erklärung geliefert.[16] Ihm zufolge gibt die Münchener Fassung die ursprüngliche Inschrift des Originals wieder. Nach der Anfertigung dieser Kopie sei der Hintergrund des Originals dann so stark beschädigt worden, daß die Inschrift verloren ging und durch eine Paraphrase in antikisierender Schrift ersetzt wurde. Diese spätere Inschrift würde durch die restlichen Kopien überliefert. Anzelewskys Theorie besitzt den Vorzug, daß sie nicht nur die Varianten der Inschrift erklärt, sondern auch zu dem schlechten Erhaltungzustand des Londoner Bildes paßt, das offenbar bis auf die Untermalung verputzt ist.[17] Die Replik in Syon House gibt eine verderbte Fassung des Textes wieder; zusammen mit dem Stil des zum monochromen Braun tendierenden Bildes spricht das für eine Entstehung im 17. Jahrhundert, wie sie schon Weizsäcker annahm.[18] Es dürfte sich um eine von Graf Arundel in Auftrag gegebene Kopie handeln. Das belegt auch der Umstand, daß der Radierung Wenzel Hollars offensichtlich dieses Gemälde zugrundelag; denn wie schon Friedländer beobachtete, übernimmt Hollar auf der Graphik das mißverstandene „UND" der Inschrift.[19] Die

12 Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, Hs. 79.D.22, f. 10, zit. nach ebd., S. 150.

13 Die auf dem Datum beruhenden Zweifel von Wolfgang Stechow, Recent Dürer Studies, in: Art Bulletin 56, 1974, S. 259–270, hier S. 260, Angelica Dülberg, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, S. 283, und von Matthias Mende, Dürer als Maler. Zur Neuausgabe des Kataloges der Gemälde durch Fedja Anzelewsky, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 79, 1992, S. 133–150, hier S. 141, lassen sich so wohl zerstreuen. Flechsig (1928/31), Bd. 1, S. 357 spricht sich dafür aus, daß das Prado-Selbstbildnis von Dürer erst nachträglich beschriftet worden sei. Die Vereinigung zum Diptychon könnte also erst den Anlaß für die Abfassung der beiden offensichtlich aufeinander abgestimmten Inschriften gebildet haben.

14 Joseph Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Nördlingen 1860, S. 13; Anzelewsky (1991), S. 150.

15 Vgl. Hans Rupprich (Hg.), Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlaß, Bd. 1, Berlin 1956, S. 27–38.

16 Anzelewsky (1991), S. 152.

17 Schon im Katalog der königlichen Sammlungen von 1639 wird das Bild beschrieben als „painted upon a reddish ground all Crackt"; zit. ebd., S. 151.

18 Offenbar ist die deutsche Formulierung dem Schreiber der Inschrift unvertraut; er assoziiert „AET[AS]" mit der Altersangabe und kann mit der Kopula „UND" nichts anfangen.

19 Friedländer (1896), S. 13. Allerdings korrigiert der deutschkundige Hollar „AET[AS]" zurück in „ALT".

Frankfurter Tafel hebt sich stilistisch deutlich von der Kopie in Syon House ab; sie ist weniger schwungvoll im Pinselduktus und schärfer in der Zeichnung. Im Gegensatz zu der monochromen Palette der späteren Fassung setzt ihr Maler die in Braun, Ocker und Schwarz gehaltene Figur deutlich von einem graugrünen Fond ab. Die Präzision der Malerei paßt am ehesten zur immer noch zu wenig erforschten Dürer-Renaissance der Jahre um 1600: Damals könnte die heute im Städel befindliche Kopie vor dem Original in Nürnberg angefertigt worden sein.[20]

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1844, S. 85, Nr. 136; 1855, S. 16; 1858, S. 75, Nr. 106; 1866, S. 77, Nr. 106; 1870, S. 95, Nr. 87; 1873, S. 96f, Nr. 87; 1879, S. 95, Nr. 84;1883, S. 97, Nr. 84; 1888, S. 104, Nr. 84; 1892, S. 26, Nr. 84; 1907, S. 16, Nr. 84; 1910, S. 20, Nr. 84; 1914, S. 21, Nr. 84; 1919, S. 36; 1924, S. 69

1884 Moriz THAUSING, Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, Leipzig 2. Aufl. 1884, Bd. 1, S. 45
1896 Max J. FRIEDLÄNDER, Dürer's Bildnisse seines Vaters, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 19, 1896, S. 12–19, hier S. 12f
1900 WEIZSÄCKER, 1900, S. 94f, Nr. 84
1904 Valentin SCHERER, Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte, Stuttgart u. Leipzig 1904, S. 368
1905 Heinrich WÖLFFLIN, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905, S. 112
1906 Werner WEISBACH, Der junge Dürer, Leipzig 1906, S. 83
1916 Emil WALDMANN, Albrecht Dürer, Leipzig 1916, S. 85
1921 Max J. FRIEDLÄNDER, Albrecht Dürer, Leipzig 1921, S. 69
1928 Hans TIETZE u. Erica TIETZE-CONRAT, Der junge Dürer. Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahre 1505, Augsburg 1928, S. 89, 346, Nr. W 12
1928/31 Eduard FLECHSIG, Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung, 2 Bde., Berlin 1928–1931, Bd. 1, S. 358–361; Bd. 2, S. 551, Nr. 136
1934 Hugo KEHRER, Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse, Berlin 1934, S. 23, Nr. IV A, 2
1935 C. S. ZILVA, Albrecht Dürer's Portrait of his Father in the National Gallery, in: Apollo 21, 1935, S. 238ff
1948 Erwin PANOFSKY, Albrecht Dürer, 2 Bde, Princeton 3. Aufl. 1948, Bd. 2, S. 14
1959 Michael LEVEY, National Gallery Catalogues. German School, London 1959, S. 26–32, hier S. 25
1968 Giorgio ZAMPA, L'opera completa di Dürer, (= Classici dell'Arte 23), Mailand 1968, S. 94
1971 Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Berlin 1971, S. 150f
1971 Ausst. Kat. ALBRECHT DÜRER. 1471/1971, Nürnberg 1971, Nr. 71
1991 Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuausgabe, Berlin 1991, S. 152f
1999 BRINKMANN, SANDER, S. 31, Abb. 9

20 Nach wie vor grundlegend Gisela GOLDBERG, Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance in München, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. F. 31, 1980, S. 129–175.

CONRAD FABER VON CREUZNACH

Bad Kreuznach (?) um 1500 – Frankfurt a. M. vor dem 16. 5. 1553

Conrad Faber (der Nachname bedeutet „Schmied" – es würde zur humanistischen Gedankenwelt seiner Auftraggeberschaft passen, wenn der Maler ihn latinisiert hätte) scheint in Bad Kreuznach geboren und bzw. oder ausgebildet worden zu sein. Bei seiner ersten Erwähnung in Frankfurt im Jahre 1524 war er bereits verheiratet, so daß ein Geburtsdatum um 1500 plausibel erscheint. Zunächst war er in der Werkstatt des Hans Fyoll angestellt, also bei einem Vertreter der nach Ausweis der Quellen bedeutendsten Malersippe Frankfurts im ausgehenden Mittelalter. 1538 erwarb Faber das Bürgerrecht; in den darauffolgenden Jahren bekleidete er verschiedene städtische Ämter und wurde mehrfach im Zusammenhang mit Grundstücksgeschäften und Darlehen erwähnt. 1552 zeichnete er einen monumentalen Belagerungsplan von Frankfurt, der als Holzschnitt publiziert wurde, und erhielt dafür ein Ehrengeschenk des Rats. Spätestens im Frühjahr des folgenden Jahres ist der Künstler verstorben. Anders als Albrecht Dürer, der etwa Druckgraphik für den Markt – im wörtlichen Sinne – herstellte, scheint sich Faber stark an Kundenwünschen orientiert und auf wenige Geschäftsfelder spezialisiert zu haben: Er war einerseits der gefragteste Frankfurter Porträtmaler seiner Zeit, andererseits lieferte er topographische Aufnahmen und heraldische Arbeiten.

LITERATUR: Wolfgang Brücker, Conrad Faber von Creuznach (= Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main 11), Frankfurt a. M. 1963; Viola Rönsch, Art. „Faber von Kreuznach, Conrad", in: AKL, Bd. 36, 2003, S. 53

BILDNISSE GILBRECHTS D. J. VON HOLZHAUSEN UND SEINER FRAU ANNA, GEB. RATZEBURG

Frankfurt a. M., 1535

Inv. Nr. 1716, 1717

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Linde (Tilia sp.)
Mann (Inv. Nr. 1716):
59,4 (± 0,2) x 44,4 (± 0,1) x 0,5 (± 0,2) cm
vier Bretter, vertikal geteilt, mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts):
Brett I: oben 8,7; unten 10,0 cm; Brett II: oben 20,9; unten 21,7 cm; Brett III: oben 9;7; unten 10,5 cm; Brett IV: oben 4,3; unten 1,9 cm
am unteren Rand ein ca. 13 cm langer senkrechter Einläufer in ca. 21 cm Abstand von links, 2,5 cm weiter ein erbsengroßes Wurmloch, 2 cm vom rechten Rand ein ca. 5 cm langer Einläufer
Frau (Inv. Nr. 1717):
59,2 (± 0,1) x 43,5 (± 0,3) x 0,5 (± 0,1) cm
vier Bretter, vertikal geteilt, mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts):
Brett I: oben 10,7; unten 10,9 cm; Brett II: oben 11,2; unten 10,7 cm; Brett III: oben 12,3; unten 12,5 cm; Brett IV: oben 9,1; unten 10,2 cm
am oberen Rand drei senkrechte Einläufer von ca. 13,8 und 4 cm Länge in ca. 18, 21 und 33 cm Abstand vom linken Rand. Am unteren Rand ein ca. 15 cm langer senkrechter Einläufer in ca. 17 cm Abstand vom linken Rand

Malflächen:
Mann (Inv. Nr. 1716): 58,7 (± 0,2) x 44,4 (± 0,1) cm,
lediglich von der unteren Malkante Spuren zu erkennnen; Ränder bis zur Tafelkante allseitig übermalt
Frau (Inv. Nr. 1717): 59,2 (± 0,1) x 43,5 (± 0,3) cm,
unten und am rechten Rand Spuren von der Malkante (?)

Zustand der Malerei:
MANN (Inv. Nr. 1716): mäßig. Auf Restaurierungsfirnis punktuelle Retuschen in Gewand und Himmel. Inkarnate und die Schaube stark verputzt, das Gewand besonders an der linken Schulter
FRAU (Inv. Nr. 1717): schlecht. Auf stärker als beim Pendant vergilbtem Restaurierungsfirnis großflächige Retuschen entlang der Brettfuge I-II und entlang der Einläufer am oberen Bildrand; punktuelle Retuschen im gesamten Himmel und im Rock, dessen Grau eingeschlagen ist. Inkarnate, Haar und Gewand stark verputzt

Rückseiten der Bildträger:
MANN (Inv. Nr. 1716): auf schwarzem Grund in einem olivgrünen Medaillon das Holzhausen-Wappen (in Schwarz drei (2,1) silberne Rosen mit rotem Blütenboden und grünen Kelchblättern. Helm: Stechhelm. Helmdecke: Silber und Schwarz. Helmzier: schwarzer Helmbusch, mit zwei silbernen Rosen besteckt), darüber die Inschrift „GILBRECHT VON HOLTZHAVSE[N] . AET[ATIS] . XXI : ANNO . M . D . XXXV ." Darunter „ƆVC." *(Abb. 250)*
FRAU (Inv. Nr. 1717): auf schwarzem Grund in einem olivgrünen Medaillon das Ratzeburg-Wappen (in Silber eine schwarze Tischwange. Helm: Spangenhelm. Helmdecke: Silber und Schwarz. Helmzier: schwarzer Löwenrumpf mit roter Zunge und schwarzem kegelförmigem Hut mit silbernem Umschlag und schwarzem Federbusch), darüber die Inschrift „ANNA RATZENBERGERIN IRES ALTERS XXIIII ANNO . M . D . XXXV ." Darunter „ƆVC." *(Abb. 251)*

Rahmen: bei beiden Tafeln modern.

Bezeichnet:
auf beiden Tafelrückseiten mit dem Monogramm „ƆVC" unterhalb der Inschriften. Der Brief in der Hand des auf Inv. Nr. 1716 Porträtierten ist folgendermaßen beschriftet: „Dem Ersamen Gilbrecht von holtzhausen Meinem besondern freuntlichenn liebenn Vettern" *(Abb. 248)*

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Auch mittels Infrarot-Reflektographie ließ sich keine Unterzeichnung sichtbar machen. Eine dendrochronologische Datierung von Lindenholz ist derzeit nicht möglich.

BESCHREIBUNG

MANN (Inv. Nr. 1716): Das Bild zeigt die Figur eines sitzenden Mannes im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt vor einer weiten Landschaft. Er ist mit einer voluminösen Schaube aus einem grauen Stoff bekleidet, der überall mit schwarzen, goldgebiesten Streifen in gleichmäßigem Abstand verziert ist. Zu dem weit ausladenden Erscheinungsbild des Obergewands trägt eine Art Pelerine mit volantartigen, übereinandergeschobenen Kragen bei. Vor der Brust und an den Unterarmen des Porträtierten kommt ein schlichtes schwarzes Wams zum Vorschein, unter dem er ein fein plissiertes weißes Hemd trägt, das am Halsausschnitt einen mit Goldfäden bestickten Bund mit einer Krause aufweist. Während er mit seiner Linken, deren Zeigefinger ein mit blauem Edelstein besetzter Ring schmückt, das rechte Revers seiner Schaube umfaßt, hält er in der rechten Hand vor sich einen Brief so, daß der Betrachter die Schrift lesen kann. Auf dem Kopf trägt der Mann ein flaches schwarzes Barett mit leicht gewellter Krempe, unter dem mittellang geschnittenes, kastanienbraunes Haar hervorquillt. Das zum Kinn spitz zulaufende, bartlose Gesicht des Porträtierten ist vor allem durch seine schmale Nase, den kleinen Mund und seine schmalen Augen mit den feinen, nur leicht gekrümmten Augenbrauen gekennzeichnet. Sein Blick wirkt konzentriert, führt aber nach rechts ins Leere.

Übergangslos erscheint hinter dem Dargestellten eine weite Landschaft, deren Horizont etwa auf seiner Schulterhöhe liegt. Während in dem dreieckigen Ausschnitt hinter seiner rechten Schulter drei in die Tiefe gestaffelte Bergrücken zu sehen sind, deren vorderster von einer Burg bekrönt ist, wird rechts der Blick auf einen breiten, vom Bildrand beschnittenen Strom frei. Von links ragt eine Landzunge in ihn hinein, auf der eine Teilansicht der Stadt Frankfurt, nämlich die nördliche Mainseite, zu erkennen ist: Zum Fluß hin steht das charakteristische Befestigungswerk mit seinen verschiedenen Türmen, vom starken, runden Mainzer Turm über einen kleineren hin zum Turm der St. Leonhardskirche, dem kubischen Rententurm und schließlich dem Brückenturm weiter hinten. Die Nikolaikirche ist ebenso zu sehen wie St. Leonhard; beide überragt die mächtige, das Stadtbild prägende Bartholomäuskirche, der heutige Dom. Direkt am befestigten Ufer sieht man neben Mühlen und zwei Kränen eine bewegte Menschenmenge; am Ufer liegen Schiffe vor Anker und die Maininsel ist im Fluß auszumachen. Direkt hinter ihr erstreckt sich eine Brücke über den Main, die zwar vom rechten Bildrand beschnitten ist, doch auf dem Gegenstück *(Abb. 249)* mit der Sachsenhäuser Seite weitergeführt wird. Am Horizont sind in zarter Blautrübung langgestreckte Anhöhen zu erkennen, an denen sich der Fluß sachte vorbeischlängelt. Der Himmel zeigt ganz links im Hintergrund durch die aufgehende Sonne, die aber noch hinter den Bergen verborgen ist, eine gelbe Färbung, die nach oben und nach rechts in zartes Rosa übergeht. Etwa in Wangenhöhe des Mannes ziehen sich über die gesamte Bildbreite dünne langgestreckte Wolkenbänder, über denen sich wiederum eine Kette flacher, bauschigerer Wolken gebildet hat; das Mittelblau des Himmels verdunkelt sich zum Zenit hin leicht.

FRAU (Inv. Nr. 1717): Eine vornehm gekleidete Dame erscheint im Dreiviertelprofil nach links gewandt sitzend im Bild, hinterfangen von einer Landschaft. Ihre Gestalt wird etwa in Hüfthöhe vom unteren Bildrand abgeschnitten. Die Hände hat sie vor dem Bauch ineinander gelegt; mit der Linken umfaßt sie die Finger der Rechten, der rechte Daumen aber ruht auf dem linken. Sie trägt an Zeige-, Ring- und am kleinen Finger der rechten Hand, sowie am Zeige- und Ringfinger der linken prächtige

Abb. 248: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis Gilbrechts d. J. von Holzhausen, 1535, Frankfurt, Städel

Abb. 249: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis der Anna von Holzhausen, geb. Ratzeburg, 1535, Frankfurt, Städel

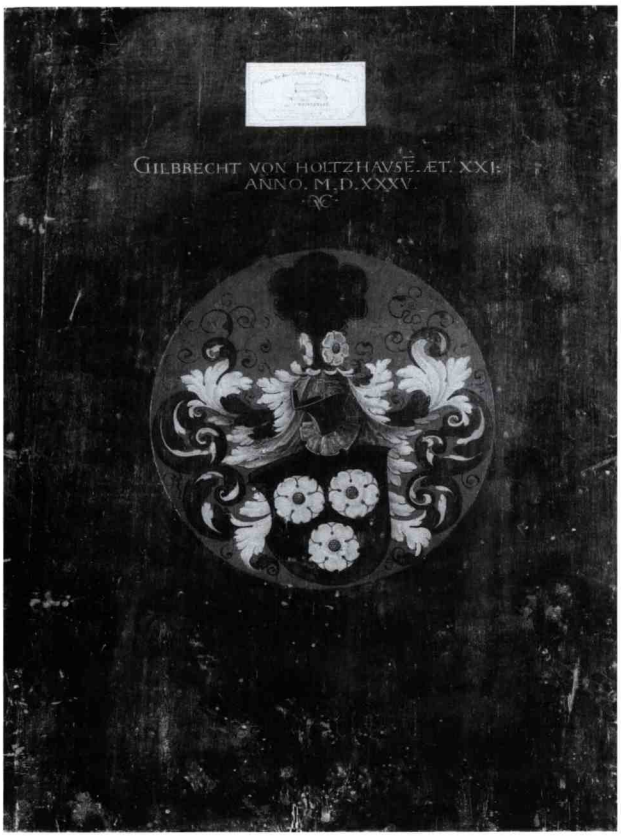


Abb. 250: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis Gilbrechts d. J. von Holzhausen, 1535, Rückseite, Frankfurt, Städel

Goldringe mit Edelsteinen, teilweise mehrere an einem Finger. Ihr gebauschtes Kleid besteht aus demselben grauen Stoff wie die Schaube des Mannes, es ist allerdings nur unten an den Ärmeln und an den Schultern mit schwarzen, goldgebiesten Streifen unterschiedlicher Breite verziert. Unter dem goldbestickten Einsatz vor ihrer Brust kommt ein fein plissiertes, weißes Hemd zum Vorschein, das einen mit Goldfäden bestickten Bund mit feiner Krause besitzt. Um ihre Schultern herum und vor dem Einsatz scheint eine zierliche, dreifache Perlenschnur angenäht zu sein. Um ihren Hals trägt die Dame vier goldene Ketten, von denen drei auf ihren Schultern liegen. Bei der äußersten handelt es sich um eine Hobelspankette. An der vierten, innersten Kette hängt ein runder Anhänger, der mit acht kreisförmig angeordneten roten Edelsteinen und einem größeren in deren Mitte geschmückt ist. Das Haar der Porträtierten bleibt vollständig unter ihrer Kopfhaube verborgen. Sie besteht aus dem in die Stirn gezogenen, fast transparenten Schleier, der von einem goldbestickten Tuch bedeckt ist. Darüber ist ein weiteres gold- und silberbesticktes Tuch geschlungen, das die Haarmasse nach hinten zu einer Art Horn formt. Das Gesicht der Dargestellten ist glatt und ebenmäßig, die Nase kräftig, dabei ein wenig kurz und nach unten hin leicht verbreitert. Sie besitzt einen schmalen, fein gebildeten Mund und recht kleine Augen, die von zarten Augenbrauen umrandet werden. Ihr Blick geht nach links, jedoch eher gedankenverloren in die Weite als direkt zu ihrem Gegenüber.

Die Landschaft aus dem Bildnis des Mannes setzt sich im Hintergrund fort, so daß hinter der rechten Schulter der Dame die rechte Mainseite mit dem Sachsenhäuser Ufer sichtbar wird. Die aus dem anderen Bild kommende Brücke, vor der ein Schiff segelt, führt zum südlichen Flußufer hinüber. Die Befestigungswerke sind hier vom Ulrichstein an über den Brückenturm und eine Reihe kleinerer Türme nach Osten bis zu dem viereckigen Turm der Affenpforte zu erkennen, ebenso die Dreikönigskirche, die Kirche des Deutschen Ordens und St. Elisabeth. Da die Frau schmaler ins Bild gesetzt ist, tritt nicht nur hinter ihren Schultern, sondern auch zu ihren Seiten die Landschaft hervor. So ist zu ihrer Linken der weitere Flußverlauf zu sehen und weiter in der Ferne taucht eine gestaffelte Bergkette auf, die in der Tiefe zum Horizont hin bläulich-weiß schimmern. Im Himmel setzt sich von links, vom Gegenstück her das Rosa des Sonnenaufgangs fort. Es dringt aber nur bis ins erste Drittel der Bildbreite; von dort an überwiegt eine blaugraue niedrige Wolkendecke. Das Mittelblau des Himmels nimmt eine dunklere Farbe zum Zenit hin an.

PROVENIENZ

Seit 1911 als Leihgabe des Freiherrn Adolph von Holzhausen im Städel; 1923 als Vermächtnis desselben erworben.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Von G.K. Wilhelm Seibt 1882 als Hans Sebald Beham in die Literatur eingeführt[1], gehören die Allianzbildnisse Gilbrechts und Annas von Holzhausen zu jener Werkgruppe, die Friedrich Baron von Marcuard 1896 zu Recht um das Bildnis des Hans von Schönitz versammelte und deren Maler er in Regensburg im Umkreis des Melchior Feselen vermutete.[2] Die Annahme von Marcuards, der Künstler habe sich eine Zeitlang in Frankfurt aufgehalten, hat Weizsäcker durch den Nachweis weiterer Porträts von derselben Hand untermauert, die allesamt Frankfurter Patrizier darstellen.[3] Sowohl Ernst A. Benkard als auch Franz Rieffel heben 1911 in ihren Berichten über die Holzhausen-Sammlung das kühle und gedämpfte Kolorit des Bilderpaares hervor.[4] Ebenfalls 1911 hat Carl Gebhardt in einem kurzen Beitrag betont, daß es sich bei dem Panorama mit Frankfurt a. M. im Hintergrund unseres Bildnispaars um die älteste erhaltene Ansicht der Stadt handelt, ein Aspekt, dem er im folgenden Jahr eine ausführliche Analyse widmete.[5] Zunächst wies er die akribische Genauigkeit der

1 Seibt (1882).
2 Marcuard (1896).
3 Weizsäcker (1896).
4 Benkard (1911); Rieffel (1911).
5 Gebhardt (1911) und (1912). Schon Seibt (1882) hatte dies erkannt.

Wiedergabe nach, um dann den Veränderungen nachzugehen, die zwischen der Ansicht von 1535 und der Ansicht aus Sebastian Münsters „Cosmographia" von 1545 bzw. dem Belagerungsplan von 1552 eingetreten sein müssen. Diese betreffen die Befestigungsanlagen: Sachsenhausen ist im Gegensatz zu den späteren Ansichten vollständig befestigt. Auch die Befestigungsanlage auf dem Ulrichstein ist noch intakt, und es gibt kleinere Veränderungen in der Stadtmauer. Schließlich meinte Gebhardt anhand des Vergleichs der Stadtansichten Faber auch den Holzschnitt der „Cosmographia" zuweisen zu können. Max J. Friedländer erwähnte die Bilder 1913; ebenso haben sie als Werke Fabers Eingang in das Prachtwerk zum Frankfurter Bildnis und in Walther Karl Zülchs Künstlerlexikon gefunden.[6] Über den sachlichen Aspekt der Frankfurt-Vedute hinaus gab besonders der Hintergrund beider Bilder in den folgenden Jahren Anlaß zu Mutmaßungen über die stilistische Herkunft ihres Schöpfers. Ludwig Baldass verglich mit Werken der Donauschule, insbesondere mit Porträts von Wolf Huber, und fand in der kompositionellen Anordnung des Hintergrunds eine Bestätigung für die vermutete Ausbildung Fabers in diesem Kreis.[7] Erna Auerbach fühlte sich hingegen durch die weit entfernte Landschaft auf unserem Bildnispaar in Kombination mit nahsichtigen Figuren an Piero della Francesca erinnert.[8] Deswegen kennzeichnete für sie italienischer Einfluß ebenso wie derjenige der Donauschule die Gruppe von Werken, die sie um das Allianzbildnis Gilbrechts und Annas von Holzhausen bildete. Streng wollte sie diese späteren Werke von der früheren, niederländisch beeinflußten Gruppe trennen, zu der etwa die Porträts Hammans von Holzhausen *(Abb. 266)* oder des Ehepaars Stralenberg *(Abb. 270, 271)* gehören. Auerbach tendierte sogar dazu, die beiden Werkgruppen verschiedenen Händen zuzuweisen.[9]

Wolfgang Brücker hob hervor, wie sehr die Bilder aufeinander abgestimmt, „strenger als je zuvor als Pendants komponiert" sind.[11] Auch er betonte das kühle, einheitliche Kolorit und den hohen Standpunkt, von dem aus der Landschaftshintergrund entwickelt ist. Weiterhin hat Brücker die biographischen Daten der Dargestellten zusammengetragen: Demnach wird Gilbrecht 1514 als Sohn des Gilbrecht von Holzhausen zum Goldstein und dessen dritter Frau Dorothea Schantz geboren.[12] Sein Vater war ein jüngerer Bruder Hammans von Holzhausen und ist 1514 verstorben, die Mutter vor 1528. Im selben Jahr wird der Onkel Hamman zum Vormund Gilbrechts eingesetzt; bald darauf kommt es wohl zu Auseinandersetzungen um das Erbe. Fichard berichtet von einer Entführung des Jungen, der anscheinend bei seinen Verwandten mütterlicherseits in Wertheim aufwächst. 1534 heiratet Gilbrecht Anna Ratzeburg, die aus hessischem Adel stammt. Sie stirbt bereits drei Jahre später kinderlos. 1540 tritt Gilbrecht dann seine Erbschaft an, offenbar deswegen so spät, weil er erst nach dem Tode seiner Gattin nach Frankfurt zog. Bei dieser Gelegenheit rechnet er mit seinem Vetter Justinian von Holzhausen als seinem Vormund ab. Er ist dann noch zweimal verheiratet gewesen mit Barbara Kühorn von Feuerfeld (1542) und mit Veronika Weiß von Limpurg (1548). Sein Todesjahr errechnete Fichard aus den Angaben in den Gesellentafeln von Alt-Limpurg auf „um 1550".

Berthold Hinz behandelt unser Bildnispaar schließlich als typisches Beispiel der „Faberschen Manier des konventionellen Allianzbildes", von dem er das Doppelbildnis Justinians von Holzhausen und Annas von Fürstenberg *(Abb. 258)* entschieden absetzt.[13]

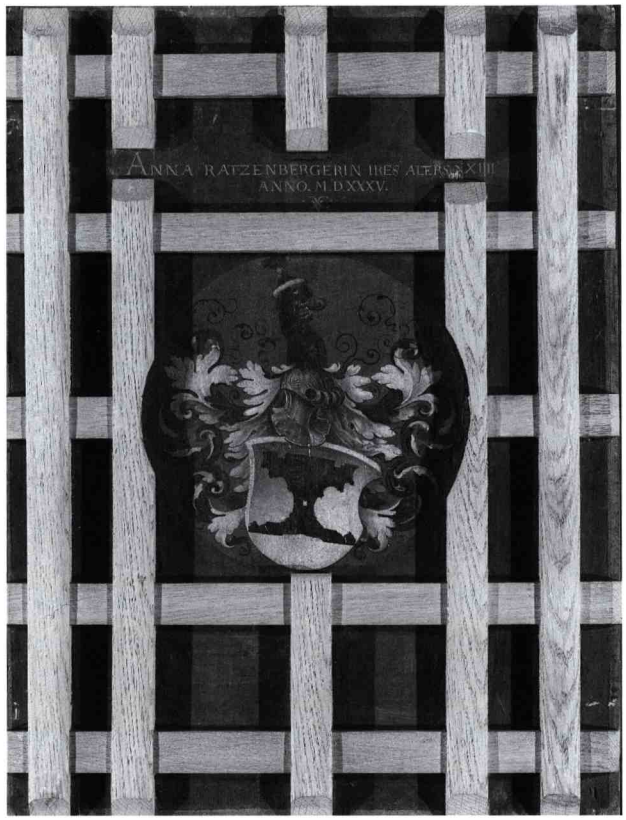


Abb. 251: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis der Anna von Holzhausen, geb. Ratzeburg, 1535, Rückseite, Frankfurt, Städel

6 Friedländer (1913); Bertrab, Simon u. Swarzenski (1916–21); Zülch (1935).
7 Baldass (1922).
8 Auerbach (1937).
9 Dabei hält sie die spätere Gruppe für das Werk Fabers und versucht, die frühen Werke einem anderen Künstler zuzuweisen. Beim Hamman von Holzhausen bezweifelt sie dementsprechend, wenn auch zu Unrecht, die Zugehörigkeit des monogrammierten Wappendeckels; vgl. unten S. 322. In Fabers Monogramm auf der Rückseite des Stralenberg-Bildnisses möchte sie nur ein Werkstatt-Zeichen sehen.
11 Brücker (1963), hier S. 53.
12 Nicht seiner zweiten Frau, wie Brücker schreibt. Vgl. dagegen Michael Matthäus, Hamman von Holzhausen (1467–1536). Ein Frankfurter Patrizier im Zeitalter der Reformation (= D. Rebentisch (Hg.), Studien zur Frankfurter Geschichte 48), Frankfurt a. M.2002 (= Diss. phil. Frankfurt a. M. 2001), S. 74f u. passim zu Gilbrecht.
13 Hinz (1975).

Abb. 252: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis Gilbrechts d. J. von Holzhausen, 1535, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

DISKUSSION

Angesichts der oben geschilderten, durchaus bewegten Jugend Gilbrechts von Holzhausen möchte man der lesbaren Adresse des Briefes in seiner Hand eine besondere Bedeutung beilegen: Bei dem Absender müßte es sich um seinen Vetter und Vormund Justinian von Holzhausen handeln.[14] Hat er das Bildnispaar für sein Mündel in Auftrag gegeben? Allgemein erkannt worden ist die exemplarische Bedeutung dieses Allianzbildnisses für den Porträtstil und insbesondere für die Landschaftsgestaltung des reifen Conrad Faber. Die in extremer Vogelperspektive panoramatisch ausgebreitete Flußlandschaft verleiht den gleichsam ortlosen Figuren eine gewisse Schwerelosigkeit und Entrücktheit. Das Kolorit arbeitet durchweg mit zarten Pastelltönen, es ist kühl, da von gebrochenem Graublau dominiert, und es wirkt einheitlich, weil es auf dem Kontrast zwischen dem warmen Gelbrosa des Sonnenaufgangs und dem silbrig-blauen Ton der dunstigen Weite bestimmt wird. Dieser Kontrast wirkt aber auch wie ein fernes, schwach nachhallendes Echo des Akkords, den die Obergewänder der Figuren mit ihrem kühlen, bläulichen Grau und dem breitflächigen warmen Goldton anschlagen. Beides, die aus der Luft gesehene Panoramalandschaft und die Sensibilität für Farbeffekte, verweisen auf den Einfluß der Donauschule. Mit dieser war Faber vermutlich kurz vor der Entstehung unseres Bildnispaares in Berührung gekommen, als er 1533 in Passau oder in Regensburg das Bildnis Hans' von Schönitz malte (Sigmaringen, Schloß, Fürstlich Hohenzollernsche Gemäldegalerie).[15] Vor allem Werke Albrecht Altdorfers scheinen Faber auf seiner Donaureise nachhaltig beeindruckt zu haben.[16]

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 127; 1966, S. 41; 1971, S. 23; 1987, S. 47

1882 G. K. Wilhelm SEIBT, Hans Sebald Beham, Maler und Kupferstecher und seine Zeit. Studien zur Kunst und Kulturgeschichte, Frankfurt a. M. 1882, S. 37f

1896 Friedrich Baron von MARCUARD, Das Bildnis des Hans von Schönitz und der Maler Melchior Feselen. Kunstgeschichtliche Studie, München 1896, S. 17

1896 Heinrich WEIZSÄCKER, Rez. von MARCUARD 1896, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 19, 1896, S. 479–483, hier S. 479

1906 Ausst.-Kat. EXHIBITION OF EARLY GERMAN ART. Burlington Fine Arts Club, London 1906, S. 88

1911 Ernst A. BENKARD, Das Holzhausen-Kabinett im Städelschen Institut, in: Kunstchronik N. F. 22, 1911, Sp. 481–486, hier S. 481

1911 Carl GEBHARDT, Conrad Faber, der Meister der Holzhausen-Bildnisse, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 325f, hier 326

1911 Franz RIEFFEL, Die Freiherrlich von Holzhausensche Gemäldesammlung in der Städelschen Galerie (zugleich ein Beitrag zur Geschichte der mittelrheinischen Malerei im XVI. Jahrhundert, namentlich in Frankfurt), in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 341–352, hier S. 347

1912 Carl GEBHARDT, Conrad Faber und die ältesten Ansichten von Frankfurt, in: Alt-Frankfurt 4, 1912, S. 104–114, hier S. 105–108

1912 Wolfgang M. SCHMID, Passau (Berühmte Kunststätten 60), Leipzig 1912

1913 Max J. FRIEDLÄNDER, Conrad Faber, painter of the patricians of Francfort, in: Art in America 1, 1913, S. 143, Nr. 17–18

1916/21 Carl von BERTRAB, Karl SIMON u. Georg SWARZENSKI (Hgg.), Das Frankfurter Bildnis von 1500 bis zur Wende des 20. Jahrhunderts, 3 Lieferungen, Frankfurt a. M. 1916–21, S. 13, Nr. 26, 27

1920 Charles H. COLLINS BAKER, Syon House and its treasure. Notes on Syon House pictures II, in: Connoisseur, 1920, S. 194

1922 Ludwig von BALDASS, Die Bildnisse der Donauschule, in: Städel-Jahrbuch 2, 1922, S. 73–86, hier S. 85

1928 Oswald GÖTZ, Zwei neue Porträts des Meisters der Holzhausen-Bildnisse, in: Alt-Frankfurt 1928, S. 65–67, hier S. 66

1935 Walther Karl ZÜLCH, Frankfurter Künstler 1223–1700, Frankfurt a. M. 1935

1937 Erna AUERBACH, Conrad Faber, or „The Master of the Holzhausen Portraits", in: Burlington Magazine 70, 1937, S. 15–24, hier S. 19, 23

1941 Oswald GÖTZ, The portrait of Friedrich Rorbach by C. Faber, in: Art in America 29, 1941, S. 89

14 So schon BRÜCKER (1963), S. 181.

15 Vgl. ebd., S. 176f, Nr. 22, Abb. 25.

16 Auf diese weist BRÜCKER, ebd., S. 50f hin.

1953 Franz Lerner, Gestalten aus der Geschichte des Frankfurter Patrizier-Geschlechts von Holzhausen, Frankfurt a. M. 1953, Tf. 8–9
1963 Wolfgang Brücker, Conrad Faber von Creuznach (= Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main 11), Frankfurt a. M. 1963, S. 52–55, 181–183, Nr. 26–27
1975 Berthold Hinz, Innerlichkeit und ihre äußerlichen Bedingungen. Das humanistische Bildnis des Justinian und der Anna von Holzhausen, in: Städel-Jahrbuch N. F. 5, 1975, S. 97–110, hier S. 103
1990 Angelica Dülberg, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, S. 196, Nr. 65–66
1999 Brinkmann, Sander, S. 33f, Tf. 46, 47, Abb. 19, 20

BILDNISSE EINES PAARES AUS DER FAMILIE STRALENBERG (?)

Frankfurt a. M., um 1545

Inv. Nr. 1718, 1719

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Linde (Tilia sp.)
Mann (Inv. Nr. 1718):
53,7 (± 0,2) x 39,8 (± 0,2) x 0,4 (± 0,1) cm
drei Bretter, vertikal geteilt mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts):
Brett I: oben 12,6; unten 13,5 cm; Brett II: oben 18,2; unten 11,6 cm; Brett III: oben 9,1; unten 14,1 cm, oben und unten auf ca. 0,7 cm Breite ganz leicht abgefast. In der Bildmitte vom oberen Rand aus senkrecht nach unten ein ca. 13 cm langer Einläufer
Frau (Inv. Nr. 1719):
55,5 (± 0,1) x 37,8 (± 0,1) x 0,3 (± 0,1) cm
zwei Bretter, vertikal geteilt mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts):
Brett I: oben 27,9; unten 26,1 cm; Brett II: oben 10,0; unten 11,7 cm, Bretter leicht verwölbt. Tafel rückseitig auf allen Seiten auf ca. 1,8–2,5 cm Breite um 1 mm abgefast. Untere Hälfte leicht verwurmt

Malflächen:
Mann (Inv. Nr. 1718): 52,6 (± 0,1) x 39,7 (± 0,2) cm
Malkante oben und unten erhalten, wenn auch übermalt. Seitlich reicht die originale Farbschicht bis an den Rand
Frau (Inv. Nr. 1719): 55,5 (± 0,1) x 37,8 (± 0,1) cm
keine Malkante; dennoch wohl nicht beschnitten

Zustand der Malerei:
Mann (Inv. Nr. 1718): auf Restaurierngsfirnis einige Retuschen im schwarzen Gewand. Unter dem Firnis die beiden Fugen großflächig retuschiert, besonders die rechte zwischenBrett II-III. Im Gesicht Retuschen auf der Wange unter dem Firnis; eine mechanische Beschädigung in Form eines mit scharfem Gegenstand gezogenen Kreuzes mit Schnittpunkt unterhalb des rechten Auges über das ganze Gesicht, unter dem Firnis retuschiert. Ungleichmäßige Reinigung hat dem Himmel fleckiges Aussehen gegeben. Gesicht an Nase und Kinnumriß leicht, Hände stärker verputzt
Frau (Inv. Nr. 1719): entlang der Fuge über die ganze Länge retuschiert, alte punktuelle Retuschen im Himmel; auf Restaurierungsfirnis zahlreiche punktuelle Retuschen, vor allem in der Haube und im Mantel. Inkarnate stark verputzt

Rückseiten der Bildträger:
Mann (Inv. Nr. 1718): gedünnt, mit Holzlasur gestrichen und parkettiert; auf dem Parkett ein weißer Streifen Klebeband, darauf mit Filzstift: „Städel 1718/13–1-78 V/RA". Auf dem Parkett Brandstempel „Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main"; daneben mit schwarzem Stift „1718"; mit rotem Stift: „Inv. Nr. 1718", „3502"
Frau (Inv. Nr. 1719): unter schwarzem Schutzanstrich originale Bearbeitungsspuren; oben mit roter Kreide: „Inv.Nr. 1719"; Prägestempel „Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main"; im unteren Drittel mit dünner roter Kreide überkopf „3044", sowie zwei vergilbte Klebezettel, auf einem mit blauem Stift „1719", auf dem anderen gedruckt „18."

Rahmen:
bei beiden Tafeln modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Mann (Inv. Nr. 1718): Mit bloßem Auge ist ein Pentiment am Kontur der linken Gesichtshälfte zu sehen, der 1 bis 2 mm breiter verlief und unter dem hellen Himmel durchwächst.
Frau (Inv. Nr. 1719): Hier ist ein Pentiment an der rechten Hand zu erkennen, deren Mittelfinger über ein Stück des braunen Manteltuchs gemalt ist.
Bei beiden Tafeln wird auch im Infrarot keine Unterzeichnung sichtbar. Eine dendrochronologische Datierung von Lindenholz ist nicht möglich.

BESCHREIBUNG

Mann (Inv. Nr. 1718): Vor einer weiten Landschaft steht ein Mann im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt. Der Dargestellte, bis zur Hüfte sichtbar, ist mit einer anthrazitfarbenen, mit schwarzen Samtstreifen besetzten Schaube bekleidet, deren Kragen auffälligerweise im heraldischen Wolkenschnitt gezaddelt ist und in einen schulterlangen Überfall übergeht. Darunter trägt der Mann ein Wams aus schwarzem Brokat. Sein plissiertes weißes Hemd besitzt einen Bund mit feiner Krause. Vor der Brust steht es einen Spalt breit auf, wird aber durch goldene Häkchen wieder geschlossen. Die Hände hat der Dargestellte vor dem Bauch ineinandergefaltet, sie umfassen gleichzeitig den Knauf eines Schwerts. Die Finger seiner Linken liegen dabei auf der rechten Hand, der rechte Daumen ruht auf dem linken. Den Zeigefinger seiner linken Hand schmückt ein goldener Ring mit dem Wappen der Familie Stralenberg. Die auffällige Physiognomie des Mannes ist gekennzeichnet von einer oben geraden, unten knub-

beligen Nase, einer vorstehenden Unterlippe und Schlupflidern, vor allem am linken Auge. Da die Pupille seines linken Auges größer ist und merkwürdig weit links oben steht, wohingegen die seines rechten Auges sich in der Mitte befindet, erweckt der Porträtierte den Eindruck, er habe einen Sehfehler. Das glatte, kastanienbraune Haar des Mannes ist in einem kurzen Pagenschnitt frisiert, direkt über der Stirn gerade geschnitten und steht schwungvoll nach außen gewellt über seinem rechten Ohr ab. Die Landschaft, die hinter ihm und auf der rechten Seite erscheint, wird von einem großen Gewässer dominiert. Vornean jedoch erstreckt sich in starker Verkürzung gesehen eine teils bewaldete Grünfläche mit Pfaden, die zum Ufer hinführen. Während links neben dem Porträtierten nur Wasser und in der Ferne ein Gebirgszug erkennbar sind, erscheint das Gewässer auf der rechten Seite belebter. Ein Schiff segelt zur Mitte, davor erhebt sich ein Fels aus dem Gewässer, weiter hinten ragt eine Landzunge mit schmaler Stadtsilhouette und langem Anlegesteg hinein. Den Abschluß bildet eine Gebirgskette, die am Horizont bläulich-weiß schimmert. Der im Zenit dunklere Himmel hellt sich zum Horizont stark auf bis zu einer breiten Zone in reinem Weiß; ganz links hingegen ist der Himmel von den ersten Strahlen der aufgehenden Sonne gelb gefärbt.

Frau (Inv. Nr. 1719): Das Bild zeigt die Figur einer stehenden, vornehm gekleideten Frau im Dreiviertelprofil nach links gewandt, hinterfangen von einer Landschaft. Während sie in ihrer linken Hand in Bauchhöhe einen goldenen Bisamapfel hält, der am Ring des kleinen Fingers der rechten Hand an einer Goldkette befestigt ist, umfaßt sie mit ihrer rechten Hand die linke. Ins Auge fallen die zahlreichen, mit Edelsteinen besetzten Ringe an ihren Fingern. Die Porträtierte trägt eine weite Schaube aus rotbraunem Stoff mit schwarzen Säumen, die einen pelzverbrämten Kragen und ebensolche Ärmeln aufweist. Vor ihrer Brust kommt ein goldbesticktes, mit Edelsteinen verziertes Leibchen zum Vorschein, darunter ein weißes Hemd, dessen Dekolleté mit goldenen Häkchen geschlossen ist. Um ihren Hals liegen eine schwerere Kette aus Gold, eine leichte, dreischnurige Perlenkette, sowie eine goldene mit einem Medaillon, auf dem eine Büste erkennbar ist. Als Kopfbedeckung dient der Frau eine Haube, die außer dem fast transparenten äußeren Tuch mit Goldborte und dem weißen Tuch darunter, mit dem die Haarmasse zusammengefaßt ist, noch ein langes Schleiertuch besitzt, das über ihre rechte Schulter hinweg hinabfällt. Das volle Gesicht der Dargestellten weist einen kleinen Mund, eine lange Nase, sowie geschwungene Mandelaugen und Augenbrauen auf; am Hals zeigt sich ein beginnendes Doppelkinn. Die Landschaft aus dem Gegenstück setzt sich auf dieser Tafel fort; denn zu beiden Seiten der Dame fällt der Blick zunächst auf den Grünstreifen mit Pfad und einzelnen Bäumen und dann auf das weite Gewässer. Links wird es von Landzungen begrenzt, die wiederum am Horizont in einer Gebirgskette gipfeln, rechts zeigt sich fast die gleiche Ansicht wie im Bildnis des Mannes: Ein ganz ähnliches Schiff segelt in dieselbe Richtung, dahinter ragt auch hier auf einer Landzunge eine Stadt ins Gewässer; nur weist diesmal der Anlegesteg in die entgegengesetzte Richtung. Den hinteren Abschluß am Horizont bildet ein einzelner hoher Berg. Der Himmel ist genauso wie im Bildnis des Mannes gestaltet, denn auch hier kündigen links hinten die ersten gelben Strahlen die aufgehende Sonne an, wohingegen der übrige Himmel sich vom Zenit aus zum Horizont hin aufhellt.

PROVENIENZ

Seit 1911 als Leihgabe des Freiherrn Adolph von Holzhausen im Städel; 1923 als Vermächtnis desselben erworben.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Franz Rieffel hat das Bildnispaar qualitativ als „ebensowenig hervorragend" wie das Porträt eines Mannes (Inv. Nr. 1732, *Abb. 277*) eingestuft und erwog die Zuschreibung an die gleiche Hand, die den sog. „Ernst von Völker" (Inv. Nr. 1720, *Abb. 257*) geschaffen hat.[1] Wolfgang Brücker gliederte das letztere Stück jedoch wieder in das Œuvre Fabers ein und äußerte sich deswegen auch positiver über das vorliegende Bildnispaar.[2] Ihm zufolge handelt es sich um Arbeiten Fabers aus der Mitte der 1540er Jahre. Nach einer Familientradition seien Mitglieder der Familie Holzhausen dargestellt, angeblich Gilbrecht von Holzhausen und Anna Ratzeburg. Unter dieser Benennung wurden die Tafeln in der älteren Literatur, z. B. bei Rieffel, geführt. Da Gilbrechts und Annas inschriftlich gesichertes Bildnispaar (Inv. Nr. 1716–1717, *Abb. 248, 249*) aus dem Jahre 1535 jedoch keinerlei Ähnlichkeit zeigt, nahm etwa von Marcuard Zuflucht zu der unbestimmten Bezeichnung „ein Holzhausen".[3] Brücker entdeckte aber, daß der Dargestellte einen Ring mit dem Wappen der Stralenberg trägt. Obwohl die Tingierung durch die Retuschen um die Brettfuge gestört ist, lassen sich drei schwarze Strahlen in Gold noch ablesen. Um welchen Stralenberg es sich handelt, ist nach Brücker nicht mit Sicherheit zu sagen. Er zählte folgende Mitglieder dieses Geschlechtes auf: 1. Jakob (1509–1537), verheiratet 1528 mit Margarethe Bromm und in zweiter Ehe mit Dorothea Völker; 2. Hamman († 1537) verheiratet mit Anna (?) Renstorff; 3. Gert, (1507–1553) seit 1542 verheiratet mit Dorothea Blum; 4. Adam (1518–1547), seit 1543 verheiratet mit Katharina vom Rhein. Anhand seiner stilkritischen Datierung schied Brücker die 1537 verstorbenen Jakob und Hamman aus. Adam sei, so argumentiert er, im Jahre 1545 erst 27jährig; der Dargestellte sähe älter aus. Mithin sei Gert in die en-

1 Rieffel (1911), S. 349.
2 Brücker (1963), S. 68f.
3 Marcuard (1896), S. 11.

Abb. 253: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis eines Herrn Stralenberg (?), Frankfurt, Städel

Abb. 254: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis einer Frau Stralenberg (?), Frankfurt, Städel

Abb. 255: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis einer Frau Stralenberg (?), Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

gere Wahl zu nehmen, für den auch seine späte Heirat sprechen könne.

DISKUSSION

Die Identität der Dargestellten ist nicht gesichert; zumal Brückers Datierung angesichts der archaischen Landschaftsgestaltung ein wenig spät erscheint. Auch ist das Wappen nicht ganz zweifelsfrei zu identifizieren.[4]

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 127f

1896 Friedrich Baron von MARCUARD, Das Bildnis des Hans von Schönitz und der Maler Melchior Feselen. Kunstgeschichtliche Studie, München 1896, S. 11

1896 Heinrich WEIZSÄCKER, Rez. von Marcuard 1896, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 19, 1896, S. 479–483, hier S. 480

1906 Ausst.-Kat. EXHIBITION OF EARLY GERMAN ART. Burlington Fine Arts Club, London 1906, S. 88

1911 Ernst A. BENKARD, Das Holzhausen-Kabinett im Städel'schen Institut, in: Kunstchronik N. F. 22, 1911, Sp. 481

1911 Franz RIEFFEL, Die Freiherrlich von Holzhausensche Gemäldesammlung in der Städelschen Galerie (zugleich ein Beitrag zur Geschichte der mittelrheinischen Malerei im XVI. Jahrhundert, namentlich in Frankfurt), in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 341–352, hier S. 349

1913 Max J. FRIEDLÄNDER, Conrad Faber, painter of the patricians of Francfort, in: Art in America 1, 1913, S. 143, Nr. 26–27

1916/21 Carl von BERTRAB, Karl SIMON u. Georg SWARZENSKI (Hgg.), Das Frankfurter Bildnis von 1500 bis zur Wende des 20. Jahrhunderts, 3 Lieferungen, Frankfurt a.M. 1916-21, S. 25, Nr. 51, 52

1963 Wolfgang BRÜCKER, Conrad Faber von Creuznach (= Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main 11), Frankfurt a. M. 1963, S. 68f, 192–194, Nr. 35–36

1999 BRINKMANN, SANDER, S. 34, Abb. 13, 14

4 Die Stralenberg führten in Gold einen roten Balken begleitet von drei (2,1) schwarzen Strahlen. Helmzier: Ein schwarzer Strahl besetzt mit fünf schwarzen Büschen auf goldenen Kugeln. Helmdecke: Rot und Gold. Vgl. Fabers Bildnis des Johann Stralenberg und seine Wappenrückseite (Inv. Nr. 1823), unten, S. 327–333 u. *Abb. 270, 272*. Auf dem Ring des vorliegenden Bildes sind nur drei schwarze Strahlen ohne einen roten Balken zu erkennen, von der Helmzier schwarze Kugeln, die auf dem roten Akanthus (?) der Helmdecke sitzen.

BILDNIS EINES JUNGEN PATRIZIERS

Frankfurt a. M., um 1540

Inv. Nr. 1720

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Linde (Tilia sp.)
54,8 (± 0,1) x 39,5 (± 0,1) x 0,4 (± 0,1) cm (mit Anstückung)
drei Bretter, vertikal geteilt mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts):
Brett I: oben 4,0; unten 6,5 cm; Brett II: oben 12,3; unten 10,4 cm; Brett III: oben 22,7; unten 21,7 cm
die Tafel ist auf beiden Seiten beschnitten. An der linken Seite über die ganze Höhe eine ca. 6–7 mm breite Leiste angestückt

Malfläche:
53,7–54,0 x 38,5–39,0 cm
Malrand oben und unten erhalten

Zustand der Malerei:
unter stark lumineszierendem Restaurierungsfirnis großflächige Retuschen, die beide Brettfugen begleiten, insbesondere ein kreisförmiger Fleck auf der rechten Wange und eine große Partie darunter am oberen Rand des Ärmels. Eine größere Retusche sitzt auch im Pelzkragen der Schaube an der linken Schulter. Hingegen ist das Inkarnat vergleichsweise gut erhalten. Der Hintergrund ist möglicherweise ebenso übermalt worden wie beim Bildnis Jakob Stralenbergers (Inv.Nr. 1739, *Abb. 109*).[1]

Rückseite des Bildträgers:
wohl gedünnt, mit einem grauen Schutzanstrich auf Kreidegrund versehen. Rechts oben in der Ecke mit Bleistift „No 1R"; darunter eingeritzt „Eck rechts"; darunter in der Mitte in schwarzer Tinte in einer Schrift des 19. Jahrhunderts „H: E: v. Voelker"; darunter ein gelber Klebezettel vom Anfang des 20. Jahrhunderts „Atelier für Retouchieren u. Einrahmen v. Bildern von P. Reinermann Frankfurt a. M., Bornheimer Landstrasse 280 A"; darunter senkrecht an der Fuge entlang eingeritzt „Völcker 1693"; unten mit schwarzer Farbe „HE"; vergilbter Klebezettel mit Aufdruck „13."; Klebezettel, darauf mit schwarzem Stift „1720"; mit roter Kreide „3111"; mit Bleistift „1720 [im Kreis]"

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Der Kontur der linken Hand ist unten am Handrücken ein wenig verknappt worden. Es konnte keine Unterzeichnung sichtbar gemacht werden. Eine dendrochronologische Datierung von Lindenholz ist derzeit nicht möglich.

BESCHREIBUNG

Vor dunkelgrünem neutralem Fond zeigt das Bild einen sitzenden jungen Mann annähernd im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt bis zur Hüfte. In einer ausgesprochen passiv wirkenden Pose hat der Dargestellte seine rechte Hand vor dem Schoß in die linke gelegt; beide Daumen berühren jeweils den Handrücken der anderen Hand. Im Verhältnis zur Körperachse blickt der Mann mit leicht gesenktem Kopf geradeaus; sein Blick geht weit rechts am Betrachter vorbei. Sein etwas ausdrucksloses Gesicht wird von den dünnen Augenbrauen, der langen Nase mit leicht gekrümmtem Rücken und einem fliehenden Kinn bestimmt. Unter dem extrem flachen und zierlichen schwarzen Barett schaut das im kurzen Pagenschnitt frisierte Haar des Mannes seitlich hervor; die Stirn bleibt frei. Auch trägt der junge Mann keinen Bart; lediglich ein wenig dunklen Bartschatten um Mund und Kinn gibt der Maler an. Der Porträtierte trägt über einem weißen Hemd mit gerüschtem Bund am Halsausschnitt ein zinnoberrotes Wams, darüber einen schwarzen Leibrock. Über dem Rock ist er mit einer Schaube aus schwarzer Seide bekleidet, deren relativ schmaler Kragen mit hell-dunkel geschecktem Pelz besetzt ist. Augenfälligstes Charakteristikum der Schaube sind die sich weit aufbauschenden Ärmel, deren unterer Teil als Wechselärmel mit schwarzen Nesteln am Oberteil befestigt ist, wobei das Pelzfutter durch die Schlitze zwischen beiden Hälften sichtbar wird. Die Wechselärmel weisen seitliche Längsschlitze auf, durch die der Porträtierte nach zeitgenössischer Sitte seine Arme gesteckt hat, die jeweils der schwarze Rockärmel bedeckt.

1 S. oben S. 142.

2 Rieffel (1911).

Abb. 256: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis eines jungen Patriziers, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

PROVENIENZ

Seit 1911 als Leihgabe des Freiherrn Adolph von Holzhausen im Städel; 1923 als Vermächtnis desselben erworben.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Franz Rieffel erwähnte das Bild 1911 beiläufig.[3] Er schrieb es derselben Hand zu, die auch das Bildnispaar Gilbrecht von Holzhausen und Anna Ratzeburg (Inv. Nr. 1716–1717, s. oben S. 294–301, *Abb. 248, 249*) geschaffen hat und die er vom Meister der Holzhausen-Bildnisse, also von Conrad Faber, unterschied. Rieffel erkannte, daß die traditionelle Identifizierung das Dargestellten mit Johann Ernst von Völker (1641–1696), die sich in den modernen Inschriften der Rückseite niederschlug, irrig ist. Denn schon aus kostümgeschichtlichen Gründen kann der Porträtierte nicht im 17. Jahrhundert gelebt haben. Wolfgang Brücker hat die Tafel dann überzeugend ins Spätwerk Fabers eingeordnet.[3] Er verglich insbesondere mit dem Bildnis des Gert (?) Stralenberg *(Abb. 253)*, bei dem die Mundpartie, Schattenangaben, Haar, Ohren, Augenbrauen und Hände ganz ähnlich ausfallen.

DISKUSSION

Mit Recht haben Rieffel und Brücker darauf hingewiesen, daß die Inschrift des 19. Jahrhunderts den Dargestellten falsch benennt. Könnte nicht eine Verwechslung mit Johann Völker (1511–1548) vorliegen, der mit Anna vom Rhein verheiratet war?[4] Er wäre zur mutmaßlichen Entstehungszeit unserer Tafel Ende Zwanzig gewesen, und dies ginge mit dem Alter des Porträtierten gut überein.

B.B.

LITERATUR

1911 Franz Rieffel, Die Freiherrlich von Holzhausensche Gemäldesammlung in der Städelschen Galerie (zugleich ein Beitrag zur Geschichte der mittelrheinischen Malerei im XVI. Jahrhundert, namentlich in Frankfurt), in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 341–352, hier S. 349

1963 Wolfgang Brücker, Conrad Faber von Creuznach (= Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main 11), Frankfurt a. M. 1963, S. 70, 194f, Nr. 37

1999 Brinkmann, Sander, S. 34, Abb. 15

3 Brücker (1963), S. 70.

4 Vgl. die Stammtafel ebd., S. 227.

Abb. 257: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis eines jungen Patriziers, Frankfurt, Städel

DOPPELBILDNIS JUSTINIANS VON HOLZHAUSEN UND SEINER FRAU ANNA, GEB. FÜRSTENBERG

Frankfurt a. M., 1536

Inv. Nr. 1729

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Linde (Tilia sp.)
68,6 (± 0,2) x 98,5 (± 0,2) x 0,7 (± 0,1) cm
fünf Bretter, horizontal geteilt mit horizontal verlaufender Maserung (Breiten von oben nach unten):
Brett I: links 15,1; rechts 15,2 cm; Brett II: links 13,3; rechts 13,5 cm; Brett III: links 15,4; rechts 15,7 cm; Brett IV: links 17,7; rechts 16,0 cm; Brett V: links 7,1; rechts 8,3 cm
allseitig beschnitten, die unteren Ecken abgestoßen

Malfläche:
68,6 (± 0,2) x 98,5 (± 0,2) cm
keine Malkanten erhalten

Zustand der Malerei:
gut. Auf ungleichmäßig reduziertem Firnis punktuelle Retuschen über die gesamte Malfläche verteilt; zwei größere Fehlstellen an Nasenwurzel und -flügel des Mannes. Besonders in der rechten oberen Ecke etwas alte Schollenbildung; daher häufen sich im Spiegel die punktuell retuschierten kleinen Ausbrüche. Einige größere Retuschen in den dunklen Partien des Kostüms der Frau

Rückseite des Bildträgers:
über altem grauen Schutzanstrich ein ungleichmäßiger Firnis. Im oberen Viertel links mit Bleistift „1729"; mit weißer Kreide dreimal „1729"; oben rechts mit weißer Kreide „21"; Mitte links mit roter Kreide „3475"; mittig ein gelber Klebezettel vom Anfang des 20. Jahrhunderts „Atelier für Retouchieren u. Einrahmen v. Bildern von P. Reinermann Frankfurt a. M., Bornheimer Landstrasse 280 A", darauf zweimal mit Bleistift „1729"

Rahmen: modern

Bezeichnet:
in den Butzenfenstern rechts oben sind zwei kreisförmige Wappenscheiben dargestellt, von denen die linke auf grünem Grund das vollständige Holzhausen-Wappen zeigt (in Schwarz drei (2,1) silberne Rosen mit rotem Blütenboden. Helm: Stechhelm. Helmdecke: Silber und Schwarz. Helmzier: schwarzer Helmbusch) und im gelben Rand die Umschrift „IVSTINIANVS VON HOLTZHAVSEN 1536" trägt, die von der Fensterleibung überschnittene rechte in grünem Grund nur ein Stück roter Helmdecke erkennen läßt, dazu im Rand die Umschrift „FVRSTENBERG"

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

In der Infrarot-Reflektographie *(Abb. 259)* werden einige unbedeutende, einfache Konturlinien ablesbar, die minimal von der ausgeführten Malerei abweichen, etwa in der Nasolabial-Falte des Mannes, an seinem Hemdkontur zur linken Schulter hin und am Saum seines Wamses. Vor allem aber werden die erheblichen Korrekturen sichtbar, die während des Malprozesses beschlossen wurden. So ist der Hinterkopf des Amorknaben ebenso verkleinert worden wie seine ausgestreckte Rechte, seine Wangenpartie wurde hingegen fülliger modelliert. Die Konturen seines linken Armes und seines rechten Beins wurden ebenfalls verändert, der Apfel auf der Marmorbrüstung erst hinzugefügt, nachdem diese vollständig ausgeführt war.

Eine dendrochronologische Datierung von Lindenholz ist derzeit nicht möglich.

BESCHREIBUNG

Man blickt in die Ecke eines hochgelegenen Gemachs, dessen Rückwand sich in einem weiten Bogen stützenlos über die halbe Bildbreite öffnet, während seine rechte Seitenwand von einem segmentbogig überfangenen zweibahnigen Butzenscheibenfenster durchbrochen wird. Das untere linke Fach des Fensters steht offen und erlaubt den Blick über Felder und Flüsse. In das Oberlicht des Fensters sind zwei Wappenscheiben eingelassen; links daneben trägt eine schmideeiserne Konsole in der Ecke ein Regalbrett, das hinten an der rückwärtigen Wandzunge anschlägt. Insgesamt erinnert die Architektur aus rötlich-violettem Sandstein an den Altan einer Burg. Nach vorne wird sie von einer Brüstung aus Buntmarmor begrenzt, an die die beiden Dargestellten dicht herangetreten sind. Beide blicken aus dem Bild, fixieren den Betrachter jedoch nicht; sie scheinen mit sich selbst beschäftigt. Fast zwei Drittel der Bildbreite nimmt der mächtige Oberkörper des Mannes ein, der nahezu frontal, nur ganz leicht zur rechten Seite hin gewandt, erscheint. Im Gegensatz dazu lehnt die Frau fast im Profil bildeinwärts mit dem Rücken an der Seitenwand; ihr linker Oberschenkel überragt die Brüstung, so als habe sie lässig auf deren Kante im Damensitz Platz genommen. Hinter ihrem Kopf hängt ein rechteckiger Spiegel an der Seitenwand, der ihre Haube und den rückwärtigen Landschaftsausblick durch die Bogenöffnung abbildet. Mit der linken Hand sichert die Frau den

Abb. 258: Conrad Faber von Creuznach, Doppelbildnis Justinians von Holzhausen und seiner Frau Anna, geb. Fürstenberg, 1536, Frankfurt, Städel

Abb. 259: Conrad Faber von Creuznach, Doppelbildnis Justinians von Holzhausen und seiner Frau Anna, geb. Fürstenberg, 1536, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

Fuß einer hohen Glasschale mit Birnen und Weintrauben, die, etwas nach vorn überkragend, auf der Brüstung steht. Links daneben sitzt auf einem schwarzen Samtkissen mit goldfarbenen Troddeln nach links gewandt ein nackter Knabe. Er wendet sich zurück zu der Dargestellten, blickt zu ihr auf und greift mit dem ausgestreckten linken Arm in die Trauben einer Weinrebe, die sie mit ihrer rechten Hand zwischen Daumen und Zeigefinger behutsam am Stengel hält. Seinen rechten Arm hat der Knabe in die Gegenrichtung ausgestreckt; in der Hand hält er einen schräg nach hinten, auf den männlichen Dargestellten weisenden Pfeil mit brennender Spitze. Das aus der Spitze züngelnde Flämmchen faßt nun der Mann vorsichtig mit seiner Rechten zwischen Daumen und Zeigefinger, während er die linke Hand schützend an die linke Flanke des Knaben gelegt hat. Der Knabe hat einen Köcher mit einem Bolzen und weiteren Pfeilen, davon einem mit brennender Spitze, umgehängt und trägt eine Binde um die Augen, die allerdings aus transparenter Gaze besteht und ihn nicht am Sehen hindert, wie der konzentrierte Blick auf die von seiner Hand erfaßten Trauben belegt. Hinter seinen Schultern lugen blau-rot gefiederte Flügelspitzen hervor. Kenzeichnet ihn dieses Zubehör trotz seiner so engen Interaktion mit den Dargestellten als mythologische Figur, so sind die letzteren in reichem und charakteristischem Kostüm der Zeit geschildert. Sein mittelbraunes Haar trägt der Mann kurz und glatt anliegend; dazu einen üppigen roten Backen- und Schnurrbart. Über einem fein plissierten weißen Hemd hat er ein stark geschlitztes, blauschwarzes Wams angelegt; seinen Unterleib deckt darüber ein ebenso stark geschlitztes braunes Lederkoller mit roten Nesteln, den Oberkörper eine Schaube, von der nur der überdimensionierte, bis fast zu den Ellbogen hinabreichende graubraune Pelzkragen zur Geltung kommt. Der breite Kragen und die sog. ‚zerhauene Kluft' folgen ebenso der letzten Mode der 1530er Jahre wie das schief aufgesetzte, flache schwarze Barett. Eine dezent unter dem Hemdkragen verschwindende goldene Halskette und ein Siegelring am rechten Zeigefinger zeugen von Stand. Die Gefährtin ist der zeitgleichen Damenmode gemäß weniger auffällig gekleidet. Über einem weißen Hemd mit hochgeschlossenem Rüschenkragen trägt sie einen dunkelgrünen Rock mit schwarzem Leibchen, an dessen Ärmeln rotes Innenfutter hervorleuchtet. Den Kopf bedeckt über einem durchsichtigen Schleiertuch eine goldgewirkte Haube. Ein Gürtel, zwei Ketten und insgesamt fünf Ringe aus Gold unterstreichen den Status der Frau. Während sie durch ihre Ausrichtung auf die Seitenwand bezogen ist und durch die Spiegelung noch zusätzlich mit dieser verklammert wird, kontrastiert die dunkle und geschlossene Sil-

Abb. 260: Conrad Faber von Creuznach, Doppelbildnis Justinians von Holzhausen und seiner Frau Anna, geb. Fürstenberg, 1536, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

houette ihres Gegenübers wirkungsvoll mit der kleinteiligen Landschaft im Hintergrund. Ein Hügel mit einem einzelnen Baum, der das Bild zum linken Rand hin abschließt, bildet den Mittelgrund, dahinter öffnet sich ein weiter Fernblick über eine Ebene. In einer Flußschleife liegt eine größere, befestigte Stadt mit einem halben Dutzend Kirchen und Türmen. Links davon hat ein Heer am anderen Flußufer sein Lager aufgeschlagen. Truppenbewegungen und unzählige kleine Feuer mit Rauchfähnchen deuten darauf hin, daß gekämpft wird. Links vorne ist die abgedeckte Ruine einer isoliert stehenden Klosterkirche zu sehen. Zum Horizont hin schließen hohe Berge und ein von der Morgenröte in zarten Gelb- und Rosatönen und lichtem Blau gefärbter Himmel die Szene ab.

PROVENIENZ

Seit 1911 als Leihgabe des Freiherrn Adolph von Holzhausen im Städel; 1923 als Vermächtnis desselben erworben.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

In der Diskussion um den als „Meister der Holzhausen-Bildnisse" eingeführten, alsbald mit Conrad Faber von Creuznach identifizierten Künstler spielte das singuläre Doppelbildnis zu Beginn erstaunlicherweise keine Rolle, ein Umstand, der sicher darauf zurückzuführen ist, daß die Forschung sich auf das Monogramm „ƆVC" und seine Auflösung kaprizierte, zu der die unsignierte Tafel wenig beitragen konnte. Gleichwohl galt sie von Anfang an als Werk desselben Malers; Ernst A. Benkard streifte sie 1911 kurz bei der Vorstellung der Holzhausenschen Bestände, hatte aber noch nicht einmal die Datierung entdeckt; denn er stützte seinen Ansatz gegen 1535 auf die Familientradition.[1] Franz Rieffel korrigierte diesen Irrtum freilich noch im selben Jahr und würdigte das Außergewöhnliche der Bilderfindung mit dem Hinweis auf oberitalienische Einflüsse.[2] Auch Hans Werner Grohn diagnostizierte oberitalienische Gestaltungstendenzen, die vielleicht durch Jan van Scorel vermittelt seien, während Kurt Löcher die niederländischen Vorbilder für die weitaus erreichbareren und

1 Benkard (1911), Sp. 484.

2 Rieffel (1911), S. 348.

wahrscheinlicheren hielt und insbesondere das Kasseler Familienbildnis Marten van Heemskercks verglich im Hinblick auf den Blick aus dem Bild, die Beweglichkeit der Figuren im Raum und die pointierte Gestik *(Abb. 261)*.[3] Der Landschaftshintergrund hingegen kombiniert nach Rieffel Einheimisches: Anklänge an die Frankfurter Stadtansicht mit Ansichten von Main, Rhein, Nahe, oder Mosel. Der Maler habe ihm vertraute Landschaften frei abgewandelt. Konkreter wollte zur gleichen Zeit Carl Gebhardt die Landschaft auf dem Doppelbildnis verstanden wissen.[4] Er sah in der Stadtansicht eine topographisch durchaus verläßliche Wiedergabe Frankfurts, die hier allerdings benutzt worden sei, um Münster darzustellen. Denn 1536 herrschte in Frankfurt tiefer Frieden, während Justinian von Holzhausen im Jahr davor das Kontingent der Freien Reichsstädte in den Feldzug gegen die Wiedertäufer nach Münster geführt hatte. Auch wenn eine allgemeine motivische Ähnlichkeit zu Fabers eigenen und zu späteren Frankfurt-Ansichten besteht, fällt es doch schwer, eine klare Grenze zwischen Phantasie und Realität zu ziehen.[5] Schon Gebhardts Grundvoraussetzung, die Stadt sei von Norden, etwa vom Lohrberg, erfaßt, widerspricht der abgebildeten Topographie gänzlich; denn auf dem Bild erscheint die Stadt am jenseitigen Flußufer, müßte der Betrachter also auf der Sachsenhäuser Seite stehen. Auch gab es in Frankfurt keine Doppelturmfassade in der Nähe des Bartholomäusstifts, und das letztere – es müßte ja wohl mit dem höchsten Kirchturm gemeint sein – liegt wiederum viel zu weit vom Fluß entfernt, wobei der durch die Stadt fließende Main freilich auch keinen fast halbkreisförmigen Bogen beschreibt. Um so glaubwürdiger wird dadurch Gebhardts Vermutung einer biographischen Referenz an die Belagerung Münsters: Faber dürfte sich die unbekannte Stadt aus Beschreibungen und ihm geläufigen heimatlichen Motiven modelliert haben. Franz Lerner empfand es später als durchaus „frivol", daß im Hintergrund des harmonisch gestimmten Ehegattenbildes die brennende, umkämpfte Stadt erscheint.[6] Natürlich hat die Forschung sich nicht auf die Interpretation des Hintergrunds beschränkt, sondern auch die Figuren und ihre Handlung untersucht und einzuordnen versucht. Wolfgang Brücker benannte den nackten Knaben als Amor und zog als einziges bekanntes Vergleichsbeispiel für dessen Auftreten in einem solchen Porträtkontext Lorenzo Lottos Madrider Doppelbildnis des Messer Marsilio und seiner Frau heran *(Abb. 262)*.[7]Daran knüpfte Berthold Hinz an, der das Bild zunächst 1974 in seinen Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses würdigte.[8] Dabei betonte er die asymmetrische Kompsoition, die dazu diene, die Dominanz des Mannes zu betonen. Amor vermittle zwischen den beiden Ehegatten und repräsentiere die weltliche Liebe, die Weintraube dagegen die christliche Liebe. Doch bleibe der Gehalt allegorisch, und die Wappenscheiben im Fenster konstituierten die traditionelle Funktion des Allianzbildnisses. Die feine Ironie und der Esprit Lorenzo Lottos, bei dem der heranschwebende Amor dem frischgetrauten Paar das aus Lorbeerholz geschnitzte Ehejoch auferlegt, fehlten bei Faber. Ein Jahr später widmete Hinz dennoch dem Frankfurter Bild eine Einzeluntersuchung, in der er das Motiv des Amorknaben mit der Augenbinde näher hinterfragte.[9] Anknüpfend an eine klassische Studie von Erwin Panofsky beleuchtete er zunächst die mittelalterliche Tradition.[10] Als Personifikation der fleischlichen Liebe war Amor dem Mittelalter höchst suspekt; man sah in ihm einen im wahrsten Sinne des Wortes ‚blindlings' zuschlagenden Unheilstifter. Deswegen wird der kleine Liebesgott in der bildenden Kunst mit verbundenen Augen dargestellt und in der Literatur, etwa von Sebastian Brandt in seinem „Narrenschiff" von 1494, nicht nur der Blindheit, sondern auch der kindischen Handlungsweise, geziehen.[11] Auch auf dem Bild im Städel trägt Amor noch die Augenbinde; nur ist diese durchsichtig, und daran, daß der Knabe sieht, kann angesichts des komplizierten Handlungszusammenhangs, in den er eingebunden ist, gar kein Zweifel bestehen. Sowohl in formaler Hinsicht als auch im Hinblick auf die Bildregie ist Amor der eigentliche Dreh- und Angelpunkt der Komposition. Denn seine ausgestreckten Arme verbinden nicht nur formal in gerader Linie die beiden Ehegatten, sondern stiften auch den inhaltlichen Bezug zwischen beiden. „Mit dem brennenden Pfeil der sinnlichen Liebe auf die Rechte Justinians weisend, mit der anderen Hand Weintrauben, die für christliche Liebe und Eucharistie stehen können, aus der Hand Annas empfangend, bildet er einen Chiasmus zwischen Weltlichem und Sakralem, sehendem Begehren und blinder Begierde."[12] Hinz zufolge übernimmt er mit der exponierten Mittlerrolle geradezu die Funktion des ebenfalls knabenhaften Hochzeitsgottes Hymen. Der revolutionäre Schritt bestehe nun darin, daß Justinian und Anna offensichtlich die Aussage treffen wollten, ihre Ehe sei nicht die Standesheirat, die sie faktisch war, sondern auf das Fundament individueller Liebe und Zuneigung gegründet. Das Bild werde damit zu einem Manifest für die „Emanzipation der Liebe aus ‚selbstverschuldeter' Blind-

3 Grohn (1965), S. 319; Löcher (1964), S. 47. Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, GK-Nr. 33; vgl. Bernhard Schnackenburg, Gesamtkatalog Gemäldegalerie Alte Meister Kassel, Mainz 1996, S. 141f.

4 Gebhardt (1911), S. 325f; ders. (1912), S. 107f.

5 Gebhardt (1912), S. 108 bezieht sich vor allem auf Fabers Belagerungsplan von 1552 und den Holzschnitt aus Sebastian Münsters „Cosmographia", den er auf diesem Wege dem Künstler zuweist. Vgl. Brücker (1963), S. 206–208, Nr. G 2, G 3; Fried Lübbecke, Fabers Belagerungsplan von Frankfurt A. D. 1552, Frankfurt a. M. 1945.

6 Lerner (1953), S. 117.

7 Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 240; vgl. David A. Brown, Peter Humfrey u. Mauro Lucco, Ausst. Kat. Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance, Washington 1997, S. 134–137, Nr. 21; Brücker (1963), S. 60.

8 Hinz (1974), S. 172 und 186.

9 Hinz (1975).

10 Erwin Panofsky, Blind Cupid, in: Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, Oxford 1939, hier zit. nach d. Ausgabe New York 1962, S. 95–128.

11 Vgl. Hinz (1975), S. 99f.

12 Ebd., S. 102.

Abb. 261: Marten van Heemskerck, Bildnis des Pieter Jan Foppeszoon mit seiner Familie, Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister

heit. Etwas von diesem epochalem Aufbruch – seine eigene Teilnahme an ihm – hatte Justinian seinen Freunden und Zeitgenossen mitteilen wollen. So kam es zu der sicherlich spektakulären, bei einem Ehepaarbildnis jedenfalls einzigartigen Entäußerung subjektiver Konfessionen in die Gestalt eines Amor, der nach jahrhundertelanger Blendung gerade wieder sehend wird."[13] Auf den ersten Blick hielte man diese weitreichende Interpretation für ahistorisch, postuliert sie doch eine Vorwegnahme von Gedankengut der Aufklärung, eines Liebesbegriffs sowie eines Geschichtsbewußtseins, die man gemeinhin dem bürgerlichen Zeitalter zuordnet.[14] Hinz kann sich jedoch auf ein schon von Panofsky publiziertes, in der Tat erstaunliches Bildzeugnis berufen *(Abb. 263)*: das Fragment eines von Lucas Cranach d. Ä. gemalten Amorknaben, der sich, auf einem steinernen Sockel stehend, die Binde von den Augen streift.[15] Tatsächlich scheint hier also ein historischer Wendepunkt in der Bewertung von Liebe und Ehe vorzuliegen, und dies scheint den Zeitgenossen auch bewußt gewesen zu sein. Hinz überprüfte die Biographie Justinians von Holzhausen auf die Gründe für diesen Wandel hin. Denn er merkte mit Recht an, daß Justinians Vetter Gilbrecht noch ein Jahr zuvor bei Faber ein ganz konventionelles Allianzbildnis bestellt hatte *(Abb. 248, 249)*.[16] Humanistisches Gedankengut und Liberalität hatten bereits mit Justinians Vater Hamman Einzug in die Familie gehalten, der u. a. die Gründung einer Lateinschule betrieben hatte.[17] Der Sohn wird 1524 auf die hochmo-

13 Ebd., S. 101.
14 Vgl. Peter Gay, The Bourgeois Experience, Bd. 2: The Tender Passion, Oxford u. New York 1986.
15 Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, Inv. Nr. 738; vgl. Max J. Friedländer u. Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel, Boston u. Stuttgart 2. Aufl. 1979, S. 120, Nr. 246 S. Der Sockel vor der Restaurierung als Band von Platons Werken übermalt.
16 Hinz (1975), S. 103; s. oben S. 294–301.
17 S. unten S. 321–326 und die Biographie von Matthäus (2002).

Abb. 262: Lorenzo Lotto, Doppelbildnis des Messer Marsilio und seiner Frau, 1523, Madrid, Prado

derne Wittenberger Universität geschickt und pflegt dort Umgang mit Melanchthon.[18] In einem vielzitierten Briefwechsel mit dem Vater berichtet Justinian über die Reformation und insbesondere die Eheschließung Luthers, nach der sich Hammann besorgt erkundigt hatte.[19] In Frankfurt heiratet Justinian am 11. Mai 1528 Anna Fürstenberg; es ist die erste moderne „Freihochzeit", die auf Alten-Limpurg gefeiert wird. Im Jahr darauf wird er Ratsherr, später Schöffe, Jüngerer und drei Mal auch Älterer Bürgermeister.[20] Seine Karriere verlief also in geordneten und für seinen Stand typischen Bahnen. Dies fand Hinz enttäuschend, der Justinian insbesondere seine schon erwähnte Rolle bei der Niederschlagung des Münsteraner Aufstands der Wiedertäufer vorwarf: „Justinian hatte mit seinem Ehebild den Glauben erweckt, daß er an diese [humanistischen, Anm. d. Verf.] Ideale zumindest in dem von ihm selbst zu verantwortenden Rahmen glaubte. Nun aber kämpfte er für die Zwecke eines Kirchenfürsten gegen die Befreiung des Volkes und zwar, wie es scheint, mit gebührendem Stolz."[21] Allerdings verkennt diese Argumentation, daß die Tafel im Städel ja nach dem Feldzug entstanden ist. Handlungen und Überzeugungen Justinians scheinen also vielschichtiger gewesen zu sein und sich einer strikten Kategorisierung im Sinne des Klassenkampfs zu entziehen. Weitere Details des Frankfurter Bildes haben Eddy de Jongh und Robert Baldwin interpretiert. Ersterer zog ein knapp hundert Jahre später entstandenes Emblem aus den Werken Jacob Cats' heran, demzufolge die mit spitzen Fingern am Stiel gehaltene Weinrebe als Sinnbild weiblicher Tugend verstanden werden kann.[22] Dagegen wog de Jongh die eucharistische Assoziation und die uralte Tradition des Bildes aus dem 128. Psalms ab, der die Ehefrau dem Weinstock vergleicht. Baldwin verwies auf eine Formulierung Plutarchs, in dessen Schrift „Coniugalia Praecepta" es heißt, daß eine gute Ehefrau die Wünsche, Gedanken und Gefühle ihres Mannes wie ein Spie-

18 Ebd., S. 284.
19 Ebd., S. 354; Hinz (1975), S. 105.
20 Matthäus (2002), S. 78, 88, 96, 400; Brücker (1963), S. 189.
21 Hinz (1975), S. 107.
22 Jongh (1974), S. 166f, zu Faber S. 188f.

gel zu reflektieren habe.[23] Er sah die Spiegel-Metapher in dem Accessoire auf der Frankurter Tafel umgesetzt. Mit Petra Kathke möchte man diese Deutung jedoch anzweifeln;[24] schließlich reflektiert der Spiegel bei Faber zwar Annas Rücken und die Landschaft, zeigt aber ausgerechnet von Justinian gar nichts.

DISKUSSION

Hinz gebührt das Verdienst, die außergewöhnliche Stellung des 1536 datierten Doppelbildnisses Justinians und Annas von Holzhausen im Œuvre seines Schöpfers, ja, in der gesamten europäischen Kunstgeschichte, mit Nachdruck herausgearbeitet zu haben.[25] Ihm zufolge hat Faber von Creuznach ganze zwei Mal die Monotonie seines übrigen Schaffens durchbrochen, oder besser: durchbrechen dürfen. Denn diese oft konstatierte Monotonie ist, wie Hinz zu Recht anmerkt und wie die beiden Ausnahmen beweisen, nicht auf künstlerische Einfallslosigkeit zurückzuführen, sondern auf die Tatsache, daß sich Geltungs- und Sicherheitsbedürfnis die Waage hielten bei seinen in Repräsentationsfragen unerfahrenen Frankfurter Auftraggebern, den Patriziern, dem frühen Geldadel der Stadt. „In einer derartigen auf Abwehr bedachten Herrschaft sind konservative Formen bis hin zur Formelhaftigkeit die Regel."[26] Folgerichtig ist eines der beiden exzeptionellen Werke von einem auswärtigen Altadligen bestellt worden, nämlich das lebensgroße ganzfigurige Porträt des Grafen Philipp zu Solms-Lich (1468–1544) auf Schloß Neuenstein *(Abb. 264)*.[27] Monumentalität vermittelt es nicht nur durch sein riesenhaftes Format von 247 x 105 cm, sondern vor allem durch die höchst originelle Präsentation der gräflichen Gestalt auf einer von extrem niedrigem Augenpunkt aus gesehenen Terrasse, zu der angeschnittene Treppenstufen im Vordergrund hinaufführen. In dem Doppelbildnis des Städel, dem einzigen Doppelbildnis in Fabers Werk, könnte man gleichsam ein bürgerliches Gegenstück zu dieser Bravourleistung sehen. Mit dem Porträt des Grafen zu Solms-Lich teilt es die ausformulierte Architekturkulisse; ansonsten beschränkt sich Faber stets entweder auf eine entfernte Hintergrundlandschaft oder auf einen neutralen Fond. Hier aber thront schon der gebaute Raum, den die Dargestellten bewohnen oder besitzen, hoch über der Landschaft, und vermittelt dadurch den Eindruck von Herrschaft und Macht. Vom Bildnis des Adligen unterscheidet sich das Doppelbildnis allerdings durch das bescheidenere Figurenformat der Halbfigur.

Die intellektuelle Dimension der Bildaussage hat Hinz beim Doppelbildnis im Städel zu Recht als außergewöhnlich beschrieben: Anscheinend zum ersten Mal nördlich der Alpen reklamieren Justinian und Anna den auf individuelle Zuneigung gegründeten Ehebund als für sie gültige Norm. Dabei wäre es vielleicht ein wenig ungerecht, den Vergleich mit dem Madrider Werk Lottos überzustrapazieren, das gewiß an durch zarte Ironie gebrochenem Sentiment mehr transportiert, als dies die Schöpfung Fa-

Abb. 263: Lucas Cranach d. Ä., Amor streift die Augenbinde ab, Fragment, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection

23 Baldwin (1985), S. 68–71.
24 Kathke (1997), S. 179f.
25 Hinz (1975), S. 97f.
26 Ebd., S. 104.
27 Schloß Neuenstein, Hohenlohe-Museum; vgl. Brücker (1963), S. 62f, 190–192, Nr. 34, Abb. 33. Aufgrund seiner außergewöhnlichen Form wurde das Werk Hans Döring zugeschrieben bis ein Quellenfund des Grafen Solms den Namen Conrad Faber zutage förderte; vgl. Ausst. Kat. Meisterwerke aus Baden-Württembergischen Privatbesitz, Stuttgart 1958, Nr. 53.

Abb. 264: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Grafen Philipp zu Solms-Lich, Schloß Neuenstein, Hohenlohe-Museum

bers vermag *(Abb. 262)*. Genau genommen fällt das italienische Bild jedoch in eine etwas andere Kategorie, wie natürlich auch Hinz weiß: Als Eheschließungsbild zeigt – und ironisiert – es „die Entscheidung des Paares zur Ehe",[28] während Faber deren Gelingen, die eheliche Harmonie und ihr Resultat, den Fortbestand der Familie, feiert. Denn von allen Lesarten der auffällig großen und vollständigen Weinrebe mit Stiel und Blatt, nach der Amor greift und die Anna mit größter Behutsamkeit präsentiert, ist die Deutung nach dem 128. Psalm sicher die naheliegendste, zugleich uralte und aktuelle, da nach Hinz sich auch Luther auf sie beruft. Bei dem Bildnispaar des Arztes Wolfgang Kappler und seiner Frau Magdalena von 1530 (Krems, Weinstadtmuseum) ist das weibliche Porträt rückseitig mit einem üppige Reben tragenden Weinstock dekoriert, der nach Art der Wurzel Jesse aus dem schlafenden Vater entspringt und die Büsten von acht Kindern in Blütenkelchen mit Beischriften ihrer Namen und Lebensdaten hervorbringt.[29] Anna wird hier also zweifellos die Fruchtbarkeit des Weinstocks zugesprochen, und tatsächlich hatte sie zum Zeitpunkt der Bildentstehung bereits vier Kindern das Leben geschenkt.[30] Dazu paßt die vielfach beobachtete Einbindung ihrer Figur in die geschlossene Wandzone, während der Mann vor dem freien Ausblick erscheint. Der Psalmvers lautet nämlich vollständig „Dein Weib wird sein wie ein fruchtbarer Weinstock drinnen in deinem Hause, deine Kinder wie Ölzweige um deinen Tisch her" und stützt damit die Beschränkung der Frau auf die häusliche Sphäre mit biblischer Autorität.[31] Hier liegt möglicherweise eine der Wurzeln für diese in der späteren Geschichte des Familienporträts überaus gängige Zuordnung.[32] Ist die Metapher des Weinstocks für einen fruchtbaren Familienzweig an sich traditionell, so wird sie durch Fabers Bildregie hier aber in einen radikal neuen Zusammenhang gestellt. Denn die mit Kindern gesegnete Ehe erscheint auf dem Bild als unmittelbare Folge der sinnlichen Liebe, deren Symbol ja der brennende Pfeil ist. Anders ist die Verbindung, die der mit beiden Armen das Geschehen geradezu dirigierende Amor zwischen den Ehe-

28 Hinz (1974), S. 187. Völlig zu Recht verweist der Washingtoner Ausst. Kat. (wie Anm. 7, S. 136) für ein nördliches Vergleichsstück dieses Typs auf das Ringetauschende Paar in der Anhaltischen Gemäldegalerie in Dessau, das früher dem Meister des Landauer-Altars zugeschrieben wurde. Vgl. Ernst Buchner, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953, S. 176–178, Nr. 200; dagegen Bodo Brinkmann u. Stephan Kemperdick, Deutsche Gemälde im Städel. 1300–1500, Mainz 2002, S. 372f, Abb. 339.

29 Hinz (1975), S. 106. Zum Kremser Bildnispaar s. Hans Tietze, Österreichische Kunsttopographie, Bd. 1: Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems, Wien 1907, S. 243, Fig. 150, 151 u. Tf. X.

30 1530, 1532, 1534 und 1535 werden Trajan, Justinian II., Margarete und Achilles geboren: Auch die programmatische Namensgebung *all'antica* ist beachtenswert. Insgesamt hatte das Paar elf Kinder. Vgl. Lerner (1953), S. 120f.

31 Ps. 128,3.

32 Ein besonders schönes Beispiel, das den Kontrast von geschlossener Wand und Fensteröffnung auf ähnliche Weise für diese Zuodnung instrumentalisiert ist Joshua Reynolds Bildnis des George Clive und seiner Familie in Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, Kat. Nr. 1/78; vgl. Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Bestände, Berlin 1986, S. 535, Abb. 1569.

gatten herstellt, visuell kaum zu deuten. Faber unterstützt die Aussage dieser zentralen Partie seines Bildes gleich mit mehreren formalen Mitteln, angefangen mit der natürlichen Leserichtung von links nach rechts über den angenehm wellenförmigen Schwung, der das Auge in rhythmischem Auf und Ab von Justinians Hand bis zu Annas führt, bis hin zu der unübersehbaren Parallelität der Gestik. So behutsam, wie Anna die Weinrebe hält, faßt Justinian die Flamme an der Spitze des Liebespfeils im wahrsten Sinne des Wortes ‚mit spitzen Fingern' an. Zwar scheut er nicht ihre Berührung, doch läßt er sichtlich Vorsicht walten. Die sinnliche Liebe, so wird man die Botschaft verstehen dürfen, bedarf der Bändigung durch Sittlichkeit; sie findet erstens nur in der Ehe und zweitens mit Maß und Ziel statt.[33] Wenn man jedoch so maßvoll mit ihr umgeht, wie Justinian es exemplarisch für sich in Anspruch nimt, dann hat man es mit einem sehenden und vernünftigen Liebesgott zu tun. Der Maler spinnt den Faden hier noch weiter. In Amors Köcher stecken weitere Pfeile und sogar ein Bolzen; aber nur ein einziger Pfeil brennt an der Spitze. Er muß Anna zugedacht sein. Die im pejorativen Bild des blinden Amor formulierte Besorgnis ging ja darauf hinaus, daß dieser wahllos Pfeile verschoß und in der Regel den Falschen, nämlich den unglücklich Liebenden, damit traf.[34] Für die Zeitgenossen enthielt Amors Köcher, um eine andere viel gebrauchte Metapher zu benutzen, lauter Pfeile aus Blei und nur wenige aus Gold.[35] Diese Gefahr besteht bei Fabers sehendem Liebesgott nicht. Hinter dem Doppelporträt im Städel verbirgt sich also eine ungemein durchdachte und feinsinnige Allegorie, deren Stimmigkeit gewiß für die vornehme Reserviertheit entschädigt, welche die Dargestellten von Lorenzo Lottos viel evokativerem Hochzeitspaar unterscheidet. Dabei schafft es der Frankfurter Maler, mit für seine Verhältnisse aufwendigen Mitteln einen Innenraum anzugeben, der dem Paar einen einigermaßen realistisch anmutenden Aufenthaltsort bietet. Die Allegorie tritt dadurch versteckt, gewissermaßen ‚in disguise', erst auf den zweiten Blick zutage, und das Bild gewinnt seine Qualität aus diesem Spannungsverhältnis zwischen der abbildlichen Ebene des Konterfeis und der sinnbildlichen der Allegorie. In diesem Kontext ist auch das Bildmittel der in fiktiven Wappenscheiben untergebrachten Heraldik zumindest künstlerisch als fortschrittlich zu werten. Hinz hatte es als Rückfall in die Tradition des herkömmlichen Allianzbildnisses kritisiert; doch ist es wohl eine ahistorische Erwartung, Justinian und Anna die Weglassung der heraldischen Identifikation abzuverlangen.[36] Bedenkt

Abb. 265: Meister des Aachener Altars, Bildnis des Johann von Melem, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

man, daß die Holzhausen ansonsten ihr Wappen auf den Rückseiten *(Abb. 250, 251, 272)* oder Schiebedeckeln *(Abb. 268)* ihrer Bildnistafeln so anbringen ließen, wie es seit mehr als einem Jahrhundert üblich war, dann darf man vielleicht doch eher die Eleganz und Unaufdringlichkeit dieser Lösung betonen. Niederländische Vorbilder mögen hier ebenso Pate gestanden haben wie für den Spiegel.[37] Hinz hat mit dem Münchener Bildnis des jüngeren Johann von Melem vom Meister des Aachener Altares ein entscheidendes Vorbild für das letztere Motiv benannt *(Abb. 265)*, das Faber und seinem Auftraggeber zugänglich gewesen sein könnte; denn die Melem gehörten gleichfalls

33 Spätere Beispiele für diese im calvinistischen Holland zur Ideologie entwickelten Vorstellung bei JONGH (1974), S. 176–182.

34 PANOFSKY (wie Anm. 10), S. 124f gibt ein besonders drastisches Beispiel aus dem „Danse aux Aveugles", in dem Amor und Tod wegen ihrer Blindheit die Waffen vertauschen, so daß die Jungen, getroffen von den Pfeilen des Todes, sterben, und die Alten sich, von Amors Pfeilen getroffen, verlieben. 1512 formulierte Jean Lemaire de Belges (1473 – nach 1515), Sekretär und Hofdichter der Margarete von Österreich, in seinem „Conte de Cupido und Atropos" die Legende von Cupido und Atropos, die gemeinsam zechen und trunken ihre Pfeile verwechseln. Vgl. Ernst BÄUMLER, Amors vergifteter Pfeil. Kulturgeschichte einer verschwiegenen Krankheit, Frankfurt a. M. 2. Aufl. 1997, S. 21f.

35 PANOFSKY (wie Anm. 10), S. 102.

36 HINZ (1975), S. 102.

37 Das in der niederländischen Kunst lange geläufige Motiv der Wappenverglasung bringt etwa Hans Memling zu besonderer Blüte; vgl. z. B. sein Diptychon für Martin van Nieuwenhove (Brügge, Sint-Jans-Hospital, Memling-Museum, Inv. Nr. OSJ 178.1; Dirk de Vos, Hans Memling. Das Gesamtwerk, Stuttgart u. Zürich 1994, S. 278–282, Nr. 78 m. Abb.).

dem Frankfurter Patriziat an.[38] Über das bloße Vorkommen eines Spiegels hinaus scheint der Bezug zu dem älteren Werk tatsächlich enger zu sein, weil auch die in der Reflexion erfaßten Bildelemente beide Male die gleichen sind, der Landschaftsausblick und eine weitere Ansicht des porträtierten Kopfes. Insgesamt täuscht die sorgsame Anlage und Ausstattung des Bildraumes auf Fabers Doppelbildnis durchaus darüber hinweg, wie kunstvoll, aber auch künstlich die Figurengruppe hinter der Marmorbrüstung letztlich ersonnen ist. Dies kommt einem erst so recht zu Bewußtsein, wenn man sich die künstlerische Alternative klarmacht, vor der das Frankfurter Patrizierpaar damals durchaus gestanden haben dürfte *(Abb. 261)*: Wie es in den Niederlanden bereits üblich war, hätten sie sich ja schlicht mit den vier kleinen Kindern malen lassen können, um die acht glücklichen Jahre ihrer Ehe zu dokumentieren.[39] Daß Justinian und Anna es vorzogen, ihren Kinderreichtum vor dem Porträtisten abzustreifen und diesen Gedanken in einem *pas de deux* mit mythologischem Begleitpersonal auszudrücken, daß sie die humanistische Allegorie über die natürliche Grazie des Familienlebens stellten, das ist, wenn man so will, das eigentliche Skandalon ihres Doppelbildnisses im Städel.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 128; 1966, S. 41; 1971, S. 23; 1987, S. 47

1911 Ernst A. BENKARD, Das Holzhausen-Kabinett im Städelschen Institut, in: Kunstchronik N.F. 22, 1911, Sp. 481–486, hier Sp. 484

1911 Carl GEBHARDT, Conrad Faber, der Meister der Holzhausen-Bildnisse, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 325f

1911 Franz RIEFFEL, Die Freiherrlich von Holzhausensche Gemäldesammlung in der Städelschen Galerie (zugleich ein Beitrag zur Geschichte der mittelrheinischen Malerei im XVI. Jahrhundert, namentlich in Frankfurt), in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 341–352, hier S. 348

1912 Carl GEBHARDT, Conrad Faber und die ältesten Ansichten von Frankfurt, in: Alt-Frankfurt 4, 1912, S. 104–114, hier S. 107f

1916/21 Carl von BERTRAB, Karl SIMON u. Georg SWARZENSKI (Hgg.), Das Frankfurter Bildnis von 1500 bis zur Wende des 20. Jahrhunderts, 3 Lieferungen, Frankfurt a. M. 1916–21, S. 2, Nr. 4

1928 Oswald GÖTZ, Zwei neue Porträts des Meisters der Holzhausen-Bildnisse, in: Alt-Frankfurt 1928, S. 65–67, hier S. 65

1953 Franz LERNER, Gestalten aus der Geschichte des Frankfurter Patrizier-Geschlechts von Holzhausen, Frankfurt a. M. 1953, S. 117

1963 Wolfgang BRÜCKER, Conrad Faber von Creuznach (= Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main 11), Frankfurt a. M. 1963 (= Diss. phil. Frankfurt a. M. 1960), S. 58–60, 188f, Nr. 32

1964 Kurt LÖCHER, Rez. von BRÜCKER (1963), in: Kunstchronik 17, 1964, S. 45–48, hier S. 47

1965 Hans Werner GROHN, Art. „Faber von Creuznach, Conrad", in: Kindlers Malerei-Lexikon, Bd. 2, Zürich 1965, S. 318–320, hier S. 319

1974 Berthold HINZ, Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 139–218, hier S. 172

1974 Eddy de JONGH, Grape symbolism in paintings of the 16th and 17th centuries, in: Simiolus 7, 1974, S. 166–191, hier S. 188f

1975 Berthold HINZ, Innerlichkeit und ihre äußerlichen Bedingungen. Das humanistische Bildnis des Justinian und der Anna von Holzhausen, in: Städel-Jahrbuch N. F. 5, 1975, S. 97–110

1985 Robert BALDWIN, Plutarch's Wife as a Mirror in a German Renaissance Marriage Portrait, in: Source 4 (Nr. 2/3) 1985, S. 68–71

1997 Petra KATHKE, Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Berlin 1997 (= Diss. phil. Berlin 1995), S. 179f, 288f

1999 BRINKMANN, SANDER, S. 34, Tf. 43

2000 Andreas HANSERT, Ausst. Kat. Aus Auffrichtiger Lieb Vor Franckfurt. Patriziat im alten Frankfurt, Frankfurt a. M. 2000, S. 87–90, Nr. 124

2002 Michael MATTHÄUS, Hamman von Holzhausen (1467–1536). Ein Frankfurter Patrizier im Zeitalter der Reformation (= D. REBENTISCH (Hg.), Studien zur Frankfurter Geschichte 48), Frankfurt a. M. 2002 (= Diss. phil. Frankfurt a. M. 2001), S. 81

38 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 718; vgl. Gisela GOLDBERG u. Gisela SCHEFFLER, Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland (= Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. Gemäldekataloge 14), München 1972, S. 210–218, Abb. 114; KATHKE (1997), S. 175, 310, Abb. 115; HANSERT (2000), S. 40f, Nr. 27a m. Farbabb.

39 BRÜCKER (1963), S. 60 erwägt, in dem Knaben ein Bildnis des einjährigen Sohnes Achilles zu sehen. Warum aber sollte nur der damals Letztgeborene dargestellt worden sein, die älteren Kinder nicht?

BILDNIS DES HAMMAN VON HOLZHAUSEN

Frankfurt a. M., 1529

Inv. Nr. 1730

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Linde (Tilia sp.)
48,7 (± 0,1) x 34,0 (± 0,1) x 0,5 (± 0,1) cm
zwei vertikal verlaufende Bretter mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 22,2; unten 22,1 cm; Brett II: oben 12,3; unten 12,4 cm

Malfläche: 48,4 (± 0,2) x 32,9 cm
Malkanten allseitig erhalten; es bleibt jeweils ein 4–8 mm breiter unbemalter Rand zur Tafelkante frei, der mit braunem Schutzlack überzogen ist

Zustand der Malerei:
gut. Auf stark lumineszierendem Restaurierungsfirnis minimale punktuelle Retuschen in der Schaube; außerdem eine gleichförmige Reihe langer gerader Kratzer, die retuschiert worden sind, vom oberen Rand des Baretts bis zur Tafelkante. Zwei weitere Kratzer über dem rechten Auge und auf der rechten Wange. Ältere punktuelle Retuschen auf dem rechten Handrücken. Die Landschaft stellenweise leicht verputzt

Rückseite des Bildträgers:
unter einem schwarzen Schutzanstrich, der bis auf ca. 1 cm an die Ränder reicht, originale Bearbeitungsspuren. Im oberen Drittel mittig ein gelber Klebezettel vom Anfang des 20. Jahrhunderts „Atelier für Retouchieren u. Einrahmen v. Bildern von P. Reinermann Frankfurt a. M., Bornheimer Landstrasse 280 A", darauf zwei Mal mit Bleistift „1730", darunter ein Packpapierzettel mit „1730" in blauer Wachskreide, links davon dasselbe in weißer Kreide, in roter Kreide über Kopf „3401"

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Ein Pentiment ist mit bloßem Auge am rechten Ärmel zu erkennen, der ursprünglich weiter geschnitten war.

BESCHREIBUNG

Das Bild zeigt vor einer Landschaft den Oberkörper eines sitzenden oder stehenden Mannes etwa von der Hüfte an. Fast ganz frontal ist der Porträtierte ins Bild gesetzt. Der Eindruck einer leichten Wendung nach rechts entsteht eher durch die Kopfwendung und die aus der Mittelachse gerückten Hände, nicht durch eine eigentliche Körperdrehung. Vielmehr bemüht sich der Maler, die Büste des Mannes so fest wie möglich in der Komposition zu verankern, was entscheidend zu dem imposanten Eindruck der Gestalt beiträgt. Zu beiden Seiten ragt der Dargestellte in seiner Schaube über die Bildbreite hinaus. Der links und rechts schnurgerade abfallende Schulterkontur bildet ein Dreieck, dessen Grundlinie ziemlich genau mit der Horizontalachse der Tafel zusammenfällt. Während auf der linken Seite der Pelzkragen vom Bildrand angeschnitten wird, stößt sein Rand rechts exakt an den Bildrand an. Seine Hände hat der Mann vor dem Bauch so übereinandergelegt, daß sie sich gerade berühren. Die Linke hält ein gerolltes Schriftstück, während der leicht gekrümmte Zeigefinger der Rechten, vom unteren Bildrand an der Spitze überschnitten, nach unten weist. Am linken Zeigefinger trägt der Mann einen Ring. Seinen Kopf wendet er nach rechts, sein Blick geht dementsprechend rechts am Betrachter vorbei. Sein Gesicht zeigt deutliche Spuren fortgeschrittenen Alters. Die Augen liegen tief in den Höhlen, aus der etwas eingefallenen Wangenpartie treten die Jochbeine kantig hervor, die Nasolabial-Falte zeichnet sich scharf ab, die Nase ist gekrümmt und weist an der Nasenwurzel einen Höcker auf, die Stirn ist in Falten gelegt. Zur gravitätischen Erscheinung des eher schmalen Gesichts trägt der üppige grau-braune Vollbart bei, der sich nach unten hin verbreitert und trapezförmig geschnitten ist. Das Haupthaar des Mannes verschwindet hingegen gänzlich unter dem schwarzen Barett, das mit einer weit ausladenden, über die ganze Breite der Unterseite pelzverbrämten Krempe versehen ist. Die Ohrenklappen des Baretts hat der Mann heruntergelassen. Die Kopfbedeckung paßt zu seiner Schaube aus schwarzem, gewässertem Seidenstoff, die mit dem gleichen kastanienbraunen Pelz verbrämt ist. Es handelt sich um jene modische Spätform des Kleidungsstückes, bei der Kragen und Schulterteil zu einem Stück verschmolzen sind, das ebenfalls ganz mit Pelz bedeckt ist. Unter der Schaube trägt der Porträtierte ein schwarzes, vor der Brust geschnürtes Wams über einem weißen Hemd. Eine Besonderheit hat der Maler sich für die Arme des Dargestellten einfallen lassen: Der rechte Arm steckt im Ärmel der Schaube, bei dem der Pelz des Innenfutters am Rand sichtbar wird. Am linken Arm hingegen wird der Ärmel des gleichfalls schwarzen Wamses sichtbar; diesen Arm hat der Mann nämlich durch den pelzverbrämten seitlichen Schlitz im herabhängenden Ärmel der Schaube hindurchgesteckt.

In stärkstem Kontrast zur dunklen, ganz in die Bildfläche gebreiteten Gestalt des Porträtierten steht die Landschaft, die übergangslos hinter ihm auftaucht. In der

Mittelachse sorgt ein Gewässer, wohl eine Bucht, die sich am Horizont verliert, für einen kräftigen Tiefenzug. Am linken Bildrand staffeln sich entlang der vor- und zurückspringenden Uferlinie Bergrücken kulissenartig in die Tiefe. Vorne taucht im Mittelgrund oberhalb der Schulter des Dargestellten noch ein Stück der diesseitigen Küste auf; dahinter erscheint als interessantestes Motiv eine Insel mit einer Klosteranlage darauf, die über eine Brücke nach links mit dem Festland verbunden ist. Auf der rechten Seite nehmen einige Häuser den Mittelgrund ein, hinter denen ein steiler Felskegel aufragt, der von einer Burg bekrönt und vom rechten Bildrand überschnitten wird. Ein Weg führt am Fuß des Felsens um diesen herum, ein zweiter schlängelt sich in einer S-Kurve aufwärts. Hinter dem markanten Felsen erstreckt sich eine weite Ebene, begrenzt von Bergen, die sich nach rechts hin in der Tiefe verlieren.

PROVENIENZ

Seit 1911 als Leihgabe des Freiherrn Adolph von Holzhausen im Städel; 1923 als Vermächtnis desselben erworben.

ZUGEHÖRIG

Ein heute verschollener Schiebedeckel, der sich vor dem Zweiten Weltkrieg im Historischen Museum Frankfurt a. M. befand. Dieser zeigte auf dunklem Grund ein blaßrotes Medaillon,[1] umschlossen von einem Lorbeerkranz, mit dem vollständigen Allianzwappen der Holzhausen und der Hell, gen. Pfeffer (rechts in Schwarz drei (2,1) silberne Rosen mit rotem Blütenboden und grünen Kelchblättern; links in gespaltenem Schild rechts in Gold ein schwarzer Dreizack, aus dem ein halber schwarzer Adler wächst, links in Rot ein schwarzer Ochsenkopf mit goldenen Hörnern und goldenem Nasenring. Helm: Stechhelm. Helmdecke: Silber und Schwarz. Helmzier: schwarzer Helmbusch, mit zwei silbernen Rosen besteckt). Seitlich vom Helmbusch die Jahreszahl „· M · D ·“ und „· XXIX ·“. In der Mitte unter den Schilden das Monogramm „ƆVC“; 54,8 x 37,4 cm *(Abb. 268)*.[2]

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Friedrich Baron von Marcuard hat unser Gemälde 1896 im Zusammenhang mit Conrad Fabers Bildnis des Hans von Schönitz (Sigmaringen, Schloß, Fürstlich Hohenzollernsche Gemäldegalerie) in die Literatur eingeführt.[3] Heinrich Weizsäcker akzeptierte seine Gruppierung um das Schönitz-Porträt und wies darauf hin, daß Hammans Todesdatum 1536 einen *terminus ante* für die Entstehung seines Bildnisses liefert.[4] Franz Rieffel trat 1911 für eine frühere Datierung ein; er bezeichnete das Stück als das älteste aus der Folge von Werken Fabers aus Holzhausenschem Besitz und dachte an eine Entstehung noch in den zwanziger Jahren.[5] Für Ernst A. Benkard überwogen die Unterschiede zu den späteren Holzhausen-Bildnissen sogar so sehr, daß er die Zuweisung an denselben Maler bezweifelte.[6] Dagegen hat Friedländer das Bild in seine Œuvre-Zusammenstellung aufgenommen; auch in dem Prachtwerk zum Frankfurter Bildnis firmiert es als Faber.[7] Ein wichtiger Fund gelang 1926 Karl Simon, der den bislang unbeachteten Wappendeckel aus dem Historischen Museum veröffentlichte *(Abb. 268)*.[8] Dieser zeigt das Allianzwappen Holzhausen-von Hell, gen. Pfeffer, und entspricht damit dem Familienstand Hammans nach seiner Eheschließung mit Margarethe von Hell. Der Deckel stammt aus einer nicht weiter bekannten „Ranke'schen Sammlung“. Aus eben dieser Sammlung war noch ein zweiter, ähnlicher Deckel in das Historische Museum gelangt *(Abb. 112)*, von dem Simon glaubhaft machen konnte, daß er ursprünglich zum Bildnis des Jakob Stralenberger im Städel gehörte *(Abb. 109)*.[9] Beide Bildnisse, sowohl der Stralenberger als auch der Hamman von Holzhausen, kamen nun aus der Holzhausen-Sammlung ins Städel, so daß die gemeinsame Provenienz auch der Wappendeckel die Vermutung stützt, daß diese irgendwann einmal von der Familie Holzhausen in die Ranke'sche Sammlung gelangt sind. Zudem ist der mutmaßliche Deckel des Hamman-Porträts inschriftlich auf 1529 datiert. Hamman von Holzhausen hätte damals im 62. Lebensjahr gestanden, ein Alter, das man dem Mann auf dem Städel-Bildnis sofort zugestehen würde. Oswald Götz übernahm die neuen Erkenntnisse Simons.[10] Erna Auerbach, die im Gefolge Benkards die frühe Werkgruppe aus Conrad Fabers Œuvre ausscheiden wollte, wandte dagegen ein, daß der Wappendeckel ein gutes Stück größer ausfällt als das Bildnis.[11] Wolfgang Brücker hat jedoch völlig zu Recht darauf hingewiesen, daß dieser Einwand nicht verfängt.[12] Wenn der Wappendeckel nämlich als Schiebedeckel mittels einer Nut in den ursprünglichen Rahmen eingelassen war, so muß er naturgemäß die Bildnistafel allseitig fast um die doppelte Rahmenbreite überragen. Als erhaltenes Beispiel zitiert Brücker Dürers Bildnis des Hieronymus Holzschuher, das sich ebenso wie der zugehörige Wappendeckel im Besitz der Berliner Gemäldegalerie befindet *(Abb. 269)*. Dort fällt die Maßdifferenz mit 60,5 x 50,5 cm (Deckel) zu 51 x 37 cm (Bildnis) sogar noch extremer aus als beim Bildnis Hammans, wo sie 54,8 x 37,4 cm zu 48,5 x 34,5 cm beträgt. Angelica Dülberg hat

1 Farbangabe von Simon (1926), S. 50.
2 Brücker (1963), S. 161, Nr. 7a.
3 Marcuard (1896).
4 Weizsäcker (1896).
5 Rieffel (1911).
6 Benkard (1911).
7 Friedländer (1913); Bertrab, Simon u. Swarzenski (1916/21).
8 Simon (1926).
9 Vgl. oben S. 142–152.
10 Götz (1928).
11 Auerbach (1937).
12 Brücker (1963), S. 27, Anm. 87.

Abb. 266: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Hamman von Holzhausen, 1529, Frankfurt, Städel

Abb. 267: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Hamman von Holzhausen, 1529, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

diese Überlegung bestätigt und noch weitere Beispiele angeführt.[13]

Franz Lerner und Wolfgang Brücker haben biographische Daten Hammans von Holzhausen zusammengestellt, über den die Quellen einigermaßen reichlich fließen.[14] Kürzlich hat ihm Michael Matthäus daher eine ausführliche Biographie gewidmet, in der auch das Bildnis des Städel reproduziert ist.[15] Nach Matthäus' Urteil war er „einer der herausragenden Frankfurter Patrizier der Reformationszeit, wobei die Betonung aber auf einer liegen muss." Jedenfalls sieht auch Matthäus in ihm einen besonnenen und beharrlichen Wegbereiter der Reformation, dem es „eher als einigen anderen Ratsmitgliedern möglich [war], seine Vorstellungen durchzusetzen".[16] 1467 wurde Hamman[17] als Sohn des Johann von Holzhausen zum Goldstein und dessen zweiter Ehefrau Katharina von Schwarzenberg geboren. Sein Vater war Rechtsgelehrter, wurde 1450 Rat und ist 1470 gestorben. Auch Hamman studierte Jura. 1491 hielt er sich zusammen mit Jacob Kühorn in Rom auf. Unmittelbar nach seiner Rückkehr heiratet er Margarethe Hell, gen. Pfeffer; laut Eheberedung widerlegt jeder dem anderen 1200 fl. Hamman wohnt im Trierischen Hof. 1493 wird er Rat, 1499 Schöffe. Nach dem frühen Tode seiner Frau (1506?) hat sich Hamman nicht wieder verehelicht. Er ist Mitbegründer der Lateinschule, die seine Kinder und Kinder gleichgesinnter Patrizier künftig an Stelle der Domschule besuchen. Hamman stellt dafür das väterliche Haus „Zum Goldstein" zur Verfügung und beruft 1520 Wilhelm von Nesen als Lehrer. 1522 setzt Hamman, zusammen mit Blasius von Holzhausen, Johann Frosch und Claus Stalburg dem Reichen, auch den ersten evangelischen Prediger am Katharinenkloster ein. Im selben Jahr reist er als Gesandter Frankfurts auf den Reichstag zu Nürnberg. 1525 erwirbt er sich besondere Verdienste als Älterer Bürgermeister durch sein Einschreiten gegen einen Aufstand, bei dem es zu Plünderungen der Stifte kommt. Während andere Patrizier die Flucht ergreifen, führt er die Verhandlungen mit den Aufständischen und vermeidet Blutvergießen. 1525 nimmt er als Gesandter Frankfurts und Wetzlars am Reichstag zu Augsburg teil, im Jahr darauf am Reichstag zu Speyer. Hamman bekleidet ferner eine Beisitzerstelle am Reichsregiment, und er bekommt einen durch Turnierhelm gebesserten Adelsbrief. 1531 schlägt Hamman dem Rat vor, noch einen evangelischen Prediger bei St. Peter anzustellen, was vorläufig abgelehnt wird. 1535 ist der damals 68jährige als Gesandter Frankfurts auf dem Heidelberger Einigungstag. Am 30. Oktober 1536 ist er gestorben; sein Epitaph befand sich in der Peterskirche.

DISKUSSION

Insbesondere in der Landschaftsgestaltung und in der warmen, erdigen Palette stimmt das Porträt Hammans von Holzhausen noch weitgehend mit dem Bildnispaar Stralenberg überein *(Abb. 270, 271)*. Über die Formelhaftigkeit und den Schematismus, die Conrad Fabers Bildniskunst prägen, darf man doch nicht übersehen, wie gut der Maler es versteht, mittels der Komposition Akzente zu setzen. Wie oben beschrieben, verleihen die formatsprengende Ausdehnung der Büste und ihre feste geometrische Verankerung in der Bildfläche dem Dargestellten Standfestigkeit und Würde. Geschickt hat Faber also den berechtigten Anspruch seines Auftraggebers, als Führungspersönlichkeit zu gelten, ins Bild gesetzt.

B.B.

13 Dülberg (1990), S. 91–93, 190f, Nr. 47, Abb. 441–444, S. 192, Nr. 51.
14 Lerner (1953), S. 102–118; Brücker (1963), S. 160f.
15 Matthäus (2002), S. 38.
16 Ebd., S. 424.
17 Der Vorname ist nach Lerner (1953), S. 103 und Matthäus (2002), S. 39, Anm. 1 eine Verkürzung von Hannemann, das wiederum eine Koseform von Hans bzw. Johann ist.

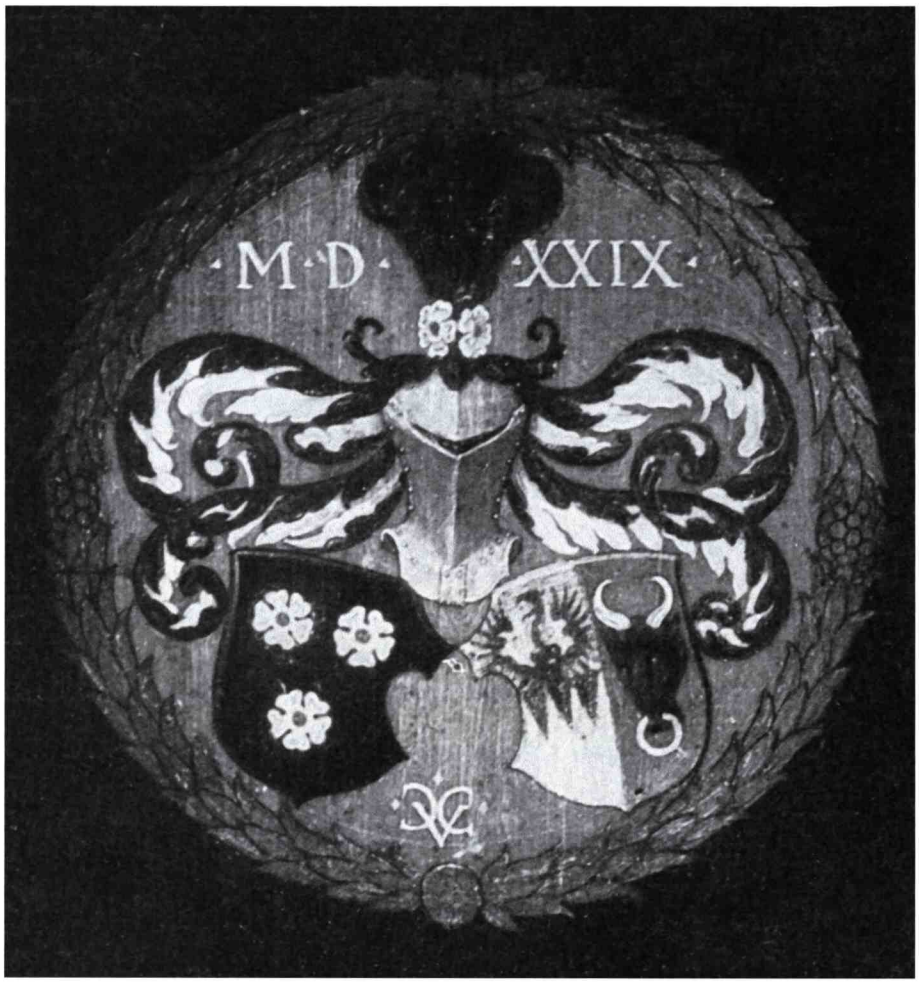


Abb. 268: Conrad Faber von Creuznach, Wappendeckel zum Bildnis des Hamman von Holzhausen, 1529, ehem. Frankfurt, Historisches Museum (heute verschollen)

Abb. 269: Albrecht Dürer, Bildnis des Hieronymus Holzschuher mit seitlich in den Rahmen geschobenem Wappendeckel, 1526, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 128; 1966, S. 41; 1971, S. 23; 1987, S. 47

1896 Friedrich Baron von MARCUARD, Das Bildnis des Hans von Schönitz und der Maler Melchior Feselen. Kunstgeschichtliche Studie, München 1896, S. 16

1896 Heinrich WEIZSÄCKER, Rez. von MARCUARD 1896, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 19, 1896, S. 479–483, hier S. 479

1906 Ausst.-Kat. EXHIBITION OF EARLY GERMAN ART. Burlington Fine Arts Club, London 1906, S. 88

1911 Ernst A. BENKARD, Das Holzhausen-Kabinett im Städelschen Institut, in: Kunstchronik N.F. 22, 1911, Sp. 481–486, hier Sp. 484

1911 Franz RIEFFEL, Die Freiherrlich von Holzhausensche Gemäldesammlung in der Städelschen Galerie (zugleich ein Beitrag zur Geschichte der mittelrheinischen Malerei im XVI. Jahrhundert, namentlich in Frankfurt), in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 341–352, hier S. 347f

1912 Wolfgang M. SCHMID, Passau (Berühmte Kunststätten 60), Leipzig 1912

1913 Max J. FRIEDLÄNDER, Conrad Faber, painter of the patricians of Francfort, in: Art in America 1, 1913, S. 143, Nr. 25

1916/21 Carl von BERTRAB, Karl SIMON u. Georg SWARZENSKI (Hgg.), Das Frankfurter Bildnis von 1500 bis zur Wende des 20. Jahrhunderts, 3 Lieferungen, Frankfurt a. M. 1916–21, S. 1f, Nr. 3

1920 Charles H. COLLINS BAKER, Syon House and its treasure. Notes on Syon House pictures II, in: Connoisseur, 1920, S. 194

1926 Karl SIMON, Der unbekannte „Holzhausen" im Städelschen Kunstinstitut und Martin Heß, in: Städel-Jahrbuch 5, 1926, S. 49–54, hier S. 50

1928 Oswald GÖTZ, Zwei neue Porträts des Meisters der Holzhausen-Bildnisse, in: Alt-Frankfurt 1928, S. 65–67, hier S. 67

1930 Niels von HOLST, Die deutsche Bildnismalerei zur Zeit des Manierismus (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 273), Straßburg 1930, S. 75

1937 Erna AUERBACH, Conrad Faber, or „The Master of the Holzhausen Portraits", in: Burlington Magazine 70, 1937, S. 15–24, hier S. 16, 23

1953 Franz LERNER, Gestalten aus der Geschichte des Frankfurter Patrizier-Geschlechts von Holzhausen, Frankfurt a. M. 1953, Tf. 7

1963 Wolfgang BRÜCKER, Conrad Faber von Creuznach (= Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main 11), Frankfurt a. M. 1963, S. 27–29, 159–161, Nr. 7

1990 Angelica DÜLBERG, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, S. 192, Nr. 51

1999 BRINKMANN, SANDER, S. 34, Tf. 42

2002 Michael MATTHÄUS, Hamman von Holzhausen (1467–1536). Ein Frankfurter Patrizier im Zeitalter der Reformation (= D. Rebentisch (Hg.), Studien zur Frankfurter Geschichte 48), Frankfurt a. M. 2002 (= Diss. phil. Frankfurt a. M. 2001)

BILDNISSE DES JOHANN STRALENBERG UND SEINER FRAU MARGARETE, GEB. STALBURG

Frankfurt a. M., 1526

Inv. Nr. 1823, 1824

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Linde (Tilia sp.)
Mann (Inv. Nr. 1823): 48,5 (± 0,1) x 34,4 (± 0,1) x 0,5 (± 0,1) cm (im Rahmen gemessen)
vier Bretter, vertikal geteilt mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts):
Brett I: oben 9,1; unten 8,6 cm; Brett II: oben 10,3; unten 10,9 cm; Brett III: oben 7,3; unten 7,8 cm; Brett IV: oben 7,8; unten 7,6 cm, im wahrscheinlich originalen Rahmen oben um ca. 6 mm, seitlich um ca. 9 mm geschrumpft
Frau (Inv. Nr. 1824): 49,0 (± 0,1) x 34,7 x 0,5 (± 0,1) cm (im Rahmen gemessen)
drei Bretter, vertikal geteilt mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts):
Brett I: oben 11,5; unten 11,4 cm; Brett II: oben 12,1; unten 11,7 cm; Brett III: oben 10,7; unten 11,2 cm, im wahrscheinlich originalen Rahmen *(Abb. 274)* oben um ca. 5 mm, seitlich um ca. 8 mm geschrumpft; in 6 cm Abstand vom rechten Rand ein Einläufer von unten, der über fast 3/4 der Bildhöhe reicht. Leicht verwurmt

Malflächen:
Mann (Inv. Nr. 1823): 48,3 (± 0,1) x 33,5 (± 0,2) cm
Malkanten allseitig erhalten
Frau (Inv. Nr. 1824): 48,7 (± 0,1) x 34,2 (± 0,2) cm
Malkanten allseitig erhalten

Zustand der Malerei:
Mann (Inv. Nr. 1823): Gesicht, Hände und Kostüm des Dargestellten sehr stark verputzt, auf altem Restaurierungsfirnis geringfügige Retuschen über die ganze Bildfläche verteilt. Insbesondere entlang der Brettfugen, sowie in der rechten Gesichtshälfte Retuschen
Frau (Inv. Nr. 1824): auf älterem Restaurierungsfirnis zahlreiche punktuelle Retuschen, besonders am Einläufer und den Fugen, im Gesicht und in den Händen, besonders der rechten, sowie in der Landschaft am Horizont oberhalb der Bergketten. Inkarnate und Landschaft herausgereinigt, dabei die Inkarnate stark verputzt

Rückseiten der Bildträger:
Mann (Inv. Nr. 1823): originale Bemalung: auf rotbraunem Grund vollständiges Allianzwappen Stralenberg/Stalburg: rechts in Gold ein roter Balken, begleitet von drei (2,1) schwarzen Strahlen, links in Blau drei (2,1) silberne Muscheln. Helm: Stechhelm. Helmdecke: Gold und Rot. Helmzier: ein silberner Strahl besteckt mit drei schwarzen Helmbüschen auf goldenen Kugeln. Rechts und links neben der Spitze des Strahls die Jahreszahl „15" „26", darunter in einem Medaillon die Bezeichnung „AETAS / IOHA[N] STR / ALBVRG .23. / MARGRET STA / LBVRGERI[N] 17". Unten in dem Medaillon ein kleiner Kreis in der Farbe des Fonds mit dem Monogramm „ↃVC" *(Abb. 272)*
Frau (Inv. Nr. 1824): mit brauner Beize gefärbt, parkettiert, zusätzlich Klötzchen über den Einläufer geleimt. Am Parkett befestigt eine Zinnplatte mit eingestempelter Inschrift „CLAVS STAHLBVRGS/VND DER MARGARET/GEB. VON ZV-RHEIN/TOCHTER/MARGRET STALBVRG/N.1 +1553/VERM:/JOHANN STRALENBERG/N. 1503 +1571/MA [über Kopf]". Oben eine moderne Inschrift in schwarzer Tinte „Margare.....burgerin Johannes Strale...g frau/1526"

Rahmen:
beide Tafeln in identischen, wahrscheinlich originalen Rahmen, ca. 4,2 cm breit. Schwarz mit kleinteiliger Rillenprofilierung

Bezeichnet:
auf Inv. Nr. 1823 mit dem Monogramm „ↃVC" auf der Rückseite am unteren Rand des Medaillons mit der Inschrift *(Abb. 272)*

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Mann (Inv. Nr. 1823): Die Unterzeichnung ist in den Inkarnatpartien infolge der Verputzung bereits mit bloßem Auge zu erkennen und beschränkt sich auf die Angabe der Konturen. Mehr konnte auch im Infrarot nicht sichtbar gemacht werden.
Frau (Inv. Nr. 1824): Die Unterzeichnung ist in den Inkarnaten mit bloßem Auge zu erkennen, sie legt wie beim Pendant nur Konturen grob fest. Mehr konnte auch im Infrarot nicht sichtbar gemacht werden.

BESCHREIBUNG

Mann (Inv. Nr. 1823): Bis zur Hüfte zeigt das Bild die Figur eines stehenden Mannes im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt vor einer Landschaft. Der Dargestellte hat beide Hände vor den Bauch, aber nicht ineinander gelegt; mit den Fingerspitzen berührt seine linke die Oberkante seiner rechten Hand. Mit der linken Hand umfaßt er den schwarzen Griff eines Petschaft (?), am Zeigefinger trägt er

Abb. 270: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Johann Stralenberg, 1526, Frankfurt, Städel

Abb. 271: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis der Margarete Stralenberg, geb. Stalburg, 1526, Frankfurt, Städel

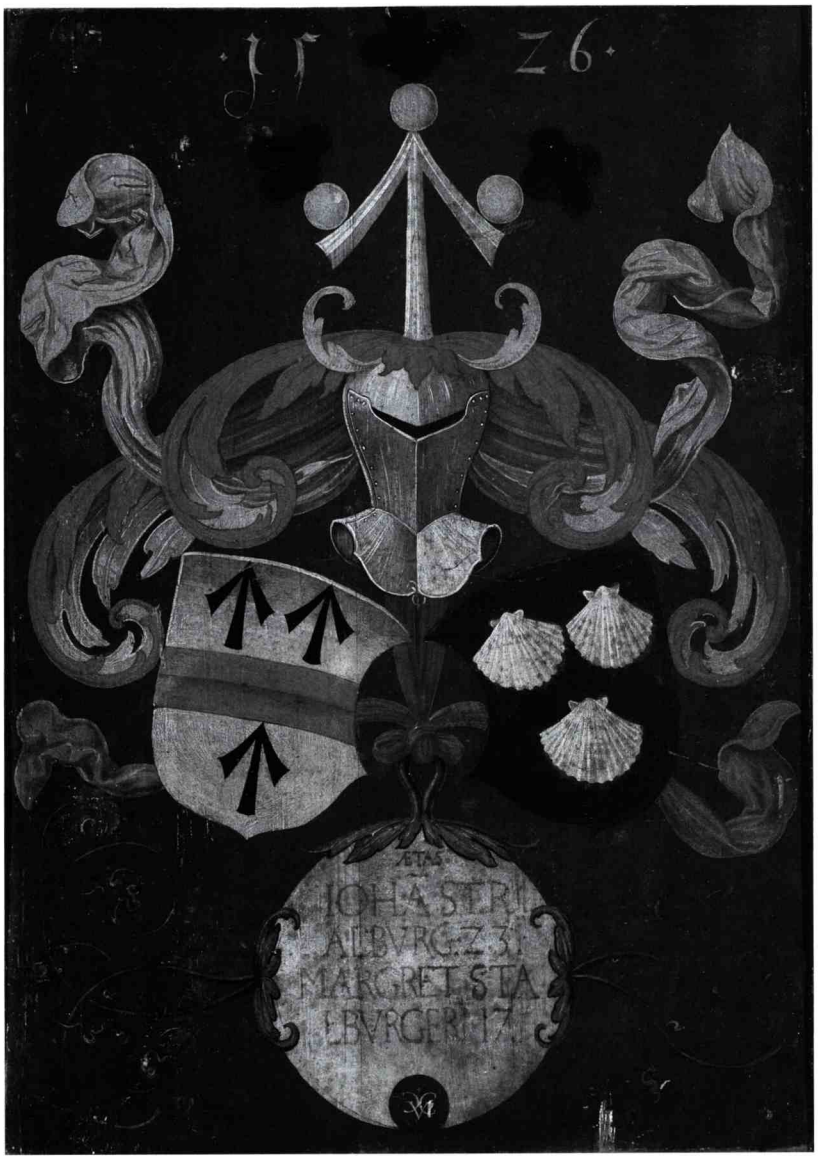


Abb. 272: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Johann Stralenberg, 1526, Rückseite, Frankfurt, Städel

einen goldenen Ring mit seinem Familienwappen. Bekleidet ist er mit einem weißen, fein plissierten Hemd, das am Halsausschnitt einen mit Goldfäden bestickten, breiten Bund und eine feine Krause aufweist. Darüber trägt er ein schwarzes Wams, mit einem oberhalb der Hände sichtbaren goldenen Gürtel gegürtet, und eine modische Schaube aus schwarzem Tuch, deren pelzbesetzter Kragen bis zu den Schultern reicht. Die von den Ärmeln des Untergewands bedeckten Arme des Dargestellten sind durch seitliche Schlitze in den Ärmeln der Schaube hindurchgesteckt. Als Kopfbedeckung dient ein schwarzes Barett mit breiter, vielfach geschlitzter Krempe. Der Mann ist bartlos und hager, sein Gesicht scharf geschnitten; seine Jochbeine treten kantig vor, Wangen und Kinn sind in die Länge gezogen. Das glatte, kastanienbraune Haar trägt der Dargestellte mittellang; es überlappt das rechte Ohr nur am oberen Rand. Man hielte den Mann ohne die rückseitige Inschrift wohl für älter als 23 Jahre. Über die Körperwendung hinaus hat er den Kopf noch ein wenig nach rechts gedreht und richtet aus den Augenwinkeln heraus einen konzentrierten Blick auf sein Gegenüber von der zugehörigen Tafel.

Übergangslos erscheint hinter dem Porträtierten eine weite Landschaft, die vor allem von einem breiten Strom gegliedert wird, der links in der Ferne und rechts weiter vorn hinter der Schulter des Mannes zum Vorschein kommt. Auf dem diesseitigen Ufer ragt am linken Bildrand ein Baum auf, der bis knapp unter die Hutkrempe des Porträtierten reicht; eine weiß-blau schimmernde Bergkulisse nimmt das jenseitige Ufer ein. Vielfältiger ist der Hintergrund auf der rechten Seite gestaltet. Der Fluß gabelt sich und fließt um einen steilen, kegelförmigen Felsen herum, der von einer Burg bekrönt wird. Auf einem Weg, der sich in einer Serpentine um den Felskegel windet, ist ein Reiter mit einem federgeschmückten Barett zu erkennen. Am jenseitigen Ufer tauchen hinter dem Berg das Häusermeer und die Kirchtürme einer größeren Stadt auf. Dahinter steigen bewaldete Hänge an, die am Horizont in eine bläulich-weiß schimmernde Bergkette übergehen. Der im Zenit sehr

dunkle Himmel hellt sich zum Horizont hin stark auf bis zu einer breiten Zone in reinem Weiß.

Frau (Inv. Nr. 1824): Bis zur Hüfte erscheint eine vornehm gekleidete Dame im Dreiviertelprofil nach links gewandt stehend im Bild, hinterfangen von einer Landschaft. Ihre Hände berühren sich vor ihrem Bauch in fast vollkommener spiegelbildlicher Symmetrie zu Inv. Nr. 1823; doch umfaßt ihre Linke den Mittel-, Ring- und kleinen Finger der Rechten, während sie mit dem rechten Zeigefinger und Daumen ein Sträußlein aus drei roten und weißen Nelken hält. Über einem mit roten, grünen und goldenen Ornamenten bestickten weißen Hemd mit hohem Stehkragen trägt die Dargestellte einen Rock aus schwarzem Stoff mit hochgeschlagenem Kragen und ausgestellten Schulterstücken. Auf dem schwarzen Grund kommen ihre Schmuckstücke vorzüglich zur Geltung: Über die Schulter hat sie eine goldene Hobelspankette gelegt, begleitet von einer einfachen Goldkette und einer Perlenkette mit goldenen Kugeln, die beide enger um den Hals liegen. An beiden Händen trägt sie jeweils an Zeige- und Ringfinger Goldringe, am Zeigefinger der rechten Hand sogar mehrere. Zwei goldene Knöpfe sind unten links und rechts von ihrem Rocksaum angebracht. Das Haar der Porträtierten bleibt vollständig unter einer dreiteiligen Kopfhaube verborgen. Diese besteht aus einem in die Stirn gezogenen, fast transparenten Schleier mit Goldborte und goldenen Fransen, der von einem weißen Tuch mit schwarzer Stickerei bedeckt wird. Darüber ist ein zweites weißes Tuch mit breiten eingewebten Goldbahnen geschlungen, das die Haarmasse nach hinten zu einer Art Horn formt. Am unteren Rand des Horns hängt eine Ecke des dort rot gefärbten Schleiertuchs von der Haube herab. Das Gesicht der Dargestellten ist glatt und ebenmäßig, die Nase lang und gerade, das Kinn gleichfalls langgestreckt und flächig, dagegen fallen die Augen klein aus. Aus den Augenwinkeln blickt die Frau ernst und ruhig nach links zu ihrem Gegenüber.

Im Hintergrund setzt sich unverkennbar die Landschaft von Inv. Nr. 1823 fort. Am linken Bildrand ragt inmitten eines breiten Flußlaufs eine Felskante aus dem Wasser, die den Bergkegel auf der anderen Tafel vervollständigt. An ihrer Vorderseite führt eine Brücke unter einem Torbogen hindurch auf den Inselberg, und am diesseitigen Ufer schlängelt sich der sandige Zufahrtsweg zu dieser Brücke im Rücken der Dargestellten entlang bis in die rechte untere Bildecke. Dadurch wird der Betrachter animiert, nach einer Fortsetzung des Sandwegs auf der Insel zu suchen, und er erkennt diese unwillkürlich in der Serpentine, die auf der anderen Tafel um den Berg herumführt. Der Weg der dort zu beobachtenden kleinen Reitergestalt läßt sich also anschaulich bis in die gegenüberliegende Ecke der anderen Tafel zurückverfolgen – ein Bildmittel, mit dem der Künstler eine starke, wenn auch etwas gesuchte, Verklammerung der beiden Gemälde erreicht. Dieses Ziel verfolgt er auch bei der Gestaltung des übrigen Hintergrunds. Der Strom verbreitert sich ebenso wie die bläulich-weiße Bergkette am Horizont nach rechts hin; die Landschaft wird also von einem gleichmäßigen Tiefenzug beherrscht, der

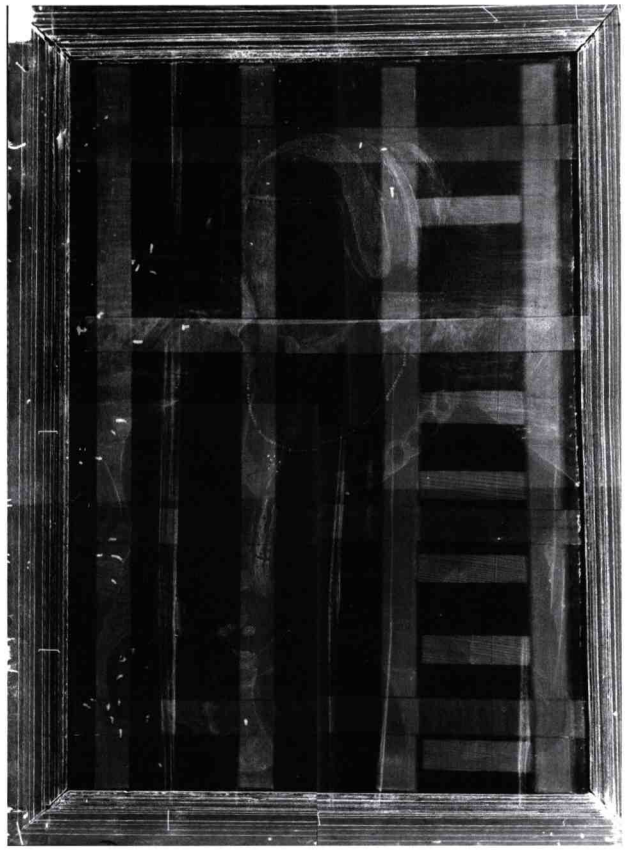


Abb. 273: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis der Margarete Stralenberg, geb. Stalburg, 1526, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

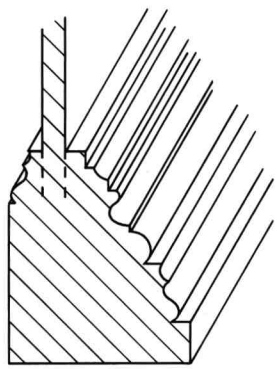


Abb. 274: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis der Margarete Stralenberg, geb. Stalburg, 1526, Frankfurt, Städel, Umzeichnung des Rahmenprofils

über beide Tafeln von rechts vorn nach links hinten führt. Das Ufer jenseits des Flußlaufs nehmen auf Inv. Nr. 1824 weit in die Tiefe reichende Felder ein, die von Wegen durchzogen sind; es handelt sich um eine Vorstadtlandschaft, die offenbar zu der Großstadt auf der anderen Tafel gehört. Am linken Bildrand fährt ein Gespann am Ufer entlang auf die Stadt zu; ganz rechts grast eine Schafherde vor einem Bauernhaus. Vom rechten Bildrand wird eine kegelförmige Erhebung angeschnitten, die derjenigen auf Inv. Nr. 1823 ähnelt, jedoch am jenseitigen Ufer steht und damit den Fluß optisch nach vorne schiebt. Der Himmel

Abb. 275: Hans Fyoll (?), Bildnis des Ulrich von Hynsperg, 1525, Kreuzlingen, Sammlung Kisters

Abb. 276: Hans Fyoll (?), Bildnis der Elisabeth Brun zu Brunfels, 1525, Kreuzlingen, Sammlung Kisters

lichtet sich wie auf dem Gegenstück zum Horizont hin stark auf.

PROVENIENZ

Frau von Voigts-Rhetz, geb. von Zehmen, Neuensalz im Vogtland.[1] 1927 von ungenannten Freunden dem Städelschen Kunstinstitut gestiftet.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Oswald Götz hat die Bildnisse nach ihrer Erwerbung vorgestellt.[2] Er betonte, daß es sich mit um die frühesten Werke Conrad Fabers handele und daß sich dessen Stil über Jahrzehnte hinweg nur im Kolorit verändere. Wolfgang Brücker hat die biographischen Daten der Porträtierten zusammengestellt.[3] Demnach wurde Johann Stralenberg 1503 als Sohn des 1509 verstorbenen Henne Stralenberg und der Agnes Steffan geboren. 1526 heiratet er Margarete Stalburg, die 1509 als Tochter Claus Stalburgs des Reichen und der Margarete von Rhein geboren war.[4] Ihre Mitgift beläuft sich auf 1200 fl., die der Bräutigam mit 1400 fl. widerlegt. Johann wird 1540 in den Rat aufgenommen, 1545 Jüngerer Bürgermeister und 1554 Schöffe. In den Vorstand von Alt-Limpurg wird er 1538, 1551 und 1556 gewählt. 1558 macht seine Gattin ihr Testament und stirbt noch im selben Jahr. Johann Stralenberg stirbt am 6. 1. 1571 und hinterläßt ein Vermögen von 44000 fl., das unter seinen Erben strittig ist. Denn es gab keine direkte Erbfolge; beide Eheleute haben ihre einzige Tochter Margarethe überlebt, die 1528 geboren wird und 1541 stirbt. Angelica Dülberg führt die Bildnisse in ihrer Kategorie der einstigen Diptychen auf, ohne sie ausführlich zu besprechen.[5]

DISKUSSION

Es handelt sich um die frühesten datierten Gemälde, die sich von der Hand Conrad Fabers erhalten haben.[6] Im selben Jahr 1526, in dem das Bildnispaar entstanden ist, wird der Künstler noch als Geselle in der Werkstatt des Frankfurter Malers Hans Fyoll erwähnt. Sucht man nach stilistisch verwandten Arbeiten, so findet man (außer den wenig später entstandenen Werken Fabers wie etwa dem Bildnis Hammans von Holzhausen von 1529, *Abb. 266*)

1 Götz (1928), S. 67 bemerkt darüber hinaus, daß die Bilder aus der Familie derer von Rhein stammen sollen.
2 Götz (1928).
3 Brücker (1963), S. 152f.
4 S. oben S. 123–141, bes. S. 133f.
5 Dülberg (1990).
6 Brücker (1963), S. 11, 18.

nur ein Bildnispaar in der Sammlung Kisters, das früher Faber selber zugewiesen wurde *(Abb. 275, 276)*.[7] Es stellt Ulrich von Hynsperg und seine Gattin Elisabeth Brun zu Brunfels dar und ist auf der Rückseite inschriftlich 1525 datiert. In der glatten, auf stereometrische Formen reduzierten Behandlung der Gesichter, der klammen Handhaltung, der Vorliebe für üppiges, ganz in die Fläche gebreitetes Ornament und für eine abwechslungsreich orchestrierte Hintergrundslandschaft stehen die beiden Tafeln Faber tatsächlich nahe. Betrachtet man aber auf den Stralenberg-Bildnissen den großzügig gewählten Bildausschnitt und die gänzliche Unbefangenheit, mit der die Figuren ohne eine Andeutung hinterfangender Architektur vor die Landschaft gestellt sind, so wird klar, daß die ein Jahr zuvor entstandenen Hynsperg-Porträts wohl doch nicht von der Hand desselben Künstlers stammen können. Vielmehr bilden sie mit ihrem engeren Bildausschnitt und der schulterhohen Brüstungsmauer das entwicklungsgeschichtliche *missing link* zwischen Fabers ersten Werken und dem dreißig Jahre früher entstandenen Bildnispaar Wolfgang Beurers im Städel.[8] Aus dieser Konstellation hat Brücker den sehr ansprechenden, wenn auch nicht beweisbaren Vorschlag entwickelt, die Hynsperg-Bildnisse Fabers Lehrer Hans Fyoll zu geben.[9] Der stilistische Abstand zwischen beiden Bildnispaaren tritt beim Vergleich der Rückseiten noch deutlicher zutage.[10] Wo der ältere Maler sich auf knappe Angaben des heraldisch Nötigen beschränkt, strebt Faber eine befriedigende Aufteilung und Füllung der gesamten Bildfläche an *(Abb. 272)*. In dieser Hinsicht dürfte er sich eher an Lösungen wie dem Wappendeckel orientiert haben, den Martin Caldenbach, gen. Hess, 1506 für das ebenfalls im Städel befindliche Bildnis von Johann Stralenbergs Onkel Jakob geschaffen hatte *(Abb. 112)*.[11] Freilich kam Faber auch der Umstand entgegen, daß er auf seiner Rückseite viele gestalterische Elemente, nämlich das vollständige Allianzwappen und die Altersangaben beider Ehegatten unterzubringen hatte. Dies läßt Rückschlüsse auf die ursprüngliche Form und Funktion des Bildnispaares zu. Nach dem von Dülberg vorgelegten Material zu urteilen, waren die Tafeln ursprünglich zu einem Diptychon verbunden.[12] Im zusammengeklappten Zustand wäre der Blick des Betrachters zunächst auf die Außenseite des männlichen Bildnisses gefallen. Wie das Frontispiz eines Buches hätten die dort angebrachten Inschriften und die Wappenmalerei ihm Auskunft über den ‚Inhalt', also die seinem Blick noch entzogenen Bildnisse gegeben. Aufklappen und eventuelles Aufstellen hätte diese Bilder zum Vorschein gebracht. Die Rückseite des weiblichen Bildnisses ist heute verloren; sie wies vermutlich nur einen Schutzanstrich auf, weil die nötigen Informationen bereits auf der gegenüberliegenden Seite des Diptychons angebracht waren. Zwar weisen die wahrscheinlich originalen Rahmen keine Spuren von Scharnieren auf; doch scheinen einzelne Leistenstücke an ihnen erneuert worden zu sein. Seltsamerweise ist bislang noch nicht ausgesprochen worden, daß es doch vermutlich die Hochzeit von Johann Stralenberg und Margarete Stalburg im Jahre 1526 war, die den Anlaß zur Anfertigung des Bildnispaares abgab. Die zeremonielle Feierlichkeit der beiden Dargestellten stützt diese Vermutung ebenso wie das Nelkensträußlein in der Hand der Frau.[13] Zwar gehören die durchgängige Landschaft und die Wendung der Dargestellten zu ihrem jeweiligen Gegenüber in das Standardrepertoire der zeitgenössischen Bildniskunst; dennoch geht die Bemühung des Malers, die Zusammengehörigkeit der beiden Gestalten um jeden Preis zu betonen, über das Übliche hinaus. Sie führt dazu, daß er die Figuren bis in die Handhaltung hinein fast exakt spiegelsymmetrisch ins Bild setzt. Auch diese Besonderheit würde gut zum Charakter eines Hochzeitsbildnisses passen. Jedenfalls scheint Conrad Faber den Auftrag zur Zufriedenheit der Besteller ausgeführt zu haben; denn Brücker stellte zu Recht fest: „Die Zahl der nun einsetzenden Aufträge spiegelt den Eindruck wider, den diese Werke hinterlassen haben. Nach heutigem Denkmälerbestand haben sich die Frankfurter Patrizier seit dem Jahre 1526 allein von Faber malen lassen und sind ihm bis zu seinem Tode treu geblieben."[14]

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1928, S. 6; 1966, S. 42; 1971, S. 23; 1987, S. 47

1928 Oswald GÖTZ, Zwei neue Porträts des Meisters der Holzhausen-Bildnisse, in: Alt-Frankfurt 1928, S. 65–67
1930 Oswald GÖTZ, Berichte: Städelsches Kunstinstitut, Gemäldegalerie, in: Oberrheinische Kunst 4, 1930, S. 4–6, hier S. 5
1930 Niels von HOLST, Die deutsche Bildnismalerei zur Zeit des Manierismus (=Studien zur deutschen Kunstgeschichte 273), Straßburg 1930, S. 84
1935 Walther Karl ZÜLCH, Frankfurter Künstler 1223–1700, Frankfurt a. M. 1935, S. 309
1937 Erna AUERBACH, Conrad Faber, or „The Master of the Holzhausen Portraits", in: Burlington Magazine 70, 1937, S. 15–24, hier S. 20
1963 Wolfgang BRÜCKER, Conrad Faber von Creuznach (= Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main 11), Frankfurt a. M. 1963, S. 21f, 151–153, Nr. 1–2
1964 Kurt LÖCHER, Rez. von BRÜCKER (1963), in: Kunstchronik 17, 1964, S. 45–48, hier S. 46
1990 Angelica DÜLBERG, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, S. 192, Nr. 49–50
1999 BRINKMANN, SANDER, S. 34f, Tf. 44, 35, Abb. 18

7 Ebd., S. 16–20, 200f, Nr. 03–04, Abb. 1–2, 62–63. Faber zugewiesen von Max J. FRIEDLÄNDER, Conrad Faber. Painter of the Patricians of Francfort, in: Art in America 1, 1913, S. 143, Nr. 1–2.
8 S. Bodo BRINKMANN u. Stephan KEMPERDICK, Deutsche Gemälde im Städel. 1300 – 1500, Mainz 2002, S. 346–357, Abb. 312, 313.
9 Von LÖCHER (1964), S. 46 und DÜLBERG (1990), S. 203 als Vermutung akzeptiert.
10 Vgl. *Abb. 272* mit den Abb. 508, 509 bei DÜLBERG (1990).
11 S. oben S. 142–152.
12 DÜLBERG (1990), S. 63–84 und passim.
13 Vgl. Elisabeth WOLFFHARDT, Beiträge zur Pflanzensymbolik. Über die Pflanzen des Frankfurter „Paradiesgärtleins", in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 8, 1954, S. 177–196, besonders den Abschnitt „Die Nelke auf Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts" S. 184–196.
14 BRÜCKER (1963), S. 21.

CONRAD FABER VON CREUZNACH (UMKREIS)

BILDNIS EINES JUNGEN MANNES

Frankfurt a. M., um 1540/50

Inv. Nr. 1732

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Linde (Tilia sp.)
43,7 (± 0,2) x 30,4 (± 0,4) x 0,8 (± 0,4) cm
drei Bretter, vertikal geteilt mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts):
Brett I: oben 3,2; unten 3,6 cm; Brett II: oben 10,8; unten 10,7 cm; Brett III: oben 15,8; unten 16,6 cm
oben und an der linken Seite oben unregelmäßig beschnitten

Malfläche: 43,4 (± 0,2) x 30,3 (± 0,3) cm
Malgrat unten und seitlich erhalten, Kanten übermalt

Zustand der Malerei:
sehr viele kleine mechanische Beschädigungen, insbesondere im Mantel und im Barett, schwarz retuschiert. Linke Gesichtshälfte, besonders Nase, linkes Auge und Backenbart verputzt, ebenso die Hände. Die rechte Hand ist außerdem vollständig übermalt. Über diesen Retuschen liegt dann ein im ultravioletten Licht stark lumineszierender Restaurierungsfirnis, auf dem weitere Retuschen, insbesondere im Hintergrund, am Kontur der rechten Gesichtshälfte und am Kontur des Ohres zu finden sind

Rückseite des Bildträgers:
allseitig um ca. 4–9 mm unregelmäßig abgefast, links über 5 cm, rechts über 3,5 cm, oben über 3,2 cm und unten über 6 cm Breite. In der Mitte oben mit brauner Tinte in einer Schrift des 19. Jahrhunderts „Lucas Cranach 1510". Darunter gelber Klebezettel vom Anfang des 20. Jahrhunderts „Atelier für Retouchieren u. Einrahmen v. Bildern von P. Reinermann Frankfurt a. M., Bornheimer Landstrasse 280 A„". Darunter mit schwarzer Tinte in einer Schrift des frühen 19. Jahrhunderts „Iustinianus von/Holzhausen geb: 1502/13 august/[darunter ausgekratzt:] . . .cum 1807". Unten mit roter Kreide über Kopf „3061"; mit schwarzem Stift „1732"; mit Bleistift „8"

Rahmen: n. v.

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Auf der Infrarot-Reflektographie werden einige spärliche, mit dem Stift unterzeichnete Angaben der Konturen in den Händen, am Hemdkragen und entlang der Nase sichtbar. Eine dendrochronologische Datierung von Lindenholz ist derzeit nicht möglich.

BESCHREIBUNG

Das Bild zeigt vor grünem neutralem Fond von der Hüfte an die Halbfigur eines nur leicht nach links gewandten Mannes. Der Bildausschnitt ist knapp bemessen; etwa auf halber Bildhöhe stoßen die Schultern des Mannes an die seitlichen Bildränder. Dabei kommt die rechte Schulter etwas vor; die zur Faust geballte linke Hand, die einen Handschuh umfaßt, stützt sich in der vordersten Bildebene auf eine imaginäre Unterlage, welche gerade vom unteren Bildrand abgeschnitten wird. Die geöffnete Rechte liegt flach, ein wenig zurückgesetzt auf derselben Unterlage, die sie mit den Fingerspitzen berührt. Links neben der rechten Hand lehnt schräg ein Bidehänder, dessen mächtiger Griff vor der Schulter an den linken Bildrand stößt. Der Porträtierte wendet den Kopf über die leichte Körperdrehung hinaus noch etwas weiter nach links und blickt aus den Augenwinkeln konzentriert in diese Richtung. Sein noch jugendlich wirkendes Gesicht wird von der großen Nase mit geradem Rücken und den feinen geschwungenen Brauen bestimmt. Sein linkes Ohr ist recht spitz und steht etwas ab. Hinter dem Ohr kommt das braune, kurzgeschnittene Haar unter dem kleinen und flachen schwarzen Barett zum Vorschein. Ebenso knapp gestutzt sind Oberlippen- und Backenbart des Mannes. Über einem weißen Hemd mit einem gerüschten Bund am Halsausschnitt trägt der Dargestellte ein hochgeschlossenes rotes Wams und einen schwarzen Leibrock. Als Oberbekleidung dient eine Schaube aus schwarzem Stoff mit einem braunen Pelzkragen und pelzverbrämten Schulterstücken. Vor dem Wams hängt an einem schwarzen Riemen eine goldene, s-förmig geschwungene Hundepfeife. Über dem Leibrock hat sich der Mann eine großgliedrige Goldkette umgelegt, von der ein goldenes Medaillon mit dem Brustbild eines Mannes im Profil als Anhänger herabhängt. Am Ringfinger der linken Hand trägt er einen Ring mit einem schwarzen Stein.

Abb. 277: Conrad Faber von Creuznach (Umkreis), Bildnis eines jungen Mannes, Frankfurt, Städel

Abb. 278: Conrad Faber von Creuznach (Umkreis), Bildnis eines jungen Mannes, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

PROVENIENZ

Seit 1911 als Leihgabe des Freiherrn Adolph von Holzhausen im Städel; 1923 als Vermächtnis desselben erworben.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Franz Rieffel erwähnte unser Gemälde in seinem Bericht über die Holzhausen-Sammlung von 1911 als ein „weit geringeres, schlecht erhaltenes Brustbild desselben Justinian (?)".[1] Weiterhin sprach er davon, daß die Tafel mittels eines drachenartigen Zeichens auf Cranach verfälscht worden sei; dieses Zeichen ist inzwischen offenkundig einer Reinigung zum Opfer gefallen. Rieffel datiert das Bild um 1535/40 und schreibt es einem einheimischen Maler zu. Franz Lerner hielt es für ein authentisches Bildnis Justinians und schloß aus der Darstellung des mächtigen Schwerts auf dessen militärisches Interesse.[2] Auch Wolfgang Brücker streift das Bild nur beiläufig und betont wie Rieffel dessen mediokre Qualität und schlechte Erhaltung.[3]

DISKUSSION

Die unübersehbaren Schwächen unserer Tafel zwingen tatsächlich dazu, sie nicht als Werk Conrad Fabers anzusehen. Ein Routinier wie der reife Faber hätte sich wohl die verzeichnete Augenpartie mit dem hochgerutschten rechten Auge und dem schielenden Blick nicht geleistet. Auch fehlt den Fingern die Krümmung, sind die Hände nicht so zu rundlicher Form geballt, wie Faber das anzugeben liebt. Der Vergleich mit dem annähernd zeitgleich entstandenen Bildnis eines jungen Patriziers von der Hand des Meisters macht den Unterschied deutlich *(Abb. 257)*. Zugleich bestätigt er aber auch, daß in Pose und Einzelform das Vorbild Fabers hinter unserem Porträt steckt, so daß man es mit Rieffel wohl einer ortsansässigen Kraft zutrauen darf.

In Ermangelung sonstiger Information hat man der rückseitigen Inschrift aus dem frühen 19. Jahrhundert allgemein Glauben geschenkt, die den Dargestellten als Justinian von Holzhausen identifiziert. Allerdings hat bereits Brücker daran erinnert, daß diese Identifizierung keineswegs gesichert ist, weil die Holzhausensche Familientradition auch in anderen Fällen irrt.[4] Tatsächlich ist es eher unwahrscheinlich, daß die Inschrift in diesem Fall zutrifft. Das auffälligste Merkmal unseres Bildnisses ist sicher der Umstand, daß der Porträtierte eine Medaille trägt, welche die Büste eines bärtigen Mannes zeigt, der trotz antikischer Profilansicht zeitgenössich gekleidet ist. Wenn die Tafel Justinian von Holzhausen zeigt, so fühlt man sich sofort daran erinnert, daß die Stadt Frankfurt nach seinem Bildnis eine Schaumünze schlagen ließ.[6] Dies geschah aber erst im Jahre 1547. Nun würden Kostüm, Frisur und Bildform zu einer Datierung nach 1547 passen; denn sie lassen sich am ehesten mit späten Werken Conrad Fabers vergleichen wie etwa dem bereits erwähnten Bildnis eines jungen Patriziers *(Abb. 257)*. Insbesondere das kurzgeschnittene Haar und das knappe Barett weisen auf die 1540er Jahre. Wie steht es aber mit dem noch jugendlich wirkenden Gesicht des Mannes? Justinian ist 1502 geboren, müßte also damals mindestens 45 Jahre alt gewesen sein. Gewiß würde man den Dargestellten spontan jünger schätzen. Vor allem aber dürfte Justinian von Holzhausen mit 45 Jahren wesentlich älter ausgesehen haben als der hier Dargestellte; denn bereits auf dem Doppelbildnis Conrad Fabers von 1536 *(Abb. 258)* wirkt er als Vierunddreißigjähriger reifer, auf keinen Fall aber um zehn Jahre jünger als der Mann auf unserem Bildnis. Zudem stimmt die Augenfarbe nicht überein: Auf Conrad Fabers Doppelbildnis hat Justinian dunkelblaue Augen; der junge Mann auf unserem Bild be-

1 Rieffel (1911).
2 Lerner (1953).
3 Brücker (1963).
4 Vgl. z. B. das Bildnis des sog. „Ernst von Voelker" (Inv. Nr. 1720); s. oben S. 307–309.
5 Brücker (1963), S. 189, abgebildet bei Lerner (1953), Tf. 14.

sitzt hingegen helle grünlich-graue. Dennoch wird man bei einem Vergleich der Gesichter zugeben müssen, daß eine gewisse Ähnlichkeit besteht. Die weit vorspringende und fleischige Nase mit geradem Rücken und die engstehenden Augen, sowie die leicht abstehenden Ohren kehren beide Male wieder.

Ob das Bildnis vielleicht ein jüngeres Mitglied der Familie Holzhausen darstellt? Diese Annahme würde die Familienähnlichkeit der Gesichter ebenso erklären wie das Zurschaustellen der Schaumünze mit dem Bildnis des berühmten Verwandten, wenn tatsächlich Justinians Medaille gemeint ist.[6] Die sechs Söhne Justinians und Annas passen leider ebenfalls nicht recht zum Alter des Dargestellten; denn selbst die beiden Ältesten, Trajan und Justinian II., wären 1550 erst 20 bzw. 18 Jahre alt gewesen.[7] So tappen wir, was die Identität des Porträtierten anbelangt, derzeit noch im Dunkeln.

B.B.

LITERATUR

1911 Franz Rieffel, Die Freiherrlich von Holzhausensche Gemäldesammlung in der Städelschen Galerie (zugleich ein Beitrag zur Geschichte der mittelrheinischen Malerei im XVI. Jahrhundert, namentlich in Frankfurt), in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 341–352, hier S. 349

1953 Franz Lerner, Gestalten aus der Geschichte des Frankfurter Patrizier-Geschlechts von Holzhausen, Frankfurt a. M. 1953, S. 116f

1963 Wolfgang Brücker, Conrad Faber von Creuznach (= Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main 11), Frankfurt a. M. 1963, S. 189

1999 Brinkmann, Sander, S. 35, Abb. 16

6 Allzugroß ist die Ähnlichkeit mit dieser indes nicht: Der Bart des Mannes auf der Schaumünze unseres Bildes ist spitzer, sein Hemdkragen verläuft horizontal, während bei Justinian nur die Revers der Schaube zu sehen sind, und vor allem wendet er sich in die andere Richtung.

7 Vgl. Lerner (1953), S. 120f.

CONRAD FABER VON CREUZNACH (KOPIE NACH)

BILDNIS DES HEINRICH (?) VOM RHEIN ZUM MOHREN

Frankfurt a. M., Ende des 16. Jahrhunderts

Inv. Nr. 1769

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Kupfer
55,8 (± 0,1) x 39,6 (± 0,2) x 0,1 (± 0,1) cm
Bearbeitungsspuren vom Treibhammer auf der Rückseite

Malfläche:
55,8 (± 0,1) x 39,6 (± 0,2) cm
keine Malkanten erkennbar

Zustand der Malerei:
auf älterem, stark lumineszierendem Firnis, der in der Landschaft und den weißen Partien des Himmels auf beiden Seiten erheblich reduziert ist, zahlreiche punktuelle Fehlstellen über die ganze Bildfläche verteilt. Nur teilweise, im Gesicht und Bart, sind die Fehlstellen retuschiert worden

Rückseite des Bildträgers:
mit braunem Schutzanstrich versehen. Darauf in schwarzer Farbe eine Inschrift in einer Kapitalis des 16. Jahrhunderts: „PHILIPP VOM RHEIN ZVM MOHREN/NATVS. ANNO DOMINI. MCCCCLXXVII/ DIE S.ANGELI EPISCOPI. OBIT. Ao. DN./M.D. XXXVIII DIE XXXI IANVARI." Diese liegt über einer bis auf den Schluß fast gleichlautenden Inschrift, wohl von derselben Hand: „... VOM RHEIN ZVM MOHREN/NATVS ANNO DOMINI MCCCCLXXVII/DIE S.ANGE... EPISCOPI. OBIT. Ao.DN./M.D.XXXVI. DIE XIV OCTOBRIS" Die ältere Inschrift setzt eine Zeile tiefer ein. Beide Inschriften sind linksbündig und sitzen annähernd mittig im oberen Viertel; darunter in weißer Kreide „39"; oben links in der Ecke mit schwarzem Stift „1769"

Rahmen: n. v.

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Keine Unterzeichnung im Infrarot sichtbar.

BESCHREIBUNG

Fast frontal erscheint der Dargestellte stehend hinter einer steinernen Brüstung, die von der rechten Seite her ins Bild ragt und nur ganz links ein Viertel der Bildbreite freiläßt. Dort stützt der Mann den rechten Ellenbogen auf die Ecke der Brüstung, sein rechter Unterarm ruht auf ihrer Oberseite, während der linke perspektivisch verkürzt aus der Tiefe nach vorn kommt, so daß die Hände sich auf der Brüstung treffen. Die rechte Hand hält lose, mit merkwürdig auseinandergespreizten Fingern, einen Rosenkranz mit dicken schwarzen Perlen. Ein Ende der Perlenschnur fällt über den Handrücken nach vorn herab, beschwert von einer großen Silberkugel, vielleicht einer Gebetskapsel, die in Niello-Technik ornamentiert und mit einem vergoldeten Wulst und einem vergoldeten Anhänger verziert ist. Der Rest des Rosenkranzes liegt unterhalb der linken Hand auf der Brüstung auf; ebenso wie die Arme wirft er auf diese einen scharfen Schlagschatten. Seine Hände hat der Dargestellte etwas unentschlossen aneinandergelegt; seinen linken Daumen preßt er gegen den rechten, während der ausgestreckte, aber leicht gekrümmte linke Zeigefinger die Schmuckkugel des Rosenkranzes berührt. Bedingt durch die Armhaltung drängt die rechte Schulter ein wenig nach vorn und die linke tritt leicht zurück, ohne daß die Frontalität des Körpers dadurch merklich gelöst würde. Den Kopf wendet der Dargestellte leicht nach rechts, so daß sein Blick rechts am Betrachter vorbeigeht. Die engstehenden Augen hat er zu schmalen Schlitzen geschlossen, seine Nase ist gerade, die Nasolabialfalten zeichnen sich scharf ab. Wangen und Kinn verbirgt ein mächtiger grauer Backenbart, der rund gestutzt ist.

Der Mann ist mit einer hochmodischen Schaube aus schwarzem Stoff bekleidet, bei der Kragen und Schulterteil zu einem Stück zusammengefaßt und mit braunem Pelz verbrämt sind. Darunter trägt er über einem einfachen weißen Hemd ein schwarzes, vor der Brust zweimal genesteltes Wams. Seine Arme, die in den schwarzen Ärmeln des Wamses stecken, hat der Dargestellte durch die seitlichen, ebenfalls pelzverbrämten Schlitze in den Schaubenärmeln gesteckt. Am rechten Schlitz sind zwei schwarze Knöpfe sichtbar. Auf dem Kopf trägt der Mann ein schwarzes Barett mit breiter, fünf- oder sechsmal geschlitzter Krempe über einem goldenen Haarnetz, das sein Haar vollständig verbirgt.

Abb. 279: Kopie nach Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Heinrich (?) vom Rhein zum Mohren, Frankfurt, Städel

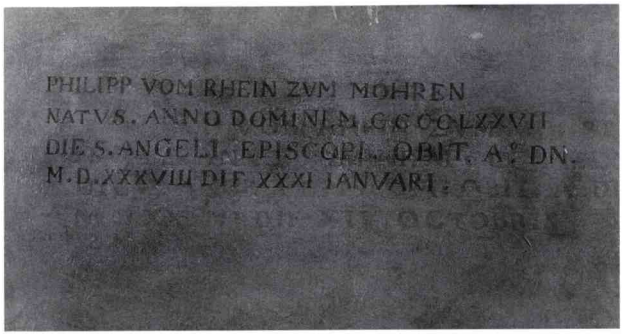


Abb. 280: Kopie nach Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Heinrich (?) vom Rhein zum Mohren, Rückseite, Detail, Frankfurt, Städel

Übergangslos taucht im Rücken des Dargestellten ein Landschaftspanorama auf. Wir blicken auf den bildparallelen Uferstreifen eines ausgedehnten Gewässers, etwa eines großen Sees oder einer Bucht. Links und rechts flankieren silbrig blau schimmernde Gebirgszüge das Wasser, die rasch in die Bildtiefe führen. Zur Linken liegt in Ufernähe eine Insel oder Halbinsel, auf der sich ein schroffes Felsmassiv mit einer Burg darauf erhebt. Zugang ermöglicht ein Weg, der am linken Bildrand knapp oberhalb der Schulter des Porträtierten ins Bild kommt, zum Ufer hin abknickt und über eine lange Brücke auf die Insel führt, wo er an der linken Bergflanke entlang ansteigt und schließlich in einem Felsentor verschwindet. Auch vom rechten Bildrand her windet sich ein Weg an Kopfweiden und einem Gehöft entlang zum Ufer und verschwindet dort in einem Tor, das durch eine parallel zum Ufer verlaufende Mauer hindurchführt. Dahinter erscheint ganz am rechten Bildrand eine Stadt auf rechteckigem Grundriß, den eine Stadtmauer mit hohen Wehrtürmen an den Ecken umschließt. Nach links stößt die Stadtmauer an die Bucht; eine Brücke führt von der Stadt zu einer kleinen und dicht bebauten Insel in der Bucht. Hinter der Stadt verliert sich die Felskulisse in der Bildtiefe. Der Himmel ist wolkenlos und hellt sich zum Horizont hin stark auf bis zu einer breiten Zone in reinem Weiß.

Abb. 281: Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Heinrich (?) vom Rhein zum Mohren, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts

PROVENIENZ

Seit 1911 als Leihgabe des Freiherrn Adolph von Holzhausen im Städel; 1923 als Vermächtnis desselben erworben.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Heinrich Weizsäcker hat 1896 erstmals auf die Existenz des Gemäldes hingewiesen, das er als alte Kopie nach dem Brüsseler Bild von (dem damals noch „Meister der Holzhausen-Bildnisse" genannten) Conrad Faber ansprach *(Abb. 281)*.[1] Der Provenienz entsprechend vermutete er in dem Dargestellten einen Holzhausen. Für Ernst A. Benkard überwogen die Unterschiede zu den späteren Holzhausen-Bildnissen, so daß er die Zuweisung an denselben Maler ablehnte.[2] Im selben Jahr hat Franz Rieffel, der Weizsäckers Einschätzung als Kopie nach dem Brüsseler Original folgte, die rückseitige Aufschrift zur Identifizierung des auf dem Brüsseler Bild Porträtierten herangezogen.[3] Max J. Friedländer schloß sich der Zuweisung an Faber an.[4] Erna Auerbach publizierte 1937 eine weitere Fassung des Bildnisses, die sich damals im Besitz von Lord Lee of Fareham in Richmond befand *(Abb. 282)*.[5] Wolfgang Brücker hat sich schließlich in seiner 1963 erschienen Dissertation über Faber noch einmal nachdrücklich um die Identifizierung des Dargestellten bemüht.[6] Da weder das Original in Brüssel noch die übrigen Kopien hierfür weitere Anhaltspunkte bieten, hängt die Identifizierung einzig und allein von der Inschrift auf der Rückseite der Fassung im Städel ab *(Abb. 280)*. Diese ist wohl ursprünglich mit der Malerei der Kopie, d. h. gegen Ende des 16. Jahrhunderts oder um 1600 entstanden; ihre saubere Kapitalis

1 Weizsäcker (1896).
2 Benkard (1911).
3 Rieffel (1911).
4 Friedländer (1913).
5 Auerbach (1937).
6 Brücker (1963).

spricht für eine solche Ansetzung. Ihre Entstehungszeit und ihre Ausführlichkeit unterscheiden sie von den übrigen Rückseitenbeschriftungen der Sammlung Holzhausen, die größtenteils im 19. Jahrhundert vorgenommen wurden. Man darf der Inschrift also durchaus einen Quellenwert beilegen. Nur irrt sie, wie Brücker feststellen mußte, in einem entscheidenden Punkt: Es gab keinen Philipp vom Rhein zum Mohren. Den nach dem von ihm bewohnten Haus geprägten Beinamen „Zum Mohren" führte Heinrich vom Rhein (1477–1536); er hatte zwar einen Bruder namens Philipp (1484–1537), der aber im Haus „Zum Lindwurm" wohnte. Offenbar hat der Schreiber der Inschrift die beiden Brüder ein halbes Jahrhundert nach ihrem Tod miteinander verwechselt. Welcher von beiden ist aber nun gemeint; soll man sich auf den Vornamen oder auf die Angabe des Wohnhauses verlassen? In ihrer gesellschaftlichen Stellung unterschieden sich die Brüder kaum. Sowohl Philipp als auch Heinrich gehörten dem Rat an und stiegen bis zum Jüngeren Bürgermeister auf. Die angegebenen Lebensdaten passen besser zu Heinrich, dessen Geburtsjahr in beiden Versionen der Inschrift richtig angegeben ist und dessen Todesjahr die Erstfassung gleichfalls trifft. Warum der Schreiber das Sterbedatum dann verschlimmbesserte, muß offen bleiben.

DISKUSSION

Erstaunlich ist die Überlieferung von gleich zwei Repliken nach dem Brüsseler Bild *(Abb. 279, 282)*: Wenn dieses Heinrich vom Rhein darstellt, dann muß er ein berühmter Mann gewesen sein, dessen Andenken in mehreren Familien in Ehren gehalten wurde. Man fragt sich, ob die Vielzahl der Bilder mit dem Umstand zusammenhängen könnte, daß Heinrich dreimal verheiratet war.[7] Diese Vermutung würde dann wiederum die Identifizierung des Dargestellten mit Heinrich anstatt mit Philipp stützen. Das Original in Brüssel, das unsere Kupfertafel kopiert, hat Brücker wohl zu Recht in die Zeit zwischen 1526 und 1529 datiert. Vom Landschaftsaufbau und vom Kostüm her ergeben sich die engsten Parallelen mit dem Bildnis des Hamman von Holzhausen *(Abb. 266)*.[8]

B.B.

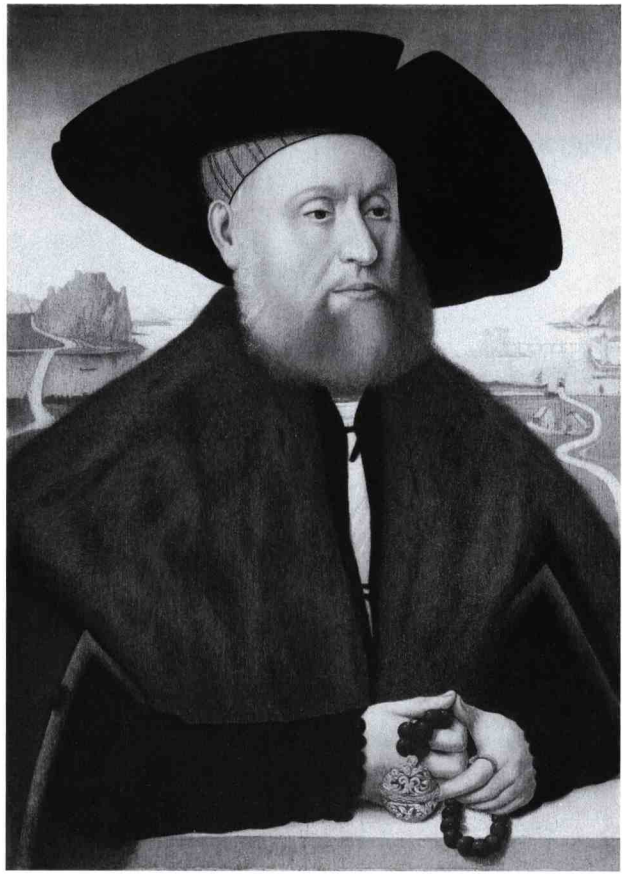


Abb. 282: Kopie nach Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Heinrich (?) vom Rhein zum Mohren, New York, Metropolitan Museum of Art

LITERATUR

1896 Heinrich Weizsäcker, Rez. von Friedrich Baron von Marcuard, Das Bildnis des Hans von Schönitz und der Maler Melchior Feselen, München 1896, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 19, 1896, S. 479–483, hier S. 480

1906 Ausst.-Kat. Exhibition of Early German Art. Burlington Fine Arts Club, London 1906, S. 88

1911 Ernst A. Benkard, Das Holzhausen-Kabinett im Städelschen Institut, in: Kunstchronik N. F. 22, 1911, Sp. 481–486, hier Sp. 484

1911 Franz Rieffel, Die Freiherrlich von Holzhausensche Gemäldesammlung in der Städelschen Galerie (zugleich ein Beitrag zur Geschichte der mittelrheinischen Malerei im XVI. Jahrhundert, namentlich in Frankfurt), in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4, 1911, S. 341–352, hier S. 347

1913 Max J. Friedländer, Conrad Faber, painter of the patricians of Francfort, in: Art in America 1, 1913, S. 143, Nr. 28

1937 Erna Auerbach, Conrad Faber, or „The Master of the Holzhausen Portraits", in: Burlington Magazine 70, 1937, S. 15–24, hier S. 15

1963 Wolfgang Brücker, Conrad Faber von Creuznach (= Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main 11), Frankfurt a. M. 1963, S. 23–25, 156f, Nr. 4c

1999 Brinkmann, Sander, S. 35, Abb. 17

7 Ebd., S. 157.

8 S. oben S. 321–326.

GERLACH FLICKE

Osnabrück (?) um 1500 – London Anfang 1558

Gerlach Flicke tritt 1545 mit dem auf dieses Jahr datierten Bildnis des Erzbischofs Cranmer in London in Erscheinung und ist in den Folgejahren dort auch dokumentiert. Am 11. 2. 1558 beglaubigte seine Ehefrau Katharina sein Testament, in dem Grundbesitz in Osnabrück erwähnt wird. Auf einem merkwürdigen Bildnis-Diptychon im Miniaturformat aus Papier oder Pergament auf Holztäfelchen (London, National Portrait Gallery) hat der Künstler sich selber 1554 zusammen mit dem Seeräuber Henry Strangwish anläßlich ihrer gemeinsamen Kerkerhaft im Londoner Tower in den Rollen des Malers und des Lautenspielers festgehalten.

LITERATUR: Mary Edmond, Art. „Flicke, Gerlach", in: J. Turner (Hg.), The Dictionary of Art, London 1996, Bd. 11, S. 168; Catharine MacLeod, Tudor Portraits in the National Portrait Gallery collection, London 1996, S 14f; Susan Bracken, Art. „Flicke (Flicius), Gerlach (Garicke; Garlicke)", in: AKL, Bd. 41, 2004, S. 229f

---

GERLACH FLICKE (?)

BILDNIS EINES MANNES

Osnabrück (?), um 1520/30

Inv. Nr. 905

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Eiche (Quercus sp.)
56,5 (± 0,1) x 44,7 (± 0,1) x 0,9 (± 0,1) cm (mit Anstückungen)
zwei Bretter, vertikal geteilt mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 21,4; unten 21,7 cm; Brett II: oben 20,4; unten 20,3 cm
die zwischen den Brettern klaffende Fuge ist auf ca. 7,5 und 48 cm Abstand von oben mit zwei ca. 19 cm breiten Schwalbenschwänzen gesichert und zusätzlich fast über die gesamte Höhe mit Leinwandstreifen verklebt. Ein ca. 3,5 cm langer Einläufer in Brett II vom oberen Rand senkrecht nach unten. An den Außenseiten sind vier ca. 1–1,6 cm breite Leisten angestückt, die das Bild allseitig umfassen und auf der Rückseite einen ca. 5 cm breiten Rahmen bilden. Die Tafel ist also in diese Leistenkonstruktion regelrecht eingelassen. In der linken unteren Ecke ist außerdem ein ca. 2 x 3,5 cm großer Keil eingesetzt

Malfläche:
53,0 (± 1,1) x 41,9 (± 0,2) cm
keine Spuren der ursprünglichen Malkanten

Zustand der Malerei:
nicht gut erhalten. Auf einem stark vergilbten Restaurierungsfirnis, der im ultravioletten Licht stark lumineszíert, sind zahlreiche kleinere und größere Retuschen zu erkennen; weitere Retuschen liegen unter dem Firnis. Besonders betroffen sind die Schaube, die rechte Hand und die Berge des Hintergrunds. Der Firnis ist in drei Fenstern und einem schmalen Streifen abgenommen: in zwei Zonen um die Augenpartie, sowie unterhalb des Kinns bis in den Hemdkragen, einem Fenster am rechten und einem Streifen am linken Bildrand in Höhe des Horizonts. In diesen Bereichen tritt die starke Verputzung insbesondere der Inkarnate deutlich zutage, die ihre modellierenden Lasuren weitgehend verloren haben

Rückseite des Bildträgers:
gedünnt, dabei zahlreiche Wurmgänge angeschnitten, mit

Abb. 283: Gerlach Flicke (?), Bildnis eines Mannes, Frankfurt, Städel

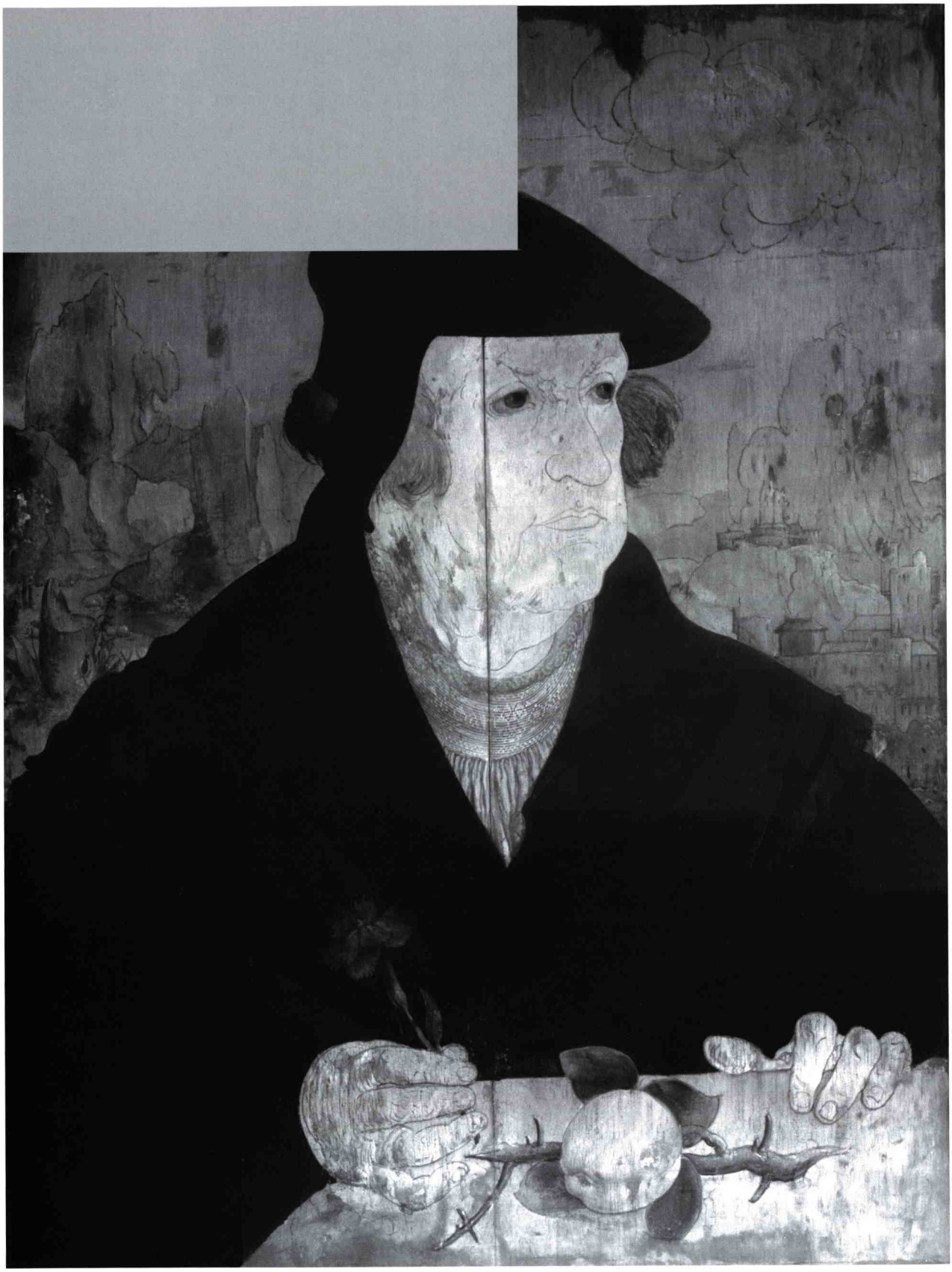


Abb. 284: Gerlach Flicke (?), Bildnis eines Mannes, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

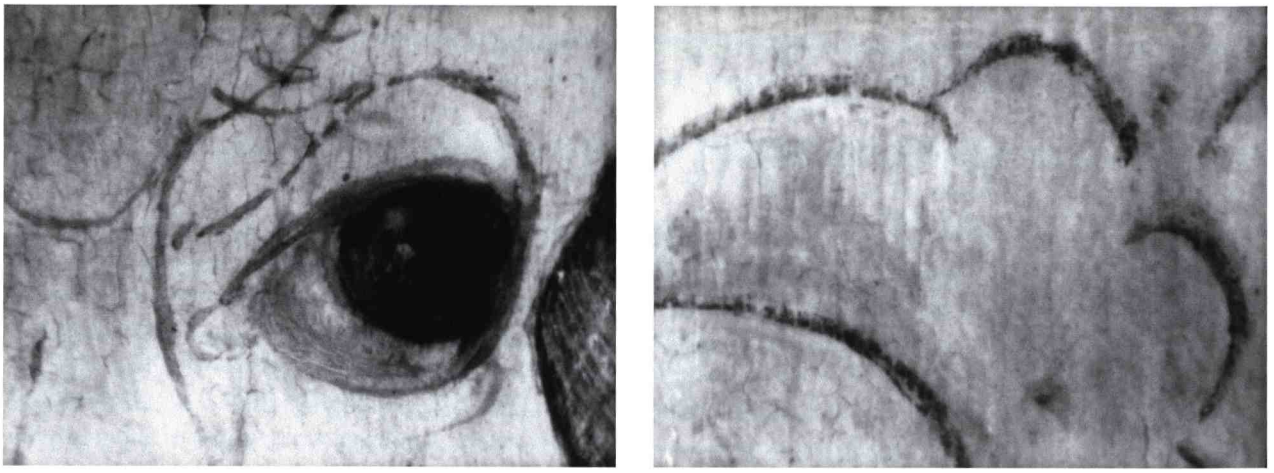


Abb. 285: Gerlach Flicke (?), Bildnis eines Mannes, Infrarot-Reflektographie, Details: Auge und Nase, Wolken, Frankfurt, Städel

brauner Holzlasur gestrichen. Auf der Tafel vergilbter Klebezettel (unter der Leinwandabklebung), darauf mit schwarzer Tinte „G...5."; daneben weiterer Zettel mit blauem Stift darauf „905"; in roter Kreide „905", in Bleistift „94"; auf der oberen angestückten Rahmenleiste in roter Kreide „3500"; auf der Tafel etwa in der Mitte in einer Hand des 18. Jhdts mit schwarzer Tinte „Per...G ...tor...Martin/..Lutter...m pinxit De/Hans...An° 1518"

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die ausführliche und markante Unterzeichnung ist in den stark verputzten Partien schon mit bloßem Auge auszumachen; mittels der Infrarot-Reflektographie konnte sie, abgesehen von den schwarzen und braunen Flächen der Schaube und einigen Pastositäten in der Landschaft, überall sichtbar gemacht werden *(Abb. 284)*. Dabei ist der Umstand von besonderem Interesse, daß der Entwerfer in zwei unterschiedlichen Techniken arbeitete. Während die Figur im Gesicht und in den Händen mit einer sorgfältig ausgeführten Federzeichnung festgelegt ist, sind alle wesentlichen Motive des Hintergrunds mit einem weich abreibenden Stift, wohl mit Kohle oder schwarzer Kreide, umrissen worden. Zwei Details vom Gesicht und aus der Wolkenpartie oben rechts *(Abb. 285)* können dies veranschaulichen. Die Benutzung zweier verschiedener Zeichenmittel legt die Annahme eines zweistufigen Entwurfsprozesses nahe, bei dem zunächst die Porträtaufnahme am Modell absolviert wurde und der Maler anschließend in einem zweiten Arbeitsgang die Landschaft aus der Phantasie oder nach vorhandenem Vorlagenmaterial hinzufügte. In der Hintergrundlandschaft sind Berge, Architekturen, der Baumstumpf zur Linken und auch die große Kumuluswolke unterzeichnet. Die Angaben beschränken sich auf reine Konturlinien, welche bei der Ausmalung fast überall genauestens befolgt worden sind. Lediglich der Rundbogenfries am großen Rundbau der unteren Burg ist gegenüber dem ursprünglichen um eine halbe Achse seitwärts versetzt und bei dem Häuschen rechts davon sah die Unterzeichnung einen Holzverschlag vor. In den Inkarnatpartien sind die Konturen der Einzelformen mit bemerkenswert langen und sicheren Linienzügen angegeben; man vergleiche etwa das Profil der Nase, das vom linken Brauenbogen bis zur rechten Nasenwurzel in einem kurvenreichen Strich gezogen ist. Binnenformen sind energisch mit kurzen, von der Form recht weitgehend abstrahierenden Strichen umrissen, wie etwa in der Brauenpartie oder an der Oberlippe. Das Gesicht kommt ohne jede Schraffur aus; locker geführte Parallelschraffen unregelmäßiger Länge und Stärke deuten lediglich in den Händen, besonders in der rechten, Schattenpartien an.

Eine dendrochronologische Messung war nicht möglich, da die Tafel allseitig eingelassen ist.

BESCHREIBUNG

Vor bergiger Landschaft erscheint in Halbfigur fast frontal die Gestalt eines Mannes. Die Figur wirkt ungemein wuchtig; denn sie nimmt die gesamte Breite der Tafel ein, ragt mit dem rechten Ellenbogen sogar über den linken Bildrand hinaus, während der linke Ärmel an den Bildrand anstößt. In der Höhe hingegen füllt sie das Bild lediglich zu etwa drei Vierteln. Ganz links wird die Figur vom unteren Bildrand begrenzt; daneben beginnt die Oberkante einer breiten Brüstung oder eine Tischplatte aus ockerfarbenem Stein, die den äußersten Vordergrund füllt und den Körper knapp unterhalb der Brust abschneidet. Der angewinkelte rechte Arm des Dargestellten stößt schräg nach rechts vorn, so daß seine Hand mit dem kleinen Finger auf der Platte aufliegt. Die Finger sind auf etwas manierierte Weise leicht auseinandergespreizt; mit Daumen und Zeigefinger hält der Mann eine blaßrote Nelke. Am rechten Bildrand umgreift seine linke Hand mit drei Fingern die rückwärtige Kante der Platte, der Daumen ist abgespreizt, der kleine Finger gerade noch hinter der Kante zu sehen. Zwischen den beiden Händen

Abb. 286: Gerlach Flicke (?), Bildnis eines Mannes, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

liegt bildparallel ein Aststück mit einem großen rötlichgelben Apfel daran, der von vier Blättern umrahmt wird. An beiden Enden ist der Ast abgebrochen, und auch von den seitlich ansetzenden Zweige sind nur kurze Stummel übriggeblieben. Der Mann hat seinen Kopf nach rechts ins Dreiviertelprofil gewendet und blickt mit ernstem, gesammelten Blick seitwärts aus dem Bild. Obwohl der Dargestellte keinen Bart trägt, handelt es sich um einen Mann in reifen Jahren. Deutlich ausgeprägt sind die Alterszüge in seinem Gesicht: Die erschlaffte Haut hängt an den Wangen und am Hals herab, und unter der Kopfbedeckung quillt schlohweißes Haar hervor. Während es auf der rechten Seite seines Gesichts im Nacken und als lange Locke auch vor der Wange sichtbar wird, steht es auf der abgewandten linken Seite als auffälliges Büschel in Wangenhöhe ab. Der Mann hat ein flaches schwarzes Barett aufgesetzt, dessen Ohrenschützer heruntergelassen sind und das einen Nackenschutz aufweist. Den Halsausschnitt seines fein plissierten weißen Hemds schließen ein breiter Bund in Goldstickerei mit geometrischer Musterung und eine feine Krause ab. Darüber trägt der Dargestellte eine Schaube aus graubraunem Stoff mit eingesetzten Ärmeln aus schwarzer Seide und einem breiten Kragen aus dem gleichen Material. Der Umschlag des braunen Stoffs am Ärmelausschnitt ist geschlitzt und mit einer schwarzen Biese besetzt. Über die linke Kragenhälfte ist noch ein zweiter, kleinerer Kragen aus einem leicht grünlichen Stoff geschlagen, der zu einem Obergewand gehören muß, welches ansonsten vollständig unter der Schaube verborgen bleibt. Am Ringfinger der rechten Hand trägt der Mann einen einfachen Goldring ohne Stein. Übergangslos setzt hinter dem Dargestellten eine abwechslungsreiche und dramatisch bewegte Landschaftskulisse ein. Schon zu ihrem am weitesten vorn gelegenen Punkt, dem Baumstumpf oberhalb der rechten Schulter des Mannes, führt vom Vordergrund aus kein Weg. Die übrigen Landschaftsplane liegen dann in noch größerer Tiefe. Das auffälligste Motiv stellt eine bizarre Formation steil aufragender Felsen links hinten dar, die ein Tor ausbilden, in dem sich ein gewundener Feldweg verliert, den ein Laubbaum und zwei dürre Fichten flankieren. Das Gegengewicht dazu bildet ein ähnlich schroffes Felsmassiv auf der rechten Seite, welches, weiter entfernt, stärkerer Blautrübung unterliegt. Dahinter scheinen silbrige Gebirgszüge und ein Gewässer am Horizont auf. Vor dem steilen Felsmassiv trennt ein weiterer Höhenzug zwei einander ähnliche Architekturkonglomerate voneinander, eines auf dem Rücken der Erhebung und eines davor. Beide Male handelt es sich um eine Art Burganlage, bei der auf einem großen kreisförmigen Unterbau Rundtürme, die teilweise ruinös sind, und kleine Häuschen mit Satteldächern ineinander verschachtelt sitzen. Besonders fällt der mächtige, aber fast ganz eingefallene Turmbau auf, der die obere Burganlage bekrönt. Ein Wäldchen füllt den verbleibenden Platz zwischen der unteren Burg und dem Ärmel des Mannes aus. Den Himmel durchziehen horizontale Streifen leichter Bewölkung; nur in der rechten oberen Ecke ballt sich über dem Felsmassiv eine mächtige Kumuluswolke zusammen, die effektvoll zur Hälfte im Schatten liegt.

PROVENIENZ

Am 15. 6. 1843 als Geschenk des Städel-Inspektors Johann David Passavant erworben; zuvor in der Sammlung Reimer, Berlin.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das eindrucksvolle, im 19. Jahrhundert den Verzeichnissen nach hochgeschätzte Bildnis ist dennoch ein Stiefkind der Forschung geblieben, das nur vereinzelt und *en passant* besprochen wurde. Eduard Firmenich-Richartz erwähnte die Tafel in seiner Monographie über Barthel Bruyn, weil, wie er mitteilte, Ludwig Scheibler sie für ein Werk dieses Malers hielt.[1] Der Autor lehnte diese Zuschreibung jedoch ab und dachte mit Henry Thode an Jan van Scorel, jedenfalls an einen holländischen Maler. Als Kompromißformel wies Heinrich Weizsäcker das Bild dann einem niederrheinischen Meister um 1525 zu.[2] Auf dieser Einschätzung

1 Firmenich-Richartz (1891).

2 Weizsäcker (1900).

fußend, schlug Niels von Holst 1930 in seiner breitangelegten Studie zum manieristischen Bildnis die Zuschreibung an Anton Woensam von Worms vor.[3] Hans Kisky, der das Œuvre Woensams in seiner Kölner Dissertation von 1945 untersucht hat, schied die Tafel jedoch wieder aus.[4] Hingegen behielt Alain Jouffroy in einem 1957 erschienenen Beitrag zu Gelehrtenporträts der Renaissance die Zuweisung an Woensam bei und behandelte die Tafel als Bildnis eines Botanikers.[5]

DISKUSSION

Aus der ebenso knappen wie widersprüchlichen Forschungsgeschichte geht bereits hervor, daß die Einschätzung des Bildnisses im Städel von Anfang an zwischen zwei Polen schwankte. Die wuchtige Präsenz des luxuriös gekleideten Herrn, der sich im wahrsten Sinne des Wortes auf unserer Tafel ‚breit gemacht' hat, erinnerte stets an die repräsentative Inszenierung von Kölner Patriziern in der Porträtmalerei eines Barthel Bruyn, wie sie dessen Bildnispaar im Städel in typischer Weise verkörpert *(Abb. 64, 65)*.[6] Andererseits weist das Bild im Motiv der Brüstung, sowie in der Hintergrundslandschaft einen niederländischen Klang auf, der Bruyn fremd ist. Die seitliche Plazierung der Brüstung und ihre Erweiterung zur Grundfläche für ein Stilleben sind Bildmittel, mit denen manche Holländer und Flamen damals gern experimentierten.[7] Beide Bildmittel bietet in entwickelter Form beispielsweise schon die Jan Mostaert zugeschriebene Heilige Familie im Kölner Wallraf-Richartz-Museum.[8] Auch die bizarren Felsformationen in einer unübersichtlichen Landschaft von erstaunlicher Tiefenerstreckung erinnern an Bildhintergründe Joos van Cleves und anderer niederländischer Künstler seiner Zeit.[9] Zum unmittelbaren Vergleich bietet sich das Berliner Bildnis eines Mannes von Jan van Scorel an, auf dem sich im Rücken des Dargestellten ein ganz ähnliches Felsentor öffnet wie auf unserem Bild *(Abb. 287)*. Der Vergleich macht aber auch deutlich, daß die Städel-Tafel trotz dieser motivischen Parallele und entgegen Thodes Ansicht wohl nicht von Scorels Hand stammen kann. Ihr fehlen der lockere Pinselduktus und das duftige Kolorit des Berliner Bildes, und das Posieren des Mannes mit der Nelke wirkt schwerfällig gegenüber der eleganten, knappen und scheinbar spontan eingefangenen Bewegung des Dargestellten auf dem Berliner Bild.

Beide Tendenzen, die kölnische und die niederländische, vereint Anton Woensam von Worms in sich, dessen

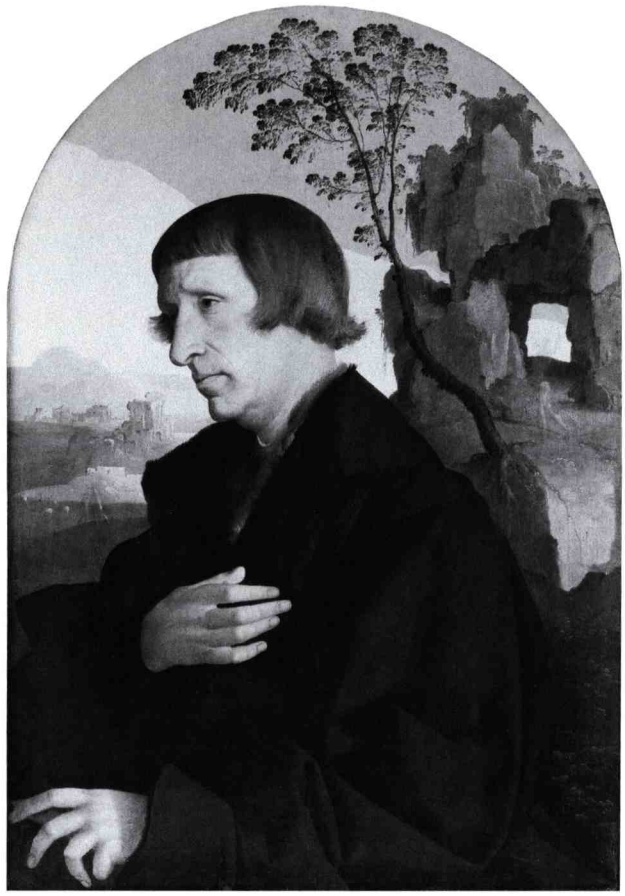


Abb. 287: Jan van Scorel, Bildnis eines Mannes, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK

Frühwerk, wie zuletzt Frank Günter Zehnder noch einmal betont hat, „gleichermaßen von der Kölner Tradition wie von Einflüssen des Antwerpener Manierismus geprägt" wird.[10] Allerdings ist gegen die Zuschreibung an Woensam einzuwenden, daß sie im Grunde aus solchen allgemeinen Stildefinitionen deduziert ist; denn für einen wirklichen Vergleich fehlt mangels gesicherter Porträts des Kölner Malers jede Basis. Den über 500 Holzschnitten, die Woensam geschaffen hat, stehen nicht mehr als 39 Gemälde gegenüber. Die drei Porträts, die Kisky für authentische Werke Woensams hielt, sind allesamt seit den 1930er Jahren nicht wieder aufgetaucht. Soweit davon Reproduktionen in Auktionskatalogen zu erreichen sind, ist bei keinem von ihnen ein näherer Bezug zu der Tafel im

3 Holst (1930).
4 Neben Kisky (1945) vgl. auch ders., Art. „Woensam", in: U. Thieme u. F. Becker (Hgg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 36, Leipzig 1947, S. 165–168 ohne Erwähnung des Städel-Bildes.
5 Jouffroy (1957).
6 Vgl. oben S. 85–92.
7 Z. B. Gerard Davids in vielen Fassungen überlieferte Madonna, die das Kind aus einer Schale mit Brei füttert; Vgl. Max J. Friedländer, Early Netherlandish Painting. Comments and notes by H. Pauwels and G. Lemmens, Bd. 6,2: Hans Memlinc and Gerard David, Leiden u. Brüssel 1971, S. 106f, Tf. 208–212; Bd. 9,1: Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier, Leiden u. Brüssel 1971, S. 63, 73, Tf. 77, 131, Abb. C.10.
8 Inv. Nr. 471; vgl. Irmgard Hiller u. Horst Vey, Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der Kölner Malerei) im Wallraf-Richartz-Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln (= G.von der Osten u. H. Keller (Hgg.), Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 5), Köln 1969, S. 101f, Abb. 114.
9 Vgl. Friedländer (wie Anm. 7), Bd. 9,1, S. 52–54, Tf. 17–29.
10 Frank Günter Zehnder, Katalog der Altkölner Malerei (= Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 11), Köln 1990, S. 550.

Abb. 288: Anton Woensam von Worms, Flügel eines Altars mit dem hl. Anno und dem hl. Gregor dem Mohren, 1520, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

Städel festzustellen.[11] Zieht man hingegen gesicherte sakrale Werke wie die beiden von Woensam signierten und 1520 datierten Altarflügel im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zum Vergleich heran, so bleibt der Eindruck zwiespältig *(Abb. 288)*.[12] Ähnlichkeiten gibt es gewiß, aber keine von ihnen ist schlagend. Der geborstene Baumstumpf im Vordergrund bildet eine augenfällige motivische Parallele zu demjenigen auf der Frankfurter Tafel; ebenso ist die Ansammlung kleiner Kiesel dort am Wegesrand zu beobachten. Die auf einem Hochplateau gelegene Stadt im Hintergrund des Münchener Bildes erinnert an die Architekturen des Porträts. Den Bergen fehlt dagegen in München die ungestüme Formgebung der Frankfurter Tafel ganz.

Rätselhaft bleibt, wie so oft, auch die Identität des dargestellten Mannes. Ohne dies näher zu begründen, hat Jouffroy in dem Frankfurter Porträt die Darstellung eines Botanikers vermutet, eine Annahme, zu der ihn sicher die Nelke und der Apfelzweig im Vordergrund veranlaßt haben. Zweifel an dieser Deutung sind angebracht. Weder erweckt unser Bild den Anschein, daß der Porträtierte die Pflanzen eingehend untersucht hätte oder noch untersuchen werde, noch handelt es sich um so ausgefallene Arten, daß sie die Aufmerksamkeit eines Botanikers unbe-

11 Kisky (wie Anm. 4) nennt folgende Werke: Brustbild eines jungen Mannes, dat. 1536 (ehem. Hamburg, Slg. Glitza, mir unbekannt); Bildnis eines Mannes mit rotem Hut (Amsterdam, Goudstikker, Juni 1927); Männliches Bildnis (Aukt.-Kat. Einrichtung und Sammlung S.M. Berlin, Graupe 14.-15. 5. 1928, Berlin 1928, S. 47, Nr. 296, Tf. 33). Von Holst (1930) erwähnt noch das Bildnis eines Goldschmieds (Ausst. Kat. Exhibition of Early German Art. Burlington Fine Arts Club, London 1906, S. 109, Nr. 62, Tf. 37, Zuschreibung nach Friedländer).

12 Vgl. Gisela Goldberg u. Gisela Scheffler, Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland (= Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. Gemäldekataloge 14), München 1972, S. 506–514, Abb. 155–158.

dingt verdienten. Vielmehr ist zumindest die Nelke auf spätmittelalterlichen Bildnissen sehr verbreitet und soll dem Anschein nach kein pflanzenkundliches, sondern ein erotisches Interesse der Dargestellten ausdrücken: Weil sie als ein Symbol der Liebe galt, ließen sich auf Brautschau gehende oder frisch vermählte Männer mit einer Nelke in der Hand porträtieren.[13] Das Städel besitzt mit den beiden Bildnissen von der Hand des älteren und des jüngeren Holbein zwei hervorragende und überaus typische Beispiele für diese spezielle Untergattung der Porträtmalerei.[14] Wenn die Nelke also, einer breiten Bildtradition gemäß, auf unserer Tafel eine Liebesbeziehung signalisiert, so erklärte sich auch der seitwärts gerichtete Blick des Mannes, der, ebenso wie bei dem von Wolfgang Beurer gemalten Bildnispaar im Städel,[15] seiner auf einem Pendant dargestellten Gemahlin gegolten haben dürfte. Es fragt sich, ob auch der unmittelbar benachbarte Apfelzweig in die Symbolik einbezogen ist. An diesem fällt auf, daß er auf beiden Seiten abgebrochen ist und daß auch seine Seitentriebe verstümmelt sind. Dieser Zweig, so könnte die Botschaft sinngemäß lauten, wird keine weiteren Früchte tragen. Motive wie der exponierte Baumstumpf im Mittelgrund und der ruinöse Turm über der Burg rechts hinten sind dazu angetan, solche düsteren Assoziationen zu unterstreichen. Bedenkt man das fortgeschrittene Alter des Mannes, der auf dem Bild mit seiner Nelke auf eine möglicherweise frisch geschlossene oder angestrebte Ehe verweist, so möchte man auch in dem Apfelzweig eine Anspielung auf die Lebenssituation des Dargestellten vermuten: Es könnte sich z. B. um einen Witwer handeln, dessen erste Ehe kinderlos blieb oder dessen Kinder allesamt verstorben sind und der nun auf Nachkommen aus einer zweiten Verbindung hofft. Freilich hegte Woensam, wie wir oben gesehen haben, zumindest für Baumstümpfe eine gewisse Vorliebe.

Der Großzügigkeit von Kurt Löcher verdanke ich Kenntnis davon, daß sich ein zweites Porträt erhalten hat, welches mit der Tafel im Städel auf das engste verwandt ist *(Abb. 289)*. Leider sind weder die Maße noch der Aufbewahrungsort des Gemäldes bekannt. Die Übereinstimmungen zwischen den Werken sind allerdings verblüffend und lassen keinen Zweifel daran, daß das Bildnis eines jüngeren Mannes von demselben Künstler geschaffen wurde wie das Porträt im Städel. Das Kompositionsschema insgesamt, die etwas abstrahierende und steife, dann wieder scharf zeichnende Modellierung von Gesicht und Händen, die Wiedergabe des gekräuselten Stoffes und der breiten, gemusterten Goldborte am Hemd, schließlich die schroffen Felsen, kugelrunden Wolkenballungen und die Burgen mit Rundbauten sind auf beiden Bildern nahezu identisch. Zugleich erweisen sich Pose und Handhaltung der beiden Dargestellten als Formeln, die der routinierte Maler wiederverwendet. Die scheinbar spontan um die Kante der Brüstung greifenden linken Hände stimmen so exakt überein, daß sie von ein und demselben Studienblatt kopiert sein könnten. Und auch in dem Landschaftsauschnitt zur Rechten finden sich dieselben Kulissen in gleicher Abfolge übereinandergestaffelt: über einem Wäldchen die Burg mit breitem Rundbau, ein Höhenzug mit der zweiten Burganlage darauf, dann das abschließende Gebirgspanorama. Gerade wegen des gemeinsamen Schemas, das offenkundig beiden Bildnissen zugrundeliegt, läßt sich auch die Frage nach dem Bedeutungsgehalt der Bildgegenstände noch einmal prüfen. Der Baumstumpf auf der linken Seite fehlt auf dem Porträt des jüngeren Mannes; überhaupt gibt es dort kein so markant hervorgehobenes Motiv im Mittelgrund. Auch dieser Porträtierte hält eine Nelke in der Hand und blickt zur Seite, so daß wiederum ein zugehöriges Ehegatten- oder Brautbildnis als Gegenstück anzunehmen ist. Auf der Brüstung liegt ein weiteres Gewächs an derselben Stelle wie der Apfelzweig auf dem Städel-Bild. Diesmal handelt es sich jedoch um den Zweig eines Rebstocks mit Blatt und Traube. Auch der Weinrebe kommt im Kontext des Allianzbildnisses symbolische Bedeutung zu; so erscheint sie etwa in Conrad Fabers Doppelbildnis des Justinian von Holzhausen und seiner Gemahlin Anna im Städel *(Abb. 258)*.[16] Es hat also durchaus den Anschein, als habe unser Künstler die Beigaben im Vordergrund stets ausgewählt, um etwas über den Dargestellten mitteilen. Die Kenntnis dieses zweiten Werkes von seiner Hand ermutigt dazu, noch einmal die Frage nach seiner Identität zu stellen. Die Landschaftsgestaltung, die Ideen der Antwerpener Malerei widerspiegelt, half wenig weiter; denn diese Motive breiten sich rasch aus. In der leicht vergröbernden Art und Weise unseres Bildes sind sie vor allem bei Malern aus den nördlichen Niederlanden, etwa bei Jan Swart van Groningen anzutreffen.[17] Wenn der Schöpfer unseres Bildnisses dennoch, wie ich annehmen möchte, eher ein Deutscher war, so könnte er aus einer Gegend stammen, die an Holland angrenzt, etwa aus Westfalen. In Münster wirkte damals die Malerfamilie tom Ring, deren Porträtkunst allerdings auch nicht mehr als der gemeinsame Zeitstil mit den beiden Bildern in Frankfurt und in Privatbesitz verbindet.[18] Osnabrück hat jedoch in der fraglichen Zeit einen Künstler hervorgebracht, welcher als Autor des Städel-Bildes in Betracht kommen könnte. Die Rede ist von Gerlach Flicke, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in London tätig war.[19] 1545 hat er dort den Erzbischof Thomas Cranmer (1489–1556) porträtiert; das Bildnis befindet sich in

13 Vgl. Elisabeth Wolffhardt, Beiträge zur Pflanzensymbolik. Über die Pflanzen des Frankfurter „Paradiesgärtleins", in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 8, 1954, S. 177–196, besonders den Abschnitt „Die Nelke auf Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts" S. 184–196.

14 S. unten S. 375–387, 430–441, *Abb. 310, 369*.

15 Vgl. Bodo Brinkmann u. Stephan Kemperdick, Deutsche Gemälde im Städel. 1300–1500, Mainz 2002, S. 346–357, Abb. 312, 313.

16 S. oben S. 310–320.

17 S. Friedländer (wie Anm. 7), Bd. 13: Antonis Mor and his Contemporaries, Leiden u. Brüssel 1975, S. 13–16. Vgl. dort insbesondere die Speisung der Fünftausend im Groninger Museum (Abb. 8).

18 A. Lorenz (Hg.), Ausst. Kat. Die Maler tom Ring, 2 Bde, Münster 1996.

19 Vgl. Mary Edmond, Art. „Flicke, Gerlach", in: J. Turner (Hg.), The Dictionary of Art, London 1996, Bd. 11, S. 168; Susan Bracken, Art. „Flicke (Flicius), Gerlach (Garicke; Garlicke)", in: AKL, Bd. 41, 2004, S. 229f.

Abb. 289: Gerlach Flicke (?), Bildnis eines Mannes in mittlerem Alter, Privatsammlung

der National Portrait Gallery, London *(Abb. 290)*.[20] Es ist zunächst eine Unvollkommenheit, die zum Vergleich anregt: So kippt auf beiden Bildern die Tisch- bzw- Steinplatte im Vordergrund seltsam steil aus der Fläche, und die Gegenstände sind jeweils nicht sehr überzeugend darauf plaziert. Auch der prunkvolle Lehnstuhl Cranmers belegt, daß der Maler für die Entstehungszeit noch erstaunlich viel Mühe mit der Perspektive hatte. Die Palette zeugt beide Male von der gleichen Vorliebe für kalkiges Weiß und blaßrosa Inkarnate,[21] welche scharf von den grauen und graublauen Tönen abstechen, in die sie eingebettet sind. Der Fensterdurchblick in London und die Wolkendecken sind in dem gleichen taubenblauen Ton gehalten, der den Himmeln lastende Schwere verleiht. Das Plissee der Hemdenstoffe mit seiner zarten Schattierung ist auf beiden Bildern sehr ähnlich angelegt. Die Gesichter weisen mit den leicht vorquellenden Augen, schweren Lidern, schmalem Mund mit zusammengekniffenen, blassen Lippen verwandte Züge auf. Die Hände haben ähnlich breite Handwurzeln, und die Finger laufen konisch zu. Daß die Inkarnatpartien in Frankfurt und auf dem Bild in Privatbesitz durchweg schärfer gezeichnet wirken, könnte zustandsbedingt sein. Ich möchte jedenfalls zur Diskussion stellen, ob nicht Gerlach Flicke das Frankfurter Bildnis so-

20 Farbabbildung nach der kürzlich erfolgten Restaurierung in Catharine MacLeod, Tudor Portraits in the National Portrait Gallery collection, London 1996, S. 14. Vgl. zu dem Bild auch Petra Kathke, Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Berlin 1997 (= Diss. phil. Berlin 1995), S. 57, 289, Abb. 9.

21 Die letzteren sind allerdings in Frankfurt und wohl auch bei dem Stück in Privatbesitz stark verputzt, was auf eine maltechnische Besonderheit zurückzuführen sein mag.

Abb. 290: Gerlach Flicke, Bildnis des Erzbischofs Thomas Cranmer, London, 1545, National Portrait Gallery

wie das unbestreitbar vom selben Künstler stammende zweite Werk noch in seiner Heimat geschaffen haben könnte, bevor er sich nach London aufmachte. Wenn dies zuträfe, dann erwiese er sich in beiden Bildern als ein ausgesprochen formbarer Künstler. Denn ebenso unübersehbar, wie sein hypothetisches Frühwerk holländische Anregungen aufnimmt, wird sein Londoner Porträt von dem großen Vorbild des jüngeren Holbein dominiert.[22]

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1844, S. 82, Nr. 121; 1855, S. 15, Nr. 121; 1858, S. 77, Nr. 116; 1866, S. 79, Nr. 116; 1870, S. 98, Nr. 101; 1873, S. 100, Nr. 101; 1879, S. 98, Nr. 94; 1883, S. 100, Nr. 94; 1888, S. 107, Nr. 94; 1892, S. 28, Nr. 94; 1907, S. 18, Nr. 94; 1910, S. 23, Nr. 94; 1914, S. 24, Nr. 94; 1919, S. 86; 1924, S. 147

1891 Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Bartholomaeus Bruyn und seine Schule. Eine kunsthistorische Studie, Köln 1891, S. 105f, Nr. 94

1900 WEIZSÄCKER, S. 246f, Nr. 94

1930 Niels von HOLST, Die deutsche Bildnismalerei zur Zeit des Manierismus (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 273), Straßburg 1930, S. 64

1945 Hans KISKY, Anton Wonsam von Worms als Maler, Diss. phil. (masch. schr.), Köln 1945

1957 Alain JOUFFROY, Le portrait humaniste. Prise de position des intellectuels de la Renaissance, in: Connaisance des Arts 65–70, 1957, S. 20

22 Wie KATHKE (wie Anm. 20), S. 57 zu Recht anmerkt, reflektiert das Cranmer-Bildnis unmittelbar und unverhohlen Holbeins Porträt des Amtsvorgängers William Warham (Paris, Louvre, Inv. Nr. 1344; vgl. Stephanie BUCK, Hans Holbein 1497/98–1543, Köln 1999, S. 59, Abb. 55).

MATHIS GOTHART NITHART, GEN. GRÜNEWALD

Würzburg (?) um 1475/80 – Halle/S. vor dem 1. 9. 1528

In seiner 1531 erschienenen Schrift „Elementa rhetorices" zählt der Humanist und Reformator Philipp Melanchthon Albrecht Dürer, Lucas (Cranach) und einen „Matthias" als die drei berühmtesten zeitgenössischen Maler auf. Nach heutigem Urteil wird man den letzteren mit dem Schöpfer des Isenheimer Altars im Unterlinden-Museum, Colmar, der Stuppacher Madonna samt zugehörigem Flügelbild im Freiburger Augustinermuseum, der Erasmus-Mauritius-Tafel in der Münchener Alten Pinakothek, des Tauberbischofsheimer Altars in Karslruhe, der hier zu besprechenden Standflügel vom Heller-Altar in Frankfurt und Karlsruhe und einer Handvoll weiterer Werke, sowie eines Korpus von etwa 35 ungemein ausdrucksstarken Kreidezeichnungen identifizieren. Während sich die Konturen von Grünewalds Œuvre heutzutage relativ klar abzeichnen, gilt für seine Biographie das Gegenteil. Der Maler und Wasserkunstmacher ist anscheinend früh in Vergessenheit geraten. Der Name „Matthaeus Gruenewald", unter dem ihn der Künstlerbiograph Joachim von Sandrart im 17. Jahrhundert einführte, ist in den Quellen nicht belegt. Warum Sandrart ihn benutzte, bleibt unklar; wegen der Popularität von Sandrarts „Teutscher Academie" hat er sich jedoch eingebürgert und bis heute gehalten. Dem stellte erst 1938 Walther Karl Zülch nach intensiven Archivstudien den „historischen Grünewald" gegenüber, der in den Dokumenten des 16. Jahrhunderts als „Mathis Gothart" oder „Mathis Nithart" in verschiedenen Schreibweisen vorkommt. Dieser aus Würzburg stammende Künstler war seit 1511 zunächst in Aschaffenburg tätig und stand zeitweise im Dienste der Mainzer Erzbischöfe Uriel von Gemmingen und Albrecht von Brandenburg, von denen er zwischen 1511 und 1526 Zahlungen empfing. Für den Aschaffenburger Kanonikus Heinrich Reitzmann malte er den Maria-Schnee-Altar, von dem die Stuppacher Madonna stammt und dessen mit dem Monogramm „MGN" bezeichneter Originalrahmen sich heute noch in der Aschaffenburger Stiftskirche befindet. 1526/27 war der Maler in Frankfurt tätig, wurde aber schon 1527 nach Halle gerufen, von wo aus im Folgejahr sein Tod gemeldet wurde. 1527 beauftragte ihn die Stadt Magdeburg mit der zeichnerischen Aufnahme der Frankfurter Mainmühlen, die man nachbauen wollte. Ein umfangreicher Nachlaß des Künstlers, der nach seinem Tode inventarisiert wurde und in dem sich Hofkleider und Malerutensilien fanden, war in Frankfurt verblieben. Als Erbe wird ein Adoptivsohn in Seligenstadt benannt; doch ist dies die einzige Verbindung Grünewalds mit der Stadt. Die auf Zülch zurückgehende Annahme, ein dort ansässiger Bildschnitzer namens Mathis sei ebenfalls mit Grünewald zu identifizieren, hat sich als falsch herausgestellt.

LITERATUR: Walther K. Zülch, Der historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neithardt, München 1938; Anton Kehl, „Grünewald"-Forschungen, Neustadt a. d. Aisch 1964; Karl Arndt, Der historische „Grünewald". Anmerkungen zum Forschungsstand, in: H. Boockmann (Hg.), Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich des 15. und 16. Jahrhunderts, Göttingen 1994, S. 116–147; Christiane Andersson, Art. „Grünewald, Matthias", in: J. Turner (Hg.), The Dictionary of Art, London 1996, Bd. 13, S. 719–724; Horst Ziermann, Matthias Grünewald, München, London u. New York 2001; R. Riepertinger, E. Brockhoff, K. Heinemann, J. Schumann (Hgg.), Ausst. Kat. Das Rätsel Grünewald, Augsburg 2002

HL. LAURENTIUS
HL. CYRIAKUS

OBERE HÄLFTEN DER STANDFLÜGEL DES HELLER-ALTARS

Frankfurt a. M., Mainz oder Aschaffenburg, um 1509/10

Inv. Nr. HM 36, 37
Dauerleihgaben des Historischen Museums, dortige Inv. Nr. B 309, 308

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Tanne (Abies alba)
Laurentius (HM 36):
99,1 (± 0,6) x 43,0 (± 0,1) x 1,3 (± 0,4) cm
drei Bretter, senkrecht geteilt mit senkrecht verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 11,1; unten 11,9 cm; Brett II: oben 12,2; unten 12,1 cm; Brett III: oben 12,3; unten 12,1 cm,
am unteren Rand ca. 12 cm vom linken Tafelrand entfernt ein ca. 21 cm langer Einläufer, über den rückseitig eine ca. 26 cm lange Gratleiste geklebt ist. Mittig etwa 12 cm über dem unteren Tafelrand ein Astloch
Cyriakus (HM 37):
99,1 (± 0,2) x 42,8 (± 0,1) x 1,2 (± 0,3) cm
drei Bretter, senkrecht geteilt mit senkrecht verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 11,1; unten 11,9 cm; Brett II: oben 12,2; unten 12,1 cm; Brett III: oben 12,3; unten 12,1 cm

Malflächen:
Laurentius (HM 36): 99,1 (± 0,6) x 41,7 (± 0,2) cm
Cyriakus (HM 37): 99,1 (± 0,2) x 40,5 (± 0,2) cm
bei beiden Tafeln Malgrate links und rechts erhalten. Zur Tafelkante bleibt seitlich jeweils ein Rand von ca. 1,0 cm frei, auf dem teilweise Grundierung freiliegt. Oben und unten Sägeschnitte

Zustand der Malerei:
Laurentius (HM 36): mittelmäßig. Auf und unter einem in den Inkarnaten reduzierten Firnis zahlreiche punktuelle und großflächige Retuschen, besonders auf den großen Faltenstegen der Dalmatika und in der sich über dem Schuh stauenden Albe. In dieser Zone auch auf ca. 10 cm Länge großflächige Retuschen entlang der Brettfuge. Verputzungen, insbesondere in den Inkarnaten
Cyriakus (HM 37): schlecht. Auf und unter einem sehr ungleichmäßig reduzierten Firnis zahlreiche punktuelle und großflächige Retuschen über die gesamte Malfläche verteilt. Die rechte Brettfuge auf der gesamten Länge retuschiert; retuschierte Kratzer an der linken Hand, im Buch oberhalb des Daumens und an der rechten Schulter. Starke Verputzungen, insbesondere in den Inkarnaten

Rückseiten der Bildträger:
beide Rückseiten sind auf schwarzem Grund in Grisaille bemalt mit der oberen Hälfte einer Säule mit Blätterkranz um das Kapitell *(Abb. 293, 294)*. Die Malkante ist jeweils seitlich zu erkennen; sie verläuft sehr unregelmäßig beim Laurentius (HM 36) in ca. 1 cm Abstand vom Tafelrand, beim Cyriakus (HM 37) links ca. 1,5 cm, rechts ca. 0,5 cm vom Rand entfernt. Mittig im oberen Drittel mit Pinsel in Schwarz die Beschriftungen „No: 23" (HM 36) und „No: 24" (HM 37), davon die erstere bei der jüngsten Restaurierung entfernt, aber auf älteren Aufnahmen zu erkennen.[1] Auf der Gratleiste von HM 36 mit schwarzem Filzstift „HM 36"

Rahmen: modern

Bezeichnet:
Laurentius (HM 36): unten auf der Sockelkante nachträglich „ · S · LAVRENCIVS · " und „ · MG [monogrammiert] · N · " (das untere Viertel des Monogramms ergänzt)
Cyriakus (HM 37): unten auf der Sockelkante nachträglich „ · S · CIRIACVS · ", im Buch der teilweise ergänzte, aber prinzipiell originale Text eines Exorzismus: „AVC[TORITA]TE D[OMI]NI N[OST]RI IH[ES]V XPI[STI] EXORCEO TE P[ER] ISTA TRIA NO[M]I[N]A EDXAI EBON TI GRA[M]MATON IN NO[M]I[N]E P[AT]RIS ET FILII ET SP[IRIT]VS S[AN]CTI AMEN"[2]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Auf keiner der beiden Tafeln ist mit bloßem Auge Unterzeichnung zu erkennen, und auch in der Infrarot-Reflektographie werden nur vereinzelt und fragmentarisch mit

1 Vgl. Brinkmann, Sander (1999), Abb. 21, 22.
2 Weizsäcker (1923), S. 143 m. Anm. 1 zufolge ist die heutige Lesart „EDXAI EBON TI GRA[M]MATON" durch Restaurierung verderbt aus „EIXAI EN ONOMATI GRAMMATON" (weiche aus im Namen der Heiligen Schrift).

Abb. 291: Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Hl. Laurentius, Frankfurt, Städel

Abb. 292: Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Hl. Cyriakus, Frankfurt, Städel

Abb. 293: Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Hl. Cyriakus, Rückseite, Frankfurt, Städel

Abb. 294: Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Hl. Laurentius, Rückseite, Frankfurt, Städel

dem Pinsel gezogene Linien sichtbar *(Abb. 295–298)*.[3] Es ist aber unwahrscheinlich, daß z. B. bei den üppigen Draperien und ihrem differenzierten Faltenfall nur wenige ausgewählte Faltenzüge vorbereitet worden sein sollen. Eher ist anzunehmen, daß die Unterzeichnung mit den gleichen grauen Pigmenten ausgeführt wurde wie die anschließende Grisaille-Malerei und daß sie sich deswegen nur dort klar von der letzteren unterscheiden läßt, wo sie deutlich abweichende Vorgaben macht.[4] Das ist der Fall in der Dalmatika des Laurentius (HM 36), bei der einige mit dem Pinsel gezogene Linien die Faltenzüge nach oben versetzt angeben, welche zu dem im Rost hängenden Gewandstück führen *(Abb. 295)*. Die Angaben sind sparsam, der Pinselduktus ist nervös. Der Entwerfer setzt mehrfach an und schafft ein System an- und abschwellender Linienscharen. An der Faltengabelung zum Rost hin deutet er mit einigen parallelen Schraffen Schatten an. Ein Pentiment ist beim Laurentius (HM 36) am Ringfinger der rechten Hand zu erkennen, der versetzt worden ist.[5] Ähnlich flüchtige Notate treten im Infrarot beim Cyriakus (HM 37) zutage. So ist in der Unterzeichnung die rechte Schläfe neben der Augenhöhle mit einem Bogen markiert und die Nase viel kürzer angegeben worden *(Abb. 296)*. Die übertriebene Krümmung des Daumens, den der Heilige gegen das Kinn der Prinzessin preßt, ist so schon vorgezeichnet worden *(Abb. 297)*. Ein anderes Motiv, das mit dem Exorzismus zusammenhängt, wurde in dieser Partie hingegen aufgegeben *(Abb. 298)*. Über dem Daumen der Prinzessin, diesen teilweise überschneidend, ist eine Form auszumachen, der in der ausgeführten Malerei an dieser Stelle nichts entspricht. Es ist ein präzise konturierter Gegenstand mit einer Art Bügel: Vermutlich ist eine Handschelle gemeint, die man der Rasenden angelegt hätte, um sie zu bändigen, von der sie jetzt, während der Behandlung durch den Diakon, aber befreit worden wäre und die sie deswegen in der Hand hielte.[6] Vielleicht erschien Künstler oder Auftraggeber dieser Gedankengang dann als zu kompliziert, so daß man ihn fallenließ.

Die dendrochronologische Untersuchung ergab, daß der jüngste datierbare Jahrring aus dem Jahr 1504 stammt.[7] Da bei Tannenholz normalerweise der gesamte Querschnitt genutzt und nur die Rinde entfernt wurde, kann man von einem frühesten Fälldatum ab 1504 und, bei einer Mindestlagerzeit von zwei Jahren, von einer Entstehung ab 1506 ausgegangen werden.

BESCHREIBUNG

Laurentius (HM 36): Man blickt auf eine schmale Bühne vor schwarzem Hintergrund, markiert durch einen Streifen steinernen Sockels am unteren Rand, in dessen Vorderkante Künstlersignatur und Heiligenname scheinbar eingraviert sind. Darauf steht der hl. Laurentius, auf den ersten Blick in strenger Fontalität, bei näherem Hinsehen in einer Drehung begriffen. Seinen linken Fuß hat er weit zurückgesetzt und nach rechts ausgestellt, den rechten so weit nach vorne gesetzt, daß die Spitze seines Kuhmauls über die Sockelkante hinausragt. Während das Standmotiv also eine Wendung nach schräg rechts signalisiert, ist der Oberkörper in die Frontale gedreht und das Gewicht auf das rechte Bein verlagert. Zusätzlich stützt sich der Heilige mit der linken Hand auf einen hüfthohen Rost, das Instrument seines Martyriums,[8] den er hochkant und leicht schräg nach außen geneigt hält. In seinem angewinkelten linken Arm liegt ein aufgeschlagener Codex, dessen oberste Seiten aufgrund der Steife des Pergaments aufblättern. Hand und Buch sind in betonter Untersicht gegeben, während man auf der anderen Seite noch auf die Oberkante der obersten Sprosse des Rostes schaut. Sofern an eine Augenhöhe des Betrachters gedacht ist, müßte sie also etwa in dieser Zone liegen. Das Gesicht des Diakons ist jugendlich mit etwas feisten, weichen Zügen und einem Ansatz zum Doppelkinn. Das dichte lockige Haar reicht fast bis zur Schulter. Den Kopf hält Laurentius leicht zur linken Seite hin gedreht und geneigt; seine Pupillen sind ebenfalls in diese Richtung gewandert und fixieren einen imaginären Punkt zu unserer Linken. Mit großer Detailfreude ist die liturgische Gewandung des Diakons erfaßt. Seine Dalmatika hat sich in dem Rost verfangen und hängt über dessen Streben herab. Während der schwere Stoff dabei hart bricht, fächern sich die die Fransen der Borte malerisch auf. Das ganze Vorderteil der Dalmatika wird dadurch zur Seite gezogen, so daß ihr seitlicher Schlitz nach vorne rutscht. Darunter kommen die Tunicella und ein Ende der Stola zum Vorschein; im Ärmelausschnitt wird überdies noch das Untergewand, die Albe, sichtbar.[9] Den Halsausschnitt der Dalmatika säumt eine gestickte Borte; um den Hals trägt der Heilige den Amikt. Seinen Kopf umrankt in der linken Bildhälfte eine Hopfenpflanze (Humulus lupulus L.), hinter seiner linken Schulter tauchen drei Zweige eines Mispelbaums (Mespilus germanica L.) aus dem Dunkel auf.[10] Streiflichter fallen auf einige Blätter und lassen die dramatische Lichtführung in dieser Partie besonders klar ablesen: Starkes Licht fällt von rechts oben, und zwar von relativ weit vorne, ein.

3 Damaschke (2002), S. 212 stellte auch Kielfeder fest. Vgl. ihren Beitrag für wertvolle weitergehende Analysen der Maltechnik.
4 Der gleiche Befund ergab sich bei den Flügelaußenseiten des Sippenaltars von Lucas Cranach d. Ä., s. oben S. 204–225.
5 Schon beobachtet von Damaschke (2002), S. 212.
6 Ich bin mir nicht sicher, ob die Formen, die etwas höher und weiter links im Kleid auftauchen und die Damaschke, ebd., als verworfenen Rüschenbesatz deutet, nicht zu dieser Fessel gehören, vielleicht als eine zweite Handschelle.
7 Vgl. den Anhang von Peter Klein.
8 Leander Petzoldt, Art. „Laurentius (von Rom)", in: LCI, Bd. 7, 1976, Sp. 374–380 mit Erwähnung unserer Tafel Sp. 377.
9 Vgl. Joseph Braun, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, Freiburg i.Br. 1907, S. 765f.
10 Nach Behling (1957), S. 140.

Abb. 295: Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Hl. Laurentius, Infrarot-Reflektographie, Detail des Gewands, Frankfurt, Städel

Cyriakus (HM 37): Auf einem gleichartigen Sockel erscheint der Heilige, auch er ein Diakon, in leichtem Schritt nach vorn begriffen, den rechten Fuß vorangestellt, den linken hinten abrollend. Am linken Bildrand kniet zu seinen Füßen nach rechts gewandt eine junge Frau in einem eleganten Kleid mit am Ellenbogen geschlitzten Ärmeln und engem Schnürleibchen. Zwischen ihren Knien und dem Schuh des Heiligen liegt eine filigran gearbeitete Krone. Sie weist das Mädchen als Artemia aus, die von einem Dämon besessene Tochter des Kaisers Diokletian, der den eingekekerten Cyriakus holen läßt, damit dieser Artemia heile. Der Diakon treibt den bösen Geist aus und

Abb. 296: Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Hl. Cyriakus, Infrarot-Reflektographie, Detail: Gesicht des Cyriakus, Städel

Abb. 297: Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Hl. Cyriakus, Infrarot-Reflektographie, Detail: Gesicht der Prinzessin, Städel

gewinnt dadurch vorübergehend die Freiheit.[11] Auf unserem Bild hält er im angewinkelten linken Arm einen Codex, dessen aufgeschlagene Doppelseite mit dem Text eines Exorzismus gefüllt ist. Cyriakus' rechter Arm fährt herab zum Kopf der Prinzessin; in der Hand hält er das Ende seiner Stola, das er als Schlinge um den Hals der Artemia gelegt hat. Indem er den Daumen gegen ihr Kinn drückt, zieht er die Schlinge zu und drosselt das Mädchen. Mit nach links geneigtem Kopf und leicht geöffnetem Mund blickt er nachdenklich auf seine Patientin; gespannt scheint er abzuwarten, ob sich der gewünschte Erfolg einstellt. Noch aber ist das Gesicht des Mädchens zur Fratze entstellt, den Mund hat sie zu einem Stöhnen geöffnet, ihre Augäpfel treten bei zu Schlitzen geschlossenen Augen stark hervor, und man blickt in die Nasenlöcher ihrer Stupsnase. Noch dramatischer ist ihre Gestik: An ihren auf Taillenhöhe erhobenen Händen sind die Finger fast alle weit auseinander gespreizt und extrem überstreckt. Mit der Exaltiertheit der Besessenen kontrastiert das gemütvolle, rundliche Gesicht des Diakons, an dem der gekrümmte Nasenrücken und der Stoppelbart an Kinn und Oberlippe besonders auffallen. Bei ähnlichem Schnitt fällt sein Haar voluminöser und in größeren Locken als dasjenige des Laurentius. Gleiche Sorgfalt wie bei letzterem verwendet der Künstler auch hier auf die Schilderung der liturgischen Gewandung. Zusätzlich zu den schon bei der Laurentius-Tafel beschriebenen Paramenten sind zu erwähnen: die vom linken Unterarm hängenden Manipel und die zwei riesigen Agraffen am Halsausschnitt der Dalmatika.[12] Ebenso hält die botanische Präzision das hohe Niveau der anderen Tafel. Hier ist es ein Feigenbaum (Ficus carica), dessen Blätter hinter der Hauptfigur aus dem Dunkel ragen.[13] Streiflichter sitzen auf den Blattspitzen und zeigen scharfen Lichteinfall an, dessen Richtung sich am deutlichsten an der Gestalt des Cyriakus selbst bestimmen läßt. Den vielfältigen Schatten im zerklüfteten Faltengebirge seiner Dalmatika nach muß intensives Licht von links oben vorn einfallen.

PROVENIENZ

vermutlich 1509/10 von Jakob Heller (um 1460–1522) zur Vervollständigung des von ihm gestifteten Altarretabels in der Frankfurter Dominikanerkirche bestellt

vor 1675 von Joachim von Sandrart (1606–1688) wohl in seiner Jugend in der Frankfurter Dominikaner-

11 Jochen Boberg, Art. „Cyriacus von Rom", in: LCI, Bd. 6, 1974, Sp. 16–18.

12 Nach Lanckorońska (1963), S. 75 haben sie die Formen von Hopfenblüte und Jerichorose. Eine mit der ersten identische Agraffe weist die Autorin am Gewand des Verkündigungsengels auf dem Isenheimer Altar nach, ebd., Abb. 45–46.

13 Nach Behling (1957), S. 140f.

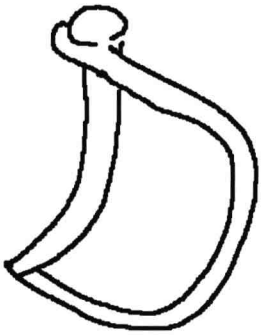


Abb. 298: Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Hl. Cyriakus, Infrarot-Reflektographie, Detail: Hand der Prinzessin mit umgezeichneter Handschelle, Städel

kirche als Bestandteile des Heller-Altars gesehen und in seiner „Teutschen Academie" etwas unpräzise beschrieben[14]

vor 1742 Trennung der Flügel vom Altar, danach Verteilung auf Chorwände, Sakristei und Refektorium[15]

1802/04 vielleicht identisch mit dem Posten „Verschiedene grau in grau gemahlte historische Stücke von Matt. Grunewald" im ersten Inventar der nach der Säkularisation im Kloster vorgefundenen Gemälde[16]

Mai 1804 Nr. 23/30 u. 24/31 in dem von Christian von Mechel erstellten Gemäldeinventar[17]

1824–43 als Leihgaben der Museumsgesellschaft im Städel ausgestellt[18]

1851 in den Besitz der Stadt übergegangen (aufbewahrt 1857 im Bethmann'schen Gebäude, 1867 im Saalhof)

1878 im Historischen Museum aufgestellt

1922 als Dauerleihgabe des Historischen Museums zurück in das Städel

1996–2003 in der Ausstellung „Frankfurt im Spätmittelalter. Kirche. Stifter. Frömmigkeit" im Historischen Museum, danach wieder im Städel

ZUGEHÖRIG

Bei den Tafeln handelt es sich um die oberen Hälften der beiden Standflügel des von Jakob Heller gestifteten, dem hl. Thomas geweihten Altars, der ursprünglich in der Frankfurter Dominikanerkirche am ersten südlichen Langhauspfeiler aufgestellt war. Erhalten haben sich auch die unteren Hälften:

a) Hl. Elisabeth von Thüringen, 95,8 x 42,8 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2604 *(Abb. 301)*

b) unbestimmte hl. Märtyrerin, 101,2 x 43,7 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2605 *(Abb. 302)*

Albrecht Dürers berühmte Mitteltafel des Heller-Altars mit der Himmelfahrt und Krönung Mariens wurde 1614 an Herzog Maximilian I. von Bayern verkauft und im Retabel durch eine Kopie des Malers Jobst Harrich ersetzt (Frankfurt a. M., Historisches Museum, 189 x 138 cm, Inv. Nr. B 265, *Abb. 303*). Das Original ist spätestens 1729 in der Münchener Residenz verbrannt. In Frankfurt verblieben und daher noch vorhanden sind die aus Dürers Werkstatt stammenden Flügel mit folgenden Einzeltafeln *(Abb. 303, 304)*:

c) Martyrium des hl. Jakobus d. Ä., linker Flügel, Innenseite, oberer Teil, 141,9 x 60,5 cm, Frankfurt a. M., Historisches Museum, Inv. Nr. B 266

d) Stifterbildnis des Jakob Heller, linker Flügel, Innenseite, unterer Teil, 52,5 x 56,0 cm, Frankfurt a. M., Historisches Museum, Inv. Nr. B 267

e) Martyrium der hl. Katharina, rechter Flügel, Innenseite, oberer Teil, 142,0 x 60,7 cm, Frankfurt a. M., Historisches Museum, Inv. Nr. B 268

f) Stifterbildnis der Katharina von Melem, rechter Flügel, Innenseite, unterer Teil, 52,8 x 56,5 cm, Frankfurt a. M., Historisches Museum, Inv. Nr. B 269

– Die Madonna mit einem der Hl. Drei Könige, linker Flügel, Außenseite, obere Hälfte, ist zu Anfang des 19. Jahrhunderts verloren gegangen.

g) Die Hll. Petrus und Paulus, linker Flügel, Außenseite, untere Hälfte, 96,0 x 59,7 cm, Frankfurt a. M., Historisches Museum, Inv. Nr. B 270

h) Zwei der Hl. Drei Könige, rechter Flügel, Außenseite,

14 S. unten S. 373.

15 Nach Weizsäcker (1923), S. 163.

16 Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte, Stadtkämmerei Abt. I, E I, Nr. 88. Zit. nach ebd., S. 357.

17 Gleicher Akt. Zit. nach ebd., S. 361.

18 Ein Aquarell von Mary Ellen Best von 1835 zeigt sie in den damaligen Räumen des Städel; vgl. Caroline Davidson, The World of Mary Ellen Best, London 1985, S. 44, Abb. 46.

Abb. 299: Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Hl. Laurentius, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Abb. 300: Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Hl. Cyriakus, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Abb. 301: Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Hl. Elisabeth, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

obere Hälfte, 95,9 x 59,7 cm, Frankfurt a. M., Historisches Museum, Inv. Nr. B 271

i) Die Hll. Thomas von Aquin und Christophorus, rechter Flügel, Außenseite, untere Hälfte, 96,4 x 59,9 cm, Frankfurt a. M., Historisches Museum, Inv. Nr. B 272

FORSCHUNGSGESCHICHTE

So enigmatisch die Persönlichkeit ihres Schöpfers auch geblieben sein mag – noch der Titel der jüngsten Ausstellung beschwört das „Rätsel Grünewald" herauf –,[19] so viele Informationen hat die Forschung doch im Laufe der Zeit zu den Tafeln im Frankfurter Städel zutage fördern können. Dazu hat sicher der Umstand beigetragen, daß die Gemälde nicht nur mit dem Namen des mysteriösen Meisters Mathis verknüpft sind, sondern gleichzeitig auch mit demjenigen Albrecht Dürers *(Abb. 303, 304)*; waren sie doch einst Bestandteil eines berühmten Ensembles von Gemälden, die mehrheitlich aus der Werkstatt des Nürnberger Meisters stammten und deren zentrales Stück, die Mitteltafel mit der Himmelfahrt Mariens, als eigenhändige Arbeit Dürers höchste Verehrung genoß. Dieses Ensemble war zudem verhältnismäßig gut dokumentiert durch den Briefwechsel zwischen Dürer und dem Frankfurter Kaufmann und Ratsherrn Jakob Heller.[20] Letzterer bestellte 1507 bei Albrecht Dürer ein Retabel für eine Altarstiftung in die Frankfurter Dominikanerkirche.[21] Da der Auftrag nicht ganz einvernehmlich abgewickelt wird, weil Dürer mehr Zeit benötigt und den Preis verdoppelt, entspinnt sich ein Briefwechsel, von dem die Dürersche Hälfte überliefert und so formuliert ist, daß sich der Inhalt der Hellerschen Antworten daraus ungefähr ergibt. Trotz der vorübergehenden Differenzen gelangt das Projekt zum Abschluß, und im August 1509 werden die Tafeln nach Frankfurt transportiert.[22] Das offensichtlich hochbedeutende Retabel, von dem diese Quellen sprechen, hat die Forschung aus den nach der Säkularisation im Dominikanerkloster vorgefundenen Gemäldebeständen zu rekonstruieren versucht. Schon ein Verzeichnis der damals vorübergehend im Städelschen Kunstinstitut aufgestellten Stücke von 1830 identifizierte die beiden Heiligenmartyrien als die Flügelbilder zu der verbrannten Mitteltafel.[23] Franz Kugler stimmte dem zu; Moriz Thausing ergänzte die abgetrennten Stifterbildnisse und komplettierte damit die Vorstellung von dem geöffneten Zustand des Altars *(Abb. 303)*.[24] Gleichzeitig erkannte Otto Cornill anhand des materiellen Befunds in den Grisaillemalereien mit je zwei Heiligen die abgespaltenen Rückseiten der Flügel und gewann somit einen ersten Eindruck vom geschlossenen Zustand hinzu *(Abb. 304)*.[25] Allerdings nahmen weder Cornill noch Thausing die auf Grünewald bezogene Nachricht Sandrarts ernst. Thausing vertrat sogar eine Zuschreibung an Matthias Gerung.[26] Erst Heinrich Alfred Schmid nutzte diesen Strang der Überlieferung in seiner

19 S. R. Riepertinger, E. Brockhoff, K. Heinemann, J. Schumann (Hgg.), Ausst. Kat. Das Rätsel Grünewald, Augsburg 2002.
20 Zu diesem s. zuletzt Hansert (2000), S. 52–57.
21 Vgl. Hans Rupprich (Hg.), Dürer. Schriftlicher Nachlaß, Bd. I, Berlin 1956, S. 61–74.
22 Ebd., S. 73.
23 Historisches Museum, Inv. Nr. B 266, B 268; s. Verz. 1830, S. 39, Nr. 284, 285, die Kopie nach der Mitteltafel mit Zuschreibung an Paul Juvenel dort S. 37, Nr. 262.
24 Kugler (1847); Thausing (1871), S. 138.
25 Cornill (1871), S. 38.
26 Thausing (1871), S. 138.

1911 abgeschlossenen Grünewald-Monographie, der ersten diesem Künstler gewidmeten überhaupt, und schlug vor, in Grünewalds Grisailletafeln mit den beiden Diakonen die oberen Hälften eines weiteren, äußeren Flügelpaares des Heller-Altars zu sehen.[27] Daß diese äußeren Flügel in der Breite nur zwei Drittel des Formats der inneren einnehmen, führte Schmid zu der Annahme, es habe sich um unbewegliche Standflügel gehandelt, die, da sie ja kein Mittelteil bedecken müssen, prinzipiell eine beliebige Breite haben können. Auch die rein ornamentale Gestaltung der Tafelrückseiten sprach dafür, daß diese ausschließlich die Rückansicht des Altars dekorieren sollten. Schmids Vorschlag wurde von der Forschung allgemein aufgegriffen. Insbesondere Heinrich Weizsäcker hat ihn 1923 dem einschlägigen Kapitel seines monumentalen Werkes über die Ausstattung der Frankfurter Dominikanerkirche zugrundegelegt.[28] Dabei ergänzte und modifizierte er vor allem zwei Punkte. Zum ersten konnte er durch die Auswertung eines Verzeichnisses der Altäre aus dem 15 Jahrhundert den Aufstellungsort des Thomas-Altares eingrenzen. Dieser hat sich der Quelle nach auf der vom Chor aus gesehen linken Seite des Langhauses, also der Südseite, in unmittelbarer Nähe der Sebastianskapelle befunden, da der Altar bei der Sebastianskapelle in der Auflistung die vorige Position einnimmt.[29] Dem hl. Sebastian war die westlichste der auf der Südseite angebauten Kapellen geweiht. Da ihre Scheidewand zum Seitenschiff hin mit etwa 2,16 m Breite schmaler war als das geöffnete Retabel und zudem die Lichtverhältnisse im südlichen Seitenschiff infolge der Kapellenanbauten ungünstig waren, erwog Weizsäcker eher einen der beiden südwestlichen Rundpfeiler des Kirchenschiffs als Aufstellungsort und entschied sich für den vordersten *(Abb. 305)*. Vor diesem muß die Helligkeit in diesem Teil des Gebäudes am größten gewesen sein, weil in der Westfassade eine große, wenn auch hoch ansetzende, Dreifenstergruppe saß.[30] Auf die spezifische Lichtsituation könnte, so schloß Weizsäcker scharfsinnig, die Empfehlung Dürers im vorletzten Brief Bezug nehmen, die Tafel etwas nach vorne zu neigen, um störenden Reflexen vorzubeugen.[31] Zum zweiten korrigierte Weizsäcker Schmid, der dem hl. Cyriakus die linke, dem hl. Laurentius die rechte Flügelseite zugewiesen hatte.[32] Weizsäcker argumentiert mit der Lichtführung auf den Rückseiten für die Vertauschung dieser Anordnung *(Abb. 293, 294)*: Das scharfe Seitenlicht, das dort wiedergegeben ist, könne mit der realen Raumsituation korrespondieren, wenn die Laurentius-Tafel rückwärtig vom nördlichen Langhausfenster, also von rechts, ihr Gegenstück von links, vom oberhalb der Kapellenwand verbliebenen Lichtgaden im Süden beleuchtet worden wäre. Die umgekehrte Anordnung mit Lichteinfall von der Mitte her mache jedenfalls keinen Sinn, da dort hinter dem Altar-

Abb. 302: Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, unidentifizierte hl. Märtyrerin, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

retabel der schattenwerfende Rundpfeiler stand.[33] Ferner gab Weizsäcker erstmals die von der Forschung seitdem allgemein akzeptierte Interpretation der beiden Säulen als

27 Schmid (1909/11), S. 75f.
28 Weizsäcker (1923), S. 141–244.
29 Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte, Dominikaner-Bibliothek, Nr. 19, S. 13; vgl. ebd., S. 370.
30 Zu sehen auf dem Faberschen Belagerungsplan von 1552 und auf dem Merianschen Stadtplan; vgl. ebd. S. 24 m. Abb. 1, 2.
31 Brief vom 26. 8. 1509: „Vnd so man die taffel setzen will, so last die taffel 2 oder 3 zwerchfinger vberhangent machen, so ist sie vor glanz gut zu sehen." Ebd., S. 24; Rupprich (wie Anm. 21), S. 73.
32 Schmid (1909/11), S. 79.
33 Weizsäcker (1923), S. 166. Auf der Vorderseite *(Abb. 304)* ergäbe sich dann eine Lichtführung von innen her, die Weizsäcker mit derjenigen

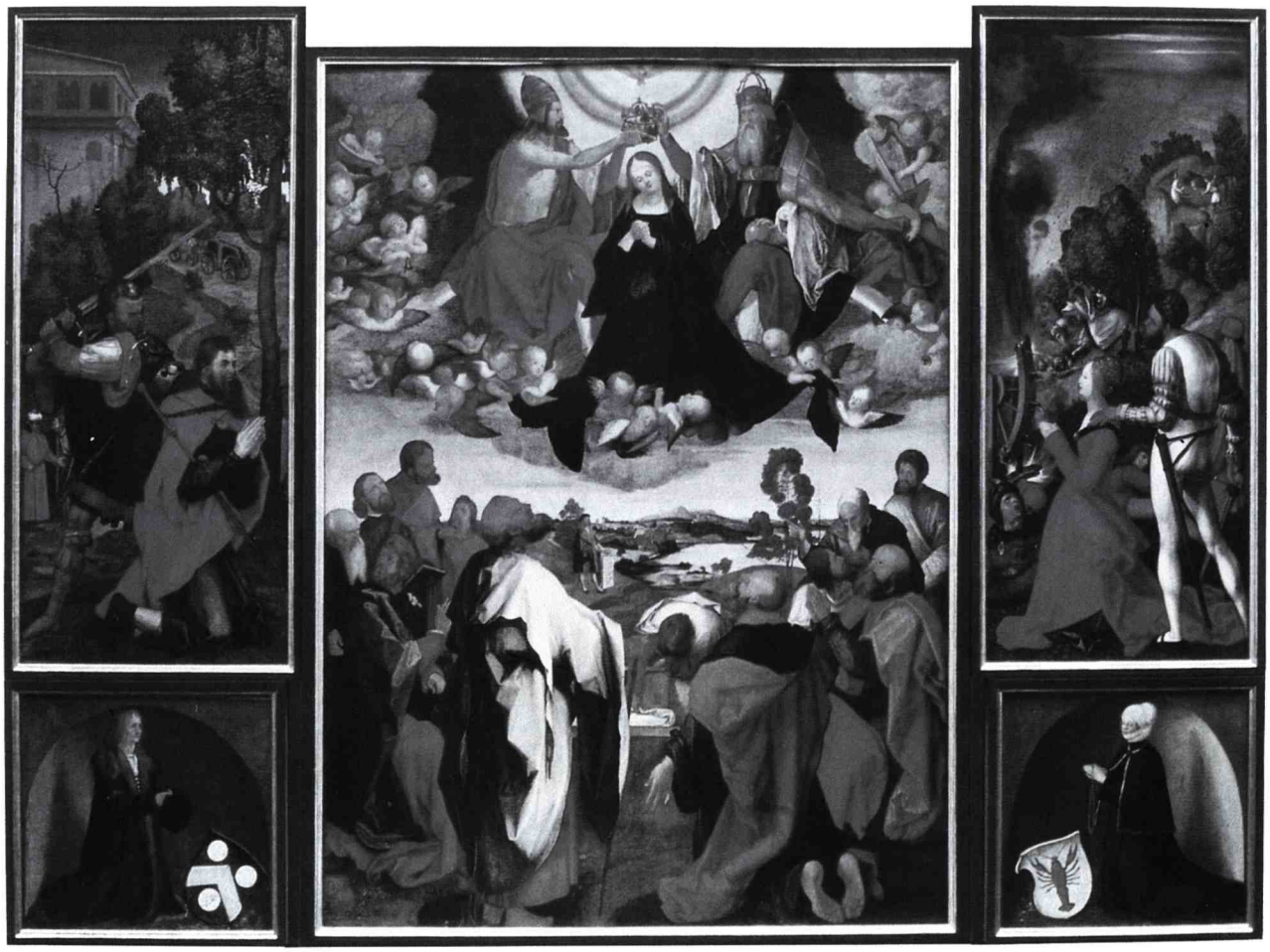


Abb. 303: Albrecht Dürer (Mitteltafel: Kopie von Jobst Harrich) und Werkstatt (Flügel), Altar des Hl. Thomas für Jakob Heller, geöffneter Zustand, 1507-09, Frankfurt, Historisches Museum

diejenigen, die nach alttestamentarischer Überlieferung im Vorhof des Salomonischen Tempels standen und die Namen „Jachin" und „Boas" trugen.[34] Franziska Sarwey hat später darauf hingeweisen, daß einem Paar romanischer Knotensäulen aus der Vorhalle des Würzburger Kiliansdoms diese Bezeichnungen auf den Deckplatten der Kapitelle eingraviert waren.[35] 1950 wurden in Freiburger Privatbesitz zwei weitere Tafeln mit Grisaillemalerei entdeckt, die sich rasch als die verloren geglaubten unteren Hälften zu den Frankfurter Diakonen entpuppten *(Abb. 301, 302)*. Dargestellt sind die hl. Elisabeth von Thüringen, was mit Sandrarts Angabe in Einklang steht, sowie eine weitere weibliche Heilige, die mangels Attributen nicht eindeutig identifizierbar ist. Vorgeschlagen wurden verschiedene Heilige: Lucia,[36] Odilie,[37] Anastasia von Sirmium[38] und die hl. Antonia.[39] Während die Tafel mit der unbekannten Märtyrerin Sägeschnitt an Sägeschnitt mit ihrer Oberkante an die Unterkante der Cyriakus-Tafel paßt, fehlt zwischen der hl. Elisabeth und dem hl. Laurentius ein ca. 4 cm breiter Streifen. Gleichwohl lassen die Jahrringe auch hier erkennen, daß es sich um die gleichen Bretter handelt. Als neuentdeckte Grünewalds wurden die spektakulären Funde, die 1951 in die Fürstlich Fürstenbergschen Sammlungen zu Donaueschingen und von dort 1971 in die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe gelangten, enthusiastisch begrüßt, allein von Christian Altgraf zu Salm in nicht weniger als vier Veröffentlichungen.[40] Als einziger äußerte Ernst Holzinger 1961 Vorbehalte gegen die Zuschreibung.[41] Ihm zufolge habe Grünewald die Karlsruher Tafeln zwar entworfen; ausgeführt habe sie jedoch ein un-

des Isenheimer Altars verglich. Seitdem ist allerdings aufgrund technischer Befunde die Anordnung der Standflügel in Colmar vertauscht worden, so daß heute das Licht jeweils von außen kommt (deutlich zu erkennen an der Beleuchtung der Plinthen, auf denen Sebastian und Antonius stehen). Dies hat freilich seinen Sinn in der dunklen, weil nächtlichen Kreuzigungsszene, welche diese beiden Tafeln rahmen. Vgl. Ziermann (2001), S. 103f, Abb. 58, 59.

34 Weizsäcker (1923), S. 167 mit Hinweis auf Kge. 7,15–22.

35 Sarwey (1983), S. 39.

36 Unter Hinweis auf den Lichtfleck unten rechts gibt ihr Lauts (1973), S. 13 den Vorzug.

37 Sarwey (1983), S. 35–37.

38 Bei ihr ist der Palmzweig alleiniges Attribut; erwähnt bei Müller (1984), S. 39.

39 So Zülch (1954), S. 13 ohne nähere Begründung.

40 Salm (1951a), (1951b), (1952), (1953).

41 Holzinger (1961).

Abb. 304: Dürer-Werkstatt und Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Altar des Hl. Thomas für Jakob Heller, geschlossener Zustand mit sichtbaren Standflügeln und deren Rückseiten, Rekonstruktion des erhaltenen Bestands im Städelschen Kunstinstitut 1952

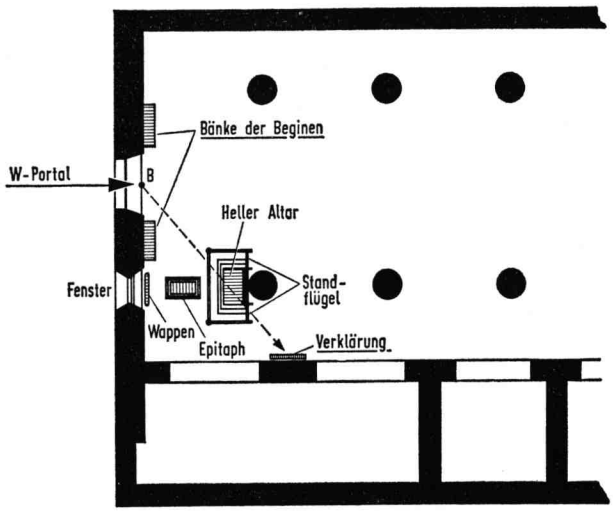


Abb. 305: Frankfurt, Dominikanerkirche, Grundriß mit dem wahrscheinlichen Aufstellungsort des Heller-Altars (nach Saran)

bekannter Dürer-Schüler. Man könnte Holzingers visuell nicht nachvollziehbare Erörterungen unerwähnt lassen, da sie schon zwei Jahre später von Karl Arndt Punkt für Punkt widerlegt wurden.[42] Nur fielen sie auf fruchtbaren Boden bei Maria Gräfin Lanckoroñska, die den vermeintlichen Mitarbeiter Dürers mit dem jungen Baldung identifizierte,[43] sowie bei Bernhard Saran und Annette Pfaff, die beide die Ausführung durch Martin Caldenbach, gen. Hess vermuteten.[44] Alle diese Thesen erwiesen sich jedoch als Irrwege, welche die Forschung nicht weiter verfolgt hat. Das 1950 ans Licht gekommene untere Register der Standflügel hat vielmehr zum erneuten Durchdenken der Rekonstruktion des gesamten Ensembles herausgefordert. Dabei spielte ein weiteres verlorenes Werk von Grünewalds Hand eine zentrale Rolle, die von Sandrart unmittelbar im Anschluß an die Grisaillen erwähnte Darstellung der Transfiguration, die der barocke Autor gleichfalls in den höchsten Tönen lobt. Eberhard Ruhmer und Ewald M. Vetter versuchten daher, die Tafeln Grünewalds dieser Verklärung Christi als Flügelbilder zuzuordnen und postulierten somit ein ursprünglich separates Altarretabel Grünewalds in der Dominikanerkirche.[45] Wolfgang Brücker und Bernhard Decker haben diese Hypothese erfolgreich widerlegt, die zuvörderst zu der Annahme zwingt, daß zu Sandrarts Zeiten die originalen Ensembles bereits ummontiert und vermischt worden seien. Aber „warum sollte man einen intakten Altar seiner Flügel berauben, um sie einem doch offenbar ebenfalls komplett erhaltenen Altar in derselben Kirche anzufügen?" fragte Brücker mit Recht.[46] Decker wies darauf hin, daß Vetters von Weizsäcker abweichende Lokalisierungen des Heller-Altars und seiner weiteren Ausstattung, namentlich des Wappenschildes und eines gemalten Weltgerichts, die im Testament erwähnt werden, ohne stichhaltige Begründung blieben und lediglich durch Zirkelschlüsse plausibel gemacht wurden.[47] Da aber Vetter keinen schlüssigen Beweis dafür vorlegen konnte, daß der Heller-Altar an der Scheidwand der Sebastians-Kapelle aufgestellt gewesen war, entfiele auch der Grund dafür, den südwestlichen Pfeiler mit einem anderen Altar, eben dem postulierten Verklärungsretabel, zu rekonstruieren. Ein entscheidendes Gegenargument gegen die Existenz dieses Retabels gewann Decker aus dem Sandrart-Zitat:[48] Letzterer lobt das „Colorit" jener Verklärung, während er die Standflügel „liecht in grau und schwarz" gemalt nennt.[49] Man müßte also ein Retabel mit Grisaille-Flügeln zu einem vollfarbigen Mittelteil rekonstruieren, was äußerst unwahrscheinlich ist. Auch Annette Pfaff lehnte die Hypothese eines separaten Verklärungsretabels ab und unterbreitete stattdessen einen neuen Rekonstruktionsvorschlag für den Heller-Altar.[50] Ihr zufolge war dieser doppelt wandelbar. Im geschlossenen Zustand habe er nur die Grisaillen aus der Dürer-Werkstatt gezeigt, welche die Außenseite des äußeren Flügelpaares gebildet hätten. Bei der ersten Wandlung hätten diese Flügel aufgeklappt ihre vollfarbigen Innenseiten, also die beiden Martyrien mit den Stiftern darunter, sichtbar werden lassen. Dazwischen wären in der Mitte als Außenseiten des inneren Flügelpaares die vier Grisaillen Grünewalds erschienen, deren Rückseiten bei der zweiten Wandlung die Mitteltafel flankiert hätten. Das letztere ist fast unvorstellbar. Die Malerei dieser Rückseiten ist mit so lockerem, flüchtigen Pinselduktus in einer an Tempera erinnernden Primamalerei ausgeführt, daß sie nach den Maßstäben mittelalterlicher Altarbaukunst am ehesten für eine Rückseite, eventuell noch für eine Flügelaußenseite, in Frage kommt, nicht jedoch für die nach der Mitteltafel ranghöchste Zone eines solchen Ensembles.[51] Auch wäre die Anordnung der Grisaillen zwischen vollfarbigen Stifterflügeln ohne Parallele und ästhetisch unbefriedigend. Es ist daher kein Wunder, daß die jüngere Forschung wieder zu der von Weizsäcker vorgeschlagenen Anordnung zurückkehrte. Sarwey hat noch einmal an eine Rechnung erinnert, die bereits Schmid aufgemacht hatte:[52] Die Kosten Hellers, die einer glaubwürdigen lokalen Überlieferung zufolge 400 oder 500 Gulden betragen haben sollen, sind mit den 200 Gulden, die Dürer nach langem Feilschen am Ende für seine Arbeit verlangt und erhält, nur dann in Einklang zu bringen, wenn man einen zweiten künstlerisch gewichtigen Posten in die Kalkulation einbe-

42 Arndt (1963).
43 Lanckoroñska (1971), S. 70.
44 Saran (1972), S. 146f; Pfaff (1971), S. 127–129.
45 Ruhmer (1959), S. 116; Vetter (1975/76), S. 47, ders. (1976), S. 25–54; Müller (1984), S. 43f folgte ihm.
46 Brücker (1963), S. 51.
47 Decker (1985), S. 182f.
48 Ebd., S. 181.
49 S. unten S. 373.
50 Pfaff (1971), S. 135–140.
51 Vgl. in Grünewalds eigenem Œuvre die Lindenhardter Flügel (Ziermann (2001), Abb. 22, 23) oder etwa die bemalte Schreinrückseite des Mainzer Dreikönigsaltars von Caldenbach; s. oben S. 160, *Abb. 123*.
52 Sarwey (1983), S. 32; Schmid (1909/11), S. 77.

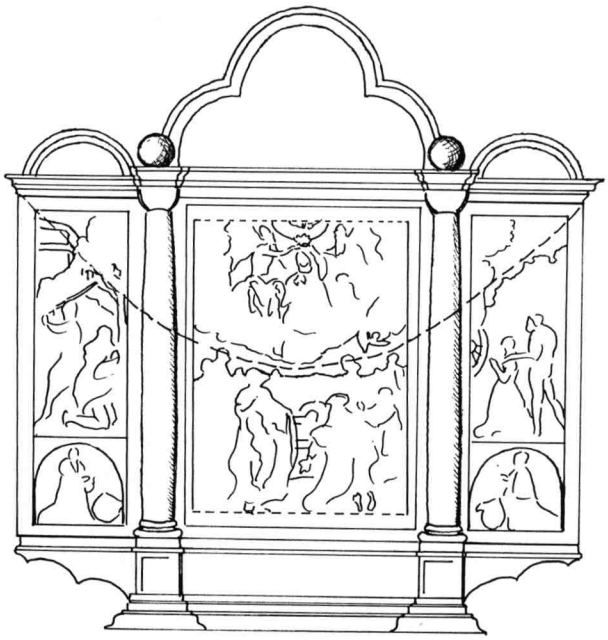


Abb. 306: Heller-Altar im geöffneten Zustand, Rekonstruktionsskizze von Bernhard Decker

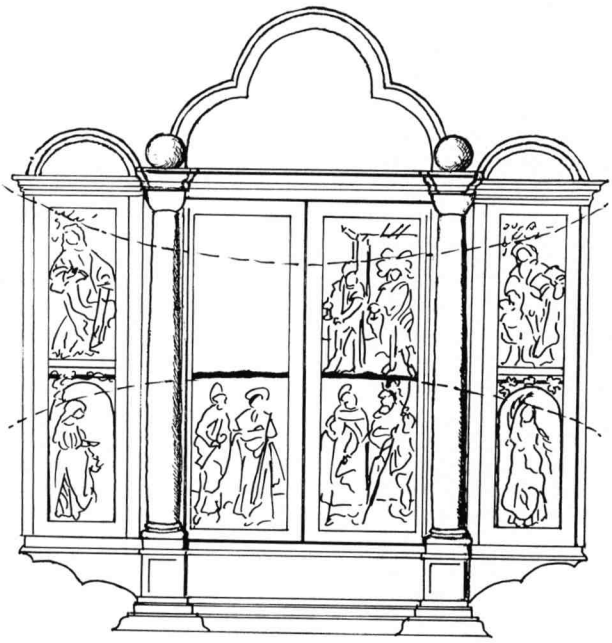


Abb. 307: Heller-Altar im geschlossenen Zustand mit sichtbaren Standflügeln, Rekonstruktionsskizze von Bernhard Decker

zieht, der über die üblichen Aufwendungen für Gesellen, Kistler, Rahmenmacher o. ä. hinausgeht.[53] Diese simple Überlegung legt es nahe, Beteiligung und Entlohnung Grünewalds beim Heller-Altar anzunehmen. Wolf Lücking hat deswegen einen seit Walther Karl Zülch immer wieder erwogenen Gedanken zeichnerisch umgesetzt und auch die von Sandrart erwähnte Transfiguration dem Heller-Altar zugeschlagen.[54] Seine Rekonstruktion eines typischen spätgotischen Flügelaltars mit hohem Gesprenge, in dem er die Verklärung Christi unterbringt, macht allerdings die Problematik dieser Lösung schlagend deutlich. Weil das Bildthema der Verklärung in der Regel ein Hochformat erfordert, nimmt Lücking für das Bild die gleiche Höhe wie die Mitteltafel an und konstruiert eine Art ‚doppelstöckigen' Wandelaltar, für den es in dieser Form keine Vergleichsbeispiele gibt. Bernhard Decker war indessen nicht bei einer Kritik der bis dato vorgelegten, ausnahmslos unbefriedigenden Rekonstruktionsvorschläge stehengeblieben.[55] Er bemühte sich vielmehr, aus seiner profunden Kenntnis der Altartypologie der Dürerzeit heraus die Vorstellung von der vor 1742 zerlegten Rahmenkonstruktion zu präzisieren.[56] Dabei gelangte er zu dem Vorschlag eines Renaissancealtars mit Säulen und kleeblattbogigem Giebel *(Abb. 306, 307)*. Diese Rekonstruktion hatte den Vorzug, daß sie die seit langem wahrgenommenen ästhetischen Probleme einer ‚normalen' Zusammenfügung der nur durch Rahmenleisten separierten Tafeln aufhob oder zumindest erheblich reduzierte. Sowohl der hyperbolische Verlauf der Horizontlinie im geöffneten Zustand *(Abb. 303)*, als auch die springenden Kopfhöhen und der ungleiche Figurenmaßstab der im geschlossenen Zustand zusammen erscheinenden Grisaillen *(Abb. 304)* erfuhren so eine sinnvolle Deutung. Als Problem blieb die Klappbarkeit der beweglichen inneren Flügel bestehen, die ja trotz der Säulen gewährleistet sein mußte. In diesem Punkt verwies Decker auf die Konstruktion von Altären, bei denen der Flügelrahmen mit einem Pfosten oder einer Säule fest verbunden ist, die im Schrein drehbar verzapft wird. Für diese Bauweise führte er mit Hans Leinbergers Moosburger Altar[57] und dem Schnitzaltar des Meisters IP in der Prager Teynkirche zwei zeitnahe Beispiele an.[58] Bei der Kleeblattform des Aufsatzes orientierte er sich an der Visierung, die Veit Stoß für seinen Bamberger Altar gezeichnet hatte.[59]

Es ist eine Folge der überwältigenden Grünewaldschen Gestaltungskraft, daß seine Schöpfungen auch immer wie-

53 Als früheste Quelle melden die Kollektaneen des Kanonikus Philipp Schurg († 1601) „hanc tabulam Jacobus Heller fieri curavit pro 400 florenis" (Hermann Grotefend (Hg.), Quellen zur Frankfurter Geschichte, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1888, S. 494); vgl. Weizsäcker (1923), S. 154, 168. Die Summe von 500 Gulden geht nach Weizsäcker auf Johann Maximilian zum Jungen (1596–1649) zurück; vgl. ebd., S. 372: „hatt den Stifter in allem weit über 500 fl. gekostet" (Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte, Ms. Glauburg de 1833, Nr. 55, S. 511).

54 Lücking (1983), S. 74, Abb. 40, 43; Zülch (1938), S. 115.

55 Decker (1985); Decker (1996).

56 S. Bernhard Decker, Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers (= A. Hubel u. R. Suckale (Hgg.), Bamberger Studien zur Kunstgeschichte u. Denkmalpflege 3, zugl. Diss. phil. Frankfurt a. M. 1976), Bamberg 1985.

57 S. Michael J. Liebmann, Die deutsche Plastik 1350–1550, Leipzig 1982, S. 382–284, Abb. 219.

58 S. Decker (1996), S. 59, Abb. 34.

59 Krakau, Museum der Jagiellonen-Universität; vgl. ebd., S. 64, Abb. 39; Rainer Kahsnitz, Ausst. Kat. Veit Stoß in Nürnberg, München 1983, S. 345–347, Abb. 8.

der zur Auseinandersetzung mit den darauf abgebildeten Realien animiert haben. Lottlisa Behling hat in ihrem Standardwerk zur Pflanzendarstellung in der mittelalterlichen Tafelmalerei die mit botanischer Präzision wiedergegebenen Pflanzen der Frankfurter Grisaillen eingehend analysiert.[60] So füllen eine Hopfenranke und drei Zweige eines Mispelbaums den Hintergrund der Laurentius-Tafel. Die nach mittelalterlicher Überzeugung heiße und trockene Natur des Hopfens könnte Behling zufolge auf das Feuermartyrium des Heiligen anspielen. Über dem hl. Cyriakus wölbt sich ein Feigenbaum, der nach alttestamentlicher Vorstellung den Frieden des messsianischen Reiches verkörpere, der nun auch der besessenen Kaisertochter Artemia zuteil werden solle. Konrad von Megenberg schreibe dem Feigenbaum darüberhinaus besänftigende Wirkung zu. Gräfin Lanckoroñska erwog, die Feige als Hinweis auf einen Aufenthalt Grünewalds in Südeuropa zu werten.[61] Mit der pharmakologischen Wirkung des Hopfens hat sich auch die Medizingeschichte befaßt.[62] Den auf den Tafelrückseiten um die Kapitellzone der Säulen gewundenen Zweigen hatte sich schon Schmid gewidmet; ihm zufolge handelt es sich um Efeu beim Laurentius und um Stechpalme beim Cyriakus.[63] Wieland Schmidt besprach die Bücher in den Händen der beiden Heiligen als typische Vertreter der Gattung Koperte, d. h. als zum alltäglichen Gebrauch bestimmte Bände mit halbsteifen Einbänden aus Leder oder Pergament.[64] Bei dem Kopert des hl. Laurentius ist eine alte Urkunde als Einbandmaterial wiederverwendet, die zur Versteifung am oberen Rand einmal gefalzt wurde. Das Buch des hl. Cyriakus weist die typische verlängerte Seitenklappe auf, die im geschlossenen Zustand um den vorderen Einbanddeckel gelegt werden kann. Das Einbandmaterial scheint nach Schmidt Schweinsleder zu sein.

DISKUSSION

Insgesamt vereinigt Bernhard Deckers Vorschlag in sich auf glückliche Weise Kompatibilität mit den von ihm sorgfältig ausgewerteten Quellen, eine ästhetisch überzeugende Gestalt, und eine historisch belegbare Konstruktion und hat sich daher durchgesetzt.[65] Lediglich ein einziger Punkt will mir daran nicht einleuchten, daß nämlich der Aufsatz die von Sandrart gepriesene Transfiguration enthalten haben soll. Von diesem Verklärungsbild wissen wir durch Sandrart streng genommen nur zwei Dinge. Erstens, daß es in „Wasserfarben" ausgeführt war, und zweitens, daß der Kunstschriftsteller es in der Nähe des Heller-Altars, und zwar in erhöhter Position, gesehen hatte. Dabei stellt Sandrart zwischen den Objekten in seinem ersten Band von 1675 keinen Zusammenhang her; im Gegenteil, der neue Satzanfang spricht eher für eine inhaltliche Zäsur und damit für zwei verschiedene Werke.[66] Erst im vier Jahre später erschienenen zweiten Band lokalisiert er das Gemälde dann „oberhalb" des Retabels, ist aber zugleich unpräziser, weil er die vier Heiligen einem „Altar-blat" zuweist. Diese Informationen berechtigen wohl kaum zu dem Schluß, Sandrart habe die Giebelfüllung des Retabels beschreiben wollen. Vor allem aber benutzt Sandrart die maltechnischen Termini mit jener Sorgfalt, die man von einem gelernten Maler erwarten würde.[67] Daher ist wohl doch anzunehmen, daß die Transfiguration ein Tüchleinbild war.[68] Worauf die im Kemnatenprozeß erwähnte „Tafel" sich bezieht, ob auf dieses Stück, einen der Standflügel, oder ein drittes Objekt, ist ja völlig offen, da in jener Quelle kein Thema angegeben ist.[69] Ein Tüchlein im Aufsatz des Heller-Altars wäre jedoch ziemlich unwahrscheinlich; eher möchte man sich die Giebelfüllung nach dem Vorbild des Landauer-Altars geschnitzt vorstellen.[70] Decker zog als Beleg dafür, daß eine Verklärungskomposition in das niedrige Feld passe, ein im Halleschen Heiltum abgebildetes Reliquiar heran.[71] Dieses beweist aber m. E. eher das Gegenteil, daß dieses Thema eben doch ein steileres Hochformat bedingt.[72] Ich halte die Frage, was im Aufsatz des Heller-Altars dargestellt war, deswegen nach wie vor für offen, den Rest der Deckerschen Rekonstruktion aber für überzeugend. Insbesondere gebührt Decker das Verdienst, nachdrücklich herausgestellt zu haben, daß die endgültige Gestalt des Altars wahrscheinlich nicht das Ergebnis von Zufällen oder Sinneswandeln des Auftraggebers war, sondern von Anfang an Hellers Plan entsprach. Der Briefwechsel mit Dürer liefert dafür Indizien. So schickt der Nürnberger Meister schon im März 1508 die

60 Behling (1957), S. 140f.
61 Lanckoroñska (1967), S. 27.
62 Czygan (1992), S. 147.
63 Schmid (1909/11), S. 83f. Salm (1951b), S. 122 bestätigte den Efeu, sah aber auf der Cyriakus-Rückseite Jungfernrebe (Parthenocissus quinquefolia).
64 Schmidt (1960), S. 60.
65 S. Decker (2002).
66 S. unten S. 373.
67 Vgl. beispielsweise seinen Bericht über Rubens, der Jordaens aus Mißgunst Patronen in Gouache habe anfertigen lassen, selber hingegen bei der Ölskizze geblieben sei: „Da dann Jordans zwar diese Cartonen verwunderlich wol mit Waßerfarben vollzogen, aber beynebens durch deren langen Gebrauch die hochgelobte wahre Natürlichkeit in Oelfarben, worinnen er vorher floriret, merklich geschwächet, wie dann insgemein alle, die viel in fresco oder naßen Kalch, miniatur und aguazo oder mit Waßerfarben mahlen, in Oelfarben diese Schwachheit unterlauffen laßen, daß sie zu einer klten grellen Wasserfarben Manier verführet werden, wordurch dann Jordans hernach sehr verhindert worden." zit. nach A. R. Peltzer, Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675, München 1925, S. 215.
68 Dafür tritt auch Anzelewsky (1991), S. 228 ein. Vgl. ferner die Beschreibung der beiden Tüchlein der sog. ‚Fürlegerinnen' Dürers im Olmützer Inventar von 1800, s. oben S. 278.
69 Vgl. Zülch (1938), S. 361.
70 Das Bild in Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 838, der originale Rahmen in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, nach einer Entwurfszeichnung Dürers (W. 445) in Chantilly, Musée Condé. S. Kutschbach (1995), S. 132f, Abb. 1, 95, 96.
71 Decker (1985), S. 181 m. Anm. 35.
72 Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 14, f. 95v/96, vgl. Evamaria Brockhoff, Das Halle'sche Heiltum. Reliquienkult und Goldschmiedekunst der Frührenaissance in Deutschland, hg. v. Haus der Bayerischen Geschichte, Augsburg, u. d. Hofbibliothek Aschaffenburg, CD-ROM, Augsburg 2002.

Maße der Mitteltafel.[73] Theoretisch konnte von da an in Frankfurt an der Altarkonstruktion gearbeitet werden. Im August 1509 hören wir, daß das Mittelbild zwar mit einem Rahmen, jedoch auf ausdrücklichen Wunsch Hellers ohne Scharniere geliefert wird.[74] Und seinem letzten Brief vom Oktober desselben Jahres fügt Dürer, von Heller um Rat gefragt, eine Skizze für die Einfassung des Mittelteils bei.[75] All das spricht doch für einen planvollen Zusammenbau des Ensembles in Frankfurt und damit auch dafür, daß die Standflügel Grünewalds von Anfang an vorgesehen waren. Sie dürften daher unmittelbar im Anschluß an Dürers Beitrag entstanden sein; eine Annahme, die mit der dendrochronologischen Datierung im Einklang steht. Dabei hatte Grünewald gegenüber Dürer den unbestreitbaren Vorteil, daß er höchstwahrscheinlich den Aufstellungsort des Altars aus eigener Anschauung kannte.[76] Er hat daraus erhebliches Kapital geschlagen. Denn einer der wesentlichen Unterschiede zwischen seinen Grisaillen und denen der Dürer-Werkstatt ist die Lichtführung *(Abb. 304)*. Bei letzteren breitet sich das Licht, von links oben einfallend, gleichmäßig und schematisch aus. Bei den Diakonen hingegen ist die Verteilung von Licht und Schatten extrem differenziert, werden die Bildgegenstände vom Licht gestreift und umspielt, tauchen Details wie das Blattwerk aus dem Dunkel auf. Zudem fällt das Licht von unterschiedlichen Seiten ein, bei der seit Weizsäcker mehrheitlich akzeptierten Anordnung von innen, also von der Mitte aus auf die Figuren, und zwar steil von oben und von vorn:[77] Man betrachte etwa nur den Lichtfleck auf dem Haar des Laurentius *(Abb. 291)*. Die Lichtführung könnte auf die reale Lichtsituation Bezug nehmen; denn, wenn Weizsäckers Aufstellungsvorschlag am ersten südwestlichen Rundpfeiler zutrifft, wäre das Licht aus dem südlichen Fenster der Dreifenstergruppe hoch oben in der Westwand direkt auf das Retabel gefallen. Daß die Grisaillen der Dürer-Werkstatt tot und kalt wirken im Vergleich zu Grünewalds Standflügeln, gehört zu den Topoi der Literatur zum Heller-Altar.[78] Außer dem Licht spielen dabei Materialqualität und Zeitstruktur auf den Bildern eine Rolle. Die Wiedergabe haptischer Werte durchläuft auf den Tafeln mit den beiden Diakonen das größtmögliche Spektrum vom harten Stein und Metall, über das störrische Pergament und steif knickenden Stoff bis hin zu leichtem Textil, weichem Laub und zart sich auffächernden Fransen – letztere auf der Laurentius-Tafel in unmittelbarer Nachbarschaft zu dem schärfsten und gratigsten Material, dem Metall des Rostes plaziert. Den ungewöhnlich stark ausgeprägten Handlungscharakter hat August L. Mayer zuerst an der Cyriakus-Tafel bemerkt: „Selbst bei diesem repräsentativen Bilde ist alles Aktion."[79] Die Prinzessin ist, ihrer Zierlichkeit zum Trotz, hier weit mehr als ein Attribut zur bloßen Kennzeichnung des dargestellten Heiligen, nämlich vollgültige Gegenspielerin in einer glaubwürdigen Bildhandlung. Da bei der Laurentius-Tafel aus dem Attribut des Rostes die Legende beim besten Willen nicht als Handlungsstrang zu entwickeln war, mußten dort der sich im Rost verhakende Zipfel der Dalmatika und das aufblätternde Buch herhalten, um ein Handlungselement einzuführen. Beide Figuren erinnern jedenfalls spontan an jene kreidig geschminkten Pantomimen, die auf öffentlichen Plätzen auf Postamenten das Publikum unterhalten, indem sie sich zunächst als vermeintliche Skulpturen präsentieren, die dann unversehens zum Leben erwachen. Mit anderen Worten: Grünewald treibt das vexierbildhafte Umspringen zwischen gemalter Steinskulptur und entfärbtem Abbild der Wirklichkeit auf die Spitze und führt die Gattung der Grisaille zu einem neuen Höhepunkt.[80] Der Künstler hatte also allen Grund, auf den direkten Vergleich seiner Tafeln mit denjenigen Albrecht Dürers an ein und demselben Altarwerk stolz zu sein. Eine Signatur wäre die logische Konsequenz. Das Monogramm und die Titel beider Tafeln sind jedoch, wie die mikroskopische Untersuchung erweist, nicht ursprünglich.[81] Das schwarze Pigment der Schrift liegt überall auf dem Craquelé. Obwohl der Altgraf zu Salm dies schon 1951 unmißverständlich festgestellt hatte,[82] ist die Forschung seither immer wieder dazu zurückgekehrt, die Inschriften wie Originale zu behandeln.[83] Dies hat seinen Grund, in dem sehr spezifischen Charakter der römischen Kapitalis, die das für Grünewald typische ‚R' mit kleinem Kopf und die stark schwankenden Strichstärken der Seitenbalken aufweist. Der Vergleich mit der zwar auch stellenweise ergänzten, im Prinzip aber alten Beschriftung des Codex im Arm des Cyriakus zeigt, daß hier ein und dieselbe Art der Stilisierung vorliegt, die Eberhard Graf Schenk zu Schweinsberg einfühlsam analysiert hat.[84] Die Auflösung dieses Wider-

73 Rupprich (wie Anm. 21), S. 65.
74 Ebd., S. 73.
75 Ebd., S. 73f: „Da jhr mir schreibt, wie ihr die taffel ziehren solt, schickh ich euch hiermit ein wenig gezeichnet main mainung, wen sie mein were, wie ich sie wolt machen."
76 Kehl (1964), S. 19 erschließt allein schon aus den Dokumenten zum Kemnatenprozeß einen Besuch in Frankfurt von Aschaffenburg aus im Jahre 1510.
77 Das trifft auch auf die hl. Märtyrerin im unteren Register zu *(Abb. 302)*, seltsamerweise jedoch nur teilweise auf die hl. Elisabeth *(Abb. 301)*, deren Körperschatten zwar Ausleuchtung von rechts, also von der Mitte her signalisiert, die aber einen Schlagschatten nach innen in die Nische wirft. Überwog hier die künstlerische Erwägung, daß ein korrekter Schlagschatten links außen keine klare Grenze zum verschatteten Kontur der Figur und zum Nischenrand erlaubt hätte? Bei geöffneten Flügeln weisen auch Dürers Stifterfiguren in den Nischen diese Lichtführung auf *(Abb. 303)*.
78 Dazu Decker (1985), S. 180, der S. 187 den stilistischen Unterschied als absichtlich herbeigeführten Gegensatz zwischen lebendiger Präsenz der Standflügel und wesenloser Wandelbarkeit auf den beweglichen Flügeln deutet.
79 Mayer (1919), S. 23.
80 Zum Gattungsproblem vgl. Marion Grams-Thieme, Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16,. Jahrhunderts (= Dissertationen zur Kunstgeschichte 27), Köln u. a. O. 1988; Dagmar R. Täube, Monochrome gemalte Plastik (= K. Bering (Hg.), Kunst – Geschichte und Theorie 19, zugleich Diss. phil. Bonn 1991), Essen 1991.
81 Meine frühere Meinung, die sich auf die durchaus authentisch anmutende Schriftart gründete, mitgeteilt von Ziermann (2001), S. 53, muß ich nach der Autopsie revidieren.
82 Salm (1951b), S. 122.
83 Blum (1975/76), Schenk zu Schweinsberg (1972/73), besonders S. 189f.
84 Ebd.

spruchs ist von Salm bereits angedeutet worden: Vermutlich hat man bei Entfernung des Rahmens eine auf diesem befindliche ursprüngliche Inschrift auf die Tafel übertragen. Das erklärt die eingeritzten Hilfslinien und den etwas holprigen Duktus der Schrift, bei der insbesondere das „Ciriacvs" recht ungleiche Abstände zwischen den Buchstaben hat, der Buchstabe ‚I' leicht stürzt und das ‚S' in verschiedenen merkwürdigen Verformungen vorkommt. Es ist die Federführung eines Kopisten, der sich bemüht, eine ihm fremde Schreibart Strich für Strich getreulich nachzuzeichnen, ohne daß er die Bewegung der Schrift verinnerlicht hätte. Gerade deswegen dürfen wir aber mit einiger Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, daß genau diese Worte und Buchstaben auf der Rahmung der Standflügel des Heller-Altars gestanden haben.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1830, S. 37, Nr. 267, 268; 1835, S. 59, Nr. 130, 131; 1924, S. 86; 1932, S. 55; 1963, S. 12f; 1966, S. 48; 1971, S. 26; 1987, S. 52

1847 Franz KUGLER, Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Großen bis auf die neuere Zeit, Bd. 2, 2. Aufl. Berlin 1847, S. 215f

1871 Otto CORNILL, Jacob Heller und Albrecht Dürer, Neujahrsblatt des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt am Main, 1871, S. 35–38

1871 Moriz THAUSING, Der Heller'sche Altar von Dürer und seine Überreste zu Frankfurt a. M., in: Zeitschrift für Bildende Kunst 6, 1871, S. 93–98 und S. 135–139, hier S. 138

1904 Franz BOCK, Die Werke des Matthias Grünewald (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 54), Straßburg 1904, S. IIIf

1907 Friedrich BOTHE, Das Testament des Frankfurter Großkaufmanns Jakob Heller vom Jahre 1519. Ein Beitrag zur Charakteristik der bürgerlichen Vermögen und der bürgerlichen Kultur am Ausgange des Mittelalters, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, 3. F. 9, 1907, S. 341–401, hier S. 365

1909/11 Heinrich Alfred SCHMID, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald, Text- u. Tafelbd., Straßburg 1909–11, S. 75–85

1913 H. H. JOSTEN, Matthias Grünewald, Bielefeld u. Leipzig 1913, S. 31f

1919 August L. MAYER, Matthias Grünewald, München 1919, S. 23

1923 Oskar HAGEN, Matthias Grünewald, München 4. Aufl. 1923, S. 120–123

1923 Wilhelm ROLFS, Die Grünewald-Legende. Kritische Beiträge zur Grünewald-Forschung, Leipzig 1923, S. 3, 174

1923 WEIZSÄCKER, 1923, S. 37, 141–244

1930 Heinrich FEURSTEIN, Matthias Grünewald (= Buchgemeinde Bonn. Religiöse Schriftenreihe 6), Bonn 1930, S. 81–83

1938 Walther K. ZÜLCH, Der historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neithardt, München 1938, S. 114–120, 324

1948 Erwin PANOFSKY, Albrecht Dürer, 2 Bde, Princeton 3. Aufl. 1948, Bd. 2, S. 5

1951a Christian Altgraf zu SALM, Ankauf zweier verschollener Tafeln Grünewalds durch die Gemälde-Galerie in Donaueschingen, in: Kunstchronik 4, 1951, S. 241f

1951b Christian Altgraf zu SALM, Grünewalds Flügel zum Helleraltar, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F. 2, 1951, S. 118–126

1952 Christian Altgraf zu SALM, Zwei neuentdeckte Grünewalds, in: Die Kunst und das schöne Heim 50, 1952, S. 289–293

1953 Christian Altgraf zu SALM, Newly-discovered Panels by Grünewald, in: Burlington Magazine, 95, 1953, S. 339

1954 Walther K. ZÜLCH, Mathis Neithart Gothart, Leipzig o. J. [1954], S. 13

1955 Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer und Mathis Gothardt Nithardt, in: Festschrift für Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Berlin 1955, S. 292ff

1955 Lottlisa BEHLING, Die Handzeichnungen des Mathis Gothart Nithart genannt Grünewald, Weimar 1955, S. 60

1955 Gerhard BOTT, Kunst und Altertum in Frankfurt am Main, München 1955, S. 10

1955 Lorenz DITTMANN, Die Farbe bei Grünewald, München 1955, S. 96f, 188

1955 Walther K. ZÜLCH, Die Grünewaldfunde in Donaueschingen und Berlin, zwei Tafeln und drei Handzeichnungen, in: Aschaffenburger Jahrbuch 2, 1955, S. 190–206, hier S. 192

1957 Lottlisa BEHLING, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957, S. 140f

1957 Prinz, 1957, S. 68

1957 Adolf Max VOGT, Grünewald. Mathis Gothart Nithart. Meister gegenklassischer Malerei, Zürich u. Stuttgart 1957, S. 37–41, 158, Nr. 3, 4

1959 Eberhard RUHMER, Matthias Grünewald. Die Gemälde, Köln 1959

1960 Wieland SCHMIDT, In einem Kopert gebunden, in: B. Sinogowitz (Hg.), Aus der Arbeit des Bibliothekars. Aufsätze und Abhandlungen Fritz Redenbacher zum 60. Geburtstag dargebracht (= Schriften der Universitäts-Bibliothek Erlangen 4), Erlangen 1960, S. 59–82, hier S. 60

1961 Ernst HOLZINGER, Von Körper und Raum bei Dürer und Grünewald, in: M. Meiss (Hg.), De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky, Bd. 1, New York 1961, S. 238–253

1962 Helmi GASSER, Das Gewand in der Formensprache Grünewalds (= Diss. phil. Basel 1955), Bern 1962, S. 51–53

1962 Alfred SCHÄDLER, Zu den Urkunden über Mathis Gothart Neithart, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. F. 13, 1962, S. 69–74

1962 Arpad WEIXLGÄRTNER, Grünewald. Vorwort von Erwin Panofsky, bibliographischer Anhang von Otto Kurz, Wien u. München 1962, S. 37–41, Nr. 5

1963 Karl ARNDT, A Grünewald Controversy, in: Burlington Magazine, 105, 1963, S. 344–351

1963 Wolfgang BRÜCKER, Mathis Gothardt Neithardt, gen. Grünewald, in der neueren Forschung, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 3, 1963, S. 44–65

1963 Maria LANCKOROŃSKA, Matthäus Gotthart Neithart. Sinngehalt und historischer Untergrund der Gemälde, Darmstadt 1963, S. 70–82

1964 Anton KEHL, „Grünewald"-Forschungen, Neustadt a. d. Aisch 1964, S. 19

1967 Maria LANCKOROŃSKA, Neithart in Italien. Ein Versuch, München 1967, S. 26f

1968 Peter HIRSCHFELD, Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst (= Kunstwissenschaftliche Studien 40), München 1968, S. 130–139

1968 Wolfgang HÜTT, Mathis Gothardt-Neithardt, genannt „Grünewald". Leben und Werk im Spiegel der Forschung, Leipzig 1968, S. 23

1969 Lottlisa BEHLING, Matthias Grünewald, Königstein i. T. 1969, S. 10

1970 Eberhard RUHMER, Grünewald. Zeichnungen, Köln 1970, S. 83

1971 Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Berlin 1971, S. 222

1971 Maria Gräfin LANCKOROŃSKA, Neue Neithart-Studien (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 54), Baden-Baden 1971, S. 68–73

1971 Annette PFAFF, Studien zu Albrecht Dürers Heller-Altar (= Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte 7), Nürnberg 1971, S. 125–129, XXXIV, Nr. 63

1972 Bernhard SARAN, Matthias Grünewald. Mensch und Weltbild, München 1972, S. 122–188
1972 Giovanni TESTORI, L'opera completa di Grünewald, Mailand 1972, S. 88, Nr. 10, 11
1972/73 Eberhard SCHENK ZU SCHWEINSBERG, Die Aufschriften auf den Gemälden des Matthias Grünewald, in: Mainzer Zeitschrift 67/68, 1972/73, S. 188–194, hier S. 189f
1973 Jan LAUTS, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Neuerwerbungen Alter Meister 1966–1972, Karlsruhe 1973, S. 11–23
1974 Jörg RASMUSSEN, Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit (= Diss. phil. München 1970), Hamburg 1974, S. 36
1974 Hans Jürgen RIECKENBERG, Matthias Grünewald. Name und Leben neu betrachtet, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 11, 1974, S. 47–120
1975/76 GRUNEWALD ET SON ŒUVRE. Actes de la Table Ronde organise par le Centre National de la Recherche Scientifique á Strasbourg et Colmar, 18.-21. Oct. 1974 (Société pour la Conservation des Monuments Historiques d'Alsace, Société Schongauer), Cahiers Alsaciens d'Archeologie, d'Art et d'Histoire 19/20, 1975/76
1975/76 Henri BLUM, Le problème des signatures de Grünewald, in: GRUNEWALD ET SON ŒUVRE (1975/76), S. 91–102, hier S. 95f
1975/76 Ewald VETTER, Grünewalds Verklärung Christi, in: GRUNEWALD ET SON ŒUVRE (1975/76), S. 47f
1976 Hans Jürgen RIECKENBERG, Matthias Grünewald, Herrsching a. Ammersee 1976, S. 8, 74, Nr. 6
1976 Ewald M. VETTER, Die „Hellerflügel" Grünewalds und das Verklärungs-Retabel der Dominikanerkirche in Frankfurt, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 13, 1976, S. 25–54
1977 Ewald M. VETTER, Wer war Matthias Grünewald?, in: Pantheon 35,1977, S. 188–197
1983 Wilhelm FRAENGER, Matthias Grünewald. Hg. v. Gustel Fraenger u. Ingeborg Baier-Fraenger, Dresden 1983, S. 81f, 161, 212, 237
1983 Wolf LÜCKING, Mathis – Nachforschungen über Grünewald, Berlin 1983, S. 74
1983 Franziska SARWEY, Grünewald-Studien. Zur Realsymbolik des Isenheimer Altars. Herausgegeben und bearbeitet von Harald Möhring, Stuttgart 1983, S. 32–39
1984 Christian MÜLLER, Grünewalds Werke in Karlsruhe (= Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 10), Karlsruhe 1984, S. 42–44
1985 Bernhard DECKER, Notizen zum Heller-Altar, in: Städel-Jahrbuch N. F. 10, 1985, S. 179–192
1987 Kuno MITTELSTÄDT, Matthias Grünewald, Berlin 1987, S. 14, Nr. 5
1991 Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuausgabe, Berlin 1991, S. 227f
1992 Franz-Christian CZYGAN, Hopfen (Humulus lupulus L.): Morphologie und Systematik, Kultur- und Kunstgeshichte, in: Zeitschrift für Phytotherapie 13, 1992, S. 141–150, hier S. 147
1995 Doris KUTSCHBACH, Albrecht Dürer. Die Altäre, Stuttgart u. Zürich 1995 (= Diss. phil. München 1993), S. 72f
1996 Bernhard DECKER, Dürer und Grünewald. Der Frankfurter Heller-Altar. Rahmenbedingungen der Altarmalerei, Frankfurt a. M. 1996, S. 20–28
1996 Kurt WETTENGL, Frankfurt im Spätmittelalter. Kirche. Stifter. Frömmigkeit, Begleitheft zur Ausstellung, Historisches Museum Frankfurt a. M., 1996, Nr. 52
1999 BRINKMANN, SANDER, S. 56, Tf. 52, 53, Abb. 21, 22
2000 Andreas HANSERT, Ausst. Kat. Aus Auffrichtiger Lieb Vor Franckfurt. Patriziat im alten Frankfurt, Frankfurt a. M. 2000, S. 55–57, Nr. 60 i, k
2001 Ausst. Kat. SPÄTMITTELALTER AM OBERRHEIN. Maler und Werkstätten 1450–1525, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Stuttgart 2001, S. 458
2001 Horst ZIERMANN, Matthias Grünewald, München, London u. New York 2001, S. 52f
2002 Bernhard DECKER, Die Heiligen Laurentius und Cyriakus, in: R. Riepertinger, E. Brockhoff, K. Heinemann, J. Schumann (Hgg.), Ausst. Kat. Das Rätsel Grünewald, Augsburg 2002, S. 206–211, Nr. 99
2002 Anja DAMASCHKE, Singulär und virtuos – zur Maltechnik der Grisaillemalereien Grünewalds am Heller-Altar, in: R. Riepertinger, E. Brockhoff, K. Heinemann, J. Schumann (Hgg.), Ausst. Kat. Das Rätsel Grünewald, Augsburg 2002, S. 211–213, Nr. 99

QUELLE

Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild-und Mahlerey-Künste, Bd. 1, Nürnberg 1675, p. 236:

„Dieser fürtrefliche Künstler hat zur Zeit Albert Dürers ungefehr Anno 1505 gelebet/welches an dem Altar von der Himmelfahrt Mariae/in der Prediger Closter zu Frankfurt von Albrecht Dürer gefärtiget/abzunehmen/als an dessen vier Flügel von aussenher /wann der Altar zugeschlossen wird/dieserMatthaeus von Aschaffenburg mit liecht in grau und schwarz diese Bilder gemahlt/auf einem ist S. Lorenz mit dem Rost/auf den ändern eine S. Elisabeth/auf dem dritten ein S. Stephan/und auf dem vierdten ein ander Bild/so mir entfallen/sehr zierlich gestellet/wie es noch allda zu Frankfurt zu sehen. Absonderlich aber ist sehr preiswürdig die von ihme mit Wasserfarben gebildete Verklärung Christi auf dem Berg Thabor/als worinnen zuvorderst eine verwunderlich-schöne Wolke/darinnen Moyses und Elias erscheinen/samt denen auf der Erden knienden Apostlen/von Invention, Colorit und allen Zierlichkeiten so fürtreflich gebildet/daß es Selzamkeit halber von nichts übertroffen wird/ja es ist in Manier und Eigenschaft unvergleichlich/und eine Mutter aller Gratien."

Bd. 2, Nürnberg 1679, p. 291:
„Was er nemlich für herrlicheWercke/zu Franckfurt/bey den Prediger-München/gemahlt: als/zum Exempel/auf ein Altar-blat die seelige Elisabeth/S. Stephan/S. Lorentz/und N. oberhalb dessen auch die Verklärung unsers seligmachers Jesu Christi/auf dem Berge Thabor/da Ihme Moses und Elias in den Wolcken erschienen/imgleichen auch unten an dem Berge die in Furcht gantz verzuckte Apostel"

HANS HOLBEIN D. Ä.

Augsburg um 1460/70 – 1524

Der Sohn eines Augsburger Gerbers war einer der besten und produktivsten Vertreter der altdeutschen Malerei und sicher ihr begabtester Porträtist vor Dürer. Vermutlich entweder in Augsburg oder in Ulm ausgebildet, wird er 1493 als Ulmer Bürger erwähnt und führte im selben Jahr zusammen mit dem Ulmer Bildhauer Michel Erhart einen Marienaltar für das Kloster Weingarten aus (heute Augsburg, Dom), steuerte aber bereits im folgenden Jahr in Augsburg. Um die gleiche Zeit muß er geheiratet haben, da sein ältester Sohn Ambrosius 1494 geboren wurde und der zweite Sohn Hans 1497/98 folgt. Ab 1497 beschäftigte er zwei Gesellen, wahrscheinlich seinen jüngeren Bruder Sigmund und Leonhard Beck. Um das Jahr 1500 übersiedelt er nach Frankfurt, wo er 1501 zusammen mit den Gehilfen den hier zu besprechenden monumentalen Hochaltar für die Dominikanerkirche vollendet. 1502 schließt sich der Marienaltar für die Abtei Kaisheim bei Donauwörth an (heute München, Alte Pinakothek). Weitere Höhepunkte seines Schaffens sind ein gemeinsam mit Hans Burgkmair und dem Monogrammisten L.F. geschaffener Zyklus von spitzbogigen Tafeln zu den sieben römischen Hauptkirchen (Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen), die in verschiedenen Abstufungen von Grisaillemalerei ausgeführte Graue Passion (Stuttgart, Staatsgalerie), und der reife Sebastiansaltar von 1516 (München, Alte Pinakothek). Herausragende Beispiele seiner Porträtkunst sind neben dem hier vorzustellenden späten Bildnis eines Mannes von 1522 die Porträts des Jörg Saur in Zürich (Kunsthaus, Leihgabe aus Privatbesitz) und eines Ehepaars in der Sammlung Thyssen-Bornemisza (Madrid). Aber auch der individuelle Charakter einzelner Figuren auf seinen sakralen Bildschöpfungen besticht immer wieder und muß auf ausgiebige Verwertung von Modellstudien zurückzuführen sein. In großer Zahl haben sich solche zumeist mit dem Silberstift gezeichneten Porträtaufnahmen von seiner Hand erhalten. Auffällig ist Holbeins häufige Abwesenheit von Augsburg, die mit der Ausführung auswärtiger Aufträge vor Ort zu erklären sein muß. 1503 stand sein Augsburger Haus leer, 1515 brach er zu einer weiteren längeren Reise, vielleicht an den Oberrhein, auf, 1517 freskierte er zusammen mit dem Sohn Hans des Hertensteinhaus in Luzern und hatte auch in Isenheim zu tun, von wo der Sohn nach dem Tode des Vaters eine von diesem dort hinterlassene Werkstatteinrichtung einforderte. Ob Holbein d. Ä. im Elsaß gestorben ist, wie die ältere Literatur annahm, ist jedoch nicht sicher; die Augsburger Steuerbücher überliefern nur das Todesjahr.

LITERATUR: Ausst. Kat. Die Malerfamilie Holbein in Basel, Basel 1960; Norbert Lieb u. Alfred Stange, Hans Holbein der Ältere, München und Berlin 1960; Ausst. Kat. Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik, Augsburg 1965; Bruno Bushart, Hans Holbein der Ältere, Augsburg 1987; Martin Schawe, Ausst. Kat. Rom in Augsburg. Die Basilikabilder aus dem Katharinenkloster, München o. J. [2000]; Katharina Krause, Hans Holbein der Ältere (= Kunstwissenschaftliche Studien 101), München u. Berlin 2002

BILDNIS EINES ANGEHÖRIGEN DER AUGSBURGER FAMILIE WEISS

Augsburg, 1522

Inv. Nr. SG 457

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Linde (Tilia sp.)
41,7 (± 0,2) x 35,2 (± 0,1) x 0,6 cm
zwei Bretter, vertikal geteilt mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts):
Brett I: oben 5,7; unten 6,7 cm; Brett II: oben 29,4; unten 28,5 cm
ein ca. 6 cm langer Einläufer erstreckt sich vom unteren Rand senkrecht bis zu einem Punkt knapp unterhalb der Hundpfeife; links davon geht durch die Pfeife ein zweiter ca. 3,5 cm langer Riß

Malfläche: 41,0 (± 0,1) x 34,6 (± 0,1) cm
Malgrat allseitig erhalten; oben bleiben ca. 2–3, links 1–2, rechts und unten je 1 mm des Tafelrands unbemalt

Zustand der Malerei:
bis auf den Hintergrund recht gut erhalten. Im ultravioletten Licht zeigen sich auf jüngerem Restaurierungsfirnis einige wenige Ausfluglöcher, z. B. in der Mitte der Wange und unter der Lippe, sowie einige Kratzer am Degenkorb, die retuschiert sind; eine größere Retusche unter dem Firnis links über der Schulter. Im Vorhang ist die Lasurmalerei in den Faltenpartien erheblich verputzt. Verputzungen auch im Gesicht, besonders in der Wangenpartie, so daß Schattenschraffur der Unterzeichnung mit bloßem Auge sichtbar wird und der Kinnkontur der Unterzeichnung durchwächst. Unterhalb der Kinnlinie ist der Hals nachträglich mit Ocker modelliert; der ursprünglich weiche Übergang vom Kinn zum Hals wirkt dadurch zu hart. Ein bemerkenswert feines und gleichmäßiges Craquelé überzieht das Bild

Rückseite des Bildträgers:
gedünnt und parkettiert, an den Kanten werden Reste eines braunen Schutzanstrichs von alter Rückseitenbemalung sichtbar. Mittig im oberen Drittel ein blauer Stempel überkopf: Adler mit Umschrift „EXPRESSGUT . 9 . ZOLLAMT FRANKFURT (M)"

Rahmen: modern

Bezeichnet:
auf dem Griffbügel des Degens:
„· XXII · IAR · WAS · ICH · ALT ·"
auf dem Parierbügel des Spangenkorbs:
„· WAS · LIEBT · DAS . FREIT ·"
am unteren waagerechten Bügel, dem sog. Eselhuf:
„1 5 2 2" (letzte Ziffer schwer lesbar, vgl. *Abb. 311*)
auf der Hundepfeife:
„NOTH · LEIT · ER · NIT ·"
auf dem Ring am Zeigefinger des Dargestellten das Wappen der Augsburger Familie Weiss[1]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Zunächst wurde mittels Infrarot-Reflektographie versucht, die strittige Jahreszahl zu klären. Eindeutig steht an der dritten Stelle die Ziffer 2, geschrieben wie der Buchstabe ‚Z'. Die vierte Ziffer ist durch Verputzung fast völlig verschwunden; die verbliebenen Pigmentspuren ordnen sich aber zu einem zweiten ‚Z' zusammen *(Abb. 311)*. Eine mikroskopische Untersuchung bestätigte den Befund. Die Jahreszahl ist demnach eindeutig als „1522" zu lesen, auch wenn die letzte Ziffer mit bloßem Auge kaum noch zu erkennen ist.

Auf der gesamten Bildfläche mit Ausnahme der ganz oder fast schwarzen Partien im Barett und am Degen konnte Unterzeichnung sichtbar gemacht werden *(Abb. 308, 312–314)*. Dabei zeichnete sich überraschenderweise auch das Brokatmuster des Vorhangs vollkommen deutlich ab, das bei normalem Licht infolge starker Verputzung nur noch zu erahnen ist. Offenbar ist für das Muster ein Pigment verwendet worden, das im infraroten Bereich signifikant anders reagiert, so daß die Sichtbarkeit geringfügiger Reste davon erheblich gesteigert wird. Zudem wurde das Muster nicht freihändig ausgeführt, sondern folgt exakt den schwarzen Konturen, die im Infrarot sichtbar werden. Diese Konturlinien bestehen überall im Vorhangmuster aus mehr oder weniger dichten Punktreihen *(Abb. 312)*. Das Muster wurde also zweifellos mittels einer Lochpause von einer Vorlage übertragen. Interessanterweise ist dieses mechanische Verfahren nur beim Vorhang angewendet worden, nicht jedoch bei dem Brokatmuster im Wams des Dargestellten. Das letztere ist anscheinend ohne jede Vorbereitung freihändig ausgeführt,

1 In rot-weiß geteiltem Schild ein steigender goldener Löwe.

Abb. 308: Hans Holbein d. Ä., Bildnis eines Herrn Weiss, 1522, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

wie man auf der Infrarot-Reflektographie am Ärmel sehen kann. Wo sich im Muster des Wamses schwarze Konturlinien abzeichnen, wie etwa auf dem Brustlatz, liegen diese in der oberen Malschicht und dienen der Akzentuierung im Schatten. Hingegen gibt eine schwungvolle Unterzeichnung mit dem Pinsel Konturen und nur wenige Schatten im Gesicht und in den Händen an. Im Gesicht sind nur die Unterseite des Kinns und der Hals mit gleichmäßiger Schraffur überzogen *(Abb. 313)*, an den Händen sind es die vorderen Fingerglieder und der Handrücken *(Abb. 314)*. Die Strichführung in den Konturen ist tastend, Mund und Nase etwa werden umfahren, bis die richtige

Abb. 309: Jörg Breu d. Ä. (?), Weibliches Bildnis, Gegenstück zu Abb. 308, Privatbesitz

Linie gefunden ist. Und auch bei der Ausführung der Malerei kam es genau in diesen Zonen noch zu Veränderungen. So ist der Umriß der verkürzten hinteren Gesichtshälfte zwischen Nase und Haar, sowie entlang der Wange und am Kinn gegenüber der Unterzeichnung etwas erweitert worden. Auch tendiert die Malerei dazu, den eckigen Verlauf der Unterzeichnung zu runden und zu glätten, besonders deutlich erkennbar am Kinn.

Eine dendrochronologische Datierung ist nicht möglich, da die Tafel aus Lindenholz besteht.

Abb. 310: Hans Holbein d. Ä., Bildnis eines Herrn Weiss, 1522, Frankfurt, Städel

Abb. 311: Hans Holbein d. Ä., Bildnis eines Herrn Weiss, 1522, Infrarot-Reflektographie, Detail: Jahreszahl, Frankfurt, Städel

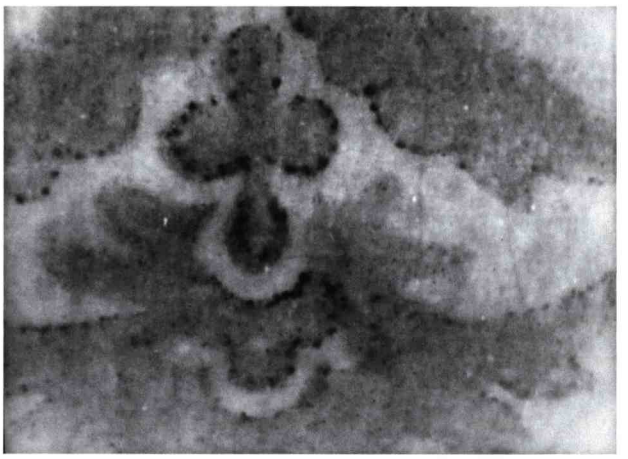


Abb. 312: Hans Holbein d. Ä., Bildnis eines Herrn Weiss, 1522, Infrarot-Reflektographie, Detail: Punktlinien des Brokatmusters, Frankfurt, Städel

BESCHREIBUNG

Vor einem grünen Vorhang erscheint das Brustbild eines jungen Mannes, im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt. Der Rumpf des Dargestellten ist leicht aus der Bildmitte nach rechts gerückt: Während in seinem Rücken ein schmaler Streifen bis zum linken Bildrand freibleibt, stößt er mit den Händen hart an den rechten Bildrand, und die Gegenstände, die er in den Händen hält, drängen sich in der rechten unteren Bildecke zusammen. Da der Mann den Kopf leicht vorreckt, ragt dieser noch weiter aus der Mittelachse nach rechts; so daß auch die breite Krempe seines Baretts beinahe am rechten Bildrand anstößt. Die Asymmetrie in der Komposition fällt auch deswegen besonders ins Auge, weil der Maler in der rechten unteren Ecke ein besonders raumhaltiges Element einführt: die überkreuzten Hände. Seinen rechten Arm hält der Mann angewinkelt; während sein Ellenbogen vom unteren Bildrand halb abgeschnitten wird, verläuft sein Unterarm schräg nach oben und ist ganz im Bild. Räumlich gesehen weist der Unterarm quer vor der Brust des Mannes nach hinten. Daumen und Zeigefinger seiner rechten Hand fassen einen kleinen Strauß aus mindstens vier Nelkenblüten. Allerdings sind von der Hand kaum mehr als zwei Finger zu sehen, weil sie von der linken Hand überschnitten wird. Diese umfaßt den Griff eines prunkvoll gestalteten Degens, welchen der Mann senkrecht aufstützt. Der Dargestellte blickt, auf seinen Oberkörper bezogen, geradeaus; infolgedessen geht sein Blick weit nach rechts. Die Kopfhaltung verleiht ihm einen angespannten Gesichtsausdruck. Seine nicht sehr attraktive Physiognomie wird von den schräggestellten Brauen, den kleinen Augen, der spitzen Stupsnase, dem schmalen Mund und dem fliehenden Kinn bestimmt. Die Wangenpartie wirkt glatt, der Hals breit und speckig, ein leichter Ansatz zum Doppelkinn ist festzustellen. In die niedrige Stirn fällt braunes mittellanges Haar, das zur Seite hin länger geschnitten ist und das Ohr bedeckt. Der Dargestellte hat ein schwarzes Barett aufgesetzt, dessen breite Krempe mehrfach geschlitzt und teilweise mit breiten Samtstreifen umschlungen ist. Er ist mit einem weißen, plissierten Seidenhemd bekleidet, das sich im Ausschnitt seines Wamses bauscht. Der Bund am Halsausschnitt des Hemdes ist mit einer Borte verziert, die ein Rautenmuster in Goldstickerei aufweist. Am oberen und unteren Rand des Bundes ist das Hemd mit zwei zu Schleifen verknoteten Bändern geschnürt, die in mehrfarbigen Troddeln enden. Über dem Hemd trägt der Mann ein Wams aus grünlichem Brokatstoff mit einem oben gerade geschlossenen Brustlatz, der an den Achseln mit zwei blauen Nesteln befestigt ist. Vor dem Brustlatz baumelt an einem schwarzen Riemen eine goldene Hundepfeife, die S-förmig geschwungen ist und an einem Ende in einem Drachenkopf, am anderen Ende in einer Kugel, dem sog. Schlangenkopf, ausläuft. Den Zeigefinger des Porträtierten schmückt ein goldener Ring mit seinem Familienwappen; einen einfachen Goldring trägt er am kleinen Finger. Unübersehbar der Selbstdarstellung des Mannes dient die imposante Waffe; es handelt sich um einen Degen mit einem durchbrochenen Spangenkorb aus flachen Bügeln. Auf dem Griff sitzt ein Knauf der mit dem Relief eines doppelschwänzigen, gekrönten Meerweibchens verziert ist. Der wahre Ruhmestitel des Bildnisses ist aber sein subtiles Kolorit. Mit bemerkenswerter Kühnheit setzt der Maler gegen das leuchtende, klare Grün des hinterfangenden Vorhangs den vielfach gebrochenen Olivton des Wamses, der zwischen rötlichen, bräunlichen und bläulichen Nuancen changiert. Dabei scheint eine Untermalung in jenem blassen Rosa mitzusprechen, in dem die Ummantelung des Degengriffs gehalten ist. Dieser Rotton wird durch die Farbtupfer der roten und weißen Nelken gleichsam wie in einem Prisma in seine Bestandteile zerlegt. Dasselbe leisten die grünblau, rotbraun und cremefarben schillernden Troddeln in Bezug auf die Farbfläche des Wamses. Sie wirken deswegen gleichzeitig bunt und sind dennoch harmonisch in ihre Umgebung eingebettet. Sogar das schwarze Barett wird von warmem, rötlichen Licht gestreift und nimmt an dem sorgsam ausbalancierten Wechselspiel der Farben teil.

Abb. 313: Hans Holbein d. Ä., Bildnis eines Herrn Weiss, 1522, Infrarot-Reflektographie, Detail: Gesicht, Frankfurt, Städel

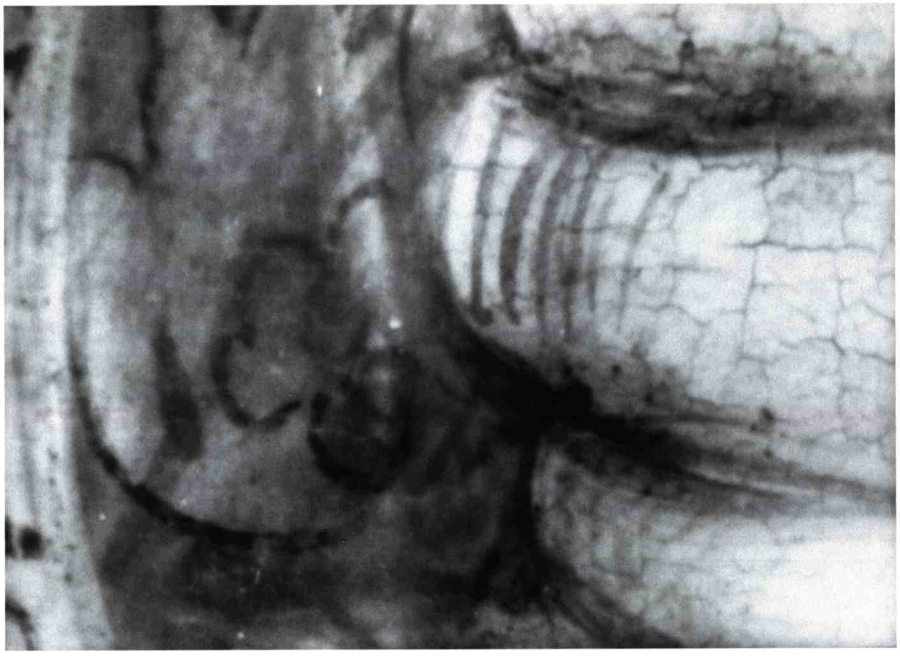


Abb. 314: Hans Holbein d. Ä., Bildnis eines Herrn Weiss, 1522, Infrarot-Reflektographie, Detail: Hände, Frankfurt, Städel

PROVENIENZ

bis 1862 Köln, Sammlung Weyer; deren Versteigerung am 25. 8. 1862, Nr. 37
1862–1928 Sigmaringen, Hohenzollernsches Museum
1928 aus der Sigmaringer Sammlung erworben

ZUGEHÖRIG

Ein Gegenstück, das bis 1928 mit unserem Gemälde ein Bildnispaar bildete, befindet sich in Privatbesitz (Maße 41,5 x 35,0 cm; *Abb. 309*). Es stellt eine nach links gewandte Frau vor einem grünen Vorhang mit demselben Brokatmuster wie auf der Städel-Tafel dar.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bildnispaar galt in der Sammlung Sigmaringen zunächst als Werk der Dürer-Schule.[2] Franz Rieffel referierte 1924 gleich eine Reihe von Zuschreibungsvorschlägen, die gemacht worden waren:[3] Er selber habe früher an Leonhard Beck gedacht und bevorzuge jetzt Hans Burgkmair, genannt worden sei aber auch Hans Holbein d. Ä.

2 Lehner (1871).

3 Rieffel (1924), S. 70.

Abb. 315: Hans Holbein d. Ä., Bildnis eines Herrn Weiss, 1522, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Allerdings ist Rieffels Zuschreibung schon deswegen obsolet, weil er sie auf den Vergleich mit Laux Furtnagels Bildnis Burgkmairs und seiner Frau von 1529 stützte, das er für ein Selbstbildnis des Malers hielt.[4] Als Entstehungsdatum unserer Tafel gab er das korrekte Jahr 1522 an, wobei ihm die letzte Ziffer unsicher erschien. Das anläßlich der Ausstellung im Städel publizierte Verzeichnis der Sigmaringer Sammlung sprach dagegen lediglich von ei-

4 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 924; vgl. Sylvia Ferino-Pagden, Wolfgang Prohaska u. Karl Schütz, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991, S. 60, Tf. 576.

Abb. 316: Jörg Breu d. Ä. und ein unbekannter Maler, Doppelbildnis Coloman Helmschmid und Agnes Breu. Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza

nem Augsburger Meister vom Beginn des 16. Jahrhunderts.[5] Während Oswald Götz noch beide Zuweisungen an Beck und Holbein erwähnte, trat Georg Swarzenski nachdrücklich für Holbein d. Ä. ein.[6] Das Bild blieb indessen auch nach seiner Erwerbung durch das Städel umstritten. Ludwig Baldass votierte 1930 für Beck; Otto Benesch führte zur selben Zeit Argumente für Holbein ins Feld.[7] Er zog insbesondere das damals in Graz befindliche Bildnis des Jörg Saur zum Vergleich heran *(Abb. 318)*. Heinrich Alfred Schmid stimmte ihm in seinen Holbeinstudien zu.[8] Er wies auf die Verwandtschaft mit dem Stifter des Oberried-Altars im Freiburger Münster hin und schloß zu Recht auch das (damals ebenfalls in Graz aufbewahrte) Bildnispaar der Thyssen-Sammlung an *(Abb. 319, 320)*.[9] Spätestens zu diesem Zeitpunkt in der Forschungsgeschichte scheint aber die Datierung in Vergessenheit geraten zu sein; denn Schmid erwog eine stilistisch gewonnene Ansetzung um 1516/17. Alfred Stange ging dann in drei Publikationen zu unserem Bild von dem Datum 1515 aus. Während er im entsprechenden Band seiner „Deutschen Malerei der Gotik" von 1957 aber noch an der Zuweisung an Holbein festhielt und im Hinblick auf unsere Tafel bemerkte, Holbeins späte Bildnisse seien „still und verhalten",[10] so änderte er später seine Meinung. In der zusammen mit Norbert Lieb verfaßten Holbein-Monographie und in Stanges „Kritischem Verzeichnis" kehrt jeweils der Hinweis wieder, die Behandlung des Degengriffes und des Gewands verwiesen auf Leonhard Beck.[11] Der Basler Ausstellungskatalog von 1960 führte dann das richtige Datum 1522 wieder ein, referierte den kontroversen Stand der Zuschreibungsdikussion, und favorisierte wegen der Nähe zu den Thyssen-Porträts die Autorschaft

5 Kurzes Verzeichnis (1928), S. 7.
6 Götz (1930), S. 4; Swarzenski (1928/29), S. 274.
7 Baldass (1930), S. 398; Benesch (1930/31), S. 37f; Benesch (1933), S. 239.
8 Schmid (1941/42), S. 22.
9 Zum Oberried-Altar vgl. Lieb u. Stange (1960), S. 73f, Nr. 44, Abb. 126.
10 Stange (1957), S. 76.
11 Lieb u. Stange (1960), S. 74; Stange (1970), S. 177.

Holbeins. Allerdings stellte der Katalog die Zugehörigkeit des Gegenstücks infrage, da dieses von Leonhard Beck stamme.[12] Elisabeth Wolffhardt interpretierte das Bildnis des Herrn Weiss in ihrem Beitrag zur Pflanzensymbolik im Hinblick auf das Nelkensträußlein in der Hand des Dargestellten als Verlobungsbild.[13] Katharina Krause würdigte es in ihrer jüngst erschienen Monographie zu Hans Holbein d. Ä. als Hochzeitsbild und meinte sogar, die betreffende Hochzeit bestimmen zu können. Ihr zufolge handelt es sich bei dem dargestellten Paar um Martin Weiss d. J. und Barbara Vetter, die im Januar 1520 die Ehe schlossen. Ferner gibt es für die Autorin „keinen guten Grund, an der Ausführung beider Tafeln in Holbeins Werkstatt zu zweifeln".[14] In ihrer Monographie zu Christoph Amberger übernahm Annette Kranz die Identifizierung der Personen, verwies jedoch in der Zuschreibungsfrage auf die Mehrheitsmeinung der Forschung, derzufolge das weibliche Bildnis von anderer Hand stamme.[15]

DISKUSSION

Die Rekonstruktion des Brokatmusters im Vorhang des Frankfurter Bildnisses zwingt zunächst dazu, das Verhältnis zu dem Pendant in Privatbesitz neu zu überdenken. Bisweilen waren sogar Zweifel an der Zusammengehörigkeit der beiden Werke laut geworden,[16] die nunmehr zerstreut werden können *(Abb. 308–310)*. Die heute so unterschiedlich erscheinenden Hintergründe stellten ursprünglich identische Vorhänge dar, deren Musterung bis ins Detail übereinstimmt und die sogar im Faltenwurf aufeinander abgestimmt sind. Eine vom formatgleichen Gegenstück abgenommene Transparentfolie erwies die Deckungsgleichheit der Muster. Daß der Künstler sich nicht wie beim Wams des Dargestellten auf seine Fertigkeit verließ, freihändig Brokat zu malen, sondern daß mittels einer Paustechnik die exakte Korrespondenz des Musters sichergestellt wurde, könnte ein Indiz dafür sein, daß man von Anfang an mit einem Gegenstück rechnete. Die mechanische Übertragungstechnik läßt natürlich die Vermutung aufkommen, daß das Gegenstück bereits vorhanden war und man das Muster von dort kopiert hätte. Allerdings ist es fraglich, ob für dieses hypothetische Gegenstück das in Privatbesitz erhaltene Pendant in Betracht kommt *(Abb. 309)*; denn dieses dürfte aus stilistischen und kostümgeschichtlichen Gründen wohl kaum vor 1522 anzusetzen sein, wie unten noch auszuführen sein wird. Für

12 Ausst. Kat. Malerfamilie Holbein (1961), S. 80f.
13 Wolffhardt (1954), S. 192.
14 Krause (2002), S. 265.
15 Kranz (2004), S. 76, Anm. 64.
16 So im Ausst. Kat. Malerfamilie Holbein (1961), S. 81.

Abb. 317: Hans Holbein d. Ä., Bildnis eines jungen Mannes, Silberstiftzeichnung Bamberg, Staatsbibliothek, Graph.I.A.11

Abb. 318: Hans Holbein d. Ä., Bildnis des Jörg Saur, Zürich, Kunsthaus (Leihgabe aus Privatbsitz)

Abb. 319: Hans Holbein d. Ä., Bildnis einer Frau, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza

Abb. 320: Hans Holbein d. Ä., Bildnis eines Mannes, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza

den Autor des weiblichen Bildnisses in Privatbesitz hielt die Forschung mehrheitlich eher Leonhard Beck als Holbein d. Ä. In der Tat sprechen der im Vergleich zum Städel-Bild pastosere Farbauftrag, die festere Bildung der Haare, der eher auf stereometrischen Grundformen aufbauende Gesichtsschnitt, das helle, weniger stark lasierte Inkarnat und die andersartige Stofflichkeit des Kleides im Gegensatz zu Krauses Einschätzung für die Zuschreibung an einen anderen Maler.[17] Anstelle von Leonhard Beck möchte ich jedoch Jörg Breu d. Ä. vorschlagen; denn mir scheint eine enge Stilverwandtschaft mit dessen Madrider Bildnis seiner Schwester Agnes zu bestehen *(Abb. 316)*.[18] Die Gemeinsamkeiten erstrecken sich auf die metallische Bildung der Haare ebenso wie auf das merkwürdig entstofflichte Tuch, die Konturführung, die Brustpartie mit dem breit ausladenden Dekolleté, die etwas schematische, weiche Faltenbildung, oder auch den ein wenig extravaganten Einfall mit dem Barett, das beide Damen tragen. Vor allem aber ist es der etwas verwaschene Rotton, der beide Male als Gewandfarbe dominiert, wenn auch bei dem Bild in Privatbesitz ein leicht dunkleres Rot gewählt worden ist. Das Doppelbildnis in der Sammlung Thyssen-Bornemisza bietet zugleich einen Beleg dafür, daß ein Bildnispaar zweier Ehegatten überraschenderweise nicht unbedingt in einem Zug und von einem Maler ausgeführt sein muß. Denn der Ehegatte der Agnes Breu, der Goldschmied Coloman Helmschmid, ist zweifellos von einer anderen Hand porträtiert worden,[19] und das geschah, obwohl es sich hier sogar um ein Doppelbildnis handelt, bei dem die zwei Konterfeis also auf einem gemeinsamen Bildträger sitzen. Die Annahme zweier Maler für das Bildnispaar in Frankfurt und in Privatbesitz bietet also von daher keine Schwierigkeiten. Bei dem männlichen Bildnis im Städel sehe ich nämlich keinen Grund, von der Zuschreibung an Hans Holbein d. Ä. abzugehen. Die Qualität der Unterzeichnung und ihr spezifischer Stil lassen sich gut mit Porträtzeichnungen des älteren Holbein vergleichen. Bei dem in Bamberg befindlichen Bildnis eines Jünglings *(Abb. 317)* geht der Künstler etwa so sparsam und effizient mit Schraffuren um wie bei unserer Unter-

17 Krause (2002), S. 265.

18 Zu Breus Vita vgl. Claudia Däubler, Art. „Breu, Jörg (I)", in: AKL, Bd. 14, 1996, S. 165–167; Andrew Morall, Jörg Breu the Elder : art, culture and belief in reformation Augsburg, Ashgate 2001; zum Œuvre immer noch Ernst Buchner, Der ältere Breu als Maler, in: E. Buchner u. K. Feuchtmayr (Hgg.), Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2, Augsburg 1928, S. 272–383. Zu dem Doppelbildnis vgl. Isolde Lübbeke, The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German painting 1350–1550. Übersetzt von M.Th. Will, London u. Stuttgart 1991, S. 156–161, Nr. 35 m. Farbabb.

Abb. 321: Christoph Amberger, Bildnis des Martin Weiss d. J., 1544, Privatbesitz

zeichnung, und diese sitzen genau an derselben Stelle, nämlich an der Unterseite des Kinns und der entsprechend verschatteten Partie des Halses.[20] Auch bleibt der Kontur Problemzone. Obwohl er auf der Zeichnung nachträglich übergangen worden ist, merkt man noch z. B. am Nasenrücken und am Kinnansatz das tastende Stricheln des Silberstifts. Der Vergleich der Unterzeichnung liefert in diesem Fall nur eine Bestätigung dessen, was man an der ausgeführten Malerei längst beobachtet hat. Das Bildnis eines Herrn Weiss läßt sich vorzüglich in die Porträts des späten Holbein einreihen. Die eigentümliche Komposition, die wir eingangs beobachtet haben, mit ihrer Zusammenballung von Motiven in der rechten unteren Bildecke, begegnet etwa bei Holbeins Bildnis des Jörg Saur *(Abb. 318)*.[21] Vom Temperament her steht dem Herrn Weiss das 1520/21 entstandene Porträt des Hans Oberried auf dem von diesem gestifteten Altar nahe.[22] Der malerische Schmelz des Inkarnats, die Intensität in der Wiedergabe textiler Stofflichkeit und nicht zuletzt das rötlich-warme Bildlicht, welches schwarzen Stoff zu einem verhaltenen Glimmen bringt, diese drei Charakteristika finden wir schließlich nirgends ähnlicher wieder als auf dem Bildnispaar von Holbeins Hand in der Thyssen-Sammlung in Madrid *(Abb. 319, 320)*.[23]

Das Bildnis eines Angehörigen der Familie Weiss ist damit das späteste datierte Bild, das von Hans Holbein d. Ä. auf uns gekommen ist. Daß es einen Augsburger Patrizier darstellt, stützt die von Tilman Falk geäußerte Ansicht, Holbein habe 1516 Augsburg nicht für immer verlassen, „sondern lediglich eine weitere seiner zahlreichen Reisen

19 So urteilt auch Lübbeke, ebd. S. 160.
20 Vgl. Lieb u. Stange (1960), S. 113, Nr. 295, Abb. 372.
21 Vgl. ebd., S. 71, Nr. 39, Abb. 106; Krause (2002), S. 265, Abb. 185.
22 Vgl. Lieb u. Stange (1960), S. 73f, Nr. 44, Abb. 126.
23 Vgl. Lübbeke (wie Anm. 18), S. 242–249, Nr. 52, 53 m. Farbabb.

Abb. 322: Christoph Amberger, Bildnis der Sibilla Eiselin, 1539, Wien, Kunsthistorisches Museum

angetreten."[24] Krause hat die Dargestellten auf dem Bildnispaar im Städel und in Privatbesitz mit Martin Weiss d. J. und seiner Frau Barbara Vetter identifiziert.[25] Der jüngere Weiss wurde als Sohn des Kürschners Moritz Meixner geboren und noch zu dessen Lebzeiten von dem Großkaufmann Martin Weiss d. Ä. adoptiert, dessen eigene Ehe kinderlos geblieben war. Der zeitgenössische Chronist Wilhelm Rem († 1529) kolportiert Gerüchte, denen zufolge der ältere Weiss möglicherweise vor- oder außerehelich mit der Frau des Kürschners das Kind gezeugt habe, in Wahrheit also der leibliche Vater seines Adoptivsohns gewesen sei. Jedenfalls gelingt es ihm unter Einsatz einer exorbitant hohen Aussteuer den jungen Martin Weiss im Jahre 1520 mit der Bürgermeisterstochter Barbara Vetter zu verheiraten. Verständlicherweise hat ein so ungewöhnliches Schicksal die Forschung dazu animiert, mit besonderer Intensität nach Bildnissen der handelnden Personen zu fahnden. Das imposante Bildnis eines älteren Mannes aus dem Umkreis Barthel Behams in der Dresdener Galerie hatte schon Karl Feuchtmayr für ein Porträt des älteren Martin Weiss gehalten *(Abb. 63)*.[26] Zu einem Porträt seines Erben, eines Parvenüs, wie er im Buche steht, würden die protzige Ausstaffierung des Bildnisses im Städel und das auftrumpfende Motto „NOTH LEIDT ER NIT" natürlich hervorragend passen. Nun hat Annette Kranz jüngst ein inschriftlich gesichertes Bildnis des Martin Weiss von Christoph Amberger publiziert *(Abb. 321)*.[27] Die Beischrift gibt das Entstehungsjahr 1544 und das Alter des Dargestellten mit 43 Jahren an. Das Bild ist somit vor Weissens 44. Geburtstag entstanden, und wenn dieser in das Jahr 1544 fiel, so könnte er nicht erst 1501, sondern schon 1500 geboren sein. Das wäre mit der Altersangabe auf dem Frankfurter Stück in Einklang zu bringen, das 1522 einen 22jährigen – in diesem Fall eben nach seinem Geburtstag – zeigen müßte. Rein rechnerisch wäre die Identifizierung also möglich. Allerdings scheint es, selbst wenn man den Altersunterschied berücksichtigt, nahezu ausgeschlossen, daß die beiden Porträts ein und dieselbe Person darstellen. Der Frankfurter Mann hat grüne Augen und glattes, strohblondes Haar, der von Amberger porträtierte stahlblaue Augen und dunkelbraunes Kraushaar. Das fliehende Kinn des Frankfurter Herrn Weiss könnte auf dem Amberger-Bildnis zwar der Bart kaschieren; seine markante Stupsnase aber wäre einer regelmäßiger geformten gewichen, seine zwischen schweren Lidern hervorblinzelnden Augen hätten sich zu deutlich vorgewölbten Augäpfeln gewandelt. Auch hätte das Ehepaar Weiss, wenn es denn hier dargestellt wäre, sich erst zwei Jahre nach der Eheschließung porträtieren lassen, wozu das von Krause als Seltenheit herausgestellte Vorweisen des Ringes durch die Braut nicht paßt, das ein Spezifikum des Braut- oder Hochzeitsbildes im engeren Sinne sein dürfte.[28] Es wäre aber ohnehin zu fragen, ob das weibliche Bildnis nicht später anzusetzen ist als 1522. Das Kostüm weist eher auf die 1530er Jahre; es stimmt bis in Details wie die breite Samtborte und die Manschetten der Ärmel mit demjenigen überein, das Sibilla Eiselin auf dem Porträt von Amberger im Wiener Kunsthistorischen Museum trägt *(Abb. 322)*.[29] Das Bild ist 1539 datiert. Das Kostüm auf den Bildern Fabers von Creuznach weist in die gleiche Richtung (*Abb. 258* i. Ggs. zu *271*). Allerdings gibt es auch frühere Beispiele für das gefältelte Hemd mit hochgeschlossenem Kragen, die aus der Mitte der 1520er Jahre stammen.[30] In Anbetracht der Widersprüche ist eine Identifizierung des auf dem Porträt im Städel Dargestellten derzeit nicht möglich; vielleicht wäre ein anderer Familienzweig der Weiss zu untersuchen.[31]

B.B.

24 Tilman Falk, Notizen zur Augsburger Malerwerkstatt des älteren Holbein, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 30, 1976, S. 3–20, das Zitat S. 20.

25 Zur Familiengeschichte vgl. Krause (2002), S. 265–269 und ausführlicher Kranz (2004), S. 361f u. passim.

26 Karl Feuchtmayr, Apt-Studien, in: E. Buchner u. K. Feuchtmayr (Hgg.), Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2, Augsburg 1928, S. 97–132, hier S. 125. Zu dem Bild s. oben S. 80–83.

27 Köln, Privatbesitz; vgl. Kranz (2004), S. 360–363, Nr. 45 m. farbiger Abb. 87.

28 Krause (2002), S. 269, Anm. 24.

29 Inv. Nr. 1000; vgl. Kranz (2004), S. 295–297, Nr. 24 m. farbiger Abb. 65.

30 Etwa Narziß Renners Bildnis des Matthäus Schwarz in einer Genealogie Christi von 1524 und sein Hochzeitsbild von 1525; vgl. August Fink, Die Schwarzschen Trachtenbücher, Berlin 1963, S. 42, 55, Abb. 31, 41.

31 Zu Martin I. u. II. Weiss vgl. G. Grünsteudel, G. Hägele u. R. Frankenberger (Hgg.), Augsburger Stadtlexikon, 2. völlig neu bearb. u. erheblich erweiterte Aufl. Augsburg 1998, S. 920; W. Reinhard

LITERATUR

VERZ. 1928, S. 37; 1963, S. 13; 1966, S. 54; 1971, S. 29; 1987, S. 56

1871 F. A. LEHNER, Fürstlich Hohenzollern'sches Museum zu Sigmaringen. Verzeichniß der Gemälde, Sigmaringen 1871, S. 17, Nr. 56

1924 Franz RIEFFEL, Das fürstlich hohenzollernsche Museum zu Sigmaringen. Gemälde und Bildwerke, in: Städel-Jahrbuch 3/4, 1924, S. 55–74, hier S. 70

1928 KURZES VERZEICHNIS der im Staedelschen Kunstinstitut ausgestellten Sigmaringer Sammlungen, Frankfurt a. M. 1928, S. 7, Nr. 1

1928/29 Georg SWARZENSKI, Der Verkauf der Sigmaringer Sammlung, in: Zeitschrift für bildende Kunst 63, 1928/29, S. 268–277, hier S. 274

1930 Ludwig BALDASS, Studien zur Augsburger Porträt-Malerei des 16. Jahrhunderts. II: Bildnisse von Leonhard Beck, in: Pantheon 6, 1930, S. 395–402, hier S. 398

1930 Oswald GÖTZ, Berichte: Städelsches Kunstinstitut, Gemäldegalerie, in: Oberrheinische Kunst 4, 1930, S. 4–6, hier S. 4

1930/31 Otto BENESCH, Zu den beiden Hans Holbein, in: Zeitschrift für bildende Kunst 64, 1930/31, S. 37–43, hier S. 37f

1933 Otto BENESCH, Beiträge zur oberschwäbischen Bildnismalerei, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 54, 1933, S. 239–254, hier S. 239

1941/42 Heinrich Alfred SCHMID, Holbeinstudien, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 10, 1941/42, S. 1–39, hier S. 22

1954 Elisabeth WOLFFHARDT, Beiträge zur Pflanzensymbolik. Über die Pflanzen des Frankfurter „Paradiesgärtleins", in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 8, 1954, S. 177–196, hier S. 192

1957 Alfred STANGE, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 8: Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500, München u. Berlin 1955, S. 76

1960 Ausst.-Kat. DIE MALERFAMILIE HOLBEIN IN BASEL, Basel 1960, S. 80f, Nr. 23

1960 Norbert LIEB u. Alfred STANGE, Hans Holbein der Ältere, München und Berlin 1960, S. 74, Nr. 48

1966 Wolfgang PFEIFFER, Das Patrizierporträt der Sammlung Chrysler von Hans Holbein d. Ä., in: Pantheon 24, 1966, S. 140–146, hier S. 144

1970 Alfred STANGE, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer. Bd. 2: Oberrhein, Bodensee, Schweiz, Mittelrhein, Ulm, Augsburg, Allgäu, Nördlingen, von der Donau zum Neckar. Herausgegeben von Norbert Lieb, München 1970, S. 177, Nr. 785a

2002 Katharina KRAUSE, Hans Holbein der Ältere (= Kunstwissenschaftliche Studien 101), München u. Berlin 2002, S. 265–269

2004 Annette KRANZ, Christoph Amberger. Bildnismaler zu Augsburg, Regensburg 2004, S. 76, Anm. 64

(Hg.), Augsburger Eliten des 16. Jahrhunderts. Prosopographie wirtschaftlicher und politischer Führungsgruppen 1500–1620, Berlin 1996, S. 908. Dort auf S. 897–910 viele weitere Träger dieses Namens nachgewiesen, bei denen allerdings die Familienzugehörigkeit nicht feststeht.

FLÜGEL UND PREDELLA DES FRANKFURTER DOMINIKANERALTARS

Frankfurt a. M., 1501

Inv. Nr. HM 7–20; LG 1

HM 7–20 Dauerleihgaben des Historischen Museums, dortige Inv. Nr. B 280–287, B 861–866;
LG 1 Dauerleihgabe der Domgemeinde St. Bartholomäus

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Fichte (Picea sp.), soweit ermittelt
linker Außenflügel, Außenseite, unten (HM 6):
166,2 x 150,2 cm
linker Außenflügel, Außenseite, oben (HM 7):
166,1 x 150,0 cm
rechter Außenflügel, Außenseite, unten (HM 8):
166,5 x 150,2 cm
rechter Außenflügel, Außenseite, oben (HM 9):
166,4 x 150,6 cm
linker Außenflügel, Innenseite, unten (HM 11):
166,5 x 150,1 cm
linker Außenflügel, Innenseite, oben (HM 10):
166,3 x 150,1 cm
linker Innenflügel, Außenseite, unten (HM 15):
167,0 x 150,6 cm
linker Innenflügel, Außenseite, oben (HM 14):
166,5 x 150,3 cm
rechter Innenflügel, Außenseite, oben (HM 16):
166,3 x 150,3 cm
rechter Außenflügel, Innenseite, unten (HM 13):
166,3 x 150,5 cm
rechter Außenflügel, Innenseite, oben (HM 12):
166,5 x 150,7 cm,
alle Tafeln gedünnt und parkettiert;
Predella (HM 17–20; LG 1[Abendmahl]):
267,1 (± 0,1) x 64,5 (± 0,1) cm,
sechs horizontal angeordnete Bretter, an den Seitenkanten je ein senkrecht angeordnetes Brett von heute ca. 6 cm Breite; die Predella ursprünglich ein durchgehendes Brett, nachträglich in 5 Szenen zersägt, 1964 wieder zusammengefügt, dabei Fugen jeweils oben und unten mit Klötzchen verstärkt; alle Fragmente in der Höhe verkleinert, später oben oder unten je eine schmale Leiste zwecks Erreichen einer einheitlichen Höhe angeklebt (von links nach rechts: unten/oben/oben u. unten/unten/oben); das Mittelstück, Abendmahl (LG 1), in der Höhe etwas stärker als die übrigen Tafeln beschnitten; seitliche Kanten der Predella ebenfalls beschnitten

Malflächen:
bei den Flügeltafeln konnten die Malflächen nicht ermittelt werden;
bei der Predella sind die Malkanten allseits beschnitten

Zustand der Malerei:
auf allen Tafel Beschädigungen und mitunter verfärbte Retuschen unterschiedlicher Größe. In den Himmelsflächen der Passionstafeln stellenweise große, retuschierte Beschädigungen, die möglicherweise vom Spalten der Tafeln herrühren, so in der Geißelung. Insbesondere auf den Außenseiten etwas verputzt, worunter die Gesichter teils gelitten haben, zudem einige Retuschen, so beim hl. Dominikus. Im einzelnen ließ sich der Erhaltungszustand nicht erheben[1]

Rückseiten der Bildträger:
bei den Flügeltafeln konnte kein Befund erhoben werden
Predella: auf den zeitweiligen Einzeltafeln (von links nach rechts, von vorne gesehen): 1) in Schrift des 18. Jahrhunderts mit schwarzer Farbe groß „No: 31.", gedruckter Klebezettel mit Adler im Kreis und Umschrift „Städtische Sammlungen Frankfurt A. M.", darüber in Tinte „B. 284"; 2) Schrift wie bei 1) „No: 35", Klebezettel wie bei 1) mit „B. 285", zusätzlich großer Klebezettel bedruckt mit „Eigenthum des Museums"; 3) Siegel mit Adler (?) in Strahlenkranz und Umschrift „Der Kato[sic!]... Frankfurt"; 4) Schrift wie bei 1) „No: 34", Klebezettel wie bei 1) mit „B. 286" und großer Klebezettel wie bei 2); 5) Schrift wie bei 1) „No: 32), Klebezettel wie bei 1) mit „B. 287" und großer Klebezettel wie bei 2)

Rahmen: modern

1 Die Tafeln mußten aus konservatorischen Gründen in der Galerie bleiben und konnten in großen Teilen nicht aus unmittelbarer Nähe untersucht werden.

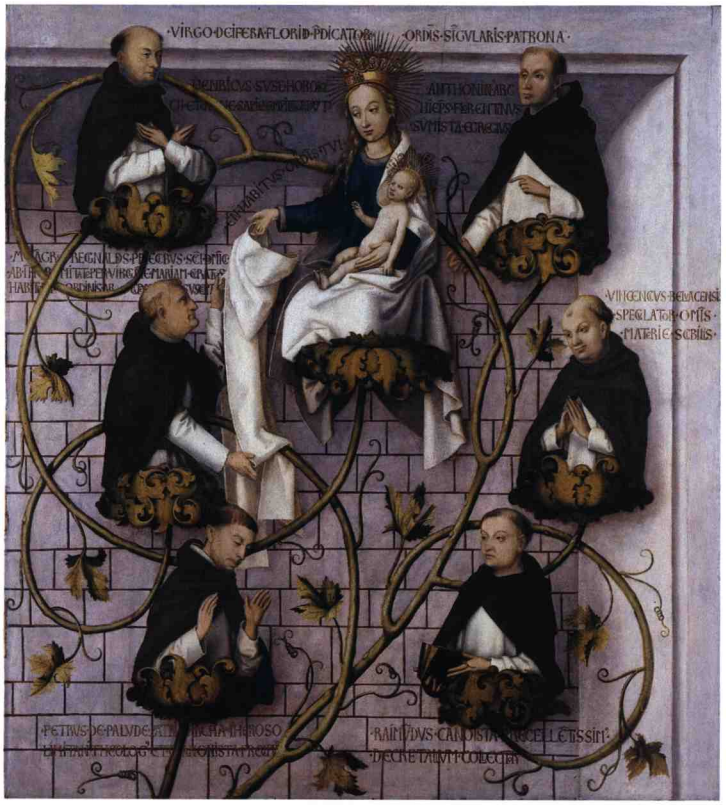


Abb. 323: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Linker Flügel, Außenseite : Wurzel Jesse, Frankfurt, Städel

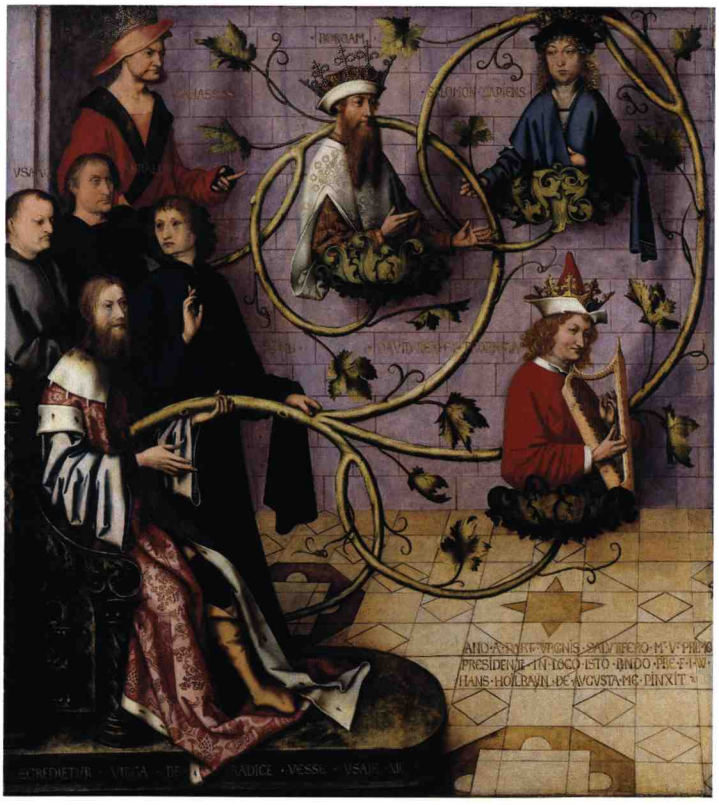


Abb. 324: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Rechter Flügel, Außenseite: Dominikanerstammbaum, Frankfurt, Städel

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Auf allen Tafeln lassen sich umfangreiche Unterzeichnungen nachweisen.[2] Stammbaumtafeln: Die Unterzeichnung ist in vielen Bereichen nur schwer erkennbar und wird weniger klar als bei den Passionsszenen sichtbar. Anscheinend aber sind die Gegenstände durchweg unterzeichnet: die Ranken in ihren Umrissen, ebenso die Figuren und die Architekturnische. Es läßt sich sowohl eine relativ breite Pinselunterzeichnung feststellen, mit der die Umrisse und manche Details gegeben sind, als auch eine sehr viel feinere Pinselunterzeichnung, oft für Schraffuren in den Gesichtern eingesetzt, sowie vereinzelt dünne, regelmäßige Linien, die möglicherweise mit einer Feder oder einem Stift gezogen sind. Insbesondere die porträthaften Köpfe der Wurzel Jesse werden mit feinen Parallelschraffuren modelliert, Umrisse von Augen, einzelnen Falten und weiteren Details mit feinen Linien angegeben. Vermutlich ist eine derartige Unterzeichnung auch bei den meisten der Dominikanerköpfe angewandt, doch ist sie hier meist nicht klar erkennbar. In den Gesichtern kommen oftmals Schraffuren vor, bei der Madonna des Dominikanerstammbaums z. B. selbst für die Modellierung der Oberlider; bei der Madonna in der Wurzel Jesse dagegen erscheint die modellierende Unterzeichnung merkwürdig flächig, möglicherweise ist sie als Lavierung ausgeführt.

Mehrfach lassen sich in den Gesichtern Verschiebungen des Konturs oder einzelner Züge feststellen: Bei Achas ist der Gesichtskontur verschoben; bei Josaphat scheinen die Augen zunächst etwas tiefer, Nase und Mund aber höher geplant gewesen zu sein, so daß das Gesicht kleiner ausgefallen wäre. Bei Ezechias *(Abb. 330)* sind die Züge mit feinen Linien umrissen, der Kontur mit etwas stärkeren; sein abgewandtes Auge war ursprünglich in der Ansicht flacher gezeigt, am Hals lassen sich im Schattenbereich feine Parallelschraffuren zur Rundung feststellen. Bei Joram kommen wiederum leichte Verschiebungen am Kontur der Nase vor; an den Brauenbögen gibt es kräftige Parallelschraffuren; seine Hände sind in einer sehr an die Passionsszenen erinnernden Art mit stärkeren Linien umrissen und mit wenigen Schraffuren modelliert. Bei Jakob wurde die Position der Augen bei der Ausführung deutlich nach oben verschoben.

Genauer ließen sich einzelne Köpfe im unteren Bereich der beiden Flügel mit IRR untersuchen: Jesses porträthaftes Gesicht weist eine Pinselunterzeichnung *(Abb. 331)* mit dichten Schraffuren auf, besonders um Nase und Augen, nirgends wird sie allzu fein. Der ganz typenmäßige Kopf Davids ist ähnlich unterzeichnet.

Dominikanerstammbaum: Die auffälligste Veränderung gibt es bei Petrus de Palude, dessen Brauen erst weit stärker zusammengezogen und gerundeter sein sollten; das Gesicht hätte der Unterzeichnung folgend vermutlich anders ausgesehen. Bei Vinzenz von Beauvais sind, ähnlich wie in der Wurzel Jesse, feine Schraffuren im Gesicht erkennbar.

Bei Dominikus lassen sich mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie zwei deutlich verschiedene Strichstärken feststellen *(Abb. 332)*: Nasenwurzel und obere Lider wurden mit dicken, kurzen Pinselstrichen als grobe Angabe der Züge eingetragen. Nase, Mund und Augen sind dann mit viel feineren Linien umrissen, wobei insbesondere die Augen vollständig mit Iris und kreisförmiger Pupille unterzeichnet wurden. Die Modellierung, vornehmlich auf der vorderen Wange, erfolgt mit feinen Parallelschraffuren. Am Ohr des Dominikus gibt es in der Ausführung leichte Verschiebungen gegenüber der Unterzeichnung; bei seinem linken Auge waren Iris und Pupille etwas tiefer vorgesehen, der Blick ging nach rechts. Ursprünglich war dadurch der Blick beider Augen zusammenstimmend und nicht schielend wie in der endgültigen Fassung.

Predella: Die Predella ist gleichfalls weitgehend mit dem Pinsel unterzeichnet. Außer Umrißlinien erkennt man wie auf den übrigen Tafeln gleichmäßige Parallelschraffuren, die in Gewändern wie auch Gesichtern vorkommen können. Bei dem bärtigen Jünger vorn links im Abendmahl beispielsweise sind die Züge mit wenigen Strichen, die Locken mit Kringeln und Augen und Augenhöhlen mit mehreren konzentrischen Kreisen vorgezeichnet. Unter Berücksichtigung des Maßstabsunterschieds entspricht die Unterzeichnung der Predella im wesentlichen den Befunden bei den größeren Tafeln.

Folgende wichtigere Veränderungen lassen sich feststellen: Beim Einzug in Jerusalem ist der Kopf des älteren Mannes in rotem Wams ganz rechts abweichend unterzeichnet; die Figur war zunächst langhaarig, hatte Haare auf der Stirn, ein kleineres Ohr und einen geöffneten Mund. Offenkundig ist die heute sichtbare, bildnishaft wirkende Physiognomie nicht vorgesehen gewesen. In der folgenden Szene im Tempel trägt der fliehende Händler mit weißem Wams in in der Unterzeichnung auf dem Kragen die Inschrift „IERANS P[?]". Beim Abendmahl zeigt sich unter dem gemalten, porträthaften Gesicht des Mannes ganz hinten rechts ein abweichender Kopf, dieser sieht eher jugendlich aus, hat gekräuselte Locken und einen zum Sprechen oder Rufen geöffneten Mund *(Abb. 333)*. In derselben Szene weicht bei dem Mann links hinten, der ein Weinglas an die Nase hebt, der Gesichtskontur in der Unterzeichnung stark ab, das Ohr ist verschoben, die Augen liegen weiter links, und vermutlich sind die Haare länger. Bei dem bildnishaft wirkenden Kopf hinten links in der Fußwaschung sind in der Unterzeichnung Mund und Nase ein wenig weiter unten plaziert; mit ihren nur wenigen, großen Strichen erscheint sie jedoch nicht anders als bei den Standardtypen.

Passionsfolge: Alle Tafeln scheinen ziemlich einheitlich mit einem stärkeren Pinsel unterzeichnet zu sein; die Zeichnung ist ausführlich, aber nicht allzu detailliert. Der

2 Bei der Untersuchung der Unterzeichnung der Tafeln mußten zwei verschiedene Verfahren angewandt werden: Die Predella konnte mittels Infrarot-Reflektographie betrachtet werden; die großformatigen Tafeln jedoch mußten in situ mittels einer Plattenkamera mit inrafrotempfindlichem Chip aufgenommen werden.

Abb. 325: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Predella: Einzug in Jerusalem, Austreibung der Wechsler, Abendmahl, Fußwaschung, Gebet am Ölberg, Frankfurt, Städel

Abb.326: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Linker Flügel, Innenseite: Gefangennahme, Ecce Homo, Frankfurt, Städel

Abb. 327: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Linker Innenflügel, Außenseite: Christus vor Pilatus, Kreuztragung, Frankfurt, Städel

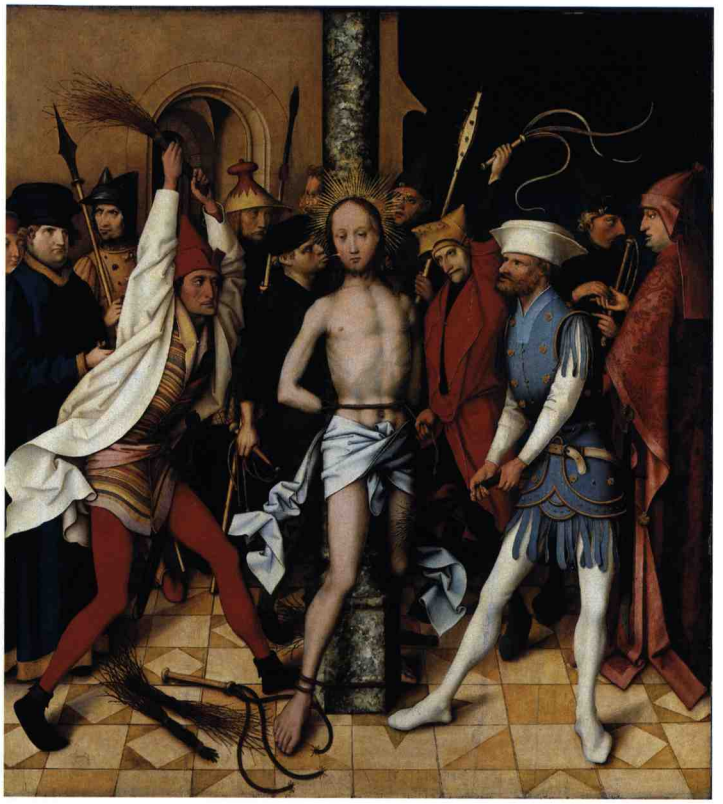


Abb. 328: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Rechter Innenflügel, Außenseite: Geißelung, Frankfurt, Städel

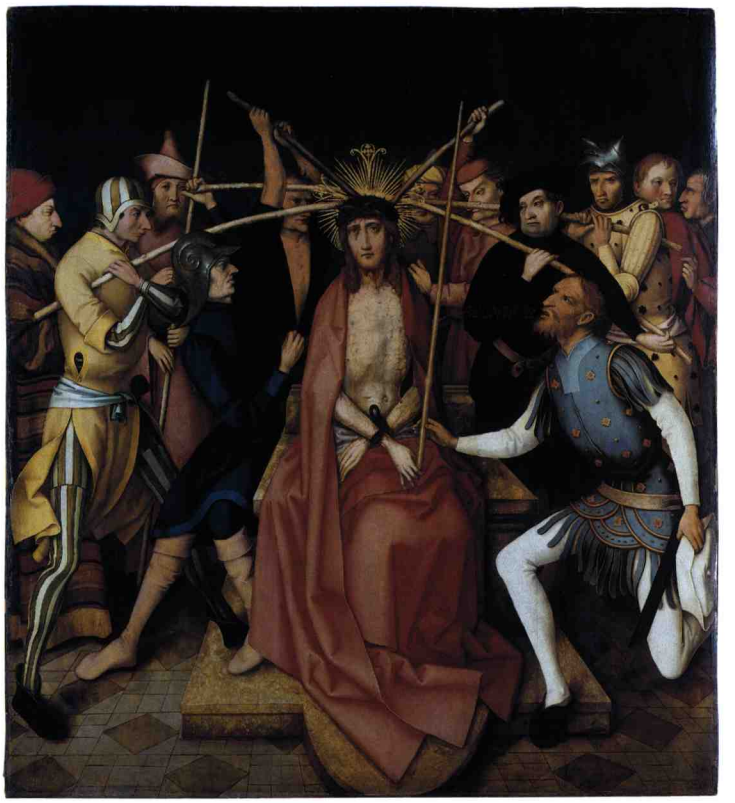


Abb. 329: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Rechter Flügel, Innenseite: Dornenkrönung, Auferstehung, Frankfurt, Städel

Strich wirkt locker, Korrekturen lassen sich nicht feststellen. Angelegt wurden die Konturen von Figuren, Gewandfalten, Ausrüstungsgegenständen und anderem. Generell nicht unterzeichnet sind Stoffmuster, die Vegetationsstreifen im Vordergrund der Tafeln, die Inschriften und Nimben; die Fliesenmuster der Böden wurden jedoch angegeben, ebenso die Beschläge auf den Rüstungen einiger Soldaten.

In den Gesichtern sind außer den Formen von Nasen, Augen, Mündern sowie Haarlocken häufig auch Falten unterzeichnet – insbesondere bei den verzerrt und karikaturhaft wirkenden Physiognomien. Oft gibt eine dunkel eingetragene Iris den mit Kreisen umrissenen Augen bereits einen gerichteten Blick. Zur Angabe von Schatten und damit zur Modellierung dienen durchweg Parallelschraffuren, die meist relativ kurz ausfallen. Sie klären die Plastizität der Gewandfalten, aber auch die Reliefs von Gesichtern, wo etwa die Vertiefungen der Wangen unter dem Jochbein schraffiert sein können.

Einzig bei dem auffälligen, porträthaften Kopf oberhalb von Christi Haupt in der Kreuztragung *(Abb. 336)* findet sich eine zweite, abweichende Unterzeichnung: Über einen bereits in der üblichen Manier summarisch unterzeichneten, offenbar standardisierten Kopf wurde eine zweite, viel feinere Unterzeichnung für den Bildniskopf gelegt. Diese ist jedoch schwer erkennbar, möglicherweise ist sie in Feder oder sehr feinem Pinsel ausgeführt. Auch während der Ausführung gab es hier noch Korrekturen, denn die Stellung beider Augen wurde ein wenig abgeändert; eventuell blickte der Mann zunächst strenger geradeaus.

Abweichungen der ausgeführten Malerei gegenüber der Unterzeichnung sind nur wenige feststellbar; im einzelnen handelt es sich um folgende Details:

- Vorführung vor Pilatus: Am Helm des frontal gezeigten Soldaten ganz hinten, links neben der Säule, ist ein hochgeklappter Nasenschutz vorgesehen gewesen, der nicht ausgeführt wurde.
- Geißelung: Der untere Saum des gestreiften Rocks des Mannes mit Rute vorn links sollte zunächst mit Fransen oder Zaddeln besetzt sein.
- Ecce Homo: Das weißlich-rote Gewand des feisten Mannes hinten, der seine Arme über den Kopf erhoben hat und mit den Fingern das Kreuzzeichen macht, sollte ursprünglich rechts der Öffnung eine Reihe von sechs Knöpfen haben statt der gemalten zwei auf der linken Seite. Das braune Gewand des Alten ganz rechts am Bildrand reicht in der Unterzeichnung bis in Höhe der Stiefelstulpen der blau und gelb gekleideten Figur vorn; der Alte stand also weiter im Vordergrund.
- Kreuztragung: Statt des porträthaften Kopfes oberhalb von Christi Haupt war zunächst eine typischer, aus dem Bild stierender Kopf unterzeichnet; dieser war leicht nach links statt nach rechts gewandt. Die Nieten auf dem Oberarm des in Gelb gerüsteten Kriegers sind nur beim hinteren Ärmel unterzeichnet, aber auf beiden ausgeführt.
- Auferstehung: Die Augen Christi waren erst streng geradeaus auf den Betrachter gerichtet; anscheinend waren sie so auch in einer ersten Farbschicht angelegt und wurden dann erst in die endgültige, am Betrachter wie leicht schielend vorbeischauende Stellung gebracht. Das Kreuz auf Christi Fahne ist nicht unterzeichnet.

Abb. 330: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Linker Flügel, Außenseite, Infrarotaufnahme: Ezechias, Frankfurt, Städel

BESCHREIBUNG

Die ehemalige Außenseite des Dominikaneraltars zeigt die Wurzel Jesse und den Stammbaum der Dominikaner annähernd spiegelsymmetrisch einander gegenübergestellt. Beide entspringen beim jeweiligen Stammvater, der in der jeweils äußeren Ecke des unteren Bildfeldes thront; die Gewächse entfalten sich sodann in großen, ornamental in die Bildfläche gebreiteten Ranken, deren Hauptast in S-Form bzw. gespiegelter S-Form emporwächst. Einzelne Weinblätter und kleine Ranken treiben aus dem grünen Holz hervor, dessen Zweige in üppigen, grünblättrigen Blütenständen mit den Halbfiguren der Abkömmlinge enden.

Zusammengefaßt werden die beiden Darstellungen durch einen einheitlichen Umraum, der über beide Flügel hinwegreicht. Dieser Raum stellt sich unten als eine Art Bühne von mittlerer Tiefe dar, die mit einem Fliesenbo-

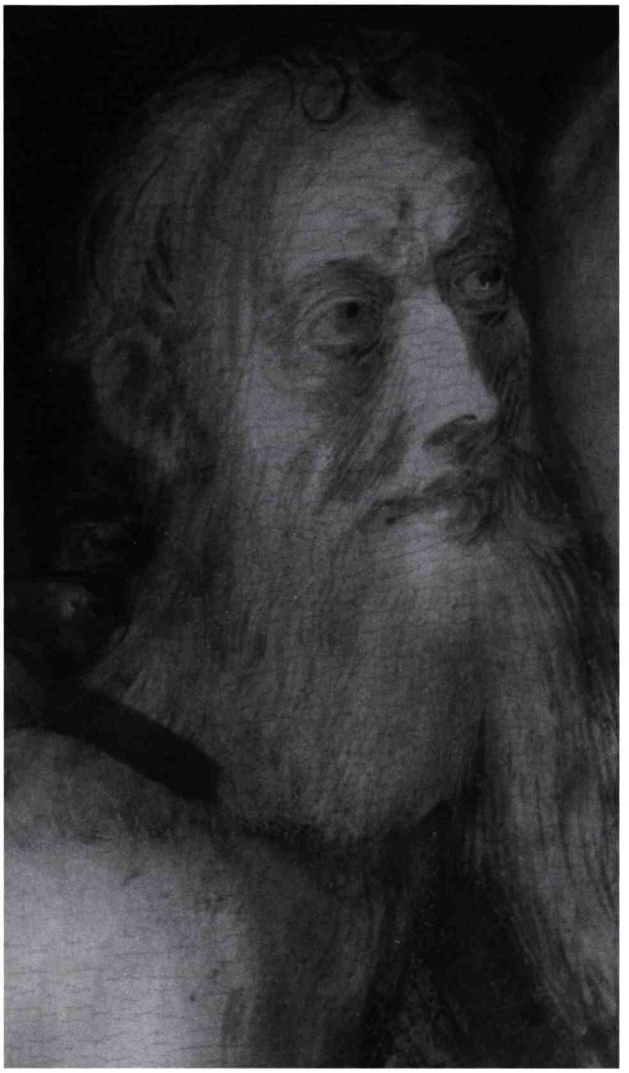


Abb. 332: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Rechter Flügel, Außenseite, Infrarot-Reflektographie: Dominikus, Frankfurt, Städel

Abb. 331: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Linker Flügel, Außenseite, Infrarotaufnahme: Jesse, Frankfurt, Städel

den in Gelb bedeckt ist, in den sparsam größere geometrische Muster in Hellbraun eingelassen sind; obgleich die Fluchtlinien der Fliesenreihen keineswegs aufeinander zulaufen, ist hier ohne Zweifel eine Art Zentralperspektive gemeint. Nach hinten wird diese vordere Bühne durch eine flache Wand abgeschlossen, die aus blaß grauvioletten Quadern gefügt ist. Eingefaßt wird diese Wand von einer schweren, mit einer Hohlkehle und flachem Profil versehenen Laibung oder Rahmung, die das ganze Gebilde wie eine verhältnismäßig flache Nische wirken läßt. Scheint sich diese Nische im oberen Bereich der Tafeln nah hinter der Bildfläche zu befinden, so liegt sie unten deutlich weiter von der Vorderkante des Fliesenbodens entfernt und verschwindet folgerichtig hinter den seitlich vorn stehenden Figurengruppen und Thronsesseln.

Der linke Flügel mit der Wurzel Jesse trägt zugleich die Signatur und Datierung des Malers: Wie die meisten Inschriften auf diesem wie dem rechten Flügel sind die in Gold ausgeführten Zeilen ohne optische Bindung an die gemalten Gegenstände auf die Bildfläche aufgetragen, so daß sie gleichsam vor der gegenständlichen Darstellung „schweben". Knapp unter der Mitte des Bodenabschnitts, nah dem rechten Tafelrand, liest man in drei Zeilen: „AN(N)O· A· PARTV· VIRGINIS· SALVTIFERO· M°· V°· PRIMO· PRESIDENTE· IN· LOCO· ISTO· R(EVERRE)NDO· PRE(DICATORVM)· F· I· W·/HANS· HOILBAŸN· DE· AVGVSTA· ME· PINXIT·".

Am linken Rand dieser unteren Flügelhälfte steht der Thron des Jesse, eine aus schwarz-grünem Marmor gefertigte, mit aufwendigen Zierelementen versehene Konstruktion, die nicht allein aus dem säulchenverzierten Sitz und laubwerkgeschmückten Lehnen besteht, sondern zudem eine große, weit nach rechts vorspringende und halbrund abschließende Bodenplatte besitzt, deren Seite in goldenen Lettern die Prophezeihung des Jesajas trägt: „·EGREDIETVR· VIRGA· DE· ·RADICE· YESSE· YSAIE· XIC·". Jesse, in einen kostbaren rot-silber changierenden Brokatmantel mit Hermelinbesatz über weitärmeligem Kleid, in dunkelblaue Hosen und hohe Lederstiefel gekleidet, sitzt aufrecht auf dem Thron, blickt in Richtung seiner Abkömmlinge und stützt mit der linken Hand ohne Mühe die kräftige Ranke, die aus seiner Brust hervorwächst. Einer ihrer Äste biegt sich stark zurück und führt zu drei in ganzer Figur gezeigten Männern, die hinter Jesses Thron stehen: Es sind die drei dem Jesse noch

Abb. 333: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Predella, Infrarot-Reflektographie: Abendmahl, Zuschauer, Frankfurt, Städel

Abb. 334: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Linker Innenflügel, Außenseite, Infrarotaufnahme: Christus vor Pilatus, Krieger, Frankfurt, Städel

vorangehenden Patriarchen. Ganz hinten steht der durch Beischrift als „ABRAHAM" Bezeichnete, links dessen Sohn „YSAAC", weiter vorn der jugendliche „·IACOB·", der mit seiner linke Hand ebenso wie Jesse die Wurzel hält und die rechte wie in der Rede gehoben hat. Offenbar drücken ihre ganzfigurige Darstellung wie auch die Plazierung hinter Jesse aus, daß die drei nicht dessen Nach-, sondern Vorfahren sind.[3] Die erste blütenartige Halbfigur der Ranke stellt König David in roter Kleidung dar, der seine Krone auf einen auffälligen Spitzhut gesetzt hat und Harfe spielt; die Beischrift benennt ihn als „·DAVID REX·ET·PROPHETA·". Es folgt über ihm, blau gekleidet, der weise Salomo, durch die Charakterisierung „·SALOMON·SAPIENS·" sowie seine beinahe frontale Ausrichtung vor den übrigen Gestalten ausgezeichnet; auf dem Saum seines herabhängenden Zierärmels ist „37°EVI" eingestickt.[4] Neben Salomon befindet sich „·ROBOAM·" mit langem Bart und weißem Brokatmantel, ganz links schließlich „·MANASSES·", der eine rote, pelzverbrämte Schaube trägt und mit dem ausgestreckten Zeigefinger der linken Hand in Richtung Roboam und Salomo weist.

Im oberen Bildfeld des Flügels setzt sich der Stammbaum links mit König „·IOSAPHAT·" fort, einem noch jüngeren Mann in rotem Gewand mit rehbraunem Mantel. Josaphat ist, entgegen der Generationsfolge, ein wenig höher plaziert als sein Sohn „·IORAM·", der durch seine dunkle Kleidung auffällt; unter der schwarzen, einem Chaperon ähnlichen Mütze, deren „Sendelbinde" um das Kinn geschlungen ist, sieht das hagere, gelbliche Gesicht ernst, beinahe mürrisch hervor. Der Blick des Vaters auf den Sohn mag hier die direkte Abstammung verdeutlichen, während die Abwendung Jorams von den übrigen Figuren mit dem anschließenden Sprung über zwei Generationen hin zum nachfolgenden König „·ACHAS·", links über Josaphat, zusammenhängen könnte.[5] Der mittelalte Achas, gekleidet in einen rötlich-braun leuchtenden Mantel, schaut nachdenklich mit geneigtem Haupt zu „·EZECHIAS·" am rechten Bildrand hinüber, einem aufblickenden Jüngling in rotem Wams. Auf Ezechias würde eigentlich Manasse folgen, der aber bereits unten, hinter Roboam dargestellt ist, woraus einmal mehr ersichtlich wird, daß die Abfolge der Generationen nicht notwendig am Verlauf der Ranke ablesbar ist. Ganz oben schließlich erscheinen rechts und links die mit ihren großen Kronen und Rauschebärten ganz traditionell wie Könige aussehenden „·IOSIAS·" und „·IHECONIAS·", letzterer trägt wohl einen jüdischen Gebetsschal um Kopf und Schultern.[6] In ihrer Mitte befindet sich, als höchste Blüte der Wurzel Jesse, die Muttergottes mit ihrem Sohn, auf die Josias mit der Rechten bekennend hinweist, während Jechonias sie offenbar anbetet. Maria, im blauen Kleid mit weißem Mantel, mit der Krone der Himmelskönigin und Strahlennimbus, reicht dem ganz nackten, seitlich auf ihrem Schoß sitzenden Jesuskind einen Apfel, nach dem dieses eben greift; Jesus und Maria werden damit als neuer

3 Eine ausführliche Beschreibung und Deutung der dargestellten Verhältnisse bei Walldorf (1995), S. 15–23.

4 Walldorf (1995), S. 46, liest hier 37°CVI und sieht darin einen Verweis auf Psalm 106,37 (=107,37), der lautet „(daß sie) Äcker besäten und Weinberge pflanzten, die jährlich Früchte trugen". Nach Walldorf ist sie im Zusammenhang mit den als Weinstöcke gebildeten Stammbäumen zu sehen, was passen würde. Indes ist das drittletzte Zeichen der Inschrift eindeutig ein rundes ‚E' kein ‚C'. Auf die Hervorhebung Salomos weist die Autorin hin, ebd., S. 18.

5 Vgl. ebd., S. 18.

6 Ebd.

Abb. 335: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, Linker Flügel, 1501, Innenseite: Ecce Homo, Infrarotaufnahme, Frankfurt, Städel

Adam und neue Eva gekennzeichnet.[7] Eine auf die obere Rahmung der gemalten Steinnische geschriebene Inschrift feiert Maria mit den Worten „·VIRGO ·DEI ·GENITRIX ·VIRGA ·EST ·FLOS ·FILIVS ·EIVS ·“.

Auf der rechten Flügelaußenseite sieht man den gleichartig aufgebauten Dominikanerstammbaum; die nah der Mitte auf dem leeren Fußbodenabschnitt „schwebende“ Inschrift lautet: „·ORDINEM· PREDICATORV(M)· PRO· SALVTE· ECCLESIE· TOTIVS·/·ALMA· DEI· PARENS· A· FILIO· SALVATORE· GRACIOSE·/ ·IMPETRAVIT· ANNO· SALVTIS· NOSTRE· M°·CC°·X·IIII°·“. Die Ranke nimmt hier ihren Ausgangspunkt beim hl. Dominikus (1172–1221), der in der rechten unteren Ecke auf einem großen Thron aus Rotmarmor sitzt. Wieder hat der Thron eine weit vorragende Bodenplatte, die hier allerdings gebrochen mit drei Kanten statt rund, also gewissermaßen „gotischer“ endet. Auch sonst sind die Zierelemente des Throns, kompliziertes Stab- und Maßwerk, moderner als diejenigen an Jesses Sitz, was auf die Unterscheidung zwischen der Zeit des Al-

7 Vgl. Ernst Guldan, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz/Köln 1966.

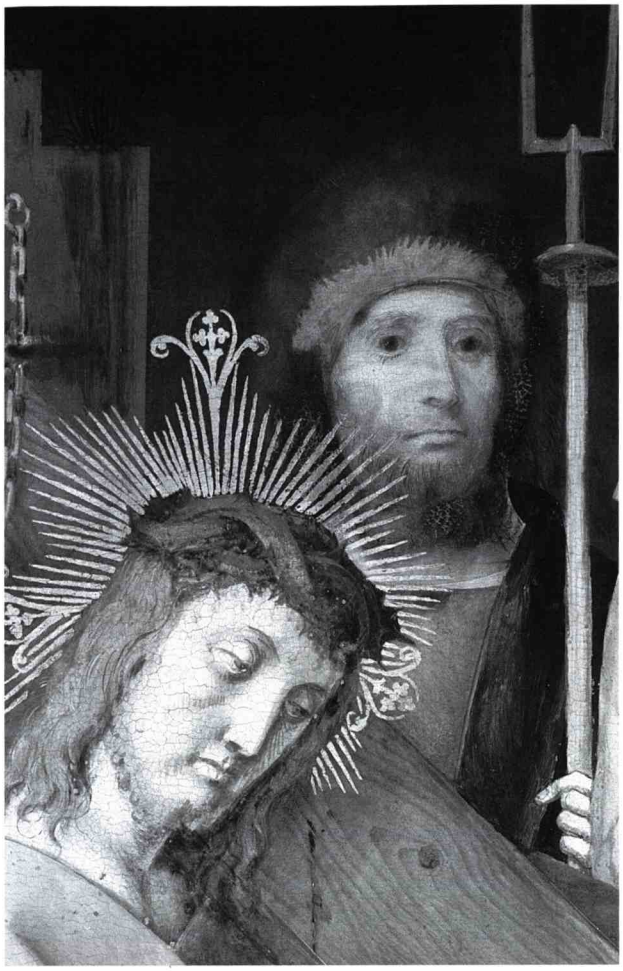


Abb. 336: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Linker Innenflügel, Außenseite, Infrarotaufnahme: Kreuztragung, Zuschauer, Frankfurt, Städel

ten Testaments, *sub lege*, und christlicher „Jetztzeit", *sub gratia*, hinweisen dürfte. Ein Relief an der Wange von Dominikus' Thron zeigt einen Hund mit einer Fackel im Maul, ein Attribut des Heiligen, das unter anderem auf die Bezeichnung der Dominikaner als „domini canes", Hunde des Herrn, anspielt.[8] Der flache Sockelstreifen des Marmorthrons ist mit dem gereimten Vers versehen „FELIX· VITIS· DE· CVIVS· SVRCVLO· TANTVM· GERMEN· REDVNDAT· SECVLO·", dem Responsorium aus dem Offizium des hl. Dominikus, verfaßt von Johannes de Turrecremata († 1468) – auf diese Quelle geht auch die hier im Bild realisierte Vorstellung des Ordens als Weinstock zurück.[9] Dominikus trägt das Ordensgewand aus weißer Kutte, weißem Skapulier und schwarzer Flocke, ist wie alle Brüder tonsuriert und hält mit der Rechten im Schoß ein aufgeschlagenes lateinisches Buch, bei dem es sich um die Ordensregel handeln dürfte. Mit seiner Linken faßt er, ähnlich Jesse, an die aus seiner Brust entspringende Wurzel. Zu Seiten seines Kopfes gibt eine weitere Inschrift Auskunft über den Heiligen: „S°·DOMINICVS·ORD/INIS· PREDICATOR[VM] ·FV[N]DATOR· PRIMUS·".

Dreizehen weitere Ordensmitglieder sind teils nach hierarchischen, teils nach chronologischen Gesichtspunkten über die Ranke verteilt.[10] Hinter dem Thron stehen drei Dominikaner, die heilig und aus diesem Grunde nah beim Gründer versammelt sind. An vorderster Stelle erscheint, mit einem Buch in der rechten Hand, die linke an die Wurzel gelegt und den Blick versonnen ins Leere gerichtet, Vinzenz Ferrer (1357–1419); die Beischrift beschreibt ihn als „S°· VINCENCIVS· DONO· LI[N]GVAR[VM]·/ ·PREDICATOR· GRACIOSVS·". Es folgt, den Kopf mit wachem Blick nach rechts, zum Bildrand gewandt, Thomas von Aquin (1225–1275), charakterisiert als „S°· THOMAS· AQVINAS·/· LVX· THEOLOGORVM·"; mit feistem, energischem Gesicht schließlich ganz rechts Petrus Martyr (1205–1252), der Schüler des Dominikus, mit dem Text „S°· PETRVS· DE· MEDI/OLANO· MARTIR· DO/CTOR· ET· VIRGO". Die erste Halbfigur in der Ranke selbst stellt Albertus Magnus (um 1200–1280) dar. Seiner Rolle als Universalgelehrter entsprechend hebt er, ein durchgeistigt wirkender Greis, lehrend die Hand und wendet sich nach rechts hin den vier ganzfigurigen Heiligen zu. Obgleich die Beischrift ihn als „ALBERTVS· MAGNVS· RATISPON[ENSIS]·/ EP[ISCOPV]S ·DOCTOR· VNIVERSAL[IS]·" bezeichnet, trägt er keine bischöflichen Insignien, sondern – wie alle übrigen Dargestellten, gleich ob sie hohe kirchliche Ämter bekleideten oder nicht – den Ordenshabit. Dies gilt auch für die drei folgenden dominikanischen Kirchenfürsten. Über Albertus sieht man Papst Benedikt XI. (um 1240–1304), bezeichnet als „·NICOLAVS· DE· TARVISO· /·PAPA· BENE· DICTVS ·XI·"; darauf folgt, fast in der Tafelmitte von einer großen Astschlaufe eingefaßt und frontal ausgerichtet, Hugo von St. Cher (um 1190–1263), der 1244 als erster Dominikaner Kardinal wurde. Da die Inschrift ihn als „·HVGO· CARDINALIS·POSTIL/ATOR· BIBLIE· PRIMVS" anspricht, dürfte das Buch in seinen Händen die von ihm verfaßten Postillen zur Bibel darstellen. Wie Benedikt XI. dem Rang gemäß ein wenig höher plaziert als der Kardinal,[11] schließt sich rechts Papst Innozenz V. (1225–1276) in strengem Profil und mit strengem Gesichtsausdruck an; seine Beischrift nennt ihn nur knapp „·PETRVS· DE· THARENTASIA·/ PAPA·INNOCENCIVS· V°·".

Im oberen Bildfeld des Flügels setzt sich der Stammbaum mit Petrus de Palude (um 1280–1342) fort, der verehrend die Hände erhoben hat und mit gesenkten Augen

8 Das Motiv des Hundes mit Fackel hat seine Grundlage in der Legende, der schwangeren Mutter des Dominikus habe geträumt, sie würde einen Hund gebären, der mit einer Fackel die ganze Welt in Brand setze, vgl. J. Frank, Art. Dominikus, in: LCI, Bd. 6, Sp. 72–79.

9 Walz (1964), S. 235; Walldorf (1995), S. 25–27; Krause (2002), S. 174.

10 Vgl. Krause (2002), S. 174f.

11 So die Beobachtung von Walldorf (1995), S. 28.

Abb. 337: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Predella: Abendmahl, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

nach unten, in Richtung des Dominikus, schaut; der ihm zugehörige Text lautet: „·PETRVS· DE· PALVDE· PATRIARCHA· IHEROSO/LIMITANVS· THEOLOG[VS]· ET· CANONISTA· PRECPV[VS]". Gegenüber befindet sich Raimundus de Pennaforte (1180–1275) mit einem Buch in Händen, das die von ihm für Papst Gregor IX. zusammengestellten Dekretalen bezeichnet, auf welche die Schriftzeilen Bezug nehmen: „·RAIMV[N]DVS· CANO[N]ISTA· PRECELLE[N] TISSIM[VS]·/ DECRETALIVM· COLLECTOR".

Darüber umringen vier Dominikaner die Muttergottes und ihren Sohn. Die Madonna ist wie auf dem linken Flügel als Kniestück gegeben und soll auch in Kleidung und sonstigen Einzelheiten ihrem Pendant genau entsprechen; lediglich die Haltung ist, bedingt durch einen anderen Handlungskontext, eine andere: Maria reicht nämlich das weiße Ordensgewand der Dominikaner – das hier unmittelbar an ihren eigenen weißen Mantel erinnert – mit elegant-leichtem Griff von ihrem Blütenstand dem links unter ihr plazierten Reginaldus von Orléans (1183–1220)und spricht dazu die in leichtem Bogen von ihrem Mund ausgehenden Worte: „·EN ·HABITVS· ORD[IN]IS· TVI·". Reginaldus, der sich im Profil zur Muttergottes hochwendet, hat das Kleid mit beiden Händen ergriffen. Diese Szene, welche die ansonsten eher repräsentative Form der Darstellung durchbricht, geht auf die Legende der Wunderheilung des Reginaldus zurück: Der Schwerkranke, schon Todgeweihte, gab Dominikus das Versprechen, dem

Abb. 338: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Linker Innenflügel, Außenseite: Grablegung, Fragment, Verbleib unbekannt

Orden beizutreten, woraufhin Maria erschien, ihn heilte und ihm den Ordenshabit gab.[12] Die Beischrift nimmt darauf Bezug: „·MAG[ISTE]R· REGINALDVS· PRECIBVS· S[AN]CTI· DOMI[NI]CI·/ AB· I[N]FIRMITATE PER· VIRGINE[M] · MARIAM· CVRATVS·/ HABITVM· ORDINIS· AB EADEM SVSCEPIT". Der im Orden als heilig verehrte Reginaldus, ein Zeitgenosse des Dominikus, darf der Madonna besonders nah sein, und diese drückt durch die Reichung des Habits ihre besondere Bevorzugung des Ordens aus.

Rechts unterhalb Mariens sieht man Vinzenz von Beauvais (1184 oder 1194–1264), der mit zusammengelegten Händen zur Madonna betet; seine Beischrift charakterisiert ihn als „·VINCENCIVS· BELVACEN SIS·/·SPECVLATOR· OM[N]IS·/·MATERIE· SCIBILIS·", womit auf seine Universalenzyklopädie, die größte des Mittelalters, angespielt wird. Ganz oben befinden sich dann die beiden jüngsten der dargestellten Dominikaner. Links blickt mit demütig vor der Brust verschränkten Armen Heinrich Seuse (um 1295–1366) direkt auf die Madonna. Sein Text lautet: „HENRICVS· SVSE· HOROLO/GII· ETERNE· SAPI[ENCI]E· COMPILATOR· DEVOT[VS]·" und verweist auf Seuses Hauptwerke, das Horologium Sapientiae und das Büchlein der Ewigen Weisheit. Der Christusknabe blickt mit zum Segnen erhobener rechter Hand in Richtung des demütigen Mystikers. Im Rücken der Madonna gewahrt man schließlich Antoninus Pierozzi (1389–1459), seit 1446 Erzbischof von Florenz, damals fast noch ein Zeitgenosse. Sein Text weist auf seine bedeutenden Schriften, eine moral- und pastoraltheologische Summa Theologia und eine Summa Historialis, eine Weltchronik, hin: „ANTHONIN[VS] ·ARC/HIEP[ISCOPV]S· FLORENTINVS/·SVM[M]ISTA· EGREGIVS·". Während Antoninus mit der Rechten den Stammbaum faßt, weist er mit dem Zeigefinger der Linken auf Maria. Diese Geste unterstreicht gleichsam das auf dem oberen Rand der umfassenden Steinnische, über dem Haupt der Muttergottes, stehende Marienlob, das sie als ganz besondere Patronin des Dominikanerordens ausweist: „·VIRGO· DEIFERA· FLORIDI· P[RE]DICATOR[VM]· ·ORD[IN]IS· SI[N]GVLARIS· PATRONA·".

Die Predella des Retabels zeigt fünf Szenen aus der Vorgeschichte der Passion, beginnend mit dem Einzug in Jerusalem, endend mit dem Gebet am Ölberg.[13] Im Zentrum der Folge steht das Abendmahl. Durch diese Position, die einen Bruch mit der chronologischen Abfolge nach sich zieht, durch die größere Breite des Bildfeldes und schließlich durch die kompositionelle Ausrichtung der vorausgehenden und der anschließenden beiden Szenen jeweils zu Mitte hin, wird das Abendmahl besonders hervorgehoben. Gegliedert wird die Predella durch gemalte goldene Arkaden, deren Unterzüge scharfkantige spätgotische Profilierungen aufweisen, die sich im jeweiligen Scheitelpunkt kreuzen und, wiederum in ganz moderner Form, wie abgeschnitten enden; nur die Abendmahlsszene ist aufwendiger durch Maß- und Blattwerk im Bogen hervorgehoben. Die Arkaden ruhen auf dünnen, von hohen Piedestalen aufragenden Säulchen. Die beiden äußeren Szenen jedoch werden nur auf der innen liegenden Seite

12 Vgl. Walldorf (1995), S. 29; ferner M. Lechner, Art. „Reginald von Orléans", in: LCI, Bd. 8, Sp. 257.

13 Zur Ikonographie von Predella und Passionsfolge auf den Flügeln vgl. W. Braunfels, M. Nitz, Art „Leben Jesu", in: LCI, Bd. 3, Sp. 39–85, mit Verweisen auf die einzelnen Szenen.

14 Krause (1997), S. 187.

Abb. 339: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, Rechter Innenflügel, Innenseite: Darbringung im Tempel, 1500, Hamburg, Kunsthalle

von einem Halbbogen überfangen, der ohne Abschluß nach oben aus dem Bildfeld führt; vermutlich stellten sie eine optische Verbindung zu dem einst über der Predella aufragenden Schreinkasten des Retabels dar, auf dessen Kanten die seitlichen gemalten Arkaden wie geschwungene Konsolen zugelaufen sein dürften.

Im ersten Bildfeld reitet Christus auf einem Esel in Jerusalem ein. Vor dem Himmel, der hier wie in allen folgenden Szenen nachtblau ist, hebt sich im Hintergrund hell das Stadttor ab, aus dem teils fromm blickende, teils grotesk wirkende Männer drängen; der vorderste, ein Greis, hat seinen rosaroten Hut abgenommen und wirft seinen gleichfarbigen Mantel auf die Erde; eine Art Sendelbinde ist schon ehrerbietig vor Christus auf den Boden geworfen worden. Weiter hinten hat eine einzelne Gestalt einen Baum erklommen und winkt mit einem Palmzweig. Jesus, hier wie in den folgenden Bildern in leuchtend hellblauem Gewand und mit Strahlennimbus, segnet die herandrängende Menge. Hinter ihm ziehen zu Fuß die Jünger heran, von denen man jedoch nur fünf sehen kann, darunter Petrus, Johannes und Jakobus d. Ä., deren Kleidung gleichfalls in den folgenden Szenen beibehalten wird.

Im nächsten Bildfeld öffnet sich der in romanischen Bauformen gehaltene Innenraum des Tempels, aus dem Christus die Händler und Wechsler vertreibt. Die an der Rückwand, neben einem Rundbogenportal aufgestellten Gesetzestafeln, vor denen eine metallene Ampel brennt, kennzeichnen den jüdischen Kultraum. Sechs Jünger, darunter wieder Petrus und Johannes, stehen rechts eng beieinander, derweil der bildbeherrschende Christus vor ihnen wütend die mehrschwänzige Peitsche nach den flüchtenden Händlern schwingt, die durch das Portal nach hinten entweichen; einzelne, insbesondere ein Grüngekleideter, der sich ins Profil wendet, machen dabei einen ausgesprochen konsternierten Eindruck. Bei dem zuletzt Fliehenden, einer auffälligen Rückenfigur mit weißem Wams, dunkelblauen Hosen und hohen Lederstiefeln, handelt es sich offenbar um dieselbe Person, die beim Einzug in Jerusalem in den Baum gestiegen war, um Christus zu begrüßen. Auf den Saum seines modisch-kurzen Wamses sind die Worte „SED GRAVITER" aufgestickt. Während dieser und der Grüngekleidete ihre Geldbeutel fest in Händen halten, mußten andere Ware und Geld zurücklassen: Rechts im Vordergrund liegt ein umgestürzter Tisch mit Rechentabellen, von dem sich ein wohlgefüllter Geldsack auf den Boden ergossen hat; etwas weiter hinten ist ein Flechtkäfig mit Tauben zurückgeblieben.

Der gemusterte Fliesenboden des Tempels stellt ebenso wie die rotbraune, aus großen Quadern gefügte Rückwand eine Verbindung zum Innenraum des anschließenden

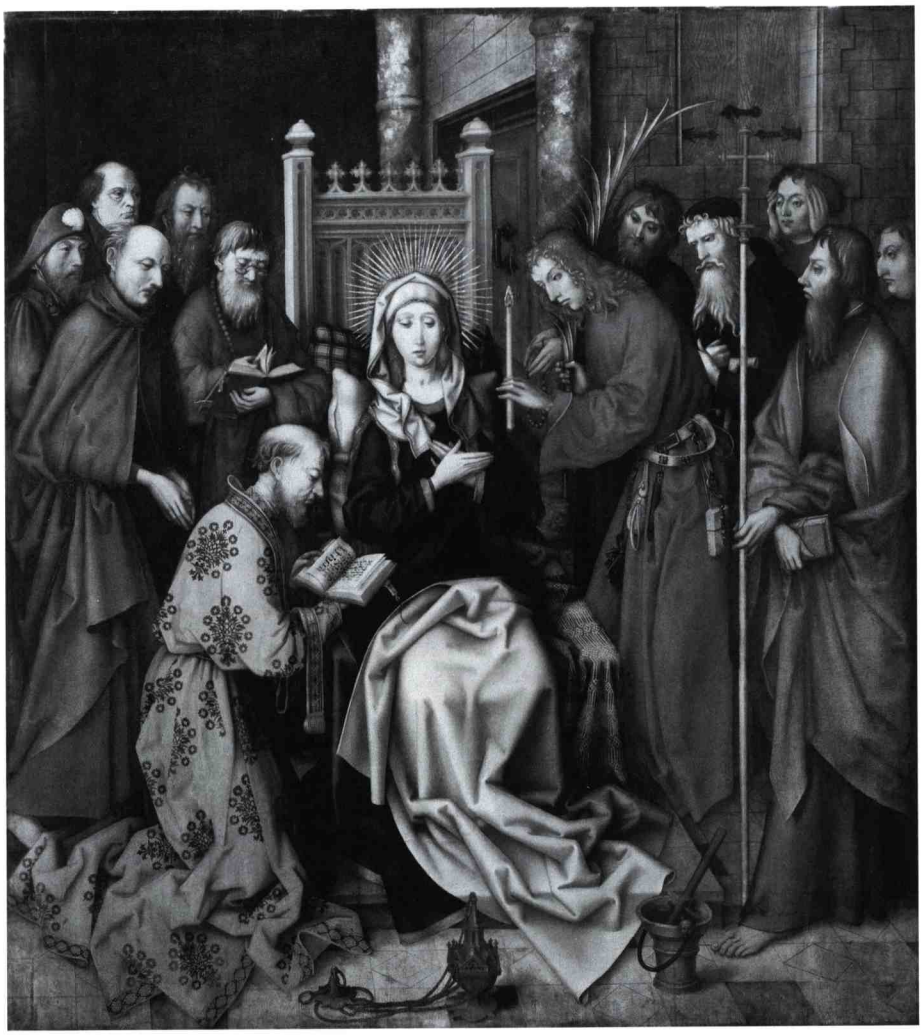


Abb. 340: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Rechter Innenflügel, Innenseite: Tod Mariens, Basel, Kunstmuseum

Abendmahls her; auch eine Ecke der niedrigen Sitzbank der Jünger links ragt noch in die vorhergehende Tempelszene hinein und verbindet so spielerisch die natürlich an verschiedenen Orten zu denkenden Lokalitäten. Das Mahl Christi und der Jünger findet an einem großen runden Tisch statt, der in der Mitte des Bildes steht. Christus sitzt zentral, dem Betrachter genau gegenüber, während sich die Zwölf in zwei Reihen seitlich drängen müssen. Eine schöne weiße Decke mit geklöppelten Fransen hängt über den Tisch; Brettchen, Messer, Brote, Salz und in der Mitte das Osterlamm auf einer Zinnschüssel sind darauf verteilt. Mit der rechten Hand reicht Christus soeben Judas den Bissen, während er die Linke liebevoll auf den neben ihm schlummernden Johannes gelegt hat. Er blickt nicht zum Verräter, sondern unbestimmt aus dem Bild hinaus. Judas, in rötlichgelbem Gewand, mit roten Haaren und umgehängtem roten Geldbeutel in traditioneller Weise als böse gekennzeichnet, schnappt mit dem Mund nach dem Bissen. Die übrigen Jünger scheinen von dem Vorgang, immerhin die Entlarvung des Verräters, indes wenig zu bemerken, mit Ausnahme vielleicht des grimmig-entschlossen blickenden Weißbärtigen vorn rechts und des Petrus, der zur Rechten Christi sitzt und etwas erstaunt in Richtung Judas schaut. Zwei Jünger haben grüne Weingläser erhoben, wobei der links hinten sitzende den kleinen Sturzbecher tatsächlich nicht an den Mund, sondern an die Nase führt und offenbar prüfend am Wein riecht. Den Platz vor dem Tisch füllt ein Stilleben aus einem großen Zinnkrug und einem Korb mit zwei Spitzbroten. Die flache, bildparallele Rückwand schließlich öffnet sich in der Mitte zu einem großen, breiten Fenster, vor dessen Dunkel sich Christi Kopf besonders hervorhebt.

Rückwand, Fußboden und ein Gewandzipfel des im Abendmahl vorn rechts sitzenden Jüngers stellen abermals eine Verbindung zum nächsten Bildfeld her, der Fußwaschung, die eigentlich dem Abendmahl vorausgehen müßte, ihm hier jedoch nachgestellt wurde. Durch das vergitterte Fenster in der Rückwand fällt fahles Mondlicht in den Raum, in dem alle zwölf Jünger zu sehen sind, darunter ganz rechts hinten Judas, schräg vor ihm Jakobus d. Ä. mit seinem Pilgerhut, ihm gegenüber der Jüngling Johannes. Im Vordergrund spielt sich die spannungsgeladene Szene zwischen Petrus und Christus ab: Petrus sitzt links, hat seinen Mantel aufgeknöpft, das Gewand etwas emporgezogen und seinen linken Fuß in die flache Messingschüssel am Boden gestellt. Doch er debattiert noch mit Christus und scheint, entsprechend Johannes (13,8–10), zu sagen: „Nimmermehr sollst du mir die Füße waschen!"

Abb. 341: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Linker Innenflügel, Innenseite: Verkündigung, Fragment (Kopf Gabriels), Basel, Kunstmuseum

Seine Linke hat er mit einer heftigen Geste erhoben, sein hier jung und feurig wirkendes Gesicht drückt Erregung aus, die schütteren Haare wehen. Ruhiger gestikuliert Christus belehrend mit der rechten Hand, während er mit der linken die umgebundene Schürze ergriffen hat, um Petri Füße abzutrocknen. Etwas zurück steht ein großer Wasserkrug, den Christus bereits zum Füllen der Waschschüssel gebraucht hat.

Das letzte Bild der Predella zeigt Christi Gebet am Ölberg, der sich als dunkelgrüner Hügel links hinten erhebt. Vorn liegt Petrus im Schlummer, gestützt auf ein Buch, sein Schwert griffbereit neben der Hand; ein Zipfel von Christi Gewand im vorhergehenden Bild reicht sogar in diese Freiluftszene verbindend hinter der trennenden Säule bis in seine Nähe. Sitzend schläft vor dem Berg Jakobus d. Ä., Johannes hockt rechts hinten. Christus kniet beinahe in der Mitte der Jünger und ringt angstvoll die Hände im Gespräch mit dem Vater; die geröteten Augen drücken seine Pein und Furcht aus. Als Vorausweis auf die Passion und Verbildlichung von Christi Worten steht der Kelch auf einem Absatz des Hügels. Im Hintergrund führt Judas, den großen Geldsack in der Hand, die Häscher durch ein Torhaus in den Garten.

Im einmal geöffneten Zustand präsentierte das Retabel eine in zwei Registern fortlaufende Folge von ehemals acht Passionsszenen. Ähnlich der Predella besitzen alle einen dunkelblauen Hintergrund, der jedoch nicht durchweg als Angabe von Nacht zu verstehen ist, kommt er doch auch bei der letzten Darstellung, der Auferstehung am Ostermorgen, vor. Die Erzählfolge verläuft von links nach rechts und von oben nach unten. Abweichend von den in der Handlung direkt vorausgehenden Predellenbildern trägt Christus nun einen violett-grauen Rock.

Der Zyklus beginnt mit der Gefangennahme Christi. Der steht ruhig in der Mitte des Bildes auf fast kahlem Boden; eine Umgebung wird hinter den übrigen Gestalten nicht sichtbar. Judas, ähnlich wie auf der Predella ausse-

Abb. 342: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Linker Innenflügel, Innenseite: Verkündigung, Fragment (Kopf Mariens), Toledo (Ohio), Museum of Art

hend, doch nun mit gelbem Gewand, hat Christi linken Arm ergriffen und küßt ihn auf die Wange, wobei er die über seinen Kopf geschriebenen Worte „·AVERAB[B]I·" spricht. Zugleich hat jedoch ein grün gekleideter Scherge schon einen Strick um den Hals des Verhafteten gelegt und spuckt diesen an, während ihn ein Soldat in Rüstung am rechten Arm gepackt hat, ein zweiter Gerüsteter ihn sogar schon an einem um den linken Arm gebundenen Strick nach rechts hin aus dem Bild zieht. Dem Simultanbildcharakter entspricht ferner, daß Christus dem betrübt mit seiner Laterne am Boden sitzenden Malchus das Ohr wieder ansetzt, das ihm Petrus gerade abgeschlagen hat. Mit zwei weiteren Jüngern, darunter dem sich umwendenden Johannes, flieht der Apostelfürst soeben nach links aus dem Bild und hält die Tatwaffe, sein Schwert, dabei mit beiden Händen umklammert vor sich. Ein weiterer Häscher mit rotem, wohl als jüdisch zu verstehendem Spitzhut schaut von weiter hinten links der Gefangennahme zu, drei weitere kommen von hinten rechts heran, der vordere steht mit einer lodernden Fackel hinter Judas; sein Gesicht ist wie das einiger anderer Schergen nicht allein häßlich, sondern fratzenhaft verzerrt.

Besondere Aufmerksamkeit ist der Ausstaffierung der

beiden Gerüsteten gewidmet, die Christus an den Armen packen bzw. zerren. Sie tauchen auch in allen anderen erhaltenen Bildern des Zyklus wieder auf und tragen so zur Schaffung von Zusammenhang und Abfolge bei.[14] Der eine trägt eine gelbliche Rüstung, deren Panzer wie ein Lentner geformt und mit vielen Metallrosetten und Nieten besetzt ist. Ein weiß-roséfarbenes Tuch ist wie ein zusätzliches Erkennungsmerkmal um seine Hüften geschlungen und dient als Halter für das lange, leicht gekrümmte Schwert. Auf dem Kopf trägt er eine altmodische Hundsgugel mit aufgeklapptem Visier. Offenbar handelt es sich bei ihm um den Hauptmann, der Christus verhaftet und vorführt, sich aber kaum selbst an den Mißhandlungen beteiligt.[15] Der zweite auffällige Krieger ist in Hellblau und Weiß gekleidet. Sein Harnisch erinnert ebenfalls an einen Lentner, schließt aber an der Vorderseite unten mit drei überlappenden Halbrundformen ab und ist an den Ärmellöchern und am unteren Saum mit langen Lederstreifen, einer Art Pteryges, versehen. Besetzt ist dieser hellblaue Panzer mit braun-gelben Metallrosetten. Die Beinlinge des Kriegers sind weiß wie seine Ärmel, ebenso sein großer Hut. Doch auch ohne diesen kann man den Mann leicht an seinem roten, zotteligen Vollbart erkennen.

An die Gefangennahme schließt sich rechts die Vorführung Christi vor Pilatus an. Schauplatz ist nun ein Innenraum, der aber einzig durch eine rote Marmorsäule in der Bildmitte hinten und eine rechts daran anschließende durchfensterte Wand angegeben wird. In dem so zum Grund hin geschlossenen Bereich sitzt Pilatus, in rotem Gewand mit prächtigem Spitzhut, auf einem grünlichen Marmorthron unter einem Baldachin aus Brokatstoff. Der Landpfleger hält einen langen Stab als Zeichen seines Amtes in der Rechten. Er blickt zu Christus, der in der Bildmitte steht, betont durch die Marmorsäule über seinem Haupt. Noch vor dem Gefangenen steht, mit grimmigem Blick, der stets wiederkehrende Soldat in gelber Rüstung, der den mit einem Strick Gefesselten vorführt. Sein Kumpan in blauer Rüstung steht hinter Christus und zieht am Strick um dessen Hals, während zwei weitere Soldaten ihn von den Seiten zerren; der vordere der beiden fällt durch sein kariertes Wams und insbesondere die tänzelnde Pose auf, mit der er Christus tritt, zugleich schlägt und am Strick hält. Sieben weitere Gestalten, darunter Häscher und, hinter dem Thron des Pilatus, wohl Schriftgelehrte haben sich an der Vorführung des Gefangenen beteiligt.

Im nächsten Bildfeld wird Christus gegeißelt. Die grünmarmorne Geißelsäule bildet die Mittelachse des Bildes und hebt den bis auf ein Lendentuch entblößten Gottessohn hervor. Den Innenraum suggerieren der Fliesenboden – er entspricht demjenigen der vorangehenden Szene – und links ein Wandstück mit Tür, das mit seinem seitlichen Wasserschlag allerdings wie eine ungegliederte Kirchenfassade aussieht. Der Soldat in Weiß und Blau steht breitbeinig rechts und führt gerade einen Streich mit der Rute gegen Christi Oberschenkel; auf der anderen Seite holt ein mit weißem Mantel und auffällig bunt gestreiftem Wams Gekleideter zum Schlag aus. Ein dritter Scherge hinter der Säule hat seine Geißel kurz sinken lassen und spuckt dem Opfer ins Gesicht, ein vierter schlägt kräftig mit der Geißel zu. Rechts im Hintergrund gibt ein feister Mann, den sein langer Mantel aus rotem Brokat und die hohe Mütze als Hohepriester oder Schriftgelehrten ausweisen, einem Grüngekleideten mit Geißel Geld in die Hand, wohl als Ansporn für die Mißhandlung Jesu. Einige weitere, teils orientalisch ausstaffierte Zuschauer umstehen die Geißelszene, darunter links hinten der Soldat in gelber Rüstung, der hier eine Lanze hält und seitlich aus dem Bild blickt.

In der anschließenden Dornenkrönung nimmt Christus abermals eine bildbeherrschende frontale Position in der Mitte ein, verstärkt durch die große Fläche des hellroten Mantels, der ihm um die Schultern gelegt wurde. Diesmal genügt der Fliesenboden zur Kennzeichnung des Innenraums. Ein aufwendiger marmorner Thron mit mittig vorspringender Bodenplatte dient Christus als Sitz. Der bekannte Scherge mit blauem Lentner kniet als große Figur rechts und hat, in spöttischer Ehrerbietung, seinen weißen Hut abgenommen, während er Christus das Schilfrohr als Szepter in die Hand drückt und dazu die von seinem Mund ausgehende Zeile spricht „AVE REX IVDEOR[VM]". Ein blau gekleideter Krieger mit einem auffällig schneckenartig getriebenen, italianisierenden Helm[16] auf dem Kopf hockt zu Christi Rechter und zeigt ihm die „Fica". Vier andere, darunter rechts hinten der Scherge in gelber Rüstung, drücken derweil mit langen, über Kreuz gelegten Stangen die Dornenkrone fest auf das Haupt, unterstützt von zwei weiteren Helfern mit kürzeren Stäben hinten. Als Pendant zu dem knienden Spötter rechts fängt links einer der Männer mit den Stangen den Blick, weil seine Beinlinge, Ärmel und Haube grün-weiß gestreift sind. Einige Zuschauer, darunter ganz links ein grotesk karikierter Mann in langem gestreiften Mantel, vermutlich wieder ein Hohepriester oder Schriftgelehrter, schauen den Vorgängen zu.

Die Passion setzt sich nun im unteren Register links mit dem Ecce Homo fort. Auf den podestartig gestalteten Stufen des Gerichtsgebäudes – die wie die Steinthrone aus grünem, gesprenkelten Marmor bestehen – hat sich die Gruppe um Christus und Pilatus versammelt. Hinter ihnen öffnet sich das als gemauerte, blockhafte Architektur gegebene Gebäude mit einem Rundbogenportal. Christus steht, nach den Quälereien vor Erschöpfung gebeugt, ganz vorn auf dem Podest, die Hände gebunden, bekleidet mit einem weißen Lendentuch. Der bekannte Soldat in Weiß und Hellblau hält ihn von hinten an dem roten Mantel fest, der ihm bei der Dornenkrönung umgelegt worden ist; als Verweis auf dieses vorhergehende Ereignis hat der Krie-

15 Ebd., S. 142f.

16 Beutler (1960), S. 51, will in dem Profilkopf des Kriegers mit seinem außergewöhnlichen Helm letztlich eine Reminiszenz an den Kopf von Verrochios 1488 vollendetem Colleoni in Venedig erkennen.

ger in der anderen Hand noch eine Geißel. Pilatus – nun mit einem grünen, hermelingefütterten Brokatmantel versehen, doch sonst weitgehend entsprechend der Vorführungsszene gekleidet – steht ganz links, fast hinter Christus, und tippt mit seinem Stab zeigend an Christi rechten Oberschenkel, während er seine linke Hand sprechend erhoben hat. Über seinem Kopf stehen seine Worte „QVID ENIM MALEFICET", über Christus „ECCE HOMO". Zwei weitere Männer, einer ein Scherge mit Ruten, stehen gleichfalls auf dem Podest, während sich der Soldat in gelber Rüstung weiter hinten befindet und mit einer Hellebarde in der Hand die Wache abgibt. Mit umgewandten Kopf blickt er fest auf die Menge der Juden, die sich in der rechten Bildhälfte vor den Stufen versammelt hat. Hier ist mit dem vorn rechts stehenden, grotesk dünngliedrigen Mann eine besonders bösartige Karikatur gegeben: Seine Kleidung zeigt viel Gelb, eine oft für Juden vorgeschriebene Farbe, die Nase springt in grotesker Weise vor, das unangenehme Gesicht ist von Haß verzerrt. Mit seiner nach unten zeigenden Rechten und dem marionettenartig erhobenen linken Arm, dessen Hand wie eine Kralle gekrümmt ist, fordert er Jesu Hinrichtung; sein offener Mund verrät, daß er lautstark ruft, und zwar vermutlich den in großen Lettern über der Menge geschriebenen Text: „·SI· HVNC· DIMITTIS· NO[N] · ES· AMICVS· CESAR[IS]·". Ein feister, bläßlich-rot gekleideter Mann etwas weiter hinten macht mit den Fingern der erhobenen Hände ein Kreuzzeichen und ruft das in einer über der anderen stehenden, etwas kleiner geschriebenen Zeile: „·CRVCIFIGE· EVM· TOLLE·TOLLE·". Ein verzerrt gegebener Glatzkopf am rechten Bildrand ruft gleichfalls; zwei weitere Männer mit wütenden Physiognomien stehen etwas verhaltener hinten. Ein kleiner Knabe ganz vorn vor Christus weist diesem die „Fica" mit der rechten Hand und streckt die Zunge heraus. Hinter ihm steht ein Schriftgelehrter, der mit einem pseudo-hebräisch beschriebenen Blatt in seinen Händen die Anklagepunkte gegen Christus vorzubringen scheint.

Auf der folgenden Tafel schließt sich die Kreuztragung an. Christus, wieder im violettgrauen Rock, nimmt die Mitte der Szene ein, die er zudem, wie in fast allen Bildern, durch seine Größe beherrscht. Mit stillem Gesichtsausdruck – auch dieser ist in den meisten Bildern der Folge gleich – schleppt er das schwere, T-förmige Kreuz, gezogen von dem gelbgerüsteten Soldaten. Ein zweiter Krieger mit auffälliger, auf der Brust mit Löwenköpfen geschmückter Rüstung und großer schneckenförmiger Schaller treibt den Leidenden von hinten mit einer nagelbesetzten Keule. Vom anderen wohlbekannten Krieger sieht man hier nur die große weiße Mütze; er dreht sich von rechts hinten fluchend zum Zug um. Verdeckt wird er größtenteils durch die beiden nackten, nur mit Unterhosen bekleideten Schächer, die von einem ganz rot gewandeten Jüngling mit einer Rute nach rechts getrieben werden. Im Rücken des Roten, hinter dem Haupt Christi, erscheint der individualisierte Kopf eines vollbärtigen Mannes mit Pelzmütze, der seitlich aus dem Bild herausschaut, allerdings nicht auf den Betrachter. Er trägt einen langen,

Abb. 343: Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 1501, Linker Innenflügel, Innenseite: Geburt Christi, Fragment (Kopf Mariens), Verbleib unbekannt

dunklen Rock und hat die rechte Hand in den Gürtel gehängt; in der linken Hand hält er einen Spieß wie ein Soldat. Maria, diese als einzige außer Christus mit Strahlennimbus versehen, Johannes der Evangelist und eine heilige Frau mit Turban sind hinten am rechten Bildrand zu sehen; der Lieblingsjünger wendet sich tröstend der Mutter zu, ein rothaariger Scherge verhöhnt sie durch Fratzenschneiden. Offensichtlich hat die Gruppe soeben das mit einem Fallgitter versehene, in Buntsandstein ausgeführte Stadttor passiert, an das sich ein Stück Zinnenmauer anschließt; die Grasnabe am Wegesrand im Vordergrund deutet an, daß die Szene nun im Freien spielt. Den Vordergrund links nimmt Simon von Cyrene ein, den man gezwungen hat, das Kreuz tragen zu helfen. Seltsamerweise ist er als tonsurierter, in eine rotbraun-gelbliche Kutte gekleideter Mönch dargestellt, von dessen Ledergürtel ein großer Schlüsselbund herabhängt.

Im anschließenden, jedoch nur noch als Fragment und in einer Zeichnung überlieferten Bildfeld war die Grablegung zu sehen. Die letzte Darstellung der zweiten Schauseite zeigt dann die Auferstehung Christi. Der aus dunkelgrünem Marmor gehauene Sarkophag steht, bildeinwärts gerichtet, auf einem üppig bewachsenen Wiesenstück. Christus ist bereits auferstanden, ohne den fest geschlossenen Deckel des Sarkophags geöffnet zu haben, wodurch das Wundersame des Ereignisses betont und zugleich eine Parallele zwischen der Geburt des Herrn aus

dem „verschlossenen" Schoß der Jungfrau und seiner Auferstehung gezogen wird.[17] Christus ist nur mit einem Lendentuch bekleidet, doch wird er größtenteils vom kräftig roten Mantel verhüllt. Sein Leib ist makellos, ohne Geißelmale, weist aber an Händen, Füßen und in der Seite die Wundmale auf. In der Linken hält er die Kreuzesfahne, das Zeichen seines Triumphs. Mit der erhobenen Rechten segnet er in Richtung des Betrachters, und sein frontal ausgerichtetes, dem Schema der Vera Ikon entsprechendes Gesicht bietet sich diesem dar, ohne ihn anzublicken. Von dem Geschehen in seinem Rücken scheint Christus dadurch völlig isoliert und zum zeitlosen Bild des Erlösers stilisiert.

In der Bildtiefe sieht man zunächst die Grabwächter. Links lagern zwei neben dem Sarkophag; der vordere, der gerade erwacht, zieht mit einer auffallenden gelblichen Rüstung über leuchtend blauem Rock die Aufmerksamkeit auf sich. Sein Kumpan weiter hinten ist dunkelrot gekleidet und stützt sich schlafend auf einen Schild. Rechts vorn sitzen die beiden allgegenwärtigen Krieger; diesmal schläft der vordere ungestört weiter, während der hintere, hier der in Weiß und Hellblau Gekleidete, aufgeschreckt ist und seine Lanze ebenso entschlossen wie vergeblich in Richtung des Auferstandenen emporstreckt. Vier weitere Gestalten rechts hinten sind nicht nur aufgewacht, sondern sogar bereits aufgesprungen und machen sich offenbar in Angst nach rechts hin aus dem Staube. Somit ist der gesamte Ablauf im Verhalten der Grabwächter dargestellt, vom Schlaf über das Erwachen, dann die Abwehrmaßnahme und schließlich die Flucht. Als Simultanbild zeigt die Tafel zudem die drei Marien mit ihren Salbgefäßen, die, ob ihrer Entfernung noch deutlich kleiner als die übrigen Bildelemente, von hinten links herankommen, sowie den Engel, der auf dem Sarkophag sitzt und den Frauen schon zu antworten scheint, daß Christus nicht mehr da sei. Der Engel trägt eine Art Albe in der ungewöhnlichen Farbe Gelb, die ihn hier vielleicht optisch stärker in die Tiefe einbinden soll, und hat Flügel mit weißer Innen- und roter Außenseite.

PROVENIENZ

1501 vollendet als Teile des Hochaltars der Frankfurter Dominikanerkirche

1683 dieser wahrscheinlich bei Errichtung des barocken Hochaltars abgebrochen, Tafeln im Kloster aufbewahrt

1752 Tafeln gereinigt und durch Laienbruder Fr. Dominicus Seitz gespalten[18]

1802/04 Stammbaumtafeln und alle acht Passionstafeln im ersten Inventar des Klosters aufgeführt

1809 Gemälde von Fürstprimas Karl von Dalberg erworben, der die Stammbaumtafeln der Frankfurter Museumsgesellschaft überweist

ca. 1809 Passionstafeln von Dalberg an den Maler Georg Christian Schütz (genannt der Vetter, 1758–1823), „Custode" der Gemälde des Dominikanerklosters, zur Wiederherstellung gegeben, später von diesem veruntreut: teilweise zersägt, sieben der Passionstafeln an den Regierungsrat Gotthard Martinengo (1765–1857), Würzburg, verkauft

1809 Abendmahl aus der Predella nach St. Leonhard gegeben

1820 Stammbaumtafeln und vier Predellenbilder (ohne Abendmahl) im Besitz der Museumsgesellschaft

1824–43 Stammbaumtafeln als Leihgaben der Museumsgesellschaft im Städel ausgestellt[19]

1843 Stammbaumtafeln an die Stadtbibliothek übergeben

1851 Stammbaumtafeln in Besitz der Stadt übergegangen (aufbewahrt 1857 im Bethmann'schen Gebäude, 1867 im Saalhof)

1858 nach dem Tod des Würzburger Sammlers Martinengo kommen sieben der Passionsszenen wieder zum Vorschein

30. 9. 1861 diese auf der Auktion der Sammlung Martinengo bei A. Manz in Würzburg als Nr. 363–369 für fl. 1980 versteigert

1862 Einzug in Jerusalem und Austreibung aus dem Tempel von der Predella im Städel ausgestellt, Fußwaschung und Ölberg sowie Stammbäume in der Stadtbibliothek[20]

1863 Passionstafeln vom Fürstlich Hohenzollernschen Hofrat Dr. Georg Schäfer, Darmstadt, erworben; laut Gwinner waren sie vorher von Martinengos Erben an den Kunsthändler de la Motte in Paris verkauft worden,[21] was sich jedoch nicht mit Schäfers Angaben deckt[22]

20. 2. 1866 Passionsszenen durch das Städel für fl. 4000 von Schäfer erworben, Inv. Nr. 1017–1023

1878 Stammbaumtafeln im Historischen Museum aufgestellt

1880 Darbringung Christi (zugehörig, b) bei Kunsthandel Bourgeois, Köln; vorher eventuell in Privatsammlung Paris, 1912 erworben von der Kunsthalle Hamburg aus Sammlung Weber, Hamburg

1895 Tod Mariens (zugehörig, c) in der Sammlung

17 Vgl. P. Wilhelm, Art. „Auferstehung Christi", in: LCI, Bd. 1, Sp. 202–218, bes. Sp. 216f.

18 Bericht des damaligen Priors P. Franciscus Jaquin, nach Weizsäcker (1923), S. 60f.

19 Ein Aquarell von Mary Ellen Best von 1835 zeigt sie in den damaligen Räumen des Städel, vgl. Caroline Davidson, The World of Mary Ellen Best, London 1985, S. 44, Abb. 46.

20 Gwinner (1862), S. 34.

21 Gwinner (1862), S. 34.

22 Laut Woltmann (1866), S. 83, gab Schäfer an, daß die Tafeln bei der Versteigerung von Martinengos Nachlaß ohne Zuschlag blieben und er sie mit dem Rest erworben habe.

Abb. 344: Hans Holbein d. Ä., Bildnisstudie, Silberstift auf grundiertem Papier, mit Tusche übergangen, Dessau, Staatliche Kunstsammlung

Abb. 345: Hans Holbein d. Ä., Bildnisstudie, Silberstift auf grundiertem Papier, Bamberg, Staatliche Bibliothek

J. P. Richter, England, zuvor Sammlung eines Engländers in Florenz, 1903 vom Kunstmuseum Basel erworben[23]

1892 sämtliche Tafeln des Altars im Städel an das Historische Museum im Tausch gegen zwei niederländische Gemälde des 17. Jahrhunderts (Inv. Nr. 1210, Hendrik van Vliet, Das Innere der Oude Kerk zu Delft, Inv. Nr. 1211, David Teniers d.J., Ein Arzt mit Uringlas) abgegeben

1922 als Dauerleihgabe des Historischen Museums zurück in das Städel

1964 Abendmahl aus St. Leonhard als Dauerleihgabe in das Städel, dort mit den übrigen vier Predellenfragmenten wieder vereint[24]

ZUGEHÖRIGE TEILE

a) Figurengruppe um Johannes und zwei Marien, Fragment der Grablegung Christi, Holz, 45,8 x 63,0 cm, 1966 im Auktionshaus Weinmüller, München, Auktionskatalog 100, Nr. 1087, Verbleib unbekannt *(Abb. 338)*

b) Darbringung im Tempel, Holz, 167 x 151,2 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 327 *(Abb. 339)*

c) Tod Mariens, Holz, 165 x 152 cm, Kunstmuseum Basel, Inv. Nr. 301 *(Abb. 340)*

d) Kopf des Erzengels Gabriel, Fragment der Verkündigung, Holz, 36,5 x 26,5 cm, Kunstmuseum Basel, Vermächtnis Martha und Robert von Hirsch *(Abb. 341)*

e) Kopf Mariens, Fragment der Verkündigung, Holz, 43,8 x 36,5 cm, Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio), Acc. no. 51341 *(Abb. 342)*

f) Kopf Mariens, Fragment der Geburt Christi, Holz, 41 x 32,5 cm; ehemals Sammlung Fritz Gutmann, Heemstede, dann London, Privatbesitz *(Abb. 343)*[25]

23 Weizsäcker (1895), S. 217; ders. (1923), S. 67, Anm. 3.

24 Vgl. Ziemke (1965).

ZEICHNUNGEN

Zugehörige Zeichnungen von Holbein und aus dessen Kreis:

1) Bildnisstudie, verwendet für den Kopf des Dominikus, Silberstift auf grundiertem Papier, 13,7 x 9,0 cm, Bamberg, Staatliche Bibliothek, Inv. Graph. I A7 *(Abb. 345)*
2) Bildnisstudie, verwendet für den Kopf des Thomas von Aquin, Silberstift auf grundiertem Papier, mit Tusche übergangen, 10 x 7,7 (± 0,2) cm, Dessau, Staatliche Kunstsammlung *(Abb. 344)*
3) Zwei Kopfstudien (?), entsprechend zwei Aposteln im Abendmahl, Silberstift auf grundiertem Papier, später überarbeitet mit Feder und Pinsel 8,2 x 14 cm, Wolfegg, Fürstlich Waldburg-Wolfeggsche Graphische Sammlung *(Abb. 346)*
4) Acht Passionsszenen, entsprechend denjenigen der ersten Altarwandlung; Papier, Feder in Schwarz mit Lavierung in Braun und Grau, Himmel blau getuscht, jeweils um 30,6 (± 0,6) x 29,0 (± 0,7) cm, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. U. III. 31–38 *(Abb. 347–354)*
5) Sieben Passionsszenen, entsprechend denjenigen der ersten Altarwandlung, es fehlt die Dornenkrönung; Papier, Feder in Schwarz über Stift (?), Lavierungen in Grau, jeweils um 25–30 x 27,5–30 cm, eingeklebt in einen Band der „Kitto-Bibel", San Marino (Cal.), Henry E. Huntington Library *(Abb. 355–361)*
6) Geburt Christi, entsprechend der verlorenen Szene der ehemaligen Retabelinnenseite, Papier, Feder in Schwarz mit Lavierungen, 31,8 x 27,3 cm, Berlin, Kupferstichkabinett, Nr. 4424 *(Abb. 362)*
7) Darbringung im Tempel, entsprechend der Szene der ehemaligen Retabelinnenseite, Papier, Feder mit Lavierungen, 32,2 x 27,0 cm; ehem. Haarlem, Slg. Koenigs *(Abb. 363)*
8) Austreibung der Wechsler aus dem Tempel, entsprechend der Szene der Predella, graues Papier, Feder mit Lavierung und Weißhöhung, 26,0 x 20,8 cm, vor 1959 Kunsthandel Holland,[26] keine Abbildung bekannt

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Holbeins Gemälde des Frankfurter Dominikaneraltars fanden ihre erste überlieferte Erwähnung durch den Nürnberger Arzt Joachim Camerarius, der die Klosterkirche im Jahre 1555 besuchte und dort die „picturam artificiosissimam in summa ara pictoris Holepani" sah, also das höchst kunstreiche Bild des Malers Holbein auf dem Hochaltar.[27] In verschiedenen Winkeln abgestellt und mit Staub überzogen, so beschreibt sie 1752 der amtierende Prior P. Franciscus Jaquin in seiner handschriftlichen Chronik des Klosters und berichtet weiter, daß die großen Tafeln damals gereinigt und gespalten wurden.[28] Auch ihm waren, zweifellos aus der Inschrift der Wurzel Jesse-Tafel, der Name des Malers, seine Herkunft aus Augsburg sowie das Datum 1501 bekannt. Über ungefähr dieselben Informationen verfügte Henrich Sebastian Hüsgen, als er 1780 die Kunstschätze des Kloster aufführte; für ihn stammten sowohl die Stammbäume als auch die Passionstafeln von der Hand des älteren Holbein.[29] Die bereits getrennten Predellenszenen verrieten ihm allerdings „Albrecht Dürers Manier".[30] Gerade in vier Predellenbildern – das Abendmahl war schon nicht mehr im Kloster – sah hingegen Johann Wolfgang von Goethe 1814 besonders gute Arbeiten von Holbein d. Ä.[31] An den Passionsbildern äußerte er indes Kritik, da diese „gut gedacht, schlecht komponiert" seien. Dem Augsburger Maler schrieb er anscheinend auch die Stammbaumtafeln zu; in den dargestellten Ordensmitgliedern sah Goethe Porträts der zeitgenössischen Mönche. In den folgenden 150 Jahren sollte dann die Bewertung der Einzelteile des Retabels in erstaunlichem Maße schwanken.

Explizit zu den ausgezeichneten Arbeiten des älteren Holbein zählte Ph. Friedrich Gwinner 1862 die Passionsszenen, hielt die Stammbaumtafeln aber wohl für separate Werke.[32] Gustav Friedrich Waagen erachtete im selben Jahr dagegen die Passions- und die Stammbaumtafeln, nicht aber die Predella als zusammengehörig.[33] Ausführlicher widmete sich Alfred Woltmann in seiner 1866 erschienen Monographie zu den beiden Hans Holbein dem Dominikaneraltar.[34] Er erkannte in den zersägten kleineren Stücken bereits die ehemalige Predella, hielt diese allerdings für eine triptychonartige Klappkonstruktion; in den Stammbaumtafeln sah er die Rückwand des ehemaligen Altarschreins, in den Passionsszenen die ursprünglichen Innen- wie auch Außenseiten der Flügel – seine Vorstellung entspricht einem einfachen, nur einmal wandelbaren Flügelaltar mit einer geschnitzten Kreuzigung in der Mitte. Woltmann führte zudem auch die Zeichnungsfolge im Basler Kupferstichkabinett an *(Abb. 347–354)* und erklärte sie, darin bestärkt von Eduard His-Heusler, zu den Originalentwürfen. Anders als in den Zeichnungen seien aber in den gemalten Tafeln zahlreiche Persönlichkeiten „scharf, treu und charaktervoll nach der Natur porträtirt".

Otto Eisenmann führte 1879 die Darbringung im Tempel *(Abb. 339)* in die Literatur ein, erkannte indes nicht ihre

25 Das Fragment befand sich offenbar Anfang der 1920er Jahre im Berliner Kunsthandel, wo es Heinrich Weizsäcker gesehen und erkannt hat, s. Weizsäcker (1923), S. 68, Anm. 3.
26 Einzige Erwähnung, offenbar aus eigener Anschauung, bei Schilling (1959), Anm. 6.
27 Gedruckt wurden die Reisenotizen des Camerarius erst 1640 bei Dietericus, S. 203; vgl. Weizsäcker (1923), Zitat S. 64; vgl. ferner das ausführlichere, etwas abweichend interpunktierte Zitat nach Dietericus in Lersner (1706), S. 124.
28 Vgl. Weizsäcker (1923), S. 60f.
29 Hüsgen (1780), S. 268f.
30 Zitat ebd., S. 268; Hüsgens Ausführungen zum Dominikanerkloster wurden mehr oder weniger wortwörtlich abgeschrieben von Faber (1788), S. 270–275, und Hirsching (1789), S. 105f.
31 Goethe (1814), nach Beutler, S. 649.
32 Gwinner (1862), S. 30–35.
33 Waagen (1862), S. 181.
34 Woltmann (1866), Bd. 1, S. 82–86.

Abb. 346: Hans Holbein d. Ä., Zwei Kopfstudien, Silberstift auf grundiertem Papier, Feder und Pinsel, Wolfegg, Fürstlich Waldburg-Wolfeggsche Graphische Sammlung

Zugehörigkeit zum Dominikaneraltar,[35] während Julius Pflug-Harttung etwas später zumindest ihre stilistische Nähe zu den Tafeln in Frankfurt bemerkte.[36] Ähnlich wurde die Tafel mit dem Marientod *(Abb. 340)* von Heinrich Weizsäcker 1895 als Werk Holbeins eben aus der Zeit des Dominikaneraltars veröffentlicht, eine direkte Verbindung jedoch noch nicht hergestellt.[37] Daß diese beiden Bilder sowie zwei weitere, jedoch verschollene Szenen des Marienlebens gleichfalls zu dem von Holbein für die Dominikaner geschaffenen großen Retabel gehört hatten, erkannte erstmals Franz Stoedtner in seiner Dissertation von 1896.[38] Allerdings hielt er dieses „große" Retabel mit den Marien- und Passionsdarstellungen, die Predella und die Stammbäume für jeweils unterschiedliche Werke. Ansonsten aber brachte Stoedtner eine Umwertung der künstlerischen Qualitäten der Gemälde: Eben nicht die durchaus mediokren Passionsbilder, die in ganz hohem Maße Gesellenarbeit verrieten, sondern die Stammbäume seien herausragende, zukunftsweisende Kunstwerke, und zwar wegen der Bildnisse, die zum hervorragendsten der deutschen Malerei jener Zeit zählten. Sie seien eine „Gallerie moderner Porträtköpfe", alle wunderbar ausgeführt.

Nicht der Stoedtnerschen, sondern Woltmanns älterer Rekonstruktion schloß sich Curt Glaser an.[39] Auch seine Beurteilung fiel ganz anders aus. Die Passionsbilder hätten ihre besondere Qualität im flüssigen Vortrag, der sich ganz von der Befangenheit des 15. Jahrhunderts entferne, und in der feurigen Farbe; ja die gewalttätigen, sogar abstoßenden Figuren in den bewegten Szenen verrieten eine neue Freiheit und Phantastik. Die Bildnisse der Stammbäume hingegen blieben „schüchtern und befangen". Nicht zum Dominikaneraltar gehörig, doch diesem nahestehend sei der Marientod. Nur um ein Schulwerk handle es sich hingegen bei der Hamburger Darbringung Christi, deren Schöpfer vom Stil der Frankfurter Bilder ausgehe, dem aber die Figuren lebloser, die Malweise ungeschmeidiger gerieten.[40] H. H. Josten erschienen 1913 die Frankfurter Passionsbilder nur durch einen plötzlichen, starken äußeren Eindruck erklärbar, in denen sich der sonst zögerliche, ruhige ältere Holbein ein einziges Mal als „Feuerkopf" zeige.[41] Diesen Eindruck habe die mittelrheinische Kunst gemacht, namentlich vielleicht Matthias Grünewald, der seinerseits von der Farbigkeit der Holbeinschen Bilder Anregungen empfangen haben könnte. Die These einer Begegnung mit Grünewald, die sich auf das Aussehen der Passionsbilder ausgewirkt haben sollte, wurde 1916 von Curt Glaser aufgegriffen.[42] Heinrich Alfred Schmidt nahm später, 1941, dann sogar an, der junge Grünewald selbst habe an den Passionsbildern mitgearbeitet und sei für die „Leidenschaftlichkeit" von Kolorit und Gebärdensprache verantwortlich.[43]

Den grundlegenden Beitrag zu Holbeins Frankfurter Altar lieferte Heinrich Weizsäcker 1923 in seiner Monographie über die Kunstschätze des Dominikanerklosters.[44] Ausgehend von genauer, auch technischer Werkanalyse und umfassendem Quellenstudium gelang ihm die bis heute gültige Rekonstruktion des Retabels mit all seinen Tafeln. Weiterhin konnte er das Schicksal der Gemälde vom 16. bis ins 20. Jahrhundert auf weiten Strecken klären. Auch für ihn war in den qualitativ stark schwankenden Malereien viel Ge-

35 Als Nachtrag in Schnaase (1879), S. 447.
36 Pflug-Harttung (1885), S. 83f.
37 Weizsäcker (1895), S. 217.
38 Stoedtner (1896), S. 62, Anm. Er beruft sich dabei auf die handschriftlichen Notizen von Jaquin (S. 292), der die vier – tatsächlich einst zugehörigen – Marienszenen an unterschiedlichen Standorten im Kloster, vermischt mit den Passionsbildern aufführt.
39 Glaser (1908), S. 42–49.
40 Ebd., S. 178f.
41 Josten (1913), S. 18–22.
42 Glaser (1916), S. 181–183; ders. (1924), S. 292f. Glasers Annahme stimmte Bucheit (1919/20), S. 116, zu.
43 Schmidt (1941/42), S. 4. Pinder (1940), S. 225f, dagegen sah in den Passionsszenen, trotz „lodernder Farben", noch keine Berührung mit Grünewald. Dessen Abendmahl der Sammlung Schäfer, Coburg, verglich schließlich Bauch (1969), S. 87, mit der entsprechenden Szene aus Holbeins Frankfurter Predella.
44 Weizsäcker (1923), S. 55–96.

Abb. 347: Hans Holbein d. Ä., Werkstatt oder Umkreis, Gefangennahme Christi, Papier, Feder in Schwarz mit Lavierung in Braun, Grau, Blau, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

Abb. 348: Hans Holbein d. Ä., Werkstatt oder Umkreis, Christus vor Pilatus, Papier, Feder in Schwarz mit Lavierung in Braun, Grau, Blau, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

hilfenarbeit festzustellen. Die Passionsszenen insbesondere seien handwerklich und kompositionell schwächer und verrieten zudem durchweg Anleihen an Holbeins sogenannte „Graue Passion" in Donaueschingen.[45] Bei allen wilden Gebärden fehlte den Figuren das Leben, Weizsäcker fühlte sich mehr an ein Marionettentheater erinnert. Vom Meister selbst stammten die besten Tafeln, was durch den Vergleich mit dessen zeitnahen Gemälden gesichert würde: Es seien dies die hervorragende Predella, in geringerem Maße die Marienszenen, bei denen hier und da Gesellenhände beteiligt gewesen sein könnten, großartig aber wieder in den Stammbäumen, die überwiegend aus lebensvollen Porträts gestaltet seien. Insbesondere die Dominikanergestalten seien „historische Charakterbilder" der damaligen Frankfurter Klosterbrüder. Dominikus sei dabei ein Bildnis des Auftraggebers, Prior Johanns von Wilnau, der Jesse aber ein Selbstbildnis des Malers.[46] Inspiriert von den seinerzeit aktuellen Kunstströmungen und dadurch anders wertend, zeigt sich der im gleichen Jahr erschienene Beitrag von Alfred Wolters.[47] Wie er an zwei der Frankfurter Passionsszenen, der Auferstehung und der Gefangennahem Christi, zu zeigen suchte, sei der in „Bewegung versetzte Raum" entscheidend. Seine Analysen wollte Wolters mit Hilfe von Schemazeichnungen anschaulich machen, die als merkwürdig an de Chirico und dem frühen Surrealismus orientierte Umsetzungen der Holbeinschen Kompositionen geradezu selbst wie zeitgenössische Kunstprodukte erscheinen *(Abb. 364)*. Positiv wertete 1930 auch Edmund Schilling die „dramatischen" Passionsszenen, deren Abweichung von den übrigen Teilen in erster Linie inhaltlich bedingt sei.[48] Vor allem aber vermochte der Forscher im selben Aufsatz die Rekonstruktion der Marientafeln auszubauen: Er erkannte zum einen zwei getrennt überlieferte Täfelchen mit den Köpfen des Erzengels und der Maria *(Abb. 341, 342)* als Fragmente der Verkündigung des Dominikaneraltars und vermochte zum anderen eine Zeichnung der Geburt Christi in Berlin *(Abb. 362)* als vermutliche Werkstatt-Wiederholung der fehlenden vierten Szene zu identifizieren.[49] Walter Ueberwasser erklärte wenig später die Passionsbilder und insbesondere die eng mit diesen verwandten Zeichnungen im Basler Kupferstichkabinett *(Abb. 347–354)* zu Werken von Holbein selbst.[50] Da die Blätter, wie schon Weizsäcker bemerkt hatte, von den Gemälden in verschie-

45 Ehemals Fürstenbergsammlung Donaueschingen, vgl. Lieb, Stange (1960), Kat. Nr. 11, sowie Claus Grimm, Bernd Konrad, Die Fürstenbergsammlungen Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1990, S. 167–169, Kat. Nr. 35, hier allerdings die wohl unzutreffende Datierung um 1506, vgl. dazu zuletzt Krause (2002), S. 119–139.

46 Später veröffentlichte Engelbert Baumeister außerdem ein Blatt mit zwei Männerköpfen *(Abb. 346)* als Bildnisstudien für die Abendmahlsszene des Dominikaneraltars; Baumeister (1933/34), S. 258–260.

47 Wolters (1923), S. 75–82.

48 Schilling (1930), S. 20–24. In einer späteren Publikation nahm er seine Einschätzung wieder etwas zurück: Die Passionsszenen seien tatsächlich uneinheitlich, eine genauere Aufteilung aber erst nach genaueren Untersuchungen zu leisten, ders. (1959), S. 157–166.

49 Bereits Weizsäcker (1923), S. 68, Anm. 3, hatte ein Fragment mit dem Kopf der Jungfrau als Teil dieser verlorenen Tafeln erkannt; der Kopf stimmt völlig mit dem entsprechenden der Zeichnung überein. Eine von Schilling und zuvor von Weizsäcker abgebildete Zeichnung zur Darbringung des Dominikaneraltars *(Abb. 363)* ist schon von Max J. Friedländer (1919), S. 289, erwähnt und als „Vorzeichnung" des Hamburger Bildes bezeichnet worden.

50 Ueberwasser (1931/32), S. 43–56.

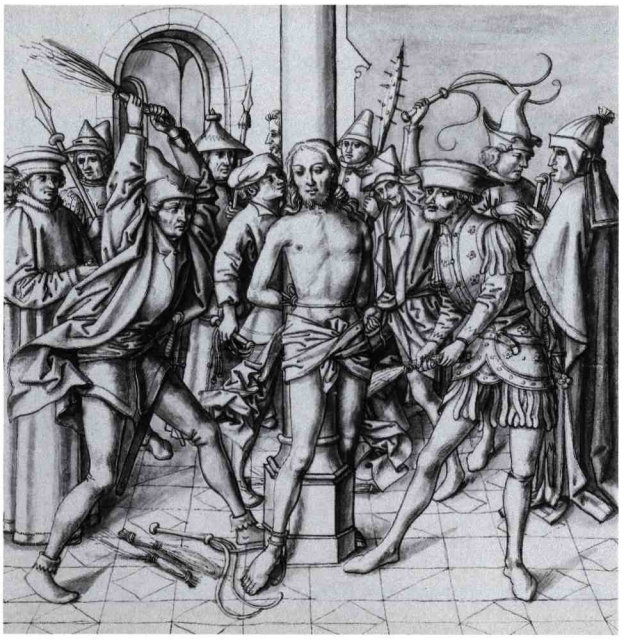


Abb. 349: Hans Holbein d. Ä., Werkstatt oder Umkreis, Geißelung Christi, Papier, Feder in Schwarz mit Lavierung in Braun, Grau, Blau, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

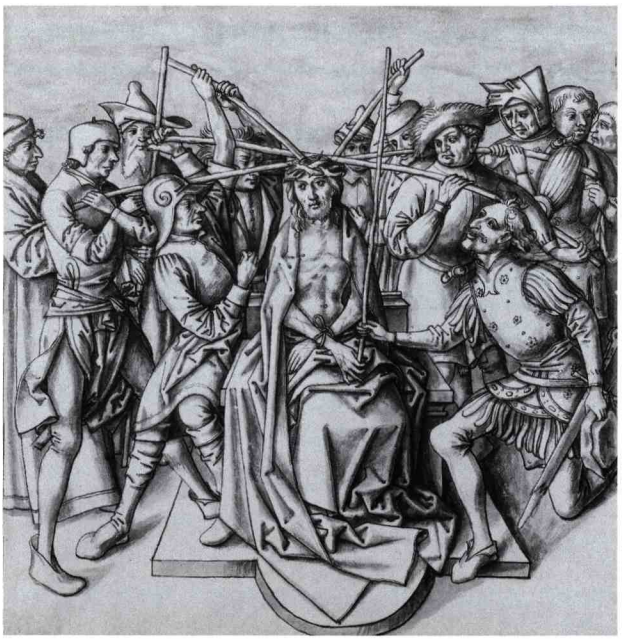


Abb. 350: Hans Holbein d. Ä., Werkstatt oder Umkreis, Dornenkrönung, Papier, Feder in Schwarz mit Lavierung in Braun, Grau, Blau, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

dener Hinsicht abweichen, konnten sie in Ueberwassers Augen nur die Visierungen zu den Tafeln sein, und zwar Visierungen, die durch Pausen der Entwurfsskizzen entstanden seien und eben deshalb statt einer „genialen" Handschrift die oft zur Abschreibung führenden Härten zeigten. Mittels vieleckiger geometrischer Formen, die sich aus Pentagramm und Dreieck ableiten, suchte er zudem die grundlegenden, für den spätgotischen Künstler typischen Kompositionsstrukturen der einzelnen Passionsbilder zu ermitteln.

Eine erneute eingehende kunsthistorische Untersuchung des Dominikaneraltars leistete Christian Beutler in seiner 1953 als Typoskript vorgelegten, dann 1960 im wesentlichen unverändert gedruckten Dissertation zur spätgotischen Altarmalerei des älteren Holbein.[51] Nur die Stammbäume und das Abendmahl der Predella sind in seinen Augen vom Meister selbst gemalt, während in den übrigen Tafeln viel, teilweise sogar ausschließlich Gesellenarbeit vorläge. In den Passionsbildern seien verschiedene Vorlagen, mitunter wortwörtlich und nicht immer sinnvoll, zusammengefügt, namentlich aus einer von Beutler Sigmund Holbein zugeschriebenen Folge von Apostelmartyrien und vor allem aus Hans Holbeins „Grauer Passion".[52] Ein „schreierisches, aufgeregtes Pathos" ersetze die Eindringlichkeit jener älteren Folge; Vieles bleibe ungeklärt, komme dabei gespreizt und zugleich befangen daher. Weder Komposition noch Ausführung stammten von Holbein selbst, mit der einzigen Ausnahme der Auferstehung jedoch, die sich als Werk des Meisters in ihrer künstlerischen Qualität wie auch der Farbigkeit von den übrigen sieben Szenen abhebe. Ein ähnlicher Befund wie beim Gros der Passionsszenen ergäbe sich bei den beiden erhaltenen Marientafeln – deren Entwurf vom Meister stammen könne –, ebenso den „unbeholfenen" Predellenbildern, mit Ausnahme des Abendmahls. Den Maler der fraglichen Darstellungen, der sich durch eine gewisse Flüssigkeit der dünnen, oft lasierenden Malweise und starke, leuchtende Farben auszeichne, unterschied Beutler sowohl von Hans als auch von Sigmund Holbein und identifizierte ihn daher mit Leonhard Beck, dem anderen urkundlich in Frankfurt bezeugten Mitarbeiter des Meisters.[53] Zustimmung erfuhr Beutlers Händescheidung 1957 durch Alfred Stange,[54] allerdings mit Abweichungen, denn er sah Hans Holbeins Hand außer in den Stammbäumen und der Auferstehung auch in den Marienbildern.[55] An der Predella hätten Gehilfen mitgewirkt, an den Passionsszenen sei Holbein gar nicht beteiligt. Die oftmals

51 Beutler (1953), S. 159–172, 257–260; die Druckfassung ist mit Gunther Thiems Untersuchungen zu Holbeins Entwürfen für Glasmalerei vereint, Beutler, Thiem (1960), S. 48–53.

52 Zu den beiden Folgen vgl. Beutler, Thiem (1960), S. 76–79; Lieb, Stange (1960), S. 56f, Kat. Nr. 11; jüngst Krause (2002), S. 147, 155, 304 (Apostelaltar, als Holbein-Werkstatt), S. 119–135 (Graue Passion).

53 Daß Sigmund Holbein und Leonhard Beck als Mitarbeiter Hans Holbeins um 1500 in Frankfurt waren, hatte bereits Polaczek (1903), S. 35, aufgrund einer Urkunde geschlossen und war in der Folge allgemein angenommen worden. Beutler stellte für den jungen, bei Holbein tätigen Beck zudem ein Œuvre zusammen, umfassend die Mitteltafel des Waltherepitaphs und den Kaisheimer Kreuzaltar, beide Augsburg, Staatsgalerie, Beutler, Thiem (1960), S. 92–96. Eher in den Stammbäumen hatte dagegen Steingräber (1952), S. 27, die Hand Becks vermutet.

54 Stange (1957), S. 65–68.

55 Beutler blieb in bezug auf die Marienbilder uneinheitlich, gab er sie doch in seinem Werkkatalog, anders als die Passionsszenen, nicht ausdrücklich Beck, s. Beutler (1953), S. 257–260; Beutler, Thiem (1960), S. 127.

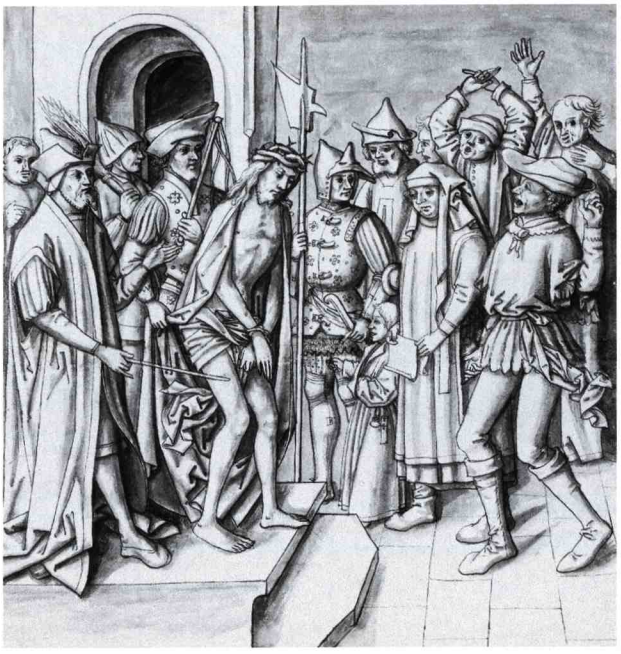


Abb. 351: Hans Holbein d. Ä., Werkstatt oder Umkreis, Ecce Homo, Papier, Feder in Schwarz mit Lavierung in Braun, Grau, Blau, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

Abb. 352: Hans Holbein d. Ä., Werkstatt oder Umkreis, Kreuztragung, Papier, Feder in Schwarz mit Lavierung in Braun, Grau, Blau, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

positiven älteren Einschätzungen des Passionszyklus als besonders ausdrucksstark harmonisierte Stange wiederum mit der neuen Aufteilung durch die Annahme, Holbein habe sich bei dem großen Altar als überlegener Regisseur erwiesen, der seinen Mitarbeitern und sich selbst die jeweils zu Temperament und Stärken passenden Partien des Ganzen übertragen habe. Man erlebe den Künstler dadurch „von einer ganz neuen Seite als überlegsam disponierenden Werkstattleiter".[56] Bruno Bushart sah 1965 als sicher eigenhändige Werke Holbeins nur die Stammbaum- und die Marientafeln an, wobei die Qualität letzterer in der Farbigkeit und der Oberflächenschilderung liege, doch weniger in den Kompositionen, weshalb die Fragmente der beiden zerstörten Marientafeln einen befriedigenderen Eindruck als die beiden vollständig erhaltenen Kompositionen machten.[57] Später charakterisierte er sie als steif und feierlich, zugleich aber von einer neuen Monumentalität gekennzeichnet und der Farbe, die sich von „Bindung an die Materie" befreie, großen Eigenwert zugestehend.[58] Vor allem jüngere Publikationen widmeten sich verstärkt inhaltlichen Aspekten des Dominikaneraltars. Winfried Frey wies auf die vehement antijüdischen, wegen ihrer karikaturhaften Typen geradezu schon antisemitischen Darstellungen der Passionsfolge hin, deren Drastik – wie Frey gegen Beutler gewandt feststellte – wenig mit künstlerischem Unvermögen oder Temperament, viel aber mit den Wünschen der Auftraggeber zu tun hätten, was sich schon an den „Visierungen" in Basel *(Abb. 347–354)* ablesen lasse.[59] Die Bilder des Dominikaneraltars zielten auf Emotionalisierung, auf Aufhetzung gegen die Juden als dauernde Feinde Christi; Frey verglich die Szenen insbesondere mit den zeitgenössischen, judenfeindlichen Passionsspielen.

Mit dem ungewöhnlichen Thema des Dominikanerstammbaums befaßte sich 1950 Albert Auer, der ebenso wie etwas später Angelus Walz auf die starke Betonung der Mannigfaltigkeit des Ordens verwies und die Idee des Weinstocks, dessen reifste Frucht die Madonna sei, schon in einem dominikanischen Holzschnitt von 1478 vorgebildet fand.[60] Julian Gardner strich 1996 das große Gewicht der beigefügten lateinischen Texte heraus, welche die Ausrichtung auf die gebildeten Mönche des Klosters verrieten: Die Altaraußenseite sei ebenso an einen „Leser" wie an einen „Betrachter" gerichtet. Eindringlich widmete sich Esther Walldorf in ihrer kurz zuvor erschienenen Studie der durch die Anordnung und Auswahl der Gestalten in beiden Wurzeln getroffenen Aussagen. Sie interpretierte insbesondere die Ordensdarstellung vor dem Hintergrund eines in den Jahren um 1500 geführten Streits zwischen den Dominikanern einerseits, Mitgliedern des Weltklerus und den Karmelitern in Frankfurt andererseits.[61] In dem Streit, der zum Nachteil der Dominikaner verlief und deren Ansehen schadete, ging es um die unbefleckte Empfängnis Mariens, die von den Dominikanern bestritten

56 Stange (1957), S. 68; weitgehend dieselbe Einschätzung in der Monographie Lieb, Stange (1960), S. 15–18

57 Bushart (1965), S. 23f; ders., in: Ausst. Kat. Hans Holbein der Ältere (1965), S. 27.

58 Bushart (1987), S. 82–84.

59 Frey (1984), bes. S. 25–27.

60 Auer (1950), S. 369–371; Walz (1964), S. 255. Der Holzschnitt ist abgebildet bei Auer sowie bei Walldorf (1995), Abb. 6.

61 Walldorf (1995).

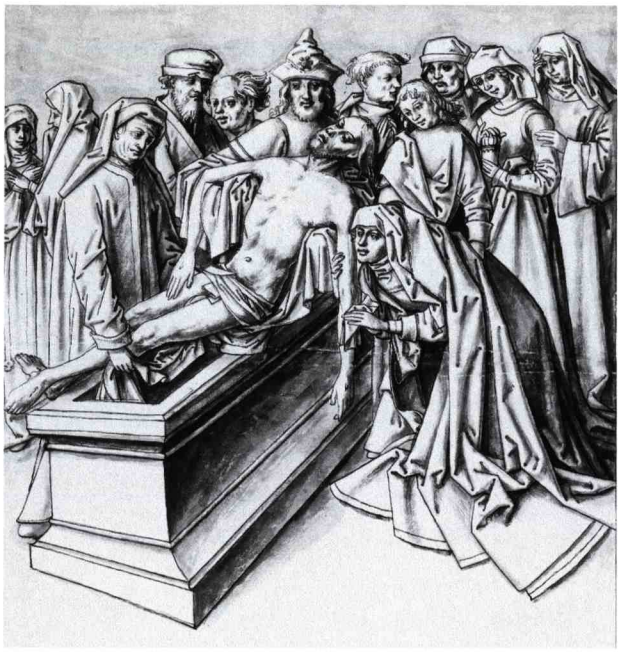


Abb. 353: Hans Holbein d. Ä., Werkstatt oder Umkreis, Grablegung Christi, Papier, Feder in Schwarz mit Lavierung in Braun, Grau, Blau, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

Abb. 354: Hans Holbein d. Ä., Werkstatt oder Umkreis, Auferstehung Christi, Papier, Feder in Schwarz mit Lavierung in Braun, Grau, Blau, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

wurde. Das Programm der Altaraußenseite habe dabei die Rechtmäßigkeit der Dominikaner zeigen und auf die diversen Leistungen des Ordens hinweisen sollen, ja, mehr noch, durch die gleichsam typologische Gegenüberstellung mit der Wurzel Jesse den Orden mit dem Neuen Bund, mit der Kirche an sich, gleichsetzen sollen.

Als Stellungsnahme in dem Frankfurter Streit sah auch Katharina Krause in ihrer jüngst erschienenen großen Monographie zum älteren Holbein die Außenseite des Retabels.[62] Diese ziele, gemäß dem Standort auf dem Hauptaltar, in erster Linie auf die Selbstvergewisserung der Brüder. Zudem sei die Außenseite, wie die Predella, künstlerisch den Passionsszenen deutlich überlegen, der Meister habe hier den wesentlichen Anteil gehabt. Bei der Passionsfolge hingegen gingen selbst die Entwürfe im wesentlichen auf einen Werkstattmitarbeiter zurück, der sich älterer Holbeinscher Vorlagen und Verfahren bediente.

DISKUSSION

Ohne Zweifel hat Weizsäcker die Flügeltafeln Holbeins richtig als Bestandteile des ehemaligen Hochaltarretabels der Frankfurter Dominikanerkirche identifiziert – das Zeugnis des Joachim Camerarius von 1555 über Bilder Holbeins auf dem Hauptaltar sowie die Maße lassen keinen anderen Aufstellungsort in Frage kommen. Ebenso zutreffend ist Weizsäckers Rekonstruktion. Es handelte sich um einen doppelt wandelbaren Flügelaltar, der ganz geöffnet um 7 m breit und – einschließlich der Predella, doch ohne mögliches Gesprenge – gut 4,5 m hoch gewesen sein muß.[63] Bei aufgeklappten Flügeln füllte das Retabel somit weitgehend den 8,6 m breiten neuen Chor der Kirche, den ein gewisser Meister Jorg in den Jahren 1470–74 errichtet hatte.[64] Die Auftragsvergabe dürfte vermutlich vom Prior des Klosters, Johann von Wilnau, ausgegangen sein, der als Lehrer und Prediger gerühmt wurde, im Jahre 1474 an der Reform des Klosters im Sinne strenger Observanz mitwirkte und dem Haus annähernd 40 Jahre lang, bis nah an seinen Tod 1516, vorstand.[65] Zum Auftrag an Holbein, der Bezahlung und Abwicklung sind indes keine Dokumente bekannt.

Ganz geschlossen zeigte das Retabel die beiden Stammbäume einander gegenübergestellt, wobei sich die chronologisch und hierarchisch vorangehende Wurzel Jesse auf der heraldisch rechten Seite befand und beide Darstellungen durch einen gemeinsamen Hintergrund zusammengeschlossen wurden. Bei einmal geöffneten Flügeln waren die acht Passionsszenen zu sehen, angeordnet in chronologischer Reihenfolge von links nach rechts und von oben nach unten; Weizsäcker hat diese Anordnung durch Vergleiche der Holzstruktur auf den Tafelrückseiten ermittelt,

62 Krause (2002), S. 141–150, u. bes. 170–180.

63 Die Breite ergibt sich aus der Breite von vier Einzeltafeln, die jeweils etwa 150 cm messen, plus acht mal der Breite der Rahmen, die wohl mindestens je 10 cm breit gewesen sein müssen. Das Höhenmaß errechnet sich entsprechend.

64 Vgl. Carl Wolff, Rudolf Jung, Die Baudenkmäler in Frankfurt a. M., 1. Bd., Kirchenbauten, Frankfurt a. M. 1896, Die Dominikanerkirche, bes. S. 68–70, Tf. VII.

65 Weizsäcker (1923), S. 70f; Heinrich Hubert Koch, Das Dominikanerkloster zu Frankfurt am Main, 13. bis 16. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1882, S. 39–50.

Abb. 355: Hans Holbein d. Ä., Werkstatt oder Umkreis (?), Gefangennahme Christi, Papier, Feder in Schwarz über Stift (?), Lavierungen in Grau, eingeklebt in die "Kitto-Bibel", San Marino (Cal.), Henry E. Huntington Library

Abb. 356: Hans Holbein d. Ä., Werkstatt oder Umkreis (?), Christus vor Pilatus, Papier, Feder in Schwarz über Stift (?), Lavierungen in Grau, eingeklebt in die "Kitto-Bibel", San Marino (Cal.), Henry E. Huntington Library

aus der sich u. a. die jeweiligen Rückseiten der Stammbaumtafeln feststellen ließen. Die heute an dritter Stelle im unteren Register fehlende Szene war die Grablegung Christi, von der nur ein – hinsichtlich seines Zustands schwer zu beurteilendes – Fragment mit den Freunden Christi *(Abb. 338)* an unbekanntem Ort erhalten ist,[66] deren Gesamtkomposition aber den beidem Zeichnungsfolgen *(Abb. 353, 360)* entnommen werden kann. Im ganz geöffneten Zustand schließlich war der Schrein des Altars zu sehen, flankiert von vier Marienszenen auf den Flügeln. Für den Schrein ist ein ungefähr quadratisches Maß von etwa 3,5 m Kantenlänge anzunehmen; über sein Aussehen wissen wir indes nichts. So bleibt unter anderem offen, ob das Gehäuse einfach viereckig war oder ob es die um 1500 sowohl am Mittelrhein als auch in Schwaben geläufige umgedrehte T-Form hatte; sollte dies der Fall gewesen sein, müßte das innere Flügelpaar in den oberen Ecken Auszüge gehabt haben, in denen sich auf der Marienlebenseite beispielsweise Halbfiguren von Propheten befunden haben könnten – erhalten haben sich allerdings keine irgendwie in Frage kommenden Tafeln des älteren Holbein. Die Skulpturen im Schrein dürften, den üblichen Proportionen süddeutscher Schnitzretabel der Zeit gemäß, überlebensgroß gewesen sein.

Die vier inneren Flügelgemälde waren zu je zweien übereinander angeordnet, wobei sich die nur in Fragmenten *(Abb. 341, 342)* überlieferte Verkündigung an Maria oben links befand. Von der Gesamtkomposition kann in groben Zügen ein Kupferstich des Israhel van Meckenem Auskunft geben, der sowohl die Büsten der beiden Figuren in sehr ähnlichen Stellungen wie die Fragmente bringt als auch die hinter Maria im Bruchstück noch sichtbare Brüstung mit Fensterausblick enthält *(Abb. 365)*.[67] Aufgrund des Stiches läßt sich zudem das Stück Draperie im Hintergrund des Tafelfragments mit Maria identifizieren: Holbeins Verkündigungstafel zeigte, wie der Stich, als Simultandarstellung die Heimsuchung im Fensterausschnitt. Unter der Verkündigung befand sich wahrscheinlich die Darbringung *(Abb. 339)*. Auf dem rechten Flügel war oben die in einem Fragment sowie einer Zeichnung überlieferte Geburt Christi *(Abb. 343, 362)* zu sehen, darunter der in Basel erhaltene Marientod *(Abb. 340)*.

Nicht feststellen ließ sich, ob die Marien- und die Passionsszenen der Flügel oben von aufgelegten, geschnitzten Maßwerkschleiern geziert wurden; an den Tafeln selbst gibt es keine erkennbaren Spuren, doch könnten solche Schnitzereien an den Rahmen befestigt gewesen sein. Da zum einen die Predella gemalte goldene Architekturrahmen aufweist und zum anderen in den ausgeführten Passionsgemälden nach oben hin mehr leerer Platz geschaffen wurde als in den Basler Zeichnungen, die einen früheren Planungszustand wiedergeben *(Abb. 347–354)*, erscheint das ehemalige Vorhandensein von geschnitzten, vergoldeten Maßwerkbögen durchaus denkbar.

66 Vgl. Helmut Tenner Heidelberg (1964), das Fragment ist hier bereits richtig identifiziert.

67 Das Marienleben Israhels zeigt insgesamt starke Ähnlichkeiten mit Kompositionen Holbeins, vor allem dem Weingartener Altar von 1493, wobei die Richtung des Einflusses umstritten ist; vgl. Koreny (1971), bes. S. 60, Abb. 78, der den Bezug zum Dominikaneraltar erkannt hat.

Abb. 357: Hans Holbein d. Ä., Werkstatt oder Umkreis (?), Geißelung Christi, Papier, Feder in Schwarz über Stift (?), Lavierungen in Grau, eingeklebt in die "Kitto-Bibel", San Marino (Cal.), Henry E. Huntington Library

Abb. 358: Hans Holbein d. Ä., Werkstatt oder Umkreis (?), Ecce Homo, Papier, Feder in Schwarz über Stift (?), Lavierungen in Grau, eingeklebt in die "Kitto-Bibel", San Marino (Cal.), Henry E. Huntington Library

Über dem Korpus des Retabels erhob sich vermutlich, wie Weizsäcker vorgeschlagen hat, eine Kreuzigungsgruppe, fehlt sie doch in der Passionsfolge. Der Kruzifixus wäre dann immer sichtbar gewesen und hätte dadurch auch eine Verbindung zum Sakrament auf der Altarmensa hergestellt. Er befand sich zudem in einer Achse mit dem Abendmahl in der Mitte der Predella, welches gleichfalls beständig auf die Eucharistie Bezug nahm.

Nicht im Detail zu klären ist die Ikonographie des Schreins. Eine Muttergottes im Zentrum ist, wie Weizsäcker feststellt, auf einem Maria geweihten Altar und in der Mitte von Marienszenen unbedingt zu erwarten. Es könnte sich aber sowohl um eine Madonnenfigur, umgeben von anderen Heiligenskulpturen, gehandelt haben wie um eine weitere Marienszene. Da der gemalte Zyklus auf den Flügeln mit dem Marientod endet und der Hochaltar anscheinend eigentlich der Himmelfahrt Mariens geweiht war,[68] wäre es naheliegend, im ehemaligen Schrein eine Himmelfahrt mit Krönung Mariens, zwei nicht deutlich voneinander unterschiedene, auf den gleichen Tag fallende Ereignisse, zu vermuten.

Die Flügelgemälde aus Holbeins Werkstatt sind zweimal datiert – die Jahreszahl 1500 steht auf dem Brustschild des Simeon der Hamburger Darbringung, die Inschrift der Außenseite nennt das Jahr 1501, das sicher als Vollendungsdatum zu verstehen ist. Aus stilistischen Gründen dürfte ein Arbeitsbeginn deutlich vor 1500 nicht anzunehmen sein; noch Holbeins Basilikatafel S. Maria Maggiore aus dem Jahre 1499 in Augsburg wirkt stilistisch etwas altertümlicher und dem Frankfurter Werk weniger nahestehend als etwa der 1502 geschaffene Kaisheimer Hochaltar in München.[69] Das Korpus des Dominikaneraltars scheint jedoch bereits im Mai 1496 errichtet worden zu sein, wie ein Augenzeuge, der 1502 verstorbene Job Rorbach, Kanoniker an St. Bartholomäus, in seinem Tagebuch berichtet.[70] Da man wohl kaum eine 1496 neue Tafel bereits fünf Jahre später wieder ersetzt hätte, wird die von Rorbach genannte „tabula summi altaris" höchstwahrscheinlich mit dem Schrein identisch sein, dem Holbeins Werkstatt um 1500 Gemälde hinzufügte. Die Auftragsvergabe für dies Korpus muß, in Anbetracht seiner Größe, noch mindestens zwei, wenn nicht mehr Jahre früher angesetzt werden. Sie liegt damit mindestens fünf bis sechs Jahre vor dem mutmaßlichen Arbeitsbeginn der Holbein-Werkstatt. Das wirft wiederum einige gegenwärtig nicht zu beantwortende Fragen auf, vor allem: Von wem stammte der Entwurf für das gesamte Retabel, Flügel und Schrein eingeschlossen? Wenn die Frankfurter Dominikaner nicht allein an Schnitzer und Schreiner, sondern auch an Holbein bereits um 1494 oder früher herangetre-

68 Vgl. Heinrich Hubert Koch, Das Dominikanerkloster zu Frankfurt am Main. 13. bis 16. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1892, S. 66.

69 Vgl. Martin Schawe, Rom in Augsburg. Die Basilikabilder aus dem Katharinenkloster (Bayerische Staatsgemäldesammlungen), München o. J. [2000], S. 24–35.

70 Weizsäcker (1923), S. 64; vgl. H. Grotefend, R. Froning, Frankfurter Chroniken und annalistische Aufzeichnungen des Mittelalters, Frankfurt a. M. 1884, Bd. 1, S. 266f.

Abb. 359: Hans Holbein d. Ä., Werkstatt oder Umkreis (?), Kreuztragung, Papier, Feder in Schwarz über Stift (?), Lavierungen in Grau, eingeklebt in die "Kitto-Bibel", San Marino (Cal.), Henry E. Huntington Library

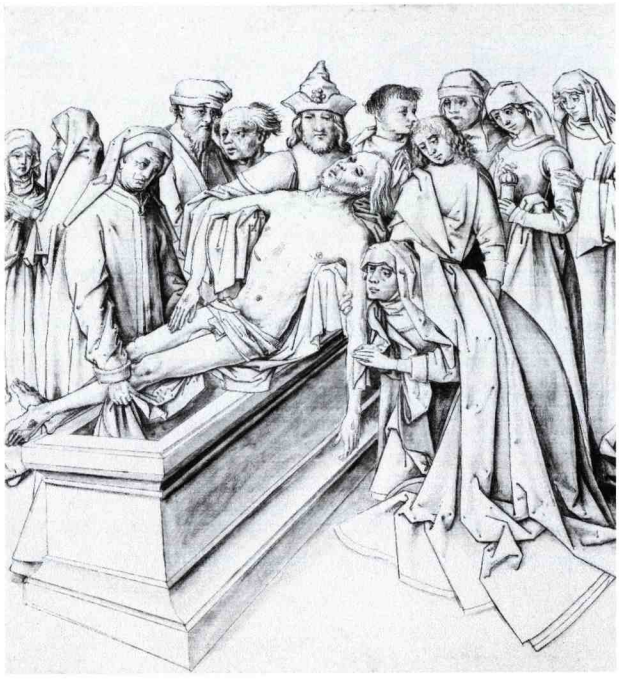


Abb. 360: Hans Holbein d. Ä., Werkstatt oder Umkreis (?), Grablegung Christi, Papier, Feder in Schwarz über Stift (?), Lavierungen in Grau, eingeklebt in die "Kitto-Bibel", San Marino (Cal.), Henry E. Huntington Library

ten wären, dann hätte er, wie etliche zeitgenössische Maler, den Entwurf des gesamten Retabels geliefert haben können. Der dann jedoch anzunehmende Aufschub einer so umfangreichen und prominenten Arbeit, wie sie die Flügelgemälde darstellten, um fünf oder sechs Jahre mutet indes nicht eben wahrscheinlich an, gerade nicht für einen relativ jungen Meister, der Holbein zu Beginn der 1490er noch war. Falls Holbein nicht an der Gesamtplanung beteiligt war, ist auch denkbar, daß zunächst nur die Themen der Malereien festgelegt wurden, ohne daß es eine künstlerische bzw. kompositorische Abstimmung zum Schrein gab. Eine gewisse Wahrscheinlichkeit dürfte immerhin bestehen, daß die großen und schweren Doppelflügel von Anfang an geplant waren und nicht etwa nachträglich einem nicht dafür vorgesehenen Schrein angehängt wurden. Folglich liegt auch die Vermutung nahe, daß die hölzernen Flügel, als Schreinerarbeit, bereits mit dem Korpus zusammen hergestellt wurden. In jedem Fall aber erhebt sich das Problem, ob der Altarschrein 1496 schon von einem anderen Maler gefaßt worden war, oder ob er holzsichtig aufgestellt und erst um 1500 von Holbeins Werkstatt mit Farbe und Gold versehen wurde.[71] Möglicherweise umfaßte die an Holbein verdingte Arbeit also noch weit mehr als die figürliche Bemalung von Flügeln und Predella.

Ungeklärt bleibt bislang ferner die Herkunft des Altarschreins: Entstand er in einer einheimischen, mittelrheinischen Werkstatt, oder war er gleichfalls ein Import aus Süddeutschland? Große Schnitzaltäre sind in der Region produziert worden, so der holzsichtig gefaßte Hochaltar in Lorch von 1483, der stilistisch ein stark oberrheinisches Gepräge zeigt, oder der Gelnhausener Hochaltar von 1500, dessen Flügel Gemälde des Frankfurter Malers Nikolaus Schit, eines Nachfolgers des Hausbuchmeisters, tragen *(Abb. 391, 392)*.[72] Nimmt man eine regionale Entstehung des Korpus an, ergeben sich daraus jedoch zwangsläufig weitere Probleme: Warum nämlich hätte man sich für den Schrein an eine einheimische Werkstatt wenden sollen, für die Malereien aber an ein Augsburger Atelier? Zu jener Zeit stellten die süddeutschen Schnitzretabel eine besonders großartige, anspruchsvolle Kirchenausstattung dar, und insbesondere in Ulm wurden zahlreiche Stücke von enormen Ausmaßen produziert, die einen Skulpturenschrein mit gemalten Flügeln kombinierten – der erwähnte, vermutlich am Mittelrhein geschaffene Gelnhausener Altar folgt offenbar sogar schwäbischen Vorbildern wie dem Blaubeurer Hochaltar von Michel Erhart.[73] Auf der anderen Seite gab es gerade in Frankfurt und Umgebung um 1500 hochqualifizierte und offenbar auch gefragte Maler: Neben Nikolaus Schit war in Frankfurt Mar-

71 Für letzteren Fall böten etwa der Münnerstädter Altar Tilman Riemenschneiders von 1492, den Veit Stoß 1504/05 faßte und mit Flügelbildern versah, sowie der Ulmer Hochaltar ein Beispiel; dieser wurde erst 24 Jahre nach seiner Aufstellung gefaßt. Vgl. auch die Beispiele bei Weizsäcker (1923), S. 64f, Anm. 4.

72 Zu Lorch vgl. Max Herchenröder, Die Kunstdenkmäler des Landes Hessen. Der Rheingaukreis, München/Berlin 1968, S. 252–254; zum Gelnhausener Altar und zu Nikolaus Schit vgl. hier den Katalogeintrag S. 449–456.

73 Vgl. jüngst Anna Moraht-Fromm, Wolfgang Schürle (Hgg.), Kloster Blaubeuren. Der Chor und sein Hochaltar, Stuttgart 2002.

tin Caldenbach *(Abb. 109, 117, 125)* tätig, ein Bekannter Dürers und durchaus moderner Maler, und ferner lebte hier der bedeutende Meister der Stalburgbildnisse *(Abb. 98, 99)*; für Speyer und Mainz arbeitete noch bis gegen 1510 der Hausbuchmeister mit seiner Werkstatt.[74] In Frankfurt hätte es daher eigentlich fast näher gelegen, den Schnitzschrein in einem der dafür bekannten Zentren zu bestellen, die Malereien aber von heimischen Kräften ausführen zu lassen statt umgekehrt. Dies ist nicht geschehen, doch bleibt die Möglichkeit erwägenswert, daß Schnitzarbeit und Altargehäuse von den Dominikanern bei einer der großen Werkstätten in Augsburg oder Ulm bestellt worden sind – immerhin liegt der mutmaßliche Termin der Auftragserteilung für den Schrein nahe bei den Fertigstellungsdaten zweier großer schwäbischer Retabel mit Schreinfiguren und gemalten Flügeln, dem Blaubeurer Altar von 1493/94 und dem 1493 datierten Weingartener Retabel, bei dem bemerkenswerterweise Hans Holbein und der Bildhauer Michel Erhart zusammengearbeitet hatten.[75] Da allerdings keinerlei Fragmente von Skulpturen oder Zierat des Frankfurter Dominikaneraltars bekannt sind, ist eine Entscheidung dieser Frage derzeit nicht möglich.

Die Gemälde des Retabels jedenfalls gelten allgemein als in Frankfurt selbst angefertigt, wobei Holbein mit seiner Werkstatt für die Zeit im Dominikanerkloster gelebt habe. Ungreifbar bleibt leider das einzige Zeugnis dazu, ein „Klosterdiarium", von dem Gwinner spricht und in dem Holbein als „commensalis", als Tischgenosse, genannt sein soll.[76] Eine entsprechende Überlieferung kannten indes schon der Archivar von Mechel[77] um 1804 sowie Goethe im Jahr 1814. Tatsächlich ist sie durchaus plausibel, insbesondere wenn man annimmt, daß Holbein und Mitarbeiter die Flügel eines bereits aufgestellten Altars bemalen und diesen vielleicht sogar fassen mußten. Urkundlich ist die Anwesenheit des Bruders Sigmund Holbein und des Mitarbeiters Leonhard Beck für den 4. Oktober 1501 in Frankfurt belegt, als sie in einem Prozeß als Zeugen für die Dominikaner auftraten.[78] Der Meister selbst scheint damals jedoch nicht in der Stadt geweilt zu haben. Dies mag sich aber vielleicht damit erklären lassen, daß die Arbeiten weitgehend abgeschlossen waren und sich die Mitarbeiter nur noch um die Anbringung und gegebenenfalls nötige Ausbesserungen der Malereien kümmern mußten.

Ein engerer Kontakt Holbeins mit den Frankfurter Dominikanern, speziell wohl mit Prior Johann von Wilnau, ist sicher vorauszusetzen. Die komplizierte Darstellung des

Abb. 361: Hans Holbein d. Ä., Werkstatt oder Umkreis (?), Auferstehung Christi, Papier, Feder in Schwarz über Stift (?), Lavierungen in Grau, eingeklebt in die "Kitto-Bibel", San Marino (Cal.), Henry E. Huntington Library

Dominikanerstammbaums, und, wie Walldorf nachgewiesen hat, ebenso der Wurzel Jesse mit ihren bedeutungsvoll gruppierten und aufeinander verweisenden Gestalten erforderten komplexe Instruktionen; ist bei Marienleben und Passion noch durchaus denkbar, daß die Maler die geläufigen Szenen aufgrund der bloßen Angabe des Gegenstands ausführen konnten, scheidet dies für beide Stammbäume definitiv aus. Wie die jüngere Literatur übereinstimmend betont, stellt die Außenseite des Retabels den künstlerisch herausragenden Teil des Ganzen dar. Holbein hat die etwas sperrige, nicht ganz leicht mit der um 1500 modernen Bildauffassung zu vereinbarende Aufgabe meisterlich gelöst. Dazu versetzte er die flächig zu gebenden Ranken, die von selbst weder Bildtiefe erschließen können noch gut mit einem tiefen Hintergrund zu kombinieren sind, vor eine flache Steinnische. In diesem begrenzten Tiefenraum scheinen sich die Gewächse plastisch zu entfalten, ohne reine Flächenmuster zu sein. Der Künstler bindet sie zugleich zusammen und schafft mit der grauen Tonigkeit, trotz vollfarbiger Figuren, eine reduzierte Farbigkeit, wie sie auf Altaraußenseiten oftmals

74 Zu den Stalburgbildnissen s. hier S. 124–141, zu Caldenbach S. 142–171; zum Hausbuchmeister und seiner Werkstatt vgl. zuletzt Stephan Kemperdick, in: ders., Bodo Brinkmann, Deutsche Gemälde im Städel. 1300–1500, Mainz 2002, S. 308–345; Daniel Hess, Meister um das „mittelalterliche Hausbuch". Studien zur Hausbuchmeisterfrage (Diss. phil. Stuttgart), Mainz 1994.

75 Zu Blaubeuren vgl. Moraht-Fromm, Schürle (wie Anm. 73); zum Weingartener Altar, von dem nur noch die etwa 222 x 127 cm großen Flügeltafeln Holbeins im Augsburger Dom erhalten sind, Lieb, Stange (1960), S. 54f.

76 Gwinner (1862), S. 30f.

77 Vgl. Weizsäcker (1923), S. 73; ein handschriftliches Verzeichnis der Bilder im Kloster von 1804, aufgestellt durch von Mechel (ehemals Akten der Stadtkämmerei) trug bei den Stammbaumtafeln (Nr. 36, 37) die Bemerkung: „Laut dem Kloster Diario von dieser Zeit (1501) hat der gute alte Holbein ein paar Jahre in diesem Kloster zugebracht, allwo er Commensalis oder ihr Tischgenosse war, und in welcher Zeit er diese vier große Stücke [die Stammbaumtafeln, S.K.] gemahlt hat."

78 Vgl. Polaczek (1903), S. 35; Walldorf (1995), S. 13. Einer der beiden wird in der Urkunde allerdings „Leonhard Becker" genannt, doch in der gesamten Forschung und wohl zu Recht mit Leonhard Beck gleichgesetzt.

gefordert war. Mehr noch, die Wandhaftigkeit von Retabelaußenseiten, die keine Durchblicke in eine illusionistische Ferne zuläßt, ist insbesondere bei altniederländischen Altären vom Genter Altar bis zu Hugo van der Goes und darüber hinaus immer wieder realisiert worden. Dem Dominikaneraltar aufgrund der betonten Quaderung der „Steinwand" besonders gut vergleichbar ist die fingierte, in einer flachen Nische erscheinende Skulptur des Gnadenstuhls der „Flémaller Tafeln" im Städel von etwa 1430.[79] Holbein mag hier also durchaus auf niederländische Werke Bezug genommen oder solche zumindest als Anregung aufgegriffen haben.

Besondere Beachtung haben die Frankfurter Stammbäume seit Goethe wegen der zahlreichen individualisierten Köpfe gefunden. Oft galten sämtliche Physiognomien als Bildnisse nach dem Leben. Bei der Wurzel Jesse kann dies jedoch nur auf einige von ihnen zutreffen; andere Köpfe folgen unterschiedlichen, auch unterschiedlich alten Typen. König Jechonias, ganz oben rechts, trägt noch die Züge der um 1450 geschaffene Figuren aus dem Kreis Hans Multschers. Joram, der von Weizsäcker als das satirisch gegebene Urbild des „hypochondrischen Philisters" charakterisiert wurde, dürfte ganz im Gegenteil letztlich auf Bildnisse der Burgunderherzöge Johann Ohnefurcht und Philipp der Gute zurückgehen, deren hagere Züge mit spitzer Nase, dazu die dunkle Kleidung und die Kopfbedeckung in der Art eines Chaperon sich hier wiederfinden.[80] Eine starke Verlebendigung, die auf diese Typenköpfe zurückstrahlt, erfährt die Darstellung jedoch durch eine Anzahl von Physiognomien, etwa von Abraham, Iosaphat oder Ezechias, denen ohne Zweifel individuelle Bildnisse zugrundeliegen; allerdings haben sich weder die Naturstudien dazu erhalten, noch lassen sich die Modelle identifizieren. Anders scheint dies beim Jesse zu sein, der seit Weizsäcker meist als Rollenselbstbildnis Holbeins angesehen wird. Vergleicht man die Züge mit Holbeins nur geringfügig jüngerem Selbstbildnis auf der Basilikatafel St. Paul von 1503/04 *(Abb. 368)*,[81] läßt sich eine Ähnlichkeit tatsächlich nicht von der Hand weisen. Die eigene Physiognomie war indes nur Ausgangspunkt des Malers; er veränderte sie, schärfte die Züge bis hin zu einem leicht grotesken Aussehen und machte den Jesse deutlich älter.

Im Dominikanerstammbaum dagegen scheinen durchweg Bildnisse als Grundlage der Gesichter verwendet worden zu sein. Ganz dem Denken des 19. Jahrhunderts gemäß, sah schon Goethe hier Rollenporträts der zeitgenössischen Frankfurter Dominikanerbrüder,[82] und im Dominikus wird seit Weizsäckers Aufsatz von 1923 durchweg der Prior und Auftraggeber, Johann von Wilnau, erkannt. Eine von Weizsäcker veröffentlichte Bildniszeichnung *(Abb. 345)*, die offenbar die Grundlage für den Kopf des Dominikus war, scheint dies zu bestätigen und wird stets ganz selbstverständlich als Bildnis Wilnaus angesprochen. Eine Aufschrift oder ähnliche Hinweise besitzt das Blatt jedoch nicht; vielmehr wird die Identifizierung einzig aus der Ähnlichkeit mit dem Frankfurter Dominikus abgeleitet, kann dessen Deutung als Rollenporträt also nicht stützen. Erhalten blieb ferner die Bildniszeichnung, die für den Thomas von Aquin Verwendung fand *(Abb. 344)*.[83] Die starke Individualisierung der Köpfe, die bis ans Häßliche reicht, kann inhaltlich begründet werden: Die Bilder betonen damit, ebenso wie die beigegebenen, relativ langen Inschriften, die Verschiedenartigkeit der herausragenden Männer und ihrer Leistungen; wie Auer sagt,[84] wird die „vielseitige Mannigfaltigkeit von Talenten, über die der Orden verfügt" herausgestrichen. Es geht um die Darstellung von Individuen, die sich indes alle in dem einen Orden zusammengefunden haben, was dadurch verdeutlicht wird, daß alle, die Bischöfe und Päpste eingeschlossen, ausschließlich den Dominikanerhabit tragen. Für die Zuordnung der dem Leben abgeschauten Köpfe

Abb. 362: Hans Holbein d. Ä., Werkstatt (?), Geburt Christi, Papier, Feder in Schwarz mit Lavierungen, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK

79 Vgl. Jochen Sander, Niederländische Gemälde im Städel, 1400–1550, Mainz 1993, S. 87–128.

80 Genannt sei insbesondere das erst posthum, vielleicht um 1440/50 im Kreis Rogier van der Weydens geschaffene Bildnis des schon 1419 verstorbenen Johann im Antwerpener Kunstmuseum, vgl. Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting, Cambridge/Mass. 1953, Bd. I, S. 171, 291, Bd. II, Abb. 378.

81 Augsburg, Staatsgalerie; vgl. Lieb, Stange (1960), Frontispiz, S. 65f; ein Rollenbildnis des Malers sieht hier auch Krause (2002), S. 174.

82 Tatsächlich kommt genau diese Art des Rollenporträts bei gleicher Bildgelegenheit um die Mitte des 19. Jahrhunderts vor, und zwar im Wormser Dominikanerkloster, dessen Brüder damals für eine gemalte Folge von Bildnissen der hervorragenden Vertreter des Ordens in dessen ersten beiden Bestehensjahrhunderten Modell saßen; ich danke Pater Norbert Hinckers, OP, Worms, für diesen Hinweis.

83 Dessau; Lieb, Stange (1960), Nr. 158.

84 Auer (1950), S. 370.

Abb. 363: Hans Holbein d. Ä., Werkstatt (?), Darbringung im Tempel, Papier, Feder mit Lavierungen, ehem. Haarlem, Slg. Koenigs

zu den einzelnen Personen spielen offenbar pathognomische Überlegungen eine Rolle: So wird der größte Theologe des Ordens, Thomas von Aquin, mittels des verwendeten Modells als wacher, durchdringender und kraftvoller Geist charakterisiert, der strenge Prediger Vinzenz Ferrer als asketisch-freudlose Gestalt, Albertus Magnus als alter Gelehrter, den die Last des Regensburger Bischofsamtes zusätzlich aufgezehrt zu haben scheint.

Hier aber zugleich eine Porträtgalerie der Frankfurter Dominikanerbrüder um 1500 zu sehen, ist nicht zwingend und stößt auf gewisse Probleme.[85] Da die Mönche selbst ja fast exklusiv das Publikum waren, das den Stammbaum überhaupt zu sehen bekam,[86] hätte es, zu deren Lebzeiten, eine direkte Zuordnung eines bestimmten Bruders zu einer bestimmten herausragenden Figur des Ordens gegeben. Leicht hätte sich damit allerdings eine unpassende Zuordnung ergeben können, ebenso die Gefahr, die Schwächen einzelner Fratres, Antipathien oder ähnliches auf die Ordensgrößen zu übertragen. Die Vermittlung einer übergreifenden, Vorbilder liefernden Vorstellung des Ordens wäre erschwert worden.

Bildnisse nach dem Leben hat Holbein der Ältere auch in anderen religiösen Darstellungen zwecks Verlebendigung eingesetzt. Im Falle des Votivbildes für Ulrich Schwarz etwa trägt Gottvater die Züge eines älteren, mutmaßlich Augsburger Handwerkers; aber natürlich sollte dieser, wie Katharina Krause bemerkt, nicht in der Gottesgestalt erkannt werden, wozu hier die Standesschranken wesentlich beigetragen haben mögen.[87] Auf den Flügeln des Kaisheimer Hochaltars von 1502 finden sich gleichfalls Bildnisse. Der Auftraggeber, Abt Georg Kastner, hat sich aber ganz traditionell als betender Stifter, getrennt von der Szene abbilden lassen, wohingegen es von einigen offenkundigen Porträtköpfen, die Teilnehmern der Handlung gegeben sind, nicht bekannt ist, wen sie darstellen. Mönche sind es indes, wie schon allein die Frisuren zeigen, nicht. Man kann hier nicht einfach annehmen, daß die fraglichen Modelle Männer waren, die Kloster Kaisheim als Weltliche nahestanden. Vielleicht waren auch sie Augsburger Bürger, die von Holbein gezeichnet worden waren und im entfernten Kaisheim nicht erkannt werden konnten. Nähme man nun ähnliches für den Dominikanerstammbaum an, dann könnten die dort verwendeten Porträts durchaus nach Mönchen an einem anderen Ort gezeichnet worden sein – denn Mönche waren es, wie die Kapuzen und Tonsuren in den beiden erwähnten Naturaufnahmen *(Abb. 344, 345)* verraten.

Auch anderen Tafeln scheinen mitunter Bildnisköpfe eingefügt. Beachtung hat vor allem der aus dem Bild blickende Kopf mit Pelzmütze in der Kreuztragung gefunden, der, wie die Unterzeichnung verrät *(Abb. 336)*, erst nachträglich an Stelle eines der üblichen Typen eingefügt wurde. Weizsäcker hat darin ein Bildnis Sigmund Holbeins gesehen, und vergleicht man das fragliche Gesicht mit der im Profil gegebenen, wohl etwas später entstandenen Bildniszeichnung von Sigmund *(Abb. 366)*, könnte dies durchaus zutreffen.[88] Der Anbringungsort, in der Kreuztragung, nahe dem Kopf Christi, scheint ganz bewußt gewählt, denn ein Bildnis derselben Person – oder eines ähnlich aussehenden Mannes – taucht ebenso in der Kreuztragung des Kaisheimer Altars auf, wiederum hinter dem Kreuz plaziert.[89] Beide Male tritt der Mann als Soldat auf, also nicht als Nachfolger Christi im Kreuz; möglicherweise soll die Positionierung der Figur aber dennoch eine derartige, auf das eigene Seelenheil ausgerichtete Be-

85 Die Annahme von Porträts der Frankfurter Mönche wird in der Literatur einzig bezweifelt von Gardner (1996), S. 141–143.

86 Vom Laienbereich trennt ein großer, weit vor dem Hauptaltar stehender Lettner, der erst im Jahr 1600 abgerissen wurde, vgl. Wolff, Jung (wie Anm. 64), Tf. VII, zum Abriß des Lettners vgl. Oertliche Beschreibung der Stadt Frankfurt am Main, von Johann Georg Battonn, gewesenem geistl. Rath, Custos und Canonicus des St. Bartholomäusstifts. Aus dessen Nachlasse herausgegeben von dem Vereine für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt a. M. durch den zeitigen Director desselben Dr. jur. L. H. Euler, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1871, S. 132: „Anno 1600 hat der Prior Joh. Kocher den Lettner von dem Chor, samt dem Altar, hinweggebrochen, daß man stracks in Chor sehen kann, welches der Kirche ein groß Ansehen gemacht." Allerdings belegt der Bericht des Joachim Camerarius von 1555 (vgl. Weizsäcker [1923], S. 64), daß der Lettner damals für Laien kein unüberwindliches Hindernis war, zumindest nicht bei Besichtigungen.

87 Krause (1997), S. 191; zu dem Gemälde Lieb, Stange (1960), Kat. Nr. 28.

88 Lieb, Stange (1960), Kat. Nr. 227, 228. Auch diese beiden Autoren sehen in der Figur der Frankfurter Kreuztragung ein Bildnis Sigmunds, vgl. ebd., S. 101.

89 Ebd., Abb. 75, Kat. Nr. 21 g, zur Identifizierung mit Sigmund S. 101. Vgl. ferner, mit derselben Identifizierung, Bushart (1986), S. 88f.

kundung darstellen. Auf der Frankfurter, etwas abgeschwächt auf der Kaisheimer Tafel, verrät die gänzliche psychische Unzugehörigkeit der Figur zur Handlung, daß hier ein separat gefertigtes Bildnis gleichsam eincollagiert wurde.

Mindestens fünf porträthaft erscheinende Köpfe sind auf der Predella zu finden. Bei wenigstens zweien dieser Köpfe verrät die Unterzeichnung, daß an ihrer Stelle zunächst andere, mutmaßlich typisierte Gesichter vorgesehen waren, das Einsetzen einer individuelleren Physiognomie also, ähnlich wie bei dem auffälligen Kopf in der Kreuztragung, erst später erfolgte. Wieder fallen die fünf bildnishaften Köpfe durch ihre geringere Integration in den Handlungszusammenhang des jeweiligen Bildes auf. Das trifft insbesondere auf den älteren Zuschauer mit rosarotem, pelzgefüttertem Wams beim Einzug in Jerusalem zu, der unbewegt wie auf einer autonomen Bildnistafel des 15. Jahrhunderts wirkt. Etwas weniger prägt sich die Isolierung bei dem hintersten Mann links vor dem Fenster in der Fußwaschung aus sowie bei dem Trinkenden rechts hinten im Abendmahl und, in derselben Szene, dem mittelalten Mann rechts hinten und dem jüngeren in rotem Gewand links am Rand, direkt hinter dem Jünger mit Buch. Für die beiden zuletzt genannten Männer hat sich eine Zeichnung mit entsprechenden Brustbildern erhalten (zugehörige Zeichnungen 3, *Abb. 346*).[90] Der ältere, in der Zeichnung griesgrämig wirkende Mann wurde bei der Ausführung allerdings geschönt. Folglich kann das fragliche Blatt keine Nachzeichnung der beiden gemalten Köpfe darstellen; vielmehr dürfte es sich um eine später stark übergangene Zeichnung nach den Modellen oder um die Kopie einer solchen handeln. Ob die Bildnisköpfe nur zur Verlebendigung den Szenen eingefügt wurden oder ob hier bestimmte Persönlichkeiten erkennbar dargestellt worden sind, läßt sich abermals kaum entscheiden. Gerade bei dem besonders auffälligen älteren Zuschauer des Einzugs in Jerusalem gibt es allerdings eine merkwürdige Verwandtschaft mit einem bereits existierenden Bildnis, die auf einen Fall von Wiederverwendung älterer Porträts hinweisen könnte und auf die noch zurückzukommen sein wird. Doch ob nun nach der Natur genommene Porträtaufnahmen oder wiederverwendete Bildnisse, es scheint sich bei den fraglichen Köpfen der Predella überwiegend um weltliche Personen zu handeln, wie Frisur und Kleidung verraten.[91] Nur der griesgrämige, auf dem Wolfegger Blatt festgehaltene Mann trägt mit seiner Kapuze offenbar Ordenskleidung. Bei dem jüngeren Mann derselben Zeichnung wurde ebenfalls der Schnitt der ansatzweise sichtbaren Kleidung mit in das Gemälde übernommen.[92] Mindestens bei einem Kopf kann man auf der Predella den Rückgriff auf eine fremde Vorlage sicher belegen: Der Alte mit Zipfelbart rechts hinter dem Christus der Fußwaschung geht offenbar auf den hl. Antonius in Schongauers berühmtem Stich (L. 54 II) zurück; aus Stichen des Colmarers wurden in Holbeins Werkstatt ohnehin mehrfach Elemente übernommen.[93]

Daß die gebildeten, lateinkundigen Mönche des Dominikanerklosters die Adressaten der Stammbaumdarstellungen waren, wird am Werk selbst vor allem an der Fülle der Inschriften erkennbar; die Tafeln richteten sich, wie Gardner pointiert feststellt, an den Leser ebenso wie an den Betrachter. Für genau dasselbe Publikum waren natürlich auch die Passionsszenen bestimmt, deren oft bösartige antijüdische Ausrichtung unverkennbar ist – auf die „Erregung ›öffentlichen‹ Ärgernisses", wie Frey meint, konnten sie jedoch eben deshalb nicht zielen. Viele der Typen Holbeins, auch unter den positiv besetzten Gestalten, zeigen überpointierte, beinahe zum Grotesken neigende Züge; die meisten seiner Figuren haben große und auffällig geformte Nasen. Generell sehen die Bösen bei ihm, durchaus zeittypisch, häßlich und verzerrt aus, beispielsweise auch die römischen Schergen, die den hl. Paulus im Basilikabild von 1503/04 zur Hinrichtung führen. Die Passionsszenen des Dominikaneraltars übertreffen in dieser Hinsicht jedoch die übrigen Werke deutlich, darunter auch die Ende der 1490er Jahre geschaffene „Graue Passion",[94] das wesentliche Vorbild für die Folge vom Dominikaneraltar. Dies spricht dafür, daß es in erster Linie der oder die Auftraggeber waren, die eine solche Verschärfung wünschten. Eine Bestätigung könnte die Basler Zeichnungsfolge *(Abb. 347–354)* liefern, die einen etwas früheren Entwurfszustand der Passion, vielleicht tatsächlich die Stufe der Visierung, wiedergibt: Obgleich die allermeisten Motive mit den Gemälden übereinstimmen, sind doch viele der später besonders abstoßend gegebenen Gesichter in den Zeichnungen etwas harmloser, allem Anschein nach auch weniger als „jüdisch" karikiert. Die antijüdische Aussage der Darstellungen richtet sich hier an die Auftraggeber, die Frankfurter Dominikaner selbst.

Bemerkenswert, doch kaum beachtet, ist darüber hinaus das Motiv des Mönchs in der Rolle des Simon von Cyrene: Mit seiner blaß gelblich-rotbraunen Kutte trägt er den Habit eines Bettelordens, doch stellt er gerade keinen Dominikaner dar, wie gelegentlich behauptet wurde. Ge-

90 Baumeister (1933/34). Lieb, Stange (1960), Nr. 109, S. 85, sehen zu unrecht lediglich eine „Verwandtschaft" zu den beiden Köpfen der Predella.

91 Krause (2002), S. 173, vermutete in ihnen Bildnisse von Konversen des Klosters, dies ist indes nur ein Analogieschluß zu der angeblichen Darstellung Wilnaus und der Brüder im Stammbaum.

92 Dies interessante Phänomen, daß nämlich nicht allein das Gesicht weiterverwendet wird, tritt etwa auch bei dem stattlichen Herrn auf, der auf einem Skizzenblatt in Basel festgehalten ist und dann in der Beschneidung des Kaisheimer Altars als Zuschauer eingesetzt wurde, vgl. Lieb, Stange (1960), Abb. 77, 252.

93 Im Kaishaimer Tempelgang Mariens etwa geht eines der begleitenden Mädchen direkt auf Schongauers Törichte Jungfrau (L. 86) zurück, vgl. Lieb, Stange (1960), Abb. 81. Krause (1997), S. 186ff, Anm. 47, macht darauf aufmerksam, daß Holbein für Passionsfolgen, beginnend mit der Grauen Passion, Anregungen aus der entsprechenden Stichfolge Schongauers (L. 20) oder vielleicht aus deren abgeänderter Wiederholung vom Meister AG zurückgriff.

94 Lieb, Stange (1960), Kat. Nr. 11; Grimm, Konrad (wie Anm. 45).

gen einen Franziskaner wiederum spricht der breite Ledergürtel. Eine wollene Kutte, die grau oder bräunlich war, dazu einen schwarzen Ledergürtel trugen vielmehr ursprünglich die Karmeliter.[95] Im 15. Jahrhundert galt dies allerdings zunächst nur noch für die Laienbrüder, während die Mönche Schwarz bevorzugten. Der bräunliche oder graue Habit, zu dem ein schwarzer Hut und ein weißer Mantel kamen, wurde aber durch den Reformer Johann Soreth († 1471) aus Gründen der Demut wieder propagiert und vielerorts eingeführt; die Brüder, die sich der Observanz, also Soreths Reform, anschlossen, sollten ungefärbten Wollstoff tragen, der gräulich oder gelb-bräunlich war.[96] Im Jahr 1469 hatten sich Frankfurt und Mainz der Observanz angeschlossen, und obgleich das Kapitel von 1472 den schwarzen Habit für alle Ordensmitglieder beschlossen hatte, wurde den Anhängern der Observanz 1484 die Freiheit bestätigt, weiterhin den alten Habit zu tragen.[97] Da für die besagte Mönchskleidung des Simon von Cyrene schlicht kein anderer Orden in Frage kommt, dürfte er einen Karmeliter im Habit der Observanz darstellen. Vor dem Hintergrund des zuletzt von Walldorf herausgestrichenen heftigen Konflikts um 1500, bei dem die Frankfurter Dominikaner in den ortsansässigen Karmelitern ihre besonderen Gegner hatten, dürfte dies kaum bedeutungslos sein.

Entscheidend ist dabei natürlich das Verständnis des Simon von Cyrene. Es sei gemutmaßt, daß die Frankfurter Dominikaner die negative Einschätzung Simons teilten, die verschiedene Theologen vertreten, so etwa Gregor der Große, für den Simon kein „Jünger" und nicht gottgefällig war, weil man ihn zum Tragen des Kreuzes hatte zwingen müssen.[98] Trifft dies zu, würde auf dieser zweiten Schauseite des Altars eine ebenso deutliche kirchenpolitische Aussage getroffen wie mit den Stammbäumen: Die Gegner im Streit um die unbefleckte Empfängnis Mariens wären keine vorbildlichen Christen wie die Dominikaner, sie wären vielmehr störrisch und müßten zum Tragen des Kreuzes, zum gottgefälligen Leben erst gezwungen werden. Diese Art der Diffamierung dürfte durchaus denkbar sein angesichts eines Streits, in dessen Verlauf ein Frankfurter Dominikaner, der streitbare Wigand Wirt, in der Predigt darauf hinwies, daß Karmeliter zuzeiten schon als Ketzer verbrannt worden seien.[99]

Ein besonders schwieriges Problem, das der Dominikaneraltar stellt, besteht in der Händescheidung. Sicherlich nicht haltbar sind die in der Literatur vorgeschlagenen säuberlichen Trennungen nach einzelnen Schauseiten oder Bildfeldern. Vielmehr scheint durcheinander gearbeitet

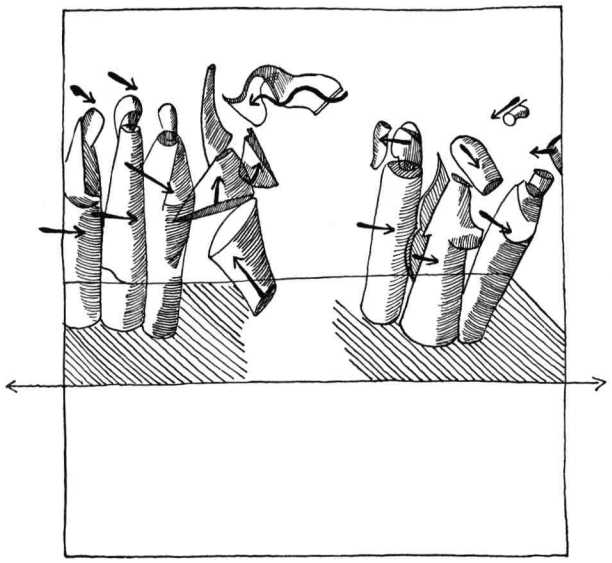


Abb. 364: Alfred Wolters, Schema der Auferstehung Christi von Holbeins Dominikaneraltar

worden zu sein: Bei allen Wandlungen und oft auch in einem einzelnen Bildfeld finden sich Anzeichen für die Beteiligung mehrer Hände, ohne daß diese aber durchgängig voneinander abzugrenzen und genau abzählbar wären. Dies gilt auch für die qualitativ hervorstechenden Flügelaußenseiten. Prägnant ist der schon von Beutler[100] bemerkte Unterschied der beiden Marienbilder, der besonders offensichtlich dadurch wird, daß hier eine gleichartige Erscheinung angestrebt wurde. Die Kopfform und Details wie die doch identisch gedachten Schmuckstücke an den Kronen unterscheiden sich, die etwas puppenhafte Jungfrau der Wurzel Jesse besitzt ein weißes, glänzendes Inkarnat, die andere nicht. Wie oben beschrieben, zeigt sich die Unterzeichnung der jeweiligen Madonna ebenfalls denkbar verschieden. In der Wurzel Jesse mag Josia, links oben, der Madonna stilistisch gleichkommen, jedenfalls zeigt auch diese, künstlerisch nicht eben bemerkenswerte Figur die in großem Maße mit Weiß arbeitende, wenig kraftvolle und zugleich wenig feine Ausführung. Schon der Jechonias auf der anderen Seite der Gottesmutter scheint indes anders gemalt und mit mehr Gefühl für Form und Volumen gestaltet zu sein, obgleich er mit seinem rötlichen, mit breiten Strichen gesetzten Inkarnat wiederum keinem der übrigen Köpfe der Flügelaußenseiten besonders nahe kommt. Von diesen Typen heben sich die fein ausgeführten, bildnishaften Köpfe einiger Figuren weiter

95 Max Heimbucher, Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche, Bd. 2, Paderborn 1934, S. 64, gibt als Farbe Kastanienbraun an; Joachim Smet, OCarm, Ulrich Dobhan, OCD, Die Karmeliten. Eine Geschichte der Brüder U. L. Frau vom Berge Karmel. Von den Anfängen (ca. 1200) bis zum Konzil von Trient, Freiburg i. Br./Basel/Wien 1981, S. 135, geben „gräulich" als Farbe an.

96 Heimbucher (wie Anm. 95), S. 64; Smet, Dohan (wie Anm. 95), S. 135. Ganz genau läßt sich natürlich nicht sagen, wie ungefärbte Wolle jeweils aussah.

97 Smet, Dohan (wie Anm. 95), S. 159f.

98 Vgl. Barbara Wilk, Die Darstellung der Kreuztragung Christi und verwandte Szenen bis um 1300 (Diss. phil. Tübingen 1969), S. 22–24, 120.

99 Vgl. Walldorf (1995), S. 13.

100 Beutler (1953), S. 169; er schreibt die Madonna der rechten Seite Sigmund Holbein zu, die andere wohl Hans.

Abb. 365: Israhel van Meckenem, Verkündigung an Maria, Kupferstich

unten stark ab, etwa das Gesicht des Ezechias oder des Abraham. Abweichend wirkt ihnen gegenüber wiederum ein ziemlich spätgotisch-geschnitzt aussehender Kopf wie der des David, doch läßt sich nicht leicht sagen, ob dies – offenbar auch seine etwas andere malerische Ausführung – nicht wesentlich durch den typenhaften Charakter des David bedingt sein könnten. Noch einmal anders ist Jesse, dem die zeichnerische Schärfe des Ezechias oder Achas mangelt. Er kommt den Köpfen des Dominikanerstammbaums näher. Diese sind, auch wenn sie nicht alle in gleichem Maße überzeugen, verhältnismäßig einheitlich; Unterschiede mögen teils mit der verschiedenen Charakterisierung der Gestalten zusammenhängen.

Besonders auffällig ist die Verschiedenartigkeit der Gesichtsbildungen, einschließlich deutlicher Abweichungen in der malerischen Ausführung, bei der Predella. Keineswegs läßt sich das zentrale Abendmahl dabei von den übrigen Szenen abheben; m. E. kann hier auch von einer gelungeneren Gestaltung, die Beutler konstatiert, keine Rede sein, im Gegenteil fehlt es der altertümlichen Komposition an der Dramatik und räumlichen Erschließung, welche die Vertreibung der Händler oder die vordere Gruppe der Fußwaschung auszeichnen. Ansonsten drängt sich in den fünf verhältnismäßig kleinen Bildern der Predella eine ungewöhnliche Vielzahl ganz unterschiedlich gegebener Kopftypen. Petrus etwa wechselt gleichsam von Szene zu Szene: Ein nicht sehr ausdrucksstarker, runder Greisenkopf im ersten Bild, mit etwas länglicherem Kopf und offenerer Modellierung im zweiten, im mittleren, dem Abendmahl, wieder mehr wie in der ersten Szene, jedoch vierschrötiger wirkend und ziemlich grob gemalt, in der Fußwaschung jedoch ein völlig anderes, viel jüngeres und belebtes Gesicht, im Ölberg dann wieder ein Petrus wie bei der Austreibung der Händler. Selbst ein einziges Bild präsentiert auffällige Unterschiede, das Abendmahl etwa beim Vergleich des trinkenden Mannes rechts mit dem hinter diesem sitzenden Grauhaarigen, die beide kaum etwas mit dem scharf blickenden Älteren mit Adlernase vorn rechts oder dem wieder ganz anderen jungen Mann links vorn, vielleicht Bartholomäus, gemein haben.

In besonderem Maße fallen jedoch die schon erwähnten fünf bildnishaften Köpfe aus dem Rahmen, und zwar auch im Hinblick auf die Ausführung. Dies trifft vor allem auf den älteren Zuschauer am rechten Bildrand des Einzugs in Jerusalem zu. Wie bereits festgestellt, lassen seine Isoliertheit und seine Haltung stark an ein autonomes Porträt des 15. Jahrhunderts denken. Dies gilt, *mutatis mutandis*, ebenso für die recht trockene, detaillierte Ausführung und für die Tönung des Inkarnats, die inmitten der übrigen, ja keineswegs einheitlichen Köpfe des Bildes völlig fremd wirken. Die Figur gewinnt dadurch einen altniederländischen Einschlag. Dies scheint nun kein Zufall zu sein: Tatsächlich findet man einen sehr ähnlichen Kopf in einem südniederländischen oder nordfranzösischen Gemälde des mittleren 15. Jahrhunderts, dem linken Flügel des Kreuzigungstriptychons des Dreux Budè.[101] Den Kopf des Stifters *(Abb. 367)*, Dreux Budè, könnte man für das unmittelbare Vorbild für den Mann auf Holbeins Predella halten, so sehr gleichen sich Inszenierung, Züge und Gesichtsausdruck. Dennoch wird ein direkter Bezug unwahrscheinlich sein – Dreux Budés Konterfei dürfte nicht leicht zu einem deutschen Maler der Zeit um 1500 gelangt sein können. Eine Verbindung zu weit älteren, niederländischen Bildniskonventionen ist hier aber sicherlich gegeben, und diese reicht bis in die detaillierte Malweise hinein. Zugleich kann nun nicht mehr ohne weiteres angenommen werden, daß es sich bei dem fraglichen Kopf der Frankfurter Tafel um das Bildnis eines Zeitgenossen handelt. Möglicherweise wurde ein erheblich älteres Porträt kopiert, wie es in der Malerei um 1500, besonders auch der niederländischen, gelegentlich vorkommt.[102] Die spezifische Ausführung dieses Kopfes – und wohl auch der übrigen vier „Bildnisse" in der Predella – läßt sich sonst im Dominikaneraltar nicht wiederfinden. Holbein selbst dürfte kaum für sie verantwortlich zeichnen. In Anbetracht des

101 Sammlung Bischoff, Bremen; vgl. Charles STERLING, La peinture à Paris 1300–1500, Paris 1987, Bd. 2, Abb. 36, 37.

102 Als Beispiel sei die Mannalese des Brügger Meisters der Ursulalegende in der National Gallery of Victoria, Melbourne, genannt, in die zahlreiche, oft viele Jahrzehnte alte Bildnisse hineinkopiert wurden; vgl. Ausst. Kat. ANONIEME VLAAMSE PRIMITIEVEN, Groeningemuseum Brügge 1969, Nr. 45.

Unterschieds zu den übrigen Malereien könnte überlegt werden, ob der fragliche Maler vielleicht gar nicht eigentlich zur Werkstatt des Augsburgers gehörte, sondern nur für kurze Zeit in Frankfurt mitarbeitete, etwa als wandernder Geselle zeitweise beschäftigt wurde.

Die übrigen Typen in den Predellenbildern gehören zum Repertoire Holbeins, und sie sind, aller angesprochenen Unterschiede zum Trotz, in ihrer Ausführung dessen anderen Gemälden vergleichbar, insbesondere dem Kaisheimer Hochaltar und der Augsburger Tafel der Paulsbasilika. Wie viele und welche Hände hier konkret am Werk waren, mag offen bleiben, die Kompositionen aller fünf Szenen scheinen mir in Anlage und Figurenbildung ohne weiteres Hans Holbein selbst zuzuschreiben zu sein. Ihm dürften mit einiger Wahrscheinlichkeit auch die Anlage und überwiegend die Ausführung der Stammbäume zu verdanken sein. Insbesondere die locker gemalten, von der eher trocken-graphischen Ausführung des 15. Jahrhunderts schon entfernten Bildnisköpfe der Dominikaner stammen wohl vom Schöpfer der ungewöhnlich zahlreichen, lebensvollen Porträtzeichnungen, die vom älteren Holbein wie von keinem früheren Künstler überliefert sind. Mit Holbein selbst sind schließlich die Tafeln und Fragmente der Marienszenen der Retabelinnenseite im wesentlichen zu verbinden. Gerade beim Basler Marientod *(Abb. 340)* ist die Ausführung sehr gut und mit den besten Partien des Kaisheimer Altars oder der Basilika San Paolo zu vergleichen. Die Farbgebung ist raffiniert; die Gesichtsausdrücke sind, bei aller Holbein-üblichen leicht grotesken Verzerrung, sprechend. Auch auf dieser inneren Schauseite des Altars mögen Gehilfen beteiligt gewesen sein; die Darbringung der Hamburger Kunsthalle *(Abb. 339)* erscheint vergleichsweise etwas steifer, die Fragmente der übrigen Szenen allerdings sind ausgesprochen qualitätvoll und zeigen sich selbst als kleines, auf einen Kopf beschränktes Bruchstück einer großen Tafel *(Abb. 341)* als hervorragende, farblich delikate Malerei.

Abweichend – und qualitativ schwächer als die übrigen Tafeln des Dominikaneraltars – sind tatsächlich die Passionsszenen, wie seit Stoedtner immer wieder bemerkt worden ist. Im Sinne von Beutlers Annahme, daß selbst der Entwurf auf einen Mitarbeiter der Werkstatt zurückgeht, weist Krause treffend auf die „säuberliche Isolierung der um vieles schlankeren Einzelfiguren" in den Szenen hin, außerdem auf den Umstand, daß die in den verzerrten Gesichtern ausgedrückte Heftigkeit keine Entsprechung in dem verhaltenen, steifen Agieren der Figuren findet.[103] Ferner sind die ausgeprägten, von Beutler angemerkten, teils fast collagehaften Anleihen bei Holbeins etwas älterer Folge der „Grauen Passion" und einer aus seiner Werkstatt stammenden Folge von Apostelmartyrien zu nennen, die mit verschiedenen Unstimmigkeiten einhergehen, welche

Abb. 366: Hans Holbein d. Ä., Bildnis des Bruders Sigmund Holbein, London, British Museum, Dept. of Prints and Drawings

ein gewisses Mißverstehen, eine mehr mechanische Übernahme verraten.[104] Überhaupt fehlt den Frankfurter Szenen schon in der Anlage die Dramatik und Geschlossenheit sowohl der „Grauen Passion" als auch der Passionsfolge des Kaisheimer Altars von 1502. Viele Figuren wirken unbeholfener als bei Holbein üblich, ihre Bewegungen oft spätgotisch-eckig und unzusammenhängend. Anders als Beutler sowie Lieb und Stange meine ich allerdings, daß solche Schwächen in der Auferstehung nicht weniger ausgeprägt sind als in den übrigen Bildern der Folge. Ja, gerade diese Szene erscheint im Vergleich etwa zur „Grauen Passion" besonders lahm und in ihrer flächenhaften Stapelung nach oben besonders unräumlich; die Ausführung ist eher steif, mit larvenhaften Gesichtern vor allem bei den drei Marien. Gleichwohl werden Unterschiede zu anderen Tafel des Zyklus an der Auferstehung evident, betrachtet man beispielsweise bei der Figur Christi den Leib, das Gesicht – unabhängig vom hier verwandten Typus der Vera Ikon – oder Struktur und Plastizität des roten Gewandes im Vergleich zur Dornenkrönung. Ohne jeden Zweifel waren hier verschiedene Hände tätig, was indes nicht allein für die Auferstehung gilt. In ein und derselben Szene

103 Krause (1997), S. 187; dies. (2002), S. 145.

104 Beutler, Thiem (1960), S. 50–52; Beutler weist etwa darauf hin, daß das durchhängende Seil, mit dem Christus in der Gefangennahme abgeführt werden soll, und der kräftig daran ziehende Soldat rechts zusammen unsinnig sind. Auch für Krause (2002), S. 141–147, sind Graue Passion und Apostelmartyrien die Grundlagen der Dominikanerpassion.

Abb. 367a: Flämischer oder nordfranzösischer Meister um 1450, Triptychonflügel mit Gefangennahme Christi: der Stifter Dreux Budé, Bremen, Sammlung Bischoff; b: Detail aus Abb. 325

stehen mitunter verschiedenartig ausgeführte Gesichter nebeneinander – so etwa bei den drei Gestalten hinter dem Thronbaldachin in der Vorführung vor Pilatus –, und wenn man dies vielleicht noch mit dem Wunsch nach Varietät begründen könnte, können die offenkundigen Abweichungen der doch immer wiederkehrenden beiden Krieger, die an ihrer gelben bzw. weiß-blauen Kleidung wiederzuerkennen sind, wohl nur durch verschiedene Ausführende erklärt werden. Dies betrifft nicht allein die im Ausdruck ebenso wie in der Struktur von Haaren und Bärten abweichenden Gesichter – man vergleiche etwa den Krieger in Weiß und Blau in der Gefangennahme und dem Ecce homo –, sondern auch Details wie die Ausführung der Beschläge auf den Rüstungen.[105] Insgesamt bleiben freilich Komposition wie auch die meist recht lockere Malweise der Passionsszenen eng an Holbein orientiert; die Ausführung ist nicht grundsätzlich anders oder gar altertümlicher als etwa beim Dominikanerstammbaum oder dem Marientod. Die starke, unruhige Wirkung der intensiven, kräftigen Farben trägt vor allem bei der Gesamtschau aus einer gewissen Entfernung; sicherlich soll sie bewußt den Darstellungen, wie mit positiver oder negativer Bewertung mehrfach festgestellt wurde, Dynamik verleihen, die Bilder aufwühlend machen. Einzelne Passagen sind immer wieder mit größerer Aufmerksamkeit als eine Art Blickfang ausgeführt, etwa das gestreifte Wams des Schergen links vorn in der Geißelung, dessen Musterung das raffinierte Farbempfinden des verantwortlichen Malers verrät. Ökonomisch, doch sehr wirkungsvoll sind ferner die zahlreichen gespritzten Marmorierungen, die auch auf anderen Tafeln des Altars sowie in weiteren Werken des älteren Holbein begegnen, zuvor jedoch im nordalpinen Europa zwar auf Rahmen und Tafelrückseiten, jedoch kaum in den eigentlichen Hauptdarstellungen angewandt wurden. Benennen läßt sich der Entwerfer der Passionsszenen, der vermutlich auch ihre Ausführung im wesentlichen trug, nicht. Vorgeschlagen wurden gelegentlich Sigmund Holbein oder Leonhard Beck; doch sind Werk und damit persönlicher Stil des ersteren bislang überhaupt nicht recht zu greifen, während aus Becks späteren Werken, in erster Linie Holzschnitten, kaum auf seine Anfänge zurückgeschlossen werden kann.

Das Problem des Entwurfs der Frankfurter Passionsfolge führt zu den ungewöhnlich zahlreich erhaltenen Zeichnungen und Zeichnungsfolgen zum Dominikaneraltar. Insbesondere die beiden wenig beachteten Folgen zu den Passionsdarstellungen dürften dabei Aufschlüsse nicht allein zu diesem speziellen Werk und zum Atelier Holbeins, sondern darüber hinaus zu Arbeitsweisen und Werkstattgepflogenheiten um 1500 allgemein geben können. Außer den beiden Passionsserien sind zwei weitere Zeichnungen zu ganzen Bildern des Retabels bekannt,[106] die eine zur nur bruchstückhaft erhaltenen Geburt Christi, die andere zur heute in Hamburg befindlichen Darbringung im Tempel. Es fällt auf, daß sämtliche Blätter ein ähnliches Format mit jeweils um 30 x 27 cm Kantenlänge besitzen. Es soll daher zumindest die Vermutung ausgesprochen werden, daß sie alle in einem engeren genetischen Zusammenhang stehen, als gewöhnlich angenommen wird.

Bei der Basler Passionsfolge *(Abb. 347–354)* handelt es sich, wie schon lange erkannt wurde, nicht um Nachzeichnungen der Tafeln; vielmehr müssen die Blätter mit einem früheren Entwurfsstadium in Zusammenhang stehen. Dies zeigt sich an dem etwas anderen Verhältnis von Komposition und Bildfeld – die Blätter lassen meist weniger Platz nach oben, dafür meist ein wenig mehr zu den Seiten als die Gemälde – und an verschiedenen, nicht mit den Tafeln übereinstimmenden Details: Die besonders verzerrten Visagen kommen in den Zeichnungen kaum vor, einzelne Köpfe, etwa das auffallende „Bildnis" in der Kreuztragung und der Kopf des Schergen ganz in Rot davor, weichen in den Zeichnungen ab; Stoffmuster, Nimben und Inschriften fehlen auf den Blättern. Ueberwasser hat die Basler Serie als Visierungen angesprochen, die dem Auftraggeber zur Begutachtung vorgelegt wurden, doch wurde diese Einschätzung nicht recht akzeptiert; die Zeichnungen wurden vielmehr als Kopien verlorener originaler Entwürfe angesehen.[107] Ohne Zweifel stammen sie nicht von Holbein dem Älteren selbst, dessen meisterliche Zeichenkunst reich belegt ist; auch sind offenbar zwei verschiedene Hände daran beteiligt.[108] Da allerdings auch der

105 In den beiden genannten Beispielen etwa sind die kleinen Rosetten auf dem Brustpanzer in der Gefangennahme mit rötlich-brauner Grundfarbe gemalt, ihre „Blätter" sind geschweift; bei dem Krieger im Ecce Homo dagegen werden die Rosetten mit kühlerem Braun und feiner vertriebener Farbe gemalt, ihre „Blätter" sind gerundet.

106 Das oben als zugehörige Zeichnung 8 angeführte Blatt mit der Austreibung aus dem Tempel sei hier ausgelassen, da keine Abbildung desselben bekannt ist.

107 Als Kopien von anderer als Holbeins Hand schon bei Stoedtner (1896), S. 60; Weizsäcker (1923), S, 59, Anm. 1.

108 Falk (1979), S. 97. Bereits Stoedtner (1896), S. 60, bemerkte zwei verschiedene Hände in der Folge.

Entwurf der gemalten Passionsfolge vermutlich nicht von Holbein selbst stammt, wäre dies für ihre Visierungen ebenfalls nicht zu erwarten. Ueberwassers Vorschlag kann also nicht dadurch entkräftet werden, daß Holbeins Hand nicht in den Zeichnungen feststellbar ist. Die bildmäßig durchgeführten Blätter mit ihren ausgearbeiteten Lavierungen wären jedenfalls für den Zweck der Visierung geeignet gewesen. Doch auch wenn sie Kopien nach verlorenen Entwürfen oder Visierungen sein sollten, sind sie mit großer Wahrscheinlichkeit in der Holbein-Werkstatt entstanden, wo es allein Zugang zu jenen verlorenen Stücken gegeben hätte. Bemerkenswerterweise hängt auch die Zeichnung der Darbringung im Tempel *(Abb. 363)*, die ebenfalls nicht Holbeins Hand zugeschrieben werden kann, nicht von dem ausgeführten Gemälde ab, sondern gibt einen in kleinen Details abweichenden, mutmaßlich früheren Entwurfsstand wieder.[109] Sie mag in der Tat die Kopie eines Entwurfs oder einer Visierung sein.

Ausgesprochen interessant ist die zweite Zeichnungsfolge zur Passion des Dominikaneraltars *(Abb. 355–361)*, die im 19. Jahrhundert in den entsprechenden Band des Neuen Testaments der sogenannten Kitto-Bibel gelangte. Sie wurde von Colin Eisler auszugsweise publiziert,[110] hat ansonsten aber keinerlei Beachtung gefunden. Eisler hielt die Blätter für Nachzeichnungen nach den Frankfurter Tafeln. Tatsächlich könnten die künstlerisch nicht herausragenden Werke, die eindeutig bestehende Darstellungen kopieren – und etwa bei der Vorführung vor Pilatus die linke Bildhälfte unausgeführt, ohne Lavierungen lassen –, auf den ersten Blick wie Kopien der Gemälde scheinen. Sie sind es jedoch nicht.

Es gibt nur kleine, doch keineswegs durch Ungenauigkeit verursachte Abweichungen gegenüber den Tafeln, insgesamt noch viel unauffälliger als bei der Basler Folge. Bezeichnenderweise stimmen diese Abweichungen aber oft mit denjenigen der anderen Zeichnungsserie überein: Wie in Basel schneidet auch in der Auferstehung in der Kitto-Bibel *(Abb. 354, 361)* der Speer des Kriegers rechts vorn das Gesicht des aufschreienden Mannes mit Bogen hinten, während dieser im Gemälde kleiner und nicht überschnitten erscheint; ferner weicht in beiden fraglichen Zeichnungen das untere Ende der Kreuzesfahne, indem es hinter dem Engelsflügel verschwindet, gleichartig von der Tafel ab. In den Blättern mit der Vorführung vor Pilatus *(Abb. 348, 356)* zieren den Mann hinten rechts unter dem Fenster andere Züge und abweichend vom Gemälde ein Bart. Der Scherge mit Fackel in der Gefangennahme hat im Gemälde als Wehrgehänge einen Gürtel, auf beiden Blättern aber eine Kette *(Abb. 347, 355)*.

Andererseits kommen die Zeichnungen aus der Kitto-Bibel den Gemälden in wichtigen Aspekten deutlich näher als diejenigen in Basel: Die Proportionen, d. h. die Abstände zum Rand, entsprechen weitgehend den Tafeln; die

Abb. 368: Hans Holbein d. Ä., Basilikabild San Paolo fuori le mura: Selbstbildnis, Augsburg, Staatsgalerie

Typen, insbesondere die verzerrten Gesichter der gemalten Folge sind schon weitgehend vorhanden; die hintere Architektur in der Pilatusszene reicht genauso wie auf dem Gemälde nicht nach links über die Säule hinaus. Die „zweite" Zeichnungsserie scheint also ein Stadium der Passionsbilder wiederzugeben, das zwischen dem in der Basler Folge festgehaltenen und dem endgültig ausgeführten liegt. Bestätigung dafür liefert der Vergleich mit der Unterzeichnung der Tafeln. Mit dieser stimmen einige vom ausgeführten Zustand abweichende Details teils in beiden

109 Es gibt etliche kleine Abweichungen, so ist schon das Format der Zeichnung etwas höher; die Nimben fehlen, ein Zuschauer ist hinter Simeons Kopfputz kaum zu sehen, die Frisur des Mannes mit den beiden Kerzen weicht ab, auch das Stirnband Mariens u. a.m. Aufgrund des weitgehenden Verlusts der Tafel läßt sich die Zeichnung zur ehemals Frankfurter Geburt Christi *(Abb. 362)* nicht in dieser Richtung beurteilen, ein Werk von Holbein selbst dürfte auch sie nicht sein.

110 Eisler (1970).

Zeichnungsfolgen, teils aber nur in derjenigen der Kitto-Bibel überein. In beiden Zeichnungen des Ecce Homo reicht das lange Gewand des hinten ganz am rechten Bildrand stehenden Glatzkopfes bis zu den Stiefelstulpen des dürren Mannes vorne, ebenso in der Unterzeichnung der Tafel *(Abb. 335)*, jedoch nicht in der Ausführung, wo es weiter oben endet, der Mann also weiter hinten im gemalten Raum steht. In der gleichen Szene hat der Dickliche, der mit den Armen über dem Kopf ein Kreuzzeichen macht, im Gemälde nur zwei Knöpfe an seinem weißlichroten Gewand, links der Öffnung, während sowohl in der Unterzeichnung als auch in beiden Zeichnungsserien vier oder fünf Knöpfe auf der rechten Seite zu sehen sind.

Einige Details der Unterzeichnung der Tafeln korrespondieren hingegen nur mit den Blättern in der Kitto-Bibel: Die grobe, typenhafte Unterzeichnung des Mannes mit Pelzmütze hinter Christus in der Kreuztragung *(Abb. 336)* – an deren Stelle in der Ausführung der auffällige Bildniskopf eingesetzt wurde – entspricht mit ihrer Wendung nach links, statt wie ausgeführt nach rechts, wiederum den fraglichen Blättern beider Zeichnungsfolgen; doch hier zeigt allein die Darstellung in der Kitto-Bibel *(Abb. 359)* die in der Unterzeichnung angelegten großen, runden, aus dem Bild starrenden Augen. In der gemalten Vorführung vor Pilatus trägt der frontal gesehene Krieger hinten links neben der Säule eine glatte Beckenhaube; in der Unterzeichnung sieht man darauf jedoch einen hochgeklappten Nasenschutz *(Abb. 334)*, und genau diesen findet man ebenso auf dem entsprechenden Blatt der Kitto-Bibel *(Abb. 356)*, nicht jedoch auf dem der Basler Folge *(Abb. 348)*.

Die „zweite" gezeichnete Passionsfolge gibt also ein gegenüber der Basler Serie fortgeschrittenes Entwurfsstadium wieder, welches mehr Ähnlichkeiten mit der Unterzeichnung der Tafeln als mit deren Ausführung oder mit den Basler Blättern besitzt. Die Unterzeichnung selbst ist in den Blättern jedoch nicht kopiert: Ein paar ihrer Einzelheiten, insbesondere der gezaddelte Saum am Rock des linken vorderen Schergen in der Geißelung und der verkleinerte, nicht von einer Lanze überschnittene Kopf des rechten hinteren Grabwächters in der Auferstehung, stimmen nicht mit den entsprechenden Blättern überein. Zur Umsetzung im Gemälde scheinen die in den Zeichnungen der Kitto-Bibel überlieferten Entwürfe aber gedacht gewesen sein, denn in der Geißelungsdarstellung sind einzelne der Bodenfliesen mit kleinen Lindenblättern oder dem Buchstaben „r" bezeichnet; es handelt sich um gängige Farbangaben für Grün und Rot, die natürlich nur für die Vorbereitung eines Gemäldes Sinn ergeben. Tatsächlich sind die so bezeichneten Fliesen in der ausgeführten Tafel farblich abgesetzt, und zwar in einem heute verbräunten Lasurton, der eine Tendenz nach Rot oder Grün entsprechend den Farbangaben der Zeichnung aufweist.

Zwischen der detaillierten Fassung der Passion in den Basler Zeichnungen und den schließlich ausgeführten Tafeln gab es also mindestens noch einen kompletten, in Zeichnungen ausführlich festgehaltenen Schritt – die Blätter in der Kitto-Bibel sind vielleicht nur Kopien davon. Im wesentlichen liegen die Veränderungen in den leicht abweichenden Ausschnitten einerseits, den teils grimmiger und häßlicher gestalteten Gesichtern der Verfolger Christi andererseits. Sollte letzteres, wie oben gemutmaßt, auf die Wünsche der Auftraggeber zurückgehen, würde dies dafür sprechen, daß die Basler Zeichnungen – oder deren verlorene Vorbilder – tatsächlich Visierungen waren, die den Frankfurter Dominikanern vorgelegt wurden, welche noch Änderungs- oder Ergänzungswünsche anbrachten. Die beiden erhaltenen Zeichnungsserien zur Passionsfolge sprechen in ihrer kleinteiligen, bildhaften Ausführlichkeit jedenfalls von einem relativ komplizierten Weg bis zum endgültigen Gemälde; zugleich mag die bis ins kleine Detail gehende Genauigkeit der Wiedergabe ein Indiz dafür sein, daß die Ausführung durch mehrere, vielleicht unterschiedlich sichere, Hände vorgesehen war. Daß eine Beteiligung mehrerer Kräfte tatsächlich der Fall gewesen ist, ergab die Analyse der Malereien des Retabels, das den größten erhaltenen Auftrag Hans Holbeins des Älteren darstellt. Planung und Durchführung verraten die Ökonomie bei der Bewältigung der immensen Arbeit, die eine insgesamt hohe, stellenweise herausragende Qualität in großer Quantität ermöglichte; die Erkennbarkeit oder Unterscheidung von persönlichen, von Hans Holbeins Weise abweichenden Handschriften einzelner Beteiligter wurde dabei bewußt vermieden. Die exakte Aufspaltung in verschiedene Hände oder gar deren Benennung bleibt damit, ganz den Intentionen des Meisters gemäß, undurchführbar.

S.K.

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 99f; 1966, S. 54f; 1971, S. 29; 1987, S. 55f

1640 „Iter Argentoratense a viris clarissimis D. Casparo Peucero et Joachimi filio Camerario Anno MDLV feliciter perfectum", in: Johannes Conradus DIETERICUS, Discursus Historio-Politicus De Peregrinatione Studiosorum, Marburg 1640, S. 203

1706 Achilles Augustus LERSNER, Der Welt-berühmten Freyen Reichs- Wahl- und Handels-Stadt Franckfurt am Mayn Chronica (...), Frankfurt a. M. 1706, 2. Buch, S. 124.

1780 Henrich Sebastian HÜSGEN, Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunst-Sachen (...) nebst einem Anhang von allem was in öffentlichen und Privat-Gebäuden, merckwürdiges von Kunst-Sachen zu sehen ist (...), Frankfurt a. M. 1780, S. 268f

1788 J. H. FABER, Topographische, politische und historische Beschreibung der Reichs- Wahl und Handelsstadt Frankfurt am Mayn, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1788, S. 270–275

1789 Friedrich Karl Gottlob HIRSCHING, Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen (...) in Teutschland, nach alphabetischer Ordnung der Oerter, Bd. 3, Erlangen 1789, S. 105f

1814 Johann Wolfgang GOETHE, Papiere auf die Reise am Rhein, Main und Neckar im Jahre 1814, bezüglich bildende Kunst, abgedruckt in: Goethes Werke, Weimarer Ausgabe, 1902, I. Abt., Bd. 34, II, S. 16f; Johann Wolfgang Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, 28. 8. 1949, 13. Bd., Schriften zur Kunst, hg. von Ernst Beutler, S. 649f

1862 Ph. Friedrich GWINNER, Kunst und Künstler in Frankfurt am

Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1862, S. 33–35
1862 Gustav Friedrich Waagen, Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1, Stuttgart 1862, S. 181
1866 Alfred Woltmann, Holbein und seine Zeit, Bd. 1, 1866, S. 82–86, 455f
1879 Carl Schnaase, unter Mitwirkung von O. Eisenmann, Geschichte der bildenden Künste, Bd. 8, hg. von Wilhelm Lübke, Stuttgart 1879, S. 445f
1885 Julius von Pflug-Harttung, Die Weber'sche Gemäldesammlung, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 8, 1885, S. 80–94, hier S. 83f*
1890 Hubert Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei (= Geschichte der deutschen Kunst III), Berlin 1890, S. 270f
1892 Daniel Burckhardt, Hans oder Sigmund Holbein, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 13, 1892, S. 137–140, hier S. 140, Anm. 1
1892 Karl Woermann, Katalog der Sammlung Weber, Hamburg 1892, Nr. 34*
1895 Heinrich Weizsäcker, Die 26. Winterausstellung der Londoner Royal Academy, 1. Die deutschen, holländischen, spanischen und englischen Bilder, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 18, 1895, S. 216–228, hier S. 217*
1896 Franz Stoedtner, Hans Holbein, der Ältere. I. Teil. 1473–1504 (Diss. phil. Berlin), Berlin 1896, S. 55–63
1898 A. Philippi, Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden, Bd. 3, 1898, S. 145f
1901 J. E. Weis-Liebersdorf, Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst, München 1901, S. 46, 51
1903 Ernst Polaczek, Zu Leonhard Beck und Sigismund Holbein, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 26, 1903, S. 35
1907 Karl Woermann, Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg, Dresden 1907, S. 35f, Nr. 36*
1908 Curt Glaser, Hans Holbein der Ältere, Leipzig 1908, S. 42–50, 120–128, 167 (Anm. 1), 176–179, 209, Tf. X, XIII, XLV
1910 Katalog der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel, 3. Aufl., Basel 1910, S. 66*
1912 Karl Werner, Die Linearperspektive auf den Gemälden Hans Holbeins des älteren, (Diss. phil. Göttingen), Göttingen 1912, S. 14–18, 35
1913 H. H. Josten, Matthias Grünewald, 1913, S. 18–22, Abb. 10
1914 Wilhelm Suida (Hg.), Österreichische Kunstschätze, Bd. III, Wien 1914, Tf. 73*
1916 Curt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. Von den Anfängen der deutschen Tafelmalerei im ausgehenden vierzehnten bis zu ihrer Blüte im beginnenden sechzehnten Jahrhundert, München 1916, S. 181–183
1919 Max J. Friedländer, Rezension Kunsthalle zu Hamburg – Katalog der alten Meister (1918), in: Kunstchronik, N. F. 30, 1919, S. 289f*
1919/20 Hans Bucheit, in: Sitzungen der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 11, 1919/20, S. 116
1921 Katalog der alten Meister, Kunsthalle zu Hamburg, 2. Aufl., Hamburg 1921, S. XV, 75f*
1923 Hans Huth, Künstler und Werkstätten der Spätgotik, Darmstadt 1923, S. 20
1923 Heinrich Weizsäcker, Die Kunstschätze des ehemaligen Dominikaner-Klosters in Frankfurt a. M., München 1923, S. 55–96, Tf. I-XI
1923 Alfred Wolters, Bemerkungen über einige Eigentümlichkeiten spätgotischer Bildgestaltung. Zwei Bildanalysen, in: Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag am 15. Januar 1923, Leipzig 1923, S. 75–79ff
1924 Curt Glaser, Die Altdeutsche Malerei, München 1924, S. 292f
1924 Thieme-Becker, 17, 1924, S. 333f
1928 Ernst Buchner, Zum Werk Hans Holbeins des Älteren, in: E. Buchner u. H. Feuchtmayr (Hg.), Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2, Augsburg 1928, S. 133–158, hier S. 140–142
1930 Edmund Schilling, Die Marientafeln Holbeins des Älteren am Frankfurter Dominikaneraltar, in: Städel-Jahrbuch 6, 1930, S. 20–24, Tf. IX, X
1931/32 Walter Ueberwasser, Visiergerät und Altarbild, Untersuchungen am Frankfurter Dominikaneraltar Hans Holbeins d. Ä., in: Jahresberichte der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, 1931/32, S. 43–56, Tf. 4ff
1933 Edmund Schilling, Zur Zeichenkunst des älteren Holbein, in: Pantheon 12, 1933, S. 315–322, hier S. 318, 322
1933/34 Engelbert Baumeister, Unbekannte Bildniszeichnungen Hans Holbeins d. Ä., in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, N. F. 2/3, 1933/34, S. 257–260
1940 Wilhelm Pinder, Die deutsche Kunst der Dürerzeit, 1940, S. 225f
1941/42 Heinrich Alfred Schmid, Holbeinstudien, I. Hans Holbein d. Ä., in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 10, 1941/42, S. 1–39, hier S. 9, 31f, 36f
1946 Ludwig Baldass, Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf, Wien 1946, S. 43, 62, Abb. 8
1947 Peter Strieder, Der ältere Holbein (= Meisterwerke der Kunst 4), München 1947, S. 4–7, Abb. 5, 7
1950 Albert Auer, Bilderstammbäume zur Literaturgeschichte des Dominikanerordens, in: Liber Floridus. Mittellateinische Studien, Paul Lehmann zum 65. Geburtstag am 13. Juli 1949, St. Ottilien 1950, S. 363–371
1953 Christian Beutler, Die spätgotische Tafelmalerei Hans Holbeins des Älteren und Sigmund Holbeins und ihrer Werkstatt, Diss. phil. Bonn 1953, S. 159–172, 257–260
1954 Edmund Schilling, Zeichnungen der Künstlerfamilie Holbein, 1954, S. 13, Abb. 8
1956 Erich Steingräber, Die kirchliche Buchmalerei Augsburgs um 1500, Augsburg 1956, S. 27
1957 Prinz, S. 40–48
1957 Stange, DMG 8, S. 65–68, Abb. 134–139
1958 Hans Reinhardt, Das Abendmahl nach Leonardo da Vinci in der Basler Kunstsammlung, ein Werk Hans Holbeins des Älteren, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 18, 1958, S. 189–193, hier S. 190*
1959 Edmund Schilling, Ein Gemäldeausschnitt Holbeins des Älteren und Gedanken zu seiner Werkstatt, in: Festschrift Friedrich Winkler, Berlin 1959, S. 157–165
1960 Christian Beutler und Gunther Thiem, Hans Holbein der Ältere. Die spätgotische Altar- und Glasmalerei, Augsburg 1960, S. 48–53, 106, 126–128
1960 Hanspeter Landolt, Das Skizzenbuch Hans Holbeins des Älteren im Kupferstichkabinett Basel, Olten/Lausanne/Freiburg i. Ü. 1960, S. 60, Anm. 4*
1960 Norbert Lieb, Alfred Stange, Hans Holbein der Ältere, o.O. (München) 1960, S. 15–18, 59–61, Nr. 17
1962 Karl-Adolf Knappe, Rezension von Lieb, Stange (1960) und Beutler, Thiem (1960), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1962, S. 74–80, hier S. 77
1964 Georg Schmidt, Kunstmuseum Basel, 150 Gemälde 12.-20. Jahrhundert, Basel 1964, S. 18f*
1964 Helmut Tenner, Heidelberg, in: Weltkunst 1964, S. 884*
1964 Angelus Walz O. P., Von Dominikanerstammbäumen, in: Archivum Fratrum Praedicatorum 34, 1964, S. 231–275, hier S. 253–256
1965 Ausst. Kat. Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik, Augsburg 1965, S. 27, 76f, 104, 108, 112f, Kat. Nr. 31–33, 72, 82, 92 (Bruno Bushart, Hanspeter Landolt)
1965 Bruno Bushart, Hans Holbein der Ältere, Bonn 1965, S. 23f
1965 Hans-Joachim Ziemke, Fünf Bilder unter einem Dach. Eine Predella des älteren Holbein wieder vereinigt im Städel, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15. 4. 1965, Nr. 89, S. 35
1966 Auktionshaus Weinmüller, Auktionskatalog 100, 1966, S. 88, Nr. 1087, Tf. 62*

1969 Kurt Bauch, Aus Grünewalds Frühzeit, in: Pantheon 27, 1969, S. 83–98, hier S. 87
1970 Colin Eisler, Aspects of Holbein the Elder's Heritage, in: Festschrift für Gert von der Osten, Köln 1970, S. 149–158
1970 Stange, KV 2, S. 166f, Nr. 760
1971 Gertrud Holzherr, Die Darstellung des Marientodes im Spätmittelalter (Diss. phil. Tübingen 1968), Tübingen 1971, S. 134*
1972 Fritz Koreny, „Das Marienleben" des Israhel van Meckenem. Israhel van Meckenem und Hans Holbein d. Ä., in: Ausst. Kat. Israhel van Meckenem und der deutsche Kupferstich des 15. Jahrhunderts, Kunsthaus der Stadt Bocholt, 1972 (= Unser Bocholt 3,4, 1972), S. 51–70, hier S. 55, 60, 66, 68, Abb. 66, 79, 95*
1976 European Paintings, The Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio) 1976, S. 223, Abb. 65*
1979 Tilman Falk, Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel, Teil 1, Das 15. Jahrhundert, Hans Holbein der Ältere und Jörg Schweiger, die Basler Goldschmiederisse, Basel 1979, S. 96–98, Nr. 242–249*
1984 Winfried Frey, Passionsspiel und geistliche Malerei als Instrumente der Judenhetze in Frankfurt am Main um 1500, in: Jahrbuch des Instituts für Deutsche Geschichte 13, Universität Tel-Aviv, 1984, S. 15–57, bes. S. 24–39
1987 Bruno Bushart, Hans Holbein der Ältere, Augsburg 1987, S. 82–85 u. passim
1991 Barbara Welzel, Abendmahlsaltäre vor der Reformation, Berlin 1991, S. 62f, 101
1995 Esther Walldorf, Die Werktagsseite des Dominikaneraltars von Hans Holbein d. Ä., in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 35, 1995, S. 9–49
1996 Julian Gardner, Sant' Antonino, Lorenzo Lotto and Dominican historicism, in: V. v. Flemming, S. Schütze (Hg.), Festschrift für Matthias Winner, Mainz 1996, S. 139–149, hier S. 141–143, 145f, 147
1997 Katharina Krause, Hans Holbein der Ältere: Studien nach dem Leben im Altar- und Votivbild, in: Städel-Jahrbuch 16, 1997, S. 171–200, hier S. 185–187
1999 Brinkmann, Sander, S. 38f, Tf. 61–64
2002 Katharina Krause, Hans Holbein der Ältere, München/Berlin 2002, S. 127f, 141–150, 157–160, 170–180 u. passim

HANS HOLBEIN D. J.

Augsburg 1497/98 – London vor dem 29.11.1543

Als zweiter Sohn des Malers Hans Holbein d. Ä. (um 1460/70–1524) in Augsburg geboren, lernte Hans Holbein d. J. vermutlich zusammen mit seinem älteren Bruder Ambrosius in der väterlichen Werkstatt. 1515 verdingte er sich als Geselle bei dem Basler Meister Hans Herbst, wurde 1519 in die Malerzunft aufgenommen, heiratete die verwitwete Elisabeth Binzenstock und erwarb 1520 das Basler Bürgerrecht. Unter dem Eindruck wachsender sozialer Spannungen und der heraufziehenden Reformation begab er sich 1523/24 an den französischen und 1526 an den englischen Königshof. Eine Empfehlung des Erasmus von Rotterdam an Thomas Morus ebnete ihm den Weg dorthin. Nach Basel zurückgekehrt, erlebte er 1529 den dortigen Bildersturm und sah sich konfessionellen Anfeindungen ausgesetzt. Daraufhin übersiedelte er 1532 wieder nach London, wo er spätestens 1536 von Heinrich VIII. zum Hofmaler ernannt wurde. Seine Frau und seine beiden Kinder ließ er in Basel zurück, wo er zu jener Zeit zwei Häuser besaß. Obwohl der Rat der Stadt ihn mit ehrenvollen Angeboten wie der Zusage einer festen Rente zurückzuholen versuchte, blieb Holbein, von kurzen Besuchen abgesehen, fortan in London, wo er 1543 vermutlich der Pest zum Opfer fiel. Als glänzender Porträtist Heinrichs VIII. und seines Hofstaates, aber auch der deutschen Kaufleute am Londoner Stalhof machte Holbein in seiner englischen Wahlheimat Furore. Das Genre des um aussagekräftige Accessoires bereicherten Bildnisses, das in verborgenen Details möglichst viel über den Dargestellten mitteilt, führte er zu vorher nie erreichter Perfektion. Kulminationspunkt der Gattung ist das Doppelbildnis der französischen Gesandten Dinteville und de Selves von 1533 (London, National Gallery). Die Wurzeln für diese Hochblüte seiner Kunst legte er allerdings schon in Basel, wie die dort entstandenen Porträts und sakralen Werke belegen, deren berühmtestes, die Madonna des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen von 1526/28, als Schutzmantelmadonna und Familienbildnis beide Gattungen gleichberechtigt in sich vereint. Überhaupt ist der jüngere Holbein ein Meister der Synthese, der für niederländische, italienische und französische Anregungen gleichermaßen empfänglich war und sie zu einer eigenen Kunstform von wahrhaft europäischem Format amalgamierte.

LITERATUR: John Rowlands, Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition, Oxford 1985; Oskar Bätschmann u. Pascal Griener, Hans Holbein, Köln 1997; Stephanie Buck, Holbein am Hofe Heinrichs VIII. (= Diss. phil. Berlin 1995), Berlin 1997; dies., Hans Holbein 1497/98-1543, Köln 1999; Jochen Sander, Hans Holbein. Maler in Basel 1515-1532, München 2005 (im Druck)

BILDNIS DES SIMON GEORGE OF CORNWALL

London, 1535/40

Inv. Nr. 1065

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Eiche (Quercus sp.), ø 38,8 (± 0,1) cm einschließlich des rekonstruierten Rahmens, 32,4 (± 0,1) cm ohne diesen

Malfläche (zugleich Maß des originalen Tafelrestes): 31,0 (± 0,2) x 24,3 (± 0,1) cm, Malkanten nirgends erhalten. Rückseitige Abfasungen in den Ecken des originalen Fragments deuten jedoch darauf hin, daß die Tafel ursprünglich in einen Nutrahmen eingesetzt war, also nicht aus einem Stück mit dem Rahmen bestand

Zustand der Malerei:
sehr gut. Auf einem recht stark vergilbten Firnis liegen nur wenige Retuschen: ein etwa 2 cm langer horizontaler Kratzer in der Wange, der etwas unterhalb des Augenlids ansetzt, eine weitere Fehlstelle in der Mitte der Augenbraue, zwei weitere kleine Retuschen im Handrücken. Am Hals leichte Verputzungen in den Schattenpartien des Inkarnats, im Bart und im vorderen Umschlag des bestickten Hemdkragens

Rückseite des Bildträgers:
gedünnt und parkettiert, ein Klebezettel mit der Aufschrift „N. 1065."

Rahmen: nach Befund modern ergänzt

Bezeichnet:
am rechten Rand der Originalmalerei auf Höhe des Ohrs „NOB.", auf Höhe des Kragens „IOHAN[N][mit Kürzungsstrich]", beides nachträglich

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Bereits mit bloßem Auge ist in den stellenweise durch Verseifung leicht transparent gewordenen Inkarnaten eine lineare, eher mit der Feder als mit dem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung etwa an Auge, Ohr und Nase auszumachen. Auf der Infrarot-Reflektographie zeichnet sie sich mit großer Deutlichkeit in den Hautpartien, den hellen Gewandstoffen und partiell auch im Haar ab *(Abb. 370)*. Dabei fällt, wie Maryan Ainsworth festgestellt hat,[1] der Unterschied zwischen der vorbereitenden Unterzeichnung des Gesichts und derjenigen der Hände auf: Während die erstere von einer flüssigen und präzisen Linienführung geprägt ist, stockt der Zeichner bei der Anlage der Hände etwas, setzt mehrfach an und zieht Linien nach. Auch kommt hier, eindeutig bei den kurzen Haken, welche die Fingerknöchel andeuten, der Pinsel zum Einsatz. Von den minimalen Abweichungen der ausgeführten Malerei gegenüber der Unterzeichnung sind die meisten in der Hand zu finden. Das mittlere Glied des Ringfingers ist gegenüber der Zeichnung deutlich verbreitert worden, wohingegen der Mittelfinger etwas schmaler ausfällt und dadurch stärker eingeknickt erscheint. Insgesamt werden die Konturen etwas abgerundet und die umschriebenen Formen dabei tendenziell etwas verbreitert. Im Gesicht ragt die Nasenspitze millimeterbreit über die unterzeichnete Form hinaus, und das obere Augenlid läuft etwas schräger aus.

Die dendrochronologische Bestimmung der Eichenholztafel ergab, daß der jüngste Kernholzjahrring aus dem Jahr 1491 stammt.[2] Unter Hinzuziehung der statistisch ermittelten Zeiträume für das Wachstum des Splintholzes und die Lagerung kommt man auf ein frühestmögliches Entstehungsdatum von 1502 und ein wahrscheinliches Entstehungsdatum ab 1508.

BESCHREIBUNG

Einem kreisförmigen Format ist die Büste des fast im strengen Profil nach links gerichteten jungen Mannes vor einem neutralen Fond in dunklem Grünblau einbeschrieben, auf den die Figur rechts hinten einen diffusen Schatten wirft. Lediglich die angedeutete rechte Augenbraue und die stark verkürzte rechte Schulter deuten eine minimale Wendung nach vorne an, die beim Rumpf etwas stärker ausfällt als beim Kopf. Während der Oberkörper abrupt vom unteren Bildrand überschnitten wird, bzw. unvermittelt aus diesem aufwächst, leitet die rechte Hand des Dargestellten, die eine Nelke elegant zwischen den Spitzen von Daumen und Zeigefinger hält, zur Rundform des Bildrands über: Die einwärts gekrümmten Finger lösen sich wie Voluten oder gotische Krabben in ansteigenden Krümmungsradien vom rahmenden Rund, bis der oberste, der Zeigefinger, schließlich mit dem ausgestreckten vordersten Glied bildeinwärts weist. Zu diesem raffinierten Effekt der Komposition trägt der Umstand bei, daß der rechte Arm nicht zu sehen ist, die Hand samt Manschette dadurch ausschließlich vom Bildrand gestützt erscheint. Auf ähnliche Weise verklammert der Künstler

1 Ainsworth (1990), S. 180.

2 Vgl. den Anhang von Peter Klein.

Abb. 369: Hans Holbein d. J., Bildnis des Simon George of Cornwall, Frankfurt, Städel

Abb. 370: Hans Holbein d. J., Bildnis des Simon George of Cornwall, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

Figur und Bildfläche am oberen Bildrand. Als Folge gegeneinander versetzter elliptischer Kurvenscharen mit unterschiedlichen Radien überführen Straußenfeder, Außen- und Innenkontur des Baretts und Schädelkalotte die Kreisform des Tondos schrittweise in den Kopfumriß des Dargestellten. Die dadurch erreichte Verankerung der Figur in der Bildfläche trägt zur ruhigen Stimmung des Porträts bei. Gelassen und konzentriert zugleich, scheint der junge Mann einen auf seiner Augenhöhe befindlichen Punkt links außerhalb des Bildes zu fixieren. Unwillkür-

Abb. 371: Hans Holbein d. J., Bildnis des Simon George of Cornwall, Röntgenaufnahme vor Parkettierung, Frankfurt, Städel

lich hat man den Eindruck, daß er einem imaginären Gegenüber in die Augen schaut. Allgemein ist deswegen ein verlorenes Pendant mit der Braut oder Ehegattin des Dargestellten angenommen worden.[3] Der Mann trägt ungewöhnlich viele Kleidungsstücke übereinander. Den Anfang macht ein weißes Hemd mit einem schwarzen gestickten Ornamentband im Kragen. Die umgeschlagenen Enden des Stehkragens, bei denen das Muster der Stickerei im Negativ erscheint, verraten die Liebe des Künstlers zum Detail. Dem Schließen des Kragens dienen zwei Schnüre die auf jeder Seite vom Kragenende herabhängen. Ein scharlachrotes, goldbesticktes Wams ohne Kragen trägt der Mann über dem Hemd, darüber ein zweites weißes Gewand mit ausgestelltem Kragen. Zu letzterem gehört anscheinend die am Handgelenk sichtbare, umgestülpte Manschette, die mit einem Band aus Blüten und Zweigen bestickt ist. Als Obergewand dient ein Rock aus rötlich schimmernder, schwarzer Seide mit einem schwarzem Samtbesatz am Kragen und zwei abgesteppten Ornamentstreifen in der Längsrichtung des Ärmels. Das mittellange, glatt anliegende, haselnußbraune Haar des Dargestellten bedeckt ein zur rechten, von uns abgewandten Seite hin verschobenes flaches Barett aus schwarzem Pelz mit kurzem Flor. An die Krempe des Baretts sind kleine goldene Agraffen angeheftet, die in in regelmäßigem Rapport ein alternierendes Muster bilden. Über dem Hinterkopf ist zusätzlich ein goldenes Medaillon angebracht, das Leda mit dem Schwan darstellt, gefolgt von fünf rötlich-violetten Blüten von Stiefmütterchen. Wahrscheinlich sollen es naturalistische Nachbil-

3 Ariane van Suchtelen weist im Ausst. Kat. Hans Holbein der Jüngere (2003), S. 110 allerdings darauf hin, daß das weibliche Bildnis ungewöhnlicherweise die heraldisch rechte und damit wertvollere Seite eingenommen hätte.

Abb. 372: Hans Holbein d. J., Bildnis des Simon George of Cornwall, Zustand vor 1932, Frankfurt, Städel

dungen der Pflanze in Email sein. Oben ist auf das Barett eine Straußenfeder aufgesteckt.

PROVENIENZ

1810 als Nr. 455 aufgeführt im Auktionskatalog der Sammlung des k. u. k. Hofrats J. Melchior Birckenstock(1738–1809), Wien

1870 für das Städel erworben durch Moritz Gontard auf der Auktion der Sammlung Antonie Brentano, geb, Birckenstock (1780–1869), Frankfurt a. M.[4]

VORZEICHNUNG

Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. RL. 12208, schwarze und farbige Kreide, Feder und Pinsel in Schwarz, sowie Spuren eines Metallstifts auf rosa getöntem Papier, 27,9 x 19,1 cm, von späterer Hand beschriftet „S. George of Cornwall" *(Abb. 373)*[5]

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Als Alfred Woltmann bei seinen Studien für die 1866–1868 erschienene erste große Monographie zum jüngeren Holbein aus seiner Feder in der berühmten Frankfurter Sammlung Brentano-Birckenstock auf das Bild aufmerksam wurde, konnte er nicht nur den Künstler, sondern anhand der Zeichnung in Windsor Castle, auch den Dargestellten zutreffend bestimmen.[6] Der zwei Jahre später anläßlich der Versteigerung der Sammlung veröffentlichte Katalog referierte diese Erkenntnis, schrieb sie allerdings Gustav Friedrich Waagen zu und identifizierte auch das pikante Thema des Medaillons am Barett korrekt.[7] Der anonyme Autor eines Artikels über die bevorstehende Auktion wußte bereits, daß es sich bei der Tafel um das viereckige Fragment eines ursprünglichen Tondos handelt.[8] In der zweiten Auflage seines Werkes von 1876 widmete Woltmann dem inzwischen vom Städel erworbenen Gemälde eine wohlwollende Beschreibung, in der er jedoch an der bereits in der ersten Auflage aufgestellten Behautung festhielt, die beiden fragmentierten Inschriften auf der rechten Seite seien original und die untere wäre der Rest einer Signatur.[9] Paul Ganz hat die kryptischen Buchstabenfolgen 1912 zu Recht als spätere Zutaten angesprochen.[10] Damit war früh ein Fundament geschaffen, an dem nicht mehr zu rütteln war: Weder Zuschreibung noch Identifizierung sind später jemals in Zweifel gezogen worden. Zu offenkundig war die auf den reifen Hans Holbein hindeutende malerische Qualität des Werkes, welche die Autoren mit unterschiedlicher Akzentuierung zu loben fortfuhren. So fand Heinrich Knackfuß 1896 das Bild liebenswürdig aufgefaßt und mit köstlicher Feinheit gemalt,[11] was Ulrich Christoffel zufolge als eine Assimilation an den englischen Geschmack zu werten ist,[12] während Wilhelm Stein in dem Frankfurter Porträt unter allen Holbein-Werken den stärksten Einfluß Jean Clouets wahrnahm.[13] Hans Werner Grohn hob den an Miniaturmalerei erinnernden, emailhaft dünnen Farbauftrag hervor,[14] Während Helen Langdon die Inszenierung des reich gekleideten jungen Mannes kritisch würdigte, der für sie die „dandified and langorous elegance of the court hanger-on" repräsentierte,[15] hob zuletzt Stephanie Buck eher auf den formalen Aspekt ab, indem sie das Porträt als Beleg nahm für Holbeins „Souveränität, mit der die Figuren in das runde Bildfeld plaziert sind".[16] Zu präzisieren blieben Befunde am Objekt selbst. Oswald Götz stellte 1932 im Städel-Jahrbuch die Ergebnisse einer eingehenden Untersuchung der Tafel vor, deren materielles Ergebnis die Rückführung in das ursprüngliche kreisförmige Format war *(Abb. 372, 369)*.[17] Durch genaue Beobachtung der ori-

4 Aukt. Kat. Catalogue des Tableaux Anciens (1870), S. 57, Nr. 113.
5 Vgl. Ausst. Kat. Hans Holbein der Jüngere (2003), S. 110, Nr. 24; Parker (1983), S. 45, Nr. 35.
6 Woltmann (1868), S. 242.
7 Aukt. Kat. Catalogue des Tableaux Anciens (1870), S. 57.
8 Die Galerie Brentano-Birckenstock (1870), S. 186.
9 Woltmann (1876), S. 126 wie schon ders. (1868), S. 242.
10 Ganz (1912), S. 244.
11 Knackfuss (1896), S. 143.
12 Christoffel (1924), S. 254.
13 Stein (1929), S. 321.
14 Grohn (1955), S. 36.
15 Langdon (1976), S. 14.
16 Buck (1999), S. 123.
17 Götz (1932), S. 116–123.

Abb. 373: Hans Holbein d. J., Simon George of Cornwall, schwarze und farbige Kreide, Feder und Pinsel in Schwarz, sowie Spuren eines Metallstifts auf rosa getöntem Papier, Windsor Castle, Royal Library

ginalen Abfasungen der Rückseite, die sich in allen vier Ecken erhalten haben, gelang es Götz, den Durchmesser und die Position des ursprünglichen Nutrahmens zu ermitteln. Dabei stellte sich heraus, daß das rechteckige Stück nicht mittig, sondern leicht nach links versetzt und überdies um etwa 6° gedreht aus der Tafel geschnitten wurde, so daß der Dargestellte im Vergleich mit der Zeichnung stärker nach unten zu blicken schien *(Abb. 372, 373)*. Die anschließende Rekonstruktion korrigierte diese Divergenz, die vermutlich entstanden war, weil man beim Aussägen der Maserung gefolgt war. Eine zweite Veränderung, welche die ausgeführte Malerei betrifft, stellte Götz anhand der Röntgenaufnahme fest *(Abb. 371)*. Demnach fiel der Bart des jungen Mannes ursprünglich deutlich knapper aus und entsprach ungefähr der Barttracht, welche die Zeichnung wiedergibt *(Abb. 373)*. In einem zweiten Schritt sei der Bart dann vergrößert worden, wobei die Ergänzung in der Qualität abfiele. Unter Hinweis auf den angeblich 1536 erfolgten Wechsel der Bartmode am Hofe Heinrichs VIII. zum Vollbart erwog Götz, ob Holbein diese Veränderung im Auftrag des Bestellers vorgenommen haben könne. Er verwarf diesen Gedanken jedoch, weil er an der Spätdatierung um oder nach 1540 festhielt, die Heinrich Weizsäcker vorgeschlagen hatte, und zu diesem Zeitpunkt der Wechsel in der Mode bereits mehrere Jahre zurücklag.[18] Deswegen hielt Götz die Erweiterung

18 Weizsäcker (1900), S. 159.

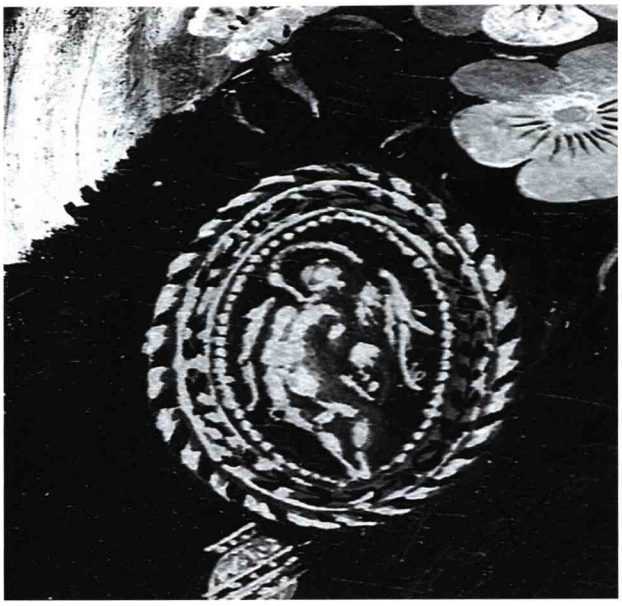


Abb. 374: Hans Holbein d. J., Bildnis des Simon George of Cornwall, Detail der Agraffe mit Leda und dem Schwan, perspektivisch entzerrt, Frankfurt, Städel

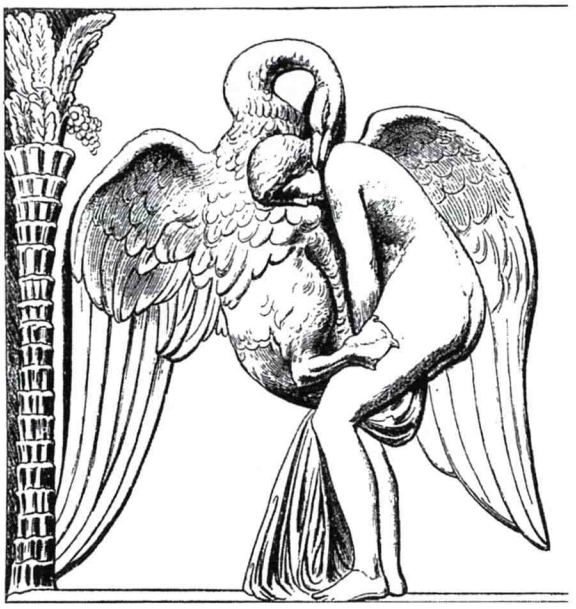


Abb. 375: Jan de Bisschop, Leda mit dem Schwan, Kupferstich

des Barts für eine Zufügung von späterer Hand anläßlich einer Restaurierung. Anders hat Susan Foister den Röntgenbefund interpretiert; ihr zufolge bestätigt die Aufnahme, daß die Veränderungen während des Malvorgangs stattgefunden haben.[19] John Rowlands zufolge ist das in diesem Zusammenhang immer wieder erwähnte Edikt Heinrichs VIII. über die Barttracht bei Hofe vom 8. Mai 1535 jedoch eine moderne Fiktion.[20] Der König sei bereits 1531 bärtig dargestellt, und ein Dokument lasse sich nicht nachweisen. Damit entfielen externe Kriterien für die Datierung, die aus stilistischen Gründen gegen 1536/37 plausibel sei.[21] Rowlands wich also um ein knappes Jahrfünft von der auch von Paul Ganz und Wilhelm Waetzoldt unterstützten Spätdatierung ab.[22] Zum Verhältnis zwischen der Zeichnung und dem ausgeführten Gemälde bemerkte Sir Karl Parker in seinem Katalog der in Windsor Castle aufbewahrten Holbein-Zeichnungen, es sei untypisch wegen der Unterschiede, die in der Proportion und den Einzelformen von Nase, Ohr und Auge vorlägen.[23] Die genauen Untersuchungen, die Maryan Ainsworth Ende der 1980er Jahre unternahm, konnten dies jedoch nicht bestätigen.[24] Ainsworth kopierte die Zeichnung auf eine Transparentfolie, die sie auf die Oberfläche des Gemäldes auflegte. Dabei stellte sie weitgehende Deckungsgleichheit fest. Aus den schon von Parker bemerkten Spuren eines Metallstiftes, mit dem die Linien der Zeichnung nachgezogen worden sind, schloß sie auf die Anwendung eines mechanischen Übertragungsverfahrens, das bereits die italienischen Renaissancekünstler Giorgio Vasari (1511–1574) und Giovanni Battista Armenini (1530–1609) schildern.[25] Holbein habe ein mit Kohle oder schwarzer Kreide beschichtetes Blatt zwischen die Zeichnung und die grundierte Tafel gelegt und die Zeichnung durchgegriffelt. Da die auf den Kreidegrund abgeriebenen Kohle oder Kreidespuren flüchtig waren, habe er sie anschließend mit Feder und Pinsel sorgsam nachgezogen. Der unterschiedliche Duktus der Linien im Gesicht und in der Hand führte Ainsworth zu der Annahme, daß dieses Verfahren nur beim Kopf angewendet worden, dieHand hingegen möglicherweise freihändig von einem Musterblatt kopiert worden sei.

Über den Dargestellten sind wir leider nur unzureichend informiert, wobei die Forschung aus zwei Quellen schöpfte. Die ältere Literatur verließ sich auf Edmund Lodges biographische Notiz zu einer 1792 erschienenen Serie von Schabkunstblättern nach den Zeichnungen in Windsor Castle.[26] Dort wird berichtet, daß Simon George in „Quocoute" gelebt habe, daß seine Familie aus

19 Foister (1983), S. 22.
20 Rowlands (1979), S: 54; ders. (1985), S. 144. Noch Salvini u. Grohn (1971), S. 104 datieren 1535 aufgrund des Edikts.
21 Rowlands (1979), S: 54.
22 Waetzoldt (1938), S. 203; Ganz (1950), S. 235.
23 Parker (1983), S. 45; die Erstausgabe erschien 1945.
24 Ainsworth (1989), S. 17f; dies. (1990), S. 180.
25 Ebd., S. 179.
26 Edmund Lodges, in: John Chamberlain, Imitation of Original Drawings by Hans Holbein, in the Collection of His Majesty, for the Portraits of Illustrious Persons of the Court of Henry VIII, engraved by Bartolozzi, with biographical tract, London 1792: „Simon George of Quocoute, in the county of Cornwall, was the son of a private gentleman of his names, who acquired property at that place, and lived there, and whose father came from Gloucestershire into Dorsetshire, and settled at Osmondton, in the latter county; his mother was descended from a good family of the name Hussey. He married Thomasine daughter of Richard Langon, a gentleman of an ancient Cornish house, and had by her two sons, etc. etc.", zit. nach Götz (1932), S. 122, Anm. 7.

Gloucestershire stamme, seine Mutter eine geborene Hussey gewesen sei und daß er Thomasine, die Tochter eines Richard Langon geheiratet habe. Der Ort „Quocoute" ließ sich jedoch nicht finden und Lodges Angabe zunächst nicht überprüfen, da er keine Quelle nannte. Er dürfte aber dieselbe Handschrift benutzt haben wie die spätere Forschung seit Susan Foister, nämlich die Aufzeichnungen eines Sohnes von Simon George von 1620.[27] Nur sind Lodge offenkundige Lesefehler unterlaufen; der Schwiegervater von Simon George hieß Lanian oder Lanyon und der Ort „Quotoule". Damit dürfte der Landsitz Cothele in der Nähe von Calstock gemeint sein.[28] Allerdings hat Jane Roberts angemerkt, daß die moderne Schreibweise dieser Ortschaft schon im 16. Jahrhundert gebräuchlich war.[29]

DISKUSSION

Ohne größere Kontroversen verlief die Auseinandersetzung mit einem der größten Meisterwerke der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts im Städel. Die Zuschreibung an den jüngeren Holbein und die Einordnung in sein Spätwerk erfolgten früh und bewährten sich. Die Forschungen Ainsworths vermittelten interessante Einblicke in den Arbeitsprozeß des Künstlers: Erstaunlich ist die modulare Vorgehensweise Holbeins, der mit großer Ökonomie zunächst die einzelnen Bildelemente mit dem jeweils angemessenen Aufwand vorbereitet, um dann aus dem gesammelten Material das Bild zusammenzustellen. So dient die Zeichnung in Windsor Castle einzig und allein der Erfassung der Physiognomie *(Abb. 373)*; die Büste des Dargestellten bleibt mit wenigen andeutenden Strichen ganz im Vagen, und die Kleidung des Edelmanns unterscheidet sich, wie Jane Roberts feststellte, geringfügig von der im Gemälde gezeigten.[30] Ein mechanisches Übertragungsverfahren sicherte größte Präzision bei der Vorbereitung dieser wichtigsten Partie des Bildes auf der Tafel *(Abb. 370)*. Dieser hohe Aufwand ist schon für die Hände anscheinend nicht mehr erforderlich, die nach Ainsworths ansprechender Vermutung auf eine freihändig übertragene Studie aus dem Mustervorrat des Künstlers zurückgehen könnten.[31] Und mit dem Stiel der Nelke bricht die Unterzeichnung abrupt ab. Deren Blüte war auf der Handstudie also offenbar nicht angegeben; ja, die gezeichnete Hand muß nicht einmal eine Blume gehalten haben. Für die Nelke wurde offensichtlich wiederum anderes Vorlagenmaterial herangezogen; ein Aquarell oder eine Gouache wäre zweckentsprechend, vielleicht wurde die Blume sogar im Atelier nach dem Leben gemalt. Auf ähnliche Weise dürften die Details des Kostüms die Darstellung

Abb. 376: Giovanni Bernardi da Castelbolognese (zugeschrieben), Leda mit dem Schwan, Plakette, Berlin, Skulpturengalerie SMBPK

komplettiert haben. Dabei kam es zu einer Vergrößerung des Bartes, die Götz allerdings zu streng beurteilt.[32] Die Malerei der Ergänzung wirkt deswegen anders und hebt sich im Streiflicht ab, weil sie nicht wie die ursprüngliche Bartpartie auf einer für sie ausgesparten Fläche liegt, sondern die vorher angelegten Malschichten des Hintergrunds und des Kostüms überlappt. Zudem ist der Bart gerade an den Rändern durch Verputzung ein wenig in Mitleidenschaft gezogen. Berücksichtigt man beide Effekte, so gibt es m. E. keinen Grund, die Ergänzung einer späteren Hand zuzuschreiben. Vielmehr verhält es sich wahrscheinlich so, wie Rowlands formuliert hat: „Evidently, the sitter simply changed hair style and ordered Holbein to record it in his portrait."[33] Dafür spricht der schlichte Umstand, daß die Veränderung sich linear über drei Stufen verfolgen läßt. Die Zeichnung zeigt noch einen Stoppelbart *(Abb. 373)*, die erste Fassung einen volleren Kinnbart *(Abb. 371)* und das endgültig fertiggestellte Bild den langen Vollbart *(Abb. 369)*. Während der Arbeit mit dem Maler ließ Simon George sich wohl allmählich einen Bart stehen und wünschte dies berücksichtigt zu se-

27 Foister (1981), S. 455. Die Handschrift ist London, British Library, Harley Ms. 1162, f. 130v, verfaßt von Salathiell George und transkribiert in J. L. Vivian, The Visitations of Cornwall, 1887, S. 174: „Simon George came to Quotoule in Com. Cornwall" und heiratete „Thomazin Da[ughter] of Rich[ard] Lanian [=Lanyon] in Com. Cornwall Esq." S. auch Thorne George, Pedigrees and History of the Families of George and Gorge, Folkestone 1903.

28 Freundliche Auskunft von Ian Maxted, Exeter (Brief vom 12. 7. 1991 in der Bildakte).

29 Roberts (1988), S. 136.

30 Ebd.

31 Ainsworth (1990), S. 180.

32 Götz (1932), S. 117.

33 Rowlands (1985), S. 144.

Abb. 377: Hans Holbein d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 1535/36, Hannover, Niedersächsische Landesgalerie

hen. Auch die übrigen Requisiten dürfte er mitbestimmt haben. Unter ihnen ist an erster Stelle das Medaillon zu erwähnen, das durch seine Größe unter den goldenen Applikationen am Barett auffällt und durch sein erotisches Thema den Kontext des Verlöbnisbildes erweitert *(Abb. 374)*. Während die Darstellung schon 1870 als „Leda mit dem Schwan" erkannt wurde, ist die ungewöhnliche Komposition noch nicht näher beschrieben worden: Leda ist als Rückenakt gegeben; der Schwan erklimmt ihre Vorderseite, indem er sich an ihrem Oberschenkel festkrallt und den rechten Flügel zärtlich um ihre hintere Schulter legt. Der lange Schwanenhals biegt sich kreisförmig um ihren Kopf,[34] und der Vogel beißt die Geliebte spielerisch mit dem Schnabel in den Nacken. Die Szene ist drastisch und eindeutig – dargestellt ist hier offensichtlich der Geschlechtsakt selbst – und nicht von Holbein erfunden worden.[35] Jochen Sander ist auf den antiken Typus aufmerksam geworden, auf den die Darstellung zurückgeht, eine in mehreren römischen Relieffragmenten überlieferte Komposition, die der oberitalienische Maler Lelio Orsi (1511–1587) in einer kleinen Kupfertafel aufgegriffen hat und die später Jan de Bisschop (1628–1671) stach *(Abb. 375)*.[36] Das Bild Orsis belegt zumindest, daß der Typus in der italienischen Spätrenaissance bekannt war. Der Bezug ist aber ein wesentlich konkreterer. Mit Hilfe von Luke Sysons vom Britischen Museum gelang es sogar, eine Plakette nachzuweisen, die exakt denselben antiken Typus wiedergibt wie Holbeins Gemälde *(Abb. 376)*. Sie wird Giovanni Bernardi da Castelbolognese (1494–1553) zugeschrieben.[37] Damit erscheint es nicht einmal ausgeschlossen, daß Simon George ein Exemplar der Plakette tatsächlich besessen haben könnte. Daß er offensichtlich an der Wiederentdeckung der Antike in der Kunst der italienischen Renaissance interessiert war, beweist freilich nicht erst die Wahl dieses Accessoires, sondern bereits die Entscheidung für das Format des Tondos. Rowlands hat darauf aufmerksam gemacht, daß Rundbildnisse *all'antica*, also nach dem Vorbild des antiken Münzporträts im strengen Profil gesehen, bei Holbein im Gegensatz zu seinen Nachfolgern die absolute Ausnahme bleiben.[38] Als einziges weiteres Beispiel nennt er das Porträt Philipp Melanchthons von 1535/36 *(Abb. 377)*, das allerdings als kleinformatiges Kapselbildnis einer speziellen Untergattung des Rundbilds angehört.[39] Mit 32 cm Durchmesser fast exakt die gleiche Größe wie der Frankfurter Tondo besitzt dagegen ein jüngst in Privatbesitz aufgetauchtes Profilbildnis Thomas Wyatts d. J. (1521–1554, *Abb. 378*).[40] Außer dem Format weist es noch weitere Gemeinsamkeiten mit dem Bildnis des Simon George auf. Der Hintergrund ist in dem gleichen dunklen Blaugrün gehalten, und das Inkarnat zeichnet sich durch jenen emailhaften Schmelz aus, der stets als besondere Qualität des Frankfurter Gemäldes gepriesen worden ist.[41] Die sensible Modellierung des Fleisches ist bei beiden Werken am Hals, am Unterlid und an den zarten Formen der Ohrmuschel besonders gut zu vergleichen. Das Ohr ist fast identisch gebildet, und es wächst auch beim Wyatt an dieser Stelle Unterzeichnung durch, die an diejenige des Städel-Kopfes erinnert. Die duftige Materialität von Haar und Bart stimmt beide Male überein. Auch ihre Schwächen verbinden die Bilder; so haben beide Männer einen erstaunlich starken Hals bzw. im Verhältnis dazu einen relativ kleinen Kopf. Vor allem aber ist es der absichtsvolle Bezug auf die antike Form, der die beiden Porträts so verwandt erscheinen läßt. Bei Simon George wird er angedeutet, im Wyatt-Bildnis hingegen

34 Auf den ersten Blick kann man den Schwanenhals mit einem Nimbus verwechseln, was Foister (1983), S. 36 zu der irrtümlichen Identifizierung der Darstellung als Johannes d. T. veranlaßt haben mag.

35 Bereits Weizsäcker (1900), S. 158 erkannte in dem Medaillon die „Nachahmung einer antiken Darstellung", ohne diese näher zu spezifizieren.

36 Bildakte im Städelschen Kunstinstitut. Vgl. David Ekserdijan, Rezension von E. Monducci, M. Pirondini, u. a., Ausst. Kat. Lelio Orsi, in: Burlington Magazine 130, 1988, S. 539, Abb. 61, 62.

37 Berlin, Skulpturengalerie SMBPK, Inv. Nr. 1348 (AN 1205), vgl. E. F. Bange, Staatliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, 3. Aufl., Bd. 2: Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock, 2. Teil: Reliefs und Plaketten, Berlin u. Leipzig 1922, S. 119, Nr. 905, Tf. 73.

38 Rowlands (1985), S. 95. Das von Götz (1932), S. 126 zu Recht als formal mit Simon Georges Porträt außerodentlich verwandt charakterisierte Rundbild des sechsjährigen Prinzen Edward in New York (Metropolitan Museum, Inv. Nr. 49.7.31) gilt heute als Werk eines Nachfolgers; vgl. Rowlands (1985), S. 235f, Nr. R. 35.

39 Hannover, Niedersächsische Landesgalerie, Inv. Nr. PAM 798; vgl. Ausst. Kat. Hans Holbein der Jüngere (2003), S. 102, Nr. 200 m. Farbabb., sowie zur Gattung Angelica Dülberg, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, S. 93–98.

40 Versteigert in London, Christie, Manson & Woods, Important English Pictures 22. 11. 1974, S. 50, lot 152, seitdem restauriert.

41 Z. B. von Grohn (1955), S. 36.

Abb. 378:
Hans Holbein d. J.,
Bildnis Thomas Wyatts d. J.,
Privatbesitz

mit aller Deutlichkeit ausgesprochen. Die Reduktion auf den knapp unterhalb des Halses ausgeschnittenen Kopf, bei dem der Verlauf des Dekolletés zwar noch als Halsausschnitt der Oberbekleidung lesbar ist, zugleich aber den typischen unteren Rand einer Büste nachzeichnet und damit an antike Skulptur erinnern soll, der nach oben gerichtete Blick, der göttliche Inspiration signalisieren soll, schließlich die an römische Kaiserporträts gemahnende Frisur, all dies ist so außergewöhnlich, daß man es einzig mit Albrecht Dürers Bildnis Johann Klebergers von 1526 vergleichen kann.[42] Der Typus des Tondos in Privatbesitz war von verschiedenen Repliken her bekannt, darunter eine vermutlich aus dem 17. Jahrhundert stammende, und mit dem Familienwappen versehene in der Londoner National Portrait Gallery.[43] Sie sichern die Authentizität der Überlieferung und damit die Richtigkeit der Identifizierung des Dargestellten; doch kann keine von ihnen den Anspruch eines Holbeinschen Originals erheben. Dafür kommt einzig die Fassung in Privatbesitz in Betracht aufgrund ihrer hohen malerischen Qualität, die sich in besonderer stilistischer Nähe zum Bildnis des Simon George äußert. Wenn das Wyatt-Porträt von Holbeins Hand stammt, wofür alles spricht, dann läßt es sich relativ präzise datieren, weil Thomas Wyatt d. J. erst 1521 geboren wurde und Holbein bereits 1543 starb. Jünger als 18 oder 19 Jahre wird man den Jüngling auf dem Tondo aber kaum einschätzen, so daß wir hier ein Bild aus Holbeins letzten Lebensjahren vor uns haben dürften. Die enge Verwandtschaft zwischen den beiden Rundbildern im Profil fordert dazu heraus, noch einmal die Datierung des Frankfurter Porträts zu überdenken. Steht es dem um oder kurz nach 1540 gemalten Wyatt nicht erheblich näher als dem vermutlich während eines Englandaufenthalts des Reformators im Jahre 1535 entstandenen Melanchthon *(Abb. 377)*?[44] Die Annahme, daß Holbein Simon George 1538 oder 1539, kurz vor Thomas Wyatt, gemalt habe, wäre zu prüfen, wobei einer solchen Prüfung allerdings Grenzen gesetzt sind durch die Raffinesse eines mit allen Wassern der Malkunst gewaschenen Künstlers und die Intentionen höchst kultivierter Klienten, die ihr Bildnis als Medium der planvollen Selbstinszenierung begriffen. In Anbetracht solcher Voraussetzungen wäre es naiv, anzunehmen, man könne

42 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 850; vgl. Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuausgabe, Berlin 1991, S. 278–280,, Nr. 182; Ernst Rebel, Die Modellierung der Person. Studien zu Dürers Bildnis des Hans Kleberger, Stuttgart 1990; Fedja Anzelewsky, Rez. von Rebel (1990), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 55, 1992, S. 458–460.

43 Inv. Nr. 3331. Vgl. Roy Strong, Tudor and Jacobean Portraits, Bd. 1, London 1969, S. 340.

44 Zur Datierung s. zuletzt den Ausst. Kat. Hans Holbein der Jüngere (2003), S. 102.

Holbeins reife Werke durch reine Stilvergleiche von Jahr zu Jahr in eine perfekte Chronologie bringen.

Wann auch immer es in der zweiten Hälfte der 1530er Jahre genau entstanden sein mag, das Verlöbnisbild des Simon George vom jüngeren Holbein macht im Städel durch die Möglichkeit der unmittelbaren Gegenüberstellung mit dem Bildnis eines Herrn Weiss von der Hand des Vaters, Hans Holbeins d. Ä., *(Abb. 310)* die enorme künstlerische und intellektuelle Wegstrecke deutlich, die der Sohn bis zu dem Höhepunkt seiner Karriere am englischen Königshof zurückgelegt hatte. Wie die von den Dargestellten gehaltenen Nelken anzeigen, gehören beide Porträts derselben Untergattung des Verlöbnisbildes an, bei dem es um die Brautwerbung oder das Anzeigen des erfolgreichen Abschlusses derselben geht.[45] Um diese Botschaft unterzubringen, nehmen der ältere Holbein und sein Auftraggeber noch 1522 Zuflucht zu dem typisch mittelalterlichen Bildmittel der Aufschrift; denn es sind letztlich die versteckten Inschriften, die über die Absichten des Dargestellten in aller Klarheit informieren.[46] Auf dem Rundbild, das der englische Landadlige etwa anderthalb Jahrzehnte später in London bei dem jüngeren Holbein bestellt, ist diese Funktion auf ein Bild im Bild übergegangen, das gleichfalls an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt: Drastischer kann man seine amourösen Intentionen kaum visualisieren als mit der Themenwahl dieses Moments aus dem antiken Mythos. Um bildwürdig werden zu können, ohne Anstoß zu erregen, bedurfte eine so pikante Anspielung deswegen eines Filters. Holbein und sein Kunde setzten gewissermaßen sogar einen doppelten Filter ein. Zum einen ist die intellektuelle Hürde der Vertrautheit mit der antiken Mythologie zu nehmen, um das erotische Sinnbild zu erkennen. Auf der visuellen Ebene kommt aber noch die starke Verkürzung in ungewohnter Untersicht hinzu, die ein geschultes und an perspektivisches Sehen gewöhntes Auge verlangt. Der Betrachter muß, um in den Genuß der Pointe zu kommen, nicht nur Philologe, sondern auch Connaisseur sein. Denn vorausgesetzt wird eben jene visuelle Kultur, an die Holbein bereits 1533 auf dem berühmtem Doppelbildnis der ‚Gesandten' apelliert hatte, als er das Vanitas-Symbol des Totenschädels zwar im äußersten Vordergrund, jedoch in anamorphotischer Verzerrung, unübersehbar und unsichtbar zugleich, auf dem Gemälde unterbrachte.[47] Mit seiner emblematischen Qualität, dem anamorphotischen Versteckspiel und dem kalkulierten Risiko der Pikanterie vereint gerade das Detail des Medaillons auf dem Frankfurter Bild drei künstlerische Strategien in sich, die weit in die spätere Geschichte der europäischen Malerei vorausweisen. Es mag sogar eine politische Dimension haben. Yvonne Hackenbroch zufolge lehnte Heinrich VIII. das Tragen von Agraffen als Hutschmuck ab, weil er darin eine Mode der katholischen Herrscherhäuser auf dem Kontinent sah, von der er sich als Haupt der anglikanischen Kirche distanzieren wollte.[48] Tatsächlich überwiegt in dem von Hackenbroch zusammengetragenen Bildmaterial im frühen 16. Jahrhundert die sakrale Thematik bei weitem; erst spät kommen antike Themen auf den Agraffen vor, und für Leda mit dem Schwan kennt die Autorin nur ein einziges weiteres Beispiel.[49] Es ist denkbar, daß Simon George mit der Wahl dieses ebenso dezidiert antiken wie erotischen Themas für den Schmuck auf seinem Bildnis auch antikatholische Gesinnung demonstrieren wollte: Seine Agraffe, so könnte die verborgene Botschaft lauten, hatte mit den frommen Pilgerzeichen des Spätmittelalters wahrlich nichts mehr gemein.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1873, S. 95, Nr. 83a; 1879, S. 91, Nr. 71; 1883, S. 93, Nr. 71; 1888, S. 100, Nr. 71; 1892, S. 23, Nr. 71; 1907, S. 12, Nr. 71; 1910, S. 16, Nr. 71; 1914, S. 17, Nr. 71; 1919, S. 54; 1924, S. 100; 1932, S. 79; 1963, S. 13; 1966, S. 55; 1971, S. 29; 1987, S. 56

1868 Alfred WOLTMANN, Holbein und seine Zeit. Zweiter Theil, Leipzig 1868, S. 241f; Anhang. Verzeichnis der Werke, S. 455

1870 Aukt. Kat. CATALOGUE DES TABLEAUX ANCIENS et Objets d'Art composant la galerie de feu Madame Antonie Brentano, née de Birckenstock, dont la vente aux enchères aura lieu en son hotel Neue Mainzerstrasse, 20 à Francfort s. M. Les Lundi 4, Mardi 5 et Mercredi 6 Avril 1870 à 10 heures précises sous la direction de M. G. L. Kohlbacher, Expert et directeur du „Kunstverein", Frankfurt a. M. 1870, S. 57, Nr. 113

1870 Anonym, DIE GALERIE BRENTANO-BIRCKENSTOCK; in: Zeitschrift für bildende Kunst 5, 1870, S. 185f

1874 Alfred WOLTMANN, Holbein und seine Zeit. Erster Band, 2. umgearbeitete Aufl. Leipzig 1874, S. 425

1876 Alfred WOLTMANN, Holbein und seine Zeit. Zweiter Band. Excurse, Beilagen, Verzeichnisse der Werke von Hans Holbein d. Ä., Ambrosius Holbein, Hans Holbein d. J., 2. umgearbeitete Aufl. Leipzig 1876, S. 126, Nr. 151

1890 Hubert JANITSCHEK, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 469

1897 Ausst. Kat. AUSSTELLUNG VON WERKEN HANS HOLBEINS D. J. Basel 1897/98, Basel 1897, S. 21, Nr. 134

1900 WEIZSÄCKER, S. 158f, Nr. 71

1909 Elsa FRÖLICHER, Die Porträtkunst Hans Holbeins des Jüngeren und ihr Einfluss auf die schweizerische Bildnismalerei im XVI. Jahrhundert (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 117), Straßburg 1909, S. 22

1912 Paul GANZ, Hans Holbein d. J. Des Meisters Gemälde (= Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben 20), Stuttgart u. Berlin 1912, S. 244

45 Vgl. WOLFFHARDT (1954), S. 190–193.

46 S. oben S. 375.

47 London, National Gallery, Inv. Nr. 1314; vgl. FOISTER, ROY u. WYLD (1997). Aus der umfangreichen Literatur zu Anamorphosen vgl. zuletzt Thomas ESER, Ausst. Kat. Schiefe Bilder. Die Zimmernsche Anamorphose und andere Augenspiele aus den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1998.

48 HACKENBROCH (1996), Einleitung (unpag.).

49 Inv. Nr. Q 119. Ebd., S. 166, Abb. 176, 177. Es handelt sich um das Gregorio Pagani zugeschriebene Porträt eben jenes Medailleurs und Steinschneiders Giovanni Bernardi da Castelbolognese, dem die Berliner Plakette *(Abb. 376)* zugewiesen wird (Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte). Bernardi trägt auf dem Bild offenbar eine seiner Schöpfungen, eine andere Plakette mit einer sitzenden Leda mit Schwan.

1913 Arthur B. Chamberlain, Hans Holbein the Younger, Bd. 2, London 1913, S. 207f
1896 Heinrich Knackfuss, Holbein der jüngere, Bielefeld u. Leipzig 2. Aufl. 1896, S. 142f
1924 Ulrich Christoffel, Hans Holbein d. J., Berlin o. J. [1924], S. 254
1924 Heinrich Alfred Schmid, Art. „Holbein, Hans, d. J."; in: Thieme-Becker, Bd. 17, Leipzig 1924, S. 335–356, hier S. 352
1929 Wilhelm Stein, Holbein, Berlin 1929, S. 320f
1932 Oswald Götz, Holbeins Bildnis des Simon George of Quocoute. Ein Beitrag zur Geschichte des Rundbildes in der Renaissance; in: Städel-Jahrbuch 7/8, 1932, S. 116–148
1932 Kurt Wehlte, Röntgenologische Gemäldeuntersuchungen im Städelschen Kunstinstitut; in: Städel-Jahrbuch 7/8, 1932, S. 220–227, hier S. 223f
1938 Wilhelm Waetzoldt, Hans Holbein der Jüngere. Werk und Welt, Berlin 1938, S. 202f
1948 Anthony Bertram, Hans Holbein the Younger, London u. New York 1948, S. 13
1950 Paul Ganz, Hans Holbein der Jüngere. Gesamtausgabe der Gemälde, Basel 1950, S. 235, Nr. 104
1951 Fritz Grossmann, Holbein Studies – I; in: Burlington Magazine 93 (1951), S. 39–44, hier S. 44
1954 Elisabeth Wolffhardt, Beiträge zur Pflanzensymbolik. Über die Pflanzen des Frankfurter „Paradiesgärtleins", in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 8, 1954, S. 177–196, hier S. 195f
1955 Hans Werner Grohn, Hans Holbein d. J. als Maler, Leipzig o. J. [1955], S. 36
1957 David Piper, Holbein. Painter at Court; in: The English Face, London 1957, S. 36–55
1958 Wilhelm Waetzoldt, Hans Holbein der Jüngere, Königstein i. T. 1958, S. 80
1971 Roberto Salvini u. Hans Werner Grohn, L'opera pittorica completa di Holbein il Giovane, Mailand 1971, S. 103f, Nr. 98
1976 Helen Langdon, Holbein, Oxford 1976, S. 14
1976 Harry Zeise, Hans Holbein d. J., Herrsching a. Ammersee o. J. [1976], S. 22
1978 Ausst. Kat. Holbein and the Court of Henry VIII. The Queen's Gallery Buckingham Palace 1978–1979, London 1978, S. 73
1979 Knut Nicolaus, Gemälde untersucht entdeckt erforscht, Brauschweig 1979, S. 250f
1979 Jane Roberts, Holbein, London 1979, S. 78f
1979 John Rowlands, Rez. von Ausst. Kat. Holbein and the Court of Henry VIII. (1978), in: Master Drawings 17 (1979), S. 53–56, hier S. 54
1979 Roy Strong, Hans Holbein. Das Gesamtwerk, Frankfurt a. M. u. a. O. 1979, S. 7, 70, Kat. Nr. 97
1980 William Gaunt, Holbein in England; in: Court painting in England from Tudor to Victorian times, London 1980, S. 5–25
1981 Susan Foister, Holbein and His English Patrons, Ph. D. Thesis (masch.schr.) University of London, Courtauld Institute, London 1981, S. 455f
1983 Jane Ashelford, The Sixteenth Century: A Visual History of Costume, London 1983, S. 41, Nr. 31
1983 Susan Foister, Drawings by Holbein from the Royal Library, Windsor Castle, New York 1983, S. 22, 35f, 42
1983 Karl T. Parker, The Drawings of Hans Holbein in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle. With an Appendix to the Catalogue by Susan Foister, London u. New York 1983, S. 22, 45
1985 Peter Menzel, Der Mann mit der Nelke; in: Du 9, 1985, S. 4–6
1985 John Rowlands, Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition, Oxford 1985, S. 95, 144, Nr. 63
1988 Jane Roberts, Ausst. Kat. Holbein. Zeichnungen vom Hofe Heinrichs VIII. Fünfzig Zeichnungen aus der Sammlung ihrer Majestät Queen Elizabeth II, Windsor Castle, Hamburger Kunsthalle/Kunstmuseum Basel, 1988, S. 136
1989 Maryan Ainsworth, Northern Renaissance Drawings and underdrawings: A Proposed Method of Study, in: Master Drawings 27, 1989, S. 5–38, hier S. 17f
1990 Maryan Ainsworth, „Paternes for phiosioneamyes": Holbein's portraiture reconsidered; in: Burlington Magazine 132, 1990, S. 173–186, hier S. 180
1993 Helen Langdon, Holbein. With notes by James Malpas, London 2. Aufl. 1993, S. 24, 108, Tafel 39
1994/95 Susan Foister, The production and reproduction of Holbein's portraits; in: Karen Hearn, Ausst. Kat. Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England 1530–1630, Tate Gallery 1994–95, London 1994, S. 21–26, 39–44, 119, 146–152
1996 Stefan Gronert, Bild-Individualität. Die „Erasmus"-Bildnisse von Hans Holbein dem Jüngeren (= Diss. phil. Bochum 1993), Basel 1996, S. 120
1996 Yvonne Hackenbroch, Enseignes. Renaissance Hat Jewels, Florenz 1996, S. 347
1996 Derek Wilson, Hans Holbein. Portrait of an unknown man, London 1996, S. 221
1997 Susan Foister, Ashok Roy u. Martin Wyld, Ausst. Kat. Making and Meaning. Holbein's Ambassadors, National Gallery, London 1997, S. 65–67, 108, Nr. 67
1998 D. M. Klinger u. Antje Höttler, Die Malerbrüder Ambrosius und Hans d. J. Holbein, Cheb 1998, S. 200f, Nr. 66
1999 Brinkmann, Sander, S. 40, Tf. 66
1999 Stephanie Buck, Hans Holbein 1497/98–1543, Köln 1999, S. 123
2003 Ausst. Kat. Hans Holbein der Jüngere 1497/98–1543. Porträtist der Renaissance, Zwolle 2003, S. 110f, Nr. 25

HANS SCHÄUFELEIN

um 1482 – Nördlingen 1539/40

Hans Schäufelein (auch Schäuffelein, Schäufelin) wurde um 1482 geboren; möglicherweise stammte er vom Oberrhein und erfuhr dort auch seine Ausbildung. Zwischen etwa 1503 und 1507 arbeitete Schäufelein als Geselle in der Werkstatt Albrecht Dürers in Nürnberg, dann 1507/08 im Umkreis Hans Holbeins des Älteren in Augsburg. Nach einem Aufenthalt in Tirol von 1508 bis 1510 war er bis 1514 wieder in Augsburg tätig, ließ sich aber 1515 in Nördlingen nieder, wo er 1539/40 starb. Außer Gemälden schuf er Entwürfe für Glasmalereien und Holzschnitte, darunter zahlreiche Buchillustrationen, so etwa für den 1507 in Nürnberg erschienenen „Speculum passionis domini nostri Ihesu Christi" von Ulrich Pinder, und beteiligte sich mit Holzschnitten an den Gedächtnisprojekten Kaiser Maximilians I., dem „Theuerdank" und dem „Weißkunig".

LITERATUR: Ulrich Thieme, Hans Leonhard Schäuffeleins malerische Thätigkeit, Leipzig 1892; Hans Schäufelein. Vorträge, gehalten anläßlich des Nördlinger Symposiums, Nördlingen 1988; Karl Heinz Schreyl, Hans Schäufelein. Das graphische Werk, Nördlingen 1990; Christof Metzger, Hans Schäufelin als Maler, Berlin 2002

HANS SCHÄUFELEIN (UMKREIS)

KREUZIGUNG CHRISTI

Nördlingen, um 1510/20

Inv. Nr. SG 451

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Fichte (Picea sp.), 95,0 x 38,3 (± 0,1) x 1,0 (± 0,2) cm, ein Brett; ringsum beschnitten, gerundeter oberer Abschluß nicht original; auf der Rückseite mit Leinwand unterklebt

Malfläche:
94,3 x 37,2 (± 0,1) cm; die unten und an beiden Seiten vorhandenen Malkanten nicht original, sondern nachträglich eingeschnitten

Zustand der Malerei:
insgesamt eher schlecht. Dicker, vergilbter, sehr fleckiger Firnis, dieser in einigen Bereichen, etwa dem Körper Christi, stärker reduziert, möglicherweise als Freilegungsproben. Starke Verputzungen, besonders der Lasuren, dabei Craqueléränder teils bis zur Grundierung abgerieben; Inkarnate sehr angegriffen, ebenso das Himmelsblau; alle Brauntöne sehr beeinträchtigt. Zahlreiche, wohl überwiegend ältere Retuschen, so vielfach in den Inkarnaten, bei dem Liegendem unten größere Übermalungen

Rückseite des Bildträgers:
Auf der Rückseite der Tafel *(Abb. 380)* war ursprünglich eine Schnitzskulptur, höchstwahrscheinlich ein Relief, vor vergoldetem Brokatmuster, auf einem Maßwerksockel und unter einem Baldachin angebracht. Das große, teils gewuggelte Brokatmuster ist tief in die Grundierung graviert, die ehemalige Vergoldung jedoch so weitgehend abgeschliffen, daß sie nur in den Vertiefungen erhalten ist. Oben endet der Brokatgrund als Vorhang, die Zone darüber ist dunkelblau gestrichen, ohne Zweifel als Fond für einen Maßwerkbaldachin. In den Brokatgrund eingeritzt und von der Vergoldung weitgehend ausgespart – dafür

Aktuelle Ausstellungskataloge
Besondere Buchempfehlungen

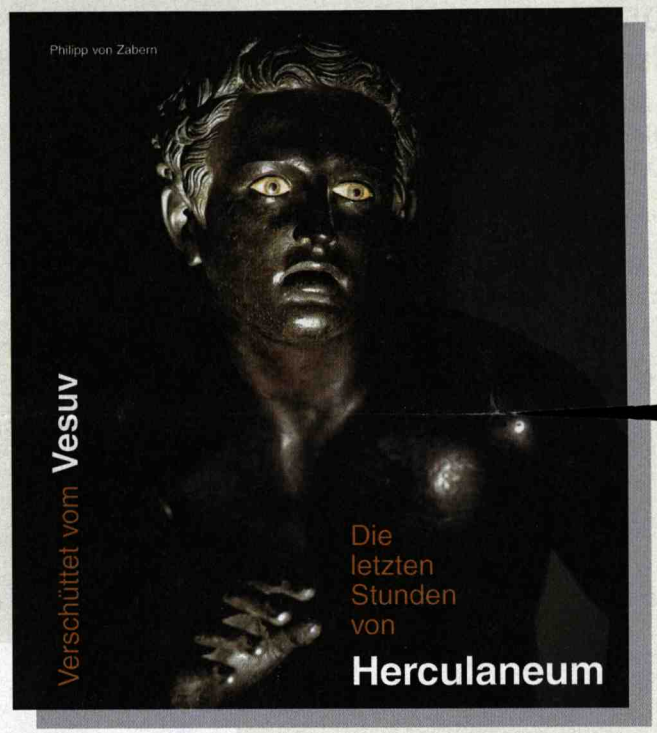
Verlag Philipp von Zabern

Erstmals außerhalb Italiens zu sehen: Neue, sensationelle Funde aus Herculaneum und Hauptstücke des Nationalmuseums Neapel.

21. Mai bis 14. August 2005
Haltern, Westfälisches Römermuseum des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe

September bis Dezember 2005
Berlin, Antikensammlung im Pergamonmuseum, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Januar bis April 2006
Bremen, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte



Aus dem Inhalt:

- Herculaneum. Eine römische Kleinstadt am Golf von Neapel
- Schatzgräber und Archäologen. Die Geschichte der Ausgrabungen von Herculaneum
- Der Zorn des Vesuv. Die Katastrophe des Jahres 79 n. Chr. aus vulkanologischer Sicht
- Die Flüchtlinge am Strand. Die Untersuchungen der Skelette aus den Bootshäusern von Herculaneum
- Theater, Tempel, Thermen, Forum. Zum Problem der öffentlichen Bauten in Herculaneum
- Die Villa dei Papiri. Architektur und Skulpturenausstattung
- Antike Wohn(t)räume. Einrichtung und Mobiliar der Häuser in Herculaneum
- »Malerey der alten Griechen« und »verderbter Geschmack«. Die Wandmalereien in und aus Herculaneum
- Herculaneum im Norden. Die Ausgrabungen als europäisches Ereignis
- Der brennende Berg. Kulturgeschichte des Vesuvs
- Mensch und Vulkan. Eine archäologisch-historische Spurensuche

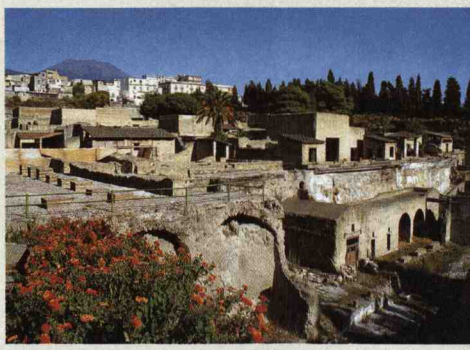
Josef Mühlenbrock und
Dieter Richter (Hrsg.)

Verschüttet vom Vesuv

Die letzten Stunden von Herculaneum

Katalog-Handbuch; ca. 300 Seiten
mit 350 Farbabbildungen;
Format 22 x 25 cm;
geb. mit Schutzumschlag
ISBN 3-8053-3445-1

Subskriptionspreis bis 31. 12. 2005:
ca. € 34,90 (D) / sFr 60,40
danach: ca. € 41,– (D) / sFr 71,–



VERLAG PHILIPP VON ZABERN • MAINZ AM RHEIN
Tel.: 089 / 12 15 16-61/-26 • Fax: -16 • e-mail: vertrieb@zabern.de • www.zabern.de

Ausstellungskataloge

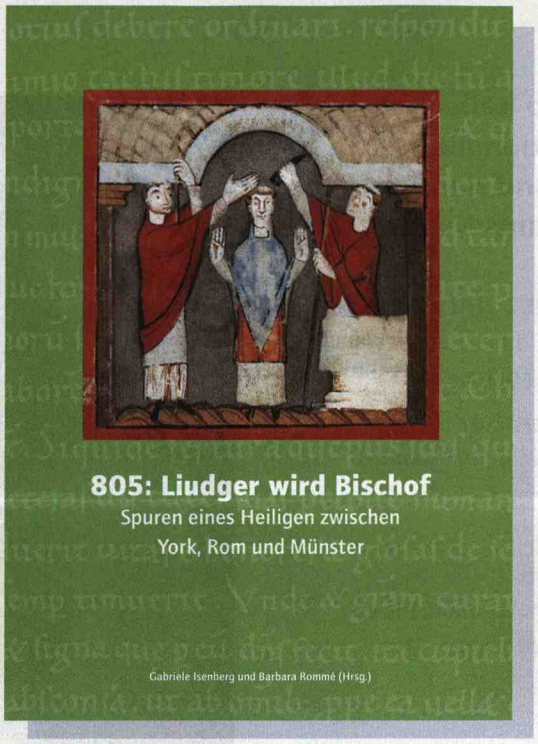
Gabriele Isenberg und
Barbara Rommé (Hrsg.)

805: Liudger wird Bischof

Spuren eines Heiligen zwischen York, Rom und Münster

Katalog-Handbuch; 302 Seiten
mit 227 Farb- und 49 Schwarzweiß-abbildungen; Format 21 x 29,7 cm;
geb. mit Schutzumschlag
ISBN 3-8053-3446-X

ca. € 39,90 (D) / sFr 69,40



Aus dem Inhalt:

- Fränkische Expansion und sächsischer Widerstand – Westfalen im 8. und 9. Jahrhundert
- Die Siedlungsgeschichte des Münsterlandes vom 7. bis 10. Jahrhundert aus archäologischer Sicht
- Befestigte Höfe und Wallburgen im Münsterland – Königtum und Adel im 9. bis 11. Jahrhundert
- Kirche und Christentum in archäologischen Funden und Befunden
- Die Zerstörung der Irminsul und der Feldzug der christlichen Franken gegen die heidnischen Sachsen im Jahr 772
- Parochia Mimigernaford – Vom Bistum Mimigernaford im 9. Jahrhundert zum Bistum Münster im 11. Jahrhundert
- Liudger. Lehrer – Missionar – Klostergründer – Bischof – Heiliger
- Die Bischofsweihe Liudgers in Köln am 30. März 805
- Liudger und das Kloster Werden – Gründervater, Gründerjahre und Gründungstradition
- Liudger und die angelsächsische Kirche
- Geologie und Geomorphologie von Münster und dem Münsterland
- Mimigernaford zur Zeit Liudgers (792/795 bis 809)
- Das Hügelkloster über der Aafurt – Liudgers monasterium
- Die Kirchen auf dem Domhügel – Ergebnisse der archäologischen Ausgrabungen
- Aus der Frühgeschichte Überwasser. Aktuelles aus den Grabungen im Liebfrauenstift
- Die Siedlung Mimigernaford und die »Domburg« im 9. und 10. Jahrhundert
- Mimigernaford – Monasterium – Münster. 400 Jahre Siedlungsentwicklung vom Dorf zur Stadt
- Spuren des Alltagslebens in Mimigernaford. Archäologische Funde zur frühen Stadtgeschichte Münsters aus dem 9. bis 12. Jahrhundert
- Denare aus Mimigernaford – Die Anfänge der Münzprägung in Münster

Zur Ausstellung
805: Liudger wird Bischof

12. März bis 11. September 2005
in Münster, Stadtmuseum
www.liudger-wird-bischof.de

Die große Sonderausstellung zum 1200jährigen Jubiläum des Bistums Münster thematisiert die Christianisierung Westfalens in der Karolingerzeit

VERLAG PHILIPP VON ZABERN • MAINZ AM RHEIN

Ausstellungskataloge

Die umfassende Sammlung des Prinzen wird erstmals vollständig präsentiert

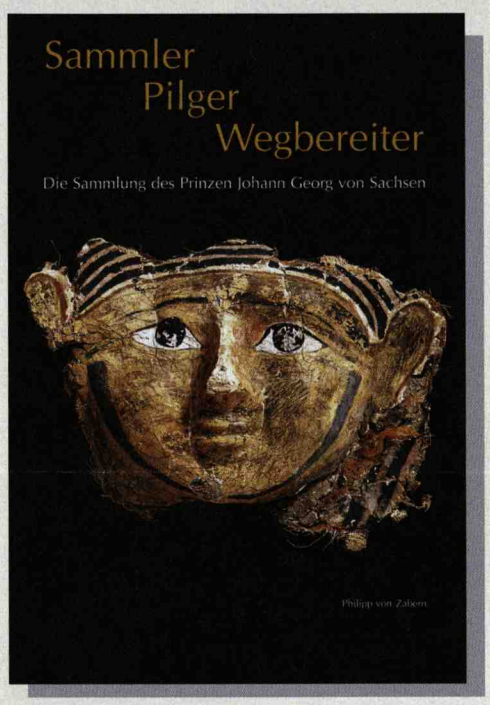
Sammler – Pilger – Wegbereiter

Die Sammlung des Prinzen Johann Georg von Sachsen

Hrsg. vom Landesmuseum Mainz und dem Arbeitsbereich Christliche Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte am Institut für Kunstgeschichte der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Katalog-Handbuch; XII, 324 Seiten mit 138 Farb- und 344 Schwarzweißabbildungen; Format 21 x 29,7 cm; geb. mit Schutzumschlag
ISBN 3-8053-3447-8

€ 39,90 (D) / sFr 69,40



Zur Ausstellung
Sammler – Pilger – Wegbereiter

bis 10. April 2005 in Mainz, Landesmuseum
13. Mai bis 18. Sept. 2005 in Dresden, Landesmuseum für Vorgeschichte
19. Nov. 2005 bis 15. Jan. 2006 in Freiburg, Universitätsbibliothek

»Johann Georg war ein manischer Sammler. Getrieben von einer tiefen katholischen Religiosität, suchte er in den Kulturen Osteuropas und des Orients die Ursprünge und Zeugnisse des Christentums. Er war einer der ersten, der sich mit der Geschichte der christlichen Kirche im Orient beschäftigte, insbesondere mit der koptischen Kirche in Ägypten … [Sein] besonderer Stolz waren seine 160 Ikonen, die jedoch alle nach dem Fall von Byzanz 1453 entstanden sind.« F.A.Z.

Mit 700 Exponaten präsentiert die Ausstellung 10000 Jahre Kulturgeschichte Jordaniens vom frühen Neolithikum bis in die Islamische Zeit

10 000 Jahre Kunst und Kultur aus Jordanien

Gesichter des Orients

Eine Ausstellung der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, in Kooperation mit dem Vorderasiatischen Museum, Staatliche Museen zu Berlin

Katalog-Handbuch; XVI, 280 Seiten mit 203 Farb- und 33 Schwarzweißabbildungen; Format 23 x 28 cm; geb. mit Schutzumschlag
ISBN 3-8053-3375-7

Subskriptionspreis bis 31. 7. 2005: € 37,90 (D) / sFr 65,20
danach: € 44,90 (D) / sFr 77,–

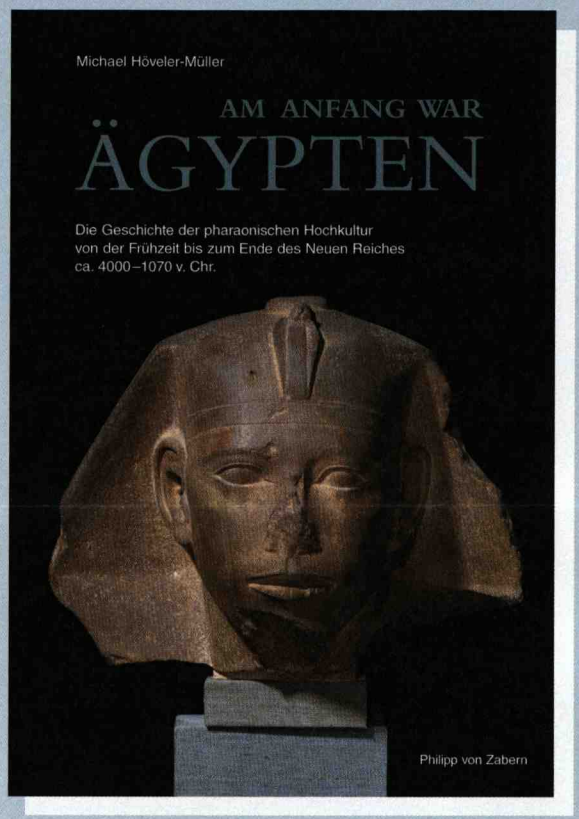
Zur Ausstellung
10 000 Jahre Kunst und Kultur aus Jordanien

29. April bis 21. August 2005 in Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (zuvor in Berlin gezeigt)

»Jordanien wurde zum Schmelztiegel, von frühester Menschheitsgeschichte an … Ägyptisch anmutende Sarkophage und Totenmasken, hellenistische Skulpturen und römisch beeinflußte Mosaikabbildungen … belegen die ungeheuere Vielfalt … der Schau … Gleich ein halbes Dutzend der ›Stars‹ unter den Exponaten stammt aus der vorkeramischen Jungsteinzeit: fast 10 000 Jahre alte Skulpturen, die … in der Siedlung Ain-Ghazal nahe Amman entdeckt wurden … Erstmals werden diese ältesten bekannten Rundplastiken jetzt nach der Restaurierung präsentiert … «
DIE WELT

Ägypten

Neue Erkenntnisse zur Geschichte einer großen Hochkultur – das pharaonische Ägypten



Michael Höveler-Müller

Am Anfang war Ägypten

Die Geschichte der pharaonischen Hochkultur von der Frühzeit bis zum Ende des Neuen Reiches ca. 4000–1070 v. Chr.

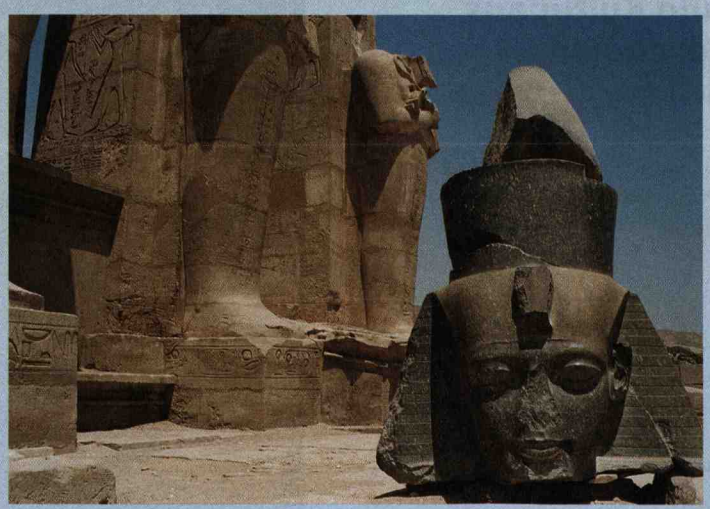
Kulturgeschichte der antiken Welt
Band 101

ca. 300 Seiten mit 120 Abbildungen;
Format 17,5 x 25 cm; geb.
ISBN 3-8053-3444-3

ca. € 39,90 (D) / sFr 69,40

Die ägyptische Vergangenheit gehört zu den faszinierendsten Geschichten der Menschheit – und zu den ältesten.
In diesem übersichtlichen Band liegt nun eine reich illustrierte, deutschsprachige Bearbeitung vor, in der es an innovativen Neuansätzen, interessanten Ideen und daraus resultierenden Erkenntnissen der neuen ägyptologischen Forschung nicht mangelt.
Verständlich, spannend und dabei fundiert recherchiert wird hier die Geschichte dieser beeindruckenden Hochkultur erzählt und der Weg der langsamen und mühsamen Entstehung des Staates unter den legendären ersten Königen Narmer und Aha bis hin zum allmählichen Schwinden der ägyptischen Kraft unter den späten Ramessiden anschaulich nachgezeichnet. Der Leser wird durch die verschiedenen Epochen geführt und erlebt die wechselvollen Geschicke des Pharaonenreiches mit.
Er gewinnt anhand der ausgesuchten Bebilderung eine grundlegende Vorstellung vom Leben der Menschen, die das Land am Nil zwischen 4000–1070 v. Chr. bestimmt und geprägt haben. Interessante Persönlichkeiten, wie etwa der Höfling Ra-wer, dem König Nefer-ir-ka-Ra höchstpersönlich das Leben rettete, werden den Leser auf seiner Reise in das alte Ägypten begleiten.

Dieses Buch richtet sich sowohl an Studenten und Fachkollegen, als auch an jeden an der ägyptischen Kultur Interessierten, der sich mit der Geschichte dieses Landes beschäftigen will. Es wird dem Leser als Einstieg, zur Erweiterung seines Wissens oder als Begleiter durch das Land der Pharaonen unverzichtbar sein.

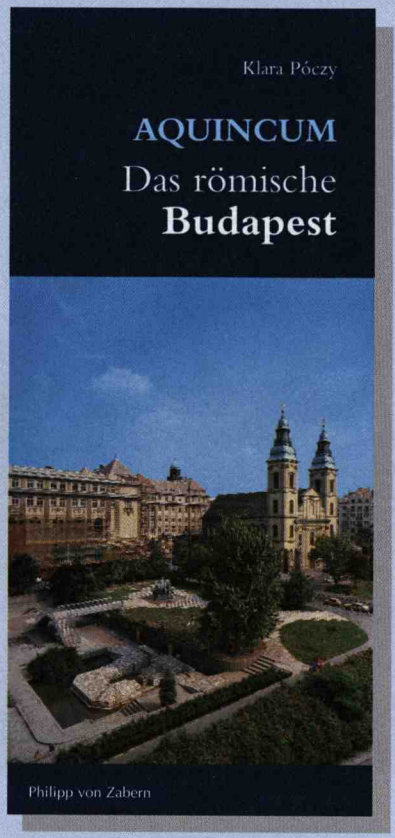


VERLAG PHILIPP VON ZABERN • MAINZ AM RHEIN

Rom und seine Provinzen

Mit dem 1. Mai 2004 wurde Ungarn Mitglied der Europäischen Union. Doch durch Lage und Geschichte hat es seit über tausend Jahren seinen Platz in Europa behaupten können.

Die Römer besetzten im Laufe des 1. Jhs. n. Chr. das damals keltische west-ungarische Gebiet und Aquincum – heute Teil von Budapest, der Hauptstadt von Ungarn – wurde zum Sitz einer Legion und zum Vorort der Provinz Pannonien. Aquincum war für die folgenden Jahrhunderte auch ein wichtiges Handelszentrum an der Nordostgrenze des römischen Reiches. Selbst nach dem Zerfall des Reiches im 5. Jh. n. Chr. blieb die römische Verwaltungsstruktur bis zu einem gewissen Maße im Rahmen der christlichen Kirchenorganisation bestehen. Zur römischen Zeit erlebte Aquincum mit dem Legionslager, einer Militärsiedlung und einer Zivilstadt eine kulturelle Blüte, wie sie die Monumentalbauten, die mehrstöckigen Wohnhäuser, die gut ausgebaute Wasserversorgung und das übrige reiche Fundmaterial zeigen. Der Markt vor Ort wurde regelmäßig von den Völkern jenseits der Grenze besucht. Große Straßen, ebenso wie der Wasserweg der Donau, verbanden die Stadt mit den anderen Zentren des Reiches.



Ein kulturgeschichtlicher Führer

Klara Póczy

Aquincum

Das römische Budapest

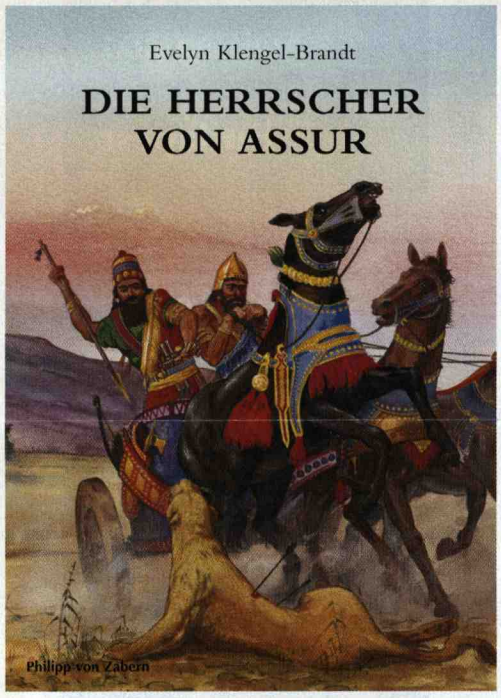
ca. 144 Seiten mit 113 Farb- und 31 Schwarzweißabbildungen;
Format 10,5 x 23 cm; geb.
ISBN 3-8053-3473-7

ca. € 19,90 (D) / sFr 34,90

Im Stadtbild von Budapest haben Aquincum und viele andere Überreste der römischen Zeit zahlreiche bedeutende Spuren hinterlassen. Das kulturelle Erbe Roms wird sorgfältig gepflegt und stetig weiter erforscht. Das vorliegende Buch, von Klara Póczy auf dem neuesten Stand der Forschung geschrieben, führt die Besucher durch die Stadt und stellt die römischen Überreste, eingebettet in ihre historische Umgebung vor.

Kinderbücher

Spannend und lehrreich erzählte Geschichten für Kinder und Jugendliche im Alter von etwa 6 bis 16 Jahren



Evelyn Klengel-Brandt

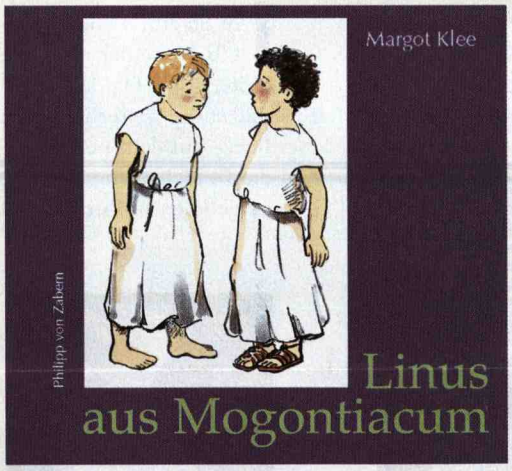
Die Herrscher von Assur

ca. 160 Seiten mit 70 Farb-, 95 Schwarzweiß- und Strichabbildungen;
Format 21,5 x 30 cm; geb.
ISBN 3-8053-3359-5

ca. € 19,90 (D) / sFr 34,90

Das Reich der Assyrer, entstanden im Norden des heutigen Irak um die alten Städte Assur, Ninive und Kalchu, umfaßte in seiner Blütezeit im 8./7. Jh. v. Chr. weite Gebiete des Vorderen Orients. Seine umfangreichen schriftlichen Zeugnisse sowie die eindrucksvollen Darstellungen auf großen Reliefplatten machen es möglich, die zahllosen Kriege der Herrscher, ihre Paläste und Feiern zu beschreiben.
Die Verehrung der Götter wurde in prachtvoll ausgestalteten Tempeln vollzogen. Hier befanden sich oft auch Schulen, in denen die schwierige Keilschrift, die Kenntnisse über Literatur und Wissenschaften vermittelt wurden. Auch die Zukunftsdeutung, das Wissen um Zauberei und böse Geister gehörten zum Lehrstoff, der besonders für die Priester unentbehrlich war. In leicht verständlicher Sprache widmet sich das Buch auch dem Alltag der Bevölkerung, ihren Sorgen und Vergnügungen. Einprägsame Illustrationen und farbige Abbildungen sowie Zitate aus Keilschrifttexten richten sich besonders an eine jugendliche Leserschaft.

Bebilderte Geschichte aus einer römischen Stadt für Kinder und Junggebliebene. Empfohlen ab 6 Jahren



Margot Klee

Linus aus Mogontiacum

Geschichte aus dem römischen Mainz

ca. 89 Seiten mit 34 Abbildungen;
Format 22 x 20 cm; geb.
ISBN 3-8053-3474-5

ca. € 14,90 (D) / sFr 26,80

Geschichte einmal anders: in einzelnen Kapiteln erfahren Kinder, wie ihre Altersgenossen in römischer Zeit gelebt haben. Sie begleiten Linus und seinen Freund Felix beispielsweise durch die Stadt, beim Einkauf auf dem Markt oder dem Besuch in den Thermen. Die Erzählungen spielen in Mogontiacum, dem römischen Mainz, und basieren auf den dort in den letzten Jahren neugewonnenen archäologischen Erkenntnissen. Gleichzeitig beschreiben sie ganz allgemein den römischen Alltag, so daß sich die Geschichten auf viele andere Städte und Siedlungen jener Zeit – gemeint ist das frühe 2. Jh. n. Chr. – übertragen lassen.

Das Buch vermittelt fundierte archäologische Grundkenntnisse in leicht verständlicher Weise. Fotos von Originalobjekten und Zeichnungen von Lebensbildern veranschaulichen die Texte. Knappe sachliche Erklärungen stehen in kleinen Infoblöcken und geben älteren Kindern und interessierten Junggebliebenen ergänzende Informationen.

PHZ VERLAG PHILIPP VON ZABERN • MAINZ AM RHEIN

Eckhart Pick

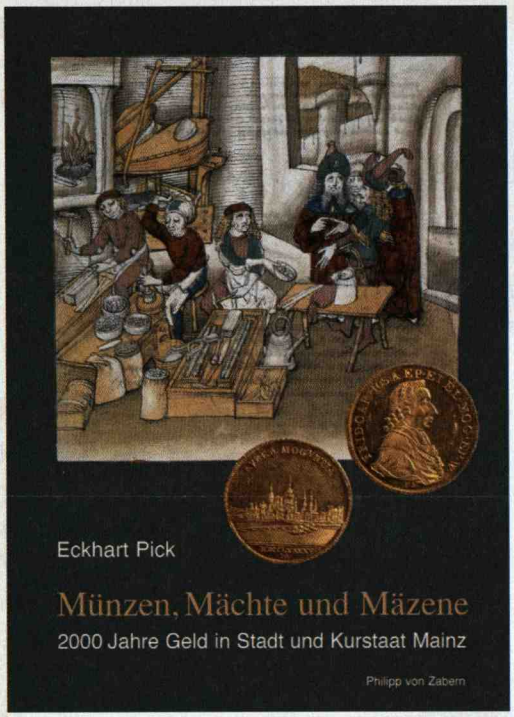
Münzen, Mächte und Mäzene

2000 Jahre Geld in Stadt und Kurstaat Mainz

Kulturgeschichte der antiken Welt • Band 110

ca. 220 Seiten mit 50 Schwarzweißabbildungen und 42 Farbtafeln mit 250 Abbildungen;
Format 17,5 x 25 cm; geb.
ISBN 3-8053-3477-X

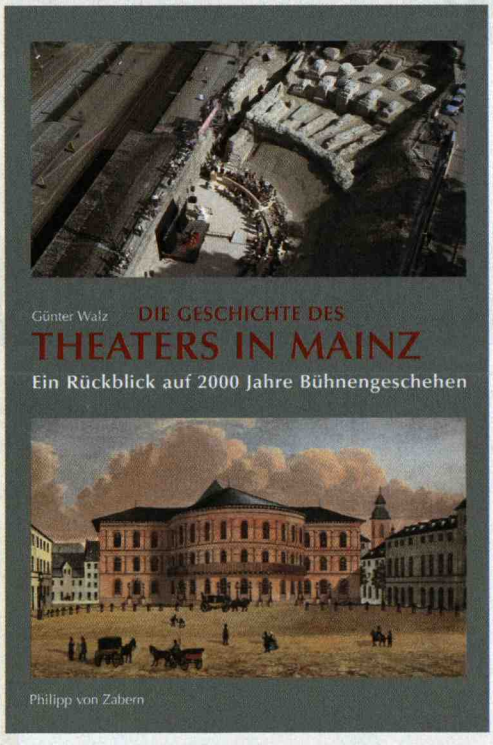
ca. € 39,90 (D) / sFr 69,40



Mehr als nur Zahlungsmittel – Münzen als Rechts- und Machtmittel im Spiel politischer Kräfte von römischer Zeit, über Mittelalter und Neuzeit

Das Münzwesen im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation war durch eine beispiellose Zersplitterung gekennzeichnet. Jede Territorialherrschaft war bestrebt, das Münzrecht zu erlangen, um durch eigene Prägetätigkeit wenigstens einen begrenzten Einfluß auf Münzumlauf und Geldwirtschaft zu gewinnen.
Der Mainzer Landesherr, Erzbischof, später Kurfürst und Erzkanzler des Reiches, erreichte schon früh den Besitz des Rechts, Münzstätten zu unterhalten und Geld in Umlauf zu setzen. Diese Seite seiner Rechts- und Machtstellung ist bislang nur in Einzelaspekten untersucht. Die Darstellung ergänzt das Bild von Landesherrn und Kurstaat um eine wichtige wirtschaftliche Facette mit besonderer Anschaulichkeit.
Die Münzprägungen beginnen in Mainz schon in römischer Zeit und werden in Mittelalter und Neuzeit in zahlreichen Prägestätten fortgesetzt. Sie spiegeln die wechselhafte Geschichte von Stadt und Kurstaat und der dort wirkenden Mächte wider.

Am Anfang waren die Römer. Mit diesem Satz fängt in Mainz alles an. In unmittelbarer Nähe des gewaltigen Ehrenmals für den Feldherrn Drusus (9 v. Chr.) entstand bald das größte Bühnentheater nördlich der Alpen.
Mit dem Einfall der Sueben, Alanen und Vandalen endete im Jahre 406 das Theaterleben in Moguntiacum. Fast tausend Jahre vergingen, bis mit kirchlichen Passionsspielen und Mysterien wieder erste zaghafte Versuche unternommen wurden. Der Band schildert und dokumentiert die wechselvolle Geschichte des Theaters in Mainz bis in die Gegenwart. Ausführliche Spielpläne, Uraufführungen, Dirigenten und Schauspieler sind hier nachzulesen sowie ganze Generationen von Theaterdirektoren, die in Thalias Tempel ihr Vermögen opferten.



2000 Jahre Theatergeschichte in Mainz

Günter Walz

Die Geschichte des Theaters in Mainz

Ein Rückblick auf 2000 Jahre Bühnengeschehen

VIII, 275 Seiten mit 198 Schwarzweißabbildungen;
Format 17,5 x 25 cm; geb.
ISBN 3-8053-3333-1

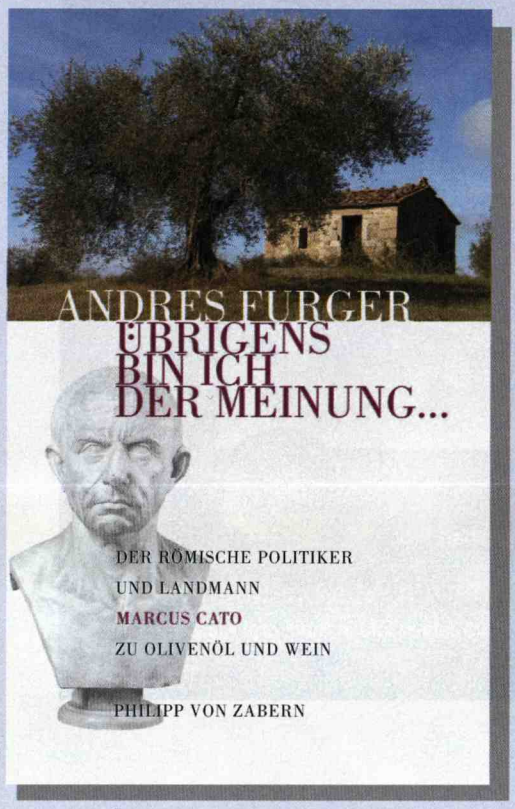
€ 39,90 (D) / sFr 69,40

Kulturgeschichte • Rom

Das Tagebuch des römischen Politikers und Landmanns Marcus Cato beginnt im Jahre 198 v. Chr; Cato ist 35 Jahre alt. Der auf einem einfachen Bauernhof in den sabinischen Bergen aufgewachsene Abkömmling einer Ritterfamilie wird in Rom zu einer geachteten, aber auch gefürchteten Persönlichkeit.

Er will fortan neben der Politik auch als Landmann tätig sein. Temperamentvoll und initiativ rüstet er als eine Art Gentleman Farmer seine Güter nach den damals modernsten Grundsätzen aus. Seine Betriebe, ein umfangreiches Landgut mit Olivenbäumen und ein Weingut in Kampanien nördlich von Neapel, arbeiten nach ausgeklügelten Bewirtschaftungsplänen. Er setzt komplizierte Maschinen zur Entsteinung der Oliven ein, die zur Gewinnung des besten »grünen Öls« dienen, das heutigen Maßstäben mindestens ebenbürtig war.

Seine Aufzeichnungen enden mit seinem Tod im 85. Altersjahr. Er stirbt drei Jahre vor der endgültigen Zerstörung Karthagos, für die er lange gekämpft hat. Bis heute klingt der Nachsatz am Schluß seiner Reden vor dem Senat nach: »Übrigens bin ich der Meinung, daß Karthago zerstört werden muß«.



Ein Stück Politik-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte im Rom des 2. Jhs. v. Chr.

Andres Furger

Übrigens bin ich der Meinung ...

Der römische Politiker und Landmann Marcus Cato zu Olivenöl und Wein

148 Seiten; Format 12,5 x 20,5 cm;
geb. mit Schutzumschlag
ISBN 3-8053-3523-7

ca. € 25,– (D)

In der Schweiz im Verlag
Neue Zürcher Zeitung

Welche Originaltexte liegen dem Tagebuch zugrunde? Die Antwort gibt das Nachwort. Es ist vor allem Catos Schrift »de agri cultura«, das älteste Prosawerk in lateinischer Sprache. Zuletzt wird ausgeführt, warum das Olivenöl Catos wohl besser gewesen ist, als das, was uns heute angeboten wird.

BESTELL-COUPON VERLAG PHILIPP VON ZABERN

Ihre Bestellung senden Sie bitte an unten stehende Adresse (dieser Coupon ist passend für einen Fensterumschlag) oder Sie bestellen per **Telefon: 089 / 12 15 16 -61 / -26 • Fax: -16**
e-mail: vertrieb@zabern.de

VERLAG
PHILIPP VON ZABERN
VERTRIEB
POSTFACH 190930

D-80609 MÜNCHEN

Ich bestelle folgende(n) Titel:

Anzahl	ISBN	Titel

Name

Straße

PLZ Ort

Datum Unterschrift AKZ 416

Diese Karte entnahm ich dem Buch:

Mein Urteil zu diesem Buch:

Ich habe dieses Buch

❑ geschenkt bekommen ❑ gekauft

Ich wurde darauf aufmerksam durch:

❑ die Empfehlung meines Buchhändlers
❑ einen Prospekt
❑ das Internet
❑ eine Besprechung in Presse/Funk/Fernsehen:

❑ eine Anzeige in:

❑ andere Hinweise:

Folgende Zeitungen / Zeitschriften lese ich regelmäßig:

Diese Themen Ihres Verlagsprogrammes interessieren mich besonders:

❑ Ägypten
❑ Vorderer Orient / Kleinasien
❑ Vor- und Frühgeschichte
❑ Griechenland / Rom und seine Provinzen
❑ Spätantike
❑ Kunstgeschichte
❑ Kulturgeschichte
❑ Geschichte
❑

Bitte senden Sie mir gratis:

❑ Prospekt »Neuerscheinungen Archäologie, Kultur-, Kunstgeschichte«
❑ Prospekt »Wissenschaftliche Neuerscheinungen«

AKZ 277

Liebe Leserinnen und Leser,

wir freuen uns, daß Sie sich die Zeit nehmen, diese Karte ausgefüllt an uns zurückzuschicken, da Sie uns mit Ihren Anregungen und Ihrer Kritik wichtige Hilfestellung für unsere Arbeit geben. Als Dankeschön für Ihre Mühe verlosen wir am Jahresende unter allen Einsendern 10 Exemplare des Katalog-Handbuches »***Ex oriente. Isaak und der weiße Elefant. Bagdad – Jerusalem – Aachen***«.

Ihr Verlag

Philipp von Zabern
www.zabern.de

Absender:

_____
Name, Vorname

_____
Straße

_____
PLZ **Ort**

Bitte freimachen

Werbeantwort

Verlag
PHILIPP VON ZABERN
Werbung
Postfach 4056

D-55030 Mainz

Abb. 379: Hans Schäufelein (Umkreis), Kreuzigung Christi, Frankfurt, Städel

Abb. 380: Hans Schäufelein (Umkreis), Kreuzigung Christi, Rückseite, Frankfurt, Städel

ocker gestrichen – ist der Umriß einer Figur auf einer Plinthe. Es handelte sich um einen breit Stehenden mit Mantel bzw. Gewand, doch nackten Unterschenkeln, mit größter Wahrscheinlichkeit also um Johannes den Täufer. Unterhalb der Plinthe bleibt ein holzsichtiger Streifen – hier war die Standfläche der Skulptur – mit einem roten Streifen darunter; hier befand sich vermutlich eine Sockelzone. Die Grundierung dieser Seite besitzt seitlich noch ihre originalen Kanten.

In der Mitte der Figurenaussparung befindet sich die Beschriftung „6794" mit blauem Stift, desgleichen unten, senkrecht geschrieben; oben in der Mitte mit roter Kreide „3457"; mit schwarzem Stift zweimal „STG 451", unten Klebezettel mit Aufschrift „S.G. 451" in blauem Stift, oben quer in Kreide ein Zeichen für „Item" (?). Links unten aufgeklebter Ausschnitt aus dem Katalog der Sammlung Campe mit gedrucktem Text: „23. Hans Schäufelein. Christus am Kreuze. H. 34½", B. 14", auf Holz, oben abgerundet. Christus ist in der Mitte an einem hohen Kreuze zwischen den beiden Schächern. Am Fuße des Kreuzes sieht man die jammernde Magdalene mit emporgehobenen Händen. Ihr zur Seite wird die ohnmächtige Maria von Johannes gestützt, hinter welchem sich zwei andere heil. Frauen befinden. Auf dem Vordergrunde sind vier Soldaten, die sich über ihr Spiel um den Mantel des Heilands entzweit haben, im blutigen Streite begriffen."

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Das gesamte Bild scheint unterzeichnet zu sein, obgleich der Befund nicht überall klar ist *(Abb. 381)*. Stellenweise werden etwas stärkere, summarische Linien erkennbar, mit denen etwa die Schulterpartie des Guten oder der Brustkorb des Bösen Schächers umrissen sind. Ansonsten herrschen relativ dünne, gleichmäßig erscheinende Linien vor, die möglicherweise von einer Feder herrühren. Sie geben die Konturen der Gestalten und Draperien ebenso wie Gesichtszüge und kleinere Details an, etwa Haar- und Bartlocken, das Zaumzeug der Pferde oder die Nähte mancher Kleidungsstücke. Eher sparsam sind die gewöhnlich diagonal geführten, parallelen Schraffuren eingesetzt. Sie bezeichnen Schattenzonen, etwa an der Hüfte und dem rechten Oberschenkel des stehenden Kriegers rechts, oder geben Modellierungen an. Dies ist deutlich an der Brust des gelblichen Pferdes erkennbar; ebenso werden bei dem Kämpfenden in der Mitte, mit geschlitztem Ärmel, die Rundung von Wange zu Jochbein sowie die Verschattung der unteren Gesichtshälfte durch Schraffuren vorbereitet; beim Johannes ist selbst die Ausbuchtung des roten Kragens schraffiert. Beim Guten Schächer sind die Rundung des Brustkorbs ebenso wie die Bauchmuskulatur und der Rippenbogen durch unterschiedlich lange Schraffen herausgearbeitet.

Einige Veränderungen während des Arbeitsprozesses lassen sich ausmachen. Die auffälligste betrifft den Kopf des Guten Schächers *(Abb. 381)*, der in der Unterzeichnung auf die Brust herabhängen sollte; vom stark verkürzten Gesicht war hauptsächlich ein später fortgelassener großer Schnurrbart zu sehen; die Schächerfigur muß zunächst erheblich geschundener und finsterer gewirkt haben. Ihr linker Arm war nicht gleichsam um den Kreuzbalken gewunden, dieser war dort, wo heute der Unterarm sichtbar ist, bereits in Farbe angelegt. Bei dem streitenden Krieger mit hellblauem Wams wurde die Blickrichtung abgeändert; in der Unterzeichnung ist sein Blick auf den Gegner

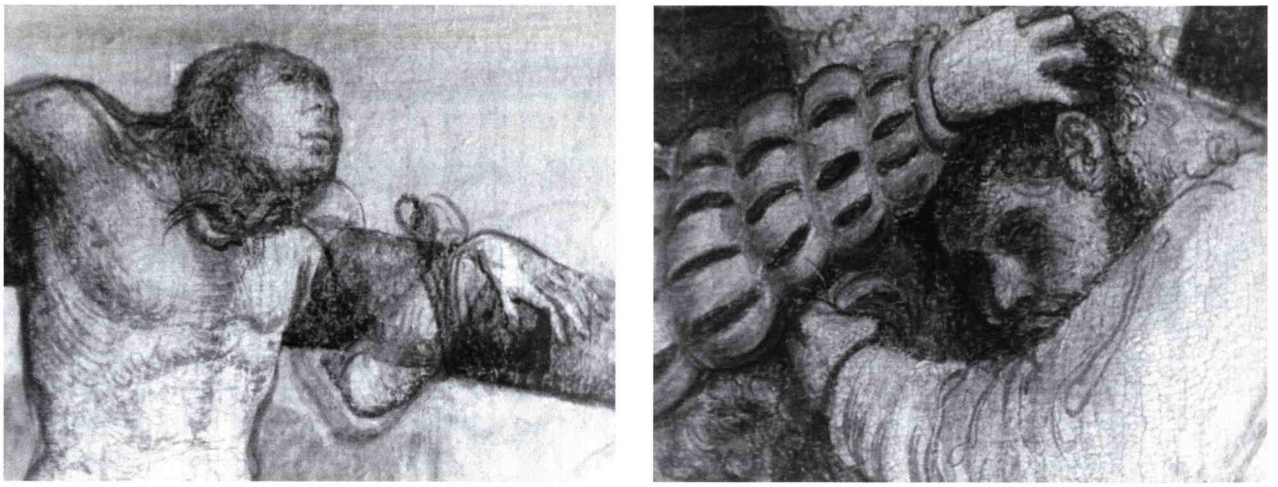


Abb. 381: Hans Schäufelein (Umkreis), Kreuzigung Christi, Infrarot-Reflektographie, Details: Oberkörper des Guten Schächers, Menge unter den Kreuzen, Frankfurt, Städel

statt aus dem Bild heraus gerichtet. Ferner sind die Gesichtskonturen, insbesondere die Augenpartie, des mutmaßlichen Guten Hauptmanns verschoben sowie an verschiedenen Stellen Kleinigkeiten geändert worden – beispielsweise wurden die Nähte in der weißen Hose des stehenden Kriegers rechts teilweise weggelassen.

BESCHREIBUNG

Das Gemälde zeigt in einem für dieses Thema ungewöhnlichen, schmalen Hochformat die Kreuzigung als vielfigurigen Kalvarienberg.[1] Im steilen Format der Tafel ragt das Kreuz Christi, beschriftet mit dem Titulus „I.N.R.I", weit hinauf, während unten ungewöhnlich viel Raum, fast ein Drittel des Bildfeldes, von den streitenden Soldaten eingenommen wird. Christus ist durch sein helles Inkarnat und durch seine Größe gegenüber den beiden bräunlichen Schächern hervorgehoben, deren Kreuze offenbar etwas weiter hinten stehend zu denken sind. Von der düsteren Landschaft und dem bedrohlich wirkenden Himmel, den gelbliche Schwaden vor einer stumpf-roten Sonne durchziehen, hebt sich der rosé-bleiche Leichnam mit dem dunkel angelaufenen Gesicht dramatisch ab. Der gestreckte Leib ist auf das Kreuzesholz gespannt, aus der Seitenwunde läuft das Blut, unter dem seitlich wegflatternden Lendentuch hindurch, bis auf den Oberschenkel hinab. Der Gute Schächer blickt hoffnungsvoll zum toten Christus hinüber, während der struppige, dunkelhaarige Böse mit seinem bläulichen Gesicht und offenen Mund den Kopf von ihm gewendet hat und bereits tot zu sein scheint. In der Ferne sieht man vor Gebirge und Fluß die Stadt Jerusalem mit zahlreichen Türmen und dem runden Tempel.

Um die drei Kreuze haben sich etliche Soldaten eingefunden, einige davon beritten. Unter dem Kreuz zur Rechten Christi sitzt auf einem Braunen Longinus, bekleidet mit schwarz schimmernder Rüstung und Turban; er ist soeben durch den Lanzenstich sehend geworden, was sein Begleiter mit Wimpellanze erstaunt zu bemerken scheint. Bei dem Turbanträger auf dem hellen Pferd rechts am Bildrand dürfte es sich um den Guten Hauptmann handeln, der in Christus den Sohn Gottes erkennt und daher mit seiner Rechten sprechend weist; auch ihn schaut ein anderer Soldat, diesmal zu Fuß, fragend an. Hinter dem Hauptmann weht eine große rote Fahne, die eine wie „rd w" aussehende Inschrift trägt. Als Repoussoir-Figur fungiert ein weiterer Krieger, der, mit auffallender pelzverbrämter Mütze und weiß leuchtender, geschlitzter Hose angetan, vom rechten Bildrand erstaunt zum Gekreuzigten aufblickt.

Direkt vor dem Kreuz Christi ist Magdalena im Schmerz auf die Knie gesunken und schaut mit klagend erhobenen Armen steil zu dem Toten hinauf. Lange offene Haare und eine auffällige Kleidung mit extravaganten Trichterärmeln kennzeichnen sie als die ehemalige Sünderin. Maria, die Mutter Jesu, ist in ihrem Schmerz zusammengebrochen und wird vom Lieblingsjünger Johannes mit Mühe gehalten, während er gleichfalls klagend nach oben zu Christus blickt. Zwei weitere Marien bleiben, trotz ihrer Schmerzensgesten, vergleichsweise in sich gekehrt. Weiße, bewegte Draperien – Kopftücher, Bänder und Johannes' Mantel – binden diese Gruppe der Trauernden optisch zusammen und verleihen zugleich der inneren Aufgewühltheit der Freunde Christi Ausdruck.

1 Das Format wird von dem ehemaligen Altarzusammenhang bestimmt, s.u. Zum Thema vgl. Elisabeth Roth, Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Berlin 1958, ferner E. Lucchesi Palli, G. Jaszai, Art. „Kreuzigung Christi", in: LCI, Bd. 2, Sp. 606–642.

Abb. 382: Hans Schäufelein (Umkreis), Kreuzigung Christi, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Im Vordergrund ist derweil ein heftiger Kampf der Schergen um Christi Rock entbrannt. Dieser liegt, mit den Würfeln darauf, rechts unten am Boden. Darüber hocken zwei Krieger und reißen sich gegenseitig an den Haaren; der eine will gerade mit einem Stein zuschlagen und blickt in diesem Moment aus dem Bild hinaus auf den Betrachter. Ganz vorn hat ein Streithahn einen anderen auf den Boden geworfen, packt ihn an der Kehle und holt mit einem Dolch in seiner Rechten zum Stich aus. Der am Boden liegende im grünen Gewand, dem offenbar die Luft ausgeht, versucht mit der linken Hand seinen Hals zu befreien, während er mit der rechten schon kaum mehr sein gezücktes Schwert zu heben vermag. Auch er blickt, überkopf, in Richtung des Betrachters.

PROVENIENZ

1847 in der Sammlung des Buchhändlers und Verlegers Friedrich Campe (1777–1846), Nürnberg, Nr. 23

9. 10. 1871 versteigert mit der Sammlung J. F. Fromm, bei Heberle (Lempertz), Köln, Nr. 240

1871 erworben für die Sammlung Hohenzollern, Sigmaringen, dortige Inv.-Nr. 6794

1928 aus der Sammlung Sigmaringen erworben

ZUGEHÖRIGE TAFEL

Kreuzabnahme Christi, oben gerundet, gleiche Maße wie SG 451; 1847 Sammlung Campe, Nürnberg, Nr. 24, seither verschollen: „Der vom Kreuz genommene Heiland wird von einer heiligen Frau, Nikodemus und der ohnmächtigen Maria gestützt, welcher der heilige Johannes Beistand leistet. Hinter dieser Gruppe sieht man zur Rechten des Bildes Magdalena und eine andere heilige Frau mit Balsambüchsen, zur Linken Joseph von Arimathia mit ausgebreiteten Händen. Im Grunde rechts in einem Felsen ist die Grablegung dargestellt."[2]

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Bei ihrem ersten Nachweis 1847 galt die Kreuzigungstafel, zusammen mit ihrem Pendant, einer Kreuzabnahme, als Werk des Hans Schäufelein.[3] Damals trug das Bild in der linken unteren Ecke noch das Monogramm des Künstlers und die Datierung „1539", die inzwischen beide verschwunden sind.[4] Der Schäufelein-Forschung war das Stück seither nur mehr aus der damals publizierten Beschreibung bekannt, so daß sowohl Ulrich Thieme wie auch, 110 Jahre später, Christof Metzger es als verschollene Arbeit in ihre Werkkataloge aufgenommen haben.[5] Ohne Kenntnis der älteren Erwähnung wurde die Tafel im Städel einem deutschen Meister der sogenannten Donauschule zugeschrieben.[6]

2 Düring (1847), Nr. 24.
3 Düring (1847), Nr. 23, 24.
4 Nach der Beschreibung Dürings (1847), Nr. 23.
5 Thieme (1892), Nr. 43; Metzger (2002), Nr. V-7.
6 Brinkmann, Sander (1999), S. 69.

Die Tafel bildete ursprünglich den Flügel eines kleinen Schnitzaltars, wobei sich die Kreuzigung auf der Außenseite oder – bei doppelter Wandelbarkeit – einer mittleren Schauseite befand. Vermutlich handelte es sich um den linken Flügel, dessen Gegenstück die verschollene, 1847 noch vorhandene Kreuzabnahme gewesen sein dürfte; möglicherweise präsentierte die entsprechende Schauseite auch insgesamt vier Szenen nebeneinander. Geöffnet zeigte der erhaltene Flügel wahrscheinlich die Gestalt Johannes des Täufers als Relief; zusammen mit einem weiteren Heiligen auf dem gegenüberliegenden Flügel wird dieser eine vollplastische Skulptur, etwa die Madonna, im Innern des mit etwa 80 cm Breite und gut einem Meter Höhe relativ kleinen Schreins flankiert haben.

Interessant sind die Abänderungen der Malerei gegenüber der Unterzeichnung. Indem der Kopf des Guten Schächers – in künstlerisch nicht sehr überzeugender Weise – zum Gekreuzigten erhoben wurde, anstatt herabzuhängen *(Abb. 381)*, wird der Aspekt des Leidens, des Gebrochenen der Gestalt zurückgedrängt, der Aspekt der Erlösung aber betont. Inhaltlich relevant dürfte auch die Veränderung bei dem streitenden Soldaten in hellblauem Wams rechts sein: Daß er nun aus dem Bild heraus direkt auf den Betrachter schaut, statt zu seinem Kontrahenten wie in der Unterzeichnung, verstärkt den moralischen Appell des Bildes. Ebenso schaut der grüngekleidete, zu Boden geworfene Kriegsknecht in seiner Bedrängnis aus dem Bild hinaus zu uns. Vermutlich soll sich der fromme Betrachter in den um weltliche Güter streitenden Kriegern zur Warnung selbst erkennen. In diesem Sinne wäre der reuige Schächer mit seiner Hinwendung zu Christus als das positive Gegenbild zu verstehen.

Schäufeleins Monogramm und das Datum 1539, die 1847 noch in der linken unteren Ecke der Tafel zu sehen waren, dürften nicht original gewesen sein, denn wahrscheinlich wurden sie eben wegen ihrer fragwürdigen Erscheinung entfernt; es gibt auch überhaupt keinerlei Spuren mehr davon. Außerdem erscheint die ehemalige Datierung angesichts des allgemeinen Stilbefundes der Tafel zu spät. Die vermutlich von einem früheren Besitzer vorgenommene Zuschreibung des Bildes an Hans Schäufelein aber weist zweifellos in die richtige Richtung. An den Nördlinger Maler erinnert zunächst das Kolorit mit seinen fahlgelben und gebrochen orangefarbenen Tönen, die neben einem kalten grünlichen Blau und Hellrot stehen.[7] Verwandt fallen die Physiognomien aus, insbesondere die spitznasigen Marien und die verkürzt gegebenen Gesichter, wobei der Kopf des zu Boden geworfenen Kriegers in Grün – herumgedreht – von Pathos und Inszenierung her (nicht von den Zügen) geradezu an Schäufeleins Selbstbildnis von 1512 in Leipzig denken läßt.[8] Gleichfalls nicht unvereinbar ist die Gestaltung der Draperien, vor allem was die merkwürdig schlaff wirkenden Kopftücher der Marien anbetrifft. Motive der Kreuzigungstafel schließlich begegnen sowohl in Gemälden und Holzschnitten Schäufeleins als auch in Werken von dessen großem Vorbild Dürer wieder: Der kräftige, emporblickende Landsknecht mit engen Hosen am rechten Bildrand kommt nicht unähnlich in einer gemalten Passionsfolge aus Schäufeleins Werkstatt von etwa 1515/16 vor, ebenso auf einem seiner Holzschnitte der Kreuzigung, erschienen in Nürnberg 1505 *(Abb. 383)*.[9] Im selben Blatt kniet wie auf der Städel-Tafel Magdalena mit klagend erhobenen Armen in halber Rückenansicht vor dem Kreuz Christi; auch mag man bei Holzschnitt und Gemälde die gerungenen Hände einer Maria im Hintergrund oder den jeweils an das rohe, nur an den vorderen Kanten geglättete Kreuz gespannten Heiland vergleichen. Die zusammengesunkene Maria findet sich vergleichbar in einem weiteren Kreuzigungsholz-

Abb. 383: Hans Schäufelein, Kreuzigung, Holzschnitt aus Ulrich Pinder, „Der beschlossen gart", Nürnberg 1505

7 Farblich recht ähnlich ist beispielsweise die Tafel mit dem Verlorenen Sohn der Fürstenbergsammlung, die allerdings tatsächlich recht spät, um 1535, angesetzt wird; vgl. Claus Grimm, Bernd Konrad, Die Fürstenbergsammlungen Donaueschingen, München 1990, Nr. 37, Tf. VIII. Vergleichbar wäre aber ebenso ein Altarflügel von etwa 1509/10, Metzger (2002), Abb. 137, Nr. 17.

8 Metzger (2002), Nr. 24.

9 Zur Passionsfolge Metzger (2002), Nr. 48; der Holzschnitt, eine Illustration für Ulrich Pinders „der beschlossen gart", bei Karl Heinz Schreyl, Hans Schäufelein. Das druckgraphische Werk, Nördlingen 1990, Bd. II, Abb. 2.

schnitt Schäufeleins von etwa 1510 oder einem gemalten Ecce Homo von 1517 in Nördlingen.[10] Angeregt wurde insbesondere die bildeinwärts zum Kreuz gewendete Magdalena mit erhobenen Armen und zurückwehendem Haar indes von Werken wie Dürers etwa 1503/04 geschaffenem ‚Kleinen Kalvarienberg'.[11] In diesem gleicht auch der herabhängende, bärtige Kopf des Guten Schächers dem in der Unterzeichnung der Frankfurter Tafel zunächst vorgesehenen; ferner ist der Böse Schächer wie im Gemälde merkwürdig dickbäuchig, was wohl abwertend zu verstehen ist. Lediglich für die ungewöhnlich groß inszenierten streitenden Krieger läßt sich anscheinend kein unmittelbares Vorbild benennen; sie mögen auf einen besonderen Wunsch des Auftraggebers oder aber auf ein inhaltlich bewußtes Mitgestalten des Malers zurückgehen – darüber hinaus müssen sie aber wohl auch dazu dienen, das durch den Retabelzusammenhang bedingte sehr hohe Format der Tafel zu füllen.[12] Nach allgemeinem Zeitstil und den angeführten Vergleichsbeispielen dürfte die Kreuzigung grob um 1510/20 anzusetzen sein.

S.K.

LITERATUR

1847 Michael A. Düring, Verzeichniss der Dr. Friedrich Campe'schen Sammlung von Oelgemälden und geschmelzten Glasmalereien, Nürnberg 1847, Nr. 23

1871 Aukt. Kat. Sammlung Fromm, Heberle (Lempertz), Köln, 9. 10. 1871, Nr. 240

1892 Ulrich Thieme, Hans Leonhard Schäuffeleins malerische Thätigkeit, Leipzig 1892, S. 144f, 175, Nr. 43

1999 Brinkmann, Sander, S. 69, Abb. 101

2002 Christof Metzger, Hans Schäufelin als Maler, Berlin 2002, S. 561, Nr. V 7

10 Der Holzschnitt ebd., Abb. 410; die Tafel bei Metzger (2002), Nr. 54.

11 Vgl. Strauß 12.

12 Zu den sehr wenigen Vergleichsbeispielen einer vielfigurigen Kreuzigung in solch schmalem Hochformat gehört Jan van Eycks bekannte Tafel in New York, Metropolitan Museum; auch bei dieser nimmt der Vordergrund, offenbar notgedrungen, sehr viel Platz ein.

NIKOLAUS SCHIT

tätig in Hessen um 1500

Lebensdaten des hessischen oder mainfränkischen Malers sind nicht bekannt; doch wird ihm ein schmales Œuvre zugeschrieben, das stilkritisch an die Flügelbilder des Hochaltars in der Gelnhausener Marienkirche angeschlossen wurde. Dieses Altarretabel hat Schit auf den Rahmenleisten signiert und in das Jahr 1500 datiert. Zu den überzeugenden Zuschreibungen zählt neben der hier zu besprechenden Nothelfertafel aus der Frankfurter Dominikanerkirche der 1497 datierte Altar aus Niedererlenbach im Hessichen Landesmuseum Darmstadt.

LITERATUR: Ernst Buchner, Studien zur mittelrheinischen Malerei und Graphik der Spätgotik und Renaissance. 4. Nicolaus Schit, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. 4, 1927, S. 301–313; Friedrich Voigt, Art. „Schit, Nicolaus", in: Thieme-Becker, Bd. 30, 1936, S. 91f; Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik. Bd. 7: Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein in der Zeit von 1450 bis 1500, München u. Berlin 1955, S. 116

DIE VIERZEHN NOTHELFER

EPITAPH DES KARL VON HYNSPERG UND DER GUDA VON HERINGEN

Frankfurt a. M., um 1495/1500

Inv. Nr. HM 39

Dauerleihgabe des Historischen Museums, dortige Inv. Nr. B 305

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Tanne (Abies alba), 0,99 x 117,5 cm,
zehn Bretter, vertikal geteilt mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts):
Brett I: oben 10,5; unten 10,8 cm; Brett II: oben 10,5; unten 11,0 cm; Brett III: oben 10,5; unten 10,9 cm; Brett IV: oben 12,6; unten 12,2 cm; Brett V: oben 10,1; unten 10,9 cm; Brett VI: oben 11,5; unten 11,9 cm; Brett VII: oben 13,2; unten 12,5 cm; Brett VIII: oben 14,1; unten 14,2 cm; Brett IX: oben 13,0; unten 13,5 cm; Brett X: oben 10,8; unten 10,0 cm
auf der rechten Seite stark verwurmt

Rückseite des Bildträgers:
im originalen Zustand: Nach dem Verleimen der Bretter ist die Rückseite grob mit dem Hohleisen in Schrägrichtung zubereitet worden. Klebezettel mit Palmettenranke: „Eigenthum des Museums", darüber kleiner Klebezettel mit Stempelaufdruck „STÄDTISCHE SAMMLUNG FRANKFURT/a. M." und „B. [mit Tinte handschr.] 305"; auf neuerem Klebestreifen mit blauer Kreide „HM 39"; in weißer Kreide „19", in roter Kreide „3804"

Rahmen: modern

Bezeichnet:
das Stück war vermutlich Teil eines Epitaphs aus der Frankfurter Dominikanerkirche, das von Guda von Heringen für sich und ihren bereits verstorbenen Gatten Karl von Hynsperg gestiftet worden ist. In den beiden unteren Ecken des Bildes die Wappen des Stifterpaares: In Rot ein aus schwarzem Dreiberg wachsendes goldenes Hirschkalb nach links (Hynsperg). In Gold ein blauer, mit drei silbernen Lilien belegter Schrägbalken, im roten Schildhaupt ein balkenweis gestellter silberner Hering (Heringen)

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Jahresringe reichen für eine dendrochronologische Bestimmung nicht aus.

BESCHREIBUNG

Auf einem schmalen, teilweise mit Gras bewachsenenen Bodenstück, das wegen der Darstellung des hl. Christophorus nach rechts hin in einen Uferstreifen mit Felsen und Kieseln sowie ein Gewässer übergeht, sind vierzehn Heiligengestalten stehend vor Goldgrund dargestellt. Die Figuren sind in zwei Reihen zu je sieben Personen hintereinander angeordnet, wobei die Kopfhöhe jeweils zur Mitte hin in leichtem Bogen ansteigt. Obwohl an den Positionen der Ganzfiguren in der vorderen Reihe ablesbar wird, daß diese Abweichung von strenger Isokephalie eine Aufstellung im Halbkreis oder vielmehr in einem halben flachen Oval andeuten soll, vermittelt das Gemälde kaum den Eindruck räumlicher Tiefenerstreckung. Eher liest der Betrachter aus der bogenförmigen Kopfreihe in der Fläche eine Parallele ab zu dem mit Muschelgold gemalten Astwerkschleier in Form eines Korbbogens, der den oberen Abschluß bildet. Dargestellt sind (jeweils von links nach rechts) in der vordere Reihe: Georg, Katharina, Eustachius, Cyriakus, Ägidius, Barbara und Christophorus, in der hinteren Reihe: Dionysius, Blasius, Vitus, Margaretha, Achatius, Erasmus und Pantaleon. Es handelt sich um jene Gruppierung von Heiligen, die seit dem frühen 14. Jahrhundert in Bild- und Wortzeugnissen zusammengestellt und als „Vierzehn Nothelfer" verehrt wurden.[1] Im gesamten deutschsprachigen Raum erfreuten sie sich enormer Popularität, zu der entscheidend die Visionen eines Schäfers des Klosters Langheim im Jahre 1445/46 beitrugen. Die Stelle in der Nähe des Orts Frankenthal, an der die Heiligen dem Schäfer erschienen waren, wurde zum Ziel einer sofort einsetzenden Wallfahrt. Bereits 1448 wurde dort die erste Kapelle geweiht, welche schließlich im 18. Jahrhundert von der berühmten Wallfahrtskirche Balthasar Neumanns abgelöst wurde. Papst Nikolaus V. (1447–1455) dotierte die Wallfahrt mit Ablässen; 1485 kam auch Kaiser Friedrich III. an den Ort.[2] Das Bild des Städel zeigt die „Normalreihe der Vierzehn Nothelfer (ohne Mittelpunktgruppierung)" in so idealtypischer Ausformung, daß es im Lexikon der christlichen Ikonographie als Illustration für diesen Bildtyp ausgewählt worden ist.[3] Gemeint ist damit zum einen die kanonische Heiligenauswahl unter Einbeziehung des hl. Cyriakus, der in manchen Lokaltraditionen durch konkurrierende Heilige ersetzt ist. Zum anderen die gleichmäßige Verteilung der Nothelfer ohne besondere Hervorhebung einer Figur; in anderen Beispielen ist die Figurengruppe etwa um den hl. Christophorus mit dem Christusknaben oder um eine Madonna mit Kind zentriert. Genau das entgegengesetzte Bemühen ist an unserer Tafel festzustellen: Die Anordnung der drei gekrönten Jungfrauen in einem exakten gleichschenkligen Dreieck, die symmetrische Verteilung der beiden Bischöfe in der hinteren Reihe[4] oder die Plazierung des hl. Cyriakus in der Mittelachse, der als einziger Diakon durch seine liturgische Gewandung besonders auffallen mußte, dienen allesamt einer möglichst ausgewogenen Verteilung der Figuren. Das Prinzip der Symmetrie wird auch dadurch gewahrt, daß sich die beiden äußersten Gestalten als einzige ein wenig von der Gruppe lösen und mit erhobenem rechtem Arm kraftvoll mit der Lanze bzw. dem Baumstamm hantieren. Wie die seitlich angebrachten Schreinwächter spätgotischer Schnitzaltäre schirmen sie die Gruppe zur Seite hin ab und festigen damit ihren Zusammenhalt.

PROVENIENZ

kurz vor 1500 vermutlich von Guda von Heringen als Teil eines Epitaphs für sich und ihren Gatten Karl von Hynsperg in die Frankfurter Dominikanerkirche gestiftet. Als ursprünglicher Aufstellungsort kommt die Johanniskapelle in Betracht, in der sich die Familiengrablege befand[5]

1778 dem Zeugnis Jacquins zufolge wurde das Bild vor 1778 im Sommerrefektorium des Klosters aufbewahrt;[6] dort sah auch Hüsgen es noch

Mai 1804 Nr. 2 in dem von Christian von Mechel erstellten Gemäldeinventar[7]

1877 aus der Sammlung der Museumsgesellschaft dem Historischen Museum übergeben

seit 1922 als Leihgabe desselben im Städelschen Kunstinstitut

seit 1996 in der Ausstellung „Frankfurt im Spätmittelalter. Kirche. Stifter. Frömmigkeit" im Historischen Museum

1 S. Dünninger (1976), Sp. 546–550.

2 Stephan Beissel, Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland im Mittelalter. Mit einem Vorwort zum Nachdruck von Horst Appuhn, Darmstadt 1976, T.II, S. 65.

3 Dünninger (1976), Abb. über Sp. 547 mit der zitierten Bildunterschrift.

4 Der dritte Bischofsheilige Dionysius hebt sich von den beiden dadurch ab, daß er als Zeichen seiner Enthauptung die Mitra in den Händen hält.

5 Nach dem Zum Jungenschen Epitaphienbuch (Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte, S. 106), das die Inschrift des dortigen Grabsteins folgendermaßen wiedergibt: „A[nn]o D[omi]ni 1472 starb Carle v. Hinsperg des Raths zu f[rank]furt nach St.Bonifacii tag. A[nn]o D[omi]ny 1500 Starb Gutze v. Heringen die Carle v. Hinsperg S[eligen] H[aus]f[rau] gewesen ist der Gott gned[ig] vnd barmh[erzig] sey." Fichard (Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte, Litt. D. I) überliefert zwar die Inschrift des Epitaphs, gibt aber leider nur die Dominikanerkirche als Standort an: „A[nn]o Dom[ini] 1500 starb Gutze v. Heringen die Carl v. Hynsperg seel[igen] Hausfrau war uf Freitag nach S. Lorenztag, denen beiden Gott gnädig sein wölle. Amen." Die Zitate nach Weizsäcker (1923), S. 300f, Anm. 5, 6.

6 Vgl. ebd., S. 374.

7 Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte, Stadtkämmerei Abt. I, E I, Nr. 88. Zit. nach Weizsäcker (1923), S. 358.

Abb. 384: Nikolaus Schit, Die vierzehn Nothelfer, Frankfurt, Historisches Museum

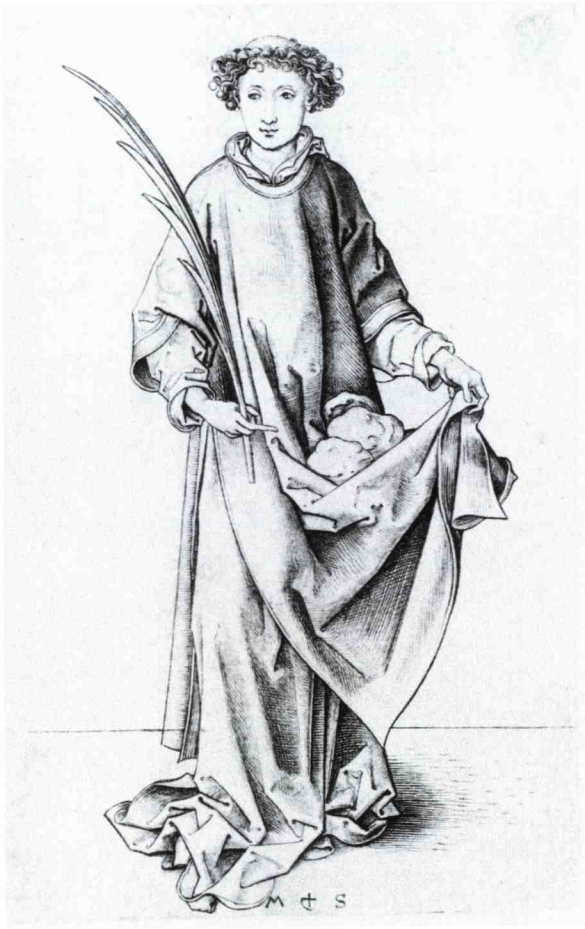


Abb. 385: Martin Schongauer, Hl. Stephanus, Kupferstich, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

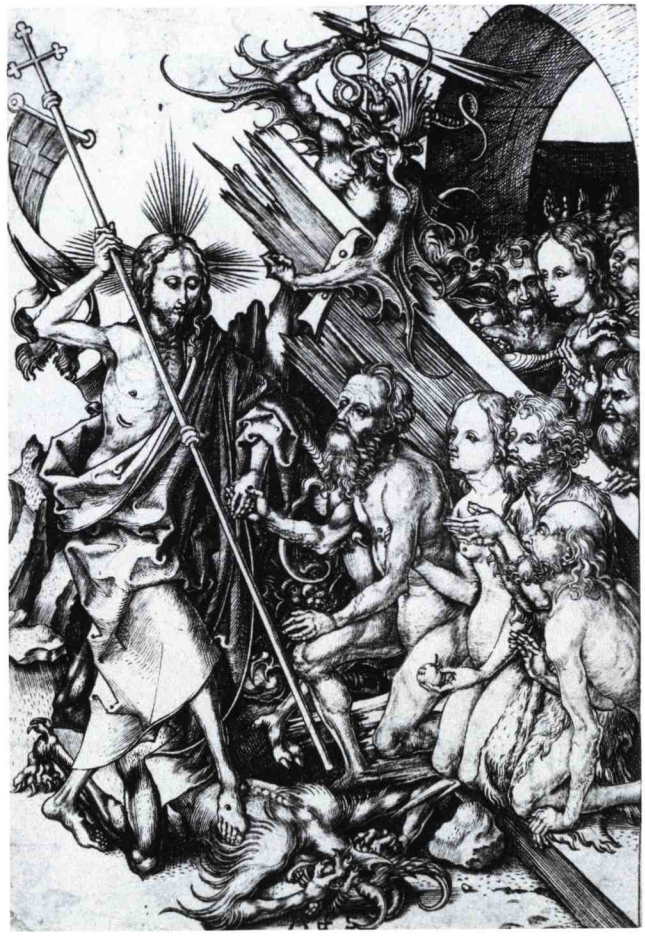


Abb. 386: Martin Schongauer, Christus in der Vorhölle, Kupferstich, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Nachdem Ludwig Scheibler die Nothelfertafel in einer Anmerkung zur Schongauer-Nachfolge kurz gestreift hatte, war es Karl Simon, der 1911 die Buchstaben „I.H." auf dem Amikt des hl. Erasmus feststellte und darin die Initialen von Johannes (also Hans) Hess, des Vaters von Martin Caldenbach, gen. Hess, sah.[8] Carl Gebhardt ist ihm hierin gefolgt.[9] Die Vermutung erledigte sich jedoch bald darauf, als Walther Karl Zülch feststellte, daß Vater und Sohn den Familiennamen Caldenbach benutzten, regelmäßig so unterschrieben und lediglich von Dritten mit dem Beinamen „Hess" bezeichnet wurden.[10] Heinrich Weizsäcker griff diesen Einwand auf und ergänzte, daß der eklektische Charakter, der sich insbesondere in der ausgiebigen Verwendung druckgraphischer Vorlagen ausdrücke, schlecht zu dem Bild passe, das sich in den Quellen zu Johannes Caldenbach abzeichnet. Dabei schien der Maler der Nothelfertafel gleichermaßen auf oberrheinisches wie auf mittelrheinisches Vorlagenmaterial zurückzugreifen, so daß Weizsäcker bei der allgemein gehaltenen Bezeichnung als „rheinischer Meister" blieb, in dem er freilich gleichwohl einen lokalen Frankfurter Künstler vermutete. Damit war der Weg frei für Ernst Buchner, der die Nothelfertafel 1927 als Werk Nikolaus Schits ansprach. Eine ausführliche lateinische Inschrift auf den Rahmen der Flügel des Hochaltars in der Marienkirche zu Gelnhausen überliefert den Namen des Meisters sowie das Entstehungsjahr 1500 seines Hauptwerks *(Abb. 391, 392)*.[11] Buchner lobt den Künstler als eigenständigen Maler und sensiblen Koloristen, dem es gleichwohl an Erfindungskraft gebricht und der daher mit Vorliebe Zuflucht zu druckgraphischen Vorlagen nimmt. Hatte Weizsäcker noch die Ambivalenz oberrheinischer und mittelrheinischer Elemente betont, so ordnete Buchner Nikolaus Schit mit Entschiedenheit und sicher zu Recht in die weitere Nachfolge des Haus-

8 Simon (1911), S. 62 spricht unzutreffend von einem „Mantelkragen": Es handelt sich, wie Weizsäcker (1923), S. 301 richtigstellte, um das Schultertuch der liturgischen Gewandung, den Amikt.

9 Gebhardt (1912), S. 504.

10 Zülch (1916), S. 146.

11 Vgl. Joachim Haupt, Kronjuwel Gottes. Die Marienkirche in Gelnhausen, Kassel 1982, S. 52–66.

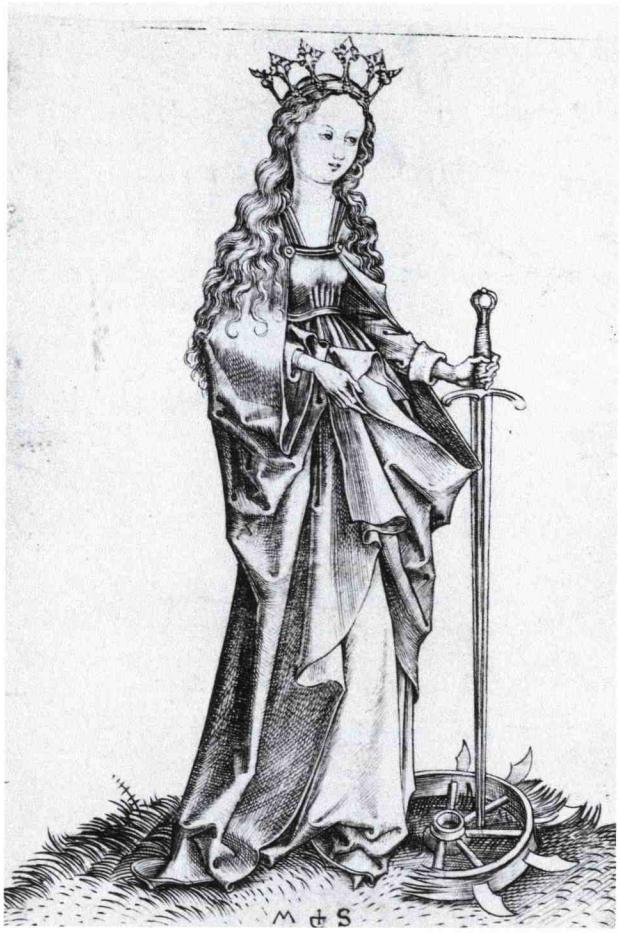


Abb. 387: Martin Schongauer, Hl. Katharina, Kupferstich, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

Abb. 388: Martin Schongauer, Hl. Agnes, Kupferstich, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

buchmeisters ein. Die seit Buchners grundlegender Studie erschienenen Arbeiten haben sowohl seine Zuschreibung an Schit als auch seine Einschätzung des Künstlers nur bestätigt.

DISKUSSION

Die Forschungsgeschichte lehrt, daß es nützlich ist, sich die Übernahmen druckgraphischer Vorlagen klarzumachen, bevor man den Stil des Künstlers beurteilt. Simon hatte bereits in einer Notiz von 1913 darauf hingewiesen, daß die Heiligen Cyriakus und Christophorus in enger Anlehnung an Kupferstiche Martin Schongauers gestaltet sind *(Abb. 385)*.[12] Während unserem Maler dabei für den Christophorus eine themengleiche Graphik zur Verfügung stand, mußte er für seine Mittelfigur Schongauers Stephanus abwandeln, der sich anbot, weil er ebenso wie Cyriakus Diakon war: In der seitwärts gezogenen Schürze seiner Dalmatika trägt der Heilige auf dem Vorbild mächtige Felsklumpen als Attribut des Stephanus, eine Partie, die auf der Nothelfertafel von der benachbarten Figur überschnitten wird. Stattdessen mußte der Künstler einen Dämon als Attribut zu Füßen des hl. Cyriakus hinzufügen, und auch diesen fand er, wie Max Lehrs erkannte, bei Schongauer, nämlich auf dessen Höllenfahrt Christi *(Abb. 386)*.[13] Ähnlich verfuhr der Maler bei seiner hl. Katharina. Es blieb bislang unbemerkt, daß deren Attribute aus dem themengleichen Schongauer-Stich bezogen wurden *(Abb. 387)*, wohingegen der Maler für die Figur samt Buch, wie Weizsäcker auffiel, Schongauers Agnes den Vorzug gab *(Abb. 388)*.[14] Eine weitere Entlehnung stellte Max Lehrs an dem Hirsch bzw. der Hirschkuh fest, die den Heiligen Eustachius und Ägidius zugeordnet sind. Kopf und Hals beider Tiere sind dem Schongauer-Stich eines Hirschpaares entnommen.[15] Weizsäcker hat darauf auf-

12 B.49 (Stephanus), B.48 (Christophorus). Vgl. für den letzteren Ausst. Kat. Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491), Colmar 1991, S. 400f, Nr. K. 99.

13 B. 19.

14 B. 65 (Katharina), B. 62 (Agnes).

15 B. 94. Vgl. Ausst. Kat. Der hübsche Martin (wie Anm. 12), S. 358f, Nr. K. 80.

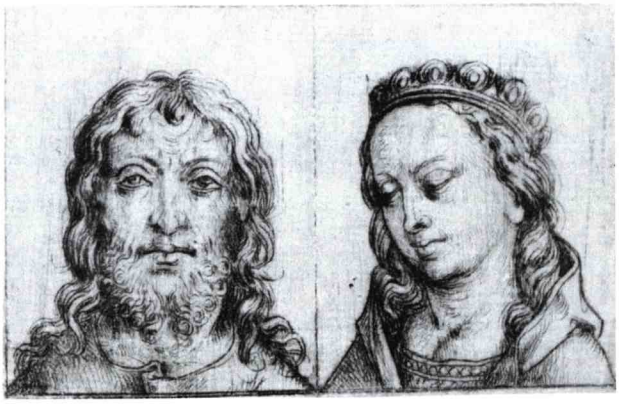


Abb. 389: Hausbuchmeister, Christus als Salvator und trauernde Maria, Kaltnadelstich

merksam gemacht, daß der Maler unseres Nothelferbildes jedoch nicht nur Schongauers Druckgraphik verarbeitet hat, sondern auch Blätter des Hausbuchmeisters. Der Kopf der hl. Barbara mitsamt dem auffallend flachen Kronreif kehrt auf einem Kaltnadelstich des Hausbuchmeisters als Haupt Mariens wieder *(Abb. 389)*.[16]

Abb. 390: Israhel van Meckenem, Hl. Christophorus, Kopie nach dem Hausbuchmeister, Kupferstich, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

Weizsäcker hätte auch auf den hl. Christophorus verweisen können; denn angesichts des Umstands, daß die Figuren des Riesen und des Christkinds bis ins Detail mit Schongauers Stich übereinstimmen, verwundert der vom Vorbild abweichende Baumstamm, auf den der Heilige sich stützt *(Abb. 384)*: Anders als auf Schongauers Graphik ist der Stamm gekrümmt und treibt oben ein paar grüne Blätter aus. Unverkennbar hat für dieses Detail der große Christophorus-Stich des Hausbuchmeisters Pate gestanden, und zwar vielleicht in der Kopie Israhel van Meckenems, die das Original spiegelverkehrt und damit in derselben Ausrichtung wie auf der Nothelfertafel wiedergibt *(Abb. 390)*.[17] Daß Buchner mit seiner Zuweisung an Nikolaus Schit das Richtige getroffen hat, erweist ein Blick auf die Innenseiten der Flügel des Gelnhausener Altars *(Abb. 391, 392)*. Dort sehen Katharina und Margareta den weiblichen Heiligen auf der Nothelfertafel so ähnlich, daß man meinen könnte, es seien dieselben Frauen dargestellt. Gerade wenn man den Kaltnadelstich des Hausbuchmeisters in den Vergleich miteinbezieht *(Abb. 389)*, um das Typenmäßige vom Handschriftlichen zu trennen, so sind die Figuren auf Schits Gemälden einander wie aus dem Gesicht geschnitten. Bei etwas flacherer Anlage der Gesichtsmaske streckt Schit seine Köpfe gegenüber denen des Hausbuchmeisters ein wenig. Um die vergleichsweise breiten Münder spielt ein leicht süffisanter Zug; zugleich bleibt die Mimik aber verhaltener als auf dem Stich. Auch die breiten, schweren Kronen scheinen Arbeiten desselben Goldschmieds zu sein. Ferner hält die linke Hand der hl. Margareta mit auseinandergespreizten Fingern ein Buch, in dem sich einige Seiten aufblättern. Dieses Motiv kommt sehr ähnlich beim hl. Ägidius wieder vor. Die etwas plumpen Gliedmaßen des hl. Sebastian in Gelnhausen lassen sich gut mit Händen und Armen des hl. Pantaleon in Frankfurt vergleichen. Kann also über die Autorschaft der Nothelfertafel kein Zweifel herrschen, so bleibt noch die Frage der Datierung offen. Die verläßlichsten Anhaltspunkte zur Entscheidung liefern die von Weizsäcker zusammengestellten biographischen Daten der Stifter.[18] Demnach ließ sich Karl von Hynsperg als erstes Mitglied einer aus Kaiserslautern stammenden Familie in Frankfurt nieder. Er wurde 1459 in die Gesellschaft Alt-Limpurg aufgenommen, in deren Vorstand er 1471 berufen wurde. Gleichzeitig kam er in den Rat, starb aber bereits im darauffolgenden Jahr. 1458 heiratete er Guda von Heringen, die 1442 als Tochter Wigands von Heringen und Annas von Breidenbach geboren worden war. Sie überlebte ihn um fast drei Jahrzehnte und starb erst im Jahr 1500. Nun gibt Schütz an, daß Guda von Heringen die Nothelfertafel nach dem Tode ihres Mannes in Auftrag gegeben und den Dominikanern geschenkt habe. Zwar nennt er

16 L. I,16 = L. II, 16.

17 Vgl. J. P. Filedt Kok, Ausst.-Kat. Livelier than Life. The Master of the Amsterdam Cabinet or the Housebook Master, ca0.1470–1500, Amsterdam 1985, S. 126, Abb. 31a. Daß dieser Hausbuchmeister-Stich beliebt war, belegt eine mittelrheinische Tafel um 1500 im Historischen Museum in Frankfurt a. M. (Inv. Nr. B 307), die den Stich sehr genau kopiert; vgl. ebd. S. 127, Abb. 31c und Prinz (1957), S. 32f.

Abb. 391: Nikolaus Schit, Hochaltar, 1500, Innenseite des linken Flügels, Marienkirche, Gelnhausen

leider seine Quelle für diese Information nicht; doch scheint er sich der Formulierung nach auf eine zeitgenössische oder zumindest auf eine ältere Nachricht zu beziehen.[19] Es ist schwer zu sagen, ob er aus den anderweitig überlieferten Inschriften von Grabstein und Epitaph auf Gudas Auftraggeberschaft schloß oder ob ihm eine andere, heute verlorene Quelle vorlag; zumindest widersprechen die beiden Inschriften Schützens Angabe nicht.[20] Auch legt die lange Witwenschaft Gudas die Annahme nahe, sie habe sich zu ihren Lebzeiten um das Epitaph bemüht; waren doch mit dem Tode ihres Gatten Anstoß und Verpflichtung dazu gegeben, über Maßnahmen zur Jenseitsvorsorge nachzudenken. Trotzdem muß Guda von Heringen das Epitaph eher in zeitlicher Nähe zu ihrem Tod, wenn auch wahrscheinlich nicht erst testamentarisch, gestiftet haben; denn früher als wenigstens zwei Jahrzehnte nach dem Todesjahr 1472 ihres Gatten kann die Malerei aus stilistischen Gründen nicht entstanden sein.[21]

B.B.

LITERATUR

Verz. 1924, S. 166; 1966, S. 78f; 1971, S. 39; 1987, S. 72

1780 Henrich Sebastian Hüsgen, Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunst-Sachen (...) nebst einem Anhang von

18 Weizsäcker (1923), S. 300f.

19 Schütz (1820), S. 8; vgl. Weizsäcker (1923), S. 300.

20 S. oben Anm. 5.

21 Dies braucht indessen nicht zu verwundern. Als beispielsweise Sophia von Bylant 1475 ihr Stundenbuch vom Meister des Bartholomäusaltars illuminieren ließ, bestellte sie nicht nur eine ganzseitigen Miniatur, die sie als Beterin zeigt, sondern ließ in vollkommener Analogie zu diesem Bild auch ihren sechzehn Jahre zuvor verstorbenen Gatten Rynalt von Homoet in einer eigenen Miniatur als Buchbesitzer darstellen, obwohl sie selbst damals bereits zum zweiten Mal verheiratet war. Vgl. Bodo Brinkmann, Zur Rolle von Stundenbüchern in der Jenseitsvorsorge, in: Ausst.-Kat. Himmel, Hölle, Fegefeuer, Zürich 1994, S. 91–100, hier S. 95f; sowie allgemein zum Thema den Beitrag von Wolfgang Schmid, Zwischen Tod und Auferstehung. Zur Selbstdarstellung städtischer Eliten des ausgehenden Mittelalters im Spiegel von Stifterbildern, ebd., S. 101–116.

Abb. 392: Nikolaus Schit, Hochaltar, 1500, Innenseite des rechten Flügels, Marienkirche, Gelnhausen

allem was in öffentlichen und Privat-Gebäuden, merckwürdiges von Kunst-Sachen zu sehen ist (...), Frankfurt a. M. 1780, S. 562

1820 [Georg Schütz], Verzeichniss der altdeutschen Bilder und einiger anderen, dem Museum zu Frankfurt am Main zuständigen Gemälde, Frankfurt a. M. 1820, S. 8

1837 G. C. Nagler, Albrecht Dürer und seine Kunst, München 1837, S. 77

1884 Ludwig Scheibler, Schongauer und der Meister des Bartholomäus, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 7, 1884, S. 31–68, hier S. 49, Anm. 15

1911 Karl Simon, Eine Frankfurter Stadtansicht von 1492?, in: Alt-Frankfurt 3, 1911, S. 62

1912 Carl Gebhardt, Frankfurter Maler des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 5, 1912, S. 495–507, hier S. 504

1912 Karl Simon, Studien zur altfrankfurter Malerei II, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 35, 1912, S. 120–142, hier S. 137

1913 Carl Gebhardt, Nachtrag, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 6, 1913, S. 169

1913 Karl Simon, Zu Hans Hesse, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 6, 1913, S. 213

1916 Karl Simon, Studien zur altfrankfurter Malerei III, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 39, 1916, S. 251–256, hier S. 254

1916 Walther Karl Zülch, Martin Caldenbach genannt Hess und Nikolaus Nyfergalt, zwei mittelrheinische Maler, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 38, 1916, S. 145–160, hier S. 146

1923 Weizsäcker, S. 300–303

1927 Ernst Buchner, Studien zur mittelrheinischen Malerei und Graphik der Spätgotik und Renaissance. 4. Nicolaus Schit, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst N.F.4, 1927, S. 301–313, hier S. 302–304

1955 Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 7: Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein in der Zeit von 1450 bis 1500, München u. Berlin 1955, S. 116

1957 Wolfram Prinz, Gemälde des Historischen Museums Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1957, S. 38f

1965 Ursula Hüneke, Der Maler Martin Caldenbach, ein Beitrag zur Frankfurter Kunst um 1500 (= Diss. phil. Bonn 1958), Bonn 1965, S. 24

1970 Alfred Stange, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer. Bd. 2: Oberrhein, Bodensee, Schweiz, Mittelrhein, Ulm, Augsburg, Allgäu, Nördlingen, von der Donau zum Neckar. Herausgegeben von Norbert Lieb, München 1970, S. 115, Nr. 523

1976 Josef Dünninger, Art. „Vierzehn Nothelfer", in: LCI, Bd. 8, 1976, Sp. 546–550, hier Sp. 549

1996 Kurt Wettengl, Frankfurt im Spätmittelalter. Kirche. Stifter. Frömmigkeit, Begleitheft zur Ausstellung, Historisches Museum, Frankfurt a. M. 1996, Nr. 49

1999 Brinkmann, Sander, S. 49, Tf. 98

BERNHARD STRIGEL

Memmingen 1460 – Memmingen vor dem 4. 5. 1528

Bernhard Strigel wurde 1460 in Memmingen in eine Künstlerfamilie geboren. Sein Vater (oder Onkel) Hans Strigel d. J. und sein Großvater Hans d. Ä. waren Maler, sein Onkel (oder Vater) Ivo Strigel war vermutlich Bildschnitzer und Leiter einer größeren Werkstatt. Um 1495 heiratete Bernhard Strigel Barbara Kannengießer, nach deren Tod 1513 nahm er eine zweite Frau, die vor 1519 starb. Im Jahr 1505 wird Bernhard erstmals im Memminger Steuerbuch erwähnt. Von 1512 an hatte er verschiedene städtische Ämter inne und erfüllte verschiedene politische Missionen. 1516 wurde er Zweiter der Kramerzunft; nachdem er 1517 Ratgeb und 1518 Zunftmeister geworden war, blieb er bis zu seinem Tod abwechselnd mit einem der beiden Ämter im Rat der Stadt. Zwischen 1523 und 1525 wurde er als Gesandter Memmingens zu verschiedenen Städten und Höfen delegiert; 1524 war er beim Reichstag in Nürnberg anwesend. Bernhard Strigel starb bald vor dem 4. Mai 1528 in Memmingen.

Strigel erfuhr seine Ausbildung vermutlich bei seinem mutmaßlichen Vater Hans d. J. In den 1480ern wird seine eigene Tätigkeit faßbar. Er scheint bis in die 1490er Jahren mehrfach mit Ivo Strigel zusammengearbeitet zu haben, um 1493 dann mit Bartholomäus Zeitblom und einem weiteren Ulmer Maler am Blaubeurer Hochaltar, sicherlich bereits als eigenständiger Meister. Spätestens seit 1499 bestanden Beziehungen zu Kaiser Maximilian, der Strigel zu seinem Hofmaler ernannte und ihn in den Adelsstand erhob, wie der Künstler selbst auf der Rückseite des 1520 entstandenen Porträts der Familie des Humanisten Cuspinian vermerkte. Strigels Kunst vereint Elemente der spätgotischen schwäbischen Tradition mit modernen der Renaissance, wobei Anregungen durch Dürers Graphik eine Rolle spielten. Er war vor allem, so bei der kaiserlichen Familie, als Bildnismaler geschätzt.

LITERATUR: Gertrud Otto, Bernhard Strigel, München/Berlin 1964; Edeltraut Rettich, Bernhard Strigel. Herkunft und Entfaltung seines Stils, (Diss. phil. Freiburg 1965) Freiburg i. Br. 1965

DIE HL. KATHARINA VON ALEXANDRIEN

Memmingen, um 1505

Inv. Nr. 1179

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Fichte (Picea sp.), 97,0 x 33,0 (± 0,1) x 0,5 cm
ein Brett mit vertikaler Maserung, die obere Hälfte bis zur Unterkante des Goldgrunds mit Leinwand unterklebt, stark gedünnt und parkettiert, leicht verwölbt, Reste von zwei breiten, später abgesägten (?) Klötzchen auf der Rückseite. Nachträglich oben symmetrisch abgerundet, Zwickel mit schwarz bemalten Holzstücken ergänzt, unten beschnitten

Malfläche:
97 x 31,6 (± 0,4) cm, Malkanten seitlich erhalten, links bis zur Rundung, rechts bis zur Oberkante des Nimbus; unten beschnitten

Zustand der Malerei:
insgesamt sehr gut. Keine nennenswerten Verputzungen; relativ gleichmäßiger alter Firnis auf ganzer Tafel, nur im Gesicht stärker reduziert, doch ohne Schädigung der Malerei. Mehrere über diesem Firnis retuschierte Beschädi-

gungen, hauptsächlich Risse, so vor allem ein langer, leicht diagonal verlaufender Riß vom rechten Arm bis zum Unterschenkel; breiter horizontaler Schnitt (?), wohl von neueren Bearbeitungen der Rückseite herrührend, unter Kniehöhe nah der Mitte, kleinere tiefe Risse in der Nähe und unterhalb des rechten Unterarms. Wenige kleine punktuelle Ausbesserungen, etwas größere, rundliche Retusche etwas unter Kniehöhe im Kleid. Unterer Tafelrand durch Rahmen etwas bestoßen. Goldgrund, unter Firnis, stellenweise etwas berieben, vor allem am beschnittenen Rand mit Goldbronze ausgebessert. Punzierungen teilweise ausgebrochen

Rückseite des Bildträgers:
in der Mitte bezeichnet auf Tafel und Parkett „1179" in Bleistift, oben auf dem Parkett in roter Kreide „3702"

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Glanzvergoldung des Hintergrundes ist auf einen rotbraunen Bolus aufgelegt. Zumindest die Haare der Heiligen wurden in langen Wellenlinien vorgeritzt. Die Schwarzlotzeichnung der Krone wird durch feine Lichter in weißlicher Farbe, wohl dünnem Bleiweiß, ergänzt. Unterzeichnung ist mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie nicht sichtbar zu machen.

Eine dendrochronologische Datierung der Fichtenholztafel ist aufgrund einer zu geringen Anzahl von Jahrringen nicht möglich.

BESCHREIBUNG

Das Hochformat des Flügels wird fast vollständig von der Heiligen eingenommen, die auf einem hellgrauen Bodenstreifen vor Goldgrund steht. Diesen überzieht ein netzartiges Muster aus punzierten Linien, deren Knotenpunkte durch jeweils vier Kreise betont werden. Ein schmaler, mit einer Reihe aus Punkten gezierter Streifen setzt den Mustergrund bortenartig von den glatten äußeren Randstreifen ab, wobei die Begrenzung links durchgehend senkrecht verläuft, während sie rechts oben einen Bogen beschreibt, der etwas steiler als die äußere Form der Tafel ausfällt. Die Standfläche der Frau erscheint als steinerner Boden, auf den sie einen dunklen Schlagschatten wirft. Vorn schließt dieser Boden mit einer Stufe ab, die zugleich die Bildebene markiert; nach hinten zu erstreckt er sich verhältnismäßig weit in die Tiefe, wo er wiederum dunkler wird, so daß der Eindruck entsteht, ein scharfes Licht falle von rechts vorn ins Bild.

Katharinas Gestalt wirkt sehr hoch aufragend und, trotz ihrer mäßigen absoluten Größe, geradezu monumental in dem schmalen Bildfeld. Dazu trägt wesentlich bei, daß ihr ausdrucksstarker, in hellem Karnatton leuchtender Kopf nur ungefähr ein Achtel der Körpergröße ausmacht und ein beinahe säulenhaft in vertikale Falten gelegtes Kleid den größten Teil ihres Leibes bedeckt. Sie steht ganz nah am vorderen Bildrand und setzt die Füße auf ihr Attribut, das zerbrochen Rad.[1] Dessen hölzerne Rundung mit drei scharfen Messern scheint als *trompe l'œil* ebenso über die Bildebene herauszuragen wie ein kleiner Zipfel des tiefroten Mantels der Heiligen. Diesen trägt sie über einem taillierten Kleid aus goldfarbenem, hellgrün und rotbraun changierendem Samtstoff, das an den Säumen jeweils von zwei dunklen, malachitgrün schimmernden Streifen, einem ganz breiten außen und einem schmalen innen, geziert wird. Der Mantel grenzt die Gestalt im Kleid vollständig gegen den im Ton ähnlichen Goldgrund ab; rechts fällt er parallel zum Bildrand, während er auf der anderen Seite bis in Bauchhöhe Katharinas gerafft und über den Griff des Schwerts gezogen ist, das die Heilige als weiteres Attribut mit der rechten Hand an der Parierstange und mit der linken Hand oben am Knauf faßt. Die Spitze der sehr langen, schmalen Waffe steht unten auf dem Rad. Katharinas Blick ist versonnen gesenkt, fast in sich gekehrt, die Augen blicken ein wenig nach links; der Anflug eines milden Lächelns liegt auf dem mädchenhaften Gesicht. Ihre blonden, üppigen Haare fließen jungfräulich offen vom Kopf über beide Schultern herab und reichen fast bis zur Hüfte. Auf dem Kopf trägt die Königstochter eine breite, mit wuchernden floralen Formen über dem Reif besetzte Krone, die in Schwarzlotmalerei auf dem Goldgrund ausgeführt ist. Als großer Kreis hinterfängt schließlich ein Heiligenschein den Kopf, von dem kurze radiale Stahlen im sonst glatten Nimbus ausgehen.

PROVENIENZ

1816 für die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée, Heidelberg, zusammen mit dem Pendant, einer hl. Barbara *(Abb. 395)*, in Regensburg erworben durch einen gewissen Schorn, vermutlich Ludwig Schorn, Herausgeber des „Kunst-Blattes"[2]

1827 mit der Sammlung der Brüder Boisserée in Stuttgart verkauft an König Ludwig von Bayern

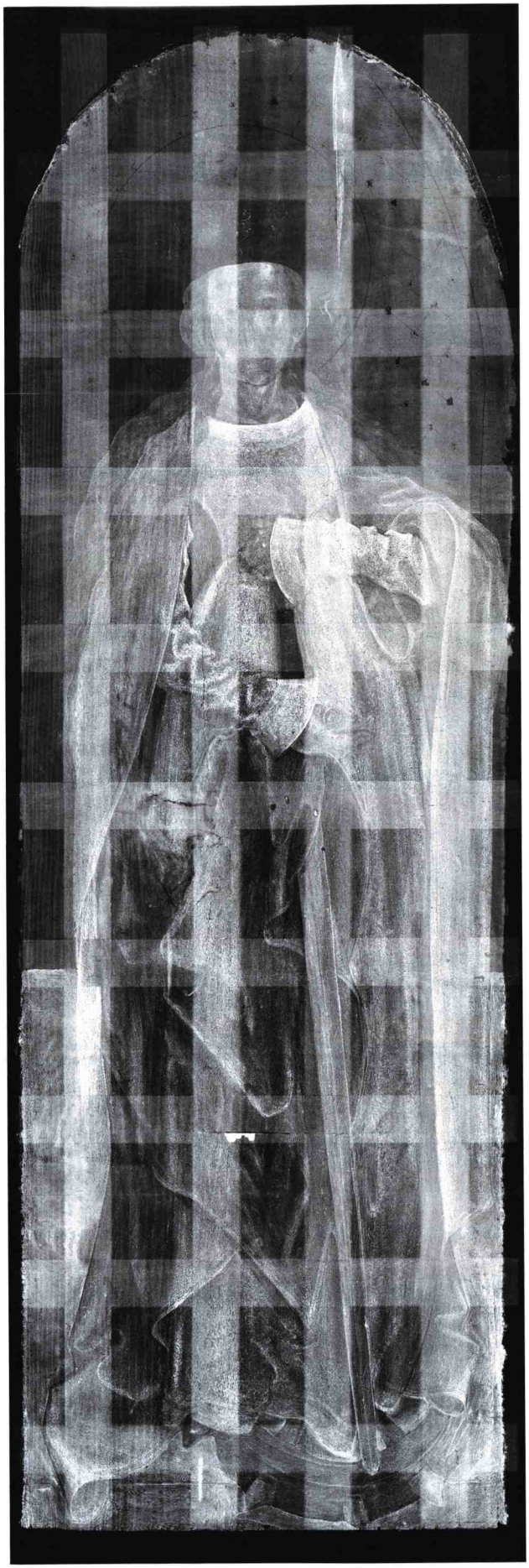
1829 nicht mehr mit dem in der Moritzkapelle Nürnberg untergebrachten Pendant zusammen[3]

1 Vgl. P. Assion, Art. „Katharina von Alexandrien", in: LCI, Bd. 7, Sp. 289–297.

2 Firmenich-Richartz (1916), S. 482. Vielleicht spricht Sulpiz Boisserée von Inv. Nr. 1179 und seinem Pendant in einer kurzen, wohl in Heidelberg niedergeschriebenen Tagebuchnotiz vom 2. Dezember 1816, wo es heißt „Bilder von Regensburg. 2 Martin Schön"; in der Sammlung galten die Bilder jedenfalls 1827 als Martin Schöns (= Schongauer); vgl. Sulpiz Boisserée, Tagebücher, Bd. 1 1808–1823, Darmstadt 1978, S. 216.

3 In den Verzeichnissen der Moritzkapelle, wo etliche Bilder der Boisserée-Sammlung untergebracht waren, taucht in den Jahren von 1829–1846 nur noch die Barbara (Nr. 62) ohne Erwähnung des Pendants auf.

Abb. 393: Bernhard Strigel, Die hl. Katharina von Alexandrien, Frankfurt, Städel



vor 1890 angeblich in einem Aschaffenburger Kloster[4]
25. 3. 1890 erworben als Geschenk von Jakob Klein-Hoff[5]

ZUGEHÖRIGE TAFEL

Rechter Altarflügel mit hl. Barbara *(Abb. 395)*, Fichtenholz, 98 x 34 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 260 (= WAF 1074)

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die erste Erwähnung fanden die Tafel mit der hl. Katharina und das damals noch mit ihr vereinte Gegenstück mit der hl. Barbara 1827 im Zusammenhang der Veräußerung der Boisserée-Sammlung an König Ludwig von Bayern.[6] Beide Werke wurden damals Martin Schön (= Schongauer) zugeschrieben. Über sechs Jahrzehnte lang wird dann einzig die in Nürnberg aufbewahrte Barbara-Tafel angelegentlich erwähnt, während der Verbleib unseres Stückes im Dunkeln liegt. Schon 1829 nennt Ludwig Schorn allein den Barbara-Flügel mit seiner „außerordentlichen Farbenglut" als Arbeit Schongauers.[7] Zweifel meldeten indes Quandt 1840,[8] 1841 dann Gessert an, für den die hl. Barbara ein von Martin Schongauer „verschiedenes, eigenthümliches Gepräge zeigt", das Bild mehr an „Niederdeutsches" gemahnte.[9] Als sehr gutes Werk des nicht mit Schongauer identischen Meisters des gleichfalls in Nürnberg befindlichen Mindelheimer Sippenaltars, heute Bernhard Strigel zugeschrieben, betrachtete wenig später Gustav Friedrich Waagen die Barbara-Tafel.[10] Nachdem Ludwig Scheibler dann 1881 das Œuvre Bernhard Strigels umrissen hatte,[11] schrieb Robert Vischer die Nürnberger Heilige erstmals Strigel zu, oder besser gesagt dessen Werkstatt, obgleich das Bild dafür „fast zu gut" sei;[12] eng verwandt wären zwei Gemälde mit stehenden Heiligenpaaren in Berlin und mehr noch zwei Tafeln in Stuttgart, die vielleicht sogar zu demselben Altar gehört haben könnten.[13] Bereits gleich nach Erwerb durch das Städel galt die Frankfurter Katharina als Schöpfung Bernhard Strigels, obgleich der Zusammenhang mit der Nürn-

4 Weizsäcker (1900).
5 Zwölfter Bericht (1893), S. 10.
6 Nach Firmenich-Richartz (1916), S. 482.
7 Schorn (1829), S. 403.
8 Quandt (1840), S. 318.
9 Gessert (1841), S. 42f.
10 Waagen (1843), S. 191, zum Sippenaltar vgl. Löcher (1997), S. 487–497.
11 Wilhelm von Bode, Bernhard Strigel. Der sogenannte Meister der Sammlung Hirscher; Ludwig Scheibler, Verzeichnis der Werke, beide in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Museen 2, 1881, S. 54–59 u. 59–61.
12 Vischer (1885), S. 89.
13 Ehemals Deutsches Museum, Kriegsverlust; vgl. Otto (1964), Nr. 39; Abb. 98–101. Die Stuttgarter Tafeln mit damaliger Inv. Nr. 458, 446.

Abb. 394: Bernhard Strigel, Die hl. Katharina von Alexandrien, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

berger Barbara zunächst nicht bemerkt worden zu sein scheint.[14] Heinrich Weizsäcker führte sie im Katalog von 1900 ebenso als eigenhändiges Werk auf wie Franz Xaver Weizinger, der darüber hinaus eine Datierung um 1500 vorschlug.[15] Die Zusammengehörigkeit von Nürnberger und Frankfurter Heiliger scheint dann zuerst wieder von Eberhard Lutze und Eberhard Wiegand festgehalten worden zu sein, die von Werkstattarbeiten sprachen.[16] Nur die Frankfurter Tafel erwähnte Julius Baum, gab sie Bernhard Strigel selbst und setzte sie an den Anfang einer von 1500 bis 1506 reichenden Schaffensperiode.[17] Für Alfred Stange, der wieder beide Pendants kannte, waren diese gleichfalls um 1500 entstanden, nach den Buxheimer Propheten und vor dem Mindelheimer Altar.[18] Ähnlich fiel die Einschätzung von Gertrud Otto in der ersten Strigel-Monographie von 1964 aus; die beiden Heiligen stammten noch aus den 1490er Jahren, verrieten aber einen „neuen Schwung" in den Gewändern, der sie nahe der Jahrhundertwende, nach den Buxheimer Propheten situiere.[19] Edeltraut Rettich dagegen sah aufgrund der Proportionierung der Figuren, ihrer „kompakten Körperlichkeit" und „festen Gesichtsform" den Mindelheimer Altar von 1505/06 als Voraussetzung der beiden Heiligenflügel.[20] Da sie jedoch die Farbigkeit der beiden Bilder als „fahl", die Malweise als glatt und teilweise unstofflich empfand, ließ sie die Möglichkeit der Werkstattarbeit offen. In jüngerer Zeit nahm Kurt Löcher im Nürnberger Bestandskatalog eine positivere Wertung vor und wies Rettichs Zweifel mit dem Hinweis auf die „Zartheit und Bestimmtheit der Formgebung" sowie den Fluß der Linien ab; als eigenhändige Arbeit Bernhard Strigels gäbe es dennoch eine „gewisse Befangenheit", die eine Datierung noch um 1500 nahelege.[21]

DISKUSSION

Ohne jeden Zweifel waren die Frankfurter hl. Katharina und die Nürnberger hl. Barbara *(Abb. 395)* die Flügelbilder ein und desselben Altars. Dies wird nicht allein durch das gemeinsame erste Auftauchen 1816 belegt, sondern auch durch die ganz gleichartige Gestaltung und materielle Beschaffenheit beider Tafeln.[22] Beide Bilder sind zudem in gleichartiger Weise oben rundbogig beschnitten, sie schlossen jedoch ursprünglich mit einem gespitzten

14 Zwölfter Bericht (1893), S. 10; Weizsäcker (1900), S. 328.
15 Ebd.; Weizinger (1914), S. 139.
16 Lutze, Wiegand (1937), S. 178.
17 Baum (1938), S. 188.
18 Stange (1957), S. 140; zu den Buxheimer Propheten s. Otto (1964), S. 93, Nr. 12; zum Mindelheimer Altar ebd., S. 94, Nr. 16.
19 Otto (1964), S. 22.
20 Rettich (1965), S. 135.
21 Löcher (1997), S. 483–485.
22 Zu den der Frankfurter Tafel entsprechenden Gegebenheiten des Nürnberger Stücks, s. ebd.

Abb. 395: Bernhard Strigel, Die hl. Barbara, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Abb. 396: Bernhard Strigel, Eliud, Memelia und Servatius, Tafel des Mindelheimer Sippenaltars, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Viertelbogen. In dieser Form hat die originale Höhe jedes Flügels gegen 120 cm betragen. Beide erhaltenen Darstellungen befanden sich auf der Innenseite der Flügel, wie aus der Verwendung von Goldgrund, aber ebenso aus der Wendung der Gestalten zur ehemaligen Retabelmitte hervorgeht. Dabei stand Katharina links, Barbara rechts.

Ikonographisch gesehen, ist die Kombination der beiden *Virgines capitales* häufig anzutreffen. Zwischen ihnen, in der Mitte des Altars, dürfte sich eine Madonna befunden haben, sei es in Form einer gemalten oder einer geschnitzten Darstellung. Angesichts einer ehemaligen Breite des Mittelstücks von etwa 80 cm wurde die Madonna vermutlich von zwei weiteren Heiligen flankiert – wahrscheinlich heiligen Frauen, woraus sich das Programm einer *Virgo inter virgines* ergäbe. Sowohl von der Mitteltafel des Retabels als auch von den ehemaligen Flügelaußenseiten fehlt jede Spur.

Die beiden erhaltenen Gemälde sind in Entwurf und Ausführung vorzüglich. Wirkungsvoll setzt der Maler nur wenige Farben ein; dem leuchtende Rot von Katharinas Mantel antwortet das entsprechende Kleid Barbaras; in deren Mantel wird die Farbe der Säume von Katharinas Kleid variiert. Dies Kleid wiederum nimmt raffiniert die Farbe des Goldgrundes auf; durch strichelnde Modellierung mit lasierendem Hellgrün und rötlichem Braun bekommt es ein feines Changeant und eine fast graphische Struktur. Der subtile farbliche Reiz der Malerei wird dort besonders deutlich, wo das dunkle, kühl-bläulich schimmernde Grün der Saumbesätze mit diesem gelblichen Hellgrün des Kleides zusammentrifft. Auch die Gesichter der beiden Frauen, insbesondere das zarte Antlitz Katharinas, sind sehr fein und lebendig charakterisiert. Die bereits von Waagen, zuletzt von Löcher am Nürnberger Pendant hervorgehobene hohe Qualität läßt die gelegentlich geäußerte Vermutung, es könne sich um Werkstattarbeiten handeln, ganz grundlos erscheinen. Es sind vielmehr eigenhändige Werke Bernhard Strigels, die einen Vergleich etwa mit dem Mindelheimer Altar nicht zu scheuen brauchen.

Allgemein wird das Werk in die frühe Schaffenszeit Strigels datiert, mit Schwankungen zwischen den 1490er Jahren und der Zeit im Anschluß an den Mindelheimer Sippenaltar von 1505/06. Stilistisch liefern dessen Tafeln in der Tat sehr gute Vergleichsstücke: Zum einen hinsichtlich der Gewandfalten, man vergleiche etwa die Ärmel von Katharinas Kleid mit den entsprechenden Gewandpartien bei Eliud und Servatius *(Abb. 396)*. Ebenso finden wir hier das Detail der, wie am Kleid Katharinas, samtig im Changeant schimmernden Manschetten.[23] Zum anderen ähneln sich die Frauengesichter nicht nur im Typus, sondern auch in der Ausformung, hier wäre die Memelia zu nennen. Ferner gleicht sich teilweise die Gestaltung der Hintergründe, denn wiederum auf derselben Tafel des Mindelheimer Altars begegnet uns das Rautenmuster mit jeweils vier Rundpunzen an den Knotenpunkten, allerdings ein wenig kleiner als auf unseren Altarflügeln.[24] Dieses relativ einfache, geometrische Muster scheint ein Erbstück der Familie Strigel gewesen zu sein, denn schon Bernhards Großvater Hans Strigel d. Ä. verwendete ein im Prinzip ähnlich aufgebautes auf seinem Berghofener Altar von 1438.[25] Bei Bernhard Strigel kommt das auf der Katharinen- wie der Barbara-Tafel verwendete Muster noch in weiteren Werken vor, bis zur Gestaltung des Randstreifens hin fast identisch bei zwei Prophetenbildern in Stuttgart, die früher gleichfalls um 1500, durch Rettich dann jedoch um 1518/20 angesetzt wurden.[26] Schon diese beachtliche Diskrepanz der Datierung verdeutlicht gewisse Schwierigkeiten bei der Einschätzung Strigelscher Gemälde mit relativ geringem Motivbestand. Einer der fraglichen Propheten, König David, hat jedenfalls auch eine ganz ähnlich wie bei unseren Heiligen ausgeführte Krone in Schwarzlotmalerei. Sehr ähnlich, einschließlich des gemalten Juwelenbesatzes und der „schattenartigen" Strichlein obenauf, sind indes auch

23 Bei der Maria Salome auf der Tafel mit Zebedäus und Johannes Ev., Gm 254; vgl. Otto (1964), Abb. 50; Löcher (1997), Abb. S. 493.

24 Hans Westhoff, Roland Hahn, Annette Kollmann, Annette Klöpfer, Graviert, gemalt, gepreßt (Württembergisches Landesmuseum), Stuttgart 1996, Nr. 2.6.

25 Vgl. ebd., Nr. 2.5.

26 Ebd.; zu den Bildern vgl. Edeltraut Rettich, in: Best. Kat. Alte Meister, Stuttgart 1992, S. 420f.

die Kronen bei den ehemals in Berlin befindlichen stehenden Heiligen ausgeführt, die dem Spätwerk Strigels um 1520 zugerechnet werden.[27] Dennoch aber wirken diese Gestalten insgesamt deutlich renaissancehafter als unsere Katharina oder die zugehörige Barbara, ihre Gesichter voller und schwerer.

Verwandter, sowohl vom Typus des Gesichts wie auch von dessen Ansicht und Durchbildung, ist der Frankfurter Katharina die Madonna vom Diptychon des Hans Funk in der Münchener Alten Pinakothek *(Abb. 397)*. Gewöhnlich wird dieses schon um 1495 angesetzt,[28] und tatsächlich wirkt es durchaus altertümlicher, das so gut vergleichbare Gesicht Mariens etwas weniger fleischig, noch mehr im Stil des 15. Jahrhunderts gehalten. Insgesamt steht die Madonna Gemälden wie Strigels ganz frühen, um 1490 datierten Flügeln in der Stuttgarter Staatsgalerie näher.[29] Im Vergleich zu unseren Heiligen ein wenig altertümlicher, insbesondere in der Faltengebung noch stärker der Ulmer Tradition des Zeitblom-Kreises verpflichtet, zeigen sich ebenso die im Städtischen Museum Memmingen aufbewahrten Tafeln von Strigels Dreikönigsaltar, der gewöhnlich um 1500 angesetzt wird.[30] Künstlerisch nächst verwandt bleiben somit die Gemälde des Mindelheimer Sippenaltars. Der Versuch einer Feindatierung, d. h. der Etablierung einer Reihenfolge beider Werke, schiene mir die Möglichkeiten der Stilkritik überzustrapazieren. Wesentlich unter das so ermittelte Datum von etwa 1505 für die Frankfurter Heilige und ihr Pendant kann man allerdings schon wegen der Mode nicht zurückgehen, denn der Schnitt des oben engen, von der Brust an in gleichmäßigen Röhrenfalten fallenden Kleids Katharinas mit den zweistreifig verzierten Säumen ist anscheinend in Darstellungen frühestens ab dieser Zeit, dann aber bis gut um 1515 nachzuweisen.[31]

S.K.

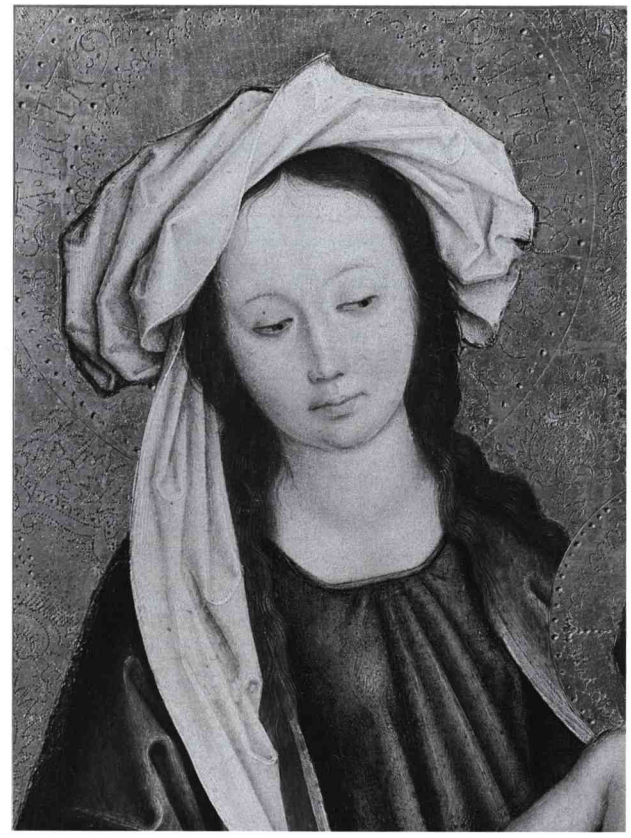


Abb. 397: Bernhard Strigel, Madonna des Diptychons des Hans Funk, Detail, München, Alte Pinakothek

LITERATUR

VERZ. 1892, S. 24; 1907, S. 13; 1924, S. 217; 1928, S. 217; 1966, S. 115; 1987, S. 97

1829 Ludwig SCHORN, Der königliche Bildersaal in der St. Moritzkapelle zu Nürnberg (Fortsetzung), in: Kunstblatt 10, Nr. 101, 1829, S. 401–404, hier S. 403*

1840 Johann Gottlieb QUANDT, Über Martin Schongauer als Maler und seine Werke in Colmar, in: Kunstblatt 21, 1840, S. 317–331, hier S. 318*

1841 GESSERT, Über Martin Schongauer's Ölgemälde und Handzeichnungen, in: Kunstblatt 22, 1841, S. 25–54, hier S. 42f*

1885 Robert VISCHER, Neues über Bernhard Strigel, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 6, 1885, S. 38–57, 81–97, hier S. 89, Nr. 177*

1893 ZWÖLFTER BERICHT ÜBER DAS STÄDELSCHE KUNSTINSTITUT. Durch die Administration veröffentlicht, Frankfurt a. M. 1893, S. 10

1900 WEIZSÄCKER, S. 328, Nr. 74A

1914 Franz Xaver WEIZINGER, Die Malerfamilie der Strigel in der ehemals freien Reichsstadt Memmingen, Festschrift des Münchner Altertumsvereins, München 1914, S. 117–140, hier S. 139, Nr. 6

1916 Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Die Brüder Boisserée, Bd. 1, Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik, Jena 1916, S. 482, Nr. 185, 186

1937 Eberhard LUTZE, Eberhard WIEGAND, Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums), Leipzig 1937, S. 178, Nr. 260*

1938 Julius BAUM, Art. Strigel, Bernhard, in: Thieme-Becker, Bd. 32, 1938, S. 187–189, hier S. 188

1957 STANGE, DMG 8, S. 140

1964 Gertrud OTTO, Bernhard Strigel, München u. Berlin 1964, S. 22, 24, 93, Nr. 14a

1965 Edeltraut RETTICH, Bernhard Strigel. Herkunft und Entfaltung seines Stils, (= Diss. phil. Freiburg 1965) Freiburg i. Br. 1965, S. 135

1970 STANGE, KV 2, S. 201, Nr. 889a

1997 Kurt LÖCHER, Die Gemälde des 16. Jahrhunderts (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), Stuttgart 1997, S. 483–485*

1998 LUST UND VERLUST II. Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen 1800–1860, hg. v. Hiltrud Kier u. Frank Günter Zehnder, Köln 1998, S. 401, Nr. 5

1999 BRINKMANN, SANDER, S. 53, Tf. 97

27 OTTO (1964), Nr. 39; Abb. 99, 100.

28 Ebd., S. S. 92, Nr. 6; RETTICH (1965), S. 165–169.

29 Vgl. RETTICH (wie Anm. 26), S. 411–415.

30 OTTO (1964), Nr. 15; RETTICH (1965), S. 112–129.

31 Sehr ähnliche Kleider tragen beispielsweise die Töchter auf dem um 1513 geschaffenen Funk-Epitaph von Strigels Hand, Schaffhausen, Allerheiligen-Museum, vgl. Otto (1964), Nr. 51, Abb. 121. Ich danke ferner Jutta Zander-Seidel, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, für telefonische Auskünfte am 13. 5. 2002 betreffend derartiger Mode.

WOLF TRAUT

† Nürnberg 1520

Der Nürnberger Maler ist wahrscheinlich um 1480/85 als Sohn des aus Speyer stammenden Malers Hans Traut geboren worden. Faßbar wird er zuerst als Reißer für einige der Holzschnitte zu Ulrich Pinders „Der beschlossen gart des rosenkrantz marie" von 1505, die in der Werkstatt Albrecht Dürers entworfen wurden. Ein knappes Jahrzehnt später zog ihn Dürer noch für ein weiteres Großprojekt, das Holzschnittwerk der Ehrenpforte Kaiser Maximilians, heran. Zwischenzeitlich scheint Traut eigenständig die ersten Altaraufträge ausgeführt zu haben; so wird ihm etwa der kurz nach 1511 entstandene Hochaltar von St. Johannis in Nürnberg zugewiesen. Sein bedeutendstes Werk ist der Artelshofener Sippenaltar von 1514 im Bayerischen Nationalmuseum in München *(Abb. 53, 54)*, der mit seiner zwanglosen Figurenverteilung und dem hellen Kolorit den Einfluß Dürerscher Altarkunst widerspiegelt. Ab 1513 arbeitete er regelmäßig für das Kloster Heilsbronn, das unter dem Abt Sebald Bamberger mit einer Reihe neuer Altarretabel ausgestattet wird. Kurz vor seinem Tod war er als Reißer von Holzschnitten für die Publikation des vom Kardinal Albrecht von Brandenburg zusammengetragenen Halleschen Heiltums beschäftigt.

LITERATUR: Christian Rauch, Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei (= Studien zur deutsche Kunstgeschichte 79), Straßburg 1907; Peter Strieder, Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550, Königstein i.T. 1993, S. 147–152, 268–276; Barbara Butts, Art. „Wolf(gang) Traut", in: J. Turner (Hg.), The Dictionary of Art, London 1996, Bd. 31, S. 287f

---

BILDNIS DES HANS GEYGER

Nürnberg, 1501

Inv. Nr. 2159

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Linde (Tilia sp.), 38,4 (± 0,1) x 28,6 (± 0,1) x 0,8 (± 0,1) cm, gespalten und beide Seiten auf ein modernes Fichtenbrett aufgeleimt
ein Brett mit senkrecht verlaufender Maserung

Malfläche:
38,4 (± 0,1) x 28,6 (± 0,1) cm, allseitig begradigt, dabei oben, unten und rechts möglicherweise die Malkanten angeschnitten. Die Tafel ist im linken Drittel gebrochen, der Bruch verläuft schräg von oben 4,5 cm nach unten 9,7 cm Abstand von der linken Kante. In der rechten unteren Ecke ein 9,3 x 2,0 cm großer Keil angestückt. Auf der Rückseite sitzt links oben und unten jeweils in den Ecken eine dreieckige Anstückung von 7,0 x 1,8 cm bzw. 4,2 x 2,9 cm Größe

Zustand der Malerei:
schlecht. Die Inkarnate sind stark verputzt und auf Wangen und Nase, sowie im Dekolleté großflächig übermalt. Starke Verputzungen und Retuschen auch im Hintergrund. Der Tafelriß ist über die ganze Höhe retuschiert, eine große Retusche überzieht die Fingerglieder der linken Hand, punktuelle Retuschen finden sich besonders im linken unteren Drittel und auf der linken Wange. Alle Retuschen sitzen auf einem alten Firnis, über dem ein moderner Restaurierungsfirnis liegt

Rückseite des Bildträgers:
auf schwarzem Grund in gelber Farbe original bezeichnet

Abb. 398: Wolf Traut, Bildnis des Hans Geyger, 1501, Frankfurt, Städel

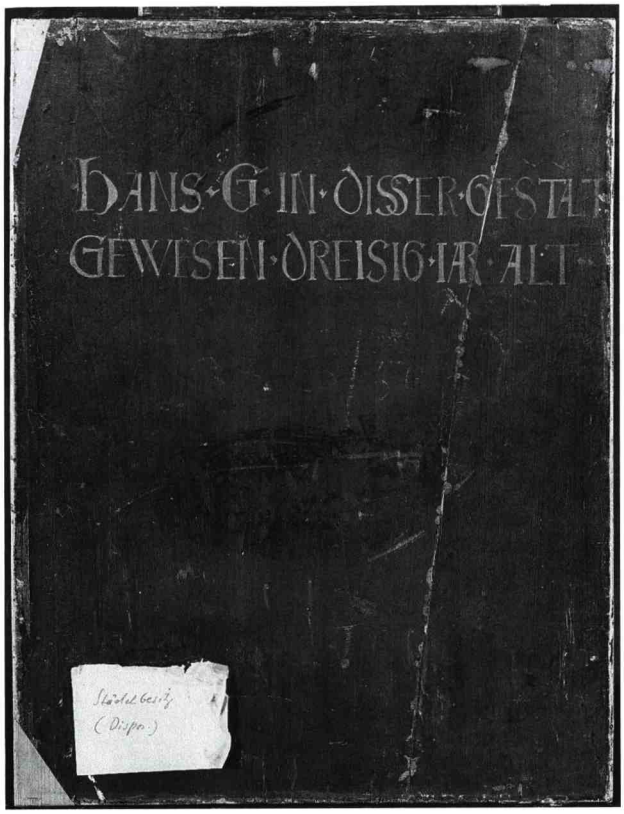


Abb. 399: Wolf Traut, Bildnis des Hans Geyger, 1501, Rückseite, Frankfurt, Städel

„HANS . G . IN . DISSER . GESTALT GEWESEN . DREISIG.IAR.ALT:"; mittig mit roter Kreide „3325/50"; in der linken unteren Ecke ein Klebezettel mit Aufschrift in brauner Tinte „Städelbesitz (Dispos.)"

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die ehemals an der Oberkante angebrachte Inschrift „. AN[N]O . D[OMI]NI 1501 – ADV . 19 . IVNIVS ." wurde bei der letzten Restaurierung entfernt *(Abb. 402)*. Im Infrarot kommen keine Anzeichen für eine Unterzeichnung zum Vorschein, jedoch kleinere Pentimenti am rechten Auge und am Konturverlauf der Hände. Eine dendrochronologische Datierung ist derzeit nicht möglich.

BESCHREIBUNG

In knapper Distanz ist vor einem neutralem Fond in Hellgrün die Büste eines jungen Mannes dargestellt, der den Oberkörper leicht nach links, den Kopf in gleicher Richtung fast ins Dreiviertelprofil wendet. Sein Oberkörper füllt in der seitlichen Ausdehnung das ganze Format; sein rechter Ellenbogen streift die linke untere Bildecke, der rechte Bildrand überschneidet seine linke Schulter. Am unteren Bildrand finden die ineinander verschränkten Arme gerade noch Platz; vom linken Arm sind lediglich der obere Rand des Schaubenärmels und die Hälfte der nach oben gedrehten und geöffneten linken Hand sichtbar. Der auf dem linken aufliegende rechte Arm ist ganz ablesbar; die rechte Hand ruht in der linken Ellenbeuge und faßt einen Rosenkranz aus schwarzen Perlen mit einer Kapsel in Form eines Totenschädels. An beiden Händen trägt der Dargestellte je einen goldenen Ring am Zeigefinger; auf dem Ring der linken Hand sitzt ein blauer Stein. Der Dargestellte trägt eine schwarze Schaube aus gewässertem Seidenstoff mit breitem Kragen aus braunem Fell, darunter ein schlichtes hellrotes Wams, das eine markante vertikale Falte schlägt und unter dem ein dünnes schwarzes Halsband verschwindet. Sein Gesicht ist schmal und langgestreckt und wird von der langen, gekrümmten Nase und den wulstigen, kirschroten Lippen dominiert. Aus relativ kleinen Augen blickt er den Betrachter starr an. Seine beiden Pupillen rücken dabei unnatürlich weit in die linken Augenwinkel; insbesondere das rechte Auge ist verzeichnet, so daß der Mann leicht zu schielen scheint. Seinen Kopf bedeckt eine einfache runde Kappe aus schwarzem Fell mit abstehenden Ohrenklappen, unter der schulterlanges blondes Haar mit leichten Locken hervorquillt. Fast ganz verputzt ist der ehemals kräftige Schlagschatten, den die Figur infolge der intensven Ausleuchtung von links auf die rechte Seite des Grundes warf.

PROVENIENZ

um 1930 laut Buchner aus fränkischem Adelsbesitz in den Münchener Kunsthandel gelangt
1988 aus dem Dispositionsfond übernommen

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Ernst Buchner führte das kleine Bildnis 1953 in die Literatur ein und lokalisierte es nach Nürnberg, da er den Einfluß Dürers zu spüren meinte.[1] Die heute verschwundene Inschrift mit der Jahreszahl 1501 auf der Vorderseite *(Abb. 402)*, sowie der Umstand, daß zwei Bildnisse im Bayerischen Nationalmuseum die gleiche Jahreszahl tragen, brachte ihn dazu, einen „Nürnberger Meister von 1501" als Schöpfer dieser Werke in Betracht zu ziehen. Andererseits erwog Buchner jedoch bereits die Zuweisung an Wolf Traut. Diesem schrieb Isolde Lübbeke in ihrem Katalog der Sammlung Thyssen-Bornemisza ein 1510 datiertes weibliches Bildnis vor grünem Grund zu, das eine barocke Kartusche auf der Rückseite als Bildnis der Katha-

1 Buchner (1953), S. 163.

Abb. 400: Wolf Traut, Bildnis des Hans Geyger, 1501, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

rina Geyger identifiziert *(Abb. 401)*.[2] Trotz des fast identischen Formats (37,5 x 28,5 cm) fand sie den Zusammenhang mit unserem Bild jedoch zweifelhaft.

DISKUSSION

Weder der Schöpfer des Frankfurter Bildnisses noch die Identität des Dargestellten stehen eindeutig fest. Die zweite Frage läßt sich vielleicht am ehesten durch den Vergleich mit einem zwei Jahrzehnte später entstandenen Werk beantworten, das der Nürnberger Maler Peter Gertner signiert und auf 1524 datiert hat *(Abb. 403)*.[3] Die physiognomische Ähnlichkeit zwischen beiden Porträts ist groß genug, um sie für Darstellungen derselben Person zu halten. Man beachte die markanten Formen von Nase und Mund, sowie den hageren Gesichtsschnitt. Daß die Züge in Raleigh etwas härter und kantiger ausfallen, läßt sich einerseits durch das höhere Alter des Dargestellten und an-

2 Inv.Nr. 1928.23. Lübbeke (1991), S. 384–387, Nr. 88 mit Abbildung der Rückseite. Die Inschrift auf der Rückseite lautet „Katherina Gey-/gerin gestalt .35./Jar altt . 1564.", darunter ein Wappen mit einem Jagdhorn. Die Jahreszahl bezieht sich natürlich auf die Bemalung der Tafelrückseite. Auf der Vorderseite oben in feinem Muschelgold links ein „G" in einem Kreis, begleit et von einer stilisierten Eule auf einem Ast, rechts die Datierung 1510.

3 Das Bild befindet sich in Raleigh (N. C.), North Carolina Museum of Art, Inv. Nr. 52.9.138. Vgl. Paul Wescher, An Unknown Portrait by Peter Gaertner, in: The North Carolina Museum of Art. Bulletin 1, 1957, Nr. 3, S. 1–3; Peter Strieder, Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550, Königstein i. T. 1993, S. 284, Nr. 171, Abb. 615.

Abb. 401: Wolf Traut, Bildnis der Katharina Geyger, 1510, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza

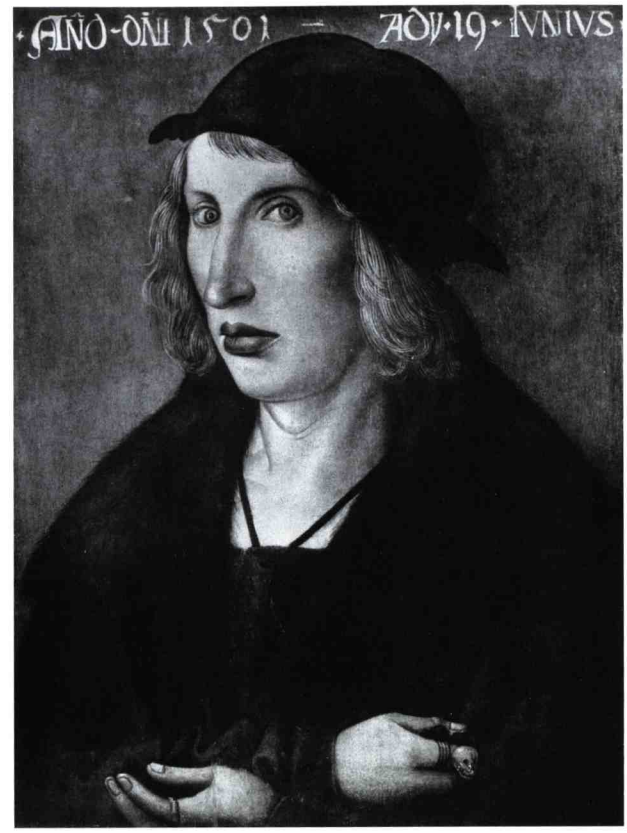


Abb. 402: Wolf Traut, Bildnis des Hans Geyger, 1501, Zustand mit Inschrift, Frankfurt, Städel

dererseits den recht linearen Stil Peter Gertners erklären. Auch präsentiert der Mann auf beiden Bildern den Rosenkranz mit der auffälligen Totenkopf-Kapsel. Eine Inschrift auf der Rückseite der Tafel in Raleigh identifiziert den Dargestellten als Hans Gey(g)er und gibt sein Geburtsjahr mit 1470 an.[4] Wenn Hans Geyger 1470 geboren ist, dann erreichte er im Jahre 1500 das dreißigste Lebensjahr. Sofern sein Geburtstag in die zweite Jahreshälfte, genauer, in die Zeit nach dem 19. Juni fiel, hätte die ehedem auf dem Städel-Bild zu beiden Seiten des Kopfes angebrachte Inschrift also zu der Altersangabe auf der Rückseite ebenso gepaßt wie zu dem Aussehen des Mannes. Aus den Totengeläutbüchern von St. Sebald läßt sich entnehmen, daß Hans Geyger eine Apotheke am Obstmarkt führte und 1529 verstorben ist, nachdem seine Ehefrau Katharina bereits zwei Jahre zuvor das Zeitliche gesegnet hatte.[5] Den Ratslisten zufolge war dieser Apotheker von 1506 an bis zu seinem Tode Genannter (d. i.: Mitglied) des größeren Rates. Deswegen taucht sein Name häufig in den *Libri Litterarum* des Stadtgerichts auf, wo er einerseits als Zeuge zu Beurkundungen sehr gefragt war, andererseits selber ab 1491 diverse Immobiliengeschäfte tätigt. Damals war er bereits mit Katharina verheiratet. Sie dürfte tatsächlich auf dem Bildnis der Sammlung Thyssen dargestellt sein. Die beiden Tafeln besitzen nahezu das gleiche Format und den gleichen Hintergrund in stechendem Grün, auf dem sich die Silhouetten der Dargestellten mit starken Schlagschatten nach rechts abzeichnen.[6] Auch die Inschriften sind auf beiden Werken ähnlich plaziert. Allerdings ist die Inschrift des Thyssen-Bildes deutlich feiner und ziselierter als diejenige, die sich ehemals auf der Städel-Tafel befand. Es ist daher wahrscheinlich, daß das Porträt der Katharina Geygerin nachträglich als Pendant zu dem etwa 10 Jahre älteren Werk gemalt worden ist. Darauf deutet auch der ungewöhnliche Umstand hin, daß die Frau bei dem Bildnispaar die heraldisch rechte und damit wertvollere Seite, der Mann die untergeordnete heraldisch linke Seite einnimmt. In der Regel verhält es sich genau

4 Nach Strieder, ebd., lautet die Inschrift „IM 1470 JAR BIN ICH HANS GEYER GEBORN UND IM ... JAR BIN ICH OBCONTERFEIT WORDEN". Die abweichende Schreibweise „Geyer" mag mit dem losen Umgang zu erklären sein, den das Spätmittelalter mit der Orthographie von Eigennamen pflegte, insbesondere, wenn man bedenkt, daß y, j und i in der spätgotischen Schrift fast austauschbar sind, man also auch mit Varianten wie „Geiyer" und „Geijer" rechnen muß, was wiederum der Schreibweise „Geiger" zum Verwechseln ähnlich sieht.

5 Nach brieflicher Auskunft des Nürnberger Stadtarchivs vom 24. 5. 2002. Ich danke Dr. Beyerstedt vom Nürnberger Stadtarchiv herzlich für seine diesbezüglichen Recherchen.

6 Allerdings ist der Hintergrund auf dem Städel-Bild stark verputzt; daher wirkt die Oberfläche unruhiger, und der Schlagschatten ist stark reduziert.

umgekehrt. Wenn aber das männliche Porträt bereits vorlag, war die Seitenverteilung natürlich infolge der leichten Kopfwendung des Dargestellten festgelegt. Daß es sich ursprünglich bei der Städel-Tafel um ein Einzelstück handelte, legt auch der bemerkenswert starre Blick aus dem Bild nahe, der keinen Raum für die Interaktion mit einer eventuell auf einem Pendant dargestellten Person läßt.

Die unterschiedliche Zeitstellung beider Werke erklärt auch den etwas weicheren malerischen Duktus des weiblichen Bildnisses. Dennoch kann man beide Bilder wohl dem gleichen Maler zuschreiben. Dünne Augenlider, unverkürzte, kreisförmige Pupillen und ein daraus resultierender, merkwürdig starrer Silberblick, volle, geschürzte Lippen in einem dunklen Kirschrot mit ausgeprägtem Schlagschatten unter der Unterlippe kennzeichnen ein und dieselbe Künstlerhand. Es dürfte sich tatsächlich um die Hand Wolf Trauts handeln, wie der Vergleich mit einem Bildnis in Wien belegt *(Abb. 404)*:[7] Nicht nur die eben aufgezählten Eigentümlichkeiten der Gesichtsbildung finden sich dort wieder, sondern auch das vergleichsweise grelle Kolorit mit dem stechenden Grün und dem Kirschrot, das in Wien als Farbe des Untergewands auch durch die Schlitze der ‚zerhauenen Kluft' des Dargestellten schimmert, sowie die harte, kalte Ausleuchtung und die recht unpalastische Behandlung der Falten. Das Wiener Bildnis ist links vorn auf der Brüstung mit dem Monogramm „WT" signiert, seine Zuschreibung an Wolf Traut unumstritten. In Komposition und Farbgestaltung ähnelt es weitgehend dem Bildnis des Heilsbronner Abtes Sebald Bamberger im Münster zu Heilsbronn, für das Wolf Traut mehrere Altäre geschaffen hat.[8] Der Kreis schließt sich also mit dieser Verbindung zu seinen sakaralen Malereien, die jedoch allesamt gefälliger und müheloser wirken als die wenigen erhaltenen Bildnisse von seiner Hand. Vermutlich war die geschickte Umsetzung von Vorlagen eher Wolf Trauts Domäne als das unmittelbare Erfassen der Wirklichkeit.

B .B.

LITERATUR

VERZ. 1987, S. 71

1953 Ernst BUCHNER, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953, S. 163, 217, Nr. 184

1991 Isolde LÜBBEKE, The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German painting 1350–1550, London u. Stuttgart 1991, S. 386, Anm. 6

1999 BRINKMANN, SANDER, S. 55, Tf. 115, Abb. 79

7 Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 6992. Vgl. STRIEDER (wie Anm. 3), S. 151, 272, Nr. 151, Abb. 192.

8 Das Bildnis ebd., S. 272, Nr. 152, Abb. 575; vgl. auch die folgenden Nummern für die Heilsbronner Altäre.

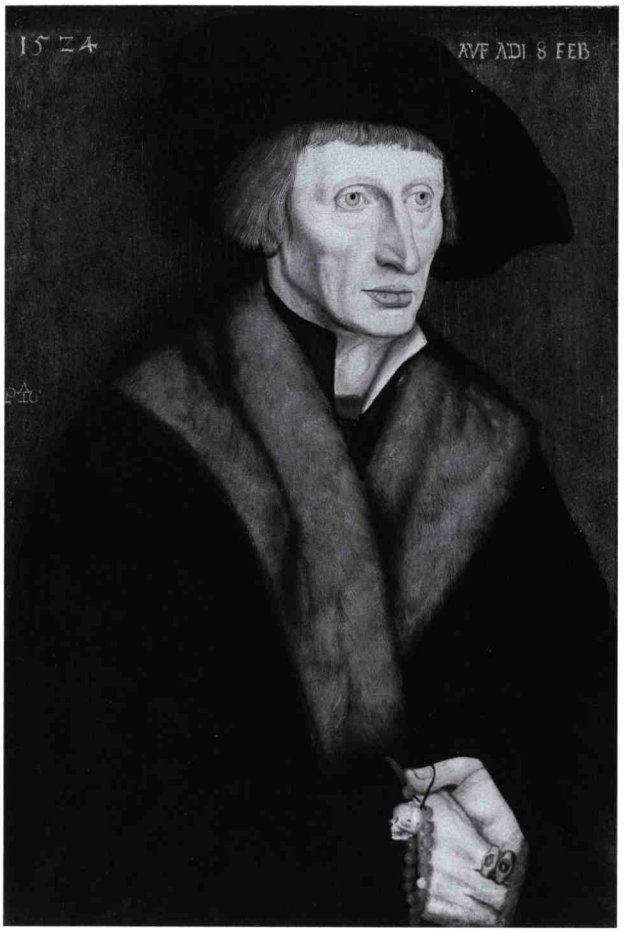


Abb. 403: Peter Gertner, Bildnis des Hans Geyger, 1524, Raleigh (N.C.), North Carolina Museum of Art

Abb. 404: Wolf Traut, Bildnis eines Mannes, 1516, Wien, Kunsthistorisches Museum

ANTON WOENSAM VON WORMS

Worms (?) vor 1500 – Köln vor 1541

Der vermutlich kurz vor 1500 geborene Anton Woensam kam als Knabe mit seinem offenbar hoch angesehenen Vater Jaspar Woensam d. Ä. spätestens 1510 nach Köln. Vor allem als Entwerfer von Holzschnitten für Kölner Buchdrucker war er äußerst produktiv; sein graphisches Werk umfaßt weit über 500 Arbeiten, darunter bedeutende Stadtansichten. Als Tafelmaler hat er besonders an der Ausstattung des Kartäuserklosters mitgewirkt.

LITERATUR: Hans Kisky, Anton Wonsam von Worms als Maler, Diss. phil. (masch. schr.) Köln 1945; ders., Art. „Woensam, Anton", in: Thieme-Becker, Bd. 36, 1947, S. 165–168; Barbara Jakoby, Der Maler und Holzschneider Anton Woensam von Worms und seine Arbeiten für die Kölner Kartause, in: Ausst. Kat. Die Kölner Kartause um 1500, Aufsatzband, Köln 1991, S. 373–389; Andreas Stolzenburg, Art. „Woensam, Anton", in: J. Turner (Hg.), The Dictionary of Art, London 1996, Bd. 33, S. 289f

---

ANTON WOENSAM VON WORMS (NACHFOLGE)

DIE HL. ANNA SELBDRITT UND EIN HEILIGER BISCHOF, DIE HL. MARIA MAGDALENA UND EINE WEITERE HEILIGE

LINKER UND RECHTER FLÜGEL EINES ALTARS

Köln, um 1545/50

Inv. Nr. SG 989, SG 990

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Eiche (Quercus sp.)
Hl. Anna (Inv. Nr. SG 989): 99,3 (± 0,2) x 44,8 (± 0,2) x 1,2 (± 0,2) cm (einschließlich angearbeitetem Rahmen)
Hl. Magdalena (Inv. Nr. SG 990): 99,4 (± 0,1) x 45,2 (± 0,1) x 1,3 (± 0,1) cm (einschließlich angearbeitetem Rahmen)
jeweils ein Brett mit vertikaler Maserung

Malflächen:
Hl. Anna (Inv. Nr. SG 989): 84,7 (± 0,1) x 28,7 (± 0,1) cm (im Rahmen gemessen)
Hl. Magdalena (Inv. Nr. SG 990): 84,7 (± 0,1) x 28,8 cm (im Rahmen gemessen)

Zustand der Malerei:
Hl. Anna (Inv. Nr. SG 989): recht unversehrt erhaltene Malschicht ohne stärkere Verputzungen, aber zahlreiche punktuelle Retuschen über die gesamte Malfläche verteilt und Schollenbildung
Hl. Magdalena (Inv. Nr. SG 990): recht unversehrt erhaltene Malschicht ohne stärkere Verputzungen, aber punktuelle Retuschen im Himmel unterhalb der Wolkendecke und einige großflächige in den Mänteln der Heiligen, ferner Schollenbildung

Abb. 405: Anton Woensam von Worms (Nachfolge), Die hl. Anna selbdritt und ein heiliger Bischof, Frankfurt, Städel

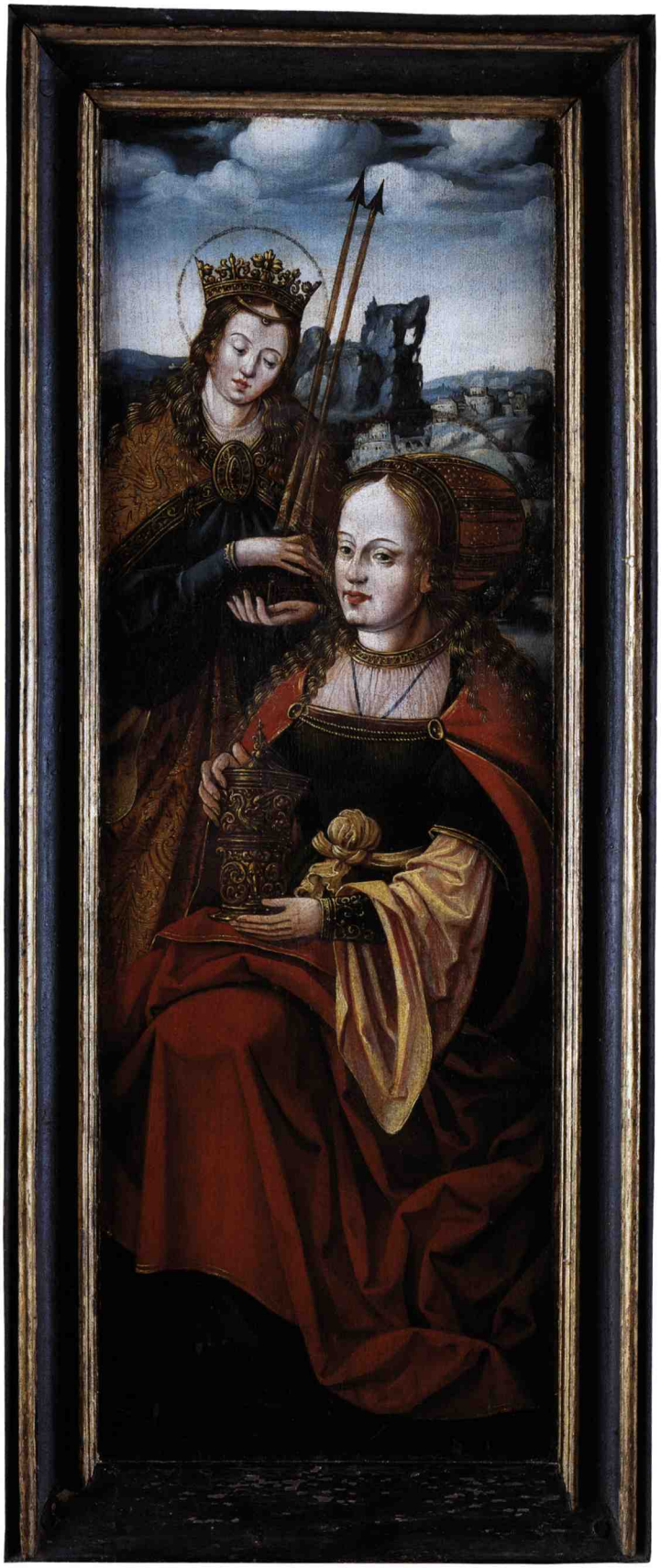


Abb. 406: Anton Woensam von Worms (Nachfolge), Die hl. Maria Magdalena und eine weitere Heilige, Frankfurt, Städel

Abb. 407: Anton Woensam von Worms (Nachfolge), Die hl. Anna selbdritt und ein heiliger Bischof / Die hl. Maria Magdalena und eine weitere Heilige, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

Rückseiten der Bildträger:
die Rückseiten weisen originale Spuren der Bearbeitung mit dem Hohleisen auf; sie verlaufen horizontal bei Inv. Nr. SG 989, bei Inv. Nr. SG 990 teilweise auch schräg; beide Tafeln allseitig rechteckig genutet
Hl. Anna (Inv. Nr. SG 989): bezeichnet oben auf dem Rahmen mit weißer Farbe „H.335."; mit roter Kreide mittig auf der Tafel „Heimann"; darunter ebenso „4267"; unten Klebezettel mit Stempel „Städtsche Galerie Frankfurt am Main" und Aufschrift in Schwarz „989"; unten auf dem Rahmen Klebezettel mit Vordruck „Eigentum der Städtischen Galerie Frankfurt a. M.", darauf mit roter Kreide „989"
Hl. Magdalena (Inv. Nr. SG 990): bezeichnet oben auf

Abb. 408: Anton Woensam von Worms (Nachfolge), Die hl. Anna selbdritt und ein heiliger Bischof, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

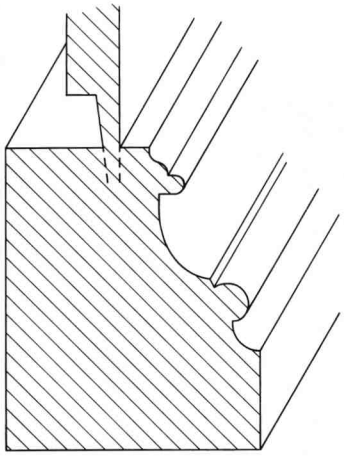


Abb. 409: Anton Woensam von Worms (Nachfolge), Die hl. Anna selbdritt und ein heiliger Bischof, Umzeichnung des Rahmenprofils, Frankfurt, Städel

dem Rahmen mit weißer Farbe „H.336."; darüber, sowie mittig auf der Tafel jeweils mit roter Kreide „Heimann"; darunter ebenso „4268"; unten Klebezettel mit Stempel „Städtsche Galerie Frankfurt am Main" und Aufschrift in Schwarz „990"; unten auf dem Rahmen Klebezettel mit Vordruck „Eigentum der Städtischen Galerie Frankfurt a. M.", darauf mit roter Kreide „990"

Rahmen: Originalrahmen *(Abb. 405, 406, 409)*

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Auf der Infrarot-Reflektographie wird in den Inkarnaten und vereinzelt auch in den Gewandpartien eine sparsame und etwas kantige Unterzeichnung sichtbar, die sich fast ganz auf Konturangaben beschränkt und möglicherweise mit der Feder ausgeführt ist *(Abb. 407)*. Am deutlichsten zeichnet sie sich im Kinnbereich Mariens sowie in den Händen des Jesusknaben ab; aber auch an Kinn und Hals der Magdalena sind einige Linien auszumachen, ebenso ist Unterzeichnung entlang der scharfen Falten am rechten Knie der Anna zu beobachten. Beim Jesusknaben geben am rechten Oberarm und in der Armbeuge einige Schraffuren Schatten an, ebenso an seinem rechten Schienbein. Bei dem nackten Knaben ist zudem eine erstaunliche Unsicherheit in der Ausführung festzustellen; so sind z. B. beide Unterarme gegenüber der Untermalung verbreitert und verschoben worden, und auch die verschattete Halspartie, die wenig organisch Kinnlade und Rumpf verbindet, ist eine erst im Malprozeß eingeführte ‚Verbesserung' und liegt daher über der dunkelgrünen Farbe des Annenkleids. Auch die Fingerspitzen der hl. Ursula sind in der Untermalung nur unsauber ausgespart worden. Deutlich ist außerdem zu erkennen, daß die Pfeile der Königstochter komplett über ausgeführter Malerei liegen. In Verbindung mit dem unmotivierten Schweben der Pfeile oberhalb der rechten Hand der Heiligen deutet dies darauf hin, daß die Pfeile erst nachträglich hinzugefügt worden sind.

Die dendrochronologische Untersuchung ergab, daß das verwendete Eichenholz baltischer Herkunft ist und daß beide Bretter aus demselben Baum gearbeitet sind. Der jüngste Kernholzjahrring stammt aus dem Jahr 1532.[1] Unter Hinzuziehung der statistisch ermittelten Zeiträume für das Wachstum des Splintholzes und die Lagerung kommt man auf ein frühestmögliches Entstehungsdatum von 1541 und auf ein wahrscheinliches Entstehungsdatum von 1549.

BESCHREIBUNG

Hl. Anna (Inv. Nr. SG 989): Vor dicht bewölktem Himmel und einer Landschaftskulisse mit bizarren, starker Luftperspektive unterworfenen Felsformationen, Türmen einer Stadt und einem Flußlauf erscheint die hl. Anna selbdritt im Vordergrund auf einer von Holzpflöcken flankierten Steinbank sitzend, die auf mit Steinen bestreutem Sandboden steht. Die Mutter Mariens nimmt fast die ganze Breite des Bildfeldes ein und sitzt leicht schräg nach rechts gewandt. Auf ihrem rechten Knie hat ein breitschultriger, muskulöser Jesusknabe Platz genommen, der dem Betrachter den Rücken zuwendet, nach oben blickt und eine Birne in der Hand hält. Der Knabe ist vollkommen nackt; sein weißes Windeltuch ist über den Schoß der Großmutter gebreitet. Mit ihrer Rechten stützt Anna das Kind am Rücken; mit ihrer Linken umfaßt sie die Taille der mädchenhaft kleinen Maria, die von rechts hinten an sie herantritt und die linke Hand auf das linke Knie der Mutter gelegt hat. Unmittelbar hinter der sitzenden Anna überragt die Gestalt eines heiligen Bischofs die Gruppe. Der in vollem Ornat gezeigte Geistliche steht leicht vornübergebeugt und blickt mit nach rechts geneigtem Kopf auf die kindliche Muttergottes herab. In der Linken hält er ein Buch; seine Rechte umfaßt den Bischofsstab. Bis auf das Christkind sind alle Heiligen nimbiert.

Hl. Magdalena (Inv. Nr. SG 990): Vor ähnlichem, nur um den Flußlauf reduzierten Hintergrund wie dem des linken Flügels erscheinen in spiegelbildlich gleicher Verteilung zwei Heilige. Im äußersten Vordergrund sitzt nach links gewandt die hl. Maria Magdalena, erkennbar an ihrem Attribut, einem mit reicher Renaissance-Ornamentik verziertem Salbgefäß, das sie mit beiden Händen auf dem Schoß festhält. Typisch für diese Heilige sind auch das lange Haar und das aufwendige Kostüm, das sich mit goldbestickter Haube, transparentem Hemd, grünem Rock, einem Kleid mit Trompetenärmeln und einem goldbestickten Untergewand an der zeitgenössischen Mode orientiert.[2] Links steht einen Schritt weit hinter Magda-

1 Vgl. den Anhang von Peter Klein.

2 Die betont modische Kleidung soll ihre Vergangenheit als Prostituierte anzeigen; vgl. Marga Anstett-Jansen, Art. „Maria Magdalena", in: LCI, Bd. 7, 1974, Sp. 516-541, hier Sp. 519f.

Abb. 410: Anton Woensam von Worms, Die Heiligen Antonius, Barbara und Katharina, Worms, Kunsthaus Heylshof

lena eine Heilige, deren Krone sie als Prinzessin ausweist. In den Händen hält sie einen schwer zu identifizierenden Gegenstand, wahrscheinlich einen geflochtenen Korb vor der Brust, darüber schweben zwei nachträglich hinzugefügte Pfeile, welche die Gestalt als hl. Ursula identifizieren.[3] Mit leicht nach rechts geneigtem Kopf blickt Ursula aus niedergeschlagenen Augen in Richtung ihrer Gefährtin, die den Betrachter anblickt.

PROVENIENZ

spätestens seit 1905 in der Sammlung Julius Heyman, Frankfurt a. M. (Kat. Nr. 335–336); vorher im Besitz eines Herrn Cornely in Würselen b. Aachen

1925 als Vermächtnis Julius Heymans († 1925) an die Stadt Frankfurt a. M. gelangt

1940 als Überweisung der Stadt Frankfurt a. M. an die Städtische Galerie erworben

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Zuschreibung an Anton Woensam von Worms entstammt Julius Heymans kleinem Katalog seiner eigenen Sammlung von 1905 und ist dort bereits mit einem Fragezeichen versehen.[4] Danach haben die beiden Altarflügel keine Beachtung mehr gefunden.

DISKUSSION

Die hintere der beiden Heiligen auf dem rechten Flügel tritt heute als Ursula in Erscheinung; die beiden Pfeile, die auf ihr Martyrium hinweisen, sind jedoch eine spätere Zutat, die sowohl maltechnisch erkennbar ist *(Abb. 407)*, als auch in Verbindung mit der Gestik der Hände keinen Sinn macht. In der Rechten hält die Heilige vielmehr einen schwer zu bestimmenden Gegenstand, wohl ein Körbchen. Dies wäre das Attribut der hl. Dorothea.[5] Da Dorothea aber keine Prinzessin war, die Krone der Heiligen jedoch ursprünglich zu sein scheint,[6] muß es eine andere Lö-

3 Gaynor Nitz, Art. "Ursula", in: LCI, Bd. 8, 1976, Sp. 521-527.
4 Heyman (1905), S. 14.
5 S. Friederike Werner, Art. "Dorothea von Cäsarea", in: LCI, Bd. 6, 1974, Sp. 89-92.
6 Dies gilt auch für den in die Stirn hängenden Bügel; vgl. als anderes Beispiel eine Tafel im Historischen Museum, Frankfurt a. M., Inv. Nr. B 306; Wolfram Prinz, Gemälde des Historischen Museums Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1957, S. 74f.

sung geben. Als ungarische Königstochter und Landgräfin käme die hl. Elisabeth von Thüringen in Betracht; sie könnte einen Korb voll Brot zur Speisung der Armen mitgeführt haben, wobei sie mit der Linken das Gebäck vor dem Herabfallen gesichert hätte.[7]

Eine stilistische Einordnung der beiden Altarflügel ist nicht einfach. Die Gestaltung des Hintergrundes verdankt den Antwerpener Manieristen so viel, daß sie kaum mehr als einen Zeitstil signalisiert. Charakteristischer ist die Figurenbildung. Die hochgewachsenen, massigen Körper der Figuren tragen erstaunlich kleine Köpfe; breit gelagert sitzen die Frauen da, wobei der Anschluß der Oberschenkel an den Rumpf sorgsam kaschiert wird. Ihre Gesichter fallen für Kölner Verhältnisse überraschend herb aus. Ähnliche Figurenproportionierung und Kopftypik finden sich in der Tat auf Gemälden des Anton Woensam von Worms wieder. Zum Vergleich kann man etwa eine signierte Tafel seines Sippenaltars in Worms heranziehen *(Abb. 410)*.[8] Die Art, wie steife und wenig organische Faltenzüge die Beine der Heiligen umspielen, wie glatt anliegendes und steif knickendes Textil abrupt wechseln, ist vergleichbar. Man betrachte insbesondere die Partie am linken Bein der hl. Barbara, bei der die Modellierung sich mit derjenigen des Magdalenenbeins auf unserem rechten Flügel vergleichen läßt. Auch die sich zu einem Knäuel ballende Gewandschleppe der hl. Katharina erinnert an das vordere Ende des Magdalenengewands in Frankfurt. Schließlich sind auch die unterkühlt und distanziert wirkenden Frauenköpfe mit den hohen und flachen Stirnen vom selben Schlag. Allerdings macht der Vergleich mit einem solchen gesicherten Werk Woensams neben den stilistischen Gemeinsamkeiten auch den qualitativen Abstand deutlich. Im Vergleich zu Woensams stark überlängten Gestalten wirken die Heiligen auf den beiden Städel-Flügeln derb und plump. Mag die Faltenbildung bei Woensam auch gratig und maniriert sein, so bleiben die Unterschenkel seiner Sitzfiguren doch ablesbar, während sie in Frankfurt ganz verschwinden hinter brettartig flachen Gewandbahnen, die zusammen mit den über die Knie hängenden dreieckigen Faltentüllen besonders merkwürdig wirken. Jede Einzelform in den Gewändern ist metallisch-härter. Man wird die beiden Tafeln daher nicht dem Meister selbst, sondern nur einem unbekannten, von Anton Woensam von Worms beeinflußten Künstler zuschreiben können. Auf einen Nachfolger Woensams verweist nicht zuletzt auch die späte Datierung durch die dendrochronologische Analyse.

B.B.

LITERATUR

1905 Julius Heyman, Gotik und Renaissance in meinem Hause Palmstraße 16, Frankfurt a. M., o. J. [1905], S. 14

1999 Brinkmann, Sander, S. 58, Abb. 89, 90

7 S. Karin Hahn u. Friederike Werner, Art. "Elisabeth von Thüringen", in: LCI, Bd. 6, 1974, Sp. 133-140, Sp. 134 ein Beispiel für den Brotkorb.

8 Worms, Kunsthaus Heylshof, Inv. Nr. 7-9, hier Nr. 9; vgl. Wolfgang Schenkluhn u. a., Stiftung Kunsthaus Heylshof. Kritischer Katalog der Gemäldesammlung, Worms 1992, S. 81-87, Nr. 3-5; eine zugehörige Tafel im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, Inv. Nr. WRM 207; vgl. Frank Günter Zehnder, Katalog der Altkölner Malerei (= Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI), Köln 1990, S. 556-558, Abb. 322; Barbara Jakoby, Der Maler und Holzschneider Anton Woensam von Worms und seine Arbeiten für die Kölner Kartause, in: Ausst. Kat. Die Kölner Kartause um 1500, Aufsatzband, Köln 1991, S. 373-389, hier S. 379–382, Abb. 107–110.

MEISTER DES PFULLENDORFER ALTARS (WERKSTATT DES BARTHOLOMÄUS ZEITBLOM)

VERKÜNDIGUNG AN MARIA, RÜCKSEITE: RESTE EINER KREUZIGUNG

Inv. Nr. SG 453

HEIMSUCHUNG,

Inv. Nr. SG 454

GEBURT CHRISTI,

Inv. Nr. SG 455

MARIENTOD, RÜCKSEITE: RESTE EINER BEWEINUNG

Inv. Nr. SG 456

VIER TAFELN DES PFULLENDORFER ALTARS

Ulm, um 1500

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Tanne (Abies alba), auf Rückseiten über Fugen zumeist faserige Ausgleichsmasse, darüber Leinwandstreifen

SG 453: 103,5 x 71 x 1,3 (± 0,2) cm, vier senkrecht angeordnete Bretter mit senkrecht verlaufender Maserung, Breiten (Vorderseite von links nach rechts): I 22,0 cm; II 22,5 cm; III 18,0 cm; IV 10,0 cm, auf ehemaliger Außenseite vier aufgeleimte Gratleisten

SG 454: 103, 4 x 71,5 x 1,6 (± 0,3) cm, vier senkrecht angeordnete Bretter mit senkrecht verlaufender Maserung, Breiten (Vorderseite von links nach rechts): I 18,5 cm; II 26,5 cm; III 17,0 cm; IV 9,0 cm

SG 455: 102,8 x 71,0 (± 0,1) x 1,4 (± 0,1) cm, fünf senkrecht angeordnete Bretter mit senkrecht verlaufender Maserung, Breiten (Vorderseite von links nach rechts): I 17,0; II 16,0; III 15,0; IV 18,0; V 4,5 cm

SG 456: 103,1 x 71,1 (± 0,4) x 1,3 cm, vier senkrecht angeordnete Bretter mit senkrecht verlaufender Maserung, Breiten (Vorderseite von links nach rechts): I 8,5; II 24,0; III 25,5; IV 13,0 cm, auf Rückseite in oberer Hälfte Leinwandabklebung; drei Gratleisten

Malflächen:

SG 453: Vorderseite allseits beschnitten; auf der Rückseite ebenso, dort Malschicht nur noch inselartig erhalten

SG 454: auf der Vorderseite rechts 0,5 (± 0,3) cm breite Malkante erhalten, doch beigekittet und retuschiert, unten Malkante wohl rudimentär erhalten, die beiden anderen Seiten beschnitten; das Bildfeld insgesamt leicht schräg, nach rechts abfallend, ausgesägt. Auf der Rückseite links ca. 17 cm breiter, unten ca. 2 cm breiter Streifen holzsichtig mit Kante zur Grundierung, übrige Seiten beschnitten

SG 455: auf der Vorderseite unten kleiner Reste Malkante erhalten, übrige Seiten beschnitten; auf der Rückseite rechts ca. 15 cm breiter, unten ca. 2 cm breiter Streifen holzsichtig mit Kante zur Grundierung und Fassung, übrige Seiten beschnitten

Abb. 411: Meister des Pfullendorfer Altars, Verkündigung, Frankfurt, Städel

Abb. 412: Meister des Pfullendorfer Altars, Heimsuchung, Frankfurt, Städel

Abb. 413: Meister des Pfullendorfer Altars, Geburt Christi, Frankfurt, Städel

Abb. 414: Meister des Pfullendorfer Altars, Marientod, Frankfurt, Städel

Abb. 415: Meister des Pfullendorfer Altars, Reste einer Kreuzigung, Rückseite der Verkündigungstafel, Frankfurt, Städel

SG 456: auf der Vorderseite links eventuell Reste einer überretuschierten Malkante, übrige Seiten beschnitten; auf der Rückseite nur kleinere, unzusammenhängende Farbinseln erhalten

Zustand der Malerei:
Goldgrund und Nimben sind in allen Bildern des Marienlebens im Jahr 1857 durch Prof. Andreas Müller (1811–1890), Düsseldorf, einschließlich Grundierung und Bolus erneuert worden; die Brokatmusterung des Grundes soll Müller dabei exakt dem stark beschädigten Original nachgebildet haben; ferner soll er großflächige ältere Übermalungen und Ölvergoldungen entfernt und dafür feine, dem Original genau angepaßte Retuschen ausgeführt haben.[1] Goldgrund und Nimben sind auf allen Tafeln stellenweise etwas abgerieben, was vermutlich mit der Entfernung einer von Müller aufgebrachten „Patina" zusammenhängt
SG 453: im unteren Bereich etliche Fehlstellen, gekittet und retuschiert, größere zwischen Engelsgewand und Maria, am hinteren Ende und im Futter von Mariens Mantel. Stellenweise Putzproben, unregelmäßige Freilegungen,

1 Laut Wiegmann (1857). Unangenehm erneuerte Goldgründe und Nimben nennt auch Andreas Müller selbst in einem seinen Eingriffen vorangehenden Bericht von ca. 1855, als Handschrift in der Fürstl. Hohenz. Hofbibliothek, Hofregistratur, Nr. 14 (Gemälde); zitiert bei Kaufhold (1969), S. 116. Hier auch kurze Beurteilung des Zustands der Malerei; Müller nennt insbesondere die Verkündigung und die Geburt Christi sehr verputzt; bei letzterer sei durch Reinigen eine „feiner Ton" verloren gegangen, der alles harmonisch zusammenhalte und der wieder zu ersetzen sei.

Abb. 416: Meister des Pfullendorfer Altars, Reste einer Beweinung Christi, Rückseite der Tafel mit dem Marientod, Frankfurt, Städel

etwa am Rand des Spruchbandes Gabriels; Gesichter leicht verputzt; am Tafelrand Abrieb vom modernen Rahmen. Außenseite: auf weiten Flächen dicker Schellack-Überzug, oben teils wieder abgenommen; links oben nachträglich eingeritzte Rechteckfläche, offenbar geplant zum Aussägen von Marienbüste und Taube auf der Gegenseite der Tafel

SG 454: relativ guter Zustand; Schäden im Grün der Wiese, hier ist möglicherweise Reinigungsmittel in das Craquelé eingedrungen; Malerei insgesamt weniger verputzt als bei Verkündigung; weiße Tücher leicht verputzt, ebenso Kirche im Hintergrund links; Bodenstreifen etwas verputzt und mit Fehlstellen, größere, verfärbte Retuschen in Höhe der Steine. In der linken unteren Ecke ist vermutlich das dreieckige „Fundament" eines Prophetengehäuses, wie es in SG 455 unten rechts gut erhalten ist, wegretuschiert worden.

SG 455: Malerei in ungleichmäßigem Zustand, etwas ungleichmäßig freigelegt und stellenweise verputzt. Retuschen, meist verfärbt, besonders im Gebäude, auch im Gesicht Josephs, vermehrt retuschierte Fehlstellen und Risse um das Kind und im Bodenbereich darüber; verputztes, stärker aufstehendes Craquelé entlang der Fugen. Rückseite: großflächig mit Schellack überzogen, Gold aber meist ausgespart; Löcher und Risse grob mit Kittmasse ausgefüllt

SG 456: unten, in Bodennähe, einige Kittungen und Retuschen, besonders links, im blauen Mantel Mariens; Köpfe teils unregelmäßig freigelegt, auf grünen Gewändern fleckige Reste von verbräunten Überzügen. Rückseite: Malereireste dick mit Schellack überzogen

Rückseiten der Bildträger:

SG 453: seitlich mehrere Zahlen in Bleistift, deren Sinn

Abb. 417: Meister des Pfullendorfer Altars, Verkündigung, Infrarot-Reflektographie, Detail: Erzengel Gabriel, Frankfurt, Städel

nicht erkennbar ist, auf der oberen Rahmenleiste in Kreide „3176 D"
SG 454: gemalter und gravierter Goldbrokatvorhang mit Aussparung für eine Relieffigur, bezeichnet in Schwarz mittig „II", rechts davon „II rechtsoben" in Blei, um den Rand mehrere Zahlen in Bleistift, deren Sinn nicht erkennbar ist, unten Papierzettel mit Aufschrift „N 15" in Schrift des frühen 19. Jahrhunderts (?), auf der oberen Rahmenleiste in Kreide „3175"
SG 455: gemalter und gravierter Goldbrokatvorhang mit Aussparungen für eine Relieffigur, bezeichnet mit Tinte mittig „III", daneben „II linke Seite" in Blei, um den Rand mehrere Zahlen in Bleistift, deren Sinn nicht erkennbar ist, unten Papierzettel mit älterer Aufschrift „N 18" in Schrift des frühen 19. Jahrhunderts (?), auf der oberen Rahmenleiste in weißer Kreide „3174"
SG 456: um den Rand mehrere Zahlen in Bleistift, deren Sinn nicht erkennbar ist; auf der oberen Rahmenleiste mittig „D"

Rahmen: modern.

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die nur auf den ehemals mit Reliefs versehenen Innenseiten original erhaltene Glanzvergoldung ist auf einem rötlich-dunkelbraunen Bolus ausgeführt; die 1857 erneuerten Goldgründe der Gemäldeseiten dagegen besitzen einen hellbraunen Bolus.

Auf allen Tafeln, Außen- wie Innenseiten, werden zwei verschiedene Arten der Unterzeichnung miteinander kombiniert. Zum einen finden sich relativ kräftige, mit dem Pinsel gezogene Umrißlinien, die Konturen angeben. Sehr deutlich werden sie bei den Händen erkennbar, wo sie die Form der einzelnen Finger recht sicher umreißen; Faltenzüge sind zumindest teilweise ebenso angegeben, in den Gesichtern *(Abb. 418)* schließlich zeichnen die kräftigen Striche die Konturen, den Mundspalt, teilweise den Schatten unter der Unterlippe, die Unterkante der Nase, manchmal einschließlich der Nasenflügel, und – vielleicht nicht überall – die inneren Augenwinkel. Zum anderen werden deutlich feinere, möglicherweise ebenfalls mit dem Pinsel oder aber einer Rohrfeder gezogene Linien eingesetzt, die ebenfalls Formen umreißen können, vor allem aber Schraffuren zur Modellierung von Gewandfalten oder Gesichtern bilden. In den Gesichtern sind, wohl nicht immer in gleicher Ausführlichkeit, mit den feineren Linien die Formen der Nase und die Details der Augen ebenso angegeben wie der Umriß der Lippen, ferner durch lange, wellige Linien die Haare *(Abb. 418)*. Bei den beiden Frauen der Heimsuchung wird auch eine Modellierung der Wangen mittels weniger paralleler, der Form entsprechend gerundeter Striche erkennbar *(Abb. 420)*. Überwiegend diagonal geführte Schraffuren geben die Plastizität, teils auch die dunkle Tiefe von Draperiefalten an; es finden sich lang durchgezogene Parallelschraffen sowie Bögen, mitunter Reihen von Häkchen; lange Haken können Faltenspitzen dicht umrunden *(Abb. 419)*. Einzelne Konturen, insbesondere die Ausschnitte der Kleider, sind überwiegend mit dünnen Linien umrissen. Parallele, leicht gekrümmte Schraffuren kommen ferner in den Landschaftsgründen vor. Mit dünnen Strichen ist das Gefieder des Engels und der Taube in der Verkündigung relativ detailliert unterzeichnet; bei der Taube finden sich auch Zickzackschraffuren *(Abb. 419)*.

Es lassen sich zahlreiche kleinere Abweichungen gegenüber der endgültigen Ausführung der Gemälde feststellen. So war bei der Kreuzigung auf SG 453 die Hand Christi erst weiter geöffnet, die Finger waren weniger stark nach innen verkrampft *(Abb. 421)*. Leichte Verschiebungen gibt es mitunter in den Gesichtern: Das abgewandte

Auge der Annunziata lag zunächst tiefer als ausgeführt, ebenso anscheinend beide Augen Elisabeths in der Heimsuchung *(Abb. 420)*; in dieser Szene wurden auch die Positionen von Händen und Fingern beider Figuren jeweils ein wenig verschoben. Motivisch oder gar ikonographisch relevante Abänderungen sind jedoch nicht festzustellen.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tannenholzbretter der einzelnen Tafeln ergab für Inv. Nr. SG 453 einen jüngsten vorhandenen Jahrring von 1495, für Inv. Nr. SG 454 von 1491, für Inv. Nr. SG 455 von 1493, und für Inv. Nr. SG 456 von 1494.[2] Das Jahr 1495 ist damit das frühestmögliche Fälldatum eines der verwendeten Bäume; bei einer anzunehmenden minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ist eine Entstehung der Tafeln ab 1497 wahrscheinlich.

BESCHREIBUNG

Die Verkündigung an Maria[3] findet in einem Raum mit steinsichtigen Wänden statt, der sich in zwei über Eck angebrachten Fenstern mit profilierten Laibungen öffnet. Darin strahlt der polierte Goldgrund, den hier wie auch in den drei zugehörigen Bildern ein großes, graviertes und teils tremoliertes Granatapfelmuster überzieht. Während durch das außergewöhnlich breite Fenster in der Rückwand nichts als dieser Goldgrund sichtbar wird, gewahrt man durch das rechte auch eine hügelige, in der Tiefe flache, verblauende Landschaft mit einem Stück Stadtmauer oder einer Burg. Die profilierten Fensterlaibungen mit ihrem dienstartigen Unterzug und die Hausteine der Wände lassen ebenso wie der dünne, in der Raumecke plazierte Dienst, dessen Kapitell eine vom originalen Bildrand überschnittene Steinfigur trägt, an einen Sakralraum denken. Gleichwohl läuft um die gesamte sichtbare Raumecke eine hölzerne Sitzbank, auf die hinten sogar ein kostbares goldenes Brokatkissen gelegt ist. Die Jungfrau kniet rechts im Vordergrund auf dem nackten Fliesenboden, vor sich einen Hocker mit einem aufgeschlagenem Buch, das auf einem roten Kissen liegt. Über dunkelblauem Kleid trägt sie einen etwas heller blauen Mantel mit gelbem, rötlich schimmerndem Futter. Offenbar ist sie soeben vom Erzengel in ihrer frommen Lektüre unterbrochen worden, denn sie wendet mit demütig vor der Brust gekreuzten Händen den Kopf zu diesem nach hinten um. In langen Strähnen hängt ihr blondes Haar offen herab, nur an der Stirn von einem Perlenreif gehalten; unmittelbar über dem mit einem Scheibennimbus versehen Haupt schwebt die Taube des Heiligen Geistes, die durch das seitliche Fenster hereingekommen zu sein scheint, herab. Gabriel ist im Herannahen – die Bewegung wird noch durch die nach vorn weisenden Mantelenden angedeutet – ein Stück hinter Maria niedergekniet und weist mit Zeige- und Mittelfinger der ausgestreckten Rechten auf sie. In der linken Hand hält er ein Szepter, um dessen Spitze sich ein Schriftband mit seiner Anrede an die Jungfrau windet: „AVE GRACIA PLENA DOMI=NVS TECVM". Der blonde Erzengel, dessen nackter rechter Fuß unter dem Gewand sichtbar wird, ist in eine Albe gekleidet, über die er ein leuchtend rotes, grün gefüttertes Pluviale mit bestickten und fransenbesetzten Pluvialschild gelegt hat; seine Schwingen sind ähnlich wie die Flügel eines Wiedehopfs gemustert. Eine bauchige Fayencevase seitlich vor Maria füllt die Komposition in der linken unteren Bildecke, in ihr befinden sich einige Stengel Maiglöckchen als Symbol der jungfräulichen Reinheit.[4]

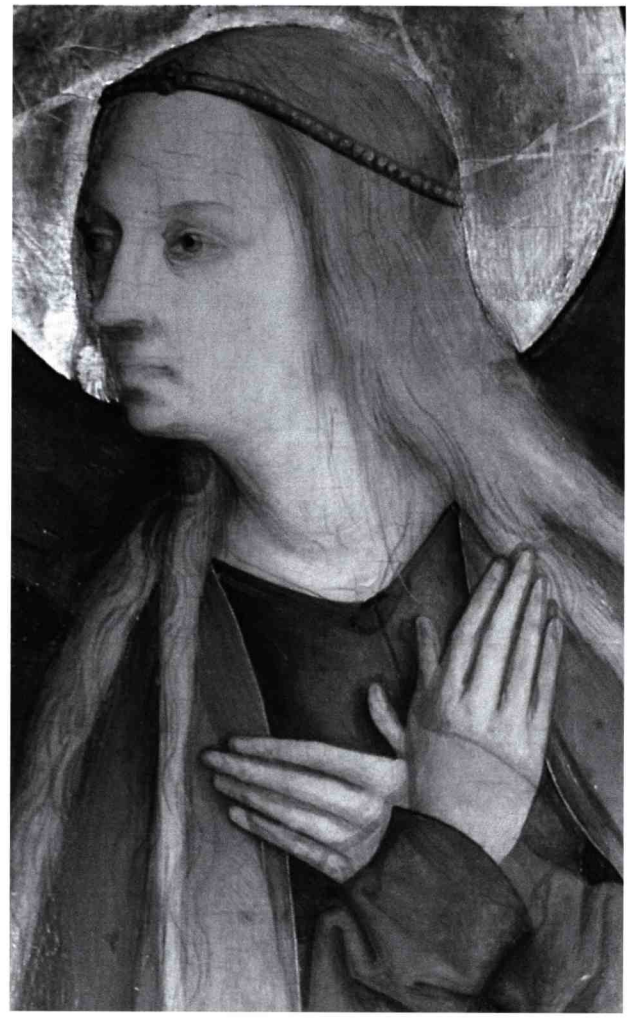


Abb. 418: Meister des Pfullendorfer Altars, Verkündigung, Infrarot-Reflektographie, Detail: Kopf der Annunziata, Frankfurt, Städel

In der anschließenden Szene der Heimsuchung[5] begegnet Maria ihrer Cousine Elisabeth in offener Land-

2 Vgl. den Anhang von Peter Klein.

3 Vgl. J. H. Emminghaus, Art. „Verkündigung an Maria", in: LCI, Bd. 4, Sp. 422–437.

4 Maiglöckchen anstelle der üblicheren Lilien kommen selten vor, vgl. Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 62.

5 Vgl. M. Lechner, Art. „Heimsuchung Mariens", in: LCI, Bd. 2, Sp. 230–235.

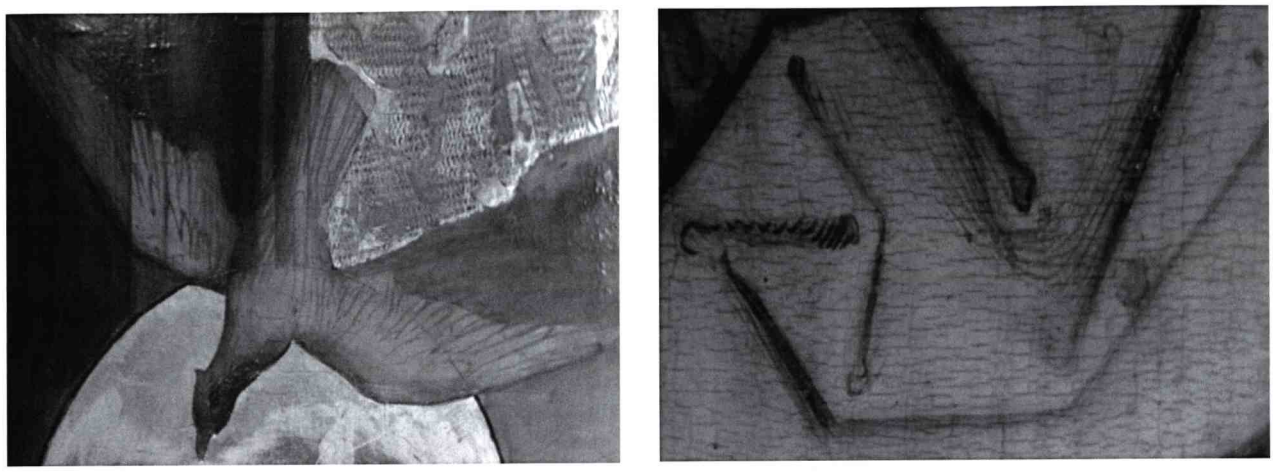


Abb. 419: Meister des Pfullendorfer Altars, Verkündung, Infrarot-Reflektographie, Details: Taube des Hl. Geists, Engelsgewand, Frankfurt, Städel

schaft, in der vor fernen Bergen eine von Busch und Gewässer umgebene Kirche liegt, deren flache, von drei hohen Lanzettfenstern durchbrochene Front möglicherweise den Chor einer Zisterzienserkirche darstellt. Ein Felsen hinter der Gottesmutter deutet an, daß sie, entsprechend dem Bibeltext, den Weg durchs Gebirge zu der älteren Schwangeren genommen hat; Elisabeth ist ihr von dem burgartigen Bau mit Tor rechts im Mittelgrund entgegengeeilt. Maria trägt hier wie auch in den folgenden Szenen die gleiche Kleidung wie bei der Verkündigung, ergänzt nur um ein weißes Kopftuch, das sie als verheiratete Frau kennzeichnet; den Saum ihres blauen Kleides allerdings ziert eine aufgestickte Inschrift, die sich ungefähr wie „H·H·NKHHIN+M" liest. Ist Maria vornehmlich in tiefes Blau gekleidet, trägt Elisabeth hauptsächlich Rottöne: über goldbrokatenem Untergewand ein karmesinfarbenes Kleid mit kurzen, fransenbesetzten Ärmeln; um die Schultern hat sie einen leuchtend roten Mantel mit gelblich-olivgrünem Futter gelegt. Die Kopfbedeckung der Heiligen besteht aus Wimpel, Schleier und einem großen, wulstigen Turban, wobei das Weiß dieser Tücher durch seinen bläulichen Ton subtil vom reinen Weiß des Kopftuchs Mariens unterschieden ist. Die beiden Schwangeren geben sich die rechte Hand, wobei Elisabeth zusätzlich ihre linke auf die Hand Mariens legen will, während diese die Linke vor ihren gesegneten Leib hält und dabei die Enden ihres Mantels so emporrafft, daß das gelbe Futter in einer beinahe symmetrischen Form vor Dunkelblau erscheint.

Die Geburt Christi[6] auf der nächsten Tafel ist wiederum in einen zimmerartigen Innenraum verlagert, der als Teil der Ruine des Palasts König Davids allerdings nur noch aus Mauerresten besteht und hinten zudem auf eine sanfte, baumbestandene Landschaft geöffnet ist. Dort empfangen zwei Hirten von einem aus dem Goldgrund herabschwebenden Engel mit bläulich-weißer Albe und rosa Flügeln soeben die frohe Botschaft, was der Maler mittels eines leeren Spruchbandes veranschaulicht. Die Ruine, deren rückwärtige, zerstörte Wand merkwürdig sauber abgetreppt ist, wird nur sehr unzureichend von einem ganz schmalen Strohdach beschirmt; es ruht am linken Bildrand ganz im Vordergrund auf einem Birkenstamm auf, der hier das Bildfeld gleich einer altertümlichen vorderen Rahmung repoussoirartig begrenzt. Der Birkenstamm selbst wird von einem schweren Feldstein befestigt, unter dem sich eine Kornblume hervorwindet; ganz rechts an der unteren Bildkante ist eben noch die Ecke einer glatten, grauen Architektur sichtbar, deren weitaus größter Teil heute jedoch fehlt – hier war ursprünglich eines der Gehäuse mit Prophetengestalt im Fenster angebracht.

Nah dem linken Bildrand liegt das Neugeborene in einem geflochtenen, flachen Korb, den Heu polstert, über das ein weißes Tuch als Windel und gleichsam auch als Korporale gebreitet ist. Außer dem Heiligenschein unterstreicht eine feine goldene Strahlenaureole um den Leib die Göttlichkeit des Kindes, dem sich der liegende Ochs und der stehende Esel wie von links außerhalb des Bildfeldes neugierig zuwenden. Maria kniet in der gleichen Kleidung wie bei der Heimsuchung genau vor ihrem Sohn, so daß sie mit diesem auf einer dem unteren Rand parallelen Linie im Bildfeld angeordnet ist. Hinter ihr kommt der schon recht kahle, greisenhafte Joseph auf seine Stock gestützt heran; in der Rechten eine Kerze haltend – deren von Christus überstrahltes irdisches Licht offenbar auf die bekannte Vision der Birgitta von Schweden Bezug nimmt[7] –, blinzelt er mit gebeugtem Nacken auf den Knaben herab. Einfache, weite weiße Hosen, ein tiefrotes, gegürtetes Gewand und ein leicht gebrochen roter Mantel, letztere allerdings mit bestickten Säumen, kleiden den Zimmermann. Etwas weiter hinten liegt in dem ansonsten kahlen Raum eine dicke Baumscheibe, die wohl

6 Vgl. P. Wilhelm, Red., Art. „Geburt Christi", in: LCI, Bd. 2, Sp. 86–120.

7 Vgl. Schiller (wie Anm. 4), S. 88–90.

einen Sitz oder einen Hackklotz darstellt, und die in der Bildfläche den Bereich von Maria, Jesus und den zwei Tieren in einer Kreisform abzuschließen hilft.

Der anschließende Tod Mariens[8] spielt in einem Innenraum, der wie die Baulichkeiten der übrigen Tafeln aus großen, dunkleren und helleren braun-grauen Quadern gefügt ist, von dem hier jedoch nur Rückwand und Boden zu sehen sind. Die sterbende Gottesmutter kniet aufrecht in der Bildmitte. Ihre Kleidung entspricht den vorhergehenden Szenen, nur daß sie jetzt zum Kopftuch auch einen weißen Wimpel um den Hals trägt. Die Säume ihrer Gewänder sind wiederum mit Inschriften bestickt, deren Lettern ungefähr wie „MBLH" auf dem linken, „MLH" auf dem rechten Ärmel aussehen, auf dem Saum des Kleides steht „ANOFEH". Das gelblich-bleiche Gesicht mit bläulichen Lippen und dunklen Augenhöhlen läßt ebenso wie die offenbar nur noch mit Mühe fixierenden Augen die tödliche Schwäche Mariens erkennen. Ziel ihres brechenden Blicks ist ein frommes Buch, das rechts auf einem Lesepult aufgeschlagen liegt. Ein wenig vom vorderen Bildrand weggerückt und leicht schräg plaziert, steht dieses hohe Pult gleichsam parallel zur Gestalt der Gottesmutter; es ist aus hellem Holz gefertigt, in das seitlich Spiegel aus Wurzelholz eingelassen sind, während der Fuß von geschnitztem Rankenwerk geziert wird; auf der Rückseite des Möbels steht eine Klappe offen, die in zwei Fächern ein weiteres Buch – wie das aufgeschlagene mit rotem Ledereinband und Goldschnitt versehen – und darunter eine blau-weiße Majolikavase mit der Aufschrift „NPIO" sehen läßt. Die kniende Maria hat, während sie den Blick auf das Buch richtet, ihre linke Hand wie zum Beten vor die Brust erhoben, faßt zugleich aber mit der rechten die Sterbekerze, die ihr der Evangelist Johannes reicht. Der jugendliche, blondhaarige Apostel steht hinter der Sterbenden und beugt sich leicht zu ihr hinab, um sie mit der Rechten ein wenig zu stützen; gekleidet ist er in ein einfaches, wie üblich kräftig rotes Gewand, um das ein Gürtel mit daran hängendem Schreibzeug geschlungen ist. Die übrigen elf Apostel haben sich, teils mehr und teils weniger sichtbar, ebenfalls um Maria versammelt; wie diese und Johannes sind sie alle mit glatten goldenen Scheibennimben ausgestattet. Direkt hinter Maria, in der Bildfläche gleichsam über ihr, befindet sich Petrus, erkennbar an weißem Haar und Bart. Er trägt Albe und Amikt eines Diakons mit kreuzförmig über die Brust geschlungener Stola in Dunkelrot. Mit dem Weihwasserwedel in seiner Rechten scheint er die Sterbende, auf die er heruntersieht, besprengen zu wollen. Den zugehörigen Eimer mit Weihwasser streckt ein weiterer, im Profil sichtbarer Apostel vom rechten Bildrand aus mit erhobenen Armen Petrus entgegen; der nicht identifizierbare Apostel trägt einen grünen Mantel über einem braunen Gewand mit rosaroten Borten an den Ärmeln. Hinter ihm erscheint in graublauem Gewand Jakobus der Ältere, erkennbar an seinen Jesus gleichenden Zügen, und schaut ergriffen, mit

Abb. 420: Meister des Pfullendorfer Altars, Heimsuchung, Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt, Städel

vor die Brust gelegter Hand, zur Hauptszene. Hinter ihm wird von einem weiteren Apostel nur noch ein Stück Schädelkalotte mit Heiligenschein sichtbar. In der linken Bildhälfte knien zwei schon etwas ältere Heilige nebeneinander und lesen gemeinsam in einem in blaues Leder gebundenen Buch. Der eine hat graue Haare und einen langen grauen Bart, es kleiden ihn ein grünes Gewand und eine ebensolcher, seitlich geschlitzter Mantel, auf dessen Säumen die Inschriften „N [...]H·TRNRSH· AHIEH·ΓO" und „MOLICMΓ" erkennbar sind. Der andere, etwas vierschrötig wirkende Lesende trägt ein leuchtend rotes Gewand, darüber einen karmesinroten Mantel. Unmittelbar hinter den beiden steht ein hellblonder, jugendlich wirkender Apostel in hellrotem Kleid mit karmesinrotem Chaperon auf der Schulter; dem linken Bildrand zu ins strenge Profil gewandt, konzentriert er sich auf das Anblasen eines Weihrauchschwenkers, dessen Deckel er angehoben hat. Hinter ihm kommt der Kopf eines sich von links außen heranbeugenden Apostels in dunkelgrünem Gewand zum Vorschein, etwas weiter zurück, bereits hinter Petrus, steht ein Weißbärtiger mit rotem Chaperon und grünem, bestickten Gewand; ganz hinten sieht man fragmentarisch die weiße Kleidung und Kopfbedeckung eines weiteren Heiligen, vom zwölften Apostel schließlich nichts als ein Stück des Heiligenscheins. Im Fenster, das sich rechts der Mitte in der Rückwand öffnet, erscheint Maria, die mit wehenden Gewändern zum Himmel emporfliegt, wo sie von Christus in einer Wolkengloriole empfangen wird. Der himmlische Bräutigam mit rotem Mantel und Kreuznimbus setzt der heranschwebenden Jungfrau mit der Rechten die Krone aufs Haupt, während er in der Linken die Sphaira hält.

8 Vgl. J. Myslivec, Art. „Tod Mariens", in: LCI, Bd. 4, Sp. 333–338.

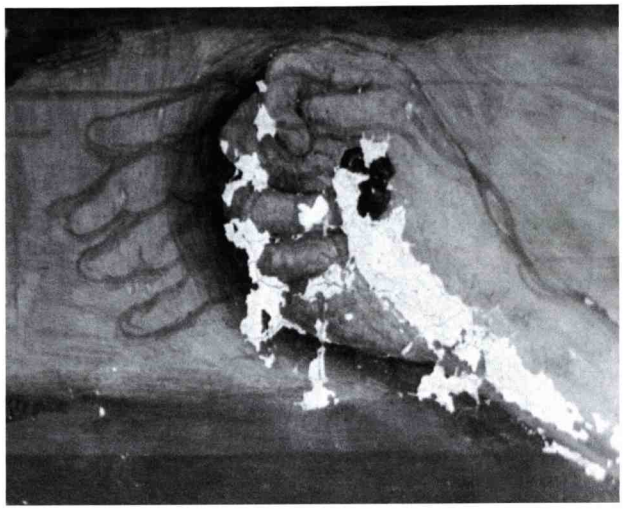


Abb. 421: Meister des Pfullendorfer Altars, Kreuzigung, Infrarot-Reflektographie, Detail: Rechte Christi, Frankfurt, Städel

PROVENIENZ

möglicherweise aus der Jakobskirche in Pfullendorf bei Sigmaringen[9]

1846 Schloßkapelle Krauchwies in Oberschwaben; möglicherweise bereits 1820 im „Landhaus" der Hohenzollern-Sigmaringen in Krauchwies[10]

1857 bei Prof. Andreas Müller in Düsseldorf zur Restaurierung im Auftrag des Fürsten Anton von Hohenzollern-Sigmaringen (1811–1885)

1867 ins neu eröffnete Museum in Schloß Sigmaringen überführt

1928 erworben aus der Sammlung Sigmaringen

ZUGEHÖRIGE TEILE

a) Joachim und Anna an der Goldenen Pforte, Tannenholz, 101 x 70 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. 3388 *(Abb. 423)*

b) Geburt Mariens, Tannenholz, 102,8 x 71 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. 1703 *(Abb. 424)*

c) Tempelgang Mariens, Tannenholz, 103,2 x 71 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. 1704 *(Abb. 425)*

d) Vermählung Mariens, Tannenholz, 103,3 x 71,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. 3389 *(Abb. 426)*

e) acht Brustbilder von Propheten mit Textblättern, die sich aus den Fenstern kleiner, häuschenartiger Architekturen hinauslehnen, Tannenholz, jeweils ca. 39 x 26 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. L 28 *(Abb. 427, 428)*

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Fast die gesamten Forschung hat die Malereien des Pfullendorfer Altars als qualitativ herausragende Werke des Ulmer Malers Bartholomäus Zeitblom oder seines Kreises angesehen. Die acht großen Tafeln des Retabels sind 1846, als sie sich in der Schloßkapelle Krauchwies befanden, von E. Mauch als besonders schöne Arbeiten Zeitbloms in die Literatur eingeführt worden.[11] Dieser Zuschreibung schloß sich zehn Jahre später R. Wiegmann an, der die Gemälde für Jugendwerke des Ulmer Malers hielt und angab, daß sie angeblich aus Pfullendorf stammten. Aus den Spuren auf den Gemälderückseiten schloß Wiegmann ferner, daß sie einst zusammen mit Skulpturen in einem Altar vereint gewesen waren.[12] Darüber hinaus gab er eine recht ausführliche Schilderung der seinerzeit gerade von Prof. Andreas Müller in Düsseldorf durchgeführten gründlichen Restaurierungsmaßnahmen, die er vor allem wegen ihrer Originaltreue und Sensibilität rühmte. Der Zuschreibung an Zeitblom schloß sich F. A. Lehner im Sigmaringer Sammlungskatalog ebenso an wie G. Dahlke und 1894 Max Bach;[13] die beiden letztgenannten sahen, wie schon Mauch, in den Tafeln besonders qualitätvolle Werke des Ulmers. Bach hielt sie allerdings nicht für frühe Arbeiten, sondern wollte sie mit den als reife Werke betrachteten Altarflügeln in Bingen bei Sigmaringen zusammenbringen. Hauptwerke Zeitbloms waren die Bilder ebenso für Auguste Demmin, der den Maler in einer aufwendigen, an das französische Publikum gerichteten Veröffentlichung als „l'artiste le plus allemand de son époque"

9 Diese Provenienz erstmals bei Wiegmann (1857), S. 249, dann bei Lehner (1871), S. 36–39, erwähnt, von beiden als angeblich. Zur möglichen Herkunft aus Pfullendorf vgl. Bosch (1999), S. 278–280, die einen Zusammenhang mit der Familie Gremlich erwägt, welche eine bedeutende Stellung in Pfullendorf einnahm – ein Heinrich von Gremlich war um 1500 Bürgermeister – und zugleich bis 1595 Krauchwies, den ersten nachgewiesenen Standort der Tafeln, besaß. Krauchwies gelangte danach an die Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen.

10 Mauch (1846). Ein Inventar der Gemälde im „Landhaus" in Krauchwies, aufgestellt von einem gewissen Manega im Jahr 1820, nennt „8 Stük öhlgemälde auf Holz v. Hans v. Aachen à 55 f (=) 440"; in einem „Inventar über die Gemälde und Münzsammlungen" in Sigmaringen von 1845 werden dann unter Nr. 5–11 acht Tafeln genannt, die „bis auf zwei in Hofkapelle Krauchwies" befindlich wären und den alten Taxwert von 55f. hätten. Sicherlich handelt es sich in beiden Einträgen um dieselben Gemälde; da sonst keine Folge von 8 alten Tafelbildern in Krauchwies und Sigmaringen bekannt ist, könnte es sich sehr gut um die Pfullendorfer Tafeln handeln. Die fraglichen Werke wurden jedenfalls durch den „Restaurator" Meßmer von Auldorf 1846 auf je 400f. neu taxiert; möglicherweise führte er auch die entstellenden, stark übermalenden „Restaurierungen" aus, die Andreas Müller 1856 beseitigte. Zu den Inventaren s. Kaufhold (1968), S. 113–116.
Bosch (1999), S. 278f, führt ein Inventar aus Krauchwies von 1832 an, in dem „acht Tafeln mittlerer Größe" und „acht Brustbilder" aufgeführt sind; in einem Inventar von 1810 „4 tableaux, 12 grand et 12 petits" ohne nähere Angaben. Auch hinter diesen Angaben könnte man mit Bosch die Pfullendorfer Tafeln vermuten, in den „Brustbildern" die zugehörigen Prophetenfragmente, s. unten Zugehörige Teile e).

11 Mauch (1846), S. 24f.

12 Wiegmann (1857), S. 249f.

13 Lehner (1871), S. 36–39; Dahlke (1881), S. 354, 358–360; Bach (1894), S. 136–238.

Abb. 422: Meister des Pfullendorfer Altars, Heimsuchung, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

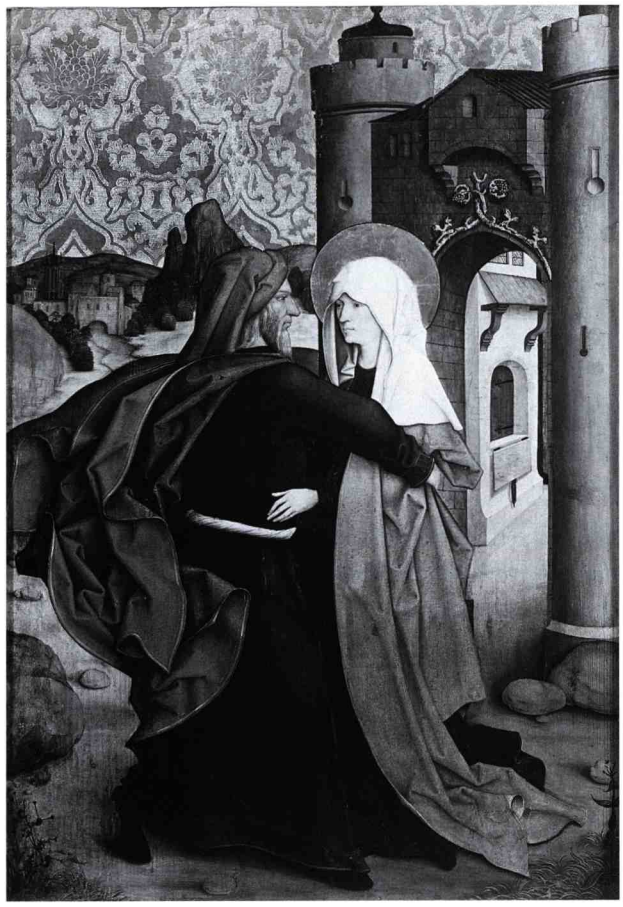


Abb. 423: Meister des Pfullendorfer Altars, Joachim und Anna an der Goldenen Pforte, Stuttgart, Staatsgalerie

Abb. 424: Meister des Pfullendorfer Altars, Geburt Mariens, Stuttgart, Staatsgalerie

bezeichnete und dessen Schaffen einzig durch drei Holzstiche nach Tafeln des Pfullendorfer Altars illustrierte.[14]

Eine abweichende Zuschreibungen hatte in der frühen Forschung lediglich Gustav Friedrich Waagen 1862 geäußert, der die Bilder dem älteren Ulmer Künstler Hans Schühlin (= Schüchlin) zuschrieb.[15] Dabei berief sich Waagen auf die Charakterisierung dieses Malers durch E. Harzen,[16] welcher auch die ausgesägten Prophetenbüsten, bis dato offenbar als Zeitbloms Arbeiten betrachtet, erstmals im Druck angeführt hatte, und zwar gleichfalls als Werke Schüchlins, worin ihm 1862 K. D. Hassler, der damalige Besitzer der kleinen Fragmente, folgte.[17] Weiterhin bemerkte Hassler, daß die Propheten, ähnlich wie bei den Bingener Altarflügeln der Fall, zu größeren Tafeln mit Szenen aus dem Neuen Testament gehört haben mußten, denen sie nach Art der Biblia pauperum zugeordnet gewesen seien. Für den bereits erwähnten Bach war jedoch die Attribution der Fragmente an Schüchlin statt an Zeitblom unbegreiflich, wobei er sich auch auf den Restaurator Eigner, der an viele Werke Zeitbloms Hand angelegt hatte, berufen konnte, für den die kleinen Büsten die schönsten Arbeiten dieses Malers wären.

Mit den Pfullendorfer Marienszenen brachte Bach die Prophetenfragmente jedoch nicht in unmittelbaren Zusammenhang, und ähnlich vermutete noch 1907 Konrad Lange im Katalog der Stuttgarter Sammlung, wo sich die acht Täfelchen inzwischen befanden, daß sie aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten zum Ulmer Wengenaltar gehört haben könnten.[18] Im Jahr 1908 erkannte dann Friedrich Haack die Zugehörigkeit der Propheten zu den Pfullendorfer Tafeln und stellt eine durchdachte Rekonstruktion der Marienseite des Retabels vor.[19] Indem er eine schon von Lange gemachte Feststellung aufgriff, derzufolge die acht Prophetenbüsten aufgrund ihrer Wendung und Ansicht in jeweils vier oben und unten sowie rechts und links

14 Demmin (1875), Zitat S. 2 und 3. Kriterien für die zitierte Einschätzung waren die angebliche Verbindung der Gesichtstypen mit der Kölner Schule und das Geschmackvolle und Sanfte der Gemälde. Die damals Sigmaringer Geburt Christi bildet auch Lübke (1876), Abb. 454, als besonders schönes Werk Zeitbloms ab.

15 Waagen (1862), S. 184.

16 Harzen (1860), S. 29.

17 Hassler (1862), S. 117.

18 Lange (1907b), S. 66.

19 Haack (1908), S. 251–256. Er wandte sich dabei ausdrücklich gegen die fehlerhafte und ästhetisch unglückliche Anordnung, in der Andreas Müller die Bilder 1857 in zwei großen Rahmen untergebracht hatte und die damals noch bestand.

Abb. 425: Meister des Pfullendorfer Altars, Tempelgang Mariens, Stuttgart, Staatsgalerie

Abb. 426: Meister des Pfullendorfer Altars, Vermählung Mariens, Stuttgart, Staatsgalerie

angebrachte aufgeteilt werden können, konnte er sie auf die acht Pfullendorfer Marienszenen verteilen, die in zwei Registern in chronologischer Reihenfolge von links nach rechts anzuordnen seien. Für die Rekonstruktion der Plazierung der Propheten lieferte wiederum der Bingener Altar das Modell. Obgleich Haack aber alle Tafeln Zeitblom beließ, stellte er fest, daß „manchem Beschauer" der Name Bernhard Strigel auf die Lippen kommen möge. Erklärbar sei dies indes dadurch, daß Strigel eben zur Zeit der Entstehung des Pfullendorfer Altars Lehrling bei Zeitblom gewesen sei und also an den damaligen Stil des Lehrers anknüpfe.

Weiter ging dann jedoch Carl Koch in seiner im selben Jahr erschienenen umfangreichen Zeitblom-Monographie.[20] Für ihn gab sich in den Gemälden ein „selbständig arbeitender Schüler" Zeitbloms zu erkennen, von dem auch die kleineren, eben die mit seitlichen Prophetenfiguren versehene Szenen des Bingener Altars stammten und der vermutlich mit dem jungen Strigel gleichzusetzen sei. Die Zuschreibung an Bernhard Strigel erfreute sich in den folgenden Jahrzehnten großer Beliebtheit und wurde etwa von Curt Glaser, Franz Rieffel, Julius Baum und noch 1957 von Alfred Stange in dem Schwaben der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewidmeten Band seines Standardwerks „Deutsche Malerei der Gotik" vertreten.[21] Eine Zuschreibung an Strigel bedeutete aber für Stange, daß der Pfullendorfer Altar weit früher als meist angenommen entstanden sein müsse, noch vor dem um 1490 angesetzten Bingener Altar und erst recht vor dem auf 1493/94 datierten Blaubeurer Altar, an dem Strigel mit Zeitblom zusammen gearbeitet habe.

Bereits 1940 hatte jedoch Theodor Musper die Pfullendorfer Malereien einem sowohl von Zeitblom als auch von Strigel verschiedenen Maler gegeben, der aus dem engsten Umkreis Zeitbloms stamme und vielleicht ein Geselle gewesen sei, jedenfalls von dessen Stil ausgehe.[22] In Farbe und Linie sei der Anonymus, wie schon Koch festgestellt hatte, subtiler als der bekannte Ulmer Maler, und er besitze einen stärker ausgeprägten Raumsinn. Außerdem korrigierte Musper die von Haack vorgelegte Rekon-

20 Koch (1908), S. 318–366.

21 Glaser (1916), S. 178f; ders. (1924), S. 286; Rieffel (1924), S. 67; ebenso Kurzes Verzeichnis (1928), S. 12; Götz (1930), S. 4; Kat. Stuttgart (1931), S. 185f; Stange (1957), S. 136f.; Baum (1938), S. 188, sprach in bezug auf den Pfullendorfer Altar vom Höhepunkt in Strigels Bestreben, es Zeitblom gleichzutun.

22 Musper (1940).

Abb. 427: Meister des Pfullendorfer Altars, Propheten, Stuttgart, Staatsgalerie

struktion des Pfullendorfer Altars dahingehend, daß er nicht, wie jener, die Marienszenen für die ehemaligen Außenseiten des Retabels hielt, sondern für die zweite von drei Wandlungen; auf der Außenseite seien die auf vier der acht Tafelrückseiten befindlichen Passionsszenen gewesen, im Inneren Skulpturen. Diese überzeugende Rekonstruktion stammte indes nicht von Musper selbst, sondern war diesem bereits 1934 von einem Mitarbeiter des Städel, vermutlich von Alfred Wolters, mitgeteilt worden.[23]

Muspers neue Zuschreibung wurde 1958 von Bruno Bushart aufgegriffen, der vor allem die Strigel-These widerlegen wollte und sich dazu gegen Stanges Frühdatierung des Pfullendorfer Altars wandte.[24] Durch Vergleiche insbesondere der Kopftypen machte er deutlich, daß das fragliche Werk die engste Verwandtschaft mit Zeitbloms 1497/98 datiertem Heerberger Altar besitze, dieser sich aber zwanglos in die künstlerische Entwicklung des Ulmers eingliedern lasse. Folglich könne der Pfullendorfer Altar – als nicht von Zeitblom geschaffenes Werk – nicht dem Heerberger Altar die Vorbilder der Gesichtstypen geliefert haben, sondern umgekehrt. Der Pfullendorfer Altar sei daher erst um 1500 anzusetzen; so spät, nach den Malereien am Blaubeurer Altar von 1493/94, sei der Stil jedoch für Strigel nicht mehr denkbar. Von Zeitblom unterscheide sich der anonyme Maler durch die stärkere Individualisierung der Gestalten, ihre Beweglichkeit und Bewegtheit, ihren „festen Körperbau", durch größere Räumlichkeit und Natürlichkeit. Kurz, der Pfullendorfer Meister erweise sich als ein vergleichsweise überlegener, auch modernerer, bereits dem 16. Jahrhundert zugewandter Künstler. Es handle sich wohl um einen Ulmer Mitarbeiter Zeitbloms, der als Frühwerk die kleineren Szenen des Bingener Altars geschaffen und der auch Bernhard Strigel gekannt habe; zwischen den beiden gebe es sogar ein gegenseitiges Geben und Nehmen. Busharts Auffassung fand in den folgenden drei Jahrzehnten breite Zustimmung und wurde sogar von Stange akzeptiert.[25] Radikaler trennte dann Daniela Gräfin von Pfeil 1993 den Maler der Pfullendorfer Tafeln von Zeitblom ab.[26] Sie sah den Anonymus als einen zwar vielleicht aus Zeitbloms Atelier hervorgegangenen, doch eigenständig mit eigener Werkstatt arbeitenden Meister, dem ein umfangreiches Œuvre zuzuschreiben sei. Er greife die Typen Zeitbloms auf, weiche von diesem indes hinsichtlich der Gestaltung von Haaren, Wimpern, Mündern und anderem ab; generell unterscheide er sich durch seine Palette, die einen Einfluß von Hans Holbein dem Ältern und Hans Burgkmair verrate, sowie die ausgeprägtere Räumlichkeit und die körperhaftere Figurenbildung. Von Zeitblom sei ferner die Art der Unterzeichnung verschieden, und schließlich käme in den Werken des Pfullendorfer Meisters immer wieder das gleiche, bei Zeitblom nicht anzutreffende Musterrepertoire zur Anwendung, sei es als Preßbrokat, Gravierung oder gemaltes Ornament. Gestützt durch entsprechende Übereinstimmungen der Muster könnten dem Anonymus, außer dem als Frühwerk um 1500 anzusehenden namengebenden Werk, folgende, sonst Zeitblom zugesprochene Arbeiten zugeschrieben werden: Die nach 1503 entstandenen Flügel des Bingener Altars – und zwar gerade die in der älteren Forschung Zeitblom gegebenen großformatigen Innenseitenbilder –, das Retabel von Schwendi, die Augsburger Valentinstafeln, die Beweinung Christi in Nürnberg, die Apostelpredella in Adelberg und diejenige mit Anna Selbdritt in Augsburg sowie einzelne Tafeln des Altars der Ulmer Wengenkirche, der um 1510 zu datieren sei.[27] Ganz entschieden trat dieser Einschätzung

23 Brief Muspers vom 18. September 1934 in der Bildakte im Städel, in welchem er dem (nicht namentlich genannten) Adressaten im Städel Dank für den Rekonstruktionsvorschlag ausspricht; beigefügt eine offenbar im Städel gefertigte Rekonstruktion aus Papier, die Muspers späterer Veröffentlichung entspricht.

24 Bushart (1958).

25 So von Ausst. Kat. Holbein (1965), S. 134; Rettich (1959), S. 158; Otto (1964), S. 22; Rettich (1965), S. 24f; Kat. Stuttgart (1962), S. 150; Stange (1970), S. 145f.

26 Von Pfeil (1993).

Abb. 428: Meister des Pfullendorfer Altars, Propheten, Stuttgart, Staatsgalerie

dann kürzlich Dietlinde Bosch in der ersten umfassenden neueren Zeitblom-Monographie entgegen.[28] Die durch von Pfeil zusammengebrachten Werke waren zwar auch in ihren Augen größtenteils zusammengehörig, doch eben nicht als Werke eines zu isolierenden Künstlers, sondern als späte Arbeiten von Zeitblom selbst. Der Pfullendorfer Altar stehe dabei, ebenso wie die Bingener Tafeln, mit einer Entstehungszeit erst gegen 1510 am Ende des erhaltenen Schaffens des Ulmers. Eine „Andersartigkeit" und durchaus höhere künstlerische Qualität bzw. größere Modernität sah auch Bosch in den Pfullendorfer Tafeln, hielt dies aber aus einer noch spät vollzogenen Entwicklung Zeitbloms für erklärbar. Seine Urheberschaft sei jedenfalls über Detailvergleiche mit Morellis Methode klar festzustellen; Unterschiede zu den für Zeitblom gesicherten Werken wie dem signierten Heerberger Altar erklärten sich wesentlich auch aus dem bedeutenden Größenunterschied; im etwas kleineren Format der Pfullendorfer Tafeln habe Zeitblom mehr zu leisten vermocht.

DISKUSSION

Die in jüngerer Zeit sehr kontroverse Forschungslage spiegelt zum einen die hohe Qualität der Malereien des sogenannten Pfullendorfer Altars, zum anderen das weitgehende Fehlen gesicherter historischer Fakten. Schon der ursprüngliche Aufstellungsort muß ungewiß bleiben; der eingebürgerte Name soll hier jedoch aus pragmatischen Gründen beibehalten werden. Krauchwies bleibt der früheste bekannte Aufbewahrungsort der Marientafeln. Dagegen ist die angebliche, offenbar von dem früheren Besitzer Herrich in Ravensburg angegebene Herkunft der acht zugehörigen Prophetenbüsten aus Kloster Zwiefalten keineswegs gesichert[29] – insbesondere falls die von Bosch angeführten acht im Jahr 1832 in Schloß Krauchwies, also am selben Ort wie die großen Tafeln, befindlichen „Brustbilder" tatsächlich mit ihnen identisch gewesen sein sollten.[30] Weit von Pfullendorf oder dem nahegelegenen Krauchwies dürfte der ursprüngliche Aufstellungsort des Retabels indes nicht zu suchen sein. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang eine bislang anscheinend nicht beachtete Tatsache: Das eigentümliche Motiv der in seitlichen Gehäusen untergebrachten Prophetenbüsten kommt außer bei unserem Altar einzig noch in den auch künstlerisch verwandten kleineren Szenen des Altars in Bingen bei Sigmaringen vor; Bingen ist jedoch nicht weit von Pfullendorf und Krauchwies entfernt, vor allem wenn man an der Entfernung nach Ulm, dem mutmaßlichen Entstehungsort, mißt. Hier könnte ein Zusammenhang über die Wünsche lokaler Auftraggeber vermutet werden, etwa dergestalt, daß der Auftraggeber des später entstandenen Werks eine Gestaltung ähnlich dem bereits in der Nähe vorhandenen wünschte. Daß es in der überlieferten Ulmer, überhaupt süddeutschen Produktion sonst nichts Vergleichbares gibt, scheint jedenfalls kein Zufall zu sein und über den – weniger exklusiven – stilistischen Zusammenhang hinaus für benachbarte Bestimmungsorte zu sprechen.

Das ehemalige Erscheinungsbild des Ganzen ist ohne jeden Zweifel in der von Musper und Bushart gegenüber Haacke korrigierten Form richtig rekonstruiert. Das Retabel besaß drei Wandlungszustände. Dabei befanden sich die Passionsszenen auf der Außenseite, was bereits durch ihre gemalten Himmel, an Stelle von Goldgrund, hinreichend bewiesen wird. Abgebildet waren von links nach

27 Zu den aufgeführten Werken s. ebd., S. 186–195, Abb. 251, 257, 259, 260, 263–266, 268; Ausst. Kat. Meisterwerke Massenhaft, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart 1993, Abb. 532, 538, 543, 545, Kat. Nr. 37, 41, 43, 44; Bosch (1999), Kat. Nr. 15, 18, 19, 20, 22, 25, 27.

28 Bosch (1999).

29 Laut Lange (1907a), nach Bach (1894) befanden sich die Fragmente schon 1843 im Besitz des Antiquitätenhändlers Herrich in Ravensburg, von wo sie zehn Jahre später zu Antiquar Hassler in Stuttgart gelangt sein sollen.

30 Vgl. oben, Anm. 10.

rechts und von oben nach unten das Gebet am Ölberg, die Kreuztragung, die Kreuzigung und die Beweinung Christi.[31] Bei ganz geöffnetem Schrein präsentierten die Flügel jeweils eine stehende Heiligenfigur, wohl in jener Art Halbrelief, das bei Ulmer Retabeln der Zeit um 1500 an solcher Stelle häufiger vorkommt.[32] Den erhaltenen Inschriften der Nimben – auf den Rückseiten der oben genannten Stuttarter Tafel b) und c)[33] – zufolge handelte es sich bei der Figur rechts um die hl. Ottilie und bei derjenigen links ebenfalls um eine Frau, da noch „SANCTA [...]A" auf dem beschädigten Heiligenschein lesbar ist; sollte die 1857 von Wiegmann angegebene ehemalige Beschriftung „Maria" korrekt gelesen sein, wird sich hier, in seitlicher Position, wohl kaum die Gottesmutter, sondern eine der anderen Marien befunden haben.[34] Die beiden Heiligenfiguren waren etwa lebensgroß und vermutlich in überwiegend goldene Gewänder gehüllt; ihre Köpfe wurden von den blauen Nimben mit goldener Schrift hinterfangen, die auf den Tafeln ausgeführt sind. Die Bildwerke standen auf Sockeln vor einem goldenen, in den Grund gravierten Brokatbehang, der unten mit abwechselnd schwarzen und weißen gemalten Fransen vor rotem Grund endete. Die Rahmen der Flügel müssen sehr breit gewesen sein, mindestens so breit wie die holzsichtigen seitlichen Streifen auf den Tafelrückseiten, dort wo sie aufgeleimt waren, also 17 cm. Für das Zentrum des Altars ist ein ungefähr quadratischer Schrein von guten 230 cm Breite anzunehmen, der drei vollrunde Bildwerke beherbergt haben dürfte.

Im zweiten Wandlungszustand maß die Bildwand des Altars zwischen viereinhalb und fünf Metern in der Breite bei über zwei Metern Höhe.[35] Hier waren die acht heute auf Frankfurt und Stuttgart verteilten Marienszenen angebracht. Zu ihnen gehörten, jeweils als Teilstück der Bildfläche, die acht Stuttgarter Prophetenfragmente, wie die Ikonographie und vor allem die auf den Marientafeln noch vorhandenen Reste der die Propheten einschließenden Gehäuse hinlänglich beweisen. Diese diagonal bildeinwärts gestellten Kleinarchitekturen von grauer Steinfarbe waren an beiden Seiten mit Diensten, deren Basen unten auf einer Art Bodenplatte standen, versehen und besaßen über dem schmalen Fenster, aus dem sich der jeweilige Prophet hinauslehnte, eine spitz vorspringende Überdachung – die Reste dieser Dächer sind in drei der Stuttgarter Szenen sowie in der rechten oberen Ecke der Frankfurter Geburt Christi, in Höhe des Fensterscheitels, noch vorhanden; Rudimente der rahmenden Dienste sieht man in derselben Tafel unten am rechten Rand. Die einzelnen Marienszenen maßen derart vervollständigt ungefähr einen Meter im Quadrat. Sie waren in zwei Registern in üblicher Lesefolge von links nach rechts und oben nach unten angebracht *(Abb. 429)*. Die vier heute in Stuttgart befindlichen Tafeln bildeten dabei das obere, die Frankfurter Stücke das untere Register. Zu sehen waren oben die Begegnung an der Goldenen Pforte, die Geburt Mariens, der Tempelgang Mariens und schließlich ihre Vermählung; darunter die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi und am Ende der Marientod. In Berücksichtigung der Perspektive werden die Szenen der unteren Reihe ein wenig mehr in Aufsicht gezeigt als die der oberen, was insbesondere beim Vergleich der unterschiedlich hohen Horizonte der Begegnung an der Goldenen Pforte und der Heimsuchung bemerkbar wird. Auf die Position innerhalb des Ganzen nahmen ebenso die Ansichten der Prophetengehäuse Bezug, wie schon Haack bemerkte: In Untersicht sind die einst oben angebrachten gegeben, die ehemals unten befindlichen in Aufsicht. Ferner sind die Propheten der vier ursprünglich auf der linken Seite befindlichen Marienszenen nach rechts, zur Mitte hin, gewendet, die der ehemaligen rechten Seite entsprechend nach links. Da die Figuren jeweils an der äußeren Kante einer Tafeln untergebracht waren, ergibt sich für jede der Marienszenen die Auswahl zwischen je zwei in der Ansicht geeigneten Prophetenfiguren; aufgrund technischer Befunde ist die genaue Kombination nicht zu ermitteln. Plausibel erscheint die von Bushart vorgenommene Zuordnung, in der die Ausrichtung und Bewegtheit der einzelnen Propheten gut zu den jeweiligen Hauptszenen paßt.[36] So vervollständigt, bildeten je ein oberes und unteres Bildfeld zusammen einen einzigen Flügel; zwischen beiden Szenen befand sich ein gemalter dunkelbrauner Trennstreifen, der von den Prophetengehäusen jedoch überschnitten wurde.[37] Die kleinen Architekturen bildeten auf diese Weise eine das einzelne Bildfeld übergreifende, übergeordnete Struktur der gesamte Schauseite.

In motivischer Hinsicht stellen diese seitlichen Häuschen eine auffällige Besonderheit dar, die allem Anschein nach einzig beim Pfullendorfer und beim Bingener Altar *(Abb. 433)* überliefert ist. Ikonographisch ist die Kombination von Prophetenfiguren und Szenen des Neuen Testaments hingegen nicht ungewöhnlich; sie kommt etwa in der bereits von Hassler angeführten Biblia pauperum

31 Die Identifikation der zweiten Szene als Kreuztragung durch Bosch (1999), S. 278, ist zweifellos richtig, im Unterschied zur Einschätzung als Dornenkrönung noch bei Rettich (1992) S. 243.

32 Vgl. Meisterwerke Massenhaft (wie Anm. 27), etwa Abb. 196 (Geislinger Altar von Daniel Mauch, 1518/20), Abb. 415 (Rübgartener Retabel), Abb. 528 (Betzisried) oder auch Abb. 485 (Blaubeurener Hochaltar, 1493/94).

33 Lt. Bushart (1958), S. 230, Anm. 3, lauten die Inschriften „SANCTA. OTTILIA. ORA. PRO. NOBIS." und „SANCTA (...)A. ORA. PRO. NOBIS."

34 Wiegmann (1857), S. 249, er zitiert die Inschriften allerdings in nicht ganz korrekter Schreibweise als „Sta Maria ora pro nobis".

35 Die Gesamtgröße beträgt keineswegs nur etwa 2 x 4 m, wie Rettich (1992), S. 242, angibt. Zu den vier Tafeln von jeweils etwa einem Meter Breite muß noch acht Mal die Breite des Rahmens addiert werden, die angesichts der Tafelgröße leicht 10 cm betragen haben mag.

36 In der Montage bei Rettich (1992), S. 242, sind die beiden Propheten oben rechts gegenüber Bushart (1959), Abb. 1, vertauscht; dessen Zuordnung der stark nach innen ins Bild gedrehten Gestalt zum Tempelgang, in welchem sich Maria weiter in der Bildtiefe befindet, erscheint jedoch überzeugender.

37 Das Dächlein rechts oben bei der Geburt Christi ragt über den Trennstreifen, der aus einem dunkelbraunen Streifen mit hellem dünnem Zierstrich und schwarzem Rand besteht. Vielleicht bildeten sogar die Dächer der unteren Prophetengehäuse so etwas wie sockelartige Wasserschläge der oberen Gehäuse.

Abb. 429: Meister des Pfullendorfer Altars, Pfullendorfer Altar, Rekonstruktion von Bushart (1959)

vor – allerdings in Verbindung mit typologischen Szenen –, begegnet aber gleichfalls in großformatiger Malerei, beispielsweise in Glasgemälden wie den um 1480 geschaffenen Chorfenstern des Ulmer Münsters.[38] Ähnlich prominente Figuren mit längeren Texten, die neutestamentlichen Szenen zugeordnet sind, gibt es bei Darstellungen des Credo, an die man sich hier erinnert fühlen könnte,[39] doch müssen den Propheten dabei jeweils Apostel gegenüberstehen.

Als formale Vorbilder der Pfullendorfer Prophetenhäuschen scheinen zwei von Bosch angeführte Beispiele relevant, nämlich die seitlichen Fenster in Hans Multschers Karg-Nische von 1433 im Ulmer Münster sowie die gemalten Prophetenfiguren an den seitlichen Schmalseiten des Schreins von Friedrich Herlins Nördlinger Altar aus dem Jahr 1462 *(Abb. 430)*.[40] Insbesondere die Nördlinger Darstellungen ähneln denjenigen von Pfullendorfer und Bingener Altar, nicht zuletzt weil auch dort die Prophetenfiguren große Schriftstücke aus ihren Fensteröffnungen heraus halten. Zudem ergibt sich eine direkte Verbindung von unseren Tafeln zu Herlins Werk über Bartholomäus Zeitblom, der wahrscheinlich in den 1470er Jahren bei Herlin in Nördlingen seine Lehre absolvierte.[41]

Ist Zeitblom nun als Autor der Pfullendorfer Tafeln zumindest äußerst umstritten, kann doch eine enge Verwandtschaft mit seinen gesicherten Werken kaum geleugnet werden. In direktem Zusammenhang mit diesem kontrovers diskutierten Zuschreibungsproblem steht die Frage nach der Datierung unseres Retabels. Bushart hat mit seinem Hinweis auf die Abhängigkeit zahlreicher Kopftypen von Zeitbloms Heerberger Altar von 1497/98 einen klaren terminus post quem gegeben; gleich, ob man den Pfullendorfer Altar Zeitblom selbst zuschreibt – dann handelte es sich um eine Weiterentwicklung –, oder ob man ihn einem anderen Maler gibt, der beispielsweise zur Zeit des Heerberger Altars bei Zeitblom ausgebildet worden sein könnte oder der zumindest auf Werke dieser Schaffenszeit zurückgriff. Objektive Bestätigung findet diese Einschätzung in den dendrochronologischen Befunden, die eine Entstehung vor 1497 fast unmöglich machen. Ganz im Sinne Busharts wird damit auch einer Zuschreibung an den jungen Bernhard Strigel endgültig der Boden entzogen.

Durch andere mutmaßliche Vorlagen läßt sich das Entstehungsdatum der Pfullendorfer Tafeln nur bedingt weiter eingrenzen. Als eine solche gilt oft die Mariengeburt des 1493 geschaffenen, heute im Augsburger Dom aufbewahrten Weingartener Retabels von Hans Holbein

38 Vgl. Ausst. Kat. Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. „Straßburger Fenster" in Ulm und ihr künstlerisches Umfeld, Ulmer Museum 1995, S. 64–80; die Fenster wurden von der Straßburger Werkstattgemeinschaft um Peter Hemel geschaffen. Die Prophetenfiguren sind, wie auch bei Schnitzaltären üblich, in die gemalten Architekturbaldachine versetzt und halten – angesichts der Anbringungshöhe kaum überraschend – leere Spruchbänder.

39 Vgl. beispielsweise eine Folge von Zeichnung des oberrheinischen Meisters der Gewandstudien, um 1480/85, die wohl ein niederländisches Werk wiedergeben, zuletzt dazu Stephanie Buck, Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog, Turnhout 2001, Nr. IV.5, S. 285f, Abb. S. 420f.

40 Bosch (1999), S. 285; zur Karg-Retabel s. zuletzt Hartmut Krohm, Bemerkungen zur kunsthistorischen Problematik der Karg-Nische im Ulmer Münster, in: Ausst. Kat. Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm, Museum Ulm 1997, S. 109–127; zu Herlin Stange KV 2, S. 225, Nr. 986; Elmar D. Schmid, Nördlingen – die Georgskirche und St. Salvator, Abb. 56, 57.

41 Vgl. Bosch (1999), S. 21–23.

Abb. 430: Friedrich Herlin, Nördlinger Altar, 1462, Schmalseite des Schreins, Nördlingen, St. Georg

d. Ä.[42] Indes scheinen die Dinge in Wahrheit nicht so klar zu liegen: Holbeins Komposition teilt einige auffällige Motive – insbesondere das der Magd vorn, die ihren Fuß in den Badezuber gesteckt hat – mit einem über 40 Jahre älteren, Conrad Laib zugeschriebenen Bild.[43] Erstaunlicherweise zeigt nun aber die Mariengeburt vom Pfullendorfer Retabel *(Abb. 424)* noch mehr Ähnlichkeiten mit der Laibschen Tafel, und zwar auch hinsichtlich solcher Details, die bei Holbein nicht vorkommen; genannt seien die Ansicht von Bett und Vorhang, die rote, weiß gesäumte Bettdecke, die Magd, die von hinten mit einem Breiteller kommt und jeweils ein dunkelblaues Kleid mit weißem Kopftuch trägt, schließlich die zweite Magd vorne und das tatsächlich seltene Motiv des weitgehend in eine Windel gewickelten Säuglings. Statt direkter Abhängigkeit der Pfullendorfer von der Holbeinschen Mariengeburt mag man hier also eher eine gemeinsame Grundlage vermuten, welche noch aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrührte und vielleicht sogar in Laibs Kreis entstanden war.

Reminiszenzen an den älteren Holbein dürften in einer anderen Pfullendorfer Tafel allerdings tatsächlich vorliegen, und zwar im Marientod, der von der entsprechenden Darstellung aus Holbeins Afra-Altar von 1490, heute im Kunstmuseum Basel, angeregt zu sein scheint *(Abb. 434)*.[44] Darüber hinaus war, wie Bushart nachweisen konnte, Bernhard Strigels Heimsuchung *(Abb. 431)* des Blaubeurer Hochaltars von 1493/94, die ihrerseits auf einen Stich des Meisters E.S. (L. 16) zurückgreift, ohne Zweifel das Vorbild für die entsprechende Szene des Pfullendorfer Retabels. Der jeweilige Schauplatz mit dem Stück Stadt rechts, der steile Felsen links, die Haltung und Gesten der beiden Frauen, schließlich Details wie Elisabeths Turban sprechen für sich, insbesondere wenn man die übrigen Heimsuchungsdarstellungen des Zeitblomkreises zum Vergleich heranzieht. Strigel ist in diesem Falle also der Gebende. Problematisch ist dagegen die Frage nach dem Verhältnis zwischen den Pfullendorfer Kompositionen und späteren Werken des Memminger Malers. Für einige tatsächlich unverkennbar mit den Pfullendorfer Tafeln verwandte Motive bei Strigel nimmt Bushart an, daß dieser nun seinerseits auf den Pfullendorfer Altar zurückgegriffen habe.[45] Mit Blick auf die Rezeption der Strigelschen Heimsuchung in der Frankfurter Tafel bliebe aber ebenfalls die Möglichkeit, daß sich der Maler der Pfullendorfer Tafeln an weiteren, jedoch nicht erhaltenen frühen Kompositionen Strigels orientiert hat. Besondere Bedeutung käme der Richtung des Austauschs im Falle von Strigels Verkündigung in Schloß Salem zu – bei der die Gestalt Mariens und ihre Plazierung sehr verwandt erscheinen –, da der Altar 1508 datiert ist und der Pfullendorfer Altar, sollte die Anregung von ihm ausgehen, folglich früher entstanden sein müßte.[46] Eine Entscheidung ist gegenwärtig kaum sicher zu treffen; ein Rückgriff Strigels auf unsere Verkündigungstafel erscheint indes als wahrscheinlichere Möglichkeit. Sehr fraglich ist hingegen eine von Bushart und Rettich gesehene Abhängigkeit des von Hans und Jakob Strüb geschaffenen Hochaltars aus Kloster Inzigkofen bei Sigmaringen von den Pfullendorfer Szenen;[47] mit einem weitgehend gesicherten Entstehungsdatum von 1505 wäre das Strübsche Werk zwar wiederum für die Datierung unserer Werke äußerst relevant, doch bleibt m. E. unsicher, ob hier überhaupt ein Bezug vorliegt.

Wie schwierig letztlich die Beurteilung von motivischen oder kompositionellen Abhängigkeiten in der eng

42 So festgestellt in Hans Holbein d. Ä. und die Kunst der Spätgotik (1965), Nr. 131, 132. Holbeins Mariengeburt bei v. Pfeil (1993), Abb. 241, 256.

43 Padua, Vescovado, vgl. Ausst. Kat. Conrad Laib, Österreichische Galerie im Belvedere, Wien 1997, Abb. S. 37; die Tafel wird oft mit dem 1449 datierten, ehemals Salzburger Kalvarienberg Laibs in Verbindung gebracht. Ich danke den Hinweis auf die Bezüge zu Holbeins sowie der Pfullendorfer Tafel Antje-Fee Köllermann, München, die sich im Rahmen ihrer Dissertation über Conrad Laib damit auseinandergesetzt hat.

44 Holbeins Marientod (Meisterwerke Massenhaft [wie Anm. 27], Abb. 299) ähnelt hinsichtlich der Grundkomposition, der Zusammenordnung von Maria und Johannes, den gedrängten, teils überschnittenen Aposteln und weiteren Details.

45 Bushart (1958), S. 242, führt, außer der unten erwähnten Salemer Tafel, die Ähnlichkeit mit einer Vermählung Mariens von etwa 1515 sowie der Geburt Mariens im etwa gleichzeitigen, in Berlin aufbewahrten Schussenrieder Altar auf.

46 Vgl. Gertrud Otto, Bernhard Strigel, München/Berlin 1964, Nr. 22a, Abb. 63.

47 Bushart (1959), S. 242; Rettich (1992), S. 242. Zum Altar der Strüb vgl. Isolde Lübbeke, Early German painting 1350–1550, The Thyssen-Bornemisza Collection, London 1991, Nr. 87, S. 378–383. Die wohl ähnlichste Szene, die Heimsuchung, hat wiederum ebensoviel Gemeinsamkeiten mit der Strigelschen Fassung wie mit derjenigen in Frankfurt.

verflochtenen schwäbischen, speziell Ulmer Kunst um 1500 fällt, zeigt schließlich die Verkündigungsszene *(Abb. 432)* des Ennetacher Retabels von Jörg Stocker aus dem Jahr 1496.[48] In Anlage und Ansicht des Raums mit den beiden großen Fensteröffnungen, in der Bank hinten, der Majolikavase vorn links und der Position der beiden Protagonisten, ja selbst in den Farben von Gabriels Kleidung könnte man leicht Reminiszenzen an die Pfullendorfer Szene erblicken und das Stockersche Werk in Abhängigkeit von diesem sehen – ein umgekehrtes Verhältnis ist angesichts von Stockers üblichem Eklektizismus wohl nicht anzunehmen. Solche Abhängigkeit würde allerdings eine sehr frühe, mit der Dendrochronologie nur noch notfalls zu vereinbarende Datierung unseres Altars auf etwa 1495/96 nach sich ziehen. Will man dies nicht in Kauf nehmen, muß von einer gemeinsamen Grundlage beider Tafeln ausgegangen werden.

Direkte Bezüge darf man dagegen zwischen dem Pfullendorfer und dem Bingener Altar annehmen, nicht allein wegen der, wie erwähnt, sonst nicht vorkommenden Prophetengehäuse, sondern auch wegen der deutlichen Ähnlichkeiten der jeweiligen Darstellung des Marientods *(Abb. 414, 433)* – in denen etwa der gleiche langbärtige Apostel mit rötlichem Chaperon hinten auftaucht – und dem Propheten beim Bingener Marientod, welcher bis hinein in die Farben einer der Stuttgarter Gestalten entspricht *(Abb. 427)*. Auch dieser Altar ist nicht datiert, er kann aber kaum vor 1503, dem Neubau des Kirchenchores in Bingen, entstanden sein.[49] Wiederum lassen sich derzeit wenig handfeste Argumente für die Priorität des einen oder anderen Werkes gewinnen. Von der gesamten Auffassung der Szene des Marientodes her, die auf der Pfullendorfer Tafel in sich schlüssiger und konzentrierter wirkt, liegt indes die Annahme einer Abhängigkeit des Bingener Stücks nahe. Dafür spräche ferner, daß die Pfullendorfer Szene der entsprechenden Komposition von Holbeins d. Ä. Afra-Altar *(Abb. 434)*, die letztlich die Vorlage gewesen sein dürfte, ähnlicher ist: In Pfullendorf wie bei Holbein sind die Apostel hinten in zwei dichte Gruppen verteilt, sieht man jeweils links einen Weihrauchfaßanbläser, steht Johannes stützend hinter Maria, befinden sich die Apostel überhaupt in teilweise aufeinander abgestimmten Handlungen, während sie in der Bingener Szene weitgehend isoliert wie bloße Zuschauer hinten aufgereiht werden. Man darf demnach vermuten, daß der Pfullendorfer Altar das Vorbild für die Darstellung des Bingener Retabels geliefert hat und diesem vorausgeht.[50] Faßt man die Beobachtungen zusammen, so wird der Pfullendorfer Altars einerseits nach dem Heerberger Altar von 1497/98, andererseits vor dem um oder nach 1503 anzusetzenden Bingener Retabel entstanden sein. Mit Bushart und der jüngeren Forschung kann man größte Ähnlichkeiten der Kopftypen auf dem Heerberger Altar feststellen – tatsächlich scheinen die meisten Physiognomien auf den Pfullendorfer Tafeln davon direkt abgeleitet. Der Schluß, daß unser Altar daher zeitlich nicht weit vom Heerberger Retabel entfernt sein könne, ist durchaus plausibel und außerdem sehr gut mit den Ergebnissen der Dendrochronologie vereinbar. Falls Bernhard Strigels Salemer Verkündigung von 1508 tatsächlich von unseren Tafeln angeregt ist – und mehr noch falls die Brüder Strüb sie um 1505 zum Vorbild genommen haben sollten – dürften sie nur wenig über die Jahrhundertwende hinaus gesetzt werden. Da ferner die benennbaren Vorbilder, Bilder Holbeins des

Abb. 431: Bernhard Strigel, Hochaltar, 1493/94, Heimsuchung, Blaubeuren, Klosterkirche

48 Sigmaringen, Fürstlich Hohenzollernsche Gemäldesammlung, vgl. Meisterwerke Massenhaft (wie Anm. 27), Abb. 471.

49 Vgl. Bosch (1999), S. 306f; die früher vertretene Frühdatierung um 1490, noch vor dem Pfullendorfer Altar, wird von ihr zu Recht abgewiesen.

50 Diese Reihenfolge nimmt offenbar auch Bosch (1999), S. 302–316, 334, an.

Abb. 432: Jörg Stocker, Ennetacher Altar, 1496, Verkündigung, Sigmaringen, Hohenzollern-Museum

Älteren und die Blaubeurer Heimsuchung Strigels, bereits in der ersten Hälfte der 1490er Jahre entstanden und zugleich weder in Motiven noch etwa in Kleidungsdetails Elemente auftauchen, die erst im frühen 16. Jahrhundert denkbar wären, ist eine Entstehung unserer Tafeln um 1500 anzunehmen.

Stilistisch erscheinen die erhaltenen Bilder des Pfullendorfer Altars weitgehend einheitlich. Leichte Abweichungen in der Gestaltung der Physiognomien meint man in den Stuttgarter Darstellungen des Tempelgangs und der Vermählung Mariens festzustellen. Namentlich in letztgenannter Szene wirkt das Gesicht der Braut weicher und schwerer als in den übrigen, es erinnert m. E. stärker an das in unbestrittenen Werken Zeitbloms Anzutreffende. Über den reinen Typus hinaus ist hier auch ein Antlitz wie das des Joachim, links am Bildrand, den älteren Männern auf dem Heerberger Altar etwas näher als die Gesichter in den übrigen Tafeln. Insgesamt aber bleiben erkennbare Unterschiede zu den allgemein als Werke Zeitbloms akzeptierten Arbeiten bestehen – die durch von Pfeil dem Pfullendorfer Meister zugeschriebenen Tafeln seien hier zunächst außer Acht gelassen. Betrachtet man eben den Heerberger Altar von 1497/98, so erscheint dessen Malweise auffallend weicher und breiter, die Pfullendorfer Tafeln sind im Vergleich zeichnerischer, die Formen schärfer geschnitten. Selbst bei den typmäßig entsprechenden Physiognomien würde man die beiden Retabel nicht verwechseln können. Zeitbloms Gesichter sind durchweg weniger lebendig, ihr Blick aus zumeist runden Augen wirkt starr, oft fast starrend ins Leere gehend. Auch sind die Figuren insgesamt steifer, unbewegter, sie stehen gern aufrecht nebeneinander. Nun ist bei diesen Vergleichen Boschs Hinweis auf die Bedeutung der Bildgröße sicherlich zu berücksichtigen; die größere Steifheit der Figuren etwa oder die breitere Malweise könnten durch das größere Format zumindest begünstigt sein. Auf der anderen Seite sind jedoch die Pfullendorfer Tafeln keineswegs miniaturhaft, und ferner würde man auch ein kleines, fein gemaltes Werk wie das Zeitblom zugeschriebene Pariser Verkündigungstriptychon[51] kaum dem Maler der Pfullendorfer Tafeln geben wollen. In den Pfullendorfer Tafeln sind die Augen tatsächlich, wie von Pfeil herausstellt, zumeist eher schlitzartig, vor allem aber haben sie einen gerichteten, lebendigen Blick. Dadurch und durch die schärfere Zeichnung wirken die Gesichter, mit Busharts Worten, „temperamentvoller", „rassiger" und „lebhafter".[52] Diese Unterschiede wiegen in meinen Augen schwerer als eventuell vorhandene, doch weniger genau benennbare Abweichungen der Palette oder der Raumerschließung. Die größere Verlebendigung der Pfullendorfer Figuren, ihre größere Dynamik schon im Entwurf wird beim Vergleich verschiedener Heimsuchungsgruppen sehr anschaulich. Weder in Zeitbloms Eschacher Altar von 1496 noch in der entsprechenden Szene des Wengenaltars von um 1500 oder später kommt etwas von der Spannung in der Begegnung der beiden Frauen im Frankfurter Bild oder auch nur ein Gefühl für ihre Bewegung auf.[53] Zwar ist unsere Darstellung die einzige, die sich auf Strigels Blaubeurer Formulierung beruft, doch hatte ja eben Zeitblom mit Strigel am Altar der Klosterkirche 1493/94 zusammengearbeitet, im Eschacher Altar aber trotzdem keinen Gebrauch von der schönen Fassung des jüngeren Kollegen gemacht. Die Grundkomposition der Pfullendorfer Verkündigung mit einem sehr ähnlichen Engel Gabriel, gekleidet in die ganz entsprechenden Farben, findet sich auf dem Zeitblom zugeschriebenen, wohl unter Beteiligung von Mitarbeitern geschaffenen Adelberger Retabel, das 1511 oder vielleicht bereits um 1501 entstand.[54] Auch in diesem Werk, das höchstwahrscheinlich jünger als unsere Tafeln ist, ist der Stil weit besser mit den gesicherten Zeitblom-Arbeiten zu vereinbaren als mit den Pfullendorfer Malereien – selbst wenn man das größere Format und die weniger anspruchsvolle Ausführung berücksichtigt.

Einerseits läßt sich der Pfullendorfer Altar also den un-

51 Vgl. Meisterwerke Massenhaft (wie Anm. 27), Abb. 240; Bosch (1999), Abb. 77, 79.

52 Bushart (1958), S. 232, gut illustriert durch Busharts Gegenüberstellungen ebd., Abb. 2, S. 233.

53 Vgl. Bosch (1999), Abb. 61, 92; gleiches gilt für die Heimsuchung des Donzendorfer Altars, ebd., Abb. 25.

54 Vgl. Bosch (1999), S. 259–267, Abb. 128, 128; auf dem Mantelsaum Mariens in der Geburt Christi steht geschrieben, ein gewisser, sonst nicht nachweisbarer Gregor Grüneisen habe „das gemacht", vielleicht handelt es sich um einen Gesellen Zeitbloms. Der Altar trägt die allerdings wohl im 19. Jahrhundert erneuerte und daher für Bosch nicht sichere Datierung 1511.

Abb. 433: Bartholomäus Zeitblom, Bingener Altar, Marientod, Bingen, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt

widersprochen für Zeitblom in Anspruch genommenen Werken nicht nahtlos anschließen. Andererseits läßt sich jedoch auch kein eigenes Œuvre eines Pfullendorfer Meisters konstituieren. Die durch von Pfeil unter diesem Namen zusammengebrachten Gemälde sind stilistisch nämlich durchaus uneinheitlich und mit den Pfullendorfer Tafeln nur in jeweils unterschiedlichen Aspekten verknüpft. Dies trifft besonders auf den Altar aus Schwendi zu, bei dem weder die fleischiger wirkenden Gesichter der Stifter noch die steifen Heiligen der großen Flügel mit den Pfullendorfer Tafeln übereingehen;[55] hier mag Boschs Zuschreibung an einen separaten Mitarbeiter in Zeitbloms Werkstatt zutreffend sein. Hinsichtlich des Altars in Bingen ist von Pfeil dahingehend zuzustimmen, daß die Bilder von Außen- und Innenseite nicht, wie in der früheren Literatur oft geschehen, stilistisch voneinander getrennt werden müssen. Vielmehr sind die beiden erhaltenen Bilder der Außenseite, Darbringung Christi und Marientod *(Abb. 433)*, nur nachlässiger, weniger anspruchsvoll als die großformatigen Darstellungen der Geburt Christi und Anbetung der Könige auf den Flügelinnenseiten. Bei allen Bildern – auch bei denjenigen der Außenseite, die im Format (jeweils 118,5 x 143 cm) den Pfullendorfer Tafeln nahekommen – zeigt sich wieder eine weichere, weniger zeichnerische und weniger präzise Malweise. Bei den großen, qualitativ sehr guten Tafeln stimmen die Köpfe nur hinsichtlich der Typen überein, nicht in der konkreten Ausformung; insbesondere der Joseph in der Geburt Christi gleicht mit seinen Kugelaugen und dem etwas ungeschlachten Gesicht den älteren Männern der Pfullendorfer Tafeln gar nicht. Auch das mit einer Vielzahl von warm-pastelligen Tönen arbeitende Kolorit entspricht nicht so sehr unseren ja auf nur wenige, meist eher kühle Farben abgestimmten Gemälden. Details wie die durch von Pfeil angeführte schwebende Engelsgruppe in der Bingener Geburt schließlich passen in ihrer leicht „barocken" Ausprägung eben gerade nicht zu den strengeren, mit großen Linienzügen arbeitenden Pfullendorfer Tafeln.

Eine weiche, viel mehr Zeitbloms Heerberger Altar gleichende Malweise kennzeichnet auch die Augsburger Valentinstafeln.[56] Ebenso passen die zumeist unbewegten, etwas steifen Gestalten und ihre Gesichter mit knopfigen, oft ins Leere blickenden Augen besser zum Heerberger Altar als zu unseren Gemälden. Was die Valentinstafeln indes auszeichnet, ist die sorgsame Ausführung und das wunderbare, vielfach ganz ungewöhnliche Kolorit: Delikat wird es durch die Kombination diverser Nuancen von Braun- und Grautönen mit Rosa und mehreren Spielarten von bläulichem und bräunlichem Violett. Gerade diese Farben und die tonige Zusammenstellung sind den Pful-

55 Vgl. v. Pfeil (1993), Abb. 264, 268, 545; Bosch (1993), S. 206–209. Die übrigen Zuschreibungen v. Pfeils (s. Forschungsgeschichte) können hier nicht diskutiert werden Bei der Auferstehung Christi des Wengen-Altars aber beispielsweise widerspricht die Steifheit und mangelnde Räumlichkeit komplett einer Zuweisung an den Pfullendorfer Maler, vgl. Meisterwerke Massenhaft (wie Anm. 27), Abb. 538.

56 Bosch (1999), S. 247–254; außerdem Martin Schaawe, Staatsgalerie Augsburg. Altdeutsche Malerei in der Katharinenkirche, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München o. J. [2001], S. 26, 27, 92, Abb. 37, 38, 123.

Abb. 434: Hans Holbein d. Ä., Marientod vom Afra-Altar, 1490, Basel, Kunstmuseum

lendorfer Tafeln aber ganz fremd. Die Gemeinsamkeit liegt hier in erster Linie in einer hohen künstlerischen Qualität. Ganz anders dagegen die gleichfalls in Augsburg befindliche Predella *(Abb. 435)*.[57] Ihre Ausführung ist eher bescheiden, Farbe und Gestaltung der Physiognomien sind so andersartig, daß sie unmöglich von derselben Hand wie die Valentinstafeln stammen können. Mit den Pfullendorfer Bildern stimmen auf der Predella jedoch einige Gesichter im Typus und sogar in der Ansicht überein: Die hl. Barbara entspricht der Jungfrau der Heimsuchung, Maria auf dem Arm Annas der Pfullendorfer Annunziata, Magdalena schließlich der Maria der zugehörigen Geburt Christi. Eben diese motivische Nähe macht indes die grundlegenden künstlerischen Unterschiede zwischen beiden Werken um so evidenter. Eine Belebung der Gesichter ist nämlich auf der Augsburger Predella überhaupt nicht erreicht, die Heiligen schauen blicklos-stumpf und leicht schielend vor sich hin.

Valentinstafeln, Bingener Altar und Augsburger Predella sowie die Pfullendorfer Tafeln zeigen also unterschiedliche Berührungspunkte, aber gerade keine markanten künstlerischen Übereinstimmungen. Was diese Werke, und ebenso die übrigen dem Pfullendorfer Meister zugeschriebenen Tafeln, tatsächlich verknüpft, ist der Bezug auf bzw. die Verbindung mit Werken Zeitbloms. Ein anderer, mit eigenem individuellen Œuvre versehener Meister läßt sich nicht absondern. Und ferner: Gegenüber anderen Ulmer Werkgruppen der Zeit, den Arbeiten von Jörg Stocker, dem jungen Martin Schaffner und ebenso dem jungen Bernhard Strigel, schließen sich alle Zeitblom oder dem Pfullendorfer Maler zugeschriebenen Werke wiederum eng zusammen. Es dürfte daher mit Musper und Bushart anzunehmen sein, daß der Meister des Pfullendorfer Altars ein besonders fähiger, auch etwas modernerer und daher wohl jüngerer Mitarbeiter der Zeitblom-Werkstatt gewesen ist – eben deshalb konnte er zuzeiten mit dem jungen Strigel identifiziert werden. Den qualitativ hervorragenden Pfullendorfer Altar scheint er weitgehend in eigener Regie entworfen und gefertigt zu haben, natürlich unter Rückgriff auf Zeitbloms Typen und Repertoire. Auch eine Händescheidung der Unterzeichnungen scheint beim gegenwärtigen Dokumentationsstand nicht möglich: Bei den Pfullendorfer Tafeln wirkt die Unterzeichnung recht einheitlich, und sie mag derjenigen der Valentinstafeln ähnlich sein.[58] Markante Unterschiede werden indes auch zu den veröffentlichten Unterzeichnungen von Zeitbloms akzeptierten Werken nicht ersichtlich.[59] Individuelle Handschriften lassen sich hier m. E. nicht erkennen; Werkstattgepflogenheiten und -konventionen dürften sich stattdessen zeigen.[60] Daß die – offenbar von Andreas Müller sehr genaue wiederholten – Granatapfelmuster des Goldgrundes der Pfullendorfer Tafeln auf verschiedenen anderen, um und nach 1500 anzusetzenden, mehr oder weniger stilverwandten Werken auftauchen, kann ebenfalls nicht als Argument für eine separate Werkstatt gelten: Die fraglichen Stücke sind stilistisch nicht einheitlich – die erwähnte Predella in Augsburg und das Retabel von Schwendi gehören dazu.[61] Eher dürfte die

57 Bosch (1999), S. 228–230; Schaawe (wie Anm. 56), S. 92, Abb. 41, 124.

58 Abgebildet bei Schaawe (wie Anm. 56), Abb. 123.

59 Abbildungen bei v. Pfeil (1993), Abb. 249, 250, Kilchberger und Heerberger Retabel. Die Modellierung des Gesichts des hl. Georg vom Kilchberger Retabel etwa ist durchaus nicht grundsätzlich anders als bei den Pfullendorfer Tafeln.

60 Selbst die abweichende, da keine feinen Schraffuren umfassende, Unterzeichnung der Augsburger Predella (v. Pfeil [1993], Abb. 254; Schawe [wie Anm. 56], Abb. 124) läßt sich hinsichtlich der etwas eckigbrüchigen Umrißlinien mit dem Georg aus Kilchberg (v. Pfeil [1993], Abb. 249) vergleichen, und zwar besser als mit unseren Tafeln.

61 Mit den übereinstimmenden Mustern argumentiert v. Pfeil (1993); eine Umzeichnung des Musters bei Westhoff u. a. (1996), Nr. 6.79, samt Aufzählung der identischen, teils gravierten, teils gemalten Muster bei: Retabel von Schwendi; Altar aus Hürbel, heute Bukarest; Altar in Bingen; Augsburg, Predella WAF 1206.

Abb. 435: Bartholomäus Zeitblom, Predella, Augsburg, Staatsgalerie

Mustervorlage wohl erst um jene Zeit herum in die Zeitblom-Werkstatt gelangt und dort von verschiedenen Mitarbeitern genutzt worden sein. Der Maler der Pfullendorfer Tafeln mag gegen Ende der 1490er Jahre in die Werkstatt des Ulmer Meisters eingetreten sein. Zur Annahme eines in Einzelfällen relativ eigenständig arbeitenden, also auch selbst entwerfenden Gesellen dürfte hervorragend die Tatsache passen, daß Zeitblom noch im Jahre 1517 – nur diese eine relevante Quelle ist erhalten – offenbar die zweitgrößte Ulmer Malerwerkstatt betrieben hat: Sein Haushalt umfaßte neun Mitglieder im Alter über 15 Jahren, worunter sich bis zu sechs Mitarbeiter befunden haben könnten.[62] Zeitblom paßt sich damit in eine um 1500 in Süddeutschland vielfach zu beobachtende Tendenz zur Bildung weniger, großer Werkstätten ein. Auf die Gesellen, zu denen man den Maler der Pfullendorfer Tafeln rechnen darf, entfiel so ein großer Teil der Arbeit, während der Meister mitunter wohl hauptsächlich als Leiter und Unternehmer tätig war.

S.K.

LITERATUR

VERZ. 1966, S. 77f; 1971, S. 39; 1987, S. 72

1846 E. MAUCH, Vortrag, in: Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben, 4. Bericht, 1846, S. 24f

1857 R. WIEGMANN, Acht Gemälde von Barthel Zeitblom, in: Deutsches Kunstblatt 8, 1857, Nr. 29, S. 249f

1860 E. HARZEN, Über Bartholomäus Zeitblom, Maler von Ulm, als Kupferstecher, in: Archiv für die zeichnenden Künste (hg. v. Robert Naumann), 6, 1860, S. 1–20, hier S. 29*

1862 Gustav Friedrich WAAGEN, Handbuch der Geschichte der Malerei, Bd. 1, Stuttgart 1862, S. 184

1864 K. D. HASSLER, Ulmer Kunstgeschichte im Mittelalter, Stuttgart 1864, S. 117, Tf. XXIII (= Anhang zu Die Kunst des Mittelalters in Schwaben, hg. v. C. Heideloff, Stuttgart 1855)*

1871 F. A. LEHNER, Verzeichniss der Gemälde, Fürstlich Hohenzollern'sches Museum zu Sigmaringen, 9, Sigmaringen 1871, S. 36–39, Nr. 132–139

1875 Auguste DEMMIN, Jean-Barthélemi Zeitblom, in: Charles Blanc, Paul Mantz, Auguste Demmin, Ecole Allemande, in: Histoire des peintres de toutes les écoles, Paris 1875, S. 1–8

1876 Wilhelm LÜBKE, Grundriß der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. 2, S. 309, Abb. 454

1881 G. DAHLKE, Bartholomäus Zeitblom und die Flügelgemälde zu Grossgmain, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 4, 1881, S. 335–369, hier S. 354, 358–360, Abb. III

1882 F. A. LEHNER, Catalog der Gallerie in Sigmaringen, Sigmaringen 1883, S. 41

1894 Max BACH, Studien zur Geschichte der Ulmer Malerschule, II. Bartholomäus Zeitblom, in: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 5, 1894, S. 235–240, hier S. 236–238

1897 BECK, Diözesanarchiv für Schwaben 15, 1897, S. 73

1907a Konrad LANGE, Beiträge zur schwäbischen Kunstgeschichte, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 30, 1907, S. 514–535, hier S. 530f

1907b Konrad LANGE, Verzeichnis der Gemäldesammlung im Königlichen Museum der Bildenden Künste zu Stuttgart, Stuttgart 1907, S. 66, Nr. 53–60*

1908 Friedrich HAACK, Das Sigmaringer Marienleben und die Stuttgarter Propheten Brustbilder, in: Kunstchronik, N. F. 19, 1908, S. 251–256

1909 Karl KOCH, Zeitbloms reifer Stil (= Diss. phil.), Berlin 1909, S. 42ff, 318ff

1916 Curt GLASER, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, München 1916, S. 178f

1924 Curt GLASER, Die altdeutsche Malerei, München 1924, S. 286

1924 Franz RIEFFEL, Das Fürstlich Hohenzollernsche Museum zu Sigmaringen, in: Städel Jahrbuch 3, 1924, S. 55–75, bes. S. 67ff, Tf. XXIII

1928 KURZES VERZEICHNIS, S. 12, Nr. 57–64

1930 Oswald GÖTZ, Ausstellungsbericht: Frankfurt a. M. (Städelsches Kunstinstitut, Gemäldegalerie), in: Oberrheinische Kunst 4, 1930, Berichte S. 4–6, hier S. 4

1931 KATALOG DER STAATSGALERIE ZU STUTTGART, Amtliche Ausgabe, bearb. von Klaus Graf von Baudissin, Stuttgart 1931, S. 185f*

1938 Julius BAUM, Art. „Strigel, Bernhard", in: Thieme-Becker, Bd. 32, 1938, S. 187–189, hier S. 188

1940 H. Th. MUSPER, Der Pfullendorfer Altar, in: Deutsche Kunst, Bd. 6/4, Nr. 42/43, Bremen u. Berlin 1940

1949 G. KAUN, Deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1949, S. 40

1957 KATALOG DER STAATSGALERIE STUTTGART, Stuttgart 1957, S. 198f*

1957 STANGE, DMG 8, S. 136f, 147, Abb. 284

1958 Bruno BUSHART, „Meister des Pfullendorfer Altars" oder Bernhard Strigel?, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 21, 1958, S. 230–242

62 Gerhard WEILANDT, Die Ulmer Künstler und ihre Zunft, in: MEISTERWERKE MASSENHAFT (wie Anm. 27), S. 369–387, hier S. 383f. Man muß wohl von der Zahl der Haushaltsmitglieder mindestens drei abziehen – den Meister, seine Frau und einen Knecht –, um die ungefähre Anzahl der Werkstattmitarbeiter zu erhalten, abgesehen von ganz jungen Lehrknaben. Den größten Haushalt der Ulmer Maler hatte 1515 der deutlich jüngere und viel modernere Maler Martin Schaffner mit 13 Mitgliedern, nach Zeitblom folgte Jörg Stocker mit sechs.

1959 Edeltraut Rettich, Bernhard Strigel. Ergänzungen und Berichtigungen zu Alfred Stanges „Deutsche Malerei der Gotik", VIII. Band „Schwaben in der Zeit von 1450–1500", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 22, 1959, S. 158–167, hier S. 158
1960 Katalog der Staatsgalerie Stuttgart, Alte Meister, Stuttgart 1962, S. 150, Abb. 16*
1963 Hans Koepf, Schwäbische Kunstgeschichte, Bd. 3, 1963, S. 39, 111–113, 134
1964 Gertrud Otto, Bernhard Strigel, München u. Berlin 1964, S. 22
1965 Hans Holbein d. Ä. und die Kunst der Spätgotik, Ausst. Kat. Augsburg 1965, S. 134, Nr. 131, 132
1965 Leonhard Küppers, Maria, Recklinghausen 1965, S. 9, 24f
1965 Edeltraut Rettich, Bernhard Strigel, Herkunft und Entfaltung seines Stils (= Diss. phil.), Freiburg i. Br. 1965, S. 24f, 34, 41f, 43, 161f
1966 Otto Benesch, Die deutsche Malerei. Von Dürer bis Holbein, Genf 1966, S. 29
1969 Walter Kaufhold, Fürstenhaus und Kunstbesitz. Hundert Jahre Fürstlich Hohenzollernsches Museum, Sonderdruck aus: Zeitschrift für Hohenzollernsche Geschichte 3, 1967, 4, 1968, Sigmaringen 1969, S. 116
1970 Stange, KV 2, S. 145f, Nr. 664
1973 Hans Gerhard Evers, Yber das gepyrg. Lautenbach. Heimsuchung. Felsgesicht. Dürer, in: Das Münster 26, 1973, S. 257–281, hier S. 263, Abb. 9a, b
1979 Gertrud Roth, Landschaft als Sinnbild. Der sinnhafte Charakter von Landschaftselementen der oberdeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, Köln/Wien 1979, S. 104, 123f, 215, Kat. Nr. 137, 157, 176
1989 Elsbeth Wiemann, Altdeutsche Malerei. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart-Bad Cannstatt 1989, S. 29–31
1992 Edeltraut Rettich, in: Best. Kat. Alte Meister, Stuttgart 1992, S. 242ff
1993 Daniela Gräfin von Pfeil, Der Meister des Pfullendorfer Retabels und seine Werkstatt, in: Ausst. Kat. Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Nikolaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 15400, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum 1993, S. 185–197
1996 Hans Westhoff, Roland Hahn, Annette Kollmann, Annette Klöpfer, Graviert, gemalt, gepreßt (Württembergisches Landesmuseum), Stuttgart 1996, Nr. 6.59, 6.79
1999 Brinkmann, Sander, S. 64, Tfl. 149–152, Abb. 96f
1999 Dietlinde Bosch, Bartholomäus Zeitblom. Das künstlerische Werk (= Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, Bd. 30), Ulm 1999, S. 275–301 u. passim

SCHWÄBISCHER MEISTER UM 1500

HEILIGE MIT KIND

Inv. Nr. 2230

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Linde (Tilia sp.), 40,2 x 27,6 x 0,4 (± 0,1) cm, auf beiden Seiten beschnitten
drei senkrecht angeordnete Bretter (Breite von links nach rechts): Brett I: oben 2,3; unten 4,1 cm; Brett II: oben 20,4; unten 18,8 cm; Brett III: oben 4,9; unten 4,7 cm

Malfläche:
38,9 x 27,6 cm, Malkanten auf Vorder- und Rückseite oben und unten erhalten

Zustand der Malerei:
der Goldgrund der Vorderseite stark abgerieben, die Punzierungen sind fast durchweg mit einer orange-rötlichen Farbe, anscheinend dem Rest einer flächigen Übermalung, gefüllt, so daß das Muster stark gestört ist. Der Zustand der Malerei ist insgesamt gut, im Gesicht der Frau und rechts in ihrem Schleier finden sich Verputzungen, vor allem an Nase und Kinn. Es gibt kleine Abplatzungen entlang der Fugen. Ein dicker, gelblich-fleckiger Firnis deckt die Tafelvorderseite. Die Rückseite ist dick, doch ganz ungleichmäßig mit einem durchscheinenden, orange-roten Überzug bedeckt, vielleicht einem Lack; selbst die Farben der Wappenschilde sind dadurch kaum mehr erkennbar. Es gibt zahlreiche Kratzer und Abplatzungen

Rückseite des Bildträgers:
auf die bemalte Rückseite ist oben „18" geschrieben, davor ein Kreis mit Kreuz darin; auf der oberen Malkante „40" und weitere, unlesbare Ziffern in rotem Stift

Rahmen: nicht vorhanden

BESCHREIBUNG

Die Vorderseite der Tafel zeigt in engem Ausschnitt das Brustbild einer nicht mehr ganz jung erscheinenden Frau, die nach rechts aus dem Bild hinaus schaut. Direkt auf den Betrachter ist dagegen der Blick des kleinkindhaften Knaben gerichtet, der sich mit seinem nackten kleinen Oberkörper an die rechte Schulter der Frau lehnt, den linken Zeigefinger ratlos im Mund. Die Frau ist offenbar als sitzend gedacht und hält ihren Jungen auf dem Schoß. Von ihrer Kleidung werden nur ein plissiertes, am weiten Ausschnitt schwarz gesäumtes Hemd und ein durchscheinendes Tuch sichtbar, das vom Kopf über die Schultern fällt und teilweise ihr rötlich-braunes, fein gelocktes Haar bedeckt. Der Goldgrund der Tafel ist mit einem fein gearbeiteten, komplizierten Granatapfelmuster geziert.

Die Rückseite zeigt auf einem dunkelgrünen (?) Fond zwei einander zugewandte Wappenschilde. Heraldisch rechts: in Silber ein Wolf (?), heraldisch links: in Blau (?) zwei silberne aufstehende Spitzen, deren jede mit einer Rose besteckt ist.

PROVENIENZ

Seit spätestens 1937 im Dispositionsfond des Städel befindlich;[1] 2004 inventarisiert.

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Der Goldgrund der Vorderseite ist auf einem dunkelbraunen Bolus ausgeführt, das Granatapfelmuster ist punziert. Die Unterzeichnung *(Abb. 439)* ist mit ziemlich gleichmäßigen, feinen Linien gebildet, die vermutlich mit einer Feder ausgeführt sind. Die Formen des Gesichts der Frau, Kopf und Körper des Kindes sind mit Linien umrissen, die gelegentlich, so am Mund der Frau, unterbrochen werden; sie machen einen etwas starren, nicht freien Eindruck, was vielleicht darauf hinweisen könnte, daß die Konturen durchgegriffelt oder auf andere Weise von einer Vorlage übertragen wurden. Faltenzüge im Gewand und im plissierten Hemd der Mutter sind mit vereinzelten langen Linien unterzeichnet. Recht ungewöhnlich sind die stellenweise eingesetzten Schraffuren. Gleichmäßige Parallelschraffuren modellieren die Nase der Frau und ziehen sich oben um die Augenhöhlen; wo breitere Flächen zu schraffieren sind, werden mehrere Reihen von Schraffuren verwandt. Daneben gibt es kürzere, kommaartige Schraffen; sie modellieren kleinere Details. etwa um den Augen, und das Kinn der Mutter, wo sie wie Stoppeln aussehen. Sind bei der Mutter im wesentlichen Nase, Augen und Kinn auf diese Weise herausgearbeitet, kommen beim Kind die Schraffuren am Kinn, der Unterlippe sowie seinem rechten Auge vor.

1 Aus jenem Jahr stammt vermutlich die im Städel gefertigte Aufnahme von Foto Marburg, Nr. 85590.

Abb. 436: Schwäbischer Meister um 1500, Heilige mit Kind, Rückseite mit Wappen, Frankfurt, Städel

Abb. 437: Schwäbischer Meister um 1500, Heilige mit Kind, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Veränderungen gibt es kaum, bei der Frau wurde der Kontur der Nasenspitze gegenüber der Unterzeichnung ein wenig verkleinert. Der Saumverlauf des Schleiers ist während der Ausführung in Farbe stärker verändert worden, insbesondere über dem Kopf des Kindes läßt sich ein großes Pentiment mit dem bloßen Auge erkennen.

DISKUSSION

Die auf den ersten Blick selbstverständlich erscheinende Bezeichnung des Bildes als Madonna mit Kind, verwendet in der Bildakte und im Index von Foto Marburg, ist tatsächlich problematisch. Das als eher mittelalt gegebene Gesicht der Mutter, ihr etwas müder Blick und ihre in zwei Weißtönen gehaltene Kleidung einerseits, das Fehlen eines Nimbus beim Knaben andererseits machen es sehr unwahrscheinlich, daß hier die Jungfrau mit ihrem Sohn gemeint ist. Für einen Christusknaben wäre zudem die starke Beschneidung durch den Tafelrand, die nicht einmal die rechte Hand, die Segenshand, sehen läßt, zudem mehr als ungewöhnlich. Eine andere Heilige – um eine solche muß es sich des Figurentypus und des Goldgrunds halber handeln – ist jedoch ohne Attribut, dafür mit seitlicher Wendung weder als Einzeldarstellung noch als linker Flügel eines Diptychons mit anbetendem Stifter denkbar. Sie müßte folglich zu einer Gruppe von Heiligen gehört haben, am ehesten zu einer Heiligen Sippe. Als am Rand untergebrachte Figur, hätte die Frau sich dabei dem Zentrum der Sippe, Maria und Jesus, zugewandt. Die seitlich beschnittene Frankfurter Tafel müßte demnach das Bruchstück eines queroblongen Bildes oder aber der rechte Flügel eines mehrteiligen Ensembles sein. Wegen der Existenz der Wappenschilde auf der Tafelrückseite und ihrer annähernd mittigen Plazierung scheint der Gedanke an ein kleines Triptychon naheliegender. Sollten diese Überlegungen zutreffen, könnten die Frau auf dem Städel-Bild sowie eine zweite Heilige auf dem Gegenstück, dem ehemals linken Triptychonflügel, als Maria Salome oder Maria Kleophas eine Anna selbdritt auf der Mitteltafel flankiert haben. Einschränkend bleibt indes festzustellen, daß allem Anschein nach kein Vergleichsstück zu dem hier rekonstruierten kleinen Triptychon mit einer Heiligen Sippe in Brustbild bekannt ist. Ein entsprechendes Grundschema wäre jedoch in Rogier van der Weydens Braque-Triptychon von etwa 1450/52 vorgebildet, das den Salvator umgeben von Heiligen als Büsten zeigt.[2]

Die in der Bildakte vorgenommene Beurteilung der Tafel als Werk eines schwäbischen Meisters um 1500 dürfte dagegen zutreffen. Das lang in dünnen Wellen herabfließende Haar der Frau, ihr eckig geschnittenes, müde wirkendes Gesicht und die Knopfaugen erinnern ebenso

2 Friedländer, ENP, Bd. II, Nr. 26.

Abb. 438: Schwäbischer Meister um 1500, Heilige mit Kind, Frankfurt, Städel

Abb. 439: Schwäbischer Meister um 1500, Heilige mit Kind, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

wie die etwas harte Malweise am ehesten an Werke Bartholomäus Zeitbloms, oder, von ferne, Bernhard Strigels.[3] Auch Falten und Struktur des weißen Kopftuchs lassen sich mit Zeitbloms Arbeiten gut vergleichen. Die Nähe zu den Werken insbesondere Zeitbloms ist jedoch längst nicht groß genug, um die Frankfurter Tafel ihm oder seiner Werkstatt zuschreiben zu können. Eine schwäbische Herkunft belegt zudem das Granatapfelmuster des Grundes, das einem von den 1480er bis zu den 1520er Jahren bei verschiedenen schwäbischen Meistern nachgewiesenen Muster zumindest sehr ähnlich ist.[4]

Die schwäbische Herkunft wie auch die Datierung wer-

3 Zu Zeitblom jüngst Dietlinde Bosch, Bartholomäus Zeitblom. Das künstlerische Werk (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, Bd. 30), Ulm 1999; man vergleiche beispielsweise die Maria der Darbringung des Heerberger Retabels (Stuttgart, Staatsgalerie) von 1497/98, ebd., Abb. 74.

4 Vgl. Hans Westhoff, Roland Hahn, Annette Kollmann, Annette Klöpfer, Graviert, gemalt, gepreßt (Württembergisches Landesmuseum), Stuttgart 1996, Nr. 7.64, hier das Muster in der Geburt Christi des Rohrdorfer Altars von etwa 1480, Stuttgart, Staatsgalerie; als ähnlich sind angeführt Muster in Bildern des Hans Syrer, um 1520, im Hausener Altar von Zeitblom in Stuttgart und anderen.

den durch die Wappen auf der Tafelrückseite bestätigt. Bei dem heraldisch rechten, also höchstwahrscheinlich männlichen Wappen dürfte es sich um dasjenige der Augsburger Kaufmannsfamilie Wolff, bei dem heraldisch linken, mutmaßlich weiblichen um das der Familie Rehlinger handeln, die in Ulm und Augsburg ansässig war.[5] Als Besitzer der so kombinierten Wappen kommen wohl nur Balthasar Wolff und seine Gattin Sabina Rehlinger in Frage; Wolff starb bereits am 10. April 1489, doch lebte die Frau noch bis 1503/04.[6] Eine Entstehung des Frankfurter Bildes zu Lebzeiten des Mannes erscheint aus stilistischen Gründen wenig wahrscheinlich. Vermutlich wurde das Ensemble, zu dem die Tafel einst gehörte, von der Witwe nicht allzu lange vor ihrem Tod bei einem Augsburger oder Ulmer Maler in Auftrag gegeben.

S.K.

LITERATUR

unpubliziert

5 Zum Rehlinger-Wappen vgl. Otto Titan von Hefner, Gustav Adelbert Seyler, Die Wappen des bayerischen Adels (J. Siebmacher's großes Wappenbuch, Bd. 22), Neustadt a.d. Aisch 1971, Tafel 128, S. 53. Rehling: in Blau zwei silberne aufstehende Spitzen, deren jede oben mit einer silbernen Rose besteckt ist. Für die Identifizierung des Wappens der Wolff bin ich Peter Geffcken, Augsburg, zu großem Dank verpflichtet.

6 Peter Geffcken, Art. „Wolff", in: Augsburger Stadtlexikon, 2. Aufl., Augsburg 1998, S. 936.

MEISTER DES WENDELIN-ALTARS

DIE HL. DREIFALTIGKEIT MIT MARIA UND JOHANNES EV.

Hessen, 1503

Inv. Nr. SG 362

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Tanne (Abies alba)
110,5 (± 0,1) x 132,0 (± 0,3) x 0,8 (± 0,2) cm
sechs oder sieben Bretter, vertikal geteilt mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts, wegen Auskittungen vorn und Parkettierung rückseitig schwer zu klären): Brett I: ca. 13,5 cm; Brett II (und III?): ca. 32,5 cm; Brett IV: ca. 26 cm; Brett V: ca. 18 cm; Brett VI: ca. 17 cm; Brett VII: ca. 25 cm

Malfläche:
108,7 (± 0,2) x 131,1 (± 0,6) cm
Malkanten unten, oben und rechts ganz erhalten, links nur im unteren Drittel. Es bleibt ein 6–10 mm breiter, ursprünglich unbemalter Rand bis zur Kante des Bildträgers, der mit braunem Schutzanstrich übermalt ist

Zustand der Malerei:
nicht schlecht, aber ungleichmäßig gereinigt, Landschaft und Inkarnate sind stark herausgeputzt, die Gewandpartien hingegen nur teilweise. Unter ultraviolettem Licht zeichnen sich auf älterem Restaurierungsfirnis zahlreiche kleinere Retuschen ab, entlang der Brettfuge in der Mitte, unten im roten Johannes-Mantel und im Ärmel des Apostels, im roten Gewand Gottvaters, großflächige Retuschen im blauen Marienmantel, sowie unten in den Gewändern der linken beiden Stifterinnen. Die Kopftücher bei allen drei Nonnen grob ergänzt. Der Preßbrokat des Marienkleids ist, wie häufig bei diesem Material, schlecht erhalten und über größere Partien sogar ausgebrochen

Rückseite des Bildträgers:
gedünnt und parkettiert, stark verwurmt und mit gelbem Wachs gegen Wurmbefall versiegelt. Unter dem Wachs auf der Tafel links unten Klebezettel mit Aufdruck „Städtische Galerie Nr. [mit blauem Stift:] 362"; in roter Kreide unter dem Wachs hochkant „3807"; auf dem Parkett in roter Kreide „3807"; kleiner gezackter Klebezettel, darauf mit schwarzer Tinte „124"; mit schwarzem Filzstift „SG 362"

Rahmen: moderner, schwarz gestrichener Rahmen mit eingesetzten, vormals rot gestrichenen Leisten, die stark verwurmt sind und wohl vom ursprünglichen Rahmen stammen. Auf der oberen Leiste die Inschrift in Gold „O mensch Sech mich ann Waß ich alß vor dich geletten hann Anno . dni 1503"[1]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Unterzeichnung schimmert im Inkarnat des Christuskörpers an einigen Stellen durch die infolge von Alterung leicht transparent gewordene Malschicht durch. In der Infrarot-Reflektographie konnte die sehr ausführliche, mit dem Pinsel ausgeführte Vorzeichnung dann erwartungsgemäß fast überall auf der Tafel sichtbar gemacht werden; lediglich in den dunkelblauen Partien blieb sie verborgen *(Abb. 441)*. Sowohl die Figuren als auch die Landschaft wurden durch detaillierte zeichnerische Angaben vorbereitet, die minutiös befolgt worden sind: Nur äußerst geringe Abweichungen sind in der Malerei zu beobachten, etwa bei den Fingerspitzen Mariens oder den gegenüber der Zeichnung etwas verkleinerten Fenstern in den Architekturen. Zunächst scheint der Entwerfer die Konturen der Figuren und die Grundzüge der Binnengliederung festgelegt zu haben. Mit flüssigem Pinselduktus und über weite Strecken in einem einzigen, ununterbrochenenen Zug führt er diese Linien aus, was die Vermutung nahelegt, daß ihm dabei Kartons oder andere Vorzeichnungen vor Augen standen. Diese routinierte Arbeitsweise ist am Innenfutter des Marienmantels, beim Johannes oder am Körperkontur Christi zu beobachten. Zurückhaltender und suchender geht der Künstler dann an die Angaben der Modellierung. Mit Häkchen oder Schraffen in unterschiedlicher Stärke und Dichte markiert er die Schattenzonen. In der lockersten Form umziehen solche graphischen Angaben die Muskeln und Gelenke des Leibes Christi. Da sie eigentlich konturierende Funktion haben, ste-

1 Buchstabenformen und Sprache der Inschrift wirken authentisch, und natürlich spricht auch der Umstand, daß man sich überhaupt die Mühe machte, die alten Teile wiederzuverwenden, dafür, daß die Stücke vom originalen Rahmen stammen. Stutzig machen könnte die sonderbare, an ein ‚h' erinnernde Schreibweise der 5. Diese kommt jedoch im 15. Jahrhundert vor; vgl. Adriano Cappelli: Dizionario di Abbreviature latine ed italiane, Mailand 6. Aufl. 1979, S. 426. Beispiel: München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1362, Ulmer Meister von 1457; vgl. Christian Altgraf zu Salm u. Gisela Goldberg, Altdeutsche Malerei (= Alte Pinakothek München. Katalog 2), München 1963, S. 195f.

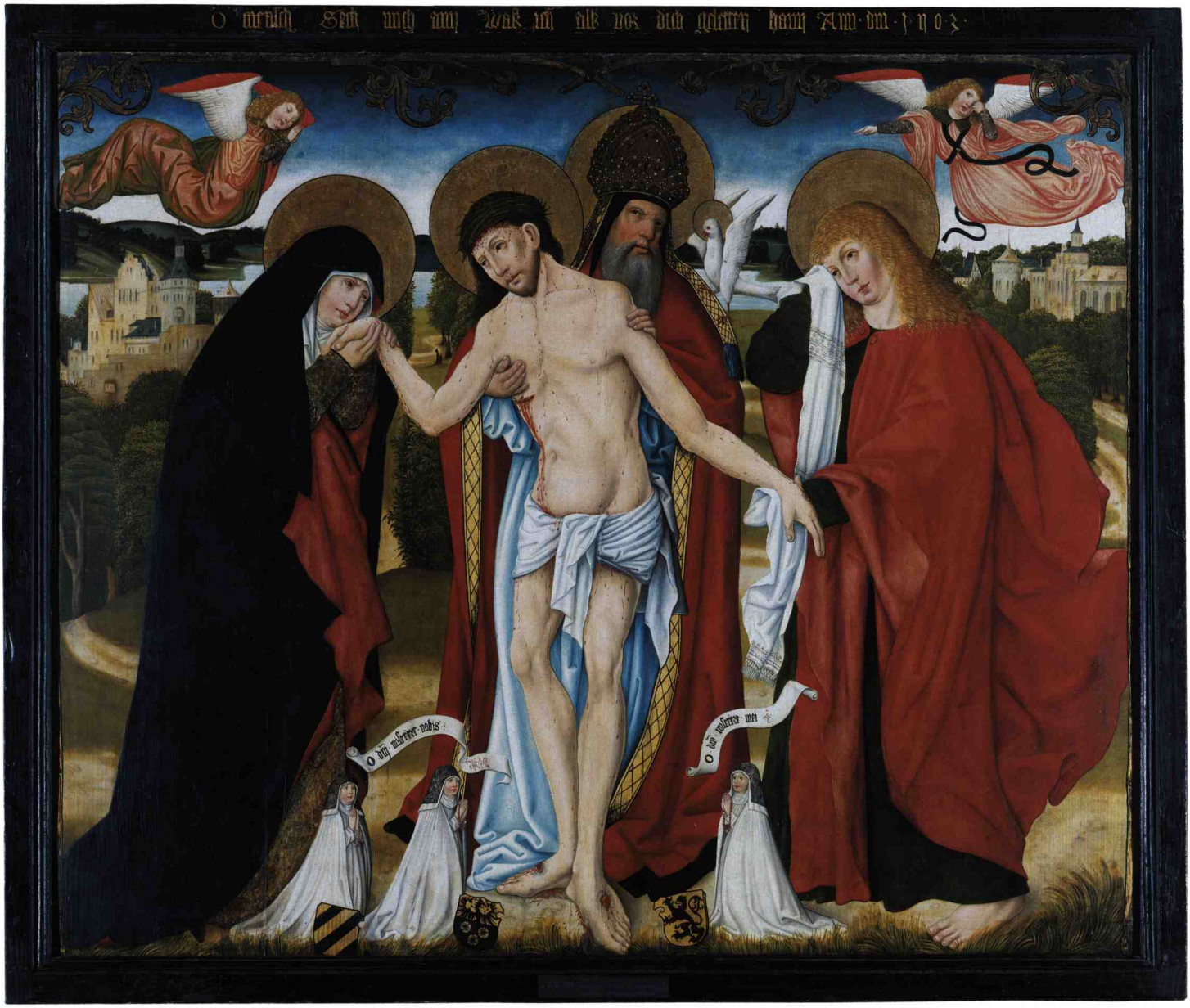


Abb. 440: Meister des Wendelin-Altars, Hl. Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes Ev., 1503, Frankfurt, Städel

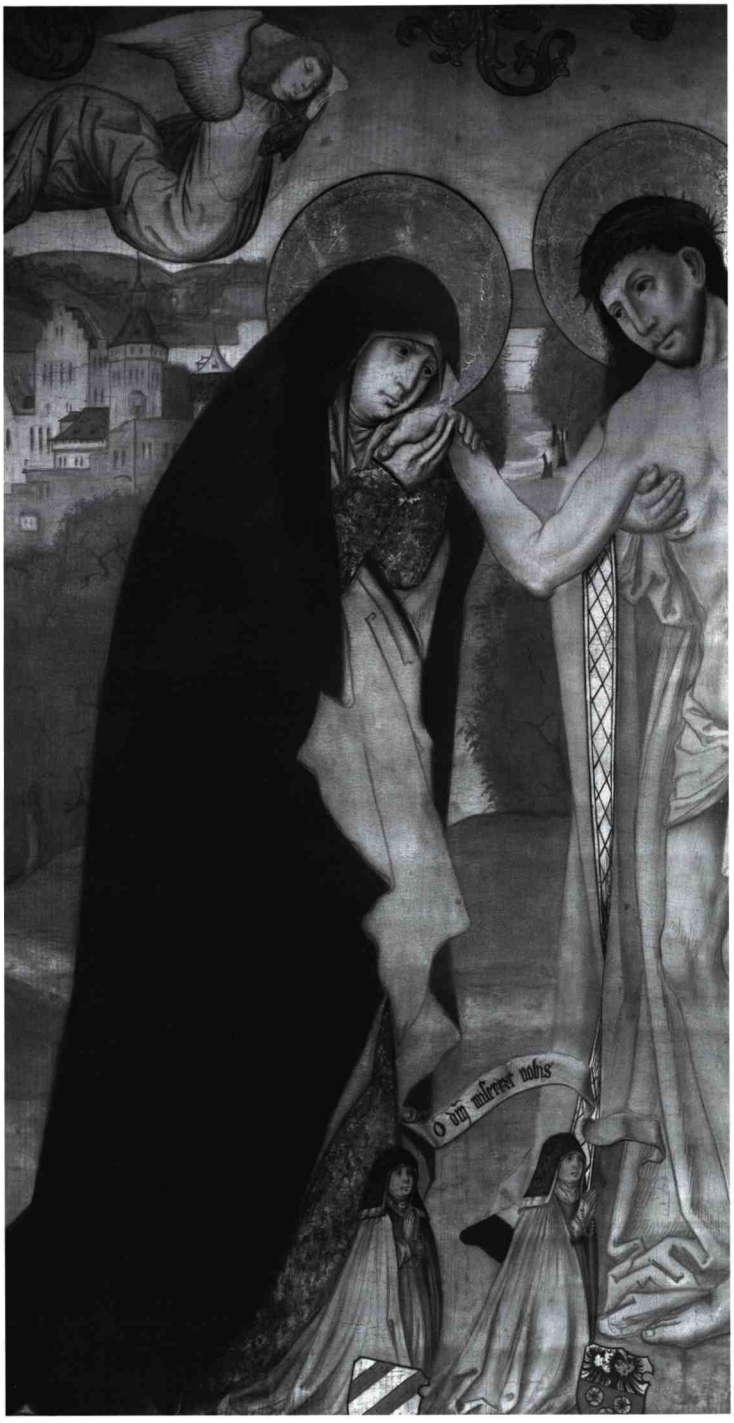


Abb. 441: Meister des Wendelin-Altars, Hl. Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes Ev., 1503, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

hen sie ihrem Charakter nach zwischen einer unterbrochenen, also einer gestrichelten Linie und eigentlicher Schraffur: Man vergleiche etwa den Muskel am linken Oberarm oder den Rippenbogen. In der Gewandbildung beispielsweise des Johannesmantels verdichten sich die Schraffuren hingegen. Sie werden länger und stärker, und mehrere Strichlagen können aneinanderstoßen oder einander sogar leicht überlagern. Nirgends aber kommt es zu eigentlichen Kreuzschraffuren; vielmehr bevorzugt der Künstler die radial ausstrahlenden und häufig keilförmigen Strichbündel, die seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gebräuchlich sind.[2] Das graphische Vokabular der Unterzeichnung mutet also durchaus altertümlich an. In der Landschaft gibt die Unterzeichnung die Konturen der Flußläufe und Hügel recht genau an und legt die Architekturen bis in Details fest. Büsche und Baumkronen sind dagegen nur summarisch und skizzenhaft als Kreisschwünge und Ovale mit welligem Strich umrissen.

2 Vgl. Jan van Eycks allerdings viel qualitätvollere Unterzeichnung der Lucca-Madonna: Jochen SANDER, Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550 (= Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 2), Mainz 1993, S. 252–255, Abb. 158, 159.

BESCHREIBUNG

Auf einer sandigen Bodenfläche, die ganz am unteren Bildrand von einer scharf abreißenden, groß gesehenen Grasnabe begrenzt wird, steht in der Bildmitte frontal zum Betrachter Gottvater, dessen Gestalt fast die gesamte Höhe der Tafel einnimmt. Er ist mit einer weißen, in den Schattenpartien mittelblauen, in der Taille gegürteten Albe und mit einem roten Pluviale bekleidet, dessen vorderer Saum mit einer breiten, mit einem Rautenmuster dekorierten Goldborte besetzt ist. Seine aufwendige Kopfbedeckung ist eine Kombination aus einer Mitra (zu dieser gehören die beiden langen, seitlich auf die Schultern fallenden Infulae) und einer kreuzbekrönten Bügelkrone, die Assoziationen an die Reichskrone weckt. Gottvater hält frontal vor sich den Körper Christi, den er mit der rechten Hand unter der Achsel stützt, während die Linke Gottvaters den linken Oberarm Christi umfaßt. Dabei knickt der Oberkörper Christi in der Hüfte leicht nach links ab, so daß Gottvater mit einer leichten Kopfwendung und -neigung nach rechts aus den Augenwinkeln den Betrachter fixieren kann, Christus sich hingegen seitwärts nach links der Muttergottes zuwendet. Indessen scheinen den mit geöffneten Augen und belebten Gesichtszügen dargestellten Erlöser sein vorgesetztes linkes Standbein und sein rechtes, leicht

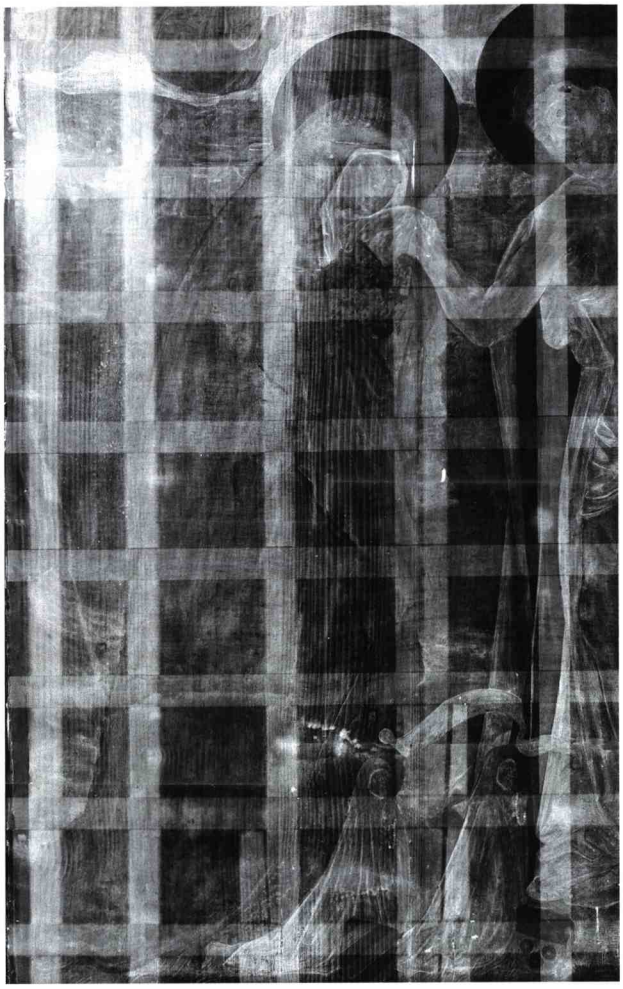


Abb. 442: Meister des Wendelin-Altars, Hl. Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes Ev., 1503, Röntgenaufnahme, Detail, Frankfurt, Städel

eingeknicktes Spielbein durchaus zu tragen. Er wirkt schwach, aber keineswegs leblos, und der Griff Gottvaters wird nur als ein leichtes Stützen empfunden. Auf der linken Schulter Gottvaters hat die im Profil nach links gezeigte Taube des Heiligen Geists Platz genommen. Links von der Mittelgruppe der Trinität steht die Muttergottes. Sie bleibt fast ganz im strengen Profil; der glatte Kontur ihres blauen Mantels bildet eine geschlossene Form, die auch von dem leuchtend roten Innenfutter des vor dem Leib sich öffnenden Mantels und vom Goldbrokat des Untergewands kaum aufgebrochen wird. Maria hat die Rechte Christi mit beiden Händen ergriffen und führt sie bei gleichzeitiger Neigung des Kopfes zum Mund, um sie zu küssen. Dabei rollen Tränen ihre Wangen herab. Auf der rechten Seite tritt gleichfalls in Schrittstellung der Lieblingsjünger Johannes hinzu. Er ist ebenfalls im Profil gegeben, wendet sich aber leicht schräg nach vorn. Die rechte Hand faßt ein weißes, besticktes Tuch, mit dem er sich seitlich am rechten Auge die deutlich sichtbaren Tränen abtupft. Spiegelbildlich zur Muttergottes neigt auch Johannes das Haupt zur Mitte hin. Das erwähnte weiße Tuch fällt lang herab und umhüllt seine linke Hand, mit der er den linken Arm Christi am Handgelenk ergriffen hat. Der innen wie außen einheitlich rote Mantel des Apostels bauscht sich hinter ihm weit nach rechts; darunter trägt er einen dunkelblauen Rock. Rechts und links in den oberen Ecken vervollständigen zwei kleine Engel in blaßrosafarbenen Gewändern die Komposition. Der linke von beiden schwebt mit gefalteten Händen und ehrfürchtig nach vorn geneigtem Haupt heran; der rechte hat den Kopf trauernd in die zur Faust geballte Linke gestützt, während er mit der ausgestreckten Rechten zur Bildmitte weist. Er trägt eine dunkelblaue Stola wie ein Priester über der Brust gekreuzt.[3] Im Verhältnis zu den Engeln sind die Stifterfiguren unten nochmals erheblich im Maßstab reduziert. Vor den Hauptfiguren, im Wortsinn zu Füßen Christi, knien drei Prämonstratenserinnen mit Rosenkränzen in den zum Gebet gefalteten Händen. Über den zweien, die sich zwischen Maria und der Trinität befinden, schwebt ein Schriftband mit der Inschrift „O d[omi]ni · miserere · nobis", über der einzelnen Nonne zwischen Johannes und der Trinität ein Schriftband mit der Aufschrift „O · d[omi]ni · miserere · mei". Hinter den Figuren erstreckt sich eine waldreiche Landschaft mit Gebäudegruppen am rechten und linken Bildrand und einem Gewässer im Mittelgrund, sowie bewaldeten Hügeln am Horizont. Schlanke Astwerkstäbe in matt gewordenem Muschelgold fassen die Tafel am rechten, linken und am oberen Bildrand ein. In den oberen Ecken, sowie zu beiden Seiten der Bildmitte treiben sie jeweils eine schlichte, gekrümmte Akanthusranke aus.

PROVENIENZ

1503 von drei Prämonstratenserinnen aus dem Stift Altenberg gestiftet. Sie führen folgende Wappen: in Gold drei blaue Schrägbalken; in geteiltem Schild oben ein halber schwarzer Adler, unten drei silberne Rosen mit rotem Blütenboden in Blau, in Gold ein rotbewehrter blauer Löwe steigend. Das letztere sind die Farben der Grafen zu Solms; das mittlere Wappen gehört dem Haus Wertheim. Laut Petrus Diederich handelt es sich um eine Stiftung der damals Sophie von Wertheim (vor 1463 – nach 1496); als Ko-Stifterin käme Agnes (II.) von Solms († 1531; seit 1491 Magistra des Klosters) in Betracht[4]

1653 vom Altenberger Prior Petrus Diederich auf der Nonnempore der Klosterkirche gesehen und beschrieben

1925 zusammen mit dem Altenberger Altar vom Fürsten Solms-Braunfels erworben.

3 Vgl. Joseph Braun, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, Freiburg i. Br. 1907, S. 588f.

4 S. unten S. 518 und Doepner (1999) S. 211f, 288f.

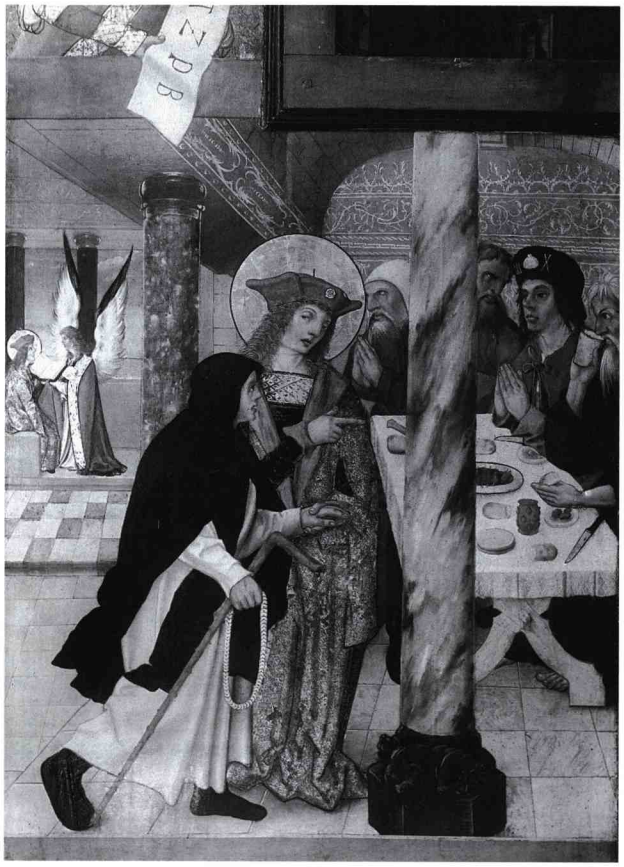


Abb. 443: Meister des Wendelin-Altars, Wendelin-Altar, linke Flügelinnenseite, ehem. Butzbach, Wendelin-Kapelle

Abb. 444: Meister des Wendelin-Altars, Wendelin-Altar, rechte Flügelinnenseite, ehem. Butzbach, Wendelin-Kapelle

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Interesse der Forschung erregte die Tafel aus Kloster Altenberg anscheinend erst, als sie 1928 auf der Ausstellung „Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau" zu sehen war. Kurt Steinbart sprach damals als erster die Vermutung aus, daß derselbe Maler die 1944 verbrannten Flügel mit Szenen aus der Legende des hl. Wendelin am Altar der Wendelin-Kapelle in Butzbach geschaffen hat *(Abb. 443, 444)*.[5] Er benannte den Maler nach dem Bild im Städel als „mittelrheinischen Meister von 1503". Erst der Katalog der Alten Pinakothek München von 1936 machte, indem er die Bezeichnung „Meister des Wendelin-Altars" vorzog, die ehemals in Butzbach befindlichen Flügel zum namengebenden Werk. Außerdem schrieb der Münchener Katalog dem Maler ein Werk zu, das die beiden bislang genannten an Bekanntheit weit übertrifft, nämlich das aus der Stiftskirche in Aschaffenburg stammende Geburts-Triptychon, in dem man einst die Hand Grünewalds zu erkennen glaubte *(Abb. 445, 446)*.[6] Unter ikonographischen Gesichtspunkten hat Dagobert Frey die Tafel 1952 kurz gestreift.[7]

DISKUSSION

Das Œuvre, das im Gefolge der Marburger Ausstellung von 1928 dem Meister des Wendelin-Altars zugewiesen wurde, hält kritischer Überprüfung stand. Eine solche kann heute freilich nur auf die recht guten Aufnahmen zurückgreifen, welche anläßlich der genannten Ausstellung von den 1944 zerstörten Fügeln des Butzbacher Altars angefertigt wurden *(Abb. 443, 444)*. Ein überaus charakteristisches Detail sind etwa bei den Gesichtern die Brauenbögen, die in weitem Schwung ein gutes Stück oberhalb der Augenhöhle geführt und oft nach außen hin schräg nach oben gezogen sind. Die Gesichtszüge sind stets ein wenig zu scharf und mit kontrastreicher Farbigkeit wiedergegeben; die Figuren wirken dadurch wie geschminkt. Dann fallen die fließenden, langen Rauschebärte und besonders die ebenso langen Haare der Schnurrbärte auf; überall wird gewissermaßen die Barttracht des Frankfurter Gottvaters variiert. Plumpe Hände mit ungleichmäßig dick oder dünn proportionierten Fingern und klobige Füße herrschen vor: Man vergleiche die schlankfingrige Hand Wendelins, der den Pilger geleitet, mit der-

5 Im vorläufigen Ausst.-Kat. Religiöse Kunst 1928 lediglich als „mittelrheinisch" aufgeführt; im Kritischen Gesamtkatalog 1932 dann mit Steinbarts Zuschreibung; Vgl. STEINBART (1928).

6 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.Nr. 6254–6258. Das Aschaffenburger Triptychon war von 1913–1939 in der Alten Pinakothek ausgestellt und befindet sich heute wieder in Aschaffenburg. Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist es von dem auf der Mitteltafel dargestellten Kanonikus Johannes Will für die von diesem gestiftete Hieronymuskapelle bestellt worden, in der Sulpiz Boisserée das Retabel noch 1808 sah; vgl. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Galerie Aschaffenburg. Katalog, München 2. Aufl. 1975, S. 128–130.

7 FREY (1952), S. 113.

Abb. 445: Meister des Wendelin-Altars, Triptychon aus der Stiftskirche Aschaffenburg, geöffneter Zustand, Aschaffenburg, Staatsgalerie

jenigen der Frankfurter Maria, dagegen die wulstigen Finger an Gottvaters Rechter oder der Linken Christi mit der Hand des Pilgers. Weiterhin trifft man allenthalben auf die stilisierten, metallisch anmutenden, kleinteiligen Sichellocken. Auch auf den Wendelin-Flügeln favorisiert der Maler die beiden prägnantesten Ansichten der Frontalen oder des Profils. Seine Figuren laden weit aus; man vergleiche den schreitenden Wendelin der Dämonenaustreibung mit dem Frankfurter Johannes. Mäntel wirken häufig als geschlossene Flächen, deren Binnengliederung stark zurücktritt, ein Phänomen, das am Manteltuch des Pilgers ebenso zutage tritt wie an der Muttergottes der Städel-Tafel.[8] Sodann verwendet der Meister des Wendelin-Altares auch auf seinem namengebenden Werk Preßbrokat, im Gewand des Heiligen in der Szene mt dem Pilger, sowie für das Kleid der Besessenen, eine technische Eigenart, die um 1500 in der Tafelmalerei nicht allzu häufig vorkommt.[9] Eine weitere Werkstattgepflogenheit ist die Vorliebe für rhombische Formen, wo immer es gilt, eine Borte oder ein Gewandstück mit einem Muster zu versehen. Schließlich kehren die seltsamen, an Farne erinnernden Bäume des Waldstücks rechts oben auf der Exorzismus-Szene des Wendelin-Flügels auf der Städel-Tafel etwa hinter dem Rücken der Muttergottes oder des Evangelisten wieder. Ebenso berechtigt erscheint die Zuweisung des Aschaffenburger Altars, in dem man das Hauptwerk unseres Künstlers sehen darf *(Abb. 445, 446)*. Die überscharfen Gesichtszüge mit den kirschroten, wie geschminkt wirkenden Lippen finden sich bei der Maria der Mitteltafel ebenso wieder wie beim Johannes der linken Flügelinnenseite. Den letzteren verbindet die flächige und aufgeblähte Form seines leuchtend roten Mantels mit seinem Pendant in Frankfurt. Auch die munteren kleinen Engelsgestalten mit ihrer leuchtend blonden Lockenpracht und den übertriebenen und daher graphisch wirkenden Changeant-Effekten in den Gewändern erinnern an die beiden Engel auf der Städel-Tafel. Besonders gut lassen sich aber die Außenseiten der Flügel zum Vergleich heranziehen *(Abb. 446)*. Der hl. Sebastian erweist sich durch seine metallischen Sichellocken, den Schrägblick und den vollen Mund als unmittelbarer Verwandter des Frankfurter Johannes. Die auffallend flache Kurve des Brustmuskels und der Verlauf des Rippenbogens, sowie die doppelte Dreiecksform, die Brustbein und Nabel markiert, die Modellierung der Knie und die plumpen, zu groß geratenen Füße entsprechen allesamt wörtlich der Anatomie des Frankfurter Schmerzensmanns. Ein Blick auf den hl. Martin des anderen Flügels zeigt dieselbe Kombination von hartbrüchigem und rechtwinkligem Faltengeschiebe in der Albe und dem in elegantem Schwung sich auffaltenden Mantel, die wir

8 Freilich mag beide Male der Erhaltungszustand eine Rolle spielen.

9 Allerdings noch bei den Stalburg-Bildnissen im Städel; vgl. oben S. 124.

Abb. 446: Meister des Wendelin-Altars, Triptychon aus der Stiftskirche Aschaffenburg, geschlossener Zustand, Aschaffenburg, Staatsgalerie

beim Gottvater in Frankfurt bemerkt haben. Natürlich fehlt auch das charakteristische Rautenmuster in der Borte nicht. Besonders die Mitteltafel des Aschaffenburger Triptychons läßt jedoch die Monumentalität und den großzügigen Figurenmaßstab der Trinitätstafel und der Wendelin-Flügel vermissen *(Abb. 445)*; ihre Komposition wirkt kleinteilig und zusammengesetzt. Auch sind die Gesichtstypen etwas weniger charakteristisch gebildet, und die Landschaft setzt sich aus Formeln zusammen, die in der Nachfolge des Hausbuchmeisters mehr oder weniger gängig waren, die fast signaturhaften Auffälligkeiten wie das an Farne erinnernde Laubwerk der Bäume treten dagegen noch nicht auf. All dies spricht dafür, das Aschaffenburger Triptychon früher zu datieren als die Frankfurter Tafel. Auf der anderen Seite setzt sich der lapidare Figurenstil des Städel-Bildes in den Butzbacher Szenen fort, und er wird dort sogar durch die nahsichtig gegebenen und angeschnittenen Buntmarmorsäulen verstärkt. Dieses Element und einige weitere Motive (die Schneelandschaft, die tonnengewölbten Innenräume) lassen die Flügel des Wendelin-Altars moderner erscheinen als die Trinitätstafel. Weil die letztere als einziges Werk durch die Rahmeninschrift auf 1503 datiert ist, liefert sie den Schlüssel zu einer absoluten Chronologie: Demnach könnte das Aschaffenburger Triptychon noch im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstanden sein. Der Wendelin-Altar dürfte in weitem Abstand folgen und erst gegen 1515/20 anzusetzen sein.

Durch die Monumentalität der Figuren, die Symmetrie der Komposition, die Beschränkung auf die Frontalansicht und das Profil, sowie die Geschlossenheit beinahe aller Konturen verleiht der Meister des Wendelin-Altars seiner Tafel im Städel eine Unmittelbarkeit und Einfachheit, die vergessen läßt, daß hier unterschiedliche Bildtypen auf komplexe Weise miteinander verschmolzen sind. Ausgangspunkt ist offenbar jene spezifische Darstellungsweise der Trinität, die zuerst in französischen und burgundischen Beispielen des späten 14. Jahrhunderts faßbar wird und für die Georg Troescher den durch Quellen belegten Namen „Pitié-de-nostre-Seigneur" oder die weit unsicherere deutsche Bezeichnung „Notgottes" vorgeschlagen hat.[10] Der durch Krone, Mitra oder Tiara[11] als Weltherrscher charakterisierte Gottvater präsentiert im Beisein der

10 Georg Troescher, Die „Pitié-de-nostre-Seigneur" oder „Notgottes", in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 9, 1936, S. 148–168.

11 Letztere trägt Gottvater beispielsweise auf dem Dreifaltigkeits-Altar Bernd Notkes im Annen-Museum in Lübeck; vgl. Stephan Seeliger, Die Trinität am Grabe,in: Das Münster 10, 1957, S. 100f, Abb. 2.

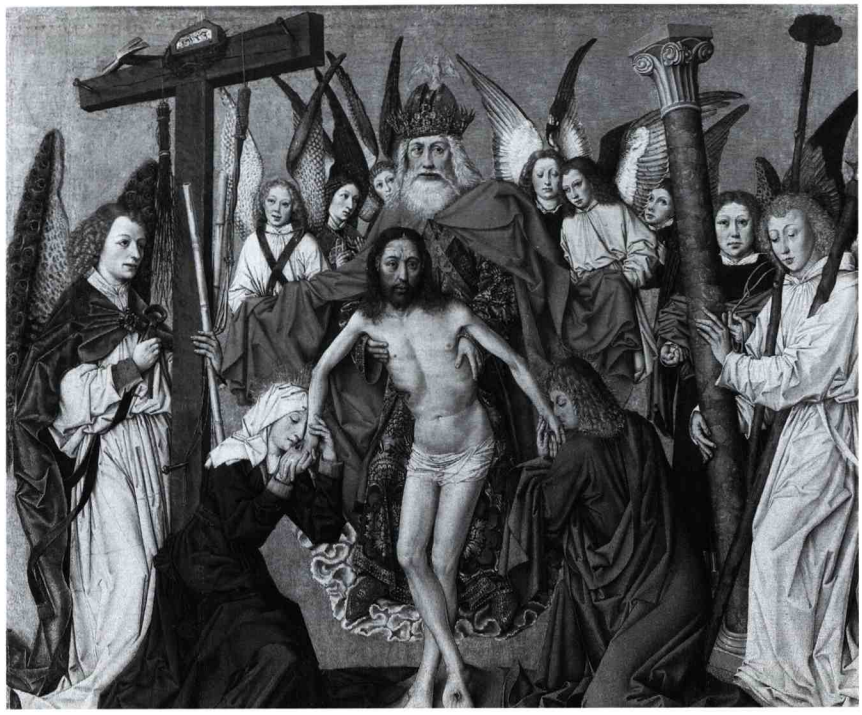


Abb. 447: Unbekannter Salzburger Meister um 1470, Gnadenstuhl, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK

Taube des Heiligen Geistes den toten Christus. Oft wird dabei die Hilflosigkeit des Leichnams besonders betont, etwa indem seine Beine so angewinkelt werden, daß der tote Körper ohne den Haltegriff Gottvaters in sich zusammensacken würde. Das klassische Beispiel für diese Bildformel ist die gleichfalls im Städel befindliche Trinitätstafel des Meisters von Flémalle.[12] In dem zuletztgenannten Punkt hebt sich die Tafel vom Meister des Wendelin-Altars jedoch entschieden von der „Pitié-de-nostre-Seigneur" ab: Christus ist am Leben und bei Bewußtsein; er ist in der Lage, auf eigenen Beinen, wenn auch mit leichter Unterstützung, zu stehen und mit Blick und Kopfwendung auf die Liebkosung zu reagieren, die Maria ihm angedeihen läßt. Die Gestalt Christi entstammt also viel eher der Darstellungstradition des Schmerzensmannes, des nach Rudolf Berliners glücklicher Formulierung „qua homo toten, qua deus lebenden Heilands",[13] der selber die Zeichen seiner Passion, die Wundmale am Körper, oft aber auch die Arma Christi, vorweist und sich dadurch als Erlöser legitimiert.[14] Formal verdankt unsere Christusgestalt zwei Motive den Schmerzensmann-Darstellungen: zum einen das Standmotiv mit der ausgeprägten Differenzierung von Stand- und Spielbein, zum anderen den auffälligen Winkel, in dem der rechte Arm zur erhobenen Hand führt – bei zahllosen Schmerzensmann-Bildern ermöglichen die genau in diesem Winkel angestellten Arme eine emphatische Zurschaustellung der Wundmale.[15] Die Tafel im Städel ist nicht das einzige und auch nicht das erste Beispiel für eine solche Verquickung von „Pitié-de-nostre-Seigneur" und Schmerzensmann; wohl aber geht sie unter den bekannten Denkmälern hinsichtlich der Ambivalenz beider Typen am weitesten. Schon in Hans Multschers Trinitätsrelief im Frankfurter Liebieghaus sind im Gegensatz zur Dreifaltigkeitstafel des Flémallers die Augen Christi einen Spalt breit geöffnet. Der Körper des Erlösers wirkt nicht vollkommen leblos, wohl aber kraft- und hilflos. Den „tot-lebendigen" Schmerzensmann und den toten Christus der „Pitié" verschmilzt Multscher zu einem dritten, eigentümlichen Zustand zwischen Leben und Tod.[16] Auf einer salzburgischen Tafel von etwa 1470 blickt Christus zwar mit weit geöffneten Augen den Betrachter an; seine überkreuzten Beine tragen ihn jedoch gewiß nicht *(Abb. 447)*. Erst auf unserer Tafel emanzipiert sich der Schmerzensmann so weit, daß er gleichberechtigt mit Gottvater auftritt und daß aus dem Halten eines toten Körpers eine Geste fast zärtlich zu nennender väterlicher Berührung wird. Noch ein weiteres Element hat die salzburgische Trinitätstafel mit dem Bild im Städel gemein, nämlich das Auftreten von Maria und Johannes als Assistenzfiguren, welche die Arme Christi halten und die

12 Vgl. Sander (wie Anm. 14), S. 88–128.

13 Rudolf Berliner, Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann, in: Das Münster 9, 1956, S. 97–117, hier S. 100. Weiterhin grundlegend: Erwin Panofsky, „Imago Pietatis". Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns" und der „Maria Mediatrix", in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, S. 261–308; Gert von der Osten, Der Schmerzensmann. Typengeschichte 1300–1600, Berlin 1935; Wiltrud Mersmann, Der Schmerzensmann, Düsseldorf 1952; Gyöngyi Török, Beiträge zur Verbreitung einer niederländischen Dreifaltigkeitsdarstellung im 15. Jahrhundert. Eine Elfenbeintafel aus dem Besitz Philipps des Guten von Burgund, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 81 (N. F. 45), 1985, S. 7–31.

14 Robert Suckale, Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, in: Städel-Jahrbuch N. F. 6, 1977, S. 177–208.

15 Vgl. z. B. Berliner (wie Anm. 13), Abb. 2, 4, 7.

16 Vgl. dazu auch Herbert Beck u. Maraike Bückling, Hans Multscher. Das Frankfurter Trinitätsrelief. Ein Zeugnis spekulativer Künstlerindividualität, Frankfurt a. M. 1988, S. 53.

Wundmale verehren. Im Zusammenhang mit der „Pitié" kommen sie vergleichsweise selten vor.[17] Auch sie stammen offenbar vielmehr aus der Tradition der Schmerzensmann-Darstellungen, auf denen sie in Italien bereits im 13. Jahrhundert auftreten.[18] Und doch gehören die beiden Assistenzfiguren auch dort nicht zum Kernbestand der Komposition; es handelt sich vielmehr, wie bereits Erwin Panofsky angemerkt hat, jeweils um Erweiterungen, die dem Motivvorrat des Passionsgeschehens entnommen sind. Panofsky hat die Kreuzabnahme als Quelle benannt. Unsere Tafel aber verweist in der Ausführung der beiden Seitenfiguren unmißverständlich auf etwas spätere Momente der Passion, nämlich auf Beweinung und Grablegung. Die intensive Trauer der Muttergottes und des Lieblingsjüngers, denen große Tränen die Wangen herunterrollen, erwecken unmittelbar die Assoziation der Beweinungsszene. Beim Johannes kommt ein Motiv hinzu, daß darüberhinaus ein Element der historischen Zeitlichkeit mit sich bringt: Das lange, weiße und kostbar bestickte Tuch, das einerseits die Hand des Apostels umhüllt, mit der er den Erlöser berührt – ein uraltes Ehrfurchtsmotiv – und das Johannes andererseits zur Wange führt, um seine Tränen zu trocknen, gehört nicht zur normalen Kleidung des Apostels.[19] Es kann sich eigentlich dabei nur um das Grabtuch Christi handeln. Ikonographisch rückt unsere Tafel damit in die Nähe von zeitlich zwischen Beweinung und Grablegung situierten Zurschaustellungen des Leichnams Christi, für die Rogers italienisch beeinflußte Tafel in den Uffizien das prominenteste Beispiel darstellt.[20] Das wird gerade im Vergleich mit dem Salzburger Bild deutlich *(Abb. 447)*, auf dem diese Komponente weniger zum Tragen kommt. Zu berücksichtigen wären auch annähernd symmetrisch komponierte Darstellungen des Schmerzensmannes mit Maria und Johannes, wie sie eine Zeichnung des Meisters von 1477 in der Würzburger Universitätsbibliothek wiedergibt *(Abb. 448)*.[21] Jeder Versuch, den offenbar vielschichtigen Gehalt unserer Trinitätsdarstellung in Worte zu fassen, muß sich von der ursprünglichen Rahmeninschrift leiten lassen. In modernes Deutsch übertragen lautet sie „O Mensch, sieh mich an, was ich alles für dich gelitten habe". Die Aufforderung richtet sich an den Betrachter, und sie wird Christus in den Mund gelegt; sie ist das exakte sprachliche Äquivalent zur Bildformel des Schmerzensmannes, der seine Wunden dem Betrachter vorweist. Das Bild bietet dem frommen Betrachter ausgiebig Gelegenheit, der an ihn ergangenen Anweisung Folge zu leisten und das Leiden Christi anzuschauen. Dafür ist mit der Darstellung des aus einer Vielzahl von Wunden blutenden Leibs Christi gesorgt: Unter der Dornenkrone hat sich ein blutiger Rand gebildet. In feinen Strömen rinnt das Blut von dort über Brust und Schultern herab. Ebenso tritt Blut aus der Nagelwunde der erhobenen Rechten aus und läuft am Unterarm herunter. Aus der Seitenwunde quillt ein stärkerer Blutstrom, der durch das Lendentuch aufgestaut wird und sich an dessen oberem und unterem Rand in blutigen Schattenzonen sammelt. Blut läuft aus den Nagelwunden der Füße, sickert zwischen den Zehen hindurch und zeichnet rote Spuren auf den Boden. Diejenigen von den zahllosen Blutstropfen am Körper Christi, die nicht aus einer der größeren Wunden geflossen sind, müssen von den bei der Geißelung erlittenen Streichen herrühren. So ist das ganze Passionsgeschehen am Leib Christi im wahrsten Sinne des Wortes zur blutigen Spur geronnen. Die Inschrift legt nahe, daß der

Abb. 448: Augsburger Meister von 1477, Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes, Federzeichnung, laviert, Würzburg, Universitätsbibliothek

17 Entgegen der Behauptung Gert von der Ostens anläßlich der Londoner Trinitätstafel Hans Baldung Griens (Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente, Berlin 1983, S. 83f, Nr. 18, hier S. 84). Auch von der Osten hat den in der Literatur immer wieder erwähnten vier Beispielen keine weiteren hinzuzufügen. Außer den zwei hier abgebildeten und außer Baldungs Bild zählt noch der Tondo Jean Malouels dazu; vgl. Beck u. Bückling (wie Anm. 19), Abb. 3, 21. Eine Miniatur im Gotha-Missale des Cleveland Museum of Art wäre noch zu erwähnen (Rudolf Berliner, Die Rechtfertigung des Menschen, in: Das Münster 20, 1967, S. 227–238, Abb. 2). An Druckgraphik wäre noch auf den Kaltnadelstich des Hausbuchmeisters hinzuweisen; vgl. J. P. Filedt Kok, Ausst. Kat. Livelier than Life. The Master of the Amsterdam Cabinet or the Housebook Master, ca0.1470–1500, Amsterdam 1985, S. 114, Nr. 21.

18 Panofsky (wie Anm. 13), S. 268.

19 Wenn Johannes, unter dem Kreuz stehend, sich die Tränen trocknet, benuzt er dazu seinen Mantel; vgl. als besonders schönes Beispiel die Apostelfigur des Nördlinger Hochaltars; Alfred Schädler, Studien zu Nicolaus Gerhaert von Leiden. Die Nördlinger Hochaltarfiguren und die Dangolsheimer Muttergottes inBerlin, in: Jahrbuch der Berliner Museen 16, 1974, S. 46–82, hier S. 63 m. Abb. 13, 14.

20 Zusammen mit dem Münchener Bild Fra Angelicos, das den italienischen Typus vertritt, der Roger inspiriert haben muß, abgebildet bei Liana Castelfranchi Vegas, Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance, Stuttgart u. Zürich 2. Aufl. 1994, Abb. 26, 27.

21 Vgl. Berliner (wie Anm. 13), S. 112, Abb. 11.

Erlöser den Betrachter anspricht und somit im Bilde auch anblickt. Das ist aber gerade nicht der Fall. Die Augen Christi suchen das Gesicht der Muttergottes, während es Gottvater ist, der mit ruhigem, festen Blick den Betrachter ins Auge faßt. Auf subtile Weise wird damit das Dogma der Dreifaltigkeit ins Spiel gebracht. Von den fünf Wundmalen Christi werden dem Betrachter allerdings nur drei deutlich sichtbar vorgeführt; die Seitenansicht beider Hände entzieht die Nagelwunden in den Handflächen fast vollständig seinem Blick. Das hat seinen Sinn; denn diese beiden Wundmale sind im Bild bereits in einen anderen Funktionszusammenhang eingebaut. Die zwei Assistenzfiguren führen an ihnen geradezu modellhaft vor, wie die Verehrung der Wundmale vonstatten gehen kann. Der Lieblingsjünger Johannes hat ehrfurchtsvoll mit verhüllter Hand die Linke Christi ergriffen, der Anblick der Nagelwunde rührt ihn zu Tränen, die er sich mit dem Grabtuch von der Wange wischt. Ebenfalls unter Tränen führt Maria die Rechte Christi sogar zum Kuß an ihre Lippen. Ihre innige Geste belohnt der Erlöser mit seiner Zuwendung. Maria und Johannes können dem Betrachter somit als Identifikationsfiguren für zwei unterschiedliche Frömmigkeitstypen dienen.[22] Sie erfüllen dabei eine zweifache Funktion: Zum einen haben sie selber Vorbildcharakter durch ihre sichtbare Ergriffenheit. Zum anderen verweisen ihr Auftreten und ihre Handlungen den Betrachter aber auch auf den Gegenstand ihres Ergriffenseins, den auch er erfassen soll, nämlich auf das historische Geschehen der Passion. Namentlich in dem von Johannes gehaltenen Grabtuch als einem in die überzeitliche Szene hinübergeretteten Relikt des bestimmten historischen Moments der Grablegung tritt diese Funktion deutlich zutage. Aber auch in den beiden schwebenden Engelsfiguren scheint ein Moment – der zentrale Moment – des Passionsgeschehens konserviert zu sein. Nicht von ungefähr erinnern sie an jene kleinen Engel, die auf Kreuzigungsbildern das Kreuz umschweben und entweder den Betrachter auf den Kruzifixus hinweisen oder selber auf das Geschehen reagieren, indem sie verehren oder trauern. Aufforderung zur andächtigen Vergegenwärtigung der Passion, Ausdruck der Dreieinigkeit des allmächtigen Gottes und Erlösungsverheißung in der Gestalt des Schmerzensmanns: Es gehörte zur Aufgabe des Malers, alle diese Aspekte in einer Darstellung zu vereinigen. Man kann davon ausgehen, daß die Stifterinnen entscheidenden Anteil an der Formulierung dieses Bildprogramms hatten. Sie, die sich unter den Schriftbändern mit der Aufschrift „Herr, erbarme dich unser [bzw. meiner]" zu Füßen Christi darstellen ließen, wollten ihren Mitschwestern und deren Nachfolgerinnen offenbar ein Zeugnis ihrer Frömmigkeit hinterlassen, das an Komplexität und theologischem Gehalt die geläufigen Bildtypen überbot.[23] Zwar stand ihnen mit dem Meister des Wendelin-Altars gewiß kein Neuerer, sondern lediglich ein routinierter Vertreter lokaler Traditionen zur Verfügung. Der ambitionierte Auftrag hat diesen bodenständigen Künstler jedoch anscheinend zu seinem unkonventionellsten Werk herausgefordert.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1928, S. 12

1928 RELIGIÖSE KUNST AUS HESSEN UND NASSAU. Ausstellung im Jubiläums-Kunstinstitut der Universität Marburg-L. im Sommer 1928. Vorläufiges Verzeichnis der ausgestellten Kunstwerke, Marburg 1928, S. 11, Nr. 93

1928 Kurt STEINBART, Die Gemälde auf der Ausstellung „Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau", in: Cicerone 20, 1928, S. 525–534, hier S. 534

1932 Hermann DECKERT, Robert FREYHAN u. Kurt STEINBART, Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau. Kritischer Gesamtkatalog der Ausstellung Marburg 1928, Marburg 1932, S. 128, Nr. 148

1935 Gert von der OSTEN, Der Schmerzensmann. Typengeschichte 1300–1600, Berlin 1935, S. 31

1936 ÄLTERE PINAKOTHEK MÜNCHEN. Amtlicher Katalog, München 1936, S. 163

1952 Dagobert FREY, Ikonographische Bemerkungen zur Passionsmystik des späten Mittelalters, in: Neue Beiträge zur Archäologie und Kunstgeschichte Schwabens. Festschrift Julius Baum zum 70. Geburtstag, Stuttgart 1952, S. 113

1972 Ernstotto Graf zu SOLMS-LAUBACH, Der Meister MZ – Jerg Ratgeb?, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 34, 1972, S. 77–104, hier S. 88

1999 BRINKMANN, SANDER, S. 64, Tf. 156

1999 Thomas DOEPNER, Das Prämonstratenserinnenkloster Altenberg im Hoch- und Spätmittelalter: sozial- und frömmigkeitsgeschichtliche Untersuchungen (= Untersuchungen und Materialien zur Verfassungs- und Landesgeschichte 16; zugl. Diss. phil. Köln), Marburg / L. 1999, S. 73f, Anm. 76; 212, 289

2002 James M. BRADBURN (Hg.), Ausst. Kat. Blut. Kunst Macht Politik Pathologie, München, London u. New York 2001, S. 65, 259

QUELLE

Petrus Diederich, Antiquitates Aldenburgensis, (1643–56), Handschrift, Braunfels, Fürstlich zu Solms-Braunfels'sches Archiv, Abt. A.A., Fasz. I.14, S. 442f (1653), zit. nach DOEPNER (1999), S. 289:

„Diese Sophia (Sophia von Wertheim) hatt gar viele schone kirchenornamenta in unserer kirch gemacht, ist auch auff der tafell abgemahlett beneben ihrem wapffen auff der tafell so beneben der christnachtstafell auffm jungfernchor auf der rechten seiten stehett, seind noch zwo andere aldenbergische jungfern und gräfinnen darauff undt darbei mitt ihren wapffen abgemahlett. Diese tafell, nemlich die contrafaijungh des toden herrn Jesu welchen Gott der Vater mit dem ruck undt beijden armen stehendt endheltt zwischen dem schreiende heiligen mutter Jesu und dem heiligen Johanne, ist anno 1503 gemahlett worden."

22 Vgl. Frank Olaf BÜTTNER, Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung (= Diss. phil. Berlin 1976), Berlin 1983, S. 89–113, 174.

23 Bevorzugtes Thema bei Stifterbildern geistlicher Auftraggeber scheint der Schmerzensmann als Einzelfigur gewesen zu sein.

MEISTER DER THENNSCHEN KINDERBILDNISSE (WERKSTATT WOLF HUBERS ?)

RUPRECHT THENN (1512–1545),

Inv. Nr. SG 450

WOLF (?) THENN (1507–1538),

Inv. Nr. SG 736

BARBARA THENN (1513–1542),

Inv. Nr. SG 1013

BILDNISSE DREIER KINDER AUS DER FAMILIE THENN

Salzburg, 1516

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Linde (Tilia sp.)
Inv. Nr. SG 450: 43,1 x 33,9 (± 0,1) x 0,8 (± 0,1) cm
Inv. Nr. SG 736: 46,7 (± 0,1) x 36,2 (± 0,2) x 0,8 (± 0,1) cm
Inv. Nr. SG 1013: 43,5 (± 0,1) x 34,3 (± 0,2) x 0,9 (± 0,1) cm
(Maße jeweils mit Rahmen)
jeweils ein vertikal gemasertes Brett

Malflächen:
Inv. Nr. SG 450: 36,8 (± 0,1) x 27,4 (± 0,1) cm
Inv. Nr. SG 736: 39,9 (± 0,1) x 29,7 (± 0,1) cm
Inv. Nr. SG 1013: 37,2 (± 0,1) x 27,8 (± 0,3) cm

Zustand der Malerei:
mittelmäßig. Die ausgesprochen dünne Malerei ist überall stark verputzt, wodurch unter Himmel und Landschaft ockerfarbene, unter den grünen Gewandpartien rötliche Imprimitur durchscheint. Auf Restaurierungsfirnis bei Inv. Nr. SG 450 retuschierte Kratzer entlang der Nase, mittig auf der Stirn und an der rechten Braue, bei Inv. Nr. SG 736 eine größere Retusche auf dem Nasenrücken und am rechten Nasenflügel, eine Reihe senkrechter Kratzer im Himmel über der Kappe des Knaben, bei Inv. Nr. SG 1013 eine größere Retusche, die die obere Hälfte der Nase bedeckt und viele punktuelle Retuschen über die gesamte uns zugewandte Gesichtshälfte verteilt

Rückseiten der Bildträger:
Inv. Nr. SG 450: bezeichnet unten mit einem Klebezettel, darauf gedruckt „S.", gestempelt „1"; darüber mit blauem Wachsstift „SG 450"; unten rechts mit Bleistift „7361"
Inv. Nr. SG 736: bezeichnet im oberen Drittel mit roter Kreide „3274"; unten Klebezettel, darauf gedruckt „S.", gestempelt „3", darüber mit schwarzer Tinte „Inv. Nr. 7360", am unteren Rand des Zettels mit blauem Wachsstift „SG.450??"
Inv. Nr. SG 1013: bezeichnet mit drei roten Siegellackpunkten, außerdem Spuren eines vierten; unten Klebezettel, darauf gedruckt „S.", gestempelt „2", darüber mit Bleistift „Inv. 1013", mit rotem Wachsstift „4107/29", am unteren Rand des Zettels mit Bleistift „S.G" und „7362"

Rahmen:
originale Nutrahmen (*Abb. 454*), von denen der mittlere an der rechten Rahmenleiste in ca. 7 cm Abstand von oben eine Angel, im gleichen Abstand von unten eine Ausnehmung für eine nicht mehr vorhandene zweite aufweist. An der linken Rahmenleiste und an den Rahmen der Seitentafeln jedoch keine Spuren von Beschlägen

Bezeichnet:
Inv. Nr. SG 450: auf der oberen Rahmenleiste „·1516·"; auf der unteren das Wappen der Familie Thenn (in schräggeteiltem schwarzen und goldenem Schild ein springender Hirsch nach links in verwechselten Farben)
Inv. Nr. SG 736: auf der oberen Rahmenleiste „·1516·"; auf der unteren das Wappen der Familie Thenn (in schräggeteiltem schwarzen und goldenem Schild ein springender Hirsch nach links in verwechselten Farben)
Inv. Nr. SG 1013: auf der oberen Rahmenleiste „1516" zwischen Schnörkeln, auf der unteren das Wappen der Familie Thenn (in schräglinksgeteiltem schwarzen und goldenem Schild ein springender Hirsch in verwechselten Farben)

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Eine ungewöhnlich schwungvolle und ausdrucksstarke, mit dem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung ist vielfach unter den verputzten Inkarnatpartien schon mit bloßem Auge abzulesen; auf der Infrarot-Reflektographie zeichnet sie sich nicht nur dort, sondern auch in den Gewändern ab (*Abb. 450–452*). Sicherheit und abbreviaturhafte Knappheit des routinierten Zeichners erstaunen ebenso wie die Freiheit, die sich der ausführende Maler anschließend an vielen Stellen nimmt, an denen er von der Unterzeichnung abweicht. Vergleicht man den Pinselduktus etwa der schwarzen Säume und Schattenangaben in den Gewändern mit demjenigen der Unterzeichnung, so liegt der Schluß nahe, daß Entwerfer und Maler ein und dieselbe Person sind, was auch die Souveränität in den Abweichungen erklärt. Die Landschaftshintergründe sind dagegen auf den Tafeln nicht zeichnerisch vorbereitet worden. Bei Inv. Nr. SG 450 fällt das besonders schwungvolle Lineament in den Ärmeln auf, das sich nicht im relativ geschlossenen Kontur der Malerei widerspiegelt (*Abb. 450*). Die linke Hand war in der Unterzeichnung kleiner. Am abgewandten Schläfenkontur sind in der Unterzeichnung mit kühnem Strich einige abstehende Haare angerissen worden; die Malerei setzt die Vorgabe dort sinngemäß, aber nicht wörtlich um mit den enger anliegenden, volleren Strähnen hinter dem Kopf. Ähnlich ist die ‚Übersetzung' der schwungvollen Sichelformen auf der uns zugewandten Gesichtshälfte in moderater gekrümmte, aber flächendeckendere Locken beim gemalten Haar zu verstehen, die Ausarbeitung der rundbogigen Linien in der Haarkalotte zum Laubwerkkranz, oder aber die Interpretation der Brauenstriche bei Inv. Nr. SG 736 (*Abb. 451*). Dort greift der Kontur der hinteren Schulter in der Unterzeichnung weiter aus. Inv. Nr. SG 1013 (*Abb. 452*): Wenige durchsteckte Häkchen in der Unterzeichnung markieren die ondulierte Unterkante des gemalten Haars. Ebenso schwungvoll ist das Ohr umrissen. Das Stirnband ist in der Unterzeichnung ein Stück weit höher und etwas breiter angegeben. Die Kirsche in der Rechten des Mädchens ist überzeugender vorbereitet, weil sie in der Unterzeichnung als flaches Oval die Finger überschneidet. Überhaupt fallen die verzeichneten Hände viel zu klein aus. Technisch ist an der Unterzeichnung aller drei Tafeln zu bemerken, daß sie zwar mit dem Pinsel ausgeführt ist, streckenweise aber dunkle, körnig wirkende Einsprengsel enthält und an manchen Stellen, etwa im Gesicht des älteren Knaben (*Abb. 451*) wie mit dem Stift gezeichnet erscheint. Diese Phänomene deuten darauf hin, daß hier eine Zeichnung mittels eines Kohlepapiers durchgepaust worden und anschließend mit dem Pinsel nachgezogen worden ist, so wie Maryan Ainsworth dies u.a. bei Werken Hans Holbeins d. J. erschlossen hat.[1] Nach Ainsworth sind die abgeriebenen Kohlepartikel so flüchtig, daß dieses Nachzeichnen unmittelbar nach der Übertragung notwendig ist. Dabei dürften im hier vorliegenden Fall Reste davon durch das Bindemittel der Unterzeichnung fixiert worden sein.

BESCHREIBUNG

Inv. Nr. SG 450: Im Dreiviertelprofil schräg nach rechts gewandt erscheint ein etwa vierjähriger Knabe wie seine Geschwister bis zur Hüfte im Bild. Sein linker Arm ist angewinkelt; in der erhobenen Linken hält er einen kleinen weißen Stoffbeutel, dessen Form dem Federspiel des Falkners entspricht. Der rechte Unterarm verläuft in leichtem Winkel zur Unterkante; auf der rechten, ockerfarben behandschuhten Hand steht nach rechts gewandt mit erhobenem linken Hinterlauf ein Spatz, der neugierig nach unten schaut. Um seine rechten Kralle ist eine dünne schwarze Leine geschlungen. Der Knabe hat blaugraue Augen und trägt sein blondes, lockiges Haar mittellang. Um die Stirn hat er ein aus grünen Blättern geflochtenes Schapel, das in der Mitte mit einer rot-violetten Rosenblüte besetzt ist. Sein schlichter grüner Rock weist an den Ärmeln und am Kragen eine schmale rote Borte als einzige Verzierung auf. Um den Hals trägt das Kind an einer Korallenkette ein goldenes Medaillon mit einer Heiligenfigur, wohl ein Pilgerzeichen. Den Hintergrund nimmt unter fast wolkenlosem Himmel eine Alpenlandschaft mit schneebedeckten Bergen vor einem Streifen Nadelwald ein.

Inv. Nr. SG 736: Gleichfalls schräg nach rechts wendet sich der ältere Knabe von etwa 7 bis 10 Jahren auf der mittleren, etwas höheren und breiteren Tafel. Sein rechter Arm verläuft angewinkelt exakt am unteren Bildrand entlang; die Hand greift mit abgespreiztem Daumen in den Rocksaum. Der linke Ellenbogen ist in der linken unteren Bildecke angedeutet, so daß der Unterarm wohl unter den anderen untergeschlagen zu denken ist. Die Kleidung ist aufwendiger als beim jüngeren Bruder. Über einem auffälligen gelben Hemd mit dünnen schwarzen Querstreifen an den Ärmeln trägt der Knabe einen grünen Rock mit breitem rot-violetten Kragen und geschlitzten Leerärmeln. Eine schwarze Kappe mit schmalem Schirm und verlängertem Nackenschutz bedeckt das glatte, mittelbraune Haar, das bis zum Hals reicht. Die Augen sind graugrün. Die Hintergrundslandschaft setzt rechts über dem Arm mit einem begrünten Abhang ein, auf dem eine Fichte wächst, dahinter quert ein breiter Strom das Bild, auf dem rechts ein Segelboot fährt. Dahinter nimmt eine größere Stadt mit Kirchtürmen das jenseitige Ufer ein. Über der Stadt erheben sich ein dunkleres Vorgebirge und eine alpine Bergkette mit Schnee auf den höchsten Gipfeln unter strahlend blauem Himmel.

Inv. Nr. SG 1013: Während die beiden Buben das jewei-

1 Vgl. Maryan Ainsworth, Northern Renaissance Drawings and underdrawings: A Proposed Method of Study, in: Master Drawings 27, 1989, S. 5–38, hier S. 17 S. auch oben S. 436.

Abb. 449: Meister der Thennschen Kinderbildnisse, Drei Kinder aus der Familie Thenn, 1516, Frankfurt, Städel

Abb. 450: Meister der Thennschen Kinderbildnisse, Ruprecht Thenn, 1516, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

lige Bildformat in der gesamten Breite einnehmen, bleibt bei dem Mädchen links und rechts ein Streifen Landschaft frei. Sie wirkt dadurch schmächtiger und ist außerdem wohl noch etwas jünger als der kleinere Bruder auf der linken Seite. Aus der Frontalen wendet sie sich leicht nach links den Geschwistern zu. Ihr angewinkelter rechter Unterarm ist abrupt verkürzt; in der Rechten hält sie zwischen Daumen und Zeigefinger einen dunkelroten, kugelförmigen Gegenstand, an dem trotz Verputzung oben die Reste eines Stiels auszumachen sind. Es soll sich wohl um eine Kirsche handeln. Infolge Verputzung kommt heute die Untermalung der Fingerkuppen durch, so daß die Kirsche scheinbar hinter den Fingern schwebt. Die linke Hand nähert sich der rechten, so daß der ausgestreckte linke Zeigefinger die Kirsche beinahe berührt. Doch erweckt nichts in der Mimik des Mädchens den Anschein, daß sie die Frucht genießen will. Mit kindlichem Ernst blickt sie horizontal nach links aus dem Bild heraus. Ihr blondes Haar ist sorgsam gescheitelt und gekämmt und im Nacken zu zwei langen Zöpfen geflochten, von denen der linke sichtbar ist. Das schwarze Stirnband gehört möglicherweise zu einem die Zöpfe haltenden Gefrens.[2] Über einem weit ausgeschnittenen weißen Hemd trägt das Kind ein kurzärmliges Wams in Grün mit schmalen roten Borten an den Säumen. Um seinen Hals hängt eine Kette aus wenigen Korallen, dazwischen eine mit einem Smaragd besetzte goldene Schließe. Im Hintergrund fällt links neben der Dargestellten der Blick über einen Hang auf ein

2 Vgl. Harry Kühnel, Art. „Gefrens", in: ders. (Hg.), Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung, Stuttgart 1992, S. 87f.

Abb. 451: Meister der Thennschen Kinderbildnisse, Wolf (?) Thenn, 1516, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

Gewässer, hinter dem sich mit Büschen und Bäumen bestandene Hügel bis zu einem Vorgebirge erstrecken. Rechts ist das schräg in die Bildtiefe verlaufende Gewässer hinter dem Hang verschwunden, im Mittelgrund schlängelt sich Pfad über einen sanften Hügel, an dem ein Marterl steht. Am Horizont überragen schneebedeckte Gipfel das Vorgebirge unter einem Himmel mit leichter weißer Bewölkung. Besonders links hinten türmt sich eine imposante Gipfelkette auf, von der ein Gletscher ausgeht.

PROVENIENZ

1516 vermutlich im Auftrag Johanns II. Thenn in Salzburg entstanden

bis 1906 im Gewerkschaftshaus der Thenn in Hammeran bei Reichenhall[3]

bis 1928 in der Hohenzollernschen Sammlung Sigmaringen. Bei deren Verkauf trennen sich die Wege der drei Tafeln:

Inv. Nr. SG 450:

1928 direkt für die Städtische Galerie erworben

Inv. Nr. SG 736:

1928 von Merton erworben aus der Sammlung Hohenzollern, Sigmaringen

1939 für die Städtische Galerie erworben als Teil der aufgrund einer Sonderbewilligung der Stadt

3 Laut Frisch (1935), S. 30.

Abb. 452: Meister der Thennschen Kinderbildnisse, Barbara Thenn, 1516, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

Frankfurt a. M. angekauften Sammlung Dr. Richard Merton, Frankfurt a. M.

Inv. Nr. SG 1013:

1928 von einem Frankfurter Sammler erworben[4]

1940 für die Städtische Galerie erworben im Austausch gegen Inv. Nr. SG 861 (Jan van Goyen, Flußlandschaft) und SG 895 (Aert van der Neer, Winterlandschaft) aus der Sammlung Franz Koenigs (1881–1941), Haarlem

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Mit dem Aufsatz von Franz Rieffel, der 1924 die hervorragenden Bestände der Sigmaringer Sammlung einer breiteren Öffentlichkeit vorstellte, rückten auch die drei Kinderbildnisse in den Blickpunkt der Forschung zur Salzburger Malerei und zur Donauschule.[5] An der kunstgeographischen Einordnung gab es schon damals keinen Zweifel; sie ergab sich sowohl aus der stilistischen Einschätzung als auch aus dem Wappen, das von einem späteren Porträt Georg Thenns (1517–1592) von der Hand Jakob Seiseneggers her bekannt war.[6] Dessen älteren Bruder Marx (1499–1552) hielt man zunächst für den Vater der drei

4 Der Ausst. Kat. Albrecht Altdorfer und sein Kreis (1938), S. 147 gibt Frankfurter Privatbesitz als Verbleib der beiden nicht vom Städel erworbenen Stücke an.

5 Rieffel (1924), S. 71.

6 Mit gleicher Proveninez wie die Kinderbildnisse: aus Hammeran in die Sigmaringer Sammlung; zuletzt deutscher Privatbesitz; vgl. Kurt

Kinder auf den Sigmaringer Tafeln.[7] Erst mit der Erwerbung einer Familienchronik der Thenn durch die Studienbibliothek Salzburg im Jahr 1934 und ihrer anschließenden Publikation durch Ernst von Frisch gewann die Geschichte der Salzburger Familie schärfere Konturen.[8] Der vielleicht aus dem Herzogtum Jülich stammende Johann II. Thenn (1462–1531) wurde 1500 von Erzbischof Leonhard von Keutschach als Münzmeister nach Salzburg berufen, ein Amt, das bis 1572 in der Familie blieb. Er wurde ein reicher Mann und Vater von 22 Kindern. Der älteste Sohn Marx trat 1532 seine Amtsnachfolge an. Das Wappen mit dem springenden Hirsch wurde Johann II. 1510 von Kaiser Maximilian verliehen.[9] In den drei Kindern auf den inzwischen ins Städel und in Frankfurter Privatbesitz gelangten Tafeln vermutete von Frisch die Geschwister Berthold (1504–1568), Katharina (* 1505) und Anna (1506–1531); er hielt also auch das Kind auf der linken Tafel für ein Mädchen. Leider ohne nähere Begründung äußerte er die Ansicht, die Bilder seien sukzessive zwischen 1510 und 1516 gemalt und erst nachträglich in der heutigen Form gerahmt und zu einem Dreiblatt kombiniert worden. Ein unbekanntes Entstehungsdatum machte die Identifizierung der Dargestellten anhand des Lebensalters beim Kinderreichtum der Thenns freilich noch unsicherer, wenn nicht unmöglich. Den Künstler bezeichnete von Frisch allgemein als unbekannten Salzburger Meister. Diesen Meister hatte mittlerweile aber Martin Weinberger im Zusammenhang mit Wolf Huber genannt; Otto Benesch hatte auf eine eng verwandte Zeichnung aufmerksam gemacht.[10] Einen Schritt weiter ging 1964 Alfred Stange.[11] Mit offensichtlicher Begeisterung für die „sehr reizvollen" Porträts versuchte er, sie im Frühwerk Wolf Hubers zu etablieren. Dabei verglich er mit dem Epitaph des 1517 gestorbenen Bürgermeisters Jakob Endl in der Galerie des Stifts Kremsmünster und wies insbesondere auf die hier wie dort unübersehbaren Schwächen bei der Gestaltung der Hände hin (*Abb. 457*). Für Stange blieben die Dargestellten Kinder des Marx Thenn, wobei er die Knaben auf 4 und 7, das Mädchen auf etwa 3 Jahre schätzt. Schon im Katalog der großen Donauschul-Ausstellung in St. Florian und Linz aus dem folgenden Jahr hat Erwin Heinzle Stanges Zuschreibung energisch zurückgewiesen, der die Thennschen Kinder von der äußeren Erscheinungsform her erfaßt fand, was bei Huber nicht anzutreffen sei.[12] Ferner sah der Katalog in ihnen nunmehr wieder Bildnisse der Kinder Johanns II. Thenn,

Abb. 453: Meister der Thennschen Kinderbildnisse, Ruprecht Thenn, 1516, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

und zwar von Ruprecht, Wolf und Barbara.[13] Der sieben Jahre später erschienene Salzburger Katalog blieb bei dieser Identifizierung, auch wenn er das Geburtsjahr Wolf Thenns in Frage stellte.[14] Der Maler sei wegen der mangelhaften Plastizität nicht mit Huber zu identifizieren und stünde dem Meister des Reichenhaller Salinenaltars und dem Maler des Regensburger Minoritenaltars von 1517 nahe.[15] Auch Franz Winzinger unterschied den „empfindsamen" Ausdruck der Frankfurter Kindergesichter von dem realistischeren des Endl-Epitaphs und schied die Thennschen Kinder daher aus dem Werk Wolf Hubers aus.[16] In Verfolgung der Idee, die schon Otto Benesch geäußert hatte,[17] schrieb er sie stattdessen einem Zeichner zu, der ein ähnlich ausdrucksvolles Knabenbildnis im Berliner Kupferstichkabinett 1520 datiert und mit dem Monogramm „IZ" signiert hat (*Abb. 456*).[18]

Löcher, Jakob Seisenegger. Hofmaler Kaiser Ferdinands I. (= Diss. phil. Wien 1960), München u. Berlin 1962, S. 41f, 92, Nr. 58, Abb. 19.

7 Rieffel (1924), S. 71; Stange (1971), S. 100.

8 Salzburg, Studienbibliothek, V. 3. A. 14a. Parallel-Überlieferung in zwei weiteren Kopien in der Augsburger Stadt- und Universitätsbibliothek, 2° Cod. Aug. 110 u. 111. Vgl. Frisch (1935), S. 5f.

9 Ebd., S. 6–9, 50f.

10 Weinberger (1930), S. 24; Benesch (1936), S. 56.

11 Stange (1971), S. 100, das Zitat S. 35. Die 1. Auflage erschien 1964.

12 Ausst. Kat. Die Kunst der Donauschule (1965), S. 113.

13 Ebd., S. 145.

14 Eine Medaille von 1530 zeige, so der Ausst. Kat. Spätgotik in Salzburg (1972), S. 187, laut Inschrift den Dreißigjährigen. Tatsächlich ist die Beischrift aber „ZO", also ‚20' zu lesen; vgl. Georg Habich, Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts, Bd. I,2, München 1931, S. 185, Nr. 1331, Tf. CXLIX, 11. Bei dem Birnbaumrelief von 1531 im Britischen Museum (Waddesdon Bequest, Kat. Nr. 257) sind die letzten beiden Ziffern in der Altersangabe „XXXI" gestört; die Zahl könnte m. E. auch als „XXV" zu lesen sein; vgl. Hugh Tait, The Waddesdon Bequest. The Legacy of Baron Ferdinand Rothschild to the British Museum, London 1981, S. 92f, Abb. 69.

15 Vgl. Ausst. Kat. Spätgotik in Salzburg (1972), S. 187–189.

16 Winzinger (1979), S. 186.

17 Benesch (1936), S. 56.

18 Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, KdZ 17689; vgl. ebd., S. 55f, Nr. 66; Winzinger (1979), S. 160, Nr. 223 u. 224, ein weiteres Knabenporträt von der gleichen Hand.

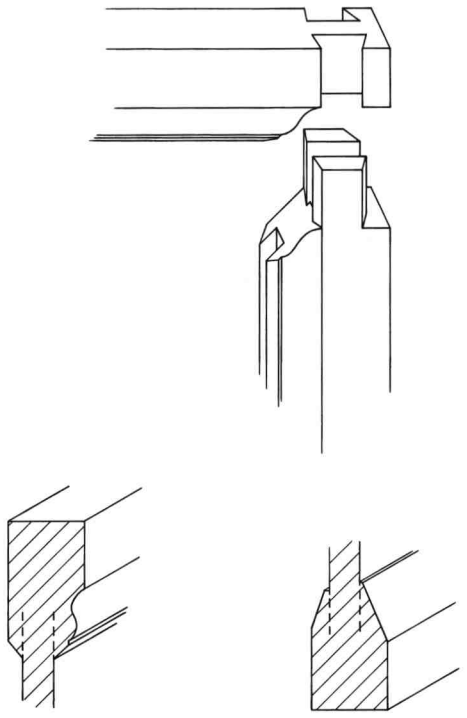


Abb. 454: Meister der Thennschen Kinderbildnisse, Umzeichnung der Originalrahmen und ihrer Konstruktion, Frankfurt, Städel

DISKUSSION

Obwohl die Thennsche Familienchronik in Salzburg reich illuminiert ist, trägt sie zur Identifizerung der porträtierten Kinder visuell kaum etwas bei, da die Beteiligten durchweg als Erwachsene und recht schematisch, ohne individuelle Porträtähnlichkeit wiedergegeben werden.[19] So bleibt man bei der Beantwortung dieser Frage auf den Abgleich zwischen überlieferten Lebensdaten und geschätztem Kindesalter angewiesen. Johann II. Thenn hatte mit seiner zweiten Frau Cäcilia Kreuzer zwischen 1504 und 1516 folgende Kinder:[20]

Berthold (1504–1568), Katharina (* 1505),
Anna (1506–1531), Wolf (1507–1538), Georg (* 1510),
Ruprecht (1512–1545), Barbara (1513–1542)

Ob man den ältesten Knaben für den zwölfjährigen Berthold oder für den neunjährigen Wolf hält, ist Ansichtssache. Für den ersteren spricht nach von Frisch die Provenienz, da Bertholds ältester Sohn Wilhelm mit dem Werk der Thenns in Hammeran eng verbunden war, für den letzteren ein Kostümdetail: In der Chronik ist er als Erwachsener in auffällig buntem Kostüm mit der dominierenden Farbe Gelb dargestellt. So trägt er dort einen gelben Mantel mit schwarzem Saum.[21] Modische Vorlieben scheinen in der Zeit viel beachtete individuelle Konstanten gewesen zu sein, wie der Fall Baldungs lehrt.[22] Daher könnte es sich bei dem Jungen mit dem auffälligen gelben Hemd mit schwarzen Streifen um die gleiche Person handeln. Bei Ruprecht und Barbara kann man sich relativ sicher sein, weil sie dem Alter des kleinen Bruders und der kleinen Schwester am ehesten entsprechen, während Anna gewiß und wohl auch Georg deutlich zu alt wären. An der Malerei weist nichts auf eine unterschiedliche Entstehungszeit der einzelnen Tafeln hin, so daß ich keinen Grund sehe, von der Datierung auf den sorgsam konstruierten Originalrahmen abzugehen. Zumindest vorstellbar scheint mir hingegen, daß die Serie möglicherweise nicht vollständig ist. Ein zwischen Wolf und Barbara eingeschaltetes Porträt Annas hätte beispielsweise den dort besonders auffälligen Sprung in der Hintergrundslandschaft überbrücken helfen können. Gewiß leuchtet uns das heutige Arrangement in Form eines Dreiblatts aufgrund der Parallele zu diesem sakralen Bildtyp unmittelbar ein; aber hätte es sich nicht auch etwa um ein axialsymmetrisches fünfteiliges Ensemble handeln können?

Den Schöpfer der Bilder hat die Forschung in scharfer und einmütiger Reaktion auf Stange nachdrücklich von Wolf Huber abgesetzt, dabei jedoch vielleicht den Erhaltungszustand der Tafeln zu wenig berücksichtigt. Daß die Malereien auch durch Verputzung etwas an Plastizität eingebüßt haben, ist unbestreitbar, dieser immer wieder vorgebrachte Kritikpunkt mithin doch zu relativieren. Gewiß geht der Maler der Thennschen Kinderbildnisse ein wenig flüchtiger und weniger präzise vor als Wolf Huber; doch ist seine malerische Verve so eng mit dem freien Vortrag dieses Meisters verwandt, daß dies nicht allein am Zeitstil liegen kann. Man vergleiche die Art und Weise, wie der Kragen in Hubers Bildnis eines Mannes in Privatbesitz angelegt ist (*Abb. 455*), mit der Pinselführung im Kragen des Ältesten oder in den Hemdsärmeln des kleinen Mädchens. Und auch bei dem Männerporträt sind die Hände eher schwach und fallen zu klein aus. Da der Maler unserer Bilder also Stärken und Schwächen Wolf Hubers teilt, dürfte er in dessen Werkstatt zu suchen sein. Auch der Bezug zu der seit Benesch diskutierten Zeichnung mit dem Monogramm „IZ" ist nachzuvollziehen und geht über das gleiche Sentiment der Werke hinaus (*Abb. 456*). Der Monogrammist und der mit dem Maler identische Entwerfer der Städel-Tafeln arbeiten mit sehr ähnlichen Chiffren (*Abb. 450*). Die abstrakten, aneinander gehängten U-förmigen Haken im Haar kehren in der Unterzeichnung des jüngeren Bruder ebenso wieder wie die sich vom Kontur lösenden, unruhigen Zickzackformen in den Ärmeln. Haarkontur und Modellierung des Halses sind auch bei dem Mädchenbildnis eng verwandt (*Abb. 452*).

Die drei Kinder aus der Familie Thenn sind auf den Tafeln im Städel nicht einfach abgebildet, vielmehr schlüpfen sie in Rollen und erobern auf spielerische Weise die Er-

19 Vgl. Frisch (1935), Abb. 1–4.
20 Ebd., S. 50f.
21 Zu Berthold ebd., S. 30, Anm. 28, zu Wolf S. 27.
22 Den Beinamen ‚Grien' soll Baldung einer von mehreren Theorien nach der Vorliebe für diese Kleidungsfarbe verdanken; vgl. Matthias Mende, Art. „Baldung, Hans, gen. Grien", in: AKL, Bd. 6, 1992, S. 437–441, hier S. 438; s. auch oben S. 22.

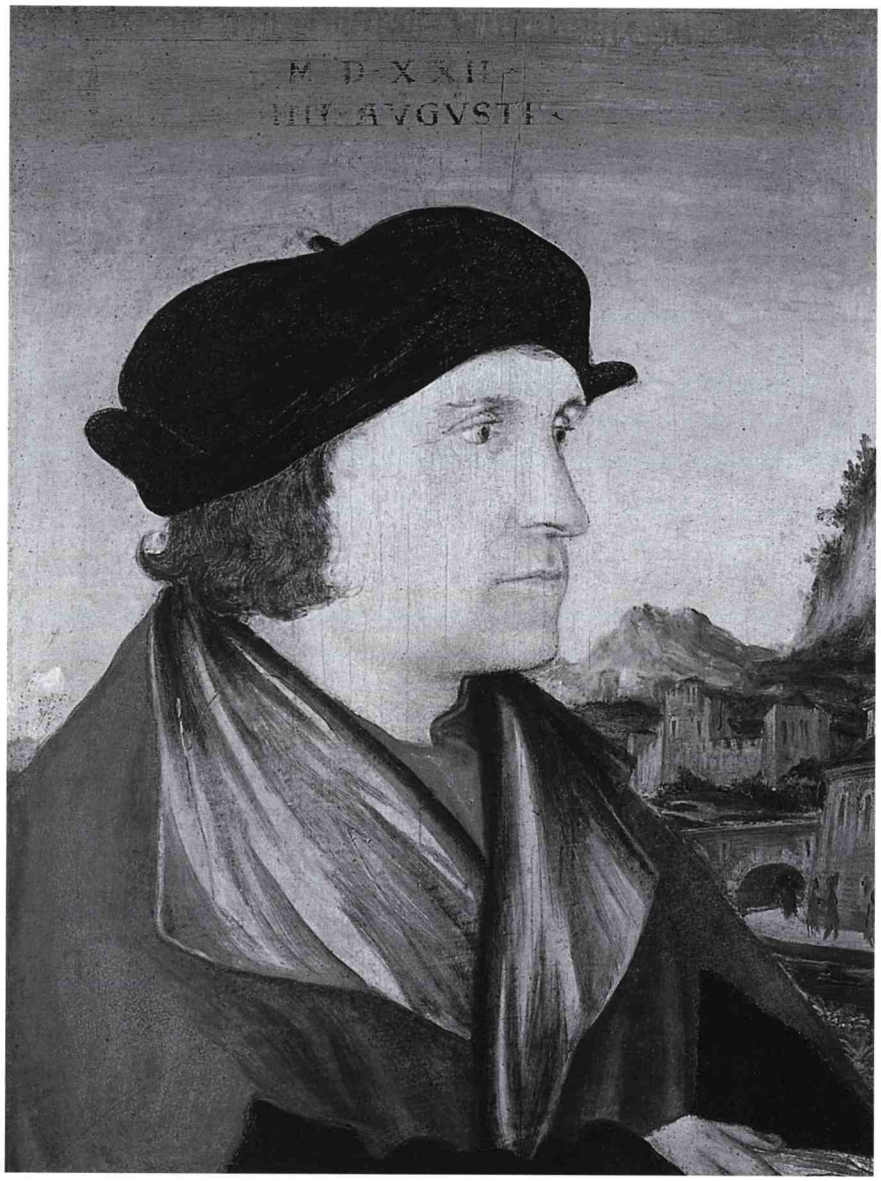


Abb. 455: Wolf Huber, Bildnis eines Mannes, Privatbesitz

wachsenenwelt. Sie tun dies mit der ganzen Ernsthaftigkeit, die Kinder gemeinhin auf ihr Spiel verwenden, und es spricht für das Können des Schöpfers der drei Porträts, daß er diesen Gemütszustand einfühlsam zum Ausdruck gebracht hat. Bei dem Ältesten in der Mitte mag dabei durchaus ein realer Hintergrund antizipiert sein. Daß er im Kostüm des Scholaren dargestellt ist,[23] soll wohl darauf hinweisen, daß er die Lateinschule besucht oder demnächst die Universität besuchen wird. Ersichtlich stolz ist er auf das Erreichen dieses neuen Lebensabschnitts, und der Maler betont dies durch die kerzengerade Haltung des Knaben und das größere Format der Tafel. Sein kleiner Bruder dagegen spielt Falkner: Wie ein echter Falkner hält er in der Linken den Stoffballen als Federspiel; seine Rechte schützt ein Lederhandschuh vor den Vogelkrallen. Der Vogel ist angeleint und wird erst zur Beiz losgemacht. Aber dieser Jagdvogel ist kein Falke, sondern ein Spatz. Am subtilsten ist die spielerische Assimilation an die Erwachsenenwelt bei dem kleinen Mädchen in Szene gesetzt. Im Vergleich zu den beiden Knaben verhält sie sich recht passiv. In der Rechten hält sie eine Kirsche, auf die ihre linke Hand mit beiläufiger Geste weist. Die Frucht hat wahrscheinlich eine erotische Bedeutung;[24] sie kennzeichnet das verträumt dreinblickende Kind als künftige Braut und Ehefrau. Darauf weist ein verstecktes Detail außerhalb des Bildfeldes hin, nämlich das Wappen. Es ist dasselbe Thennsche Familienwappen wie auf den beiden anderen Rahmen, nur erscheint es hier gespiegelt. Eine solche Spiege-

23 Vgl. den hinteren Schüler auf Hans Holbeins d. J. Schulmeistertafel (Basel, Kunstmuseum, Inv. Nr. 311; s. Bernd Wolfgang LINDEMANN, Ausst. Kat, Ein schulmeister schilt vf beiden seiten gemolt (= Ins Licht gerückt 3), Basel 1997, Abb. 2)

24 Vgl. Artikel „Kirschbaum, Kirsche" im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, E. HOFFMANN-KRAYER, H. BÄCHTHOLD-STÄUBLE (Hgg.), Bd. 4, Berlin/Leipzig 1931/32, Sp. 1425–1433.

Abb. 456: Monogrammist IZ, Bildnis eines Knaben, 1520, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK

lung kommt nach einem als ‚heraldische Courtoisie' bezeichneten Prinzip bei Ehewappen vor, wenn die Schildfiguren der Partner sich einander zuwenden sollen, so, wie der springende Hirsch bei der Kleinen jetzt dem Wappentier ihrer Brüder entgegen sieht.[25] Das kleine Mädchen ‚spielt' also bis in ihre heraldische Kennzeichnung hinein Ehefrau; wie ihre Brüder probiert sie im Kinderspiel die Rolle aus, die sie als Erwachsene später einmal einnehmen wird. Mit dieser Inszenierung erweisen sich die Thennschen Kinderbildnisse nicht nur, wie oft bemerkt worden ist,[26] als Inkunabeln der Gattung des Kinderporträts schlechthin, sondern begründen zugleich die Tradition, Kinder in Rollen darzustellen, und legen damit einen Standard fest, der jahrhundertelang Gültigkeit behalten sollte. Noch das um 1700 entstandene, ungemein qualitätvolle Bildnispaar eines Knaben und eines Mädchens aus der Familie Schönborn, kostümiert als Jäger und Schäferin, im Städelschen Kunstinstitut (*Abb. 458*), ist letztlich der gleichen Tradition verpflichtet, wenngleich diese im Barock freilich um die künstlerische Dimension der Idylle erweitert wird.[27] Auch ihres innovativen Potentials halber würde man sich den Schöpfer der drei Kinderpor-

25 Vgl. Adolf M. Hildebrandt, Wappenfibel. Handbuch der Heraldik, 17. verbesserte und erweiterte Aufl., bearbeitet vom Herolds-Ausschuß der Deutschen Wappenrolle, Neustadt a. d. Aisch 1981, S. 154.

26 Stange (1971), S. 100: „Kinderbildnisse sind im frühen 16 Jahrhundert noch sehr selten."

27 Vgl. Brinkmann, Sander (1999), S. 72, Tf. 188, 189.

Abb. 457: Wolf Huber, Epitaph des Bürgermeisters Jakob Endl, 1517, Detail, Kremsmünster, Stiftsgalerie

Abb. 458: Deutscher Meister um 1700, Bildnis eines Knaben im Jagdkostüm, Frankfurt, Städel

träts von 1516 deswegen gerne in der unmittelbaren Nähe eines großen Meisters der Donauschule wie Wolf Huber vorstellen.

B.B.

LITERATUR

VERZ.: 1963, S. 20f; 1966, S. 79; 1971, S. 40; 1987, S. 72

1924 Franz RIEFFEL, Das fürstlich hohenzollernsche Museum zu Sigmaringen. Gemälde und Bildwerke, in: Städel-Jahrbuch 3/4, 1924, S. 55–74, hier S. 71

1928 KURZES VERZEICHNIS der im Städelschen Kunstinstitut ausgestellten Sigmaringer Sammlungen, Frankfurt a. M. 1928, S. 13, Nr. 74, 75

1930 Oswald GÖTZ, Berichte: Städelsches Kunstinstitut, Gemäldegalerie, in: Oberrheinische Kunst 4, 1930, S. 4–6, hier S. 4

1930 Martin WEINBERGER, Wolf Huber, Leipzig 1930, S. 24

1935 Ernst von FRISCH, Das Stammbuch der Thennen von Salzburg. Eine Bilderchronik des 16. Jahrhunderts (= Historische Bildkunde 4), Hamburg 1935, S. 30f

1936 Otto BENESCH, Österreichische Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts (= Die Meisterzeichnung 5), Freiburg i. Br. 1936, S. 56

1938 Ausst. Kat. ALBRECHT ALTDORFER UND SEIN KREIS, Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers, München 1938, S. 146f, Nr. 669

1942 Karl OETTINGER, Altdeutsche Maler der Ostmark, Wien 1942, S. 28

1950 Art. „Meister der Thennschen Kinderbildnisse", in: Thieme-Becker, Bd. 37, Leipzig 1950, S. 324

1957 Karl OETTINGER, Datum und Signatur bei Wolf Huber und Albrecht Altdorfer. Zur Beschriftungskritik der Donauschulzeichnungen (= Erlanger Forschungen Reihe A: Geistewissenschaften 8), Erlangen 1957, S. 42

1965 Ausst. Kat. DIE KUNST DER DONAUSCHULE 1490–1540. Ausstellung des Landes Oberösterreich, Linz 1965, S. 113, 145f, Nr. 359

1971 Alfred STANGE, Malerei der Donauschule, München 2. Aufl. 1971, S. 35, 100, 147, Nr. 2

1970 Vinzenz OBERHAMMER, Der Perckhamer-Altar des Marx Reichlich, in: Pantheon 28, 1970, S. 373–400

1972 Ausst. Kat. SPÄTGOTIK IN SALZBURG. Die Malerei 1400–1530, Salzburg 1972, S. 186f, Nr. 196–198

1979 Franz WINZINGER, Wolf Huber. Das Gesamtwerk, München 1979, S. 186, Nr. 309–311

1999 BRINKMANN, SANDER, S. 61f, Tf. 142

2003 Artur ROSENAUER (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3: Spätmittelalter und Renaissance, München u. a. O. 2003, S. 491f, Nr. 255

NACHTRAG ZUM VORIGEN BAND DEUTSCHE GEMÄLDE IM STÄDEL

1300–1500

MEISTER VON GROSSGMAIN

MADONNA MIT KIND UND EINEM STIFTER, VOM HL. THOMAS EMPFOHLEN

Salzburg, 1483

DAUERLEIHGABE AUS PRIVATBESITZ

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Linde (Tilia sp.), 88,5 (± 0,1) x 52,7 (± 0,13) x 0,7 (± 0,2) cm
zwei Bretter, senkrecht geteilt mit senkrecht verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 24,0; unten 29,5 cm; Brett II: oben 28,7; unten 23,2 cm
wohl ganzflächig mit Leinwand unterklebt; gedünnt und parkettiert, leicht verwurmt; in der linken oberen Ecke ein Dreieck von ca. 3 cm Kantenlänge angestückt, ebenso in den beiden unteren Ecken

Malfläche:
87,0 (± 0,2) x 51,5 (± 0,2) cm, Malgrate allseitig erhalten. Zur Tafelkante bleibt auf allen Seiten ein Rand von ca. 0,4 bis 0,8 cm stehen, der in Ockertönen übermalt ist

Zustand der Malerei:
sehr gut. Auf jüngerem Restaurierungsfirnis punktuelle Retuschen, besonders in den Mänteln des hl. Thomas und des Stifters, sowie in der grauen Architektur der Fensternische. Unter dem Firnis befinden sich im sandfarbenen Fußboden zu den beiden unteren Bildecken hin großflächige Retuschen, auch entlang der Brettfuge am unteren Bildrand. Zwei feine lange Kratzer in Zickzackform im linken Bilddrittel. Die Krapplacklasuren im Untergewand Mariens sind stark verputzt, im Bucheinband verseift und transparent geworden. Dennoch beeinträchtigen diese insgesamt geringen Störungen den hervorragenden Gesamteindruck kaum

Rückseite des Bildträgers:
am unteren und zur linken Ecke hin auch am oberen Rand ist eine 0,5 cm breite, wohl ursprüngliche Ausnehmung für einen Nutrahmen noch zu erkennen, obwohl die Tafel beim Parkettieren annähernd auf die Stärke dieser Ausnehmung reduziert wurde. Rechts oben ein gezahnter querrechteckiger Papieraufkleber mit der Aufschrift „17.4. [mit Kugelschreiber] 43.004 SALZBURGER MEISTER 1483 [maschinenschriftlich]"; links oben ein weiterer rechteckiger Aufkleber mit verblichenem Stempelaufdruck „...19..."; oben mittig ein Rundestempel mit der Umschrift „[BUN]DESDENKMALAMT"; in der Mitte und unten zwei Abdrücke desselben Stempelpaares: Ein großer Rundstempel mit einem Adler (?) und der Umschrift „Vom ... malamt zur Ausfuhr freigegeben" begleitet von einem kleineren mit der Umschrift „ZOLL III-10" und einem Kreuz darunter

Rahmen: modern

Bezeichnet:
auf dem an der Rückwand des Lesepultes angehefteten Pergament mit einem unleserlichen Gebetstext zuunterst mit der Jahreszahl „1483"

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Bereits mit bloßem Auge ist etwa am Oberkörper Mariens oder im Baldachin mit dem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung zu erkennen; auf der Infrarot-Reflektographie erscheint sie an fast allen Stellen der Tafel mit Ausnahme der sehr dunklen Draperien (*Abb. 460*). Im Thomasmantel, dessen Pigment offenbar nur wenig durchlässig ist, zeichnet sie sich ganz schwach ab. Dem Befund nach ist das ganze Bild sorgsam vorbereitet worden, wobei der Entwerfer sich bei der Architektur auf mit dem Lineal gezogene Konturlinien beschränkt. Nur an zwei Kanten, nämlich beim Baldachin und in den umlaufenden Profilen des Lesepults, wird mittels lockerer Schraffur der Richtungswechsel der Fläche angedeutet. In den Draperien dient ein engmaschiges Geflecht von Linienscharen und gekrümmten Schraffen, die einander teilweise überlagern, dazu, die Verteilung von Licht und Schatten präzise vorzubereiten. Aber auch die Gesichter sind in den Grundzügen umrissen, besonders gut ablesbar am Madonnenkopf. Die üppige Lockenpracht des Apostels ist mit breiten Pinselschwüngen in der Unterzeichnung vorbereitet, wobei die gemalten Locken teilweise schräg zu den unterzeichneten verlaufen. Insgesamt ist die Vorzeichnung auf der Tafel aber recht genau befolgt worden. Lediglich in einigen Punkten wie etwa bei der Gestaltung des Knabenkörpers kommt es zu kleinen Abweichungen; so setzten die Finger der Mutter ursprünglich etwas weiter vorne an und der Nabel des Kindes war weiter rechts positioniert, was auf eine etwas stärkere Drehung hindeutet. An

Abb. 459: Meister von Großgmain, Madonna mit Kind und einem Stifter, vom hl. Thomas empfohlen, 1483, Frankfurt, Städel

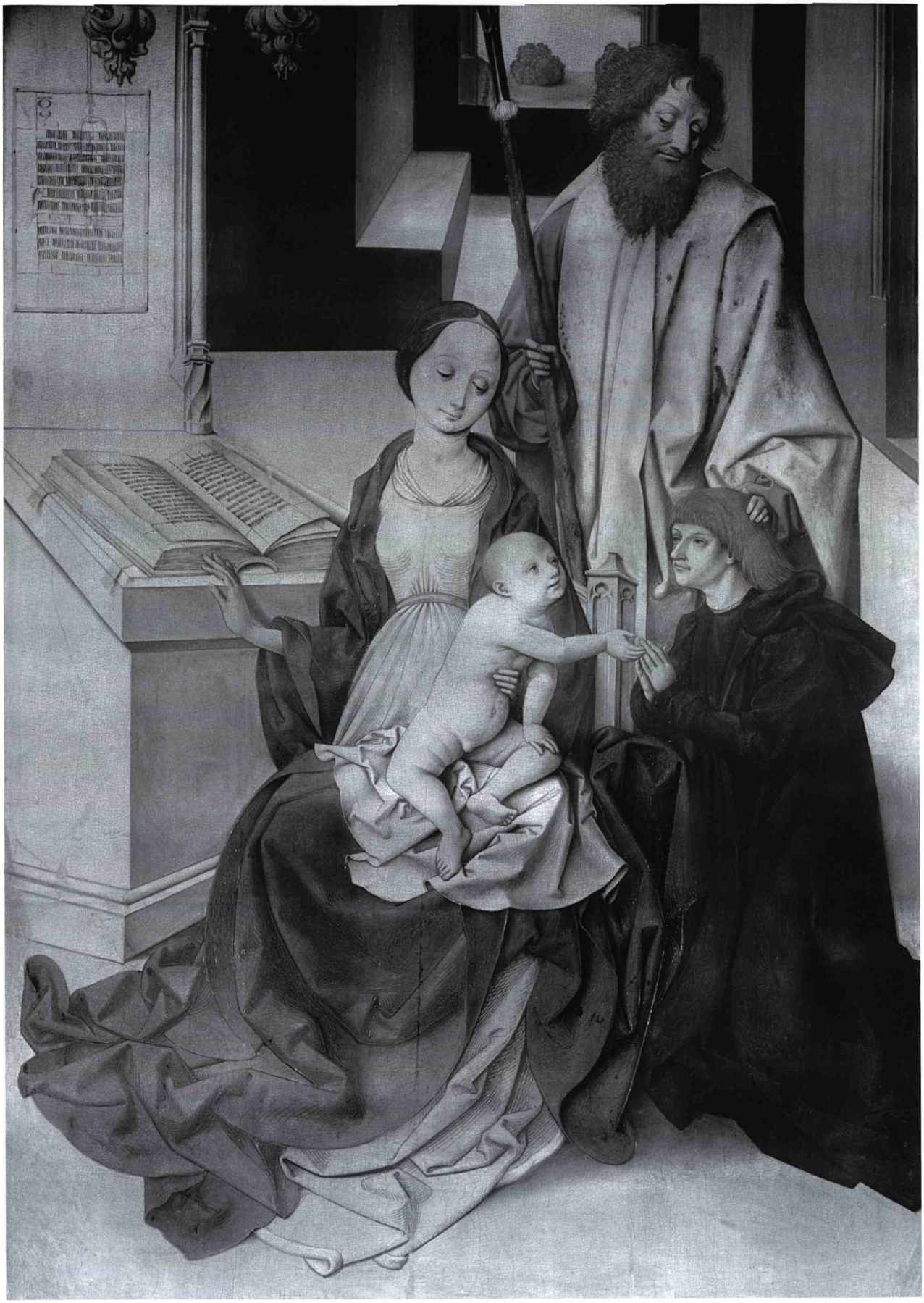


Abb. 460: Meister von Großgmain, Madonna mit Kind und einem Stifter, vom hl. Thomas empfohlen, 1483, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

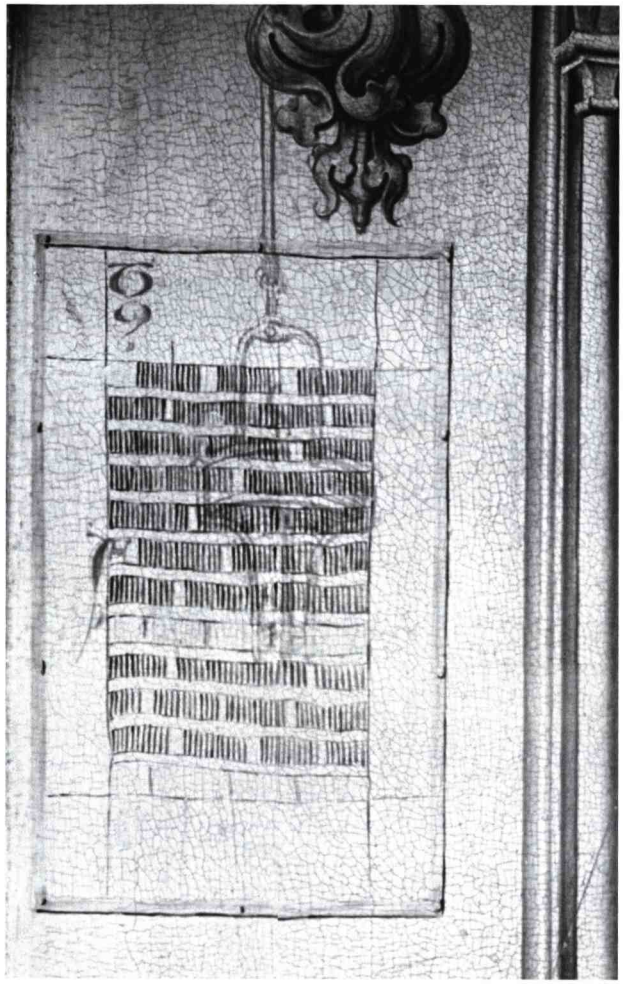


Abb. 461: Meister von Großgmain, Madonna mit Kind und einem Stifter, vom hl. Thomas empfohlen, 1483, Infrarot-Reflektographie, Detail: Ampel, Frankfurt, Städel

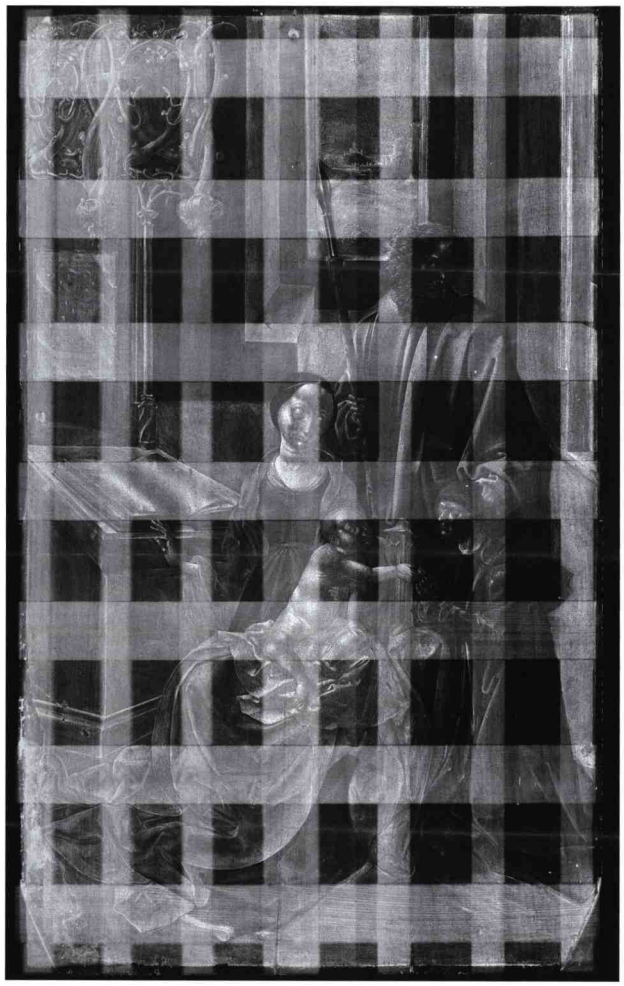


Abb. 462: Meister von Großgmain, Madonna mit Kind und einem Stifter, vom hl. Thomas empfohlen, 1483, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

zwei Stellen weicht die ausgeführte Malerei allerdings motivisch von der Unterzeichnung ab: Der Sockel des Dienstes auf der Kante der Lesepultrückwand ist als achteckiger Körper ohne Kannelierung unterzeichnet. Und vor dem angehefteten Pergament hängt in der Unterzeichnung eine vollkommen durchkonstruierte Ampel, bei der sogar die Flamme und der Gelenkmechanismus am Bügel der Aufhängung minutiös angegeben sind (*Abb. 461*). Da sie das Blatt mit dem Gebetstext weitgehend verdeckt hätte, handelt es sich bei letzterem wahrscheinlich um einen nachträglich eingeführten Bildgedanken, der dann das Motiv der Lampe verdrängte.

BESCHREIBUNG

Der Blick fällt in einen hohen Raum mit unstrukturiertem sandfarbenen Fußboden, dessen kahle Wände aus grauem Werkstein allesamt über den oberen Bildrand hinausragen. Das unkonventionelle Raumgefüge erschließt sich am ehesten von hinten. Dort führen die Fluchtlinien in einen schachtartig schmalen Trakt, dessen Rückwand von einem hohen unverglasten und ebenfalls vom oberen Bildrand abgeschnittenen Fenster durchbrochen wird. Das Fenstergewände ist beidseitig mit einer mit einem dünnen Rundstab gefüllten Hohlkehle dekoriert; der scharfe Abriß der Unterkante soll vermutlich einen schräg verlaufenden Wasserschlag außen andeuten. Im Fenster bietet sich der Ausblick auf eine menschenleere Landschaft. Hinter einem mit Büschen bestandenen Uferstreifen erscheint der glatte Wasserspiegel eines ruhig dahinfließenden Stromes, der eine sanfte Krümmung um einen vom rechten Fensterrand angeschnittenen Felsen beschreibt und sich in der Tiefe vor einer befestigten Großstadt gabelt. Unmittelbar hinter der Stadt überschneidet eine auf einer Anhöhe am jenseitigen Ufer gelegene rosafarbene Burg die blaue Bergkette am Horizont. Die oberen zwei Drittel des Ausschnitts nimmt der wolkenlose Himmel ein. In dem schmalen Anraum vor dem Fenster ist an die linke Seitenwand eine Bank aus dem gleichen grauen Werkstein mit braunroter Sitzfläche angearbeitet. Am vorderen Ende des Anraums biegt die linke Seitenwand im rechten Winkel um; der Raum öffnet sich nach vorne hin auf eine unbestimmte Weite. Da die vom Fenster abgewandten Mauerteile einschließlich der Rückwand, in der das Fenster

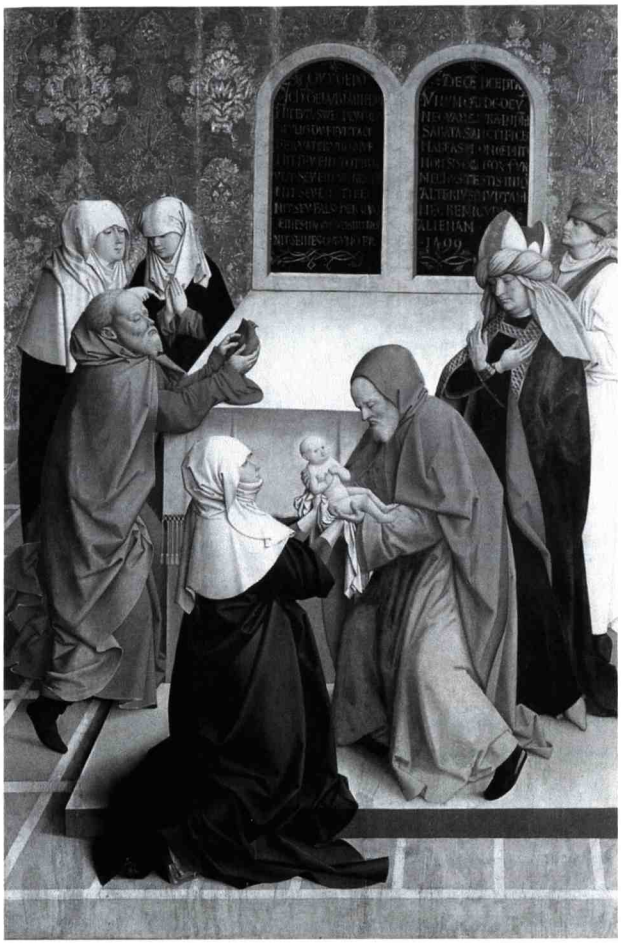


Abb. 463: Meister von Großgmain (Meister ‚B' nach Demus), Darbringung im Tempel, Tafel vom ehemaligen Hochaltar, 1499, Großgmain, Pfarr- und Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau

Abb. 464: Meister von Großgmain (Meister ‚B' nach Demus), Pfingstwunder, Tafel vom ehemaligen Hochaltar, 1499, Großgmain, Pfarr- und Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau

sitzt, dunkelgrau verschattet sind, läßt sich auch der dunkelgraue Streifen in der rechten Seitenwand als schmaler Rücksprung identifizieren. In der leicht nach außen versetzten Seitenwand öffnet sich dann ein Durchgang mit Stufe, dessen Laibungsquerschnitt ebenso sichtbar wird wie ein hauchdünner Streifen von Fußboden und Wand des anschließenden Seitenraums. Die Kante der Laibung ist auf beiden Seiten mit einem knappen Profil aus Karnies und Hohlkehle verziert. Inmitten dieses sich erweiternden vorderen Raumteils von unbestimmter Größe ist eine gelbe Sandsteinarchitektur installiert, die eine eigentümliche Melange aus Altar und Lesepult darstellt. Ein anscheinend bildparalleles Wandstück wird von einem mit in grauem Stein skulptiertem Astwerk geschmückten Baldachin überfangen; daran ist ein wie eine Mensa gesockelter Steinblock mit überkragender Platte angeschlagen. Vor die profilierte rechte Seitenkante der Rückwand ist ein Dienst gestellt, der den Astwerk-Baldachin vorbereitet. An der Rückwand ist mit Nägeln ein von einem roten Band eingefaßtes Pergamentblatt befestigt, das einen rubrizierten Gebetstext und zuunterst die Datierung „1483"enthält. Weder die Rubrik noch der Text sind lesbar; doch ahmt der Künstler den Schriftduktus und die Farbwechsel spätgotischer Textseiten überzeugend nach. Irritierend ist der Umstand, daß die darunter befindliche Deckplatte der ‚Altarmensa' so schräg angeschlagen ist, daß selbst in Anbetracht der hier besonders stark divergierenden Fluchtlinien keine horizontale Fläche gemeint sein kann. Als Lesepult trägt der Block einen in blaßrosa Samt eingebundenen, einspaltig geschriebenen Folianten. Wenn man bei der Interpretation des Einbaus als Altar bliebe, dann könnte es sich um ein Evangeliar handeln. Allerdings ist eine Altarmensa selten so schmal wie das darauf liegende geöffnete Evangelienbuch, so daß sich wiederum eher die Assoziation des Lesepults einstellt. Nach dem Codex tastet anscheinend die rechte Hand Mariens; denn die Muttergottes hat sich vor dem seltsam zwitterhaften Möbel fast exakt in der Mittelachse des Bildes auf einem hölzernen Thronsitz niedergelassen, von dem nur rechts ein mit Lanzettbahnen verzierter Pfosten samt dem Ansatz der gekrümmten Rückenlehne an ihrer linken Seite auftaucht. Sie trägt über einem krapplackroten, in der Taille gegürteten Kleid ein dunkelblaues, ins Türkise spielendes Manteltuch. In den weiten Ausschnitt des Kleides

Abb. 465: Meister von Großgmain (Meister ‚A' nach Demus), Der 12jährige Jesus im Tempel, Tafel vom ehemaligen Hochaltar, 1499, Großgmain, Pfarr- und Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau

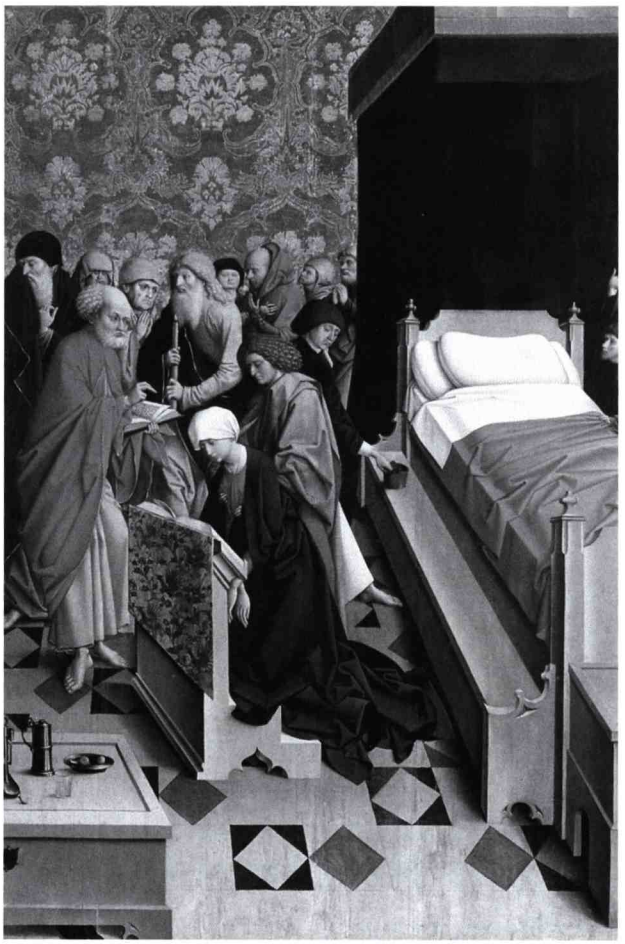


Abb. 466: Meister von Großgmain (Meister ‚A' nach Demus), Marientod, Tafel vom ehemaligen Hochaltar, 1499, Großgmain, Pfarr- und Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau

ist ein gefälteltes Brusttuch einegsteckt. Das dunkelbraune Haar ist in der Mitte gescheitelt und straff nach hinten gekämmt, was auf einen hinter dem Rücken verborgenen Zopf schließen läßt. Ein dünnes graues Stirnband bändigt die Fülle. Die Madonna erscheint frontal und hat die Beine ausgebreitet, um dem Jesusknaben eine geräumige Sitzfläche zu bieten. Dieser sitzt mit angewinkelten Beinen auf ihrem Schoß, wendet sich aus der Frontalen nach rechts und verlagert sein Gewicht daher auf sein linkes Bein, das auf dem linken Oberschenkel der Mutter aufliegt. Mit dem linken Arm stützt sich das Kind auf sein linkes Knie; die rechte Hand streckt es dem Stifter entgegen, den auch sein Blick trifft. Ungewöhnlicherweise ist das Christkind vollkommen nackt; sein weißes Windeltuch liegt ausgebreitet über dem linken Bein und dem Schoß Mariens und dient dem Knaben als Sitzdecke. Unmittelbar rechts neben der Madonna kniet ihr zugewandt und fast im Profil der mutmaßliche Stifter der Tafel. Seine Hände hat er vor der Brust zum Gebet gefaltet. Beinahe berührt das Christkind die Fingerspitzen des Beters mit der ausgestreckten Rechten. Der Stifter ist ein junger Mann, der sein glattes dunkelblondes Haar schulterlang trägt. Er ist mit einem schmucklosen bläulich-schwarzen Rock bekleidet. Seine anthrazitfarbene Gugel hat er über die linke Schulter geworfen, so daß ihre lange Sendelbinde vor seinem linken Bein bis zum Boden herabhängt. Einen Schritt zurückversetzt überragt die Gestalt des hl. Thomas die Gruppe, kenntlich gemacht durch die Lanze, die er schräg auf den Boden gestützt in der Rechten hält.[1] Seine Linke hat der Apostel auf den Hinterkopf des Stifters gelegt, mit nach rechts geneigtem Kopf und niedergeschlagenen Augen ruht sein Blick mit offensichtlichem Wohlgefallen auf seinem Schutzbefohlenen. Sein langes lockiges Haar und der üppige Vollbart sind gänzlich ergraut und zeigen ebenso wie die scharfen Gesichtszüge ein reiferes Alter an. Unter zinnoberrotem Manteltuch schauen

1 S. Martin Lechner, Art. „Thomas, Apostel", in: LCI, Bd. 8, 1976, Sp. 468–475.

die grasgrünen Ärmel des Rocks hervor. Winzig klein im Verhältnis zum hünenhaften Körper und zum großen Schädel fallen die Hände des Heiligen aus, ein Phänomen, das sie mit der unwichtigeren Linken Mariens, nicht aber mit ihrer Rechten gemeinsam haben.

PROVENIENZ

bis nach 1965 in der Nationalgalerie, Prag; dorthin aus dem Rudolphinum übernommen, in das letztere aus dem Nachlaß des Grafen Friedrich Wallis gelangt[2]

vor 1972 in den österreichischen Kunsthandel abgegeben;[3] von dort in Privatbesitz

seit 2003 als Leihgabe aus Privatbesitz im Städel

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Ludwig Scheibler führte 1886 die damals im Prager Rudolphinum befindliche Tafel als „besonders feine Arbeit in Art der genannten ... Wiener Werke" als Frühwerk in die Diskussion um den Monogrammisten R.F. ein, dessen Signatur sich später als diejenige Rueland Frueaufs d. Ä. entpuppen sollte.[4] Rudolf Stiassny schied aus dem Werkkomplex um Frueauf bereits die 1499 datierten Tafeln[5] des ehemaligen Hochaltars der Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau in Großgmain bei Salzburg aus, in deren Schöpfer er einen deutlich ausgeprägten eigenen Charakter sah (*Abb. 463–466*).[6] In dessen Prager Frühwerk von 1483 erweise sich allerdings der Einfluß, den Frueauf auf den Großgmainer ausgeübt habe. Zu Recht verglich Stiassny Köpfe von der Madonnentafel mit solchen auf einem Altar aus der Werkstatt Frueaufs in Regensburg (*Abb. 468, 469*). Das würdige Greisenhaupt des hl. Thomas kehrt in Regensburg beim Simon von Kyrene der Kreuztragung wieder, während der spitznasige Stifter sein Gegenstück im Ölberg-Johannes findet.[7] Die generelle Verwandtschaft der Typik brachte Otto Fischer, der die Salzburger Malerei des späten Mittelalters 1908 erstmals monographisch behandelte, zu der Rückführung der Großgmainer Tafeln und auch der Prager Madonna in die Frueauf-Werkstatt.[8] Die Besonderheiten des letzteren Bildes wie etwa den ungewöhnlichen Madonnenkopf erklärte er mit nicht näher spezifiziertem niederländischem oder niederrheinischem Einfluß. Den niederländischen Charakter insbesondere der Hintergrundslandschaft im Fensterausschnitt empfand Robert West als so stark, daß er seinetwegen die Prager Tafel aus dem Œuvre des Großgmainers ausschied.[9] Dieser habe auf Fensterausblicke grundsätzlich verzichtet, da sie die Wirkung der „mageren, frostigen Linien einer klassich sein sollenden Architektur" in seinen Bildern gestört hätten. Mit seinen Formprinzipien sei auch der verspielte Astwerk-Baldachin auf dem Prager Bild nicht in Einklang zu bringen. Von dieser vereinzelten Meinung ließen sich Otto Pächt und Ludwig von Baldass jedoch nicht beeindrucken. Ersterer listete die Madonnentafel nach wie vor unter den Werken des Meisters von Großgmain auf und wies, ohne auf West einzugehen, darauf hin, daß Raum- und Körpergefühl des Meisters von Großgmain eben keine Vorwegnahme klassicher Renaissanceprinzipien bedeuteten, sondern eine meditative Übersteigerung der Spätgotik: „Wir haben nicht lange, sondern langgedehnte, nicht flache, sondern geglättete, nicht gerade, sondern versteifte Formen vor uns."[10] Baldass bezeichnete die Prager Madonna als Votivbild und kontrastierte sie mit dem Marientod in der Österreichischen Galerie, in dem er ein etwa zeitgleiches Werk Frueaufs sah, um einerseits die Eigenständigkeit des Meisters von Großgmain herauszuarbeiten, andererseits das vermutete Schülerverhältnis zu Frueauf zu erhärten.[11] Denn die Übereinstimmungen zwischen beiden lägen vor allem in den Figurentypen und Faltenformationen und damit in dem Bereich des vermittelbaren Werkstattguts, während aus ihren Werken ein unterschiedliches Temperament spräche. Neben der von allen Autoren betonten Schärfe des linearen Architekturgerüsts hob Baldass erstmals die Bedeutung der Lichtführung hervor, die hell beleuchtete, halb und ganz verschattete Wandflächen markant gegeneinandersetzt. Das Geflecht unterschiedlicher Bezüge zwischen dem Meister von Großgmain und den Frueauf versuchte 1954 Otto Demus durch eine weitgehende Händescheidung am namengebenden Hauptwerk zu entwirren.[12] Ihm zufolge hat ein älterer, konservativer Meister ‚A' von den Flügelinnenseiten den Zwölfjährigen Jesus im Tempel und den Marientod (*Abb. 465, 466*), ein jüngerer Meister ‚B', der die Tradition des älteren Frueauf fortsetzt, die Darbringung und das Pfingstbild geschaffen (*Abb. 463, 464*), während die Außenseiten von Frueauf d. J. stammen.[13] Meister ‚B' habe, so Demus, auch die Madonna aus dem Rudolphinum gemalt. Alfred Stange folgte in seiner „Deutschen Malerei der Gotik" dieser Händescheidung,

2 Die letztere Angabe bei Baldass (1946), S. 71.
3 S. Ausst. Kat. Spätgotik in Salzburg (1972), S. 125.
4 Scheibler (1886), S. 302.
5 Das Datum „1499" am Ende des zweisprachigen, nämlich in bayerischem Dialekt und auf Lateinisch abgefaßten Dekalogs auf dem Altar in der Darbringung (*Abb. 463*).
6 Stiassny (1903), S. 78f.
7 Museum der Stadt Regensburg, Inv. Nr. HV 1432c; s. zuletzt M. Angerer (Hg.), Regensburg im Mittelalter. Katalog der Abteilung Mittelalter im Museum der Stadt Regensburg, Regensburg 1995, S. 182f, Nr. 24.10, Farbtf. 18; Isolde Lübbeke, Zur spätgotischen Tafelmalerei in Regensburg, in: M. Angerer u. H. Wanderwitz (Hgg.), Regensburg im Mittelalter. Beiträge zur Stadtgeschichte vom frühen Mittelalter bis zum Beginn der Neuzeit, Regensburg 1995, S. 429–444, hier S. 441f.
8 Fischer (1908), S. 107.
9 West (1917), S. 251.
10 Pächt (1929), S. 76, das Zitat S. 34.
11 Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 4857; vgl. Baum (1971), S. 103f, Nr. 66; Baldass (1946), S. 45.
12 Demus (1954), S. 234; ders. (1965), S. 45.
13 Vgl. Ausst. Kat. 500 Jahre Meister von Grossgmain (1999), farbige Abb. 5–10.

Abb. 467: Meister von Großgmain, Marientod, Wien, Österreichische Galerie

die er für das Prager Bild noch ausdifferenzierte.[14] Stange akzeptierte es zwar als Frühwerk des Meisters von Großgmain, vermutete aber, daß der Marienkopf vom Meister der Flügelbilder des Lieferinger Altares ausgeführt worden sei.[15] Der Kopf kehre wörtlich bei der Marienfigur auf der Außenseite eines Altars in Bernhaupten bei Traunstein wieder, die Stange dem Lieferinger Meister zuschreibt.[16] Ansonsten sei in dem zugeschriebenen Œuvre des Groß gmainers die Mondsichelmadonna in der Klosterneuburger Stiftsgalerie am ähnlichsten und stünde der Prager Tafel daher zeitlich am nächsten.[17] Elfriede Baum diskutierte dagegen den Marientod der Österreichischen Galerie in Wien als nächstverwandtes Werk des Meisters (*Abb. 467*), der zwischen 1473 und 1486 entstanden sein muß , da er mit zwei Flügeln ein kleines Triptychon bildet, von denen einer das Wappen des damals amtierenden Berchtesgadener Propstes Erasmus Pretschlaipfer trägt. Aus stilistischen Gründen setzte sie den Marientod noch früher an als die Madonnentafel aus dem Rudolphinum und relativierte Demus' Zuschreibung des Werkes an seinen Meister ‚A', indem sie auf die nicht bewältigte Raumwiedergabe hinwies, die eher für den Meister ‚B' charakteristisch sei. Das Stillleben käme allerdings demjenigen des Marientods in Großgmain gleich, den Demus Meister ‚A' gegeben hatte. Eva-Maria Zimmermann entschied sich in ihrer Wiener Dissertation von 1975 deswegen für die Einführung eines eigenen „Meisters des Marientodes".[18] Damit hatte sie die bis dahin als eng verwandt geltende Madonna mit Stifter isoliert, die inzwischen aus Prag über den österreichischen Kunsthandel in Privatbesitz gelangt war. Als nun wieder frühestes Werk des Großgmainers diente ihr die Madonna zum Nachweis der Herkunft dieses Meisters aus der Werkstatt des Münchener Malers Gabriel Mälesskircher, dessen Raumauffassung und Figurenideal sich hier wiederfänden. Der Baldachin sei auf eine Kupferstichvorlage zurückzuführen, das Christkind ein übernommenes Versatzstück, da es ins Leere blicke. Die fehlende Integration heterogener Stilelemente sei der typische Mangel eines Jugendwerks. Daß die Feststellung Zimmermanns in Bezug auf das Christkind fraglos falsch ist, vielmehr das Gegenteil zutrifft, daß nämlich eine gefühlvollere Vermittlung zum Stifter und seinem Patron kaum vorstellbar ist, hat Ingonda Hannesschläger im Katalog der Großgmainer Jubiläumsausstellung bereits zum Ausdruck gebracht.[19] In ihrer überaus nützlichen kritischen Bilanz der Forschung wies sie außerdem darauf hin, daß das vitale und seitwärts agierende Kind auf Vorbilder bei Hans Memling zurückgehe. Damit ist es ihr bezeichnenderweise erstmals gelungen, die von der Forschung stereotyp wiederholten Verweise auf das niederländische Element in der

14 Stange (1960), S. 45.
15 Ebd., S. 37f, Abb. 61.
16 Ebd., S. 37f, Abb. 59.
17 S. Ausst. Kat. 500 Jahre Meister von Grossgmain (1999), S. 30, farbige Abb. 45.
18 Baum (1971), S. 102f; Zimmermann (1975), S. 160.
19 Hannesschläger (1999), S. 25.

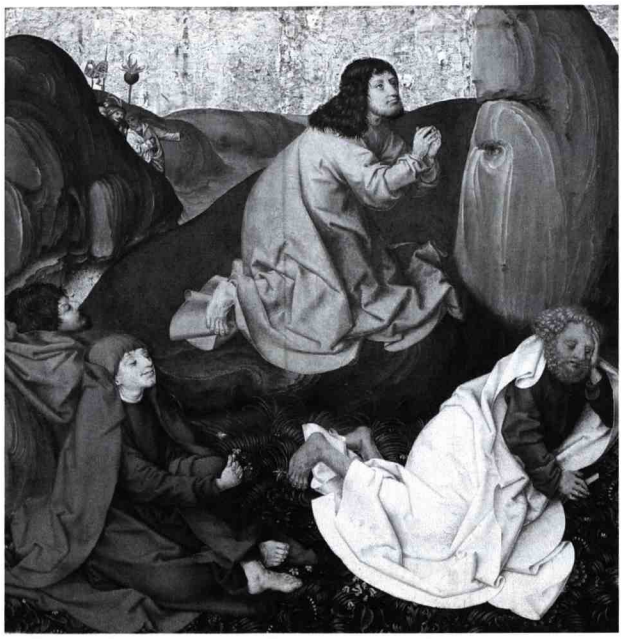


Abb. 468: Rueland Fruauf d. Ä. (Werkstatt), Passionsaltar, Gebet am Ölberg, Regensburg, Historisches Museum

Madonna mit Stifter aus dem Rudolphinum zu konkretisieren.

DISKUSSION

Zu dem seit knapp zwei Jahren im Städel befindlichen Gemälde sind also wichtige Fragen noch gar nicht gestellt worden. Die Landschaft im Fensterausschnitt bezeugt mit ihrem relativ niedrigen Horizont, dem gleichmäßig sich aufhellenden Himmel und dem träge dahinfließenden Strom nicht nur, wie oft betont wurde, niederländischen Einfluß im allgemeinen, sonder verweist m. E. auf einen bestimmten künstlerischen Zirkel, nämlich auf die Nachfolge Jan van Eycks, namentlich auf Petrus Christus.[20] In seinen Landschaftsausschnitten zeigt sich gerade dieser Maler immer wieder fasziniert von der gleichmäßigen Aufhellung hoher Himmel, der Möglichkeit gemächlicher Blickführung durch ein ruhig in die Bildtiefe fließendes Gewässer, der Auflockerung durch Spiegelungen am Flußufer. Alle diese Motive erscheinen, um ein naheliegendes Beispiel zu nennen, in dem Türdurchgang rechts auf seiner Madonna mit Heiligen von 1457 im Städel.[21] Petrus Christus ist es auch, der in seinen Interieurs die leeren Flächen sprechen läßt, und zwar als reine Farbflächen, deren Mangel an Gliederung ihnen eine geradezu abstrakte Qualität verleiht, so daß man sich gelegentlich schwertut, zwischen Stein-, Putz- oder Holzoberfläche zu unterscheiden (*Abb. 470*), ohne daß man dies arg vermißte. Dabei spielt die klare, harte Ausleuchtung mit ihrem abrupten Wechsel stark verschatteter und sonnenbeschienener Wandflächen eine entscheidende Rolle als Mittel zur Rhythmisierung der Räume. Dem gleichen Zweck dient ein anderer abrupter Wechsel zwischen zwei Extremen, nämlich das Nebeneinander von großer, leerer Wandfläche und kleinteiligem Dekor, feinster Profilierung, winzigen Figürchen und Baldachinen. Man vergleiche beispielsweise den Londoner Stifterflügel mit der Darstellung eines jungen Mannes (*Abb. 471*).[22] Die Tafel kann auch als Beleg dafür dienen, daß Petrus Christus der Maler der Durchblicke und geheimnisvollen Anräume ist, ein Faktum, das insbesondere seine Madonna mit Kind und dem hl. Joseph im Hintergund in Kansas City und der Marientod in San Diego sehr deutlich illustrieren.[23] Aber es bedarf schon besonderer künstlerischer Chuzpe, eine so anspruchslose Raumecke, wie die in London benötigte *(Abb. 471)*, nicht nur um einen groß dimensionierten Fensterausblick zu bereichern, sondern an den linken Bildrand auch noch eine Türöffnung zu quetschen, die den Blick auf eine in Kosmatenarbeit verzierte Treppenwange mit Handlauf gerade noch freigibt. Man braucht kaum zu betonen, daß der angeschnittene Durchgang am rechten Bildrand der Madonna aus dem Rudolphinum mit seinem Spalt sichtbaren Nebenraums – millimeterbreit, aber unterteilt in Fußboden- und Wandfarbe – ebenso nach dem Geschmack des Brügger Meisters gewesen wäre, wie das große Fenster am Ende des rückwärtigen Raumschachts oder die unbestimmte Öffnung nach links (*Abb. 459*). Last, not least hätte der Meister von Großgmain bei Petrus Christus auch den an die Wand gehefteten Gebetstext studieren können (*Abb. 471*), den er für seine Datierung der Madonna im Städel benutzt. Petrus Christus ist aber unter den Altniederländern auch der Maler des Sentiments, der die kühle beobachtende Zurückhaltung van Eycks aufgibt zugunsten einer teilnahmsvolleren Sicht auf seine Protagonisten. Auch in dieser Hinsicht erweist der Großgmainer in der Madonnentafel mit Stifter dem Brügger Meister seine Referenz; denn die Intensität der Blickver-

20 Die klassische Studie zum Einfluß dieses Altniederländers auf die altdeutsche Kunst bleibt Charles STERLING, Observations on Petrus Christus, in: Art Bulletin 53, 1971, S. 1–26. SIMON (2002), S. 356 zufolge wurde Petrus Christus in Österreich kaum rezipiert, was im folgenden überprüft werden soll.

21 Inv. Nr. 920; vgl. Jochen SANDER, Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550 (= Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 2), Mainz 1993, S. 155–174, farbige Tf. 10. Ein ähnlich schönes Beispiel, allerdings in problematischem Erhaltungszustand, der Brügger Verkündigungsflügel (Groeningemuseum, Inv. Nr. 83.19; vgl. ebd. S. 170, Abb. 95 und Farbabb. bei Hans BELTING u. Christiane KRUSE, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, S. 160f, Abb. 126. Weitere Beispiele bei Maryan AINSWORTH, Ausst. Kat. Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges, New York 1994.

22 London, National Gallery, Inv. Nr. NG 2593; vgl. Lorne CAMPBELL, National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools, London 1998, S. 104–109.

23 Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 56.51; San Diego, Timken Art Gallery (Putnam Foundation); vgl. BELTING u. KRUSE (wie Anm. 21) S. 199f, 202f, farbige Abb. 129, 134, 135. SIMON (2002), S. 202 vergleicht zu Recht das Interieur in Kansas City mit demjenigen der dem Großgmainer zugeschriebenen Hl. Familie (Die ersten Schritte des Jesusknaben) im Bostoner Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 49.1076; vgl. Ausst. Kat. 500 JAHRE MEISTER VON GROSSGMAIN (1999), Abb. 40.

bindung zwischen Stifter und Christkind oder die Zartheit, mit welcher der hünenhafte Apostel die Hand auf dem Haar seines Schützlings ruhen läßt, verraten ein ähnlich stark ausgeprägtes psychologisches Interesse, wie es der Niederländer an den Tag legt. Fast schon ins Theatralische lappen beim Großgmainer dann etwa die exaltierten Bemühungen der Apostel auf dem Wiener Marientod um die Lektüre des passenden Gebetstextes (*Abb. 467*). Angesichts solcher Bestimmtheit der Gesten irritiert auf dem Städel-Bild die seltsam unentschlossene Handbewegung der Muttergottes in Richtung des aufgeschlagenen Codex. Gerade dieses spezifische Motiv hat aber eine Vorgeschichte, die bis zum Meister von Flémalle zurückreicht, auf dessen St. Petersburger Madonnentafel Maria mit der abgespreizten Hand zum Kaminfeuer weist, welches ‚in disguise' das alttestamentliche Brandopfer repräsentiert (*Abb. 472*).[24] Der Gebetbuchmeister um 1500 erinnert das Bild des Flémallers noch deutlich; bei Joachim Patenier verliert die formal exakt übernommene Geste dann allmählich ihren Sinn.[25] Aus dem Typenvorrat des Petrus Christus stammt schließlich auch der Madonnenkopf, der sich der Kugelform auffällig stark annähert: Man vergleiche etwa die Berliner Verkündigungsmaria (*Abb. 470*). Weil weder Unterzeichnung noch Maltechnik sich im geringsten von der Behandlung der restlichen Tafel unterscheiden, dürfte Stanges Zuschreibung nur des Kopfes an einen anderen Maler abwegig sein. Allerdings gründet sie sich auf die zutreffende Beobachtung, daß dieser markante Kopftyp im späteren Œuvre des Großgmainers ganz so extrem nicht wieder vorkommt. Da aber der Meister des Lieferinger Altars doch wohl eher vom Meister von Großgmain abhängig ist als umgekehrt, dürfte die Übernahme in diese Richtung erfolgt sein. Der Großgmainer dürfte demnach mit seinem Frühwerk von 1483 den Kopftyp ‚importiert' und sich erst später dem Lokalstil angenähert haben. Ein weiteres Motiv mag ebenfalls auf Petrus Christus zurückgehen, nämlich die eigentümliche Drapierung des Heiligenmantels. An unserer Tafel fällt auf, daß der Apostel den rechten Arm durch den mittleren Schlitz seines Obergewands gesteckt hat, während sein linker Arm von mehrfach gefalteten Stoffmassen bedeckt wird, die dadurch entstanden sind, daß das gesamte Manteltuch von unten gerafft und über die Schulter geschlagen wurde (*Abb. 459*). Auf dem Unterarm liegt also nicht, wie man zunächst annehmen würde, der Saum des Mantels auf, sondern der Umschlag der Faltung. Der scharfe Saum des Tuches fällt vielmehr vor der Körpermitte senkrecht herab. Genau auf dieselbe komplizierte Weise ist auch der Josephsmantel auf Petrus Christus' Washingtoner Geburtstafel drapiert, wobei dort ein Farbwechsel zwischen Außen-

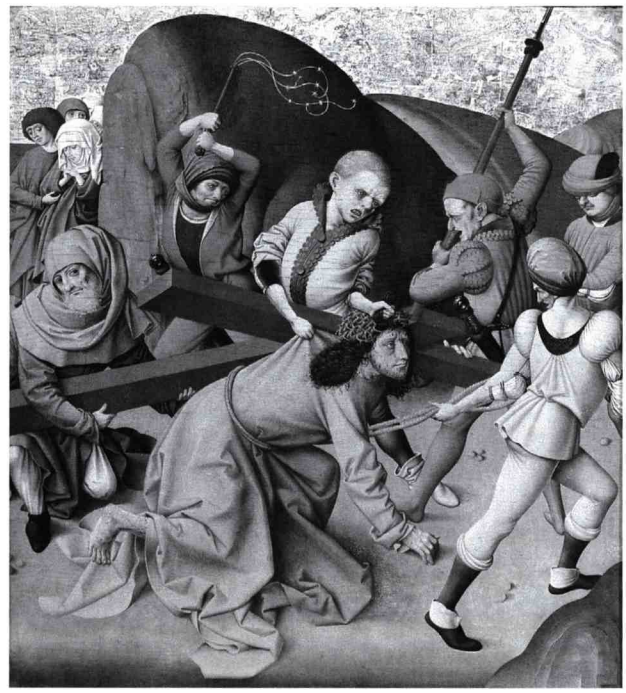


Abb. 469: Rueland Fruauf d. Ä. (Werkstatt), Passionsaltar, Kreuztragung, Regensburg, Historisches Museum

Abb. 470: Petrus Christus, Verkündigung, obere Hälfte eines Diptychon-Flügels, 1452, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK

24 Vgl. dazu Jochen Sander, Ausst. Kat. „Die Entdeckung der Kunst". Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Mainz 1995, S. 185; Carra Ferguson O'Meara, „In the Hearth of the Virginal Womb": The Iconography of the Holocaust in Late Medieval Art, in: Art Bulletin 63, 1981, S. 75–88.

25 Ersterer mit einer Kopie als Miniatur in einem Gebetbuch in Berlin (Kupferstichkabinett SMBPK, Hs. 78.B.15, f. 49v; vgl. Friedrich Winkler, Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1925, S. 159, Tf. 77), letzterer auf seiner Berliner Ruhe auf der Flucht (Gemäldegalerie SMBPK, Kat. Nr. 608; vgl. Henning Bock, Rainald Grosshans, Jan Kelch, Wilhelm H. Köhler und Erich Schleier, Gemäldegalerie Berlin. Geschichte der Sammlung und ausgewählte Meisterwerke, Berlin 1985, S. 166f m. Farbabb.).

Abb. 471: Petrus Christus, Stifterbildnis eines jungen Mannes, Flügel eines Triptychons, London, National Gallery

seite und Innenfutter des Mantels das Verständnis erleichtert (*Abb. 473*): Was wir jeweils an der linken Flanke der beiden betreffenden Figuren sehen, ist ja die umgeschlagene Innenseite des Mantels, die sich bei Petrus Christus durch ihren grünen Ton deutlich von der roten Außenseite abhebt. Der Großgmainer vollzieht diese Differenzierung nicht nach; bei ihm verlagert sich der Farbwechsel zwischen Rot und Grün zum Ober- und Untergewand. Auch wenn das Raffen des Mantels auf altniederländischen Bildern durchaus gängig ist, habe ich ansonsten keine so exakte Übereinstimmung in der Umsetzung dieses Motivs finden können.[26]

Insgesamt ist also an der Tafel im Städel eine durchgängige Anlehnung an Formulierungen und Bildkonzeptionen der altniederländischen Malerei, insbesondere der Brügger Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu konstatieren. Diese Anlehnung läuft auf ein wirkliches Eindringen in die künstlerischen Prinzipien, auf ein Verständnis der Gestaltungsabsichten etwa eines Petrus Christus hinaus. Genau in diesem Punkt unterscheidet sich der Meister von Großgmain von Gabriel Mälesskircher.[27] Dessen charmante und liebevoll ausgestattete Interieurs berühren sich sicher insofern mit der Kunst des Großgmainers, als auch sie vom altniederländischen Realismus profitieren. Daß aber der Großgmainer in der Werkstatt Mälesskirchers aus dessen Schöpfungen eine so intensive Kenntnis der Gestaltungsprinzipien von Petrus Christus erlangt haben könnte, wie sie die Madonnentafel mit Stifter bezeugt, scheint mir schwer vorstellbar. Ebenso ist die Beziehung zur Frueauf-Werkstatt nicht sehr klar; vielmehr scheint diese These in der Forschungsgeschichte begründet zu sein, da der anonyme Schöpfer der Großgmainer Tafeln aus dem um diese Künstlerfamilie gewachsenen Werkkomplex ausgegliedert wurde.[28] Der Regensburger Passionsaltar gilt heute als um 1505 entstandenes Spätwerk,[29] so daß die von Stiassny beobachtete Verwandtschaft in der Kopftypik eher auf eine Beeinflussung der Frueauf-Werkstatt durch den Großgmainers zu erklären sein dürfte als umgekehrt.[30] Auch scheint es mir zwar offensichtlich, daß der jüngere Frueauf mit seiner lichten Palette und seinen hohen, leeren Interieurs mit intensiv verschatteten Laibungen und Gewänden, sowie seinem überschlanken Figurenideal dem Meister von Großgmain Einiges verdankt;[31] doch ist der Bezug zwischen dem Vater und dem Anonymus schwerer auf den Punkt zu bringen. Vergleicht man unser 1483 datiertes Bild des Großgmainers mit den 1490/91 datierten Altarflügeln Frueaufs d. Ä. in Wien, so scheinen die Temperamente doch recht unterschiedlich.[32] Die Großgmainer Tafeln, insbesondere jene des unteren Registers (*Abb. 465, 466*), stehen Frueaufs Stil dann schon näher. Diese Beobachtung spricht aber eher gegen eine Lehrzeit des Großgmainers in der Frueauf-Werkstatt und für wechselseitigen Einfluß zwischen unabhängigen Meistern am gleichen Ort.

Wer aber war dieser Meister von Großgmain überhaupt? Wenn man die von Otto Demus eingeführte Verteilung der Großgmainer Tafeln auf zwei Malerhände akzeptiert, dann fällt es schwer, unser Bild in dieses Schema einzuordnen. Demus selber entschied sich bei der Madonna mit Stifter für seinen Meister ‚B', und damit für den moderner anmutenden und seine Figuren großzügiger, nach Demus' eigenem Ausdruck ‚klassizistischer' proportionierenden Künstler. Allerdings war er sich seiner Sache nicht ganz sicher, wie aus der Bemerkung hervorgeht, die Übereinstimmungen zwischen der Madonna mit Stifter und Meister ‚B' seien weniger auffällig als die Unterschiede zu Meister ‚A'.[33] Ich würde, wenn überhaupt, dann Mei-

26 Man vergleiche den Stifter auf Roger van der Weydens Bladelin-Altar, den Joseph auf dessen Columba-Altar, den Joseph auf Dirk Bouts Madrider Marientriptychon und zwei Apostel auf dessen Löwener Abendmahlsaltar für Varianten des Motivs; vgl. Belting u. Kruse (wie Anm. 21), Abb. 96–98, 138, 139, 154.

27 Zum Künstler s. Ernst Buchner, Der wirkliche Gabriel Mälesskircher, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 13, 1938/39 (= Beiträge zur schwäbischen und bayerischen Kunstgeschichte Hans Bucheit zum 60. Geburtstag), S. 36–45 und zuletzt Gisela Goldberg, Art. „Mälesskicher, Gabriel", in: J. Turner (Hg.), The Dictionary of Art, London 1996, Bd. 20, S. 191f.

28 S. zuletzt Albin Rohrmoser, Art. „Frueauf" (1) u. (2), in: J. Turner (Hg.), The Dictionary of Art, London 1996, Bd. 11, S. 806f.

29 Vgl. Angerer (wie Anm. 7), S. 182f; Lübbeke (wie Anm. 7), S. 441f.

30 Stiassny (1903), S. 78.

31 Vgl. etwa die Klosterneuburger Tafeln, abgebildet bei Baldass (1946), S. 74, Abb. 137, 138.

32 Österreichische Galerie, Inv. Nr. 4838–4842; vgl. Baum (1971), S. 83–88, Nr. 48–54 m. Abb.

33 Demus (1954), S. 234.

ster ‚A' den Vorzug geben, weil mir das kleinteilige Faltenwerk, die überlängten und gliederpuppenhaft aus disparaten Körperteilen zusammengesetzten Figuren dort mit unserem Bild am verwandtesten scheinen. Man vergleiche etwa Proportion und Körperbau der Marien vom Stifterbild und auf dem Marientod, den über die Schulter geworfenen Umschlag des Mantels bei Thomas auf dem einen Bild und Johannes auf dem anderen, oder die winzigen Hände, mit denen der Lieblingsjünger die Muttergottes stützt. Die Architektur des Tempels auf der Szene mit dem zwölfjährigen Jesus ist mit ihren in die Tiefe gestaffelten Raumteilen und dem rhythmischen Wechsel beleuchteter und tief verschatteter Wandzonen und Laibungen mit dem Interieur der Madonna mit Stifter zu vergleichen, die völlig verzeichnete Bank auf dem ersteren Bild mit dem Lesepult/Altar des letzteren. Der abrupten seitlichen Wendung des disputierenden Jesusknaben kommt die emphatische Zuwendung des Christkinds zum Stifter auf unserem Bild gleich. Die zaghaft in die Luft gestreckte Rechte des Schriftgelehrten am rechten Bildrand entspricht der zum Buch weisenden Madonnenhand auf der Stiftertafel. Bei dem im Vordergrund liegenden Folianten in rosafarbenem Einband mit aufblätternden Seiten – einspaltig geschrieben, obwohl spätmittelalterliche Bücher dieses Formats überwiegend zwei Kolumnen aufweisen – könnte es sich um das gleiche Buch handeln wie auf dem Städel-Bild. Die Draperie schräg rechts über dem Buch läßt sich bis in einzelne Faltenformen mit den auf dem Fußboden sich aufstauenden Faltenmassen des Madonnenmantels und -kleides vergleichen. Noch enger als mit den anderthalb Jahrzehnte später entstandenen namengebenden Tafeln in Großgmain schließt sich die Madonna jedoch mit dem Marientod in Wien *(Abb. 467)* zusammen, der nach Baums Bestimmung des Stifterwappens annähernd gleichzeitig oder sogar noch ein paar Jahre früher entstanden sein muß. Der Marienkopf dort ist von der ausgeprägten Kugelform des Frankfurter Gegenstücks, die nur aufgrund des Kopftuchs nicht ganz so markant in Erscheinung tritt. Der spitznasige jüngere und der weißhaarige ältere Apostel, die im Vordergrund mit intensiver Lektüre beschäftigt sind, variieren den Stifter und den hl. Thomas unseres Bildes. Der den Weihwasserkessel haltende Johannes blickt aus fast geschlossenen Augen ähnlich teilnahmsvoll auf die Szene nieder wie der Frankfurter Apostel; sein Mantel ist ähnlich geschnitten und ähnlich gerafft, wie der Schlitz auf der linken Körperseite und der Faltenstau auf der rechten Schulter erweisen. Zu Recht hat Baum bereits angemerkt, daß auch diese Tafel sich gegen die Einordnung in das Demussche Raster sperrt: Das mangelhafte Raumgefühl des Meisters ‚A' paart sich hier mit einem vorzüglich beobachteten Stilleben, wie es auf dem Großgmainer Marientod von Meister ‚B' vorkommt, dem Demus diese Tafel zuweist.[34] Gerade die wechselseitigen Bezüge bei anderen als den Großgmainer Tafeln aus der gleichen Werkgruppe lassen Demus' Hän-

Abb. 472: Meister von Flémalle, Madonna mit Kind in einem Interieur, rechter Flügel eines Diptychons, St. Petersburg, Eremitage

descheidung fragwürdig erscheinen; meiner Meinung nach läßt sie sich nicht aufrecht erhalten. Damit sollen allerdings die von Demus beobachteten Unterschiede zwischen den zwei Bilderpaaren in Großgmain nicht bestritten werden: Fraglos sind die Darbringung und das Pfingstwunder klarer komponiert und mit monumentaler gesehenen Figuren instrumentiert als die kleinteiligeren Szenen des Zwölfjährigen Jesus im Tempel und des Marientods. Da diese Unterschiede sich aber wohl doch nicht fruchtbar als Koexistenz zweier Künstlerpersönlichkeiten deuten lassen, ist nach anderen Erklärungen zu suchen. Die naheliegendste Erklärung läge in der ursprünglichen Anordnung der Flügelbilder, deren oberes Register auf den größeren Abstand vom Betrachter hin konzipiert, d. h. etwas übersichtlicher und lesbarer gestaltet worden sein könnte. Bei dem wahrhaft monumentalen Ensemble – der Großgmainer Altar muß an die 10 m in der Höhe gemessen haben[35] – wäre das eine verständliche künstlerische Erwägung, die es auch andernorts gegeben

34 Baum (1971), S. 103.

35 Hannesschläger (1999), S. 12.

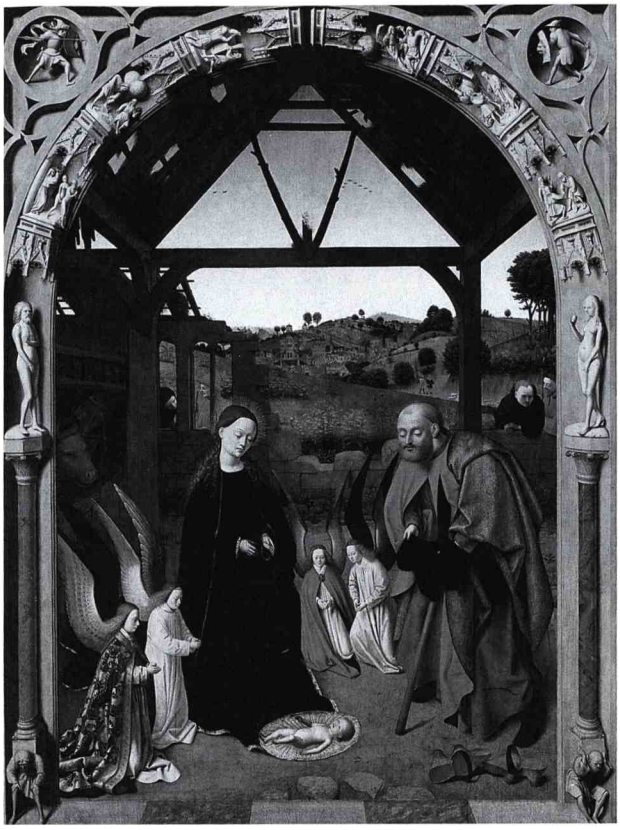


Abb. 473: Petrus Christus, Geburt Christi, Washington, National Gallery

zu haben scheint: Man vergleiche die auf Nahsicht berechnete Feinmalerei der Predella des Frankfurter Dominikaneraltars von Hans Holbein d. Ä. mit der klaren, simplen Komposition und Ausführung seiner Passionsszenen *(Abb. 325–329)*.[36]

Baldass hat die Tafel ohne nähere Begründung als Votivbild bezeichnet. Das einzige Indiz für ihre ursprüngliche Funktion sind die großflächigen Abarbeitungen der Malschicht in den Ecken links und rechts. Da sie die einzigen massiven Eingriffe in die ansonsten fast unberührte Malerei sind, lassen sie auf die gewaltsame Entfernung eines fest mit der Tafel verbundenen Rahmens schließen. Natürlich hätte diese Zone auch der Anbringung von Wappen dienen können. Ein den Stifter begleitendes Wappen ist der Normalfall, ein Gegenstück dazu ohne die Anwesenheit einer weiteren Stifterfigur wäre zwar eher die Ausnahme; doch gibt es mit dem nur sechs Jahre früher entstandenen Epitaph des Florian Winkler in Wiener Neustadt gerade hierfür ein Beispiel in der österreichischen Malerei der Zeit.[37] Welche der beiden Erklärungen man auch bevorzugt, beide sprächen dafür, daß die Tafel ursprünglich Bestandteil eines Epitaphs war. Sie könnte einst die Grablege jenes ganz in schwarz gekleideten Beters geschmückt haben, der rechts im Bild kniet und der möglicherweise Thomas hieß. 1483 könnte sein Todesjahr gewesen sein.

Die Madonna mit Stifter des Meisters von Großgmain ist in all ihren Zügen ein wunderbares Paradigma spätgotischer Malerei. Datiert auf 1483, in das zwölfte Lebensjahr Albrecht Dürers, kann sie einerseits herangezogen werden, wenn man sich klar machen will, was für eine Art von Bildern dem Nürnberger vor Augen stand, als er in seiner 1525 erschienenen „Unterweisung der Messung" fomulierte, daß „nichts unangenemer zu sehen ist / dann falscheyt im gemel / unangesehen ob auch das mit allem fleiß gemalt wirdet / Das aber solche maler wolgefallen in iren yrthumben gehabt / ist allein ursach gewest / das sie die kunst der messung nit gelernet haben".[38] Ausgerechnet über die ‚Kunst der Messung' (womit Dürer Perspektive und darstellende Geometrie meint) hätte der Großgmainer sich anhand der ihm anscheinend vertrauten Werke eines Petrus Christus vorzüglich informieren könnnen, da dieser als erster niederländischer Maler ab 1457 die korrekte Zentralperspektive einsetzte,[39] – aber gerade dieser Aspekt des Petrus Christus-Œuvres hat ihn offensichtlich nicht im Geringsten interessiert. Davon zeugt nicht nur die frühe Madonnentafel mit ihren divergierenden Liniensystemen; noch auf dem Großgmainer Altar von 1499 stattet der Maler leidlich plausibel fluchtende Räume mit Möbeln aus, deren Verkürzungen z. T. an die umgekehrte Fischgrät-Perspektive des 14. Jahrhunderts erinnern *(Abb. 465)*. Viele Werke der zweiten Garnitur aus den Jahren um 1500 beurteilen wir aufgrund solcher Fehler als rückständig und belanglos – anders hier: Beim Meister von Großgmain stört die Verweigerung der Zentralperspektive überhaupt nicht. Vor seiner Madonnentafel empfinden wir „Wohlgefallen in ihren Irrtümern" – Dürer hat in seiner negativen Charakteristik auch hierfür ganz die richtigen Worte gefunden. Denn die Kompositionen des Großgmainers ruhen in sich. Sie beziehen ihre höchst eindrucksvolle Einheitlichkeit und Stabilität nicht aus einer bestimmten Konstruktionsweise des Bildraums, sondern aus dem verhaltenen Spiel kleinteiliger spätgotischer Formen auf einer Folie aus verschachtelten Farbflächen, deren fast abstrakte Qualität sie eher als hinterfangenden Fond denn als dreidimensionales Gehäuse der Figuren in Erscheinung treten lassen will. Das gesamte Œuvre des Meisters von Großgmain, geradezu idealtypisch aber sein frühestes datiertes Werk, belegen eindrucksvoll, daß die Spätgotik nördlich der Alpen in ihren vollendetsten Schöpfungen zu höchst wirkungsvollen Gestaltungsprinzipien gefunden hatte, die jenseits von Maß und Zahl im eigenen ästhetischen Recht stehen.

Albrecht Dürer wäre nicht zum Sehen geborener Künstler gewesen, wäre er sich dieser Tatsache nicht bewußt gewesen. Die selbstgewählte Aufgabe, Errungenschaften der italienischen Renaissance in Form eines rationalen kunsttheoretischen Regelwerks zu Proportion

36 S. oben S. 388–428.

37 Vgl. Bodo Brinkmann u. Stephan Kemperdick, Deutsche Gemälde im Städel. 1300–1500, Mainz 2002, S. 291, Abb. 264.

38 Albrecht Dürer, The Painter's Manual. Translated and with a Commentary by Walter L. Strauss, New York 1977, S. 36.

39 Vgl. Sander (wie Anm. 21), S. 161–170.

und Perspektive in seiner Heimat zu etablieren, verstellte ihm durchaus nicht den Blick auf die Leistungen berühmter Vorgänger des 15. Jahrhunderts, wie die im Tagebuch seiner Niederländischen Reise enthaltenen Urteile über ältere Kunstdenkmäler beweisen.[40] Vor dem Dogmatismus einer rein normativen Ästhetik bewahrte den größten deutschen Maler jenes Eingeständnis, das er im Lehrbuch der Malerei machte: „Waß aber die schonheit sey, daz weis jch nit."[41]

B.B.

LITERATUR

1886 Ludwig Scheibler, Ueber altdeutsche Gemälde in der Kaiserlichen Galerie zu Wien, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 10, 1886, S. 271–305, hier S. 302

1903 Rudolf Stiassny, Altsalzburger Tafelbilder, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 24, 1903, S. 49–86, hier S. 78f

1908 Otto Fischer, Die Alteutsche Malerei in Salzburg (= Kunstgeschichtliche Monographien 12), Leipzig 1908, S. 107

1917 Robert West, Der Meister von Großgmain, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 10, 1917, S. 238–258, hier S. 251

1929 Otto Pächt, Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg u. Wien 1929, S. 76, Abb. 44

1946 Ludwig von Baldass, Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf, Wien 1946, S. 44f, 71, Nr. 110, Abb. 110

1954 Otto Demus, Observations on the Frueauf Workshop, in: Gazette des Beaux-Arts 6. F. 44, 1954, S. 229–236, hier S. 234

1960 Stange, DMG 10, S. 45, Abb. 73

1965 Ausst. Kat. Die Kunst der Donauschule 1490–1540. Ausstellung des Landes Oberösterreich, Linz 1965, S. 23, 25, Nr. 1

1965 Otto Demus, Zu den Tafeln des Großgmainer Altars, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 19, 1965, S. 43–45

1967 Ausst. Kat. Gotik in Österreich, Krems a. d. Donau 1967, S. 78, 113

1971 Elfriede Baum, Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst (Österreichische Galerie Wien. Kataloge 1), Wien 1971, S. 102f

1972 Ausst. Kat. Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400–1530, Salzburg 1972, S. 125

1975 Eva-Maria Zimmermann, Studien zum Frueauf-Problem (Rueland Frueauf der Ältere und der Meister von Großgmain), Diss. phil. (masch.schr.) Wien 1975, S. 79–88

1999 Ausst. Kat. 500 Jahre Meister von Grossgmain. Publikation zur Sonderschau in der Pfarr- und Wallfahrtskirche Großgmain, Salzburg 1999

1999 Ingonda Hannesschläger, Die Problematik um den Meister von Großgmain und die Tafeln des ehemaligen Flügelaltars aus dem Jahr 1499, in: Ausst. Kat. 500 Jahre Meister von Großgmain (1999), S. 11–35, passim

2002 Achim Simon, Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluß im 15. Jahrhundert, Berlin 2002, S. 162, Anm. 236

2003 Artur Rosenauer (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3: Spätmittelalter und Renaissance, München u. a. O. 2003, S. 437

40 Hans Rupprich (Hg.), Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlaß, Bd. 1, Berlin 1956, S. 146–202. Beliebige Beispiele: S. 155: Besichtigung von Werken Roger van der Weydens in Brüssel; S. 160 Besichtigung von Stefan Lochners Tafel in Köln; S. 168 beim Genter Altar „über köstlich, hoch verständig gemähl".

41 Ebd., Bd. 2, Berlin 1966, S. 100.

ANHANG

DENDROCHRONOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN VON GEMÄLDETAFELN

Peter Klein

Für die Kunstgeschichte hat sich die Dendrochronologie als eine wichtige Datierungshilfe erwiesen. Das Prinzip dieses Verfahrens besteht darin, die Breite der auf einer Gemäldetafel vorhandenen Jahrringe zu messen und die daraus entstehende Jahrringfolge mit bereits vorhandenen, datierten Standardchronologien zu vergleichen. Durch die Einmaligkeit der Jahrringcharakteristik über Jahrhunderte und für verschiedene Wuchsgebiete lässt sich oft eine Datierung und gleichzeitig eine regionale Zuordnung des Holzes erreichen.

Ein einschränkender Faktor bei der Jahrringanalyse ist die Anzahl der Jahrringe. Normalerweise lassen sich weniger als 50 Jahrringe nicht datieren, aber auch hier kommt es auf die Holzart und auf die Ausprägung der Jahrringstruktur an. Aufgrund fehlender Vergleichskurven ist es zur Zeit nicht möglich, Linden-, Pappel-, Nußbaum- oder Ahornholz zu datieren. Bei Linden- und Ahornholz liegt dies am unregelmäßigen Wachstum; bei Pappelholz reicht die Anzahl der Jahrringe nicht aus, um eine Vergleichskurve zu erstellen und für Nußbaum gibt es zu wenig Vergleichsmaterial, um Regionalchronologien aufzubauen.

Anders stellt sich die Situation bei Eichen-, Buchen-, Fichten- und Tannenholz dar. Hier liegen Vergleichskurven vor, die es erlauben das Fälldatum eines Baumes näher einzugrenzen, wobei die einzelnen Holzarten jedoch gesondert zu betrachten sind.

Bei der Holzart Eiche, bei der das pilz- und insektenanfällige Splintholz bei der Herstellung der Tafel meistens vollständig entfernt wurde, ist die Herkunft des Holzes von besonderer Bedeutung, da je nach Wuchsregion unterschiedliche Splintholzanteile auftreten. Um das früheste Fälldatum eines Baumes anzugeben – vor diesem Zeitpunkt kann das Gemälde nicht entstanden sein –, müssen bei der Datierung mit der sogenannten Süddeutschen Regionalchronologie mindestens 7 Splintholzjahrringe zu dem letzten vorhandenen Kernholzjahrring hinzuaddiert werden. Die wahrscheinliche Fällzeit kann durch die Addition des Medians von 17 Jahrringen geschätzt werden innerhalb einer Spanne von +6 und –4 Jahren. Bei einer Datierung von Holz aus dem baltischen Raum liegt der minimale Splintholzanteil bei 9, der Median bei 15 Jahren.

Somit ist eine jahrgenaue Bestimmung des Fälldatums nicht möglich, sondern nur die jahrgenaue Angabe für den jüngsten vorhandenen Jahrring. Die Anzahl der Splintholzjahrringe, die dazu addiert werden müssen, ist aus statistischen Untersuchungen abgeleitet und stellt somit eine Wahrscheinlichkeitsaussage für das gesamte untersuchte Kollektiv dar. Im Einzelfall können daher durchaus erhebliche Abweichungen zur kunsthistorischen Datierung auftreten.

Bei Gemäldetafeln, die aus Buchen-, Tannen- oder Fichtenholz gearbeitet wurden, ist dagegen von einer anderen Bearbeitungstechnik auszugehen, wobei Buchenholz fast ausschließlich von Lucas Cranach und Werkstatt benutzt wurde, während Fichte und Tanne hauptsächlich im süddeutschen Raum verarbeitet wurden. Da bei diesen Holzarten das Splintholz optisch nicht vom Kernholz zu unterscheiden ist, wurde normalerweise der gesamte Querschnitt des Baumes benutzt und nur die Rinde entfernt. Somit kann hier prinzipiell die Datierung des jüngsten Jahrringes dem frühesten Fälldatum entsprechen. Es ist jedoch nicht auszuschließen, daß bei der Entfernung der Rinde auch eine unbekannte Anzahl von Jahrringen abgetrennt bzw. das Brett nicht in voller Breite verwendet wurde. Die Diskrepanz zwischen angegebenem Fälldatum und kunsthistorischer Einordnung kann daher bei Brettern aus dem Inneren eines Baumes jederzeit mehrere Jahrzehnte betragen.

Eine weitere Unsicherheit, die bei der Interpretation von dendrochronologischen Datierungen eine Rolle spielt, ist der Zeitraum zwischen der Fällung eines Baumes und seiner Verwendung. Zahlreiche dendrochronologische Datierungen von bauhistorischen Objekten belegen im Vergleich zu dem bekannten Baudatum, daß der Baum normalerweise gleich nach der Fällung genutzt wurde. Auch für Gemäldetafeln liegen Erfahrungswerte vor. Bei Eichen- und Buchenholztafeln des 16. und 17. Jahrhunderts ergaben sich Lagerzeiten des Holzes von überwiegend zwei bis acht Jahren, während im 15. Jahrhundert ein Zeitraum von zehn bis fünfzehn Jahren wahrscheinlicher ist. Aber auch hier lassen sich nur statistische Werte angeben, die im Einzelfall stark abweichen können.

	Holzart	*Brett*	*K*	*JJR*	*FFD*	*Anmerkungen*
HANS BALDUNG, GEN. GRIEN						
Taufe Christi	Fichte	I^1	56	1515	(1516)	Alpenregion
Inv. Nr. HM 21		II^2	78	1512		
		III^2	95	1508		
		IV^1	74	1512		
		V^1	76	1514		
		VI	64	1506		
Hl. Nikolaus von Bari	Fichte	I^2	67	1511		
Inv. Nr. HM 22		II^1	40	1514	(1516)	
		III^2	54	1511		
		IV^1	50	1501		
Hl. Ludwig von Toulouse	Fichte	I^1	73	1516	1516	
Inv. Nr. HM 23		II^2	82	1515		Bretter mit gleicher
		III^2	73	1515		Hochzahl = 1 Baum
BARTHEL BEHAM						
Bildnis des Hans Urmiller mit	Fichte	I	-			Alpenregion
einem Sohn		II	75	1486		II, III = 1 Baum
Inv. Nr. 919		III	55	1485		
BARTHEL BRUYN D. Ä.						
Bildnis eines Mannes	Eiche	I	119	1489	1496	Westdeutschland/
Inv. Nr. 968		II	115	1476		Niederlande
Bildnis einer Frau	Eiche	I	110	1487	1496	Westdeutschland/
Inv. Nr. 969		II	112	1468		Niederlande
Geburt Christi	Eiche	I	97	-		Westdeutschland/
Inv. Nr. 1652		II	97	1452		Niederlande
		III	289	1492	1499	
		IV	68	-		
		V	114	1477		
		VI	111	1491		
		VII	74	1464		
		Leiste 2	40	-		
		Leiste 3	39	-		
BARTHEL BRUYN D. J.						
Bildnis eines 70jährigen Mannes	Eiche	I	94	1525	1532	Westdeutschland/
Inv. Nr. SG 996						Niederlande
HANS U. MARTIN CALDENBACH, GEN. HESS (WERKSTATT) MEISTER DER STALBURG-BILDNISSE						
Bildnis des Claus Stalburg	Tanne	I	52	1485	1485	Süddeutsche
Inv. Nr. 845		II	49	1482		Tannenchronologie
Bildnis der Margarete Stalburg	Tanne	I	69	1487	1487	Süddeutsche
Inv. Nr. 846		II	83	1477		Tannenchronologie
Trauernde Maria	Tanne	I	38	1484	1485	Süddeutsche
Inv. Nr. SG 1142		II	33	1488		Tannenchronologie
Schmerzensmann	Tanne	I	76	1483	1487	Süddeutsche
Inv. Nr. SG 1143		II	79	1480		Tannenchronologie
						alle Bretter aus demselben Baum
MARTIN CALDENBACH, GEN. HESS						
Hl. Anna selbdritt mit hl. Joachim	Tanne	I	65	1501	1501	Süddeutsche
Inv. Nr. SG 600						Tannenchronologie
						5 Bretter
Darbringung Christi im Tempel	Fichte	-	-	-	-	nicht datierbar
Inv. Nr. HM 40						9 Bretter

K: Anzahl der Jahrringe im Kern *JJR:* Jüngster Jahrring *FFD:* Frühestes Fälldatum

	Holzart	*Brett*	*K*	*JJR*	*FFD*	*Anmerkungen*
Lucas Cranach d. Ä.						
Maria mit Kind	Buche	I	114	1473		Buchenchronologie
Inv. Nr. 847		II	153	1513	1525	
Venus	Buche	I	95	1529	1529	Buchenchronologie
Inv. Nr. 1125						
Christus segnet die Kinder	Buche	I	71	1511		Buchenchronologie
Inv. Nr. 1723		II	90	1529	1529	
		III	99	1529		
		IV	117	1518		
Albrecht Dürer (Kopie nach)						
Bildnis des Vaters	Eiche	I	128	1582	1589	Süddeutschland
Inv. Nr. 874		II	199	1581		
Gerlach Flicke *(?)*						
Bildnis eines Mannes mit Nelke	Eiche	-	-	-	-	keine Messung möglich, da
Inv. Nr. 905						eingelassen
Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald						
Hl. Laurentius	Tanne	I	35	1486		Süddeutsche
Inv. Nr. HM 36		II	56	1504	1504	Tannenchronologie
Hl. Cyriakus	Tanne	-	-	-	-	keine Messung
Inv. Nr. HM 37						
Hans Holbein d. J.						
Bildnis des Simon George of Cornwall	Eiche	I	86	1491	1500	Baltikum
Inv. Nr. 1065						
Nikolaus Schit						
Die vierzehn Nothelfer	Tanne	I–III				keine Messung
Inv. Nr. HM 39		IV	30	-	-	nicht datierbar
		V	25			
		VI	28			
		VII	24			
		VIII	32			
		IX	32			
		X	23			
Wolf Traut						
Bildnis des Hans Geyger	Fichte	I	87	1823	1823	Alpenchronologie
Inv. Nr. 2159		II	86	1821		Originaltafel Linde, später auf Fichte verleimt
Anton Woensam von Worms (Nachfolge)						
Hl. Anna selbdritt u. hl. Bischof	Eiche	I	114	1527	1541	Baltikum
Inv. Nr. SG 989						I SG 989 u. I SG 990 = 1 Baum
Hl. Magdalena u. eine weitere Hl.	Eiche	I	110	1532	1541	Baltikum
Inv. Nr. SG 990						I SG 990 u. I SG 989 = 1 Baum
Meister des Pfullendorfer Altars						
Verkündigung	Tanne	II	95	1495	1495	Süddeutsche
Inv. Nr. SG 453		IV	79	1493		Tannenchronologie
Heimsuchung	Tanne	II	88	1491	1491	Süddeutsche
Inv. Nr. SG 454		III	75	-	-	Tannenchronologie
Geburt Christi	Tanne	III	56	1483	1494	Süddeutsche
Inv. Nr. SG 455		IV	36	1480		Tannenchronologie
Marientod	Tanne	II	80	1494	1494	Süddeutsche
Inv. Nr. SG 456		III	68	1492		Tannenchronologie

K: Anzahl der Jahrringe im Kern *JJR:* Jüngster Jahrring *FFD:* Frühestes Fälldatum

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS MEHRFACH ZITIERTER LITERATUR

Verzeichnisse des Städelschen Kunstinstituts

VERZ. 1816: Verzeichnis der Gemälde des Herrn Johann Friedrich Städel, mit den Plänen der Aufstellung in dessen Hause auf dem Rossmarkt in Frankfurt a. M., verfasst vor seinem 1816 erfolgten Tode. Manuscript geschrieben von Joh. Gottfried Jäger, Handlungsdiener des Herrn Städel (Manuskript im Archiv des Städelschen Kunstinstitutes; im Wortlaut abgedruckt in: Städels Sammlung im Städel. Die Gemälde, Frankfurt 1991–92, Frankfurt A: M. 1991, S. 78–107)

VERZ. 1819: Das Städel'sche Kunst-Institut in Frankfurt am Main, dessen Stiftung, Fortgang und gegenwärtiger Zustand, dargestellt von Dr. Karl Friedrich Starck, Hochfürstl. Waldeckischen Geh. Legations-Rath und Mitvorsteher dieses Instituts, Frankfurt a. M. 1819

VERZ. 1823: Beschreibung des Staedel'schen Kunst-Instituts in Frankfurt a. M. und der bis jetzt daselbst befindlichen Kunstgegenstände von Karl Friedrich Starck, Frankfurt a. M. 1823

VERZ. 1830: Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Städel'schen Kunst-Instituts zu Frankfurt am Main , Frankfurt a. M. 1830

VERZ. 1833: Gemälde-Gallerie des Städel'schen Kunst-Instituts nach der Aufstellung am 15. März 1833, Frankfurt a. M. 1833

VERZ. 1835: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1835

VERZ. 1844: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunstinstituts. Neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts, Frankfurt a. M. 1844, nebst Nachtrag von 1844, 1846, 1852

VERZ. 1855: Eine Wanderung durch die Gemaelde-Sammlung des Städel'schen Kunstinstituts von J. D. Passavant, Frankfurt a. M. 1855

VERZ. 1858: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts. Neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts, Frankfurt a. M. 1858, nebst Nachtrag von 1865

VERZ. 1866: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts. Neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts. 1858. Wiederabdruck mit Nachträgen, Zusätzen und Verbesserungen, Frankfurt a. M. 1866

VERZ. 1870: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1870, nebst Nachtrag von 1872

VERZ. 1873: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1873, nebst Nachtrag von 1877

VERZ. 1879: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1879

VERZ. 1883: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1883

VERZ. 1888: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1888

VERZ. 1892: Verzeichniss der Gemäldesammlung des Städelschen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. o. J. (1892)

VERZ. 1907: Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1907

VERZ. 1910: Staedelsches Kunstinstitut. Kurzes Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1910

VERZ. 1914: Staedelsches Kunstinstitut. Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung, Frankfurt a. M. 1914

VERZ. 1915: Ein Gang durch das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main. Eine Einführung in das Verständnis der Bilder und ihrer Meister von Arthur Hanke, Frankfurt a. M. 1915

VERZ. 1919: Staedelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1919

VERZ. 1922: Die Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main, Bd. 1: Alte Meister, Stuttgart 1922

VERZ. 1924: Staedelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Staedelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1924

VERZ. 1928: Staedelsches Kunstinstitut. Nachtrag zum Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Staedelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt von 1924, Frankfurt a. M. 1928

VERZ. 1932: Meisterwerke alter Malerei im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1932

VERZ. 1963: Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1963

VERZ. 1966: Städelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1966

VERZ. 1971: Städelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1971

VERZ. 1987: Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie. Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1987

Abgekürzt zitierte Literatur

AKL: Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 1ff, München u. Leipzig 1992ff

BRINKMANN, SANDER (1999): Bodo Brinkmann, Jochen Sander, Deutsche Gemälde vor 1800 im Städel (Deutsche Gemälde vor 1800 in bedeutenden Sammlungen. Illustriertes Gesamtverzeichnis, hg. von Gerhard Holland, Bd. 1), Frankfurt a. M. 1999

FRIEDLÄNDER, ENP: Max J. Friedländer, Early Netherlandish Painting, Bd. I–XIV, Leyden/Brüssel 1967–1976

KURZES VERZEICHNIS (1928): Kurzes Verzeichnis der im Städelschen Kunstinstitut ausgestellten Sigmaringer Sammlungen, Frankfurt a. M. 1928

LCI: Lexikon der Christlichen Ikonographie. Herausgegeben von Wolfgang Braunfels, Bd. 1–8, Rom u. a. O. 1968–1976

Prinz (1957): Gemälde des Historischen Museums Frankfurt am Main. Herausgegeben zum Jahrestag des hundertjährigen Bestehens der Städtischen Gemäldesammlung im Historischen Museum 1957, Bearbeitet von Wolfram Prinz, Frankfurt a. M. 1957

Stange, DMG: Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik,
Bd. 1, Die Zeit von 1250 bis 1350, Berlin 1934
Bd. 2, Die Zeit von 1350 bis 1400, Berlin 1936
Bd. 3, Norddeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450, Berlin 1938
Bd. 4, Südwestdeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450, München/Berlin 1951
Bd. 5, Köln in der Zeit von 1450 bis 1515, München/Berlin 1952
Bd. 6, Nordwestdeutschland in der Zeit von 1450 bis 1515, München/Berlin 1954
Bd. 7, Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein in der Zeit von 1450 bis 1500, München/Berlin 1955
Bd. 8, Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500, München/Berlin 1957
Bd. 9, Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500, München/Berlin 1958
Bd. 10, Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500, München/Berlin 1960
Bd. 11, Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500, München/Berlin 1961

Stange, KV: Alfred Stange, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer
Bd. 1, Köln, Niederrhein, Westfalen, Hamburg, Lübeck und Niedersachsen, München 1967
Bd. 2, Oberrhein, Bodensee, Schweiz, Mittelrhein, Ulm, Augsburg, Allgäu, Nördlingen, von der Donau zum Neckar, Herausgegeben von Norbert Lieb, München 1970
Bd. 3, Franken, Herausgegeben von Norbert Lieb, bearbeitet von Peter Strieder und Hanna Härtle, München 1978

Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 1–37, Leipzig 1908–1950

Weizsäcker (1900): Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Meister vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900

Weizsäcker (1923): Heinrich Weizsäcker, Die Kunstschätze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt a. M., Text- u. Tafelbd., München 1923

Inventarnummern

714 Frankfurter Meister um 1500 (Hans Caldenbach?), Kreuzigung des Wigand Märkel
845 Meister der Stalburg-Bildnisse (Werkstatt Hans und Martin Caldenbachs?), Bildnis Claus Stalburgs
846 Meister der Stalburg-Bildnisse (Werkstatt Hans und Martin Caldenbachs?), Bildnis seiner Frau Margarete, geb. vom Rhein
847 Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind
874 Albrecht Dürer (Kopie nach), Bildnis des Vaters
890 Albrecht Dürer, Hiob auf dem Misthaufen
905 Gerlach Flicke (?), Bildnis eines Mannes
919 Barthel Beham, Bildnis des Hans Urmiller mit einem Sohn
937 Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar
968 Barthel Bruyn d. Ä., Bildnis des Peter Heyman
969 Barthel Bruyn d. Ä., Bildnis seiner Frau Sibylla Kessel
1065 Hans Holbein d. J., Bildnis des Simon George of Cornwall
1066 Lucas Cranach d. Ä., Kreuzigung
1123 Hans Baldung, gen. Grien, Zwei Hexen
1125 Lucas Cranach d. Ä., Venus
1179 Bernhard Strigel, Hl. Katharina von Alexandrien
1183 Hans Baldung, gen. Grien, Geburt Christi
1193 Lucas Cranach d. Ä., Gastmahl des Herodes
1398 Lucas Cranach d. Ä., Die hl. Sippe
1652 Barthel Bruyn d. Ä., „Heilige Nacht": Geburt Christi mit den Stiftern Peter von Clapis und Bela Bonenberg
1716 Conrad Faber von Creuznach, Bildnis Gilbrechts von Holzhausen
1717 Conrad Faber von Creuznach, Bildnis seiner Frau Anna, geb. Ratzeburg
1718 Conrad Faber von Creuznach, Bildnis eines Mannes aus der Familie Stralenberg (?)
1719 Conrad Faber von Creuznach, Bildnis seiner Frau
1720 Conrad Faber von Creuznach, Bildnis eines jungen Patriziers
1723 Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder
1729 Conrad Faber von Creuznach, Doppelbildnis Justinians und Annas von Holzhausen, geb. Fürstenberg
1730 Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Hamman von Holzhausen
1731 Lucas Cranach d. Ä., Madonna auf der Mondsichel verehrt von Hieronymus Rudelauf
1732 Conrad Faber von Creuznach (Umkreis), Bildnis eines jungen Mannes
1733 Hans (II.) Abel, Bildnis des Blasius von Holzhausen
1734 Hans (II.) Abel, Bildnis seiner Frau Katharina, geb. Breder von Hohenstein
1739 Martin Caldenbach, gen. Hess, Bildnis Jakob Stralenbergers
1769 Conrad Faber von Creuznach (Kopie nach), Bildnis Heinrichs (?) vom Rhein zum Mohren
1823 Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Johann Stralenberg
1824 Conrad Faber von Creuznach, Bildnis seiner Frau Margarete, geb. Stalburg
2159 Wolf Traut, Bildnis des Hans Geyger
2180 Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), Steinigung des hl. Stephanus
2230 Schwäbischer Meister um 1500, Heilige mit Kind
SG 349 Lucas Cranach d. J., Bildnis Melanchthons
SG 362 Meister des Wendelin-Altars, Hl. Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes
SG 450 Meister der Thennschen Kinderbildnisse (Werkstatt Wolf Hubers?), Bildnis des Ruprecht Thenn
SG 451 Hans Schäufelein (Umkreis), Kreuzigung
SG 452 Albrecht Altdorfer, Anbetung der Könige
SG 453 Meister des Pfullendorfer Altars, Verkündigung des Pfullendorfer Altars
SG 454 Meister des Pfullendorfer Altars, Heimsuchung des Pfullendorfer Altars
SG 455 Meister des Pfullendorfer Altars, Geburt Christi des Pfullendorfer Altars
SG 456 Meister des Pfullendorfer Altars, Marientod des Pfullendorfer Altars
SG 457 Hans Holbein d. Ä., Bildnis eines Angehörigen der Augsburger Familie Weiss
SG 600 Martin Caldenbach, gen. Hess, Hl. Anna selbdritt mit hl. Joachim
SG 736 Meister der Thennschen Kinderbildnisse (Werkstatt Wolf Hubers?), Bildnis des Wolf (?) Thenn
SG 989 Anton Woensam von Worms (Nachfolge), Hl. Anna selbdritt und ein hl. Bischof
SG 990 Anton Woensam von Worms (Nachfolge), Hl. Maria Magdalena und eine weitere Heilige
SG 996 Barthel Bruyn d. J., Bildnis eines 70jährigen Mannes
SG 1013 Meister der Thennschen Kinderbildnisse (Werkstatt Wolf Hubers?), Bildnis der Barbara Thenn
SG 1142 Meister der Stalburg-Bildnisse (Werkstatt Hans und Martin Caldenbachs?), Trauernde Maria
SG 1143 Meister der Stalburg-Bildnisse (Werkstatt Hans und Martin Caldenbachs?), Christus als Schmerzensmann
HM 6-20 Hans Holbein d. Ä., Flügel des Frankfurter Dominikaneraltars
HM 21-27 Hans Baldung, gen. Grien, Johannesaltar aus der Frankfurter Dominikanerkirche
HM 36, 37 Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Hl. Laurentius, Hl. Cyriakus
HM 39 Nikolaus Schit, Die vierzehn Nothelfer
HM 40 Martin Caldenbach, gen. Hess, Darbringung Christi im Tempel

LG 1 Hans Holbein d. Ä., Abendmahl von der Predella des Frankfurter Dominikaneraltars

LG aus Privatbesitz
Meister von Großgmain, Madonna mit Stifter, vom hl. Thomas empfohlen

Erwerbungsdaten

1818 Frankfurter Meister um 1500 (Hans Caldenbach?), Kreuzigung des Wigand Märkel (714)

1833 Meister der Stalburg-Bildnisse (Werkstatt Hans und Martin Caldenbachs?), Bildnisse Claus Stalburgs und seiner Frau Margarete, geb. vom Rhein (845/46)

1833 Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind (847)

1836 Albrecht Dürer (Kopie nach), Bildnis des Vaters (874)

1840 Albrecht Dürer, Hiob auf dem Misthaufen (890)

1843 Gerlach Flicke (?), Bildnis eines Mannes (905)

1846 Barthel Beham, Bildnis des Hans Urmiller mit einem Sohn (919)

1849 Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar (937)

1861 Barthel Bruyn d. Ä., Bildnisse des Peter Heyman und seiner Frau Sibylla Kessel (968/69)

1870 Hans Holbein d. J., Bildnis des Simon George of Cornwall (1065)

1870 Lucas Cranach d. Ä., Kreuzigung (1066)

1878 Hans Baldung, gen. Grien, Zwei Hexen (1123)

1878 Lucas Cranach d. Ä., Venus (1125)

1890 Bernhard Strigel, Hl. Katharina von Alexandrien (1179)

1890 Hans Baldung, gen. Grien, Geburt Christi (1183)

1890 Lucas Cranach d. Ä., Gastmahl des Herodes (1193)

1906 Lucas Cranach d. Ä., Die hl. Sippe (1398)

1906 Lucas Cranach d. J., Bildnis Melanchthons (SG 349)

1921 Barthel Bruyn d. Ä., „Heilige Nacht": Geburt Christi mit den Stiftern Peter von Clapis und Bela Bonenberg (1652)

1922 Hans Holbein d. Ä., Flügel des Frankfurter Dominikaneraltars (HM 6–20)

1922 Hans Baldung, gen. Grien, Johannesaltar aus der Frankfurter Dominikanerkirche (HM 21–27)

1922 Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Hl. Laurentius, Hl. Cyriakus (HM 36, 37)

1922 Nikolaus Schit, Die vierzehn Nothelfer (HM 39)

1922 Martin Caldenbach, gen. Hess, Darbringung Christi im Tempel (HM 40)

1923 Conrad Faber von Creuznach, Bildnisse Gilbrechts von Holzhausen und seiner Frau Anna, geb. Ratzeburg (1716/17)

1923 Conrad Faber von Creuznach, Bildnisse eines Paares aus der Familie Stralenberg (?) (1718/19)

1923 Conrad Faber von Creuznach, Bildnis eines jungen Patriziers (1720)

1923 Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder (1723)

1923 Conrad Faber von Creuznach, Doppelbildnis Justinians und Annas von Holzhausen, geb. Fürstenberg (1729)

1923 Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Hamman von Holzhausen (1730)

1923 Lucas Cranach d. Ä., Madonna auf der Mondsichel verehrt von Hieronymus Rudelauf (1731)

1923 Conrad Faber von Creuznach (Umkreis), Bildnis eines jungen Mannes (1732)

1923 Hans (II.) Abel, Bildnisse des Blasius von Holzhausen und seiner Frau Katharina, geb. Breder von Hohenstein (1733/34)

1923 Martin Caldenbach, gen. Hess, Bildnis Jakob Stralenbergers (1739)

1923 Conrad Faber von Creuznach (Kopie nach), Bildnis Heinrichs (?) vom Rhein zum Mohren (1769)

1925 Meister des Wendelin-Altars, Hl. Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes (SG 362)

1927 Conrad Faber von Creuznach, Bildnisse des Johann Stralenberg und seiner Frau Margarete, geb. Stalburg, (1823/24)

1928 Meister der Thennschen Kinderbildnisse (Werkstatt Wolf Hubers?), Bildnis des Ruprecht Thenn (SG 450)

1928 Hans Schäufelein (Umkreis), Kreuzigung (SG 451)

1928 Albrecht Altdorfer, Anbetung der Könige (SG 452)

1928 Meister des Pfullendorfer Altars, Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Marientod des Pfullendorfer Altars (SG 453–56)

1928 Hans Holbein d. Ä., Bildnis eines Angehörigen der Augsburger Familie Weiss (SG 457)

1937 o. früher
Schwäbischer Meister um 1500, Heilige mit Kind (2230)

1937 Martin Caldenbach, gen. Hess, Hl. Anna selbdritt mit hl. Joachim (SG 600)

1939 Meister der Thennschen Kinderbildnisse (Werkstatt Wolf Hubers?), Bildnis des Wolf (?) Thenn (SG 736)

1940 Anton Woensam von Worms (Nachfolge), Hl. Anna selbdritt und ein hl. Bischof, Hl. Maria Magdalena und eine weitere Heilige (SG 989/90)

1940 Barthel Bruyn d. J., Bildnis eines 70jährigen Mannes (SG 996)

1940 Meister der Thennschen Kinderbildnisse (Werkstatt Wolf Hubers?), Bildnis der Barbara Thenn (SG 1013)

1953 Meister der Stalburg-Bildnisse (Werkstatt Hans und Martin Caldenbachs?), Trauernde Maria, Christus als Schmerzensmann (SG 1142/43)

1964 Hans Holbein d. Ä., Abendmahl von der Predella des Frankfurter Dominikaneraltars (LG 1)

1988 Wolf Traut, Bildnis des Hans Geyger (2159)

1998 Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), Steinigung des hl. Stephanus (2180)

2003 Meister von Großgmain, Madonna mit Stifter, vom hl. Thomas empfohlen (Dauerleihgabe aus Privatbesitz)

Entstehungsdaten (Fettdruck = fest datiert)

1483 Meister von Großgmain, Madonna mit Stifter, vom hl. Thomas empfohlen (Dauerleihgabe aus Privatbesitz)

1495/1500, um
Nikolaus Schit, Die vierzehn Nothelfer (HM 39)

1497 Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar (937)

1500, um Schwäbischer Meister um 1500, Heilige mit Kind (2230)

1500, um Meister des Pfullendorfer Altars, Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Marientod des Pfullendorfer Altars (SG 453/56)

1501 Hans Holbein d. Ä., Flügel des Frankfurter Dominikaneraltars (HM 6–20, LG 1)

1501 Wolf Traut, Bildnis des Hans Geyger (2159)

1503 Meister des Wendelin-Altars, Hl. Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes (SG 362)

1503/05, um
Frankfurter Meister um 1500 (Hans Caldenbach?), Kreuzigung des Wigand Märkel (714)
1504 Meister der Stalburg-Bildnisse (Werkstatt Hans und Martin Caldenbachs?), Bildnisse Claus Stalburgs und seiner Frau Margarete, geb. vom Rhein, Trauernde Maria, Christus als Schmerzensmann (845/46, SG 1142/43)
1505, um Albrecht Dürer, Hiob auf dem Misthaufen (890)
1505, um Martin Caldenbach, gen. Hess, Hl. Anna selbdritt mit hl. Joachim (SG 600)
1505, um Bernhard Strigel, Hl. Katharina von Alexandrien (1179)
1506 Martin Caldenbach, gen. Hess, Bildnis Jakob Stralenbergers (1739)
1508/10, um
Lucas Cranach d. Ä., Kreuzigung (1066)
1509 Lucas Cranach d. Ä., Die hl. Sippe (1398)
1509/10, um
Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Hl. Laurentius, Hl. Cyriakus (HM 36, 37)
1510/15, um
Martin Caldenbach, gen. Hess, Darbringung Christi im Tempel (HM 40)
1510/20, um
Hans Schäufelein (Umkreis), Kreuzigung (SG 451)
1516 Barthel Bruyn d. Ä., „Heilige Nacht": Geburt Christi mit den Stiftern Peter von Clapis und Bela Bonenberg (1652)
1516 Meister der Thennschen Kinderbildnisse (Werkstatt Wolf Hubers?), Bildnisse dreier Kinder aus der Familie Thenn (SG 450, SG 736, SG 1013)
1520, vor Hans Baldung, gen. Grien, Johannesaltar aus der Frankfurter Dominikanerkirche (HM 21–27)
1520, um Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), Steinigung des hl. Stephanus (2180)
1520/30, um
Gerlach Flicke (?), Bildnis eines Mannes (905)
1522 Hans Holbein d. Ä., Bildnis eines Angehörigen der Augsburger Familie Weiss, (SG 457)
1523, vor Lucas Cranach d. Ä., Madonna auf der Mondsichel verehrt von Hieronymus Rudelauf (1731)
1523 Hans (II.) Abel, Bildnisse des Blasius von Holzhausen und seiner Frau Katharina, geb. Breder von Hohenstein (1733/34)
1523 Hans Baldung, gen. Grien, Zwei Hexen (1123)
1525/30, um
Hans Baldung, gen. Grien, Geburt Christi (1183)
1525/30, um
Barthel Beham, Bildnis des Hans Urmiller mit einem Sohn (919)
1526 Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Johann Stralenberg und seiner Frau Margarete, geb. Stalburg (1823/24)
1527/30, um
Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind (847)
1529 Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Hamman von Holzhausen (1730)
1530/40, um
Albrecht Altdorfer, Anbetung der Könige (SG 452)
1532 Lucas Cranach d. Ä., Venus (1125)
1533 Lucas Cranach d. Ä., Gastmahl des Herodes (1193)
1535 Conrad Faber von Creuznach, Bildnisse Gilbrechts von Holzhausen und seiner Frau Anna, geb. Ratzeburg (716/17)
1535/40, um
Hans Holbein d. J., Bildnis des Simon George of Cornwall (1065)
1535/40, um
Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder (1723)
1536 Conrad Faber von Creuznach, Doppelbildnis Justinians und Annas von Holzhausen, geb. Fürstenberg (1729)
1540, um Conrad Faber von Creuznach, Bildnis eines jungen Patriziers (1720)
1540/45, um
Barthel Bruyn d. Ä., Bildnisse des Peter Heyman und seiner Frau Sibylla Kessel, (968/69)
1540/50, um
Conrad Faber von Creuznach (Umkreis), Bildnis eines jungen Mannes (1732)
1545, um Conrad Faber von Creuznach, Bildnisse eines Paares aus der Familie Stralenberg (?), (1718/19)
1545/50, um
Anton Woensam von Worms (Nachfolge), Hl. Anna selbdritt und ein hl. Bischof, Hl. Maria Magdalena und eine weitere Heilige (SG 989/90)
1559 Barthel Bruyn d. J., Bildnis eines 70jährigen Mannes (SG 996)
1559 Lucas Cranach d. J., Bildnis Melanchthons (SG 349)
Ende 16. Jhdt
Conrad Faber von Creuznach (Kopie nach), Bildnis Heinrichs (?) vom Rhein zum Mohren (1769)
1600, um Albrecht Dürer (Kopie nach), Bildnis des Vaters (874)

Provenienzen
(Fettdruck = mutmaßliche Auftraggeber und Erstbesitzer)

Altenberg, Prämonstratenserinnenkloster: SG 362
Arundel, Earl of (Thomas Howard): 937
Aschaffenburg, unbekanntes Kloster: 1179
Baer, Joseph, Buchhändler, Frankfurt a. M.: 1193
Basel, Gasthaus „Zu den Drei Königen": 919
Becker, K. von, Staatsrat: 1193
Biela, Herr: 937
Birckenstock, J. Melchior, Wien: 1065
Boisserée, Sulpiz und Melchior: 1179
Bonenberg, Bela (Sybilla), Köln: 1652
Bors, Johann Matthias von, Kanonikus, Köln: 890
Brentano-Birckenstock, Antonie, Frankfurt a. M.: 1065, 1066
Campe, Friedrich, Buchhändler und Verleger, Nürnberg: SG 451
Clapis, Peter von, Köln: 1652
Clavé-Bouhaben, Sammlung, Köln: 1652
Cornely, Sammlung, Würselen b. Aachen: SG 989/90
Dalberg, Karl von, Fürstprimas: HM 6–20
Frankfurt a. M., Dominikanerkloster: 1723, HM 6–20, HM 21–27, HM 36/37, HM 39, HM 40
Frankfurt a. M., Historisches Museum: 714, HM 6–20, HM 21–27, HM 36/37, HM 39, HM 40
Frankfurt a. M., Museumsgesellschaft: HM 6–20, HM 36/37, HM 39, HM 40
Frankfurt a. M., St. Leonhard: LG 1
Fromm, J. F., Sammlung: SG 451
Glauburg, Ludwig von: 714
Gontard, Moritz, Städel-Administrator: 1065, 1125
Gottesheim, Friedrich von, Hagenau: HM 21–27
Gottesheim, Katharina von, geb. Sebold: HM 21–27

Hammeran b. Reichenhall, Gewerkschaftshaus der Thenn: SG 450, SG 736, SG 1013
Hauth, Arthur, Düsseldorf: SG 600
Heringen, Guda von: HM 39
Heyman, Julius, Frankfurt a. M.: SG 989/90, SG 996
Hiobs-Bad b. Annaberg i. Sachsen: 890 (?)
Hoffmann, Joseph, Maler, Köln: 890
Hohenzollern, Sammlung, Sigmaringen: SG 450, SG 451, SG 452, SG 453–56, SG 457, SG 736, SG 1013
Holzhausen, Adolph von, Freiherr, Frankfurt a. M.: 1716/17, 1718/19, 1720, 1723, 1729, 1730, 1731, 1732, 1733/34, 1739, 1769
Holzhausen, Anna von, geb. Fürstenberg, Frankfurt a. M.: 1729
Holzhausen, Anna von, geb. Ratzeburg, Frankfurt a. M.: 1716/17
Holzhausen, Anton Ulrich von, Frankfurt a. M.: 1723
Holzhausen, Blasius von, Frankfurt a. M.: 1733/34
Holzhausen, Gilbrecht von, Frankfurt a. M.: 1716/17
Holzhausen, Hamman von, Frankfurt a. M.: 1730
Holzhausen, Justinian von, Frankfurt a. M.: 1729
Holzhausen, Katharina von, geb. Breder von Hohenstein, Frankfurt a. M.: 1733/34
Hundeshagen, Bernhard, Hanau: 845/46, SG 1142/43
Hynsperg, Karl von: HM 39
Imstenread, Franz und Bernhard, Köln: 937
Jabach, Sammlung, Köln: 890
Kaufmann, Richard von, Berlin: 1652
Kirschbaum, Rat, Weimar: 1193 (?)
Klein-Hoff, Jakob: 1179
Koenigs, Franz, Haarlem: SG 1013
Krauchwies, Landhaus der Hohenzollern-Sigmaringen: SG 453–56
Krauchwies, Schloßkapelle: SG 453–56
Kremsier, Residenz des Bischofs von Olmütz: 937
Kunsthandel André, C.A., Hofrat, Offenbach a. M.: 845/46
Kunsthandel Busch, Mainz: 1652
Kunsthandel de la Motte, Paris: HM 6–20 (?)
Kunsthandel Metzler, Mainz: 847
Kunsthandel München: 2159
Kunsthandel Österreich: Dauerleihgabe aus Privatbesitz
Liechtenstein, Carl von, Bischof von Olmütz: 937
Ludwig I. von Bayern, König: 1179
Märkel von Grünau, Wigand (Wigel), Frankfurt a. M.: 714
Mainz, St. Stephan: SG 600
Martinengo, Gotthard, Regierungsrat, Würzburg: HM 6–20
Matthieu, C. W., Domänen-Inspektor und Notar, Koblenz: 890
Meiningen, Schloßkirche: SG 1142/43
Merton, Richard, Frankfurt a. M.: SG 736
Michaelis, Max, Tandridge Court, England: SG 349
Molinier, Emile, Paris: 1398
Morelli, Giovanni, Mailand: 1123
Müller, Andreas, Professor, Düsseldorf: SG 453–56
Nakadenus, Familie: SG 996 (angeblich)
Noll, Johannes, Frankfurt a. M.: SG 996
Passavant, Johann David, Städel-Inspektor: 905, 968/69
Paulig, Fr., Sommerfeld: 1183
Pfullendorf b. Sigmaringen, St. Jakob: SG 453–56 (?)
Pick, Franz, Kanonikus, Bonn: 890
Pombé, Sammlung, Frankfurt a. M.: 874
Prag, Nationalgalerie: Dauerleihgabe aus Privatbesitz
Prag, Rudolphinum: Dauerleihgabe aus Privatbesitz
Reimer, Sammlung, Berlin
Rhein zum Mohren, Heinrich vom: 1769 (?)
Rudelauf, Hieronymus, kursächsischer Kanzler und Rat: 1731
Sachsen, Friedrich von, gen. der Weise, Kurfürst: 1398
Sachsen, Johann von, gen. der Beständige, Herzog: 1398
Sachsen-Meiningen, Margot Prinzessin von, Freiburg i. Br.: SG 1142/43
Schäfer, Georg, Fürstlich Hohenzollernscher Hofrat, Darmstadt: HM 6–20
Schaeffer, C. E., Kupferstecher: 919
Schleinitz, Herr von, Dresden: 1125
Schorn, Ludwig (?): 1179
Schütz, Georg Christian, Maler: HM 6–20
Solms, Agnes (II.) von: SG 362
Solms-Braunfels, Fürsten von, Schloß Braunfels: SG 362
Stalburg, Claus, gen. der Reiche, Frankfurt a. M.: 845/46, SG 1142/43
Stalburg, Margarete, geb. vom Rhein, Frankfurt a. M.: 845/46, SG 1142/43
Stralenberg, Familie, Frankfurt a. M.: 1718/19 (?)
Stralenberg, Jakob, Frankfurt a. M.: 1739
Stralenberg, Johann, Frankfurt a. M.: 1823/24
Stralenberg, Margarete, geb. Stalburg, Frankfurt a. M.: 1823/24
Tannen, Gabriel zur, Hagenau: HM 21–27
Tannen, Ottilia zur, geb. von Gottesheim, Hagenau: HM 21–27
Thenn, Johann II., Salzburg: SG 450, SG 736, SG 1013
Urmiller, Hans, München: 909
Voigts-Rhetz, Frau von, geb. von Zehmen, Neuensalz im Vogtland: 1823/24
Waagen, Carl, München: 937
Wallis, Friedrich, Graf: Dauerleihgabe aus Privatbesitz
Weiss, Familie, Augsburg: SG 457
Wendelstadt, Carl Friedrich, Städel-Inspektor: 890
Wertheim, Sophie von: SG 362
Weyer, Sammlung, Köln: SG 457
Zanoli, Sammlung, Köln: 1652

Inv. Nr.	Neue Zuschreibung	Brinkmann, Sander (1999)	Verz. 1987
1733/34	Hans (II.) Abel	Mittelrheinischer Meister von 1523	Deutscher Meister von 1523
714	Frankfurter Meister um 1500 (Hans Caldenbach ?)	Frankfurter Meister um 1500	Mittelrheinischer Meister um 1500
845/46, SG 1142/43	Meister der Stalburg-Bildnisse (Werkstatt Hans und Martin Caldenbachs?)	Meister der Stalbug-Bildnisse	Meister der Stalbug-Bildnisse
905	Gerlach Flicke (?)	Nordwestdeutscher Meister um 1530	—
SG 451	Hans Schäufelein (Umkreis)	Deutscher Meister der Donauschule	—
SG 450, SG 736, SG 1013	Meister der Thennschen Kinderbildnisse (Werkstatt Wolf Hubers?)	Meister der Thennschen Kinderbildnisse	Meister der Thennschen Kinderbildnisse

Personen (und ihre Werke)

Aa, Anna von, 119, *Abb. 89*
Aachen, Hans von, 488[10]
Abel, Hans (I.), 2
Abel, Hans (II.), 2–9
Bildnis des Blasius von Holzhausen, Frankfurt a. M., Städel, 3–9, *Abb. 1*
Bildnis der Katharina von Holzhausen, geb. Breder von Hohenstein, Frankfurt a. M., Städel, 3–9, *Abb. 2*
Bildnis Antons Graf zu Isenburg-Büdingen, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, 7–9, *Abb. 5*
Bildnis des Philipp von Stockheim, Koblenz, Mittelrhein-Museum, 7, *Abb. 6*
Bildnis der Felicitas von Stockheim, geb. Wallbrunn, Koblenz, Mittelrhein-Museum, 7, *Abb. 7*
Abel, Hans (III.), 9
Bildnisse zweier Grafen zu Solms, Laubach, Schloß der Grafen zu Solms, 9
Albertus Magnus, 398, 419
Aldegrever, Heinrich,
Bildnis Philipp Melanchthons, Kupferstich, 251
Altdorfer, Albrecht, 10–21, 30
Abschied Christi von seiner Mutter, London, National Gallery, 16
Alexanderschlacht, München, Alte Pinakothek, 10, 19
Anbetung der Könige, Frankfurt a. M., Städel, 11–21, *Abb. 8*
Florians-Legende, St. Florian, Stift, 16f, 20
Geburt Christi, Bremen, Kunsthalle, 17
Hexen, Zeichnung, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, 31
Hl. Andreas, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 18
Hoffahrt und Bettel, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 19
Lot und seine Töchter, Wien, Kunsthistorisches Museum, 16, 19–21, *Abb. 17*
Madonna in der Glorie, München, Alte Pinakothek, 16
Madonna mit Kind, Wien, Kunsthistorisches Museum, 16, 19–21, *Abb. 16*
Susanna im Bade, München, Alte Pinakothek, 19
(Kopie nach) Anbetung der Könige, Privatbesitz, 17
(Kopie nach) Anbetung der Könige, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 18, *Abb. 13*
Altdorfer, Anna, 10
Altdorfer, Erhard, 10
Amberger, Christoph, 383
Bildnis der Sibilla Eiselin, Wien, Kunsthistorisches Museum, 386, *Abb. 322*
Bildnis des Martin Weiss d. J., Privatbesitz, 386, *Abb. 321*
Andrea, Zoan,
Drei Amorknaben, Kupferstich, 29[26]
Angelico, Fra,
Grablegung, München, Alte Pinakothek, 517[20]
Ansbach-Bayreuth, Elisabeth von, Markgräfin, 246
Apelles, 192, 221f, 254
Apt d. Ä., Ulrich, 76
Königsanbetung, Paris, Louvre, 82[37], 134[36]
Apt d. J., Ulrich, 76
Armenini, Giovanni Battista, 436
Arundel, Earl of (Thomas Howard), 278, 281, 283
Aspach, Familie, 76
Baden, Christoph I. von, Markgraf, 33
Baldung, Caspar, kaiserl. Rat, 22, 46
Baldung, Hans, Magister, 22
Baldung, gen. Grien, Hans, 22–72, 131, 164, 256, 368
Allegorie der Lebensalter, Wien, Kunsthistorisches Museum, 194, *Abb. 155*
Bildnis einer Frau, Madrid, Sammlung, Thyssen-Bornemisza, 22
Christus als Gärtner, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 45[118]
Dreikönigsaltar, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 22
Die Sintflut, Bamberg, Staatsgalerie, 33
Eva, Ottawa, National Gallery of Canada, 56
Geburt Christi, Frankfurt a. M., Städel, 48–56, *Abb. 34*
Geburt Christi, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 52, 56, *Abb. 41*
Geburt Christi, München, Alte Pinakothek, 51f, 56, *Abb. 42*
Hl. Anna selbdritt, Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, 44[113]
Hochaltar, Freiburg i. Br., Münster, 22, 52f, 56, 71
Madonna mit den Edelsteinen, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 22, 51
Madonna mit Kind, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 55[37]
Madonna mit Kind, Freiburg i. Br., Augustinermuseum, 55[37]
Madonna mit Kind, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 44[113]
Madonna mit Kind, Straßburg, Musée de l' Œuvre Notre Dame, 55[37]
Mystische Trinität, London, National Gallery, 45[118], 517[17]
Pyramus und Thisbe, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 51
Schnewlinaltar, Freiburg i. Br., Münster, 63, 71, *Abb. 56*
Sebastiansaltar, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 22
Zwei Hexen, Frankfurt a. M., Städel, 23–47, *Abb. 18*
(Baldung?) Kopie nach Albrecht Dürer, Adam und Eva, Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum, 39, *Abb. 28*
(und Werkstatt) Johannesaltar, Frankfurt a. M., Historisches Museum, 57–72, *Abb. 43, 44*
(Schule) Marientod und Apostelabschied, Köln, St. Maria im Kapitol, 63
(Kopie nach) Akt mit Spiegel, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 43
(Kopie nach) Badestube, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 33, 43

Zeichnungen
Aktstudie einer jungen Frau, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 29, 36, *Abb. 21*
Brustbild der Katharina Sebold, Silberstift, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 60, *Abb. 48*
Der trunkene Bacchus, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 28
Gebetbuch Kaiser Maximilians, Randzeichnungen, Besançon, Bibliothèque Municipale, 32[45]
Hexen, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, 31
Hexen, Wien, Graphische Sammlung Albertina, 31
Hexenszene mit Drachen, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett, 31f, 45, *Abb. 24*
Neujahrsgruß mit Hexen, Wien, Graphische Sammlung Albertina, 30, 42f, *Abb. 23*
Skizzenbuch, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett, 29, 52, 62, *Abb. 40*
Studie mit dem Kopf eines bärtigen Mannes, Washington, National Gallery of Art, Pepita Milmore Memorial Fund, 60, 72, A*bb. 47*
Studie mit Frauenköpfen, Wien, Graphische Sammlung Albertina, 43[100]
(Schule) Pfingstwunder, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, 64
(Schule) unbestimmte stehende Heilige, ehem. Sammlung Lanna, 64[38]
(Schule) Hl. Barbara, Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, 64[38]
(Schule) Hl. Barbara, Konstanz, Rosgartenmuseum, 64[38]
(Schule) Hl. Konrad, Windsor Castle, Royal Collection, 64[38]
(Schule) Hl. Lucia, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, 64[38]
(Konturkopie nach) Liegende Hexe, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, 36, *Abb. 26*
(Kopie nach) Hl. Wendelin, Florenz, Uffizien, Gabinetto di Disegni e delle Stampe, 62f, *Abb. 50*
(Kopie nach) Taufe Christi, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, 62, *Abb. 49*
Holzschnitte
Hexen beim Wettermachen, 34
Hexensabbat, 29[29]
Steinigung des hl. Stephanus, 244, *Abb. 206*
Baldung, Hieronymus, Dr., kaiserl. Leibarzt, 22
Bamberger, Sebald, Abt, 464, 469
Barbari, Jacopo de, 172, 217
Basilius d. Gr., Kirchenvater, 248, 252
Bayern, Ludwig I. von, König, 460
Bayern, Ludwig X. von, Herzog, 73, 84
Bayern, Susanna von, 80
Bayern, Wilhelm IV. von, Herzog, 73, 80
Beck, Leonhard, 374, 380, 382, 384, 411, 417, 424
Schmerzensmann und hl. Martin mit Stifter, Augsburg, Staatsgalerie, 82[37]
Behaim, Lorenz, 40f, 268
Beham, Barthel, 73–84
Bildnis des Leonhard von Eck, New York, Metropolitan Museum of Art, 83f
Bildnis des Jörg Herz, Warschau, Nationalmuseum, 83
Bildnis Herzog Ludwigs X. von Bayern, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 84
Bildnisse des Hans Ligsalz und seiner Gemahlin Magdalena, Oslo, Nationalgalerie, 76, 83
Bildnis des Johann Neudörfer, Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, 83[41]
Bildnis der Anna Scheit, Privatbesitz, England, 83
Bildnis des Ruprecht Stüpf, Madrid, Sammlung, Thyssen-Bornemisza, 76
Bildnis der Ursula Stüpf, geb. Rudolph, Madrid, Sammlung, Thyssen-Bornemisza, 76, 83
Bildnis des Hans Urmiller mit einem Sohn, Frankfurt a. M., Städel, 73–84, *Abb. 57*
Bildnis der Margarete Urmiller, geb. Schwab, mit ihrer Tochter, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, 74, *Abb. 60*
Bildnis einer Dame, Privatbesitz, 83[45]
Bildnis eines älteren Mannes, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 76, 81f, 386, *Abb. 63*
Kupferstiche
Bildnis des Leonhard von Eck, 84
Muttergottes am Fenster, 44[113]
Beham, Sebald, 73, 298
Bellange, Jacques,
Freie Kopie (als Annunziata) nach Albrecht Dürers Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 279
Verkündigungsengel als Gegenstück dazu, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 279[6]
Bellini, Giovanni, 256
Sacra Coversazione, Venedig, Galleria dell'Accademia, 284f, *Abb. 239*
Bembo, Pietro, 45
Benedikt XI., Papst, 398
Bernardi da Castelbolognese, Giovanni,
(?) Leda mit dem Schwan, Plakette, Berlin, Skulpturengalerie SMBPK, 438, *Abb. 376*
Best, Mary Ellen, 361[18], 406[19]
Beurer, Wolfgang,
Bildnisse eines Mannes und einer Frau, Frankfurt a. M., Städel, 333, 349
Binzenstock, Elisabeth, 429
Birckenstock, Melchior J., 434
Bisschop, Jan de,
Leda mit dem Schwan, Kupferstich, 438, *Abb. 375*
Bissenbach, Katharina von, 113
Bles, Herri met de, 51
Blum, Dorothea, 303
Böhmer, Johann Friedrich, 131
Boisserée, Melchior, 458
Boisserée, Sulpiz, 9, 458, 513[6]
Bonenberg, Bela (Sibylla), 93–107, *Abb. 71*
Bora, Katharina von, 172
Bors, Johann Matthias von, 258
Bouts, Dirk,
Abendmahlsaltar, Löwen, St. Pieters, 542[26]
Marientriptychon, Madrid, Museo del Prado, 542[26]
Bracciolini, Poggio, 40
Bramante, Donato, 18
Brandenburg, Albrecht von, Kardinal, 26, 172, 238–241, 352, 464
Brandenburg, Joachim II. von, Kurfürst, 172, 246
Brandenburg, Kasimir von, Markgraf, 80
Brant, Sebastian, 43, 314
Brauweiler, Arnold von, Kölner Bürgermeister, 85
Brengbier, Barbara, 172
Brentano, Antonie, geb. Birckenstock, 434

Breu d. Ä., Jörg,
(und ein unbekannter Maler) Doppelbildnis Coloman Helmschmids und der Agnes Breu, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, 283[43], 384, *Abb. 316*
(?) Weibliches Bildnis, Privatbesitz, 380, 383f, *Abb. 309*
Breydenbach, Anna von, 454
Breydenbach, Bernhard von, 119
Bromm, Margarethe, 303
Brück, Barbara, 246
Brück, Georg, sächsischer Kanzler, 172, 246
Bruille, Fursy de, 177[13]
Brun zu Brunfels, Elisabeth, 333, *Abb. 276*
Bruyn, Agnes, 85
Bruyn, Arnt, 85, 108
Bruyn d. Ä., Barthel, 85–107, 346
Bildnis des Arnold von Brauweiler, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 85
Bildnis des Peter von Clapis, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, 100
Bildnis des Peter von Clapis, Zeichnung, Reims, Musée des Beaux-Arts, 100
Bildnis des Peter Heyman, Frankfurt a. M., Städel, 85–92, 347, *Abb. 64*
Bildnis der Sibylla Kessel, Frankfurt a. M., Städel, 85–92, 347, *Abb. 65*
Bildnis des Johann von Reidt, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 85
Bildnis des Heinrich Salsburg, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 91
Bildnis einer Dame, Madrid, Sammlung, Thyssen-Bornemisza, 89
Bildnismedaillon des Peter von Clapis, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 100
Flügel mit Peter von Clapis als Stifter, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 100
Flügel mit Stiftern, Privatbesitz, 91
Geburt Christi, Marienbaum, Pfarrkirche, 94, 105
„Heilige Nacht", Frankfurt a. M., Städel, 54[29], 93–107, *Abb. 71*
Hochaltar, Essen, Münster, 85, 94, 105
Hochaltar, Xanten, Dom, 85
Triptychon mit der Marienkrönung, München, Sammlung Engelhorn, 100
Bruyn d. J., Barthel, 85, 108–112
Bildnis des Nicolaus von Gail, ehem. London, Leger Galleries, 112, *Abb. 88*
Bildnis der Sophia von Wedigh, ehem. London, Leger Galleries, 112
Bildnis eines 70jährigen Mannes, Frankfurt a. M., Städel, 108–112, *Abb. 84*
Bildnisdiptychon des Petrus Ulner, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 108, 111f, *Abb. 87*
Triptychon für Hermann von Weinsberg, Köln, Historisches Museum, 108
Budé, Dreux, 422
Burgkmair d. Ä., Hans, 374, 380f, 492
Bildnis des Wolfgang von Maen, Zeichnung, Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire, 221, 223, *Abb. 185*
Bildnis des Hans Schellenberger, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 145[3]
Burgkmair, Thoman,
Bildnis des Hans Höchstätter, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, 145[3]
Caldenbach, Johann, 113
Caldenbach, gen. Hess, Hans, 113, 368, 452
Jüngstes Gericht, Frankfurt a. M., Römer, 113
(?) Kreuzigung des Wigand Märkel, Frankfurt a. M., Städel, 114–123, 133, 139, *Abb. 89*
(Werkstatt Hans und Martin Caldenbachs?), Flügel des Retabels aus der Hauskapelle der Stalburg, Frankfurt a. M., Städel, 120, 123–141, *Abb. 98, 99*
Caldenbach, gen. Hess, Martin, 113, 140, 142–171, 416f, 452
Altarretabel, Wiesbaden-Bierstadt, Pfarrkirche, 113, 168
Bildnis des Jakob Stralenberger, Frankfurt a. M., Städel, 135f, 142–152, 164, 307, 333, *Abb. 109*
Bildnis des Jakob Stralenberger, Wappendeckel davon, Frankfurt a. M., Historisches Museum, 142, 145, 147f, *Abb. 112*
Darbringung Christi, Frankfurt a. M., Städel, 146, 150, 162–171, *Abb. 125*
Dreikönigsaltar, Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum, 146, 154, 164, *Abb. 121–123*
Hl. Anna selbdritt mit dem hl. Joachim, Frankfurt a. M., Städel, 153–161, *Abb. 117*
Hl. Katharina, Zeichnung, Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung, 113, 149, 166, *Abb. 116*
Kreuzigung, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 160[22]
Szenen aus der Legende des hl. Jakobus d. Ä., Würzburg, Mainfränkisches Museum, 164–166, 170, *Abb. 127*
Zeichnungen in den Fahrportenbüchern, Kriegsverlust, ehem. Frankfurt a. M., Stadtarchiv, 113, 147–150, 158, 166, *Abb. 113, 114*
(?) Bildnis eines jungen Mannes, Kreuzlingen, Sammlung Kisters, 150–152
Holzschnitte
Stadtwappen in der Frankfurter Reformation, 113, 150, 166, *Abb. 115*
Widmungsseite einer Hebammenkunde, 113, 158f, *Abb. 124*
Camerarius, Joachim, 408, 413, 419[86]
Campe, Friedrich, 446
Cats, Jacob, 316
Christus, Petrus, 177[13], 540, 544
Diptychon, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 540f, *Abb. 470*
Geburt Christi, Washington, National Gallery, 541f, *Abb. 473*
Madonna mit Heiligen, Frankfurt a. M., Städel, 540
Madonna mit Kind und hl. Joseph, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 540
Marientod, San Diego, Timken Art Gallery, Putnam Foundation, 540
Stifterbildnis eines jungen Mannes, London, National Gallery, 540, *Abb. 471*
Clapis, gen. Breitstein, Peter von, 93–107, *Abb. 71*
Cleve, Joos van der Beke van, 85, 347
Clive, George, 318[32]
Cranach, Anna, 172
Cranach, Augustin, 246
Cranach, Barbara, 172
Cranach, Hans, 172, 191, 246
Bildnis eines bärtigen Mannes, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, 172[1]

Herkules und Omphale, Madrid, Sammlung, Thyssen-Bornemisza, 172[1]
Cranach d. Ä., Lucas, 2, 21, 142[1], 172–245, 352
Adam und Eva, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 174
Amor als Honigdieb, 193
Amor streift die Augenbinde ab, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, 315, *Abb. 263*
Bildnis Christoph Scheurls, Nürnberg, Sammlung Freiherr von Scheurl, 221
Bildnisse Johannes Cuspinians und seiner Gattin, Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart, Am Römerholz, 172
Bildnisse Martin Luthers und Philipp Melanchthons, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 251
Bildnisdiptychon mit Johann dem Beständigen und seinem sechsjährigen Sohn Johann Friedrich, London, National Gallery, 221, *Abb. 180*
Bildnisdreiblatt Friedrichs des Weisen, Johanns des Beständigen und Johann Friedrichs des Großmütigen, Hamburg, Kunsthalle, *Abb. 186*
Christus segnet die Kinder, Auktion der Sammlung Gustavo de Mauer, Köln, 229
Christus segnet die Kinder, ehem. Karlshamm (Schweden), Sammlung Otto Smith, 229
Christus segnet die Kinder, ehem. London, Colnaghi, davor Sammlung Lord Northbrook, 228, 233
Christus segnet die Kinder, ehem. Paris, Versteigerung Seligmann, 228
Christus segnet die Kinder, ehem. Ystad, Sammlung Stjernblad, 228
Christus segnet die Kinder, Frankfurt a. M., Städel, 226–234, *Abb. 187*
Christus segnet die Kinder, Hamburg, Kunsthalle, 228, *Abb. 193*
Christus segnet die Kinder, Houston, Texas, University of St. Thomas, 228, 233
Christus segnet die Kinder, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, 228, 233
Christus segnet die Kinder, Leipzig, Kunstsammlungen der Universität (früher in der Paulinerkirche), 229, 233
Christus segnet die Kinder, Prag, Nationalgalerie, 228, 233
Christus segnet die Kinder, Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, 228
Christus segnet die Kinder, Weimar, Kunstsammlungen (Leihgabe der Dresdener Gemäldegalerie), 228, 233, *Abb. 191*
Christus segnet die Kinder, Winterthur, Kunstmuseum, 228, 233
Christus segnet die Kinder, Zwickau, Marienkirche, 229, 233
Christus segnet die Kinder, fast ganzfigurige Fassung, New York, Metropolitan Museum, Linsky Collection, 229
Christus segnet die Kinder, ganzfigurige Fassung, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 229
Christus segnet die Kinder, ganzfigurige Fassung, Erfurt, Angermuseum, 229
David und Bathseba, Weimar, Kunstsammlungen (Leihgabe der Dresdener Gemäldegalerie), 203
Der Sterbende, Leipzig, Museum der bildenden Künste, 184
Die Hl. Sippe, Frankfurt a. M., Städel, 204–225, 270[52], 358[4], *Abb. 164, 165*
Die Hl. Sippe, Wien, Akademie der Bildenden Künste, 223f, *Abb. 181, 182*
Die vierzehn Nothelfer, Torgau, Marienkirche, 218f, 222, *Abb. 175*
Drei Liebespaare, Weimar, Kunstsammlungen (Leihgabe der Dresdener Gemäldegalerie), 203
Epitaph des Hans Preusser, Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum, 185
Gastmahl des Herodes, ehem. London, Colnaghi, 201
Gastmahl des Herodes, ehem. Wien, Sammlung Graf Wilczek, 201
Gastmahl des Herodes, Frankfurt a. M., Städel, 196–203, *Abb. 156*
Gastmahl des Herodes, Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum, 201f, *Abb. 160*
Gastmahl des Herodes, Weimar, Kunstsammlungen (Leihgabe der Dresdener Gemäldegalerie), 201f, *Abb. 161*
Gastmahl des Herodes, Wien, Kunsthistorisches Museum, 201f, *Abb. 162*
Geburt Christi, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 100
Jungbrunnen, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 174[1]
Kreuzigung, Frankfurt a. M., Städel, 181–187, *Abb. 143*
Kreuzigung, München, Alte Pinakothek, 172, 185
Kreuzigung, München, Alte Pinakothek, 184
Kreuzigungs-Triptychon, ehem. Berlin, Sammlung von Kaufmann, 187, *Abb. 148*
Lukretia, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 194, *Abb. 153*
Lukretia, Stockholm, Nationalmuseum, 195
Lukretia, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Gemäldegalerie, 192–195, *Abb. 152*
Madonna auf der Mondsichel verehrt von Friedrich dem Weisen, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 236, 240, *Abb. 201*
Madonna auf der Mondsichel verehrt von dem Stifter Hieronymus Rudelauf, Frankfurt a. M., Städel, 235–242, *Abb. 196*
Madonna mit Kind, Bremen, Roseliushaus, 178f, *Abb. 139*
Madonna mit Kind, Częstochowa, Bischöfliches Schloß, 178f, *Abb. 140*
Madonna mit Kind, Frankfurt a. M., Städel, 173–180, *Abb. 133*
Madonna mit Kind und den Hll. Katharina und Barbara, Erfurt, Dom, 179, *Abb. 141*
Mariahilfbild, Innsbruck, St. Jakob, 176–180, *Abb. 136*
Parisurteil, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 193
Ruhe auf der Flucht, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 172
Salomos Götzendienst, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 203
Simson und Delila, Weimar, Kunstsammlungen (Leihgabe der Dresdener Gemäldegalerie), 203
Studie zu einem Kalvarienberg, lavierte Federzeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 186f, *Abb. 145*
Venus, Frankfurt a. M., Städel, 188–195, *Abb. 149*
Zwickauer Altar, Zwickau, Katharinenkirche, 184
(oder Lucas Cranach d. J.) Christus segnet die Kinder, Naumburg, Wenzelskirche, 228–233, *Abb. 192*
(Werkstatt) Kreuzigung Christi, Hannover, Niedersächsische Landesgalerie, 182, 184, *Abb. 146*
(Werkstatt) Nachzeichnung nach Albrecht Dürers Jabach-Altar, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 263, 265–267, *Abb. 223*
(Werkstatt) Nachzeichnung nach Albrecht Dürers Florentiner Königsanbetung, Erlangen, Universitätsbibliothek, 266

(Werkstatt) Steinigung des hl. Stephanus, Frankfurt a. M., Städel, 243–245, *Abb. 207*
Holzschnitte
Kalvarienberg aus der Passion von 1509, 187, *Abb. 147*
Kreuzigung (H. 25), 185
Kreuzigung (H. 26), 185
Kreuzigung des Passauer Missales (H. 29), 186
Kreuzigung des Prager Missales, 186
zum „Passional Christi und Antichristi", 172
zum Wittenberger Heiltum, 172
zur Lutherbibel, 172
Kupferstich
Doppelbildnis Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen, *Abb. 179*
Cranach d. J., Lucas, 172, 246–255
Altar, Schneeberg i. Sachsen, St. Wolfgang, 246[1]
Bildnis der Markgräfin Elisabeth von Ansbach-Bayreuth, München, Alte Pinakothek, 246
Bildnis des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg, Potsdam, Schlösser und Gärten, 246
Bildnisse des Jobst von Hayn und seiner Gemahlin, Stuttgart, Staatsgalerie, 246[1]
Bildnis Philipp Melanchthons, ehem. Zürich, Galerie Koller, 248, 251
Bildnis Philipp Melanchthons, Frankfurt a. M., Städel, 247–255, *Abb. 208*
Bildnis Philipp Melanchthons, Kreuzlingen, Sammlung Kisters, 248, 255
Bildnis Philipp Melanchthons, Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum, 248, 255
Bildnis Philipp Melanchthons, Östra Ryd (Schweden), Kirche, 248, 251, 255, *Abb. 211*
Bildnis Philipp Melanchthons, Sacramento (Cal.), E. B. Crocker Art Gallery, 248
Bildnis Philipp Melanchthons, Stade, St. Cosmae et Damiani, 248
Bildnis Philipp Melanchthons, Wolfenbüttel, Stadtkirche (?), 248
Bildnis Philipp Melanchthons, Miniatur in der Bibel für Sigismund von Brandenburg, 248
Bildnis Philipp Melanchthons, Holzschnitt, 254, *Abb. 214*
Bildnis einer Frau, Madrid, Sammlung, Thyssen-Bornemisza, 246[1]
Christus segnet die Kinder, ganzfigurige Fassung, Zeichnung, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, 229, 233, *Abb. 194, 195*
Colditzer Altar, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 246
Der erwachende Herkules und die Pygmäen, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 246
Der schlafende Herkules und die Pygmäen, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 246
Passionszyklus für Cöln, Potsdam, Staatliche Schlösser und Gärten, 246[1]
Sündenfall und Erlösung, Weimar, Stadtkirche, 246
(?) Bildnis des Vaters, Florenz, Uffizien, 246
Cranach, Ursula, 172
Cranmer, Thomas, Erzbischof, 342, 349–351, *Abb. 290*
Cuspinian, Johannes, 172, 224, 457
Dalberg, Karl von, Fürstprimas, 406
David, Gerard, 101
Geburt Christi, Wien, Kunsthistorisches Museum, 102[30]
Madonna mit der Breischale, 347[7]
Diederich, Petrus, Prior, 512, 518
Diogenes Laertius, 268
Dinteville, Jean de, 429
Dirnstein, Hans, 113
Dominikus, Hl., 390, 397, 399f
Dürer, Agnes, 286
Dürer, Albrecht, 10, 22, 28, 37–42, 64, 113, 122f, 145f, 150, 164, 221f, 230, 256–293, 294, 352, 364, 370f, 374, 442, 457, 464, 544f
Adam und Eva, Madrid, Museo del Prado, 36, 39
Anbetung der Könige, Florenz, Uffizien, 17, 159, 265f, 269
Bildnis des Vaters, Albrecht Dürers d. Ä., Florenz, Uffizien, 150[29], 256
Bildnis des Vaters, Albrecht Dürers d. Ä., London, National Gallery, 150[29], 256, 285, 290–292, *Abb. 244*
Bildnis des Hieronymus Holzschuher, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 322, *Abb. 269*
Bildnis des Hieronymus Holzschuher, Wappendeckel davon, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 322, *Abb. 269*
Bildnis des Johann Kleberger, Wien, Kunsthistorisches Museum, 439
Bildnis des Oswald Krell, München, Alte Pinakothek, 78[22]
Bildnis Kaiser Maximilians I., Wien, Kunsthistorisches Museum, 78[22]
Bildnis der Elsbeth Tucher, Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, 138, *Abb. 108*
Bildnis Michael Wolgemuts, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 150, 256
Bildnis einer jungen Frau mit hochgestecktem Haar, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 138, 278–286, 370[68], *Abb. 228*
Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, Frankfurt a. M., Städel, 273–287, 370[68], *Abb. 227*
Bildnis einer Venezianerin, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 165f
Das Rosenkranzfest, Prag, Nationalgalerie, 256
Die Hll. Joseph und Joachim, München, Alte Pinakothek, 263–266, 269f, *Abb. 219*
Die Hll. Simeon und Lazarus, München, Alte Pinakothek, 263–266, 269f, *Abb. 220*
Die vier Apostel, München, Alte Pinakothek, 256
Landauer-Altar: Die Verehrung der hl. Dreifaltigkeit, Wien, Kunsthistorisches Museum, 370[70]
Frauenkopf, Tüchlein, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 279
Heller-Altar, 68, 70–72, 123, 134[39], 135[48], 136, 170, *Abb. 303, 304*
Himmelfahrt und Krönung Mariens vom Heller-Altar, 361, 364
Hiob auf dem Misthaufen, Frankfurt a. M., Städel, 257–272, *Abb. 215*
Paumgartner-Altar, München, Alte Pinakothek, 67, 135, 270[52]
Selbstbildnis, Madrid, Museo del Prado, 285, 290–292, *Abb. 243*
Selbstbildnis, Paris, Louvre, 142[2], 150
Selbstbildnis von 1500, München, Alte Pinakothek, 83, 150
Zwei Musikanten, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 263–265, 269f, *Abb. 218*
(?) Bildnis des Endres Dürer (?), Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, 138

(?) Bildnis eines jungen Mannes, Kreuzlingen, Sammlung Kisters, 150–152
(Werkstatt) Martyrium des hl. Jakobus d. Ä. vom Heller-Altar, Frankfurt a. M., Historisches Museum, 361, *Abb. 303*
(Werkstatt) Martyrium der hl. Katharina vom Heller-Altar, Frankfurt a. M., Historisches Museum, 361, *Abb. 303*
(Werkstatt) Stifterbildnis des Jakob Heller vom Heller-Altar, Frankfurt a. M., Historisches Museum, 361, *Abb. 303*
(Werkstatt) Stifterbildnis der Katharina von Melem vom Heller-Altar, Frankfurt a. M., Historisches Museum, 361, *Abb. 303*
(Werkstatt) Die Madonna mit einem der Hl. Drei Könige, Frankfurt a. M., Historisches Museum, 361, *Abb. 304*
(Werkstatt) Die Hll. Petrus und Paulus vom Heller-Altar, Frankfurt a. M., Historisches Museum, 361, *Abb. 304*
(Werkstatt) Die Hll. Thomas von Aquin und Christophorus vom Heller-Altar, Frankfurt a. M., Historisches Museum, 364, *Abb. 304*
(Werkstatt) Zwei der Hl. Drei Könige vom Heller-Altar, Frankfurt a. M., Historisches Museum, 361–364, *Abb. 304*
(nach Dürers Entwurf), Landauer-Altar, Rahmen, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 370
(Kopie von Jobst Harrich) Himmelfahrt und Krönung Mariens vom Heller-Altar, Frankfurt a. M., Historisches Museum, 361, *Abb. 303*
(Kopie nach) Adam und Eva, Florenz, Uffizien, 39
(Kopie nach) Adam und Eva, Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum, 39, *Abb. 28*
(Kopie nach) Bildnis des Vaters, Albrecht Dürers d. Ä., Berlin, Privatsammlung, 290
(Kopie nach) Bildnis des Vaters, Albrecht Dürers d. Ä., Camberly, Privatsammlung, 290
(Kopie nach) Bildnis des Vaters, Albrecht Dürers d. Ä., ehem. Sammlung Skorzewski, 290
(Kopie nach) Bildnis des Vaters, Albrecht Dürers d. Ä., Frankfurt a. M., Städel, 288–293, *Abb. 241*
(Kopie nach) Bildnis des Vaters, Albrecht Dürers d. Ä., London, Syon House, 290–293, *Abb. 246*
(Kopie nach) Bildnis des Vaters, Albrecht Dürers d. Ä., München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 288–292, *Abb. 245*
(Kopie nach) Bildnis einer jungen Frau mit hochgestecktem Haar, Leipzig, Museum der bildenden Künste, 278–280, *Abb. 233*
(Kopie nach) Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, Budapest, Nationalgalerie, 278f
(Kopie nach) Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, ehem. Privatbesitz, Niederlande, 279
(Kopie nach) Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 278–280, 284, *Abb. 232*
Zeichnungen
Aktstudie einer Frau (W. 413, 414), Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 37, *Abb. 27*
Aktstudie einer jungen Frau von hinten (W. 85), Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, 35, *Abb. 25*
Bildnis Philipp Melanchthons (W. 901), Florenz, Museo Horn, 251
Bildnis Willibald Pirckheimers, Silberstift (W. 268), Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 40
Bildnis eines jungen Mädchens (W. 562), Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 286
Entwurfszeichnung für den Rahmen des Landauer-Altars (W. 445), Chantilly, Musée Condé, 370
Frauenbad (W. 152), Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, 28^{13}
Frauenkopf (W. 286), London, British Museum, Dept. of Prints and Drawings, 279
Nürnberger Jungfrau, die zum Tanz geht, (W. 226), Bern, Privatsammlung, 131^{6}
Nürnbergerin und Venezianerin (W. 75), Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung, 285
Randzeichnungen im Gebetbuch Kaiser Maximilians I., München, Bayerische Staatsbibliothek, 256
Holzschnitte
Sieben-Leuchter-Vision aus der Apokalypse, 168
Beweinung aus der Großen Passion, 122
Christus in der Rast aus der Großen Passion, 267
Grablegung aus der Großen Passion, 122
Christus in der Rast aus der Kleinen Passion, 267
Ehrenpforte Kaiser Maximilians I., 256
Heilige Familie in der gewölbten Halle, 167f
Heilige Familie mit dem Hasen, 122
Hl. Sebald vor einer Nische, 283^{44}
Kleiner Kalvarienberg, 121f, 448, *Abb. 97*
Die Heilige Familie in Ägypten aus dem Marienleben, 170
Joachims Opfer aus dem Marienleben, 167, 170, *Abb. 129*
Königsanbetung aus dem Marienleben, 18, 159
Verherrlichung Mariens aus dem Marienleben, 168
Kreuztragung aus der Großen Passion, 121
(Werkstatt) zu Ulrich Pinders „Beschlossen gart", 269
Kupferstiche
Adam und Eva (B. 1), 36
Bildnis des Erasmus von Rotterdam (B. 107), 253, *Abb. 213*
Bildnis Philipp Melanchthons (B. 105), 251–253, *Abb. 212*
Herkules am Scheideweg (B. 73), 40
Das Meerwunder (B. 71), 159^{17}, 168, *Abb. 130*
Das Wappen mit dem Totenkopf (B. 101), 168, 170, 283^{44}
Der Traum des Doktors (B. 76), 192, 195, *Abb. 154*
Die Hexe (B. 67), 29^{30}, 34f
Ecce Homo (B. 10), 184
Fünf Landsknechte und ein orientalischer Reiter (B. 88), 170
Herkules am Scheidewege (B. 73), 36
Madonna mit der Heuschrecke (B. 44), 210^{8}
Melencolia I (B. 74), 267
Schmerzensmann (B. 3), 71^{62}
Schmerzensmann (B. 20), 136, 138
Vier nackte Frauen (B. 75) , 28^{13}, 36^{64}
Schriften
Befestigungslehre, 256
Briefe an Jakob Heller, 364, 370f
Familienchronik, 292
Gedenkbuch, 292
Unterweisung der Messung, 256, 544
Vier Bücher von menschlicher Proportion, 39^{75}, 256
Dürer, Katharina, 286
Dürer d. Ä., Albrecht, 256, *Abb. 241, 244–246*
Eck, Leonhard von, bayerischer Kanzler, 83f
Egenolff, Christian, Verleger, 9
Eiselin, Sibilla, 386, *Abb. 322*
Eisvogel, Georg, 281, 284
Elsheimer, Adam,
Die Hexe, St. Petersburg, Eremitage, 29^{30}

Erasmus von Rotterdam, 40, 268, 429, *Abb. 213*
Erhart, Michel, 374, 417
Hochaltar, Blaubeuren, Klosterkirche, 416f, 494[32]
Eschenloer, Anna, 281
Eyck, Jan van, 540
Kreuzigung, Diptychon-Flügel, New York, Metropolitan Museum of Art, 448[12]
Lucca-Madonna, Frankfurt a. M., Städel, 510[2]
Rolin-Madonna, Paris, Louvre, 106[51]
(und Hubert) Genter Altar, Gent, St. Bavo, 418, 545[40]
Faber von Creuznach, Conrad, 7, 9, 294–341
Bildnisse Gilbrechts d. J. von Holzhausen und seiner Frau Anna, geb. Ratzeburg, Frankfurt a. M., Städel, 7[8], 294–301, 303, 308, 315, *Abb. 248–251*
Bildnis des Hamman von Holzhausen, Frankfurt a. M., Städel, 148, 299, 321–326, 341, *Abb. 266*
Bildnis des Hamman von Holzhausen, Wappendeckel davon, ehem. Frankfurt a. M., Historisches Museum, 148, 322, *Abb. 268*
Bildnis eines jungen Patriziers, Frankfurt a. M., Städel, 303, 307–309, 336, *Abb 257*
Bildnis des Heinrich (?) vom Rhein zum Mohren, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, 340f, *Abb. 281*
Bildnis des Hans von Schönitz, Sigmaringen, Schloß Hohenzollern, Hohenzollern-Sammlung, 298, 300, 322
Bildnis des Grafen Philipp zu Solms-Lich, Schloß Neuenstein, Hohenlohe-Museum, 317, *Abb. 264*
Bildnisse des Johann Stralenberg und seiner Frau Margarete, geb. Stalburg, Frankfurt a. M., Städel, 327–333, 386, *Abb. 270–272*
Bildnisse eines Paares aus der Familie Stralenberg (?), Frankfurt a. M., Städel, 299, 302–306, *Abb. 253, 254*
Doppelbildnis Justinians von Holzhausen und seiner Frau Anna, geb. Fürstenberg, Frankfurt a. M., Städel, 194, 299, 310–320, 336, 349, 386, *Abb. 258*
(Umkreis) Bildnis eines jungen Mannes, Frankfurt a. M., Städel, 303, 334–337, *Abb. 277*
(Kopie nach) Bildnis des Heinrich (?) vom Rhein zum Mohren, Frankfurt a. M., Städel, 338–341, *Abb. 279*
(Kopie nach) Bildnis des Heinrich (?) vom Rhein zum Mohren, New York, Metropolitan Museum of Art, 340f, *Abb. 282*
Holzschnitte
Belagerungsplan von Frankfurt, 294, 299, 365[30]
(?) Frankfurt-Ansicht aus Sebastian Münsters „Cosmographia", 299
Ferdinand I. von Spanien, König, 219[25]
Feselen, Melchior, 298
Ficino, Marsilio, 268
Flicke, Gerlach,
Bildnis des Erzbischofs Thomas Cranmer, London, National Portrait Gallery, 349–351, *Abb. 290*
(?) Bildnis eines Mannes, Frankfurt a. M., Städel, 342–351, *Abb. 283*
(?) Bildnis eines Mannes in mittlerem Alter, Privatbesitz, 349, *Abb. 289*
Bildnisdiptychon des Malers zusammen mit dem Seeräuber Henry Strangwish, London, National Portrait Gallery, 342
Flicke, Katharina, 342
Foppeszoon, Pieter Jan, 314, *Abb. 261*
Fracastoro, Girolamo, 45
Franck, Simon, s. Meister der Gregorsmessen
Frey, Agnes, 256, 282
Frey, Katharina, 282, 285
Friedrich III., Kaiser, 450
Frosch, Johann, 324
Frosch, Margarethe, 147
Frueauf d. Ä., Rueland, 538–542
(Werkstatt) Passionsaltar, Regensburg, Historisches Museum, 538, 542, *Abb. 468, 469*
Fürleger, Familie, 273, 281
Fürleger, Anna, 281, 284
Fürleger, Barbara, 281
Fürleger, Hans II., 281
Fürleger, Johann, 280
Fürleger, Katharina, 279, 281
Fürleger, Klara, 283, *Abb. 238*
Fürleger, Konrad, 280
Fürleger, Magdalena, 281
Furtnagel, Laux,
Bildnis des Malers Hans Burgkmair und seiner Frau, Wien, Kunsthistorisches Museum, 381
Fyoll, Anna, 113
Fyoll, Conrad, 113, 120
Fyoll, Hans, 113, 294, 332f
(?) Bildnis der Elisabeth Brun zu Brunfels, Kreuzlingen, Sammlung Kisters, 333, *Abb. 276*
(?) Bildnis des Ulrich von Hynsperg, Kreuzlingen, Sammlung Kisters, 333, *Abb. 275*
Gärtner, Georg,
Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, Zeichnung, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Graphische Sammlung, 279
Gail, Nicolaus von, Dr. iur., 112, *Abb. 88*
Garofalo, Benvenuto Tisi, gen.,
Hl. Familie, Frankfurt a. M., Städel, 210[8]
Geertgen tot Sint Jans, 103[41]
Geburt Christi, ehem. Berlin, Sammlung Kaufmann, 100
Geburt Christi, London, National Gallery, 54[29], 102[31]
Geiler von Kaysersberg, Johann, 34
Geisshüsler, gen. Myconius o. Molitor, Oswald, 76
Gemmingen, Uriel von, Erzbischof, 352
George, Salathiell, 437[27]
George, of Cornwall, Simon, 430–441
Gerhaert von Leyden, Niklaus,
Nördlinger Hochaltar, Skulpturen, Nördlingen, St. Georg, 517[19]
Gertner, Peter,
Bildnis des Hans Geyger, Raleigh (N.C.), North Carolina Museum of Art, *Abb. 403*
Gerung, Matthias, 364
Geyer d. Ä., Johann Friedrich von, 267, 270
Geyger, Hans, 464–469, *Abb. 398*
Geyger, Katharina, 466–469, *Abb. 401*
Giacometti, Alberto,
Studienblatt nach Cranach, ehem. Paris, Sammlung Louis Broder, 193[22]
Goes, Hugo van der, 101, 103, 418
Monfortealtar, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 18
Goethe, Johann Wolfgang von, 230, 408, 417f
Gontard, Moritz, 434
Gossaert, gen. Mabuse, Jan, 22, 51, 101, 217
Gottesheim, Friedrich von, 60, 64, 72, *Abb. 48*

Gottesheim, Katharina von, geb. Sebold, 60, 64, *Abb. 48*
Graf, Urs, 30
Hexen, Zeichnungskopie nach Baldung, Wien, Graphische Sammlung Albertina, 31
Gregor IX., Papst, 399
Gremlich, Heinrich von, 488[9]
Grüneisen, Gregor, 498[54]
Grünewald, Mathis Gothart Nithart, gen., 7, 122, 133, 236, 409, 513
Erasmus-Mauritius-Tafel, München, Alte Pinakothek, 352
Hl. Laurentius, Hl. Cyriakus, Frankfurt a. M., Städel, 352–373, *Abb. 291–294*
Hl. Elisabeth, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 352, 366–368, *Abb. 301*
Hl. Märtyrerin, unidentifiziert, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 366–368, *Abb. 302*
Isenheimer Altar, Colmar, Musée d'Unterlinden, 65, 352
Madonna, Stuppach, Pfarrkirche, 352
Maria-Schnee-Altar, ehem. Aschaffenburg, Stiftskirche, 352
Maria-Schnee-Wunder, Freiburg i. Br., Augustinermuseum, 352
Transfiguration, ehem. in der Frankfurter Dominikanerkirche, 368, 370
Hagenauer, Friedrich,
Porträtmedaille Barthel Bruyns d. Ä., 85
(?) Porträtmedaille des Peter von Clapis, 100
Hans von Ulm s. Abel, Hans (I.)
Harrich, Jobst,
Kopie nach Albrecht Dürers Himmelfahrt und Krönung Mariens vom Heller-Altar, Frankfurt a. M., Historisches Museum, 361, *Abb. 303*
Hayn, Jobst von, kursächsischer Rat, 246[1]
Hayne de Bruxelles, 177[13]
Heemskerck, Marten van,
Bildnis des Pieter Jan Foppeszoon mit seiner Familie, Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, 314, 320, *Abb. 261*
Heinrich VIII., König von England, 429, 435f, 440
Hell, gen. Pfeffer, Margarethe von, 322, 324
Heller, Agnes, 123[22], 133, 139
Heller, Bechthold, 122, 139, *Abb. 94*
Heller, Jakob, 113, 122f, 133, 136, 139, 147, 150, 170, 360f, 364, 370f, *Abb. 303*
Hemmel von Andlau, Peter,
Chorfenster, Ulm, Münster, 495
Herbst, Hans, 429
Heringen, Guda von, 449f, 454f
Heringen, Wigand von, 454
Herlin, Friedrich,
Nördlinger Hochaltar, Nördlingen, St. Georg, 495, *Abb. 430*
Herlin, Margarete, 22
Herz, Jörg, Münzkürner, 83
Hess, Hans s. Caldenbach, gen. Hess, Hans
Hess, Martin s. Caldenbach, gen. Hess, Martin
Hessen, Philipp von, Markgraf, 230
Heyman, Daniel, 91
Heyman, Konrad, 91
Heyman, Peter, 85–92, *Abb. 64*
Holbein, Ambrosius, 374, 429
Holbein, Sigmund, 374, 411, 417, 419, 424
Apostelmartyrien, 411, 423
Holbein d. Ä., Hans, 131, 387–429, 442, 492
Basilikabild San Paolo fuori le mure, Augsburg, Staatsgalerie, 418, 423, *Abb. 368*
Basilikabild Santa Maria Maggiore, Augsburg, Staatsgalerie, 415
Bildnis des Jörg Saur, Zürich, Kunsthaus (Leihgabe aus Privatbesitz), 382, 385, *Abb. 318*
Bildnis eines Angehörigen der Augsburger Familie Weiss, Frankfurt a. M., Städel, 375–387, 440, *Abb. 310*
Bildnis eines Mannes, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, 374, 382, 385, *Abb. 320*
Bildnis einer Frau, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, 374, 382, 385, *Abb. 319*
Frankfurter Dominikaneraltar, Frankfurt a. M., Städel, 133, 168, 374, 388–428, 544, *Abb. 323–329*
Graue Passion, Stuttgart, Staatsgalerie, 374, 410f, 423, 420[93]
Marientod vom Afra-Altar, Basel, Kunstmuseum, 496f, *Abb. 434*
Hochaltar, Augsburg, Dom, 68
Kaisheimer Altar, München, Alte Pinakothek, 374, 415, 417, 419, 420[92], 420[93], 423
Oberried-Altar, Freiburg i. Br., Münster, 382, 385
Sebastiansaltar, München, Alte Pinakothek, 68, 374
Trauernde Maria und Schmerzensmann, Hannover, Niedersächsische Landesgalerie, 133, 137f, *Abb. 107*
Votivbild für Ulrich Schwarz, Augsburg, Staatsgalerie, 419
Weingartner Altar, Augsburg, Dom, 168, 374, 414[67], 417, 495f
Verstreute Tafeln und Fragmente vom Frankfurter Dominikaneraltar
Kopf des Verkündigungsengels, Basel, Kunstmuseum, 407, 410, 414, *Abb. 341*
Kopf der Verkündigungsmaria, Toledo (Ohio), Museum of Art, 407, 410, 414, *Abb. 342*
Kopf Mariens aus der Geburt Christi, Verbleib unbekannt, 407, 414, *Abb. 343*
Marientod, Basel, Kunstmuseum, 407, 409, 414, 423f, *Abb. 340*
Darbringung im Tempel, Hamburg, Kunsthalle, 407–409, 415, 423, *Abb. 339*
Grablegung, Verbleib unbekannt, 407, 414, *Abb. 338*
Zeichnungsserien zum Frankfurter Dominikaneraltar
(Werkstatt?) Geburt Christi, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 408, 410, 414, 424, *Abb. 362*
(Werkstatt?) Darbringung im Tempel, ehem. Haarlem, Slg. Koenigs, 408, 424, *Abb. 363*
(?) Austreibung der Wechsler aus dem Tempel, ehem. Kunsthandel, Holland, 408
(Werkstatt oder Umkreis) Folge von 8 Blättern, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, 408, 410, 412, 414, 424–426
– Gefangennahme Christi, 425, *Abb. 347*
– Christus vor Pilatus, 425f, *Abb. 348*
– Geißelung Christi, *Abb. 349*
– Dornenkrönung, *Abb. 350*
– Ecce Homo, 426, *Abb. 351*
– Kreuztragung, 426, *Abb. 352*
– Grablegung Christi, 414, *Abb. 353*
– Auferstehung Christi, 425, *Abb. 354*
(Werkstatt oder Umkreis?) Folge von 7 Blättern, eingeklebt

in die „Kitto-Bibel", San Marino (Cal.), Henry E. Huntington Library, 408, 424–426
– Gefangennahme Christi, 425, *Abb. 355*
– Christus vor Pilatus, 425f, *Abb. 356*
– Geißelung Christi, *Abb. 357*
– Ecce Homo, 426, *Abb. 358*
– Kreuztragung, 426, *Abb. 359*
– Grablegung Christi, 414, *Abb. 360*
– Auferstehung Christi, 425, *Abb. 361*
Sonstige Zeichnungen
Bildnis des Bruders Sigmund Holbein, Zeichnung, London, British Museum, Dept. of Prints and Drawings, *Abb. 366*
Bildnis eines jungen Mannes, Silberstiftzeichnung, Bamberg, Staatsbibliothek, 384f, *Abb. 317*
Bildnisstudie, Silberstiftzeichnung, Bamberg, Staatsbibliothek, 408, 418f, *Abb. 345*
Bildnisstudie, Silberstiftzeichnung, Dessau, Staatliche Kunstsammlung, 408, 418f, *Abb. 344*
Königsanbetung, Zeichnung, Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, 18f, *Abb. 15*
Studie eines jungen Mädchens, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 286, *Abb. 240*
Skizzenblatt, Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, 420[92]
Zwei Kopfstudien, Silberstiftzeichnung, Wolfegg, Fürstlich Waldburg-Wolfeggsche Graphische Sammlung, 408, 420, *Abb. 346*
Holbein d. J., Hans, 74, 374, 429–441, 520
„Die Gesandten": Doppelbildnis des Jean de Dinteville und Georges' de Selves, London, National Gallery, 429, 440
Bildnis des Simon George of Cornwall, Frankfurt a. M., Städel, 430–441, *Abb. 369*
Bildnis des Simon George of Cornwall, Zeichnung, Windsor Castle, Royal Library, 434–437, *Abb. 373*
Bildnis Philipp Melanchthons, Hannover, Niedersächsische Landegalerie, 251, 438f, *Abb. 377*
Bildnis des Erzbischofs William Warham, Paris, Louvre, 351[22]
Bildnis Thomas Wyatts d. J., Privatbesitz, 438f, *Abb. 378*
Madonna des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen, Frankfurt a. M., Städel (Leihgabe Courtesy Hessische Hausstiftung), 429
Schulmeistertafel, Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, Kunstmuseum, 527[23]
(Nachfolger) Bildnis des Prinzen Edward VI., Tondo, New York, Metropolitan Museum of Art, 438[37]
(Kopie nach) Bildnis Thomas Wyatts d. J., London, National Portrait Gallery, 439
Hollar, Wenzel,
Radierungen
Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis des Vaters, 290–292, *Abb. 247*
Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit hochgestecktem Haar, 279, *Abb. 234*
Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, 279, *Abb. 235*
Holper, Barbara, 256
Holzhausen, Achilles von, 318[30], 320
Holzhausen, Adolph von, 7, 145, 228, 236, 298, 303, 308, 313, 322, 336, 340
Holzhausen, Anna von, geb. Fürstenberg, 299, 310–320, *Abb. 258*
Holzhausen, Anna von, geb. Ratzeburg, 7[8], 294–301, 303, *Abb. 249*
Holzhausen, Anton Ulrich von, 228, 230
Holzhausen, Blasius von, 3–9, 324, *Abb. 1*
Holzhausen, Georg von, 230
Holzhausen, Gilbrecht d. J. von, 7[8], 294–301, 303, 315, *Abb. 248*
Holzhausen, Hamman von, 7, 299, 321–326, 315f, 341 *Abb. 266*
Holzhausen, Justinian von, 299f, 310–320, 336f, *Abb. 258*
Holzhausen, Justinian (II.) von, 318[30], 337
Holzhausen, Katharina von, geb. Breder von Hohenstein, 3–9, *Abb. 2*
Holzhausen, Kunigunde von, 148
Holzhausen, Ludwig von, 7
Holzhausen, Margarete von, 318[30]
Holzhausen, Trajan von, 318[30], 337
Holzhausen zum Goldstein, Gilbrecht von, 299
Holzhausen zum Goldstein, Johann von, 324
Holzhausen zum Goldstein, Katharina von, geb. Schwarzenberg, 324
Holzschuher, Hieronymus, 322, *Abb. 269*
Holzschuher, Lazarus, 265
Horenbout, Gerard, 102, 103[41]
Huber, Wolf, 81[35], 299, 525f, 529
Bildnis eines Mannes, Privatbesitz, 526, *Abb. 455*
Epitaph des Bürgermeisters Jakob Endl, Kremsmünster, Stiftsgalerie, 525, *Abb. 457*
Königsanbetung vom Feldkircher Annenaltar, Bregenz, Voralberger Landesmuseum, 17f, *Abb. 14*
Hüsgen, Henrich Sebastian, 408
Hugo von St. Cher, 398
Hussey, Familie, 437
Hutten, Ulrich von, 44
Hynsperg, Karl von, 449f, 454f
Hynsperg, Ulrich von, 333, *Abb. 275*
Imstenread, Bernhard, 278
Imstenread, Franz, 278
Innozenz V., Papst, 398
Institoris, Heinrich, 34
Isenbrant, Adriaen,
Geburt Christi, Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, 104[44]
Isenburg-Büdingen, Anton Graf zu, 2, 8, *Abb. 5*
Itelsberger, Chr. Jos.,
Venus Kallipygos, München, Bayerisches Nationalmuseum, 41[93]
Jabach, Everhard III., 258, 278
Jabach, Everhard IV., 258
Jaquin, Franciscus, 406[18], 408
Joest von Kalkar, Jan, 85, 100f
Geburt Christi, ehem. München, Sammlung Bissing, 100, 103f, 105, *Abb. 78*
Geburt Christi, Zeichnung, St. Petersburg, Eremitage, 100, 104, *Abb. 80*
Hochaltar, Kalkar, St. Nikolai, 102, 105f, *Abb. 81*
Johann Ohnefurcht, burgund. Herzog, 418
Johanna die Wahnsinnige, 135
Johannes de Turrecremata, 398
Jordaens, Jacob, 370[67]
Jungen, Johann Maximilian zum, 369[53]
Kannengießer, Barbara
Kappler, Magdalena, 318
Kappler, Wolfgang, 318
Karl V., Kaiser, 100, 172, 256

Karl VIII. von Frankreich, König, 44
Kastner, Georg, Abt, 419
Kessel, Sibylla, 85–92, *Abb. 65*
Kessler, Johannes, 255
Keutschach, Leonhard von, Erzbischof, 525
Kirchner, Ernst Ludwig,
Akt mit Hut, Frankfurt a. M., Städel, 192
Kleplat, Anna, 76
Kleplat, Hans, 76
Kluber, Hans Hug,
(?) nach Hans Baldung Grien, Hl. Ludwig von Toulouse, Zeichnung, Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, 63, *Abb. 51*
Kocher, Johann, Abt, 419[86]
Krell, Oswald, 78[22]
Kremer, Nikolaus,
nach Hans Baldung Grien, Taufe Christi, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 63, *Abb. 52*
Kreß zu Kressenstein, Hans Wilhelm, 292
Krug, Ludwig,
(?) nach Albrecht Dürer, Venus Kallipygos, Relief, New York, Metropolitan Museum of Art, 41, *Abb. 31*
Kühorn, Jacob, 324
Kühorn von Feuerfeld, Barbara, 299
Laib, Conrad,
Geburt Mariens, Padua, Vescovado, 496
Kreuzigung, Wien, Österreichische Galerie, 496[43]
Landauer, Matthäus, 256
Langon s. Lanyon
Lanian s. Lanyon
Lanyon, Richard, 437
Lanyon, Thomasine, 437
Lee of Fareham, Lord, 340
Leinberger, Hans,
Hochaltar, Moosburg, ehem. Stiftskirche, 369
Lemaire de Belges, Jean, 319[34]
Leonardo da Vinci, 216[17]
Leyden, Lucas van,
Gastmahl des Herodes, Holzschnitt, 202, *Abb. 163*
Liechtenstein, Carl von, Bischof von Olmütz, 278
Ligsalz, Hans, 76, 83
Ligsalz, Magdalena, 76, 83
Lochner, Stefan,
Altar der Stadtpatrone, Köln, Dom, 545[40]
Darbringung Christi, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 162[1], 167[13]
Geburt Christi, München, Alte Pinakothek, 54[32]
Lodges, Edmund, 436
Lotto, Lorenzo,
Doppelbildnis des Messer Marsilio und seiner Frau, Madrid, Museo del Prado, 314, 317f, *Abb. 262*
Lukian, 39f
Luther, Martin, 10, 83[38], 172, 230–232, 238f, 250, 316
Maen, Wolfgang von, kaiserl. Hofkaplan, 221, 223, *Abb. 185*
Märkel von Grünau, Wigand (Wigel), 119–122, 139, *Abb. 89*
Mälesskircher, Gabriel, 539
Malouel, Jean,
Hl. Dreifaltigkeit, Tondo, Paris, Louvre, 517[17]
Mantegna, Andrea, 29, 256
Manuel Deutsch, Niklaus, 43
Martinengo, Gotthard, 406
Massys, Quentin, 172
Sippenaltar, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, 217, *Abb. 178*
Mauch, Daniel,
Sebastiansaltar, Geislingen, Stadtkirche, 494[32]
Maximilian I. von Österreich, Kaiser, 10, 32[45], 72, 78[22], 134, 216–220, 223f, 256, 442, 457, 464, *Abb. 183*
Meckenem, Israhel van, 168[19]
Kupferstiche
Darbringung Christi, 168, *Abb. 131*
Kindermord, 168
Verlöbnis Mariens, 168, *Abb. 132*
Verkündigung, 414, *Abb. 365*
Zurückweisung von Joachims Opfer, 168
(nach dem Hausbuchmeister) Hl. Christophorus, 454, *Abb. 390*
Mecklenburg, Sophia von, 218, 222
Meister AG, 420[93]
Meister der Gebetbücher um 1500,
Gebetbuch, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, Hs. 78 B 15, 541
Meister der Gregorsmessen (Simon Franck?), 238–242
Gregorsmessen, Aschaffenburg, Staatsgalerie, 236
Heiligen- und Passionszyklus, Halle, Stiftskirche, 238
Hochaltar, Halle, St. Marien, 238, 241, *Abb. 202*
Mondsichelmadonna mit dem Wappen Albrechts von Brandenburg, Aschaffenburg, Staatsgalerie, *Abb. 203*
Meister der Heiligen Sippe,
Beschneidung Christi, München, Alte Pinakothek, 103[41], 106, *Abb. 83*
Hl. Sippe, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, *Abb. 177*
Meister der Historia Friderici et Maximiliani,
Geburt Christi, Chicago, Art Institute, 53[25]
Meister der Holzhausen-Bildnisse, 313, 340, s. auch Conrad Faber von Creuznach
Meister der Josephsfolge,
Weltgerichtstriptychon, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, 135
Meister der Katharinen-Legende,
(und Meister der Barbara-Legende) Triptychon, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 267
Meister der Stalburg-Bildnisse (Werkstatt Hans und Martin Caldenbachs?), 417
Flügel des Retabels aus der Hauskapelle der Stalburg, Frankfurt a. M., Städel, 120, 123–141, 514[9], *Abb. 98, 99*
(?) Bildnispaar in Ganzfigur, ehem. Privatbesitz, England, 132[20]
Meister der Thennschen Kinderbildnisse,
Bildnisse dreier Kinder aus der Familie Thenn, Frankfurt a. M., Städel, 286, 519–529, *Abb. 449*
Meister der Ursula-Legende,
Mannalese, Melbourne, National Gallery of Victoria, 422[102]
Meister des Aachener Altars,
Bildnis des Johann von Melem, München, Alte Pinakothek, 319, *Abb. 265*
Meister des Angerer-Bildnisses s. Reichlich, Marx
Meister des Ansbacher Kelterbilds,
Christus in der Kelter, Ansbach, St. Gumbertus, 164[3]
Hl. Sippe, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 269
Meister des Hausbuchs, 120, 416f, 452–454, 515
Mittelalterliches Hausbuch, Wolfegg, Schloß, Fürstlich Waldburg-Wolfeggische Sammlungen, 43, *Abb. 32*

Kaltnadelstiche
Christus als Salvator und trauernde Maria, 454, *Abb. 389*
Hl. Christophorus, 454
Hl. Dreifaltighkeit, 517[17]
Meister des Landauer-Altars, 318[28]
Meister (der Flügelbilder) des Lieferinger Altars,
Altar, Bernhaupten b. Traunstein, 539
Meister des Pfullendorfer Altars,
Joachim und Anna an der Goldenen Pforte, Stuttgart, Staatsgalerie, 488, *Abb. 423*
Geburt Mariens, Stuttgart, Staatsgalerie, 488, *Abb. 424*
Tempelgang Mariens, Stuttgart, Staatsgalerie, 488, *Abb. 425*
Vermählung Mariens, Stuttgart, Staatsgalerie, 488, *Abb. 426*
Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Marientod vom Pfullendorfer Altar, Frankfurt a. M., Städel, 53[24], 477–502, *Abb. 411–416*
Propheten, Stuttgart, Staatsgalerie, 488, 490, *Abb. 427, 428*
Meister des Rehlinger-Altars, 76[13]
Meister des Rohrdorfer Altars,
Rohrdorfer Altar, Stuttgart, Staatsgalerie, 506[4]
Meister des Wendelin-Altars,
Geburtstriptychon, Aschaffenburg, Staatsgalerie, 139[66], 513–515, *Abb. 445, 446*
Hl. Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes Ev., Frankfurt a. M., Städel, 133, 139[65], 170, 508–518, *Abb. 440*
Wendelin-Altar, ehem. Butzbach, Wendelin-Kapelle, 513–515, *Abb. 443, 444*
Meister des Winkler-Epitaphs,
Epitaph des Florian Winkler, Wiener Neustadt, Stadtmuseum, 544
Meister E.S.,
Heimsuchung, Kupferstich, 496
Meister IP,
Hochaltar, Prag, Teynkirche, 369
Meister MZ, 133, 139
Meister von Flémalle,
Gnadenstuhl, Frankfurt a. M., Städel, 418, 516
Madonna mit Kind in einem Interieur, St. Petersburg, Eremitage, 541, *Abb. 472*
Meister von Frankfurt, 105[48]
Geburt Christi, Hamburg, Kunsthalle, 102[29]
Geburt Christi, Kiew, Museum, 102[29]
Geburt Christi, New York, Metropolitan Museum of Art, Linsky Collection, 100, 103, *Abb. 77*
Geburt Christi, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 102[29]
(nach Hugo van der Goes?) Geburt Christi, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, 103, *Abb. 76*
Meister von Großgmain,
Ehem. Hochaltar, Großgmain, Pfarr- und Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau, 538f, 542f, *Abb. 463–466*
Hl. Familie (Die ersten Schritte des Jesusknaben), Boston, Museum of Fine Arts, 540[23]
Madonna mit Kind und einem Stifter, vom hl. Thomas empfohlen, Frankfurt a. M., Städel, 532–545, *Abb. 459*
Marientod, Wien, Österreichische Galerie, 538, 541, *Abb. 467*
Meister von Liesborn,
Hl. Sippe, Utrecht, Museum Het Catharijneconvent, 213, *Abb. 176*
Meister von St. Severin, 85, 101
Meister, Augsburger,
Universitätsaltar, München, Alte Pinakothek, 76
Meister, Augsburger, von 1477,
Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes, Federzeichnung, Würzburg, Universitätsbibliothek, 517, *Abb. 448*
Meister, Deutscher, um 1700,
Bildnis eines Knaben im Jagdkostüm, Frankfurt a. M., Städel, 528, *Abb. 458*
Meister, Flämischer oder nordfranzösischer, um 1450,
Triptychonflügel mit Gefangennahme Christi, Bremen, Sammlung Bischoff, 422, *Abb. 367*
Meister, Frankfurter, des späten 15. Jhdts.,
Kreuzigung, Frankfurt a. M., Neue Weißfrauenkirche, 119–121, *Abb. 93*
Meister, Frankfurter, um 1500,
Beweinung Christi mit der Familie Heller, Paderborn, Diözesanmuseum, 122, 133, 139, *Abb. 94*
Meister, Frankfurter, um 1500,
Hl. Anna selbdritt mit Heiligen, Frankfurt a. M., Liebfrauenkirche, 119, 139, *Abb. 95*
Meister, Frankfurter, um 1500,
Schmerzensmann mit Maria und Johannes Ev., Frankfurt a. M., Sachsenhausen, Deutschordenskirche, 119, 123, 139, *Abb. 96*
Meister, Frankfurter, um 1500 (Hans Caldenbach, gen. Hess?),
Kreuzigung des Wigand Märkel, Frankfurt a. M., Städel, 114–123, 133, 139, *Abb. 89*
Meister, Italienischer, des 14. Jhdts,
Gnadenbild 'Notre-Dame-de-Grâce', Cambrai, Kathedrale, 177, *Abb. 137*
Meister, Nürnberger,
Doppelbildnis des Berthold Tucher und der Christina Schmidtmayer, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, 318[28]
Meister, Nürnberger, von 1501, s. auch Wolf Traut
Bildnisse, München, Bayerisches Nationalmuseum, 466
Meister, Sächsischer, um 1500,
Hiob im Elend, Predellenszene, Bitterfeld, Stadtkirche, 266f
Meister, Sächsischer, um 1510,
Hiob im Elend, ehem. Frankfurt/Oder, Marienkirche, 266f, *Abb. 226*
Meister, Salzburger, um 1470,
Gnadenstuhl, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 516f, *Abb. 447*
Meister, Schwäbischer, um 1500,
Heilige mit Kind, Frankfurt a. M., Städel, 503–507, *Abb. 436, 438*
Meister, Tiroler (?), Bildnispaar, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 132[20]
Meister, Ulmer, von 1457,
Schmerzensmann mit Maria und Johannes Ev., München, Alte Pinakothek, 508[1]
Meister, Ulmer, um 1510, Bildnis eines Mannes mit Buch und Totenschädel, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 145[3]
Meister, Unbekannter, um 1500,
Hiob im Elend, Aschaffenburg, Stiftsmuseum, 267, *Abb. 224*
Meister, Unbekannter, um 1530,
Bildnispaar des Wolfgang Kappler und seiner Gemahlin Magdalena, Krems, Weinstadtmuseum, 318
Meister WB, 132
Meit, Conrad,

Judith, München, Bayerisches Nationalmuseum, 33
Meixner, Moritz, 386
Melanchthon, Philipp, 40, 172, 230, 246–255, 352, 439, *Abb. 208, 211, 212, 214, 377*
Melem, Johann von, 319f, *Abb. 265*
Melem, Katharina von, 136, *Abb. 303*
Memling, Hans,
Diptychon des Martin van Nieuwenhove, Brügge, Sint-Jans-Hospital, Memling-Museum, 319[37]
Passion Christi, Turin, Galleria Sabauda, 106[52]
Sieben Freuden Mariens, München, Alte Pinakothek, 106[52]
Merian, Matthäus,
Das Hiobs-Bad bei Annaberg i. Sachsen, Radierung, 268, *Abb. 225*
Stadtplan von Frankfurt a. M., 365[30]
Meyer zum Hasen, Jakob, 429
Mielich, Hans, 10, 76
Regensburger Freiheitsbuch, 10
Mielich, Wolfgang, 73
Moestart, Jan,
Hl. Familie, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 347
Molitor, Ulrich, 30, 32, 35[60]
Monis, Winrich, Schöffe, 135[48]
Monogrammist HF, 30
Monogrammist IB (Georg Pencz?),
Bildnis Philipp Melanchthons, Kupferstich, 251
Monogrammist IZ,
Bildnis eines Knaben, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 525f, *Abb. 456*
Monogrammist LF, 374
Monogrammist MGL oder MLG,
Bildnis der Klara Fürlegerin, Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, 283, *Abb. 238*
Morelli, Giovanni, 26
Morus, Thomas, 40, 429
Müller, Andreas, Prof., Kunstmaler, 15[3], 482, 488
Müller, Otto, 192f
Münster, Sebastian, 299
Multscher, Hans, 418
Karg-Retabel, Ulm, Münster, 495
Trinitätsrelief, Frankfurt a. M., Liebieghaus, 516
Murner, Thomas, 43
Mutian, Konrad, 268
Nakadenus s. Nakathenus
Nakathenus, Familie, 112
Nesen, Wilhelm von, 324
Neudörfer, Johann, Schreibmeister, 83[41]
Neufahrer, Ludwig,
Porträtmedaille Barthel Behams, 73
(?) Porträtmedaille des Peter von Clapis, 100
Neumann, Balthasar,
Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen b. Frankenthal, 450
Nieuwenhove, Martin van, 319[37]
Nikolaus V., Papst, 450
Notke, Bernd,
Dreifaltigkeits-Altar, Lübeck, Annen-Museum, 515[11]
Oelhafen, Sixtus, kaiserl. Rat, 218, 223, *Abb. 184*
Österreich, Leopold Willem von, Erzherzog, 98[5]
Oostsanen, Jacob Cornelisz. von,
Die Hexe von Endor, Amsterdam, Rijksmuseum, 29[30]
Orsi, Lelio, 438
Pacher, Michael, 16
Pagani, Gregorio,
Bildnis Giovanni Bernardis da Castelbolognese, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, 440[49]
Paracelsus, 45
Passavant, Johann David, Städel-Inspektor, 91, 131, 346
Patberg, Agnes, 108
Patenier, Joachim, 51
Ruhe auf der Flucht, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 541
Paumgartner, Lukas, 135
Paumgartner, Stephan, 135
Pencz, Georg, s. auch Monogrammist IB, 73, 251
Petrus de Palude, 390, 398
Petrus Martyr, 398
Philipp der Gute, burgund. Herzog, 418
Philipp der Schöne, 134
Piero della Francesca, 299
Pierozzi, Antoninus, Erzbischof, 400
Pinder, Ulrich, 269, 442, 447
Pirckheimer, Willibald, 40, 221f, 256
Platon, 315[15]
Plinius, 39[77]
Plutarch, 316
Pollack, Jan, 142[1]
Praxiteles,
Aphrodite von Knidos, 39
Pretschlaipfer, Erasmus, Propst, 539
Preußen, Friederike von, geb. Anhalt-Bernburg, 232[28]
Preusser, Hans, 185
Prevedari, Bernardo de, 18
Provost, Jan
Geburt Christi, Banbury, Upton House, 102[33]
Querfurt, H., 91
Raffael, 29
Bridgewater Madonna, Edinburgh, National Gallery of Scotland (Leihgabe), 216[17]
Madonna Tempi, München, Alte Pinakothek, 177, *Abb. 138*
Madonna Terranuova, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 216[17]
Raimundus de Pennaforte, 399
Ratgeb, Jörg, 7, 120, 131–133, 139
Barbara-Altar, Schwaigern, Stadtkirche, 138
Wandmalereien, Frankfurt a. M., Karmeliterkloster, 134
Reginaldus von Orléans, 399f
Reichlich, Marx,
Angerer-Bildnis, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 76[13]
Rehlinger, Sabina, 507
Reidt, Johann von, Kölner Bürgermeister, 85
Reitzmann, Heinrich, Kanonikus, 352
Rem, Wilhelm, 386
Renner, Narziß, 386[30]
Renstorff, Anna (?), 303
Reuwich, Erhard, 119f
Jerusalemansicht, Holzschnitt, 119, 139f
Venedigansicht, Holzschnitt, 122, 139f
Reynolds, Joshua,
Bildnis des George Clive und seiner Familie, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 318[32]
Rhein, vom, Familie, 332[1]
Rhein, Anna vom, 308
Rhein, Katharina vom, 303
Rhein zum Lindwurm, Philipp vom, 341

Rhein zum Mohren, Heinrich vom, 338–341, *Abb. 279(?)*
tom Ring, Malerfamilie, 349
Rorbach, Job, 415
Röslin, Eucharius, 158
Rubens, Peter Paul, 370[67]
Rudelauf, Hieronymus, kursächs. Kanzler, 236, 238–240, *Abb. 196*
Saalhausen, Johann VI. von, 270
Sachs, Hans, 194
Sachsen, August von, 246
Sachsen, Ernst von, Erzbischof, 22
Sachsen, Friedrich von, gen. der Weise, Kurfürst, 41, 172, 216–220, 223f, 236–240, 266–270, *Abb. 164, 179*
Sachsen, Georg von, gen. der Bärtige, 268
Sachsen, Johann von, gen. der Beständige, 172, 216–220, 223f, *Abb. 179, 180*
Sachsen, Johann Friedrich von, gen.der Großmütige, 172, 218, 222, *Abb. 180*
Sachsen, Johann Georg von, 176
Sachsen, Moritz von, 246
Salsburg, Heinrich, 91
Sandrart, Joachim von, 352, 360–368, 373
Schäufelein, Hans, 22, 256, 442–448,
Altarflügel mit der Kreuztragung, Privatbesitz, 447[7]
Ecce Homo, Hungertuch, Nördlingen, Stadtmuseum (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen), 448
Gastmahl des Herodes (früher als Geschichte des Verlorenen Sohns gedeutet), Künzelsau, Sammlung Würth, 447[7]
Selbstbildnis, Leipzig, Museum der bildenden Künste, 447
(nach Albrecht Dürer?), Sixtus Oelhafen, Würzburg, Martin von Wagner-Museum, 218, 223, *Abb. 184*
(Werkstatt) Passionsfolge, Verbleib unbekannt, 447
(Umkreis) Kreuzigung, Frankfurt a. M., Städel, 442–448, *Abb. 379, 380*
Holzschnitte
Kreuzigung, 448
Kreuzigung aus Ulrich Pinders „Beschlossen gart", 447, *Abb. 383*
zu Ulrich Pinders „Speculum passionis", 442
zum „Theuerdank", 442
zum „Weißkunig", 442
Schaffner, Martin, 501[62]
Schantz, Dorothea, 299
Scheit, Anna, 83
Schedel, Hartmann, 40
Scheurl, Christoph, Dr. iur., 221f
Schit, Nikolaus, 154, 159, 449–456
Die vierzehn Nothelfer, Frankfurt a. M., Historisches Museum, 170, 449–456, *Abb. 384*
Hochaltar, Gelnhausen, Marienkirche, 170, 416, 449, 452, 454, *Abb. 391, 392*
Niedererlenbacher Altar, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 449
Schmidtmayer, Christina, 318[28]
Schönborn, Familie, 528
Schönitz, Hans von, 298, 322
Schongauer, Martin, 460
Kupferstiche
Christus in der Vorhölle (L. 29), 453, *Abb. 386*
Hirschpaar (L. 92), 453
Hl. Agnes (L. 67), 453, *Abb. 388*
Hl. Christophorus (L. 56), 453
Hl. Katharina (L. 70),453, *Abb. 387*
Hl. Stephanus (L. 66), 453, *Abb. 385*
Königsanbetung (L. 6), 18, 159[19]
Kreuzigung (L. 14), 186[16]
Marientod (L. 16), 168
Passionsfolge (L. 20– L.30), 420[93]
Taufe Christi (L. 8), 70f, *Abb. 55*
Törichte Jungfrau (L. 86), 420[93]
Verkündigungsmaria (L. 3), 167, *Abb. 128*
Versuchung des Hl. Antonius (L. 54), 420
Wappenhaltender Bauer (L. 101), 283
Schorn, Ludwig, 458, 460
Schüchlin, Hans, 490
Schütz, Georg Christian, gen. der Vetter, 406, 454
Schurff, Magdalena, 246
Schurg, Philipp, 369[53]
Schwarz, Matthäus, 386[30]
Schwarz, Ulrich, 419
Schweden, Birgitta von, 53f
Scorel, Jan van, 313, 346
Bildnis eines Mannes, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 347, *Abb. 287*
Seisenegger, Jakob,
Bildnis des Georg Thenn, Privatbesitz, 524
Bildnisse von Hans und Anna Kleplat, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 76
Seitz, Dominicus, 406
Selves, Georges de, 429
Seuse, Heinrich, 400
Sigismund, Kaiser, 280, 284
Sittow, Michel,
Geburt Christi, Annaberg i. Sachsen, Annenkirche, 102[32]
Geburt Christi, Wien, Kunsthistorisches Museum, 98[5], 102[32]
Sixtus IV., Papst, 80, 220
Soest, Albert von,
Bildnis Philipp Melanchthons, Holzmodel, Schwerin, Staatliche Museen, 251[13]
Sokrates, 268–270
Solms, Agnes (II.) von, Magistra, 512
Solms-Lich, Philipp zu, Graf, 317
Soreth, Johann, 421
Spalatin, Georg, 238f
Spengler, Lazarus, 265
Sprenger, Jakob, 34
Stalburg, gen. der Reiche, Claus, 123–141, 324, 332, *Abb. 99*
Stalburg, Margarete, geb. vom Rhein, 124–141, 332, *Abb. 99*
Steffan, Agnes, 332
Stigel, Johann, 191f
Stocker, Jörg, 501[62]
Verkündigung vom Ennetacher Altar, Sigmaringen, Schloß Hohenzollern, Hohenzollern-Sammlung, 497, *Abb. 432*
Stockheim, Felicitas von, geb. Wallbrunn, 7, *Abb. 7*
Stockheim, Philipp von, 7, *Abb. 6*
Stoß, Veit,
Visierung für den Bamberger Altar, Krakau, Museum der Jagiellonen-Universität, 369
Stralenberg, Familie, 145[4]
Stralenberg, Adam, 303
Stralenberg, Gert, 303
Stralenberg, Hamman, 303
Stralenberg, Henne, 333

Stralenberg, Hieronymus August von, 148
Stralenberg, Jakob, 303
Stralenberg, Johann, 327–333, *Abb. 270*
Stralenberg, Margarete, geb. Stalburg, 327–333, *Abb. 271*
Stralenberg, Margarethe, 332
Stralenberger, Jakob, 142–152, *Abb. 109*
Strangwish, Henry, Seeräuber, 342
Strigel, Bernhard, 457–463, 488–501, 506
Bildnis Kaiser Maximilians I., Wien, Kunsthistorisches Museum, *Abb. 183*
Diptychon des Hans Funk, München, Alte Pinakothek, 463, *Abb. 397*
Dreikönigsaltar, Memmingen, Städtisches Museum, 463
Epitaph der Familie Funk, Schaffhausen, Allerheiligen-Museum, 463[31]
Familienbildnis des Johannes Cuspinian, Schloß Seebarn (Niederösterr.), 457
Flügel mit stehenden Heiligenpaaren, ehem. Berlin, Deutsches Museum (Kriegsverlust), 460, 463
Flügel mit stehenden Heiligenpaaren, Stuttgart, Staatsgalerie, 460, 463
Hl. Barbara, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 458–463, *Abb. 395*
Hl. Katharina von Alexandrien, Frankfurt a. M., Städel, 457–463, *Abb. 393*
Hl. Sippe mit Porträts der kaiserl. Familie, Wien, Kunsthistorisches Museum, 224
Heimsuchung vom Hochaltar, Blaubeuren, Klosterkirche, 496f, *Abb. 431*
Marienaltar, Salem, Schloß, 496
Mindelheimer Sippenaltar, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 460–463, *Abb. 396*
Salemer Altar, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, 54[29]
Schussenrieder Altar, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 496[45]
Zwei Propheten aus Buxheim, Augsburg, Staatsgalerie, 461
Zwei Propheten, Stuttgart, Staatsgalerie, 462
Strigel, Ivo, 457
Strigel d. Ä., Hans, 457
Berghofener Altar, Berghofen b. Sonthofen, Kapelle St. Leonhard, 462
Strigel d. J., Hans, 457
Strüb, Hans und Jakob,
Verkündigung vom Inzigkofener Altar, Künzelsau, Sammlung Würth, 497
Heimsuchung vom Inzigkofener Altar, Madrid, Sammlung, Thyssen-Bornemisza, 496[47]
Stübel, Johann Friedlieb, 272
Stüpf, Ruprecht, 76
Stüpf, Ursula, geb. Rudolph, 76, 83
Süß von Kulmbach, Hans, 22, 256, 264
Annenaltar, Nürnberg, St. Sebald, 269
(Art des) Hl. Anna selbdritt mit Heiligen, 475[6]
Summer, Balthasar, 218
Swart van Groningen, Jan,
Speisung der Fünftausend, Groningen, Museum, 349
Syrer, Hans, 506[4]
Tannen, Gabriel zur, 60, 66, *Abb. 43*
Tannen, Ottilia zur, geb. von Gottesheim, 60, *Abb. 43*
Tengler, Ulrich, 35[60]
Teniers d. J., David,
Ein Arzt mit Uringlas, Frankfurt a. M., Städel, 407
Galerie des Erzherzogs Leopold Willem, Wien, Kunsthistorisches Museum, 98[5]
Thenn, Anna, 525f
Thenn, Barbara, 526
Thenn, Berthold, 525f
Thenn, Georg, 526
Thenn, Georg (II.), 524
Thenn, Johann (II.), 523, 525
Thenn, Katharina, 525f
Thenn, Marx, 524f
Thenn, Ruprecht, 526
Thenn, Wilhelm, 526
Thenn, Wolf, 526
Thomas von Aquin, 398, 419
Thomas von Straßburg, 113
Tizian, 73
Traut, Hans, 464
Traut, Wolf, 464–469
Altäre, Heilsbronn, Münster, 464, 469
Artelshofener Altar, München, Bayerisches Nationalmuseum, 69, 464, *Abb. 53, 54*
Bildnis des Abtes Sebald Bamberger, Heilsbronn, Münster, 469
Bildnis des Hans Geyger, Frankfurt a. M., Städel, 464–469, *Abb. 398*
Bildnis der Katharina Geyger, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, 466–469, *Abb. 401*
Bildnis eines Mannes, Wien, Kunsthistorisches Museum, 469, *Abb. 404*
Hochaltar, Nürnberg, St. Johannis, 464
Holzschnitte
zu Ulrich Pinders „Beschlossen gart", 464
zur Ehrenpforte Kaiser Maximilians, 464
zum Halleschen Heiltum, 464
Tucher, Anton, 41, 280
Tucher, Berthold, 318[28]
Ulner, Petrus, Abt, 108, 111f, *Abb. 87*
Urmiller, Agnes, 80[33]
Urmiller, Anna, 80[33]
Urmiller, Barbara, 80
Urmiller, Ehrhardt, 80[33]
Urmiller, Hans, herzogl. bayerischer Kämmerer, 76, 79f, *Abb. 57*
Urmiller, Hans, d. J., 80
Urmiller, Hieronymus, 76, 79f
Urmiller, Katharina, 80[33]
Urmiller, Margarete, geb. Schwab, 76, 79f, *Abb. 60*
Urmiller, Wilbold, 80[33]
Valerius Maximus, 39[77]
Vasari, Giorgio, 436
Verrocchio, Andrea del,
Reiterstandbild des Colleoni, Venedig, Campo dei Santi Giovanni e Paolo, 404[16]
Vetter, Barbara, 383, 386
Vinzenz Ferrer, 398, 419
Vinzenz von Beauvais, 400
Vliet, Hendrik van,
Das Innere der Oude Kerk zu Delft, Frankfurt a. M., Städel, 407
Völker, Dorothea, 303
Völker, Johann, 308
Völker, Johann Ernst von, 303, 308
Wallis, Friedrich, Graf, 538

Warham, William, Erzbischof, 351[22]
Wechtlin, Johann,
Eule auf dem Totenschädel, Holzschnitt, 55[33]
Wedigh, Sophia von, 112
Weinsberg, Hermann von, 108
Weiß, Konrad, 154[9]
Weiss d. Ä., Martin, 82, 134[36], 386
Weiss d. J., Martin, 383, 386, *Abb. 321*
Weiß von Limpurg, Veronika, 299
Wendelstadt, Carl Friedrich, Städel-Inspektor, 258
Wertheim, Sophie von, 512, 518
Weyden, Roger van der, 545[40]
Bildnis Johann Ohnefurchts, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, 418[80]
Bladelin-Altar, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 542[26]
Braque-Triptychon, Paris, Louvre, 504
Columba-Altar, München, Alte Pinakothek, 542[26]
Grablegung, Florenz, Uffizien, 517
Sakramentsaltar, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, 106[52]
Widmann, gen. Mechinger, Johannes, 46
Will, Johannes, Kanonikus, 513[6]
Wilnau, Johann von, 410, 413, 417f
Winkler, Florian, 544
Wirt, Wigand, 421
Woensam d. Ä., Jasper, 470
Woensam von Worms, Anton, 347, 470–476
Bildnis eines Goldschmieds, 348[11]
Bildnis eines Mannes, ehem. Berlin, Graupe, 348[11]
Bildnis eines Mannes mit rotem Hut, ehem. Amsterdam, Goudstikker, 348[11]
Brustbild eines jungen Mannes, ehem. Hamburg, Sammlung Glitza, 348[11]
Die Hl. Sippe, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 476
Die Hll. Antonius, Barbara und Katharina, Worms, Kunsthaus Heylshof, 476, *Abb. 410*
Flügel eines Altars mit dem hl. Anno und dem hl. Gregor dem Mohren, München, Alte Pinakothek, 348, *Abb. 288*
(Nachfolge) Die hl. Anna selbdritt und ein heiliger Bischof, Die hl. Maria Magdalena und eine weitere Heilige, Frankfurt a. M., Städel, 470–476, *Abb. 405, 406*
Wolf von Wolfsthal, Kordula, 280
Wolff, Balthasar, 507
Wolgemut, Michael, 256
Wyatt d. J., Thomas, 439, *Abb. 378*
Xanthippe, 268, 270
Zasinger, Matthäus s. Meister MZ
Zeiller, Martin, 272
Zeitblom, Bartholomäus, 457, 488–501, 506
Adelberger Altar, Adelberg, Prämonstratenserkloster, 492, 498
Altar von Schwendi, Schwendi, Annenkapelle, 492, 499f
Beweinung Christi, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 492
Bingener Altar, Bingen b. Sigmaringen, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, 488, 491–494, 497–500, *Abb. 433*
Eschacher Altar, Stuttgart, Staatsgalerie, 498
Hausener Altar, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 506[4]
Heerberger Altar, Stuttgart, Staatsgalerie, 492f, 495, 497–499, 506[3]
Heimsuchung vom Donzdorfer Altar, Künzelsau, Sammlung Würth, 498[53]
Hürbeler Altar, Bukarest, Nationalmuseum, 500[61]
Predella mit Hl. Anna selbdritt, Augsburg, Staatsgalerie, 492, 500 *Abb. 435*
Valentinslegende, Augsburg, Staatsgalerie, 492, 499f
Verkündigungstriptychon, Paris, Louvre, 498
Wengenaltar, Ulm, Münster, 490, 498
(mit Bernhard Strigel und anderen) Blaubeurer Hochaltar, Blaubeuren, Klosterkirche, 457, 491f

Orte (und dort befindliche Werke)

Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum,
Barthel Bruyn d. Ä., Flügel mit Peter von Clapis als Stifter, 100
Adelberg, Prämonstratenserkloster,
Bartholomäus Zeitblom, Adelberger Altar, 492, 498
Altenberg, Prämonstratenserinnenstift, 512f
Amsterdam, Rijksmuseum,
Jacob Cornelisz. von Oostsanen, Die Hexe von Endor, 29[30]
Annaberg i. Sachsen, Annenkirche,
Michel Sittow, Geburt Christi, 102[32]
Annaberg i. Sachsen, Hiobs-Bad, 258, 268–270, *Abb. 225*
Ansbach, St. Gumbertus,
Meister des Ansbacher Kelterbilds, Christus in der Kelter, 164[3]
Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten,
Meister von Frankfurt (nach Hugo van der Goes?), Geburt Christi, 103, *Abb. 76*
Roger van der Weyden,
– Bildnis Johann Ohnefurchts, 418[80]
– Sakramentsaltar, 106[52]
Aschaffenburg, Hofbibliothek,
Ms. 14, Hallesches Heiltum, 370
Aschaffenburg, Staatsgalerie,
Meister der Gregorsmessen (Simon Franck?),
– Gregorsmessen, 236
– Mondsichelmadonna mit dem Wappen Albrechts von Brandenburg, *Abb. 203*
Meister des Wendelin-Altars, Geburtstriptychon, 139[66], 513–515, *Abb. 445, 446*
Aschaffenburg, Stiftsmuseum,
Unbekannter Meister um 1500, Hiob im Elend, 267, *Abb. 224*
Augsburg, Dom,
Hans Holbein d. Ä.,
– Hochaltar, 68
– Weingartner Altar, 168, 374, 414[67], 417, 495f
Augsburg, Staatsgalerie,
Leonhard Beck, Schmerzensmann und hl. Martin mit Stifter, 82[37]
Hans Holbein d. Ä.,
– Basilikabild San Paolo fuori le mura, 418, 423 *Abb. 368*
– Basilikabild Santa Maria Maggiore, 415
– Votivbild für Ulrich Schwarz, 419
Bernhard Strigel, Propheten aus Buxheim, 461
Bartholomäus Zeitblom,
– Predella mit Hl. Anna selbdritt, 492, 500, *Abb. 435*
– Valentinslegende, 492, 499f

Augsburg, Stadt- und Universitätsbibliothek,
2° Cod. Aug. 110–111, Familienchronik der Thenn, 525[8]
Bamberg, Staatsbibliothek,
Hans Holbein d. Ä.,
– Bildnis eines jungen Mannes, Silberstiftzeichnung, 384f, *Abb. 317*
– Bildnisstudie, Silberstiftzeichnung, 408, 418f, *Abb. 345*
Bamberg, Staatsgalerie,
Hans Baldung Grien, Die Sintflut, 33
Banbury, Upton House,
Jan Provost, Geburt Christi, 102[33]
Basel, Markgräflich Baden-Durlachscher Hof, 33
Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, Kunstmuseum,
Hans Baldung Grien, Hl. Anna selbdritt, 44[113]
Hans Holbein d. Ä.,
– Kopf des Verkündigungsengels, Fragment vom Frankfurter Dominikaneraltar, 407, 410, 414, *Abb. 341*
– Marientod vom Afra-Altar, 496f, *Abb. 434*
– Marientod vom Frankfurter Dominikaneraltar, 407, 409, 414, 423f, *Abb. 340*
Hans Holbein d. J., Schulmeistertafel, 527[23]
Adriaen Isenbrant, Geburt Christi, 104[44]
Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett,
Hans Baldung Grien (Schule), Hl. Barbara, Zeichnung, 64[38]
Hans Holbein d. Ä.,
– Königsanbetung, Zeichnung, 18f, *Abb. 15*
– Skizzenblatt, Kunstmuseum Basel, 420[92]
– (Werkstatt oder Umkreis?) Zeichnungsfolge zum Frankfurter Dominikaneraltar, 408, 410, 412, 414, 424–426, *Abb. 347–354*
Hans Hug Kluber (?) nach Hans Baldung Grien, Hl. Ludwig von Toulouse, Zeichnung, 63, *Abb. 51*
Berghofen b. Sonthofen, Kapelle St. Leonhard,
Hans Strigel d. Ä., Berghofener Altar, 462
Berlin, Gemäldegalerie SMBPK,
Albrecht Altdorfer, Hoffahrt und Bettel, 19
Hans Baldung Grien,
– Dreikönigsaltar, 22
– Madonna mit Kind, 55[37]
– Pyramus und Thisbe, 51
Barthel Bruyn d. Ä., Bildnis des Johann von Reidt, 85
Petrus Christus, Diptychon, 540f, *Abb. 470*
Lucas Cranach d. Ä.,
– Adam und Eva, 174
– Jungbrunnen, 174[1]
– Lukretia, 194, *Abb. 153*
– Ruhe auf der Flucht, 172
Albrecht Dürer,
– Bildnis des Hieronymus Holzschuher, 322, *Abb. 269*
– Wappendeckel zum Bildnis des Hieronymus Holzschuher, 322, *Abb. 269*
– Bildnis einer jungen Frau mit hochgestecktem Haar, 138, 278–286, 370[68], *Abb. 228*
– Bildnis einer Venezianerin, 165f
Hugo van der Goes, Monfortealtar, 18
Salzburger Meister um 1470, Gnadenstuhl, 516f, *Abb. 447*
Ulmer Meister um 1510, Bildnis eines Mannes mit Buch und Totenschädel, 145[3]
Joachim Patenier, Ruhe auf der Flucht, 541
Raffael, Madonna Terranuova, 216[17]
Joshua Reynolds, Bildnis des George Clive und seiner Familie, 318[32]
Jan van Scorel, Bildnis eines Mannes, 347, *Abb. 287*
Bernhard Strigel, Schussenrieder Altar, 496[45]
Roger van der Weyden, Bladelin-Altar, 542[26]
Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK,
Albrecht Altdorfer,
– Hl. Andreas, Zeichnung, 18
– (Kopie nach) Anbetung der Könige, Zeichnung, 18, *Abb. 13*
Hans Baldung Grien,
– Aktstudie einer jungen Frau, 29, *Abb. 21*
– Brustbild der Katharina Sebold, Silberstiftzeichnung, 60, *Abb. 48*
– Der trunkene Bacchus, Zeichnung, 28
Martin Caldenbach, gen. Hess, Kreuzigung, Zeichnung, 160[22]
Lucas Cranach d. Ä.,
– Studie zu einem Kalvarienberg, lavierte Federzeichnung, 186f, *Abb. 145*
– (Werkstatt) Nachzeichnung nach Albrecht Dürers Jabach-Altar, 263, 265–267, *Abb. 223*
Albrecht Dürer,
– Aktstudie einer Frau (W. 413, 414), 37, *Abb. 27*
– Bildnis Willibald Pirckheimers, Silberstiftzeichnung (W. 268), 40
– Bildnis eines jungen Mädchens, Zeichnung (W. 562), 286
Hans Holbein d. Ä.,
– Studie eines jungen Mädchens, Zeichnung, 286, *Abb. 240*
– (Werkstatt ?) Geburt Christi, Zeichnung zum Frankfurter Dominikaneraltar, 408, 410, 414, 424, *Abb. 362*
Monogrammist IZ, Bildnis eines Knaben, Zeichnung, 525f, *Abb. 456*
Hs. 77 B 3, Stammbuch der Fürleger, 284[49]
Hs. 78 B 15, Gebetbuch vom Meister der Gebetbücher um 1500, 541
Hs. 79 D 22, 292[12]
Berlin, Skulpturengalerie SMBPK,
Giovanni Bernardi da Castelbolognese zugeschrieben, Leda mit dem Schwan, Plakette, 438, *Abb. 376*
Wappenhaltender Bauer mit den beiden Wappen der Fürleger, Flachrelief, 281, 284, *Abb. 237*
Berlin, Privatsammlung,
Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis des Vaters, Albrecht Dürers d. Ä., 290
Bern, Privatsammlung,
Albrecht Dürer, Nürnberger Jungfrau, die zum Tanz geht, Zeichnung (W. 226), 131[6]
Bernhaupten b. Traunstein,
Meister der Flügelbilder des Lieferinger Altars, Altar, 539
Besançon, Bibliothèque Municipale,
Gebetbuch Kaiser Maximilians, Randzeichnungen, 32[45]
Betzisried b. Ottobeuren, Annenkapelle,
Retabel, 494[32]
Bingen b. Sigmaringen, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt,
Bartholomäus Zeitblom, Bingener Altar, 488, 491–494, 497–500, *Abb. 433*
Bitterfeld, Stadtkirche,
Sächsischer Meister um 1500, Hiob im Elend, Predellenszene, 266f
Blaubeuren, Klosterkirche,
Bartholomäus Zeitblom mit Bernhard Strigel und anderen,

Hochaltar, 457, 491f
Bernhard Strigel, Heimsuchung vom Hochaltar, 496f, *Abb. 431*
Michel Erhart, Hochaltar, Skulpturen, 416f, 494[32]
Bonn, Rheinisches Landesmuseum,
Barthel Bruyn d. J., Bildnisdiptychon des Petrus Ulner, 108, 111f, *Abb. 87*
Boston, Museum of Fine Arts,
Meister von Großgmain, Hl. Familie (Die ersten Schritte des Jesusknaben), 540[23]
Bregenz, Voralberger Landesmuseum,
Wolf Huber, Königsanbetung vom Feldkircher Annenaltar, 17f, *Abb. 14*
Bremen, Kunsthalle,
Albrecht Altdorfer, Geburt Christi, 17
Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett,
Albrecht Dürer, Frauenbad, Zeichnung (W. 152), 28[13]
Bremen, Roseliushaus,
Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind, 178f, *Abb. 139*
Bremen, Sammlung Bischoff,
Flämischer oder nordfranzösischer Meister um 1450, Triptychonflügel mit Gefangennahme Christi, 422, *Abb. 367*
Brügge, Sint-Jans-Hospital, Memling-Museum,
Hans Memling, Diptychon des Martin van Nieuwenhove, 319[37]
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts,
Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Heinrich (?) vom Rhein zum Mohren, 340f, *Abb. 281*
Quentin Massys, Sippenaltar, 217, *Abb. 178*
Meister der Josephsfolge, Weltgerichtstriptychon, 135
Budapest, Nationalgalerie,
Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, 278f
Budapest, Szépmüvészeti Múzeum,
Barthel Bruyn d. Ä., Bildnis des Peter von Clapis, 100
Albrecht Dürer (?), Bildnis des Endres Dürer (?), 138
Büdingen, Schloß der Grafen zu Isenburg, 9
Bukarest, Nationalmuseum,
Bartholomäus Zeitblom, Hürbeler Altar, 500[61]
Camberly, Privatsammlung,
Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis des Vaters, Albrecht Dürers d. Ä., 290
Cambrai, Kathedrale,
Italienischer Meister des 14. Jhdts, Gnadenbild 'Notre-Dame-de-Grâce', 177, *Abb. 137*
Chantilly, Musée Condé,
Albrecht Dürer, Entwurfszeichnung für den Rahmen des Landauer-Altars (W. 445), 370
Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire,
Hans Burgkmair, Wolfgang von Maen, Zeichnung, 221, 223, *Abb. 185*
Chicago, Art Institute,
Meister der Historia Friderici et Maximiliani, Geburt Christi, 53[25]
Cleveland, Museum of Art,
Gotha-Missale, 517[17]
Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett,
Konturkopie nach Hans Baldung Grien, Liegende Hexe, 36, *Abb. 26*
Colmar, Musée d'Unterlinden,
Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Isenheimer Altar, 65, 352
Cothele b. Calstock (England), 437
Częstochowa, Bischöfliches Schloß,
Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind, 178f, *Abb. 140*
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum,
Hans Baldung Grien, Christus als Gärtner, 45[118]
Stefan Lochner, Darbringung Christi, 162[1], 167[13]
Nikolaus Schit, Niedererlenbacher Altar, 449
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Graphische Sammlung,
Georg Gärtner, Kopie nach Albrecht Dürers Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, Zeichnung, 279
Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie,
Nürnberger Meister, Doppelbildnis des Berthold Tucher und der Christina Schmidtmayer, 318[28]
Dessau, Staatliche Kunstsammlung,
Hans Holbein d. Ä., Bildnisstudie, Silberstiftzeichnung, 408, 418f, *Abb. 344*
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister,
Barthel Beham, Bildnis eines älteren Mannes, 76, 386, *Abb. 63*
Lucas Cranach d. Ä.,
– Bildnispaar Martin Luthers und Philipp Melanchthons, 251
– Christus segnet die Kinder, ganzfigurige Fassung, 229
– Geburt Christi, 100
– Salomos Götzendienst, 203
Lucas Cranach d. J.,
– Der erwachende Herkules und die Pygmäen, 246
– Der schlafende Herkules und die Pygmäen, 246
Dresden, Schloß, 246
Düren, St. Martin,
Annen-Reliquie, 154–156
Edinburgh, National Gallery of Scotland,
Raffael, Bridgewater Madonna (Leihgabe), 216[17]
ehem. Amsterdam, Goudstikker,
Anton Woensam von Worms, Bildnis eines Mannes mit rotem Hut, 348[11]
ehem. Aschaffenburg, Stiftskirche,
Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Maria-Schnee-Altar, 352
ehem. Berlin, Graupe,
Anton Woensam von Worms, Bildnis eines Mannes, 348[11]
ehem. Berlin, Sammlung von Kaufmann,
Lucas Cranach d. Ä., Kreuzigungs-Triptychon, 187, *Abb. 148*
Geertgen tot Sint Jans, Geburt Christi, 100
ehem. Berlin, Deutsches Museum (Kriegsverlust),
Bernhard Strigel, Flügel mit stehenden Heiligenpaaren, 460, 462
ehem. Butzbach, Wendelin-Kapelle,
Meister des Wendelin-Altars, Wendelin-Altar, 513–515, *Abb. 443, 444*
ehem. Frankfurt a. M., Historisches Museum,
Conrad Faber von Creuznach, Wappendeckel zum Bildnis des Hamman von Holzhausen, 148, 322, *Abb. 268*
ehem. Frankfurt a. M., Stadtarchiv,
Martin Caldenbach, gen. Hess, Zeichnungen in den Fahrportenbüchern, Kriegsverlust, 113, 147–150, 158, *Abb. 113, 114*
ehem. Frankfurt/Oder, Marienkirche,
Sächsischer Meister um 1510, Hiob im Elend, 266f, *Abb. 226*
ehem. Haarlem, Sammlung Koenigs,

Hans Holbein d. Ä., Werkstatt (?), Darbringung im Tempel, Zeichnung zum Frankfurter Dominikaneraltar, 408, 424, *Abb. 363*
ehem. Hamburg, Sammlung Glitza,
Anton Woensam von Worms, Brustbild eines jungen Mannes, 348[11]
ehem. Holland, Kunsthandel,
Hans Holbein d. Ä. (?), Austreibung der Wechsler aus dem Tempel, Zeichnung zum Frankfurter Dominikaneraltar, 408
ehem. Karlshamm (Schweden), Sammlung Otto Smith,
Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, 229
ehem. Köln, Auktion der Sammlung Gustavo de Mauer,
Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, 229
ehem. London, Colnaghi,
Lucas Cranach d. Ä., Gastmahl des Herodes, 201
ehem. London, Colnaghi, davor Sammlung Lord Northbrook
Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, 228, 233
ehem. London, Leger Galleries,
Barthel Bruyn d. J.,
– Bildnis des Nicolaus von Gail, 112, *Abb. 88*
– Bildnis der Sophia von Wedigh, 112
ehem. München, Sammlung Bissing,
Jan Joest von Kalkar, Geburt Christi, 100, 103f, *Abb. 78*
ehem. Paris, Sammlung Louis Broder,
Alberto Giacometti, Studienblatt nach Cranach, 193[22]
ehem. Paris, Versteigerung Seligmann,
Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, 228
ehem. Privatbesitz, England,
Meister der Stalburg-Bildnisse (Werkstatt Hans und Martin Caldenbachs?), Bildnispaar in Ganzfigur, 132[20]
ehem. Privatbesitz, Niederlande,
Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, 279
ehem. Sammlung Lanna,
Hans Baldung Grien (Schule), Unbestimmte stehende Heilige, Zeichnung, 64[38]
ehem. Sammlung Skorzewski,
Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis des Vaters, Albrecht Dürers d. Ä., 290
ehem. Wien, Sammlung Graf Wilczek,
Lucas Cranach d. Ä., Gastmahl des Herodes, 201
ehem. Ystad, Sammlung Stjernblad,
Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, 228
ehem. Zürich, Galerie Koller,
Lucas Cranach d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 248, 251
Erfurt, Angermuseum,
Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, ganzfigurige Fassung, 229
Erfurt, Dom,
Lucas Cranach d. Ä., Madonna mit Kind und den Hll. Katharina und Barbara, 179, *Abb. 141*
Erlangen, Universitätsbibliothek,
Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), Nachzeichnung nach Albrecht Dürers Florentiner Königsanbetung, 266
Essen, Münster,
Barthel Bruyn d. Ä., Hochaltar, 85, 94, 105
Florenz, Museo Horn,
Albrecht Dürer, Bildnis Philipp Melanchthons (W. 901), Zeichnung, 251
Florenz, Uffizien,
Lucas Cranach d. J. (?), Bildnis des Vaters, 246
Albrecht Dürer,
– Anbetung der Könige, 17, 159, 265f, 269
– Bildnis des Vaters, 150[29], 256
– (Kopie nach) Adam und Eva, 39
Roger van der Weyden, Grablegung, 517
Florenz, Uffizien, Gabinetto di Disegni e delle Stampe,
Kopie nach Hans Baldung Grien, Hl. Wendelin, Zeichnung, 62f, *Abb. 50*
Frankfurt a. M., Alt-Limpurg, 332, 454
Frankfurt a. M., Dominikanerkloster, 60, 63, 71, 164, 230, 360–368, 374, 388–428, 450, 454
Johannes-Kapelle, 63, 65f, 71f, 450
Monis-Altar, 135[48]
Frankfurt a. M., Haus Zum Goldstein, 324
Frankfurt a. M., Haus Zum Lindwurm, 341
Frankfurt a. M., Haus Zum Mohren, 341
Frankfurt a. M., Historisches Museum,
Hans Baldung Grien und Werkstatt, Johannesaltar, 57–72, *Abb. 43, 44*
Martin Caldenbach, gen. Hess, Wappendeckel zum Bildnis des Jakob Stralenberger, 142, 145, 147f, *Abb. 112*
Albrecht Dürer (Werkstatt),
– Martyrium des hl. Jakobus d. Ä. vom Heller-Altar, 361, *Abb. 303*
– Martyrium der hl. Katharina vom Heller-Altar, 361, *Abb. 303*
– Stifterbildnis des Jakob Heller vom Heller-Altar, 361, *Abb. 303*
– Stifterbildnis der Katharina von Melem vom Heller-Altar, 361, *Abb. 303*
– Die Hll. Petrus und Paulus vom Heller-Altar, 361, *Abb. 304*
– Die Hll. Thomas von Aquin und Christophorus vom Heller-Altar, 364, *Abb. 304*
– Zwei der Hl. Drei Könige vom Heller-Altar, 361–364, *Abb. 304*
Jobst Harrich, Kopie nach Albrecht Dürers Himmelfahrt und Krönung Mariens vom Heller-Altar, 361, *Abb. 303*
Nikolaus Schit, Die vierzehn Nothelfer, 170, 449–456, *Abb. 384*
Art des Hans Süß von Kulmbach, Hl. Anna selbdritt mit Heiligen, 475[6]
Frankfurt a.M., Institut für Stadtgeschichte,
Zum Jungensches Epitaphienbuch, 454[5]
Frankfurt a. M., Karmeliterkloster, 412, 421
Wandmalereien, 134
Frankfurt a. M., Liebfrauenkirche,
Frankfurter Meister um 1500, Hl. Anna selbdritt mit Heiligen 119, 139, *Abb. 95*
Frankfurt a. M., Liebieghaus,
Hans Multscher, Trinitätsrelief, 516
Frankfurt a. M., Mainmühlen, 352
Frankfurt a. M., Mainzer Turm, 295
Frankfurt a. M., Neue Weißfrauenkirche,
Frankfurter Meister des späten 15. Jhdts., Kreuzigung, 119–121, *Abb. 93*
Frankfurt a. M., Römer, 113
Hans Caldenbach, gen. Hess, Jüngstes Gericht, 113
Frankfurt a. M., Sachsenhausen, Affenpforte, 298
Frankfurt a. M., Sachsenhausen, Brückenturm, 298
Frankfurt a. M., Sachsenhausen, Deutschordenskirche, 298

Frankfurter Meister um 1500, Schmerzensmann mit Maria und Johannes Ev., 119, 123, 139, *Abb. 96*
Frankfurt a. M., Sachsenhausen, Dreikönigskirche, 298
Frankfurt a. M., Sachsenhausen, St. Elisabeth, 298
Frankfurt a. M., Sachsenhausen, Ulrichstein, 298
Frankfurt a. M., Sammlung Ranke, 148
Frankfurt a. M., Städel,
Hans (II.) Abel,
– Bildnis des Blasius von Holzhausen, 3–9, *Abb. 2*
– Bildnis der Katharina von Holzhausen, geb. Breder von Hohenstein, 3–9, *Abb. 2*
Albrecht Altdorfer, Anbetung der Könige, 11–21, *Abb. 8*
Hans Baldung Grien,
– Geburt Christi, 48–56, *Abb. 34*
– Zwei Hexen, 23–47, *Abb. 18*
Barthel Beham, Bildnis des Hans Urmiller mit einem Sohn, 73–84, *Abb. 57*
Wolfgang Beurer, Bildnisse eines Mannes und einer Frau, 333, 349
Barthel Bruyn d. Ä.,
– Bildnis des Peter Heyman, 85–92, 347, *Abb. 64*
– Bildnis der Sibylla Kessel, 85–92, 347, *Abb. 65*
– „Heilige Nacht", 54[29], 93–107, *Abb. 71*
Barthel Bruyn d. J., Bildnis eines 70jährigen Mannes, 108–112, *Abb. 84*
Martin Caldenbach, gen. Hess,
– Bildnis des Jakob Stralenberger, 135f, 142–152, 164, 307, 333, *Abb. 109*
– Darbringung Christi, 146, 150, 162–171, *Abb. 125*
– Hl. Anna selbdritt mit dem hl. Joachim, 153–161, *Abb. 117*
Petrus Christus, Madonna mit Heiligen, 540
Lucas Cranach d. Ä.,
– Christus segnet die Kinder, 226–234, *Abb. 187*
– Die Heilige Sippe, 204–225, 270[52], 358[4], *Abb. 164, 165*
– Gastmahl des Herodes, 196–203, *Abb. 156*
– Kreuzigung, 181–187, *Abb. 143*
– Madonna auf der Mondsichel verehrt von dem Stifter Hieronymus Rudelauf, 235–242, *Abb. 196*
– Madonna mit Kind, 173–180, *Abb. 133*
– Venus, 188–195, *Abb. 149*
– (Werkstatt) Steinigung des hl. Stephanus, 243–245, *Abb. 207*
Lucas Cranach d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 247–255, *Abb. 208*
Albrecht Dürer,
– Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, 273–287, 370[68], *Abb. 227*
– Hiob auf dem Misthaufen, 257–272, *Abb. 215*
– Kopie, Bildnis des Vaters, Albrecht Dürers d. Ä., 288–293, *Abb. 241*
Jan van Eyck, Lucca-Madonna, 510[2]
Conrad Faber von Creuznach,
– Bildnisse Gilbrechts d. J. von Holzhausen und seiner Frau Anna, geb. Ratzeburg, 7[8], 294–301, 303, 308, 315, *Abb. 248–251*
– Bildnis des Hamman von Holzhausen, 148, 299, 321–326, 341, *Abb. 266*
– Bildnisse des Johann Stralenberg und seiner Frau Margarete, geb. Stalburg, 327–333, 386, *Abb. 270–272*
– Bildnisse eines Paares aus der Familie Stralenberg (?), 299, 302–306, *Abb. 253, 254*
– Bildnis eines jungen Patriziers, 303, 307–309, 336, *Abb 257*
– Doppelbildnis Justinians von Holzhausen und seiner Frau Anna, geb. Fürstenberg, 194, 299, 310–320, 336, 349, 386, *Abb. 258*
– (Umkreis) Bildnis eines jungen Mannes, 303, 334–337, *Abb. 277*
– Kopie, Bildnis des Heinrich (?) vom Rhein zum Mohren, 338–341, *Abb. 279*
Gerlach Flicke (?), Bildnis eines Mannes, 342–351, *Abb. 283*
Benvenuto Tisi, gen. Garofalo, Hl. Familie, 210[8]
Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald,
– Hl. Cyriakus, 352–373, *Abb. 292, 293*
– Hl. Laurentius, 352–373, *Abb. 291, 294*
Hans Holbein d. Ä.,
– Bildnis eines Angehörigen der Augsburger Familie Weiss, 375–387, 440, *Abb. 310*
– Frankfurter Dominikaneraltar, 133, 168, 374, 388–428, 544, *Abb. 323–329*
Hans Holbein d. J.,
– Bildnis des Simon George of Cornwall, 430–441, *Abb. 369*
– Madonna des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen (Leihgabe Courtesy Hessische Hausstiftung), 429
Ernst Ludwig Kirchner, Akt mit Hut, 192
Meister der Stalburg-Bildnisse (Werkstatt Hans und Martin Caldenbachs?), Flügel des Retabels aus der Hauskapelle der Stalburg, 120, 123–141, 514[9], *Abb. 98, 99*
Meister der Thennschen Kinderbildnisse, Bildnisse dreier Kinder aus der Familie Thenn, 286, 519–529, *Abb. 449*
Meister des Pfullendorfer Altars,
– Verkündigung,
– Heimsuchung,
– Geburt Christi,
– Marientod
vom Pfullendorfer Altar, 53[24], 477–502, *Abb. 411–416*
Meister des Wendelin-Altars, Hl. Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes Ev., 133, 139[65], 170, 508–518, *Abb. 440*
Meister von Flémalle, Gnadenstuhl, 418, 516
Meister von Großgmain, Madonna mit Kind und einem Stifter, vom hl. Thomas empfohlen, 532–545, *Abb. 459*
Deutscher Meister um 1700, Bildnis eines Knaben im Jagdkostüm, 528, *Abb. 458*
Frankfurter Meister um 1500 (Hans Caldenbach, gen. Hess?), Kreuzigung des Wigand Märkel, 114–123, 133, 139, *Abb. 89*
Schwäbischer Meister um 1500, Heilige mit Kind, 503–507, *Abb. 436, 438*
Hans Schäufelein (Umkreis), Kreuzigung Christi, 442–448, *Abb. 379, 380*
Bernhard Strigel, Die hl. Katharina von Alexandrien, 457–463, *Abb. 393*
David Teniers d.J., Ein Arzt mit Uringlas, 407
Wolf Traut, Bildnis des Hans Geyger, 464–469, *Abb. 398*
Hendrik van Vliet, Das Innere der Oude Kerk zu Delft, 407
Anton Woensam von Worms (Nachfolge),
– Die hl. Anna selbdritt und ein heiliger Bischof, 470–476, *Abb. 405*
– Die hl. Maria Magdalena und eine weitere Heilige, 470–476, *Abb. 406*
Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung,
Martin Caldenbach, gen. Hess, Hl. Katharina, Zeichnung, 113, 149, 166, *Abb. 116*

Albrecht Dürer, Nürnbergerin und Venezianerin, Zeichnung (W. 75), 285
Frankfurt a. M., St. Bartholomäus, 295, 314
Frankfurt a. M., St. Leonhard, 295
Frankfurt a. M., St. Nikolai, 295
Frankfurt a. M., St. Peter, 324
Frankfurt a. M., Stalburg, 133
Freiburg i. Br., Augustinermuseum,
Hans Baldung Grien, Madonna mit Kind, 55[37]
Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Maria-Schnee-Wunder, 352
Freiburg i. Br., Münster,
Hans Baldung Grien,
– Hochaltar, 22, 52f, 56, 71
– Schnewlinaltar, 63, 71, *Abb. 56*
Hans Holbein d. Ä. und d. J., Oberried-Altar, 382, 385
Geislingen, Stadtkirche,
Daniel Mauch, Sebastiansaltar, 494[32]
Gelnhausen, Marienkirche,
Nikolaus Schit, Hochaltar, 170, 416, 449, 452, 454, *Abb. 391, 392*
Gent, St. Bavo,
Hubert und Jan van Eyck, Genter Altar, 418, 545[40]
Graba b. Saalfeld, Kirche, 131[10]
Groningen, Museum,
Jan Swart van Groningen, Speisung der Fünftausend, 349
Großgmain, Pfarr- und Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau,
Meister von Großgmain, ehem. Hochaltar, 538f, 542f, *Abb. 463–466*
Hagenau, Franziskanerkloster, 64
Halle, St. Marien,
Meister der Gregorsmessen (Simon Franck?), Hochaltar, 238, 241, *Abb. 202*
Halle, Stiftskirche,
Meister der Gregorsmessen (Simon Franck?), Heiligen- und Passionszyklus, 238
Hamburg, Kunsthalle,
Lucas Cranach d. Ä.,
– Bildnisdreiblatt Friedrichs des Weisen, Johanns des Beständigen und Johann Friedrichs des Großmütigen, *Abb. 186*
– Christus segnet die Kinder, 228, *Abb. 193*
Hans Holbein d. Ä., Darbringung im Tempel vom Frankfurter Dominikaneraltar, 407–409, 415, 423, *Abb. 339*
Meister von Frankfurt, Geburt Christi, 102[29]
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe,
Venus Kallipygos, 41[93]
Hammeran b. Reichenhall, Gewerkschaftshaus der Thenn, 523
Hannover, Niedersächsische Landesgalerie,
Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), Kreuzigung Christi, 182, 184, *Abb. 146*
Hans Holbein d. Ä., Trauernde Maria und Schmerzensmann, 133, 137f, *Abb. 107*
Hans Holbein d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 438f, *Abb. 377*
Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum,
Lucas Cranach d. Ä., Gastmahl des Herodes, 201f, *Abb. 160*
Heilsbronn, Münster,
Wolf Traut,
– Altäre, 464, 469
– Bildnis des Abtes Sebald Bamberger, 469
Hiobs-Bad b. Annaberg i. Sachsen, 258, 268–270, *Abb. 225*
Houston (Texas), University of St. Thomas,
Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, 228, 233
Innsbruck, St. Jakob,
Lucas Cranach d. Ä., Mariahilfbild, 176–180, *Abb. 136*
Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum,
Marx Reichlich, Angerer-Bildnis, 76[13]
Jakob Seisenegger, Bildnisse von Hans und Anna Kleplat, 76
Inzigkofen b. Sigmaringen, Augustinerkloster, 496
Kalkar, St. Nikolai,
Jan Joest von Kalkar, Hochaltar, 102, 105f, *Abb. 81*
Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art,
Petrus Christus, Madonna mit Kind und hl. Joseph, 540
Karlsruhe, Badisches Landesmuseum,
Bernhard Strigel, Salemer Altar, 54[29]
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle,
Hans Baldung Grien,
– Geburt Christi, 52, 56, *Abb. 41*
– (Kopie nach) Badestube, 33, 43
Jacques Bellange,
– Freie Kopie (als Annunziata) nach Albrecht Dürers Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, 279
– Verkündigungsengel als Gegenstück dazu, 279[6]
Lucas Cranach d. Ä.,
– Mondsichelmadonna verehrt von Friedrich dem Weisen, 236, 240, *Abb. 201*
– Parisurteil, 193
Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald,
– Hl. Elisabeth, 352, 361, 366–368, *Abb. 301*
– unidentifizierte hl. Märtyrerin, 352, 361, 366–368, *Abb. 302*
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett,
Hans Baldung Grien,
– Hexenszene mit Drachen, Zeichnung, 31f, *Abb. 24*
– Skizzenbuch, 29, 52, 62, *Abb. 40*
Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister,
Barthel Beham, Bildnis des Johann Neudörfer, 83[41]
Albrecht Dürer, Bildnis der Elsbeth Tucher, 138, *Abb. 108*
Marten van Heemskerck, Bildnis des Pieter Jan Foppeszoon mit seiner Familie, 314, 320, *Abb. 261*
Monogrammist MGL oder MLG, Bildnis der Klara Fürlegerin, 283, *Abb. 238*
Kiew, Museum,
Meister von Frankfurt, Geburt Christi, 102[29]
Klosterneuburg, Stiftsgalerie,
Meister von Großgmain, Mondsichelmadonna, 539
Knidos, Tempel der Aphrodite, 39f
Koblenz, Mittelrhein-Museum,
Hans (II.) Abel,
– Bildnis des Philipp von Stockheim, 7, *Abb. 6*
– Bildnis der Felicitas von Stockheim, geb. Wallbrunn, 7, *Abb. 7*
Köln, Dom,
Stefan Lochner, Altar der Stadtpatrone, 545[40]
Köln, Haus Alden Gryne, 85
Köln, Haus Zum Carbunckel, 85
Köln, Historisches Museum,
Barthel Bruyn d. J., Triptychon für Hermann von Weinsberg, 108
Köln, Karmeliterkloster, 85, 108
Köln, Kartäuserkloster, 470
Köln, St. Alban, 85

Köln, St. Maria ad gradus, 99
Köln, St. Maria im Kapitol,
Hans Baldung Grien (Schule), Marientod und Apostelabschied, 63
Köln, Wallraf-Richartz-Museum,
Barthel Bruyn d. Ä.,
– Bildnis des Arnold von Brauweiler, 85
– Bildnis des Heinrich Salsburg, 91
– Bildnismedaillon des Peter von Clapis, 100
Hans Burgkmair d. Ä., Bildnis des Hans Schellenberger, 145[3]
Albrecht Dürer, Zwei Musikanten, 263–265, 269f, *Abb. 218*
Meister der Hl. Sippe, Hl. Sippe, *Abb. 177*
Meister der Katharinen-Legende und Meister der Barbara-Legende, Triptychon, 267
Jan Moestart, Hl. Familie, 347
Anton Woensam von Worms, Hl. Sippe, 476
Konstanz, Rosgartenmuseum,
Hans Baldung Grien (Schule), Hl. Barbara, Zeichnung, 64[38]
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst,
Lucas Cranach d. Ä, Christus segnet die Kinder, 228, 233
Krakau, Museum der Jagiellonen-Universität,
Veit Stoß, Visierung für den Bamberger Altar, 369
Krauchwies, „Landhaus" der Hohenzollern-Sigmaringen, 488
Krauchwies, Schloß, 488, 493
Krems, Weinstadtmuseum,
Unbekannter Meister um 1530, Bildnispaar des Wolfgang Kappler und seine Gemahlin Magdalena, 318
Kremsier, Residenz des Bischofs von Olmütz, 278
Kremsmünster, Stiftsgalerie,
Wolf Huber, Epitaph des Bürgermeisters Jakob Endl, 525, *Abb. 457*
Kreuzlingen, Sammlung Kisters,
Hans Fyoll (?),
– Bildnis des Ulrich von Hynsperg, 333, *Abb. 275*
– Bildnis der Elisabeth Brun zu Brunfels, 333, *Abb. 276*
Martin Caldenbach, gen. Hess (?), früher Albrecht Dürer zugeschrieben, Bildnis eines jungen Mannes, 150–152
Lucas Cranach d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 248, 255
Künzelsau, Sammlung Würth,
Hans Schäufelein, Gastmahl des Herodes (früher als Geschichte des Verlorenen Sohns gedeutet), 447[7]
Hans und Jakob Strüb, Verkündigung vom Inzigkofener Altar, 497
Bartholomäus Zeitblom, Heimsuchung vom Donzdorfer Altar, 498[53]
Laubach, Schloß der Grafen zu Solms,
Hans (III.) Abel, Bildnisse zweier Grafen zu Solms, 9
Leipzig, Kunstsammlungen der Universität
Lucas Cranach d. Ä, Christus segnet die Kinder (früher in der Paulinerkirche), 229, 233
Leipzig, Museum der bildenden Künste,
Lucas Cranach d. Ä, Der Sterbende, 184
Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau mit hochgestecktem Haar, 278–280, *Abb. 233*
Hans Schäufelein, Selbstbildnis, 447
Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung,
Lucas Cranach d. J., Christus segnet die Kinder, ganzfigurige Fassung, Zeichnung, 229, 233, *Abb. 194, 195*
Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum,
Lucas Cranach d. Ä., Epitaph des Hans Preusser, 185
Lucas Cranach d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 248, 255
Löwen, St. Pieters,
Dirk Bouts, Abendmahlsaltar, 542[26]
London, British Library,
Ms. Harley 1162, 437[27]
London, British Museum, Dept. of Prints and Drawings,
Albrecht Dürer, Frauenkopf, Zeichnung (W. 286), 279
Hans Holbein d. Ä., Bildnis des Bruders Sigmund Holbein, Zeichnung, *Abb. 366*
London, National Gallery,
Albrecht Altdorfer, Abschied Christi von seiner Mutter, 16
Hans Baldung Grien, Mystische Trinität, 45[118], 517[17]
Petrus Christus, Stifterbildnis eines jungen Mannes, 540f, *Abb. 471*
Lucas Cranach d. Ä., Bildnisdiptychon mit Johann dem Beständigen und seinem sechsjährigen Sohn Johann Friedrich, 221, *Abb. 180*
Albrecht Dürer, Bildnis des Vaters, Albrecht Dürers d. Ä., 150[29], 256, 285, 290–292, *Abb. 244*
Geertgen tot Sint Jans, Geburt Christi, 54[29]
Hans Holbein d. J., „Die Gesandten": Doppelbildnis des Jean de Dinteville und Georges' de Selves, 429, 440
London, National Portrait Gallery,
Gerlach Flicke,
– Bildnis des Erzbischofs Thomas Cranmer, 342, 349–351, *Abb. 290*
– Bildnisdiptychon des Malers zusammen mit dem Seeräuber Henry Strangwish, 342
Kopie nach Hans Holbein d. J., Bildnis Thomas Wyatts d. J., 439
London, Stalhof, 429
London, Syon House,
Kopie nach Albrecht Dürer, Bildnis des Vaters, Albrecht Dürers d. Ä., 290–293, Abb. *246*
Lorch, St. Martin,
Hochaltar, 416
Lübeck, Annen-Museum,
Bernd Notke, Dreifaltigkeits-Altar, 515[11]
Luzern, Hertensteinhaus, 374
Madrid, Museo del Prado,
Dirk Bouts, Marientriptychon, 542[26]
Albrecht Dürer,
– Adam und Eva, 36, 39
– Selbstbildnis, 285, 290–292, A*bb. 243*
Lorenzo Lotto, Doppelbildnis des Messer Marsilio und seiner Frau, 314, 317f, *Abb. 262*
Madrid, Sammlung, Thyssen-Bornemisza,
Jörg Breu d. Ä. und ein unbekannter Maler, Doppelbildnis Coloman Helmschmids und der Agnes Breu, 283[43], 384, *Abb. 316*
Hans Baldung Grien, Bildnis einer Frau, 22
Barthel Beham,
– Bildnis des Ruprecht Stüpf, 76
– Bildnis der Ursula Stüpf, geb. Rudolph, 76, 83
Barthel Bruyn d. Ä., Bildnis einer Dame, 89
Hans Cranach,
– Bildnis eines bärtigen Mannes, 172[1]
– Herkules und Omphale, 172[1]
Lucas Cranach d. J., Bildnis einer Frau, 246[1]
Hans Holbein d. Ä.,

– Bildnis eines Mannes, 374, 382, 385, *Abb. 320*
– Bildnis einer Frau, 374, 382, 385, *Abb. 319*
Hans und Jakob Strüb, Heimsuchung vom Inzigkofener Altar, 496[47]
Wolf Traut, Bildnis der Katharina Geyger, 466–469, *Abb. 401*
Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum,
Kopie nach Albrecht Dürer, Adam und Eva, 39, *Abb. 28*
Martin Caldenbach, gen. Hess, Dreikönigsaltar, 146, 154, 164, *Abb. 121–123*
Mainz, St. Stephan, 154–156
Marienbaum, Pfarrkirche,
Barthel Bruyn d. Ä., Geburt Christi, 94, 105
Mariental, Liebfrauenkirche, 64
Melbourne, National Gallery of Victoria,
Meister der Ursula-Legende, Mannalese, 422[102]
Memmingen, Städtisches Museum,
Bernhard Strigel, Dreikönigsaltar, 463
Moosburg, ehem. Stiftskirche,
Hans Leinberger, Hochaltar, 369
München, Alte Pinakothek,
Albrecht Altdorfer,
– Alexanderschlacht, 10, 19
– Madonna in der Glorie, 16
– Susanna im Bade, 19
Fra Angelico, Grablegung, 517[20]
Hans Baldung Grien, Geburt Christi, 51f, 56, *Abb. 42*
Lucas Cranach d. Ä.,
– Kreuzigung, 172, 185
– Kreuzigung, 184
Lucas Cranach d. J., Bildnis der Markgräfin Elisabeth von Ansbach-Bayreuth, 246
Albrecht Dürer,
– Bildnis des Oswald Krell, 78[22]
– Die Hll. Joseph und Joachim, 263–266, 269f, *Abb. 219*
– Die Hll. Simeon und Lazarus, 263–266, 269f, *Abb. 220*
– Die vier Apostel, 256
– Paumgartner-Altar, 67, 135, 270[52]
– Selbstbildnis von 1500, 83, 150
Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Erasmus-Mauritius-Tafel, 352
Hans Holbein d. Ä.,
– Kaisheimer Altar, 374, 415, 417, 419, 420[92], 420[93], 423
– Sebastiansaltar, 68, 374
Stefan Lochner, Geburt Christi, 54[32]
Meister der Heiligen Sippe, Beschneidung Christi, 103[41], 106, *Abb. 83*
Meister des Aachener Altars, Bildnis des Johann von Melem, 319, *Abb. 265*
Augsburger Meister, Universitätsaltar, 76
Ulmer Meister von 1457, Schmerzensmann mit Maria und Johannes Ev., 508[1]
Hans Memling, Sieben Freuden Mariens, 106[52]
Raffael, Madonna Tempi, 177, *Abb. 138*
Bernhard Strigel, Diptychon des Hans Funk, 463, *Abb. 397*
Roger van der Weyden, Columba-Altar, 542[26]
Anton Woensam von Worms, Flügel eines Altars mit dem hl. Anno und dem hl. Gregor dem Mohren, 348, *Abb. 288*
München, Bayerische Staatsbibliothek,
Gebetbuch Kaiser Maximilians I., 256
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Kopie nach Hans Baldung Grien, Akt mit Spiegel, 43
Barthel Beham, Bildnis Herzog Ludwigs X. von Bayern, 84
Kopien nach Albrecht Dürer,
– Bildnis des Vaters, Albrecht Dürers d. Ä., 288–292, *Abb. 245*
– Bildnis einer jungen Frau mit offenem Haar, 278–280, 284, *Abb. 232*
Ottobeurer Marientafel, 54[32]
München, Bayerisches Nationalmuseum,
Chr. Jos. Itelsberger, Venus Kallipygos, 41[93]
Nürnberger Meister von 1501, Bildnisse, 466
Conrad Meit, Judith, 33
Wolf Traut, Artelshofener Altar, 69, 464, *Abb. 53, 54*
München, Sammlung Engelhorn,
Barthel Bruyn d. Ä., Triptychon mit der Marienkrönung, 100
München, Stadtarchiv,
Schrenck-Chronik, 76
Naumburg, Wenzelskirche,
Lucas Cranach d. Ä. oder d. J., Christus segnet die Kinder, 228–233, *Abb. 192*
Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte,
Gregorio Pagani, Bildnis Giovanni Bernardis da Castelbolognese, 440[49]
Neuenstein, Schloß, Hohenlohe-Museum,
Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Grafen Philipp zu Solms-Lich, 317, *Abb. 264*
New York, Metropolitan Museum of Art,
Barthel Beham, Bildnis des Leonhard von Eck, 83f
Jan van Eyck, Kreuzigung, Diptychon-Flügel, 448[12]
Kopie nach Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Heinrich (?) vom Rhein zum Mohren, 340f, *Abb. 282*
Nachfolger Hans Holbeins d. J., Bildnis des Prinzen Edward VI., Tondo, 438[37]
Ludwig Krug (?) nach Albrecht Dürer, Venus Kallipygos, Relief, 41, *Abb. 31*
New York, Metropolitan Museum of Art, Linsky Collection,
Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, fast ganzfigurige Fassung, 229
Meister von Frankfurt, Geburt Christi, 100, 103, *Abb. 77*
Nördlingen, St. Georg,
Friedrich Herlin, Nördlinger Hochaltar, 495, *Abb. 430*
Niklaus Gerhaert von Leyden, Nördlinger Hochaltar, Skulpturen, 517[19]
Nördlingen, Stadtmuseum,
Hans Schäufelein, Ecce Homo, Hungertuch (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen), 448
Nürnberg, Apotheke am Obstmarkt, 468
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum,
Hans Baldung Grien,
– Madonna mit den Edelsteinen, 22, 51
– Madonna mit Kind, 44[113]
– Sebastiansaltar, 22
Lucas Cranach d. J., Colditzer Altar, 246
Albrecht Dürer,
– Bildnis Michael Wolgemuts, 150, 256
– nach Entwurf von Dürer, Landauer-Altar, Rahmen, 370
Meister des Ansbacher Kelterbilds, Hl. Sippe, 269
Tiroler (?) Meister, Bildnispaar, 132[20]
Bernhard Strigel,
– Die hl. Barbara, 458–462, *Abb. 395*
– Mindelheimer Sippenaltar, 460–463, *Abb. 396*
Bartholomäus Zeitblom, Beweinung Christi, 492

Nürnberg, Moritzkapelle, 458
Nürnberg, Sammlung Freiherr von Scheurl,
Lucas Cranach d. Ä., Bildnis Christoph Scheurls, 221
Nürnberg, St. Johannis,
Wolf Traut, Hochaltar, 464
Nürnberg, St. Sebald, 468
Hans Süß von Kulmbach, Annenaltar, 269
Nürnberg, Staatsarchiv,
Unbekannter Buchmaler, Geschlechterbuch der Fürleger, Hs. 271, 280–283, *Abb. 236*
Östra Ryd (Schweden), Kirche,
Lucas Cranach d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 248, 251, 255, *Abb. 211*
Olmütz, Bischöfliche Residenz, 278
Oslo, Nationalgalerie,
Barthel Beham, Bildnisse des Hans Ligsalz und seiner Gemahlin Magdalena, 76, 83
Ottawa, National Gallery of Canada,
Hans Baldung Grien, Eva, 56
Paderborn, Diözesanmuseum,
Frankfurter Meister um 1500, Beweinung Christi mit der Familie Heller, 122, 133, 139, *Abb. 94*
Padua, Vescovado,
Conrad Laib, Geburt Mariens, 496
Paris, Bibliothèque Nationale de France,
Albrecht Dürer, Frauenkopf, Tüchlein, 279
Paris, Louvre,
Ulrich Apt d. Ä., Königsanbetung, 82[37], 134[36]
Albrecht Dürer, Selbstbildnis, 142[2], 150
Jan van Eyck, Rolin-Madonna, 106[51]
Hans Holbein d. J., Bildnis des Erzbischofs William Warham, 351[22]
Jean Malouel, Hl. Dreifaltigkeit, Tondo, 517[17]
Roger van der Weyden, Braque-Triptychon, Paris, Louvre, 504
Bartholomäus Zeitblom, Verkündigungstriptychon, 498
Paris, Louvre, Cabinet des Dessins,
Albrecht Altdorfer, Hexen, Zeichnung, 31
Hans Baldung Grien,
– Hexen, Zeichnung, 31
– (Schule) Hl. Lucia, Zeichnung, 64[38]
– (Schule) Pfingstwunder, Zeichnung, 64
Albrecht Dürer, Aktstudie einer jungen Frau von hinten (W. 85), 35, *Abb. 25*
Pfullendorf b. Sigmaringen, St. Jakob, 488
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection,
Barthel Beham, Bildnis der Margarete Urmiller, geb. Schwab, mit ihrer Tochter, 74, *Abb. 60*
Lucas Cranach d. Ä., Amor streift die Augenbinde ab, 315, *Abb. 263*
Potsdam, Staatliche Schlösser und Gärten,
Lucas Cranach d. J.,
– Bildnis des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg, 246
– Passionszyklus für Cöln, 246[1]
Prag, Nationalgalerie,
Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, 228, 233
Albrecht Dürer, Das Rosenkranzfest, 256
Prag, Teynkirche,
Meister IP, Hochaltar, 369
Privatbesitz,
Kopie nach Albrecht Altdorfer, Anbetung der Könige, 17
Privatbesitz,
Christoph Amberger, Bildnis des Martin Weiss d. J. , 386, *Abb. 321*
Privatbesitz,
Barthel Beham, Bildnis einer Dame, 83[45]
Privatbesitz,
Bilderhandschrift für ein Mitglied der Familie Stralenberg, 145[4]
Privatbesitz,
Jörg Breu d. Ä. (?), Weibliches Bildnis, 380, 383f, *Abb. 309*
Privatbesitz,
Barthel Bruyn d. Ä., Flügel mit Stiftern, 91
Privatbesitz,
Nürnberger Buchmaler um 1520 (?), Miniatur in einem „Donum Dei", 45, *Abb. 33*
Privatbesitz,
Gerlach Flicke (?), Bildnis eines Mannes in mittlerem Alter, 349, *Abb. 289*
Privatbesitz,
Hans Holbein d. J., Bildnis Thomas Wyatts d. J., 438f, *Abb. 378*
Privatbesitz,
Wolf Huber, Bildnis eines Mannes, 526, *Abb. 455*
Privatbesitz,
Hans Schäufelein, Altarflügel mit der Kreuztragung, 447[7]
Privatbesitz,
Jakob Seisenegger, Bildnis des Georg Thenn, 524
Privatbesitz, England,
Barthel Beham, Bildnis der Anna Scheit, 83
Quocoute s. Cothele
Quotoule s. Cothele
Raleigh (N.C.), North Carolina Museum of Art,
Peter Gertner, Bildnis des Hans Geyger, *Abb. 403*
Regensburg, Augustinerkloster, 10
Regensburg, Historisches Museum,
Rueland Frueauf d. Ä. (Werkstatt), Passionsaltar, 538, 542, *Abb. 468, 469*
Regensburg, Schlachthaus, 10
Regensburg, Synagoge, 10
Regensburg, Wallfahrtskirche zur Schönen Maria, 10
Regensburg, Weinstadel, 10
Reims, Musée des Beaux-Arts,
Barthel Bruyn d. Ä., Bildnis des Peter von Clapis, Zeichnung, 100
Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen,
Thoman Burgkmair, Bildnis des Hans Höchstätter, 145[3]
Rübgarten, Pfarrkirche,
Retabel, 494[32]
Sacramento (Cal.), E. B. Crocker Art Gallery,
Lucas Cranach d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 248
Salem, Schloß,
Bernhard Strigel, Marienaltar, 496
Salzburg, Studienbibliothek,
V. 3.A.14a, Familienchronik der Thenn, 525
San Diego, Timken Art Gallery, Putnam Foundation,
Petrus Christus, Marientod, 540
San Marino (Cal.), Henry E. Huntington Library,
Hans Holbein d. Ä. (Werkstatt oder Umkreis?), Zeichnungsfolge zum Frankfurter Dominikaneraltar, eingeklebt in die „Kitto-Bibel", 408, 424–426, *Abb. 355–361*
Schaffhausen, Allerheiligen-Museum,
Bernhard Strigel, Epitaph der Familie Funk, 463[31]

Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf,
Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, 228
Schneeberg i. Sachsen, St. Wolfgang,
Lucas Cranach d. J., Altar, 246[1]
Schwaigern, Stadtkirche,
Jörg Ratgeb, Barbara-Altar, 138
Schwendi, Annenkapelle,
Bartholomäus Zeitblom, Altar, 492, 499f
Schwerin, Staatliche Museen,
Albert von Soest, Bildnis Philipp Melanchthons, Holzmodel, 251[13]
Seebarn (Niederösterr.), Schloß,
Bernhard Strigel, Familienbildnis des Johannes Cuspinian, 457
Sigmaringen, Schloß Hohenzollern, Hohenzollern-Sammlung, 15
Conrad Faber von Creuznach, Bildnis des Hans von Schönitz, 298, 300, 322
Jörg Stocker, Verkündigung vom Ennetacher Altar, 497, *Abb. 432*
St. Florian, Stift,
Albrecht Altdorfer, Florians-Legende, 16f, 20
St. Petersburg, Eremitage,
Adam Elsheimer, Die Hexe, 29[30]
Jan Joest von Kalkar, Geburt Christi, Zeichnung, 100, 104, *Abb. 80*
Meister von Flémalle, Madonna mit Kind in einem Interieur, 541, *Abb. 472*
Stade, St. Cosmae et Damiani,
Lucas Cranach d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 248
Stockholm, Nationalmuseum,
Lucas Cranach d. Ä., Lukretia, 195
Straßburg, Musée de l' Œuvre Notre Dame,
Hans Baldung Grien, Madonna mit Kind, 55[37]
Stuppach, Pfarrkirche,
Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, Madonna, 352
Stuttgart, Staatsgalerie,
Lucas Cranach d. J., Bildnisse des Jobst von Hayn und seiner Gemahlin, 246[1]
Hans Holbein d. Ä., Graue Passion, 374, 410f, 423, 420[93]
Meister des Pfullendorfer Altars,
– Joachim und Anna an der Goldenen Pforte, 488, *Abb. 423*
– Geburt Mariens, 488, *Abb. 424*
– Tempelgang Mariens, 488, *Abb. 425*
– Vermählung Mariens, 488, *Abb. 426*
– Propheten, 488, 490, *Abb. 427, 428*
Meister des Rohrdorfer Altars, Rohrdorfer Altar, 506[4]
Bernhard Strigel,
– Flügel mit stehenden Heiligenpaaren, 460, 463
– Zwei Propheten, 462
Bartholomäus Zeitblom,
– Eschacher Altar, 498
– Heerberger Altar, 492f, 495, 497–499, 506[3]
Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung,
Kopie nach Hans Baldung Grien, Taufe Christi, Zeichnung, 62, *Abb. 49*
Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum,
Nikolaus Kremer nach Hans Baldung Grien, Taufe Christi, 63, *Abb. 52*
Bartholomäus Zeitblom, Hausener Altar, 506[4]
Toledo (Ohio), Museum of Art,
Hans Holbein d. Ä., Kopf der Verkündigungsmaria, Fragment vom Frankfurter Dominikaneraltar, 407, 410, 414, *Abb. 342*
Torgau, Marienkirche,
Lucas Cranach d. Ä., Die vierzehn Nothelfer, 218f, 2212, *Abb. 175*
Torgau, Schloß Hartenfels, 2, 233[31]
Turin, Galleria Sabauda,
Hans Memling, Passion Christi, 106[52]
Ulm, Münster,
Peter Hemmel von Andlau, Chorfenster, 495
Hans Multscher, Karg-Retabel, 495
Bartholomäus Zeitblom, Wengenaltar, 490, 498
Utrecht, Museum Het Catharijneconvent,
Meister von Liesborn, Die Hl. Sippe, 213, *Abb. 176*
Valenciennes, Musée des Beaux-Arts,
Meister von Frankfurt, Geburt Christi, 102[29]
Venedig, Biblioteca Marciana,
Ms. lat. I. 99, Breviarium Grimani, 102[34]
Venedig, Campo dei Santi Giovanni e Paolo,
Andrea del Verrocchio, Reiterstandbild des Colleoni, 404[16]
Venedig, Galleria dell'Accademia,
Giovanni Bellini, Sacra Coversazione, 284f, *Abb. 239*
Verbleib unbekannt,
Hans Holbein d. Ä., Grablegung, Fragment vom Frankfurter Dominikaneraltar, 407, 414, *Abb. 338*
Verbleib unbekannt,
Hans Holbein d. Ä., Kopf Mariens aus der Geburt Christi, Fragment vom Frankfurter Dominikaneraltar, 407, 414, *Abb. 343*
Verbleib unbekannt,
Werkstatt des Hans Schäufelein, Passionsfolge, 447
Verbleib unbekannt,
Anton Woensam von Worms, Bildnis eines Goldschmieds, 348[11]
Vierzehnheiligen b. Frankenthal,
Balthasar Neumann, Wallfahrtskirche, 450
Warschau, Nationalmuseum,
Barthel Beham, Bildnis des Jörg Herz, 83
Washington, National Gallery of Art,
Petrus Christus, Geburt Christi, 541f, *Abb. 473*
Washington, National Gallery of Art, Pepita Milmore Memorial Fund,
Hans Baldung Grien, Studie mit dem Kopf eines bärtigen Mannes, 60, 72, *Abb. 47*
Weimar, St. Jakobs-Friedhof, 172
Weimar, Stadtkirche,
Lucas Cranach d. J., Sündenfall und Erlösung, 246
Weimar, Staatliche Kunstsammlungen,
Hans (II) Abel, Bildnis Antons Graf zu Isenburg-Büdingen,
Lucas Cranach d. Ä.,
– Christus segnet die Kinder (Leihgabe der Dresdener Gemäldegalerie), 228, 233, *Abb. 191*
– David und Bathseba, (Leihgabe der Dresdener Gemäldegalerie), 203
– Drei Liebespaare (Leihgabe der Dresdener Gemäldegalerie), 203
– Gastmahl des Herodes (Leihgabe der Dresdener Gemäldegalerie), 201f, *Abb. 161*
– Simson und Delila, (Leihgabe der Dresdener Gemäldegalerie), 203
Wien, Akademie der Bildenden Künste, Gemäldegalerie,
Lucas Cranach d. Ä.,

– Die Hl. Sippe, 223f, *Abb. 181, 182*
– Lukretia, 192–195, *Abb. 152*
Wien, Graphische Sammlung Albertina,
Anonym, Dominikanerstammbaum, Holzschnitt, 412
Hans Baldung Grien,
– Hexen, Zeichnung, 31
– Neujahrsgruß mit Hexen, Zeichnung, 30, *Abb. 23*
– Studie mit Frauenköpfen, 43[100]
Urs Graf, Hexen, Zeichnungskopie nach Baldung, 31
Wien, Kunsthistorisches Museum,
Albrecht Altdorfer,
– Lot und seine Töchter, 16, 21, *Abb. 17*
– Madonna mit Kind, 16, 19–21, *Abb. 16*
Christoph Amberger, Bildnis der Sibilla Eiselin, 386, *Abb. 322*
Hans Baldung Grien, Allegorie der Lebensalter, 194, *Abb. 155*
Lucas Cranach d. Ä., Gastmahl des Herodes, 201f, *Abb. 162*
Gerard David, Geburt Christi, 102[30]
Albrecht Dürer,
– Bildnis des Johann Kleberger, 439
– Bildnis Kaiser Maximilians I., 78[22]
– Landauer-Altar: Die Verehrung der hl. Dreifaltigkeit, 370[70]
Laux Furtnagel, Bildnis des Malers Hans Burgkmair und seiner Frau, 381
Michel Sittow, Geburt Christi, 98[5], 102[32]
Bernhard Strigel,
– Bildnis Kaiser Maximilians I., *Abb. 183*
– Die Hl. Sippe mit Porträts der kaiserl. Familie, 224
David Teniers d. J., Galerie des Erzherzogs Leopold Willem, 98[5]
Wolf Traut, Bildnis eines Mannes, 469, *Abb. 404*
Wien, Österreichische Galerie,
Conrad Laib, Kreuzigung, 496[43]
Meister von Großgmain, Marientod, 538, 541, *Abb. 467*
Wien, Österreichische Nationalbibliothek,
Cod. 1858, Croy-Gebetbuch, 32[44]
Wiener Neustadt, Stadtmuseum,
Meister des Winkler-Epitaphs, Epitaph des Florian Winkler, 544
Wiesbaden-Bierstadt, Pfarrkirche,
Martin Caldenbach, gen. Hess, Altarretabel, 113, 168
Windsor Castle, Royal Collection,
Hans Baldung Grien (Schule), Hl. Konrad, Zeichnung, 64[38]
Hans Holbein d. J., Bildnis des Simon George of Cornwall, Zeichnung, 434–437, *Abb. 373*
Winterthur, Kunstmuseum,
Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, 228, 233
Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart, Am Römerholz,
Lucas Cranach d. Ä., Bildnispaar Johannes Cuspinians und seiner Gattin, 172
Wittenberg, Schloß, 203
Wittenberg, Schloßkirche, 266f
Wittenberg, Universität, 248, 316
Wolfegg, Schloß, Fürstlich Waldburg-Wolfeggsche Sammlungen,
Hans Holbein d. Ä., Zwei Kopfstudien, Silberstiftzeichnung, 408, 420, *Abb. 346*
Meister des Hausbuchs, Mittelalterliches Hausbuch, 43, *Abb. 32*
Wolfenbüttel, Stadtkirche (?),
Lucas Cranach d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 248
Worms, Dominikanerkloster, 418[82]
Worms, Kunsthaus Heylshof,
Anton Woensam von Worms, Die Hll. Antonius, Barbara und Katharina, 476, *Abb. 410*
Würzburg, Dom St. Kilian, Vorhalle,
Knotensäulen, 366
Würzburg, Mainfränkisches Museum,
Martin Caldenbach, gen. Hess, Szenen aus der Legende des hl. Jakobus d. Ä., 164–166, 170, *Abb. 127*
Würzburg, Martin von Wagner-Museum,
Hans Schäufelein (nach Albrecht Dürer ?), Sixtus Oelhafen, 218, 223, *Abb. 184*
Würzburg, Universitätsbibliothek,
Augsburger Meister von 1477, Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes, Federzeichnung, 517, *Abb. 448*
Xanten, Dom,
Barthel Bruyn d. Ä., Hochaltar, 85
Zierikzee, Rathaus, 135
Zürich, Kunsthaus,
Hans Holbein d. Ä., Bildnis des Jörg Saur (Leihgabe aus Privatbesitz), 382, 385, *Abb. 318*
Zwickau, Katharinenkirche,
Lucas Cranach d. Ä., Zwickauer Altar, 184
Zwickau, Marienkirche,
Lucas Cranach d. Ä., Christus segnet die Kinder, 229, 233
Zwiefalten, Kloster, 493

Ikonographie der abgebildeten Werke

ALTES TESTAMENT:
Adam, Eva, *Abb.28*
Hiob im Elend, *Abb. 217, 218, 223, 224 ,226*
Lot und seine Töchter, *Abb. 17*

GOTTES- UND CHRISTUSDARSTELLUNGEN, SYMBOLE, ESCHATOLOGISCHE THEMEN:
Gnadenstuhl, *Abb. 440, 447*
Arma Christi, *Abb. 98, 447*
Christus in der Rast, *Abb. 107*
Schmerzensmann, *Abb. 96, 98, 106, 448*
Salvator Mundi, *Abb. 389*
Wurzel Jesse, *Abb. 323*

MARIENDARSTELLUNGEN:
Anna selbdritt, *Abb. 95, 117, 405, 435*
Madonna, *Abb. 165, 397*
Madonna, halbfigurig, *Abb. 16, 133, 136-140*
Madonna auf der Mondsichel, *Abb. 196, 201-203, 445*
Madonna in einem Interieur: *Abb. 459, 472*
Madonna, thronend, *Abb. 141*
Maria, trauernd, *Abb. 96, 98, 107, 389, 440, 447, 448*
Sacra Conversazione, *Abb. 239*
Heilige Sippe, *Abb. 53, 164, 176-178, 181*

Marienleben/Kindheitsgeschichte Jesu:
Zurückweisung von Joachims Opfer, *Abb. 129*
Joachim und Anna an der Goldenen Pforte, *Abb. 423*
Geburt Mariens, *Abb. 424*
Tempelgang Mariens, *Abb. 425*
Vermählung Mariens, *Abb. 132, 426*
Verkündigung, *Abb. 121, 128, 341, 342, 365, 411, 432, 470*
Heimsuchung, *Abb. 412, 431*
Geburt Christi, *Abb. 34, 41, 42, 71, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 343, 362, 413, 445, 473*
Verkündigung an die Hirten, *Abb. 71, 362, 413, 445*
Anbetung der Hirten, *Abb. 71*
Beschneidung, *Abb. 83*
Zug der Hl. Drei Könige, *Abb. 71*
Anbetung der Könige, *Abb. 8, 13, 14, 15, 83, 122*
Darbringung im Tempel, *Abb. 125, 131, 339, 363, 463*
Der zwölfjährige Jesus im Tempel, *Abb. 465*
Tod Mariens, *Abb. 340, 414, 433, 434, 466, 467*
Himmelfahrt Mariens, *Abb. 303*
Krönung Mariens, *Abb. 303*

Leben Jesu:
Taufe Christi, *Abb. 43, 49, 52, 55, 56*
Christus segnet die Kinder, *Abb. 187, 191-195*

Passion und Auferstehung Christi:
Einzug nach Jerusalem, *Abb. 325*
Austreibung der Wechsler aus dem Tempel, *Abb. 325*
Abendmahl, *Abb. 325*
Fußwaschung, *Abb. 325*
Gebet am Ölberg, *Abb. 325, 468*
Gefangennahme Christi, *Abb. 326, 347, 355*
Christus vor Pilatus, *Abb. 327, 348, 356*
Geißelung, *Abb. 328, 349, 357*
Dornenkrönung, *Abb. 329, 350*
Ecce Homo, *Abb. 326, 351, 358*
Kreuztragung, *Abb. 327, 352, 359, 469*
Christus in der Rast, *Abb. 107*
Kreuzigung, dreifigurig, *Abb. 89, 93 123, (?)415*
Kreuzigung, vielfigurig (Kalvarienberg), *Abb. 97, 143, 145-148, 379, 383*
Beweinung, *Abb. 94, 416*
Grablegung, *Abb. 338, 353, 360*
Christus in der Vorhölle, *Abb.386*
Auferstehung, *Abb. 329, 354, 361*

Heilige:
Agnes, *Abb. 388*
Anna, *Abb. 165*
Anno, *Abb. 288*
Antonius Abbas, *Abb. 410*
Barbara, *Abb. 141, 395, 410, 435*
Bartholomäus, *Abb. 201*
Christophorus, *Abb. 53, 304, 390*
Cyriakus, *Abb. 54, 292, 304*
Dorothea, *Abb. 435*
Elisabeth von Thüringen, *Abb. 301, 304, (?)406*
Eliud, *Abb. 396*
Felicitas, *Abb. 54*
Gregor der Mohr, *Abb. 288*
Heilige Drei Könige, *Abb. 304*
Hieronymus, *Abb. 445*
büßend in der Wüste, *Abb. 445*
zieht Dorn aus der Pfote des Löwen, *Abb. 445*
Jakobus d. Ä.
Enthauptung, *Abb. 303*
Enthauptung und weitere Szenen, *Abb. 127*
Joachim, *Abb. 117, 219*
Johannes der Täufer,
Taufe Christi, *Abb. 43, 49, 52, 55, 56*
Gastmahl des Herodes, *Abb. 156, 160-163*
Johannes Ev., *Abb. 96, 440, 447, 448*
auf Patmos, *Abb. 445*
Joseph, *Abb. 219*
Katharina, *Abb. 54, 116, 141, 387, 391, 393, 410, 446*
Enthauptung, *Abb. 303*
Radwunder, *Abb. 303*
Konrad, *Abb. 54*
Laurentius, *Abb. 53, 291, 304*
Lazarus, *Abb. 220*
Leonhard, *Abb. 54*
Ludwig von Toulouse, *Abb. 43, 51*
Margareta, *Abb. 392, 435, 446*
Maria Magdalena, *Abb. 406, 435*
Martin, *Abb. 95, 446*
Memelia, *Abb. 396*
Nikolaus, *Abb. 43, 95*
Paulus, *Abb. 304*
Petrus, *Abb. 304*
Sebastian, *Abb. 53, 391, 446*
Servatius, *Abb. 396*
Simeon, *Abb. 220*
Stephanus, *Abb. 53, 385*
Steinigung, *Abb. 122, 206, 207*
Theodulph, *Abb. 44*
Thomas, *Abb. 459*
Thomas von Aquin, *Abb. 304*
Valentin, *Abb. 44, 392*
Wendelin, *Abb. 44, 50*
Szenen aus der Legende, *Abb. 443, 444*
Wilhelm von Aquitanien, *Abb. 44*
Wolfgang, *Abb. 54*

Vierzehn Nothelfer, *Abb. 175, 384*
Dominikanerstammbaum, *Abb. 324*

unidentifizierter hl. Bischof, *Abb. 405*
unidentifizierte weibliche Heilige, *Abb. 302, 304*
unidentifizierte weibliche Heilige mit Kind, *Abb. 438*

Sonstige Personen:
Propheten, *Abb. 427, 428, 430, 433*
Engel (in bildwichtiger Rolle), *Abb. 34, 43, 49, 71, 76-78, 80, 98, 133, 139-141, 196, 201-203, 440, 445, 447, 473*

Antike Themen:
Amor, *Abb. 258, 262, 263*
Venus, *Abb. 31*, 149
Lukretia, *Abb. 152, 153*
Leda mit dem Schwan, *Abb. 374-376*

Profane oder ungeklärte Ikonographie:
Aktstudie, *Abb. 21, 25, 27*
Alchemie, *Abb. 33*
Allegorie, *Abb. 155, 258, 262*
Badebordell, *Abb. 32*
Buchübergabe, *Abb. 124*
Hexen, *Abb. 18, 23, 24, 26*
Hexen beim Schadenzauber, *Abb. 22*
Kopfstudie, *Abb. 47, 317, 344-346*
Lebensalter, *Abb. 155*
Meerwunder, *Abb. 130*
Tierstudie, *Abb. 40*
Traumerscheinung, *Abb. 154*
Säulen, *Abb. 293, 294, 304*
Vedute, *Abb. 225*

Porträt:
Kopf, männlich, *Abb. 47, 317, 344, 366, 373*
Brustbild, männlich, *Abb. 184, 185, 212, 214, 269, 310, 320, 345, 346, 369, 377, 378, 455, 456*
Brustbild, weiblich *Abb. 108, 309*
Halbfigur, männlich, *Abb. 1, 5, 6, 57, 63, 64, 84, 87, 88, 109, 164, 179, 180, 183, 208, 211, 241, 243-248, 265, 266, 270, 275, 277, 279, 281-283, 287, 289, 318, 321, 398, 403, 404, 449*
Halbfigur, weiblich, *Abb. 2, 7, 48, 60, 65, 227, 228, 232-235, 240, 249, 271, 276, 319, 322, 401, 449*
Kniestück, männlich, *Abb. 196, 201, 213, 290, 458, 471*
Kniestück, weiblich, *Abb. 238*
Ganzfigur, männlich, *Abb. 99, 164, 202, 236, 264, 303, 445, 459*
Ganzfigur, weiblich, *Abb. 99, 236, 303, 440*
Doppelbildnis, *Abb. 258, 262, 316*
Familienbildnis, *Abb. 261, 368*
Kinderbildnis, *Abb. 43, 57, 60, 180, 449, 457, 458*
Selbstbildnis, *Abb. 181, 182, 243, 368*
Rollenporträt, *Abb. 16, 181, 182, 458*
Stifterbild, *Abb. 43, 54, 71, 83, 89, 93-95, 99, 196, 201, 202, 236, 303, 367a, 440, 445, 457, 459, 471*

Heraldik:
Vollständiges Wappen, *Abb. 43, 54, 71, 87-89, 112, 113, 196, 236, 250, 251, 258, 264, 268, 269, 272*
Wappenschild, *Abb. 53, 57, 60, 62, 64, 70, 83, 93, 94, 115, 124, 164, 179, 186, 203, 227, 228, 231, 234, 235, 237, 238, 303, 310, 316, 436, 440, 449*
Krone, geflügelt, *Abb. 114*

ABBILDUNGSNACHWEIS

Ursula Edelmann, Frankfurt a. M.: 1, 2, 8, 44, 71, 84, 207, 241, 257, 277, 279, 291–294, 379, 380, 405, 406, 436, 438, 459
Institut für Angewandte Photogrammetrie und Geoinformatik der Fachhochschule Oldenburg/Ralf Jantos/Peter Meyer/Manfred Weisensee: 3, 35–38, 66–68, 72–74, 100–103, 118, 119, 142, 150, 157, 158, 166–173, 188, 197, 198, 216, 229, 259, 331, 334–336, 407, 450–452
Staatliche Kunstsammlungen Weimar: 5, 161, 191
Mittelrhein-Museum Koblenz: 6, 7
Jörg P. Anders, Berlin: 13, 21, 27, 48, 55, 145, 153, 214, 223, 228, 240, 269, 287, 362, 376, 447, 456, 470
Öffentliche Kunstsammlungen Basel: 15, 51, 340, 341, 347–354, 434
Kunsthistorisches Museum Wien: 16, 17, 155, 162, 183, 322, 404
Jochen Beyer, Village-Neuf: 18, 34, 43, 45, 46, 57, 64, 65, 89, 98, 99, 109, 117, 133, 143, 149, 156, 164, 165, 187, 196, 208, 215, 227, 248–251, 253, 254, 266, 270–272, 283, 323–329, 369, 393, 398, 399, 411–416, 440
Archive der Verfasser: 22, 32, 33, 56, 70, 78–82, 96, 97, 115, 246, 280, 374, 378
Albertina Wien: 23
Kunsthalle Karlsruhe: 24, 40, 41, 201, 301, 302
Musée du Louvre, Paris: 25
Kunstsammlungen der Veste Coburg: 26
Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz: 28, 121–123
New York, Metropolitan Museum of Art: 31, 77, 282
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: 42, 83, 138, 203, 219, 220, 232, 245, 265, 288, 368, 397, 445, 446
Joachim Blauel/Artothek: 43
National Gallery Washington: 47, 473
Staatsgalerie Stuttgart: 49, 423–428
Uffizien, Florenz: 51
Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart: 52
Bayerisches Nationalmuseum, München: 53, 54
Philadelphia Museum of Art: 60–62, 263
Gemäldegalerie Dresden: 63
Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen: 76
Dirk Marwedel, Wiesbaden: 86, 274, 409, 454
Rheinisches Landesmuseum Bonn: 87
Diözesanmuseum Paderborn: 94
Niedersächsisches Landesmuseum Hannover: 107, 146, 377
Staatliche Kunstsammlungen Kassel: 108, 238, 261
Aymin Kavalci, Frankfurt a. M.: 110, 308
Mainfränkisches Museum Würzburg: 127
Foto Marburg: 136, 139–141, 175, 192, 202, 430–433, 435, 443, 444
Akademie der Künste, Wien: 152, 181, 182
Wadsworth Atheneum, Hartford (Connecticut): 160
Catharijneconvent Utrecht: 176
Rheinisches Bildarchiv: 177, 218
Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel: 178, 281
National Gallery London: 180, 244, 471
Martin von Wagner-Museum, Würzburg: 184
Hamburger Kunsthalle/Elke Walford: 186, 193, 339
Museum der bildenden Kunst, Leipzig: 194, 195, 233
Stiftsmuseum Aschaffenburg: 224
Hauptstaatsarchiv Nürnberg: 236
Skulpturensammlung Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz / H. Deecke: 237
Fürst zu Hohenlohe-Oehringen'sche Verwaltung: 264
National Portrait Gallery London: 290
Bernhard Decker, Frankfurt a. M.: 306, 307
Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid: 316, 319, 320, 401
Staatsbibliothek Bamberg: 317, 345
Staatliche Kunstsammlung Dessau: 344
Fürstlich Waldburg-Wolfeggsche Sammlungen Wolfegg: 346
Henry E. Huntington Library, San Marino (Cal.): 355–361
British Museum London: 366
Maryan Ainsworth, Metropolitan Museum New York: 370
Windsor Castle, Royal Collection: 373
Kurt Haase, Frankfurt a. M.: 384
Rolf Kreuder, Tann: 391, 392
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: 395, 396
North Carolina Museum of Art, Raleigh (N.C.): 403
Universitätsbibliothek Würzburg: 448
Österreichische Galerie, Wien: 467
Historisches Museum Regensburg: 468, 469
A.C.L., Bruxelles: 472

Alle übrigen: Archiv des Städelschen Kunstinstituts
Nicht in allen Fällen war es möglich, Rechtsinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.