



STÄDEL
MUSEUM

TITEL / TITLE

Deutsche Gemälde im Städel 1300–1500

AUTOR(EN) / AUTHOR(S)

Bodo Brinkmann, Stephan Kemperdick

REIHE / SERIES

Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 4

HERAUSGEBER / EDITOR(S)

Herbert Beck, Jochen Sander

ORT / PLACE, VERLAG / PUBLISHER, JAHR / YEAR

Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2002

EMPFOHLENE ZITATIONSWEISE / RECOMMENDED CITATION

Bodo Brinkmann, Stephan Kemperdick, Deutsche Gemälde im Städel 1300–1500 (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 4, herausgegeben von Herbert Beck und Jochen Sander), Mainz 2002

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





DEUTSCHE GEMÄLDE
IM STÄDEL
1300–1500

KATALOGE DER GEMÄLDE IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT
FRANKFURT AM MAIN
IV

HERAUSGEgeben VON HERBERT BECK UND JOCHEN SANDER

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT
STÄDELSCHER MUSEUMS-VEREIN
STÄDTISCHE GALERIE
DAUERLEIHGABEN DES HISTORISCHEN MUSEUMS

BODO BRINKMANN
STEPHAN KEMPERDICK

DEUTSCHE GEMÄLDE
IM STÄDEL
1300–1500



VERLAG PHILIPP VON ZABERN · MAINZ AM RHEIN

Umschlag: Stefan Lochner, Marter Johannes des Evangelisten,
Ausschnitt, Frankfurt, Städel

GEFÖRDERT DURCH DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT
GEDRUCKT MIT UNTERSTÜTZUNG DER
GEORG UND FRANZISKA SPEYER'SCHEN HOCHSCHULSTIFTUNG

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie <Frankfurt, Main> :
Deutsche Gemälde im Städel 1300–1500 / [Städelsches Kunstinstitut ...]
Bodo Brinkmann ; Stephan Kemperdick. [Hrsg. von Herbert Beck und Jochen Sander]. –
Mainz am Rhein : von Zabern, 2002
(Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main ; Bd. IV)
ISBN 3-8053-2920-2

X, 458 Seiten mit 43 Farb- und 355 Schwarzweißabbildungen

© 2002 by Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein
und Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
ISBN 3-8053-2920-2

Gestaltungskonzept: Julia Walch, Bad Soden
Lithos: Scan Comp GmbH, Wiesbaden

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

Vor rund hundert Jahren veröffentlichte Heinrich Weizsäcker mit seinem „Catalog der Gemälde-Gallerie des Städtelschen Kunstinstituts“ die erste systematische Erfassung und Analyse des Gemäldebestands unseres Hauses nach den seinerzeit gültigen wissenschaftlichen Maßstäben. Vergleicht man den hier vorgelegten ersten Teil des aktuellen wissenschaftlichen Bestandskatalogs der altdeutschen Gemälde mit diesem Vorläufer, so wird man die meisten Katalognummern bei Weizsäcker vergeblich suchen, da die betreffenden Objekte damals noch gar nicht erworben worden waren. Der entschiedene Ausbau der altdeutschen Bestände fand am Städel erst im zwanzigsten Jahrhundert statt, namentlich in der langen Amtszeit Georg Swarzenskis, der dem Haus von 1906–1937 als Direktor vorstand.

Diese Dynamik verdankt sich unter anderem auch dem glücklichen Zusammenwirken verschiedener Frankfurter Institutionen unter der Ägide Swarzenskis. Die altdeutschen Gemälde, die das Museum am Mainufer heute seinen Besuchern präsentieren kann, stammen nämlich nur zum Teil aus dem Besitz der von Städel eingesetzten Stiftung. Gerade in diesem Abschnitt der Galerie stößt man immer wieder auf wichtige Stücke im Eigentum der Städtischen Galerie, des Städtischen Museums-Vereins oder des Historischen Museums. Das letztere hat 1922 einige seiner kunsthistorisch bedeutendsten Werke gegen einen größeren Bestand an explizit historisch relevanten Objekten aus dem Städel eingetauscht. Seitdem bilden die Dauerleihgaben des Historischen Museums eine so sinnvolle und stimmige Ergänzung der altdeutschen Abteilung im Städel, daß sie aus diesem Kontext inzwischen nicht mehr wegzudenken sind. Dem Arrangement von 1922 lag die Absicht zugrunde, beide Häuser in ihrer unterschiedlichen Aufgabenstellung zu stärken, eine museumspolitische Strategie, die auch heute noch aktuell ist.

Der vorliegende wissenschaftliche Bestandskatalog deutet die unterschiedlichen Besitzverhältnisse bereits in der Formulierung des Titels an: „Deutsche Gemälde im Städel“. Ganz zutreffend ist dieser Titel dennoch nicht, da eine der behandelten Tafeln während der Bearbeitung der entsprechenden Katalognummer vorübergehend an das Historische Museum zurückgeliehen worden war und sich auch heute noch dort befindet. Leider konnte deswegen die Untersuchung dieses Werkes aus dem Umkreis des Hausbuchmeisters nicht dem Standard der übrigen Nummern entsprechend durchgeführt werden; aus dem gleichen Grund fehlt auch eine Farbaufnahme.

Wie zu dem 1992 erschienenen Katalog „Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550“ haben auch zu dem vorliegenden Band zahlreiche Helfer beigetragen. Dank gebührt zuallererst den Mitarbeitern am Städtischen 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, die mit einem dreijährigen Stipendium die Mitarbeit von Stephan Kemperdick an dem Katalogprojekt ermöglicht hat. Die Speyer-sche Hochschulstiftung hat schließlich einen namhaften Betrag zu den Druckkosten zugeschossen. Beim Verlag Philipp von Zabern wußten wir die Realisierung des Buches in bewährten Händen.

Herbert Beck

Jochen Sander



INHALT

VORWORT	v	SCHWÄBISCHER ODER OBERRHEINISCHER MEISTER UM 1430
EINLEITUNG	ix	Madonna im Kreise von Engeln
		143
 KATALOG		
 RHEINISCHER MEISTER UM 1330		
Flügel des Altenberger Altars	3	TIROLER MEISTER UM 1440
 NÜRNBERGER MEISTER UM 1350/60		
Die Krönung Mariens/Der Kreuz- tragende Christus	33	Thronende Madonna mit Engeln
 MEISTER DES NÜRNBERGER MARIENALTARS		
Gebet am Ölberg	55	FRÄNKISCH-SCHWÄBISCHER MEISTER UM 1440/50
 MITTELRHEINISCHER MEISTER UM 1400		
Anbetung der Könige	66	Kalvarienberg
 ÄLTERER MEISTER DER AACHENER SCHRANKTÜREN		
Flügelpaar: Drei Marien am Grabe	77	STEFAN LOCHNER
 MEISTER DER PASSIONS- TÄFELCHEN		
Kreuzanheftung	87	Die Apostelmartyrien
 OBERRHEINISCHER MEISTER UM 1410/20		
Das Paradiesgärtlein	93	MEISTER DES FRIEDRICH-ALTARS (WERKSTATT)
 MITTELRHEINISCHER MEISTER UM 1420		
Kreuzigungsaltar, sogenannter Peterskirchenaltar	121	Gebet am Ölberg
 MEISTER DER DARMSTÄDTER PASSION		
		MEISTER DER MADONNA VON COVARRUBIAS
 MEISTER AUS DEM UMKREIS FRIEDRICH HERLINS		
		Ruhe auf der Flucht nach Ägypten
 MEISTER DER SALVATOR MUNDI		
		226
 MITTELRHEINISCHER MEISTER UM 1450/60		
		MITTELRHEINISCHER MEISTER UM 1450/60
 KREUZIGUNG CHRISTI MIT MARIA UND JOHANNES EV.		
		Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes Ev.
 MEISTER DER SALVATOR MUNDI		
		244
 MEISTER DER DARMSTÄDTER PASSION		
		Christus als Salvator Mundi
 SZENE AUS EINER HEILIGENLEGENDE		
		257
 MEISTER AUS DEM UMKREIS FRIEDRICH HERLINS		
		Szene aus einer Heiligenlegende
 264		

MEISTER DES EGGENBURGER ALTARS		MEISTER DES BARTHOLOMÄUS-ALTARS	
Enthauptung Johannes des Täufers	272	Heilige Familie	381
MEISTER DES WINKLER-EPITAPHS		MEISTER DES BREIDENBACH-EPITAPHS	
Martyrium des hl. Petrus		Kreuzigung mit Johannes dem Täufer	
Martyrium des hl. Thomas	282	und dem hl. Hieronymus	391
KÖLNER MEISTER UM 1470/80		STRASSBURGER MEISTER UM 1510/20	
Enthauptung und Entrückung der hl. Katharina	296	(nach einer Vorlage des 15. Jahrhunderts)	
MEISTER DES HAUSBUCHS		Kreuzbereitung	401
Auferstehung Christi	308	MEISTER BM	
MEISTER DES HAUSBUCHS, WERKSTATT ODER UMKREIS		Geburt Christi	413
Hl. Hieronymus, 1480	327	IMITATOR MARTIN SCHONGAUERS	
MEISTER DES MONIS-ALTARS (UMKREIS DES HAUSBUCH-MEISTERS)		Madonna mit Kind in einem Fenster	423
Rechter Flügel des Frankfurter Monis-Altars	334	ANHANG	
WOLFGANG BEURER (MEISTER WB)		<i>Peter Klein</i>	
Bildnis eines Mannes,		Dendrochronologische Untersuchungen	
Bildnis einer Frau	346	von Gemäldeplatten	432
MEISTER DES STÖTTERITZER ALTARS (KOPIE NACH)		Abkürzungsverzeichnis mehrfach zitierte Literatur	
Kreuzaufrichtung	358	435	
NÜRNBERGER MEISTER UM 1490		Verzeichnisse des Städelschen Kunstinstituts	
Bildnis eines Jungen Mannes	368	435	
ÖSTERREICHISCHER MEISTER UM 1490		Abgekürzt zitierte Literatur	
Der hl. Leonhard befreit Gefangene	375	435	
		Indizes	437
		Inventarnummern	437
		Erwerbungsdaten	437
		Provenienzen	438
		Veränderte Zuschreibungen	439
		Register	440
		Personen (und ihre Werke)	440
		Orte (und dort befindliche Werke)	447
		Ikonographie der abgebildeten Werke	455
		Abbildungsnachweis	458

EINLEITUNG

Erst relativ spät ist der Bestand an altdeutscher Malerei im Städelischen Kunstinstitut gewachsen. Der Stifter besaß nur weniges – von den in 32 Katalognummern des vorliegenden Bandes behandelten Werken stammt nur ein Bildnispaar aus seiner Sammlung. Als die ältere nordalpine Kunst dann zu Beginn des 19. Jahrhunderts von den Romantikern wiederentdeckt wurde und infolge der Sakularisation vielfach auch zur Disposition stand, konnte das Städel nicht wie andere deutsche Sammlungen einen umfangreichen Grundstock legen, weil dem Institut durch einen langen Rechtsstreit in puncto Erwerbungen die Hände gebunden waren. Schon bald nach Beilegung der juristischen Querelen bemühte man sich zwar, mit dem Ankauf der Apostelmartyrien Stefan Lochners das Versäumte nachzuholen. Die berühmte Sammlung Boisserée aber, an der die Administration durchaus Interesse bekundet hatte, war inzwischen unerreichbar geworden.

Die altdeutsche Malerei hätte deswegen in der Frankfurter Galerie gewiß nie ihren heutigen Stellenwert erreicht, wenn nicht Georg Swarzenski, Direktor von 1906 bis 1937, während seiner Amtszeit drei substantielle Erweiterungen des Bestandes erreicht hätte: 1922 erwirkte er einen Austausch zwischen dem Historischen Museum und dem Städel, das seitdem kunsthistorisch so bedeutende Werke wie das Paradiesgärtlein als Dauerleihgaben beherbergt. Ein Jahr später kam mit dem Holzhausen-Nachlaß die weit zurückreichende Ahngalerie dieser Frankfurter Patrizierfamilie endgültig in den Besitz des Hauses. Als sich 1928 der Verkauf der Sammlung Hohenzollern aus dem Sigmaringer Schloß abzeichnete, gelang es Swarzenski, in einer konzentrierten Aktion viele der Stücke für deutsche Museen zu sichern. Die Städtische Galerie im Städel konnte er dabei um 15 altdeutsche Gemälde bereichern. Etliche Einzelerwerbungen, viele gleichfalls von Swarzenski getätigten, und Schenkungen rundeten daneben bis in die 1960er Jahre den Bestand ab.

Das Ergebnis dieser Sammeltätigkeit besticht heute durch die Kombination von hoher Qualität und bemerkenswerter Vielfalt. Es ist gelungen, einen durchaus repräsentativen Querschnitt der deutschen Malerei des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit zusammenzutragen. Als wichtiger, wohl nirgends besser repräsentierter Schwerpunkt hat sich – mehr durch die Erwerbungsumstände als durch bewußte Wahl – die Malerei des Mittelrheingebietes herausgebildet. Ein frühes, noch hochgotisches Zeugnis stellen die großformatigen Flügel des um 1330 entstandenen Altenberger Altars dar. Der Weiche Stil ist mit zwei bedeutenden Werken vertreten, einer gegen 1400 geschaffenen Königsanbetung und dem etwa 20

Jahre jüngeren großen Flügelretabel der Frankfurter Peterskirche. Aus dem mittleren 15. Jahrhundert sind mit dem Meister der Darmstädter Passion und dem unbekannten, nur in diesem einen Gemälde greifbaren Schöpfer der Kreuzigung aus dem Frankfurter Waisenhaus jene beiden Maler vertreten, welche heute als die bedeutendsten Gestalten dieser überlieferungsarmen Zeit erscheinen. Für das zu Ende gehende Jahrhundert stehen dann eine wichtige Tafel des Hausbuchmeisters sowie Arbeiten aus seiner Umgebung und ein Bildnispaar Wolfgang Beurers. In der Zusammenschau zeigen all diese Gemälde indes auch, wie verschiedenartig die Werke einer Region ausfallen, daß die aufeinanderfolgenden Generationen nicht notwendig immer ortsgebundene Gemeinsamkeiten aufweisen. Ja, gerade am Mittelrhein sind lang andauernde Konstanten eines Regionalstils kaum zu erkennen.

Weil also der altdeutsche Bestand im Städel einerseits in relativ breiter Streuung fränkische, schwäbische, kölnerische, mittel- und oberrheinische, auch österreichische Werke versammelt, andererseits die regionale Nachbarschaft weniger stilistische Gemeinsamkeiten hervorbringt als die zeitliche Nähe, schied bei der Katalogisierung eine Gliederung des Materials nach Kunstlandschaften aus. Zur Aufteilung des mehr als 200 Jahre umspannenden Gesamtbestandes schien uns vielmehr eine chronologische Gliederung geraten.

Der vorliegende Band führt bis an die Epochenschwelle um 1500 heran. Mit der Kunst Albrecht Dürers beginnt etwas Neues: Nicht umsonst bezeichnet man die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts mit dem Namen des großen Nürnbergers als Dürerzeit. Die 48 Werke, die das Städel aus dieser Zeit besitzt, werden im nachfolgenden zweiten Band des Kataloges besprochen werden. Allerdings wird die Zeitgrenze fließend gehandhabt: Die Geburt Christi vom Meister BM, die Straßburger Kreuzbereitung und sogar das kleine gegenreformatorische Madonnenäfelchen am Schluß haben wir in den vorliegenden Band aufgenommen, obgleich sie nach 1500 entstanden sind, weil diese Werke ausgesprochen retrospektive Züge tragen und unverkennbar die Kunst Martin Schongauers bzw. sogar Kompositionen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts wiederholen.

Eine chronologische Anordnung wurde auch innerhalb dieses ersten Bandes gewählt, denn eine alphabetische Auflistung nach Künstlernamen verbot sich bei Malern, die überwiegend anonym geblieben und deren Notnamen (sofern überhaupt vorhanden) oft wenig geläufig sind. In der chronologischen Folge ist unseres Erachtens die Nachbarschaft von Stilverwandtem ebenso wie die Entfaltung

übergreifender Prinzipien am besten nachzuvollziehen und insbesondere eine rasche Orientierung des Lesers am ehesten gewährleistet. Natürlich soll damit keine absolute Reihenfolge, sondern nur ein ungefähres Verhältnis ausgedrückt werden. Im großen und ganzen denken wir aber, daß die hier vorgenommene Anordnung einen übersichtlichen Weg durch die spätmittelalterliche Malerei in Deutschland bietet.

Die einzelnen Katalognummern folgen in ihrem Aufbau, mit wenigen Abweichungen, dem 1993 erschienenen Bestandskatalog „Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550“ von Jochen Sander. 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 „Gemäldetecnologischen Be funde“ an, begleitet von entsprechenden 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“. Neu gegenüber dem Altniederländer-Katalog ist die Rubrik „Zugehörige Teile“, in der alle ursprünglich zum selben Ensemble wie das katalogisierte Bild gehörigen erhaltenen Objekte aufgeführt sind. Alle zugehörigen Teile werden zudem abgebildet. 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 zugehörigem Stück, sind am Ende mit einem Sternchen (*) gekennzeichnet.

Kurzbiographien zu dem jeweiligen Künstler werden dem Eintrag nur dann vorangestellt, 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 Meistern, deren Schaffen kaum abgrenzbar ist und deren Leben im Dunkeln liegt, finden sich Informationen über das zu beschreibende Werk hinaus in Forschungsgeschichte und Diskussion. Eingebürgerte Notnamen – wie etwa „Meister des Hausbuchs“ – werden übernommen, nicht gefestigte dagegen durch die lokale und chronologische Bezeichnung des Meisters ersetzt – so gibt es keinen „Meister des Paradiesgärtleins“, sondern einen „Oberrheinischen Meister um 1410/20“. In dieser Art gestaltete Benennun-

gen sind die Regel, auf die Einführung neuer Notnamen wurde verzichtet.

Das Manuskript wurde im September 2001 abgeschlossen. Für die einzelnen Katalognummern zeichnet jeweils derjenige Bearbeiter verantwortlich, dessen Initialen am Ende angegeben sind. Ein Objekt, das Frankfurter Paradiesgärtlein, haben wir gemeinsam erforscht und diskutiert.

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. Zu nennen ist ebenso unser Restaurator Stephan Knobloch, dem die Röntgenaufnahmen zu verdanken sind und der in einem Falle, beim Salvator des Meisters der Darmstädter Passion, die bei der Untersuchung gewonnenen Erkenntnisse unmittelbar zum Anlaß für eine durchgreifende Restaurierung nahm. Der Holzbiologe Peter Klein hat schließlich in bewährter kollegialer Zusammenarbeit 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; Jochen Beyer, Villages-Neuf; Julien Chapuis, New York; Melanie Damm, Frankfurt a. M.; Thomas Doeppner, Duisburg; Ursula Edelmann, Frankfurt a. M.; Juliane von Fircks, Frankfurt a. M.; Uwe Gast, Freiburg i. Br.; Rainald Grosshans, Berlin; Claudia Grund, Eichstätt; Elisabeth Heinemann, Frankfurt a. M.; Daniel Hess, Nürnberg; Martina Homlka, Berlin; Pfarrer Bernhard Jakobs, Oberwesel; Theo Jülich, Darmstadt; Fa. Kleipo, Offenbach a. M.; Antje-Fee Köllermann, München; Bernd Konrad, Radolfzell; Fritz Koreny, Wien; Tilmann Kossatz, Würzburg; Roland Kriesel, Köln; Ingeborg Krueger, Bonn; Rudolf Linnertz, Braunfels; Dietmar Lüdke, Karlsruhe; Dirk Marwedel, Wiesbaden; Ludwig Meyer, München; Detlef Mißlbeck, München; Michael Mohr, Frankfurt a. M.; Karin und Eike Oellermann, Heroldsberg; Johannes Graf Oppendorf, Braunfels; Michaela Reid, Jedburgh; Maria Reimelt, Berlin; Mariantonia Reinhard-Felice, Winterthur; Michael Roth, Berlin; Werner Schade, Berlin; Ruth Schmutzler, Frankfurt a. M.; Hartmut Scholz, Freiburg i. Br.; Helen Smith, Düsseldorf; Robert Suckale, Berlin; Martin Tischler, Nürnberg; Dieter Vorsteher, Berlin; Berit Wagner, Halle a. d. S.; Julia Walch, Bad Soden; Elsbeth de Weerth, Frankfurt a. M.; Kurt Wettengl, Frankfurt a. M.; Adelheid Wiesmann, Darmstadt; Annette Willberg, Köln; Pfarrer Frieder Wünsche, Leipzig; Frank Günter Zehnder, Bonn; Detlev Zinke, Freiburg i. Br.

Bodo Brinkmann

Stephan Kemperdick

KATALOG



RHEINISCHER MEISTER UM 1330

FLÜGEL DES ALTENBERGER ALTARS

INV. NR. SG 358–361

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Tanne (*Abies alba*). Beide Flügel jeweils aus zwei separaten, unterschiedlich breiten Tafeln bestehend, diese ursprünglich durch Scharniere verbunden. Der Spalt zwischen den beiden Tafeln heute jeweils mit einer dünnen Leiste geschlossen. Alle Tafeln aus senkrecht verleimten Brettern zusammengesetzt. Stärke ca. 3 cm.

Auf den Außenseiten sind jeweils zwei Einschubleisten in die Flügel eingelassen (zu Lage und Maßen s. Schemazeichnung *Abb. 5*). Sie stabilisierten die Konstruktion der Flügel und waren insbesondere notwendig, da keine Halt gebenden äußeren Rahmen vorhanden waren. Auf den Einschubleisten waren sowohl die Scharniere angebracht, die die beiden Teile eines Flügels miteinander verbanden, als auch die Scharniere, die den ganzen Flügel am Altarschrein befestigten. Erhalten haben sich nur die Abdrücke der Scharnierbänder, die schwalbenschwanzähnlich geformt, jeweils etwa 16–17 cm lang und am äußeren Ende etwa 5,5 cm breit waren. Die Scharniere waren dem Holz nur aufgelegt, nicht in die Fläche eingelassen. Gehalten wurden sie von zumeist fünf Eisennägeln, von denen noch einzelne vorhanden sind.

An den oberen und unteren Kanten jeder Tafel sind heute Eichenholzleisten von ca. 3,8 cm Höhe in voller Breite mittels Nut und Feder mit den Originalträgern fest verbunden und verleimt, wobei Originalsubstanz verloren ging.¹ An den senkrechten Kanten sind die Tafeln vergleichsweise geringfügig und nur innerhalb der gemalten roten Rahmung beschnitten.

LINKER FLÜGEL (SG 358, 359): Gesamtmaße 153,7 x 118,8 (± 0,2) cm; verbliebene Höhe der originalen Flächen: 145,5 cm; Maße der breiteren Tafel: 153,7 x 69,5 cm, Maße der schmaleren Tafel: 153,7 x 48,8 (± 0,2) cm.

RECHTER FLÜGEL (SG 360, 361): Gesamtmaße 153,3 x 119,3 (± 0,1) cm; verbliebene Höhe der originalen Flächen: 145,7 cm; Maße der breiteren Tafel: 153,3 x 70,8 cm, Maße der schmaleren Tafel: 153,3 x 48,2 cm.

Auf beiden Flügelaußenseiten finden sich nah der Innenkante mit Holzstücken ausgeflickte Beschädigungen; auf dem rechten Flügel mißt die Ausflickung ca. 9,5 x 2 cm; auf dem linken ca. 11 x 3 cm. Hier auch ein etwas

kleineres, bis auf die Tafelinnenseite reichendes ausgeflicktes Loch, das ursprünglich ein Schloß beherbergte haben dürfte (s. Schemazeichnung *Abb. 5*).

Auf den ehemaligen Außenseiten sind die Tafeln ganzflächig mit feiner Leinwand überklebt; stellenweise befindet sich eine bis zu mehreren Millimetern dicke Ausgleichsmasse zwischen Holz und Leinwand. Auf dem rechten Flügel fanden Tuchstücke mit eingewebten blauen Streifenmustern Verwendung (unterer Bereich der breiten Tafel, rechte Seite der schmaleren), wie sie gewöhnlich für Wäsche, beispielsweise Kissen, benutzt wurden. Die Leinwandkaschierung deckte ursprünglich sowohl die Einschubleisten als auch die Scharnierbänder ab. Die ehemaligen Innenseiten der Tafeln sind – zumindest teilweise – ebenfalls mit Leinwand kaschiert.

Malfläche:

einschließlich der gemalten roten Rahmenleisten den Maßen der Bildträger entsprechend

Zustand der Malerei:

FLÜGELINNENSEITEN: Auf beiden Flügeln zahlreiche Schäden. Goldgrund häufig abgerieben und vielfach von Resten eines ockerfarbenen Anstrichs bedeckt, dieser wohl von einer Restaurierung auf Schloß Braunfels herrührend und erst nach dem Erwerb durch das Städel wieder entfernt² – dabei anscheinend auch weitere Übermalungen beseitigt. Die gemalten Rahmenleisten weitgehend und teilweise recht unsauber übermalt, dabei stellenweise rote Farbe bis in die Bildfelder hinein verwischt. Die in Silber ausgeführten Blütenmuster der Rahmen zeitweilig verändert; auf einer Photographie des späten 19. Jahrhunderts³ ähnliche, doch etwas anders plazierte Ornamente erkennbar, diese stellenweise noch schemenhaft vorhanden. Zahlreiche Beschädigungen und Retuschen in den Bildfeldern, vor allem die zinnoberroten Partien durchweg stark in Mitleidenschaft gezogen und retuschiert. Der Farnton der blauen, wahrscheinlich mit Azurit ausgeführten Gewandpartien ursprünglich vermutlich weniger gräulich. Inkarnate zumeist recht gut erhalten. Bildelemente, die ehemals oben oder unten über die gemalte Rahmung reichten – insbesondere die Füße der Heiligen Drei Könige –, durch Beschneidung der Tafel beschädigt. Die gesamte Malschicht 1975 großzügig mit Wachs gefestigt;

¹ Diese Leisten sind bereits auf den Photographien bei ALDENHOVEN (1894), Tf. 2,3, zu sehen.

² SOLMS-LAUBACH (1926), S. 35.

³ ALDENHOVEN (1894), Tf. 2,3.



Abb. 1: Rheinischer Meister um 1330, Altenberger Altar, linker Flügel, Innenseite, Frankfurt, Städel



Abb. 2: Rheinischer Meister um 1330, Altenberger Altar, rechter Flügel, Innenseite, Frankfurt, Städel

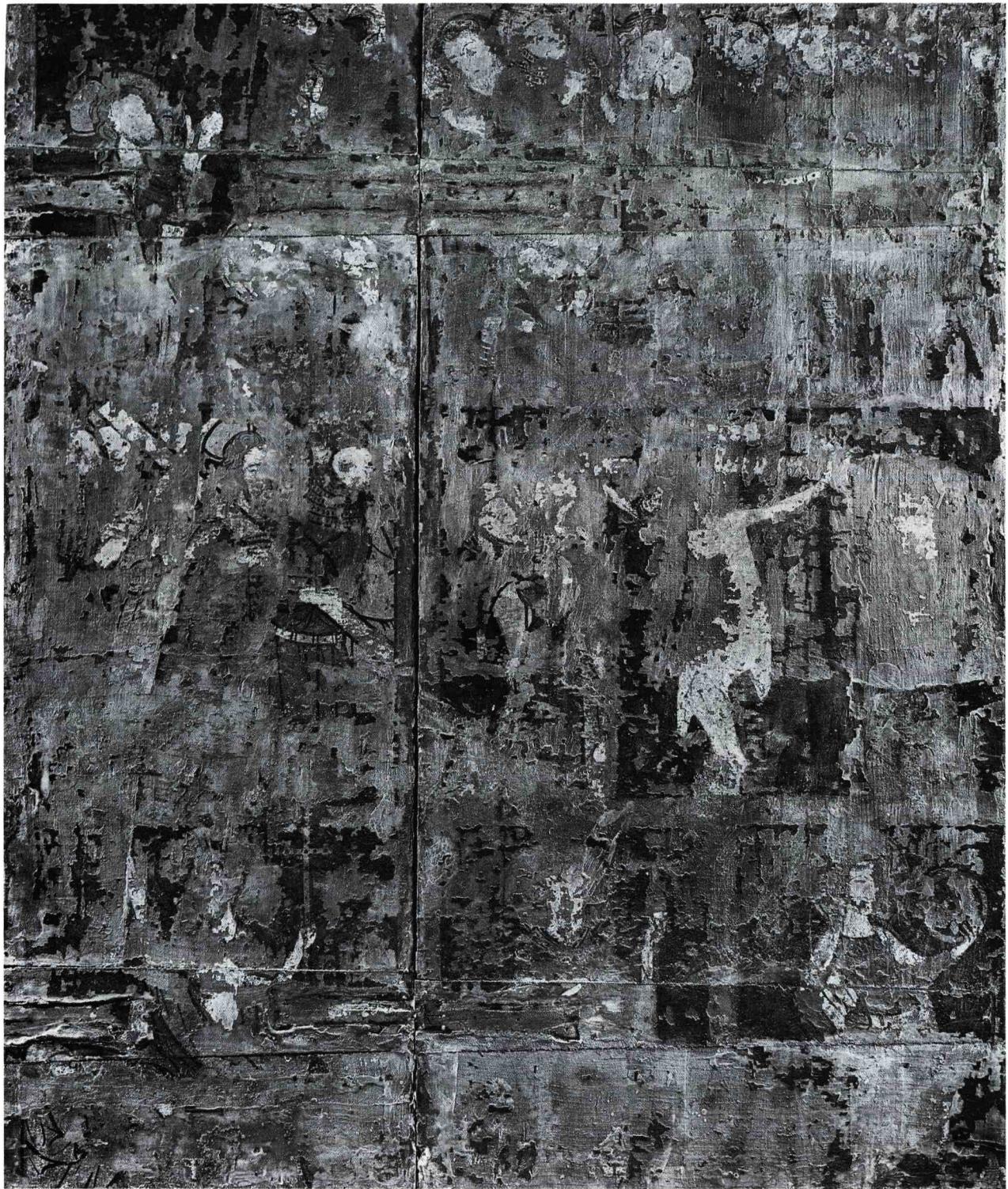


Abb. 3: Rheinischer Meister um 1330, Altenberger Altar, linker Flügel, Außenseite, Frankfurt, Städel

1989 bei erneuter Festigung und Niederlegung von Blasen überschüssige Wachsreste entfernt. Folgende größere Schäden:

LINKER FLÜGEL: Verkündigung: Blattsilber der Vase weitgehend abgerieben; Geburt Christi: zahlreiche retuschierte Beschädigungen (z. T. Kratzspuren) im Körper der Kindes, retuschierte Beschädigungen im Gesicht Mariens und im Gewand Josephs; Anbetung der Könige: rotes Gewand

des jüngsten Königs stark beschädigt und weitgehend retuschiert.

RECHTER FLÜGEL: Ein Riß mit Farbverlusten vertikal vom oberen Bildrand durch das Gesicht des krönenden Christus und weiter durch das linke Auge des Paulus verlaufend. Marienkrönung: Mantel Christi rechts unten und Seite der Bank weitgehend erneuert, der Faltenverlauf in der rechten unteren Bildecke dabei fehlerhaft ergänzt;



Abb. 4: Rheinischer Meister um 1330, Altenberger Altar, rechter Flügel, Außenseite, Frankfurt, Städel

Marientod: Gesicht Mariens stark beschädigt und retuschiert, linke Hand Petri und Umgebung retuschiert, Gesicht des Apostels ganz rechts hinten völlig zerstört.
AUSSENSEITEN: Sehr stark zerstört. Malschicht und Gründierung meist völlig, die Leinwandkaschierung an einigen kleineren Stellen verloren. Die verbliebenen, oft nicht mehr im Sinne einer Darstellung lesbaren Farbinseln zu-

meist stark abgerieben; insbesondere bei den Gesichtern im oberen Register des linken Flügels kaum mehr als eine untere Farbschicht erhalten; einzelne Gesichtszüge hier nur noch durch Ausbrüche der Farbschicht erkennbar, die den ehemals vorhandenen Linien folgen. Beide Außenseiten durchweg sehr dick, teilweise bis zur völligen Undurchsichtigkeit, mit Wachs zur Festigung überzogen.

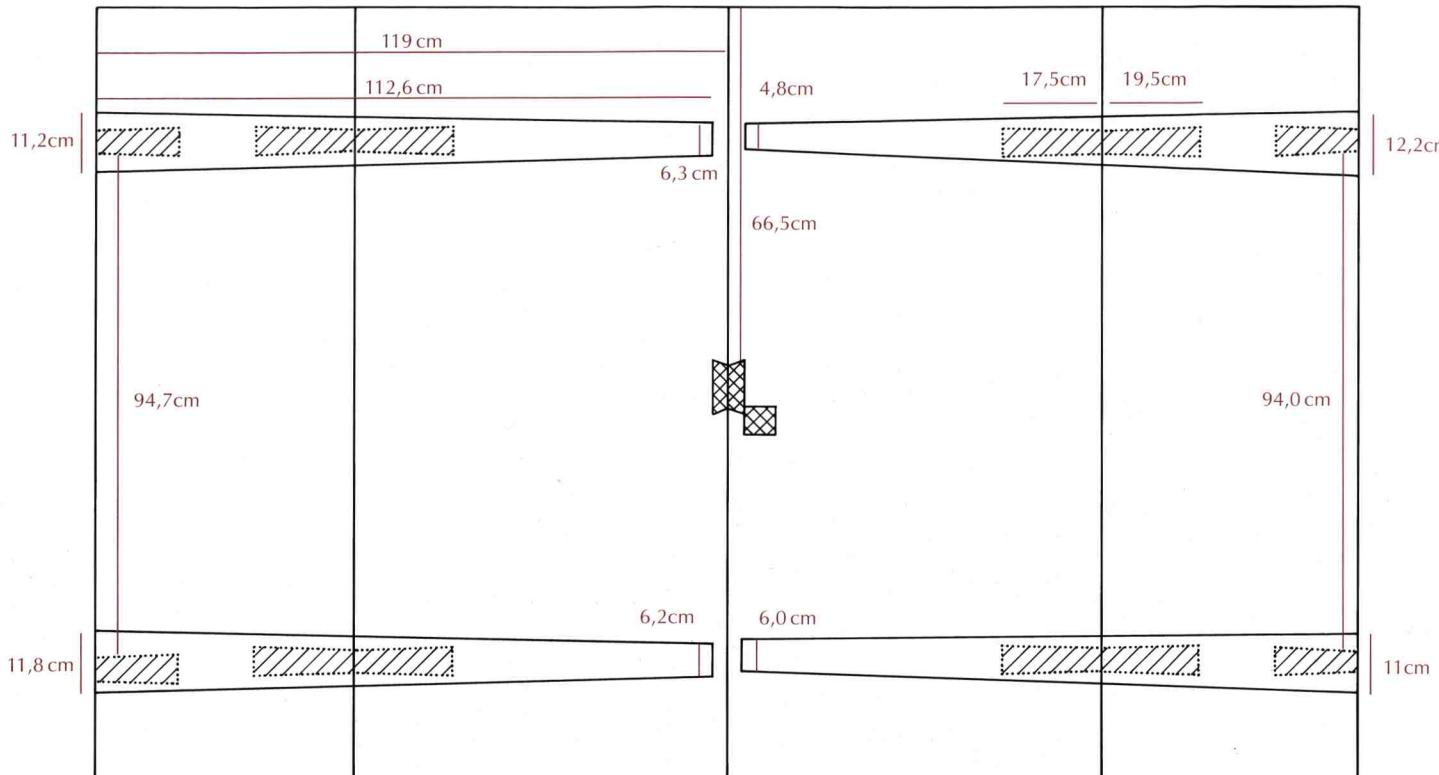


Abb. 5: Altenberger Altar, Schemazeichnung, Konstruktion der Flügel, Außenseiten, Frankfurt, Städel (Zeichnung: Dirk Marwedel)

Rahmen:

modern; beide Tafeln eines Flügels in einer zusammenfassenden Konstruktion aus Holzleisten und Metallstreben verschraubt

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Eine Infrarot-Reflektographie wurde nur auf der Innenseite des linken Flügels durchgeführt und erbrachte keinerlei Ergebnisse. Wo gemalte Formen an den Goldgrund stoßen, wurden die Konturen, wie üblich, in den Grund vorgeritzt. Die Glanzvergoldung liegt auf weißem Grund.

Eine dendrochronologische Untersuchung war nur an den beiden Eichenbrettern von Boden und Decke des Schreins möglich; es fanden sich jüngste Jahrringe von 1308 bzw. von 1310; Splintholz war nicht vorhanden.⁴ Entsprechend der Splintholzstatistik für Westeuropa beträgt das Minimum an Splint sieben Jahrringe, der Median beträgt 17 Jahrringe. Bei Hinzurechnung des Medians ergäbe sich ein Fälldatum von 1327, doch ist bei dem verwendeten, sehr schnell gewachsenen Holz mit breiten Jahrringen mit großer Wahrscheinlichkeit eine geringere, ungefähr um 10 liegende Anzahl von Splintholzjahrringen anzunehmen. Das Holz könnte somit bereits um 1320 geschlagen worden sein. Angesichts der Stärke der Bretter kommt

als Lagerzeit des Holzes ein Minimum von etwa 3–4 Jahren, möglicherweise auch mehr, hinzu.

BESCHREIBUNG

FLÜGELAUSSENSEITEN:

Die Außenseiten der Flügel zeigen eine aus insgesamt zehn Szenen bestehende Passionsfolge sowie die Standfiguren von vier Heiligen (Abb. 3, 4). Die Folge verläuft über die Flügelgrenze hinweg von links oben nach rechts unten. Außer der konstruktiv bedingten Teilung in eine schmalere und eine breitere Tafel sind die Flügel in drei horizontale Zonen aufgeteilt, wobei der untere Streifen der breiteren Tafel nochmals vertikal in zwei Felder gegliedert ist. Auf jedem Flügel gibt es demnach sieben Bildfelder in drei unterschiedlichen Größen. Die ganze Flügeltafel wie auch ihre einzelnen Bildfelder werden von roten, gemalten Leisten gerahmt.

Die Gründe der Bildfelder, die heute beinahe schwarz erscheinen, sind von dunklem Blau. Dadurch ist die ehemalige Außenseite der goldgrundigen Innenseite an Pracht und Aufwand untergeordnet, wie es für gemalte Flügelaltäre offenbar von Anfang an üblich war.⁵ Die Farbigkeit der Außenseite scheint aber überhaupt gedämpfter gewesen zu sein; soweit der Zustand eine Beurteilung zuläßt, herrschten ein mittleres Grün und ein mittleres Rotbraun vor. Auf

4 Vgl. den Anhang von Peter Klein.

5 Vgl. die beiden mutmaßlichen Altarflügel von etwa 1260 aus Worms,

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, vgl. Friedrich KÖBLER, Deutsche Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts. Ein Überblick, in: Erwin Emmerlin,

Blattmetall wurde selbst bei Nimben und ähnlichen Details verzichtet; die Heiligen scheine sind heute von hellgrauer Farbe, über die vielleicht einst gelbliche Lasuren zur Andeutung eines Goldeffekts gelegt gewesen sein könnten. In deutlichem Gegensatz zur Innenseite wurden zudem die Gewänder nicht modelliert, Faltenzüge und ähnliches nur mittels schwarzer Zeichnung angedeutet.

Die Passionsgeschichte⁶ beginnt auf dem linken Flügel links oben mit Christi Gebet am Ölberg. Er kniet, nach rechts gewandt, in grünem Gewand mit braunem Mantel vor dem Berg, über dem die nimbierter Hand Gottes erscheint. Möglicherweise waren rechts im Vordergrund die schlafenden Jünger dargestellt. Es folgt rechts in breitem Format die Gefangennahme. Etwas links der Mitte wird Christus von Judas umarmt und geküßt, während ein einzelner gerüsteter Krieger ihm von links wohl die Hand zur Festnahme auf die Schulter legt. Rechts stehen weitere Krieger, ganz links am Bildrand steckt Petrus sein Schwert in die Scheide. Der verwundete Malchus hockt anscheinend vorne am Boden, während Christus ihm mit der ausgestreckten Rechten das von Petrus abgeschlagene Ohr wieder ansetzt.

Die anschließende Szene, Christus vor Pilatus, befindet sich links oben auf dem rechten Flügel. Christus, mit gebundenen Händen, wird von mehreren Kriegern dem rechts sitzenden, hell gekleideten Pilatus vorgeführt. Der hat sein rechtes Bein übergeschlagen – eine Haltung, die das Richteramt bezeichnet – und wäscht seine seitwärts gestreckten Hände über einem Becken, das ein Diener zu seiner Linken hält.

Im kleineren Bildfeld rechts oben schließt sich als nächste Szene die Geißelung Christi an. Jesus ist in der Mitte an eine Säule oder einen Pfosten gebunden, während zwei seitlich stehende Schergen, von denen zumindest der rechte einen Judenhut trägt, auf ihn einschlagen.

Die Handlung setzt sich im zweiten Register, links auf dem linken Flügel mit der Kreuztragung fort. Christus schleppt das Kreuz so auf der Schulter, daß dessen unteres Ende nach vorne zeigt. Neben ihm scheint ein Soldat mit Helm und Kettenhemd den Zug voranzutreiben, hinter ihm folgen Jesu Freunde nach; möglicherweise war hier auch Simon von Cyrene zu sehen, der das Kreuz tragen half. Im anschließenden breiten Bildfeld folgt die Kreuzigung mit der stark ausschwingenden Gestalt des Gekreuzigten im Zentrum und der Gruppe aus Johannes und der ohnmächtig niedersinkenden Maria links, also zur Rechten Christi. Auf der anderen Seite des Kreuzes befindet sich eine kaum mehr erkennbare Figur in grünem Gewand, möglicherweise der Gute Hauptmann.

Die anschließende breitformatige Szene auf dem rech-

ten Flügel stellte die Beweinung dar. Die Disposition ist hier nicht mehr eindeutig zu erkennen. Vor dem in der Bildmitte aufragenden, mit dem Titulus „I·N·R·I.“ versehenen Kreuz sitzt Maria mit annähernd bildparallel ausgestreckten Beinen, die in einen hellen Mantel gehüllt sind, auf dem Boden;⁷ Jesu Kopf lehnt gegen ihren Oberkörper, sein Leib ruht auf ihrem Schoß. Maria hat den linken Arm des Toten mit beiden Händen umfaßt und hebt seine Hand zum Gesicht empor. Eine in Grün gekleidete Trauernde steht ganz links, eine weitere Figur, bei der es sich um Magdalena handeln könnte, kniet klagend hinter dem Toten, während ganz rechts Johannes (?) steht.

Im folgenden, schmaleren Bildfeld ist die Grablegung untergebracht. Joseph von Arimathea und Nikodemus, beide mit Judenhüten bekleidet, legen den Leichnam in einen bildparallel aufgestellten Sarkophag. Dahinter stehen die heute kaum mehr erkennbaren Trauernden.

Die Erzählfolge springt nun wieder auf den linken Flügel zurück und setzt sich im unteren Register mit der Auferstehung fort. Frontal dem Betrachter zugewandt, entsteigt Christus aufrecht dem Sarkophag. Ein rotbrauner, vor der Brust geschlossener Mantel liegt um seine Schultern und zieht sich im Schwung von links zu den Hüften. Mit seiner erhobenen Rechten segnet Christus, in der Linken hält er einen Kreuzstab. Vor dem Sarkophag kauert rechts und links je ein kleiner gerüsteter Wächter.⁸ Die Folge überspringt offenbar die anschließenden vier kleinen Felder mit stehenden Heiligenfiguren und endet im rechten unteren Bildfeld des rechten Flügels, das jedoch so gut wie vollständig zerstört ist. Mehr als schemenhaft Umrisse von stehenden Gestalten, die vermutlich in einer Szene, vielleicht der Himmelfahrt Christi, vereint waren, lassen sich nicht erkennen. Von den vier stehenden Heiligen sind nur die beiden auf dem linken Flügel noch einigermaßen zu erkennen. Links steht ein Bischof mit Kasel, Pallium und Kreuzstab in der Linken; möglicherweise handelt es sich hier um Nikolaus, den einzigen nachweislich in Altenberg verehrten Bischofshiligen.⁹ Im nächsten Kompartiment erkennt man die hl. Katharina an dem kleinen Rad in ihrer Linken.¹⁰ Die beiden Heiligenfiguren unterhalb der Beweinung auf dem rechten Flügel sind aufgrund ihrer fast vollständigen Zerstörung nicht mehr identifizierbar.

FLÜGELINNENSEITEN:

Die Innenseiten der Flügel waren bei ganz geöffnetem Retabel vollständig zu sehen und flankierten den fünfachsigen Schrein, der in seiner Mittelnische zwischen jeweils zwei architektonisch gegliederten Reliquienfächern die Schnitzplastik einer thronenden Madonna beherbergte

⁶ Bei der linken Figur handelt es sich keinesfalls um eine Stifterin, wie ZIMMER (1990), S. 164, meinte; dieser Vorschlag wurde bereits von Hess (1995), S. 51, Anm. 39, abgelehnt. Die fragliche Gestalt trägt eindeutig einen Helm und hat eine Lanze über die Schulter gelegt.

⁷ Vgl. DOEPNER (1999); zu Nikolaus L. PETZOLDT, Art. „Nikolaus von Myra“, in: LCI, Bd. 8, Sp. 45–58.

¹⁰ P. ASSION, Art. „Katharina von Alexandrien“, in: LCI, Bd. 7, Sp. 289–297.

Cornelia Ringer (Hg.), Das Aschaffenburger Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 89), München 1997, S. 61f.

⁶ Vgl. W. BRAUNFELS, M. NITZ, Art. „Leben Jesu“, in: LCI, Bd. 3, Sp. 39–85, hier auch Verweise auf die einzelnen Szenen.

⁷ ZIMMER (1990), S. 163, sieht hier Christus in ein helles Tuch gehüllt auf dem Boden liegen; der Leichnam liegt jedoch auf dem weißen Gebilde, das sich links auf dem Rücken Mariens fortsetzt.



Abb. 6: Altenberger Altar, rechter Flügel: Hl. Elisabeth, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

(Abb. 10). Dieser Ausrichtung auf die Muttergottes entsprechend, zeigen sechs der insgesamt acht Bildfelder auf den Flügelinnenseiten Szenen aus dem Marienleben;¹¹ der Zyklus beginnt mit der Verkündigung auf dem linken Flügel und endet mit der Marienkrönung auf dem rechten. Hinzu kommen zwei Heiligendarstellungen. Die Konstruktion der Flügel ermöglichte eine teilweise Schließung des Altars, bei der allein die äußeren, breiteren Teile der Flügel mit ihren je zwei großen Bildfeldern sichtbar blieben (Abb. 9).

Beide Tafeln eines Flügels werden von roten, gemalten Leisten gerahmt und unterteilt. Anscheinend besaßen ursprünglich sowohl die senkrecht wie die waagerecht verlaufenden Leisten die gleiche Breite von annähernd 5 cm, wobei jedoch die senkrechten Begrenzungen an der Verbindungsstelle beider Flügelteile um so viel schmäler sind, daß sie erst zusammen diese Breite ergeben. Ist der Flügel ganz aufgeklappt, fügen sich beide Tafeln daher zu einem

11 M. NITZ, Art. „Marienleben“, in: LCI, Bd. 3, Sp. 212–233, hier auch Verweise auf die einzelnen Szenen.

einheitlichen, in asymmetrischer Kreuzform aufgeteilten Bild zusammen. Der Streifen zwischen den beiden Tafeln ist nicht als äußere Begrenzung, sondern als Binnenteilung des Flügels aufgefaßt, was auch an den Ornamenten deutlich wird: Die außen, am Flügelrand umlaufenden roten Leisten sind mit größeren, sechsteiligen Blütenmustern in Silber besetzt, während diejenigen zwischen den einzelnen Bildfeldern kleine, vierteilige Rosetten tragen.¹² Zu den Darstellungen hin werden die roten Rahmenleisten durch eine dünne schwarze Linie begrenzt.

Alle Bildfelder sind mit Goldgrund versehen, in den ein dichtes Muster aus lappig-verschlungenem Eichenlaub mit einzelnen Zweiglein und Eicheln punziert ist; von den Motiven und den Rahmenleisten wird diese Füllung des Grundes durch eine schmale, punzierte Begrenzungslinie getrennt. In fünf Bildfeldern wird das Laubwerk von kleinen Drachen bevölkert, deren Mäulern wiederum Ranken entwachsen. Lediglich in den Darstellungen des Marientods sowie der Heiligen Michael und Elisabeth fehlen diese Drachen. Beim Marientod liegt dies allein daran, daß zu wenig Goldgrund sichtbar ist. Bei den beiden Heiligen aber scheinen es doch inhaltliche Gesichtspunkte gewesen zu sein, die gegen das Anbringen der im allgemeinen eher als dekorativ aufgefaßten Fabelwesen sprachen: Da Michael gerade als Drachentöter gezeigt wird, würde es widersprüchlich anmuten, wenn seine Gestalt von muntern kleinen Untieren umschwirrt würde. Das Fehlen der Drachen ist bei der Darstellung Elisabeths weniger leicht zu erklären; vielleicht wurden die Tiere in Analogie zum Bildfeld darüber weggelassen. Daß Motive des Goldgrunds eine über das bloß Dekorative hinausgehende Bedeutung annehmen können, macht die Krönung Mariens deutlich, wo zwischen dem Paar die Taube des Heiligen Geistes in den Grund punziert ist. Mit den Drachen, allenfalls als Symbole des Bösen oder Dämonischen zu verstehen, dürfte in den übrigen Szenen jedoch keine Bedeutung verbunden sein, da man sie auch in der im Himmel zu denkenden Marienkrönung findet.

Goldgrund und Rahmen geben allein den Umraum von Figuren und Gegenständen an; auf die Darstellung eines gesonderten Bodenstreifens oder anderer landschaftlicher oder architektonischer Elemente ist verzichtet. Figuren und Gegenstände stehen auf dem unteren Rand des Bildfeldes und überschneiden die Rahmen sogar gelegentlich. Raum wird nur durch die Überschneidung von Motiven und die vereinzelten, perspektivisch gezeigten Möbel angedeutet.

Die Farbgebung der Bilder wird durch die Dominanz von je zwei verschiedenen, relativ hellen Rot- und Grüntönen gekennzeichnet – einem Zinnoberrot und einem stärker mit Weiß modellierten Kraprot sowie einem etwas kühleren und einem etwas gelblicheren Grün. Hinzu kommt im wesentlichen ein kühles Blaugrau für Gewänder, Pelzbesätze und Engelsflügel, während gelblich-braune Töne vornehmlich für untergeordnete

12 Trotz teilweise schlechter Erhaltung und Erneuerung entsprechen die heute sichtbaren Blütenmuster im Prinzip den ursprünglichen.

Gegenstände verwendet werden. Entsprechend den Ge pflogenheiten hochgotischer Malerei wechseln sich die Hauptfarben relativ regelmäßig ab, so daß beispielsweise in jeder Szene die Mäntel der Figuren abwechselnd grün und rot gefärbt sind. Es ist jedoch bemerkenswert, daß Mariens Kleidung über alle Szenen hinweg farblich gleich bleibt; darüber hinaus ist die Jungfrau die einzige Figur, die ein blaues Kleidungsstück trägt. Sie ist dadurch nicht nur mit den traditionellen Farben Mariens, Blau und Rot, versehen, sondern auch in allen Szenen des Zyklus leicht erkennbar, wodurch selbst bei Betrachtung aus einiger Entfernung die eindeutige Identifizierung der Hauptper son gewährleistet war.

Auffällige Heiligscheine kennzeichnen in allen Szenen die wichtigen Personen und geben zugleich eine hier archische Abstufung an. Maria, Christus, die Erzengel Gabriel und Michael, die Heiligen Elisabeth sowie Elisabeth von Thüringen werden durch große, scheibenförmige Nimben ausgezeichnet, deren Rand auf der Innenseite mit einem Kranz aus flachen Bögen verziert ist. Christus besitzt den üblichen Kreuznimbus, während die Apostel und mehr noch die kleinen anonymen Engel kleinere Heiligscheine ohne die Zierbögen tragen. Bemerkenswert ist jedoch, daß Joseph und insbesondere die Heiligen Drei Könige keine Nimben besitzen; offenbar waren sie für Altenberg weniger wichtige Heilige.

Linker Flügel: Der Zyklus beginnt links oben mit der Verkündigung an Maria. Gabriel tritt von links an die Jungfrau heran und zeigt mit der Rechten auf den Text seines Spruchbandes, den Englischen Gruß: „AVE + MARIA + GRACIA + PLENA + D(OMI)N(U)S + TECU(M)“ (Lukas 1,28; „Gegrüßet seist du, Hochbegnadete! Der Herr ist mit dir!“). Maria, ebenfalls stehend, hält ein geschlos senes Buch in ihrer Linken und vollführt mit der Rechten eine Geste, die wohl die Annahme der Botschaft aus drückt. Die mit einem Kreuznimbus versehene Taube des Heiligen Geistes schwebt zugleich auf Maria nieder und verbildlicht so die Empfängnis. Zwischen den beiden Hauptfiguren steht eine Vase mit drei stark abstrahierten, graublau, weiß und rot gestreiften Blüten, welche die auf Mariens Reinheit verweisenden, in Verkündigungsszenen geläufigen Lilien darstellen.

Chronologisch schließt sich die rechts oben dargestellte Heimsuchung an. Maria und ihre Cousine Elisabeth, letztere wie üblich mit der Haube einer verheirateten Frau gezeigt, umarmen einander. Die Ältere legt dabei ihre Linke auf den gesegneten Leib Mariens; wie Gabriel hält auch sie den von ihr gesprochenen Text in Form eines Schriftbandes in der Hand: „EXQ(U)o + F(A)C(T)A + E(ST) + S(A)L(UT)AC(I)O + EX(U)LTAV(IT) + I(N)FA(N)S + I(N)UT(ER)O + MEO“ (nach Lukas 1,44; „Bei dem Gruße jauchzte das Kind in meinem Leibe“).

Mit der Geburt Christi links unten setzt sich die Er zählung fort. Maria liegt aufgerichtet auf einem pracht vollen, kastenartigen Bett mit Matratze und gemustertem Kissen. Sie hält das in ein durchsichtiges Hemd gehüllte Kind mit zartem Griff vor ihren Oberkörper; der Knabe hat einen kleinen, runden roten Gegenstand, vielleicht

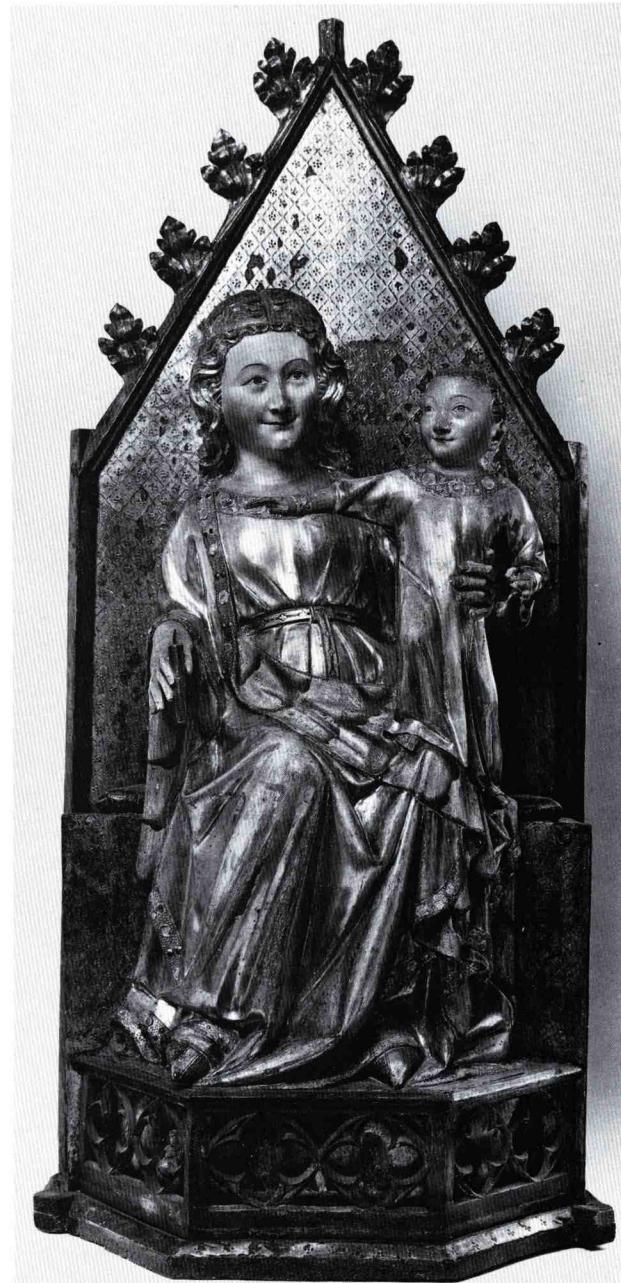


Abb. 7: Altenberger Madonna, München, Bayerisches Nationalmuseum

eine Kirsche, in der linken Hand und spielt mit der rechten an Mariens gleichfalls durchsichtigem Schleier. Der nicht nimbierte Joseph sitzt, auf seinen Stock gestützt, am Fußende des Bettes. Er trägt einen typischen Judenhut auf dem Kopf; sein langer Bart weist ihn als nicht mehr jung aus, doch ist er auch nicht als ergrauter Greis gegeben. Zwei Engel, die aus Wolkenbändern hervorkommen, spielen auf Rebec und Psalter himmlische Musik, während Esel und Ochs mit animalischer Unbekümmertheit Heu aus einer Krippe fressen, die mit zwei Stützen am Gold grund wie an einer Wand befestigt scheint.

Im folgenden Bildfeld sind allein die anbetenden Heiligen Drei Könige zu sehen, wobei der älteste bereits mit seinem Geschenk niederkniet, während der mittlere den



Abb. 8: Altenberger Altarschrein, Braunfels, Sammlung Schloß Solms-Braunfels

jüngsten auf den Stern von Bethlehem hinweist. Indes sind weder die Madonna mit dem Kind noch der Stern dargestellt. Statt dessen bezog sich die gemalte Gruppe ursprünglich auf die Madonnenskulptur in der Schreinmitte (vgl. Abb. 10). Auch der Stern dürfte wohl dort angebracht gewesen sein, nämlich oberhalb des Kindes, wie es die Bildtradition vorschreibt. Die Heiligen Drei Könige sind wie gewöhnlich als Vertreter der drei Altersstufen Greis, Mann und Jüngling aufgefaßt, jedoch nicht nimbiert. Ihrer Würde gemäß tragen sie pelzgefütterte Mäntel und Kronen, wobei der Älteste die seine vor dem Kind vom Kopf genommen und auf dem Knie abgelegt hat.

Rechter Flügel: Mit den beiden Darstellungen der schmaleren Tafel wird die Abfolge des Marienlebens unterbrochen: Das obere Feld zeigt den Erzengel Michael, der den Teufel in Gestalt eines Drachen mit seiner Lanze durchbohrt.¹³ Darunter sieht man die hl. Elisabeth von Thüringen¹⁴ in dem mit kostbarem Pelz gefütterten Mantel einer Fürstin; die von einem Engel über ihren Kopf gehaltene Krone dürfte allerdings als Zeichen ihrer Heiligkeit zu verstehen sein. Elisabeth scheint zum Marientod im benachbarten Bildfeld hinüberzublicken, während sie

einem sehr viel kleineren, knienden Krüppel einen wertvollen, wiederum pelzgefütterten Mantel – maßstäblich zum Bettler passend – hinabreicht. Im gleichen Moment bringt ihr ein Engel, der oben aus Wolken hervorkommt, einen ganz identischen neuen Mantel. Die auf Heiligenlegenden zurückgehende Darstellung der barmherzigen Tat und des darauf antwortenden Wunders ist der Heiligen in geradezu attributiver Weise beigegeben.

Hinter der monumentalen Gestalt Elisabeths kniet eine betende Prämonstratenserin, maßstäblich kaum größer als der Bettler, in ihrer Ordenstracht mit weißem Gewand, weißem Wimpel und grauem Schleier. Zusätzlich trägt sie eine aus Leinenbändern bestehende und als „corona“, „Krone“, bezeichnete Kopfbedeckung, auf der vier rote Kreuze (von insgesamt wohl fünf) zu sehen sind – die Bedeutung dieses Schmucks ist nicht ganz geklärt; seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts lässt er sich gelegentlich nachweisen, insbesondere bei Zisterzienserinnen.¹⁵

Der Marienlebenzyklus wird im unteren Bildfeld der rechten Flügelhälfte mit dem Tod Mariens fortgesetzt. Auf einem Bett, das demjenigen in der Geburt Christi auffällig gleicht, liegt die Entschlafene. Dahinter steht Christus

13 Vgl. RED., Art. „Michael, Erzengel“, in: LCI, Bd. 3, Sp. 258–261.

14 Vgl. K. HOHN, F. WERNER, Art. „Elisabeth von Thüringen“, in: LCI, Bd. 6, Sp. 133–140.

15 Vgl. KROOS (1973), S. 121–124.

mit der Seele Mariens im Arm und segnend erhobener Rechter. Um ihn herum sind in dichter Gruppe die Apostel versammelt. Links neben Christus erkennt man Petrus mit einem Kreuzstab als Attribut, auf der anderen Seite des Erlösers Paulus, charakterisiert durch seine Stirnglatze, mit Weihwassergefäß und -wedel. Johannes, als Jüngling mit gelbem Mantel rechts gezeigt, schwingt ein Weihrauchfaß und hält einen Blätter treibenden grünen Stab, bei dem es sich wohl um den Palmschößling aus dem Paradies handelt, den der Lieblingsjünger der Sterbenden als himmlisches Unterpfand reicht.¹⁶

Über dem Marientod findet folgerichtig die Krönung Mariens als abschließende Szene des Zyklus statt. Die Jungfrau wendet sich betend an ihren Sohn und Bräutigam, der neben ihr auf einer Bank sitzt und ihr die Krone aufs Haupt setzt. Szepter, Sphaira und Krone bezeichnen Christus als Weltherrscher. Zwischen beiden schwiebt die Taube des Heiligen Geistes, die in den Grund punziert ist, auf Maria hinab. Zwei kleine Engel, die wie in anderen Szenen in den oberen Bildecken aus Wolken hervorkommen, blasen zu dem triumphalen Ereignis die Posaunen, wobei der Schall durch feine schwarze Strichlein verbildlicht ist, die aus den Trichtern der Instrumente entweichen.

PROVENIENZ

- um 1330 geschaffen für das Prämonstratenserinnenkloster Altenberg bei Wetzlar
- 1609 auf dem Altar der Nonnenempore in Altenberg¹⁷
- 1841–57 Flügel vom Schrein getrennt und in das nahe gelegene Schloß Braunfels des Fürsten Solms gebracht¹⁸
- 1916 Madonna aus dem Schrein vom Fürsten von Solms-Braunfels an Kunsthändler A. S. Drey verkauft¹⁹
- 1925 Flügel bei der Versteigerung von Kunstwerken aus Braunfels für die Städtische Galerie erworben
- nach 1925 Altarschrein nach Schloß Braunfels verbracht

vor 1929 Madonna im Besitz des Kunsthändlers Böhler in München,
heute als Leihgabe von Julius Böhler im Bayerischen Nationalmuseum ausgestellt

ZUGEHÖRIGE TEILE

- a) Altarschrein, Eichen- und Fichtenholz, original gefaßt, 155 (± 1) x 243 x 37 (± 1) cm, Sammlung Schloß Solms-Braunfels (Abb. 8)
- b) Thronende Madonna, Nußbaumholz, original gefaßt, Höhe 132 cm, Breite 60 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Leihgabe Julius Böhler (Abb. 7)
- c) Unbekannter Maler um 1609, Zwei Leinwandbilder mit Passionsszenen, jeweils ca. 154 x 119 cm, Sammlung Schloß Solms-Braunfels (Abb. 12, 13)

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Der Altenberger Altar wurde bereits früh, um die Mitte des 17. Jahrhunderts, Gegenstand antiquarischen, wenn auch noch nicht kunsthistorischen Interesses. Damals erwähnte Petrus Diederich, von 1643 bis 1653 Prior in Altenberg, das seinerzeit auf dem Altar der Nonnenempore befindliche Retabel in seiner handschriftlichen, etwa 800 Seiten umfassenden Geschichte und Beschreibung des Klosters.²⁰ Den als „uralt“ charakterisierten Malereien galt sein Interesse jedoch nur in geringem Maße, und so beschrieb er lediglich die Darstellung der hl. Elisabeth näher, da er in der hinter der Heiligen knienden Prämonstratenserin die verehrte Altenberger Meisterin Gertrud sah, die Tochter Elisabeths von Thüringen. Wichtiger waren ihm die im Altarschrein aufbewahrten Reliquien, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts erneuerten Passionsdarstellungen auf den Außenseiten der Flügel und schließlich die Madonnenfigur im Zentrum des Altarschreins, die in seinen Augen noch aus der Gründungszeit des Klosters stammte.²¹ Der Reliquienschatz des Altars fand kurze Erwähnung in verschiedenen Veröffentlichungen des 17. und 18. Jahrhunderts, so bei Johann Just Winkelmann im Jahre 1697.²² Eine erste kunstgeschichtliche Einschätzung erfuhr das

16 Vgl. M. LECHNER, Art. „Johannes der Evangelist“, in: LCI, Bd. 7, Sp. 127. 17 Entsprechend der 1609 datierten Umbauung des Retabels, s. u.

18 KUGLER (1854), S. 181, sah die Tafeln 1841 noch am Ort, AUS'M WEERTH (1857), S. 54, aber offenbar nicht mehr; Reiffenstein hat sie in seinem Aquarell von 1856 (s. u.) ebenfalls nicht wiedergegeben, wohl weil sie bereits fehlten.

19 OTTO GROSSMANN, Unsere Liebe Frau vom Kloster Altenberg, in: Hessen-Kunst 20, 1926, S. 32.

20 Handschrift in Braunfels, Fürstlich zu Solms-Braunfels'sches Archiv, Abt. A.A., 1.14. Die Schrift behandelt außer dem Inventar und den Baulichkeiten des Klosters auch dessen Geschichte, Sitten und Gebräuche und anderes mehr. Sie entstand über einen längeren Zeitraum hinweg, zum Teil erst, nachdem Diederich 1653 Abt des Klosters Rommersdorf geworden war.

21 Diederich, S. 65f.: „(...) daß Maria bildt so in dem Altar auf der Jungfern Chor steht ist ein gar Uhralteß mitt gold angestrichenes bild, ist solchem nach deß Conventß Siegell gemacht worden, oder aber dem Conventß Siegell an Unterschiedenen brieffen hangen so bey lebzeitten der Ersten Frau Meisterin so noch im ersts Closter gewohnet hat Chri-

stina geheischen, seint aufgericht wordenn scheind also Von wegen so wohl alterthumb diesell bildß alß auch Conventß Siegellß daß dieß S. Maria bild Von anbeginnen dieseß Closterß gewesen sey Unnd nuhnmehr Über die fünfhundert Unnd Achzehn Jahr alt ist Von wegen der angestrichenen farben Unnd mehrmahlß anstreichung der farben an dieß bild hat eß so wohl so lange dauwern können Unnd biß noch dauwern. dieser Altar hat einen flügel innwendig ist er gar ein Uhralteß gemahls, daß kaum die Schrift darauf zu lesen ist, auch ist auf der Inwendigen seytan deß flügelß gemahlt S. Elisabetha, kniet fur ihr beata nostra Gertrudis in ihrem weissen Unssrem geistlichen habit mit dem Creutz auf ihrer stirnen Unnd beneben S Elisabeths ein Bettler welchem betler sie eine Almuß gibt (...).“

22 WINKELMANN (1697), S. 163f.; ferner bei DE GUDENUS (1751), S. 1190–1192, sowie der 1729 (o. O.) erschienenen Darstellung URSPRUNG DES ADELICHEN JUNGFRAUEN CLOSTERS ALTENBERG (...), S. 9f., die offenbar teilweise auf WINKELMANN (1697) gründet, und schließlich bei Johann Hermann DIELHEIM, Antiquarius der Neckar-Main-Mosel- und Lahnströme, oder Ausführliche Beschreibung dieser vier in den Rheinstrom einfallenden Flüssen, Teil 1, Frankfurt a. M. 1781, S. 708–710, der beinahe

Retabel dann 1832 durch Franz Hubert Müller in seinen „Beiträgen zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde“, in denen er das Werk beiläufig erwähnte und als eine bemerkenswerte Arbeit des 13. Jahrhunderts bezeichnete.²³ Weit bedeutsamer für die weitere Forschung war jedoch Franz Kuglers Würdigung des Retabels. Er hatte es auf seiner Rheinreise im Jahre 1841 gesehen und nahm die Flügelbilder in die zweite Auflage seines „Handbuchs“ von 1847 auf,²⁴ wo sie als Werke vom Anfang des 14. Jahrhunderts geführt werden, die stilistisch einigen Kölner Malereien, insbesondere einem heute im Wallraf-Richartz-Museum befindlichen Diptychon mit Verkündigung und Darbringung,²⁵ entsprächen. In den erst 1854 veröffentlichten Berichten der Rheinreise stellte Kugler fest, daß der Stil der Malereien ganz derjenige der „Miniaturen aus der Zeit um 1300“ sei – er denkt hier wahrscheinlich an das Einzelblatt mit dem Erzengel Michael in Berlin.²⁶ Die Gewandungen seien von „grossartiger Anlage“, wohingegen es von Ausdruck „nur erst eine Ahnung“ gäbe. Die späteren, laut Kugler auf Leinwand ausgeführten Passionszenen der Flügelaußenseiten stammten von einem „lustigen Manieristen“, der an Hendrick Goltzius und die Schule von Fontainebleau erinnere.

Kugler war der letzte Forscher, der den kompletten Altar mit Schrein und Flügeln *in situ* gesehen hatte. Bereits Ernst aus'm Weerth kannte 1857 offenbar nur noch das Korpus, das er in den Anfang des 14. Jahrhunderts datierte,²⁷ wohingegen E. F. A. Münzenberger dessen Entstehung „um mehrere Jahrzehnte früher als 1300“ ansetzte.²⁸ Carl Aldenhoven wiederum vermutete in den nach Schloß Braufels verbrachten Flügeln Kölner Arbeiten des frühen 14. Jahrhunderts, die insbesondere den Malereien auf der Nordseite der Domchorschränken ähnlich seien.²⁹ Der schon auf Kugler zurückgehende Vergleich mit Kölner Malereien blieb in der Folgezeit sehr wesentlich für die Einschätzung der Flügelbilder, wenn auch keineswegs einhellig eine Herkunft aus der Domstadt angenommen wurde. Für Köln sprachen sich etwa G. Eugen Lüthgen und Betty Kurth aus³⁰ – Kurth sah in den

Gemälden sogar ein für die dortige Malerschule typisches Wiederholen fester Bildformeln, wobei die Szene der Verkündigung aus Altenberg wieder in direkten Vergleich zu der schon von Kugler genannten kölnischen Verkündigung gebracht wurde. Lilli Fischel hingegen hielt zwar die Madonnenskulptur eindeutig für eine Kölnerin, wollte sich hinsichtlich der von ihr erst in die 1350er Jahre gesetzten Gemälde jedoch nicht festlegen.³¹

In der ersten ausführlichen Studie zu dem Retabel kam Ernstotto Graf zu Solms-Laubach zu dem Ergebnis, daß sowohl die Schreinarchitektur und die Madonna als auch die Malereien in einer hessischen Werkstatt entstanden seien.³² In der Farbgebung und den Gesichtstypen der Gemälde sah er Verbindungen zu den Außenseiten des Oberweseler Goldaltars (*Abb. 14*),³³ ortete ihre wesentlichen Voraussetzungen jedoch vor allem in der Bildhauerrei, insbesondere den Lettnerskulpturen der Marburger Elisabethkirche, wodurch sich eine Datierung frühestens um die Mitte des 14. Jahrhunderts ergäbe. Dem widersprach Paul Clemen, für den die Altenberger Malereien zur Stilstufe des Klosterneuburger Altars und der Kölner Chorschrankenmalereien gehörten und daher schon um oder bald nach 1330 anzusetzen seien.³⁴ Hinsichtlich der Lokalisierung der Werkstatt ins mittelrheinisch-hessische Gebiet schloß sich Clemen indes Solms-Laubach an, wohingegen Richard Hamann die Altenberger Madonnenfigur (*Abb. 7*) einer Gruppe „rheinischer“ Bildwerke zurechnete, ohne ihren Entstehungsort genau bestimmen zu können. In diesen Kreis von Werken gehöre auch die Sitzfigur eines hl. Nikolaus im Kölner Diözesanmuseum,³⁵ an deren Sockel Malereien mit Szenen aus dem Leben des Heiligen angebracht sind, die den Altenberger Flügelgemälden in Hamanns Augen außerordentlich nahekamen.

Bestimmend für die allgemeine Einschätzung des Werkes blieben jedoch Solms-Laubachs Datierungs- und Lokalisierungsvorschläge, insbesondere da sie von Alfred Stange – der allerdings an eine Entstehung noch in den 1340er Jahren dachte – im wesentlichen bestätigt wurden.³⁶ Stange betonte den Abstand der Flügelbilder zu

wortwörtlich auf den Ursprung des adelichen Jungfrauen Klosters Altenberg (...) zurückgreift. Diesen benutzte bereits De Gudenus, der sich ferner auf eine „alte Legende“ beruft, bei der es sich möglicherweise um einen Auszug aus den Schriften von Petrus Diederich handelt.

23 MÜLLER (1832), S. 51; sein Text besteht im wesentlichen aus einer deutschen Übersetzung der Passage aus DE GUDENUS (1751), S. 1190–1192, die allerdings in bezug auf den Altar mit auf eigener Beobachtung gründenden Anmerkungen Müllers versehen ist.

24 KUGLER (1847), S. 210f.

25 WRM 4, 5; vgl. Frank Günter ZEHNDER, Katalog der Altkölner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI), Köln 1990, S. 101–104.

26 KUGLER (1854), S. 180f; er kannte die Miniatur bereits länger und hielt sie für typisch für den „germanischen Styl“, d. h. die Gotik, um 1300, s. ebd., Bd. 1, S. 11. Der ausgeschnitten hl. Michael befindet sich heute im Berliner Kupferstichkabinett und ist vermutlich eine deutsche Arbeit des frühen 14. Jahrhunderts; vgl. zu ihr, mit weiterer Literatur, zuletzt Stephan KEMPERDICK, Die Miniaturen der Dresdener Handschrift, in: Thomas Vogtherr, Chronicon Episcoporum Verdinium, Stade 1998, S. 31–35. Kuglers Beschreibung des Altenberger Altars wurde von Lotz (1862), S. 41, annähernd wortwörtlich übernommen.

27 AUS'M WEERTH (1857), S. 54, Nr. 8; obgleich er sich auf plastische Werke konzentriert, hätte er die Flügel, wenn noch vorhanden, wohl nicht gänzlich unerwähnt gelassen.

28 MÜNZENBERGER (1883), S. 42f.

29 ALDENHOVEN (1902), S. 30f; zu den Chorschranken vgl. WACHSMANN (1885).

30 LÜTHGEN (1916), S. 457; KURTH (1927), S. 97f; ebenso SIMON (1922), S. 60, und FREYHAN (1927), S. 29ff.

31 FISCHEL (1923), S. 119.

32 SOLMS-LAUBACH (1926).

33 Oberwesel, Liebfrauenkirche, vgl. Eduard SEBALD, Der Oberweseler Goldaltar, in: Ausst. Kat. Hochgotischer Dialog. Die Skulpturen der Hochaltäre von Marienstatt und Oberwesel im Vergleich, Mainz, Diözesanmuseum, 1993, S. 59–90.

34 CLEMEN (1930), S. 44 f.; zu den Klosterneuburger Tafeln von 1331 vgl. Gabriela FRITZSCHE, Die Entwicklung des „Neuen Realismus“ in der Wiener Malerei von 1331 bis Mitte des 14. Jahrhunderts (Diss. Wien 1979), Wien/Köln 1983, S. 9–50.

35 HAMANN (1929), S. 196–198. Die Bischofsfigur in Köln, Diözesanmuseum, vgl. H. P. HILGER, E. WILLEMSSEN, Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland, Düsseldorf 1967, Nr. 12.



Abb. 9: Altenberger Altar, einmal geöffneter Zustand, Rekonstruktion



Abb. 10: Altenberger Altar, ganz geöffneter Zustand, Rekonstruktion

Kölner Werken, sah jedoch auch keine Verbindung zu den Oberweseler Gemälden und verwies statt dessen mit Robert Freyhan³⁷ auf die Miniaturen der 1334 datierten Kasseler Willehalm-Handschrift als nahe Vergleichsstück.³⁸ Sowohl die Miniaturen als auch die Altenberger Flügel hätten ihre Voraussetzung in einer 1320 datierten, angeblich mittelrheinischen oder hessischen Willehalm-Handschrift in Wien,³⁹ die sogar die „unmittelbare Vorstufe“ zu den Tafelbildern darstellte.

1975 wurden Schrein und Flügel des Altenberger Altars für die Ausstellung „Kunst um 1400 am Mittelrhein“ im Frankfurter Liebieghaus zeitweilig wieder zusammengebracht – ähnlich war das ganze Ensemble, doch einschließlich der 1975 nur durch ein vergleichbares Stück vertretenen originalen Madonna, bereits 1927 in Frankfurt zu sehen gewesen.⁴⁰ Paul Eich gab dem Retabel im Ausstel-

lungskatalog nun ein bestimmtes Datum, nämlich 1334, da er es im Zusammenhang mit der Seligsprechung der Altenberger Meisterin Gertrud entstanden glaubte.⁴¹ Die Annahme, eine Seligsprechung sei in jenem Jahre erfolgt, hatte Eich von Maria-Elisabeth Fritz-Becker übernommen,⁴² die sich in einer umfangreichen Studie zu den Wandmalereien in Kloster Altenberg für dieses Datum auf Fischels Publikation von 1923 berief.⁴³ Tatsächlich hatte Fischel hier einen folgenschweren Irrtum begangen, als sie das von Kugler und de Gudenus angegebene, doch auf das in Altenberg befindliche Grabmal Gertruds⁴⁴ bezogene Datum 1334 mit demjenigen von Gertruds angeblicher Seligsprechung gleichsetzte. Eich baute weiterhin die schon in der älteren Literatur vorgenommenen Vergleiche der Flügelgemälde mit Kölner Bildern aus, betonte jedoch in Stanges Sinne auch die gravierenden künstlerischen Un-

36 STANGE (1934), S. 87–90. Eine wesentlich an Solms-Laubach und Stange orientierte Einschätzung z. B. bei MUSPER (1961), S. 31; KELLER (1965), S. 129.

37 FREYHAN (1927), S. 26f.

38 Kassel, Landesbibliothek, 2° Ms. poet et roman 1; vgl. FREYHAN (1927); zuletzt KEMPERDICK (wie Anm. 26).

39 ÖNB, cod. 2670, vgl. Andreas FINGERNAGEL, Martin ROLAND, Mittel-europäische Schulen I (ca. 1250–1350) (Die Illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, 10), Wien 1997, Kat. Nr. 94, Bd. 1, S. 209–217; den Autoren zufolge stammt die Handschrift in Wahrheit aus Wien oder Wiener Neustadt.

40 SCHOENBERGER (1928), Tf. 54.

41 EICH (1975), S. 136–138.

42 Maria-Elisabeth FRITZE-BECKER, Die Wandmalereien der ehem. Prämonstratenserinnen-Stiftskirche Altenberg/Lahn, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte, 10, 1960, S. 44–96, hier S. 95.

43 FISCHEL (1923), S. 56.

44 DE GUDENUS (1751), S. 1191; KUGLER (1854), S. 180, das Datum sei „urkundlich“; ihm wird jedoch in der jüngsten Forschung kein Glauben mehr geschenkt.

terschiede gegenüber jenen Werken. Eine größere Ähnlichkeit entdeckte er dagegen mit westfälischen Malereien des frühen 14. Jahrhunderts, insbesondere einem bemalten Kästchen in der Gaukirche in Paderborn und den Miniaturen des Codex Gisle in Osnabrück.⁴⁵ Der Altenberger Maler habe daher „kölnisches Formgut“ gekannt, sein Stil könne jedoch am ehesten mit der westfälischen Malerei verglichen werden. Die Madonna hingegen entstamme einer Kölner Werkstatt und sei nicht speziell für das Retabel gefertigt worden.

Daß die wenigen relevanten Quellen als Jahr von Gertruds Seligsprechung 1348, nicht 1334, angeben, wurde in der jüngeren Literatur indes erkannt und berücksichtigt. Vor allem Petra Zimmer bemühte sich um die Richtigstellung des Datums.⁴⁶ Weiterhin ging sie, nachdem Donald L. Ehresmann 1982 erstmals das ungewöhnliche Wandlungsschema des Altenberger Altars präzise rekonstruiert und in einen liturgischen Zusammenhang gebracht hatte,⁴⁷ der Ikonographie des Werkes und seiner Funktion im Nonnenkloster nach. Dabei bemühte sie sich um eine genaue Rekonstruktion der Altenberger Kirchenausstattung, insbesondere auf der Nonnenempore, die in ihren Augen der ursprüngliche Aufstellungsort des Retabels war.

Sowohl die Annahme dieses ursprünglichen Standortes als auch die genetische Verknüpfung des Altars mit der 1348 angesetzten Seligsprechung, die Zimmer allerdings nicht ausdrücklich vorgenommen hatte, wurden in der Forschung akzeptiert. Für Daniel Hess stand die Errichtung des Retabels im Zusammenhang der Bestrebungen von Seiten des Konvents, eine Kanonisierung Gertruds zu erreichen.⁴⁸ Da er in der kleinen, hinter der hl. Elisabeth knienden Prämonstratenserin auf dem rechten Altarflügel eine Darstellung Gertruds sah, diese aber nicht durch Krone oder Nimbus als Selige ausgewiesen ist, müsse das Werk noch kurz vor 1348 entstanden sein. Hess unterschied Außen- und Innenseiten der Flügel stilistisch, wobei er bei den stark fragmentierten Passionsszenen einen Bezug zu den Altenberger Glasgemälden vom Anfang des 14. Jahrhunderts sah. Unmittelbare Vorstufen der Innenseitenbilder fehlten in seinen Augen hingegen; am ehesten könnten sie in der näheren Umgebung des Klosters entstanden sein und Verwandtes in den Malereien auf der Westwand der Wetzlarer Stiftskirche (Abb. 15) sowie den Oberweseler Flügelgemälden (Abb. 14) finden.⁴⁹ Ein etwas späteres Werk aus dem unmittelbaren Umkreis der Werkstatt der Altenberger Gemälde sah Hess darüber hinaus in einem als mittelrheinisch geltenden kleinen Schreinaltärchen, heute in Privatbesitz,⁵⁰ das somit die Lokalisierung bestätige.

Sabine Oth unterzog die stilistischen Vergleiche, die im Laufe der Forschung zu den Altenberger Malereien ange stellt worden waren, 1997 einer kritischen Sichtung, die meist negativ ausfiel;⁵¹ ferner sah sie die ungewöhnliche Struktur des Retabels einerseits aus Baldachinaltären, andererseits aus Reliquienschranken abgeleitet. Es sei vermutlich bald nach 1348 im hessischen Raum geschaffen worden. Eine Entstehung des Retabels in der Nähe von Altenberg hielt auch Uwe Gast für wahrscheinlich.⁵² Solch provinzielle Herkunft erkläre, daß die Malereien in vielen Zügen der Kunst zu Beginn des 14. Jahrhunderts nahekämen, obgleich sie mit Stange und Solms-Laubach erst in den 1340er Jahren angesetzt werden könnten.

DISKUSSION

Ursprünglicher Bestimmungsort des Altenberger Altars war das Prämonstratenserinnenkloster Altenberg bei Wetzlar. Es unterstand – wie im Zisterzienserorden üblich – einem Männerkloster, nämlich Rommersdorf bei Koblenz. An der Spitze des Konvents, deren Mitglieder sich hauptsächlich aus dem Adel der näheren und ferneren Umgebung rekrutierten, stand eine „Magistra“ oder Meisterin, daneben ein Prior. Altenberg war wie alle Prämonstratenserkirchen der Jungfrau Maria geweiht und führte als weiteren Patron den Erzengel Michael (nach dem Erbauungsort, dem Michaelsberg). Das bereits um 1160 gegründete Kloster erlebte seine größte Blüte unter der Meisterin Gertrud (1227–1297, reg. 1248–1297), der Tochter der hl. Elisabeth von Thüringen, die schon als Kleinkind von ihrer Mutter nach Altenberg gegeben worden war. Gertrud ließ die heutige Kirche und andere Gebäude errichten und vermochte sowohl den Ruf als auch den Reichtum des Konvents erheblich zu steigern; mit fast 70 hatte sich die Zahl der Nonnen in ihrer Amtszeit beinahe verdreifacht. Schon bald nach ihrem Tod muß Gertrud wie eine Heilige verehrt worden sein, denn man errichtete ihr ein aufwendiges Grab, auf dem sie als „beata“, als Selige, bezeichnet wird, und bewahrte ihre Reliquien.

Die Frankfurter Flügel sind nur Fragmente des formal und inhaltlich geschlossenen Ganzen, das der Altenberger Altar einst darstellte. Nachdem sich das Retabel noch bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts weitgehend vollständig in der Klosterkirche befunden hatte, wurden seine Einzelteile schon bald auseinandergerissen. Die Aufteilung erfolgte entsprechend der neuzeitlichen Aufspaltung der Kunstgattungen. So fanden die Malereien als erste Eingang in eine Kunstsammlung und schließlich auch in ein

⁴⁵ Zu dem Kästchen vgl. Paul PIEPER, Ausst. Kat. Westfälische Malerei des 14. Jahrhunderts, Münster, Westfälisches Landesmuseum, 1964 (zugl. Westfalen 42, Bd. 1, 1964), Abb. 7–9, S. 29; zum Graduale Kroos (1973).

⁴⁶ ZIMMER (1990), S. 121–123, 137; zuvor nannte bereits GROSSMANN (1981), S. 100, die Seligsprechung von 1348 und die Altarentstehung als etwa gleichzeitige Ereignisse.

⁴⁷ EHRESMANN (1982), S. 363f.

⁴⁸ HESS (1995).

⁴⁹ Zu den Wetzlarer Wandbildern vgl. CLEMEN (1930), Textbd. S. 128–133, Tafelbd., Tf. 18, sowie unten.

⁵⁰ Privatbesitz, vgl. EICH (1975), S. 134, Nr. 38; STANGE (1970), S. 91, Nr. 402.

⁵¹ OTH (1997), hier S. 52–59.

⁵² GAST (1997), S. 72.

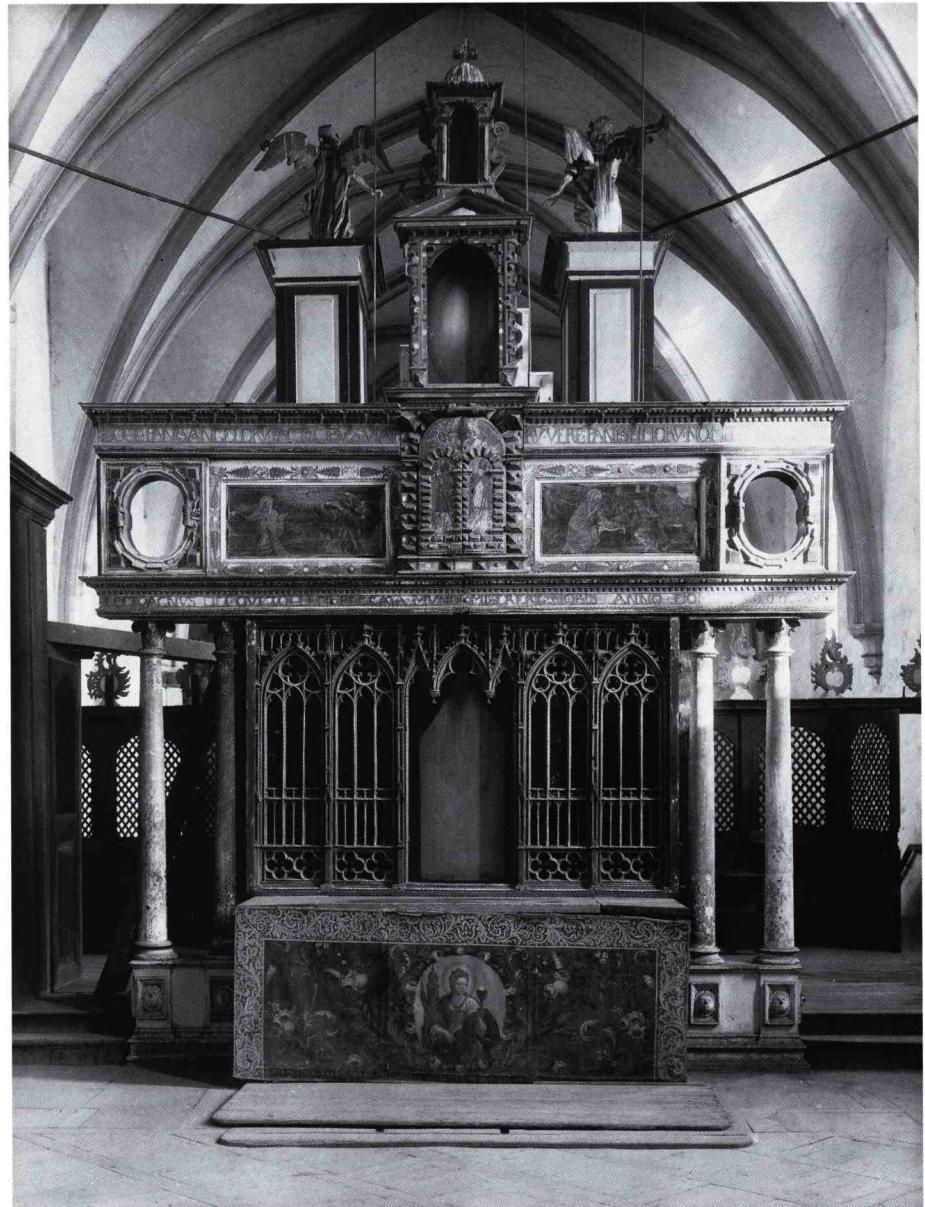


Abb. 11: Altenberg,
Nonnenempore, mit Architrav
von 1609 und Schrein (Zustand
vor 1925)

Museum, es folgten die Skulptur und zuletzt der Schrein.

Der Schrein des Retabels befindet sich heute in Schloß Braunfels bei Wetzlar, die ehemals darin aufgestellte Madonna als Leihgabe im Bayerischen Nationalmuseum München. Über diese Figur, die im 19. Jahrhundert die Altarmitte zierte, wurde gelegentlich gemutmaßt, daß sie nicht ursprünglich, sondern erst viel später in das Retabel gelangt sein könnte.⁵³ Schilling bemerkte,⁵⁴ daß die Skulptur für die Tiefe des Schreins zu groß ist. Tatsächlich beträgt die Tiefe der Mittelnische heute 31,5 cm, während das Bildwerk an seiner Plinthe etwa 33 cm tief ist. Entsprechend sieht man die Plinthe auf älteren Photographien, die das Bildwerk noch an seinem Platz zeigen, über den

Schrein hinausragen, was folglich ein Schließen der Flügel unmöglich gemacht hätte. Am Schrein läßt sich jedoch klar erkennen, daß die Mittelnische einst tiefer war, d. h. nach hinten über die Schreinrückwand hinaus erkerartig vorstand.⁵⁵ Diese Ausbuchtung wurde jedoch entfernt, wobei ihre ursprüngliche Rückwand nun flach an der Rückseite des Schreins befestigt wurde. Vermutlich erfolgte dieser Eingriff um 1757, als auf der Nonnenempore des Klosters, wo sich der Altar damals befand, eine neue Orgel errichtet wurde, deren Pfeifengehäuse unmittelbar gegen die Rückseite des Retabels stieß. Ursprünglich dürfte die Mittelnische des Schreins also ausreichend tief für die Skulptur gewesen sein. Darüber hinaus ist es mehr

⁵³ Dies wird erwogen von ZIMMER (1990), S. 145–147, OTH (1997), S. 59–64, und für nicht ausgeschlossen gehalten von HESS (1995), S. 44.

⁵⁴ SCHILLING (1954), S. 4.

⁵⁵ Bereits festgestellt von ZIMMER (1990), S. 142, 147.

als unwahrscheinlich, daß man in Altenberg lange nach Entstehung des Retabels zufällig über eine ungefähr der gleichen Zeit entstammende und in ihrer Größe passende Madonnenskulptur verfügt haben sollte. Vor allem aber sind auf dem Boden und der Rückwand der Mittelnische – beide noch original gefaßt – Flächen ausgespart geblieben, die im Umriß der Bodenfläche bzw. der Thronrückenlehne der Münchner Madonna entsprechen. Die ursprüngliche Zugehörigkeit der Skulptur ist daher nicht länger zu bezweifeln.

Das Bildwerk stellt die thronende Muttergottes dar, auf deren linkem Knie das in ein Hemdchen gekleidete Kind steht (Abb. 7). In der Linken hält der Knabe einen Vogel, während er den rechten Arm fast waagerecht ausstreckt, wohl um nach dem (Lilien-?) Szepter zu langen, das Maria ursprünglich in ihrer Rechten hielt. Das äußerst qualitätvolle Bildwerk besteht aus Nußbaumholz, mißt 132 cm Höhe bei etwa 60 cm Breite und hat weitgehend seine originale Fassung behalten. Gold dominiert in den Gewändern von Mutter und Kind, nur das Futter ist bei Mariens Mantel in zweifarbigem Hermelin und bei Jesu Kleid in Rot gehalten, die Säume sind mit Glasperlen besetzt. Vergoldet sind auch die Haare der Figuren und die Thronarchitektur. Bei der Skulptur handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um eine Kölner Arbeit, und zwar um eine relativ frühe Vertreterin des sehr geläufigen Typs, die ungefähr um 1320/30 angesetzt werden kann.⁵⁶

Ebenfalls recht gut erhalten ist der Schrein des Retabels (Abb. 8). Er mißt entlang der Außenkanten 155–156 cm in der Höhe, unten 243 cm in der Breite und 37–38 cm in der Tiefe. Es handelt sich um eine Konstruktion aus jeweils einer starken Eichenbohle für Boden und Decke, die durch Pfosten aus Eichenholz verbunden sind. Die seitlichen und hinteren Füllbretter bestehen aus Tannenholz. Die Maßwerkverblendungen der Vorderseite sind wiederum aus Eichenbrettern geschnitten, wobei das Holz sehr viel engere Jahrringe und damit eine höhere Qualität aufweist als das der konstruktiven Teile. Hinter den jeweils zwei seitlichen Fensterbahnen des Schreins befinden sich vertikal nicht geteilte Kompartimente, die durch je drei Böden schrankartig in vier querrechteckige Gefache unterteilt sind. Diese Gefache waren ursprünglich von der Rückseite aus zugänglich, wo die außen liegenden Füllungen in voller Höhe als Türen gebildet sind, die von je zwei, heute fehlenden Scharnieren gehalten wurden. Die Scharnierbänder waren dabei auf konisch geformten Einschubleisten in den Türen befestigt und mit Leinwandstreifen abgedeckt; annähernd quadratische Ausflickungen in den Türen lassen darüber hinaus erkennen, daß jede einst mit einem eingelassenen Schloß versehen war. Die Konstruktion entspricht vollkommen der an den Flügeln beobachteten. Schrein und Flügel dürften folglich gemeinsam in derselben Tischlerwerkstatt entstanden sein.

56 Ulrike BERGMANN, Schnütgen-Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000–1400), Köln 1989, S. 34. Ich möchte Frau Bergmann hier für weitere, mündliche Auskünfte betreffs Datierung und Lokalisierung des Stücks danken.

Die Schauseite des Schreins präsentiert sich als architektonisch gegliederte Fassade, die ihre Gestaltung der zeitgenössischen Kirchenbaukunst entlehnt. Strebebefelder teilen sie in fünf Achsen: eine zentrale, etwa 65,5 cm breite Mittelöffnung (gemessen bis zur Mitte der Strebebefelder), auf beiden Seiten flankiert von zwei 46 cm breiten Maßwerkfenstern. Bei diesen handelt es sich um äußerst qualitätvolle Arbeiten. Über einer Sockelzone mit zwei Vierpassen erheben sich jeweils drei Lanzetten, deren unterer Abschnitt wiederum in der Art eines Triforiums horizontal abgeteilt ist. Das Couronnement besteht aus einer großen Vierpaßrosette, unter der auf der linken Schreinseite sphärische Dreiecke, rechts variierend Dreipassmedallions sitzen. Der obere Abschluß hat die Form eines mit Krabben besetzten, in einer Kreuzblume auslaufenden Kielbogens, der von einer filigranen Spitzbogenarkatur hinterfangen wird. Die Mittelnische wird oben von einem Motiv gefüllt, das einen mittleren Kielbogen mit schmalen seitlichen Wimpergen kombiniert. Auf geradezu illusionistische Weise entsteht hier der Eindruck, dieses Gebilde würde baldachinartig vorspringen. Dieser Effekt könnte durchaus beabsichtigt und auf die zusätzliche Hervorhebung der einst darunter befindlichen Madonnenskulptur berechnet gewesen sein. Kleine Fialen und als Drachen gebildete Wasserspeier vervollständigen den Formenapparat einer gotischen Kathedrale.

Anders als in der jüngerer Literatur zuweilen behauptet,⁵⁷ dürfte die Fassung auf der Vorderseite des Schreins dem Augenschein nach relativ gut erhalten und weitgehend verlässlich sein. Sie stimmt in ihren wesentlichen Zügen sowohl mit der summarischen Beschreibung Münzenbergers von 1885 überein,⁵⁸ der das Stück noch vor einer wohl in Braunfels vorgenommenen Restaurierung gesehen hatte, als auch mit einem – im Detail allerdings ungenauen – Aquarell von Reiffenstein aus dem Jahre 1856.⁵⁹ Der größte Teil der Architektur ist vergoldet. Die flache, umlaufende Rahmenleiste ist rot (die untere, wohl profilierte Abschlußleiste fehlt), in der gleiche Farbe sind die Füllungen der Strebebefelder und andere Details gehalten, wobei das Rot heute jedoch an vielen Stellen ausgebessert und teilweise vielleicht auch ganz erneuert ist. Die Kehlen der Fenstereinfassungen und einige andere Details sind in Blau, die große Hohlkehle oben und unten sowie die Wasserschläge zwischen den Fenstergeschossen jedoch in Grün gehalten. Das Innere der Gefache ist einheitlich rot, während die Mittelnische durch einen blauen Grund hervorgehoben wird, auf dem sich noch vereinzelt goldene, aus Leinwandstückchen gepreßte Sterne erhalten haben.

Die Farbgestaltung des Schreins war damit perfekt auf die Flügelinnenseiten abgestimmt. Gold und Rot dominierten das Erscheinungsbild, das in den Gemälden viel verwendete Grün wird am Korpus aufgegriffen, ebenso Blau, das in den Bildern die Muttergottes auszeichnet und

57 ZIMMER (1990), S. 142f.

58 MÜNZENBERGER (1885), S. 43.

59 Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Mappe Reiffenstein.

im Schrein vorrangig die Nische des Madonnenbildes zierte. Sowohl die Malereien als auch die Architektur wurden von roten Rahmenleisten eingefasst. Ebenso einheitlich stellte sich einstmals der geschlossene Altar dar: Den rot gerahmten, mit dunkelblauem Grund versehenen Passionsdarstellungen korrespondierten die Seitenflächen des Schreins; unter der heutigen Renaissance-Fassung erkennt man noch, daß sie ursprünglich ebenfalls mit einem roten Rahmen und dunkelblauem Grund versehen waren. Das geschlossene Retabel muß wie ein Möbel mit blauer Grundfarbe und roter Gliederung gewirkt haben.

Eine Besonderheit innerhalb des überlieferten Bestands an Flügelretabalen stellt die spezifische Art der Wandlungbarkeit des Altenberger Altars dar; für die asymmetrischen Faltflügel mögen in der Tat kleine Baldachinaltäre das Modell geliefert haben.⁶⁰ Die Konstruktion der Altenberger Tafeln ermöglichte bei nur einem Flügelpaar mindestens drei unterschiedliche Öffnungszustände.⁶¹ Außer dem ganz geschlossenen und dem ganz geöffneten Zustand (Abb. 10) war die Öffnung nur der breiteren Flügelteile vorgesehen, wobei deren Außenseiten auf die Außenseiten der schmaleren Tafeln geklappt wurden (Abb. 9). Darüber hinaus war es zumindest möglich, die breiteren Flügelhälften bei ganz geöffnetem Retabel nach hinten, gegen die Schreinseiten hin wegzuklappen, so daß nur die schmaleren Bilder das ganz sichtbare Korpus flankierten.⁶²

Im einmal gewandelten Zustand bedeckten also die schmaleren Flügeltafeln die äußeren Maßwerkfenster des Schreins. Allerdings sind diese Fenster, einschließlich der Strebepfeiler und des äußeren Rahmens, ungefähr drei Zentimeter schmäler als jene Tafeln. Die halb geöffneten Flügel würden also, lägen sie seitlich bündig vor dem Schrein, die inneren Maßwerkfenster auf unschöne Weise noch ein Stück weit überschneiden. Möglicherweise wurde das durch eine ausgeklügelte Scharnierkonstruktion vermieden: Auffälligerweise sind die erhaltenen, sicherlich ursprünglichen Scharnierbeschläge an den Seiten des Schreins um etwa fünf Zentimeter von der Vorderkante zurückversetzt. Die Flügel können ihnen nicht unmittelbar angehängt gewesen sein, da sie dann nicht nach vorne klappbar gewesen wären. Wahrscheinlich gab es hier ein Zwischenglied, das die Beschläge von Schrein und Flügeln verband. Ein solches könnte dafür gesorgt haben, daß die teilgeöffneten Flügel so gerückt werden konnten, daß sie

seitlich ein wenig über den Schrein überstanden und daher die mittleren Kompartimente nicht überschnitten.

Wie Ehresmann und Zimmer betont haben, diente die Wandelbarkeit des Retabels in erster Linie der Anpassung an die verschiedenen Zeiten und Feste des Kirchenjahres – Ehresmann bezeichnet das als „liturgische“ Funktion, wobei jedoch festzuhalten ist, daß Altarbilder liturgisch überhaupt nicht notwendig und auch nicht in die eigentliche Liturgie einbezogen waren. Über den spezifischen Gebrauch des Altenberger Exemplars und seiner Wandlungsmöglichkeiten schweigen allerdings die Quellen. Vermutlich aber wurden die Bilder der einzelnen Ereignisse und der beiden Heiligen auf der Innenseite mindestens zu den jeweils zugehörigen Festtagen gezeigt.

Der Altenberger Altar ist zugleich eines der frühesten, vielleicht sogar das früheste erhaltene Beispiel eines Flügelretabels mit nur einer zentralen Skulptur.⁶³ Bei jedem möglichen Öffnungszustand wird sie mit ihrer plastischen Präsenz in der Mitte sichtbar und dominiert die gesamte Innenseite, wohingegen die ehemals in den seitlichen Fächern untergebrachten Reliquien hinter der Maßwerkvergitterung zurücktreten, wodurch letztere eine nobilitierende, auf den Kirchenbau Bezug nehmende Rahmenfunktion für die Figur annimmt.⁶⁴ Über den Inhalt des Schreins berichten leider erst Quellen des 17. Jahrhunderts, doch dürften die dort erwähnten Reliquien vermutlich von Anfang an wesentliche Teile des Bestandes gewesen sein. Genannt werden Primär- und Sekundärreliquien der hl. Elisabeth von Thüringen und ihrer Tochter Gertrud; anscheinend befanden sich auch das Haupt Gertruds sowie mehrere andere Heiligenhäupter in dem Retabel.⁶⁵

Im ersten Öffnungszustand zeigten die breiteren Flügeltafeln ein auf vier Hauptereignisse konzentriertes Marienleben in u-förmiger, von links oben nach rechts oben verlaufender Leserichtung (Abb. 9). Außer der Madonnenfigur als zentralem Bezugspunkt waren auch die beiden inneren Maßwerkfensterbahnen sichtbar, doch nahm bezeichnenderweise keine der Darstellungen auf die dahinter verborgenen Reliquien Bezug. Die volle Öffnung (Abb. 10) bewirkte zum einen eine Steigerung an Aufwand und damit an Bedeutung – die Gesamtbreite vergrößerte sich merklich, zwei weitere Reliquienfächer und vier weitere Bildfelder wurden sichtbar. Zum anderen brachte sie mit den beiden einzelnen Heiligenfiguren eine wichtige Erweiterung des ikonographischen Programms; dem-

⁶⁰ So vermutet OTH (1997), S. 59–64.

⁶¹ EHRESMANN (1982), S. 363, Abb. 4, überzeugende Rekonstruktion erscheint im Licht der materiellen Befunde als einzige denkbare Möglichkeit.

⁶² Festgestellt von EHRESMANN (1982), S. 364, Anm. 22.

⁶³ DECKER (1985), S. 100f.

⁶⁴ Ebd.; daß es sich bei der annähernd zeitgleichen Madonnenskulptur um ein besonders verehrtes Gnadenbild handelte, für das erst mit dem Retabel ein angemessener Ort geschaffen wurde, wie EHRESMANN (1982), S. 364, meint, dürfte kaum zutreffen, s. auch unten.

⁶⁵ Diederich (vgl. Anm. 20, 21), S. 68f.: „(...) seindt auch gar Viele Und schone reliquien auf dem altar Zu beyden seyten deß mutter gottſeß bildß Unnd Vieler heyliger haupter, auch beatae nostrae Gertrudis S. Elisabetha Tochter haubt (...); vgl. ZIMMER (1990), S. 148. Obgleich Diederich unmittelbar zuvor von einem anderen Marienbild als dem des Altares

spricht, scheint er sich hier auf den Inhalt des Schreins zu beziehen. WINCKELMANN (1697), S. 164, zählt auf: „in den Altar St. Elisabethen Hand mit Gold und Edelgestein/ als Hiacynth/ Amethyst/ Saphir/ Achat/ Granaten eingefasset. 2. St. Elisabethen Trauring ist ein großer Hiacynth. 3. St. Elisabethen Stul absonderlich. 4. St. Elisabethen Küßen geflochten mit Rohrwerk. 5. St. Elisabethen und St. Gertruden Stuhl und Tisch. 6. St. Gertruden Spiel-Kind/ als sie ins Kloster kommen. 7. St. Gertruden Küßen/ auch von Rohrwerk. 8. St. Getrudens Bettlade. 9. Stehet in einem Wapen der Gräfliche Ziegenhaynische Stern/ darunter der Name: MECHTILDIS COMITISSA DE SEIGENHAIM.“ Wo sich das Ziegenhainsche Wappen befand, wird leider nicht ganz klar; infolgedessen läßt sich nicht klar sagen, ob Gräfin Mechthild von Ziegenhain (1267–1332; zunächst verheiratet mit Graf Gottfried VI. von Ziegenhain [† 1303], dann mit Philipp von Falkenstein-Münzenberg [† 1322]) mit der Stiftung des Altares in Zusammenhang gestanden haben könnte.

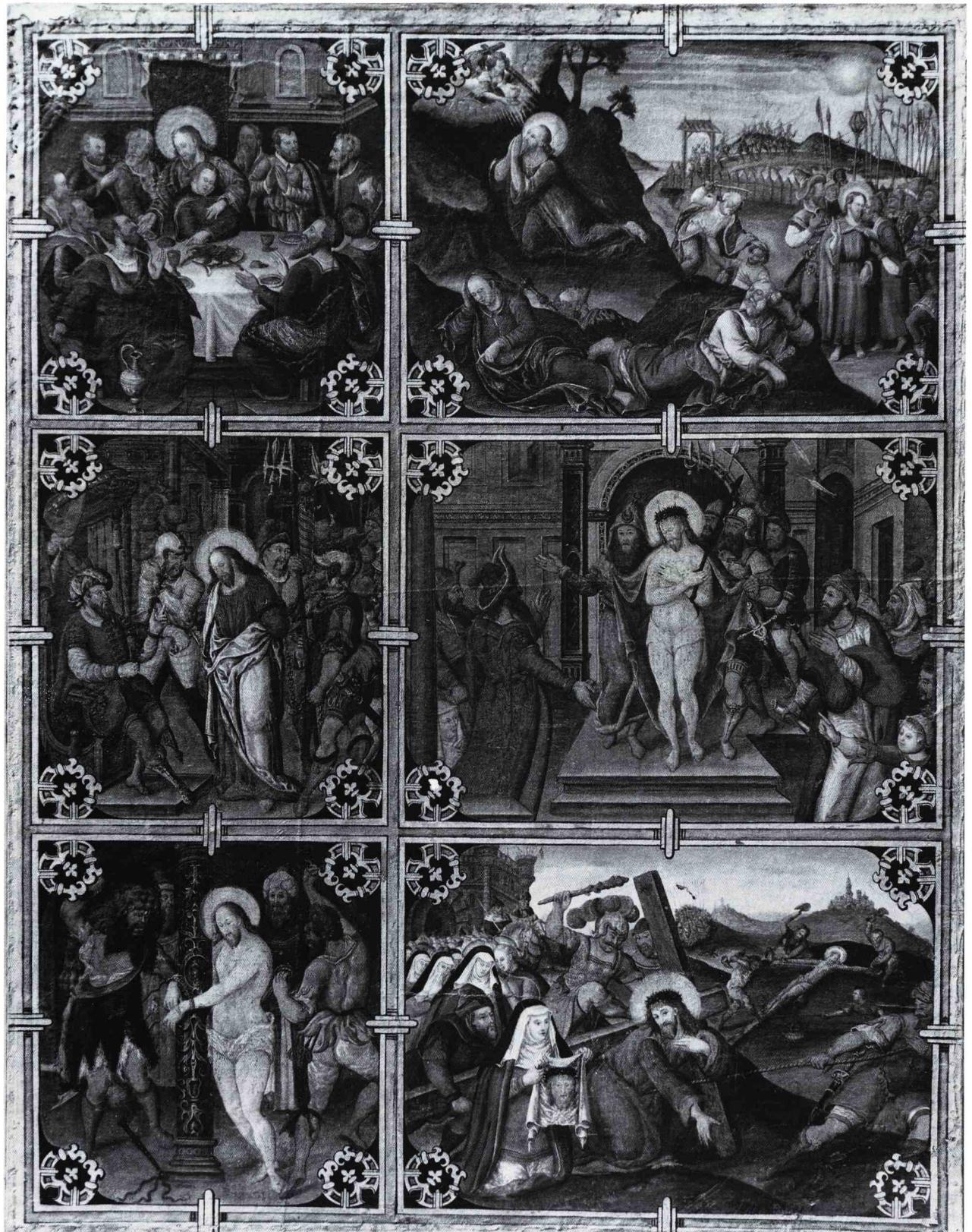


Abb. 12: Unbekannter Maler um 1609, Passionszyklus, von der Außenseite des linken Flügels des Altenberger Altars, Braunfels, Sammlung Schloss Solms-Braunfels

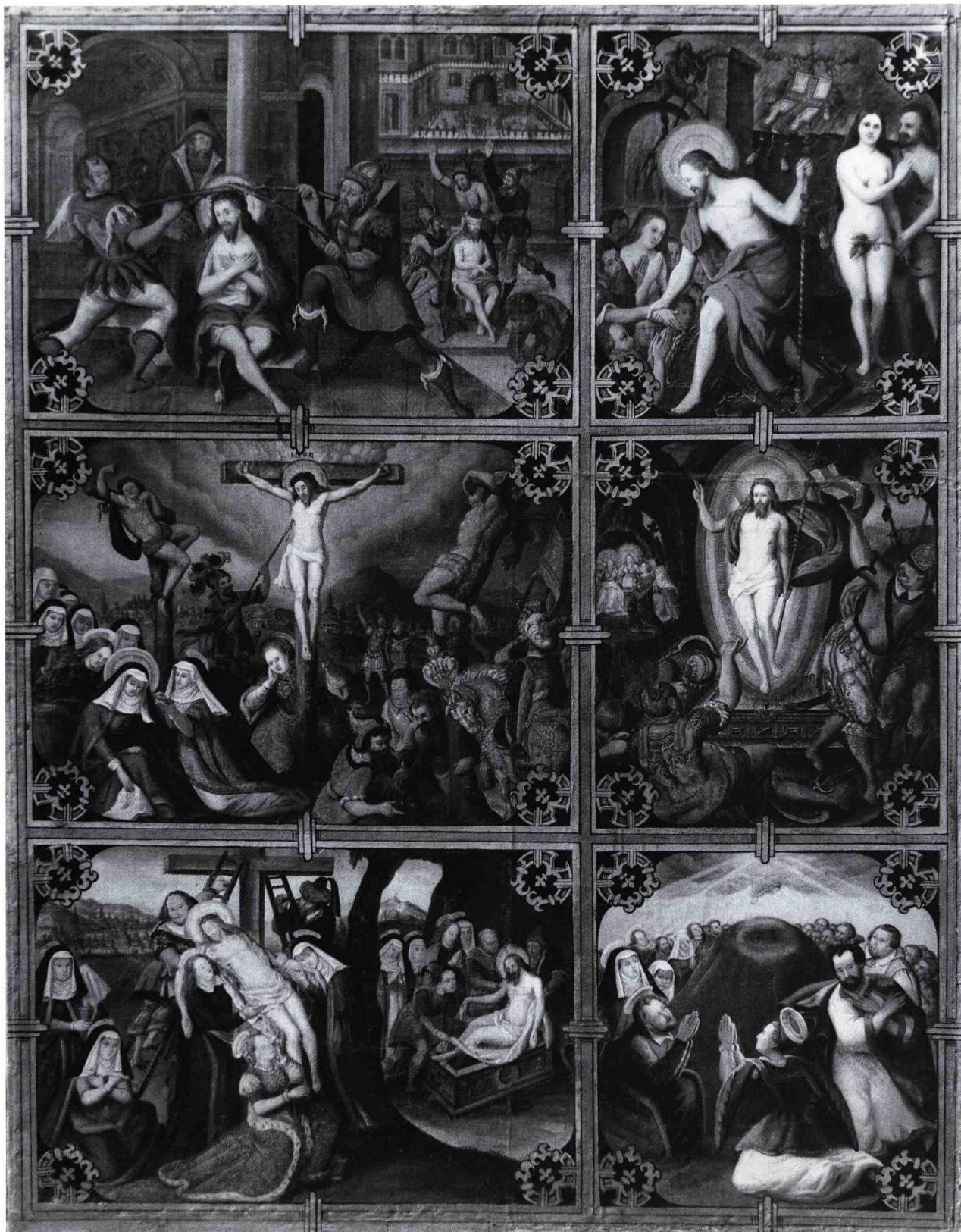


Abb. 13: Unbekannter Maler um 1609, Passionszyklus, von der Außenseite des rechten Flügels des Altenberger Altars, Braunfels, Sammlung Schloß Solms-Braunfels

gegenüber stellen die beiden zusätzlichen Marienlebenszenen des linken Flügels eher eine quantitative als eine qualitative Erweiterung dar – insbesondere die Drei Könige können, da sie nicht einmal nimbiert sind, kaum als Heiligenbild wie die beiden des rechten Flügels gewertet werden, sondern in erster Linie als szenische, das Marienbild erweiternde Darstellung, die auf die Anerkennung von Christi Weltherrschaft verweist. Die Leserichtung der ganzen Folge wird nun uneinheitlich, da sie auf dem linken Flügel jetzt in zwei Zeilen von links nach rechts verläuft, auf dem anderen aber unterbrochen wird. Man gewinnt den Eindruck, daß der zweite Wandlungszustand in erster Linie die Unterbringung der beiden Einzelheiligen ermöglichen sollte, während die beiden zusätzlichen Szenen auf dem linken Flügel weniger entscheidend sind – allerdings wurde so zusammen mit Elisabeth von Thüringen auch deren Namenspatronin, die biblische Elisabeth, sichtbar.

Besonderes Gewicht wurde in der jüngeren Diskussion der kleinen knienden Nonne hinter der heiligen Landgräfin beigemessen. Zumeist sieht man in ihr die Meisterin Gertrud, die hier aber nicht als Stifterin, sondern als am Ort fast heiligengleich Verehrte zu verstehen sei. Ge-währsmann dieser Identifikation ist jener Prior des mittleren 17. Jahrhunderts, Petrus Diederich, der die Gestalt – die auch in einer ikonographisch offenbar entsprechenden Szene des damaligen Hauptaltars vorkam – als „*beata nostra Gertrudis*“ bezeichnete. Diederich schrieb allerdings aus dem Abstand von mehreren Jahrhunderten, und er hatte offenbar ein besonderes Interesse an der Hervorhebung Gertruds, auf das noch zurückzukommen sein wird. Die fragliche Prämonstratenserin wird durch keinerlei Attribut näher charakterisiert – die Plazierung bei Gertruds heiliger Mutter bedeutet hier wenig, da diese geläufige Bildformel der Verehrung kein Verwandtschaftsverhältnis ausdrückt. Nichts zeichnet die Gestalt als heilig oder heiligengleich aus, woraus Hess ableitet, daß der Altar noch vor Gertruds angeblicher Kanonisierung im Jahre 1348 entstanden sei.⁶⁶ Diese Überlegung erscheint jedoch unlogisch. Wenn, wie wahrscheinlich, die verstorbene Meisterin im Kloster heiligengleich verehrt wurde und man auf ihre Seligsprechung hingearbeitet haben sollte – was wiederum eine bereits existente starke Verehrung vorausgesetzt hätte –, dann wäre sie doch vermutlich nicht so klein und untergeordnet dargestellt worden. Tatsächlich unterscheidet sich die Figur in Plazierung und Behaltung nicht von zahllosen Darstellungen gewöhnlicher Stifter. Dies spricht also ganz entschieden gegen ihre Identifikation mit Gertrud, vorausgesetzt, diese sei nicht als Stifterin gemeint. Auf der anderen Seite spricht die Wiederholung der ganzen Szene am mittelalterlichen

Hochaltar der Kirche wiederum gegen die Bestimmung der Figur als Stifterin, denn außen auf jenem Altar waren, laut Diederich, drei Stifterinnen mit ihren Wappen gesondert dargestellt. Vielleicht ist in der einzelnen Nonne eine anonyme Stellvertreterin des ganzen Konvents zu sehen, der sich so an die große thüringische Heilige wendet.⁶⁷ Zur Ehrung oder gar Verehrung Gertruds scheint die kleine Figur in jedem Falle aber ungeeignet. Zudem wären bei deren Darstellung wohl kennzeichnende Motive zu erwarten, wie sie sich, etwa in Form eines kleinen Abbilds der von Gertrud errichteten Klosterkirche, auch geradezu angeboten hätten. Und gerade wenn die so überaus enge Beziehung der Meisterin zur hochverehrten Elisabeth von Thüringen hätte betont werden sollen, hätte sie sich einprägsam in einer aufeinander bezogenen Zweiergruppe darstellen lassen, zumal es die wichtige Überlieferung gab, daß die Heilige ihre kleine Tochter allein nach Altenberg getragen hatte. Bei der knienden Prämonstratenserin dürfte es sich daher mit einiger Wahrscheinlichkeit nicht um eine Darstellung Gertruds handeln.

Das Altenberger Retabel mußte zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine Umgestaltung über sich ergehen lassen. Damals befand es sich auf dem Altartisch der Nonnenempore, mit der Front dem hochmittelalterlichen Gestühl zugekehrt. Um den Schrein herum ließ nun die Meisterin Anna Elisabeth von Scheid (1602–1626) eine Architravkonstruktion auf Säulen errichten, die inschriftlich 1609 datiert ist (Abb. 11). Ihr Gebälk lag dem Schrein oben unmittelbar auf; zwei integrierte Leinwandbilder zeigen die Verkündigung und die Geburt Christi, eine verschließbare Nische in der Mitte diente der Ausstellung des Sakraments.⁶⁸ Im Rahmen dieser Neugestaltung wurde auch das alte Altargehäuse seitlich und hinten mit der noch vorhandenen, vornehmlich in Weiß und hellen Tönen gehaltenen Bemalung versehen, die Renaissance-Beschlagwerk und Motive wie Engelsköpfe, Füllhörner und Monogramme vereint. Vor allem aber wurden neue Leinwandbilder mit Passionsszenen auf die damals bereits schwer beschädigten Außenseiten der Flügel geklebt.⁶⁹

Die erneuerten Leinwandbilder wurden vom Prior Diederich wie auch von Kugler erwähnt, welcher diese Werke eines „lustigen Manieristen“ als letzter bewußt wahrnommen hatte. Als der Solms'sche Hofmaler Johannes Deicker (1822–1895),⁷⁰ der vor allem als Tiermaler hervorgetreten ist, die Altarflügel um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Braunfels durch kräftiges Übermalen restaurierte, entfernte er auch die Leinwände wieder. Sie galten als verschollen. Tatsächlich haben sie sich aber, bisher unerkannt, in der Sammlung auf Schloß Braunfels erhalten (Abb. 12, 13).

Wie zu erwarten, sind die beiden Leinwände – heute auf Keilrahmen gespannt und doubliert – ebenso groß wie

66 HESS (1995), S. 45f.

67 Dies vermutet DOEPNER (1999), S. 70, Anm. 66.

68 ZIMMER (1990), S. 139.

69 Der damalige Zustand muß sehr schlecht gewesen sein, da Reste des verwendeten Klebstoffs stellenweise direkt auf der Leinwandkaschierung oder dem Holzgrund der Tafeln liegen.

70 SOLMS-LAUBACH (1926), S. 35, nennt den Namen Deicker, während ALDENHOVEN (1902), S. 30f, diskret von einem Düsseldorfer Maler spricht, der die Tafeln durch Übermalungen entstellt habe; tatsächlich siedelte Deicker 1868 von Braunfels nach Düsseldorf über. Vgl. THIEME-BECKER, VIII, 1913, S. 560f.

die Altenberger Flügel. Aber auch die vertikale Teilung in einen schmaleren und einen breiteren Abschnitt ist ebenso wie die in drei Register beibehalten, obgleich die beiden Tafeln eines Flügels bei der Überklebung zweifellos fixiert wurden,⁷¹ denn eine Faltung war spätestens nach Anbringen der noch heute ungeteilten Leinwand nicht länger möglich. Liefert also schon diese Gliederung ausreichend Grund für die Identifizierung der Braunfelser Gemälde mit den verschollenen Leinwänden, so erbringt ein weiteres Detail den sicheren Beweis: In der rechten unteren Ecke der originalen linken Flügelaußenseite befindet sich ein Stück eines goldenen Renaissanceornaments auf Schwarz. Die gleichen Ornamente umrahmen die Leinwandbilder, an der rechten unteren Ecke des linken fehlt jedoch genau das auf dem Frankfurter Flügel erhaltene Stück; Deicker mußte es dort ergänzen.

Die unbezeichneten Bilder stammen von einem mäßig begabten, am Stil der niederländischen Manieristen orientierten Maler. Er hielt sich zwar in bemerkenswerter Weise an die alte Aufteilung der Flügel, wich ikonographisch aber stärker vom Vorhandenen ab. Die Abfolge der Szenen läuft nun nicht mehr über beide Flügel hinweg, ja sie ist sogar recht uneinheitlich. Auf dem linken Flügel (*Abb. 12*) beginnt der Zyklus mit dem Abendmahl, dem das Gebet am Ölberg mit der Gefangennahme im Hintergrund und, in der nächsten Zeile, Christus vor Pilatus folgen. Daran schließt sich im nächsten breiten Bildfeld merkwürdigerweise das Ecce Homo an, erst dann kommt die Geißelung, es folgt die Kreuztragung mit der Kreuzanheftung im Hintergrund. Auf dem rechten Flügel (*Abb. 13*) geht es nun aber seltsamerweise mit der Dornenkrönung und, im Hintergrund, der Verspottung, weiter. Die Abfolge verläuft hier in zwei Spalten von oben nach unten. Das nächste breite Bildfeld ist der Kreuzigung vorbehalten, darunter sieht man die Kreuzabnahme mit der Grablegung weiter hinten. In der rechten Spalte folgen die Höllenfahrt, die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi. Auffällig ist die chronologisch merkwürdig falsche Plazierung der Kreuztragung; ob diese einer bestimmten Absicht gehorchte, kann bisher nicht geklärt werden.

Wie Diederich beschrieben hat, sind in manche Szenen Bildnisse eingefügt.⁷² Es gibt einige porträthafte Männerköpfe bei der Himmelfahrt, darüber hinaus das eigens vom Prior erwähnte Konterfei des Stephan von der Hees in der Rolle des Joseph von Arimathäa bei der Kreuz-

abnahme; er steht in Zeitstrach links auf der Leiter. Auch tragen zahlreiche Frauen die Kopfbedeckung der Prämonstratenserinnen, so in der Kreuztragung, der Kreuzigung, der Abnahme vom Kreuz und der Grablegung sowie der Himmelfahrt. Einige von ihnen haben zugleich aber auch einen Heiligschein und stellen biblische Personen dar; selbst die Jungfrau Maria bei der Kreuztragung und unter dem Kreuz ist mit dem entsprechenden Schleier angetan. Wahrscheinlich wird man Diederich folgen und hier teilweise Rollenporträts vermuten dürfen – etwa bei der besonders prominenten Veronika in der Kreuztragung, die ein Bildnis der Meisterin von Scheid sein mag. Ganz offensichtlich jedenfalls sollte den Nonnen durch die Ausstaffierung biblischer Heiliger mit dem Prämonstratenserinnenschleier ein hohes Identifikationsangebot gemacht werden. Die bewußte Übernahme des alten Gliederungsschemas wiederum sollte wohl, gewissermaßen symbolisch, die Identität der neuen Bilder mit dem altherwürdigen Retabel bezeugen.

Als die verschiedenen Ergänzungsmaßnahmen um das Jahr 1609 unternommen wurden, befand sich das Retabel zweifellos auf der Nonnenempore. Da auf dem Hauptaltar der Kirche zudem ein anderes mittelalterliches Retabel stand, schloß Zimmer, daß der berühmte Altenberger Altar ursprünglich für den Platz auf der Empore bestimmt gewesen sei; ihre Überlegungen wurden allgemein akzeptiert,⁷³ nachdem die Forschung den ersten Standort zuvor – jeweils wie selbstverständlich – teils auf dem Hauptaltar, teils auf dem Emporenaltar vermutet hatte.

Das Hochaltarretabel, das spätestens mit der Errichtung des Barockretabels von 1734 verschwand, ist nur aus Diederichs Text bekannt. Es wird als offenbar zweifach wandelbarer, überwiegend goldgefaßter Schnitzaltar beschrieben, mit einer zentralen Muttergottesskulptur und geschnitzten Darstellungen aus dem Leben Jesu im Inneren, geschnitzten Apostelbildern auf dem „Zweyten flügell“ und irgendwo einer ebenfalls in Holz „gehauenem“ Darstellung dreier Stifterinnen im Prämonstratenserinnenhabit, von denen mindestens eine aus dem Hause Solms stammte.⁷⁴ Mit seinen laut Diederich „gar köstlich“ geschnitzten Szenen scheint dieses Retabel eher dem 15. oder 16. Jahrhundert anzugehören; darüber hinaus aber war erstmals mit Anna von Solms (1390/91) eine Vertreterin jener Familie Meisterin in Altenberg; ihr folgten im 15. und 16. Jahrhundert weitere Damen dieses Ge-

71 Bereits von ZIMMER (1990), S. 140, ohne Kenntnis der Leinwandbilder vermutet.

72 Diederich (wie Anm. 20, 21), S. 66: „(…) daß Eußersteß theilß deß flügelß haben die Jungfern alhier alß die Jungfer Anna Elisabetha von Scheid genant Weschpfenning ist frauw Meisterin gewesen Von ihrem Spielpfenning mahlen Unnd sich an der Crutzigung Jesu, Item Cruztragung abnehmung Vom Crutz begräbnuß Auferstehung Unnd Himmelfahrt abconterfeyen lassen, so der Herrn Jesum Vom Crutz abnimbt ist die Conterfeyung der priorin bruder bruderß Herrn Stephanß Von der heefß“.

73 KUNST (1993), S. 468; HESS (1995), S. 45; WOLF (1994), S. 97.

74 Diederich (wie Anm. 20, 21), S. 70f.: „Am hohen Altar in der kirchen sint dry gräßliche wapen, einß daß Solmisch wapen, nemlich ein blauer Löw in einem gelben fell (?), daß Zweyd ein weisser Löw in einem blauen

fell (?), daß drit ein Rother und Weysser Löw in einem blau fell (?) oder zell (?), dar oben sint drey geistliche weysser jungffern in holtz aufgehauwenn, welche also scheins dieße dry gräßliche wapen gefürt Zu haben Unnd gräffinnen auch Profehs Zu Altenberg gewessen Zu sein ob aber solche diessen hochen Altar renoviren haben lassen kann nicht wissen, weile ihr wapen an dießem hochen altar stehen, ist gewiegen dießer altar in der Ehr der allerheiligsten Mutter Jesu Sanctas mariae, thut sich dießer altar dreymahl auf inwendig ist gar köstlich mit golt daß leben Jesu darin aufgehauwen, in holtz, Unnd Meistenthalß mit golt angestrichen, in der mitten stehet ein schön groß Mutter gottes bild, Im Zweyten flügell stehen die aposteln in holtz aufgehauwen, Unnd auch S. Elisabetha Und fur ihr kniet ihr Tochter beata nostra Gertrudis an einer ihrer seyten ein bettler.“

schlechts.⁷⁵ Das verlorene Hochaltarretabel entstand also mit Sicherheit erst am Ende des Mittelalters und ersetzte daher bereits einen älteren Vorgänger.

Entgegen der jüngeren Einschätzung kann nun erwiesen werden, daß der ursprüngliche Aufstellungsort des Altenberger Altars eben nicht der Altartisch auf der Nonnenempore war. Anscheinend ist immer übersehen worden, daß die dortige Altarmensa aus dem 13. Jahrhundert, die mitsamt des Stipes erhalten und nicht abgearbeitet ist, dem Retabel viel zu wenig Platz bietet: Mit einer Breite von nur 148 cm wird sie allein vom Schrein auf jeder Seite um beinahe einen halben Meter überragt.⁷⁶ Als das Retabel dann später tatsächlich auf dieser Mensa stand, hatte man sie seitlich notdürftig mit Stein- oder Holztafeln verbreitert, was auf älteren Photographien noch zu erkennen ist, da die Anstückungen leicht schief sitzen – die Altarfront ist dabei mit einem modernen Antependium verdeckt (*Abb. 11*). Ein solches Mißverhältnis der Größen ist für die ursprüngliche Konzeption des Retabels kaum denkbar; die behelfsmäßige Konstruktion am Altartisch scheint dem Anspruch und der Pracht des Stückes nicht angemessen und nur durch eine Zweitaufstellung erklärbar.

Dagegen wären die Maße der ebenfalls noch erhaltenen originalen Hochaltarmensa weit geeigneter. Sie misst 287 cm in der Breite, böte also dem Schrein ausreichend Platz und ließe jeweils noch etwa 21 cm seitlich als stützendes Auflager für die geöffneten Flügel. Darüber hinaus befinden sich an der Oberkante der Schreinrückseite zwei originale eiserne Ösen, in die vermutlich Eisenstangen zum Abstützen eingehängt waren, wie sie bei zahlreichen noch *in situ* befindlichen größeren Retablen zur Sicherung vorhanden sind. Solche Stangen brauchten aber einen zweiten Befestigungspunkt an einer Wand oder Säule, die auf der Altenberger Nonnenempore hinter dem Altar nicht vorhanden sind. Im Chorrund hingegen findet sich an zwei Diensten hinter der Altarmensa in ungefähr 2,5 m Höhe je eine mit Blei ausgegossene Vertiefung, in die wohl einst Haken oder ähnliche Metallgebilde eingelassen waren. Diese Stellen würden mit ihrer Höhe passende Befestigungspunkte für den auf der Mensa stehenden Altenberger Altar ergeben.

Für eine einstige Aufstellung des Retabels auf dem Hauptaltar der Kirche spricht zudem seine Ikonographie. Auf dem Maria geweihten Hauptaltar einer Kirche,⁷⁷ die gleichfalls der Jungfrau geweiht ist und den Erzengel Michael als weiteren Patron führt, wären das auf die Gottesmutter ausgerichtete Altarprogramm sowie die Dar-

stellung des hl. Michael zu erwarten. Auch das später auf dem Hauptaltar befindliche geschnitzte Retabel zeigte in der Mitte eine Madonnenskulptur. Daß auf diesem jüngeren Stück die Darstellung der hl. Elisabeth mit der knienden Nonne offenbar wiederholt wurde, spricht ebenfalls für seine Funktion als Ersatz des alten. Schließlich würde sich der Altenberger Altar in seinen Ausmaßen exakt dem Standort auf dem Hauptaltar einpassen: Mit einer Höhe von etwa 1,55 m würde seine Oberkante kurz unterhalb der Fenstersohlbänke enden, die etwa 1,6 m über der Altarmensa ansetzen.

In meinen Augen kann es daher keinen Zweifel geben, daß das Altenberger Retabel für den Hochaltar bestimmt war. Bei einer Breite von geöffnet etwa 4,9 m bildete es das prachtvolle Zentrum des ungefähr 7,5 m breiten Chores, in dessen Ausschmückung es perfekt eingegliedert war. Über dem Retabel blieben die kostbaren, gegen 1300 von Mitgliedern des Hochadels gestifteten Glasmalereien ganz sichtbar.⁷⁸ Zugleich war es auch auf die dekorative Wandbemalung des Chorpolygons bezogen, die bis in Höhe des Kaffgesimses unter den Fenstern ein aus quadratischen Feldern und Kreisen zusammengesetztes Muster von überwiegend roter und grüner Farbe zeigte und so zu den vorherrschenden Farben der Malereien paßte.⁷⁹

Im Spätmittelalter dürfte dann das Retabel vom Hauptaltar auf die Nonnenempore versetzt worden sein, als ein moderner und offenbar aufwendigerer Flügelaltar von einer Meisterin aus dem Hause Solms gestiftet wurde. Vielleicht geschah dies bereits unter Katharina von Solms, Meisterin von 1432 bis 1453, denn 1449 ordnete der Generalvikar des Trierer Erzbischofs, Gerhard, an, daß den Nonnen zeitweilig der Schrank, in dem die Monstranz aufbewahrt wurde, geöffnet werden solle, da sie das Sakrament während der Messe am Hochaltar nicht sehen könnten; das auf die Nonnenempore versetzte Retabel könnte dabei den dort Befindlichen die Sicht versperrt haben.⁸⁰

Bei der Datierung des Altenberger Altares wurde vor allem in der jüngeren Forschung der angeblichen Seligsprechung der Meisterin Gertrud größtes Gewicht beigegeben. Ob man das Jahr 1334 oder 1348 dafür annahm, die Entstehung des Werkes schien engstens damit verknüpft. Jüngst konnte Thomas Doeppner jedoch überzeugend nachweisen, daß Gertrud tatsächlich nie seliggesprochen wurde und die betreffende Urkunde eine Fälschung aus dem 17. Jahrhundert ist, als deren Urheber eben der Altenberger Prior Petrus Diederich angesehen werden kann.⁸¹ Unabhängig davon scheint mir aber auch sonst

75 S. die Liste der Meisterinnen bei Norbert BACKMUND, *Monasticon Praemonstratense*, Bd. I, Berlin 1983, S. 168.

76 Auch mit ihrer Tiefe von nur 99 cm erscheint die Mensa zu klein; steht der Schrein darauf, verbleiben nur etwa schmale 60 cm Altarfläche für die Benutzung bei der Liturgie. Der Altartisch dürfte hinten nicht abgearbeitet sein; das unregelmäßige, unverputzte Mauerwerk der Stipes ist offenbar ursprünglich.

77 Zum Patrozinium des Hochaltars vgl. DOEPNER (1999), S. 55–74, bes. S. 70.

78 Zu den teilweise erhaltenen Fenstern vgl. HESS (1995), S. 38–42, unter

den Stiftern befand sich etwa Adolf von Nassau, deutscher König 1292–98.

79 Zu dieser Wandbemalung aus dem späten 13. Jahrhundert vgl. FRITZEBECKER (wie Anm. 42), S. 57 u. Abb. S. 48.

80 Vgl. DOEPNER (1999), S. 80f; ich danke Thomas Doeppner, Duisburg, für den Hinweis auf diesen Umstand. Es ist festzuhalten, daß auch die Nische in der Mitte des Architravs von 1609 der Ausstellung des Sakraments diente, vgl. ZIMMER (1990), S. 138–140.

81 DOEPNER (1999), S. 72f, Anm. 73. Er weist vor allem auf den verräterischen Umstand hin, daß in der angeblich von Papst Clemens VI. ver-

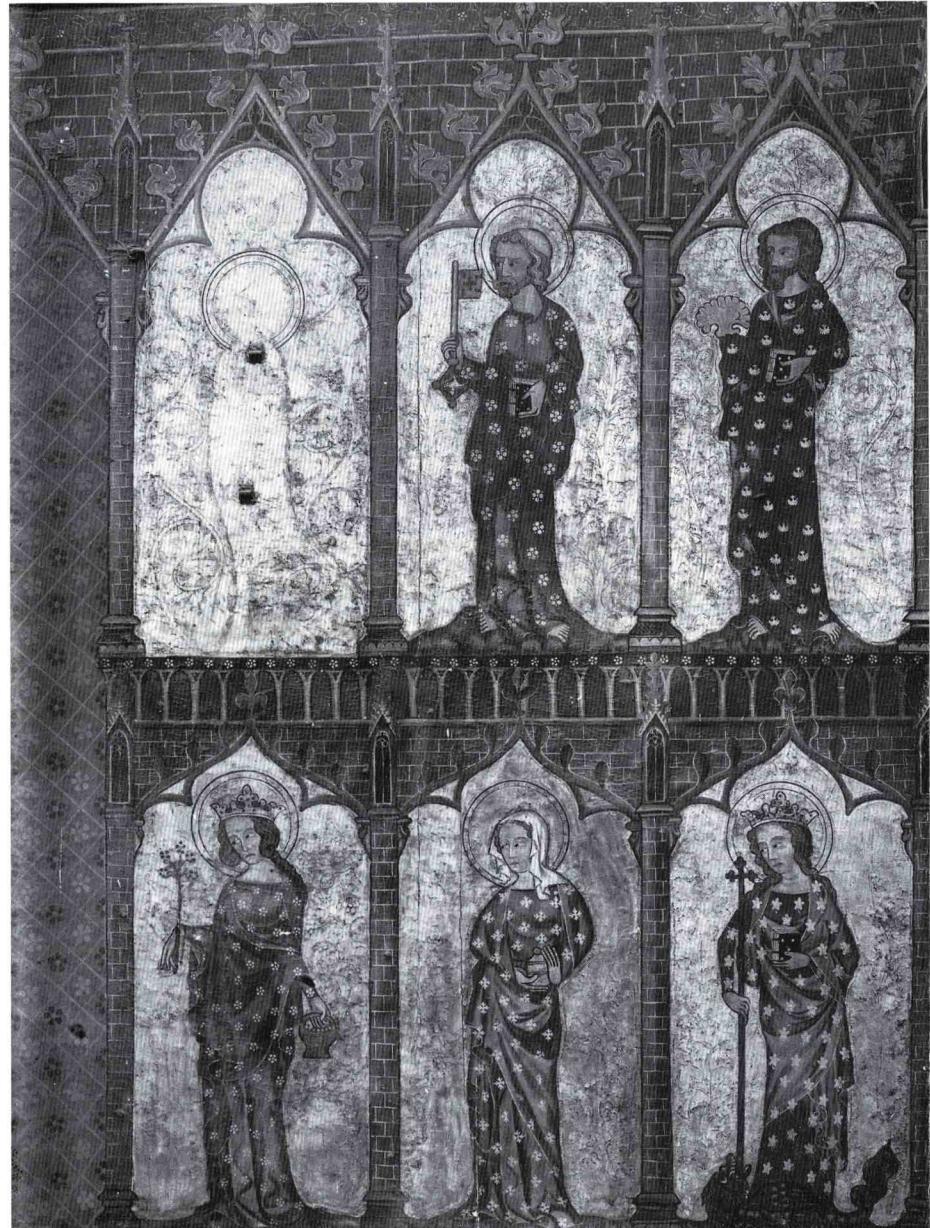


Abb. 14: Oberweseler Goldaltar,
rechter Flügel, Außenseite,
Oberwesel, Liebfrauenkirche

kaum ein erkennbarer Bezug des Retabels zu Gertrud gegeben: Wie dargelegt, dürfte die kleine Nonne hinter der hl. Elisabeth nicht als Darstellung der verstorbenen Meisterin zu verstehen sein, und das Bildprogramm konzentriert sich ganz auf die Muttergottes und – deutlich untergeordnet – zwei besonders ranghohe, mit Altenberg verbundene Heilige. Diese Ausrichtung auf Maria in engsten Zusammenhang mit Gertrud zu stellen, ja letztlich geradezu auf die Meisterin zu beziehen,⁸² erscheint insbesondere angesichts der so ausgeprägten Marienverehrung jener Zeit gänzlich unangebracht. Eine Datierung des Altenberger Altars kann sich daher weder auf die

genannten Daten stützen, noch muß sie sich von ihnen beschränken lassen.

Was bleibt, ist in erster Linie die stilkritische Einschätzung. Generell fügen sich die Innenflügelbilder leicht in den Rahmen der Malerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein, die in den Ländern nördlich der Alpen sehr gleichartig ist und dadurch eine lokale Differenzierung erheblich erschwert. Einige Züge erscheinen indes als charakteristisch, wenn sie auch nicht als exklusive Besonderheiten der Altenberger Gemälde gelten können: Die Gestalten sind unersetzt proportioniert, ihre Köpfe verhältnismäßig groß. Dunkle, kräftige Linien umreißen

faßten, auf Januar 1348 datierten Urkunde – die nur in einer „Abschrift“ Diederichs und einer wiederum davon abhängigen Abschrift erhalten ist – von „in Christo filius noster Ludovicus, illustris rex Romanorum“ die Rede ist: Kaiser Ludwig der Bayer war damals nicht nur bereits tot († 18. 12. 1347), sondern hatte auch in scharfem Konflikt mit dem Papst gestanden und war exkommuniziert worden. Ein Original der Urkunde

gibt es natürlich nicht. Diederich stellte, nach Doepner, seine Fälschung mit Hilfe zweier in Altenberg aufbewahrter, noch vorhandener päpstlicher Urkunden zusammen.

⁸² So von ZIMMER (1990), S. 165–171, angenommen, ähnlich HESS (1995), S. 45f.

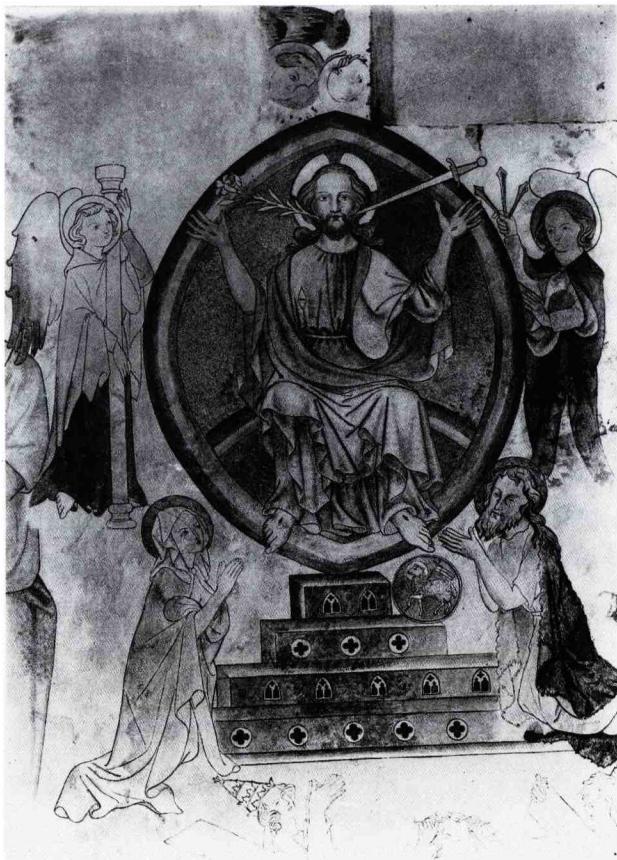


Abb. 15: Jüngstes Gericht, Wandmalerei, Ausschnitt, Wetzlar, Dom, Westwand

Gewandsäume und die meisten Einzelformen, umschließen jedoch nicht die gesamte Draperie, ausgenommen weiße Tücher, bei denen sowohl Umriß als auch Binnenfalten mit dunklen Linien verstärkt sind. Entlang der Außenkonturen sind die Gewänder ansonsten durch Abdunkelung gegen den Grund hin gerundet. Es entsteht der Eindruck, die Figuren wölbten sich reliefhaft aus der Fläche vor, wobei die kräftigen Höhungen den plastischen Effekt sehr verstärken. Trotz der voluminösen Gewänder bleiben die Gestalten jedoch unkörperlich und auch recht unräumlich; nur an wenigen Stellen, etwa zwischen Leib und Mantel der Jungfrau in der Marienkrönung, stellt sich so etwas wie Raum ein. Falten werden groß in weichen Rundungen geführt. Solche Modellierung der Gewänder fehlt bei den Figuren der Flügelaußenseiten, was im Sinne einer hierarchischen Herabstufung zu verstehen ist. Trotz des katastrophalen Erhaltungszustandes lässt sich an Einzelheiten wie den Gesichtern erkennen, daß diese Malereien stilistisch denjenigen der Innenseite entsprechen und gewissermaßen nur einen anderen Modus vertreten.

83 Vgl. SEBALD (wie Anm. 33), bes. S. 80–88.

84 FROWEIN (1931), S. 45, wiederholt zwar die Feststellung ihres Lehrers Solms-Laubach, hinsichtlich gewisser Gemeinsamkeiten bei den Köpfen u. ä., stellt ansonsten aber zutreffend fest, daß die Altenberger Bilder „vollkommen anders gemalt“ seien; sie ergänzt, daß, wo der Altenberger Meister plastisch gestalten wolle, dies der Oberweseler eben gerade nicht tue.

85 Die Autopsie des Stücks wurde Christiane Haeseler und dem Verfasser

Eine stilistische Einordnung der Flügelbilder ist bislang nicht befriedigend gelungen. Der mehrfach vorgenommene Vergleich mit den Gemälden auf den Außenseiten des Oberweseler Goldaltars (Abb. 14), der neuerdings in die 1340er Jahre datiert wird,⁸³ überzeugt nicht. Neben der anderen Proportionierung der dort gelängten Gestalten sind auch die Gesichtstypen klar verschieden. Wo die Altenberger Gesichter eher rundlich und schwer wirken, erscheinen sie in Oberwesel flacher und spitzer; mit den beinahe schielend seitwärts gerichteten Augen und den wie zusammengekniffen wirkenden Mündern bekommen sie einen seltsam kecken Ausdruck. Die Formeln für die einzelnen Züge weichen ab, etwa wenn in Oberwesel nur ein einfacher, längerer statt eines doppelten Strichs das Kinn angibt. Ebenso wirkt hier die Modellierung des Inkarnats sanfter, wobei insbesondere die bei den Altenberger Figuren starken roten Schattierungen an der zugewandten Seite des Kiefers kaum ausgeprägt sind, Haarlocken weniger plastisch erscheinen. Vor allem die bärigen Männergesichter weisen in den beiden Werken gar keine Ähnlichkeit zueinander auf. Schließlich ist auch die Auszierung der Nimben überhaupt nicht verwandt. Die Oberweseler Malereien, die vermutlich am Mittelrhein entstanden, dürften also in keinem engeren Zusammenhang mit den Altenberger Werken stehen.⁸⁴ Geringer noch sind die Ähnlichkeiten zu den Flügeln des mehrfach angeführten, in Privatbesitz befindlichen Hausaltärchens (Abb. 16).⁸⁵

Näher scheinen den Tafeln die Malereien auf der Westwand des Wetzlarer Domes zu stehen, die aufgrund ihrer so abweichenden Technik und des Erhaltungszustands allerdings nur im Hinblick auf Motive verglichen werden können. Die älteren, wohl bald nach 1300 anzusetzenden Partien mit ihren ausdrucksstarken Gesichtern und den teilweise riesigen Faltenformationen sind zwar mit Altenberg nicht in Beziehung zu bringen,⁸⁶ doch zeigt das möglicherweise um 1336 entstandene Weltgericht verwandte Gesichtstypen (Abb. 15).⁸⁷ Dies gilt insbesondere für das Antlitz der vor dem Thron des Weltenrichters knienden Muttergottes, die man im Hinblick auf Gesichtsschnitt und „Ausdruck“ gut mit dem Erzengel Gabriel in der Altenberger Verkündigung vergleichen kann. Dies trifft allerdings nicht im gleichen Maße für die übrigen Figuren des Wandbildes zu, deren charakteristische, von stark ausschwingenden Schläfenlocken dominierte Haartracht zudem von den Tafelbildern abweicht. Die etwas untersetzt proportionierten Figuren mit großen Köpfen – man beachte vor allem die seitlich stehenden Engel mit den Leidenswerkzeugen – wirken wiederum ähnlich, und ebenso könnten sich die schlchteren Gewandbildungen bei diesen Engeln vergleichen lassen. Auf der anderen Seite aber

im September 2000 von den Besitzern ermöglicht, denen hiermit herzlich gedankt sei. Die Gemälde des hervorragend erhaltenen, sehr qualitätsvollen und insbesondere farblich originellen Stücks lassen generell an Kölner Werke denken, weichen aber hinsichtlich der Gesichtsbildung und -typik, der Figurenproportionen, des Kolorits und der Raumbildung ganz von SG 358–361 ab.

86 CLEMEN (1930), Textbd. S. 128–133, Tafelbd., Tf. 18.

87 Ebd., Tafelbd., Tf. 17; HESS (1995), Abb. 12.

wird die Draperie des thronenden Christus auf dem Wandbild durch ein gegenüber Altenberg sowohl viel kleinteiligeres als auch steiferes Faltensystem gekennzeichnet. Klare Abweichungen ergeben sich darüber hinaus bei der Wiedergabe bestimmter Einzelheiten, insbesondere der Engelsflügel: Statt des glatten, geschmeidigen Konturs in den Flügelgemälden haben sie in Wetzlar einen ausgezackten Umriß und fiedern nach unten hin unregelmäßig aus. Mithin dürften auch diese etwa gleichzeitig entstandenen Wandmalereien in keine direkte Beziehung zu den Flügelbildern zu setzen sein.

Bleibt man im hessisch-mittelrheinischen Gebiet und betrachtet die zumindest für einen hessischen Hof um 1334 geschaffenen Illustrationen des Kasseler „Willehalm“, welche gewöhnlich, wenn auch zu Unrecht, mit der Kölner Produktion in Verbindung gebracht werden,⁸⁸ erscheinen die Zusammenhänge kaum enger. Draperien fallen in den Miniaturen bewegter und reicher, Säume ondulieren stärker und sind zumeist verziert. Die teilweise vergleichbar schweren Köpfe in den Illustrationen werden anders modelliert – Rot beispielsweise kommt nur als Fleck auf der Wange vor. Weiterhin stimmen auch die Haltungs- und Faltenmotive im allgemeinen wenig überein. Im etwas älteren Wiener „Willehalm“ schließlich trifft man auf püppchenhafte Figuren, bei denen ich keine Gemeinsamkeit mit den Flügelgemälden zu erkennen vermag.⁸⁹

Ähnlich unbefriedigend fällt der Vergleich mit den meisten der herangezogenen Werke aus. Mit den unruhig bewegten Figuren im Codex Gisle haben die schweren Gestalten der Altenberger Flügel kaum etwas gemein. Bei den Malereien des Reliquienkästchens in der Paderborner Gaukirche dürften gewisse Ähnlichkeiten in der Ausgestaltung der Gewänder ebenfalls nicht über den Rahmen des für die Kunst der Zeit Üblichen hinausgehen; die Gesichtsbildung und die Gestaltung der seltsam proportionierten Hände weichen bei diesem Stück denn auch völlig ab.⁹⁰ Der – aufgrund der Gattungsunterschiede ohnehin schwierige – Vergleich mit den Marburger Skulpturen führt kaum weiter: Die Bildwerke zeichnen sich größtenteils durch ein kleinteiligeres Faltenspiel der in ihrer Stärke unterschiedenen Stoffe aus; immer wieder beleben Mulden und Biegungen die Falten, die mitunter in reichen Kaskaden fallen.⁹¹ All dies gibt es so bei den Altenberger Malereien nicht.

Mit der oft im Vergleich genannten Kölner Malerei besitzen die Altenberger Tafeln tatsächlich die meisten

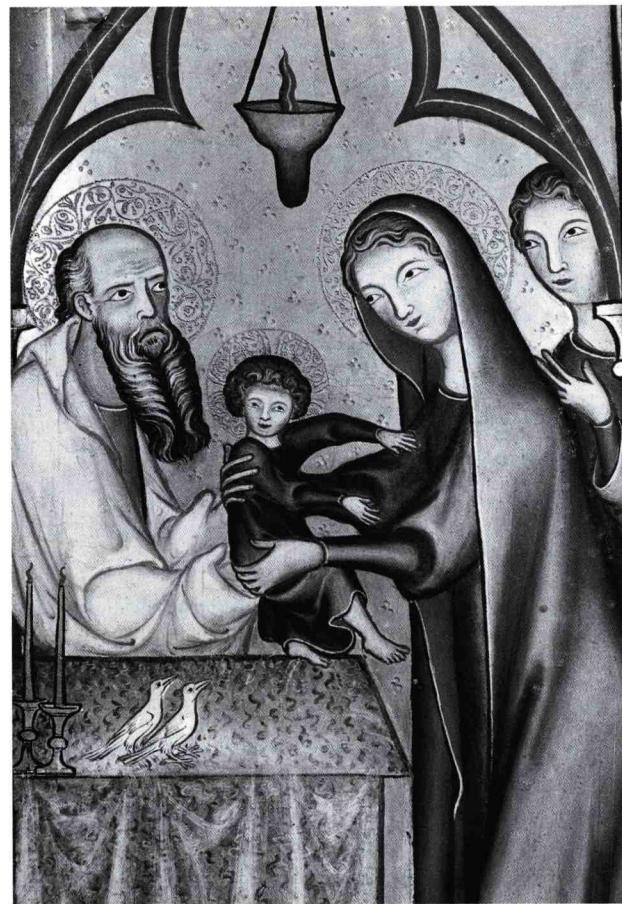


Abb. 16: Rheinischer Meister um 1340, Klappaltärchen, linke Flügelninnenseite: Darbringung im Tempel, ehem. Sammlung Henkell

Gemeinsamkeiten motivischer und kompositioneller Art.⁹² Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Marientod und Marienkrönung können leicht in eine Reihe mit entsprechenden kölnischen Bildern gestellt werden.⁹³ Insbesondere die Krönungsgruppe entspricht in hohem Maße der Darstellung, die man in einer Gruppe sehr ähnlicher und trotz der hohen malerischen Qualität wohl geradezu in Serie gefertigter kleiner Altarflügel findet (Abb. 17).⁹⁴ Dabei gehen die Gemeinsamkeiten der Einzelmotive, aber auch der Faltenarrangements noch über das hinaus, was diese weit verbreitete Gestaltung der Szene gewöhnlich kennzeichnet. Ebenso darf man die Verkündigungsszenen jener kleinen Altarflügel als recht verwandt mit den Altenberger Bildern bezeichnen – Mariens

88 Zur Forschungslage und zum Stil der Miniaturen vgl. KEMPERDICK (wie Anm. 26).

89 Abbildungen der Miniaturen bei FINGERNAGEL (wie Anm. 39).

90 Zu ergänzen wäre noch, daß Details wie beispielsweise der Kopf eines Ochsen (bei dem Kästchen das Wappentier des Lukas) oder das Gefieder von Flügeln denkbar verschieden von den Altenberger Gemälden gestaltet sind; zum Paderborner Kästchen vgl. PIEPER (wie Anm. 45). OTH (1997), S. 58, unterstreicht zurecht die völlige Andersartigkeit der Figuren auf dem Kästchen.

91 Diese Unterschiede betont auch OTH (1997), S. 58.

92 Dabei ist allerdings zu bedenken, daß das Bild durch die überdurchschnittlich gute Erhaltungsrate der kölnischen Arbeiten verzerrt sein könnte.

93 Dazu KURTH (1927), und insbesondere WACHSMANN (1985), Bd. I, S. 52f, 69, 76, 125f und passim.

94 Die Gruppe konzentriert sich um die Flügel eines Reliquienaltärchens (WAF 453) der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (als Leihgabe im Bayerischen Nationalmuseum), zu dem entsprechende Flügel in Utrecht, Het Catharijneconvent, und ein oder zwei Einzelstücke hinzukommen, vgl. Gisela GOLDBERG, Gisela SCHEFFLER, Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland (Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek/München. Gemäldekataloge, Bd. XIV), München 1972, S. 113–118; WACHSMANN (1985), S. 76.

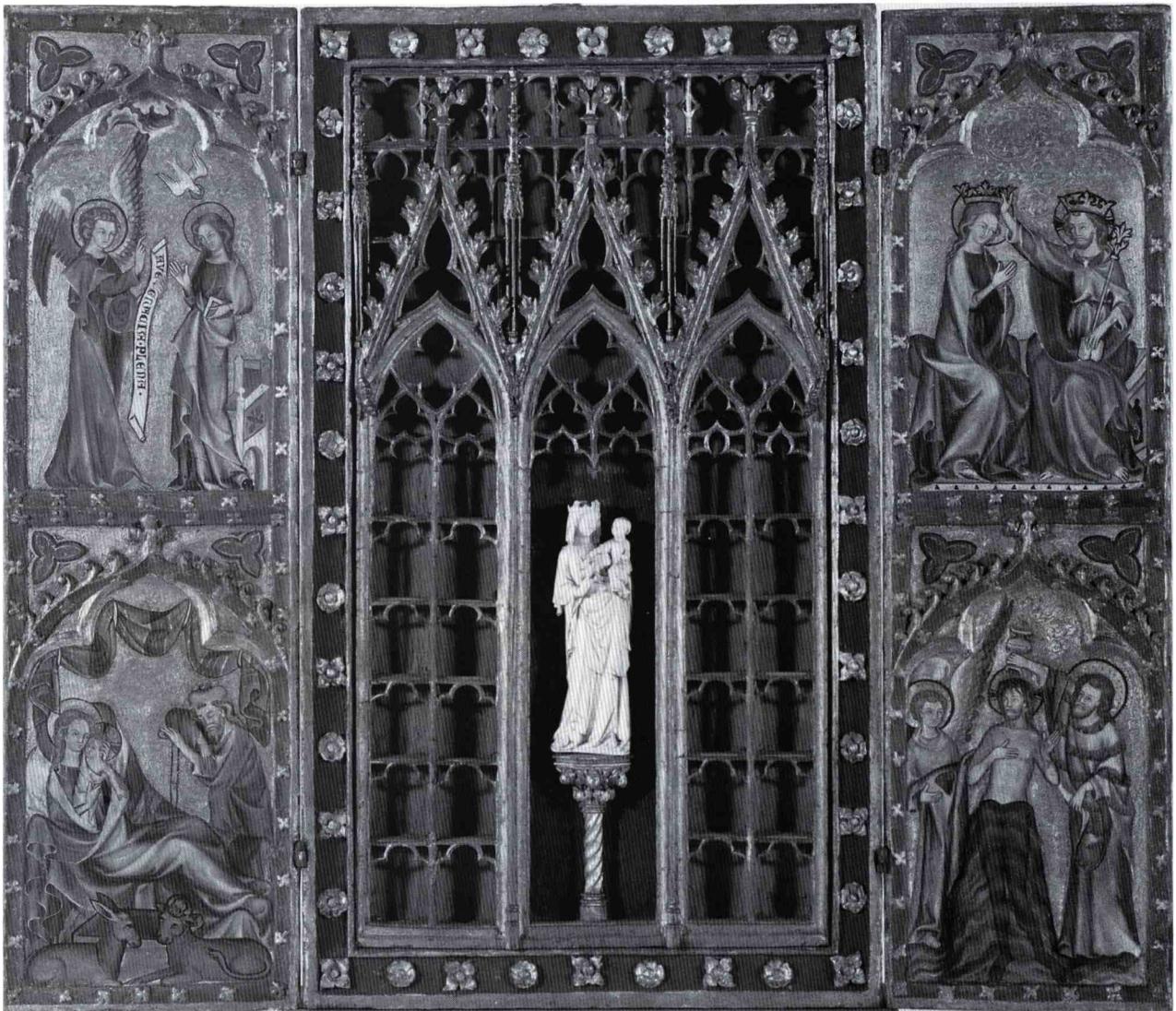


Abb. 17: Kölner Meister, Klappaltärchen, München, Bayerisches Nationalmuseum

Oberkörper etwa stimmt weitgehend überein –, und ferne lassen sich in der Haltung Mariens sowie dem sich aufstützenden Joseph in der Geburt Christi enge Parallelen erkennen. Andere Werke der Kölner Malerei sind den Altenberger Flügeln in der Ausgestaltung bestimmter Szenen kaum weniger nah; was auf den Stücken der „Serienproduktion“ nicht vorkommt, findet hier eine Entsprechung: Beispielsweise lassen sich die Könige der Anbetung mit der entsprechenden Gruppe auf dem Triptychon WRM I vergleichen,⁹⁵ der Marientod in seiner Anlage und Motiven wie dem perspektivisch gesehenen Kastenbett sogar mit einer weit älteren, um 1250/60 entstandenen Kölner Glasmalerei.⁹⁶

Künstlerisch hingegen tut sich zu den meisten Kölner Gemälden ein deutlicher Abstand auf, es fehlt den Flügel-

tafeln die „Formkultur kölnischer Malerei“.⁹⁷ Die Kölner Werke sind den letztlich zugrundeliegenden westlichen Vorbildern deutlich näher, während man bei den Altenberger Tafeln kaum mehr an französische oder englische Arbeiten erinnert wird. Größere Eleganz und delikatere, reicher wirkende Farbgebung kennzeichnen die meisten kölnischen Gemälde. In Stücken wie dem gelegentlich mit Altenberg verglichenen Diptychon mit Verkündigung und Darbringung WRM 4/5 sind sowohl die Falten geschmeidiger und voluminöser gerundet als auch die Gesichter in einer für Köln typischen Weise stärker und nuancierter durchmodelliert.

Gleichwohl bleiben kölnische Arbeiten wie die Altarflügel der „Serienproduktion“ auch hinsichtlich der grundlegenden Art der Faltengebung oder der Gesichts-

⁹⁵ ZEHNDER (wie Anm. 25), S. 94–98, als „Kölnisch, um 1330“; ebenso vergleichbar ist eine Miniatur in einem Kölner Gebetbuch in Hannover, Kestner-Museum, Inv.-Nr. W. M. Ü. 22, fol. 4v, vgl. WACHSMANN (1985), Bd. 2, Abb. 168.

⁹⁶ Köln, Schnütgen-Museum, vgl. Brigitte LYMAN, Die Glasmalereien im Schnütgen-Museum, Köln 1982, S. 11–15, Abb. 1.

⁹⁷ So STANGES (1934), S. 87, vielzitiertes Diktum.

typen die nächsten Verwandten der Altenberger Male- reien. Doch mehr noch, es findet sich auf dem bereits erwähnten Kölner Triptychon WRM 1 die einzige wirklich enge Übereinstimmung in der Bildung eines Gesichts, sowohl was den Typus als auch die Ausführung betrifft. Der Erzengel Gabriel der Verkündigung auf der Außen- seite jenes Triptychons (Abb. 18) hat in etwa die gleiche schwere, gerundete Kopfform wie die Figuren der weit größeren Altarflügel. Wie bei diesen faßt ein starker dunkelbrauner Kontur den Umriß von Gesicht und Händen, aber auch einzelne Züge ein. Die Umrißlinie des Gesichts reicht beim Erzengel ein Stück unter das Kinn, daran schließt sich entlang des Kiefers die rote Modellierung an. Dies stimmt ebenso überein wie die Modellierung von Nase, Augenhöhlen und anderen Einzelheiten mittels eines hellen Ockertons, ferner die – bei den Frankfurter Gemälden wohl aufgrund von Bleiweißverseifung nur noch schwach sichtbaren – weißen, leicht pastosen Höhungen auf dem Nasenrücken, über den Brauen und um den Mund. Die Formeln für einzelne Gesichtszüge stimmen weitgehend überein, so bei den durch einen zarten Strich über dem Oberlid gekennzeichneten Augen, dem Mund, den durch zwei bzw. drei Strichlein angedeuteten Grübchen über dem Kinn. Darüber hinaus lässt sich Gabriels Frisur sehr gut mit denjenigen der großen Flügelbilder vergleichen, weiterhin die Auszierung des Nimbus oder die schindelartig in mehreren, farbig abgestuften Reihen angeordneten Federn der Schwingen.

Ein abweichendes Detail an den Augen, die bei dem Kölner Gabriel fehlende Iris, dürfte mit der Größe der Darstellung erklärbar sein, denn auf den Altenberger Flügeln haben einige der kleineren Figuren, wie die Seele Mariens im Marientod oder einige Engel, ebenfalls nur eine schwarze Pupille und keine angedeutete Iris wie die größeren Gestalten. Der Maßstab mag auch einer der Gründe sein, warum die gegenüber der Außenseite viel kleineren Figuren im Innern des Triptychons WRM 1 in ihrer Gesichtsbildung deutlich weniger Ähnlichkeit mit den Altenbergern aufweisen; bei ihnen sind die einzelnen Pinselstriche verhältnismäßig größer und weniger vertrieben. Möglicherweise war für die Außenseite des Altärchens aber auch eine andere Hand mitverantwortlich. Von den Köpfen auf dieser Seite abgesehen, sind die Figuren des Kölner Stücks indes weder in den Proportionen noch in der Faltengebung den Altenbergern besonders ähnlich; auch werden die Gewandsäume nicht derart mit kräftigen Linien umrissen. Man kann hier sicherlich nicht an dieselbe verantwortliche Werkstatt, geschweige denn dieselbe Hand denken. Die genannten Gemeinsamkeiten sind andererseits jedoch entschieden zu groß, als daß sie zufällig oder nur zeitbedingt sein könnten.

Die Altenberger Flügelgemälde sind somit motivisch wie künstlerisch wesentlich von der Kölner Malerei geprägt, ohne sich dieser aber ohne weiteres einreihen zu lassen. Sie scheinen daher nicht in der Domstadt selbst geschaffen worden zu sein. Einen zusätzlichen Hinweis



Abb. 18: Kölner Meister, Triptychon, Außenseite: Verkündigungsengel, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

darauf bietet vielleicht die ehemals im Altenberger Schrein aufgestellte Madonnenfigur (Abb. 7). Ihre sehr gut erhaltene originale Fassung weicht dort, wo sich ein auf den Augenschein gestützter Vergleich anbietet, von den Flügelmalereien ab: Die gemalten Augen der Skulptur haben jeweils eine elaborierte, mehrfarbige Iris, die ganz anders als auf den Tafelbildern ausfällt. Dies mag darauf hindeuten, daß die Fassung des Bildwerks und die Malereien in verschiedenen Werkstätten ausgeführt wurden. Zwar könnte es sich dabei auch um zwei in ein und derselben Stadt beheimatete Ateliers gehandelt haben, doch wäre hier wohl die Annahme näherliegend, daß die Gemälde im Gegensatz zum Bildwerk nicht in Köln geschaffen wurden.

Die gegenüber Köln geringere Verfeinerung einerseits, die Erinnerung an unterschiedliche kölnische Werke andererseits sprechen tatsächlich für die häufig vermutete Entstehung der Malereien in einem von Köln abhängigen, eher provinziellen Milieu. Westliche Vorbilder dürften nur indirekt, vermittelt über Köln, auf die Gestaltung eingewirkt haben. So kommt etwa das Schema der Marienkrönung sehr ähnlich in Werken wie dem englischen Psalter des Robert de Lisle vor,⁹⁸ stimmt aber doch in den kleinen

98 Vgl. Lucy FREEMAN SANDLER, *The Psalter of Robert de Lisle* in the British Library, London 1983.

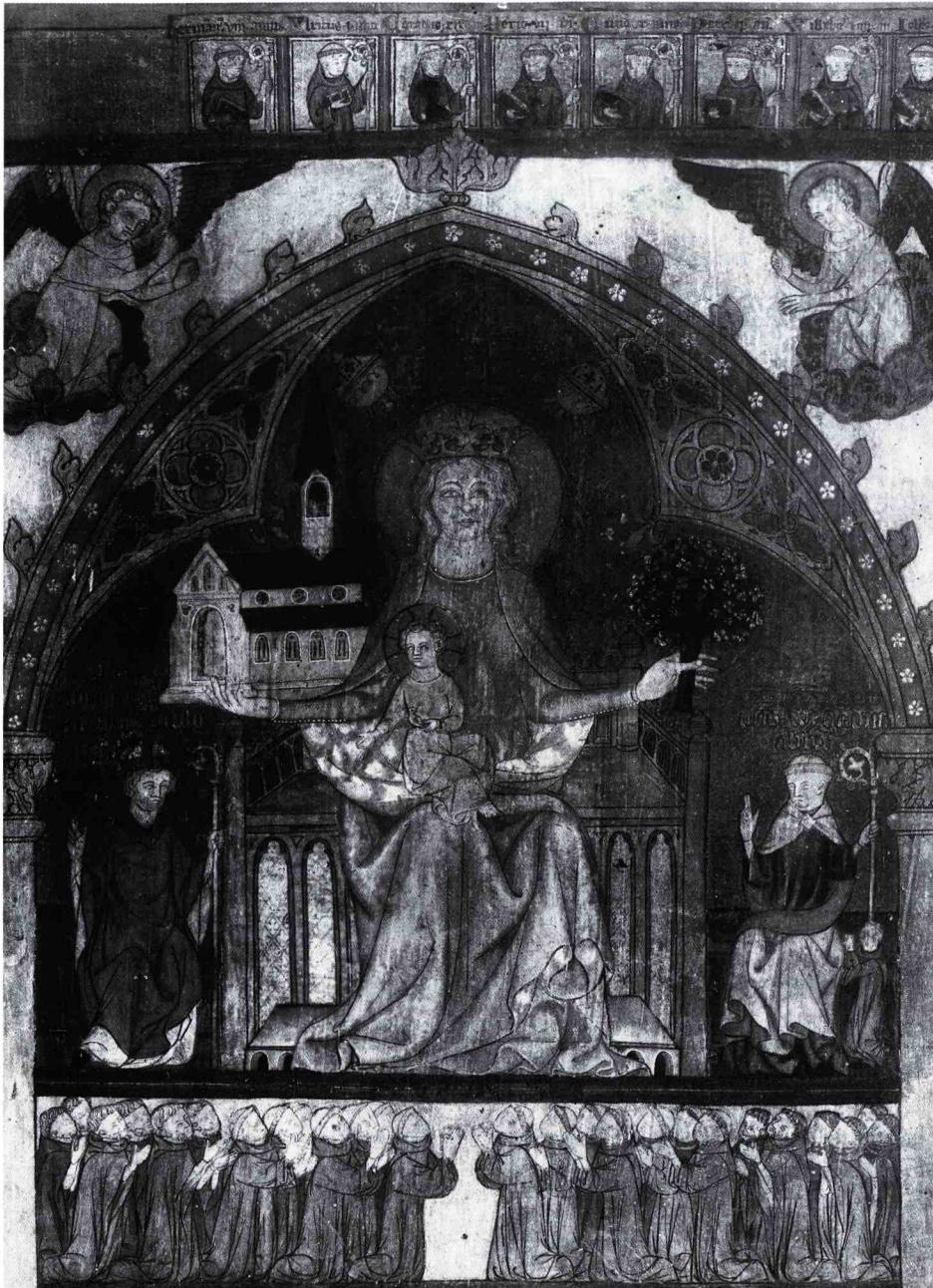


Abb. 19:
Kölner Meister,
„Marienstätter Tafeln“,
Marienseite, Bonn,
Rheinisches Landesmuseum

kölnischen Altarflügeln der „Serienproduktion“ noch mehr mit Altenberg überein. Die Lage des Prämonstratenserinnenstifts und die des Vaterklosters Rommersdorf bei Koblenz lassen den Sitz der Werkstatt tatsächlich am Mittelrhein – sei es etwa in Koblenz, Mainz oder Wetzlar – vermuten, einer Region, die im 14. und 15. Jahrhundert künstlerisch aufs engste mit Köln verbunden war. In Anbetracht der zumeist geringen Übereinstimmung mit und zwischen den anderen genannten „mittelrheinischen“ Malereien scheint es jedoch nicht geraten, hier einen typischen Stil ausmachen zu wollen. Allenfalls könnten die punktuellen Ähnlichkeiten mit dem Wetzlarer Wandbild um 1336 einen etwas näheren Zusammenhang anzeigen.

Man kann davon ausgehen, daß der Altenberger Altaraufsatz sowohl im Hinblick auf ein bestimmtes Bildpro-

gramm als auch zur Aufnahme eines Reliquienschatzes konzipiert worden ist. Daß er aber auch als Gehäuse eines bereits vorhandenen Marienbildes gedacht war, wie dies gelegentlich gemutmaßt wurde, dürfte hingegen unwahrscheinlich sein. Selbst bei Ansetzung der Flügelbilder um die Jahrhundertmitte wäre die ursprüngliche Madonnenfigur allenfalls zwei bis drei Jahrzehnte älter gewesen und hätte immer noch, zumal in dem peripher gelegenen Altenberg, die damals modernste Formensprache vertreten. Damit erfüllt sie nicht eben die üblichen Voraussetzungen eines „Gnadenbildes“, das gewöhnlich durch Alter und „Authentizität“ ausgezeichnet ist. Folglich dürfte das Bildwerk speziell für das Retabel bestellt worden sein, wobei man sich nach Köln wandte, das zu jener Zeit Skulpturen in großen Mengen produzierte und exportierte. Für den

bezüglich seines Maßwerks ebenfalls an Köln orientierten⁹⁹ Schrein und die Malereien wandte man sich dagegen an Werkstätten, die dem Vorbild der Kölner Kunst folgten, aber vermutlich näher am Bestimmungsort des Werkes beheimatet waren.

Selbst wenn der Schrein und die Flügel erst nach dem Eintreffen der Madonnenskulptur gefertigt worden sein sollten, was zur leichteren Größenabstimmung immerhin denkbar wäre, dürften die Malereien aller Wahrscheinlichkeit nach in nicht allzu großem zeitlichen Abstand von der in den 1320er bis frühen 1330er Jahren geschaffenen Skulptur entstanden sein. Für eine Ansetzung noch deutlich vor der Jahrhundertmitte spricht auch, daß die motivisch und künstlerisch nächst verwandten Werke, insbesondere das Triptychon WRM 1 und die kleinen Altarflügel, ebenfalls gegen 1330 datiert werden. In der Chronologie der Kölner Malerei herrscht allerdings eine gewisse Unsicherheit, insbesondere aufgrund der umstrittenen Datierung ihres Hauptwerkes, der stark westlich geprägten Chorschrankenmalereien.¹⁰⁰ Ein einigermaßen sicheres Entstehungsdatum darf man dagegen für die vermutlich kölnischen „Marienstätter Tafeln“, heute im Bonner Landesmuseum, annehmen (Abb. 19), die wohl anlässlich der Weihe der Kirche der Zisterzienserabtei Marienstatt am 27. Dezember 1324 gefertigt wurden.¹⁰¹ Wie auf einer dieser Tafeln die Unterkörper der sitzenden Figuren – der Madonna und zweier Heiliger – gebildet werden, gleicht hinsichtlich der Anlage, des Körperformverständnisses und wichtiger Faltenmotive stark der Darstellung in der Marienkrönung vom Altenberger Altar. Hier wie dort scheinen die Stoffe eine ähnliche Dicke und Schwere zu haben, eine große, leicht gespitzte Schüsselfalte zwischen den Knien bildet ein Hauptmotiv, über den Schoß laufende Mantelbahnen deuten Raum an. Vergleichbar ist ferner die Art, wie die weißen Gewänder der Engel in den Zwickeln der Bildfelder weitgehend zeichnerisch gegeben werden.

Auch die Marienstätter Tafeln, deren schlechter Erhaltungszustand den Vergleich von wesentlichen Einzelheiten wie den Gesichtern verhindert, stehen indes kaum in engem Zusammenhang mit den Altenberger Malereien. Sie repräsentieren jedoch eine Stufe der Malerei, welcher auch die großen Altarflügel angehören, und liefern damit einen wertvollen Anhaltspunkt zu deren Datierung. Sind die Altenberger Flügel auch eine von Kölner Vorbildern abhängige Arbeit, so gibt es doch keinen Grund, sie erheblich später als jene zu datieren.¹⁰² Ihr Stil, der, wie Gast feststellt, gegenüber der mehr körperbetonten Darstel-

lungsweise der Jahrhundertmitte älter erscheint, spricht ebenso für ein früheres Datum wie die angeführten Vergleichsstücke. Die Marienstätter Tafeln von etwa 1324 und die diesen ungefähr gleichzeitige Schreinmadonna deuten auf eine Entstehungszeit, wie sie auch die Dendrochronologie nahelegt, welche eine Anfertigung des Schreins etwa zwischen Mitte der 1320er und Mitte der 1330er Jahre am wahrscheinlichsten macht. Der gesamte Altenberger Altar kann daher, mit allem nötigen Spielraum, um 1330 datiert werden. Er könnte damit durchaus eine Stiftung der 1332 verstorbenen Gräfin Mechthild von Ziegenhain sein, deren Wappen sich zumindest im 17. Jahrhundert irgendwo am oder im Schrein befand.¹⁰³

S.K.

LITERATUR

VERZ. 1928, S. 12; 1963, S. 17f; 1966, S. 75; 1971, S. 38; 1987, S. 69

- 1697 Johann-Just WINKELMANN, Gründliche und Wahrhafte Beschreibung der Fürstenthümer Hessen und Hersfeld (...), Bd. V, Bremen 1697, S. 163f
- 1751 Valentinus Ferdinandus DE GUDENUS, Codex diplomaticus anecdotorum, res Moguntias, Trevirenses, Hassias, Finitemarumque Regionum (...), Bd. 3, Frankfurt a. M./ Leipzig 1751, S. 1190–1192
- 1832 Franz Hubert MÜLLER, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale mit vorzüglicher Berücksichtigung des Mittelalters in vierteljährigen Heften, Jg. 1, Darmstadt 1832, S. 51
- 1847 Franz KUGLER, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen, 2. Auflage, unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jacob Burckhardt, Bd. 1, Berlin 1847, S. 210f
- 1854 Franz KUGLER, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, 2. Teil, Stuttgart 1854, S. 180f
- 1857 Ernst AUS'M WEERTH, Kunstdenkmäler des Christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, 1. Abt., Bildnerei, Bd. 1, Leipzig 1857, S. 54f
- 1862 Wilhelm LOTZ, Kunst-Topographie Deutschlands, Bd. 1, Norddeutschland, Kassel 1862, S. 41
- 1885 E. F. A. MÜNZENBERGER, Zur Kenntniß und Würdigung der Mittelalterlichen Altäre Deutschlands, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1885, S. 42f, Abb. 2, Bl. 6
- 1886 Paul LEHFELD, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Coblenz, Düsseldorf 1886, S. 687
- 1894 Carl ALDENHOVEN, Richard SCHEIBLER, Geschichte der Kölner Malerschule, Lichtdrucktafel, 1, Lübeck 1894, Tf. 2, 3
- 1902 Carl ALDENHOVEN, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902, S. 30f
- 1911 Georg DEHIO, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bd. 4, Südwestdeutschland, Berlin 1911, S. 7f
- 1916 G. Eugen LÜTHGEN, Malerei und Plastik in der Cölnischen Kunst des 14. Jahrhunderts, in: Monatshefte für

99 ZIMMER (1990), S. 155, weist die Verbindung zu Kölner Werken wie dem Klarenaltar und, für den mittleren Maßwerkbaldaquin, zur um 1322 geschaffenen Domhochaltarmensa nach.

100 Heute zumeist auf um 1330–40 datiert, vgl. etwa Reiner HAUSMERR, Die Chorschrankenmalerei, in: Ausst. Kat. Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300–1430, WRM Köln 1974, S. 50–54; WACHSMANN (1983), S. 424–434, vertritt allerdings aus plausiblen ikonographischen Überlegungen die Annahme, daß der Entwurf bereits um 1323/24 festgelegt gewesen wäre.

101 Malerei auf Pergament, auf Holz aufgezogen; Bonn, Rheinisches Lan-

desmuseum, Inv. Nr. 234, 235; vgl. Vor STEFAN LOCHNER. (wie Anm. 100), Nr. 5, S. 70.

102 Die Bemerkung von GAST (1998), S. 72, ein modisches Detail wie die langen Knopfreihen an den Ärmeln spräche gegen eine frühe Datierung, ist unzutreffend: Auch die Madonna auf der Marienstätter Tafel (Abb. 19) hat derart verzierte Ärmel, ebenso beispielsweise einige der kurz nach 1300 entstandenen Figuren vom Grundstockmaler der Manessischen Liederhandschrift.

103 Vgl. Anm. 65.

- Kunstwissenschaft 9, 1916, S. 448–462, bes. S. 457, 460, Tf. 13, 14
- 1918 Friedrich SCHMOLL, Die Hl. Elisabeth in der Bildenden Kunst des 13. bis 16. Jahrhunderts (Diss. Marburg 1914), Marburg 1918, S. 88f
- 1922 Elisabeth SIMON, Die Anfänge des gotischen Schnitzaltars, Diss. Halle 1922, S. 6of
- 1923 E. L. FISCHEL, Mittelrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts, München 1923, S. 119f
- 1924 Joseph BRAUN, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, Bd. 2, Freiburg i. Br. 1924, S. 302, 568, Abb. 335
- 1926 Hildegard DANNENBERG, Die farbige Behandlung des Tafelbildes in der altdeutschen Malerei von etwa 1340 bis 1460 unter besonderer Berücksichtigung des Mittelrheins, Diss. Frankfurt a. M. 1926 (masch.), S. 90f und passim
- 1926 Ernstotto Graf zu SOLMS-LAUBACH, Der Altenberger Altar, in: Städels-Jahrbuch 5, 1926, S. 33–42
- 1927 Robert FREYHAN, Die Illustrationen zum Casseler Willehalm-Codex. Ein Beispiel englischen Einflusses in der rheinischen Malerei des XIV. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1927, S. 26f
- 1927 Betty KURTH, Von einigen Inkunabeln der kölnischen Malerei, in: Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage, hg. von A. Weixelgärtner u. L. Planiscig, Zürich/Leipzig/Wien 1927, S. 94–98, bes. S. 97f
- 1927 Marie WEIDEMANN, Die Altarflügel aus dem Kloster Altenberg a. d. Lahn, in: Mitteilungen des Wetzlarer Geschichtsvereins 10, 1927, S. 33–41
- 1928 Guido SCHOENBERGER, Berichte: Frankfurt a. M.: Städelisches Kunstinstitut, in: Oberrheinische Kunst 3, 1928, S. 5, Tf. 54
- 1929 Richard HAMANN, Die Plastik, in: Richard Hamann, Kurt Wilhelm-Kästner, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge, Bd. 1, Marburg 1929, S. 196–198
- 1930 Paul CLEMEN, Die gotische Monumentalmalerei der Rheinlande, Düsseldorf 1930, Textbd., S. 13, 45
- 1931 Charlotte FROWEIN, Plastik und Malerei des frühen 14. Jahrhunderts in der Liebfrauenkirche in Oberwesel, Diss. Marburg 1931, S. 45
- 1934 STANGE, DMG 1, S. 31, 86–90, 106, 201, Abb. 86, 87
- 1940 Werner R. DEUSCH, Die deutsche Malerei des 13. und 14. Jahrhunderts, Berlin 1940, S. 23
- 1941 Max HASSE, Der Flügelaltar (Diss. Berlin), Dresden 1941, S. 18f
- 1953 Gisela SCHILLING, Die Entwicklung des rheinischen Schnitzaltars von den Anfängen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Diss. Köln 1953 (masch.), S. 3–8
- 1961 Heinrich Theodor MUSPER, Gotische Malerei nördlich der Alpen, Köln 1961, S. 31f, Abb. 19
- 1965 Harald KELLER, Der Flügelaltar als Reliquienschrein, in: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift für Theodor Müller, München 1965, S. 125–144, bes. 129f
- 1970 STANGE, KV 2, S. 91, Nr. 401
- 1973 Renate KROOS, Der Codex Gisle. I. Forschungsbericht und Datierung, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 12, 1973, S. 117–134, bes. S. 122, Abb. 8
- 1974 Hilka WILDENHOF, Der Wandel des Schnitzaltars vom letzten Drittel des 14. Jahrhunderts bis zum Ende des weichen Stils, Diss. Frankfurt a. M. 1974, S. 2f, Kat. Nr. 1
- 1975 Paul EICH, in: Ausst. Kat. Kunst um 1400 am Mittelrhein, Frankfurt a. M., Liebieghaus, 1975, Kat. Nr. 39, S. 136–138
- 1981 Dieter GROSSMANN, Darstellungen der hl. Elisabeth in Hessen, in: Hessische Heimat 31, 1981 (Sonderheft St. Elisabeth), S. 94–115, bes. S. 100f, Abb. 13
- 1982 Donald L. EHRESMANN, Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece, in: The Art Bulletin 64, 1982, S. 359–369, bes. S. 362–364
- 1983 Ausst. Kat. 700 JAHRE ELISABETHKIRCHE IN MARBURG, 1283–1983; bearb. von Brigitte Rechberg, Universitätsmuseum Marburg, Marburg 1983, Bd. 2, S. 75, Kat. Nr. 40
- 1985 Bernhard DECKER, Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers (Bamberger Studien zu Kunstgeschichte und Denkmalpflege, 3), Bamberg 1985, S. 100f, Abb. 8, 9
- 1985 Franz Josef RONIG, Kunst unter Balduin von Luxemburg, in: Balduin von Luxemburg, Erzbischof von Trier – Kurfürst des Reiches 1285–1354. Festschrift aus Anlaß des 700. Geburtstages, hg. von Johannes Mötsch und Franz-Josef Heyen (= Quellen und Abhandlungen zur Mittelrheinischen Kirchengeschichte, 53), Mainz 1985, S. 489–559, bes. S. 506f, Abb. S. 518, 528/29
- 1985 Ute WACHSMANN, Die Chorschrankenmalereien im Kölner Dom. Untersuchungen zur Ikonologie (Diss. Bonn), Bonn 1985, Bd. 1, Text, S. 52f, 69, 76, 125f, Bd. 2, Abbildungen, Abb. 65, 85, 169
- 1988 Michael-René URSPRUNG, unter Mitarbeit von Susanne KUJER, in: In der Betrachtung, Schulbegleitbuch („“) des Städelischen Kunstinstituts 2, Frankfurt a. M. 1988, S. 16–25
- 1990 Petra ZIMMER, Die Funktion und Ausstattung des Altares auf der Nonnenempore. Beispiele zum Bildgebrauch in Frauenklöstern aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Diss. Köln 1990, S. 121–171
- 1993 Hans-Joachim KUNST, Rezension von Zimmer, Die Funktion und Ausstattung des Altares auf der Nonnenempore, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 43, 1993, S. 468f
- 1994 Norbert WOLF, Überlegungen zur Entstehung, Funktion und Verbreitung der deutschen Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts, in: Figur und Raum: mittelalterliche Kunstwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext (Akten d. int. Kolloquiums auf der Blomenburg bei Selent, 7.–10. 10. 1992), hg. v. Uwe Albrecht u. Jan von Bonsdorff, Berlin 1994, S. 91–110, bes. S. 97, Abb. 14, 15
- 1995 Daniel HESS, Nassauische Grablege und Kultstätte für die selige Gertrud. Zur Ausstattung der Klosterkirche Altenberg/Lahn zwischen 1290 und 1350, in: Städels-Jahrbuch, N. F. 15, 1995, S. 35–52, bes. S. 43–46
- 1997 Sabine OTH, Der Altenberger Altar, ungedruckte Magisterarbeit, Frankfurt a. M. 1997
- 1998 Uwe GAST, Der Große Friedberger Altar und der Stilwandel am Mittelrhein nach der Mitte des 14. Jahrhunderts (Neue Forschungen zur deutschen Kunst 1), Berlin 1998, S. 72f
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 65, Tf. 16of, Abb. 98f
- 1999 Thomas DOEPNER, Das Prämonstratenserinnenkloster Altenberg im Hoch- und Spätmittelalter. Sozial- und frömmigkeitsgeschichtliche Untersuchungen (Untersuchungen und Materialien zur Verfassungs- und Landesgeschichte, 16) (Diss. Köln), Marburg 1999, S. 70, Anm. 66; S. 72f, Anm. 73

DOKUMENTE

Petrus Diederich, Antiquitates Aldenburgensis, (1646/65), Handschrift, Braunfels, Fürstlich zu Solms-Braunfels'sches Archiv, Abt. A.A., 1.14

NÜRNBERGER MEISTER UM 1350/60

DIE KRÖNUNG MARIENS/ DER KREUZTRAGENDE CHRISTUS (FRAGMENT EINES ALTARFLÜGELS)

Inv. Nr. SG 443

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eiche (*Quercus spec.*), 35,2 (± 0,1) x 25,1 x 1,2 cm
beidseitig mit Leinwand abgeklebt
ein Einzelbrett mit senkrecht verlaufender Maserung, tangential geschnitten
Tafel ringsum beschnitten, seitlich fehlt jeweils ein etwa 1 cm breiter ornamentierter Streifen;¹ der Rand leicht ungleichmäßig abgehobelt (?). Rückseitig rechts oben zwei tiefe, flache Löcher, von der Befestigung eines Scharniers herührend; ganz ähnlich auch bei mindestens zwei weiteren Fragmenten desselben Ensembles vorhanden (s. unten, a, c), dort ferner eine bei dem Frankfurter Stück nicht mehr erkennbare Pergamentabklebung der Scharniere erhalten

Malfläche: mit den Maßen der Tafel identisch

Zustand der Malerei:

KRÖNUNG MARIENS: Oberfläche deckt ein moderner Firnis. Die den Gewändern unterlegte Silberfolie stellenweise bis auf die Grundierung abgerieben. Die eigentliche Malerei, einschließlich der Lasuren und Musterungen der Gewänder, sowie der Goldgrund insgesamt deutlich weniger stark von Verputzungen beeinträchtigt. In den punzierten Rändern rechts und links oben größere Retuschen, kleine Retuschen überall auf der Tafel, insbesondere am Psalterium des Engels rechts.

KREUZTRAGENDER CHRISTUS: auf der gesamten Oberfläche stark verputzt und mit modernem klaren Firnis bedeckt. Farbe und Metallauflage an zahlreichen größeren und kleineren Stellen bis auf die Grundierung abgerieben bzw. abgeplatzt. Bei tief eingeschlagenen Punzierungen stellenweise Farbschicht und Grundierung herausgebrochen. An verschiedenen Stellen Reste eines dunkelbraun gewordenen Überzugs, insbesondere im Gesicht der Figur und, als breiter, unregelmäßiger dunkler Streifen, am inneren Rand des Nimbus.

Rahmen: keiner

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Charakteristisch für die Malerei sind die reiche und differenzierte Verwendung von Blattmetall, der umfangreiche Einsatz von Lasuren sowie zahlreiche Punzierungen. Goldgrund und Nimben der Innenseite bestehen aus Blattgold, das über einem dunkel rotbraunen Bolus liegt. Alle übrigen silber und golden erscheinenden Partien werden jedoch mittels Blattsilber gebildet. Dort, wo Gewandpartien Silberbrokat darstellen, liegt die Silberfolie auf weißem Grund; wo jedoch goldfarbene Dinge gemeint sind – bei den goldenen Mänteln, der Weltkugel und den Engelsflügeln –, ist das Blattsilber auf einem hellroten Bolus aufgetragen und mit einer gelben Lasur überzogen. Offenbar wurde mit diesem aufwendig differenzierten Einsatz von Blattmetallen eine unterschiedliche Wirkung von Goldgrund einerseits und goldenen Details wie den Gewändern andererseits angestrebt. Die Außenseite ist – abgesehen von den deckend gemalten Partien wie der Christusfigur – ganz mit Blattsilber überzogen. Es liegt auf weißem Grund, mit Ausnahme des inneren, bis zum roten Rand reichenden Teils des Nimbus, unter dem wiederum ein hellrotes Poliment sichtbar wird. Die heute silberne Grundfläche war, wie der Vergleich mit dem Berliner Pendant zeigt, ursprünglich gelb lasiert, um den Anschein von Goldgrund zu erwecken. Warum zwei unterschiedlich gefärbte Grunde unter dem ehemals gelb lasierten Silber liegen – das diese nicht durchscheinen lässt –, bleibt unklar.

Aufwendig sind auch die Musterungen der Gewandpartien gestaltet: Dicht punzierte Ornamente werden teilweise mit pastos auf die Metallfolie gemalten floralen Mustern kombiniert; beim silbernen Gewand Christi wurde das gitterartige Muster in den Grund geritzt. Falten und Schattenpartien der Gewänder sind mit lasierenden, grünen und roten Lacken gemalt.

Die an Blattmetall stoßenden Konturen der Gegenstände sind ebenso wie die Falten der Gewänder vorgeritzt. Unterzeichnung lässt sich nur auf der Innenseite der Tafel sichtbar machen. In der Architektur gibt es wenige, dünn unterzeichnete Linien, die Kanten angeben. Die wesentlichen Einzelheiten der Köpfe sind dagegen mit einem

¹ Vgl. die seitlich nicht beschnittene Tafel in Berlin.

trockenen Medium, wohl mit einem Stift, vorgezeichnet, wobei verschiedene Differenzen gegenüber der Malerei feststellbar sind. Bei Mariens Kopf wurden die Kinnlinie und die Augen etwas verändert, bei Christus der linke Gesichtskontur. Deutlich sichtbar werden hier auch Angaben der Haar- und Bartlocken (Abb. 22). Kringel zur Angabe von Haarlocken sind ebenfalls in der Unterzeichnung des linken Engels ausgeprägt. Beim Engel rechts gibt es zudem eine bedeutende Abweichung gegenüber der Malerei: Sein Kopf sollte zunächst im 3/4-Profil nach links hin erhoben sein (Abb. 21).

Folgende Punzierungen lassen sich feststellen: ein ca. 0,6 cm hoher, 0,5 cm breiter Spitzbogen mit eingeschriebenem, unten offenem Dreipaß; eine etwa 0,3 cm hohe, unten offene Blatt- oder Federform; eine etwa 0,3 cm breite, einem Quadrat eingeschriebene Vierpaßform; eine etwa 1 cm messende, sechsblättrige Rosette, zusammengesetzt aus Kreisen. Ferner gibt es einen etwa 0,25 cm großen Kreis, einen kleinen, etwa 0,12 cm messenden Kreis mit sechs (?) Punkten im Innern, schließlich einen kleinen Punkt. Bei den zugehörigen Tafeln finden sich außerdem folgende Punzen, die bei der Frankfurter Tafel durch den Beschnitt des äußeren Randstreifens verloren gingen: ein sechszackiger, 0,5 cm breiter Stern in einem Kreis sowie ein etwa 0,6 cm breiter Vierpaß in einem Quadrat.

BESCHREIBUNG

Auf der durch den Goldgrund ausgezeichneten Seite der Tafel, die einstmais die Innenseite des Altarflügels bildete, ist die Krönung Mariens dargestellt.² Die Jungfrau sitzt zur Rechten Christi auf einer Thronbank und wendet sich ihm betend zu, wobei sie die auf einem Spruchband – teilweise fehlerhaft – geschriebenen Worte spricht „dileldus meus ame loquidur“ (= „dilectus meus ad me loquitur“, „Mein Geliebter spricht zu mir“, Hohelied 2,10). Christus, der in der Linken eine kreuzbekrönte Weltkugel als Zeichen seiner Herrschaft hält, setzt seiner Mutter und Braut mit dem ausgestreckten rechten Arm eine goldene Krone auf das Haupt. Er entgegnet ihre Worte mit „veni electa mea“ („Komme meine Erwählte“, Hohelied 2,10). Beide Gestalten sind in kostbare Silber- und Goldbrokatgewänder gehüllt: Maria trägt über einem silbrigen, mit kleinen Blüten verzierten Kleid einen goldenen Mantel mit großem Blumenmuster; Christus hat ebenfalls ein silbriges Gewand, das von einem gitterartigen Muster überzogen wird, und einen goldenen Mantel, den riesige Akeleiblüten und eichenlaubartige Blätter schmücken – die Akelei dürfte hier als Symbol Gottes zu verstehen sein.³ Zu Seiten des

Paars stehen auf den Thronlehnern zwei musizierende Engel mit Pfauenfederflügeln, deren silberbrokatene Kleider und Mäntel jeweils durch grüne und rote Lasuren differenzierend modelliert werden. Der Engel links spielt eine kleine Portativorgel, deren Blasebalg deutlich erkennbar hinter dem Instrument hervorsieht, der rechte ein Psalterium. Ist die eigentliche Thronbank ein recht flaches Möbel mit einer betont als gemasertes Holzbrett gegebenen Sitzfläche, wird sie doch von einem aufwendigen, die Würde der Figuren betonenden Aufbau bekrönt, der überwiegend rosafarben gehalten ist. Diese wenig tektonisch anmutende, gerüstartige Architektur ragt weit hinauf und schließt oben mit einer flaschengrünen Kassettendecke ab, über der sich wiederum drei kästchenartige Tabernakel erheben. Deren mittleres sitzt über einem viereckig vorspringenden, an der Stirnseite mit einem Kreuz geschmückten Baldachin, der rückwärtig von zwei gedrehten, rot-grünen Säulen gestützt wird. Der Thronaufbau ist ambitioniert und perspektivisch einigermaßen überzeugend wie von rechts blickend in Untersicht gegeben, doch wird die Glaubwürdigkeit der Ansicht empfindlich dadurch gestört, daß die leicht aufsichtige Thronbank von einem entgegengesetzt, nämlich links liegenden Standpunkt aus gesehen ist. Da die Verbindung zwischen Thronbank und Aufbau aufgrund dieser Unstimmigkeit nicht plausibel darzustellen war, hat der Maler sie hinter den Gestalten von Christus und Maria verborgen.

Die äußeren Ränder des Goldgrundes werden durch mehrere Reihen punzierter Ornamente akzentuiert. Zum Bildinnern hin öffnet sich eine dichte Folge kleiner Spitzbögen, an die sich eine doppelte Linie anschließt, über der alternierend kleine Kreise und kreuzartige Vierpässe angebracht sind. Wie die seitlich nicht beschnittenen Pendants unserer Tafel (Abb. 27) erkennen lassen, folgt dann eine weitere Doppellinie, an die sich ein mit Blattsilber belegter, etwas breiterer äußerer Streifen anschloß. Er trug alternierend Sterne in Kreisen und Vierpässe in Quadranten, dazu kleine Kreise mit Punkten darin.

Die Darstellung des kreuztragenden Christus auf der heute silbergrundigen Außenseite der Tafel ist so beschnitten, daß von der Gestalt nur mehr der nimbierte Kopf sowie das Obere des Kreuzes vorhanden sind. Haar und Bart Christi haben die gleiche blond-rotbräunliche Farbe wie auf der Tafelinnenseite. Das Kreuz, das rechts illusionistisch über die gemalte Rahmung herausragt, ist ganz ungewöhnlicherweise von silbernen, punzierten Leisten gefaßt, womit es ein wenig an eine in Goldschmiedearbeit eingefäßte Reliquie gemahnt. Das dunkelgrüne Kolorit des Kreuzes und die in die noch feuchte Farbe geritzten floralen Schlangenlinien kennzeichnen es als „lignum vitae“, Baum des Lebens.⁴ Überfangen wird die

² Die Krönung Mariens stellt eines der zentralen Motive zur Marienverherrlichung dar und wurde anscheinend erst in der französischen und italienischen Kunst des 12. Jahrhunderts entwickelt. Es geht nicht auf eine ausgearbeitete Erzählung zurück, sondern speist sich aus den Homilien und der Liturgie; vgl. H. W. VAN OS, Art. „Krönung Mariens“, in LCI, Bd. 2, Sp. 671–676.

³ Vgl. Rolf FRITZ, Aquilegia. Die symbolische Bedeutung der Akelei, in:

Wallraf-Richartz-Jahrbuch 14, 1952, S. 99–110; LÖBER (1988), S. 208–210, ihm zufolge zeigt auch Mariens Mantel ein Muster aus Akelei-Blüten, die jedoch nicht in Seitenansicht, sondern in Aufsicht, in die Blüte hineingesehen sind, wo die „fertilen Blütenteile“ liegen; nach Löber ist dies ein Verweis auf Mariens Mutterschaft.

⁴ J. FLEMMING, Art. „Baum, Bäume“, in: LCI, Bd. 1, Sp. 261–263; RED., Art. „Kreuz“, in: LCI, Bd. 2, Sp. 562–590.



Abb. 20: Nürnberger Meister um 1350/60, Krönung Mariens, Frankfurt, Städel



Abb. 21: Nürnberger Meister um 1350/60, Krönung Mariens, Infrarot-Reflektographie: Kopf des Engels rechts, Frankfurt, Städel



Abb. 22: Nürnberger Meister um 1350/60, Krönung Mariens, Infrarot-Reflektographie: Kopf Christi, Frankfurt, Städel

Gestalt des Kreuztragenden von einem Baldachin, der mit Konsolen an den seitlichen gemalten Rahmenleisten befestigt zu sein scheint. Ein großer, die Breite des Bildfeldes überspannender Wimperg mit Dreipaßfüllung öffnet die Architektur nach vorne. Seitlich wird er von je einer perspektivisch dargestellten Fiale gerahmt, dahinter erhebt sich eine von zwei rotgrundigen Maßwerkfenstern und einem mittleren, offenbar als verglast gedachten Fenster

5 Sie sind auf der ehemaligen unteren Hälfte sowie auf dem Berliner Fragment noch vorhanden.

6 BESCHREIBUNG DES INHALTES DER SAMMLUNG (. . .) WEYER (1852), NR. 62; VGL. VEY (1966), NR. 51.

durchbrochene Wand mit oben abschließendem Gesims. Die Architektur ist im wesentlichen in Schwarzlotzeichnung mit dunkelblauen Lasuren gegeben, welche durch reiche Punzierung der Umrisse ergänzt werden; im oberen Teil sind zudem größere, sechsblättrige Rosetten punziert.

Der Silbergrund war ursprünglich mit einer gelben, beim Berliner Pendant noch erhaltenen Lasur überzogen.⁵ Auf der solcherart imitierten Goldfläche waren zudem blaue Sternchen aufgemalt (vgl. Abb. 28). Die rahmenden Bänder an den Tafelseiten bestehen aus einem grün lasierten Streifen, der innen von einer dichten Reihe punzierter kleiner Kreise, außen von einer Reihe punzierter kleiner Vierpässe begleitet wird. Die rötlich lasierten äußeren Rahmenbänder trugen ehemals eine heute kaum mehr sichtbare Folge roter Blütenmuster.

Wie die abgetrennte untere Hälfte erkennen lässt (Abb. 26), zeigte die vollständige Tafelrückseite den Kreuztragenden in braungrauem Gewand auf einem verzierten, perspektivisch gegebenen Sockel stehend. Neben diesem kniet eine im Maßstab entschieden kleiner gehaltene Klarisse im Gebet. Ihr Spruchband trägt den Text „deus propicius esto michi peccatrici“ („Gott, sei mir Sünderin gnädig“, nach Luk. 18,13); auf dem oberen Teil desselben Spruchbandes liest man die Antwort Christi „in karitate eterna dilexi te“ („In ewiger Liebe habe ich dich erwählt“, Jer. 31,3).

PROVENIENZ

- 1852 in der Sammlung des Stadtbaumeisters Johann Peter Weyer in Köln⁶
25. 8. 1862 mit der Sammlung Weyer versteigert bei Heberle (Lempertz), Köln, Nr. 101; angeblich erworben von Herrn Delamotte-Fouquet, Kunsthändler, Paris⁷
1871 in der Hohenzollernschen Sammlung Sigmaringen, Nr. 183⁸
1928 aus der Sammlung Sigmaringen für die Städtische Galerie erworben

ZUGEHÖRIGE TEILE

- a) Der hl. Klara erscheint das Christuskind in einer Hostie (Abb. 25), Rückseite: untere Hälfte des kreuztragenden Christus (Abb. 26); 40 x 27 cm; unteres Tafelfragment zu SG 443; schottischer Privatbesitz
b) Joseph erkennt in Maria die Mutter Gottes (Abb. 27), Rückseite: obere Hälfte eines Schmerzensmannes (Abb. 28); 39,5 x 27 cm; oberes Tafelfragment zu c); Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 1216
c) Stigmatisation des hl. Franziskus (Abb. 29), Rückseite:

7 ERINNERUNG AN DIE VERSTEIGERUNG DER GALLERIE J. P. WEYER (1862), NR. 101.

8 LEHNER (1871), S. 52f.



Abb. 23: Nürnberger Meister um 1350/60, Krönung Mariens, Kreuztragender Christus, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

untere Hälfte eines Schmerzensmannes (*Abb. 30*); 44,2 (± 0,2) x 27,2 (± 0,1) cm; unteres Tafelfragment zu b); Deutsches Historisches Museum, Berlin, Inv. Nr. Gm 94/1
d) Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist (*Abb. 31*), Rückseite: obere Hälfte einer dreifigurigen Kreuzigung, darüber Fragment einer weiteren, nicht identifizierbaren Darstellung (*Abb. 32*); 36,7 x 18,5 cm; ehemals Sammlung Konsul Harry Fuld, Frankfurt und Berlin, Verbleib unbekannt

⁹ BESCHREIBUNG DES INHALTES DER SAMMLUNG (...) WEYER (1852), Nr. 62. Von der Marienkrönung existiert, wie auch von zahlreichen anderen Bildern in Weyers Besitz, eine sehr getreue und stilgenaue Nachzeichnung; diese Zeichnungen waren ab 1850 von dem Kölner Künstler Peter Deckers (1823–76) für Weyer angefertigt worden; s. VEY (1966), S. 208, Nr. 51; LUST UND VERLUST II (1998), S. 458, Nr. 62.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Eine erste Erwähnung fand das Frankfurter Täfelchen in einem Katalog der Kölner Sammlung Weyer aus dem Jahre 1852.⁹ Es wurde damals einem unbekannten Maler vom Ende des 13. Jahrhunderts zugeschrieben, bald darauf aber als kölnisch aus der Mitte des 14. Jahrhunderts bezeichnet.¹⁰ Um dieselbe Zeit befand sich das zugehörige Stück mit Joseph und Maria (*Abb. 27, 28*) bereits in der Berliner Gemäldegalerie, die es 1821 mit der Sammlung Solly er-

¹⁰ CATALOG ÜBER DIE IM ERZBISCHÖFLICHEN MUSEUM BEFINDLICHEN MITTELALTERLICHEN KUNSTGEGENSTÄNDE (1855), Nr. 117; im CATALOG DER SAMMLUNG (...) WEYER (1859), Nr. 94, lautet die Datierung wieder „1300“.



Abb. 24: Nürnberger Meister um 1350/60, Kreuztragender Christus, obere Hälfte, Frankfurt, Städel

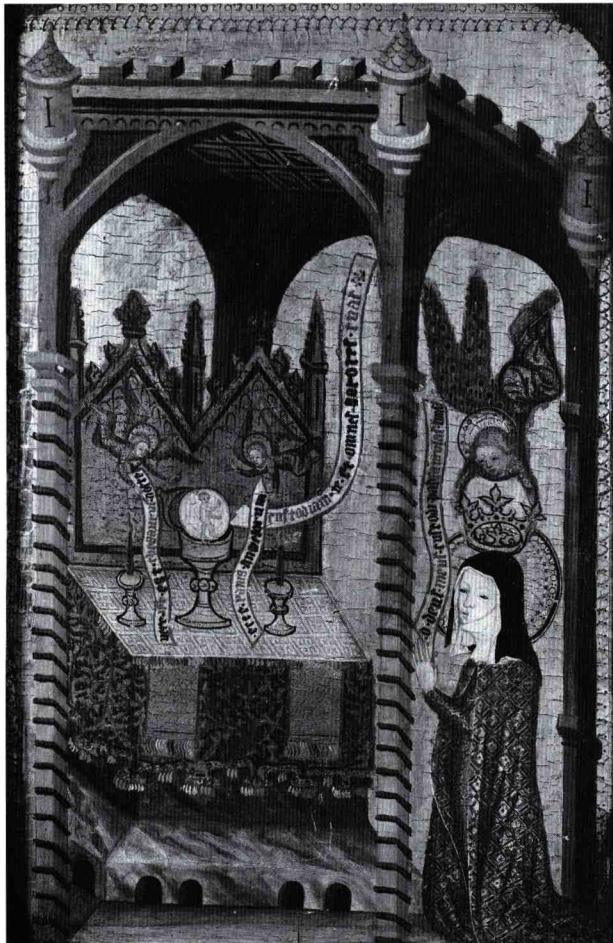


Abb. 25: Nürnberger Meister um 1350/60, *Der hl. Klara erscheint das Christuskind in einer Hostie*, Schottland, Privatbesitz



Abb. 26: Nürnberger Meister um 1350/60, *Kreuztragender Christus, untere Hälfte*, Schottland, Privatbesitz

worben hatte. Franz Kugler sah darin 1838 das älteste Bild der Galerie, beschrieb es aber eher abfällig als „ein wenig bedeutendes Machwerk, sogar von ziemlich barbarischem Charakter“, das jedoch ein ganz typisches Beispiel des „neuen Stils“ des 13. Jahrhunderts sei.¹¹ Eine über „Deutschland“ hinausgehende Lokalisierung gab Kugler ebensowenig wie Alfred Woltmann 40 Jahre später, der das Werk nun aber an den Anfang des 14. Jahrhunderts datierte und als „treffliches Bildchen“ wertete.¹²

Spätestens seit 1891 galt die Tafel im Berliner Museum, deren Zusammengehörigkeit mit der nach Sigmaringen gelangten Marienkrönung inzwischen erkannt worden war, indes als niederrheinische Arbeit aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts.¹³ Für Carl Aldenhoven markierten die beiden Bilder hingegen eine schon fortgeschrittene Stufe jener „Auflösung der gotischen Form“, wie sie vielerorts in der Zeit von 1360 bis 1390 zu beobachten sei.¹⁴

Bei seiner Betrachtung der Sigmaringer Sammlung übernahm Franz Rieffel im Jahr 1924 aus Berlin die Bezeichnung „niederrheinisch“ für die Marienkrönung.¹⁵ Nur ein Jahr später wurde bei der Ausstellung alter Malerei aus Privatbesitz im Städel eine dritte zugehörige Tafel bekannt, die sich damals in der Frankfurter Sammlung Harry Fuld befand und auf der Vorderseite die beiden Johannes zeigte (Abb. 31, 32).¹⁶ Daß alle drei fraglichen Stücke einst zu einem Altar gehört hatten, galt nun als sicher, doch wurde die Bezeichnung „niederrheinisch“ im Katalog der Ausstellung mit einem Fragezeichen versehen. Bereits im Verzeichnis der 1928 – unmittelbar vor ihrem Erwerb – im Städel ausgestellten Werke aus der Sigmaringer Sammlung firmierte die Marienkrönung dann unter „Mitteldeutscher Meister um 1350“.¹⁷ Datierung wie Lokalisierung wurden von Alfred Stange bestätigt.¹⁸ Eleganz durchdrang für ihn die Gemälde, deren „künstlerische

11 KUGLER (1838), S. 143.

12 WOLTMANN (1879), S. 393.

13 KÖNIGLICHES MUSEUM ZU BERLIN (1891), S. 338.

14 ALDENHOVEN (1902), S. 50. Auch im Katalog KUNSTHISTORISCHE AUSSTELLUNG DÜSSELDORF (1904), S. 35, galten Frankfurter und Berliner Tafel als Werke der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

15 RIEFFEL (1924), S. 59.

16 MEISTERWERKE ALTER MALEREI (1926), Nr. 157. Anscheinend hatte die Tafel kurz zuvor noch, vielleicht bei Fuld, als französisch, um 1400, gegolten, s. GOTZ (1925), S. 736, der damals selbst von „niederrheinisch“ sprach.

17 KURZES VERZEICHNIS (1928), S. 7. GOTZ (1930), S. 4, bestätigte die Einschätzung als mitteldeutsch, wobei eine genauere Eingrenzung jedoch nicht möglich sei.

18 STANGE (1934), S. 116f.

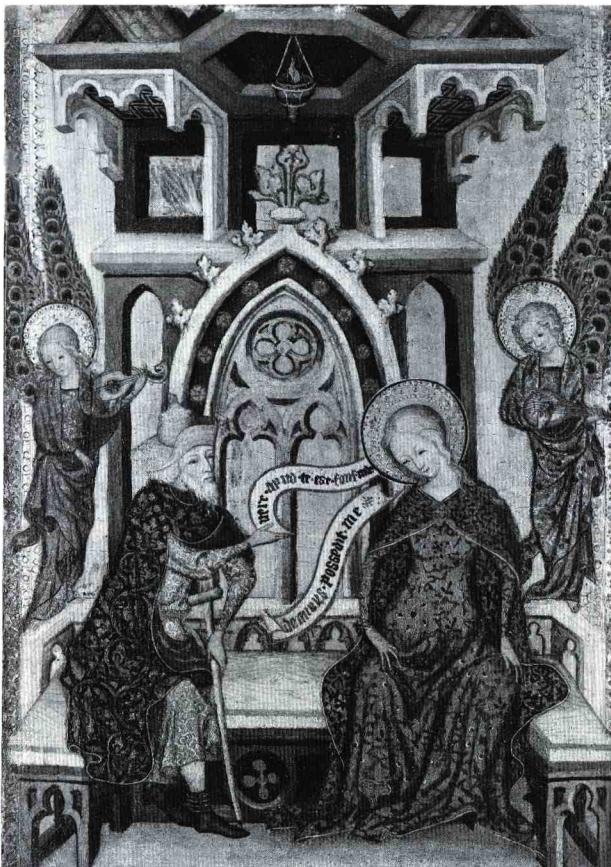


Abb. 27: Nürnberger Meister um 1350/60, Joseph erkennt in Maria die Mutter Gottes, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

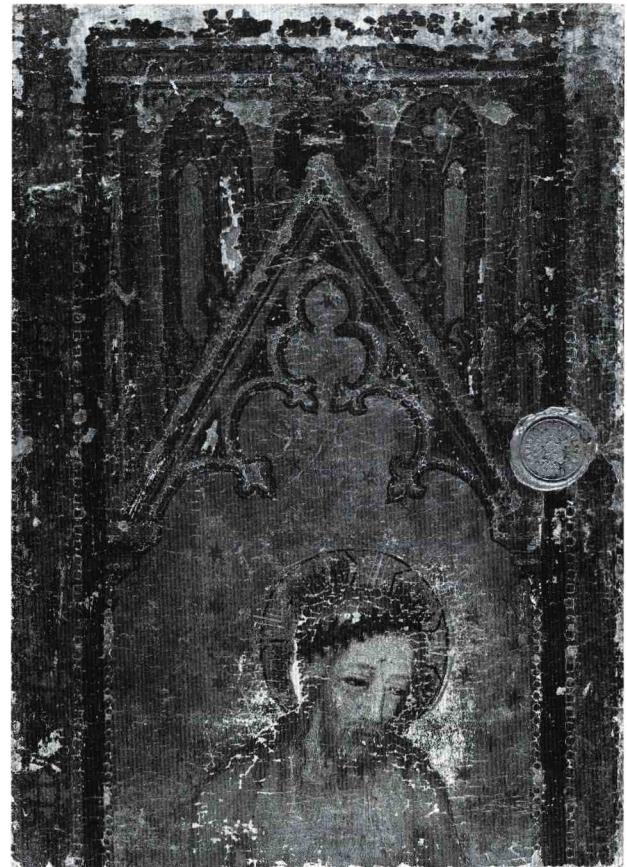


Abb. 28: Nürnberger Meister um 1350/60, Schmerzensmann, obere Hälfte, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

Gesinnung“ heiter und spielerisch sei und in der Zierlichkeit, der duftigen Malerei und den edlen Gesichtszügen zum Ausdruck komme. Grundlagen dieser Kunst lägen in Italien, speziell Siena, womit die Bilder charakteristische Beispiele der „italienischen Welle“ in der deutschen Malerei des mittleren 14. Jahrhunderts seien. Künstlerisch markiere ihr Stil die Voraussetzung für Werke wie den aus dem hessischen Merxhausen stammenden Altarflügel in Kassel¹⁹ und insbesondere für die Flügel des Erfurter Augustineraltars,²⁰ zugleich setzten die sich jedoch deutlich von früheren Erfurter Gemälden²¹ ab. Eine genaue Lokalisierung erschien Stange kaum möglich; es könne sich um Schöpfungen eines in Hessen und Thüringen tätigen „Wanderkünstlers“ handeln.²²

Auf Stanges Überlegungen baute wenig später Werner Kloos auf,²³ der die Täfelchen zwar selbst weiterhin als „mitteldeutsch“ bezeichnete, ihnen jedoch in seiner Un-

tersuchung der Erfurter Malerei einen wichtigen Platz einräumte und damit der thüringischen Metropole zum Rang des bis heute überwiegend angenommenen Entstehungs-ortes verhalf.²⁴ Kloos unterstrich vor allem ihre Bedeutung für die in seinen Augen etwa ein Jahrzehnt jüngeren, um 1370 entstandenen Gemälde des Augustineraltars: Insbesondere die – auch in späteren Erfurter Werken so wichtige – gemalte Architektur auf diesen Flügelbildern stamme von den Formulierungen auf den Außenseiten der Frankfurter und Berliner Tafeln ab, zudem gäbe es starke Ähnlichkeiten der Kopftypen, etwa zwischen dem krönenden Christus und dem mittleren König der Anbetung vom Augustineraltar.

Eine völlig andere Blickrichtung wies Otto Pächt im Jahre 1956,²⁵ als er an abgelegenem Orte und en passant feststellte, daß die fraglichen Täfelchen ihren bei weitem engsten Verwandten in einem allgemein als französisch

19 Vgl. dazu zuletzt Anja SCHNECKENBURGER-BROSCHER, Altdeutsche Malerei. Staatliche Museen in Kassel, Kassel 1997, S. 187–201.

20 STANGE (1934), S. 155–157; KLOOS (1935), S. 11–24, Abb. 6–9.

21 Gemeint sind insbesondere der Kalvarienberg in der Predigerkirche von etwa 1350/60 sowie einige bemalte Schilder aus dem Rathaus, STANGE (1934), S. III–II, Abb. 109–112; KLOOS (1935), S. 3–11, Abb. 3–5.

22 Später nahm STANGE (1964), S. 31, eine Entstehung in Hessen an; in STANGE (1970), S. 91, dachte er ebenfalls an Hessen, etwa Marburg oder Fritzlar. Stanges Einschätzung übernahm MUSPER (1970), S. 44.

23 KLOOS (1935), S. 18–23.

24 Es folgen ihm darin beispielsweise der Katalog GEMÄLDEGALERIE BERLIN-DAHLEM (1975), S. 145; PETERS (1977); EICH (1979); DRACHENBERG (1980), S. 65; GEMÄLDEGALERIE BERLIN (1986), S. 30; mit Fragezeichen BRINKMANN, SANDER (1999), S. 66. Vorsichtiger bleibt L’EUROPE GOTHIQUE (1968), S. 186, Nr. 300, mit „westdeutsch, um 1350“.

25 PÄCHT (1956), S. 113, Anm. 9.

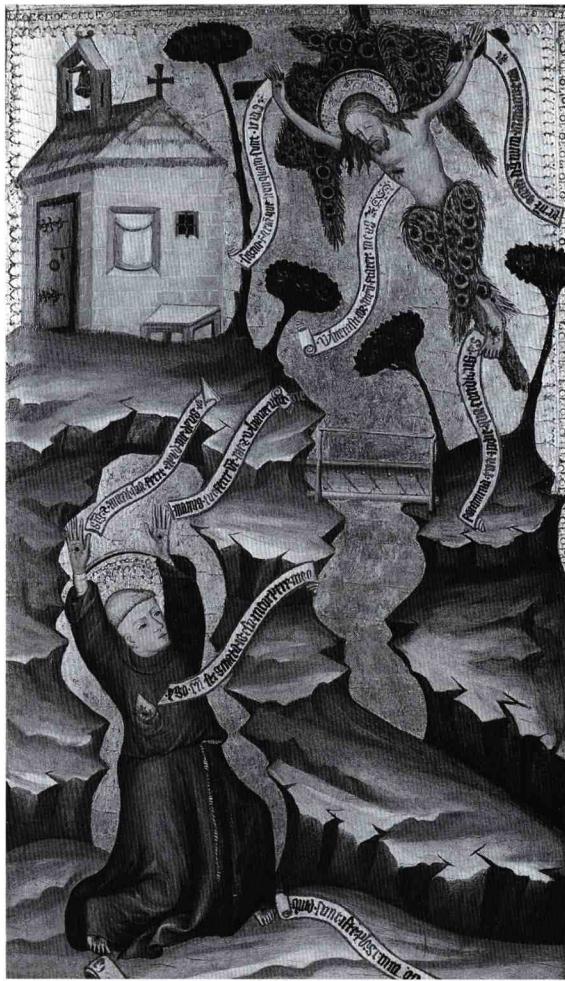


Abb. 29: Nürnberger Meister um 1350/60, Stigmatisation des hl. Franziskus, Berlin, Deutsches Historisches Museum



Abb. 30: Nürnberger Meister um 1350/60, Schmerzensmann, untere Hälfte, Berlin, Deutsches Historisches Museum

oder franko-flämisch geltenden Werk, dem sogenannten „Kleinen Bargello-Diptychon“ (Abb. 40) hätten.²⁶ Helga Kreuter-Eggemann baute dann Pächts Beobachtung noch dahingehend aus, daß die Tafeln um die Frankfurter Marienkrönung wohl Frühwerke des Meisters des „Bargello-Diptychons“ selbst seien.²⁷ Offenbar ohne Kenntnis dieser Einschätzungen brachte wenig später Mojmir Frinta die Tafeln abermals mit dem „Bargello-Diptychon“ und der diesem nahestehenden sogenannten „Sachs-Verkündigung“ (Abb. 41)²⁸ in Zusammenhang.²⁹ Frinta urteilte aufgrund der Punzierungen, die bei allen drei Werken eine auffallende Ähnlichkeit aufwiesen, und schloß daraus, daß die Täfelchen vom Pariser Stil des Diptychons abhingen.

Sie seien mithin später als dieses, etwa um 1370, und in einer nah an Frankreich gelegenen Gegend des Reiches wie Lothringen, Elsaß oder Luxemburg entstanden.

Frintas Schluß fand wenig Resonanz,³⁰ doch führte Gerhard Schmidt die drei fraglichen Tafeln und das „Bargello-Diptychon“ auf anderer Grundlage abermals zusammen.³¹ Schmidts Argumentationsziel war es, das Diptychon als Beispiel der franko-flämischen Kunst der Zeit um 1350/60 zu erweisen, die sowohl für böhmische Werke der 1350er Jahre als auch für den Nürnberger Jakobskirchenaltar (Abb. 35)³² vorbildlich gewesen sei. Die umstrittenen Täfelchen seien dabei dem Nürnberger Altar eng verwandt und gingen ihm direkt voraus. Da ihre Außen-

²⁶ Florenz, Bargello; seine Datierung schwankt zwischen etwa 1350/60 und etwa 1390; zu den verschiedenen Meinungen vgl. SCHMIDT (1975) (mit Frühdatierung); zuletzt Diane G. SCILLIA, The Cleveland Annunciation and the Origins of Flemish Painting, in: Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and abroad. Proceedings of the International Colloquium Leuven, 7–10 September 1993, hg. v. Maurits Smeyers u. Bert Cardon, Löwen 1995, S. 345–356, (Spät datierung), sowie unten.

²⁷ KREUTER-EGGEMANN (1964), S. 22.

²⁸ Cleveland, Museum of Art; vgl. SCHMIDT (1975); SCILLIA (wie Anm. 26) sowie THE CLEVELAND MUSEUM OF ART. EUROPEAN PAINTINGS BEFORE 1500. Catalogue of Paintings I, Cleveland 1974, Nr. 8, S. 21–24.

²⁹ FRINTA (1965), S. 264f.

³⁰ So bei EICH (1979), Anm. 8, der darauf hinwies, daß eine bloße Ähnlichkeit der Punzierungen wenig aussagekräftig sei. URBACH (1974), S. 234f., blieb sogar bei der Bezeichnung „niederrheinisch“.

³¹ SCHMIDT (1975).

³² STANGE (1936), S. 164, 166–170, Abb. 211–215; Peter STRIEDER, Tafel-

seiten von einem anderen Maler stammten und noch klare Ähnlichkeiten mit einem Nürnberger Epitaph der Zeit gegen 1350 aufwiesen,³³ bestätigten sie die traditionelle, frühe Datierung. Nicht über die böhmische Malerei, sondern über Werke wie das „Bargello-Diptychon“ und die „Sachs-Verkündigung“ seien italienische, in der franko-flämischen Kunst direkt aufgenommene Elemente zu den Nürnberger Werken gelangt.

Die bis dahin bekannte Gruppe aus drei Bildern erfuhr noch einmal 1979 Zuwachs, als Paul Eich eine vierte zugehörige, damals im Kunsthandel befindliche Tafel publizierte (Abb. 25, 26).³⁴ Aus den Darstellungen dieses neuen Fragments leitete Eich Überlegungen zum ehemaligen Bestimmungsort – wegen der Darstellung der hl. Klara und einer Klarissin sei dieser vielleicht das Erfurter Franziskanerkloster gewesen – sowie zum ikonographischen Programm des ehemaligen Ganzen ab. Im Zusammenhang der Erfurter Kunst behandelte jüngst auch Frank Matthias Kammel die Fragmente, blieb dabei aber etwas widersprüchlich: Einerseits sah er sie in „enger Verwandtschaft“ mit den bereits erwähnten Augustinertafeln, mit denen die gemalte Architektur und insbesondere deren Differenzierung auf Innen- und Außenseiten zu vergleichen sei.³⁵ Andererseits aber schloß er sich zugleich Schmidts Überlegungen zu einer Nürnberger Herkunft an und schied den Künstler daher aus der Erfurter Kunst aus.

Beachtung erfuhr auch die teils ungewöhnliche Ikonographie der Täfelchen. Die sehr selten dargestellte Szene mit Joseph und Maria auf der Berliner Tafel veranlaßte Zsuzsa Urbach sowie Heinz Peters zu ausführlichen Untersuchungen,³⁶ während sich Ute Ulbert-Schede mit der mehrfach nachweisbaren Kombination von Kreuztragenden und Schmerzensmann auf den ehemaligen Flügelaußenseiten beschäftigte.³⁷

DISKUSSION

Obgleich sich keine gemeinsame Provenienz für die in der bisherigen Forschung zusammengebrachten vier Tafeln nachweisen läßt, steht ihre ursprüngliche Zusammengehörigkeit außer Frage. Der gleichartige Aufbau von Vorder- und Rückseite der Frankfurter und Berliner Tafel und der Umstand, daß sich die Darstellung des Kreuztragenden über die Rückseiten der Marienkrönung und des Bildes in schottischem Privatbesitz hin fortsetzte (Abb. 26),

verbieten jeden Zweifel bezüglich dieser drei Stücke. Die Tafel mit den beiden Johannes (Abb. 31, 32) weicht von diesen zwar bezüglich der Komposition und des Formats ab, doch entspricht sie ihnen völlig im Hinblick auf Stil und Technik – vergleicht man etwa die Bildung der Gesichter und die lasierend gemalten, ornamentierten Gewänder –, auf Details wie die perspektivisch ambitionierten Architekturen oder die Spruchbänder, die auch auf der Johannestafel mit einem Wort wie „dri(ni)datis“ die gleichen typischen Schreibfehler aufweisen, sowie auf die Punzierungen von Bildrand und Nimben. Darüber hinaus ist diese Tafel zwar schmäler – und seitlich offenbar nicht beschnitten –, aber ungefähr ebenso hoch wie die übrigen, berücksichtigt man die durch Beschneidung hervorgerufenen Unregelmäßigkeiten. Schließlich spricht die den übrigen Fragmenten entsprechende moderne Bearbeitung der Tafel – also das Aussägen eines einzelnen, in sich geschlossenen Bildfeldes der Innenseite ohne Rücksicht auf die rückwärtigen Darstellungen – schon von selbst ganz entschieden für deren Zugehörigkeit.

Den publizierten Fragmenten kann nun ein weiteres zugeordnet werden, das 1994 als böhmische Arbeit der Zeit um 1400 auf dem Kunstmärkt war und vom Deutschen Historischen Museum Berlin erworben wurde.³⁸ Auf der Innenseite (Abb. 29) ist die Stigmatisation des hl. Franziskus in einer felsigen Landschaft mit kleiner Kapelle dargestellt. Um den Heiligen herum sind die Felsen höhlenartig ausgespart, damit er von Goldgrund hinterfangen werden kann. Von den Stigmata des Heiligen wie des Seraph gehen Spruchbänder aus, die eine Art Dialog wiedergeben und die, wie die Mehrzahl der Inschriften auf den bisher bekannten Tafeln, unterschiedlichen Stellen der Bibel entnommen wurden.³⁹ Es handelt sich um eine sehr frühe Darstellung der Stigmatisation in der nordalpinen Kunst, die zudem durch eben die Spruchbänder einzigartig im erhaltenen Bestand zu sein scheint, verbinden doch üblicherweise rote Linien die Wunden der beiden Protagonisten. Durch den unabdingbaren landschaftlichen Schauplatz unterscheidet sich das neu aufgetauchte Bild von den übrigen Täfelchen, doch ergänzt das Sujet perfekt die von den Darstellungen der hl. Klara und der Klarisse nahegelegte franziskanische Thematik.

Über die unverkennbaren Ähnlichkeiten in Figurenbildung, Gesichtstypen, Punzierungen und Kolorit – obgleich diese Tafelseite stark verputzt und durchgreifend retuschiert ist – hinaus, beweist insbesondere die ehema-

malerei in Nürnberg 1350–1550, Königstein 1993, S. 17–20, Kat. Nr. 6; Robert SUCKALE in: Ausst. Kat. 800 Jahre Deutscher Orden, Nürnberg, GNM, 1990, S. 534f, Kat.-Nr. VII.4.II.

33 Epitaph des 1350 verstorbenen Abtes Friedrich von Hirschbach im Münster von Heilsbronn, vgl. STRIEDER (wie Anm. 32), Abb. 7, Kat. Nr. 2.

34 EICH (1979). Der Zusammenhang war bereits im Auktionskatalog Thos. Agnews & Son Ltd., Old Master Paintings, London 1978, Nr. 38, erkannt worden, s. EICH (1979), S. 8.

35 KAMMEL (2000 a), S. 361–373, Zitat S. 361.

36 URBACH (1974); PETERS (1977); als einziges Beispiel für den Josephszweifel bei GRIMME (1968), S. 15.

37 ULBERT-SCHEDE (1968), S. 40–45.

38 Christie's, New York, Old Master Paintings, 12. II. 1994, Los 16.

39 Die Texte, für deren Identifikation ich Berit Wagner, Halle/S., ebenso herzlich danke wie für weitere Anregungen, lauten: Franziskus: re. Hand „signa et mirabilia fecit apud me deus“ (Dan. 3,99); li. Hand „manus tua fecerunt me et vulneraverunt me“ (Job 10,8 u. Cant. 5,7); li. Fuß „quid sunt iste plague (...)“ (Zach. 13,6); Seitenwunde „ego enim stigmata ihesu incorpore meo“ (Galater 6,17). Seraph: re. Hand „signa faciam que n(..) quam sunt vi(..)“ (Exod. 34,10); li. Hand „erunt signum in manu tua“ (Exod. 13,9 u. 13,16); Füße „(haec sunt) foramina tua in die qua conditus es“ (unidentifiziert); Seitenwunde „vulnerasti cor meum frater meus“ (Cant. 4,9, „frater“ statt „soror“). Die Texte der Klarisse und des Schmerzensmannes auf der Außenseite lauten: Klarisse: „domine qui pl(...?)ti me misere mei“ (unidentifiziert); Christus: „dilectam animam meam dati pro te“ (Jerem. 12,7).

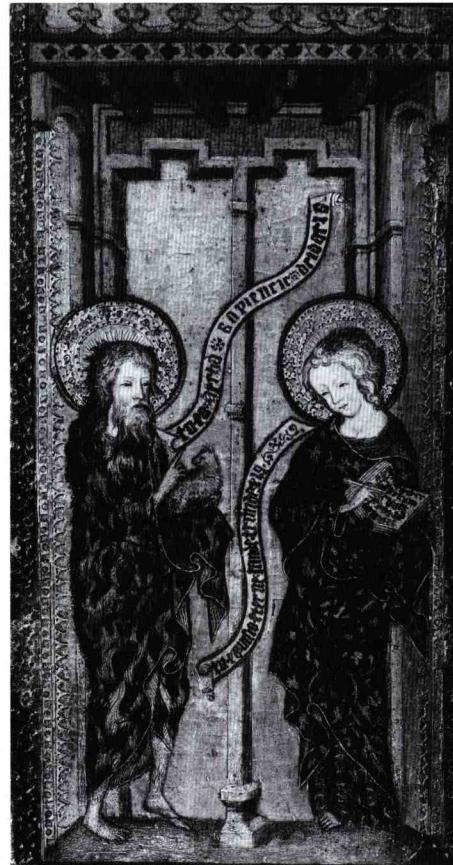


Abb. 31: Nürnberger Meister um 1350/60, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, ehem. Frankfurt, Sammlung Harry Fuld

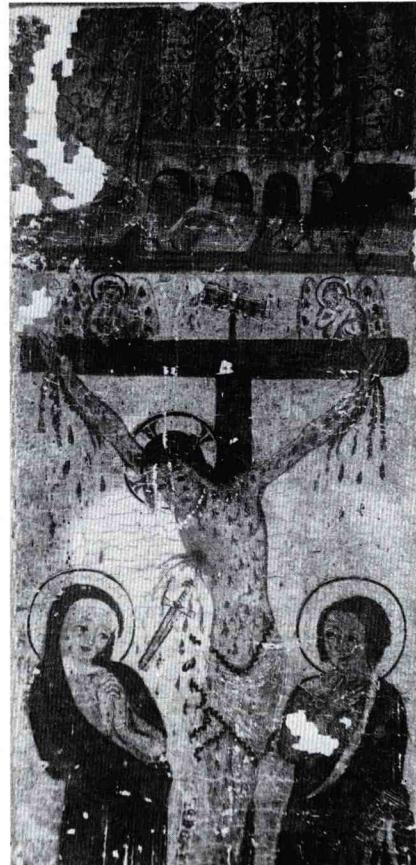


Abb. 32: Nürnberger Meister um 1350/60, obere Hälfte einer Kreuzigung und Fragment einer weiteren Szene, ehem. Frankfurt, Sammlung Harry Fuld

lige Außenseite (*Abb. 30*) die Zusammengehörigkeit der Tafel mit den übrigen Fragmenten: Hier ist die untere Hälfte des Schmerzmannes zu sehen, dessen Kopf und Schultern auf der Tafel der Berliner Gemäldegalerie erhalten sind. Er ist in ein durchscheinendes Gewand gehüllt, steht wie der Kreuztragende auf einem vorspringenden Sockel und wird wie dieser von einer Klarisse verehrt.

Entgegen der bisher in der Literatur vertretenen Ansicht lässt sich das Aussehen des ehemaligen Ganzen rekonstruieren. Die an den Seitenflächen noch mit einem originalen roten Papier- oder Pergamentstreifen beklebte Berliner Tafel gibt die originale Breite eines Flügels an; Rahmenprofile waren nie vorhanden. Jeweils zwei Szenen standen auf einem Flügel übereinander: Die Marienkönigung befand sich über der Vision der hl. Klara, auf der Außenseite war hier der große Kreuztragende zu sehen. Auf einem zweiten Flügel war die Josephsszene im oberen Register untergebracht; darunter befand sich die Franziskusszene. Sie ergibt ein ikonographisch passendes Pendant zur Klarenszene, da auf beiden Bildern Christus den franziskanischen Ordensgründern erscheint. Gemäß der Chronologie der Marienszenen und entsprechend der Wendung der Heiligen unten, dürfte der Flügel mit Josephsszene und Franziskus links, der andere rechts angeordnet gewesen sein, wodurch auch die Chronologie der Heiligenszenen schlüssig wird und Franziskus den bevor-

zugten, heraldisch rechten Platz gegenüber Klara einnimmt.

Die so rekonstruierten Flügel besaßen mit Maßen von mindestens 1 m Höhe gegenüber nur 27 cm Breite ein sehr schmales Format. Ebenso hoch, doch noch schmäler war der Flügel, zu dem die Darstellung der beiden Johannes gehörte. Derart extrem hochformatige und zudem unterschiedlich breite Flügel lassen sich kaum in einem gewöhnlichen Flügelaltar vereinen. Die einzige sinnvolle Rekonstruktion dürfte hingegen in einem sogenannten Schrein- oder Tabernakelaltar bestehen. Es handelt sich dabei um einen nur spärlich überlieferten, einst aber wohl sehr verbreiteten Altartyp, der mindestens seit dem 13. Jahrhundert vorkam und sich im späteren 14. Jahrhundert offenbar seiner größten Beliebtheit erfreute.⁴⁰ Die etwas breiteren Flügel mit den Szenen wären dabei an der Rückwand einer zentralen Skulptur befestigt gewesen, während die schmaleren Flügel außen an den breiteren befestigt waren, um sich an der Vorderseite vor dem Bildwerk schließen zu können (*Abb. 33*).

Bei dieser Rekonstruktion befänden sich die Darstellungen von Kreuztragendem und Schmerzmann im geschlossenen Zustand an den Seiten des Altars. Beide kommen im 14. Jahrhundert wiederholt zusammen vor und sind dabei im Hinblick auf die Letzten Dinge zu verstehen – der Schmerzmann als Zusammenfassung der Passion, der Kreuzträger als Aufforderung an den Gläu-

⁴⁰ Vgl. Mojmir S. FRINTA, The Closing Tabernacle – A Fanciful Innovation of Medieval Design, in: *The Art Quarterly XXX*, 1967, S. 103–116.

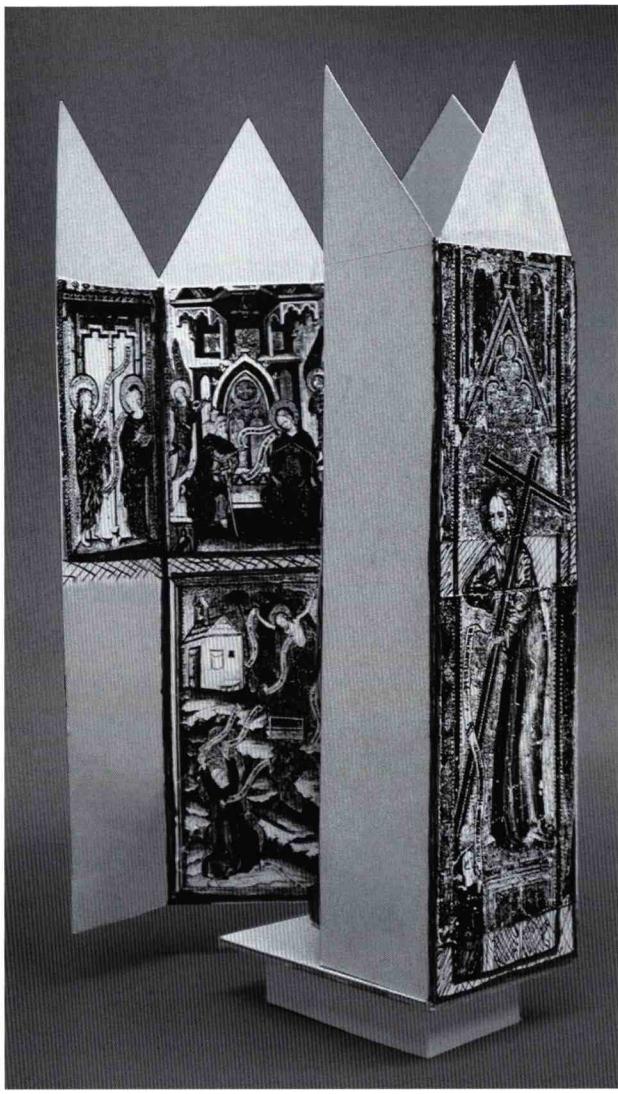


Abb. 33: Nürnberger Meister um 1350/60, Baldachinaltar, Rekonstruktion

bigen, sein eigenes Kreuz zu tragen.⁴¹ Entsprechend knien die kleinen bittenden Klarissinnen zu Füßen der großen Christusfiguren. Diese sind folglich auch nicht als Teil der Passionsgeschichte zu verstehen, d. h. die Darstellungen der ehemaligen Vorderseite (Abb. 32) standen nicht mit ihnen in einem narrativen Zusammenhang. Daher kann die Außenseite des Fragments mit den beiden Johannes auch einen so stark abweichenden Maßstab und eine kleinteilige, völlig von der Innenseite wie auch den Außenseiten der breiteren Flügel abweichende Aufteilung besitzen. Das Programm der ehemaligen Vorderseite des geschlossenen Baldachinalters ist allerdings nicht mehr rekonstruierbar: Über der Kreuzigung, die stilistisch merkwürdig naiv und altertümlich wirkt, sieht man nur noch das untere Stück einer weiteren Szene, deren Stil offenbar

dem der Innenseite entsprach. Anscheinend zeigte sie Figuren oder Vorhänge zu Seiten eines Altartisches; eine genauere Bestimmung fällt indes schwer.⁴² Die vordere Seite des geschlossenen Tabernakelaltars muß somit mehrere (sechs?) kleine Darstellungen gezeigt haben. Warum eine vorne befindliche und so wichtige Szene wie die Kreuzigung in einer sehr viel weniger ambitionierten Bildsprache – und wahrscheinlich auch von einem anderen Künstler – als die übrigen Malereien ausgeführt wurde, läßt sich nicht klären.

Die beiden Marienszenen im oberen Register der Flügelinnenseiten und die beiden Heiligszenen im unteren dürften durch insgesamt vier Darstellungen von je zwei stehenden Heiligen – entsprechend den beiden Johannes – ergänzt worden sein, die sich auf den schmalen äußeren Flügeln in zwei Reihen übereinander befanden. In der Mitte des Ensembles darf man aufgrund der Ikonographie eine stehende Madonnenskulptur vermuten. Als Besonderheit der gemalten Szenen fällt auf, daß sie fast durchweg Dialoge wiedergeben, die durch den ungewöhnlich großzügigen Gebrauch von Spruchbändern deutlich, ja geradezu „hörbar“ gemacht werden.

Von der Kreuzigung abgesehen, erschienen die Maleien künstlerisch weitgehend einheitlich. Die Christusgestalten auf den Tafelrückseiten in Frankfurt und Berlin stimmen ganz mit den Innenseiten überein und entsprechen deren Qualität; von einem altägyptischeren Mitarbeiter kann hier keine Rede sein.⁴³ Eine Werkstattbeteiligung mag jedoch stellenweise vorliegen, etwa bei dem ein wenig schwächer und weniger durchmodelliert wirkenden Gesicht der hl. Klara auf der Tafel in Privatbesitz (Abb. 25). Insgesamt aber zeigen die Täfelchen höchstes Niveau in Entwurf wie Ausführung. Verschiedenste Techniken, beispielsweise die komplizierte, kleinteilige Verwendung unterschiedlicher Metallfolien, werden eingesetzt, um den Malereien einen raffinierten, subtilen Reiz zu verleihen. Auch die Farben, es dominieren rosa und türkise Töne, sind zart abgestimmt und geschickt über die Tafelgrenzen hinweg variiert. Die raffinierte Palette und die großen, überall durchleuchtenden Gold- und Silberflächen müssen, verbunden mit den reichen Musterungen und der lasierenden Lüstermalerei, einen Effekt äußerster Kostbarkeit ergeben haben, der vom Anspruch und Wert des ehemaligen Altärchens kündete. Den wesentlichen Bezugspunkt der Gestaltung stellten ohne Zweifel die tatsächlich in Edelmetallen und Email gefertigten Baldachinaltärchen dar, wie sie im 14. Jahrhundert vor allem aus Pariser Werkstätten hervorgingen (Abb. 34). Diese Goldschmiedearbeiten waren materiell weit wertvoller; Malereien wie unsere Täfelchen bieten ihnen gegenüber jedoch eine größere Belebung und Verräumlichung der Darstellung und damit weit zukunftsweisendere Möglichkeiten.

41 ULBERT-SCHEDE (1968), S. 40–45.

42 STANGE (1934), S. 116, sah hier eine Darbringung Christi.

43 Wie SCHMIDT (1975), S. 53, annahm; sein Vergleich mit dem Hirschlach-Epitaph von 1350 (vgl. STRIEDER, wie Anm. 32, Abb. 7) ist unzutreffend.

Soweit der stark restaurierte Zustand dieses Werkes ein Urteil erlaubt, weicht es hinsichtlich Gesichttyp und -bildung und besonders in der noch ganz flächigen Körperauffassung völlig ab.

Die Figuren erscheinen relativ klein im Verhältnis zum Bildfeld wie auch zu den Architekturen. Relativ weit voneinander entfernt, haben sie genügend Platz für ihre grazilen Bewegungen. Der Maler begreift sie als plastische Körper mit eigener Achse, obgleich die Verwendung von Metallfolien für die Gewandungen die Ausbildung dieser Plastizität einschränkt. Gesichter, insbesondere die etwas größeren wie das des Kreuztragenden, sind fein und lebendig modelliert. Besonderes Augenmerk wird zudem auf die Licht- und Schattenwirkung der Architektur gerichtet, in der beinahe so etwas wie ein Hell-dunkel herrscht. Trotz der perspektivischen Inkonsistenzen entsteht so der Eindruck von Raum, der die Gehäuse erfüllt.

Zur Herkunft des zerlegten Altares bietet die Provenienz der Tafeln keinerlei Anhaltspunkte. Mit Sicherheit kann man aber ein Klarissenkloster als Bestimmungsort annehmen: Zunächst wegen der franziskanisch ausgerichteten Ikonographie, vor allem aber wegen der beiden betenden Klarissen auf den Außenseiten, welche hier wohl eher Repräsentantinnen des Konvents als Stifterinnen darstellen. Zusätzlich belegt wird dies durch die Bitte der hl. Klara in der Visionsszene (Abb. 25) und Christi Antwort: „o deus meus custodi has famulas tuas“ und „custodiam te et omnes sorores tuas“ („O mein Gott, schütze diese deine Dienerinnen“ [„famulas“ ist dabei eine im Mittelalter gängige Bezeichnung für Nonnen] und „Ich werde dich und alle deine Schwestern schützen“). Daß die Darstellungen stark mystisch geprägt sind, macht sie um so mehr für das Frauenkloster eines Bettelordens im 14. Jahrhundert geeignet.

Das immer wieder als Entstehungsort vermutete Erfurt besaß allerdings kein Klarissenkloster,⁴⁴ und selbst in der weiteren Umgebung der Stadt, überhaupt in Thüringen und Sachsen, gab es um die Mitte des 14. Jahrhunderts nur ganz wenige Klarissenniederlassungen, die zumeist klein und bescheiden waren.⁴⁵ Die Lokalisierung nach Erfurt bzw. „Mitteldeutschland“ befriedigt auch in stilistischer Hinsicht nicht. Mit keinem mutmaßlich in diesen Gebieten entstandenen Werk besitzen die Tafeln engere stilistische oder motivische Gemeinsamkeiten. Auf den Tafeln des Erfurter Augustineraltars, häufig als direkte Nachfolgearbeit der kleinen Täfelchen angesehen, zeigen sich weder in Malweise und Ornamentik noch in Figuren- und Kopftypen irgendwelche markanten Gemeinsamkeiten. Desgleichen spielen Architekturen zwar auch auf den besagten Erfurter Tafeln sowie auf späteren Arbeiten aus

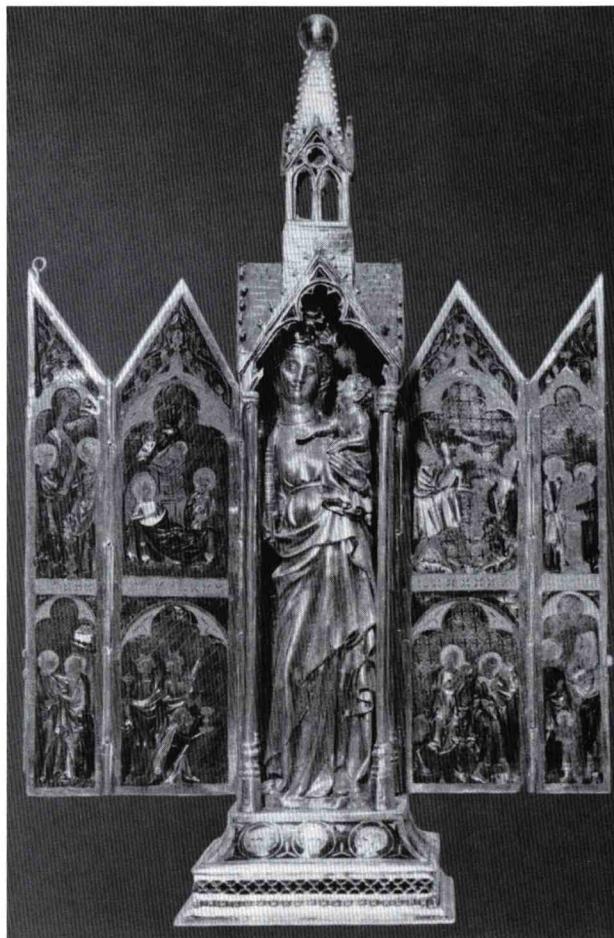


Abb. 34: Pariser Meister um 1330, Baldachinaltar (Statuette aus späterer Zeit), Silber, vergoldet und emailiert, Mailand, Museo Poldi Pezzoli

jener Stadt eine wichtige Rolle,⁴⁶ sind dabei aber deutlich anders aufgebaut und verstanden als bei den Fragmenten des Tabernakelaltars: Bei den Erfurter Bildern funktionieren die Architekturen wie die Einfassungen von Skulpturen und gliedern jedes Bildfeld; bei unseren Täfelchen dagegen sind die Architekturgehäuse mehr ein innerhalb des Bildes dargestellter Schauplatz, so daß sie folglich bei einer Freiluftszene wie der Stigmatisation fehlen. Daneben sind die Erfurter Augustineraltäfelchen mit etwa 1370 durchweg zu spät datiert worden; tatsächlich dürften sie ungefähr um 1350 entstanden sein.⁴⁷ Kaum weiter führt der Hinweis auf Hessen. Der von Stange geradezu als „Nachfolgewerk“ be-

⁴⁴ Anders als EICH (1979), S. 12, vermutete, kann das Erfurter Franziskanerkloster als Männerkonvent natürlich nicht eine Klarisse wie die Stifterin unserer Tafeln beherbergt haben.

⁴⁵ So konstatiert auch KAMMEL (2000 a), S. 371, mit Hinweis auf B. OPFERMANN, Die thüringischen Klöster vor 1800, Leipzig 1959, S. 57–62. In der umfangreichen Zusammenstellung franziskanischer Häuser von John R. H. MOORMAN, Medieval Franciscan Houses, St. Bonaventure/New York 1983, finden sich in diesen Gebieten nur zwei Klarissenklöster, Weißnöbel (gegr. 1285) und Seuselitz (gegr. 1268). Claudia Mohn, Potsdam, danke ich den Hinweis auf die Existenz vereinzelter weiterer, doch durchweg ganz kleiner Klarissenkonvente in jenen Regionen.

⁴⁶ KLOOS (1935), S. 10–23, beschreibt Gemeinsamkeiten der beiden Werke, die entweder überhaupt nicht existieren oder aber für die Malerei der Zeit allgemein typisch sind. So sieht er z. B. die reichen Punzierungen auf den kleinen Täfelchen als genaue Entsprechung der Pastiglia-Applikationen der Augustineraltäfelchen. Auch KAMMEL (2000 a), S. 372f, weist besonders auf die angeblichen Entsprechungen der architektonischen Gliederung hin.

⁴⁷ Ganz offensichtlich stehen sie Werken wie dem in den 1350ern geschaffenen Kalvarienberg in der Erfurter Predigerkirche am nächsten, vgl. Anm. 21.

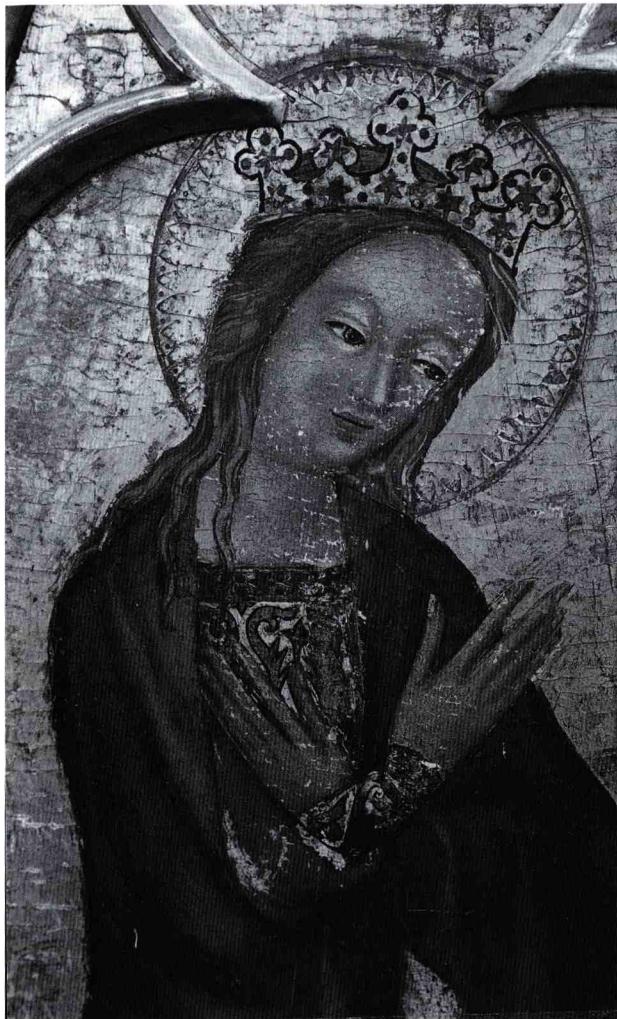


Abb. 35: Nürnberger Meister um 1370, Innenseite des linken Flügels des Jakobskirchenaltares: Kopf der Sponsa, Nürnberg, St. Jakob

trachtete, künstlerisch hochrangige Altarflügel aus Merxhausen von vielleicht 1370, dessen Herkunft alles andere als geklärt ist, weist zwar bis zu einem gewissen Grade ähnliche weibliche Physiognomien auf, ist ansonsten aber nur entfernt und im Sinne des Zeitstils verwandt.⁴⁸

Überzeugend ist dagegen Schmidts Vorschlag, die Täfelchen mit dem Nürnberger Jakobskirchenaltar in

Verbindung zu bringen. Ausschlaggebend sind vor allem die teilweisen Übereinstimmungen der verwendeten Punzen sowie Ähnlichkeiten in Typus und Bildung der Gesichter. Den Kopf der Maria auf der Frankfurter Tafel kann man insbesondere mit der gekrönten Sponsa oder der Annunziata (Abb. 35) von der Innenseite des linken Altarflügels in der Jakobskirche vergleichen. Schließlich tragen die Engel auch auf den großen Altargemälden ganz ähnlich gestaltete Pfauenfederflügel. Mindestens ebenso enge Bezüge ergeben sich indes zu den Fragmenten dreier kleinerer Altäre (Abb. 36),⁴⁹ von denen zwei das Leben der hl. Klara schilderten, während der dritte Darstellungen aus dem Leben von Martha und Magdalena zeigte. Diese Altärchen,⁵⁰ die ihrerseits Verbindungen zum Jakobskirchenaltar besitzen, entstanden gleichfalls in Nürnberg, wo die verantwortliche Werkstatt eine auf den 28. August 1362 datierte Urkunde des Klarenklosters (Abb. 37) illustrierte und damit einen wesentlichen Hinweis zur Datierung ihrer Erzeugnisse lieferte.⁵¹

Auf den Tafelbildern dieser sogenannten Werkstatt der Klarenaltäre begegnen wir zunächst einer ähnlich prächtigen Gestaltung wie bei der Frankfurter Marienkrönung und den zugehörigen Stücken. Hier wie dort werden Stoffe häufig in Lüstertechnik mit Lasuren über Metallfolien dargestellt, wobei der Chormantel des Papstes auf einem der Nürnberger Bilder ähnlich dem Mantel des Frankfurter Christus oder des Berliner Joseph mit riesigen Blattmustern überzogen ist. Ebenso finden sich maltechnische Eigenheiten unserer Tafeln wieder: Bei der mit Ranken und Vögeln verzierten Seite einer der Nürnberger Tafeln wird das Gold der rahmenden Bänder und der Weinranken durch eine gelbe Lasur auf silberner Folie wiedergegeben; ferner gibt es kleine, in die noch feuchte Farbe eines grün lasierten Fonds gekratzte Ranken,⁵² wie sie ähnlich auf dem grünen Kreuz des Frankfurter Kreuztragen vorkommen. Die Muster einiger Gewänder und die Ranken und Vögel jener ornamentalen Tafel sind wie die Gewandmuster auf unseren Fragmenten mit dichten Reihen von punzierten Punkten umrissen. Vor allem aber kommen die meisten der Punzen auf den Nürnberger Werken in exakt gleicher Größe wieder vor, darunter die offenbar seltene sechsblättrige Rosette.⁵³

Die Gemeinsamkeiten gehen aber noch weiter. Altartische etwa sind vergleichbar perspektivisch angelegt und

48 Zu dem Werk vgl. jüngst SCHNECKENBURGER-BROSCHÉK (wie Anm. 19). STANGES (1934), S. 117, vorsichtiger Hinweis auf den Kasseler „Willehalm“ von etwa 1336 oder die Malereien des Oberweseler Goldaltars greift überhaupt nicht; vgl. auch den Eintrag zum Altenberger Altar in diesem Katalog.

49 Eberhard LUTZE, E. Heinrich ZIMMERMANN, Nürnberger Malerei 1350–1450, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1930/1931, S. 24–26 (Zimmermann), Tf. 33–45; STANGE (1934), S. 201–203, Abb. 209–212; STRIEDER (wie Anm. 32), S. 20–23, 166f. Sie dürften für das Nürnberger oder das Bamberger Klarenkloster bestimmt gewesen sein.

50 Bemerkenswerter Weise könnten zumindest zwei von ihnen ebenfalls Tabernakelaltäre gewesen sein. Ihre Fragmente lassen erkennen, daß es sich jeweils um sehr schmale, hohe Flügel von unterschiedlicher Breite gehandelt hat. Versucht man eine Rekonstruktion anhand der bekannten Bruchstücke (die vollständige Auflistung und Maßangaben bei STRIE-

DER [wie Anm. 32]), so ergibt sich für einen der Klaren-Altäre ein Satz Flügel von etwa 110 x 37 cm und ein weiterer von ca. 110 x 25 cm; die Flügel des Altars mit Szenen aus dem Leben der Geschwister von Bethanien maßen jeweils ca. 80 x 38 bzw. 80 x 20 cm.

51 Nürnberg, Staatsarchiv, Reichsstadt Nürnberg, Urkunden Nr. 1118; vgl. LUTZE, ZIMMERMANN (wie Anm. 49), S. 10–14, Abb. 2, 4.

52 Bei der besagten ornamentalen Tafel sowie dem Bettuch im „Tod der hl. Martha“, STRIEDER (wie Anm. 32), Abb. 18, 19.

53 FRINTA (1965), Anm. 18, wertet diese sechsblättrige Rosette – bei den Klarentafeln – als „einzigartig“ in der nordalpinen Malerei. Es finden sich außerdem die Spitzbögen, die Sterne, die kleinen Kreise mit Punkten darin, die einfachen Kreise, die Punkte. Es ließ sich wegen der einfachen Formen und geringen Größe sowie der durch das Einschlagen hervorgerufenen Verzerrungen leider nicht feststellen, ob hier dieselben oder lediglich die gleichen Punzenstempel Verwendung fanden.



Abb. 36: Nürnberger Meister um 1360, Vision der hl. Klara mit hl. Franziskus, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 37: Nürnberger Meister um 1360, Urkunde des Nürnberger Klarenklosters vom 28. 8. 1362: Hl. Klara, hl. Franziskus

oben von weiß in weiß gemalten Decken mit Swastika-mustern bedeckt. Wiederum haben die Engel hier wie dort Pfauenfederflügel, die zudem äußerst ähnlich beschaffen sind: Auf goldenem Grund sitzen dunkle, grün geränderte Augen, die von einem goldenen und einem lasierend roten Kreis umschlossen werden; kurze, eingeritzte Strahlen um das Auge sowie einzelne weiße Federkiele charakterisieren die Beschaffenheit des Gefieders. Wo auf unseren Täfelchen einmal Gewandpartien allein mit Farbe statt unter Zuhilfenahme von Blattmetall wiedergegeben sind, weisen sie die gleiche dicke, teigige Beschaffenheit auf wie etwa die Kutte des Franziskus auf einer der Nürnberger Tafeln (Abb. 36) – dessen rechter Ärmel ähnelt mit seinen muldenartigen, leicht gewundenen Falten dem linken Ärmel des Kreuztragenden (Abb. 26) ungemein.

Wirklich anders erscheinen in den beiden Gruppen von Gemälden auf den ersten Blick nur die Gesichter. Statt der feinen Modellierung findet man bei den Nürnberger Bildern zeichnerische, von Linien gebildete Physiognomien, die mit ihren dicken roten Wangenflecken püppchenhaft und naiv wirken. Damit stehen sie allerdings den Figuren der Kreuzigung auf der Außenseite der ehemals Fuldschen

Tafel (Abb. 32) – soweit die einzige bekannte Photographie ein Urteil erlaubt – wiederum nahe. Auch ist bei den vergleichsweise etwas linearer, weniger plastisch wirkenden Köpfen der hl. Klara und der Klarisse auf der Tafel in Privatbesitz der Unterschied zu den Nürnberger Darstellungen nicht allzu groß, vergleicht man diese beiden Figuren mit einer knienden hl. Klara in Nürnberg (Abb. 36). Schließlich wird man bei einem Blick auf die erwähnte Urkunde von 1362 (Abb. 37) feststellen, daß die Baldachine über den dort gemalten Heiligen eine ganz ähnliche Beschaffenheit aufweisen wie diejenigen auf den Außenseiten der Frankfurter und Berliner Tafeln – mit großen, von seitlichen Fialen gerahmten und von zwei Fenstern hinterfangenen Wimpergen, die mittels Konsolen an der seitlichen Rahmung befestigt sind.

Nach all diesen Beobachtungen dürfte es außer Frage stehen, daß die Altartafelfragmente um die Frankfurter Marienkrönung in Nürnberg geschaffen wurden. Nimmt man eine Entstehung des rekonstruierten Baldachinalters in Nürnberg an, so liegt das dortige, 1279 gegründete, bedeutende Klarissenkloster als Bestimmungsort nahe. Zu dieser Vermutung würde auch passen, daß die beiden

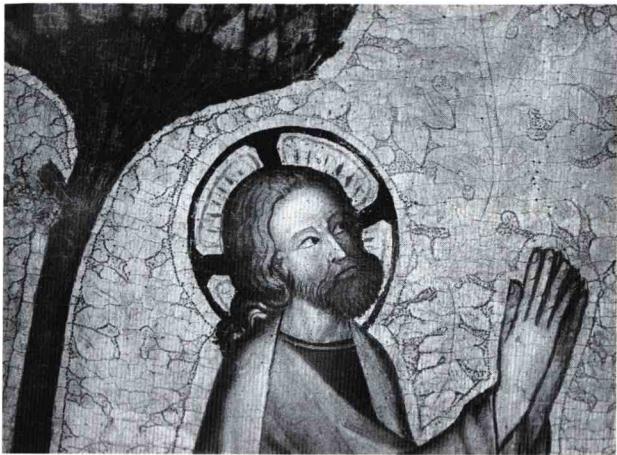


Abb. 38: Nürnberger Meister um 1350, Reliquienaltärchen, Außenseite: Christus am Ölberg, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Johannes, die auf der heute verschollenen Tafel des Werks dargestellt waren, im Nürnberger Konvent besonders verehrt wurden.⁵⁴ Und schließlich wurde der verbliebene Besitz dieses Klosters nach der Eingliederung Nürnbergs in Bayern im Jahre 1806 veräußert, was sehr gut mit dem mutmaßlichen Zeitraum der Zerlegung des ursprünglichen Ensembles übereinginge.

Bleiben dies auch momentan unbeweisbare Hypothesen, mag der Bezug zur Malerei in Nürnberg doch auch zu einem vermutlich etwas älteren Stück hergestellt werden: Gemeint ist ein bemaltes Reliquienaltärchen im Germanischen Nationalmuseum,⁵⁵ bei dem einzelne Köpfe, etwa des Christus am Ölberg (Abb. 38), doch etwas altertümlichere Vorstufen der Physiognomien der Bilder auf den Städela-Tafeln sein könnten. Auf dem Kreuz des plastischen Kruzifixus im Schrein des Reliquienaltärchens finden sich zudem schon die feucht in die grüne Grundfarbe gekratzen Ranken.

Die Verhältnisse der einzelnen Nürnberger Werkgruppen untereinander sowie zu fremden Werken genauer zu bestimmen, erweist sich indes als äußerst problematisch. Erstaunlich, doch lang schon festgestellt sind die Verbindungen zwischen der Gruppe der Klarenaltäre und den Malereien des Jakobskirchenaltars.⁵⁶ Obgleich die Gestalten und insbesondere deren Gesichter jeweils ganz anders ausfallen, stimmen die acht verschiedenen Punzen, die sich in beiden Bildergruppen nachweisen lassen, genau überein. Darüber hinaus entsprechen sich bei beiden auch die merkwürdig surreal anmutenden floralen Muster der Goldgründe. Hinsichtlich der Ornamentik stehen unsere Täfelchen, trotz aller Gemeinsamkeiten, in jeweils gleichem, etwas weiterem Abstand zu jenen beiden anderen

Werkgruppen. Die sehr ähnliche Gestaltung der Pfauenfederflügel der Engel verbindet demgegenüber alle drei Gruppen gleichermaßen.

In der vorherrschenden Gesichtsbildung der Täfelchen um SG 443 kann man Gemeinsamkeiten mit den Gemälden in der Jakobskirche feststellen, und zwar was die Typen weiblicher bzw. knabhafter Antlitze sowie die Durchmodellierung anbetrifft (Abb. 35). Trotzdem gibt es deutliche Unterschiede: Auf den Flügeln des großen Altars ist der Inkarnatton dunkler und rötlicher, die Modellierung erscheint kraftvoller und durchaus etwas derber, so daß die Physiognomien hier schwerer und wulstiger, auf den Fragmenten aber feiner und spitzer wirken. Bei den reifen, bärigen Männergesichtern nimmt die Ähnlichkeit überhaupt ab. In Verständnis und Ausarbeitung der Figuren gibt es wiederum klare Gemeinsamkeiten zwischen beiden Werken. Dies wird insbesondere deutlich, wenn man den verflächigenden Effekt der aus gelüsterten Metallfolien gebildeten Gewandungen bei den kleinen Tafeln in Rechnung stellt. Zum Vergleich bieten sich die musizierenden Engel auf der Frankfurter und der Berliner Tafel an, die ganz wie die stehenden Apostel auf den Flügelinnenseiten oder die beiden Heiligen rechts in der Kreuzigung auf der Außenseite des Altars in St. Jakob als leicht schwiegende, vollrunde, oft von einer schmalen Basis aufwachsende plastische Körper begriffen werden, die in ihre Gewänder geradezu eingewickelt zu sein scheinen. Auch typische Faltenmotive wie die eng um den Leib geführten Schüsselfalten oder die kleinen, vom runden Körper abstehenden, flatternden Gewandzipfel kommen beide Male gleichartig vor; ein Motiv wie die in den Stoff gewickelte, wie ein wulstiger Stumpf wirkende Hand, welches sich auf den Nürnberger Altarflügeln gleich mehrfach findet, begleitet auch bei dem fidelnden Engel des Berliner Täfelchens. Ob nun zwischen der Maria auf dem Berliner Fragment und der sitzenden Annunziata des großen Altars ein unmittelbarer Zusammenhang besteht, wie Schmidt vermutete,⁵⁷ sei dahingestellt; deutliche Ähnlichkeiten – etwa hinsichtlich der Rundheit von Leib und Schultern – sind auf jeden Fall vorhanden.

In unseren Täfelchen hat man zuzeiten einen direkten italienischen Einfluß sehen wollen, der nicht etwa über Böhmen oder andere Gebiete vermittelt worden sei.⁵⁸ Nun sind gewiß sowohl die Punzierungen – ihre Vorläufer sind bei Simone Martini auszumachen – und die prachtvollen Goldbrokatdarstellungen als auch die rundplastische Auffassung der Figuren und die perspektivisch gesehenen Architekturen letzten Endes auf die Kunst des Trecento zurückzuführen, doch hat Eich zutreffend herausgestellt, daß gerade die bizarre, einem konsequenten Raumeindruck zuwiderlaufende Verschachtelung und Kombination unterschiedlicher Architekturmotive weit eher der

⁵⁴ Vgl. Johannes Kist, Das Klarissenkloster in Nürnberg bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts (Diss. Würzburg), Nürnberg 1929, S. 20, 164.

⁵⁵ STRIEDER (wie Anm. 32), S. 12–14, Abb. 2–4, Kat. Nr. 3, als Nürnberger (?) Maler, um 1340/50.

⁵⁶ Vgl. Ausst. Kat. NÜRNBERGER MALEREI 1350–1450, Nürnberg, GNM,

1931, Nr. 32–35; ZIMMERMANN (wie Anm. 49), S. 26–28; Hermann BEENKEN, Zu den Malereien des Hochaltars von St. Jakob in Nürnberg, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 2, 1933, S. 323–333.

⁵⁷ SCHMIDT (1975), S. 53.

⁵⁸ STANGE (1934); KLOOS (1935).

böhmisches Kunst als der italienischen selbst entspricht.⁵⁹ Er weist hier zu Recht auf die komplizierte Thronarchitektur der nach 1343 geschaffenen Glatzer Madonna sowie auf die gerüstartigen Aufbauten auf den wohl in den frühen 1350er Jahren entstandenen Hohenfurter Tafeln hin.⁶⁰ Im Glatzer Madonnenbild, so kann man noch anmerken, finden sich auch betont gemaserte Holzflächen, die es in den Täfelchen ebenfalls gibt, sowie sorgsam mit Scharnierbändern und Griffen versehene hölzerne Fensterläden, die einige Ähnlichkeit mit der detailliert geschilderten Tür der Kapelle hinter dem hl. Franziskus aufweisen. Insgesamt sind jene Beispiele des „ersten“ böhmischen Stils jedoch altertümlicher als unsere Täfelchen, vor allem in Hinblick auf die geringere Körperlichkeit der Figuren. Vergleichbare Architekturen begegnen indes auch später noch, beispielsweise in einer um 1360 datierten Tafel mit der thronenden Madonna, umgeben von den Heiligen Katharina und Margarete;⁶¹ hier ähnelt der vom Thronhimmel gebildete Raum mit seiner rückwärtigen, von einer Mittelstrebe geteilten Öffnung insbesondere dem Gehäuse der beiden Johannes. Den seltsamen, in der Mitte nach unten hin geöffneten Aufbau der Berliner Tafelvorderseite (Abb. 27) kann man ferner mit einem vielleicht um 1380 entstandenen Gemälde mit Verkündigung und Heimsuchung vergleichen, das von den Malereien im Kreuzgang des Prager Emausklosters abhängig sein mag;⁶² die Architektur wird hier ein Reflex älterer Formulierungen sein.

Ebenfalls auf böhmische Vorbilder hat Schmidt die stehenden Figuren auf der Innenseite des Nürnberger Jakobskirchenaltares zurückgeführt, genauer auf die um 1357 geschaffenen, heute verlorenen Wandbilder des Luxemburger-Stammbaums in Karlstein und die damit eng verwandten Fresken im Emauskloster.⁶³ Diese Verwandtschaft gilt ebenso für die Gestalten unserer Bilder, die zudem in einzelnen Details deutliche Übereinstimmungen mit den sitzenden Herrscherpaaren aus Karlstein aufweisen: Bei der Darstellung Heinrichs VII. und seiner Gemahlin (Abb. 39) hält der Kaiser seine Füße sehr ähnlich wie Joseph auf dem Berliner Täfelchen – die Sohle des linken Schuhs wird dabei ganz sichtbar –, und die Kaiserin trägt einen ähnlich schalenartig um den glatten, runden Leib gelegten Mantel wie die Berliner Maria.⁶⁴

Eine Verwandtschaft mit der Prager Malerei nimmt in Nürnberg, einer mit Kaiser Karl IV. eng verbundenen Stadt, kaum wunder. Die Bezüge von unseren Täfelchen – und bis zu einem gewissen Grade auch vom Jakobskirchenaltar – zu zwei exquisiten Werken der westeuropäischen Male-

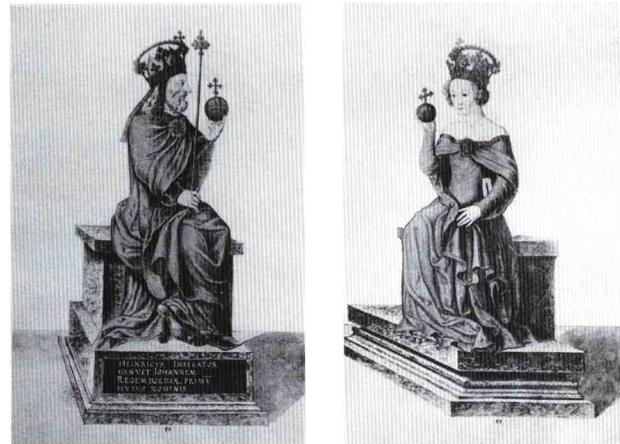


Abb. 39: Böhmischer Meister (gezeichnete Kopie, Ende 16. Jahrhundert), Wandbild aus Burg Karlstein: Kaiser Heinrich VII und Gemahlin, Wien, Nationalbibliothek, cod. 8330

rei sind indes noch enger als zu den böhmischen Arbeiten. Das sogenannte „Kleine Bargello-Diptychon“ (Abb. 40) und die vermutlich derselben Werkstatt entstammende „Sachs-Verkündigung“ (Abb. 41) werden überwiegend nach Paris oder in die französisch-niederländischen Grenzregionen lokalisiert, während ihre Datierung umstritten ist und von den 1350er bis zu den 1390er Jahren schwankt.⁶⁵ Zwischen diesen beiden kleinformativen Werken und unseren Täfelchen stellte Frinta ganz erstaunliche Ähnlichkeiten bei der Punzierung fest. Bei der Verkündigung sind sie besonders groß: Den Rand des Goldgrundes umsäumt eine Folge der bekannten Spitzbögen mit Dreipässen, an die sich nach außen hin je eine Doppellinie mit kleinen Kreisen dazwischen anschließt; dann folgt ein breiterer Streifen mit abwechselnd sechsackigen Sternen in Kreisen und Kreuz- oder Vierpaßformen in Quadraten. Bei den Fragmenten um die Städela-Tafel sieht das beinahe genauso aus, nur daß sich hier die kleinen Kreise mit Vierpässen abwechseln und die größeren Vierpässe des äußeren Streifens eine etwas andere Form haben. Im „Bargello-Diptychon“ wiederum besitzen die Nimben eine Ornamentierung, die im Heiligschein der Berliner Jungfrau Maria annähernd wiederholt wird.⁶⁶ Ferner trägt der Erzengel in der „Sachs-Verkündigung“ Pfauenfederflügel, was insofern bedeutsam ist, als dieses Motiv anscheinend weder in der älteren Nürnberger Kunst noch in der zeitgenössischen böhmischen Malerei vorkommt. Zudem sind die Flügel des Sach'schen Gabriel in ihrer Struktur sehr ähnlich gestaltet wie die Schwingen auf den

59 EICH (1979), S. 9f.

60 Berlin, Gemäldegalerie; Prag, Nationalgalerie, vgl. Gerhard SCHMIDT, Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei, in: Gotik in Böhmen, Karl M. Swoboda (Hg.), München 1969, S. 167–321, hier S. 171–179, Abb. 87, 88.

61 Prag, Nationalgalerie, vgl. SCHMIDT (wie vorhergehende Anm.), Abb. 108.

62 Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, vgl. WILHELM-HACK-MUSEUM, KUNST DES MITTELALTERS, Neustadt an der Weinstraße/Landau 1979, S. 156–158; STANGE, DMG 10, S. 1.

63 SCHMIDT (1975), Anm. 22; vgl. STANGE (1936), Abb. 20, 21; SCHMIDT (wie Anm. 60), S. 184–196; Josef NEUWIRTH, Der Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein, Prag 1897.

64 Der Luxemburger-Stammbaum ist nur in Aquarellkopien des 16. Jahrhunderts überliefert; vgl. NEUWIRTH (wie Anm. 63).

65 Vgl. Anm. 26.

66 Die Verzierung der Nimben besteht aus konzentrischen Ringen, die besetzt sind mit Kreisen, in deren Mitte ein Punkt sitzt, mit kleinen Vierpässen oder einfach mit Punkten.



Abb. 40: Französischer oder franko-flämischer Meister um 1350/60, Anbetung der Könige, Kreuzigung, „Bargello-Diptychon“, Florenz, Bargello

verschiedenen Nürnberger Gemälden, allerdings viel feiner ausgeführt.

Darüber hinaus gibt es frappierende Ähnlichkeiten bei der Figuren- und speziell der Gesichtsbildung. Wiederum möchte man Frinta bei der Feststellung zustimmen, die Berliner Muttergottes (Abb. 27) sei eine vereinfachte Fassung der Annunziata in der „Sachs-Verkündigung“ (Abb. 41). Von der Kopfform und der rötlichen Haarfarbe bis zum etwas spitznasigen Ausdruck sind die Übereinstimmungen schlagend. Ergänzen ließe sich nebenbei, daß die Darstellung der grünen Kassettendecke des Thrones der Annunziata exakt dem nämlichen Motiv auf unseren Tafeln entspricht. Man mag auch den Kopf des Gekreuzigten auf dem Diptychon, dessen Bart in kleinen Spitzen endet, mit den Christusköpfen hier vergleichen, speziell mit dem des Kreuztragenden. Ferner ist die Figur des Täufers auf der ehemals in der Sammlung Fuld befindlichen Tafel (Abb. 31) beinahe ein Spiegelbild des Johannes Baptista, der auf der Kreuzigungstafel des „Bargello-Diptychons“ unter dem Kreuz steht (Abb. 40). Haltung und Gewandung sind ähnlich angelegt, wobei auch die „ohrenförmig“ ondulierenden Saumfalten auf beiden Bildern begegnen. Der Kopf des Heiligen auf der verschollenen

Tafel scheint in Ausdruck wie Ausschmückung ein leicht vergrößertes Abbild des anderen, und schließlich stimmt bei beiden die merkwürdige Schrittstellung mit dem angehobenen, doch etwas hängenden hinteren Fuß weitgehend überein.

Daß die Täfelchen um die Frankfurter Marienkrönung und die beiden als westeuropäisch angesehenen Werke in einem gemeinsamen Milieu entstanden sein könnten, dürfte angesichts des trotz aller Gemeinsamkeiten so unterschiedlichen Charakters kaum denkbar sein. Bezeichnenderweise stimmen denn auch die Punzierungen zwar im Hinblick auf die Muster stark überein, doch sind die einzelnen Punzen jeweils nur ähnlich, nicht gleich. Anders als beim Vergleich mit den Nürnberger Malereien der Klarenwerkstatt und in der Jakobskirche, steht es hier ganz außer Frage, daß die benutzten Werkzeuge nicht identisch waren. Bei der Punzierung handelt es sich folglich um genau das gleiche Phänomen wie bei den Figuren oder den Pfauenfedern: Ein fremdes Vorbild wurde mit Eifer nachgeahmt.

Unsere Täfelchen müssen also ihre wichtigsten Vorbilder in stilistisch wie motivisch dem „Bargello-Diptychon“ und der „Sachs-Verkündigung“ sehr ähnlichen Werken

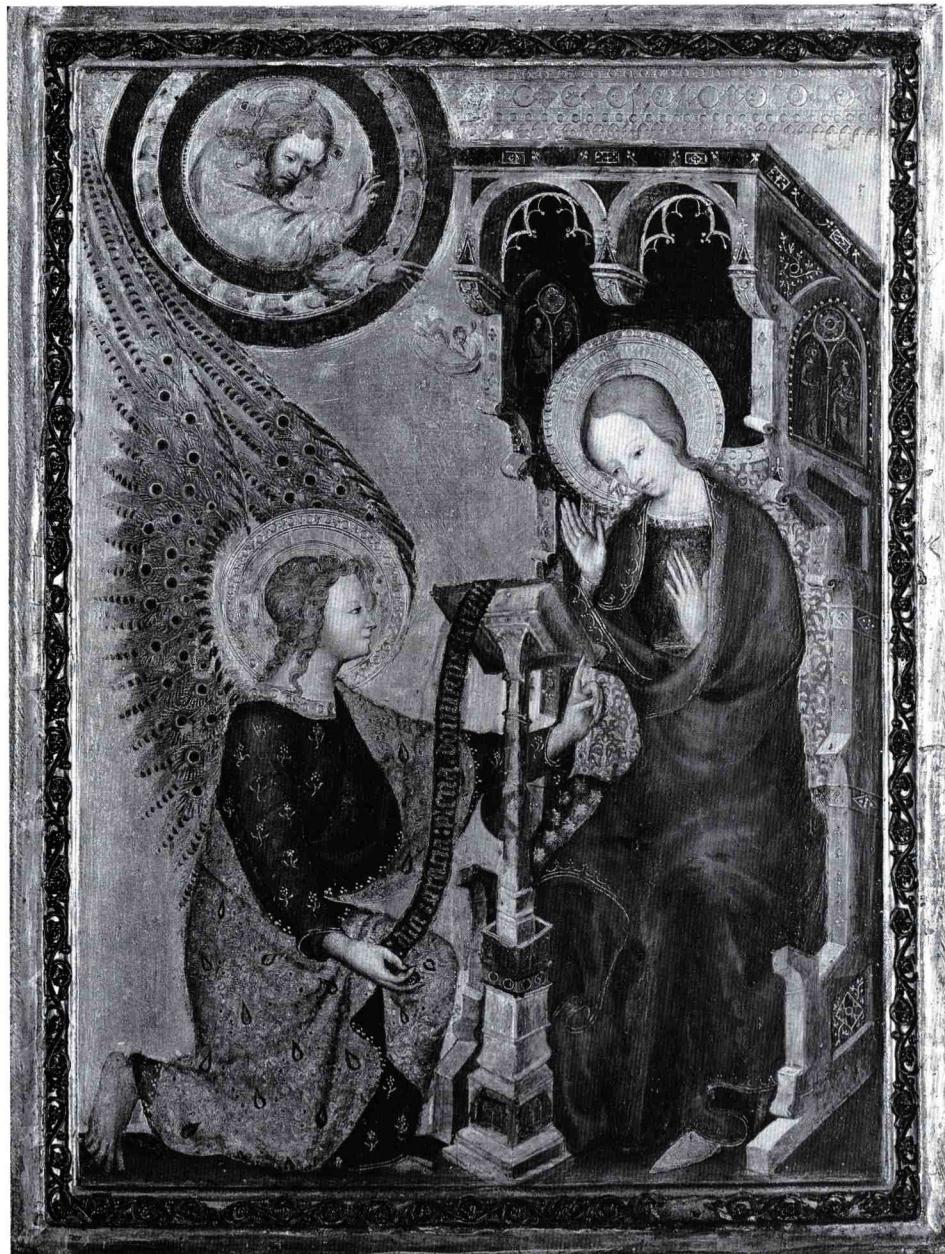


Abb. 41: Französischer oder franko-flämischer Meister um 1350/60, „Sachs-Verkündigung“, Cleveland, Museum of Art

oder sogar in diesen erhaltenen Arbeiten selbst gehabt haben. Schmidt macht nun plausibel, daß auch Einzelheiten des Nürnberger Jakobskirchenaltars, insbesondere die Muttergottes und weitere Einzelheiten der Anbetungsszene, zumindest indirekt auf die gleichen westlichen Vorbilder zurückgehen.⁶⁷

Zwischen der Werkstatt der Klarenaltäre und dem Jakobskirchenaltar dürfte wegen der übereinstimmenden Ornamentik ein direkter Zusammenhang bestanden haben. Dabei sind die Flügelbilder in St. Jakob das ent-

wickeltere, künstlerisch höherstehende und vermutlich auch etwas jüngere Werk, denn die wenigen ihnen stilistisch vergleichbaren Malereien datieren etwa aus den 1370er Jahren.⁶⁸ Unwahrscheinlich hingegen ist, daß es sich bei der Gruppe der Klarenaltäre um Abkömmlinge des Jakobskirchenaltars handelt,⁶⁹ insbesondere bei Be- trachtung der Köpfe, die so gar nicht der Gesichtsmodellierung auf dem großen Retabel nacheifern. Angesichts des ganz anderen Charakters ist es aber ebenso schwer vorstellbar, daß der Jakobskirchenaltar später in derselben

67 SCHMIDT (1975), S. 50f, nimmt ferner an, daß auch böhmische Malereien der 1350er Jahre teilweise von solchen westlichen Werken abhängig seien.

68 An erster Stelle ist hier das Epitaph des 1370 verstorbenen Magisters Mengot in Heilsbronn zu nennen, das zwar erheblich flüchtiger und schwächer wirkt, aber unverkennbar mit dem großen Retabel zusammenhängt; auf diesem Gemälde finden sich wiederum die gleichen Pünzen; vgl. ZIMMERMANN (wie Anm. 49), S. 28, Tf. 63; STRIEDER (wie Anm.

32), Nr. 7. SUCKALE (wie Anm. 32) nennt außerdem gegen 1380 entstandene Wandmalereien in St. Sebald sowie den „Böhmisches Altar“ von etwa 1375 im Dom zu Brandenburg; dem wären ebenfalls die Flügel des Rathenower Altars aus etwa derselben Zeit hinzuzugesellen, vgl. STANGE (1936), Abb. 208, 94, 93.

69 So angenommen von BEENKEN (wie Anm. 56), SUCKALE (wie Anm. 32) folgt ihm darin.

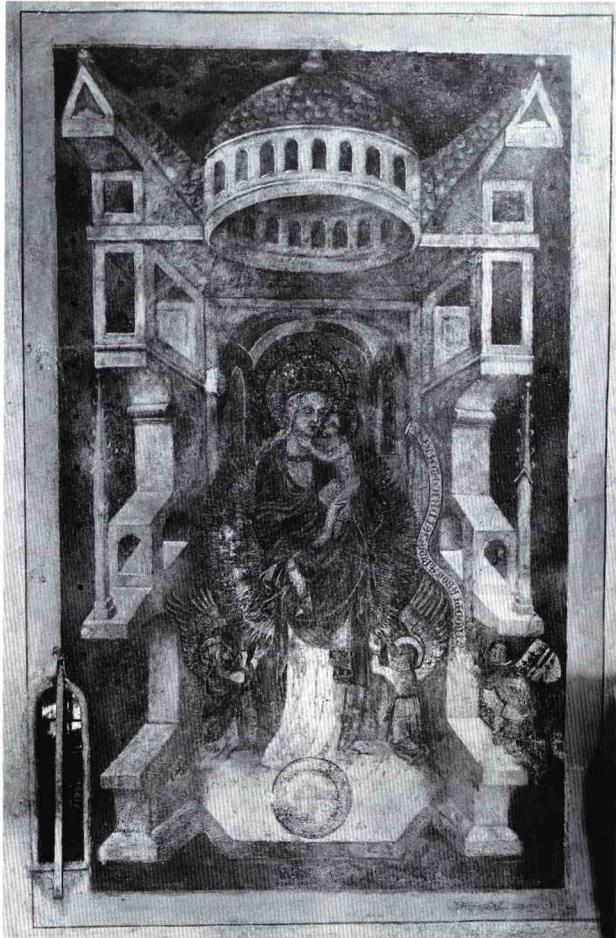


Abb. 42: Unbekannter Meister, *Madonna in Architektur mit Stifter, Wandbild, Wimpfen, Stadtkirche*

Werkstatt, nur durch einen anderen Maler, ausgeführt werden sein könnte.⁷⁰ Eine Weitergabe von Musterpausen für die Verfertigung der Hintergrundmuster sowie von Punzierwerkzeugen scheint hier aber in jedem Falle stattgefunden zu haben. Unsere Täfelchen wiederum können, obgleich sie Verbindungen zu beiden anderen Werkgruppen aufweisen, kein Bindeglied gewesen sein, fehlt ihnen doch gerade die den anderen gemeinsame Ornamentik.

Auch im Hinblick auf die mutmaßlichen westlichen Vorbilder nehmen die Tafeln um das Städels-Bild keine Mittelstellung innerhalb der Nürnberger Arbeiten ein, und ebensowenig lassen sie sich an die Flügel des Jakobskirchenaltars anschließen. Wenn in diese monumentalen Tafeln westliche Elemente, wie sie das „Bargello-Diptychon“ überliefert, eingeflossen sind, könnten sie eher über

unsere, den franko-flämischen Werken viel näher stehende Täfelchen vermittelt worden sein, wie es Schmidt vermutete. Damit ließe sich erklären, daß beispielsweise die Gestalt des Apostels Matthias auf der rechten Flügelnseite des Altars in St. Jakob ungefähr der Figur des Täufers auf dem „Bargello-Diptychon“ entspricht, diese aber auf der ehemals Fuldschen Tafel – insbesondere im Hinblick auf den Kopf – noch ähnlicher wiederholt wird.

Die an den Punzierungen gewonnenen Beobachtungen bestärken diese Interpretation: Die Motive der einzelnen, bei unseren Fragmenten verwendeten Punzenstempel scheinen an denjenigen der franko-flämischen Arbeiten orientiert; zugleich hat der Künstler aber auch die aus den Punzen gebildeten Ornamentstreifen in enger Anlehnung an die westlichen Vorbilder gestaltet. In den beiden anderen Nürnberger Werkgruppen hingegen wurden überwiegend die gleichen Punzen wie auf unseren Fragmenten verwendet, doch zu etwas anderen Ornamenten zusammengesetzt, die denjenigen der „Sachs-Verkündigung“ und des „Bargello-Diptychons“ kaum mehr ähneln.

Obgleich Schlüsse angesichts der so spärlichen Anhaltspunkte nur mit Vorsicht zu ziehen sind, erscheint es plausibel, in dem Meister unserer Tafeln den Neuerer zu sehen, der ganz aktuelle westliche Elemente in Nürnberg einbrachte und dessen Kunst ihrerseits der Ausgangspunkt für die Meister der Klarenaltäre und des Jakobskirchenaltars war. Die Malerei der Klarenaltäre könnte, gemäß den oben angestellten Vergleichen, eventuell als eine vereinfachte Form seiner Sprache verstanden werden, ja der Meister der Klarenaltäre wäre sogar als ehemaliger Mitarbeiter oder Lehrling unseres Künstlers vorstellbar.

Der Maler unserer Täfelchen dürfte somit bereits vor den Klarenaltären, also mindestens schon um 1360 tätig gewesen sein. Er besaß einen weiten künstlerischen Horizont, der nicht nur die für Nürnberg so nahe Kunst der kaiserlichen Residenz Prag, sondern auch die westliche Malerei in ihrer höchsten höfischen Verfeinerung berührte. Dabei stellt sich die wichtige Frage, wie dem Meister diese westlichen Vorbilder überhaupt zugänglich geworden sein können. Eine indirekte Kenntnis, etwa über Skizzen in Musterbüchern, wäre wohl kaum ausreichend, um die großen Ähnlichkeiten in der Modellierung und der Farbgebung der Inkarnate, in der spezifischen Wiedergabe von Pfauenfedern und besonders auch bei den Punzierungen zu erklären. Es bleiben demnach nur die Möglichkeiten, daß der Maler entweder selbst in den Westen zog, oder daß sich entsprechende franko-flämische Werke im Besitz seiner Auftraggeber befanden, die diese dann als Vorbilder zugänglich gemacht hätten.⁷¹ Als derartige Auftraggeber kämen wohl am ehesten der Kaiser selbst und

70 Angenommen von ZIMMERMANN (wie Anm. 49), S. 27.

71 Zu den Vorbildern unseres Meisters müssen entweder tatsächlich die noch erhaltenen kleinen Gemälde gehört haben – was angesichts der immensen Verlustrate als erstaunlicher Zufall erschiene –, oder aber es handelte sich um äußerst ähnliche Werke. Träfe ersteres zu, so müßten das „Bargello-Diptychon“ und die „Sachs-Verkündigung“ tatsächlich in den 1350er Jahren geschaffen worden sein. Aber auch die zweite Möglichkeit würde eine viel spätere Entstehung der beiden Werke nicht wahrschein-

lich machen; wenn man fast gleichartige Vorgängerwerke annimmt, gibt es kaum einen Grund mehr, die fraglichen Stücke selbst stilistisch spät zu datieren. SCHMIDTS (1975) These läßt sich folglich durch die Befunde bei unseren Täfelchen erhärten. Die fraglichen Punzenstempel hätte sich der Künstler also entweder bei einem Aufenthalt im Westen besorgen können, oder aber sie zu Hause nach dem Vorbild einer dort vorhandenen Tafel von einem Metallhandwerker anfertigen lassen müssen.

seine Umgebung in Betracht, ein Kreis, der engste Verbindungen zu den französischen und niederländischen Höfen unterhielt.⁷² Der schon immer bemerkte „höfische“ Charakter unserer Täfelchen, der sich in der feinen, kostbaren Ausführung und der reichen Verwendung von Edelmetallen und tiefen transluziden Farben ausspricht, könnte durchaus auf die Ansprüche derartiger Kreise ausgerichtet gewesen sein. In jedem Falle zeigt der Maler nicht nur einen beträchtlichen künstlerischen Rang – die in der Forschung gelegentlich auftauchende Einordnung als provinziell erscheint ganz unzutreffend –, er rezipierte auch zu einem sehr frühen Zeitpunkt die neueste westliche Kunst nach der Jahrhundertmitte.

Ob dieser Meister größere Wirkungen über Nürnberg hinaus entfaltete, lässt sich kaum bestimmen. Die Möglichkeit, daß er auch im Verhältnis zur Prager Malerei nicht allein der Nehmende war, kann jedenfalls nicht von vornherein ausgeschlossen werden. Von den bisher genannten Werken abgesehen, besitzt ein Wandbild in der Pfarrkirche in Wimpfen (*Abb. 42*) vermutlich die größten Ähnlichkeiten mit unseren Täfelchen.⁷³ Neben der elaborierten, allerdings schwerer wirkenden Architektur erinnert vor allem die schlanke Gestalt der Muttergottes in ihren geschmeidig-fließend gefältelten Gewändern an eine Figur wie den musizierenden Engel links auf der Frankfurter Tafel; auch das recht fein wirkende Gesicht mag verwandt sein. Das Wandbild bleibt innerhalb der Malerei im Neckar-Gebiet vereinzelt und steht möglicherweise zumindest indirekt in der Nachfolge des Meisters unserer Täfelchen. Ein eher paralleles Phänomen zu dessen Kunst stellt schließlich der „Große Friedberger Altar“ dar, der vermutlich bereits um 1365/70 entstand und eine vergleichbare Bildung der Figuren zeigt, selbst wenn sie massiver und schwerer als auf unseren Fragmenten erscheinen.⁷⁴ Auch für diese ungleich monumentaleren Maleien dürften wiederum Werke wie das „Bargello-Diptychon“ die wesentlichen Anregungen geliefert haben.⁷⁵ Dies unterstriche noch einmal, daß derartige Beispiele höchst verfeinerter Hofkunst – deren frühe Datierung damit zugleich untermauert wird – bald schon künstlerisch nach Deutschland ausstrahlten, wobei unsere Täfelchen wohl zu den frühesten faßbaren Reflexen dieser damals hochaktuellen Malerei gehören.

S.K.

⁷² Es wäre verlockend – wenn auch gänzlich unbeweisbar –, in dem Maler jenen Sebald Weinschröter zu vermuten, der in Nürnberg lebte, geschätzter und privilegierter Hofmaler Karls IV. war, und der 1362 starb. BEENKEN (wie Anm. 56) hatte ihn, mit viel weniger guten Gründen, im Maler des Jakobskirchenaltars sehen wollen; dort, S. 332f, auch die Quellen zu Weinschröter; ferner THIEME-BECKER, Bd. 35, S. 306. Ich danke Robert Suckale, Berlin, für Gespräche und Anregungen in dieser Richtung.

⁷³ STANGE (1936), Abb. 158, S. 121f; zuletzt Denise STEGER, Bilder für Gott und die Welt. Fassadenmalerei an Kirchengebäuden in Deutschland vom Ende des 12. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts (Bonner Beiträge zur Kunsthistorischen 13), Köln 1998, S. 169f, Abb. 36, 144: Die Malerei misst ca. 2,7 x 1,65 m, die Madonna erscheint vor rotem Grund mit goldenen Sternen. Die Inschrift des Spruchbands lautet nach Steger „Virgo pia roga pro me Henrico Mar“, der Stifter Heinrich Mar ist bislang indes nicht

LITERATUR

VERZ. 1966, S. 74; 1971, S. 37; 1987, S. 69

- 1838 Franz KUGLER, Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Königlichen Museums zu Berlin, Berlin 1838, S. 143 (III, Nr. 182)*
- 1852 BESCHREIBUNG DES INHALTES DER SAMMLUNG VON GEMÄLDEN ÄLTERER MEISTER DES HERRN JOHANN PETER WEYER IN COELN, Köln o. J. (1852), S. 21, Nr. 62
- 1855 CATALOG ÜBER DIE IM ERZBISCHÖFLICHEN MUSEUM BEFINDLICHEN MITTELALTERLICHEN KUNSTGEGENSTÄNDE, Köln 1855, S. 36, Nr. 117
- 1859 CATALOG DER SAMMLUNG VON GEMÄLDEN ÄLTERER MEISTER DES HERRN JOHANN PETER WEYER, Stadtbaumeister a. D. und Ritter des Leopold Orden, Köln 1859, Nr. 94
- 1862 ILLUSTRIERTER KATALOG DER REICHEN GEMÄLDE-GALLERIE DES HERRN J. P. WEYER, 25. 8. 1862, J. M. Heberle (H. Lempertz), Köln 1862, S. 28, Nr. 101
- 1862 ERINNERUNG AN DIE VERSTEIGERUNG DER GALLERIE J. P. WEYER, verkauft am 25. August 1862 durch J. M. Heberle (H. Lempertz) in Köln, Köln 1862, Nr. 101
- 1862 Ernst AUS'M WEERTH, Der Verkauf der Gemäldegallerie des Stadtbaumeisters J. P. Weyer zu Köln, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung (Augsburg), 19./20. 8. 1862, Sp. 3821–23, 3847f
- 1871 F. A. LEHNER, Fürstlich Hohenzollern'sches Museum zu Sigmaringen, 9, Verzeichnis der Gemälde, Sigmaringen 1871, S. 52f, Nr. 183
- 1879 Alfred WOLTMANN, Die Malerei des Mittelalters, in: A. Woltmann (Hg.), Geschichte der Malerei, 1, Leipzig 1879, S. 393*
- 1891 KÖNIGLICHES MUSEUM ZU BERLIN. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde, 3. Aufl., Berlin 1891, S. 338, Nr. 1216*
- 1902 Carl ALDENHOVEN, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902, S. 50; Tafelband, Tf. 11*
- 1904 KUNSTHISTORISCHE AUSSTELLUNG DÜSSELDORF 1904, Illustrirter Katalog, Düsseldorf 1904, Nr. 87, S. 35
- 1908 Joseph SEITZ, Die Verehrung des hl. Joseph, Freiburg i. Br. 1908, S. 179*
- 1924 Franz RIEFFEL, Das Fürstlich Hohenzollernsche Museum zu Sigmaringen, in: Städels Jahrbuch 3, 1924, S. 55–75, hier S. 59, Tf. XVII
- 1925 Oswald GOTZ, Leihausstellung aus Privatbesitz im Städelschen Kunstinstitut, in: Cicerone 17, 1925, S. 728ff, hier S. 736
- 1926 Ausst. Kat. MEISTERWERKE ALTER MALEREI AUS PRIVATBESITZ, Frankfurt a. M., Städels 1925/26, S. 54, Nr. 157
- 1928 KURZES VERZEICHNIS, S. 7, Nr. 9
- 1928 August L. MAYER, Die Fürstlich-Hohenzollernschen Sammlungen in Sigmaringen, I. Die Gemälde, in: Pantheon I, 1928, S. 59, Abb. 67
- 1930 Oswald GOTZ, Ausstellungsbericht: Frankfurt a. M. (Städelsches Kunstinstitut, Gemäldegalerie), in: Oberrheinische Kunst 4, 1930, Berichte S. 4–6, hier S. 4

identifiziert. Steger schließt sich in der kunsthistorischen Beurteilung Ferdinand STUTTMANN, Mittelalterliche Wandmalereien im Gebiete des Mittelrheins (Diss., masch.), Frankfurt a. M. 1924, S. 21f, an, der die nächsten Parallelen im Großen Friedberger Altar sieht und entsprechend um 1380 datiert; die nunmehr frühere Datierung des Altars durch Gast (vgl. folgende Fußnote) wäre also auch hier zu berücksichtigen. Unsere Täfelchen wurden weder von Stuttmann noch von Steger in den Vergleich einbezogen.

⁷⁴ Vgl. dazu umfassend und mit der neuen, frühen Datierung Uwe GAST, Der Große Friedberger Altar und der Stilwandel am Mittelrhein nach der Mitte des 14. Jahrhunderts (Neue Forschungen zur deutschen Kunst I), Berlin 1998. Ich danke Uwe Gast, Mainz, für zahlreiche anregende Diskussionen zum Thema.

⁷⁵ Ebd., S. 81–85.

- 1931 STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde in Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschem Museum, 9. Aufl., Berlin 1931, S. 337, Nr. 1216*
- 1934 STANGE, DMG 1, S. 116–118, Abb. 113–115
- 1935 Werner KLOOS, Die Erfurter Tafelmalerei von 1350–1470 (Forschungen zur dt. Kunstgeschichte 13), Berlin 1935, S. 18–23, Abb. 10–14
- 1936 STANGE, DMG 2, S. 108, 122, 150, 156
- 1941 Carl LINFERT, Alt-Kölner Meister, München 1941, S. 36, Abb. 7*
- 1956 Otto PÄCHT, Panofsky's „Early Netherlandish Painting“, I, in: The Burlington Magazine 98, 1956, S. 110–116, hier S. 113, Anm. 9
- 1961 STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN. Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jahrhunderts im Museum Dahlem, Berlin 1961, S. 60*
- 1964 Helga KREUTER-EGGEMANN, Das Skizzenbuch des „Jacques Daliwe“, München 1964, S. 22, Abb. 13*
- 1964 Alfred STANGE, Deutsche Gotische Malerei, Königstein i. T. 1964, S. 4, Abb. S. 31*
- 1965 Mojmir FRINTA, An Investigation of the Punched Decoration of Mediaeval Italian and Non-Italian Panel Painting, in: The Art Bulletin 47, 1965, S. 261–265, hier S. 264f, Abb. 47, 48
- 1966 Horst VEY, Johann Peter Weyer. Seine Gemäldesammlung und seine Kunstsammlung, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 28, 1966, S. 159–254, hier S. 208, Nr. 51
- 1968 Ausst. Kat. L'EUROPE GOTHIQUE XIIIe, XIVe siècles, Paris, 1968, S. 186, Nr. 300, Tf. 86
- 1968 Ernst Günther GRIMME, Unsere Liebe Frau. Das Bild Mariens in der Malerei des Mittelalters und der frühen Renaissance, Köln 1968, S. 15, Tf. 16*
- 1968 Frank HERRMANN, Who was Solly? Part 5: The Distribution of the Collection, in: The Connoisseur 169, 1968, S. 12–17, hier 13*
- 1968 Ute ULBERT-SCHEDE, Das Andachtsbild des kreuztragenden Christus in der deutschen Kunst, (Diss. München 1968), München 1968, S. 44f, 120, Nr. 77
- 1970 Heinrich Theodor MUSPER, Altdeutsche Malerei, Köln 1970, S. 44
- 1970 STANGE, KV 2, S. 91, Nr. 403
- 1974 Zsuzsa URBACH, „Dominus possedit me...“ (Prov. 8,22). Ein Beitrag zur Ikonographie des Josephszweifels, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungariae XX, 1974, S. 199–266, hier S. 233–235*
- 1975 GEMÄLDEGALERIE BERLIN-DAHLEM. Katalog der ausgestellten Werke, Berlin 1975, S. 145*
- 1975 Gerhard SCHMIDT, Zur Datierung des „kleinen“ Bargello-Diptychons und der Verkündigungstafel in Cleveland, in: Etudes d'art français offertes à Charles Sterling, Paris 1975, S. 47–63, hier S. 49, 53, Abb. 33
- 1977 Heinz PETERS, „O Himmlische Ehe!“ Zur Josephs-Ikonographie, in: Kaleidoskop. Eine Festschrift für Fritz Baumgart zum 75. Geburtstag, Berlin 1977, S. 60–69
- 1979 Paul EICH, Ein wiedergefundenes Täfelchen des Erfurter Meisters um 1360, in: Städels Jahrbuch, N. F. 7, 1979, S. 7–12
- 1980 Erhard DRACHENBERG, Die mittelalterliche Glasmalerei im Erfurter Dom (Corpus Vitrearum Medii Aevi, DDR 1.2), Wien/Köln/Graz 1980, Bd. 1, S. 65
- 1986 GEMÄLDEGALERIE BERLIN. Gesamtverzeichnis der Gemälde, Berlin 1986, S. 30, Abb. 79f*
- 1988 Karl LÖBER, Agaleia. Erscheinung und Bedeutung der Akelei in der mittelalterlichen Kunst, Köln/Wien 1988, S. 208–210, Abb. 160–163
- 1996 GEMÄLDEGALERIE BERLIN. Gesamtverzeichnis, Berlin 1996, S. 45, Abb. 125f*
- 1998 LUST UND VERLUST II. Corpus-Band zu Kölner Gemälde-sammlungen 1800–1860, hg. v. Hiltrud Kier und Frank Gün-ter Zehnder, Köln 1998, S. 458, Nr. 62
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 66, Tf. 157f
- 2000a Frank Matthias KAMMEL, Kunst in Erfurt 1300–1360. Studien zu Skulptur und Tafelmalerei, Berlin 2000, S. 361–373
- 2000b Frank Matthias KAMMEL, Die Erfurter Tafelmalerei am Ende des 14. Jahrhunderts, in: F. M. Kammel, C. B. Gries (Hg.), Begegnungen mit Alten Meistern. Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 17), Nürnberg 2000, S. 21–37, hier S. 22, 24

MEISTER DES NÜRNBERGER MARIENALTARS

GEBET AM ÖLBERG

INV. NR. 1792

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

ursprünglich Holz, mit Leinwand kaschiert,
98,1 ($\pm 0,1$) x 120,2 ($\pm 0,1$) cm

die originale Leinwand, mit der das Gemälde wie die zugehörigen Tafeln in Nürnberg ganzflächig unterklebt war, wurde vermutlich abgelöst und auf eine Trägerleinwand übertragen, diese dann ihrerseits mit einer dritten Leinwand doubliert.

Vermutlich ehemals fünf vertikal angeordnete Bretter (entsprechend den Spuren in der Malschicht; Breiten von links nach rechts in cm): Brett I: 30,7; Brett II: 25,0; Brett III: 19,0; Brett IV: 24,0; Brett V: 23,0

Malfläche:

96,0 ($\pm 0,2$) x 117,1 ($\pm 0,1$) cm

keine ursprünglichen Malkanten zu erkennen. Die Kanten des Bildes wurden auf allen vier Seiten zum Schutz mit einem umlaufenden Papierstreifen beklebt, der am oberen Rand teilweise abgerissen ist.

Zustand der Malerei:

schlecht. Zahlreiche Kittungen und Retuschen über die gesamte Malfläche verteilt; große retuschierte Ausbrüche entlang der ursprünglichen Fugen. Der ehemals azurblaue Hintergrund schwarz übermalt.

Rückseite des Bildträgers:

in roter Kreide bezeichnet „1792“ und „Inv. – 1792“

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Es konnten keinerlei Anzeichen einer Unterzeichnung sichtbar gemacht werden. Einzig ein Pentimento tritt in der Infrarot-Reflektographie deutlich hervor (Abb. 44): An der linken, auf die Schulter gelegten Hand des Apostels Johannes sind die Fingerspitzen über den im Orangerot des Mantels ausgesparten Bereich hinaus verlängert worden. Dies geschah sehr spät im Verlauf der Arbeit; denn

die dunkelbraunen Linien, mit denen der Künstler seine Finger konturierte, waren bereits vor der Verlängerung einmal gezogen worden, unter der sie anschließend verschwanden.

BESCHREIBUNG

Der heutige Eindruck eines Nachtstücks trügt;¹ er wird hauptsächlich durch die schwarze Übermalung des Hintergrunds verursacht. Diese ursprünglich in gleichmäßigen Mittelblau gehaltene Fläche wird eher als neutraler Bildgrund denn als Himmelszelt gewirkt haben, zumal sie einheitlich auf allen erhaltenen Außenseiten anzutreffen ist. Auch dürfte sie durch den lebhaften Farbkontrast Deutlichkeit und Schärfe der Konturen betont haben, die heute, besonders spürbar bei den Bäumen und Felsen, leicht in der Übermalung zu versinken drohen. Damit kam sicherlich auch die geometrische Klarheit und Einfachheit der Komposition noch stärker zur Geltung, die dem Bild zugleich Tektonik und Anschaulichkeit verleihen.

Als halbkreisförmige Fläche erstreckt sich der Garten Gethsemane in die Tiefe, nach hinten begrenzt von dem Kreisbogen des Weidenzauns, der am linken Bildrand einsetzt und den Blick des Betrachters wie in einem Zirkelschlag zur Bildmitte gleiten lässt. Die einzige Unterbrechung bildet eine Baumgruppe links, die jedoch die räumliche Begrenzung nicht überschreitet, weil der vordere Baum unmittelbar vor dem Weidenzaun steht und die beiden hinteren Bäume in dessen Geflecht einbezogen sind, ihre Stämme also als Zaunpfähle Verwendung fanden. Ziemlich genau in der Bildmitte verschwindet der Zaun zwischen zwei sich hoch auftürmenden Felsmassiven, einem aus rötlichem Gestein hinter dem Zaun und einem graugrünen Block davor, dessen Fuß in mittlerer Bildtiefe liegt. Bekrönt wird die Felsgruppe von fremdartiger Vegetation, zwei an Zypressen erinnernden, kegelförmigen Bäumen und einem mittleren mit breiter Krone, die allesamt dem Zwischenraum zwischen den Felsen ent-

¹ Noch MUSPER (1961, S. 136–140; 1970, S. 34) beschreibt den schwarzen Himmel von Ölberg und Gefangennahme, ohne auf die Übermalung hinzuweisen.

springen und bis an den oberen Bildrand aufragen. Diese Formation aus Felsen und Bäumen bildet eine vertikale Zäsur, welche das Bild eindeutig in zwei Hälften unterteilt. Auf der rechten Hälfte ist nichts mehr von dem Zaun auf der linken zu sehen; statt dessen fallen die Felsen sanft nach rechts hin ab. Zwischen den Apostelköpfen taucht noch einmal ein Block roten Gesteins auf, am rechten Bildrand ein weiterer Fels in Graugrün, der etwas flacher verläuft. Trotz des fehlenden Zauns ruft der abfallende Kontur der Felsblöcke den Eindruck hervor, daß die rückwärtige Grenze des Gartens auf dieser Bildhälfte den Halbkreis fortsetzt.

Die Figurenkomposition steht im Einklang mit dieser klaren Aufteilung von Bildraum und -fläche. Die linke Bildhälfte gehört Christus, der im Profil nach rechts kniet, die Hände zum Gebet gefaltet und bis auf Kinnhöhe erhoben. Den Oberkörper leicht vornübergebeugt, hat Christus das rechte Bein zurückgesetzt und sein Körpergewicht auf das unsichtbare linke Knie verlagert. Sein rechtes Knie schwebt ein Stück weit über dem Boden, wie der geschwungene Faltenverlauf um Knie und Unterschenkel andeutet, und auch der rechte Fuß berührt den Untergrund mit den Zehenspitzen. Durch die labile Stellung des rechten Beins entsteht der Eindruck momentaner Bewegtheit, zu dem auch die Hände beitragen, die gerade zusammengeführt werden, sich aber an den Fingerspitzen noch nicht berühren. Den Kopf hat Christus leicht bildauswärts gewandt; aus den Augenwinkeln blickt er nach rechts oben zu dem Kelch, der vor ihm auf dem Felsen steht. Das Bart- und Haupthaar ist aus dichten Locken in brauner Farbe gebildet, der Mund leicht geöffnet mit einer Andeutung von Zahnen. Auffällig sind die hellroten Striche, mit denen der Maler die Unterkante der Oberlider markiert.

Aneinandergekauert schlafen rechts die Jünger. Im Vordergrund hockt Petrus frontal zum Betrachter und als einziger ohne jede Überschneidung im Bild. Sein rechtes Bein hat er aufgestellt und das linke seitwärts untergeschlagen; nur der rechte Fuß schaut unter dem Gewandsaum hervor. Den rechten Ellenbogen stützt er auf das rechte Knie und faßt mit der rechten Hand den Griff eines noch in der Scheide steckenden Schwerts, das seine linke Hand weiter unten an der Klinge berührt, so daß der Apostel es fast senkrecht vor seinem Körper hält. Den Oberkörper hat Petrus leicht nach links gedreht, die rechte Schulter fällt etwas ab, und auch sein Kopf neigt sich zu dieser Seite hin. Mit halb geschlossenen Augen ist der Apostel zusammen gesunken und döst vor sich hin. Hinter ihm taucht im Profil nach rechts aufrecht sitzend, mit dem Rücken entweder an Petrus oder an den Felsen gelehnt, ein jugendlicher und bartloser Jünger auf, bei dem es sich um Johannes handeln muß. Die rechte Hand hat er auf sein rechtes Knie gelegt, die linke hingegen faßt auf seine rechte Schulter, als wolle er das Manteltuch am Verrutschen hindern. Der Kopf ist in den Nacken gesunken, so daß der

Apostel mit etwas starrem Blick seitwärts aus dem Bild heraus schaut. Während die Rückenpartie des Johannes von der rechten Körperhälfte Petri überschnitten wird und die beiden eng aneinandergeschmiegt erscheinen, ist der dritte Jünger Jakobus d. Ä. ein wenig zurückversetzt. Im Dreiviertelprofil schräg nach rechts vorn gewandt, ist von ihm nur das rechte Knie und der Oberkörper zu erkennen. Den Rest verdeckt ein massiger Felsblock schräg vor ihm, über den der Apostel lehnt. Die Arme vor der Brust überkreuzt, wobei die Hände kraftlos herabhängen, fällt sein Oberkörper vornüber, und auch sein Kopf ist nach rechts auf den rechten Oberarm gesunken. Die Augen hält Jakobus fest geschlossen; von allen dreien scheint er am tiefsten zu schlafen.

Die in sanften Kurven und Schwingungen verlaufenden Falten der Gewänder sind im Vergleich zu anderen Werken des weichen Stils sparsam eingesetzt und unterstreichen Bewegung und Haltung der Figuren. Die einzelnen Falten sind mit starker Weißhöhung angegeben und haben daher eine graphische Wirkung. Ebenso markant wie dieser zeichnerische und flächige Stil ist die umstumpfe, erdige Töne gruppierte Palette des Künstlers: In den Gewändern gibt er gebrochenen Tönen den Vorzug vor klaren Buntfarben, so beim Braun-Violett des Christusmantels, dem grünlichen Blau, blassen Orange und bräunlichen Grau der Apostelmäntel. Für den Knauf und an der Parierstange des Schwerts ist Blattsilber verwendet, die Nimen und der Kelch sind in schwerem Blattgold ausgeführt. Dabei ist eine weitere technische Eigenart festzustellen: die gänzlich freihändig, ohne Rollen und Stempel ausgeführte Punzierung mit einer relativ starken Punze von ca. 3 mm Durchmesser. Am Außenrand der Nimen begrenzen zwei konzentrische Kreise aus nebeneinander gesetzten Punkten einen Streifen, der bei den Jüngern mit etwa 20 Blütenmotiven in gleichmäßiger Reihung gefüllt ist, von denen jedes einzelne seinerseits aus einem mittleren Punkt umgeben von fünf kreisförmig angeordneten Punkten besteht. Im Inneren des Nimbus kommen zumindest bei Jakobus d. Ä. radiale Strahlen in Form von einfachen Punktreihen hinzu, die hinter seinem Kopf hervorbrechen. Beim Christus ist im äußeren Streifen auf Ornament verzichtet worden; statt dessen greifen drei geschweifte Kreuzarme in den Rand des Nimbus ein, von denen jeder aus drei doppelten Punktreihen zusammengesetzt ist. Sogar der Kelch ist an der Kuppe, dem Nodus und dem Fuß mit einer Punzierung in zwei Punktgrößen verziert.

PROVENIENZ

1925 erworben durch den Städelischen Museumsverein mit Mitteln der Stiftung Schiff von Prof. Giuseppe Grassi, Rom²

² Vgl. den Schriftwechsel im Archiv des Städelischen Museums-Vereins, Frankfurt a. M., SMV 35/56–59.



Abb. 43: Meister des Nürnberger Marienaltars, Gebet am Ölberg, Frankfurt, Städel



Abb. 44: Meister des Nürnberger Marienaltars, *Gebet am Ölberg*, Infrarot-Reflektographie: Hand eines Apostels, Frankfurt, Städels



Abb. 45: Meister des Nürnberger Marienaltars, *Gebet am Ölberg*, Röntgenaufnahme: Kopf Christi, Frankfurt, Städels

ZUGEHÖRIGE TEILE

- a) Maria und Elisabeth am Spinnrocken mit den beiden Knaben Jesus und Johannes (Abb. 46); Rückseite: Gefangennahme Christi, 92,8 x 135,6 cm; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 1087 (Abb. 47)
- b) Grabtragung Mariens, 110,2 x 139,5 cm; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 113 (Abb. 48)
- c) Geißelung, ehemalige Rückseite von b), 109,5 x 138,8 cm, Nürnberg, GNM, Inv. Nr. 113a (Abb. 49)
- d) Bethlehemischer Kindermord, 91,5 x 121,6 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 114 (Abb. 50)

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Bevor das Gemälde mit der Ölbergszene für das Städels angekauft wurde, scheint es in der Forschung keinerlei Beachtung gefunden zu haben. Allerdings war man sich wohl bewußt, was man erwarb: Bereits die kurze Notiz Sascha Schwabachers schreibt das Bild dem Meister der Ursula-Fresken in der Nürnberger Moritzkapelle zu,³ in dem man damals auch den Schöpfer des Nürnberger Marienaltars sah. Die Nürnberger Ausstellung von 1931 erwies dann zweifelsfrei, daß der Ölberg ursprünglich Bestandteil dieses Marienaltars war.⁴ Seitdem wurde das Bild regelmäßig im Zusammenhang mit dem ganzen Altar aufgezählt, allerdings sehr selten als einzelne Darstellung ausführlicher besprochen. Wir müssen daher die Erforschung des Nürnberger Marienaltars als Ganzes ins Auge fassen.

Henry Thode hatte 1891 die Bedeutung dieses großen Altarwerks hervorgehoben und insbesondere den Zusammenhang mit der damals noch in Privatbesitz befindlichen Tafel mit Maria und Elisabeth erkannt.⁵ Mit seiner stilistischen Einschätzung traf er durchaus das Richtige, gab er dem Maler doch eine Mittelstellung zwischen dem Meister von Wittingau und dem Nürnberger Meister des Imhoff-Altars. Carl Gebhardt schrieb die Tafeln dann dem Meister der Moritzkapelle zu,⁶ eine Auffassung, die Erich Abraham mit Recht zurückwies.⁷ Als besonders ertragreich erwies sich die Anwesenheit des Städels-Bildes auf der Nürnberger Ausstellung von 1931, die von E. Heinrich Zimmermann und von Ludwig Baldass ausführlich besprochen wurde.⁸ Zimmermann benannte mit dem Epitaph der 1413 verstorbenen Anna Imhoff, geb. Rotflasch in St. Sebald in Nürnberg ein datiertes Werk aus der unmittelbaren stilistischen Nachbarschaft des Marienaltars (Abb. 51) und lieferte damit eine Begründung für seine relativ späte Ansetzung des Altars gegen 1410. Zugleich eröffnete er die Kontroverse, ob beim Marienaltar der nürnbergische Charakter den böhmischen Einfluß überwiege. Baldass lobte den Meister des Marienaltars als einen Realisten, der gleichwohl durch „Wohllaut des Linienflusses und Farbenklangs zu fesseln weiß“,⁹ und zog die Entwicklungslinie über den Katharinenaltar aus Kleinschwarzenlohe bei Kornburg¹⁰ hin zum Deichsler-Altar¹¹ und zum Imhoff-Altar.¹²

Alfred Stange vertrat hingegen im 1936 erschienenen zweiten Band seiner „Deutschen Malerei der Gotik“ eine Ansetzung der Tafeln gegen Ende des 14. Jahrhunderts.¹³

3 SCHWABACHER (1927), S. 547f.

4 Ausst. Kat. NÜRNBERGER MALEREI (1931), S. 25f.

5 THODE (1891), S. 46f.

6 GEBHARDT (1908), S. 16.

7 ABRAHAM (1915), S. 10f.

8 ZIMMERMANN (1930/31), S. 28f.; BALDASS (1932), S. 63.

9 Ebd., S. 64.

10 Vgl. ZIMMERMANN (1930/31), S. 28–30, Tf. 71–73.

11 Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 1207–1210. Vgl. zuletzt STRIEDER (1993), S. 170f., Nr. 10.

12 Nürnberg, St. Lorenz und Germanisches Nationalmuseum, Gm 116 (abgespaltene Rückseite mit dem Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes); vgl. zuletzt STRIEDER (1993), S. 170, Nr. 9.

13 STANGE (1936), S. 170–172.



Abb. 46: Meister des Nürnberger Marienaltars, *Maria und Elisabeth am Spinnrocken mit den beiden Knaben Jesus und Johannes*, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

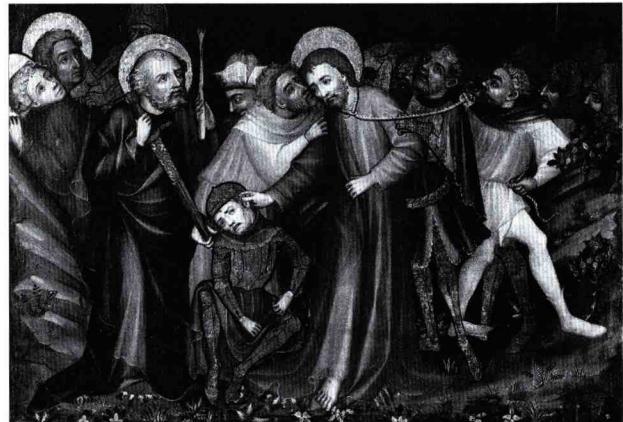


Abb. 47: Meister des Nürnberger Marienaltars, *Gefangennahme*, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

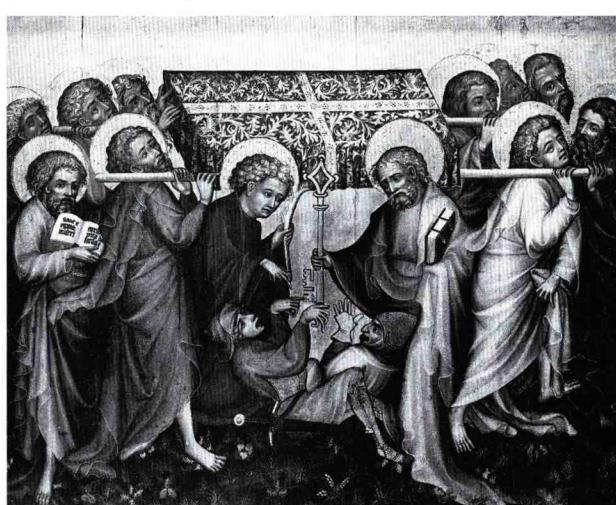


Abb. 48: Meister des Nürnberger Marienaltars, *Grabtragung Mariens*, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

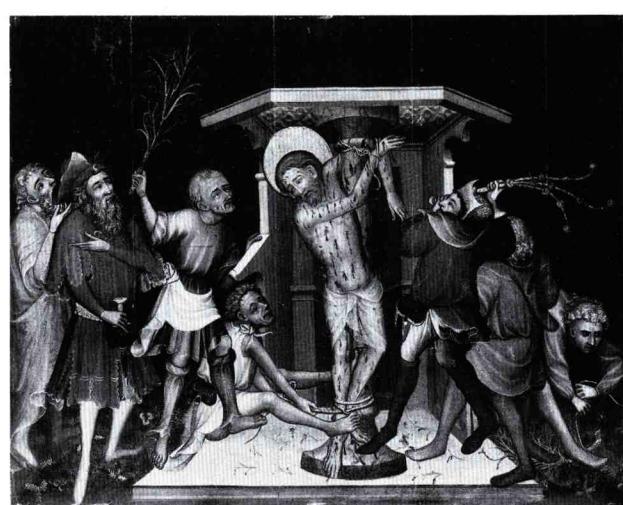


Abb. 49: Meister des Nürnberger Marienaltars, *Geißelung*, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 50: Meister des Nürnberger Marienaltars, *Bethlehemitischer Kindermord*, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Derselben Werkstatt schreibt er zu Unrecht einen Altarflügel aus der Leipziger Paulinerkirche zu, der einen viel feineren und spitziger geführten Faltenfluß aufweist.¹⁴ Seine Ausführungen wirken überhaupt arg zeitgebunden; es berührt schon merkwürdig, wenn man über die Tafel mit den beiden heiligen Frauen und ihren Kindern liest (Abb. 46): „Zarte Empfindungen liegen dem Maler offensichtlich nicht. Wie seine Formgestaltung stets das Große sucht, so ist auch seine Charakteristik eher heroisch, nie lyrisch. Das lehrt die Tafel mit Maria und Elisabeth. Zwei Heroinen sitzen sich gegenüber, und auch die Kinder sind trotz Schüssel und Löffel nicht genrehaft aufgefaßt.“¹⁵ Der im darauffolgenden Jahr erschienene Bestandskatalog des Germanischen Nationalmuseums enthält erstmals die Vermutung, daß es sich bei den Marientafeln um die Reste des

¹⁴ Leipzig, Universitätssammlungen. Ebd., Abb. 223–224. In STANGE (1978), S. 23f, Nr. 14, zwiespältig eingeschätzt, da unmittelbar nach dem Marienaltar unter derselben Werkstatt klassifiziert, obwohl der Text

betont, daß einzige der letztere mit Sicherheit zugeschrieben werden können.

¹⁵ STANGE (1936), S. 172.

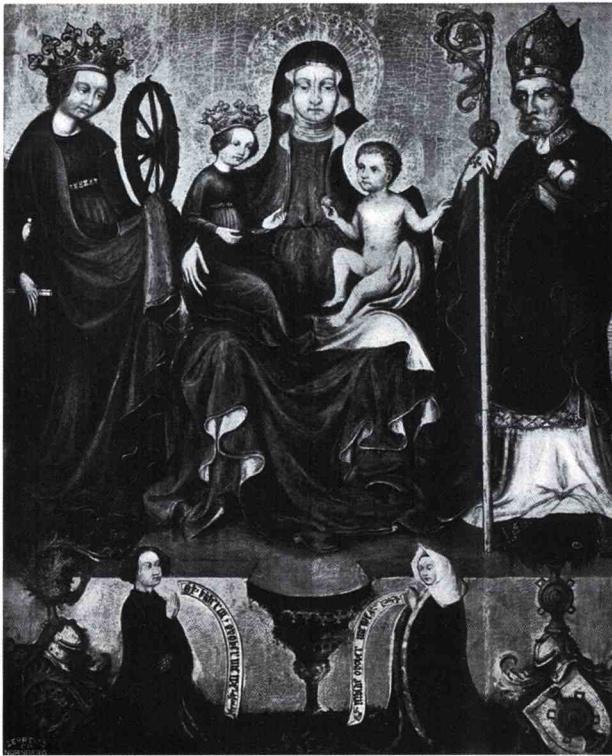


Abb. 51: Nürnberger Meister, Epitaph der Anna Imhoff, geb. Rotflasch, 1413, Nürnberg, St. Sebald

ehemaligen Hochaltars der Frauenkirche handeln könne.¹⁶ Stange bekräftigte im Anschlußband der „Malerei der Gotik“ von 1958 noch einmal seine Frühdatierung.¹⁷ Ein Jahr später hob Peter Halm anlässlich der Befprechung fränkischer Zeichnungen vor allem die Qualität des Altares hervor und das Gefühl seines Schöpfers für Festigkeit und Kompaktheit im Plastischen.¹⁸ Für Heinrich Theodor Musper ist der Frankfurter Ölberg dagegen „mit Energien wie mit Blitzen geladen“.¹⁹ Der Betonung des lokalen Charakters des Marienaltars trat Gerhard Schmidt 1969 noch einmal mit dem Hinweis auf seinen deutlichen Bezug zur böhmischen Malerei entgegen.²⁰ 1978 verlegten sich schließlich auch die Bearbeiter des von Stange nachgelassenen dritten Bandes seines „Kritischen Verzeichnisses der deutschen Tafelbilder vor Dürer“ auf eine Datierung nach 1400.²¹ Im Katalog der Ausstellung in New York und Nürnberg von 1986 referiert Kurt Löcher den Forschungsstand.²²

Peter Strieder hat 1993 noch einmal sorgsam die verschiedenen Zusammenhänge, die sich vom Marienaltar aus ergeben, gegeneinander abgewogen.²³ Für eine Ent-

stehung in Nürnberg spricht seiner Meinung nach nicht nur die enge stilistische Verbindung zu den Werken der nächsten Generation, sondern auch der Umstand, daß die Grabtragung Mariens (Abb. 48) sich eng an ein Nürnberger Vorbild hält, nämlich die Darstellung derselben Szene auf einem gegen 1320 entstandenen Tympanon am Marienportal von St. Sebald.²⁴ Andererseits hebt Strieder die Nähe zur böhmischen Malerei hervor: Die Fähigkeiten des Künstlers in der Naturbeobachtung und bei der Modellierung mit Licht und Schatten führt er auf die bahnbrechenden Errungenschaften des um eine Generation älteren Meisters von Wittingau zurück (Abb. 56), während er im Raudnitzer Altar der Prager Nationalgalerie auch von der Zeitstellung her die engste Parallel (Abb. 55) sieht. Wie der böhmische Einfluß auf den Meister des Marienaltars zustande kam und ob dieser die Werke der böhmischen Meister aus eigener Ansicht kannte, läßt Strieder jedoch offen. Sicher ist für ihn dagegen, daß der Maler in Nürnberg schulbildend gewirkt hat.

Paul Pieper hat 1987 eine Königsanbetung in Pariser Privatbesitz publiziert, die er in die Nürnberger Malerei um 1400 einordnet.²⁵ Dabei hat er den Nürnberger Marienaltar zum Vergleich herangezogen und eine neue Rekonstruktion für das Retabel vorgeschlagen. Pieper geht davon aus, daß erstens die verschollene Mitteltafel des Altars mit den Flügeln deckungsgleich in vier Felder aufgeteilt war und daß zweitens der Frankfurter Ölberg die Rückseite zu dem Kindermord des Germanischen Nationalmuseums bildet. Er stellt sich dann eine zeilenweise Lesbarkeit der Erzählung vor: Im geöffneten Zustand wäre in der oberen Zeile auf dem linken Flügel eine verlorene Verkündigung zu sehen gewesen, während sich auf der Mitteltafel Geburt und Königsanbetung, auf dem rechten Flügel der erhaltene Kindermord angeschlossen hätten. Unten hätten dann links die erhaltene Szene mit Maria und Elisabeth, in der Mitte der Zwölfjährige Jesus im Tempel und der Marientod, sowie rechts die erhaltene Grabtragung die Erzählung fortgesetzt. Bei geschlossenen Flügeln wären rechts oben der Ölberg als ursprüngliche Rückseite des Kindermords in Nürnberg, links unten die Gefangennahme, rechts unten die Geißelung zu sehen gewesen. Das erste Feld oben links hätte eine verlorene Szene vom Anfang der Passion, das Abendmahl oder der Einzug nach Jerusalem, eingenommen.

Wegen des ausgefallenen und genrehaft wirkenden Themas erfreut sich die Tafel in Nürnberg mit Maria und Elisabeth beim Spinnen und den spielenden Knaben Jesus und Johannes besonderer Beliebtheit (Abb. 46). Frederick Pickering hat sie 1981 neu interpretiert.²⁶ Auf dem Bild wendet

16 LUTZE, WIEGAND (1937), S. 117f.

17 STANGE, DMG 9, S. 6.

18 Peter HALM, Vier Zeichnungen des frühen 15. Jahrhunderts aus dem Besitz von Hartmann Schedel, in: Festschrift Friedrich Winkler, Berlin 1959, S. 84–94, hier S. 90.

19 MÜSPER (1961), S. 139.

20 Gerhard SCHMIDT, Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei, in: Karl M. Swoboda (Hg.), Gotik in Böhmen, München 1969, S. 167–321, hier S. 317.

21 STANGE (1978), S. 23.

22 Ausst. Kat. NÜRNBERG (1986), S. 81f, 142f.

23 STRIEDER (1993), S. 24–26.

24 Vgl. Hans-Martin BARTH, Die Sebalduskirche in Nürnberg, Königstein i. T. o. J., S. 13.

25 PIEPER (1987), S. 54–57.

26 PICKERING (1981), S. 21–27.

sich der Johannesknabe seiner Mutter Elisabeth zu und spricht die Worte auf dem Schriftband in der Nähe seines Mundes: „Sichin mu^oter . ihesus tu^ot mier“. Zuvor war diese Äußerung ganz genrehaft gelesen worden als kindliche Klage über einen Streit, der zwischen den Knaben entbrannt sein könnte und vielleicht um das Pfännchen ginge, das beide am Stiel greifen. Der Satz wäre dann unvollständig und in modernem Deutsch etwa mit „Sieh ihn, Mutter, Jesus tut mir... [zu ergänzen: etwas an]“ wiederzugeben. Pickering zufolge deutet indessen nichts an dem Schriftband darauf hin, daß es ergänzungsbedürftig sein soll, und auch in den apokryphen Kindheitsevangelien oder in der Legenda Aurea wird stets vom einrächtigen Beisammensein der heiligen Kinder berichtet, nirgends jedoch von dem geringsten Streit. Der englische Germanist schlägt daher die Lesart „Sieh ihn, Mutter, Jesus deutet mir“ vor, die besagen würde, daß Jesus hier den Täufer in sein künftiges Amt einweist. In diesem Sinne wäre dann auch das Pfännchen als Hinweis auf den Taufritus zu verstehen. Susanne Urbach hat in ihrem Colloquiumsbeitrag aus dem Jahr 2000 die schriftlichen Quellen zur gemeinsamen Kindheit Christi und des Täufers sowie ihre bildlichen Umsetzungen überprüft, ohne die Nürnberger Tafel dadurch aus ihrer Einzigartigkeit lösen zu können.²⁷

Sigrun Jantzen hat schließlich dem Altar eine 1997 erschienene Dissertation gewidmet.²⁸ Ihre Überprüfung der Quellen zur Frauenkirche ergab, daß diese als ursprünglicher Aufstellungsort sehr fraglich ist, weil die Weihe des dortigen Marien-Hochaltars im Jahre 1360 stattfand. Unser Altar müßte den damals geweihten also schon nach vierzig Jahren abgelöst haben, ohne daß dieser Vorgang in der archivalischen Überlieferung einen Niederschlag gefunden hätte. Pickerings Lesung des Schriftbandes auf der Maria/Elisabeth-Tafel lehnt die Autorin mit der Begründung ab, daß „tu^ot“ nicht mit „deutet“ übersetzt werden kann. Sie schlägt eine Lesung im Sinne von „Jesus gibt mir“ vor und kehrt damit zu der Annahme zurück, die Aussage des Täuferknaben beziehe sich unmittelbar auf das Geschirr, mit dem die Kinder spielen. Das ganze Retabel rekonstruiert sie als gewöhnlichen Wandelaltar mit zwei Flügeln, die außen einen vierteiligen Passionszyklus und innen vier Marienszenen gezeigt hätten, welche durch vier weitere Marienszenen auf der Mitteltafel komplettiert worden wären. Im Hinblick auf den Stil der Malerei bestätigt Jantzen die Prägung des Marienaltars durch böhmische Vorläufer.

DISKUSSION

Vor dem isolierten und durch die mehrfache Übertragung auf einen anderen Bildträger überdies arg mitgenomme-



Abb. 52: Albrecht Dürer, Geißelung Christi aus der Großen Passion, Holzschnitt

nen Gemälde ist im Städel das nur zu ahnen, was der Besucher des Germanischen Nationalmuseums sofort und unmittelbar erfährt: Daß nämlich in der Geschichte der Nürnberger Malerei das 15. Jahrhundert mit einem wahren Paukenschlag einsetzte. Die noch erhaltenen Tafeln lassen keinen Zweifel daran, daß der Nürnberger Marienaltar ein kapitales Hauptwerk der Kunst um 1400 gewesen sein muß. Fast ein Jahrhundert nach seiner Entstehung hat das Retabel, wie Musper bemerkte,²⁹ Albrecht Dürer nachhaltig beeindruckt. Dieser lehnt sich bei seinem Holzschnitt der Geißelung aus der Großen Passion (Abb. 52) an die entsprechende Darstellung des Altares an (Abb. 49), vielleicht weniger bei dem Rutenbinder,³⁰ auf den Musper verweist, als bei der Figur eines auf dem Fußboden Sitzenden, der seine Füße gegen die Geißelsäule stemmt.

In Anbetracht der Bedeutung des Nürnberger Marienaltars ist es erstaunlich, wie wenig wir über das Werk wissen. Wieviel Tafeln es umfaßte und wie sie angeordnet waren, darüber kann derzeit nur spekuliert werden. Die von Pieper vorgeschlagene Rekonstruktion kann jedenfalls

27 URBACH (2000), S. 39–50.

28 JANTZEN (1997).

29 MUSPER (1970), S. 34.

30 Eine ähnliche Gestalt, die sich vornüberbeugt, findet sich indessen auf dem Mainzer Dreikönigsaltar des Martin Caldenbach, gen. Hess; vgl. K. ESSER, Kat. Mittelrheinische Kunstwerke aus sechs Jahrhunderten im

Besitz des Altertumsmuseums und der Gemäldegalerie der Stadt Mainz, Mainz 1954, S. 8, Nr. 12, Abb. 6–8. Ein direkter Bezug ist nicht so unwahrscheinlich, wie es zunächst scheinen mag, da Hess mit Dürer befreundet war und sich daher möglicherweise in Nürnberg aufgehalten hat, vgl. Ursula HÜNEKE, Der Maler Martin Caldenbach, ein Beitrag zur Frankfurter Kunst um 1500 (=Phil. Diss. Bonn 1958), Bonn 1965, S. 133.



Abb. 53: Böhmischer Meister, Epitaph des Johann von Jerzen: Madonna, 1395, Prag, Nationalgalerie



Abb. 54: Böhmischer Meister, Epitaph des Johann von Jerzen: Die hll. Bartholomäus und Thomas, 1395, Prag, Nationalgalerie

nicht zutreffen, weil sie der Brettfolge der Tafeln widerspricht. Zum einen kann der Frankfurter Ölberg nicht die Rückseite des Kindermords gebildet haben. Selbst wenn man für die äußeren Bretter wegen möglicher Beschneidung eine Toleranz gelten lässt, bleiben 7 cm Differenz für Brett III und IV.³¹ Zum anderen kann die Geißelung sich nicht unterhalb des Ölbergs befunden haben, zumindest nicht, wenn man annimmt, daß die Flügel aus durchlaufenden Brettern konstruiert waren. Dafür sprechen aber sowohl die senkrechte Bretteilung als auch der Sägeschnitt an der Oberkante der Geißelung und der Sargtragung in Nürnberg. Auch die letzte Nürnberger Tafel mit Maria und Elisabeth bzw. der Gefangennahme scheidet jedoch aus; weder kann man sie mit dem Ölberg im Städel noch mit der Sargtragung/Geißelung auf einem Flügel kombinieren. Die folgende Tabelle stellt die Maße zusammen:

	Ölberg	Kindermord	Geißelung	Gefangennahme
I:	30,7	26,2	28,8	4,0
II:	25,0	25,3	31,9	44,0
III:	19,0	(50,2)	30,5	45,0
IV:	24,0		29,9	33,0
V:	23,0	21,0	19,1	11,5

31 Die Fuge zwischen diesen beiden Brettern ließ sich in Nürnberg nicht ermitteln, wohl aber das Maß von 50,2 cm für beide Bretter zusammen.

32 LUTZE, WIEGAND (1937), S. 117f; Ausst. Kat. NÜRNBERG (1986), S. 81f, 142f; STRIEDER (1993), S. 169.

Man wird daraus den Schluß ziehen dürfen, daß mehr als nur eine Tafel fehlt, daß es sich um ein größeres Retabel gehandelt haben muß, als Pieper vermutete, vielleicht sogar um einen doppelt wandelbaren Altar. Damit kommt wohl nur ein Hochaltar in Betracht. Man hat in diesem Zusammenhang immer wieder darauf verwiesen, daß nach Aussage der Quellen 1522 in der Nürnberger Frauenkirche der Hochaltar ersetzt wurde.³³ Bislang sind aber keine Dokumente aufgetaucht, durch die eindeutig bestätigt oder widerlegt würde, daß der Marienaltar sich tatsächlich zuvor dort befand.

Die von Kaiser Karl IV. gestiftete Frauenkirche wurde nach einem Judenpogrom anstelle der alten Synagoge errichtet und 1358 geweiht. Karl betrachtete sie als kaiserliche Kapelle, zur Ausführung zog er seine Hofarchitekten heran, die zur gleichen Zeit am Prager Veitsdom bauten, und in der Stiftungsurkunde unterstellte er die künftigen Priester der Kapelle der Aufsicht des Augustinerchorherrenstifts St. Marien in der Prager Neustadt.³³ Geht man davon aus, daß der Nürnberger Marienaltar tatsächlich aus der Frauenkirche stammt, so fragt man sich natürlich, warum der Hochaltar erst vier Jahrzehnte nach Fertigstellung des Baues ein solches Retabel erhielt: Löste dieses bereits ein äl-

33 Vgl. Günther BRÄUTIGAM, Nürnberg als Kaiserstadt, in: F. Seibt (Hg.), Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen, München 1978, S. 339–343, bes. S. 342.

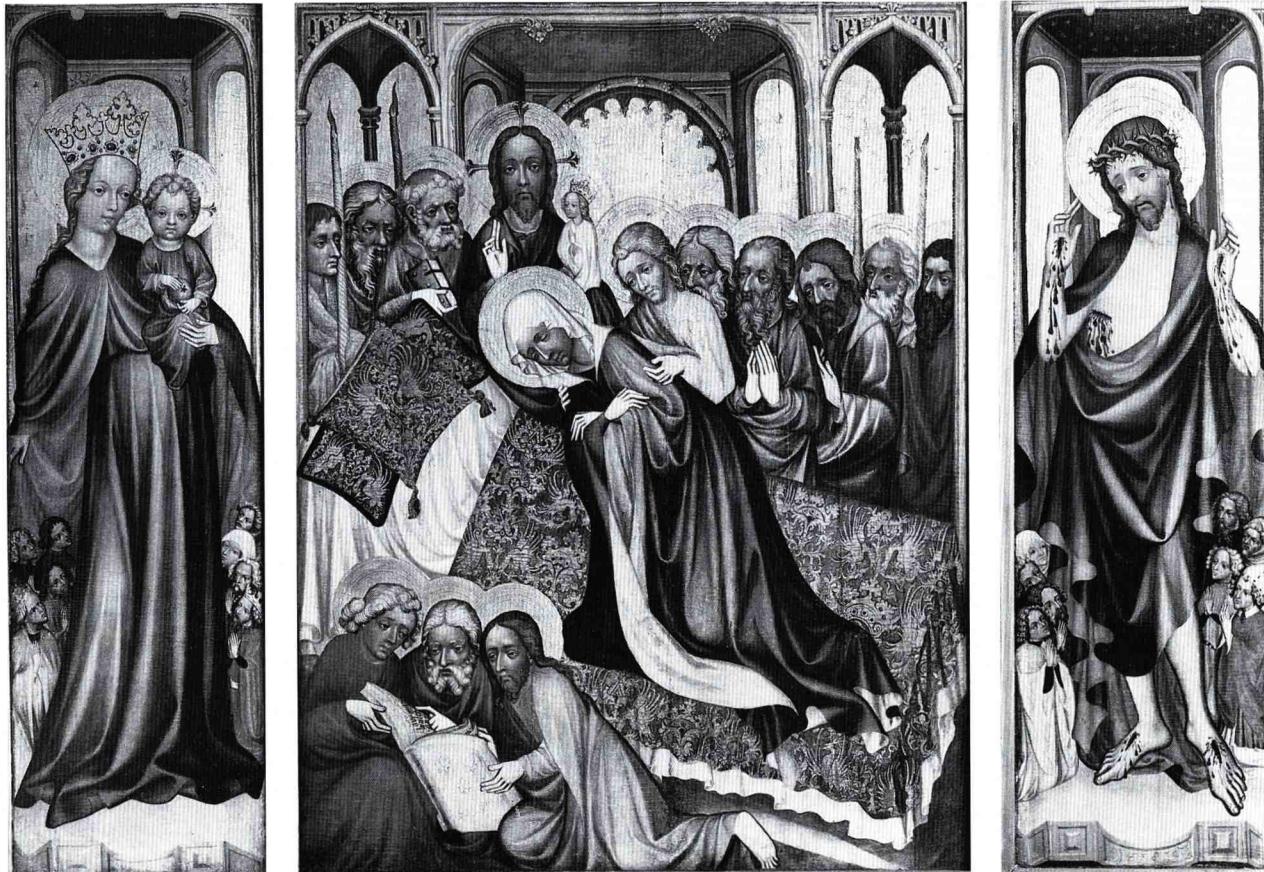


Abb. 55: Meister des Raudnitzer Altars, Raudnitzer Altar, Prag, Nationalgalerie

teres ab? Eines aber scheint angesichts der geschilderten Verhältnisse doch höchst plausibel, nämlich der Umstand, daß man sich bei der künstlerischen Gestaltung des Hochaltarretabels wiederum an Prag orientierte.

Von Anfang an ist gesehen worden, daß der Stil des Marienaltars eine starke böhmische Komponente enthält. Wie so oft in der Kunstgeschichte forderte dieser klare Standpunkt zur Opposition heraus, die gelegentlich auch durch nationalistische Sichtweisen motiviert gewesen sein mag. Zwar wagte nie jemand, den böhmischen Einfluß vollkommen zu leugnen; doch wurde der Stil häufig als Anverwandlung böhmischer Elemente gewertet, bei der „Eigenständigkeit“ und „Nürnbergisches“ letztlich überwogen. So spricht der Katalog der Nürnberger Ausstellung 1931 von einer „durchaus eigenwillige[n] Verarbeitung dieser Einflüsse“. Stange urteilt 1936: „Böhmen steht hinter diesen Tafeln weniger deutlich. Eine stärkere Einbürgerung hat stattgefunden.“ Und der Gemäldekatalog des Germanischen Nationalmuseums von 1937 spricht mit einigermaßen geschraubter Rhetorik von einem böhmischen Einfluß, „der viel weniger stilbildend sein dürfte, als man annehmen möchte“.

Für gewöhnlich ist über solche Fragen schlecht streiten, weil sie Akzentsetzungen betreffen, die letztlich im subjektiven Ermessen liegen. Im Falle des Nürnberger Marienaltars liefert m. E. jedoch die Forschungsgeschichte einen Anhaltspunkt, der die „kontra-böhmishe“ Auffassung schlicht ad absurdum führt. Es geht dabei um das Fragment einer Madonna mit Kind, das seit 1968 zum Bestand der Prager Nationalgalerie zählt, sich früher aber in einer Wiener Privatsammlung befand (Abb. 53). Dort hat Betty Kurth das Bild gesehen und 1924 als Werk aus dem Umkreis des Meisters von Wittingau veröffentlicht.³⁴ Als Nürnberger Arbeit reiste es hingegen auf die Nürnberger Ausstellung von 1931, und der Katalog schreibt es keinem anderen zu als dem Meister unseres Marienaltars. Die Gründe dafür werden offenkundig, wenn man die Tafel mit Maria, Elisabeth und den beiden Knaben zum Vergleich heranzieht. Gesichtstypen und Faltenstil sind überraschend ähnlich (man vergleiche auf beiden Werken die Zugfalte, die hinter dem Sitz verschwindet) und sogar die Krone ist ähnlich gebildet. Baldass, der das Bild zuvor als österreichisches Werk behandelt hatte, schloß sich der Zuweisung vorbehaltlos an.³⁵ Einzig Zimmermann äußer-

³⁴ BETTY KURTH, Aus dem Kreise des Meisters von Wittingau, in: Belvedere (Forum) 5, 1924, S. 73–75. Zu dem Werk vgl. zuletzt NÁRODNÍ GALERIE v PRAZE. Staré české umění, Prag 1992, S. 32f, Nr. 13. Es handelt sich um ein Fragment, das am Kontur der Figur entlang ausgesägt und in eine moderne Holztafel eingelassen worden ist. Der auf alten Aufnahmen sicht-

bare Thron war das Resultat einer Übermalung und wurde inzwischen entfernt.

³⁵ BALDASS (1932), S. 64; vgl. Ausst. Kat. GOTIK IN ÖSTERREICH, Wien 1926, S. 15f, Nr. 7, dort als „Österreichischer (?) Meister um 1400“.

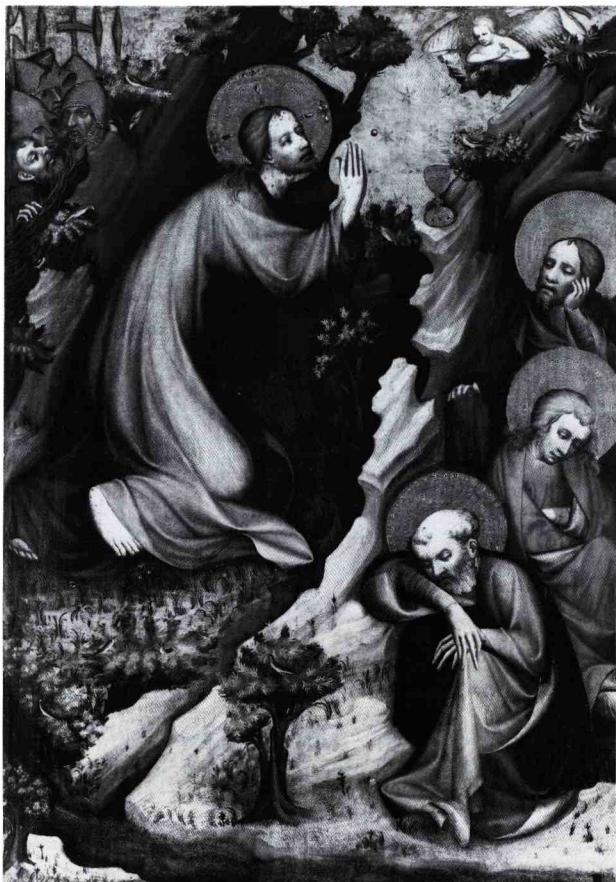


Abb. 56: Meister von Wittingau, Ölberg, Prag, Nationalgalerie

te einige Zweifel, die er mit dem lichteren und freundlicheren Kolorit des Wiener Werkes begründete.³⁶

Diese Zweifel waren nur allzu berechtigt, wie sich bald darauf herausstellen sollte. Karl Oettinger entdeckte 1934, daß das Wiener Fragment ursprünglich zu einem Epitaph gehörte, dessen andere Hälfte er in der Prager Nationalgalerie auffand (Abb. 54).³⁷ Die fragmentarische Inschrift unter diesem zweiten Teil gibt Aufschluß über die Entstehungsumstände des Epitaphs: Der Prager Kanonikus Johann von Jerzen hat es in seinem Todesjahr 1395 gestiftet.³⁸ Unbezweifelbar handelt es sich also um ein Werk der böhmischen Malerei, dessen Verwandtschaft mit dem Nürnberger Marienaltar so weit geht, daß man es demselben Meister zuschreiben konnte.

Das Jerzen-Epitaph ist nicht das einzige böhmische Werk, das enge Bezüge zum Marienaltar aufweist. Wiederholt ist in dieser Hinsicht auf den Raudnitzer Altar verwiesen worden, der sich ebenfalls in der Prager Nationalgalerie befindet (Abb. 55).³⁹ Neben den Parallelen im Fal-

tenstil und in der Gesichtstypik bildet vor allem der Zug zur Monumentalisierung mancher Figuren durch recht lapidare Formgebung einen Vergleichspunkt; man stelle etwa die Madonna auf der Innenseite des linken Flügels neben den Frankfurter Ölbergchristus. Aber auch technische Eigenarten wie die schwere, erdige Palette und das kräftige großformige Brokatmuster mit Lüsterrot, zu vergleichen mit dem der Nürnberger Grabtragung (Abb. 48), verbinden die Werke.

Es ist also nicht abzustreiten, daß der Nürnberger Marienaltar von starker böhmischer Einfluß zeugt. Dafür läßt sich die Probe aufs Exempel auch an der einzelnen Ölbergszene im Städel machen, die Zimmermann mit einem Nürnberger Bildteppich vom Ende des 14. Jahrhunderts verglichen hat.⁴⁰ Dort findet sich jedoch nur ein einziges Merkmal der Komposition vorgebildet, nämlich die Teilung in zwei Bildhälften, deren eine den schlafenden Jüngern, die andere Christus zugeordnet ist. Ansonsten gibt es eigentlich nur Unterschiede, angefangen mit der räumlichen Verteilung der Figuren, über die einzelnen Körperhaltungen der Apostel, von denen keine übereinstimmt, bis hin zu dem Umstand, daß der Teppich anstelle des Zaunes das Gartentor zeigt. Offensichtliche Parallelen zum Frankfurter Ölberg weist dagegen die themengleiche Darstellung vom Wittingauer Altar auf (Abb. 56). Ebenso wie der Nürnberger Meister ordnet auch der Meister von Wittingau seinen Christus links und die Jünger auf der rechten Seite an und löst das Problem, daß Christus nun in Richtung der Apostel betet, dadurch, daß er die letzteren in eine Felsnische einbettet, die von der Gestalt des Erlösers durch einen scharfen Grat getrennt ist. Auch der Kelch ist in beiden Kompositionen etwa an der gleichen Stelle untergebracht. Die Körperhaltung Christi stimmt in Armhaltung und Beinstellung überein; sein Gewand entwickelt beide Male einen auffälligen Zipfel nach rechts. Petrus, Johannes und Jakobus erscheinen hintereinander gestaffelt, wobei der Tiefenzug auf der Bildfläche der Prager Tafel eher nach oben, in Frankfurt dagegen, dem Querformat und der späteren Zeitstellung gemäß, zur Seite führt. Auf beiden Bildern lehnt Petrus sich an den Felsen zu seiner Rechten und hat ein Bein senkrecht aufgestützt; seine Armhaltung weicht hingegen auf dem Städel-Bild deswegen ab, weil er das Schwert halten muß, das in der folgenden Szene zum Einsatz kommen wird (Abb. 47). Seine schlapp übereinanderhängenden Arme kehren aber beim Frankfurter Jakobus in einer ganz ähnlichen Formulierung wieder. Insgesamt sind die Ähnlichkeiten doch so vielfältig, daß man an eine gemeinsame Vorlage denken könnte, die beiden Werken zugrundeliegt. Der Hauptunterschied zwischen ihnen besteht in der schwungvollen, kurvigen Bewegtheit des Wittingauers gegenüber der stär-

36 ZIMMERMANN (1930/31), S. 30.

37 Karl OETTINGER, Neue Beiträge zur Kenntnis der böhmischen Malerei und Skulptur um die Wende des 14. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 10, 1935, S. 5–23, hier S. 5–8.

38 STANGE (wie Anm. 15), S. 63.

39 Zuerst wohl von ABRAHAM (1915), S. 10. Vgl. zuletzt NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE (wie Anm. 34), S. 36f, Nr. 16.

40 ZIMMERMANN (1930/31), S. 29; vgl. Betty KURTH, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Wien 1926, Bd. 1, S. 168, 259, Bd. 3, Tf. 243. Die Wappen der Nürnberger Familien Pirckheimer und Gräser in den oberen Ecken erlauben die Lokalisierung.

keren Gelassenheit und Ruhe, die in der Frankfurter Komposition mit einem Zug zur Monumentalisierung einhergeht. Zwar setzt sich diese Stilentwicklung in Nürnberger Werken der nächsten Malergeneration fort, etwa beim Meister des Imhoff-Altars oder beim Meister des Deichsler-Altars, in denen Baldass ja auch Schüler des Meisters des Marienaltars vermutete.⁴¹ Doch ist sie auch den oben herangezogenen böhmischen Beispielen nicht fremd, die nach dem Wittingauer Altar entstanden sind (Abb. 55).

Bei einer nüchternen Einschätzung des erhaltenen Bestands kommt man kaum umhin, dem Nürnberger Marienaltar die entscheidende Vermittlerrolle zwischen der böhmischen Malerei und einer bis in die 1430er Jahre fortdauernden Nürnberger Tradition zuzusprechen. Der Meister des Marienaltars muß Werke wie den Raudnitzer Altar oder das Jerzen-Epitaph aus eigener Anschauung gekannt haben, falls er nicht sogar selber um 1400 in Prag oder Umgebung tätig war. Wenn die monumentalen Tafeln, die er etwa ein Jahrzehnt später in Nürnberg malte, tatsächlich ursprünglich auf dem Hochaltar der Frauenkirche gestanden haben sollten, so erhöht das die historische Wahrscheinlichkeit dafür, daß ihr Schöpfer der künstlerischen Herkunft nach Böhme und nicht Franke war.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1928, S. 13; 1966, S. 76; 1971, S. 38; 1987, S. 71

- 1891 Henry THODE, Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer dargestellt, Frankfurt a. M. 1891, S. 46f
- 1908 Carl GEBHARDT, Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 103), Straßburg 1908, S. 16
- 1915 Erich ABRAHAM, Über die Quellen des Stils in der Nürnberger Malerei um 1400, in: Repertorium für Kunsthistorische Studien 37, 1915, S. 1–14, hier S. 10f

- 1927 Sascha SCHWABACHER, Neuerwerbungen des Städel, in: Cicerone 17, 1927, S. 547f, 550
- 1930/31 E. Heinrich ZIMMERMANN, Nürnberger Malerei 1350–1450. Die Tafelmalerei, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1930/31, S. 23–55, hier S. 28f, Tf. 67
- 1931 Ausst. Kat. NÜRNBERGER MALEI 1350–1450 im Germanischen Nationalmuseum 1931, Nürnberg 1931, S. 25f, Nr. 37d
- 1932 Ludwig BALDASS, Nürnberger Tafelbilder aus dem zweiten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts. Ein Nachwort zur Nürnberger Ausstellung von 1931, in: Städels Jahrbuch 7/8, 1932, S. 62–73, hier S. 63
- 1936 STANGE, DMG 2, S. 170–172, Abb. 219
- 1937 Eberhard LUTZE, Eberhard WIEGAND, Kataloge des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg. Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts, Leipzig 1937, S. 117f
- 1961 Heinrich Theodor MUSPER, Gotische Malerei nördlich der Alpen, Köln 1961, S. 136–140
- 1962 Ausst. Kat. EUROPÄISCHE KUNST UM 1400, Wien 1962, S. 143
- 1970 Heinrich Theodor MUSPER, Altdeutsche Malerei, Köln 1970, S. 34
- 1978 STANGE, KV 3, S. 23, Nr. 13
- 1981 Frederick P. PICKERING, Zur Ikonographie der Kindheit von Johannes dem Täufer, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1981, S. 21–27
- 1985 ZIEMKE, S. 8, 18–23, Nr. 2
- 1986 Ausst. Kat. NÜRNBERG 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance, München 1986, S. 81f, 142f
- 1987 Paul PIEPER, Anbetung der Heiligen Drei Könige mit dem hl. Antonius Abbas, in: Pantheon 45, 1987, S. 54–57
- 1993 Peter STRIEDER, Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550, Königstein i.T. 1993, S. 24–26, 169, Nr. 8, Abb. 213
- 1997 Sigrun JANTZEN, Der Marienaltar im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg im Kontext der zeitgenössischen Altaraufbauten (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Bd. 289), Frankfurt a. Main 1997 (Diss. Augsburg 1995)
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 63, Tf. 146
- 2000 Susanne URBACH, „Maria und Elisabeth mit ihren Kindern“. Die Nürnberger Tafel: Genre, Erzählung oder Symbol?, in: F. M. Kammel, C. B. Gries (Hg.), Begegnungen mit Alten Meistern. Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 17), Nürnberg 2000, S. 39–50*

⁴¹ BALDASS (1932), S. 64.

MITTELRHEINISCHER MEISTER UM 1400

ANBETUNG DER KÖNIGE

INV. NR. SG 1002

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eiche (*Quercus sp.*), 98,9 ($\pm 0,3$) x 141,9 x 0,8 cm, mit

Leinwand unterklebt

vier senkrecht angeordnete Bretter (Breite an Oberkante von links nach rechts): Brett I 28,3 cm; Brett II 35,2 cm; Brett III 37,4 cm; Brett IV 41,0 cm

Tafel gespalten und parkettiert, an mindestens vier Stellen originale, je etwa 0,8 x 10–11 cm messende Dübel zwischen den Brettern bei der Spaltung freigelegt und der Länge nach durchschnitten. Mehrere große, senkrechte Risse im mittleren Bereich der Tafel

Malfläche:

97,5 x 141,9 cm, Malkante unten erhalten, an übrigen Seiten in Malfläche beschnitten

Zustand der Malerei:

größtenteils sehr stark verputzt; insbesondere Gesichter stark zerstört, die der Muttergottes und des Kindes teils von entstellenden Retuschen – speziell an der abgewandten Gesichtshälfte Mariens – wesentlich beeinträchtigt. Starker Verlust von Substanz und Plastizität beim Gewand des ältesten Königs, stark beschädigt und retuschiert auch die hellroten Kleidungsstücke des jüngsten Königs. Risse teils unsauber retuschiert; Goldgrund an zahlreichen Stellen ausgebessert mit grün-bräunlicher Farbe und Goldbronze, diese links auch über Resten der gemalten rötlichen Rahmenleisten. Verbräunte Lasuren und Überzüge in grünen Landschaftspartien weniger radikal reduziert, dadurch zu starke Helligkeitsunterschiede zum Rest und zu Details wie den Tieren. An zahlreichen Stellen ausgeprägte, borkenartige Craquelébildung, besonders in pastosen Bleiweißpartien; die stärker bleiweißhaltigen Farben zudem teilweise durchscheinend geworden.

Rückseite des Bildträgers:

parkettiert, rechts auf dem Rost in roter Kreide bezeichnet „3805“, darunter zwei gelbe Zettel, beschriftet mit Kugelschreiber „1500“ und „1501“

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Tafel scheint außer der Grundierung der Malschicht noch eine zweite, zwischen Holz und Leinwand liegende Grundierung aufzuweisen, die lange Fasern enthält, welche stellenweise an den Kanten der Tafel sichtbar werden. Die Vergoldung ist auf einem rot-braunen Bolus ausgeführt; einzelne Formen und Begrenzungen sind im Bereich des Goldgrundes vorgeritzt.

Das Gemälde ist offenbar nur an manchen Stellen unterzeichnet, wobei allein Umrisse und Binnenformen – die sich häufig mit den gemalten Formen weitgehend decken –, jedoch keine Schraffuren vorkommen. Dies gilt sowohl für Gewandfalten als auch für Gesichter, Hände und Architektur. Einige kleine Abweichungen gegenüber der Malschicht sind feststellbar: Die Finger von Mariens Rechter und von beiden Händen des ältesten Königs waren zunächst länger, bei Mariens Hand und der Rechten des Königs (Abb. 57) sogar in erheblichem Maße. Die Augen des Hirten befanden sich ursprünglich etwas weiter oben und sind mitsamt Pupille unterzeichnet. Auch einzelne Haarlocken scheinen beim Hirten und beim ältesten König angegeben. Faltenlinien, die lang durchgezogen sind und in rechtwinkligen Haken enden können, lassen sich nur im Gewand des jüngsten Königs klar ausmachen.

Dendrochronologisch ließ sich ein jüngster Jahrring von 1367 ermitteln.¹ Dadurch ergibt sich ein frühestes mögliches Fälldatum des verwendeten Baums von 1374, ein wahrscheinliches Fälldatum von 1384. Bei einer angenommenen Lagerzeit von 10 Jahren wäre eine Entstehung ab 1394 wahrscheinlich.

BESCHREIBUNG

Die breitformatige Tafel zeigt die Anbetung der Könige, wie bei Matthäus, 2,1–11, und in der Legenda Aurea geschildert, sowie die Verkündigung an die Hirten.² Aus der felsigen Berglandschaft, die mit einem Goldgrund abschließt, scheinen die Könige von links her gekommen zu sein. Geleitet vom Stern, der oben in der Bildmitte steht,

1 Vgl. den Anhang von Peter Klein.

2 Vgl. DIE LEGENDA AUREA DES JACOBUS DE VORAGINE, übersetzt v. Richard Benz, Heidelberg⁸ 1975, S. 102–III; vgl. A. WEIS, Art. „Drei

Könige“, in: LCI, Bd. 1, Sp. 539–549; RED., Art. „Verkündigung an die Hirten“, in: LCI, Bd. 4, Sp. 421f.

haben sie zur Heiligen Familie gefunden, die sich in einem schreinartigen, rosafarbenen Gebäude aufhält. Sein Hauptraum umschließt die Madonna dergestalt, daß man es als eine Art Thronarchitektur ansehen kann, die jedoch durch einen zweiten Raum im Rücken Mariens, ein weiteres Gemach sowie ein durchfenstertes Obergeschoß erweitert wird und hinten sogar mit einer zinnengeschmückten Mauer abschließt. Maria thront aufrecht unter dem grünen Gewölbe des Häuschens, durch die große Krone als Himmelskönigin ausgewiesen und durch einen großen Nimbus ausgezeichnet, auf dem die Worte „*sta-maria- etm(ater?).regis. fili(?)*“ nur noch schwach lesbar sind. Sie trägt einen blauen, grün gefütterten Mantel über einem kostbaren Brokatkleid, das Sternmuster und vor dem Leib in drei waagerechten Streifen die Worte „*maria/ gracia/ plena*“, einen Teil des Englischen Grußes, zeigt. Rechts hinter Maria schaut Joseph, der im gleichen Maßstab wie die übrigen Figuren gehalten ist,³ interessiert aus einer Art Fenster mit grünem Vorhang auf das Geschehen, wobei er sich bequem mit den Armen auf zwei dicke Kissen stützt. Das Jesuskind, das als einziger außer der Jungfrau nimbiert ist,⁴ beugt sich derweil vom Schoß der Mutter aus in Richtung der Könige. Es reicht dem ältesten von ihnen seine rechte Hand zum Kuß, blickt dabei jedoch direkt zum Betrachter – der Bezug des kleinen Erlösers zum Gläubigen vor dem Bild erscheint hier wichtiger als eine in sich geschlossene Bilderzählung.

Ehrerbietig kniet jener älteste König bereits vor dem kindlichen Weltherrscher, in dessen Gegenwart er seine – nirgends sichtbare – Krone abgelegt hat; in der Linken hält er als Geschenk eine Schatulle, die wohl Gold enthält. Sein heute grau-bräunliches, vielleicht purpurfarben zu denkendes Gewand ist mit Hermelin gefüttert, ebenso seine rote, auf den Rücken hängende Gugel. Die beiden jüngeren Könige sind in fast gleicher Haltung und auch altersmäßig nur unwesentlich differenziert dargestellt. Beide stehen in leichter Schrittstellung, halten ihre Gaben – ein Gefäß in der Art eines Ostensoriums bzw. ein Horn mit Deckel – in der Rechten und greifen mit der Linken an die Krone, um sie abzunehmen. Im wesentlichen unterscheidet sie die Kleidung: Trägt der mittlere König einen langen, hermelingefütterten Mantel, dessen Muster, von der Inschrift abgesehen, dem von Mariens Kleid genau entspricht, so zeichnet sich der jüngste durch ein kurzes hellrotes Wams aus, das sowohl die in gleichfarbigen Strumpfhosen steckenden Beine als auch den metallenen Ziergürtel mit anhängenden Glöckchen, den Dusing, sehen lässt. Riesige Trichterärmel mit Hermelinbesatz sowie eine ebenfalls hermelingefütterte Heuke, von nur wenig dunklerem Rot, vervollständigen sein modisches Kostüm.

Im Rücken des jüngsten Königs steigt das Gelände rasch zu bewaldeten, felsigen Bergen an. Hier weidet ein



Abb. 57: Mittelrheinischer Meister um 1400, *Anbetung der Könige*, Infrarot-Reflektographie: ältester König, Kind, Hände Mariens, Frankfurt, Städels



Abb. 58: Mittelrheinischer Meister um 1400, *Anbetung der Könige*, Röntgenaufnahme: ältester König und Kind, Frankfurt, Städels

junger Hirte eine kleine Herde possierlicher Schafe, über die ein Hund wacht – ein Windspiel, wie es als edles Haustier in der Kunst des Internationalen Stils äußerst beliebt war, kein Hirtenhund. Die Tiere bemerken nicht, wie hinter dem höchsten Felsen ein Engel hervorkommt, der mit der Rechten energisch auf den Hirten, mit der Linken auf den Stern von Bethlehem zeigt. Der einfache Mann, dessen derbe, erdfarbene Kleidung in größtem Kontrast zur aufwendigen, unpraktischen Garderobe der Könige steht, ist offenbar überrascht und geradezu fassungslos angesichts der Botschaft des Engels.

³ In der Malerei um 1400 durchaus nicht selbstverständlich; oft ist er erheblich kleiner und geradezu als komische Gestalt geschildert, vgl. Erwin PANOFSKY, Early Netherlandish Painting, Cambridge (Mass.) 1953, Bd. I, S. 70.

⁴ Die Inschrift des Nimbus ist fast völlig unleserlich, könnte aber „*jesus-cristus*“ lauten.

Der Goldgrund der Tafel wird von einem punzierten Ornamentstreifen umrahmt, der von außen nach innen eine Art Blütenmuster aus jeweils sechs einzelnen kleinen Kreisen zeigt, daran anschließend eine Reihe etwas größerer Kreise zwischen zwei Linien, innen schließlich einen Fries aus weiten, mit Punkten gefüllten Rundbögen, an deren Zwickeln jeweils drei kleine Kreise sitzen.⁵ An Ober- und Seitenkanten der Tafel lassen sich noch die Reste gemalter, rot-bräunlicher Rahmenleisten erkennen, die durch den Beschnitt größtenteils verloren gegangen sind.

PROVENIENZ

- um 1853 Sammlung des Stadtbaumeisters Johann Peter Weyer, Köln⁶
- 25. 8. 1862 versteigert mit der Sammlung Weyer bei Heberle (Lempertz), Köln, Nr. 105, erworben vom Kunsthändler J. J. Pricken, Köln⁷
später angeblich „im Besitz des Malers Kleinschmitt in Köln“⁸
- vor 1905 Sammlung Julius Heyman, Frankfurt a. M.
- 1925 als Vermächtnis Julius Heymans († 1925) an die Stadt Frankfurt
- 1940 von der Stadt an die Städtische Galerie überwiesen

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Königsanbetung des Städel gehört sicherlich zu den ersten spätgotischen Gemälden, die photographisch reproduziert wurden. Der Kölner Sammler Johann Peter Weyer ließ sie um 1853 mit einigen weiteren Stücken aus seiner sehr umfangreichen Sammlung aufnehmen, doch war ihm die Qualität der noch erhaltenen Papierabzüge offenbar nicht ausreichend für eine angemessene Wiedergabe.⁹ Damals galt die Königsanbetung, wie ein Großteil von Weyers anonymen altdeutschen Gemälden, als Kölner Arbeit. Alexander Schnütgen scheint sie dann bei Gelegenheit etwas präziser als Werk der „Schule Meister

Wilhelms“ bestimmt zu haben¹⁰ – jener Name bezeichnete seinerzeit den heute als Meister der hl. Veronika bekannten, um 1400 tätigen Kölner Maler.

August Feigel brachte die, wie er sagte „schöne Tafel“ im Jahr 1911 erstmals mit mittelrheinischer Malerei in Verbindung, erkannte er darin doch Nachwirkungen der Kunst des Meisters des Schottener Altars (*Abb. 65*).¹¹ Diese Einschätzung scheint weitgehend unbemerkt oder zumindest unerwähnt geblieben zu sein, jedenfalls wurde das Werk im Katalog der Leihausstellung von 1925, die es erstmals einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machte, ohne weitere Begründung einem „westfälisch-sächsischen Meister um 1410“ zugeschrieben.¹² Ganz anders urteilte Alfred Stange 1936, der nicht nur enge Verbindungen mit dem um 1380/90 geschaffenen Schottener Altar sah, sondern das Städel-Bild sogar als ein Spätwerk desselben Meisters betrachtete.¹³ Am Städel hielt sich hingegen die im Katalog der Leihausstellung vertretene Einschätzung, welche Hans-Joachim Ziemke noch 1985 gleichlautend übernahm,¹⁴ bis Bodo Brinkmann jüngst zwar die Datierung um 1410 beibehielt, die Tafel ansonsten aber einem anonymen mittelrheinischen Meister zuschrieb.¹⁵

DISKUSSION

Obgleich in der Forschung keine Einigkeit hinsichtlich der Lokalisierung des Frankfurter Gemäldes besteht, sprechen stilistische und motivische Eigenheiten entschieden für eine mittelrheinische Herkunft. Vor allem aber tun dies die außergewöhnlich engen Bezüge, die das Frankfurter Gemälde zu einem Werk besitzt, das sich immer noch am Mittelrhein, vermutlich sogar an seinem ursprünglichen Bestimmungsort befindet und auch einmütig als Produkt dieser „Kunstlandschaft“ angesehen wird. Gemeint sind die Fragmente eines Altarretabels in der St. Martinskirche in Oberwesel am Rhein. Das größere Fragment einer vielfigurigen Kreuzigung (*Abb. 60*) und einige barbarisch zerschnittene einzelne Bohlen, auf denen sich die Reste von stehenden Apostelfiguren befinden, sind beinahe alles, was von diesem einst großen Retabel übrigblieb.¹⁶ Obgleich mehrfach in der Literatur als bedeutende Kunstwerke ge-

5 Die kleinen Kreise messen etwa 0,2 cm Durchmesser, die größeren etwa 0,4 cm; die Rundbögen sind ungefähr 1,5 cm weit und 0,8 cm hoch.

6 Ungefähr aus diesem Jahr stammt eine Photographie des Bildes, die Weyer anfertigte ließ, s. u. Die Angabe von HEYMAN (1905), S. 6, der die Sammlung Weyer mit keinem Wort erwähnt, das Bild stamme aus einer „Kirche in der Kölner Gegend“, ist nicht glaubwürdig.

7 ERINNERUNG AN DIE VERSTEIGERUNG DER GALLERIE J. P. WEYER (1862), Nr. 105.

8 Laut HEYMAN (1905), S. 6; die Angabe ist, wie diejenige bezüglich der Herkunft, nicht verlässlich.

9 Die erhaltenen 52 Abzüge befinden sich im Stadtarchiv Köln, Bestand 1204, Nr. 5; SG 1002 als Nr. 14; ebenfalls aufgenommen wurde u. a. SG 443 (vgl. hier S. 33ff). Einige Aufnahmen sind reproduziert in LUST UND VERLUST II (1998), unser Bild S. 507, Nr. 98, es wurde dort jedoch nicht mit SG 1002 identifiziert und als seit 1862 verschollen bezeichnet.

10 So jedenfalls gibt HEYMAN (1905), S. 6, an. Schnütgen war ebenfalls einer der großen Kölner Sammler, scheint das Bild jedoch nicht selbst besessen zu haben. Im CATALOG ÜBER DIE IM ERZBISCHÖFLICHEN MUSEUM

BEFINDLICHEN MITTELALTERLICHEN KUNSTGEGENSTÄNDE (1855), S. 36, wird das Gemälde dagegen nicht lokalisiert, aber um 1360 datiert.

11 FEIGEL (1911), Sp. 84; zum Schottener Altar vgl. HÄRING (1976) sowie jüngst Uwe GAST, Der Große Friedberger Altar und der Stilwandel am Mittelrhein nach der Mitte des 14. Jahrhunderts (Neue Forschungen zur deutschen Kunst I), Berlin 1998, S. 76–78. HÄRING (1976), S. 129, schließt sich in bezug auf SG 1002 offenbar Feigel an.

12 MEISTERWERKE ALTER MALEREI (1926), S. 80; GOTZ (1925), S. 736, sprach nur von „vielleicht westfälisch“.

13 STANGE (1936), S. III; ebenso STANGE (1970), S. 93.

14 ZIEMKE (1985), S. 24f.

15 BRINKMANN, SANDER (1999), S. 66.

16 Es handelt sich um insgesamt sechs Fragmente, die in Anbetracht der zu errechnenden Gesamtmasse zum Hochaltar der Martinskirche gehört haben dürften; sie sind einzeln aufgelistet in Eduard SEBALD, Die Kunstdenkmäler des Rhein-Hunsrück-Kreises, Teil 2.2: Ehemaliger Kreis St. Goar. Stadt Oberwesel, München/Berlin 1997, Bd. I, S. 521f, sowie bei Theo JÜLICH, Die Fragmente einer Kreuzigungstafel in St. Martin in



Abb. 59: Mittelrheinischer Meister um 1400, Anbetung der Könige, Frankfurt, Städel

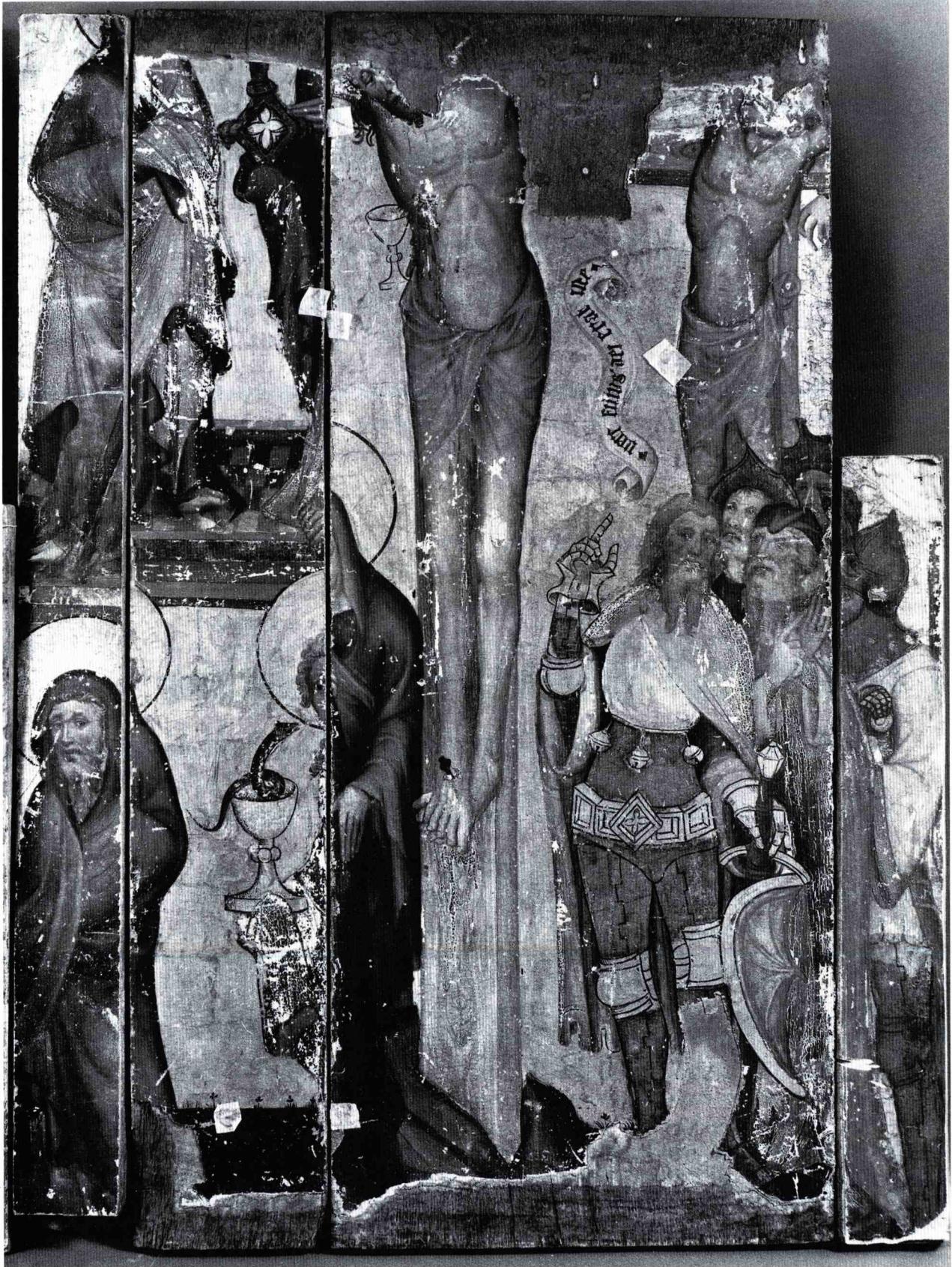


Abb. 60: Mittelrheinischer Meister um 1400, Fragmente einer Kreuzigung mit stehenden Aposteln, Oberwesel, St. Martin

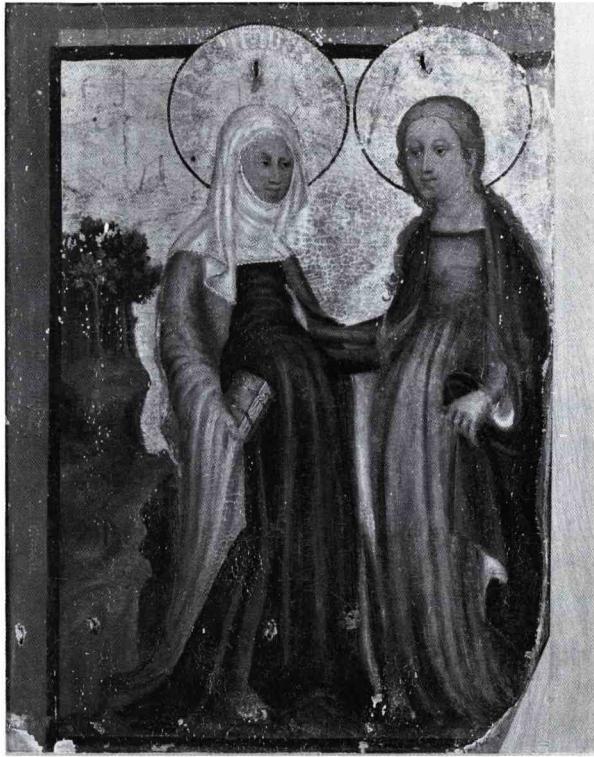


Abb. 61: Mittelrheinischer Meister um 1400, Heimsuchung Mariens, Oberwesel, St. Martin

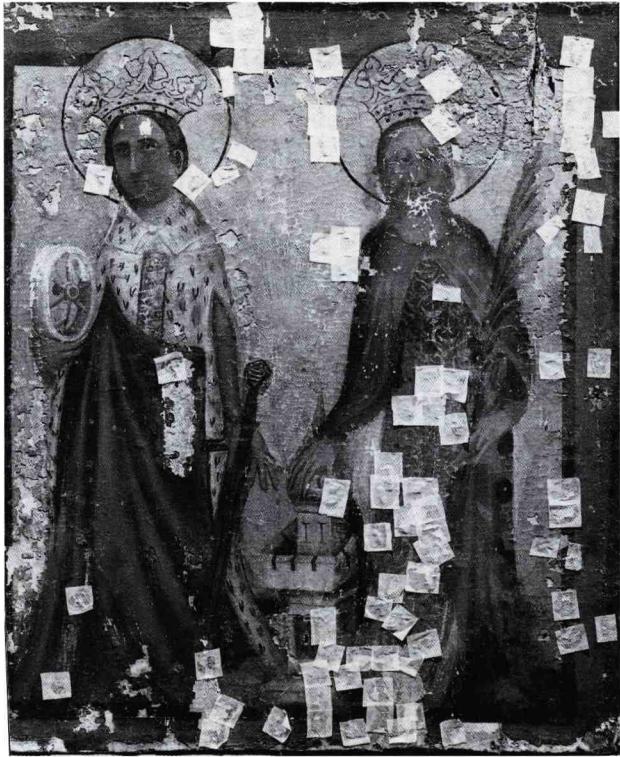


Abb. 62: Mittelrheinischer Meister um 1400, Die hll. Katharina und Barbara, Oberwesel, St. Martin

würdigt,¹⁷ wurden die erst 1924 entdeckten Oberweseler Malereien bisher nicht mit unserer Tafel verglichen. Verwunderlicher ist allerdings, daß zwei in derselben „Kunstkammer“ der Martinskirche aufbewahrte Altarflügelfragmente kaum je erwähnt und niemals mit den übrigen Fragmenten in Zusammenhang gebracht wurden.¹⁸ Beide Tafeln tragen auf den ehemaligen Innenseiten Goldgrund; die eine zeigt die Heimsuchung vor einem Landschaftsstreifen (Abb. 61), die andere die Heiligen Katharina und Barbara auf einem Schachbrettboden stehend (Abb. 62), während die Rückseiten wohl um 1510/20 geschaffene Darstellungen der Geißelung bzw. der Dornenkrönung tragen. Leider sind die eindeutig der Zeit um 1400 angehörigen Innenseiten nicht sehr gut erhalten und teilweise durch ungeschickte Übermalungen beeinträchtigt – insbesondere das Gesicht der hl. Katharina ist dadurch völlig entstellt.

Auf diesen beiden Bildern stimmen zunächst die Figurengröße und die Größe und Form der Heiligenscheine ganz mit den übrigen Fragmenten in St. Martin überein – die Nimben bestehen aus ziemlich großen, schwarz um-

randeten Scheiben, deren Mittelpunkt recht weit oben, ungefähr in Scheitelhöhe der Köpfe liegt. Ferner sind die Hände hier wie dort groß, mit langen Fingern und ein wenig gelenklos gebildet. Der Fliesenboden, auf dem Katharina und Barbara stehen, ist in Entwurf wie Farbgebung mit den Fliesenböden auf den Fragmenten mit Aposteln identisch. Weiterhin entsprechen die gemalten Rahmen um die Apostelreihen den gemalten Rahmen der beiden anderen Tafeln, nur daß diese heute größtenteils unter einer Übermalung mit einer dicken braunen und schwarzen Einfassung verborgen sind.¹⁹ Vor allem aber stimmen die punzierten Randstreifen des Goldgrunds in Motiven und Maßen bei den beiden fraglichen Tafeln und den übrigen, bekannteren Fragmenten überein. Es kann also keinen Zweifel geben, daß die beiden Flügeltafeln in derselben Werkstatt und wohl auch gleichzeitig wie die übrigen Malereien entstanden. Wahrscheinlich gehörten sie alle auch zu ein und demselben Ensemble; andernfalls wäre noch denkbar, daß wir hier die Reste von zwei zusammen für dieselbe Kirche geschaffenen Altären vor uns haben.

Oberwesel, in: *Sancta Treveris. Beiträge zu Kirchenbau und bildender Kunst im alten Erzbistum Trier. Festschrift für Franz J. Ronig zum 70. Geburtstag*, hg. v. Michael Embach, Christoph Gerhard u. a., Trier 1999, S. 269–281.

¹⁷ Vgl. Friedrich BACK in: *Ausst. Kat. Alte Kunst am Mittelrhein*, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 1927, S. 66, Nr. 271; Hildegard DANNEBERG, *Die farbige Behandlung des Tafelbildes in der altdeutschen Malerei von etwa 1340 bis 1460 unter besonderer Berücksichtigung des Mittelrheins*, Diss. Frankfurt a. M. 1926 (masch.), S. 114f; STANGE,

DMG 3, S. 122; STANGE (1970), S. 99, Nr. 436; SEBALD (wie Anm. 16) und besonders JÜLICH (wie Anm. 16).

¹⁸ Einzige Erwähnung m. W. bei SEBALD (wie Anm. 16), S. 523–525, der sowohl die alten, goldgrundigen Innenseiten wie auch die späteren Übermalungen der Außenseiten ins späte 15. Jahrhundert datiert.

¹⁹ An Abplatzungen der Übermalung läßt sich feststellen, daß die ursprünglichen Randstreifen wohl die gleiche Abfolge und jeweils gleiche Breite von dunklem Rotbraun, Orange, Rotbraun, Silber aufwiesen wie die Ränder der Fragmente der Aposteldarstellungen.



Abb. 63: Mittelrheinischer Meister um 1400, Die hll. Katharina und Barbara: Krone Katharinas, Oberwesel, St. Martin

Den Oberweseler Gemälden schließt sich die Städeltafel nun ebenso eng an. Größte Ähnlichkeiten lassen sich bei den Köpfen feststellen: Der relativ gut erhaltene Kopf des Apostels Jakobus auf einem der Fragmente etwa gleicht dem ältesten König auf dem Frankfurter Bild, wobei die weiß gestrahnten Haare und die vollen Lippen auffallen. Ganz besonders aber gibt die Maria der Oberweseler Heimsuchung (Abb. 61) eine Vorstellung davon, wie die Frankfurter Muttergottes ursprünglich ausgesehen hat; die Form und Lage aller Einzelzüge – man beachte beispielsweise die Bildung des Mundes oder das aus der Achse nach links verschobene Kinn – stimmen, wo sie nicht retuschiert sind, völlig überein. Auch Mariens Nimbus entspricht weitgehend den Heiligen scheinen auf den Fragmenten, und ihre Krone ist exakt so ausgeführt wie die Kronen von Katharina und Barbara auf dem Altarflügel in St. Martin (Abb. 63): Die Form wird durch einen punzierten Kontur und eine nicht allzu feine schwarze Linie umrissen; weiß getupfte „Perlen“ zieren den Reif; ganz ausgesprochen charakteristisch aber ist die Wiedergabe der Schattenbereiche an den dicken Blattformen, denn sie werden sowohl durch kleine, senkrechte schwarze Schraffuren als auch durch grüne Lasuren angegeben. Darüber hinaus sind die Brokatgewänder jener beiden heiligen Prinzessinnen ebenso wie beim mittleren König und der Madonna der Städeltafel in Sgraffito-Technik aus einer dunklen Lasur über Metallfolie herausgekratzt, wobei die Muster am Kleid Barbaras übereinstimmend mit denen auf der Frankfurter Tafel zusätzlich punziert sind. Hier begegnet ferner auch die technische Eigenart der Fragmente

wieder, daß zwischen Holz und Leinwandüberzug eine erste Grundierungsschicht liegt. Besonders verräterisch ist schließlich wiederum die punzierte Ornamentik des Goldgrundes, stimmt sie doch auf der Tafel des Städels abermals weitgehend mit den Oberweseler Fragmenten (Abb. 64) überein.²⁰

Unsere Königsanbetung muß also in derselben Werkstatt wie die Oberweseler Malereien ausgeführt worden sein. Auch zeitlich wird man diese Werke kaum weit voneinander entfernen können. Da zudem der Figurenmaßstab übereinstimmt, stellt sich sogar die Frage, ob die Frankfurter Tafel nicht Teil des Oberweseler Retabels gewesen sein könnte.

Die Mitteltafel des zerstörten Oberweseler Altars muß sehr breit gewesen sein: Ihr Zentrum bildete die mehrfigurige, ehemals wohl etwas über einen Meter breite Kreuzigung, an die sich auf beiden Seiten in zwei Registern die Apostelgestalten, ebenfalls als Teil der Mitteltafel,²¹ anschlossen. Nach der Größe der Figuren geurteilt, von denen jeweils drei auf jeder Seite nebeneinander standen, kann diese Mitteltafel leicht gegen drei Meter breit gewesen sein. Der Altar gehörte damit zu einem am Mittelrhein geschätzten Typus sehr großer, breitformatiger, durchgehend gemalter Retabel.²² Zu solch einem Retabel dürften Flügel gehört haben, als deren Überreste man mit einiger Wahrscheinlichkeit die beiden anderen, beidseitig bemalten Tafeln in Oberwesel – sie sind ebenfalls an allen Seiten beschnitten – ansehen kann.²³ Die Heiligen Katharina und Barbara würden sich den vor Goldgrund stehenden Aposteln der Mitteltafel denn auch ohne weiteres zugesellen lassen. Mit der Heimsuchung klingt jedoch ein Marienleben- oder Kindheit Christi-Zyklus an, den man sich schwer auf nur diese eine Darstellung beschränkt vorstellen kann. Andererseits müßte sich diese Szene – und ihre mögliche Erweiterung – wegen des Goldgrundes ebenfalls auf der Innenseite befunden haben.²⁴ Ikonographisch gesehen käme unsere Königsanbetung als Ergänzung eines derartigen Zyklus' gut in Betracht. Sie müßte dann, da ihre untere Malkante erhalten ist, das untere Register eines Flügels in voller Breite eingenommen haben. Darüber müßten sich folglich Darstellungen von stehenden Heiligen wie den beiden Märtyrerinnen befunden haben, die allerdings bei gleichem Maßstab etwas niedriger gewesen wären – den Maßen nach würden zwei Darstellungen von der Breite der fraglichen Oberweseler Tafeln ziemlich genau die Breite der Frankfurter Tafel ergeben. Auch die Heimsuchung wäre dort oben am besten unterzubringen, sofern man sie nicht als linkes, unten verkürztes Teilstück

20 Der einzige Unterschied von SG 1002 zu den Oberweseler Fragmenten besteht darin, daß im Anschluß an den inneren Fries aus Rundbögen nur eine einfache Linie folgt statt einer Doppellinie wie dort. Darüber hinaus entsprechen aber auch die Rudimente der gemalten Rahmen auf SG 1002 den gemalten Rahmen in Oberwesel.

21 Da die Bohlen der Apostelbilder ebenso wie die des Kreuzigungsbildes gegen 5 cm stark und damit äußerst schwer sind, ist es völlig ausgeschlossen, daß sie bewegliche Flügel bildeten; so bereits erkannt von DANENBERG (wie Anm. 17).

22 Als Beispiele seien nur genannt der Große Friedberger Altar, geöffnet ebenfalls etwa 1,80 x 7,10 m groß, oder der Sieversheimer Altar, dessen heute der Flügel beraubte Mitteltafel 1,71 x 3,03 m mißt; zu diesen Werken s. u.

23 Sie sind weit weniger stark als die übrigen Bohlen, etwa 1,5 cm; ihre Außenmaße betragen 91 x 72,5 cm (Heimsuchung) bzw. 85 x 76,5 cm.

24 Die schlichtere Passionsdarstellung des 16. Jahrhunderts auf der Rückseite, die mit derjenigen auf der Rückseite der anderen Tafel zusammengehört, muß zweifellos auf der Außenseite des einstigen Retabels gewesen sein, allein weil sie über einer roten originalen Schicht (einem Mustergrund?) zu liegen scheint.

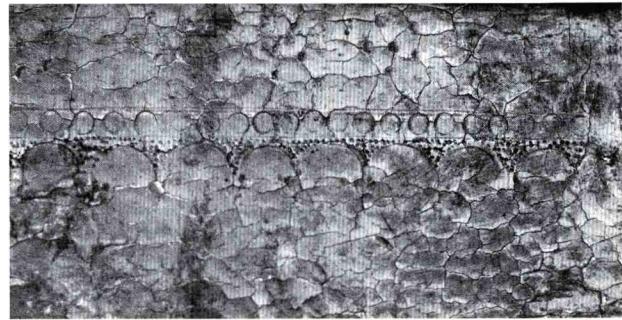
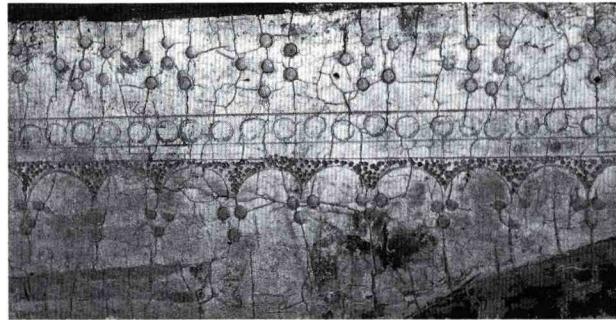


Abb. 64: a) Mittelrheinischer Meister um 1400, Fragment einer Altartafel: Punzierung, Oberwesel, St. Martin; b) SG 1002: Punzierung

eines breiteren Bildfeldes, etwa mit einer rechts anschließenden Geburt Christi, in Erwägung zieht.

Das Ergebnis solcher Rekonstruktion wäre ein in Hinblick auf Gliederung und Ikonographie recht ungewöhnliches Retabel – eine Schwierigkeit, die allerdings auch unter Weglassen des Städel-Bildes bei der Kombination aller in St. Martin vorhandener Altarfragmente bis zu einem gewissen Grade bestehenbleibt. Auch wäre, bezöge man die Frankfurter Tafel als unteres Register in die Rekonstruktion ein, eine Höhe von bald zwei Metern für die Bildflächen des Retabels anzunehmen, was unter anderem bedeuten würde, die Oberweseler Kreuzigung noch um gute 50 cm zu ergänzen oder aber sehr breite Rahmen um die ehemalige Mitteltafel vorauszusetzen. Trotz dieser Schwierigkeiten bleiben indes die Gemeinsamkeiten im Maßstab, die zwingende Notwendigkeit, sowohl die Heimsuchung in Oberwesel als auch die Frankfurter Königsanbetung um weitere Darstellungen zu ergänzen,²⁵ sowie gewisse Bezüge bei den Tafelmaßen Argumente für eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit. Hypothetisch ließe sich vielleicht sogar eine Verbindung zwischen St. Martin in Oberwesel und dem ersten bekannten Aufenthaltsort unserer Tafel, der Sammlung Weyer, herstellen. Als in den Jahren 1845–49 Restaurierungsarbeiten in St. Martin durchgeführt wurden, wurde Johann Anton Ramboux aus Köln betrefts einiger Wandmalereien beratend hinzugezogen.²⁶ Ramboux war wie Weyer ein herausragender Kölner Sammler der Zeit, der sich auch für altdeutsche Gemälde interessierte, und man darf sicherlich von Kontakten zwischen den beiden ausgehen. Ramboux könnte Weyer immerhin auf Tafeln in Oberwesel aufmerksam gemacht oder solche sogar weiterverkauft haben.²⁷ Das bleibt Spekulation, doch liegen die Daten von Ramboux' Kontakten zu Oberwesel und dem ersten nachweislichen Auftauchen der Königsanbetung in Köln auffällig nah beieinander.

Unabhängig von solcher Rekonstruktion schafft die Zuschreibung der Frankfurter Tafel und der Oberweseler Fragmente an einen Meister – worunter natürlich auch eine Werkstatt mit mehreren Mitarbeitern verstanden werden kann – eine breitere Basis für dessen stilistische Beurteilung. Insgesamt bestätigen sich durch die Einbeziehung des Städel-Bildes und der beiden Oberweseler Flügeltafeln die jüngst von Theo Jülich getroffenen Feststellungen zum Verhältnis der übrigen Fragmente in St. Martin zur mittelrheinischen Malerei.²⁸

Die Kunst unseres Meisters besitzt offenbar verschiedene Verbindungen zu den beiden Hauptwerken etwas älterer mittelrheinischer Malerei, dem Schottener und dem Großen Friedberger Altar, deren Zusammenhang untereinander nicht ganz geklärt ist. Bereits das Breitformat der Königsanbetung mit einer vergleichsweise recht prominenten zweiten Szene ist mit dem Aufbau der Schottener Gemälde (Abb. 65), die gewöhnlich zwei Szenen in einem Bildfeld unterbringen, ebenso vergleichbar wie die Architektur um die Gottesmutter, deren vorspringender, baldachinartiger Bogen stark an das Gehäuse um den Schottener zwölfjährigen Jesus im Tempel erinnert – einschließlich der halbrunden Wasserschläge an den Laienburgs, der platten, viereckigen Hängekonsolen und der Farbgebung in Rosa und Grün. Auch das Motiv des auf Kissen lehnenden, hinter einem Vorhang hervorschauenden Joseph kommt in der Schottener Königsanbetung bereits vor und wird bald nach 1400 auf den wohl mittelrheinischen Altarflügeln in Utrecht in der gleichen Szene wiederum aufgegriffen.²⁹ Ansonsten wirken die Figuren in Schotten insgesamt wie auch in den Details, etwa Haaren und Bärten, bewegter und „expressiver“ als die ruhigeren Gestalten in unseren Gemälden, die damit eher dem Großen Friedberger Altar nahestehen. Mit seinem schweren Leib und in seiner Haltung erscheint der Gekreuzigte dieses großen Retabels zudem beinahe wie eine Vorstufe

25 Wegen der heute angeschnittenen Rahmenstreifen an drei Seiten ist wohl davon auszugehen, daß SG 1002 Teil eines größeren Ensembles war; die heute gespaltene Tafel dürfte ursprünglich etwa doppelt so stark gewesen sein (ca. 1,5 cm) und damit die Stärke einer normalen Flügeltafel, ziemlich diejenige der Oberweseler Flügelfragmente, besessen haben.

26 SEBALD (wie Anm. 16), S. 436.

27 Ein Austausch von Bildern zwischen Ramboux und Weyer ist allerdings

nicht überliefert; Weyer besaß jedoch anscheinend einige Photos von Bildern Ramboux'; ich danke Roland Krischel, Köln, für einschlägige Auskünfte.

28 JÜLICH (wie Anm. 16), bes. S. 273–275.

29 Vgl. zuletzt Julia ZIPELIUS, Der „Utrechter Altar“ und die Malerei um 1400 am Mittelrhein, in: Mainzer Zeitschrift 87/88, 1992/93, S. 12–133.

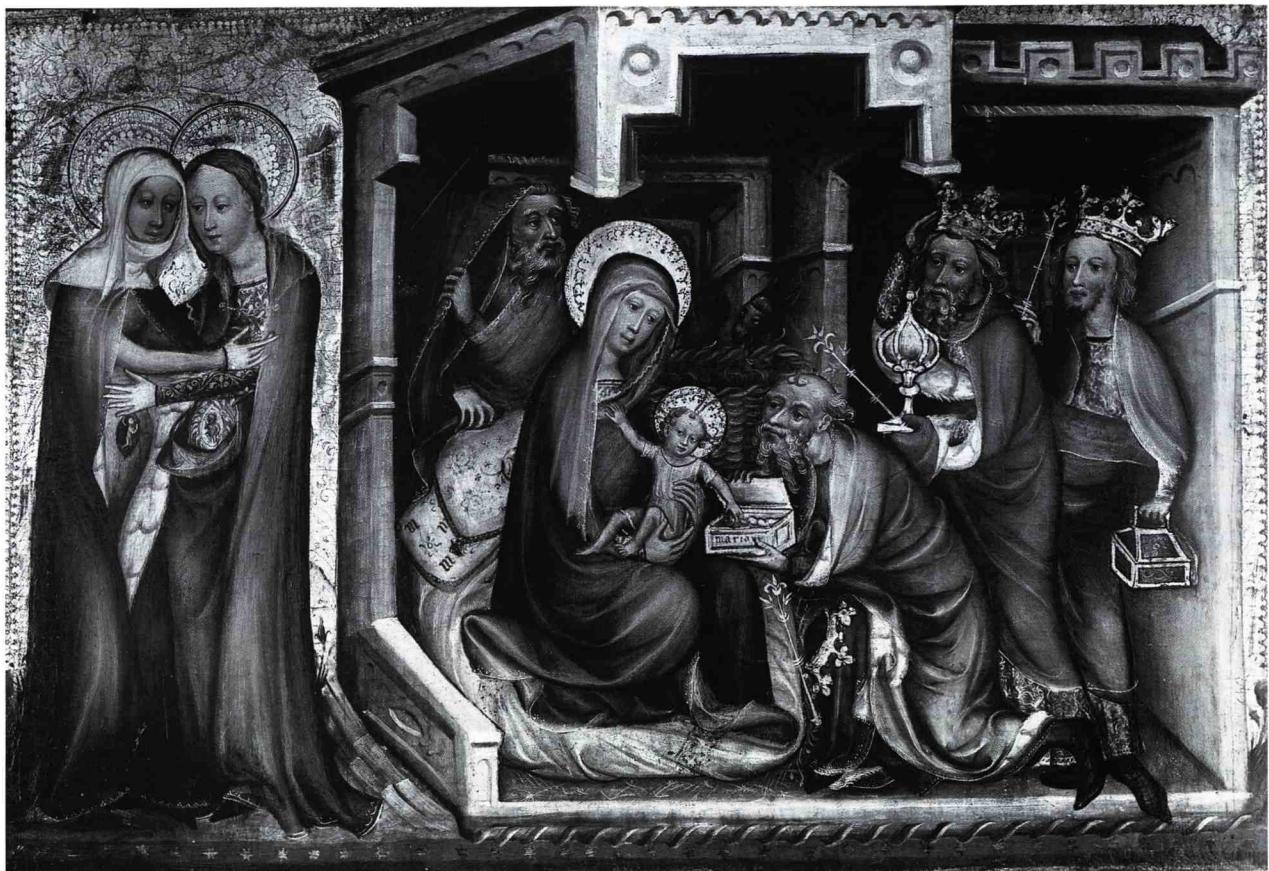


Abb. 65: Meister des Schottener Altars, Heimsuchung und Anbetung der Könige, Schotten, Liebfrauenkirche

der Christusfigur auf dem Oberweseler Fragment.³⁰ Darüber hinaus verbinden den Friedberger Altar und unsere Werkgruppe auch technische Besonderheiten, nämlich die beschriebene Art der „doppelten“ Grundierung³¹ sowie eine sehr ähnliche Darstellungsweise von Goldbrokat, der auch auf dem älteren Werk – etwa bei der Figur des Laurentius – als Sgraffito aus den dunklen Lasuren über einer Metallfolie herausgekratzt ist.

Ein Bild der mittelrheinischen Malerei um 1400 lässt sich bislang nur bruchstückhaft gewinnen, ein Beziehungsgeflecht zeichnet sich nur undeutlich und bisweilen gar nicht ab.³² Die relativ spärlich erhaltenen Werke fallen aber offenbar in mehr Gruppen, als die ältere Forschung zumeist angenommen hat. Wie Uwe Gast und Anette Strittmatter kürzlich zeigen konnten,³³ lässt sich eine Gruppe von Werken um den Idar-Obersteiner Altar – sie scheint in der direkten Nachfolge des Schottener Altares zu stehen – von der bekannten Kreuzigung in St. Stephan in Mainz und zugehörigen Arbeiten absetzen. Von unserer Gruppe aus kann man nun mit Jülich engere

Verbindungen zu dieser Kreuzigung als zu den Schottener und Obersteiner Werken sehen. Dabei fällt besonders die Ähnlichkeit in Habitus und Haltung des Guten Hauptmanns in Oberwesel und Mainz auf, man vergleiche etwa den leichten Körperschwung und die erhobene Hand; ferner gibt es Gemeinsamkeiten in der Gestaltung des Gekreuzigten, der in Oberwesel mit seiner Körperschwere indes dem Großen Friedberger Altar deutlich näher kommt als auf der Mainzer Tafel. Entsprechend repräsentieren die Oberweseler Malereien für Jülich eine Zwischenstufe, ein „Bindeglied“ zwischen den älteren, wohl schon um 1360/70 anzusetzenden Malereien des Friedberger Altars und der um 1400 entstandenen Kreuzigung in St. Stephan sowie dem aus einer weiteren Werkstatt stammenden, vielleicht noch ein wenig jüngeren Siefersheimer Altar.³⁴ Es fragt sich allerdings, ob die Befunde ausreichend sind, um die wenigen, in ihrer Zeitstellung zueinander nicht gesicherten Werke der Jahrhundertwende in eine einzige Entwicklungslinie zu bringen – auch scheint die Mainzer Kreuzigung im Hinblick auf die

30 Auf diese Unterschiede zu Schotten bzw. die Gemeinsamkeiten mit Friedberg weist schon JÜLICH (wie Anm. 16), S. 274, hin.

31 Beim Friedberger Altar mit gleichem Aufbau vorhanden, vgl. GAST (wie Anm. 11), S. 104, Anm. 89.

32 Vgl. dazu, ohne Einbeziehung von SG 1002 oder Oberwesel, ZIPELIUS (wie Anm. 29); vgl. außerdem S. 121ff in diesem Katalog.

33 Uwe GAST, Anette STRITTMATTER, Die Kreuzigung in Sankt Stephan in Mainz und ein neuentdecktes Tafelbildfragment. Überlegungen zum Werk des Meisters des Obersteiner Altars, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 34, 1995, S. 41–48.

34 Ebenfalls aufgrund der Gemeinsamkeiten bei der Gestalt des Gekreuzigten sowie im Faltenwurf; zum Siefersheimer Altar vgl. zuletzt ZIPELIUS (wie Anm. 29), S. 76–79.



*Abb. 66: Mainzer (?)
Meister um 1395, Krönung
Mariens: Ausschnitt, Mainz,
Karmeliterkirche*

Gesichtstypen dem Schottener Altar keineswegs ferner zu stehen als die Oberweseler Bilder.

Darüber hinaus dürften die Fragmente von Jülich, die sie um 1380/90, „fast zeitgleich“ mit dem Schottener Altar datiert, etwas zu früh angesetzt sein. Betrachtet man etwa die Königsanbetung in Schotten (Abb. 65), zeigen sich die in ihre Gewänder gleichsam eingewickelten Figuren noch der Stilstufe angehörig, wie sie als prominentes Beispiel Meister Bertrams Petrialtar vertritt,³⁵ wohingegen die Akteure des Frankfurter Bildes mit der freier fließenden und in den Details auch aufwendigeren Gewandung des entwickelten Internationalen Stils aufwarten. Der Einschätzung Jülichs ist allerdings insofern beizupflichten, als die Gemälde um die Tafel des Städel doch etwas früher als zumeist angenommen entstanden sein dürften; insbeson-

dere Stanges Datierung der Oberweseler Kreuzigungsfürteins ins zweite Viertel des 15. Jahrhunderts und seine Zuschreibung an die Werkstatt des Frankfurter Peterskirchenaltars (Abb. 105, 109)³⁶ erscheinen ganz abwegig. Man kann unsere Gruppe jedoch mit Tafelmalereien vergleichen, die wohl das einzige anhand äußerer Anhaltspunkte datierbare Beispiel aus jener Zeit am Mittelrhein sind, den leider nur bruchstückhaft erhaltenen Gemälden eines großen Altars in der Mainzer Karmeliterkirche, die wahrscheinlich gegen 1395 entstanden.³⁷ So wenig hier nur noch sichtbar ist, finden sich doch in den Gewändern der Stifterfigur und der Gestalten der Marienkrönung (Abb. 66) Faltenformationen, wie sie ganz ähnlich im Gewand des ältesten Königs unserer Tafel vorkommen, wo es sich auf dem Boden ausbreitet.

35 Wohl entstanden 1379–83, vgl. STANGE (1936), S. 133, Abb. 166–171.

36 STANGE (1970), S. 99, Nr. 436; zum Peterskirchenaltar vgl. S. 121ff in diesem Katalog.

37 In jenem Jahr starb der Stifter, Johannes Polle, vgl. Fritz ARENS, Der

gotische Altarschrein der Mainzer Karmeliterkirche, in: Mainzer Zeitschrift 51, 1956, S. 46–49, Tf. 9f; ZIPELIUS (wie Anm. 29), S. 69f. Leider werden die Malereireste von Reliefs von 1516 verdeckt und sind nur in wenigen Schwarzweißphotos dokumentiert.

Nimmt man zu diesem Vergleich den dendrochronologischen Befund hinzu, dürfte eine Entstehung der Frankfurter Tafel und der zumindest künstlerisch zugehörigen Oberweseler Fragmente um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert wahrscheinlich sein. Als Entstehungsort käme wohl in erster Linie Mainz, aber auch das Oberwesel geringfügig nähere Koblenz in Frage, das ebenfalls ein Zentrum gewesen sein könnte: Zum einen existiert gerade dort ein mit dem Großen Friedberger Altar verwandtes, aber wohl erst um 1390 geschaffenes Wandbild einer Kreuzigung,³⁸ zum anderen stammt der von Jülich auf Werke wie die Oberweseler Malereien zurückgeführte Siefersheimer Altar möglicherweise aus dem unweit von Koblenz gelegenen Boppard.³⁹

Obgleich die Malereien um die Frankfurter Tafel in jeweils unterschiedlicher Weise stark beschädigt sind, sprechen noch die große, eindrucksvolle Komposition der Königsanbetung und die malerische Qualität der Oberweseler Kreuzigungsfragmente davon, daß es sich hier um eine der bedeutendsten Werkgruppen am Mittelrhein um 1400 handelt, die Arbeiten wie die Kreuzigung in St. Stephan eher noch übertrifft. In Anbetracht der handwerklich-technischen Gemeinsamkeiten stand der verantwortliche Meister möglicherweise in einer Werkstatttradition mit dem Atelier des etwa eine Generation älteren, seinerzeit in der Region bahnbrechenden Großen Friedberger Altars.

S.K.

LITERATUR

VERZ. 1987, S. 74

- 1855 CATALOG ÜBER DIE IM ERZBISCHÖFLICHEN MUSEUM BEFINDLICHEN MITTELALTERLICHEN KUNSTGEGENSTÄNDE, Köln 1855, S. 36, Nr. 119
- 1859 CATALOG DER SAMMLUNG VON GEMÄLDEN ÄLTERER MEISTER DES HERRN JOHANN PETER WEYER, Stadtbaumeister a. D. und Ritter des Leopold Orden, Köln 1859, Nr. 98
- 1862 ILLUSTRIERTER KATALOG DER REICHEN GEMÄLDE-GALLERIE DES HERRN J. P. WEYER, 25. 8. 1862, J. M. Heberle (H. Lempertz), Köln 1862, S. 30, Nr. 105
- 1862 ERINNERUNG AN DIE VERSTEIGERUNG DER GALLERIE J. P. WEYER, verkauft am 25. August 1862 durch J. M. Heberle in Köln, Köln 1862, Nr. 105
- 1905 Julius HEYMAN, Gotik und Renaissance in meinem Hause Palmstraße 16, Frankfurt a. M. 1905, S. 6
- 1911 August FEIGEL, Der Schottener Altar, in: Zeitschrift für christliche Kunst 24, 1911, Sp. 69–88, hier Sp. 84
- 1925 Oswald GOTZ, Leihausstellung aus Privatbesitz im Städelischen Kunstinstitut, in: Cicerone 17, 1925, S. 728ff, hier S. 736
- 1926 AUSSTELLUNG VON MEISTERWERKEN ALTER MALEREI AUS PRIVATBESITZ. Sommer MCMXXV, Beschreibendes Verzeichnis, bearb. v. O. Götz, G. Swarzenski, A. Wolters, Frankfurt a. M. 1926, S. 80, Nr. 233
- 1936 STANGE, DMG 2, S. 111f
- 1970 STANGE, KV 2, S. 93, Nr. 410
- 1976 Friedhelm HÄRING, Der Schottener Altar, Diss. Gießen 1976, S. 129, Anm. 9
- 1985 ZIEMKE, S. 24f, Nr. 3
- 1998 LUST UND VERLUST II. Corpus-Band zu Kölner Gemälde-sammlungen 1800–1860, hg. v. Hiltrud Kier und Frank Gün-ter Zehnder, Köln 1998, S. 507, Nr. 98
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 66, Tf. 159

³⁸ Am Grabmal des 1388 verstorbenen Trierer Erzbischofs Kuno von Falkenstein, vgl. GAST (wie Anm. 11), S. 87f, Abb. 80.

³⁹ GAST, STRITTMATTER (wie Anm. 33), S. 48, Anm. 41.

ÄLTERER MEISTER DER AACHENER SCHRANKTÜREN

FLÜGELPAAR:

ZWEI DER DREI MARIEN AM GRABE/VERKÜNDIGUNGSENGEL DER ENGEL UND MARIA MAGDALENA AM GRABE/ VERKÜNDIGUNGSMARIA

INV. NR. SG 994, SG 993

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Fichte (*Picea sp.*)

ZWEI MARIEN (SG 994): 30,0 ($\pm 0,2$) x 18,5 ($\pm 0,2$) x 1,3 ($\pm 0,1$) cm einschließlich der Anstückungen, 1 Brett mit vertikal verlaufender Maserung

über die gesamte Höhe an der linken Kante eine 0,7 cm, an der rechten eine 0,5 cm breite Leiste angestückt; ein ca. 16 cm langer Einläufer in ca. 3 cm Abstand vom unteren linken Rand.

ENGEL UND MAGDALENA (SG 993): 30,2 ($\pm 0,1$) x 18,1 ($\pm 0,1$) x 1,3 ($\pm 0,2$) cm einschließlich der Anstückungen,

1 Brett mit vertikal verlaufender Maserung

an der linken Kante über die gesamte Höhe eine 0,9 cm breite Leiste angesetzt

beide Tafeln oben beschnitten; in der jeweils rechten oberen Ecke setzt 2 cm unterhalb der heutigen Oberkante eine ursprüngliche Abschrägung an. Beide Flügel besaßen ursprünglich einen dreieckigen oberen Abschluß und bildeten im zusammengeklappten Zustand einen Dreiecksgiebel; durch Auskittung in der jeweiligen Ecke wurden sie auf Rechteckform gebracht.

Malfläche:

ZWEI MARIEN (SG 994): 29,2 ($\pm 0,8$) x 15,9 ($\pm 1,5$) cm, Malkanten nirgends erkennbar

ENGEL UND MAGDALENA (SG 993): 29,2 ($\pm 1,1$) x 15,8 ($\pm 1,4$) cm, Malkanten nirgends erkennbar

Zustand der Malerei:

beide Tafeln vergleichsweise gut erhalten bei zahlreichen Retuschen

ZWEI MARIEN (SG 994): punktuelle Retuschen auf Restaurierungsfirnis am Nimbus der rechten Maria, links neben ihrem Salbgefäß, unterhalb des Salbgefäßes der linken Maria. Großflächigere ältere Retuschen unter dem Firnis im unteren Bereich des Mantels der rechten Frau und im Bauchbereich sowie am unteren Mantelsaum der linken Figur. Der Krapplackstreifen am Rand moderne Ergänzung. Rückseite: Fast völlig zerstört, lediglich Farbinseln, vor allem zu den Rändern hin, erhalten

ENGEL UND MAGDALENA (SG 993): im unteren Drittel zahlreiche größere Retuschen in den Gewändern, großflächige Retusche im Marienmantel zum rechten Tafelrand hin, punktuelle Retuschen im Hintergrund und an der Schläfe des Engels, ausnahmslos auf dem Restaurierungsfirnis. Die rechte Hand des Engels übergangen. Der Krapplackstreifen am Rand moderne Ergänzung. Rückseite: äußerst stark zerstört, keine zusammenhängende Farbfläche mehr, doch besser erhalten als Pendant

Rückseite des Bildträgers:

ZWEI MARIEN (SG 994): zwei 7,6 und 6,7 cm lange Ausnehmungen für Scharniere in 5,4 cm Abstand vom oberen bzw. 5,0 cm vom unteren Rand. Weißer Klebezettel mit Stempel „Städtische Galerie Frankfurt am Main“ und handschriftlich „994“; in roter Farbe „3325/3 (...?)“

ENGEL UND MAGDALENA (SG 993): Ausnehmungen von zwei ca. 7 cm langen Scharnieren 4,7 cm vom oberen, 6 cm vom unteren Rand entfernt. Weißer Klebezettel mit Stempel „Städtische Galerie Frankfurt am Main“ und handschriftlich „993“

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

In der Infrarot-Reflektographie wird eine Unterzeichnung sichtbar, die mit kräftigen Pinselstrichen in unterschiedlicher Breite Konturen und Faltenverläufe angibt (Abb. 69). Im Duktus entspricht sie so weitgehend den ebenfalls recht linearen Formangaben an der Oberfläche der Malschicht, daß es dort, wo die Ausführung nicht von der Unterzeichnung abweicht, schwerfällt, die beiden voneinander zu unterscheiden. An den Stellen mit kleineren Abweichungen wird aber deutlich, daß die Unterzeichnung sehr wohl vorhanden ist: Man vergleiche den S-förmigen Saumverlauf der Faltentülle über dem linken Knie des Engels oder die kleine Mulde

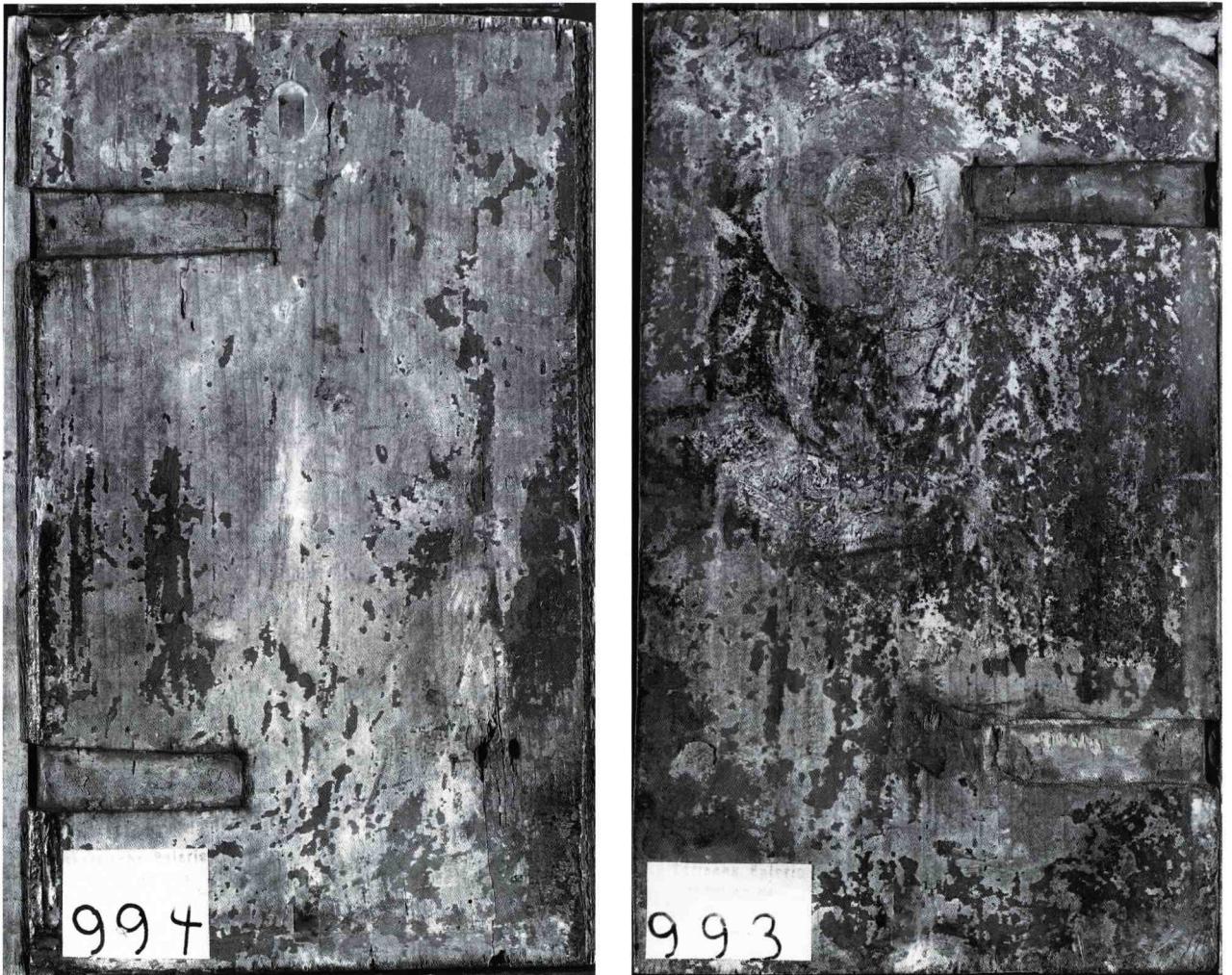


Abb. 67: Älterer Meister der Aachener Schranktüren, Verkündigung, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

in der Faltenschüssel unter seiner linken Hand. Die Finger dieser Hand erstreckten sich ursprünglich weiter nach links, wo die Kuppen in der Unterzeichnung ablesbar werden; ursprünglich sollte der kleine Finger angewinkelt und der Ringfinger ausgestreckt sein. Die Augen des Engels lagen höher; sie sind in der Unterzeichnung mit kleinen Ovalen angegeben, die sich zwischen dem ausgeführten Oberlid und der ausgeführten Braue befinden. Auch das Kinn scheint ein wenig nach unten verschoben worden zu sein, und der Stirnkontur verließ rechts in der Unterzeichnung etwas enger. Bei der Maria Magdalena sind Mund und Nase gegenüber der Unterzeichnung ein Stück nach links gerückt, und ihre linke Wange ist etwas verbreitert worden. Ebenfalls zur Unterzeichnung gehört der schwungvolle Bogen, der ihre Stirn nach oben hin begrenzt. Unter den modernen krapptreten, seitlichen Begrenzungen werden Linien sichtbar, die auf eine Doppellinie als ursprüngliche Bildfeldbegrenzung an derselben Stelle weisen.

Auf der Röntgenaufnahme (Abb. 70) fallen vor allem die Ergänzungen und Beschädigungen auf: Die Auskittungen in den Ecken und in den Ausnehmungen für die Scharniere, sowie die Nägel, mit denen die angestück-

ten Leisten befestigt sind. Weiterhin stechen die feinen, zeichnerischen Höhungen mit Bleiweiß von dem ansonsten dünnen, lasierenden Farbauftrag der Malerei scharf ab. Dabei fällt als malerische Besonderheit die mit Bleiweiß punktierte Linie auf, die den Schleiersaum der beiden Marien auf der linken Tafel markiert. Ähnlich kräftig sind auch die Rüschen am Schleiersaum der Magdalena in Bleiweiß gearbeitet.

Eine dendrochronologische Datierung des verwendeten Fichtenholzes war nicht möglich.

BESCHREIBUNG

Die heute weitestgehend zerstörten Außenseiten der Tafeln (Abb. 67) zeigen die Verkündigung an Maria vor einem blauschwarzen Mustergrund mit vierteiligen roten Blütenmotiven; das Muster entsprach der Gestaltung der Innenseiten. Ein hellroter Streifen begrenzt die Bildfelder an allen Seiten mit Ausnahme der jeweiligen inneren Kante, wo sie nahtlos ineinander übergehen. Links befand sich der heute kaum mehr erkennbare Erzengel Gabriel, gekleidet in eine Albe, und wandte sich



Abb. 68: Älterer Meister der Aachener Schranktüren, Zwei Marien, der Engel und Maria Magdalena am Grabe, Frankfurt, Städel



Abb. 69: Älterer Meister der Aachener Schranktüren, *Der Engel und Maria Magdalena am Grabe*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

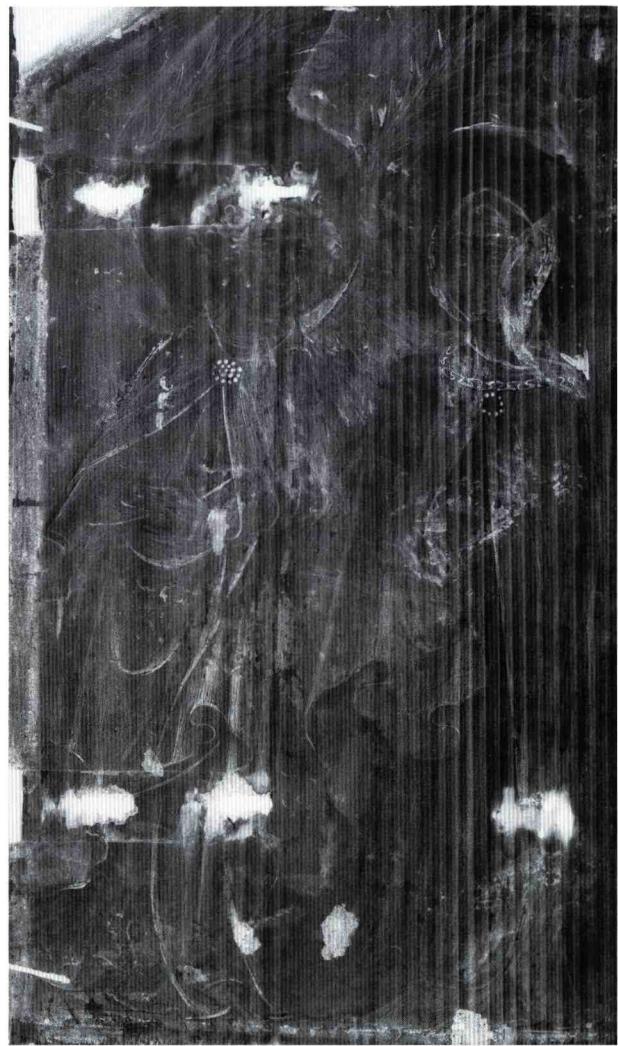


Abb. 70: Älterer Meister der Aachener Schranktüren, *Der Engel und Maria Magdalena am Grabe*, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

der Jungfrau auf dem rechten Flügel zu. Diese kniet, dem Engel zugewandt, hinter einem Betpult mit aufgeschlagenem Buch und nimmt den Englischen Gruß mit einer Geste der erhobenen Rechten an. Maria trägt einen blauen Mantel über einem roten Kleid und ist durch einen großen Scheibennimbus ausgezeichnet.

Auf beiden Innenseiten sind die Figuren auf einer schmalen Raumbühne vor einem leuchtend roten Hintergrund untergebracht, der mit einem vierblättrigen Blütenmuster in Grün und Gold mit weißer Konturierung besetzt ist. Daß damit eine Art bemalter Rückwand gemeint ist, zeigt die graue, oben profilierte Scheuerleiste zwischen Wand und Boden. Den Fußboden gliedert ein kleinteiliges, schlichtes Muster aus dreieckigen Fliesen in Grün und Hellgelb. Die Figuren beider Flügel scheinen sich also in einem gemeinsamen, durchlaufenden Bildraum zu befinden.

Auf dem linken Flügel stehen zwei nimbrierte Frauengestalten mit vergoldeten Salbgefäß in den Händen nebeneinander. Die linke Figur wendet sich leicht

nach rechts; sie hält den Behälter mit der linken Hand und hebt mit ihrer rechten den Deckel ab. Die rechte Frau steht frontal, wendet aber den Kopf leicht zur Innenseite hin. Mit der verhüllten Rechten hält sie den Salbtopf und greift mit ihrer Linken auf den Deckel. Beide Frauen tragen schlichte Röcke, ein weites Manteltuch und eine Rise, die um den Hals geschlungen ist und auch das Dekolleté bedeckt.

Auf dem rechten Flügel steht der Engel zur Linken beinahe frontal, jedoch mit leichter Körpertwendung zum linken Bildrand hin, die seinen Weisegestus unterstreicht: Mit ausgestrecktem Zeigefinger an der Hand des ausgestreckten rechten Arms weist er nach links unten aus dem Bild auf etwas hin, das sich in der Mitte des ursprünglichen Ensembles befunden haben muß. Den Kopf wendet er in die Gegenrichtung zu der dritten nimbrierten Frauengestalt, die in leichter Schrittstellung von rechts herantritt und deren Blick, dem Fingerzeig des Engels folgend, zur Mitte hin geht. Mit der rechten, unter dem Tuch verborgenen Hand hält sie

ebenfalls ein Salbgefäß, während ihre Linke den Mantelsaum rafft.

Der Engel ist getreu dem biblischen Bericht ganz in Weiß gekleidet,¹ das effektvoll mit seinen hellblauen Flügeln und dem goldenen Nimbus kontrastiert; selbst die runde Schließe seines Mantels ist dicht mit ausschließlich weißen Perlen besetzt. Bei der Frau wird der Mantel dagegen von einer goldenen Agraffe mit einem äußeren Perlenkranz zusammengehalten. Das Schmuckstück und der gerüschte Saum ihrer Röcke zeichnen die Trägerin vor den Frauen auf dem Gegenstück aus; die modischen Accessoires sollen sie wohl als Maria Magdalena identifizieren, die in allen vier Evangelien die Protagonistin ist, während die Bezeichnungen für die zwei anderen Frauen schwanken.²

Auch trägt die Magdalena einen kostbareren, nämlich aus blauem Tuch geschnittenen Mantel als die beiden anderen Frauen, bei denen das leuchtende Türkisblau nur beim Kleid der linken eingesetzt wird. Ihre Mäntel hingegen sind in Grasgrün und Lachsrosa gehalten, den Tönen, die bei der Magdalena im Innenfutter des Mantels und im Kleid wiederkehren. Durch konsequentes Vertauschen erzeugt der Maler somit trotz seiner eingeschränkten Palette einen lebhaften und farbenfrohen Eindruck.

PROVENIENZ

vor 1905	erworben von Julius Heyman, Nr. 329/330 seiner Sammlung
1925	als Vermächtnis Julius Heymans († 1925) an die Stadt Frankfurt
1940	von der Stadt an die Städtische Galerie über- wiesen.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Julius Heyman erwähnt die Täfelchen in seinem 1905 verfaßten Führer durch sein Haus als kölnisch und aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammend.³ Bei gleicher Lokalisierung datiert sie der Katalog zu einer Ausstellung von „Meisterwerken alter Malerei“, die 1925 im Städel stattfand, um 1400.⁴ In Alfred Stanges Verzeichnissen zur gotischen Malerei fehlen sie.

DISKUSSION

Der Bericht vom Besuch der Drei Frauen am Grabe, der nach der Vorschrift des römischen Meßbuches in der Fassung aus Markus 16,1–7 als Evangelienperikope während der Ostermesse gelesen wird, „veranschaulicht das

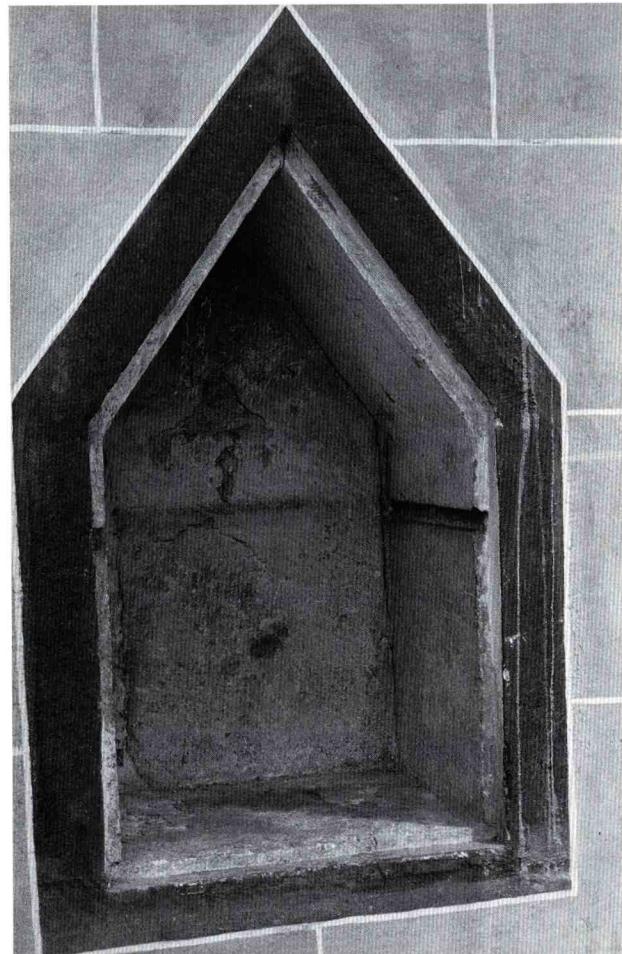


Abb. 71: Altenberg/Lahn, Klosterkirche, Sakramentsnische im Chor

Hauptereignis des Ostermorgens, d. h. die Verkündigung der Auferstehung Christi“.⁵ Indem der Maler unserer Tafeln die Szene aus der freien Landschaft in einen Innenraum verlegt (mit dem ganz gewiß nicht die Grabschöhle gemeint ist), indem er die am Geschehen Beteiligten symmetrisch auf zwei Flügel verteilt und sie wie farbig gefaßte Statuetten vor einer dekorierten Schreinrückwand inszeniert, drängt er allerdings den erzählerischen Zusammenhang zurück zugunsten einer Vergegenwärtigung der zugrundeliegenden, das Erstaunen der Frauen auslösenden Heilstatsache. Insofern illustrieren die beiden Täfelchen jenen Vorgang, bei dem seit dem 14. Jahrhundert durch die Herauslösung und die besondere künstlerische Umbildung einzelner geeigneter Momente aus der biblischen Erzählung eine spezifische Wirkung auf den Betrachter erzielt werden soll: Es ist die Genese eines neuen Bildtyps, für den sich die Bezeichnung Andachtsbild seit langem eingebürgert hat.⁶

1 Matth. 28,3: „Und seine Gestalt war wie der Blitz und sein Kleid weiß wie Schnee“.

2 Matth. 28,1: „Maria Magdalena und die andere Maria“. Mark. 16,1: „Maria Magdalena und Maria, des Jakobus Mutter, und Salome“. Luk. 24,10: „Maria Magdalena und Johanna und Maria, des Jakobus Mutter“. Bei Joh. 20,1 ist sogar nur von Maria Magdalena allein die Rede.

3 HEYMAN (1905), S. 10.

4 AUSSTELLUNG VON MEISTERWERKEN ALTER MALEREI (1926), S. 39.

5 J. MYSLIVEC u. G. JÁSZAI, Art. „Frauen am Grab“, in: LCI, Bd. 2, Sp. 54–62, das Zitat Sp. 54f.

6 Vgl. Hans BELTING, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form

und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981, S. 8.



Abb. 72–75: Älterer Meister der Aachener Schranktüren, Türen eines Sakristeischanks, Aachen, Münsterkreuzgang

Dabei lassen unsere Flügel allerdings keinen Zweifel daran, daß die Andacht des Betrachters sich nicht so sehr auf die dargestellten Heiligen als vielmehr auf den heute spurlos verschwundenen Mittelteil konzentrieren soll. Am unmißverständlichsten bringt der Gestus des Engels, im buchstäblichen Sinne ein Fingerzeig, dies zum Ausdruck. Aber auch die Reaktion der Frauen fällt doch bei allem Zwang zu Frontalität und Reihung differenziert genug aus, um beispielweise an der rechten Maria des linken Flügels ein überraschtes

Innehalten angesichts des Wunders wahrnehmen zu können.

Wie hat man sich die verlorene Mitte vorzustellen, auf die unsere Flügelbilder so nachdrücklich verweisen? Fest steht nur, daß die Flügel mit auffallend großen Scharnieren daran befestigt waren und daß die Mitte höchstwahrscheinlich die spitzgiebelige Form der geschlossenen Flügel aufwies. Als Retabelform vor allem in Italien geläufig, kommen spitzgiebelige Altäre gelegentlich auch im Norden vor. Ungefähr aus derselben



Zeit wie unsere Flügel stammt ein komplett erhaltenes Altärchen in der Sammlung Kisters in Kreuzlingen.⁷ In Analogie zu diesem Beispiel könnte man also eine Mitteltafel mit dreieckigem oberen Abschluß rekonstruieren. Als Darstellungsgegenstand wäre die Auferstehung Christi sicher das naheliegendste Thema.

⁷ Vgl. Ausst. Kat. STEFAN LOCHNER. Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung, Köln 1993, S. 298f, Nr. 34.

⁸ Privatbesitz; vgl. Ausst. Kat. KUNST UM 1400 AM MITTELRHEIN. Ein Teil der Wirklichkeit, Liebieghaus, Frankfurt a. Main, 1972, S. 134, Abb. 49.

Doch muß es sich bei dem Mittelteil nicht zwangsläufig um eine Tafel gehandelt haben. Objekte wie das Hausaltärchen mit Malereien aus dem Umkreis des Altenberger Altars⁸ oder wie der im Bayerischen Nationalmuseum aufbewahrte „Kleine Dom“⁹ machen deutlich, daß auch ein Schrein mit einem Relief in Betracht kommt.

⁹ Vgl. Hans Peter HILGER, Gisela GOLDBERG u. Cornelia RINGER, Der Kleine Dom (Bayerisches Nationalmuseum, Bildführer 18), München 1990.

Die materielle Beschaffenheit der Tafeln liefert jedoch ein Gegenargument gegen die beiden genannten Möglichkeiten. Bei den Vergleichsbeispielen handelt es sich jeweils um recht filigrane Objekte, der Verwendung nach wahrscheinlich um Hausaltäre. Die Dicke der beiden Flügel im Städel, die sehr massiven Beschläge der verlorenen Scharniere, die aus den kräftige Ausnehmungen abzulesen sind (*Abb. 67*), und das gänzliche Fehlen eines Rahmens¹⁰ passen schlecht zu einem derartigen Ensemble, sondern lassen eher an einen ‚großformatigeren‘ Zusammenhang denken. Man kann daher erwägen, ob die Täfelchen ursprünglich als Türen an einer Wandnische in einer Kirche angebracht waren. Dabei kommen insbesondere zwei Denkmälertypen in Betracht, bei denen Nischen Verwendung fanden: Zum einen könnte man sich ein Heiliges Grab gut in einer Nische zwischen den beiden Flügeln vorstellen. Heiliggrbnischen haben sich in St. Martin in Freiburg, in der Baseler Johanniterkirche und im Elsaß erhalten.¹¹ Zum Figurenprogramm Heiliger Gräber gehören die drei Frauen in der Regel dazu,¹² und der Zeigegestus des Engels erschien in einem solchen Zusammenhang sinnvoll. Allerdings überschreiten solche Ensembles in den Ausmaßen das Format unserer Flügel meistens erheblich. Zum anderen könnte man an eine Sakramentsnische denken, wie sie sich vielfach in der Nähe von Altären erhalten hat. Ein in der Form und den Abmessungen passendes Beispiel findet sich in der Prämonstratenserinnenkirche Altenberg seitlich hinter dem Hochaltar (*Abb. 71*). Wenn man sich unsere Flügel als Türen einer derartigen Nische vorstellt, so hätte der Erzengel mit seiner Rechten auf die konsekrierte Hostie, den Leib Christi, verwiesen, was den auffälligen Zeigegestus erklärliech machte. Im geschlossenen Zustand hätte die Verkündigung auf die Menschwerdung des Herrn angespielt, und auch dafür gibt es ikonographische Parallelen.¹³

Der Ausstellungskatalog von 1926 lokalisierte die Täfelchen nach Köln und datierte sie um 1400. Diese stilistische Einordnung weist zwar in die richtige Richtung, kann aber noch präzisiert werden. Dieselbe Hand, die unsere Flügel geschaffen hat, lässt sich in den zwölf hohen und schmalen Tafeln wiedererkennen, die heute im Kreuzgang des Aachener Münsters angebracht sind und bei denen es sich vielleicht um Schranktüren eines Reliquienschrankes handelt (*Abb. 72–75*).¹⁴

Beginnen wir mit handwerklichen Eigenarten. Auch die Engel erscheinen mehrheitlich vor roten Gründen; nur zwei der Aachener Tafeln weisen einen blau-

schwarzen Hintergrund auf. Wir begegnen also der gleichen Farbkombination wie auf der Innen- und Außenseite der Bilder im Städel. Freilich sind leuchtend rote Hintergründe in der Kölner Malerei keine Seltenheit. Ein aussagekräftigeres Element stellt die Binnenzeichnung der Nimben dar: In geringem Abstand vom schwarzen Konturkreis des Heiligscheins verläuft ein konzentrischer Kreis, der auf der Innenseite mit vielen kleinen Rundbögen besetzt ist. Diese Gliederung kehrt bei fast allen Aachener Engeln wieder. Deren Heiligscheine sind zwar sicher neu vergoldet; doch spricht nichts gegen die Annahme, daß man sich dabei an die alten Muster gehalten hat.

Das nächste Indiz liefert das merkwürdige Gefieder auf den Flügeln unseres Engels: Spitz, dreieckige Federn sind zu Kelchen ineinander gesteckt, so daß die gerundete Vorderkante des Flügels eher an einen Palmenstamm erinnert. Die Vorderkante ist hell gegen die verschattete Fläche des Flügels abgesetzt, und das Ganze ist außerordentlich flüchtig mit weißen Konturen und weißer Binnenzeichnung gegliedert. Genauso sehen die Flügelkanten der Aachener Engel aus. Auch ist die Gestaltungsweise der Gewänder dieselbe. Es ist typisch für diesen Maler, daß er seine Gewandfalten eigentlich kaum modelliert, sondern sie statt dessen mit kräftigen Strichen in der jeweiligen Lokalfarbe markiert, deren Dicke den Grad des plastischen Vor- oder Zurückspringens angibt. Nur begleitend setzt er dünne Lasuren ein, um hier und da an den Falten Schattierungen anzugeben.

Am markantesten aber fallen Hände und Gesichter aus. Der Maler hegt eine Vorliebe für ausdrucks- und kunstvolles Fingerspiel, das bei ihm freilich stets gesucht wirkt. Fast wörtlich läßt sich jede der sechs auf unseren beiden Tafeln sichtbaren Hände in Aachen wiederfinden. Ich nenne drei Beispiele: erstens die Hand der Maria ganz links mit angewinkeltem Zeigefinger bei ansonsten ganz ausgestreckten Fingern, die bei dem posauneblasenden Engel auf der fünften Tafel von links der rechten Hälfte in Aachen wiederkehrt (*Abb. 74*); zweitens die Linke des Engels am Grabe mit dem seltsam abgespreizten Daumen, die sich mit der rechten Hand eines Posaunenengels (zweite Tafel von links der linken Hälfte; *Abb. 75*) vergleichen läßt; drittens den abgespreizten kleinen Finger der Magdalenenhand, ein Motiv, das sich auf den Aachener Bildern zu einer Manie entwickelt und bei dem Engel mit Weihrauchfaß auf der linken Seite (vierte Tafel von links; *Abb. 72*) sogar an beiden Händen vorkommt.

Außere Gründe erschweren leider den Kopfvergleich:

10 Wären die Täfelchen ursprünglich gerahmt gewesen, so wären die Beschläge am Rahmen befestigt gewesen.

11 A. HEIMANN-SCHWARZWEBER, Art. „Grab, Heiliges“, in: LCI, Bd. 2, Sp. 182–191, bes. Sp. 189.

12 Vgl. das Heilige Grab aus Kloster Lichtenthal im Badischen Landesmuseum zu Karlsruhe (Eva ZIMMERMANN, Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Die mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Stein, Ton und Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur, Karlsruhe 1985, S. 100–106, Nr. 68) oder den Riß eines Heiligen Grabes im Berliner Kupferstichka-

binett, KdZ 776 (Rolf WALLRATH, Eine Visierung des Baumeisters und Bildhauers Madern Gerthners?, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 64, 1943, S. 73–88).

13 Z.B. auf einem spanischen Tabernakel in Santa Barbara (Cal.), Museum of Art. Vgl. James CLIFTON, The Body of Christ in the Art of Europe and New Spain 1150–1800, München 1997, S. 114, Nr. 51.

14 STANGE, KV 1, S. 113, Nr. 351. Auf die Aachener Täfelchen machte mich freundlicherweise Frank Günter Zehnder, Bonn, aufmerksam.

Die Aachener Tafeln wurden im 19. Jahrhundert restauriert, und dabei sind einige der Gesichter offensichtlich vollkommen übermalt worden. Relativ unberührt wirkt das Gesicht des Leuchterengels von der linken Hälfte (fünfte Tafel von links; Abb. 73). An ihm fallen einige Merkmale auf, die auch die Gesichtsbildung auf den Frankfurter Tafeln kennzeichnen. Zu nennen sind die großen, schön geschwungenen und relativ hoch über dem Auge sitzenden Brauen, oder aber die Mundpartie mit den relativ vollen Lippen, dem Schattenfleck, dem Strich am Kinnansatz und dem ausgesprochen kantig umrisse Kinn, wobei das letztere Motiv eine Seltenheit in dieser Zeit darstellt. Man vermißt zwar bei dem Aachener Engel die Stupsnase mit leicht gekrümmtem Rücken, die auf Bildern im Stadel so dominant in Erscheinung tritt. Dieser begegnet man jedoch bei dem Posaunenenengel der rechten Seite (Abb. 74). Auch die Frisur dieses Engels mit der Stirnlocke und den zwei Reihen nicht allzu regelmäßiger Locken, die eine voluminöse Kalotte bilden, kommt derjenigen des Engels am Grabe nahe. Schließlich sei noch auf die Ausläufer der Gewänder hingewiesen. Der Maler nutzt diese Zone für ornamental wirkungsvolle, aber nicht recht motivierte, meist trichterförmige Zipfel, welche die Füße umspielen. Naturgemäß konnte sich diese Vorliebe bei den schwebenden Engel in Aachen noch stärker entfalten als bei den stehenden Figuren in Frankfurt; Vokabular und Gestaltungsabsicht sind aber engstens verwandt.

Nimmt man die Summe aller hier aufgezählten Gemeinsamkeiten, so ist damit doch wohl die spezifische Handschrift eines Künstlers beschrieben. Die beiden Flügel im Stadel lassen sich daher jenem Maler zuweisen, den man nach den in Aachen befindlichen Tafeln als „Älteren Meister der Aachener Schranktüren“ bezeichnen könnte.¹⁵ Sicher tritt die flüchtige, skizzenhafte Malweise des Künstlers auf den beiden Frankfurter Täfelchen noch stärker zutage als in Aachen. Doch muß man dabei sowohl den beträchtlichen Größenunterschied als auch die Wirkung der glättenden Übermalung des 19. Jahrhunderts in Aachen in Rechnung stellen.

Alfred Stange hat 1967 die Frage nach der spätgotischen Malerei in Aachen aufgeworfen. Er hat etwa ein knappes Dutzend Werke gruppiert, die auf die eine oder andere Weise mit Aachen in Verbindung gebracht werden können, und hat dabei auch die zwölf Tafeln im Aachener Münsterkreuzgang besprochen.¹⁶ Daß sie sich dort noch in unmittelbarer Nähe ihres ursprünglichen Aufstellungsortes befinden, kann angesichts ihres Programms nicht bezweifelt werden: Auf einer der Tafeln



Abb. 76: Meister von St. Laurenz, Madonna im Paradiesgarten, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

ist Kaiser Karl der Große dargestellt,¹⁷ dem auf einer zweiten Tafel ein Engel mit einem Schreinkästchen entgegen schwiebt. Wenn es sich bei den Tafeln um Türen eines Reliquienschanks handelt, so ist ihre Herkunft aus der Schatzkammer des Aachener Münsters, die sich damals in der 1414 erbauten Matthias-Kapelle befand, höchst wahrscheinlich, zumal dieses Datum mit dem Stil der Malereien gut zu vereinbaren wäre.¹⁸ Jedoch konnte Stange keine weiteren Werke derselben Hand nachweisen; bei dem Altar der Michaelskapelle im Aachener Münster, den er, wenig überzeugend, mit den Schranktüren verbindet, spricht er vorsichtig von einem Werkstattzusammenhang.¹⁹

Einerseits leuchtet das von Stange einleitend vorgebrachte Argument durchaus ein, daß es in Aachen mit seiner reichen künstlerischen Tradition und in Anbetracht der Prosperität durch den Pilgerandrang zur Heiltumsweisung Malerwerkstätten gegeben haben müsse.²⁰ Andererseits liegt die Schwäche seiner Überlegungen darin, daß die von ihm für Aachen beanspruchten Werke eigentlich nur lose zusammenhängen, daß in ihnen eben keine spezifische Lokaltradition un-

¹⁵ Im Unterschied zu dem späteren, stark niederländisch beeinflußten Kölner Maler aus dem Umkreis des Meisters des Marienlebens, der nach vier Türflügeln in der Aachener Schatzkammer benannt ist, die ursprünglich wohl zu Archivschränken des Münsters gehörten. Vgl. STANGE (wie Anm. 13), S. 74–77.

¹⁶ Alfred STANGE, Ein Kapitel gotischer Malerei in Aachen, in: Aachener Kunstblätter 34, 1967, S. 162–174.

¹⁷ Karl der Große ist zu sehen auf Abb. 8, ebd., der Engel mit dem Schreinkästchen abgebildet bei STANGE, DMG 3, Abb. 28.

¹⁸ Diese Vermutung äußerte Alfred STANGE bereits 1938 (wie Anm. 16, S. 30f), als er die Tafeln noch Conrad von Soest zuwies; vgl. auch STANGE (wie Anm. 13), S. 113.

¹⁹ STANGE (wie Anm. 15), S. 164.

²⁰ Ebd., S. 162.

ter dem allgemein kölnischen Stilgepräge zum Vorschein kommt. Infolgedessen hat man einige von ihnen auch wieder nach Köln lokalisiert.²¹

Erzeugnisse kölnisch beeinflußter oder sogar in Köln ausgebildeter Maler, die in Aachen tätig waren, oder Importwerke aus Köln: Zur Lösung dieses Dilemmas können unsere beiden Flügel vom älteren Meister der Aachener Schranktüren leider wenig beitragen, da ihr ursprünglicher Aufstellungsort gänzlich im Dunkeln bleibt. Daß ihr Schöpfer stilistisch auf jeden Fall im unmittelbaren Einflußbereich der großen Kölner Meister um 1400 anzusiedeln ist, lehrt ein Seitenblick auf ein ähnlich kleines Täfelchen vom Meister von St. Laurenz (*Abb. 76*).²² An den Flügeln, in den Frisuren und in den Gesichtern der Engel sind fast dieselben Formeln wiederzuerkennen, die auch unser Maler verwendet; lediglich das markante, kantige Kinn kommt nicht vor. Jedoch fallen die Formen beim Laurenz-Meister deutlich graziler aus, sind etwa die Engelsflügel feiner geschnitten und eleganter kurviert, ihre Federn präzise umrisSEN, wenn man sie mit den rauh und flüchtig gezeichneten Federn des Meisters der Aachener Schranktüren vergleicht. Dennoch ist das Vokabular der beiden Maler so verwandt, daß man einen näheren Zusammen-

hang zwischen ihnen, wie etwa eine gemeinsame Ausbildung, annehmen könnte. Dafür spricht nicht zuletzt auch der Befund der Infrarot-Reflektographie. Nach Molly Faries wies von zwölf untersuchten Kölner Tafelbildern aus der Zeit vor Stefan Lochner im Wallraf-Richartz-Museum das Madonnenäfelchen als einziges eine Unterzeichnung auf, welche Komposition und Faltenverläufe einigermaßen vollständig festlegt – beim Meister der hl. Veronika konnten beispielsweise nirgends ähnlich umfangreiche Angaben nachgewiesen werden.²³ Auch dieses technische Merkmal verbindet das Kölner Madonnenbild also mit den Flügeln im Stadel.

B.B.

LITERATUR

- 1905 Julius HEYMAN, Gotik und Renaissance in meinem Hause
Palmstraße 16, Frankfurt a. M., o. J. [1905], S. 10
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. 39, Nr. 114, 114a, Tf. 43
1999 BRINKMANN, SANDER, S. 18, 60, Tf. 134, Abb. 92, 93

21 So wird z. B. das Dreikönigs-Triptychon in Detroit (Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 26106), das Stange seiner „jüngeren Aachener Werkstatt“ zuschlug, von Zehnder in STEFAN LOCHNER (wie Anm. 7), S. 292f, Nr. 31 als kölnisch eingeschätzt. Vgl. dagegen STANGE (wie Anm. 14), S. 112, Nr. 348.

22 20,3 x 16,2 cm; vgl. zuletzt Frank Günter ZEHNDER, Katalog der Altkölnner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI), Köln 1990, S. 498–500; STEFAN LOCHNER (wie Anm. 7), S. 304f, Nr. 37.

23 Molly FARIES, Stefan Lochners Unterzeichnungen: Erste Einsichten, in: Stefan Lochner (wie Anm. 7), S. 169–180, hier 169f, Abb. 1.

MEISTER DER PASSIONSTÄFELCHEN

KREUZANHEFTUNG

INV. NR. 1785

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Ahorn (*Acer sp.*), 20,0 x 18,0 x 1,7 (± 0,1) cm

1 Brett mit vertikal verlaufender Maserung

Malfläche: 18,9 (± 0,2) x 16,8 (± 0,1) cm

Malkanten sind schwer auszumachen, links auf jeden Fall nicht vorhanden. Der schwarze Rahmenstreifen ist alt, da der Fuß des Soldaten ihn überlappt.

Zustand der Malerei:

insgesamt gut. Das untere Drittel ist übersät mit winzigen verschmutzten Fehlstellen, die als dunkle Punkte in Erscheinung treten. Der dunkelrot Gewandete hat einen Kratzer neben dem rechten Auge; in seinem Gewand ist Krapplack ausgebrochen.

Rückseite des Bildträgers:

originale Rückseite, mit rotbraunem Schutzanstrich überzogen. In der Mitte mit Tinte „charakteristisch für die deutsche Schule des XV (...)“, darunter ebenso „Hans Wolfgang Katzheimer von Bamberg“, darunter „4135“. Links unten runder Papieraufkleber mit gezacktem Rand, darin in brauner Tinte „P 20336“

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Es konnten keinerlei Anzeichen einer Unterzeichnung sichtbar gemacht werden. Auch ist derzeit keine dendrochronologische Datierung der Tafel möglich.

BESCHREIBUNG

Die Szene spielt auf einer leicht ansteigenden grünen Wiese, die in gleichmäßigem Rapport mit an Mai-glöckchen erinnernden Pflanzenbüscheln besetzt ist. Einige schwarzgraue Schattenbahnen, die sich wie Flüsse durch die Ebene schlängeln, sollen Unebenheiten des Geländes andeuten. Fast exakt an der Diagonalen des Bildfelds ist das Kreuz ausgerichtet, auf das der mit Blutstropfen übersäte Leib Christi gelegt worden ist. Mit leicht auf die rechte Schulter gesunkenem Haupt und geöffneten Augen erduldet Christus die Prozedur der Kreuzannagelung. Seine linke Hand ist bereits mit einem Nagel an dem über den Horizont hinausragenden Kreuzarm befestigt;

aus der Wunde tropft Blut herab. Das Kreuz erscheint stark in die Bildfläche gekippt. Nur am unteren Ende, wo der Kreuzstamm etwas oberhalb der linken unteren Ecke aus dem Bild ragt, scheint es den Boden zu berühren. Den rechten Kreuzarm hält ein am linken Bildrand stehender Ritter im Dreiviertelprofil fest, der eine grüne Gugel trägt. Allerdings wird durch diese Figur der Eindruck, daß das Kreuz schwebt, eher verstärkt; denn dem Gerüsteten genügt für die schwere Last die rechte Hand, mit der er das Balkenende umgreift, in der Linken hält er hingegen eine Lanze. Vor ihm kniet ein Handwerker im Profil, der damit beschäftigt ist, den Nagel durch die rechte Hand Christi zu treiben. Konzentriert blickt er auf den langen Nagel, den er mit der Linken ausrichtet, während er mit dem Hammer in seiner Rechten zum Schlag ausholt. Zu einem gelben, mit Orange schattierten kurzen Rock trägt er zinnoberrote Beinlinge und dunkelrote Stiefel. Hinter dem Kreuzarm steht ein Würdenträger mit gekrümmtem Spitzhut, es ist wohl Pilatus gemeint, der mit dem Zeigefinger seiner Rechten befehlend auf das Kreuz weist und nach links aus dem Bild schaut. Am rechten Bildrand unten kniet hinter dem Kreuzstamm ein zweiter Handwerker, der eine runde Kappe trägt und mit dem Hammer einen Nagel durch die übereinandergelegten Füße Christi treibt. Hinter ihm bewegt sich eine Gruppe von drei weiteren Figuren von rechts ins Bild. Die vorderste Figur, ein barhäuptiger Mann im kurzen dunkelroten Rock, führt den rechten Arm zur Brust und schickt sich an, das Knie zu beugen. Wohl in spöttischer Absicht bezeugt er Christus die einem Herrscher geziemende Verehrung. Hinter ihm folgen zwei mit Lanzens bewaffnete Ritter in bläulichen Rüstungen; der hintere trägt über dem Harnisch einen orangefarbenen Waffenrock.

An der Komposition fällt die flächenhafte Auffassung des Bildfeldes auf. Sie manifestiert sich vor allem in der Betonung der Diagonalen, die der Maler recht geschickt nicht durch die Anordnung des Kreuzes allein erreicht, sondern auf mehrere Bildelemente verteilt. Während der Kreuzstamm unten etwas oberhalb der Ecke aus dem Bild ragt, weist das obere Ende des Kreuzes exakt in die linke obere Ecke, ohne in deren Nähe zu kommen. Hier verlängert der Kopf des Würdenträgers oberhalb des Kreuzbalkens die Achse. Ebenso ist der horizontale Kreuzbalken parallel zur Diagonalen verschoben, die von der rechten oberen Ecke bis zum Kreuzarm durch die abfallende Linie der drei Köpfe markiert wird. So entsteht ein Liniengerüst, das die Komposition fest in der Fläche verankert, wodurch

die Schwächen der Raumordnung kaum zutage treten. Auch der Goldgrund trägt mit seiner feinen Punzierung zur flächigen Wirkung bei. Eine doppelte Punktreihe (außen mit größerer Punze und Abstand zwischen den Punkten, innen eine feine Kette) grenzt den Goldgrund seitlich und nach oben hin ab. Über seine Fläche sind dann leicht geschwungene, vielblättrige Akanthusranken verteilt. Das Ornament ist von höchster Qualität. Gleichmäßig füllt es die Zwischenräume zwischen den Figuren und ruft eine ähnlich teppichhafte Wirkung hervor wie die einheitliche Vegetation auf der Wiese.

In der linken unteren Ecke der Tafel ist das Monogramm Hans Schäufeleins (HS mit liegender Schaufel) nachträglich hinzugefügt worden, in der rechten unteren Ecke ein schwer zu identifizierendes Wappen (?).

PROVENIENZ

1925 in Paris erworben von Bing und Haase Sen.¹

ZUGEHÖRIGE TEILE

wahrscheinlich zugehörig:

- a) Christus vor Kaiphas, (angeblich Lindenholz, 19,5 x 17,5 cm),² Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 4910 (Abb. 78)
- b) Kreuzigung mit Maria und Johannes (angeblich Lindenholz, 19,5 x 15,3 cm),³ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. 734 (Abb. 79)

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Otto Benesch hat 1930 den engen Zusammenhang erkannt, der zwischen der Kreuzanheftung im Städel und einer Kreuzigung im Kölner Wallraf-Richartz-Museum (Abb. 79), sowie einer Verhörszene in Wien besteht (Abb. 78).⁴ Seine Zuweisung der drei Bilder an einen Maler, den er wegen der durchweg kleinen Formate und der ikonographischen Verwandtschaft der Bildgegenstände „Meister der Passionstälchen“ nannte, ist allenthalben akzeptiert worden. Im Kern blieb auch die Lokalisierung der Werke nach Österreich unbestritten, die Benesch auf den Vergleich mit Bildern vom Meister der Wiener Anbetung stützte.

Den genauen Platz des Meisters der Passionstälchen in der Geschichte der österreichischen Malerei zu be-

stimmen ist jedoch bis heute nicht gelungen. Einigkeit herrscht darüber, daß er am Anfang der Entwicklung steht und mit seinem Werk die Voraussetzungen für den Meister der Anbetung oder den Meister des Friedrich-Altars schafft. Benesch datierte um 1400/10, Karl Oettinger setzte die Tafeln sogar um 1390/95 an,⁵ und auch Alfred Stange sieht sie im Lichte einer Umbruchssituation um 1400: „Viel Trecento ist in der Kunst des Malers, und doch barg sie wohl mehr Zukunft, als die drei Täfelchen erkennen lassen.“⁶ Ludwig Baldass hat die Werke, ohne sich auf eine Datierung festzulegen, im Zusammenhang mit dem sog. Wiener oder Znaimer Schnitzaltar aus den 1440er Jahren gewürdigt.⁷

Vielfach sind auch fremde Einflüsse bemerkt worden. Schon Benesch hatte seinen Aufsatz „Grenzprobleme der österreichischen Tafelmalerei“ überschrieben und in den Passionstälchen eine westliche Komponente ausgemacht, die er durch den Vergleich mit dem Cardon-Altar im Pariser Louvre zu erhärten versuchte. Für die Biographie des Künstlers zog er daraus den Schluß, daß dieser aus den habsburgischen Vorlanden am Oberrhein und in Schwaben stammen könnte, die am Anfang des 15. Jahrhunderts Teile des Elsaß und die Bodenseeregion einschlossen. Stange fühlte sich durch die Figuren der Maria und des Johannes unter dem Kreuz an burgundische Pleurants erinnert. Oettinger benannte Wien oder Salzburg als Alternativen für die Lokalisierung. Gerhard Schmidt zu folge ist die durchgängige Punzierung des Goldgrunds in Innerösterreich ansonsten nicht zu beobachten.⁸

DISKUSSION

Zunächst scheint der Befund im Hinblick auf die Zusammengehörigkeit der drei Täfelchen widersprüchlich zu sein. Im Malstil stimmen die drei Werke so weitgehend überein, daß man sie spontan nicht nur einer Hand, sondern demselben Ensemble zuordnen möchte: Man vergleiche nur den Christustypus in Frankfurt und Köln oder die Soldatengruppen in Frankfurt und Wien. Auch die technischen Werkstattgepflogenheiten der Punzierung des Hintergrunds und der Nimen bestätigen diese Annahme.

Schwierigkeiten bereiten die Formate. Stellt man in Rechnung, daß die Kreuzigung in Köln unten leicht beschnitten zu sein scheint, so stimmt sie zwar in der Höhe hinreichend genau mit der Kreuzanheftung überein, fällt aber deutlich schmäler aus. Vielleicht kann man dies mit ihrer Anbringung in der Mittelachse des hypothetischen Ensembles erklären. Daß sie, wie Baldass schreibt, allein die obere Hälfte eines schmalen Flügels gebildet hätte, ist

1 In einem Brief von Alfred Wolters an Otto Benesch vom 11. 3. 1929 (Bildakte, Städels) heißt es dagegen: „Ueber die kleine Kreuz-Anheftung (...) kann ich Ihnen nichts weiteres sagen, als dass Swarzenski sie bei einem kleinen türkischen Händler in Paris für sozusagen nichts gekauft hat. – Ueber die Provenienz des Bildchens wissen wir leider sonst garnichts.“

2 Die Holzart nach BAUM (1971), S. 27.

3 Nach HILLER, VEY (1969), S. 121.

4 BENESCH (1930), S. 68.

5 OETTINGER (1936), S. 60.

6 STANGE (1961), S. 33.

7 BALDASS (1935), S. 44.

8 Gerhard Schmidts Ansicht wiedergegeben von BAUM (1971), S. 27f.

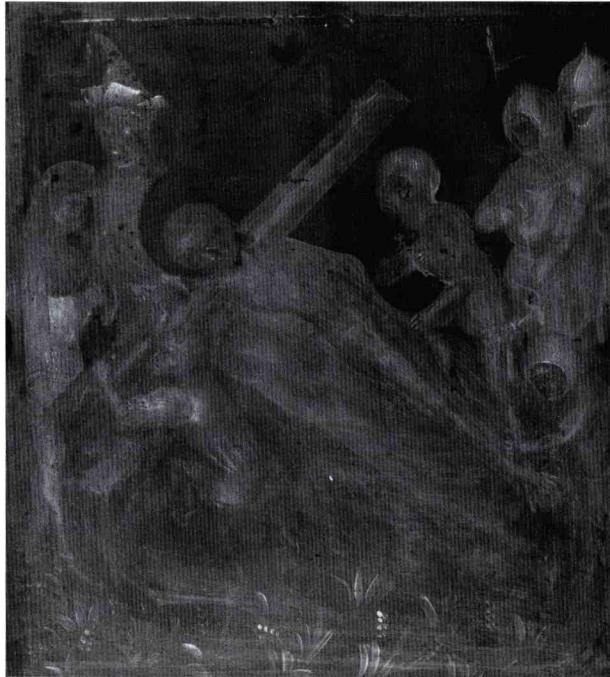


Abb. 77: Meister der Passionstafelchen, Kreuzanheftung, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

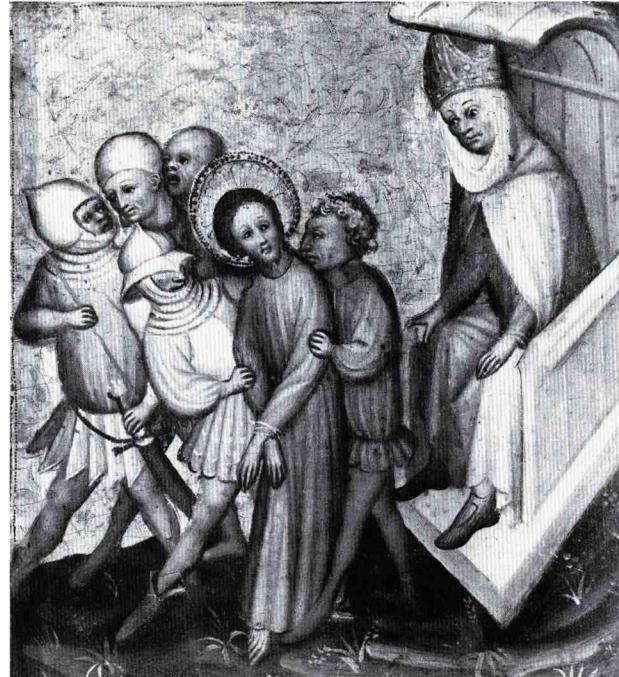


Abb. 78: Meister der Passionstafelchen, Christus vor Kaiphas, Wien, Österreichische Galerie

indes schwer vorstellbar: Wie hätte das Programm eines solchen Retabels (?) aussehen sollen, bei dem die Kreuzigung auf einem schmalen – also im geschlossenen Zustand die Mitteltafel nicht vollständig bedeckenden – Flügel dargestellt gewesen wäre? Der Fall der Wiener Tafel wirft schließlich ein eher kurioses Schlaglicht auf die Erkenntnismöglichkeiten einer Wissenschaft, die der Autorität des Wortes immer noch eher vertraut als dem Zollstock. Die Maße der Szene mit Christus vor Kaiphas werden in sämtlichen seit 1938 erschienenen Bestands- und Ausstellungs-katalogen mit 26,5 x 22 cm angegeben. Damit wäre sie immerhin um ein knappes Drittel höher und um ein Viertel breiter als das im Figurenmaßstab relativ zur Bildfläche so schlagend übereinstimmende Täfelchen im Städelschen, und man hätte sich wohl die Frage stellen müssen, ob und wie die unterschiedlichen Bildgrößen in einem Ensemble verbunden gewesen sein könnten. Tatsächlich sind die seit einem halben Jahrhundert tradierten Maße falsch und beruhen wohl auf einer Verwechslung.⁹ Richtig sind die von Benesch bereits 1929 brieflich an Alfred Wolters mitgeteilten Maße 19,5 x 17,5 cm,¹⁰ die hinreichend genau mit der Größe des Städelschen-Bildes übereinstimmen.

Noch größere Sicherheit im Hinblick auf die Zusammengehörigkeit könnte das Ergebnis der holzbiologischen Untersuchung erbringen: Das Täfelchen im Städelschen ist auf Ahorn gemalt. Nach Auskunft von Peter Klein ist dies un-

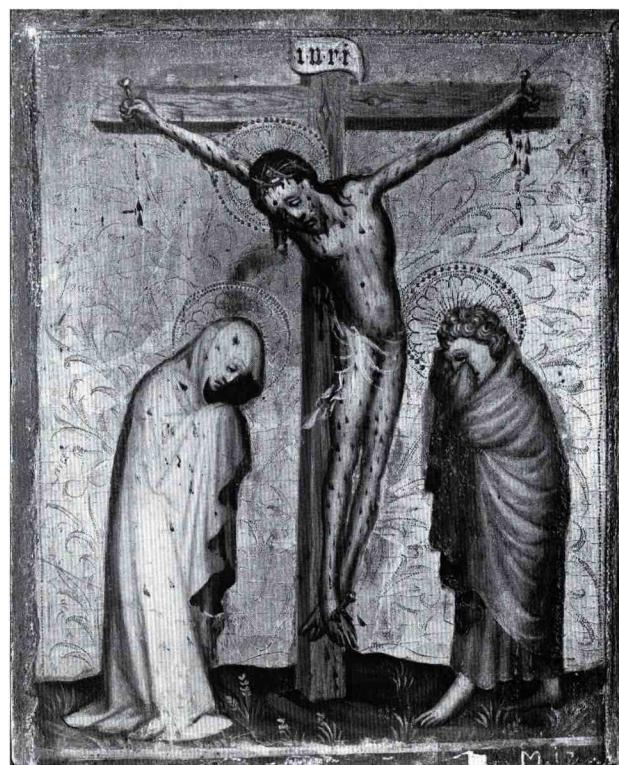


Abb. 79: Meister der Passionstafelchen, Kreuzigung mit Maria und Johannes, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

⁹ 26,5 x 22 cm misst auch die namengebende Tafel vom Meister der Wiener Anbetung, eine gleichfalls in der Österreichischen Galerie befindliche Geburt Christi, die in fast allen Katalogen, namentlich im Katalog der österreichischen Tafelmalerei von 1934, unmittelbar nach dem Passionstäfelchen rangiert; vgl. zuletzt BAUM (1971), S. 28f, Nr. 10.

¹⁰ Benesch gibt die Maße in seinem Aufsatz von 1930 auf 20 x 18 cm gerundet an. Bei BALDASS (1935), S. 44, lautet die Angabe 19,5 x 18 cm.



Abb. 80: Kölner Meister um 1410/20, Bildertafel, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK

ter Hunderten von Holztafeln des 15. Jahrhunderts, die er untersucht hat, der erste Fall, bei dem ein Brett dieser Holzart als Bildträger verwendet wurde.

Geht man also bis auf weiteres von der Zusammengehörigkeit der drei Passionstäfelchen zu einem Ensemble aus und fragt sich, um was für ein Objekt es sich dabei gehandelt haben mag, so wird man mit Gerhard Schmidt die Parallelen zu den vor allem in Köln beliebten vielszenigen Bildfolgen der Passion auf einer Tafel ziehen dürfen (Abb. 80).¹¹ Die Kleinheit und das dem Quadrat angehörende Format sprechen ebenso dafür wie die betonte Abgrenzung der einzelnen Bildfelder durch die punzierte Rahmung. Wenn man auch in Analogie zu den Kölner Stücken eine „Bildertafel“ desselben Typs rekonstruieren darf, so ist damit noch nichts über einen unmittelbaren künstlerischen Bezug gesagt. Da nämlich die Kölner Bildertafeln ihrerseits von der Forschung auf italienische

Vorbilder des Trecento zurückgeführt werden,¹² liegt die Annahme näher, daß es sich bei der zu vermutenden österreichischen Bildertafel um ein „missing link“ handelt, das die Verbindung zwischen beiden Regionen exemplarisch erhellen kann.

Da es bislang nicht gelungen ist, den Stil der Passionstäfelchen überzeugend einzufordern, verdient vielleicht der Hinweis Beachtung, daß sich mehrere offenbar zu ähnlichen Folgen gehörende annähernd quadratische Täfelchen erhalten haben, die der Salzburger Malerei zugerechnet werden. Zu nennen wären die Tafeln in der Stiftsgalerie von Stams und in Bamberg,¹³ eine etwas größere Kreuzigung in der National Gallery of Ireland in Dublin¹⁴ und eine Kreuztragung, die sich ehemals in der Sammlung Konrad Adenauer befand (Abb. 82).¹⁵ Sämtlichen Bildern gemein ist der dekorative Reichtum der Punzierung, die sich jedoch grundsätzlich auf die Ränder

11 Wie oben, Anm. 8.

12 Petra MESCHEDE, Bilderzählungen in der kölnerischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts (Diss. Bonn 1994), Paderborn 1994, S. 155.

13 Stams, Stiftsgalerie, Inv. Nr. G 79a-b; Bamberg, Historisches Museum, Inv. Nr. BBG 40–41; vgl. Ausst. Kat. SPÄTGSTIK IN SALZBURG. Die

Malerei 1400–1530, Salzburg 1972, S. 55, Nr. 8–11; STANGE, DMG 10, S. 11f, Abb. 17–20.

14 Vgl. SPÄTGSTIK IN SALZBURG (wie Anm. 13), S. 56, Nr. 13, Tf. 10a.

15 BENESCH (1930), S. 99, Abb. 95.

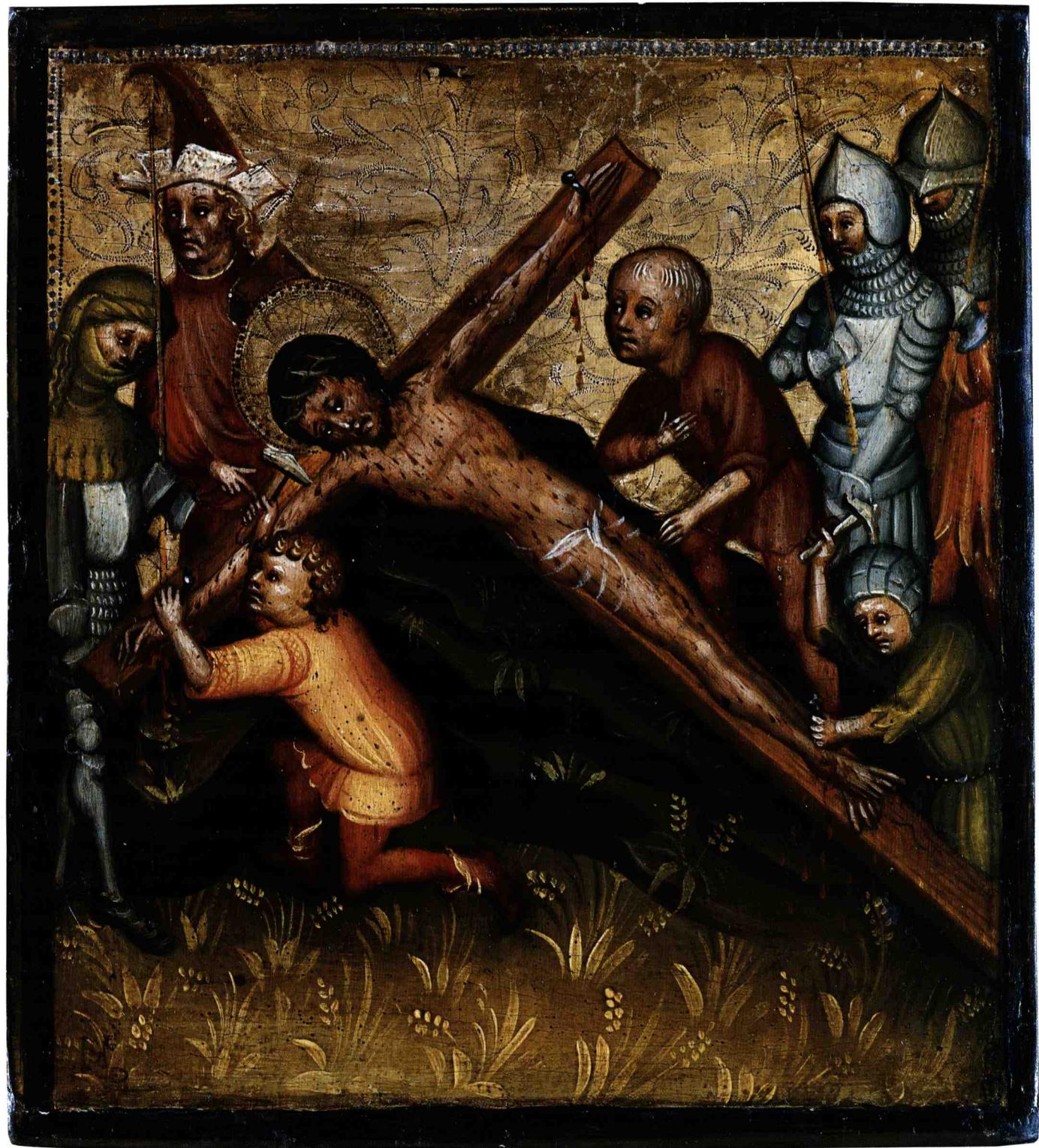


Abb. 81: Meister der Passionstafelchen, Kreuzanheftung, Frankfurt, Städel

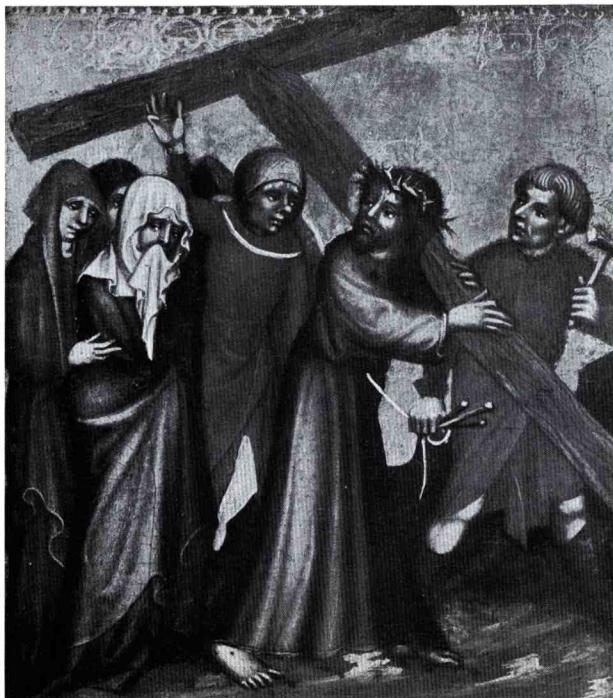


Abb. 82: Kreuztragung, ehem. Köln, Sammlung Konrad Adenauer



Abb. 83: Martyrium des hl. Wenzeslaus, Salzburg, Landesmuseum

beschränkt. Der Stil erinnert insbesondere bei der Kreuztragung in den lebendig dreinblickenden Gesichtern, dem lapidaren Faltenstil und der Formvereinfachung bei Händen und Füßen durchaus an unsere Passionstäfelchen. Ähnlichkeiten bestehen auch zu den Malereien, die um 1400 an dem berühmten romanischen Faldistorium des Stifts Nonnberg in Salzburg ergänzt wurden, das sich heute noch an Ort und Stelle befindet.¹⁶ Dem Maler, der sie ausführte, hat Stange zwei Flügel aus dem Salzburger Landesmuseum mit den Martyrien der Heiligen Dionysius und Wenzeslaus zugewiesen (*Abb. 83*).¹⁷ Die Figuren dieser Flügel stehen in den Kopftypen den Passionstäfelchen von allen Vergleichsbeispielen vielleicht am nächsten; man achte insbesondere auf den Kopf des Mönches zur Rechten. Insgesamt lassen die angeführten Parallelen zumindest die Lokalisierung nach Salzburg erwägenswert erscheinen.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1928, S. 5; 1966, S. 77; 1971, S. 39; 1987, S. 71

- 1930 Otto BENESCH, Grenzprobleme der österreichischen Tafelmalerei, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch N.F. 1, 1930, S. 66–99, hier S. 68, Abb. 83
- 1934 Ludwig BALDASS, Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik 1400–1525, Katalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1934, S. 7, 22
- 1935 Ludwig BALDASS, Der Wiener Schnitzaltar, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien N.F. 9, 1935, S. 29–48, hier S. 44, Abb. 28
- 1936 Karl OETTINGER, Zur Malerei um 1400 in Österreich, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F. 10, 1936, S. 59–87, hier S. 60
- 1938 KATALOG DER GEMÄLDEGALERIE, Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1938, S. 120
- 1961 STANGE, DMG II, S. 33, Abb. 57
- 1962 Ausst. Kat. EUROPÄISCHE KUNST UM 1400, Wien 1962, S. 131
- 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 Kunstmuseum der Stadt Köln (G. van der Osten, H. Keller [Hg.], Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 5), Köln 1969, S. 121f
- 1971 Elfriede BAUM, Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst (Österreichische Galerie Wien. Kataloge 1), Wien 1971, S. 27f, Nr. 9
- 1985 ZIEMKE, S. 30f, Nr. 6
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 61, Tf. 139

16 Vgl. Hans TIETZE, Österreichische Kunstopographie, Bd. 7, Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg, Wien 1911, S. 102f, Abb. 132–135, besonders der Simson auf Abb. 134.

17 STANGE (wie Anm. 13), S. 11, Abb. 16.

OBERRHEINISCHER MEISTER

UM 1410/20

DAS PARADIESGÄRTLEIN

INV. NR. HM 54

DAUERLEIHGABE DES HISTORISCHEN MUSEUMS, DORTIGE INV. NR. PR. 55

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eiche (*Quercus sp.*), 26,3 x 33,4 (± 0,1) x 0,6 (± 0,1) cm, wahrscheinlich gedünnt
ein Brett mit horizontal verlaufender Maserung, leicht konvex gewölbt

Malfläche:

25,6 (± 0,1) x 32,8 (± 0,2) cm (innerhalb der goldenen Einfassungslinie)

Malkante rechts offenbar erhalten, an übrigen Seiten Befund unklar, Malfläche aber allenfalls unwesentlich beschnitten

Zustand der Malerei:

insgesamt recht gut. Auffällig eine ältere Retusche entlang des oberen Randes im Himmel, breiter an der rechten Bilddecke, ausgeführt in leicht grünlicher, mit Silberflitter gemischter oder über Silber aufgetragener Farbe. Etliche, meist sehr kleine Ausbrüche, darüber oft minutiöse Retuschen (etwa bei einzelnen Kirschen, Blättchen, Fingergliedern), teilweise ebenso über Craqueluren. In den roten Gewändern Krapplasuren stark verputzt; dunkle Ultramarin-Lasuren in Schattenpartien der blauen Gewänder krepier, dadurch starker Verlust an Plastizität. Inkarnate gut erhalten mit teils leichten Verputzungen in Schattengrenzen; Verputzungen auch sonst gering, Ölvergoldungen (Schöpfkelle, Diadem) und Versilberungen (Rüstung Georgs, Fischlein im Becken) teils abgerieben. Stellenweise unregelmäßige, bräunliche Reste älterer Überzüge.

Rand der Tafel und Malkanten beigeckt, darauf neuere Pudervergoldung auf rotem Grund; unter dieser mitunter Reste einer älteren, vielleicht in Blattgold ausgeführten Vergoldung; unklar bleibt, ob diese möglicherweise original oder ein Rest der originalen Rahmenvergoldung ist.

Rückseite des Bildträgers:

ganzflächig mit einem Papierblatt beklebt, darauf in brauner Tinte große Schrift des 19. Jahrhunderts: oben, Mitte „260“, darunter „J: Burgmaier“; darunter in Bleistift „55.“

Rahmen: modern; der schmale vergoldete Rahmen aus Tragant von der Hand des Konditormeisters Prehn

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

In Ausbrüchen im Bereich des Himmels und der angrenzenden Partien der Zinnenmauer zeigt sich eine silberne, stellenweise auch golden erscheinende Metallfolie unter der Farbschicht, die sich wahrscheinlich gleichfalls in Form der unregelmäßigen, dunkleren Flecken am Rand der Zinnen bemerkbar macht. Offenbar wurde die Himmelszone also zunächst mit Blattsilber angelegt, das wohl mit einer gelben Lasur überzogen wurde, um so den Eindruck von Goldgrund hervorzurufen. Der heutige, opak blaue Himmel gehört jedoch unzweifelhaft ebenfalls zur originalen Malerei – die Vögel und andere Einzelheiten liegen darauf – und dürfte daher auf einer Planänderung bei der Entstehung beruhen. Kleine Bruchkanten am Rand der Tafel lassen einen Aufbau des Himmels in zwei Schichten vermuten, einer unteren aus Azurit und einer oberen aus Ultramarin. Auch die blauen Gewänder sind in Azurit mit lasierenden Ultramarinüberzügen für die Schattenzonen gemalt.

Die Flügel des Erzengels und der Brustpanzer Georgs bestehen aus poliertem Blattgold, die übrigen goldenen Details wie die Diademe, die Schöpfkelle, die Saiten des Psalteriums oder die Troddeln von Mariens Kissen sind dagegen in Ölvergoldung ausgeführt. Für Georgs Beinschienen und Kettenhemd sowie den Teller auf dem Tisch und die heute kaum mehr sichtbaren Fische im Becken wurde Blattsilber verwandt. Die Struktur des Kettenhemdes ist in den Grund geritzt, die Höhungen auf dem Brustpanzer sind mittels punktförmiger, im Seitenlicht aufschimmernder Punzierungen dargestellt.

Außer den Umrissen des Zinnenkranzes, die an die ursprüngliche Metallauflage des Himmels stießen, sind auch Binnenformen der Malerei zum mindesten teilweise vorgeritzt: Erkennbar ist dies beim linken Zipfel des weißen Mantels der vorn sitzenden Heiligen; im Röntgenbild (Abb. 86) zeichnen sich in ihrem roten Kleid ebenso ausgiebig vorgeritzte Faltenlinien ab.

Darüber hinaus lässt sich, wohl aufgrund der dichten Malschicht nur punktuell, eine äußerst feine, offenbar rein lineare Unterzeichnung feststellen. Der Teller und das Glas auf dem Tisch sind leicht und in der Größe etwas abweichend markiert, eine einzelne Linie gibt eine etwas höhere Lage des Tischtuchs an. Unter der braunen Holzwand hin-



Abb. 84: Oberrheinischer Meister um 1410/20, Das Paradiesgärtlein, Infrarot-Reflektographie: Kopf eines Jünglings, Frankfurt, Städels

ten werden Vorzeichnungen von Stamm und einzelnen Blättern des rechten Baums sichtbar. Eine senkrechte Faltenlinie ist im weißen Kleid der Kirschenpflückerin erkennbar. Die Züge und einzelne Locken des stehenden männlichen Heiligen sind gleichfalls vorgezeichnet (Abb. 84).

Die dendrochronologische Untersuchung der verwendeten Eichenholztafel ergab einen jüngsten vorhandenen Jahrring von 1371; entsprechend der Splintholzstatistik für Süddeutschland wäre damit ein Fälldatum um 1388 wahrscheinlich, bei angenommener Lagerzeit von 10 Jahren eine Entstehung ab 1398 zu vermuten.¹

BESCHREIBUNG

In einem üppig bewachsenen Garten befinden sich die Muttergottes, das Jesuskind sowie drei weibliche und drei männliche Heilige. Eine weißgetünchte, zinnenbekrönte Mauer schließt den Ort hinten und auf der linken Seite ab, während nach vorne und nach rechts keinerlei Begrenzung angedeutet wird. Von der Umgebung sind lediglich der tiefblaue Himmel und eine einzelne Baumkrone etwa auf der Mittelachse des Bildes auszumachen. Parallel zur rückwärtigen Mauer erstreckt sich eine mit Planken eingefaßte Rasenbank von ungewöhnlicher Länge, die rechts vom Bildrand abgeschnitten wird und deren linke Querwand in die Mauerecke weist. Davor hat die Muttergottes etwas links der Bildmitte auf zwei großen roten Kissen Platz genommen und blättert in einem rot eingebundenen Buch. Über dem weißen, gegürteten Kleid trägt sie einen weiten blauen Mantel; eine filigrane goldene Blätterkrone schmückt ihr offenes Haar. Rechts neben der Jungfrau stehen auf einem sechseckigen Marmortisch mit profiliertem

Mittelstütze Erfrischungen bereit: Rotwein in einem grünen Nuppenbecher und rote Äpfel, fünf davon in einer Silberschale, einer rechts auf dem Tisch und ein weiterer bereits in Schale, Schnitte und Kerngehäuse zerlegt. Schräg über dem Tisch liegt ein geklöppelter Tischläufer, der an beiden Seiten herabhängt.

In der rechten vorderen Bildecke haben sich unter einem Laubbaum die drei männlichen Heiligen versammelt. Ein Jüngling, gekleidet in weiße, goldbestickte Beinlinge, ein weißes Wams mit roten, goldgesprengelten Zadeln an Manschetten und Kragen sowie einen braunen Mantel, lehnt an dem Baum und neigt sich den beiden anderen zu. Ein Vogel, der mit seinem schwarzen Gefieder und roten Schnabel einer Amsel ähnelt, kommt unmittelbar hinter dem linken Bein des Heiligen hervor. Vor dem Jüngling sitzt nach links gewandt der hl. Georg, identifiziert durch den von ihm überwundenen Drachen, der in Gestalt einer putzigen grünen Echse rücklings vorn im Gras liegt. Mit der prachtvollen, stark taillierten Rüstung wirkt die zierliche Figur des Ritterheiligen auffallend elegant: Zum silbrigen Kettenhemd trägt er ein goldenes Oberteil mit breiten senkrechten Rippen, wohl eher ein wattiertes Wams als ein Plattenharnisch. Das Beinzeug besteht aus Panzerstrümpfen an den Oberschenkeln sowie goldenen Kniekacheln und silbernen Beinröhren. Die weiten Beutelärmel, die gezadelten Rockschöße und die Schuhe des Ritters sind rot, sein Zaddelkragen ist weiß; den Kopf bedeckt eine aus Stroh geflochtene Kappe, vermutlich die Helmhaube, doch ist vom Helm selbst nichts zu sehen. Mit einem ausgestreckten und einem angewinkelten Bein im Gras sitzend, wendet Georg dem Betrachter den Rücken zu; er hat seine Linke in die Hüfte gestemmt, während er mit der Rechten einen nicht weiter identifizierbaren Holzstab umfaßt. Den Kopf ins strenge Profil gewandt, richtet er den Blick auf die rechts hinten sitzende Muttergottes.

Ihm gegenüber lagert unter dem Baum der Erzengel Michael, der als einzige Figur aus dem Bild herausblickt. Seine rechte Hand hat er an den Kopf gelegt, was an die traditionell das Nachsinnen ausdrückende Haltung denken läßt, doch hat er den Ellbogen erhoben, statt ihn aufs Bein zu stützen; sein Mund ist zum Sprechen oder aber zum Singen geöffnet. In Gold und bunten Farben schillernde Flügel weisen den Jüngling als Engel aus, ein goldenes Blumendiadem betont seinen Rang. Das überwundene, grimmig blickende Teufelchen zu seinen Füßen, das einem Affen gleicht, identifiziert ihn als Michael, den Bezwinger Satans. Über einem ockerfarbenen Gewand trägt der Erzengel einen blauen Mantel, dazu rosaarbene Beinlinge und goldene Schuhe.

Links von der Gruppe ragt ein grüner Baumstumpf auf, dem zwei junge Triebe entspringen; er trennt die Dreiergruppe von dem Bereich der weiblichen Heiligen. Dort hat sich auf der Wiese vor der Muttergottes eine der Jungfrauen niedergelassen und spielt mit dem Jesukind. Den Knaben – mit drei feinen, kreuzförmigen Strahlenbündeln

1 Vgl. den Anhang von Peter Klein.



Abb. 85: Oberrheinischer Meister um 1410/20, Das Paradiesgärtlein, Frankfurt, Städels



Abb. 86: Oberrheinischer Meister um 1410/20, *Das Paradiesgärtlein*, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

die einzige nimbierte Figur des Bildes – kleidet ein weißes Hemd mit Gürtel, an dem ein Lederetui hängt. In den Händen hat er zwei Plektren, mit denen er das Psalterium anreißt, das ihm die Heilige hält. Mit untergeschlagenen Beinen sitzt das rotgewandete Mädchen auf der Schleppe seines weißen, um die Schultern gelegten Mantels; ein mit zarten goldenen Blumen bestocktes Diadem zierte sein langes offenes Haar.

In der linken unteren Ecke ist eine Quelle mit rechteckiger Einfassung aus Stein und holzverschalter Auslaufrinne schräg ins Bild gesetzt. Umgeben wird sie von einem Kiesbett, das als einziges Bodenstück von der üppigen Vegetation ausgespart geblieben ist. An der rechten Seite der Einfassung kniet eine Heilige mit blauem Kleid und weißem Kopftuch und schöpft Wasser mit einer goldenen, an der Wandung angeketteten Kelle. In der gläsern-grünen Wasserfläche zeichnet sich nicht nur der Grund mit Kieselsteinen ab; es sind auch kleine silbrig leuchtende Fische zu sehen, die sich auf den Abfluß zubewegen. Einen von ihnen hat der auf der Verschalung sitzende Eisvogel aus der Rinne gefangen und hält ihn im Schnabel. Allerdings ist dieses Detail wegen der starken Verputzung der Metallauflage heute kaum mehr erkennbar.

Ein Stück oberhalb der Quelle ragt parallel zum Bildrand ein Kirschbaum mit zweigeteiltem, in sich gewundenem Stamm auf. Eine dritte Heilige steht vor ihm und pflückt mit der Rechten eine Kirsche, während sie mit der Linken ihr rotes gegürtetes Kleid zur Schürze gerafft hat, in der bereits einige Früchte liegen. Durch diese Bewegung wird ihr weißes Untergewand bis auf Kniehöhe sichtbar. Im hochgesteckten blonden Haar der Frau sitzt ein goldenes Schapell mit blauen Steinen; die Enden des schalartig um den Hals gelegten Kopftuchs flattern in ihrem Rücken. Der große Weidenkorb zu Füßen der Heiligen ist zur Hälfte mit Kirschen gefüllt, die von den untersten, offenbar schon abgeernteten Zweigen des Baumes zu stammen scheinen.

Die Kirschpflückerin befindet sich nur wenig links von Maria und schließt damit den Kreis der in einem lockeren Ring angeordneten Figuren. Rhythmisiert wird die Komposition dabei durch die Gruppierung von jeweils drei Gestalten in der rechten und der linken Bildhälfte unter bewußt gegensätzlichen Vorzeichen: die Frauen links, die Männer rechts; die ersten locker verteilt und einander kaum tangierend, die letzten zur kompakten Gruppe formiert; die ersten in verschiedener Weise geschäftig,

die letzteren in gemeinsamem Singen oder Gespräch. Bei aller Ungezwungenheit der Versammlung ist doch für die Dominanz der Muttergottes gesorgt durch ihre Position an der Spitze einer von den Figuren gebildeten Dreiecksform sowie durch ihre im Sinne der Bedeutungsperspektive zu verstehende Größe. Ebenso wird die kleine Gestalt des Christuskindes hervorgehoben, indem es auf einer Achse mit seiner Mutter untergebracht und in seinem hellen Kleidchen kräftig vom dunkelgrünen Fond der Wiese abgesetzt ist.

Zum Reiz des Paradiesgärtleins trägt ganz besonders die naturnahe Darstellung zahlreicher bestimmbarer Pflanzen und Tiere bei. Ein prachtvoller Pfingstrosenbusch im Vordergrund markiert die Mittelachse des Bildes; zahlreiche kleinere Gewächse besetzen die Wiese. Entlang der Mauer stehen hochwachsende Blumen aufgereiht; so erheben sich am rechten Bildrand, merkwürdigerweise hinter der Männergruppe, zwei große Lilienstengel, traditionelles Symbol für Mariens Reinheit. Ein einzelner Buchfink fliegt in der Luft; die übrigen Vögel – insgesamt hat sich von 12 Arten jeweils ein Exemplar eingefunden – sitzen auf der Mauerkrone oder in Baumwipfeln, mit Ausnahme des schon erwähnten Eisvogels an der Quelle. Dort haben sich auch zwei Libellen niedergelassen; ein einzelner Weißling sitzt mit geschlossenen Flügeln auf einer Blüte der Päonie. Nach einem nicht näher bestimmmbaren Insekt pickt das Rotkehlchen links oberhalb von Maria.

PROVENIENZ

vor 1821	in der Sammlung des Frankfurter Konditormeisters Johann Valentin Prehn (1749–1821), „Kleines Gemäldekabinett“, II. Abteilung ²
1821–1839	im Besitz der Kinder Prehns, zunächst Ernst Friedrich Carl († 1834), dann Johann Friedrich und Johanna Rosina Sänger, geb. Prehn
1839	von diesen zusammen mit dem „Kleinen Kabinett“ der Stadt Frankfurt vermach
ab 1842	in der Stadtbibliothek ausgestellt
1878	dem Historischen Museum übergeben
seit 1922	als Dauerleihgabe des Historischen Museums im Städels

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Seine erste ernsthafte Würdigung erfuhr das Paradiesgärtlein 1841 durch Franz Kugler,³ der es bereits als „Garten des Paradieses“ bezeichnete. Er schrieb es einem Kölner Zeitgenossen Stefan Lochners zu, obgleich darin die „ältere Kunstweise“ des „Meister Wilhelm“ – also des heute als Veronika-Meister bekannten Malers – noch nachwirke. Treffend sah Kugler in dem „lieblichen Bildchen“ den „Übergang aus der älteren, kirchlich typischen Auffassungsweise in eine mehr subjektiv-poetische und phantastische“ anschaulich werden.⁴ Johann David Passavant wollte das Bild dem Meister des Kölner Dombilds selbst oder zumindest dessen Schule geben; H. G. Hotho wiederum dachte mehr an „Meister Wilhelm“.⁵ Eine Lokalisierung des Gemäldes an den Mittelrhein, begründet durch den Vergleich mit dem Frankfurter „Peterskirchenaltar“ (Abb. 105, 106), erwog hingegen Alfred Lichtwark in einem Brief vom 5. Mai 1899, während Carl Aldenhoven es mit dem Retabel der Bielefelder Marienkirche verglich und wegen der Kopftypik anscheinend für westfälisch hielt.⁶

Zukunftsweisend war jedoch Carl Gebhardts 1905 ausgesprochene Lokalisierung des Täfelchens an den Oberrhein.⁷ Auch brachte er erstmals die in seinen Augen von derselben Hand stammende Solothurner Madonna (Abb. 88) ins Spiel und erwog schließlich, mit Zurückhaltung, eine Identifikation des Meisters mit dem in Basel, Straßburg und Schlettstadt dokumentierten Maler Hans Tiefental. Wieder für eine Lokalisierung des hier erstmals „Paradiesgärtlein“ benannten Bildes an den Mittelrhein, ja sogar nach Frankfurt plädierte hingegen Karl Simon 1911.⁸ Außer der Provenienz sprächen die an verschiedenen Stellen dargestellten Veilchen dafür, die laut Simon auf die Frankfurter Malersippe Fyol („Veilchen“) anspielen könnten. Zeitlich käme ein Sebald Fyol in Betracht, dessen Krypto-Signatur „SE“ Simon aus den auf dem Tisch liegenden Apfelschalen herauslesen wollte. Vermutungsweise sprach er sogar den hinter dem hl. Georg sitzenden Engel als Namenspatron des Malers, also als hl. Sebald an, ohne allerdings das Vorhandensein der Flügel zu erklären.

Auch Curt Glaser hielt das Paradiesgärtlein für mittelrheinisch, außerdem stark von „burgundischer“ Miniaturmalerei geprägt.⁹ Gegen die Lokalisierung an den Mittelrhein wandte sich Ernst Buchner,¹⁰ der die kleine Tafel und die Solothurner Madonna als typische Beispiele der oberrheinischen Malerei anführte. Diese Lokalisierung wurde dann entscheidend von Ilse Futterer ausgebaut, als

2 Vgl. zu Prehn und seiner Sammlung: KATALOG ZU DER ABTEILUNG BÜRGERLICHE SAMMLUNGEN IN FRANKFURT, 1700–1830, Historisches Museum, Frankfurt a. M. 1988, S. 32–111.

3 KUGLER (1854), S. 350f; DERS. (1847), S. 249f. Die erst 1854 publizierten Notizen von Kuglers Rheinreise waren bereits 1841 entstanden.

4 KUGLER (1847), S. 249f.

5 PASSAVANT (1843), S. 9; HOTHO (1867), S. 391; ihm folgten im wesentlichen SCHNAASE (1874), S. 404, und WOLTMANN (1879), S. 402–404.

6 Lichtwarks Brief publiziert bei HACK (1974), S. 32–36; ALDENHOVEN (1902), S. 113f, 342. Zum „Peterskirchenaltar“ vgl. hier S. 121–142; zum 1400 datierten Altar der Bielefelder Marienkirche s. u., Anm. 57.

7 GEBHARDT (1905), S. 28–34. Allerdings hatte bereits GROTEFEND (1881), S. 255, eine „oberdeutsche“ Provenienz erwogen; für den Oberrhein plädierte gleichfalls BURCKHARDT (1911), S. 9. Nicht entscheiden zwischen Mittel- oder Oberrhein wollte sich HEIDRICH (1909), S. 253, der das Bild um 1420 datierte.

8 SIMON (1911), S. 349f.

9 GLASER (1916), S. 59f; DERS. (1924), S. 81f.

10 BUCHNER (1925), S. 96.



Abb. 87: Oberrheinischer Meister um 1430/40, Verkündigung, Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart

sie 1926 ein aus Tennenbach bei Freiburg i. Br. stammendes, auch als Staufen Altar bekanntes Retabel veröffentlichte und dabei auf die Ähnlichkeiten hinwies, die zwischen dessen Innenseitenbildern und dem Paradiesgärtlein bestünden.¹¹ Die Solothurnerin sei gleichfalls eng verwandt, doch vielleicht nicht von derselben Hand wie die Frankfurter Tafel gemalt.

Walter Hugelshofer führte 1928 die kurz zuvor von Oskar Reinhart für seine Sammlung in Winterthur erworbene Verkündigungstafel (Abb. 87) als Werk des Paradiesgärtlein-Meisters in die Literatur ein.¹² Aufgrund der Provenienzen und wegen eines ungefähr zeitgenössischen Nachstichs der Winterthurer Verkündigung, der in einen

Band der Berner Stadtbibliothek eingeklebt ist,¹³ plädierte Hugelshofer nachdrücklich für eine Lokalisierung der gesamten Gruppe nach Basel. Im selben Jahr noch diskutierte wiederum Futterer die beiden Tafeln der Geburt Mariens und des Josephszweifels aus St. Marx in Straßburg (Abb. 89, 90) und betonte deren gleichfalls engen Bezug zum Paradiesgärtlein.¹⁴ Die möglicherweise baslerische Verkündigung in Winterthur dagegen schien ihr, wie später auch Erwin Panofsky,¹⁵ nicht vom Maler der Frankfurter Tafel zu stammen. Infolgedessen favorisierte sie Straßburg als Entstehungsort der übrigen Gemälde.

Kurt Bauch schrieb dem Meister des Paradiesgärtleins dann als weitere Œuvre-Ergänzung drei oberrheinische Holzschnitte zu, in denen er verwandte Gesichtstypen und Faltenbildungen feststellte.¹⁶ Die Gruppe der Tafelbilder in Frankfurt, Solothurn, Winterthur und Straßburg sowie den in Colmar befindlichen Holzschnitt sah Gustav Hartlaub 1947 als möglicherweise von einer Hand stammend an.¹⁷ In seinen Augen war der Künstler von französischer und burgundischer Hofkunst beeinflusst, zugleich aber von dieser durch eine „volkstümliche Unbefangenheit“ unterschieden, „die das Feine mit dem Derberen, ja mit dem Drolligen und Kindlich-Puppenhaften mischt.“

Für Alfred Stange wiederum stammten zwar das Frankfurter Bild und die Solothurner Madonna von derselben Hand, doch sei das erstere um 1410, die letztere dagegen zwanzig Jahre später entstanden; die Winterthurer Verkündigung sei dazwischen einzuordnen.¹⁸ Den Sitz der Werkstatt vermutete Stange in Basel. Außerdem gab er dem Meister des Paradiesgärtleins ein stark zerstörtes Kopffragment aus dem Kloster Adelhausen¹⁹ und stimmte Bauchs Zuschreibung der Holzschnitte zu. Die beiden Tafeln aus St. Marx hingegen rückte er als Straßburger Arbeiten ganz von der übrigen Gruppe weg.

Werner Noack akzeptierte die Winterthurer Verkündigung und die Solothurner Muttergottes als eigenhändig und sah in den Straßburger Tafeln Vorstufen, ebenso in der bekannten Kreuzigungstafel des Colmarer Unterlinden-Museums.²⁰ Parallelen vermutete er in der oberrheinischen Buchmalerei und verwies dabei namentlich auf eine 1430 datierte Schlettstadter Handschrift der Vierundzwanzig Alten des Otto von Passau.²¹ Die künstlerischen Voraus-

11 FUTTERER (1926/27), S. 15–28; die Tafeln des Tennenbacher Altars befinden sich im Augustinermuseum Freiburg i. Br. und in der Karlsruher Kunsthalle, vgl. dazu jüngst HESS (wie Anm. 59).

12 HUGELSHOFER (1928), S. 66.

13 Der Stich wird dem Meister der Nürnberger Passion zugeschrieben.

14 FUTTERER (1928), S. 196–198.

15 PANOFSKY (1953), Bd. I, Anm. 129⁹.

16 BAUCH (1932), S. 161–170. Bei den Holzschnitten handelt es sich um eine im Garten sitzende Maria mit Kind, Colmar, Bibliothèque de la Ville, eine Maria in Halbfigur, Paris, Bibliothèque Nationale, und ein Neujahrsgruß mit Christuskind; s. Abb. 3, 5, 6 bei Bauch sowie SCHREIBER, Handbuch der Holz- und Metallschneidekunst des 15. Jahrhunderts, Bd. II, 1926, Nr. 1025, 1060a, 826.

17 HARTLAUB (1947); ähnlich äußerte sich Paul WESCHER (1947), 94–97, für den die beiden Straßburger Tafeln, die Solothurner Madonna und die Winterthurer Verkündigung vom Meister des Paradiesgärtleins stammten, dem er zumindest als Werkstattarbeit auch den Tennenbacher Altar zuschrieb. Die stilbildende Wirkung des Künstlers belegten nach Wescher

vor allem Kopien seiner Werke im frühen Kupferstich: Vom Meister der Nürnberger Passion stamme eine direkte Kopie der Verkündigungstafel, und derselbe Stecher habe eine Königsanbetung geschaffen, die Wescher ebenfalls auf ein verlorenes Original vom Meister des Paradiesgärtleins zurückführte. Ferner gehört Wescher zufolge eine bislang als böhmisch angesehene Verkündigung in der Prager Nationalgalerie (Stange, DMG 9, S. 137, Abb. 270) in den Umkreis des Malers.

18 STANGE (1951), S. 61–65; DERS. (1970), S. 18f, 29.

19 STANGE (1970), S. 19, Nr. 13; vgl. zuletzt Sebastian BOCK, Der Inventar- und Ausstattungsbestand des säkularisierten Dominikanerinnen-Neuklosters Adelhausen in Freiburg, Freiburg i. Br. 1995, S. 31.

20 NOACK (1951), S. 110–113; zur Colmarer Kreuzigung vgl. zuletzt SUCKALE (1998a), S. 58–62.

21 Vergleiche mit oberrheinischen Handschriften stellt auch JÄNECKE (1964), S. 131–133, an. Zu der Handschrift von 1430 in Sélestat, Bib. Mun. Ms. 69, vgl. Heinrich JERCHEL, Spätmittelalterliche Buchmalerei am Oberlauf des Rheins, in: Oberrheinische Kunst 5, 1932, S. 17–193, hier S. 47f, Abb. 18.



Abb. 88: Oberrheinischer Meister um 1420/30, Madonna mit den Erdbeeren, Solothurn, Kunstmuseum

setzungen des Paradiesgärtleins waren Gegenstand einer Untersuchung Lilli Fischels, die in dem Bild das von der nordfranzösischen Miniaturmalerei vorgegebene „Zeitideal“ in „kräftiger alemannischer Sprache“ wiedergege-

ben fand.²² Dabei seien vor allem Erfindungen André Beauneveus als Motivquelle wesentlich gewesen.

Dietmar Lüdke untersuchte ausführlich den künstlerischen Charakter der ganzen Werkgruppe um das Para-

22 FISCHEL (1951), S. 85–95; zu den von ihr angeführten angeblichen Werken von bzw. nach Beauneveu vgl. PANOFSKY (1953), Bd. 2, Abb. 119, 181.

diesgärtlein im Rahmen der Vorstellung der von ihm entdeckten vier Tafeln mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers (Abb. 91, 92).²³ In seinen Augen stammten die einzelnen Werke, die starke franko-flämische und norditalienische Einflüsse verrieten, jeweils aus verschiedenen Ateliers. Hinsichtlich der Datierung schloß er sich der mittlerweile üblichen Einschätzung an, nach der das Frankfurter Täfelchen um 1410, die Solothurner Madonna etwa 15 Jahre später und die Verkündigung in Winterthur um 1420/30 entstanden sei. Während letztere aber aus Basel stammen möge, hielt Lüdke für das Paradiesgärtlein eine Entstehung in Straßburg für ebenso wahrscheinlich wie für die beiden Marienszenen aus St. Marx sowie für die neu aufgetauchten Tafeln. Diese seien mit dem Frankfurter Bild, vor allem aber mit jenen beiden, um 1410/20 angesetzten Straßburger Gemälden am nächsten verwandt. Den italienischen, letztlich sienesischen Vorbildern der beiden Straßburger Tafeln ging dann Philippe Lorentz ausführlich nach, wobei er deren enge Zusammengehörigkeit mit dem Paradiesgärtlein betonte.²⁴

Die Lokalisierung der Frankfurter Tafel an den Oberrhein konnte sich somit durchsetzen, wohingegen die 1905 von Gebhardt vorgeschlagene Identifizierung des Malers mit dem aus Quellen bekannten Hans Tiefental von Schlettstadt zwar mehrfach aufgegriffen, jedoch nicht allgemein angenommen wurde. Plausibel erschien sie Rudolf Riggensbach, ebenso Paul Wescher und Hans Haug.²⁵ Mit Entschiedenheit vertrat dann kürzlich Robert Suckale die Tiefental-Theorie.²⁶ Dabei ordnete er zwei herausragende Werke bzw. Werkgruppen zwei einst offenbar berühmten oberrheinischen Malern zu: die Colmarer Kreuzigungstafel dem Hans Stocker, das Paradiesgärtlein und die Winterthurer Verkündigung dem Hans Tiefental, dessen Atelier auch einige Buchillustrationen zuzuschreiben seien.²⁷ Die Identifikation des Meisters des Paradiesgärtleins stützte Suckale dabei vor allem auf den Vergleich mit Werken des Malers Jost Haller, der angeblich ein Schüler Tiefentals gewesen sei. Zugleich widersprach Suckale der üblichen Datierung des Frankfurter Gemäldes um 1410 und setzte es, passend zu den dokumentierten Lebzeiten Tiefentals, 10 bis 20 Jahre später, die Winterthurer Verkündigung sogar erst im vierten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts an.

Weit zahlreicher und zugleich uneinheitlicher als die Vorschläge zur Datierung und Lokalisierung des Paradiesgärtleins fielen die Überlegungen zu dessen Inhaltsdeutung aus. Häufig wurde ein Schwanken oder zumindest eine Spannung zwischen religiöser und weltlicher

Thematik konstatiert, so bereits 1899 von Lichtwark, der von einer „Verquickung von Paradiesesstimmung und Liebesgarten“ sprach, und ähnlich urteilte Aldenhoven, dem der Anklang an ein „Gartenvergnügen“, wie es aus zeitgenössischen Kupferstichen bekannt sei, fast „den Himmelsraum vergessen“ lasse.²⁸ Als Umdichtung des Marienthemas im Geiste von Minnepoesie und Mystik sah Ernst Heidrich das Bild, und für Fritz Burger gab sich hier das Religiöse sogar als Erotisches.²⁹

Hatte man seit Kugler 1841 zunächst nur Georg und Michael identifiziert, den dritten Mann zumeist als Knappen und die drei Frauen auf der Wiese einfach als Heilige oder als Mägde Mariens angesprochen, schlug Glaser eine Benennung des Mädchens mit Psalterium als hl. Cäcilie, der Kirschpfückerin als hl. Dorothea und des dritten Mannes als hl. Sebastian³⁰ vor; für die dritte Frau wußte er indes keinen Namen.³¹ Das Bild sei vermutlich zur Privatandacht einer vornehmen Dame bestimmt gewesen; auch bemerkte Glaser die besondere Ungezwungenheit der Versammlung, die Freiheit in der Behandlung des Themas Madonna im Kreis von Heiligen. Von seinen Benennungen wurde „Dorothea“ in der nachfolgenden Forschung durchweg übernommen, die übrigen Identifizierungen aber bis in jüngste Zeit diskutiert.

Josef Strzygowski stellte das Frankfurter Bild Griegones „Ländlichem Konzert“ im Louvre an die Seite:³² Auf beiden Gemälden sei eine wasserschöpfende Frau in der linken unteren Bildecke, rechts davon eine Gruppe von Musizierenden zu sehen, was als Zeugnis eines merkwürdigen Zusammenhangs zwischen nördlicher und südlicher Kunst zu verstehen sei. Beide Darstellungen behandelten das Thema des Liebesgartens, das Frankfurter Bild in einer religiös gefärbten mittelalterlichen Variante nordischen Ursprungs, das Pariser Gemälde hingegen in weltlicher Form, die jedoch auf die älteren Liebesgärten zurückgehe. 1937 kam Strzygowski noch einmal auf das Paradiesgärtlein zurück, das er nunmehr als Schicksalsgarten Christi apostrophierte.³³ Dabei ging er von der Vorstellung eines nordischen Schicksalshains aus, der eigentlich indogermanischen Ursprungs und erst später von der christlichen Paradiesvorstellung okkupiert worden sei. Entsprechend handele es sich bei den drei Frauengestalten in der Nähe von Baum und Quelle um die drei Schicksalsgöttingen der Edda, um Nornen oder Parzen. Den sinnenden Engel identifizierte Strzygowski mit dem Urmenschen verschiedener Religionen, der bei den Griechen als Moira, im Abendland als Dichter oder Prophet auftrate. Zugleich soll er jedoch auch ein Todesengel sein, der Christus seiner Pas-

23 HARTWIEG, LÜDKE (1994), S. 79–96.

24 LORENTZ (1994), S. 118.

25 RIGGENBACH (1941), S. 34f; WESCHER (1947), S. 97; HAUG (1962), S. 89f.
26 SUCKALE (1998a), DERS. (1998b), S. 177f.

27 Vgl. dazu unten, Anm. 72.

28 Lichtwark nach HACK (1974), S. 33; ALDENHOVEN (1902), S. 113f, 342.
ROSEN (1903), S. 77–80, dachte ähnlich; ihm erschien Maria als „vornehme Burgherrin“ in einem im einzelnen naturnah geschilderten „Schloßgarten“, das Ganze als „höfisches Idyll“.

29 HEIDRICH (1909), S. 253; BURGER (1913), S. 55f.

30 Diese Identifizierung, weil der Baum, an den sich der Mann lehnt, den Ort von Sebastians Martyrium bezeichnen könne. Die Identifizierung wurde mehrfach aufgenommen, so von STANGE (1951), S. 61f, MÜNZEL (1956), S. 14–22.

31 GLASER (1924), S. 81f. Die Frau mit dem Psalterium wurde bereits von Lichtwark, s. HACK (1974), S. 33f, als Cäcilie oder Katharina angesprochen.

32 STRZYGOWSKI (1928/29), S. 60–62.

33 STRZYGOWSKI (1937), S. 66–85.

sion entgegenführt. In kirchlichem Auftrag oder unter kirchlichem Einfluß war das Paradiesgärtlein in Strzygowskis Augen nicht entstanden.

Gustav Hartlaub wandte sich in seinem kurz nach dem Krieg erschienenen „Kunstbrief“ gegen diese phantasierende Interpretation und ebenso gegen eine von Lothar Schreyer, dann in Abwandlung von Achim Krefting vorgeschlagene Lesart des Bildes als mystische Allegorie,³⁴ in der der Ritter den Menschen darstelle, welcher das Paradies betrete.³⁵ Naturdarstellung und die scheinbar weltliche Szene mit Edelfräulein und Ritter im Burggarten stehen nach Hartlaub im Dienste einer „halb noch christlich-jenseitigen, halb schon pantheistischen“ Mystik. Zwar identifizierte er die Frauengestalten als Dorothea, Martha³⁶ und Cäcilie oder Magdalena, doch hielt er ein Verständnis des Bildes als konventionelle *Sacra conversazione* für unzutreffend. Vielmehr stelle der Gerüstete im Gras einen Ritter dar, der zusammen mit seinem an den Baum gelehnten Knappen eine Madonnen- oder Paradiesesvision erfahren. Dabei würden sie von Michael – dem auch der Drache als Attribut zuzuordnen sei – in Empfang genommen, denn der Erzengel fungiere als Geleiter der Seelen bei ihrem Eintritt ins Paradies. Das Paradiesgärtlein stelle deswegen eine nicht genau bestimmbare Legende ähnlich der Göttlichen Komödie Dantes, der Tondals-Vision oder anderer Seelenreisen dar.

Kenneth Clark rechnete das Frankfurter Bild zu den Darstellungen des *Hortus conclusus* und nannte es das „Kronjuwel aller Paradiesesgärten“.³⁷ Es spräche die Sinne unmittelbar an mit dem Anblick und Geruch der Blumen, dem Geschmack der Früchte und den Klängen von Psalter und Gewässer; doch seien diese Qualitäten immateriell und repräsentierten himmlische Freuden in diesem von christlicher Symbolik erfüllten Garten. Stange sah das Paradiesgärtlein zu gleichen Teilen aus der französischen Buchmalerei wie dem Naturerleben der deutschen Mystik gespeist.³⁸ Elisabeth Wolffhardt suchte auf der Grundlage der Sinnbilder und Beiwoorte Mariens für fast alle Pflanzenarten des Paradiesgärtelins mariologische Interpretationen.³⁹ Die Rose sei in der Marienverehrung allgegenwärtig, wobei auch Pfingstrosen und Samt- oder Vexiernelken zu dieser Gattung gezählt worden seien. Die Gleichsetzung Mariens mit der Lilie gehe auf das Hohelied zurück. Das dort besungene „lilium convallium“ werde indessen mit dem Maiglöckchen gleichgesetzt. Veilchen, zu denen man auch Levkojen und Goldlack zählte, galten nach Wolffhardt ebenfalls als Marienblumen. Die Primel gehöre auch wegen ihres Beinamens „Himmelschlüssel“ in den Paradiesgarten; die Akelei sei „Unser Lie-

ben Frauen Handschuh“ genannt worden, das Gänseblümchen „Maßliebchen“, was in verkürzter Form „der Magd Maria lieb“ bedeuten könne. Erdbeeren hätten als Himmelskost der Seelen verstorbener Kinder gegolten. Überdies habe man den meisten Pflanzen Heilwirkung zuschrieben, besonders dem Immergrün, das den Biß giftiger Tiere neutralisiere. Nicht zufällig ranke es also um den Drachen herum, vielleicht auch als Schutz für den Betrachter des Bildes gemeint. Schließlich deutete Wolffhardt noch den schwarzen Vogel zu Füßen des stehenden Jünglings, der den von ihr als Baum der Erkenntnis identifizierten Stamm umfaßt, als Amsel, die als Totenvogel gegolten habe. Der Jüngling stelle daher einen Frühverstorbenen dar, dessen Andenken die Tafel als Gedächtnisbild gewidmet gewesen sei. Sowohl symbolische als auch botanische Bedeutung erkannte Lottlisa Behling in den Pflanzen auf dem Bild.⁴⁰ Botanisch entspräche der Garten weitgehend der Anleitung, die Albertus Magnus im 13. Jahrhundert zur Anlage eines Lustgartens gab.⁴¹ Hinsichtlich der symbolischen Deutung schloß sich Behling eng an Wolffhardts mariologische Interpretation an, wobei sie sich auf die Naturkunde Konrads von Megenberg und die in Würzburg entstandene „Goldene Schmiede“ berief.

Eine umfassende Deutung des Bildinhals versuchte Ewald M. Vetter in seiner 1965 gedruckten Heidelberger Antrittsvorlesung.⁴² Dabei ging er von der metaphorischen Gleichsetzung der Muttergottes mit dem Paradies aus. So wie das Paradies als Ganzes das Dasein der Muttergottes repräsentiere, spiegelten die Pflanzengattungen einzelne Aspekte ihres Wesens wider als Ausdruck von Traditionen, die teils in der Metaphorik des Hoheliedes, teils in Brauchtum und Volksglauben verwurzelt seien. Der Erdbeerbusch links vom Erzengel spiele auf die jungfräuliche Mutterschaft Mariens an, der Baumstumpf mit den zwei aufgepropften Reisern daneben auf ihre unbefleckte Empfängnis. Bei den zwei vollständigen Bäumen treffe die übliche Deutung als Baum des Lebens und Baum der Erkenntnis gemäß dem biblischen Bericht zu. Ebenso diene die exponierte Darstellung bestimmbarer Vogelarten der Komplettierung der Paradiesesvorstellung, weil in zeitgenössischen Erbauungsschriften das immerwährende Engelskonzert im Himmel mit dem unermüdlichen Gesang edler Vögel verglichen werde. In den weiblichen Heiligen sah Vetter die „virgines capitales“: die Kirschenpfückerin sei eindeutig Dorothea; bei der wasserschöpfenden Heiligen an der Quelle handele es sich um die hl. Barbara, da der Legende nach ihre Reliquien ein ausgetrocknetes Bächlein zum Strömen brachten. Die mit dem Christkind musizierende Heilige muß laut Vetter Katharina sein, weil

34 SCHREYER (1931), S. 47f., KREFTING (1937), S. 79–81.

35 HARTLAUB (1947).

36 Diese Benennung der Frau mit Schöpfkelle vertrat auch STANGE (1951), S. 62.

37 CLARK (1949), S. 9–11.

38 STANGE (1951), S. 61–65.

39 WOLFFHARDT (1954), S. 177–196. Vgl. Anselm SALZER, Die Sinnbilder und Beiwoorte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters, Linz 1893.

40 BEHLING (1957), S. 20–30.

41 Ähnlich HENNEBO (1962), S. 131–136, der das Bild einen „großen Mariengarten“ nennt, welcher einer ritterlichen Gesellschaft als Aufenthaltsort diene. Maria schlüpfe in die Rolle der Burgherrin, die weiblichen Heiligen fungierten als Edelfräulein.

42 VETTER (1965), S. 102–146.

sie zum einen als Maria am nächsten stehende Heilige nicht fehlen dürfe, zum anderen weil das gemeinsame Mu-sizieren mit dem Christusknaben die mystische Vermählung der Heiligen evoziere. Den stehenden Jüngling ganz rechts identifizierte er als hl. Oswald, einen englischen König des 7. Jahrhunderts, dessen Attribut, der Rabe, in dem schwarzgefiederten Vogel zu Füßen des Jünglings zu erkennen sei. Alle drei Heiligen müssen Vetter zufolge in Analogie zur Muttergottes gesehen werden: Georg erlöst die Prinzessin von dem drohenden Tod so wie Maria die Menschheit von der Erbsünde; Michael ist mit ihr durch die Überwältigung des siebenköpfigen Ungeheuers der Apokalypse und die Errettung des Weibes in der Sonne verbunden, und Oswald wurde wegen seiner unverweslichen Handreliquie als Parallelfall zum unvergänglichen Leib der Muttergottes geführt. Mariensymbolik verberge sich schließlich auch in dem Tisch mit Äpfeln und Wein neben der sitzenden Gottesmutter sowie in der Dreiecks-komposition von Maria, Tisch und Christuskind: „Die Aussage dieses Zentrums lautet: Maria ist die Mutter Gottes.“⁴³

Für Hanspeter Landolt bildeten das Paradiesgärtlein, die Solothurner Madonna und die Straßburger Tafeln eine Gruppe, die durch „das Fehlen höfischen Glanzes, die schlichte, fast volkstümliche Innigkeit und die Verbindung von lyrischer Grundstimmung mit einer naiven, gesunden Freude an der sichtbaren Wirklichkeit“ charakterisiert werde.⁴⁴ Im Paradiesgärtlein mischten sich geistliche Er-zählung, Symbolik und weltlicher Schauplatz, der einem höfischen Liebesgarten näher stünde als einem entrückten Jenseits. Landolt sprach sogar von einer „alemannische[n] Decamerone-Situation“. Für Rose-Marie und Rainer Hagen verkörperte der Baumstumpf mit den zwei jungen Trieben im Vordergrund das sündige Menschengeschlecht, und in dem jungen Mann rechts außen vermuteten sie einen Verstorbenen, zu dessen Gedenken die Tafel entstanden sein könnte.⁴⁵ Auf sein Ableben deute der schwarze Vogel zu seinen Füßen hin, während der Um-stand, daß er den Paradiesbaum eng umklammert hält, seine Hoffnung auf ein ewiges Leben ausdrücke.

Roland Recht und Albert Châtelet siedelten das Para-diesgärtlein „auf halber Strecke zwischen dem Sakralen und dem Profanen“ an.⁴⁶ Sie gingen, wie zuvor Heimo Reinitzer,⁴⁷ zwar vom Hortus conclusus aus, empfanden dessen heiliges Personal aber als frei von jeglicher Mystik; statt dessen sahen sie in der Versammlung einen nur leicht modifizierten Liebesgarten, den ein Fürst oder kirchlicher Würdenträger als privates Andachtsbild in Auftrag gegeben haben könnte. Als originelle Paraphrase des Hortus

conclusus bzw. als Variante der Madonna im Rosenhag be-trachtete auch Suckale das Gemälde;⁴⁸ er hielt jedoch eine Äbtissin oder eine andere hochrangige Dame für die Stif-terin, was die prominente Plazierung der Frauen auf der heraldisch rechten Seite der Tafel erklären würde. Für eine gebildete Dame als Bestellerin spräche ferner, daß Maria ihre mütterlichen Pflichten zugunsten der Lektüre hint-angestellt hat. In diesem Zusammenhang sei möglicher-weise auch die Provenienz sowohl der Straßburger Tafeln als auch der Solothurner Madonna aus Frauenklöstern von Bedeutung. Darüber hinaus sei die Identität der Heili-gengestalten verschlüsselt, nur für Eingeweihte verständlich; an deren inzwischen geläufigen Benennungen als Dorothea, Barbara, Katharina, Georg, Michael und Oswald hielt Suckale jedoch fest. Insgesamt sah er im Paradiesgärtlein ein „Bild-Gedicht“ neuen Typs, das gleichzeitig Meditationsgegenstand, erzählende Szene und Luxusobjekt sei.

Eine neue Erklärung für die Anwesenheit der männli-chen Heiligen im Paradiesgärtlein suchte Samantha Riches:⁴⁹ Michael und Georg vertraten nicht nur beide den Typus des Drachentöters, sondern stünden ebenso für Jungfräulichkeit, die sich bei dem Erzengel als ge-schlechtslosem Himmelswesen von selber verstünde, während Georgs Keuschheit durch seine Legende hinreichend bezeugt sei. Besonders akzentuiert würde diese durch den Drachen, der weiblichen Geschlechts und tot sei und daher symbolisiere, daß der Heilige die eigene Be-gierde überwunden habe. Henry Keazor wandte sich jüngst vertiefend einzelnen ikonographischen Aspekten des Bildes zu.⁵⁰ Die meisten Heiligen würden bewußt durch zwar auf ihre Legende anspielende, aber nicht ka-nonische Attribute gekennzeichnet. Die Identifizierung von Dorothea und Barbara liege auf der Hand; die Frau mit Psalterium stelle aber die hl. Agnes dar, denn diese könne als Zuhörerin eines musizierenden Christus gezeigt werden⁵¹ und ferner paßten der weiße Mantel und das lange Haar ebenso zu ihr wie die florale Ornamentik des Kopfschmucks, der für die Sittsamkeit der Jungfrau stehe. Keazors Hauptaugenmerk galt jedoch der Gestik des En-gels, die er, im Anschluß an Lichtwark,⁵² als einen durch zahlreiche Bildquellen belegten Ausdruck von Singen deu-tete, dem sich die drei Männer hier widmeten.

DISKUSSION

Das Frankfurter Paradiesgärtlein ist ohne den geringsten Hinweis auf seinen ursprünglichen Kontext überliefert,

⁴³ Ebd., S. 130. Eine etwas abweichende, meist eher erbauliche theologische Interpretation bei ZINK (1965). LOECKLE (1969) deutet das Gemälde, ver-standen als Meditationsbild, auf der Grundlage einer geometrischen Kompositionsanalyse in anthroposophischem, auf Rudolf Steiner auf-bauendem Sinne.

⁴⁴ LANDOLT (1968), S. 65f.

⁴⁵ HAGEN, HAGEN (1988), S. 104–110.

⁴⁶ RECHT, CHÂTELET (1988), S. 222–224.

⁴⁷ REINITZER (1982), S. 45.

⁴⁸ SUCKALE (1998a); DERS. (1998b), S. 176–178.

⁴⁹ RICHES (2000), S. 97–99.

⁵⁰ KEAZOR (2001), S. 231–240.

⁵¹ Keazor führt, ebd., Abb. 9, eine oberrheinische Miniatur des frühen 14. Jahrhunderts (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Hs. St. Geor-gen. Perg. 5, fol. 16v) mit Agnes als Zuhörerin eines fidelind Christus an.

⁵² Vgl. HACK (1974), S. 33f.

jeder äußere Anhaltspunkt zu seiner Herkunft und seiner ehemaligen Funktion fehlt. Wahrscheinlich wird es von Anfang an eine Einzeltafel gewesen sein, denn eine Ergänzung durch Flügel wäre zwar ikonographisch denkbar,⁵³ jedoch kaum mit der Komposition, vor allem der links abschließenden Mauer, zu vereinbaren.

Als sicher kann angenommen werden, daß die Tafel am Oberrhein entstand, wo sie sich in eine bestimmte, weiter unten zu besprechende Werkgruppe einreihen läßt. Mit oberrheinischen Werken, die außerhalb jener relativ klar umrissenen Gruppe stehen, besitzt das Paradiesgärtlein dagegen nicht viel Gemeinsamkeiten. Eine nur wenig jüngere elsässische Arbeit, zwei in Schwarzlotmalerei auf Goldgrund ausgeführte längliche Tafeln mit Szenen aus dem Leben Christi,⁵⁴ ähnelt dem Frankfurter Gemälde stilistisch in geringem Maße, teilt mit ihm jedoch eine bemerkenswerte technische Eigenart: Wie auf dem Brustpanzer des hl. Georg in Frankfurt werden auch dort die „Höhungen“ im Gold, etwa auf Faltenwülsten, mittels kleiner punktförmiger Punzen angegeben. Möglicherweise handelte es sich bei diesem selteneren Mittel um einen Kniff mit regionaler, aber werkstattübergreifender Verbreitung.

Zu einer genaueren Datierung des Paradiesgärtleins lassen sich nur ungefähre Anhaltspunkte finden. Der dendrochronologische Befund legt eine Entstehung bereits gegen 1400 nahe, schließt aber eine deutlich spätere Ansetzung nicht aus. Einen Hinweis gibt ferner die Figur des hl. Georg: Sein Harnisch entspricht einem schon am Ende des 14. Jahrhunderts geläufigen Typ;⁵⁵ fast identisch findet sich diese Rüstung, einschließlich des ungewöhnlich geriefelten Wamses, in einer oberrheinischen Buchillustration von etwa 1410/20 und noch um 1430 bei der Georgsfigur des Berner Münsters von der Hand des aus Straßburg stammenden Matthäus Ensinger.⁵⁶ Die ganze Gestalt des Georg auf unserer Tafel gleicht in ihrer Ausstattung, ihrer Haltung und selbst ihrer Positionierung im Bildfeld stark dem nämlichen Heiligen einer kölnischen Sacra conversazione aus dem Umkreis des Veronika-Meisters, heute in Philadelphia, und mehr noch dem Georg auf der Mitteltafel des Altars der Bielefelder Marienkirche, der dem Dortmunder Berswordt-Meister zugeschrieben wird und einst das Datum 1400 trug.⁵⁷ Mit Sicherheit ist für alle drei Beispiele ein gemeinsames Urbild anzunehmen, das vermutlich der franko-flämischen Malerei angehörte.⁵⁸ Diese Georgsfigur würde also gleichfalls eine recht frühe Ansetzung der Frankfurter Tafel erlauben. Allerdings haben sich die Gestalten in ihrer zarten, doch körperlichen Durch-

bildung von Werken wie dem genannten Bielefelder Altar entfernt; die reiche Ausgestaltung des Schauplatzes sowie die sich ausbreitenden, weich fließenden Gewandungen gehören ganz dem entwickelten Weichen oder Internationalen Stil an, wie er – ohne direkte Verwandtschaft – sehr schön in den berühmten Kalenderbildern der Très Riches Heures der Brüder Limburg gegen 1415 auftritt. In Ermangelung eines künstlerisch nahestehenden datierten Vergleichsstücks lassen die verschiedenen Indizien eine Datierung der Frankfurter Tafel auf etwa 1410/20 gerechtfertigt erscheinen.

Das künstlerische Umfeld des Paradiesgärtleins kann mit den vier immer wieder in der Literatur angeführten Werken umrissen werden: der Verkündigung in Winterthur (*Abb. 87*), der „Madonna mit den Erdbeeren“ in Solothurn (*Abb. 88*), den beiden Marientafeln in Straßburg (*Abb. 89, 90*) sowie den erst in jüngerer Zeit ans Licht gekommenen Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers in Karlsruhe (*Abb. 91, 92*). Gemeinsam sind ihnen in erster Linie die sehr ähnlichen, oft sogar gleichen Gesichtstypen, eine feine, emailhafte Malweise, leuchtende Farbigkeit und der Gesamteindruck zarter, lyrischer Stimmung. Ein weiteres Werk nimmt einen etwas größeren Abstand zu der Gruppe ein, nämlich das Tennenbacher oder Staufen Altar genannte Retabel. Daniel Hess konnte es kürzlich als Arbeit der Zeit um 1440 an den Anfang einer Reihe von oberrheinischen Tafelbildern stellen,⁵⁹ die bis hin zum Stauffenberg-Retabel von etwa 1455/60 in Colmar und darüber hinaus reicht; die dem Paradiesgärtlein stilistisch verwandten Marienszenen der ehemaligen Innenseite verraten bereits deutlich ihre Zugehörigkeit zur nächsten Generation.

Indes ist auch die engere Gruppe um die Frankfurter Tafel keineswegs homogen, die Frage der Händescheidung bzw. der Zuordnung zu einzelnen Werkstätten oder sogar Entstehungsorten nicht hinreichend geklärt. Einem Vergleich scheinen zunächst die sehr unterschiedlichen Maße dieser Arbeiten entgegenzustehen – während die Abmessungen der Erdbeermadonna etwa 141 x 85 cm betragen und die beiden annähernd quadratischen Straßburger Tafeln jeweils gegen 115 cm Kantenlänge messen, ist das Bild in Winterthur mit 18,5 x 15 cm sogar kleiner als das Paradiesgärtlein; in der Größe der Figuren stimmt es mit diesem aber weitgehend überein. Tatsächlich zeigt es sich jedoch, daß die Formatunterschiede in dieser Werkgruppe keine hervorragende Rolle im Hinblick auf Stil bzw. Mal- und Darstellungsweise spielen.

53 Eine Wiese mit Maria im Kreis von Heiligen auf der Mitteltafel und Flügel mit Einzelheiligen zeigt etwa ein ungefähr zeitgleiches kölnisches Triptychon in Berlin, vgl. STANGE, KV 1, S. 33, Nr. 69 (als Meister des älteren Sippaltafs).

54 Colmar, Musée d'Unterlinden, vgl. STANGE (1951), S. 69f; DERS. (1970), Nr. 37.

55 Vgl. Ortwin GAMER, Harnischstudien V. Stilgeschichte des Plattenharnischs von den Anfängen bis um 1440, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 50, 1953, S. 53–92; recht ähnlich ist etwa S. 66f, Abb. 69, Grabfigur des 1403 gestorbenen Heinrich von Bickenbach in München; ein ähnliches Beinzeug wie auf HM 54 etwa bei Spinello Aretino, um 1387, ebd., Abb. 105/4.

56 Vgl. SLADECZEK (1999), S. 191–207; die Handschrift enthält den Bellifortis des Konrad Kyeser, Budapest, Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Inv. K 465; vgl. ebd., Abb. 219.

57 Vgl. STANGE, KV 1, S. 137f, Nr. 447.

58 So vermutet schon FISCHEL (1951), S. 86.

59 Daniel HESS, Der sogenannte Staufen Altar und seine Nachfolge. Zur oberrheinischen Malerei um 1450, in: F. M. Kammler, C. B. Gries (Hg.), Begegnungen mit Alten Meistern. Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 17), Nürnberg 2000, S. 77–87.



Abb. 89:
Oberrheinischer
Meister um 1430/40,
Geburt Mariens,
Straßburg, Musée de
l'Œuvre Notre Dame

Als Werk des Paradiesgärtlein-Meisters selbst ist mehrfach die ebenfalls miniaturhaft feine, in hellem Rot und strahlendem Blau leuchtende Verkündigung der Sammlung Reinhart in Winterthur (Abb. 87) angesehen worden. Das mit dem ursprünglichen integrierten Rahmen und der originalen Rückseite erhaltene Täfelchen war offenkundig immer ein Einzelbild; es gibt keine alten Spuren von Scharnieren. Das Bild zeigt sich deutlich von westlicher Kunst beeinflußt, so bei dem annähernd zentralperspektivisch gegebenen Kastenraum, den zum Rand eine Art halber „Diaphragmabogen“ abschließt, wie Panofsky diese beim Bouicaut-Meister und anderen Pariser Buchmalern um 1400 auftauchende vordere Begrenzung bezeichnet hat.⁶⁰ Besonders frappierend ist die Ähnlichkeit der Marienfigur in Winterthur mit der Annunziata auf dem sogenannten „Norfolk-Triptychon“ in Rotterdam, das sicherlich in der Diözese Lüttich, vielleicht in Maastricht, geschaffen wurde und meist um 1415/20 datiert wird.⁶¹ Die

Sitzpose – spiegelverkehrt –, das verkürzt gesehene Buch auf dem Schoß, auch die Geste einer erhobenen Hand und selbst das einheitliche Blau von Kleid und Mantel stimmen bei diesen beiden Gemälden stärker überein als bei irgendeinem weiteren Bild. Dabei ist vor allem das Hocken auf dem Boden ein in älterer Kunst nicht geläufiges, letztlich aus Italien stammendes Motiv, welches uns in kaum einer nordalpinen Verkündigung vor dem Rotterdamer Triptychon begegnet. Andere Motive des oberrheinischen Bildes lassen an die frühe Generation altniederländischer Malerei denken, so der Fayencekrug, der in seiner Gestalt und selbst in der Ansicht sehr ähnlich auf der flémallesken Verkündigung in Brüssel sowie dem damit zusammenhängenden Mérode-Altar auftaucht.⁶²

Die Winterthurer Tafel zeichnet sich indes durch ein meist übersehenes, äußerst modernes Element aus, welches das „Norfolk-Triptychon“ noch nicht aufweist: den vereinzelt wiedergegebenen Schlagschatten, deutlich vor

60 PANOFSKY (1953), Bd. 1, S. 58.

61 Vgl. dazu PANOFSKY (1953), Bd. 1, S. 92f, Bd. 2, Abb. 106, 107; zuletzt Ausst. Kat. GEBET IN SCHOOHNHEIT. Schatten von privé-devotie in Europa, Henk van Os u. a., Amsterdam, Rijksmuseum 1994, S. 118–122, Tafel 37.

62 Die Einschätzungen der beiden Bilder und besonders ihres Verhältnisses untereinander schwanken beträchtlich; vgl. zuletzt Stephan KEMPER-

DICK, Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden, Turnhout 1997, S. 77–99; dort, S. 90f, auch ein Vergleich dieser beiden Bilder sowie des „Norfolk-Triptychons“ mit den oberrheinischen Gemälden. Die Annunziata des Brüsseler Bildes erinnert gleichfalls an die in Winterthur, ist dieser jedoch erheblich weniger nah als die Figur des „Norfolk-Triptychons“.



*Abb. 90:
Oberrheinischer
Meister um 1430/40,
Zweifel Josephs,
Straßburg, Musée de
l'Œuvre Notre Dame*

allem in Mariens Rücken und an der Handtuchstange links hinten. Dieses Phänomen ist im deutschsprachigen Raum erstmals in Lucas Mosers Tiefenbronner Altar von 1432 nachzuweisen und dürfte kaum früher bekannt geworden sein, ja selbst in den Niederlanden, wo es im Kreis der van Eyck und des Meisters von Flémalle vermutlich entwickelt wurde, war es bis in die 1430er Jahre hinein wohl noch eine Neuheit. In die Winterthurer Darstellung sind mithin neben Anregungen der sogenannten „vor-Eyckischen“ Kunst bereits solche der eigentlichen altniederländischen Malerei eingeflossen, was eine Datierung nicht vor den 1430er Jahren nach sich ziehen dürfte. Passend zu einer solchen Ansetzung erscheint die Winterthurer Tafel hinsichtlich der blockhafteren Figuren und des Raums moderner als das Paradiesgärtlein.

Trotz annähernd identischem Maßstab, ja beinahe genau gleich großen Gesichtern, und einem ähnlichen Gesamteindruck von Feinheit zeigen die beiden Tafeln zudem deutliche Abweichungen in der Malweise. Bei der Verkündigung sind die Formen vergleichsweise weniger präzise umrissen, Details wirken geradezu flackernd. So werden die Geschirrteile auf dem rückwärtigen Bord frei mit einigen hellen und dunklen Strichen auf dem grauen Grund angegeben, ohne daß die Form vollständig ausgemalt wäre. Ganz anders als im Paradiesgärtlein wirken die

Haare der Protagonisten dünn und strähnig, gleichfalls dünn und wenig plastisch die Hände. Dem Gesicht Mariens fehlt das Runde, Weiche und Fleischige, es gerät spitzer, weniger lieblich und weniger lebendig als bei den Frankfurter Heiligen; und während diese allesamt ihre Ohren sehen lassen, sind sie beim Erzengel und der Annunziata unter dem Haar verborgen. Weiterhin haben die unidentifizierbaren weißen und rosa Blüten in der Vase vorn nicht viel mit den bestimmt charakterisierten Pflanzen des Paradiesgärtleins gemein. Schließlich läßt die Mal schicht stellenweise – am Kissen Mariens und auf der rechten Wand neben dem Vorhang – eine Unterzeichnung durchscheinen, die mit dichten, parallel geführten Schraffuren arbeitet, wie sie das rein linear unterzeichnete Paradiesgärtlein nicht kennt.

Eine genau entgegengesetzte Richtung vertritt die Solothurner Madonna (Abb. 88), die zweite mehrfach dem Maler des Frankfurter Bildes zugesprochene Tafel. Hier erscheinen die Formen weitaus härter, gewissermaßen „unmalerischer“, wobei allerdings der enorme Maßstabsunterschied bedacht werden muß. Diesem bzw. der damit verbundenen abweichenden Ausführung mögen die gegenüber dem Paradiesgärtlein erheblich geringere Lebendigkeit und der fehlende Schmelz des Inkarnats bei dem großen Madonnenbild teilweise geschuldet sein. Von Typ



Abb. 91: Oberrheinischer Meister um 1420/30, Johannes der Täufer und Christus, Kunsthalle Karlsruhe



Abb. 92: Oberrheinischer Meister um 1420/30, Heimsuchung Mariens: Kunsthalle Karlsruhe

und Motiv her gesehen stimmt der Kopf der Solothurner Maria mit demjenigen der Gottesmutter auf dem Frankfurter Bild weitgehend überein. Allerdings sind die Augen der Solothurnerin und mehr noch die ihres Sohnes auch proportional erheblich größer, zudem starrer als auf der kleineren Tafel. Ein erstaunlicher Unterschied zwischen den beiden Gemälden tut sich ferner bei den Vogeldarstellungen auf; die Tiere sind auf der Solothurner Tafel länglicher proportioniert und wirken weniger fiedrig als im Frankfurter Bild. Die Blaumeise auf dem Baum rechts im Paradiesgärtlein etwa ist in ihrer rundlichen Form und ihrer ganzen Haltung lebensechter als der nämliche, geradezu silhouettenhaft flach erscheinende Vogel links im Rosenspalier der Madonnentafel. In ähnlicher Weise machen die Pflanzen des großformatigen Bildes einen etwas schematischeren Eindruck als die des Paradiesgärtleins, was insbesondere durch die steife Parzellierung von Maiglöckchen und Märzenbechern im Vordergrund unterstrichen wird – wobei noch bemerkt sei, daß die identischen Blumenarten auf dem Frankfurter Bild recht unterschiedlich wiedergegeben werden, vor allem im Hinblick auf Form und Proportionen von Blüten und Blättern sowie Dichte der Stauden.

Äußere Anhaltspunkte für eine Datierung des Solothurner Gemäldes gibt es kaum; eine gewisse Monumentalität der ungewohnt großen Figur dürfte ein wesentlicher Grund für die übliche spätere Datierung sein, sie ist aber stark durch Format und Thema bedingt. Schlagschatten fehlen noch ganz, der bereits erwähnte, letztlich sicher der neueren niederländischen Malerei entstammende Fayencekrug ist jedoch vorhanden und stimmt mit dem Winterthurer Exemplar nicht nur in der Form, sondern auch in der Ansicht im wesentlichen überein – hier scheint es naheliegend, nur eine gemeinsame Quelle anzunehmen. Bringt man dies Motiv mit der unmittelbaren Vor- oder der Frühgeschichte der altniederländischen Malerei in Zu-

sammenhang, wird dadurch die übliche Datierung der Madonnentafel um 1420/30 gestützt. Dieser Ansetzung würde ferner die Kleidung des Stifters – der knielange, an der Taille gegürzte Rock mit Beutelärmeln – nicht im Wege stehen.

Bei den vier kleinen Tafeln in Karlsruhe (Abb. 91) hingegen erinnern manche Gesichter auch in der Ausführung stark an das Paradiesgärtlein, was ganz besonders evident wird, wenn man die Maria der Heimsuchung (Abb. 92) der Muttergottes im Frankfurter Bild gegenüberstellt.⁶³ Ebenso gleichen sich Hände und Haare in beiden Werken. Andererseits fehlt den Figuren der Johannesszenen etwas von der Verfeinerung und Zartheit der Heiligen im Paradiesgärtlein, sie sind in ihren Proportionen unersetzt, wirken behäbiger; selbst die so ähnlich gemalten Gesichter besitzen weniger Schmelz. Zudem bekommen sie durch die – anders als im Paradiesgärtlein – im Verhältnis zum Körper sehr großen Köpfe etwas Schweres. Tendenziell weisen die Gesichter zudem recht große, leicht starre Augen auf, die wiederum an die Solothurner Tafel denken lassen. Allgemein vermitteln die Kompositionen der vier Tafeln den Eindruck geringerer Subtilität.

Die beiden größeren Tafeln mit der Geburt Mariens (Abb. 89) und dem Zweifel Josephs (Abb. 90) im Musée de l’Œuvre Notre-Dame in Straßburg, die am schlechtesten erhaltenen Gemälde der Gruppe, gehörten einst wohl zu einem Marienaltar, der für eine Straßburger Kirche, vielleicht für die des Dominikanerinnen-Klosters St. Marx, geschaffen wurde.⁶⁴ Ihre übliche Datierung um 1420 oder sogar früher ist wiederum korrekturbedürftig: Wie bereits Futterer bemerkte – ohne allerdings Schlüsse daraus zu ziehen –, werfen etliche Objekte auf den Bildern deutliche, formverdoppelnde Schlagschatten, beispielsweise die Werkzeuge auf Josephs Hobelbank, der Griff an der Schranktür links im selben Bild, die Prophetenstatuen an der Binnenrahmung der Geburtsszene; dies erinnert vom

⁶³ Die einzelnen Köpfe auf diesen je etwa 40 x 20 cm messenden Tafeln sind deutlich größer als auf dem Frankfurter und dem Winterthurer Bild.

⁶⁴ LORENTZ (1994); LÜDKE in HARTWIEG, LÜDKE (1994), S. 80, 96.

Prinzip her an Hans Multschers Wurzacher Altarflügel von 1437.⁶⁵ Entsprechend dem oben zur Verkündigung in Winterthur Festgestellten, können die Straßburger Bilder also nicht vor den 1430er Jahren angesetzt werden. Die Mariengeburt folgt ziemlich getreu einer Sieneser, letztlich auf Ambrogio Lorenzetti zurückgehenden Komposition, deren Weg an den Oberrhein unbekannt ist.⁶⁶ Von einem zumindest indirekten Kontakt mit altniederländischer Malerei sprechen außer den Schlagschatten einzelne Motive auf dem Bild des Josephszweifels: die rückwärtige Waschnische mit Handtuch, die Werkbank mit Werkzeugen, die wie zufällig im Regal verstauten Bücher.⁶⁷

Die von Stange in Abrede gestellte Zugehörigkeit der beiden Marientafeln zu den Werken um das Paradiesgärtlein wird an den Physiognomien mehr als deutlich. Die Übereinstimmungen gehen dabei über den Typus hinaus und betreffen ebenso die Ausführung, die gerade angesichts des sehr unterschiedlichen Maßstabs ganz außerordentlich ähnlich ausfällt. Besonders eindringlich ist dies bei der Dienerin mit Wasserkanne am Wochenbett Annas erkennbar, deren Profil (*Abb. 96*) mit dem der kirschpflückenden Heiligen des Paradiesgärtleins (*Abb. 95*) in der Durchbildung weitgehend übereinstimmt. Obgleich der Kopf der Dienerin absolut gesehen mehrfach so groß ist, erscheint selbst die Strichführung fast identisch, etwa beim nicht ganz vertriebenen Glanzlicht entlang des Nasenrückens, dem geschwungenen dunkelbraunen Rand des Oberlids oder dem Licht auf der Oberlippe und der ocker-gelb verschatteten Augenhöhle. Aller Größendifferenzen ungeachtet sind auch die Köpfe der neugeborenen Maria (*Abb. 94*) und des Frankfurter Jesusknaben (*Abb. 93*) bis hinein in Strichführung und Ausdruck aufs engste verwandt, weit mehr als es etwa gegenüber dem Solothurner Christkind der Fall ist. Im Vergleich zu den oben charakterisierten Eigentümlichkeiten des Winterthurer Täfelchens einerseits, der Solothurner Madonna andererseits, stehen die Straßburger Gemälde dem so viel kleineren Frankfurter Stück in der Malweise am nächsten; es gibt weder die Glätte und Härte der Formen noch die flackernd-unplastische Bildung der beiden anderen Werke. Ebenso kommt die Figurenbildung generell dem Paradiesgärtlein recht nahe und hebt sich damit etwa von den gedrungeneren, großkopfigen Gestalten der Karlsruher Tafeln ab. Feinheit und Zierlichkeit des Frankfurter Bildes fehlen den Straßburger Darstellungen allerdings auf weiten Strecken; Gesichter wie dasjenige Annas oder der beiden Männer im Vorraum geraten schwerer, in den Formen wulstiger. Auch die Palette fällt, wie schon Lüdke betont hat, anders aus, benutzt mehr gebrochene Töne; dies mag jedoch thematisch bedingt sein.

Die recht uneinheitlich, mitunter geradezu chaotisch gehandhabten Verkürzungen auf der nicht nach einem italienischen Vorbild gestalteten Darstellung des Josephszweifels können wiederum durchaus mit dem Paradies-



Abb. 93: Oberrheinischer Meister um 1410/20, Das Paradiesgärtlein: Kopf des Christuskindes, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut



Abb. 94: Oberrheinischer Meister um 1430/40, Geburt Mariens: Kopf Mariens, Straßburg, Musée de l'Œuvre Notre Dame

gärtlein verglichen werden: Dort gehorchen die Mauer und ihre Zinnen, das Wasserbecken vorn, der Tisch und sein Fuß sowie die Rasenbank hinten jeweils abweichen-den Perspektiven. Für die Wiedergabe botanischer Details bieten beide Straßburger Marienszenen wenig Gelegenheit, das schematische Bäumchen im Topf vor Josephs Werkbank ist jedoch der gleichfalls nicht ausdifferenzierten Krone des Baums rechts bei der Frankfurter Männergruppe nicht unähnlich. Recht liebevoll und genau werden zudem die Wollknäuel und Utensilien Mariens und die Schreinerwerkzeuge ihres Gatten geschildert. Die Dichte und gestochene Brillanz des Paradiesgärtleins stellt sich allerdings trotzdem nicht ein.

65 Berlin, Gemäldegalerie, s. STANGE, DMG 4, S. 104, Abb. 157–161.

66 Dazu ausführlich LORENTZ (1994).

67 Die Nische mit Wasserbehälter und Handtuch kommt auf der Mitteltafel

des Mérode-Altars vor, die Werkbank Josephs mit verstreuten Werkzeugen auf dessen rechtem Flügel, vgl. dazu Anm. 62. Die Bücher im Regal hinter halb zugezogenem Vorhang sind ein mehr eyckisches Motiv.



Abb. 95: Oberrheinischer Meister um 1410/20, *Das Paradiesgärtlein: Kopf einer Heiligen*, Frankfurt, Städelsches Kunstmuseum



Abb. 96: Oberrheinischer Meister um 1430/40, *Geburt Mariens: Kopf einer Dienerin*, Straßburg, Musée de l'Œuvre Notre Dame

Wenn die Straßburger Tafeln so auch nicht den künstlerischen Rang des Paradiesgärtlein erreichen, bleiben ihre Übereinstimmungen mit dessen Malerei erstaunlich. Das um so mehr, als nicht nur eine enorme Größendifferenz, sondern gleichfalls ein beträchtlicher zeitlicher Abstand

beide Werke trennen dürfte. Aufgenommen wurden in die beiden jüngeren Bilder eine mehr oder weniger komplette italienische Komposition, einige wohl aus neuerer niederländischer Kunst stammende Motive sowie die sicherlich sehr moderne Wiedergabe einzelner Schlagschatten. Das Verständnis von Figuren, Draperien und letztlich auch Raum dagegen ist auf dem Stand des Paradiesgärtlein geblieben, weshalb die übliche Datierung der beiden großen Bilder gegen 1420 nicht überrascht. Die Verkündigung der Sammlung Reinhart oder die erwähnten, nur mehr in den weiteren Umkreis gehörigen Marienszenen des Tennenbacher Altars verraten demgegenüber in Faltengebung und Figurenauffassung ihre späte Entstehungszeit deutlicher.

Die grob gesehen etwa zeitgleichen Werke in Winterthur und Straßburg sowie die wohl unwesentlich ältere, im Maßstab den Marienszenen aber am nächsten kommende Solothurner Madonna dürften mit Sicherheit jeweils von verschiedenen Händen herrühren. Zum Meister des Paradiesgärtlein hält der Maler der kleinen Verkündigung den größten Abstand; diese beiden sind gewiß nicht miteinander zu identifizieren. Auf der Solothurner Tafel wiederum weichen nicht nur die Vogeldarstellungen vom Frankfurter Werk ab. Da die große Ähnlichkeit in der Ausführung der Gesichter des Paradiesgärtlein und der Straßburger Tafeln deutlich macht, daß die Malweise in unserer Werkgruppe gar nicht so sehr von der Größe der jeweiligen Bilder abhängig ist, kann man umgekehrt vermuten, daß die in dieser Hinsicht deutlichen Abweichungen zwischen Solothurner Tafel und Städels-Bild nicht allein im großen Maßstabsunterschied, sondern ebenso im individuellen Stil begründet liegen.⁶⁸ Bei den Straßburger Marienszenen handelt es sich daher um die einzigen Werke der Gruppe, die als – späte – Arbeiten des Paradiesgärtlein-Meisters in Frage kommen; eine mögliche Beteiligung von Mitarbeitern bei den beiden Tafeln sei dabei außer acht gelassen. Die nur punktuellen Modernisierungen bei einem ansonsten für die Zeit um 1430/40 ganz altmodischen Stil würden in diesem Sinne für die Vorstellung von einem schon älteren, um 1400 ausgebildeten Künstler sprechen, der zwar noch einzelne Motive zu übernehmen, seine Sprache insgesamt aber nicht mehr zu wandeln vermochte. Eine solche Zuschreibung muß indes rein spekulativ bleiben. Die Karlsruher Szenen hingegen dürften trotz aller Verwandtschaft kaum vom Maler der Frankfurter Tafel stammen, zu sehr weicht etwa die Proportionierung der Figuren ab.

Mit großer Wahrscheinlichkeit wird man für das Paradiesgärtlein, die Straßburger und die Karlsruher Tafeln die Herkunft aus einer Werkstatt vermuten dürfen; denn eine so verwandte Malweise wäre bei der Annahme getrennter Ateliers nur schwer erklärbar. Da die beiden Marientafeln aus St. Marx sicherlich für einen Aufstellungsort in Straßburg gedacht waren und die vier Szenen aus dem Leben des Täufers vermutlich aus jener Stadt herstammen,⁶⁹ dürfte dort auch der Sitz dieser Werkstatt anzunehmen sein. Für das mehrfach ins Spiel gebrachte Basel spricht

68 So bereits von SUCKALE (1998a), Anm. 46, bemerkt.

69 Lüdke in HARTWIEG, LÜDKE (1994), S. 94–96.

dagegen nichts.⁷⁰ Im Gegenteil, vergleicht man sicher in Basel ausgeführte Werke, nämlich die etwa zeitgleichen Wandbilder der Basler Peterskirche, finden sich hier ebenso wie auf den Basler Wirkteppichen abweichende Kopftypen, deren nach unten spitz zulaufende Grundform noch bei Konrad Witz vorkommt.⁷¹

Wie weit die Solothurner Madonna und die Winterthurer Verkündigung in den Werkstattkreis des Paradiesgärtlein gehörten, kann derzeit nicht genau bestimmt werden. Der Zusammenhang geht aber weit über einen bloßen Zeit- und Lokalstil hinaus. Typen und spezifische Motive stellen immer wieder Querverbindungen her. So zeigt die Winterthurer Verkündigung beispielsweise einen halben vorderen Abschlußbogen mit Gottvater, der die Taube aussendet, im linken oberen Eck. Das Motiv findet sich nun ebenso in der anders komponierten Verkündigungstafel des Tennenbacher Altars wieder, der in seinem Stil und seiner Figurenbildung eher an Werke wie die Karlsruher Tafeln anzuknüpfen scheint. Das Motiv des Fayencekrugs verbindet, wie schon gesagt, die künstlerisch am weitesten voneinander entfernten Bilder in Winterthur und Solothurn.

Es handelt sich bei den Gemälden um das Paradiesgärtlein also um eine hochbedeutende, offenbar einflußreiche Werkgruppe, deren zentrale Stücke vermutlich in Straßburg entstanden. Der Meister des Paradiesgärtlein bzw. seine Werkstatt dürfte vom Anfang des 15. Jahrhunderts bis mindestens in die 1430er Jahre tätig gewesen sein; über – künstlerisch nicht immer gleichwertige – Nachfolger wie die Maler des Tennenbacher Altars führt die Traditionslinie über das Stauffenberg-Retabel bis zu Martin Schongauer hin. Äußere Hinweise auf den bzw. die verantwortlichen Künstler fehlen. Die Zuschreibung von Entwürfen für Tapisserien und von Wandmalereien überzeugt ebensowenig wie die kürzlich vorgeschlagene Attributon von teils datierten Buchillustrationen;⁷² die mehrfach wiederholte, allein auf groben Motivähnlichkeiten



Abb. 97: Oberrheinischer (?) Meister, Hockendes Mädchen, Zeichnung, München, Staatliche Graphische Sammlung

beruhende Zuweisung von Holzschnitten konnte jüngst widerlegt werden.⁷³ Lediglich die in München aufbewahrte Zeichnung eines hockenden lesenden Mädchens mit Turban (Abb. 97) ist hinsichtlich der Figurenbildung und vor allem des Gesichtstyps so verwandt, daß zumindest das Vorbild des Münchner Blattes – das offenbar ein Gemälde kopiert – in den Umkreis des Paradiesgärtlein gehörte haben muß, und zwar tendenziell als eine relativ späte Arbeit.⁷⁴

Für die vorgeschlagene Identifizierung des Meisters des Paradiesgärtlein mit dem zwischen 1418 und 1448 in Basel, Schlettstadt und Straßburg dokumentierten Maler

⁷⁰ Dies gilt auch für die mutmaßliche Provenienz der Solothurner Tafel aus dem Kloster Gottstatt bei Biel, die ebenso gut von Straßburg wie von Basel her importiert worden sein könnte; vgl. STANGE (1970), S. 19, Nr. 11. Die Winterthurer Verkündigungstafel läßt gleichfalls keinen Rückschluß auf die Schweiz zu, denn sie stammt aus dem englischen Kunsthändel.

⁷¹ Das Wandbild einer Verkündigung und das – stilistisch abweichende – einer Kreuzannagelung in den Seitenräumen der Peterskirche; eine Abbildung des Engelskopfes aus der Verkündigung bei RAPP BURI, STUCKY-SCHÜRER, S. 104 (s. folgende Anm.); zu den Teppichen vgl. ebd.

⁷² RIGGENBACH (1941), S. 341f, nennt den Fabelteppich des Basler Historischen Museums, vgl. Anna RAPP BURI, Monica STUCKY-SCHÜRER, Zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, Mainz 1990, Nr. 1 u. 2, S. 112–115; ferner ein Wandbild mit den Drei Lebenden und den Drei Toten in Basel, das nur in einer Nachzeichnung des 19. Jahrhunderts überliefert ist. Während die Bezüge bei dem Teppich ganz allgemein bleiben und schon die zwangsläufig starke Veränderung durch die Technik keine Schlüsse auf den Autor des Entwurfs zuläßt (vgl. in diesem Sinne auch RAPP BURI, STUCKY-SCHÜRER, S. 107), lassen die Kopien des Wandbildes keinerlei Verbindungen mit der Frankfurter Tafel erkennen.

Von SUCKALE (1998a), S. 64, Abb. 5–7, wurden dem Meister des Paradiesgärtlein bzw. seiner Werkstatt zugeschrieben die Illustrationen eines 1414 datierten „Schachzabelbuchs“, München, cgm 1111, sowie einer Franziskanerregel in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Bredt 280, 1, 4, von etwa 1428. Gemeinsamkeiten, die über Zeittypisches hinausge-

hen, sind u. E. nicht festzustellen; bei der von Suckale, Abb. 5, gezeigten Schachzabel-Illustration etwa paßt schon der nach unten spitz zulaufende Gesichtstyp gerade nicht zu den Frauen im Paradiesgärtlein; eher wäre er mit den oben, Anm. 71, genannten Basler Beispielen zu vergleichen.

⁷³ SCHMIDT (2000), S. 238.

⁷⁴ Die Federzeichnung wurde dem Meister zugeschrieben von Eduard FIR-MENICH-RICHARTZ, Ist die Kölner Wicken-Madonna eine Fälschung?, in: Monatshefte für Kunswissenschaft 2, 1909, S. 369–378, 420–451, hier S. 430; Eduard SCHILLING, Altdeutsche Meisterzeichnungen, Frankfurt a. M. 1934, S. 7, Nr. 2; und RIGGENBACH (1941), S. 342, der sie gar für eine (Vor-) Zeichnung zum Paradiesgärtlein hielt. Vgl. Tilman FALK (Hg.), Die deutschen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts, Staatliche Graphische Sammlung, München 1994, Nr. 9, S. 14, Abb. 6 (als „Rheinisch, um 1420“). Nicht nur Gesamterscheinung und Gesichtstyp, auch die Art, wie die Augen ange deutet sind, sowie die Haare und Gewandfalten passen besser zu den Werken um das Paradiesgärtlein als etwa zu kölnischen oder westfälischen Arbeiten. Ebenso gut kann das untere Stück der Gewandung einer sitzenden Figur auf der Rückseite des Blattes in den Formen der Draperie Mariens auf HM 54 verglichen werden. Für eine Zuschreibung an dieselbe Hand reicht dies jedoch nicht aus; ja das ausgeprägte, stark modellierende Helldunkel bei der Mädchenfigur paßt nicht recht zu dem berühmten Gemälde – aufgrund eben dieser Eigenschaft wird man in der Zeichnung auch die Kopie einer gemalten Darstellung sehen müssen. Ferner passen die zahllosen Schraffuren des Blattes nicht zur linearen Unterzeichnung des Paradiesgärtleins.

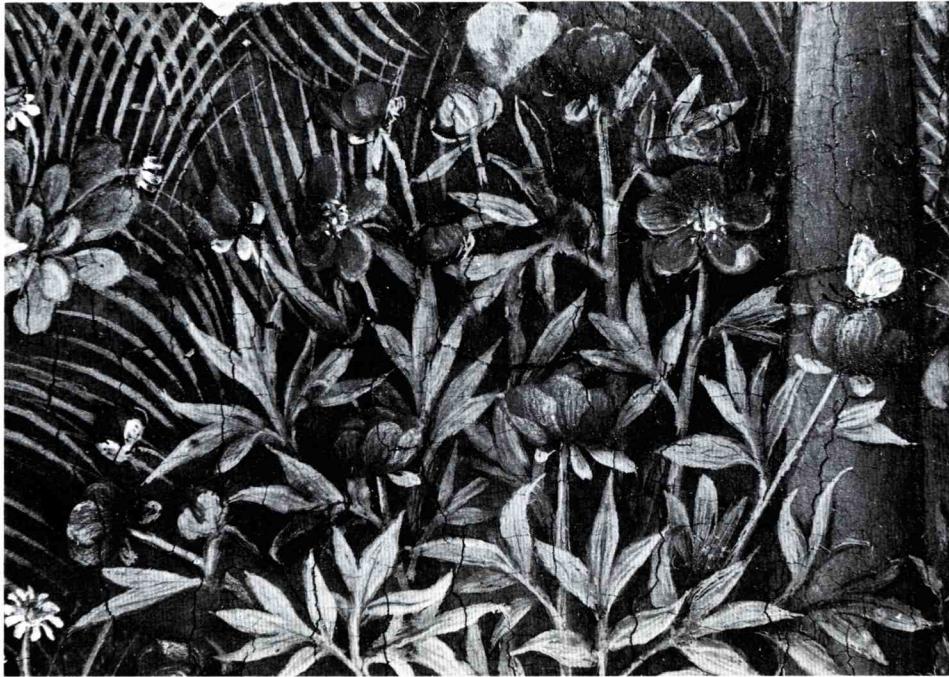


Abb. 98: Oberrheinischer Meister um 1410/20,
Das Paradiesgärtlein:
Päonienbusch mit Weißling,
Frankfurt, Städels

Hans Tiefental von Schlettstadt lassen sich aus der Untersuchung der Werkgruppe keinerlei Stützen gewinnen. Hans Tiefental hatte zumindest einen Teil seiner Ausbildung vor 1418 in Dijon, beim „werkmeister“ des Herzogs von Burgund, also Johanns Ohnefurcht, erfahren.⁷⁵ Leider ist nicht bekannt, welcher Künstler mit jenem, von Hans Tiefental selbst angegebenen Titel gemeint ist; im mutmaßlichen Zeitraum um 1415 waren Jean Malouel († 1415) und Henri Bellechose die bedeutendsten, doch nicht die einzigen für den Herzog in Dijon tätigen Maler; zumindest mit den ihnen zugeschriebenen Werken hat das Paradiesgärtlein nur wenig zu tun.⁷⁶ In seiner Heimat war Hans Tiefental zweifellos ein hochgeschätzter Künstler, für dessen Grab in Schlettstadt der Straßburger Humanist Sapidus noch 1520 ein Lobgedicht voll antikisierender Topoi verfaßte.⁷⁷ 1447 wurde er von dem Straßburger Ma-

ler Jost Haller an einem Auftrag beteiligt, der die Fassung und Vergoldung eines steinernen Kruzifixes in Metz vorsah.⁷⁸ Da die Entlohnung für das Werk mit 100 Gulden Rheinisch ausgesprochen ansehnlich ausfiel und der Vertrag zwischen beiden Künstlern ausdrücklich die Halbierung von Gewinn und Verlust vorsah, zog Haller den Tiefentaler offenbar hinzu, weil das Risiko bzw. die Höhe der nötigen Investitionen für ihn allein zu groß war. Daß Haller aber ein Schüler von Tiefental gewesen wäre, wie Suckale behauptet,⁷⁹ geht aus dem Dokument in keiner Weise hervor. Motivische Anklänge in einigen Gemälden, die Haller recht plausibel,⁸⁰ wenn auch ohne eigentlichen Beweis zugeschrieben worden sind, an Arbeiten aus dem Umkreis des Paradiesgärtleins sind daher für die Identifizierung von dessen Schöpfer irrelevant – ganz abgesehen davon, daß die Gemeinsamkeiten sehr allgemein bleiben

75 Hans ROTT, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Oberrhein II, Quellen, Stuttgart 1936, S. 9–12, bes. S. 11f.

76 Den beiden Malern gemeinsam wird die große Kreuzigung mit dem Martyrium des hl. Dionysius und seiner Gefährten im Louvre zugeschrieben, vgl. PANOFSKY (1953), Bd. 1, S. 83–86, Bd. 2, Abb. 100, 101. SUCKALE (1998a), S. 62, stellt fest, daß mit dem „werkmeister“ nur die gleichermaßen unbedeutenden Gestalten des Jean Bourgeois (bis 1414) oder des Philippe Mideau gemeint sein könnten; sein Argument gegen Malouel oder Bellechose – nämlich daß deren Werke keine Ähnlichkeit zum Paradiesgärtlein zeigten – hat allerdings etwas von einem Zirkelschlüß. Die Bedeutung von „werkmeister“ läßt sich hier nicht exakt genug eingrenzen, um ihr eine ganz bestimmte Bedeutung, etwa im Sinne von „Bauleiter“, beizumessen.

77 Vgl. die Zusammenstellung der Quellen bei ROTT (wie Anm. 75), III. Der Oberrhein, Text, Stuttgart 1938, S. 52–55; ebd., Oberrhein I, Quellen, Stuttgart 1936, S. 199–202, 323f, ebd., Oberrhein II, Quellen, S. 9–12. Tiefental war zusammen mit dem Frankfurter Henne Gutterolf in der Lehre in Dijon gewesen. 1418 beauftragte der Basler Rat Tiefental mit der Ausstattung der Elendkreuzkapelle; durch seinen Burgund-Aufenthalt war er besonders dafür prädestiniert, denn das Dekorationssystem sollte sich an demjenigen der Kapelle der Kartause von Champmol bei Dijon orientieren.

Der Text des Sapidus (der lateinische Originalwortlaut bei ROTT [wie oben, Oberrhein I], S. 324), lautet übersetzt: „Eingeschlossen in dieser Urne ist Johann von Schlettstadt, unter den guten Malern der erste an Ruhm/ Der mag mit wundersamer Kunst den Künstler getäuscht haben/ Und der andere mag die geräuschten Vögel angelockt haben./ Und mag auch die käufliche Venus von diesem Meister gemalt worden sein,/ und mag auch ein anderes Werk andere schmücken oder ausgezeichnet haben/ Dennoch hätten sie gewünscht, mehr von diesem Lehrer belehrt zu werden/ und ihre eigene Kunst durch neue Kunst berühmt zu machen./ So antworten nicht Eier den Eiern mit ähnlicher Form/ Wie er die Kunst der Natur gleich macht.“ (für die Übersetzung danken wir Hanns-Peter Fink, Detmold).

78 ROTT (wie Anm. 75, Oberrhein I), S. 200.

79 SUCKALE (1998a), S. 63.

80 Vgl. Charles STERLING, Jost Haller, Maler zu Straßburg und zu Saarbrücken in der Mitte des 15. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 33, 1980, S. 99–126, bes. S. 104. Hier auch die Zuschreibungen verschiedener Gemälde, der Fragmente eines Altars für den Deutschen Orden und der sogenannten Bergheimer Predella in Colmar, an Haller. Aufgegriffen wird der Vergleich mit „Haller“ von SUCKALE (1998a), S. 63.



Abb. 99: Oberrheinischer Meister um 1410/20, *Das Paradiesgärtlein*, Blumen und Vögel: 1 Wegerich; 2 Kriechende Günsel; 3 Veilchen; 4 Maiglöckchen; 5 Margeriten; 6 Gänseblümchen; 7 Märzenbecher; 8 Pfingstrosen; 9 Immergrün; 10 Akelei; 11 Schlüsselblume; 12 Ackersenf; 13 Erdbeere; 14 Lungenkraut o. Ochsenzunge; 15 Lilie; 16 Frauenmantel; 17 Ehrenpreis; 18 weiße u. rosa Malven; 19 Schwertlilie; 20 rotes u. weißes Tausendgüldenkraut; 21 rote Tagnelke; 22 Taubnessel; 23 Liliensproß; 24 Rose; 25 Klee; a Eisvogel; b Kohlmeise; c Pirol; d Buchfink; e Dompfaff; f Rotkehlchen; g Specht; h Distelfink; i Seidenschwanz; j Wiedehopf; k Blaumeise; l Amsel

und eigentlich nur bei der Verkündigung in Winterthur und dem Tennenbacher Altar bemerkbar sind, also bei zwei wohl gerade nicht vom Paradiesgärtlein-Meister stammenden Werken. Aufgrund der Quellen könnte man sich fragen, ob der 1448 noch lebende Hans Tiefental, den Sapidus mit dem, gewiß topischen, Lob der ganz besonderen Naturähnlichkeit seiner Werke bedenkt – worunter man um 1520 wohl vor allem Perspektive und Figurenbildung, Licht- und Schattenwiedergabe etc. verstanden hätte –, nicht eher der um 1400 geborenen Generation angehörte und wie etwa Konrad Witz oder der mutmaßliche Haller ein Vertreter der neuen, naturalistischeren Kunst war, die diejenige des Weichen Stils ablöste. Angesichts der großen Zahl überliefelter Künstlernamen aus Straßburg

einerseits, der sehr dürftigen Erhaltungsrate oberrheinischer Malerei des Spätmittelalters andererseits, ist eine Zusammenführung eines bedeutenden erhaltenen Werks wie des Paradiesgärtleins mit dem Namen eines bekannten Malers ohne konkrete Hinweise nicht möglich.⁸¹

Weitgehend im dunkeln liegt gleichfalls die künstlerische Herkunft des Meisters des Paradiesgärtleins. Lokale Voraussetzungen sind durch die so gut wie vollständig ausfallende Überlieferung zeitlich vorangehender Gemälde nicht festzumachen. Unabhängig davon müssen aber wichtige Anregungen von der neueren westlichen Kunst ausgegangen sein. Dies betrifft zunächst die Farbigkeit, die mit ihrer Konzentration auf Weiß, Blau, Rot eine in der Pariser Malerei geschätzte Kombination aufweist, die teils

⁸¹ Wie arbiträr solche Unternehmungen bleiben, zeigt sich daran, daß Albert CHÂTELET, Die Malerei des Oberrheins im 15. Jahrhundert, in: Ausst. Kat. Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer, Unterlinden Museum Colmar 1991, S. 55–60, hier S. 56, eben denselben Tiefental das andere bedeutende oberrheinische

Gemälde des frühen 15. Jahrhunderts gibt, nämlich die Colmarer Kreuzigung. SUCKALE (1998a), S. 60–62, Abb. 1, hingegen schreibt dieses Gemälde – mit deutlich besseren Gründen – dem Maler Hans Stocker zu.

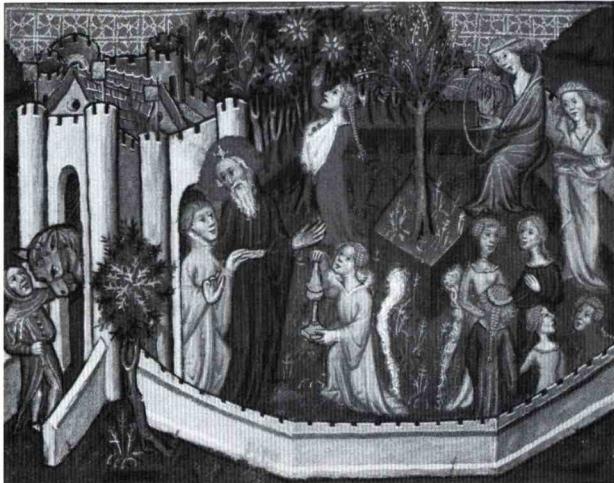


Abb. 100: Englischer Meister um 1400, *Der Harem des „Alten vom Berge“*, Reisen des Marco Polo, Oxford, Bodleian Library, Ms Bodley 264, fol. 226r

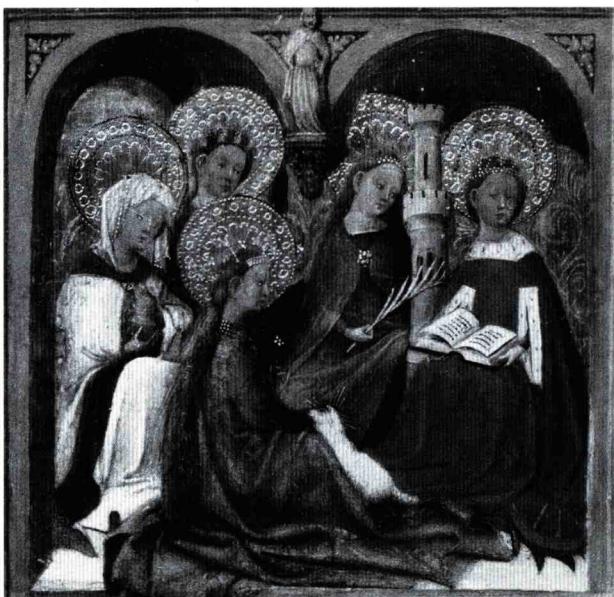


Abb. 101: Maasländischer Meister um 1410/20, „Norfolk-Triptychon“, Mitteltafel: Heilige Jungfrauen, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

in den sehr wenigen erhaltenen Tafelbildern, um 1400 vor allem aber in den Miniaturen des Boucicaut-Meisters vorkommt.⁸² Mit der Figurenbildung und speziell den Gesichtstypen dieses Buchmalers besitzt das oberrheinische Werk dagegen keine große Verwandtschaft, so daß keine unmittelbare Verbindung anzunehmen ist. Gleicher-

gilt hinsichtlich der in der Forschung gelegentlich angeführten Miniaturen des André Beauneveu, zumal dessen um 1380/85 entstandene Werke deutlich altertümlicher sind.⁸³ Westliche Vorbilder der Städels-Tafel können also nur schwer konkret benannt werden, sind jedoch für etliche Motive unbedingt anzunehmen. Offensichtlich wird dies, wie schon von Futterer bemerkt, an der oben erörterten Gestalt des hl. Georg. Doch auch die kirschenpflückende Frau hat westliche Ahnen: In einer wohl englischen, unter franko-flämischen Einfluß geschaffenen Miniatur einer Handschrift der Reisen Marco Polos von etwa 1400 sieht man einen Harem, in den der Reisende geleitet wird (Abb. 100).⁸⁴ Hinten links – interessanterweise an einer ähnlichen Stelle wie im Paradiesgarten – steht eine Kirschpflückerin, die wie ihr heiliges Gegenstück in Frankfurt im Profil gegeben und in Rot gekleidet ist. Beide sammeln die Früchte in einen schürzenartigen Gewandzipfel; und die Heilige des Städels-Bildes trägt, im Unterschied zu ihren Begleiterinnen, doch ähnlich der Frau in der Miniatur, das Haar nicht offen. Überhaupt lässt die Miniatur mit den einzeln wie auch im Gespräch oder Gesang zusammenstehenden Figuren, den Musizierenden, den Wasserquellen und Bäumen im umschlossenen Garten einige wesentliche Züge des Frankfurter Bildes erkennen. Die zinnenbewehrte Umfassungsmauer weicht indes in einem wesentlichen Punkt von der des oberrheinischen Bildes ab: Sie schließt den Garten vollständig ein, wie dies anscheinend bei westlichen Darstellungen umschlossener Gärten durchweg der Fall ist.⁸⁵ Obgleich auch auf unserer Tafel an der Schrägstellung des Wasserbeckens links vorn sowie an der schrägen Position der Männergruppe rechts noch die Herkunft von einer abgeschlossenen Anlage gleich derjenigen in der Miniatur erkennbar ist, bringen die vorn und rechts fehlenden Wände doch eine kühne und sehr moderne Lösung hervor. Zustande kommt ein Raumeckmotiv, das den Betrachter potentiell in den Garten miteinbezieht, ihn im selben Raum befindlich annimmt.

Stilistisch führt jedoch die englische Miniatur überhaupt nicht zum Paradiesgärtlein; wiederum sind nur gemeinsame Vorbilder anzunehmen. In einzelnen Aspekten erinnern die Figuren des Frankfurter Bildes dagegen an das bereits im Zusammenhang mit der Winterthurer Verkündigung angeführte maasländische „Norfolk-Triptychon“: Bei diesem ungefähr zeitgleichen Werk findet man Gesichtstypen (Abb. 101), die in der Gesamtform wie in Einzelheiten verwandt sind, und mitunter auch ähnliche Faltenformationen – man vergleiche etwa die ausladenden

82 Vgl. Charles STERLING, *La Peinture médiévale à Paris 1300–1500*, Bd. 1, Paris 1987, S. 336, 393; zuletzt, mit zahlreichen guten Farbreproduktionen, Albert CHÂTELET, *L'âge d'or du manuscrit à peinture et les Heures du Marechal Boucicaut*, Dijon 2000. Lüdke, in HARTWIEG, LÜDKE (1994), S. 92f, verweist auch auf die Landschaftsdarstellung im Boucicaut-Stundenbuch; diese glänzt jedoch vornehmlich mit der atmosphärischen Tiefe landschaftschaft, die in unserer Werkgruppe nicht vor kommt, dafür weniger mit den exakt beobachteten Einzelheiten.

83 Vgl. Millard MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late 14th Century and the Patronage of the Duke*, London/New York 1967, Tfbd., Abb. 51–74.

84 Oxford, Bodleian Library, Ms Bodley 264, fol. 226r; vgl. Richard MARKS, Nigel MORGAN, *The Golden Age of English Manuscript Painting 1200–1500*, London 1981, S. 108f, Tf. 35. Auf Gemeinsamkeiten der Miniatur mit dem Paradiesgärtlein machte Gertraut Mixich, Wiesbaden, aufmerksam, wofür ihr hier herzlich gedankt sei; für die Vermittlung danken wir ferner Birgit Brunk, Gießen.

85 Wir danken Ulrike Heinrichs-Schreiber, Göttingen, herzlich für diese Information.

Kleider Mariens oder der Heiligen mit Psalterium in Frankfurt mit den Gewändern der hockenden heiligen Jungfrauen des Triptychons. Die Farbigkeit fällt dort allerdings ganz anders aus. Ob die maasländische Malerei ein Ausgangspunkt für die Kunst unseres Meisters gewesen ist, läßt sich angesichts einer nur minimalen Überlieferung früher Malerei aus dieser Region schwer entscheiden. Es bleibt indes festzuhalten, daß die oben aufgezeigte große Ähnlichkeit der späteren Winterthurer Annunziata mit derjenigen des „Norfolk-Triptychons“ einen zusätzlichen, starken Hinweis auf derartige Verbindungen gibt.

Die neuere Kunst Westeuropas lieferte darüber hinaus sicherlich Anregungen für die Tier- und Pflanzendarstellungen des Paradiesgärtlein, welche in ihrer Natura Nähe eine ganz außergewöhnliche Qualität des Werkes ausmachen. Recht exakte Wiedergaben einzelner Tiere, überwiegend Vögel und Schmetterlinge, finden sich in den Bordüren franko-flämischer Manuskripte wie einiger vor und um 1400 für den Duc de Berry geschaffener Handschriften aus dem Kreis des Jacquemart de Hesdin.⁸⁶ Eine Belebung wie im Paradiesgärtlein wird hier jedoch gewöhnlich nicht erreicht; speziell die Falter sind in ihrer Anatomie meist weniger genau erfaßt. Zudem werden die Tiere im Frankfurter Bild ansatzweise in natürliche, teils geradezu narrative Zusammenhänge gebracht. Dies beginnt mit den Größenverhältnissen, die den Schmetterling deutlich kleiner als die Vögel im Vordergrund sein lassen und selbst die Maße der beiden Libellenarten ungefähr richtig unterscheiden. Der Falter sitzt auf einer Blüte; die Libellen halten sich, wie in der Natur, in der Nähe des Wassers auf – sie sind also auch in dieser Hinsicht nicht versatzstückhaft irgendwo im Bild eingefügt. Dazu läuft vorn am Wasserbecken eine kleine Handlung ab: Einige Fischlein schwimmen im Becken, zwei von ihnen stehen – wiederum in einer für Fische typischen Stellung im Winkel zueinander – nah dem Ausfluß, um ihn sogleich zu passieren. Ein weiterer, der schon vorausgeschwommen war, ist bereits von dem fischjagenden Eisvogel geschnappt worden, der offenbar aus diesem Grund auf der Abflußrinne wartet.

Als frühes, doch vollendetes Zeugnis für die lebendige Wiedergabe einzelner Pflanzen und Tiere baut das Frankfurter Bild zweifellos auf genauen Naturstudien statt auf Musterbuchformeln auf. Dies wird nicht allein an den Vögeln deutlich, deren Körperform und Farbe ebenso wie die jeweilige Struktur des Gefieders treffend beschrieben werden – insbesondere bei der Blaumeise auf dem kahlen Zweig vor der Rückwand dürften die Wiedergabe der Haltung des Tieres oder des zum Tschilpen leicht geöffneten Schnabels ebenfalls auf genauer Beobachtung beruhen. Klarer noch verweisen indes die nah dem vorderen Bildrand untergebrachten Insekten auf zugrundeliegendes

Naturstudium. Trotz der winzigen Größe sind sie hinsichtlich Form, Farbe und Proportionierung überzeugend erfaßt, wobei zu bedenken ist, daß Kerbtiere in Spätmittelalter und früher Neuzeit gewöhnlich mit äußerst geringer Rücksicht auf ihren tatsächlichen Bau dargestellt wurden, eine allgemeine Vorstellung von ihrer Struktur nicht existierte. Bei dem Weißling (*Abb. 98*), wohl einem Mitglied der Familie Pieris, der auf einer Päonienblüte vor dem Baumstumpf vorn sitzt, stimmen die grau-schwarze Streifung des Leibes, die langen, am Ende kolbenförmigen Fühler und schließlich die beiden unterschiedlich geformten, richtig am Thorax ansetzenden Flügel, die sogar die typische Äderung aufweisen; mittels einzelner Farbtupfen in Weiß auf Weiß ist zudem die etwas schimmernde Beschaffenheit der Schmetterlingsflügel charakterisiert. Die beiden Libellen am Wasserbecken, wie zur Variation mit unterschiedlichen Flügelstellungen wiedergegeben, stellen eine Großlibelle und eine Kleinlibelle dar; mit ihren transparent-dunkelbraunen Flügeln dürfte es sich bei der linken um eine weibliche Blauflügel-Prachtlibelle handeln, deren leuchtend tiefblaue Färbung des Abdomens hier mit kräftigem Ultramarin wiedergegeben ist.

Unter den Pflanzen verrät insbesondere der Pfingstrosenbusch im Vordergrund (*Abb. 98*) die zugrundeliegende Naturstudie. Vergleicht man seine Blüten mit der im Maßstab sehr viel größeren Studie derselben Pflanze von der Hand Martin Schongauers – die, geschaffen um 1470, als sehr frühe Naturaufnahme gilt⁸⁷ – wird deutlich, daß bereits der Meister des Paradiesgärtlein ähnliche farbige Studien angelegt haben muß. Auch bei ihm ist beispielsweise die leicht glänzende, gerillte Struktur der Blütenblätter oder der goldene Glanz der Staubgefäß treffend erfaßt. Tatsächlich finden sich in seinem Päonienstrauch Blüten in ganz ähnlichen Ansichten und Öffnungszuständen wie bei den drei Exemplaren auf Schongauers Blatt, eine Parallel, die sich vermutlich jeweils durch die Wahl interessanter Einzelmotive vor einer echten Pflanze ergeben haben dürfte. Das Paradiesgärtlein belegt somit, daß es die exakte, farbige Naturstudie nördlich der Alpen bereits vor der Zeit der altniederländischen Malerei gegeben hat.

Der Grund für die Einfügung speziell der winzig kleinen Tiere im Vordergrund des Paradiesgärtlein ist hingegen nicht offensichtlich. Insbesondere für die Libellen ergeben sich Probleme: Im Aberglauben wie auch in den älteren volkstümlichen Bezeichnungen wird ihnen überwiegend eine negative Bedeutung zugemessen, etwa als bedrohliche „Augenstecher“ oder als Todesboten.⁸⁸ Das läßt sich allerdings nur schwer mit dem Paradiesgärtlein vereinbaren, zumal die Libellen ja, anders als die attributiven Monstren der Heiligen Michael und Georg, keineswegs unschädlich gemacht sind. Auch das Motiv des Jagens und

86 Vgl. etwa MEISS (wie Anm. 83), Tfbd., Abb. 178–198, 219f.

87 Sie wurde erst in jüngerer Zeit erkannt und publiziert von Fritz KORENY, *A coloured flower study by Martin Schongauer and the development of the depiction of nature from van der Weyden to Dürer*, in: *Burlington Magazine* 133, 1991, S. 588–597.

88 Vgl. Artikel „Libelle“ in *HANDWÖRTERBUCH DES DEUTSCHEN ABERGLAUBENS*, E. Hoffmann-Krayer, H. Bächtold-Stäuble (Hg.), Bd. 5, Berlin/Leipzig 1932/33, Sp. 1229–1240.

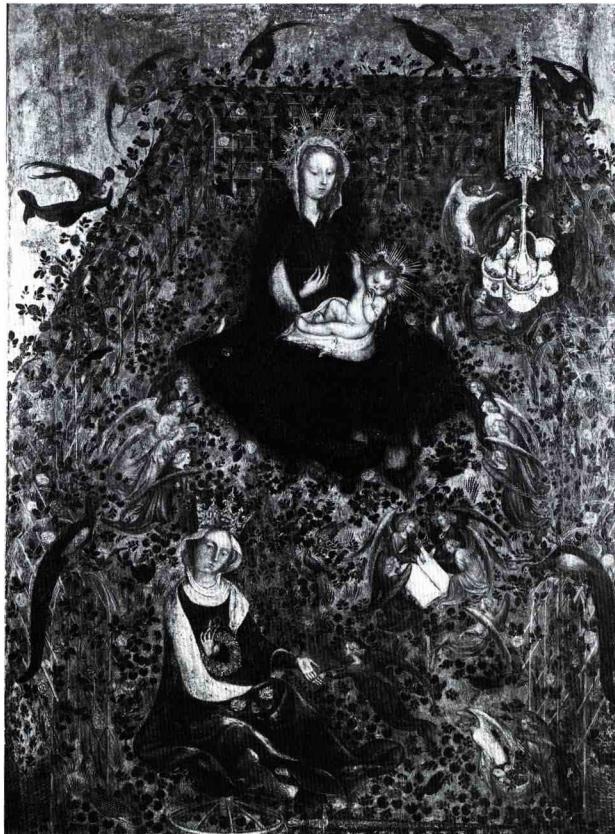


Abb. 102: Stefano da Zevio (?), *Madonna im Garten*, Verona

Verschlingens der Fischlein durch den Eisvogel will nicht recht in ein Paradies passen, womit sich zugleich die Frage nach der Inhaltsdeutung des ganzen Werkes stellt.

Das Frankfurter Paradiesgärtlein ist ein einzigartiges Bild: Sowohl formal als auch inhaltlich gibt es kein zweites Stück aus der Zeit um 1400 oder aus dem gesamten 15. Jahrhundert, das unmittelbar vergleichbar wäre. Dementsprechend schwer hat sich die Forschung mit seiner Deutung getan. Bis heute ist eine schlagende Interpretation, die jede Besonderheit der Tafel zufriedenstellend erklären würde, nicht gelungen.

Die Schwierigkeiten erwachsen in besonderem Maße daraus, daß das Paradiesgärtlein auf sehr irritierende Weise an verschiedene Bildtraditionen anknüpft, nur um diesen dann in entscheidenden, für den jeweiligen Bildtyp konstitutiven Punkten zu widersprechen. So ist der Typus der Madonna im Rosenhag vielfach als Ausgangspunkt angeführt worden, exemplifiziert in einem Stefano da Zevio zugeschriebenen Veroneser Bild (Abb. 102)⁸⁹ und einmündend in die großen Formulierungen Stefan Lochners und Martin Schongauers. Natürlich sitzt die Muttergottes auf Darstellungen dieses Typs in einem Garten, oft vor einer

Rasenbank – der ikonographischen Tradition der „*Madonna dell' umiltà*“ gemäß – und auf einem Kissen. Doch gehören in der Regel namenlose Engel zum Personal solcher Bilder, während Heilige eher selten zugelassen sind. Ähnlich naturnah und detailliert wie auf dem Paradiesgärtlein wird in derartigen Szenen die Bepflanzung geschildert; doch dominiert eine Blumenart, eben die Rose (seltener eine andere symbolträchtige Gattung), und diese schmückt ein Spalier oder eine Pergola, welche als räumliches Element die zentrale Figur der Muttergottes einrahmt und damit den attributiven Bezug auf diese sinnfällig macht. Während die Rose bei solchen Werken auch visuell als „Bewort Mariens“ unmittelbar in Erscheinung tritt, sind im Paradiesgärtlein gerade diejenigen Pflanzen, deren mariologische Symbolik am geläufigsten ist, nämlich Rose, Iris und Lilie, nicht in unmittelbarer Nähe der Muttergottes plaziert, sondern am Tafelrand. Eben die spezifischen Eigenarten der Frankfurter Tafel, nämlich die Vielfalt der Pflanzengattungen – sie mögen mariologisch zu deuten sein oder nicht – und ihre ausgesprochen lockere, unfokussierte Verteilung über das ganze Bild sind der Bildtradition der Rosenhag-Madonna also fremd.

Ein weiteres konstitutives Element der Rosenhag-Bilder wird auf der Frankfurter Tafel ebenfalls zurückgedrängt, nämlich die hierarchische Betonung der Marienfigur mit kompositorischen Mitteln. Diese befindet sich regelmäßig entweder in der genauen geometrischen Bildmitte oder sie wird in der Mittelachse erhöht plaziert, so daß sie sämtliche Nebenfiguren überragt. Zwar trifft das letztere auf die Frankfurter Maria zu, die zudem die Begleitfiguren im Maßstab übertrifft. Zugleich aber ist sie leicht aus der Mittelachse nach links gerückt, und diese Verschiebung wird durch die Asymmetrie der Architekturkulisse aus Mauer und Rasenbank so sehr verstärkt, daß man Maria unwillkürlich der linken Bildhälfte zuordnet.

Zu voller Geltung kommt eine hierarchische Anordnung freilich erst dann, wenn eine Vielzahl von Figuren dargestellt ist. Die Erweiterung des Personals auf dem Paradiesgärtlein um sechs Heiligenfiguren führt somit in den Bilderkreis der *Virgo inter virgines* oder der italienischen *Sacra conversazione*.⁹⁰ Auf den Bildern dieser beiden Gattungen formieren sich die Heiligen meist zu einem Ring, in dessen Scheitelpunkt die Muttergottes sitzt oder aus dessen Mitte sie herausragt. Auf jeden Fall herrscht aber eine betonte Symmetrie in der Figurenverteilung, die rechts und links von der Muttergottes zur Bildung annähernd gleichgewichtiger Gruppen führt und damit wiederum Mittelachse und Hauptfigur akzentuiert. Nicht zufällig sind mit dieser Bildvorstellung oft umfängliche Thronarchitekturen verbunden, deren Perspektive diesen Effekt noch verstärkt. Das Paradiesgärtlein durchbricht auch diese Konvention, indem es zwei zwar der Anzahl

89 Vgl. Esther Moench Scherer in: *LA Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, Mailand 1989, S. 157, 172, Abb. 223.

90 Vgl. etwa das Bargello-Diptychon, um 1400 (Florenz, Bargello); Westfälischer Meister, *Maria mit Heiligen*, um 1420 (Trier, Stadtmuseum); Kölnischer Meister um 1400, *Maria als Himmelskönigin* inmitten von

Heiligen (Philadelphia, Johnson Collection), Meister des Berswordt-Altars, Bielefelder Altar, Mitteltafel, 1400 (Bielefeld, Marienkirche); Meister des älteren Sippenaltars, *Marientriptychon*, um 1420 (Berlin, Gemäldegalerie, SMBPK).

nach gleich starke Heiligengruppen vorführt, diese jedoch so unterschiedlich wie möglich untergebracht werden: die Frauen locker verteilt und einander den Rücken zuwendend, die Männer dicht gedrängt in gemeinsamer Beschäftigung.

In einem Garten verteilt, mit Bemühen um eine gewisse Lockerheit angeordnet, stehen auch die Heiligen auf der großen Tafel von etwa 1440/60 aus der Nachfolge des Meisters von Flémalle in der National Gallery of Art in Washington.⁹¹ Die Madonna, vor einem Ehrentuch thronend, nimmt hier allerdings viel klarer die Mitte ein. In dies erinnert wiederum die Umfassung des Gartens an das Frankfurter Bild, weil hinter ihr nichts als ein blauer Himmel und einzelne, außerhalb des Gartens wachsende Bäume oder Sträucher sichtbar werden – beide Bilder zeigen ungewöhnlicherweise also keinen Horizont. Der Innenhof des flämischen Bildes ist jedoch von beinahe klastrophobischer Enge geprägt, während das Paradiesgärtlein den Eindruck luftiger Weitläufigkeit vermittelt.

Da die rückwärtige Mauer und das Hochbeet vom rechten Rand der Städels-Tafel abgeschnitten werden und die linke Mauerflanke nicht in die untere Bildecke zielt, sondern auf halber Höhe aus dem Bild führt, da ferner der holzverschalte Kanal der Quelle nach vorne ausläuft, ist das Bild zu keiner Seite hin wirkungsvoll begrenzt. Es zeigt, so könnte man sagen, eine Mauerecke, aber keine Umfassung. Und es zeigt darüber hinaus sogar einen außerhalb dieser Ecke wachsenden Baum, dessen Krone die rückwärtige Mauer überragt, von dessen Zweigen einer zwischen den Zinnen in den Garten hineinreicht und auf dem Vögel Platz genommen haben, die ansonsten die Mauerkrone oder den Luftraum bevölkern und dadurch die Überwindbarkeit dieser Grenze höchst anschaulich werden lassen. Das umfassende und begrenzende Element gehört aber wesentlich nicht nur zu der flémallesken Washingtoner Tafel, sondern zu allen Bildern, die das mariologische Thema des „Hortus conclusus“, des verschlossenen Gartens als Symbol der Jungfräulichkeit Mariens behandeln oder anklingen lassen. Der Garten in Frankfurt ist so unzureichend abgeschlossen, daß sein symbolischer Gehalt in dieser Richtung bezweifelt werden darf.

Auch der Garten Eden genießt auf den meisten Darstellungen den Schutz einer allseitigen Umfassungsmauer, weshalb der eben gemachte Einwand gleichfalls für ihn gilt. Der biblische Bericht (1. Mose 2,16) hebt von den zahlreichen Bäumen des Garten Eden zwei hervor: den Baum des Lebens und den Baum der Erkenntnis. Die meisten Autoren identifizieren den Kirschbaum auf unserem Bild mit dem Baum des Lebens, den fruchtlosen, aber üppig be-

laubten Baum zur Rechten hingegen mit dem Baum der Erkenntnis. Der Baum der Erkenntnis muß nun aber mit Sicherheit Früchte getragen haben, von denen das Urelternpaar beim Sündenfall essen konnte. In der Bildtradition wird er folglich meist als einziger Baum des bewaldeten Gartens überhaupt spezifiziert und als Apfel- oder zumindest als Obstbaum kenntlich gemacht. Der Baum des Lebens wird hingegen von den gewöhnlichen Bäumen im Garten Eden nur selten unterschieden.⁹² Eine eindeutige Zuordnung der beiden Paradiesesbäume zu den auf der Frankfurter Tafel dargestellten will also nicht gelingen. Ebenso eignet sich die eingefaßte Quelle am unteren Bildrand kaum als Verkörperung des Lebensbrunnens, weil dieser in der Regel die vier Paradieseströme speist (1. Mose 2,10–14). Der dargestellte Garten löst sich also weitgehend von der geläufigen Ikonographie des Garten Eden; sein paradiesischer Charakter kommt allenfalls in Reichtum und Vielfalt der dargestellten Tiere und Pflanzen zum Ausdruck. Aber auch dabei führt die Naturbeobachtung den Künstler zur Aufnahme von Details, die gar nicht zum paradiesischen Frieden passen wollen, wenn etwa der Eisvogel unten nach einem Fisch schnappt oder das Rotkehlchen oberhalb der Muttergottes nach einem Insekt pickt.

Hingegen nimmt der Garten des Frankfurter Bildes, wie oft bemerkt worden ist, in erstaunlichem Maße die Züge realer zeitgenössischer Gartenanlagen und der darin betriebenen Aktivitäten auf. Schon die Lage – erhöht (was die hinter der Mauer aufragende Baumkrone abschätzbar macht) und in der Ecke einer zinnenbewehrten Mauer – stimmt nach Hennebo geradezu idealtypisch mit der Situation eines Lustgartens auf einer Burg überein.⁹³ Die Anlage eines holzverschalten Hochbeets, das zugleich als Sitzgelegenheit dienen kann, wird in den einschlägigen Traktaten beschrieben und empfohlen. Ebenso ist der polygonale Steintisch ein anscheinend unverzichtbares Accessoire eines jeden der Erholung dienenden Gartens. Im Kupferstich des Meisters E. S. (L. 214) wird auf einem solchen Tisch Schach gespielt, aber meistens dient er als Ablage für Erfrischungen in Form von Obst und Wein, auf dem „Großen Liebesgarten“ (Abb. 103)⁹⁴ des nach diesem Thema benannten Kupferstechers ebenso wie auf unserem Bild. Beide Darstellungen gleichen sich hier bis in die Details von Nuppenbecher, Obstschale und geklöppeltem Tischläufer. Auch eine Wasserquelle in Gestalt eines Bächleins oder Brunnens⁹⁵ darf nicht fehlen; der Meister der Liebesgärten führt ihre Nutzung vor, indem er unterhalb des Tisches Flaschen zeigt, die im fließenden Wasser gekühlt werden. Vor allem aber sind es die Aktivitäten der dargestellten Personen, die sich einzeln oder in kleinen

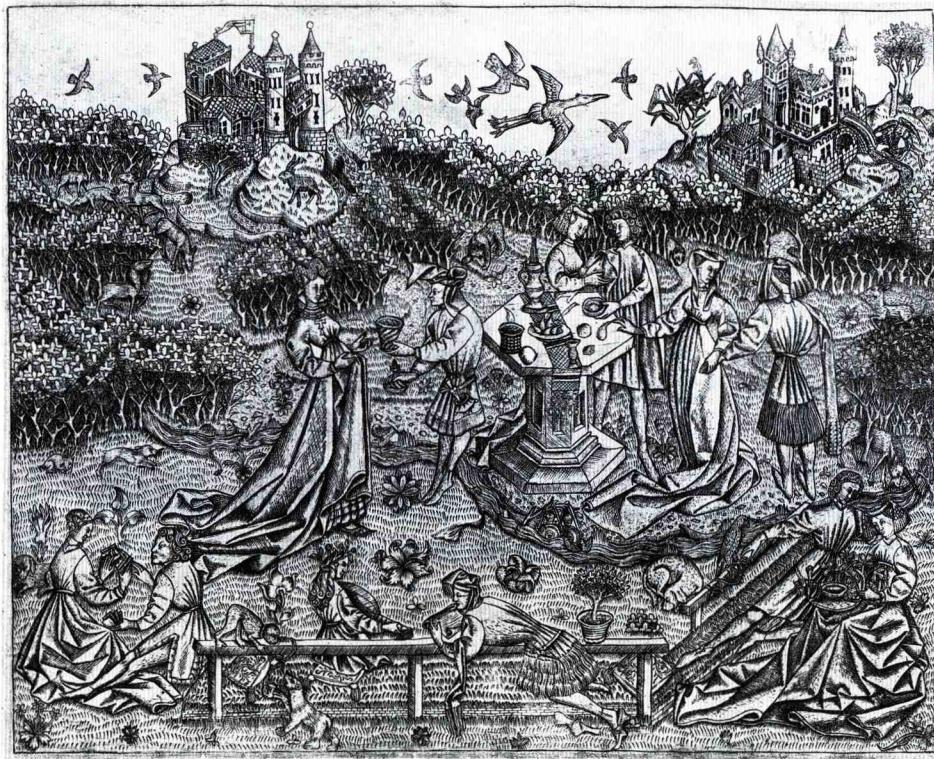
91 FRIEDLÄNDER, ENP II, Add. 152; KEMPERDICK (wie Anm. 62), S. 123f., Abb. 153.

92 Obwohl er dem Schöpfungsbericht zufolge ebenfalls Früchte getragen haben muß; denn mit der Gefahr, daß die Ureltern auch von diesen essen könnten, begründet Gott ihre Vertreibung aus dem Paradies (1. Mose, 3,22).

93 HENNEBO (1962), S. 131–136.

94 Als Unikat (L. 21) im Berliner Kupferstichkabinett, SMBPK; vgl. Holm BEVERS, in: Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung, Berlin 1994, S. 169f., Kat. IV.1.

95 Ein Brunnen mit steinernem Trog auf den Stichen L. 207 (Zwei Paare im Liebesgarten) und L. 203 (Musizierendes Paar am Brunnen) vom Meister ES. Eine architektonisch gefaßte Quelle wie auch der obligatorische sechseckige Tisch auf der Kopie eines eyckischen Gemäldes, das ein Gartenfest am Hofe Philipps des Guten zum Thema hatte (Versailles, Musée Historique). Vgl. Elisabeth DHANENS, Van Eyck, Königstein i.T. 1980, Abb. 78.



*Abb. 103:
Meister der Liebesgärten,
Der große Liebesgarten,
Kupferstich (L. 21), Berlin,
Kupferstichkabinett SMBPK*

Gruppen die Zeit mit Konversation, Musizieren, Lektüre oder Spielen vertreiben, die der Bildhandlung des Frankfurter Täfelchens nahekommen.

Wie der Name schon sagt, bergen Liebesgarten-Darstellungen immer erotische Konnotationen. Im erotischen Kontext hat nun interessanterweise auch die Kirsche ihren Platz.⁹⁶ In den Darstellungen bordellartiger Badebetriebe, welche in Valerius Maximus-Handschriften die antike Sitte in zeitgenössischem Gewand wiedergeben, werden den Paaren, die sich offensichtlich nicht nur zum Baden zusammengetan haben, stets Wein und Kirschen als Erfrischungen angeboten.⁹⁷ Und auch im Harem begegnen uns, wie auf der bereits angesprochenen Miniatur in Oxford (*Abb. 100*), diese Frucht und ihre Pflückerin.

In solcher Bezugnahme auf profane Liebesgärten in einem klar religiösen Bild liegt zumindest für den modernen Betrachter eine gewisse Ambivalenz; es zeigt sich die bereits angesprochene visuelle Strategie, Themen anzuschlagen und sie dann zu relativieren. Dem entspricht ferner, daß sich vier Figuren des Frankfurter Bildes offenbar der eindeutigen Benennbarkeit entziehen. Wenn man die Kirschenpflückerin mit Dorothea identifizieren will, so kann man zunächst den mit Früchten gefüllten Korb als

Attribut der Heiligen werten. Allerdings müßte dieser Rosen und Äpfel anstelle von Kirschen enthalten. Daß aber die Heilige diese selber pflückt, widerspricht geradezu der Legende, derzu folge das Christkind ihr den Korb überbracht habe.⁹⁸ Würde es sich bei der Heiligen an der Quelle um Barbara handeln, so visualisierten das Wasser im Steintrog und der Auslaufkanal nur sehr unzureichend jene Episode ihrer Legende, bei der es um wundersame Überschwemmungen geht, die durch ihre Reliquien herbeigeführt werden. Und auch die sogenannte Katharina erhält auf dem Frankfurter Bild eben keinen Ring von dem Christusknaben, sondern reicht ihm das Psalterium, eine Funktion, die auf anderen Bildern verschiedene Personen, etwa auch anonyme Engel übernehmen können.⁹⁹ Einzig der Erzengel Michael und der hl. Georg sind unzweideutig zu bestimmen. Aber schon die dritte männliche Figur gibt wieder Rätsel auf. Ihre Deutung als hl. Bavo beruht auf dem Falken, der nicht auf dem Paradiesgärtlein, sondern auf der zweifelhaften Reliefkopie im Londoner Victoria & Albert-Museum als sein Begleiter erscheint.¹⁰⁰ Wahrscheinlich handelt es sich bei dieser aber um eine Imitation aus dem 19. Jahrhundert, und selbst wenn sie mittelalterlich wäre, dürfte man eine Interpretation der

96 Vgl. Artikel „Kirschbaum, Kirsche“ im *HANDWÖRTERBUCH DES DEUTSCHEN ABERGLAUBENS* (wie Anm. 88), Bd. 4, Berlin/Leipzig 1931/32, Sp. 1425–1433.

97 Vgl. Hans Peter DUERR, Nacktheit und Scham (Der Mythos vom Zivilisationsprozeß 1), Frankfurt a. M. 1988, S. 47–52.

98 VETTERS (1965), S. 108f, Argumentation, daß es sich hier um eine Art Rückübersetzung der festgefügten Bildvorstellung von der Heiligen in ein Handlungsschema handle, bei dem sie selbst – widersinnigerweise – pflücke, überzeugt nicht recht. Das von ihm angeführte Vergleichsbeispiel, in dem der Korb Dorotheens Kirschen statt Äpfel und Blumen

enthalte, der Große Friedberger Altar von etwa 1360/70, trifft nicht zu; in dem fraglichen Korb befinden sich rote Blüten.

99 So auf der kleinen Madonnentafel vom Meister von St. Laurenz im Kölner Wallraf-Richartz-Museum; vgl. Ausst. Kat. STEFAN LOCHNER. MEISTER ZU KÖLN. Herkunft – Werke – Wirkung, Frank Günter Zehnder (Hg.), Köln 1993, S. 304, Nr. 37.

100 Mus. No. 4213–1857; vgl. KOHLHAUSEN (1928), Nr. 83a, b. Norbert JOPEK, German Sculpture 1430–1540, Victoria & Albert Museum, London 2002, Nr. 70, hält das Stück für eine um 1820 entstandene Fälschung.

Frankfurter Tafel nicht gerade mit einem jener Details des Reliefs begründen, in denen es sich von seinem Vorbild unterscheidet. Auf dem Gemälde nämlich pickt ein kleiner schwarzer Vogel mit rotem Schnabel und roten Krallen hinter dem Bein des Stehenden im Gras. Vetter hält ihn für einen Raben, das Attribut des hl. Oswald. Für einen Raben ist das Tier jedoch zu klein, und Raben haben schwarze Schnäbel. Sollte ausgerechnet der Meister des Paradiesgärtleins, dessen Interesse an der naturgetreuen Wiedergabe der Vogelwelt offenkundig ist, diesen Punkt vernachlässigt haben? Außerdem war Oswald König von Northumbrien und wird daher selten ohne königliche Insignien dargestellt. Warum hätte unser Maler, der auf dem Paradiesgärtlein ja recht freigebig mit Kronen und Diademen umgeht, ausgerechnet bei einem König auf solchen Kopfschmuck verzichten sollen?

Nun sind einzelne Heiligenfiguren auf Bildern des späten Mittelalters prinzipiell benennbar. Dieser Regel folgt das Frankfurter Paradiesgärtlein nur teilweise: Neben Maria und dem mit dem Kreuznimbus ausgezeichneten Christusknaben sind lediglich Georg und Michael in konventioneller Weise durch Kostüm und Attribut eindeutig gekennzeichnet. Solche herkömmlichen Zeichen scheute der Künstler also keineswegs. Wenn er bei den übrigen Heiligenfiguren auf sie verzichtet, muß dies folglich als bewußte Aufgabe der Benennbarkeit dieser Gestalten gewertet werden. Dies irritiert um so mehr, als die Heiligen in ihrer Individualität durch unterschiedliche Kleidung, Frisur und insbesondere durch ihre jeweilige Aktivität betont werden: Es sind überaus einprägsame Gestalten.

Natürlich ist dieses einzigartige Phänomen schwer zu erklären. Georg und Michael waren für den Besteller offenbar unverzichtbar, obgleich sie im Bildganzen keine herausgehobene Rolle spielen. Möglicherweise waren sie als Patrone mit dem Auftraggeber oder einer Institution verbunden. Die übrigen vier nicht benennbaren Heiligen könnten ein offenes Identifikationsangebot an die Betrachter oder Betrachterinnen darstellen. Ihre Namenslosigkeit könnte vielleicht die Möglichkeit geboten haben, sie persönlich zu individualisieren, sie z. B. als die eigene Namenspatronin anzusprechen. Dies würde voraussetzen, daß die Tafel weniger einer einzelnen Person als eher einer ganzen Gruppe zur Andacht dienen sollte. Ob die vorgeschlagene Interaktion um 1400 mentalitätsgeschichtlich möglich ist, bedarf allerdings noch der Überprüfung.

Da drei der vier fraglichen Figuren weiblichen Geschlechts sind, liegt es nahe, die hypothetische Betrachtergruppe in einem Frauenkloster zu vermuten. Dafür sprechen weiterhin das Gewicht, das den weiblichen Heiligen in der Gesamtkomposition zukommt, sowie ihre auffälligen Tätigkeiten. Suckale hat überdies darauf hingewiesen, daß den Frauen die heraldisch rechte und damit wichtigere Seite der Tafel vorbehalten ist und daß die Lektüre Mariens auf das Milieu gebildeter Damen verweisen könnte.

Suckale zieht ferner eine interessante Parallele zwischen dem Paradiesgärtlein und der Darstellung der Auftraggeberin im Berliner Geberbuch der Maria von Geldern,¹⁰¹ um das Verschmelzen von sakralen und profanen Themen im Spätmittelalter zu illustrieren. In jener Handschrift steht die Herzogin fast bildfüllend in ganzer Figur in einem Gärtlein, das von einer sechseckigen Mauer umgrenzt wird. Zwei Engel umschweben die Figur, von denen einer ein Spruchband mit der Aufschrift „O mild marie“ hält. Vom rundbogenigen Auszug der Miniatur aus sendet Gottvater die Taube des Heiligen Geistes auf die Herzogin herab. Daß diese hier in wohlgewählter Analogie zur Jungfrau Maria gezeigt wird, ist also unübersehbar, ebenso unübersehbar aber auch, daß eine modisch gekleidete weltliche Herrscherin dargestellt ist. Diese Ambivalenz der Situation betrifft natürlich den dargestellten Garten ebenso, der als Burggarten, als Attribut der Herzogin oder als Ort himmlischer Entrückung verstanden werden kann.

Offensichtlich verblaßt die Vorstellung des Paradieses bei den idyllischen Gärten, die Maria und den Heiligen um 1400 als Aufenthaltsort dienen, zusehends. Wir haben oben bereits darauf hingewiesen, daß die formalen Charakteristika des Garten Eden – Begrenzung, Lebensbrunnen, Paradiesesflüsse, etc. – nicht oder nur noch ungefähr auf die Lokalität des Frankfurter Bildes zutreffen. Andererseits kann eben diese Paradiesevorstellung eine ganz andere Bedeutung annehmen, wenn sie wie auf der Oxford Miniatur zur Darstellung eines orientalischen Harems dient (Abb. 100).

Stärker noch wiegt der Umstand, daß die Handlung, die sich auf der Frankfurter Tafel vollzieht, mit einem paradiesischen Zustand nicht recht in Einklang zu bringen ist. Im Vergleich mit der Bildtradition ist die Enthierarchisierung und die Selbstbezogenheit der Figuren bereits herausgearbeitet worden. Maria und Kind sind nur andeutungsweise hervorgehoben, und das restliche Personal fungiert nicht als ihr Hofstaat. Am deutlichsten wird das bei der Heiligen an der Quelle, die, ohne ein Gefäß, mit der angeketteten Schöpfkelle nur den eigenen Durst stillen kann. Die Kirschenpflückerin mag die anderen vielleicht später an ihrer reichen Ernte teilhaben lassen; momentan kehrt sie ihnen jedoch den Rücken zu. Im Paradies aber dürften Speise und Trank ohnedies entbehrlich sein. Das eng zusammenstehende Trio zur Rechten schließlich ist so sehr in den gemeinsamen Gesang vertieft, daß dieser kaum noch an Maria und ihren Sohn gerichtet zu sein scheint. Zwar könnte es sein, daß der Christusknabe die Melodie vorgibt, doch wirkt seine Handhabung des Instruments dafür eigentlich zu spielerisch und kindgemäß.

Die dargestellten Tätigkeiten, das Musizieren, die Lektüre und die Einnahme von Erfrischungen führen vielmehr zurück in den menschlichen Bereich: Wir hatten sie in der weltlichen Ikonographie der Liebesgärten angetrof-

101 Berlin, Staatsbibliothek SPK, Cod. germ. quart. 42, fol. 19v; vgl. PANOFSKY (1953), Bd. 1, S. 101f, Bd. 2, Abb. 120; Ausst. Kat. THE GOLDEN AGE OF DUTCH MANUSCRIPT PAINTING, Utrecht, Rijksmuseum

Het Catharijneconvent, New York, Pierpont Morgan Library, Stuttgart/Zürich 1989, S. 67–70, Nr. 17.



Abb. 104: Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä., „Paradiesgärtlein“ im Halleschen Heiltum, Zeichnung, Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 14, fol. 226

fen. Was die Schnittmenge zwischen dem profanen Liebesgarten und einem sakralen Paradiesgarten bildet, bei dem die Vorstellung des biblischen Eden verblaßt ist, ist letztlich der Topos des „locus amoenus“, des ebenso lieblichen wie abgeschiedenen Aufenthaltsortes, der zur Entrückung einlädt. Aus der Antike stammend, ist diese Vorstellung auch im Mittelalter präsent gewesen und hat Dichtung und bildende Kunst bis zur Moderne beschäftigt. Die Definition, die Ernst Robert Curtius in seiner klassischen Studie von diesem Ort gibt, liest sich in der Tat wie eine Beschreibung unserer Tafel: „Er ist, so sahen wir, ein schöner beschatteter Naturausschnitt. Sein Minimum an Ausstattung besteht aus einem Baum (oder mehreren Bäumen), einer Wiese und einem Quell oder Bach. Hinzutreten können Vogelgesang und Blumen.“¹⁰² Dabei ist der liebliche Ort der Gottheit wie dem Menschen gleichermaßen angenehm: Was lag also näher, als daraus einen Ort der Begegnung zwischen beiden Wesenheiten zu machen, in unserem Fall einen Ort, an den der fromme Betrachter eingeladen wird, dem ungezwungenen Treiben der heiligen Gestalten beizuwohnen. Denn nur gegen den Hintergrund und nach rechts schirmt die Gartenmauer diesen „locus amoenus“ ab und bezeugt damit die zu seinem Wesen gehörende Abgelegenheit. Nach vorne öffnet sich das Bild – im Unterschied zu allen anderen Darstellungen des Themas – einladend zum Betrachter.

102 Vgl. Ernst ROBERT CURTIUS, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern u. München, 5. Aufl. 1965, S. 202–206, das Zitat S. 202.

103 Vgl. Horst APPUHN, Die Paradiesgärtlein des Klosters Ebstorf, in: Lüneburger Blätter 19/20, 1968/69, S. 27–36; Anton LEGNER, Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung, Darmstadt 1995, S. 108f, 316–324; Jeffrey F. HAMBURGER, The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany, New York 1998, S. 76–78, sowie für ein flämisches Beispiel aus dem Besitz der Margarete von Österreich Lorne CAMPBELL, Susan FOISTER, Gerard, Lucas and Susanna HORENBOUT, in: Burlington Magazine 128, 1986, S. 719–727, hier S. 720.

Der fromme Betrachter, oder eher die fromme Betrachterin, und die zu verehrenden Heiligen: Damit berühren wir einen Themenkreis, in dem wiederum die Metaphern des Blumengartens und des Paradieses im allgemeinen Sinne zum Tragen kommen. Hier ist an die miniaturhaften „Gärtlein“ („jardinets“ oder „hofjes“) zu erinnern, die sich in flämischen und niederdeutschen Frauenklöstern besonderer Beliebtheit erfreuten.¹⁰³ Dabei handelt es sich um textile Arbeiten auf Holzrahmen, die überreich mit Blumen aus Draht und Flitter, mit Perlen und Edelsteinen versehen sind. Zu ihrer Ausstattung gehören stets Reliquien, meist in größerer Zahl.¹⁰⁴ Die Quellen nennen derartige Kleinodien „Gärtlein“ oder „Paradiesgärtlein“, weil, wie Anton Legner vermutet hat, ihre „Blumenthematik die Gefilde der Seligen visualisieren will“,¹⁰⁵ welche durch ihre Reliquien ja selbst in den „Gärtlein“ anwesend sind. Das Frankfurter Täfelchen stellt in gewisser Weise also etwas ganz ähnliches wie diese meist von Nonnen gefertigten „Collagen“ dar, wobei die Heiligen allerdings nicht real, durch ihre Reliquien, sondern, gleich dem Garten selbst, gemalt auftreten. Dadurch bietet es nicht nur den größeren „Kunstwert“ des exquisiten, hinsichtlich der Darstellungsmöglichkeiten ganz modernen und sicherlich staunenswerten Gemäldes, sondern ermöglicht dem Betrachter zugleich eine viel stärkere emotionale Teilhabe. In ähnlicher Weise wie der Flitter und die bunten Steine und Stoffe jener textilen Arbeiten eine schöne Umgebung der Heiligen schaffen, mögen die vielfältigen bunten Pflanzen, Vögel und Tiere aufzufassen sein: Vielleicht sind sie in geringerem Maße oder nur zum Teil jeweils einzeln als Mariensymbole zu verstehen, sondern in der Pracht ihrer vielfältigen Gesamtheit anzusehen, wobei die einzelnen Spezies gewissermaßen Ausfaltungen darstellen, die eben solche „paradiesische“ Fülle erst vermitteln. Dadurch würden auch die verschiedenen Vogelarten, die im einzelnen schwer spezifisch deutbar sind, und schließlich auch die Anwesenheit der bunten Insekten erklärbar. Ein Blick auf das nur in gezeichnetener Kopie überkommene, bunt zusammengestellte „Paradiesgärtlein“ aus dem „Halleschen Heiltum“, das neben Reliquien eine Skulptur der Madonna und eine gemalte Kreuzigung einschloß (Abb. 104), mag die Parallelen zu unserem Gemälde anschaulich werden lassen. Die Frankfurter Tafel verspricht ihrem frommen Betrachter gleichfalls den Einblick in die Gefilde der Seligen. In diesem Sinne dürfte die neuzeitliche Bezeichnung „Paradiesgärtlein“ tatsächlich die zeitgenössischen Vorstellungen treffend charakterisieren.

S.K., B.B.

104 Eine Ausnahme bildet das berühmte Goldene Rößl von Altötting, das ursprünglich wohl keine Reliquie enthielt. Es wird bei seiner ersten Inventarisierung 1404 beschrieben als „un image de nostre-Dame qui tient son enfant assis en un jardin faict en maniere de traillé“ (ein Bild Unserer Lieben Frau, die ihr Kind hält, sitzend in einem Garten, der wie eine Weinlaube gestaltet ist). Zit. nach Renate EIKELMANN, Zur Geschichte des Marienbildes, genannt Goldenes Rößl, in: Ausst.-Kat. Das goldene Rößl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400, München 1995, S. 52–55.

105 LEGNER (wie Anm. 103), S. 317.

LITERATUR

- VERZ. 1924, S. 131; 1932, S. 39–43 (Alfred Wolters); 1936, S. 3f; 1963, S. 18; 1966, S. 77; 1971, S. 38f; 1987, S. 71
- 1828 VERZEICHNIS DER GEMÄLDE, HANDZEICHNUNGEN, KUPFERSTICHE UND BÜCHER, WELCHE ZUR HINTERLASSSENSCHAFT VON HERRN JOHANN VALENTIN PREHN GEHÖREN, und zu Ende nächster Herbstmesse versteigert werden sollen, Frankfurt a. M. 1829, S. 10
- 1843 Johann David PASSAVANT, Verzeichnis des auf der Frankfurter Stadtbibliothek aufgestellten Gemäldecabinetts, Frankfurt a. M. 1843, S. 9, Nr. 55
- 1847 Franz KUGLER, Geschichte der Malerei seit Constantin dem Großen, Bd. 1, 2. Auflage, Leipzig 1847, 249f (3. Auflage, neu bearbeitet und vermehrt von Hugo Freiherr von Blomberg, Leipzig 1867, S. 279f)
- 1854 Franz KUGLER, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, 2. Teil, Stuttgart 1854, S. 350f
- 1867 H. G. HOTHO, Geschichte der christlichen Malerei, in ihrem Entwicklungsgang dargestellt, Stuttgart 1867, S. 391
- 1874 Carl SCHNAASE, Geschichte der bildenden Kunst, Bd. 6, 2. Auflage, Düsseldorf 1874, S. 404
- 1879 Alfred WOLTMANN, Die Malerei des Mittelalters (Geschichte der Malerei, hg. von Alfred Woltmann, Bd. 1), Leipzig 1879, S. 402–404
- 1881 H. GROTEFEND, Die Gemälde im städtischen historischen Museum, in: Mitteilungen der Vereins für Geschichte und Altertumskunde in Frankfurt a. M. 6, 1881, S. 255
- 1890 Hubert JANITSCHEK, Geschichte der Deutschen Malerei (Geschichte der Deutschen Kunst 3), Berlin 1890, S. 212
- 1898 Adolf PHILIPPI, Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen, Bd. 3, Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden, Leipzig 1898, S. 86f, Fig. 52
- 1902 Carl ALDENHOVEN, Geschichte der Kölner Malerei, Lübeck 1902, S. 113f, 342
- 1903 Felix ROSEN, Die Natur in der Kunst. Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei, Leipzig 1903, S. 77–80
- 1904 KUNSTHISTORISCHE AUSSTELLUNG DÜSSELDORF 1904, Katalog, Düsseldorf 1904, S. 8, Nr. 11b (Eduard Firmenich-Richtartz)
- 1904 August SCHMARROW, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts (1430–1460) (Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. XXII, 2), Leipzig 1904, S. 82–85
- 1905 Carl GEBHARDT, Der Meister des Paradiesgartens, in: Repertorium für Kunsthissenschaft 28, 1905, S. 28–34
- 1907 André MICHEL (Hg.), Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, Bd. 3, Le réalisme. Les débuts de la Renaissance, I, Paris 1907, S. 249f, Abb. 138
- 1909 Stephan BEISSEL, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, Freiburg i. Br. 1909, S. 373
- 1909 Ernst HEIDRICH, Die altdeutsche Malerei, Jena 1909, S. 253, Abb. 1
- 1911 Daniel BURCKHARDT, in: Jahresbericht des Basler Kunstvereins 1911, S. 9
- 1911 Karl SIMON, Studien zur Altfrankfurter Malerei, I, in: Repertorium für Kunsthissenschaft 34, 1911, S. 333–350, hier 349f
- 1912 Richard MÜTHER, Geschichte der Malerei, Bd. 2, Die Renaissance im Norden und die Barockzeit, Berlin 1912, S. 89, 92f
- 1913 Giorgio BERNARDINI, Appunti sulla mostra ducciana a Siena, in: Rassegna d'arte 13, 1913, S. 5–20, hier S. 13, Anm. 1, S. 18, Abb. 10
- 1913 Fritz BURGER, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (F. Burger [Hg.], Handbuch der Kunsthissenschaft), Neubabelsberg/Berlin 1913, S. 55f, Abb. 51
- 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. 59f
- 1924 Curt GLASER, Die altdeutsche Malerei, München 1924, S. 8f
- 1925 Ernst BUCHNER, Zwei oberschwäbische Tafelbilder um 1430, in: Das Schwäbische Museum. Zeitschrift für Kultur, Kunst und Geschichte Schwabens, 1925, S. 95–98, hier S. 96
- 1925 G.F. HARTLAUB, Giorgiones Geheimnis, ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance, München 1925
- 1926/27 Hermann FISCHER, Ein Prototyp des mittelalterlichen Lustgartens nach Albertus Magnus, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 60, 1926/27, S. 20f
- 1926/27 Ilse FUTTERER, Eine Gruppe oberrheinischer Tafelbilder des 15. Jahrhunderts, in: Oberrheinische Kunst 2, 1926/27, S. 15–28
- 1928 Heinrich KOHLHAUSEN, Minnekästchen im Mittelalter, Berlin 1928, S. 92f, Nr. 83a, b
- 1928 Walter HUGELSHOFER, Eine Verkündigung vom Meister des Frankfurter Paradiesgartleins, in: Pantheon 1, 1928, S. 66
- 1928 Ilse FUTTERER, Zur Malerei des frühen XV. Jahrhunderts im Elsaß, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 49, 1928, S. 187–199, hier S. 196–198
- 1928/29 Josef STRZYGOWSKI, Der Liebesgarten in der deutschen und italienischen Kunst, in: Velhagen und Klasings Monatshefte 43, 1928/29, S. 56–64, hier S. 60–62
- 1931 Lothar SCHREYER, Die bildende Kunst der Deutschen, Hamburg 1931, S. 19, 36, 43, 46, 74f; 267
- 1932 Kurt BAUCH, Holzschnitte vom „Meister des Frankfurter Paradiesgartleins“, in: Oberrheinische Kunst 5, 1932, S. 161–170
- 1933 Niels v. HOLST, Eine bürgerliche Sammlung altdeutscher und zeitgenössischer Meister aus dem 18. Jahrhundert, in: Kunst- und Antiquitäten-Rundschau 41, 1933, S. 97, 99
- 1937 Achim KREFTING, St. Michael und St. Georg in ihren geistesgeschichtlichen Bedeutungen, Diss. Köln 1937, S. 79–81
- 1937 Josef STRZYGOWSKI, Dürer und der nordische Schicksalshain. Eine Einführung in vergessene Bedeutungsvorstellungen, Heidelberg 1937, S. 66–85
- 1941 Rudolf RIGGENBACH, Die Dekorationen des Hans von Schlettstadt, in: C. W. Baer, Die Kunstdenkämler des Kantons Basel-Stadt, Bd. III (Die Kunstdenkämler der Schweiz), Basel 1941, S. 34f
- 1941 Friedrich WINKLER, Altdeutsche Malerei, München 1941, S. 226f
- 1947 G. F. HARTLAUB, Das Paradiesgartlein von einem oberrheinischen Meister um 1410 (Der Kunstabrief), Berlin 1947
- 1947 Paul WESCHER, Notes on some Paintings from the Strasbourg Museum, in: The Burlington Magazine 89, 1947, S. 94–98, hier S. 94–97
- 1949 Kenneth CLARK, Landscape into Art, London 1949, S. 9–11
- 1950 Art. Meister des Frankfurter Paradiesgartleins, in: THIEME-BECKER, Bd. 37, 1950, S. 104
- 1951 Lilli FISCHEL, Über die künstlerische Herkunft des Frankfurter „Paradiesgartleins“, in: Beiträge für Georg Swarzenski zum 11. Januar 1951, Berlin 1951, S. 85–95
- 1951 Werner NOACK, „Weicher Stil“ am Oberrhein. Stand und Aufgaben der Forschung, in: Festschrift für Hans Jantzen, Berlin 1951, S. 110–116, hier S. 110–113
- 1951 STANGE, DMG 4, S. 61–65, Abb. 87
- 1952 Renate WOLFGARTEN, Ikonographie der Madonna im Rosenhag, Diss. Bonn 1947/52, Typoskr. 1952, S. 108f
- 1953 Erwin PANOFSKY, Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character, Cambridge (Mass.) 1953, Bd. 1, S. 67, 128, Anm. 94², 129⁹
- 1954 Elisabeth WOLFFHARDT, Beiträge zur Pflanzensymbolik. Über die Pflanzen des Frankfurter „Paradiesgartlein“, in: Zeitschrift für Kunsthissenschaft 8, 1954, S. 177–196
- 1956 Gustav MÜNZEL, Das Frankfurter Paradiesgartlein, in: Das Münster 9, 1956, S. 14–22

- 1956 Ewald M. VETTER, Maria im Rosenhag, Düsseldorf 1956, S. 14
- 1957 Lottlisa BEHLING, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957, passim
- 1957 PRINZ, S. 216f
- 1958 Philippe SOUPAULT, La prétendue naïveté du Douanier Rousseau rejoue la vision des Maîtres du XVIe siècle, in: *Connaisance des Arts* 77, 1958, S. 74
- 1962 Hans HAUG, L'art en Alsace, Straßburg 1962, S. 89f
- 1962 Dieter HENNEBO, Gärten des Mittelalters (Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann, Geschichte der deutschen Gartenkunst, Bd. 1), Hamburg 1962, S. 131–136
- 1964 Karin JÄNECKE, „Der spiegel des lidens cristi“. Eine oberrheinische Handschrift aus dem Beginn des XV. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Colmar (Ms. 306), Hannover 1964, S. 131–133, 226f
- 1964 Alfred STANGE, Deutsche Gotische Malerei 1300–1430, Königstein i. T. 1964, S. 57
- 1965 Ellen J. BEER, Die Glasmalereien der Schweiz aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Ohne Königsfelden und Berner Münsterchor (CVMA Schweiz, 3), Basel 1965, S. 123f
- 1965 Ewald M. VETTER, Das Frankfurter Paradiesgärtlein, in: Heidelberger Jahrbücher 9, 1965, S. 102–146
- 1965 Jörg ZINK, Himmlische Musik. Betrachtungen über das Paradiesgärtlein eines oberrheinischen Meisters aus der Zeit um 1410, Gelnhhausen/Berlin 1965
- 1967 René HUYGHE, Sens et destin de l'art. Bd. 2: De l'art gothique au XXe siècle, Paris 1967, S. 43
- 1968 Charles D. CUTTLER, Northern Painting from Pucelle to Brueghel, Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries, New York 1968, S. 53, 60
- 1968 DIE GOLDENE PALETTE, Stuttgart/Hamburg 1968, S. 104f
- 1968 Hanspeter LANDOLT, Die deutsche Malerei. Das Spätmittelalter (1350–1500), Genf 1968, S. 65f
- 1969 Werner LOECKLE, Das Frankfurter Paradiesgärtlein als Meditationsbild. Eine geisteswissenschaftliche Betrachtung, Freiburg i. Br. 1969
- 1970 Hans Theodor MUSPER, Altdeutsche Malerei, Köln 1970, S. 94
- 1970 STANGE, KV 2, S. 18f, Nr. 9
- 1973 L. KALMÁR, Der intellektuelle Hintergrund der Vogeldarstellungen des Victorinus-Corvina. Topos- und Situs-Untersuchung der Illumination, 1. Teil, in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 19, 1973, S. 23–60, hier S. 27, 30
- 1974 Bertold HACK (Hg.), Frankfurter Kunst und Leben um die Jahrhundertwende. Aus den Briefen von Alfred Lichtwark, Frankfurt a. M. 1974, S. 33–35
- 1979 Gertrud ROTH, Landschaft als Sinnbild. Der sinnbildhafte Charakter von Landschaftselementen der oberdeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, Köln/Wien 1979, S. 49–52
- 1979 Martha WOLFF, The Master of the Playing Cards, Diss. Yale University 1979 (microfiche), S. 57–70
- 1981 Ernst ULLMANN (Hg.), Geschichte der deutschen Kunst. 1350–1470, Leipzig 1981, S. 234f, 292
- 1982 Heimo REINITZER, Der verschlossene Garten. Der Garten Marias im Mittelalter, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel 1982, S. 44f
- 1983 Martha WOLFF, Observations on the Master of the Playing Cards and Upper Rhenish Painting, in: Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann, Doornspijk 1983, S. 299–302, hier S. 299f
- 1985 James SNYDER, Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575, New York 1985, Farbtf. 13, S. 81f
- 1985 ZIEMKE, S. 8–10, 26f, Nr. 4
- 1986 Rosemarie BERGMAN, Sicut lilium inter spinas: Pflanzen als Symbolträger, in: Peter Wapnewski (Hg.), Mittelalter-Rezeption (Germanistische Symposien, Berichtsbände 6), Stuttgart 1986, S. 450–472, hier S. 453f
- 1987 Franz-Christian CZYGAN, 2000 Jahre Vinca minor – Kleines Immergrün, in: Deutsche Apotheker Zeitung, 1987, S. 2379–2380
- 1988 Rainer HAGEN, Rose-Marie HAGEN, Oberrheinischer Meister: „Paradiesgärtlein“ um 1410. „Liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten“, in: art. Das Kunstmagazin, Nr. 3, 1988, S. 104–110
- 1988 Roland RECHT, Albert CHÂTELET, Automne et Renouveau 1380–1500 (Le Monde Gothique. L'univers des formes), Paris 1988, S. 222–224
- 1992 Esther GALLWITZ, Kleiner Kräutergarten, Frankfurt a. M. 1992, S. 7, 251
- 1994 Babette HARTWIEG, Dietmar LÜDKE, Vier gotische Tafeln aus dem Leben Johannes' des Täufers. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1994, bes. S. 79–96
- 1994 Philippe LORENTZ, De Sienne à Strasbourg: Postérité d'une composition d'Ambrogio Lorenzetti, La „Nativité de la Vierge“ de l'Hôpital Santa Maria della Scala à Sienne, in: Hommage à Michel Laclotte – Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance, Mailand/Paris 1994, S. 118–131, hier S. 118
- 1995 Silke EBERHARDT, Das Paradies in der mittelalterlichen Kunst, in: anhaltspunkte. Zeitschrift des Deutschen Evangelischen Frauenbundes e. V. 39, 1995, S. 84–88
- 1998 Brigitte KURMANN-SCHWARZ, Die Glasmalereien des 15. bis 18. Jahrhunderts im Berner Münster (CVMA Schweiz 4), Bern 1998, S. 188, 282–286
- 1998 Peter Cornelius MAYER-TASCH, Bernd MAYERHOFER (Hg.), Hinter Mauern ein Paradies. Der mittelalterliche Garten, Frankfurt a. M. 1998, S. 53f
- 1998a Robert SUCKALE, Les peintres Hans Stocker et Hans Tiefental: L„ars nova“ en Haute Rhénanie au XVIe siècle, in: Revue de l'art 120, 1998, S. 58–67
- 1998b Robert SUCKALE, Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute, Köln 1998, S. 176–178
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 62, Tf. 147
- 1999 Franz-Josef SLADECZEK, Der Berner Skulpturenfund. Die Ergebnisse der kunsthistorischen Auswertung, Bern 1999, S. 202–204, Abb. 224, 225
- 2000 Samantha RICHES, St George, Hero, Martyr and Myth, Sutton 2000, S. 97–99
- 2000 Peter SCHMIDT, L'usage de la gravure aux XVIe et XVIe siècles au couvent d'Unterlinden, in: Les dominicaines d'Unterlinden, Bd. 1, Colmar 2000, S. 226–247, hier S. 238
- 2001 Henry KEAZOR, „Manu et voce“. Ikonographische Notizen zum Frankfurter Paradiesgärtlein, in: Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel, Venedig 2001, S. 231–240

MITTELRHEINISCHER MEISTER UM 1420

KREUZIGUNGSSALTAR, SOGENANNTER PETERSKIRCHENALTAR

INV. NR. HM I-5

DAUERLEIHGABE DES HISTORISCHEN MUSEUMS, DORTIGE INV. NR. B 868-871

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Tanne (*Abies alba*), vorder- und rückseitig ganzflächig abgeklebt mit Leinwand, die zur Grundierung hin einen dünnen schwarzen Überzug trägt

MITTELTAFFEL (HM 1): 186,4 (± 0,3) x 168,6 (± 0,3) x 1,4 (± 0,1) cm, sechs vertikal angeordnete Bretter (Breiten von links nach rechts): Brett I 31,0 cm; Brett II 34,3 cm; Brett III 31,0 cm; Brett IV 28,0 cm; Brett V 32,5 cm; Brett VI 11,5 cm

gedünnt und parkettiert

LINKER FLÜGEL, INNENSEITE, OBERE HÄLFTE (HM 2): 91,2 (± 0,1) x 73,9 x 0,8 cm; drei vertikal angeordnete Bretter (Breiten von links nach rechts): Brett I 31,7 cm; Brett II 15,0 cm; Brett III 27,2 cm

gespalten und rückwärtig mit Schellack (?) eingestrichen, später mit senkrechter Gratleiste versehen, drei Leinwandstreifen überkleben Risse. Tafel nachträglich auf gemaltem Trennstreifen vertikal durchgesägt, anschließend wieder verleimt. Am – von vorne gesehen – rechten Rand rückseitig drei freigelegte Dübellöcher, jeweils etwa 0,7 cm stark und durchschnittlich 3 cm tief, vom unteren Rand 11,3, 43,2 und 79 cm entfernt

LINKER FLÜGEL, INNENSEITE, UNTERE HÄLFTE (HM 3): 91,3 x 73,8 (± 0,2) x 0,95 (± 0,1) cm, drei vertikal angeordnete Bretter (Breiten von links nach rechts): Brett I 33,3 cm; Brett II 12,5 cm; Brett III 27,5 cm

Beschaffenheit und Zustand generell entsprechend HM 2. Am – von vorne gesehen – linken Rand, 11 cm über der Unterkante rückseitig ein freigelegtes, ca. 0,6 cm starkes, 4 cm tiefes Dübelloch

RECHTER FLÜGEL, OBERE HÄLFTE (HM 4): 89,8 (± 0,2) x 73,8 x 2,3 cm, drei vertikal angeordnete Bretter (nicht einzeln vermessen). Tafel nachträglich vertikal auf dem gemalten Trennstreifen durchgesägt, die Bildfelder um ca. 3,5 cm versetzt wieder zusammengeleimt. Rückseitig zwei aufgeleimte Gratleisten. Untere Hälfte der Flügeltafel verloren

LINKER FLÜGEL, AUSSENSEITE (HM 5): 189,6 (± 0,4) x 74,1 (± 0,5) x 0,9 (± 0,1) cm, die Flügelaußenseite erst nach Zerteilung der Innenseite in drei Bilder (HM 2, 3) abgespalten, daher aus drei Fragmenten bestehend, diese mit modernen Leisten verbunden und ausgeflickt. Maße der

Fragmente: Oben links 91,2 x 36,8 (± 0,2) cm; oben rechts 91,2 x 36,9 (± 0,1) cm; unten 91,3 (± 0,1) x 73,6 (± 0,2) cm. Rückseitig durch verschraubte Leistenkonstruktion verbunden; Originalteile in Beschaffenheit und Zustand entsprechend HM 2 und 3; im unteren Fragment auf der Vorderseite links, ca. 20 cm oberhalb der Unterkante, eine etwa 27 cm lange, ca. 2,5 cm breite, flache originale Einschubleiste

Malfläche:

MITTELTAFFEL (HM 1): weitgehend den Tafelmaßen entsprechend, oben und links offenbar entlang der Malkanten, unten in der Malfläche beschnitten, links Beschnitt nicht eindeutig feststellbar

LINKER FLÜGEL, INNENSEITE, OBERE HÄLFTE (HM 2): ca. 90,3 x 72,5 cm, Malkante oben und links erhalten, die beiden anderen Seiten in der Malfläche beschnitten

LINKER FLÜGEL, INNENSEITE, UNTERE HÄLFTE (HM 3): ca. 89,6 x 74 cm; Malkante unten erhalten, an übrigen Seiten in der Malfläche beschnitten

RECHTER FLÜGEL, INNENSEITE (HM 4): durch nachträgliches Verschieben der beiden Tafelhälften rechts und links ungleiche Malfläche; in der linken Hälfte Malkante oben vorder- und rückseitig erhalten; unbemalter Streifen ca. 1,5 cm breit. Alle übrigen Kanten – sämtliche der rechten Hälfte – in der Malfläche beschnitten

LINKER FLÜGEL, AUSSENSEITE (HM 5): Malkante unten durchgehend erhalten, unbemalter Streifen ca. 2 cm breit; bei Fragment oben rechts Malkanten oben und rechts erhalten, dabei oben ein ca. 0,8 cm breiter, rechts ein 0,5 (± 0,1) cm breiter unbemalter Streifen erhalten

RECHTER FLÜGEL, AUSSENSEITE: auf von vorne gesehen linker Hälfte die ca. 1,5 cm breite Malkante erhalten

Zustand der Malerei:

rote Lasuren generell stark in Mitleidenschaft gezogen. Grüne Partien teils durch verbräunte Überzüge verändert, teils unterschiedlich stark verputzt. Inkarnate und Blattmetallauflagen überwiegend gut erhalten. Auf allen Tafeln älterer Firnis ungleichmäßig reduziert.

MITTELTAFFEL: Am linken Tafelrand starke Beschädigungen mit teilweise völligem Verlust der Malfläche; im oberen Drittel ein bis zu 15 cm breiter Streifen gekittet und retuschiert. Malerei weiter unten nur inselartig erhalten; die rechte Schulter des Schächers, sein Gesicht, die Gesichter



Abb. 105: Mittelrheinischer Meister um 1420, Kreuzigungsaltar, Innenseite, Frankfurt, Städel



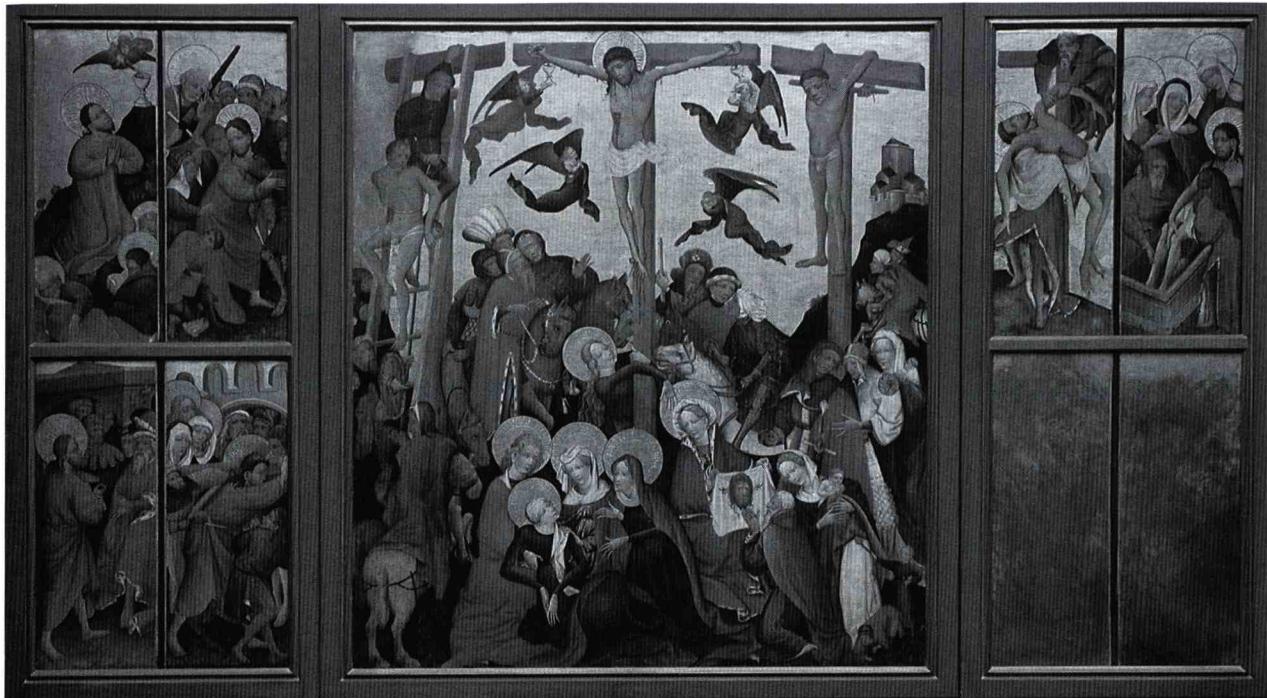


Abb. 105a: Mittelrheinischer Meister um 1420, Kreuzigungsaltar, Innenseite, Frankfurt, Städel

der Soldaten unter dem Schächerkreuz und die Kruppen der beiden Pferde weitgehend ergänzt. Verschiedentlich kleinere Kittungen und Retuschen, verstärkt entlang der Oberkante. Die Pflanze unterhalb der Füße des Bösen Schächers ergänzt. Tafelbretter leicht verworfen, nahe der Mitte stellenweise Kittungen und Retuschen über vier langen senkrechten Rissen.

FLÜGEL: Malkanten auf Innenseiten zumeist beigekehrt und retuschiert. Senkrechte Trennstreifen zwischen Szenen dunkelbraun übermalt, darunter Silber sichtbar; zugehörige weiße Randstreifen anscheinend teilweise original.

LINKER FLÜGEL, INNENSEITE: Malerei vor allem im unteren Bereich der jeweiligen Tafeln beschädigt. In Ölbergsszene knapp neben dem linken Rand senkrechter, retuschierte Riß. **RECHTER FLÜGEL, INNENSEITE:** Goldhintergrund in großen Partien abgerieben, untere Hälften der Szenen stark zerstört, mit zahlreichen Retuschen unterschiedlichen Alters versehen, in Kreuzabnahme rechts größere, gekittete und retuschierte Fehlstellen. Hier Überzüge der grünen Partien (Beinlinge) stark verputzt; umfangreiche Kittungen und Retuschen über senkrechtem Riß von Christi Hals bis zum unteren Rand.

LINKER FLÜGEL, AUSSENSEITE: starke Verputzungen bei Gewändern, durch Verlust roter Lasuren Plastizität stark beeinträchtigt; im unteren Bereich von Mariens Mantel lasierende Ergänzungen in Krapprot. Erhebliche Verluste an Originalsubstanz und Kittungen in Höhe des Bodenstreifens. Zahlreiche Kittungen und Retuschen auch im jeweils unteren Bereich der beiden oberen Fragmente. Hier und auf der breiten, horizontalen Zwischenleiste rechts Malerei ungeschickt und falsch ergänzt: Der unter Mariens linken Unterarm geklemmte Mantelsaum bildete ursprünglich nach oben hin eine Schlaufe und setzte sich

in dem vor Mariens Bauch herabhängenden Saum fort, während dieser aufstehende Saum heute fälschlicherweise aus dem blauen Kleid hervorzukommen scheint. Zahlreiche kleinere Beschädigungen und Retuschen auf gesamter Malfläche, störend vor allem entlang eines Risses von Mariens Mund senkrecht durch ihren Oberkörper. Entlang der Tafelränder Flecken eines bräunlichen Überzugs, vermutlich Schellack von der Rückseite der Tafel.

RECHTER FLÜGEL, AUSSENSEITE: nur im oberen Bereich stark fragmentierte Reste von Originalgrundierung und Malerei erhalten. Darüber neuere Ausflickungen mit Fasern (Werg ?) sowie weißliche Flecken; darüber wiederum dicker Überzug Schellack; fehlt nur dort, wo Tafel oben und unten mit je einer quer verlaufenden, heute entfernten Leiste versehen war.

Rückseite des Bildträgers:

MITTELTAFEL: unbezeichnet

LINKER FLÜGEL, INNENSEITE, OBERE HÄLFTE: oben in schwarzer Farbe „B.870“

LINKER FLÜGEL, INNENSEITE, UNTERE HÄLFTE: in gleicher Weise „B.8(..)“

RECHTER FLÜGEL: im oberen Drittel, links der Mitte Papieraufkleber mit Frankfurter Adler im Kreis, darum die Inschrift „Städtische Sammlung Frankfurt, M“, darüber handschriftlich „Nr. 871“

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Vergoldung aller Tafeln ist auf einer dünnen, hellbraun-orangefarbenen Bolusschicht ausgeführt. Die Gründen der Nimben sind um die glatten Buchstaben

herum gewuggelt; in den Nimben Christi und Gottvaters sind zudem die floralen, mit jeweils drei spitzen Strahlen abwechselnden Kreuzenden plastisch in den Grund modelliert.

Die gemalten Formen wurden an den Grenzen zu Gold- und Silberauflagen, zumindest teilweise aber auch in den Binnenflächen vorgeritzt. Dabei gab es kleinere Abweichungen gegenüber der schließlich ausgeführten Malerei; am auffälligsten ist ein emporgeworfener, in Untersicht gegebener Pferdekopf direkt links neben den Füßen Christi – offenbar sollte der Braune hinter dem Kreuz zunächst wiehern.

Auf allen Tafeln lassen sich relativ ausführliche Unterzeichnungen (*Abb. 106–108*) feststellen, die über den ganzen Altar hinweg stilistisch einheitlich wirken und durchweg mit dem Pinsel ausgeführt sein dürften. Abgesehen von einigen wenigen breiten Umrißlinien, bleibt die Strichstärke relativ gleichmäßig. Außer Konturlinien werden in großem Umfang Schraffuren eingesetzt, die die Plastizität von Körperteilen, Falten und anderen Einzelheiten herausarbeiten. Die Schraffuren setzen gewöhnlich an den Konturen an und verlaufen fast durchweg diagonal, und zwar gewöhnlich von rechts oben nach links unten. Zuweilen sind die Schraffen leicht geschwungen; in stärker verschatteten Bereichen legen sie sich zu Kreuzschraffuren übereinander. Im Prinzip ähneln die Schraffuren der Unterzeichnung denjenigen auf den Blattsilberpartien der Gemäldeooberfläche.

Die Unterzeichnung ist oft kleinteilig, so daß Details wie beispielsweise die hohle Handfläche von Veronikas Rechter auf der Mitteltafel angegeben werden. Auch die Gesichter sind gewöhnlich relativ detailliert unterzeichnet, wobei die Augen Pupille und Iris aufweisen. Häufig ist die Position der Augen gegenüber der Malschicht leicht verschoben, etwas stärker ist dies der Fall bei dem blau gewandeten Krieger rechts auf HM 1, der sich zu seinem weiß und rot gekleideten Gefährten wendet; die vorgezeichneten Augen werden in Stirnhöhe sichtbar (*Abb. 107*). Größere oder motivisch relevante Abweichungen gegenüber der Unterzeichnung liegen ansonsten nicht vor.

Vereinzelt lassen sich Farbangaben finden, doch sind die Kürzel nicht immer deutlich lesbar: Christi violettgraues Gewand ist in den ersten vier Szenen mit den Buchstaben „pur“ (für Purpur?) versehen (*Abb. 108*), der grüne Mantel des Jacobus der Ölbergszene ist mit einer Blattform, einem geläufigen Kürzel für Grün,¹ bezeichnet. Das rote Gewand des Pilatus in der Verhörszene ist mit einem „p“ oder „r“ (?) gekennzeichnet; der ähnlich rote Umhang des Reiters ganz rechts auf der Mitteltafel wurde jedoch wiederum mit „pur“ beschriftet – hier mag es eine Planänderung oder ein Versehen gegeben haben. Das weiße Unterkleid der jungen Frau mit Kind vor der hl. Veronika scheint passend mit einem „w“ bezeichnet zu sein; der blaue Mantel des Nikodemus bei der Kreuzabnahme schließlich ist mit einem „b“ versehen, und der gleiche Buchstabe bezeichnet ebenso den blauen Umhang des ste-

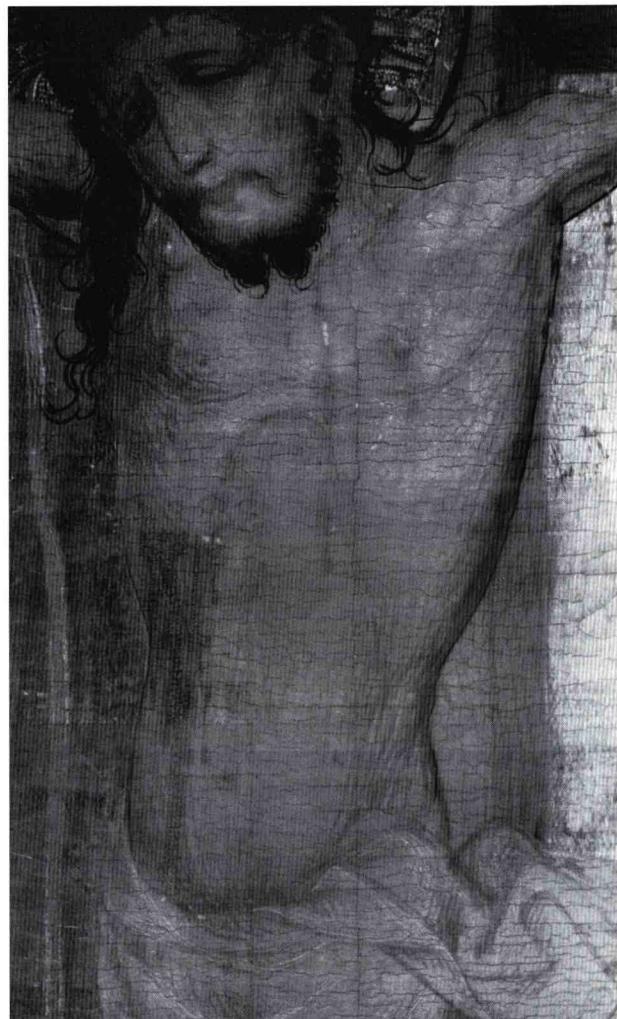


Abb. 106: Mittlerheinischer Meister um 1420, Kreuzigungsaltar, Mitteltafel, Infrarot-Reflektographie: gekreuzigter Christus, Frankfurt, Städels

henden Mannes mit Panzerhandschuh unter dem Kreuz des Bösen Schächters (*Abb. 107*).

Drei der Tafeln konnten dendrochronologisch untersucht werden.² Bei der Mitteltafel fand sich bei Brett II ein jüngster Jahrring von 1380, bei Brett III von 1382, bei Brett IV von 1377 und bei Brett VI von 1389. Beim oberen Fragment des linken Flügels stammte der jüngste Jahrring bei Brett I von 1391, bei Brett II von 1396 und bei Brett III von 1391. Die untere Hälfte dieses Flügels besteht naturgemäß aus den unteren Hälften derselben Bretter; bei ihnen fanden sich aber, aufgrund unterschiedlichen Beschnitts, leicht abweichende jüngste Jahrringe, nämlich für Brett I–III von 1395, 1398 und 1388. Das frühestmögliche Fälldatum des verwendeten Tannenholzes ist damit das Jahr 1398.

BESCHREIBUNG

Das Triptychon zeigte in geschlossenem Zustand zwei ganzformatige Darstellungen, von denen sich nur eine, die

¹ Vgl. zu diesem und anderen Kürzeln hier S. 176ff (Lochner).

² Vgl. den Anhang von Peter Klein.



Abb. 107: Mittelrheinischer Meister um 1420, Kreuzigungsaltar, Mitteltafel, Infrarot-Reflektographie: Krieger unter dem Kreuz, Frankfurt, Städel

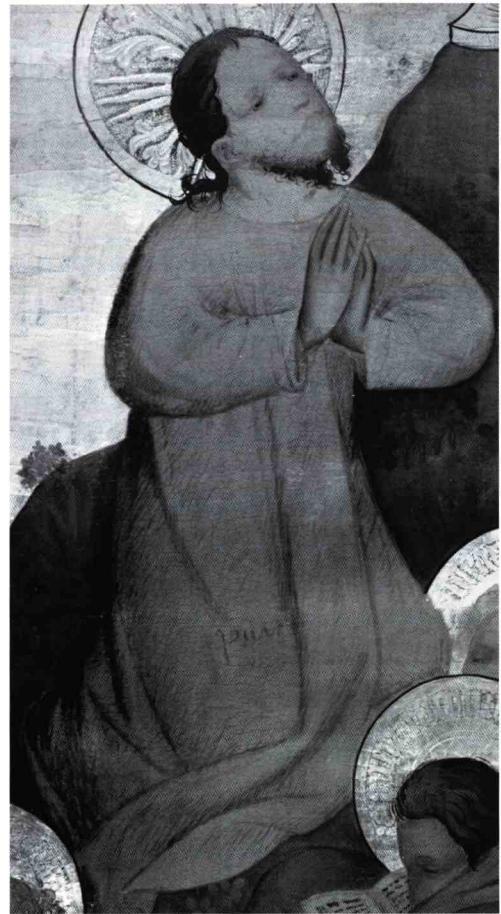


Abb. 108: Mittelrheinischer Meister um 1420, Kreuzigungsaltar, linker Flügel, Infrarot-Reflektographie: Christus am Ölberg, Frankfurt, Städel

Heimsuchung Mariens (Abb. 109), erhalten hat, im geöffneten Zustand eine Folge von Passionsszenen (Abb. 105a). Die Malereien beider Seiten schließen mit unverziertem Goldgrund ab und entsprechen sich auch in ihrer Farbigkeit. Das Kolorit aus überwiegend gebrochenen Tönen wird von einem mittleren, stumpfen Rot, das in geringen Abwandlungen vorkommt, einem varierten dunklen Blau und einem tiefen Grün beherrscht; Weiß behauptet sich gleichsam als eigene, selbst für Gewänder eingesetzte Farbe. Hinzu kommen die in Blattgold und Blattsilber glänzenden Details wie Nimben, Schmuckstücke, Brokat, Rüstungen und Waffen. Die Trennstreifen zwischen den Bildfeldern der Flügel waren ursprünglich offenbar teilweise in Blattsilber ausgeführt.

Die ehemalige Außenseite des linken Flügels zeigt die Heimsuchung,³ herausgelöst aus einer narrativen Szenerie und in eine tempelartige Rundnische verlegt. Die beiden Frauen begrüßen sich, wobei Maria, die ganz ungewöhnlicherweise barfuß ist, ihre Rechte auf den gesegneten Leib Elisabeths legt – zumindest war dies im ursprünglichen,

von der modernen Ergänzung abweichenden Zustand so. Beide Frauen sind als voluminöse, betont plastische Gestalten gegeben. Ihre Nimben bleiben im Gegensatz zu denen der Innenseite unverziert. Das architektonische Gehäuse hat den rötlichen Ton von Buntsandstein, wie er am Mittelrhein verwendet wird, und bildet eine vorn geöffnete, zylinderförmige Schale, die mit einer blauen Decke mit Gewölbe abschließt; darüber sitzen kleine Türmchen. Aufwendige, in modernsten Formen gehaltene Blendmaßwerkfenster verzieren den Bau auf der Innenseite. In der Inszenierung klingt bereits die Vorstellung an, die Figuren auf den Außenseiten von Altarflügeln als eine Art gemalter Skulptur zu behandeln:⁴ Die Gestalten der Heimsuchungsgruppe stehen in ihrem Gehäuse wie gotische Bildwerke in einem kleinen Schrein oder zwischen Konsole und Baldachin eines Gewändes. Auf der Außenseite des rechten Flügels war die Darstellung in eine entsprechende Architektur verlegt. Da sich jedoch keinerlei Reste der figürlichen Darstellung erhalten haben, lässt sich selbst deren Ikonographie nicht mehr feststellen.

³ Entsprechend Lukas 1,39–56, und späteren Legendenfassungen, vgl. M. LECHNER, Art. „Heimsuchung Mariens“, in: LCI, Bd. 2, Sp. 229–235.

⁴ Vgl. Anton LEGNER, Polychrome und monochrome Skulptur in der Realität und im Abbild, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von

1300–1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums, Köln 1974 (Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, Bd. 1), hg. v. Gerhard Bott, Köln 1977, S. 140–163, bes. Abb. 16, 17, sowie unten.

Auf der Innenseite wird das Passionsgeschehen⁵ in ehemals neun Bildern geschildert, von denen jeweils vier, in zwei Registern angeordnete Szenen auf den Flügeln die ganzformatige, vielfigurige Kreuzigung der Mitteltafel flankieren. Die Erzählfolge verläuft generell von links nach rechts und von oben nach unten, wobei die Flügel jeweils als in sich geschlossene Einheit begriffen werden.⁶ Entsprechend beginnt die Folge auf dem linken Flügel links oben mit Christi Gebet am Ölberg. Während die drei Jünger – ihre Nimben sind beschriftet mit „[sanct]us petrus“, „sanct(us) iacobus minor“ und „johannes“ – im Vordergrund eingeschlafen sind, kniet Christus betend in der Bildmitte und schwitzt, ganz wortwörtlich verbildlicht, „Schweiß wie Blutstropfen“ (Lukas 22,44). Auf dem links ansteigenden Ölberg steht ein Kelch, der Jesu Worte vom Kelch, der an ihm vorübergehen möge, veranschaulicht. Gottvater, von Jesus angerufen, erscheint mit sprechend erhobenen Händen oben im Goldgrund; vor ihm schwebt, als sein Abgesandter, ein Engel, der gebieterisch auf den Kelch der Passion zeigt und deren Instrument, das Kreuz, vorweist.

Im rechts anschließenden Bildfeld wird Christus gefangengenommen. Inmitten des Getümmels ist der Heiland durch den violettblau-grauen Rock, den er ebenso wie im vorhergehenden und in den beiden folgenden Bildfeldern trägt, den aufwendig geschmückten Kreuznimbus und die hellere Gesichtsfarbe hervorgehoben. Der offenbar abwertend ganz rotgesichtig dargestellte Judas drückt Jesu den Kuß auf die Wange, während die Schergen diesen bereits packen und schlagen. Petrus, ausgezeichnet mit dem „sanctus petrus“ beschrifteten Nimbus und in ein grünes statt in das blaue Gewand der vorhergehenden Szene gekleidet, überragt links oben die übrigen Gestalten. Er zieht soeben sein Schwert, um dem schon zu Boden gegangenen Malchus, der eine Laterne hält, das Ohr abzuschlagen.

Unten links folgt das Verhör durch Pilatus. Der sitzt im königlich roten, hermelingefütterten Mantel in einem vorn offenen Bauwerk, wohl einer Art Gerichtslaube, die übereck zur Bildfläche gestellt ist. Mit gefesselten Händen und einem Strick um den Leib wird Christus vor den Richter gezerrt. Beide blicken sich wie in einem Zwiegespräch an, während die Soldaten in Erwartung eines Befehls zu ihrem Herrn sehen und ein vielleicht als Ratgeber zu verstehender Mann hinter Pilatus kritisch auf den Gefangenen schaut.

Ist Christus in dieser Szene in Schrittstellung bildeinwärts gewandt, so schreitet er in der folgenden, der Kreuztragung, nach rechts, in Richtung des Golgathahügels der Mitteltafel aus – die Christusfiguren der beiden benachbarten Szenen machen auf diese Weise gleichsam eine kontinuierliche Bewegung auf die Kreuzigung hin anschaulich. Der Zug der Kreuztragung kommt soeben aus dem hinten sichtbaren, zinnenbewehrten Stadttor von Jerusalem heraus. Christus, dornengekrönt, schleptt das schwere Kreuz, während ihn ein gnomenhafter Scherge vorwärts



Abb. 109: Mittelrheinischer Meister um 1420, Kreuzigungsaltar, Außenseite: Heimsuchung Mariens, Frankfurt, Städel

zerrt, ein zweiter von hinten stößt, ja mit seinen Panzerhandschuhen das Kreuz noch zusätzlich auf seine Schultern zu drücken scheint. Maria – hier ohne Heiligen-

⁵ Zur Passionsgeschichte vgl. W. BRAUNFELS, M. NITZ, Art. „Leben Jesu“, in: LCI, Bd. 3, Sp. 39–85, mit Verweisen auf die Einzelszenen.



*Abb. 110:
Mittelrheinischer
Meister um 1420,
Kreuzigungsaltar,
linker Flügel,
Röntgenaufnahme:
Kreuztragung,
Frankfurt, Städel*

schein, damit die Freunde hinter ihr nicht verborgen werden – folgt ihrem Sohn, eine weitere schmerzerfüllte Heilige, deren Nimbus sie als „[ma]ria salome“ ausweist, und der Evangelist – bezeichnet auf dem Nimbus mit „johannes“ – begleiten sie. Noch unter dem Torbogen erkennt man Pilatus, dessen Haartracht und Kopfbedeckung mit der vorhergehenden Szene übereinstimmen, und seine Leute. Deren Köpfe, zwei davon mit Helm, drängen sich dergestalt im engen Stadttor, daß sie eine weit größere Menschenmenge suggerieren. Die generelle Tendenz, mit den bewegten, schweren Gestalten beinahe das schmale Bildformat zu sprengen, wird in dieser Szene besonderes augenfällig.

Die Mitteltafel präsentiert die Kreuzigung Christi in Form des sogenannten „volkreichen Kalvarienbergs“,⁷ der dem Gläubigen das Geschehen sowie die unterschiedlichen Reaktionen darauf in epischer Breite schildern soll. Wie häufig bei derartigen Darstellungen, sind mehrere aufeinanderfolgende Momente simultan dargestellt.

Die Komposition ist in drei vertikale Zonen gegliedert, die jeweils von einem der drei Kreuze markiert werden; mit einem deutlich breiteren mittleren Abschnitt versehen,

wiederholt diese Aufteilung gewissermaßen das Triptychonschema des ganzen Altars. Um das zentrale Kreuz Christi formt sich unten als bestimmendes Strukturelement ein großer Kreis, dessen hinterer Abschnitt von den Berittenen, der vordere von den trauernden Freunden gebildet wird – die über den gebogenen Hals des Braunen links geführte, entlang der Gestalten von Johannes und Maria weiterlaufende und schließlich über Veronika wieder nach oben schwingende Linie macht diese Flächenform besonders augenfällig. Die Komposition wird ferner von zwei asymmetrisch sich kreuzenden Diagonalen strukturiert, deren eine vom Kopf des Guten Schächers und dem Straußfederhut des Reiters hinten links über Magdalena und Veronika zu dem knienden Greis rechts vorne führt, wo sie von dem sich bückenden Kind gleichsam abgeblockt wird, während die andere von der Verlängerung der Flanke des fernen Hügels rechts und den in diese Bildcke eingeschriebenen Figurengruppen gebildet wird.

Christus ist tot und hat bereits den Lanzenstich empfangen; zwei Engel sammeln das Blut aus seinen Handwunden in Kelchen, zwei weitere schweben klagend zu seinen Seiten. Am Boden umschlingt Maria Magdalena, durch die Inschrift „sancta mariamagtalen“ auf ihrem großen Heiligenschein gekennzeichnet, in wilder Verzweiflung das Kreuzesholz. Ganz vorn am Bildrand, nur leicht auf Christi rechte Seite gerückt, bemühen sich Johannes und drei heilige Frauen um die im Schmerz niedergesunkene Gottesmutter, deren dunkelblaues Kleid – und der entsprechende, rot gefütterte Mantel, der ihr auf die Knie herabgerutscht ist – vorzüglich mit dem kräftigen Rot des Johannes kontrastiert. Die Nimben bezeichnen die Figuren im einzelnen: „sanctus iohannes ewa[ngeli]sta“, „sancta maria mater xp[ist]i“, „sancta maria salome“ und „sancta maria cleove“; Maria Salome ist mit einem Goldbrokatkleid angetan. Rechts neben dieser Gruppe hockt die auf ihrem Heiligenschein mit „s[an]cta fronica“ bezeichnete Veronika, kostbar in Brokatkleid und hermelingegefügten Mantel gekleidet, und hält das Schweißtuch vor sich, auf dem das schmerzvolle, während der Kreuztragung abgedrückte Antlitz erscheint.⁸ Dies wird von einem knienden alten Mann mit weißem Haar und Bart verehrt, der ein langes gegürtes Gewand, eine Gugel und darüber eine auf der Schulter geknöpfte Heuke trägt. Eine junge Mutter beugt sich derweil wohlwollend zu dem Greis, während sie einen Säugling auf dem Arm hält, der munter aus dem Bild herausblickt. Ein weiteres, schon etwas größeres Kind hält sich an der Gürteltasche seiner Mutter fest und trägt in der anderen Hand eine einfache kleine Puppe. Ein drittes schließlich bückt sich soeben, um ein paar rote Blumen zu pflücken. Kompositionell erfüllen diese Figuren die gleiche Aufgabe wie die Reiter auf der gegenüberliegenden linken Seite, nämlich

6 Kein seltenes Phänomen bei vielszenigen deutschen Flügelaltären der Zeit, vgl. die Beispiele bei PILZ (1970), S. 242, Anm. 86.

7 Vgl. dazu ROTH (1958); E. LUCCHESI PALLI, G. JÁSZAI, Art. „Kreuzigung Christi“, in: LCI, Bd. 2, Sp. 606–642.

8 Bei zahlreichen anderen Beispielen (vgl. etwa unsere Inv. Nr. 1799, Abb. 144) sieht man auch in der Kreuzigung das unversehrte Antlitz auf

dem Tuch, das, einer abweichenden Legende zufolge, Veronika von Christus selbst als sein Abbild erhielt; vgl. DIE LEGENDA AUREA DES JACOBUS DE VORAGINE, übersetzt von Richard Benz, Heidelberg⁸ 1975, S. 269f; V. OSTENECK, Art. „Sudarium“, in: LCI, Bd. 4, Sp. 223f; J. H. EMMINGHAUS, Art. „Veronika“, in: LCI, Bd. 8, Sp. 543f.

in den Bildraum zu leiten. Ihre ikonographische Bedeutung bzw. ihre Identität ist dagegen nicht offenkundig; vermutlich stellen sie anwesendes Volk dar, ebenso wie die drei Gestalten, die hinter der jungen Mutter stehen, zwei gewappnete Männer und eine Frau, wiederum mit Säugling im Arm. Auch die Aufmerksamkeit der beiden Männer scheint auf das Schweifstuch oder die Gruppe davor konzentriert. Beide sind sehr aufwendig gekleidet: Der hintere trägt einen Lentner mit breitem goldenem Zierstreifen, den anderen kleidet ein weißer, unten reich gezaddelter Rock, der seitlich mit dem gotischen Buchstaben „m“ (?) verziert ist.

Die Berittenen unter dem Kreuz – vier zur rechten Seite Christi, drei zu seiner linken – dürften sich vermutlich um die kanonischen Gestalten des Guten Hauptmanns und des Longinus gruppieren, doch sind auch diese beiden Protagonisten nicht klar identifiziert. Wahrscheinlich wird man in dem gerüsteten Schimmelreiter auf der heraldisch linken Seite den Hauptmann erkennen dürfen, vollführt er doch eine Art Zeigegeste – wenn auch kaum zum Gekreuzigten hinauf. Beim hinteren seiner beiden Begleiter, einem Alten, verwundert der nicht ganz deutbare, wie ein Lanzenschaft aussehende Stock in dessen Händen. Es dürfte sich indes nicht um Stephaton mit dem Ysop-Stab handeln, denn dieser prescht anscheinend hinten rechts mit einem Begleiter davon, den Eimer mit dem Essig in der Linken.⁹ Mit Longinus dürfte der Alte jedoch ebenfalls nicht gleichzusetzen sein, denn dieser müßte sich auf der anderen Seite des Kreuzes – eben dort, wo die Seitenwunde ist – befinden. Statt dessen sollte man Longinus inmitten der berittenen Vierergruppe vermuten, am ehesten wohl in dem prominenten, rotgekleideten Greis. Die eigentlich unabdingbare Lanze fehlt in dieser Gruppe freilich ganz. Von der linken unteren Bildecke sprengen zwei weitere anonyme Krieger heran und stoßen dabei mit ihren stark verkürzten Pferden energisch in die Bildtiefe vor; offenbar reiten sie auf die Mittelgruppe zu.

Die beiden Schächer werden gleichsam zu einem früheren Zeitpunkt der Handlung gezeigt. Die Arme des links von Christus hängenden Bösen Schächers sind qualvoll über den Kreuzbalken geklemmt, seine frei hängenden Beine noch nicht zerschlagen. Der Gute Schächer wird sogar eben erst die Leiter heraufgezerrt, was ganz realistisch dargestellt ist, indem der an den Händen Gefesselte rück-

wärts hinter einem Scherben hinaufsteigen muß.¹⁰ Drei Soldaten, die diesem Vorgang zuschauen, schließen das Bild links ab; rechts im Hintergrund erhebt sich als einziges Landschaftselement ein steiler Berg mit bekrönender Burg.

Der Kreuzigung folgt als anschließende Szene die Kreuzabnahme auf dem rechten Flügel links oben. Drei Figuren und die karge Schräglage des Golgathahügels reichen hier völlig zu einer schlagenden Darstellung: Nikodemus hat den erschlafften Körper vom Holz gelöst; der unten Stehende, durch seine hermelingefütterten Mantel als der reiche Joseph von Arimathea gekennzeichnet, nimmt die schwere Last mit einem großen weißen Tuch entgegen, das sich ihm kapuzenartig über Kopf und Schultern legt. Die physische Seite des Vorgangs, die Anstrengung wird trotz widersinniger Details wie der ins Nichts statt gegen das Kreuz gelehnten Leiter sehr anschaulich.

Im rechts folgenden Bildfeld schließt sich die Grablegung an. Nikodemus, dessen Kleidung farblich ganz von der vorhergehenden Szene abweicht, und Joseph von Arimathea legen den Leichnam von den Seiten her in einen schräg zur Bildfläche stehenden Sarkophag. Drei trauernde Frauen stehen dahinter; die Mutter, ihr Nimbus ist mit „maria mater x[rist]m“ bezeichnet, die „maria iacobe“ Genannte im Profil sowie „maria cleove“.

Die beiden anschließenden Bilder sind verloren. Mit Sicherheit befand sich hier ursprünglich die Auferstehung; als weitere Szene kämen etwa Christi Himmelfahrt oder Pfingsten in Frage.

PROVENIENZ

möglicherweise geschaffen für die 1417–19 errichtete
Frankfurter Peterskirche
vor dem Erwerb durch das Historische Museum angeblich
in der „Kapelle des alten Gefängnisses am
Klapperfeld“¹¹
1890 vom historischen Museum Frankfurt erworben¹²
1922 als Dauerleihgabe des Historischen Museums
im Städelschloss

9 So bestimmt von BINDER-HAGELSTANGE (1937), S. 70, während BACK (1910), S. 52, in dem Reiter, sicherlich zu Unrecht, die bei Passionsspielen in Frankfurt vorkommende Gestalt des „Machmet“, des Boten Pilati, erkennen wollte. Stephaton wird meist eher häßlich und als Angehöriger der unteren Schicht gekennzeichnet, wie es hier tatsächlich bei dem gerüsteten Reiter, nicht aber bei dem bärigen Alten der Fall ist.

10 MERBACKS (1999), S. 28, Annahme, diese Handlung nehme auf eine seinerzeit übliche, besonders qualvolle Art des Erhängens [...] eines Delinquents Bezug, erscheint unverständlich; daß der Verurteilte rückwärts heraufsteigt und der Häscher vorausgeht, dürfte die praktischste Möglichkeit sein, einen Gefesselten eine Leiter hinaufzuführen, ganz egal, was man oben mit ihm zu tun gedenkt.

11 Laut Eintrag im Inventarbuch des Historischen Museums (Ende 19. Jahrhundert, nur in Kopie erhalten) gab Georg Ludwig Kriegk (Stadtarchivar 1863–1876) diese Herkunft an, ihm zufolge war der Altar irgendwann

aus der Peterskirche in das Haus am Klapperfeld überführt worden. Es handelte sich dabei um das alte, um 1740 errichtete „Zucht- und Besserungshaus“, vgl. OERTLICHE BESCHREIBUNG DER STADT FRANKFURT AM M., von JOHANN GEORG BATTONN, gewesenem geistl. Rath, Custos und Canonicus des St. Bartholomäusstifts. Aus dessen Nachlass herausgegeben von dem Vereine für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt a. M. durch den zeitigen Director desselben Dr. jur. L. H. Euler, 6. Heft, Frankfurt a. M. 1871, S. 50f. Nach Ph. Friedrich GWINNER, Kunst und Künstler in Frankfurt am M. vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1862, S. 494, wurde zumindest das barocke Altarblatt der Peterskirche, ein Abraham Diepenbeck zugeschriebenes Abendmahl, bei der Profanierung der Kirche 1813 in das „Zucht- und Arbeitshaus“ überführt.

12 PRINZ (1957), S. 16.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Otto Donner-von Richter führte das Kreuzigungstriptychon 1896 in die Literatur ein und machte dabei auch die später niemals angezweifelte Angabe, daß es aus der alten Frankfurter Peterskirche stamme, die um 1417–19 von den beiden Patriziern Johann von Ockstädter und Jakob von Humbracht erbaut worden war.¹³ Jener Ockstädter habe dann, so der Forscher, zusammen mit Johann von Glauburg und Johann von Reiffenberg einen Altar in die Kirche gestiftet, welcher gut mit dem Triptychon identisch sein könnte. Künstlerisch gesehen stellte der Altar in Donner-von Richters Augen eine „bemerkenswerte Arbeit der Kölner Schule“ dar. Henry Thode wandelte diese Einschätzung dahingehend ab, daß der verantwortliche Maler Gemeinsamkeiten mit dem Meister des Ortenberger Altars¹⁴ aufweise – etwa hinsichtlich der naiven, lebendigen Erzählung – und folglich ein mittelrheinischer Künstler sei, jedoch bei den Kölnern gelernt habe; vornehmstes Vergleichstück sei der große, aus St. Andreas in Köln stammende Kalvarienberg des Wallraf-Richartz-Museums WRM 353 (*Abb. III*).¹⁵ An Donner-von Richters Vorschläge hinsichtlich der Entstehungsumstände anknüpfend, begrüßte Thode die bis heute durchweg akzeptierte Datierung um 1420.

Abweichend davon hielt Friedrich Back nur die beiden Erbauer der Peterskirche, Ockstädter und Humbracht, auch für die Stifter des Altares, die zudem in den beiden „vornehmen, von zwei Dienern gefolgten“ Reitern links unter dem Kreuz „nach dem Leben“ porträtiert seien.¹⁶ In dem großen Buchstaben „m“ auf dem weißen Rock eines stehenden Mannes rechts vermutete er sogar eine Signatur des Malers, bei dem es sich um den in Frankfurt bis 1427 dokumentierten Henne Meißheimer gehandelt haben könnte.¹⁷ Auch für Back war der bereits von Thode angeführte Kalvarienberg aus St. Andreas in Köln (*Abb. III*) ein wesentliches Vergleichsstück, nur daß er diesen jetzt als westfälisches Werk ansprach – eine mit Variationen bis heute gültige Einschätzung. Im Peterskirchenaltar mischten sich kölnische und westfälische Einflüsse,¹⁸ die aber auf ein mittelrheinisches Substrat trafen, das sich insbe-

sondere in der Palette bemerkbar mache. Die Farbgebung gleiche in vielem dem Großen Friedberger Altar,¹⁹ an den auch einzelne Gesichtstypen und Details erinnerten. Hildegard Dannenberg hingegen betonte gerade auch hinsichtlich der Farbgebung die Abhängigkeit des Frankfurter Werks von westfälischer Malerei, die sich unter anderem in der am Mittelrhein einzigartigen dunklen Tönung der Inkarnate ausspreche.²⁰

Einem ganz anderen Kreis von Vorbildern, nämlich der „burgundischen Hofkunst“, sah hingegen Curt Glaser das Frankfurter Triptychon verpflichtet.²¹ Das Werk, das in keinem schulmäßigen Zusammenhang mit anderen mittelrheinischen Arbeiten der Zeit stehe und ohne eigene künstlerische Verdienste sei, gewinne seine Wichtigkeit daraus, daß es herausragende, doch verlorene Kompositionen der westlichen Kunst überliefere. Dies gelte vor allem für die realistische Kreuzabnahme, die ihr Urbild in den Niederlanden haben müsse, aber auch für den Kalvarienberg, dessen Vorbild hier indes nur „auszugsweise“ wiedergegeben werde.²²

Nicht als rein derivatives, sondern als schöpferisches und zudem für die Region charakteristisches Werk wertete hingegen Harald Brockmann das Triptychon, das in seinen Augen engste Zusammenhänge mit der Kunst Meister Franckes aufwies und somit verdeutlichte, daß die künstlerische Herkunft des Hamburger Malers am Mittelrhein liege.²³

Auch Kazuhiko Sano beurteilte den Altar in Komposition und Auffassung als typisch mittelrheinisches Werk, in dem „Lyrik und Dramatik“ herrschten und dessen Bildfläche durch Figuren gefüllt sowie ornamental und malerisch verschmolzen werde.²⁴

Die Bezüge zum Mittelrhein einerseits, nach Westfalen andererseits blieben auch in der Folge immer wieder bemühte, doch durchaus unterschiedlich beurteilte Größen. In mittelrheinischer Kunst sah Alfred Stange den Altar insofern verankert, als er in dem üblicherweise um 1400 datierten Kreuzigungstriptychon der Felsenkirche in Idar-Oberstein (*Abb. II*) eine wichtige Voraussetzung für das Frankfurter Werk erblickte.²⁵ Letztlich aber schien ihm der Meister eher aus Westfalen oder Niedersachsen zu

13 DONNER-VON RICHTER (1896), S. 154; die Herkunftsangabe dürfte auf den Hinweis von Krieg im Inventarbuch des Historischen Museums zurückgehen, vgl. Provenienz.

14 Zum namengebenden Werk, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, vgl. ZIPELIUS (1993), S. 87–89.

15 THODE (1900), S. 73; zum Kölner Gemälde, vgl. Frank Günter ZEHDNER, Katalog der Altkölnner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI), Köln 1990, S. 543–550 (als „Westfälischer Meister in Köln“).

16 BACK (1910), S. 50–52, Anm. III; er stellt zutreffend fest, daß in einer Urkunde von 1425, die die drei von Donner-von Richter als Stifter angesehenen Persönlichkeiten nennt, nur von einem „Gottesleben“, nicht von einer Altarstiftung die Rede ist, Ockstädter und Humbracht hingegen 1417 der Ausbau der Kirche sowie die Errichtung von drei Altären erlaubt worden sei, ebd., Anm. III. Die fragliche Urkunde von 1417 ist abgedruckt bei F. W. BATTENBERG, Die alte und die neue Peterskirche zu Frankfurt am M., Leipzig/Frankfurt a. M. 1895, S. 301–304.

17 BACK (1910), Anm. III. Zu Meißheimer, seit 1389 erwähnt, † 1427, vgl. Walther Karl ZÜLCH, Frankfurter Künstler 1223–1700, Frankfurt a. M. 1935, S. 46f, 93, der Backs Deutungsvorschlag des „m“ für möglich hielt.

18 BACK (1910), S. 51, sah größere Ähnlichkeiten mit der „Kreuzigung Clemens“, d. h. dem heute dem Meister der hl. Veronika zugeschriebenen „Kleinen Kalvarienberg“ des Wallraf-Richartz-Museums, WRM II, vgl. ZEHNDER (wie Anm. 15), S. 323–327.

19 Dazu zuletzt Uwe GAST, Der Große Friedberger Altar und der Stilwandel am Mittelrhein nach der Mitte des 14. Jahrhunderts (Neue Forschungen zur deutschen Kunst I), Berlin 1998.

20 DANNENBERG (1929), S. 83, 92, 102, 113.

21 GLASER (1916), S. 53–58; GLASER (1924), S. 82–84.

22 Für Glaser war es zudem denkbar, daß der Künstler von HM 1–5 mit jenem 1445 mit einem Kreuzigungsbild betrauten Maler Hans von Metz identisch ist. Glaser nahm dabei aber wohl irrtümlich an, daß diese Zuschreibung schon von anderer Seite vorgeschlagen worden sei. Mit dem 1445 dokumentierten Werk wurden ansonsten die Kreuzigung HM 45 des Städel oder ein Kalvarienberg im Historischen Museum gleichgesetzt, vgl. hier S. 255, Anm. 31.

23 BROCKMANN (1927), S. 13–17.

24 SANO (1931), S. 30–32.

25 STANGE (1938), S. 145f, zum Obersteiner Altar ebd., S. 123–127, Abb. 165; ZIPELIUS (1993), S. 79–85, Abb. 47–52.



Abb. III: Westfälischer Meister in Köln, *Der große Kalvarienberg*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

stammen. Als Künstler der Übergangszeit verwende er noch immer das Schema des 1403 datierten Bad Wildunger Kalvarienbergs des Conrad von Soest, doch besäßen die Figuren eine Plastizität, die mehr mit dessen Dortmunder Marienaltar von etwa 1420 zu vergleichen sei.²⁶ Hatte Stange, gleich allen früheren Autoren,²⁷ das Triptychon zunächst als

vereinzeltes Werk aufgefaßt, so rekonstruierte er später ein vier Arbeiten umfassendes Œuvre; in dieser völlig heterogenen Zusammenstellung fanden sich mit dem Salvator Mundi des Städel (Abb. 228) und den Oberweseler Kreuzigungsfragmenten (Abb. 60) Malereien zusammen, deren Entstehungszeit gute 50 Jahre auseinanderliegen dürfte.²⁸

26 Zu den beiden Werken Conrads vgl. zuletzt Brigitte CORLEY, Conrad von Soest. Painter among Merchant Princes, London 1996, S. 183–193, 195–203; auch sie, S. 150, sah HM 1–5 von Conrad beeinflußt.

27 BALDASS (1929), S. 82–89, stellte allerdings mehrere, um die Budapester Madonna mit Tintenfaß gruppierte Gemälde in die unmittelbare Nachfolge des Meisters von HM 1–5, nämlich, außer dem Budapester Bild, eine weitere Madonna mit Tintenfaß in Berlin (Inv. Nr. 2091), eine Virgo inter Virgines in Berlin (Inv. Nr. 1920) und eine Ursula mit Schutzmantel, heute in der Sammlung Kisters, Kreuzlingen; zu dem Budapester und dem Kreuzlinger Bild vgl. Ausst. Kat. STEFAN LOCHNER. MEISTER ZU

KÖLN, Herkunft – Werke – Wirkung, Köln, WRM 1993, hg. v. Frank Günter Zehnder, Köln 1993, Nr. 13, 71; zu den Berliner Bildern vgl. GEMÄLDEGALERIE BERLIN. Gesamtverzeichnis, Berlin 1996, Nr. 308, 313 (jeweils als „Westfälisch“). Baldass hat sicherlich recht, die fraglichen Gemälde zusammenzuführen, statt sie, wie es etwa im Kölner Ausstellungskatalog von 1993 geschieht, auf Westfalen und den Mittelrhein zu verteilen. Mit HM 1–5 haben die Bilder jedoch nichts zu tun, eher könnte man an den von Baldass ebenfalls genannten Ortenberger Altar als Verwandten denken.

28 Die Oberweseler Fragmente hängen mit SG 1002 des Städel zusammen,

In der mittelrheinischen Tradition sah kürzlich auch Julia Zipelius den Frankfurter Altar verankert.²⁹ In der Charakterisierung lehnte sich die Autorin an Sano und Stange an: Der Künstler ziele auf eine dichte, spannungsreiche Komposition und die Bereicherung der Erzählung. Raumtiefe und Raumkontinuität würden vor allem mittels der Figuren erreicht, wohingegen landschaftliche und architektonische Elemente zurücktraten. Die Dramatik und „Expressivität“ des Künstlers sah Zipelius in der Tradition des Obersteiner Meisters, dessen Kalvarienberg (*Abb. 115*) eine der wichtigsten – wenn auch nicht erreichte – Voraussetzungen für das Werk im Städel darstelle. Ähnlichkeiten seien ferner zur Kölner Malerei – dem Kalvarienberg WRM 353 (*Abb. 111*) – sowie zu Conrad von Soest vorhanden. Gerade die Nachwirkung jener „expressiven Strömung“ der mittelrheinischen Malerei unterscheide den Frankfurter Altar jedoch grundlegend von Conrad.

In die Kunst des Mittelrheins band auch Rüdiger Becksmann den Frankfurter Altar ein, allerdings im Hinblick auf dessen künstlerische Nachfolge. Er brachte die um 1430/40 entstandene Farbverglasung der Oppenheimer Katharinenkirche stilistisch mit dem Triptychon in Zusammenhang und schloß, daß die Scheiben in einer Frankfurter Werkstatt entstanden seien.³⁰ Ivo Rauch hingegen schränkte Becksmanns Zusammenordnung mit dem Hinweis auf andere Glasmalereien ein, wenn er auch Gemeinsamkeiten der Oppenheimer Scheiben mit dem Triptychon gelten ließ.³¹ Daniel Hess relativierte gleichfalls dessen Beziehung zu Oppenheim und sah statt dessen entfernte Verbindungen zu einem Teil der um 1434 ausgeführten Chorverglasung der Frankfurter Leonhardskirche.³² Zugleich setzte Hess die als expressiv und dramatisch empfundenen Tafelbilder auch von den etwa zeitgleichen, auf 1427 datierbaren Wandbildern im Chor des Frankfurter „Doms“ ab.³³

DISKUSSION

Die von der gesamten Forschung angenommene Herkunft des Triptychons aus der Frankfurter Peterskirche und die damit unmittelbar verknüpften Überlegungen zu seinen Stiftern erweisen sich, bei genauerer Betrachtung, als

vgl. S. 64ff; ferner zählt zu Stanges Gruppe noch eine Fußwaschung des Germanischen Nationalmuseums (Gm 115), die mit dem Obersteiner Kalvarienberg zusammengehört; vgl. ebd.

²⁹ ZIPELIUS (1993), S. 89–92.

³⁰ BECKSMANN (1989), S. 359.

³¹ RAUCH (1997), S. 99, Anm. 288; er verweist auf die Scheiben der Bopparder Karmeliterkirche als Vergleichsstücke zu Oppenheim.

³² HESS (1999), S. 52, 54f; zur Verglasung S. 107–139; ausgenommen vom Vergleich sind die Scheiben des Katharinenfensters.

³³ Zu den Wandbildern, die einen Bartholomäus-Zyklus in 27 Szenen darstellen, vgl. Elisabeth DE WEERTH, Die Ausstattung des Frankfurter Domes, Frankfurt a. M. 1999, S. 27–37.

³⁴ Carl WOLFF, Rudolf JUNG, Die Baudenkmäler in Frankfurt am M., 1. Bd., Kirchenbauten, Frankfurt a. M. 1896, S. 151–187, bes. S. 159f; BATTENBERG (wie Anm. 16), bes. S. 125–129.

³⁵ Vgl. oben, Anm. 11, entsprechend Gwinner (vgl. ebd.) ist eine Überführung in die Peterskirche 1813 denkbar.

durchaus unsicher. Weder im Frankfurter Inventarband, der bereits vor dem 1894 erfolgten Abbruch der alten Peterskirche angelegt wurde, noch in deren Beschreibung durch den Pfarrer Battenberg wird der Altar auch nur mit einem Wort erwähnt, obgleich in beiden Publikationen der Ausstattungsstücke gedacht wird, so etwa des bereits 1816 durch ein Werk Friedrich Wendelstadts ersetzenen barocken Hochaltargemäldes von der Hand des Abraham van Diepenbeck.³⁴ Befand sich das Triptychon vor seinem Erwerb durch das Historische Museum tatsächlich in der Kapelle des alten Gefängnisses am Klapperfeld, wie der Historiker Georg Ludwig Kriegk angegeben hat,³⁵ müßte es wohl um 1813 dorthin gelangt sein; die Bearbeiter des Inventarbandes und Battenberg haben jedenfalls allem Anschein nach nichts davon gewußt. Kriegk bleibt damit der einzige Gewährsmann für jene Herkunft, wobei sich Grundlage und Zuverlässigkeit seiner Angabe nicht überprüfen lassen. Ikonographisch besteht kein besonderer Bezug des Triptychons zur Peterskirche,³⁶ doch wäre das Retabel in seiner Größe und mit der Kreuzigungsdarstellung im Zentrum gut als Hauptaltar des relativ kleinen Gotteshauses vorstellbar.

Was die vermeintlichen Stifterbildnisse betrifft, so können die Berittenen unter dem Kreuz Christi ausgeschieden werden, denn diese aufwendig ausstaffierten Gestalten gehören zum typischen Inventar zeitgenössischer Kalvarienberge. Ihre Physiognomien sind, wie schon Stange bemerkte, geschickt eingesetzte, sich aber letztlich wiederholende Typen und haben keinerlei Porträthaftigkeit. Ungewöhnlicher als die Reiter wirkt die in der rechten Ecke des Kreuzigungsbildes versammelte Gruppe aus Männern, Frauen und Kindern. Der linke der beiden stehenden, gerüsteten Männer trägt auf dem goldenen Streifen seines blauen Lentners pseudo-hebräische Buchstaben, was ihn und folglich auch seinen Gesprächspartner als historische Figur ausweist. Die Frauen mit ihren Kindern dürften wohl den beiden Männern zuzuordnen sein und alle zusammen das bei der Kreuzigung anwesende Volk darstellen. Mütter mit kleinen Kindern finden sich denn auch ähnlich auf einigen norddeutschen Kalvarienbergen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts,³⁷ wobei sie häufig in der Nähe der Veronika zu finden sind. Einen Stifter könnte man allenfalls in dem Greis vermuten, der das

³⁶ Nach BATTENBERG (wie Anm. 16), S. 30f, waren die beiden Nebenaltäre Petrus und Andreas sowie Barbara geweiht; ob der Hauptaltar der Peterskirche allerdings tatsächlich Maternus geweiht war, wie Battenberg – mit der fehlerhaften Gleichsetzung Maternus=Martin – angibt, sei bezweifelt.

³⁷ Genannt seien die Kölner Tafel WRM 353 aus St. Andreas (vgl. Anm. 15), der Altar aus der Hildesheimer Lamberti-Kirche, heute Roemer-Pelizaeus-Museum (vgl. STANGE [1938], Abb. 232; Gabriele NEITZERT, Der Peter- und Pauls-Altar der St. Lamberti-Kirche in Hildesheim, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunsts geschichte VI, 1967, S. 127–166, sowie die in Anm. 39 genannte Literatur), der Kalvarienberg in Langensalza, Bonifatiuskirche, der stark westfälisch beeinflußt ist (NEITZERT, Abb. 289), ein Altar aus Fulda, heute Kassel, Landesmuseum (vgl. P. J. MEIER, Werk und Wirkung des Meisters Konrad von Soest, in: Westfalen, 1. Sonderheft, Münster 1921, Abb. 5).

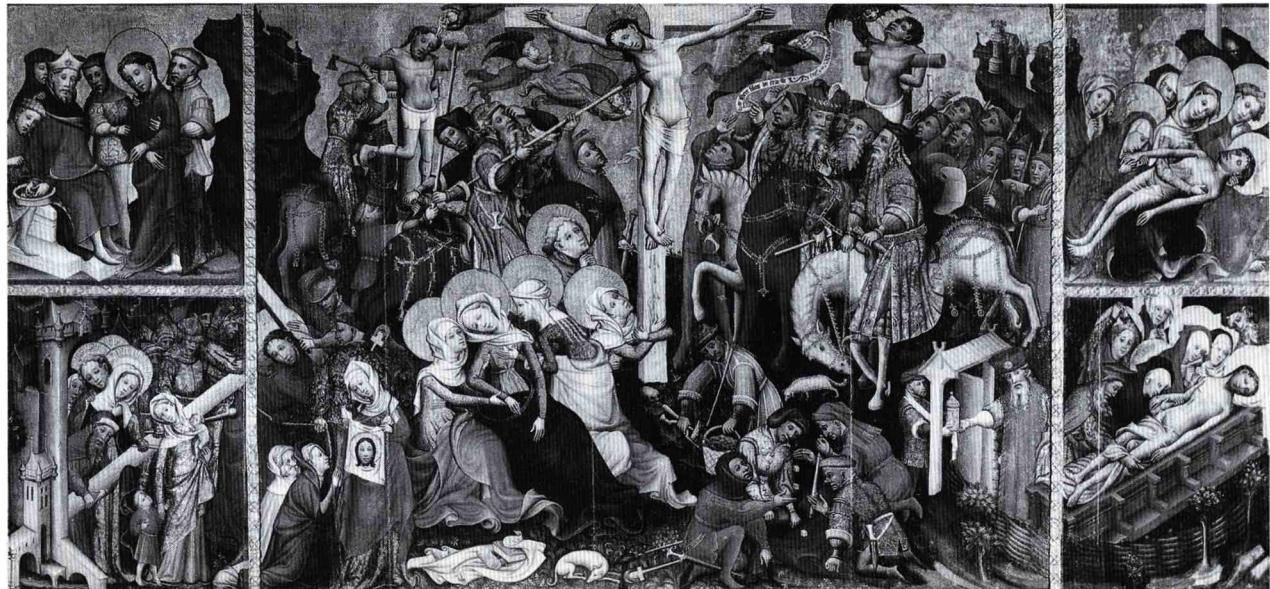


Abb. 112: Niedersächsischer Meister, Altar aus der Hildesheimer Lambertikirche, Mitteltafel, Hildesheim, Lambertikirche

Schweißtuch verehrt und dabei, wie für Stiftergestalten üblich, weder mit der Haupthandlung noch mit den übrigen Zuschauern aktiv in Verbindung steht. Indes kommen Figuren, die zum Schweißtuch beten, in der westfälischen und westfälisch beeinflußten Malerei mehrfach vor – und anscheinend fast ausschließlich hier. Man findet sie in der Nachfolge des Conrad von Soest, ja sogar auf dem kölnisch-westfälischen Kalvarienberg WRM 353 (Abb. 111), sowie in Werken des späteren 15. Jahrhunderts.³⁸ Dabei sind die fraglichen Gestalten stets in so geringem Maße hervorgehoben, zugleich so in den Kontext eingebunden, daß sie als Stifterdarstellungen nicht in Frage kommen. Besonders aufschlußreich ist die Kalvarienbergsszene des stark westfälisch geprägten Hildesheimer Peter-und-Pauls-Altars (Abb. 112) von etwa 1420, wo eine Frau vor dem Schweißtuch betet, dabei aber von einer zweiten Kniegenden begleitet wird, die ein Kleinkind an sich gedrückt hält.³⁹ Motivisch ist diese Kombination eines Beters und einer Mutter mit Kleinkind der Darstellung auf der Frankfurter Tafel so verwandt, daß sie sich als ein Versatzstück ansehen läßt, das nicht in eine anonyme Zuschauerin und einen Stifter differenziert werden kann. Der Betende auf HM 1 dürfte daher als eine Figur zu begreifen sein, die gleichsam eine Anleitung zur Frömmigkeitsübung für den

Betrachter des Bildes abgibt, ihm ein Vorbild für die eigene Andacht präsentiert.

Kann auch eine ursprüngliche Bestimmung des Triptychons für die Peterskirche nicht mit Sicherheit angenommen werden, ist eine Erstaufstellung des Retabels in einer Frankfurter Kirche doch sehr wahrscheinlich, die verantwortliche Werkstatt entsprechend wohl am Ort oder in einer der umliegenden Städte zu vermuten. Einige wenige Verbindungen zu ungefähr gleichzeitigen oder etwas jüngerem mittelrheinischen Bildern lassen sich denn auch feststellen. Die in der Literatur angeführten Ähnlichkeiten mit Glasmalereien der Zeit um 1440 erscheinen hier indes weniger entscheidend, da sie über Gemeinsamkeiten des Zeittils kaum hinausgehen. In den Georgsscheiben der Frankfurter Leonhardskirche liegen abweichende Gesichtstypen und vergleichsweise gedrungenere Figuren vor, und ebenso allgemein bleiben die Bezüge zu den Gestalten in den Oppenheimer Fenstern.⁴⁰ Zu nennen ist statt dessen eine ungefähr zeitgleiche Kreuzabnahme der Sammlung Thyssen-Bornemisza (Abb. 113), die bereits von Isolde Lübbeke mit dem Frankfurter Triptychon verglichen wurde.⁴¹ Die massiven Figuren, die am Boden keinen Freiraum mehr übriglassen, die Farbgebung und besonders Typen und Modellierung der Gesichter⁴² ver-

38 Gleich zwei Frauen beten zum Schweißtuch im Vordergrund der Kreuzigung eines Triptychons aus der Nachfolge Conrads von 1420/30, Soest, Wiesenkirche, vgl. STANGE (1938), Abb. 44. Später zeigen das Motiv Derik Baegerts Kalvarienbergfragment in der Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid, von 1477/78, sowie dessen große Kreuzigungstafel in der Propsteikirche Dortmund, bei der neben einer betenden Frau auch wieder eine Frau mit zwei Kindern vorkommt; vgl. LÜBBEKE (1991), S. 120–131, Abb. 2, ferner der große Kalvarienberg in St. Maria zur Höhe, Soest, aus dem Umkreis des Meisters von Liesborn, auf dem hinten links ein jüngerer und ein älterer Mann das Schweißtuch verehren.

39 NEITZERT (wie Anm. 37), jüngst GRAPE-ALBERS (2000), sowie am selben Ort Jochen LUCKHARDT, Das Bildprogramm des Peter- und Paul-Altars aus der Hildesheimer Lamberti-Kirche, S. 7–17, und Helga STEIN, Zur

Geschichte des Peter- und Paul-Altars in der Lamberti-Kirche der Neustadt von Hildesheim, S. 19–32.

40 Zuzustimmen ist hier RAUCHS (1997), Anm. 288, Feststellung, daß die Faltenbildung der Gewänder mit ihren „gerade fallenden Röhren, die durch fadendünne (...) Striche gebildet werden“, doch klar von den Malereien abweicht. Die Glasfenster wirken stilistisch zudem moderner als HM 1–5, die Figuren natürlicher und ihre Zusammenstellung räumlicher.

41 LÜBBEKE (1991), S. 72–77.

42 Vergleichbar sind etwa die zottelig gebarteten alten Männer in beiden Werken wie Pilatus in der Verhörszene HM 3 und der alte Krieger ganz links auf der Einzeltafel, ferner die Gesichter der Marien hier mit denen der Kreuztragung HM 3 oder der Kopf des bartlosen Soldaten hinten rechts auf der Thyssen-Tafel mit dem Berittenen links hinter Longinus (?) auf HM 1.

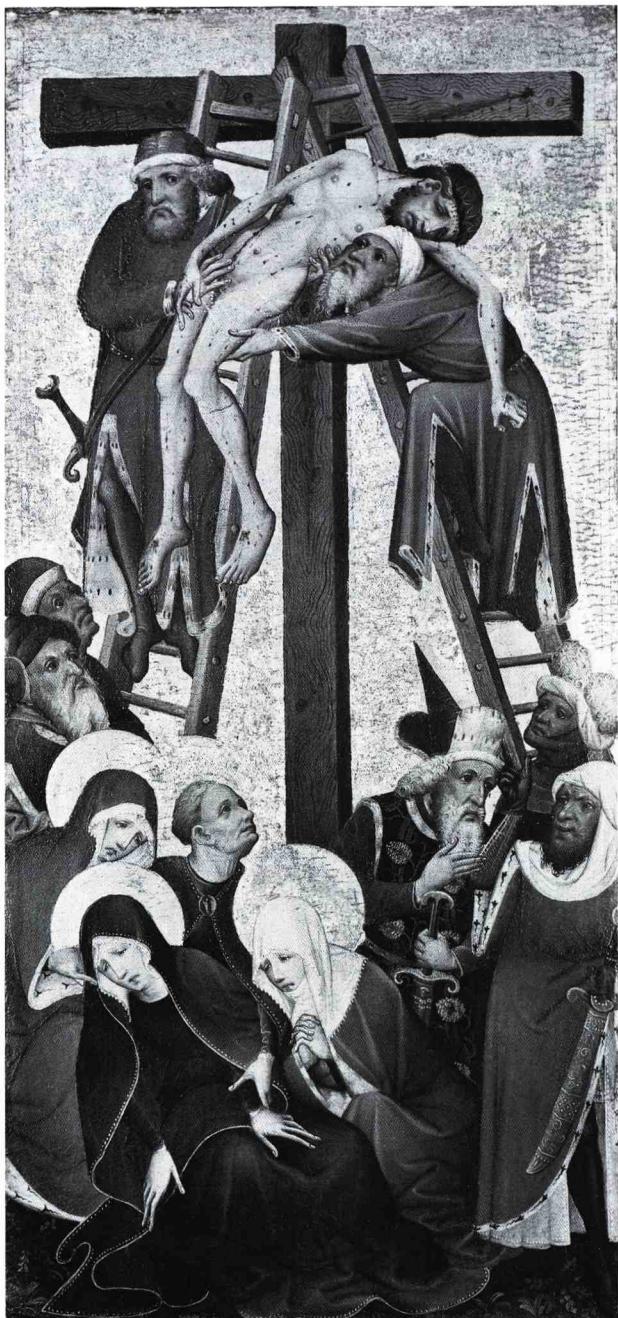


Abb. 113: Mittelrheinischer Meister, Kreuzabnahme, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza

binden diese Tafel mehr als jedes andere Werk mit dem Frankfurter Triptychon. Dies gilt ebenso für die Christusgestalt, deren Haltung – spiegelverkehrt – dem Leichnam auf der Kreuzabnahme HM 4 ziemlich nahe kommt und

43 Nach Angabe von Karin Schuster, Bayerische Staatsbibliothek, vgl. LÜBEKE (1991), S. 77.

44 Maikammer, Alsterweiler Kapelle; vgl. HÜRKEY (1981). Entgegen Hürkey, der an Straßburg denkt, hat Rüdiger BECKSMANN, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Schwaben von 1350 bis 1530, ohne Ulm (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland I, 2), Berlin 1986, S. LII f, auf die enge Verbindung zu den zwischen 1457 und 1467 in Speyer geschaffenen Glasgemälden der Öhringer Stiftskirche hingewiesen und jene Stadt damit als Entstehungsort des Altars wahrscheinlich gemacht.

die diesem in der Durcharbeitung, etwa hinsichtlich der Wiedergabe von Brustkorb, Brustwarzen und Gesicht, äußerst ähnlich ist. Ein in mittelrheinischer Mundart – der Region zwischen Mainz und Aschaffenburg entsprechend⁴³ – verfasstes Gedicht auf der Rückseite der Thysen-Tafel gibt einen eindeutigen Hinweis auf ihre geographische Herkunft.

Beinahe die gleiche Gestalt des soeben vom Kreuz gelösten toten Christus begegnet noch einmal auf der rechten Flügelinnenseite (Abb. 114) des wahrscheinlich gegen 1445 in Speyer geschaffenen Altarretabels im pfälzischen Maihammer,⁴⁴ hier gleicht zudem die Figur des Joseph von Arimatäa, der den Toten mit einem großen Tuch hält und ein Bein durchgestreckt, das andere angewinkelt hat, seinem Pendant in Frankfurt, obgleich er nun von vorne zu sehen ist.

Einzelne Züge unseres Triptychons sind also in weiteren mittelrheinischen Werken wiederzufinden,⁴⁵ doch lässt sich anhand des spärlich erhaltenen Materials schwerlich sagen, ob es sich hier um eine Ausstrahlung der Werkstatt des Frankfurter Stückes handelt oder ob alle fraglichen Arbeiten auf nicht überlieferte gemeinsame Vorbilder zurückgreifen.

Eine Anbindung des Altars im Städle an ältere mittelrheinische Malerei, also das Aufzeigen einer lokalen künstlerischen Grundlage, ist indes nur eingeschränkt möglich. Entgegen der Einschätzung von Stange und Zipelius sind die Gemeinsamkeiten mit den Werken des Obersteiner Meisters (Abb. 115) in meinen Augen besonders gering. Geraade das für diesen Maler Charakteristische fehlt dem Frankfurter Triptychon: das Tumultöse von Gesamtkomposition und Einzelheiten, die wilde Bewegtheit der häufig grimassierenden Figuren, die heftig wirkenden Handlungen, denen das oft schrille Kolorit korrespondiert, in welchem Gelb und die Kombination von Rot und Grün bevorzugt werden. Wo bei unserem Werk die schweren Figuren zusammengeballt werden und die Kompositionen tendenziell zentriert sind, herrscht im Obersteiner Triptychon genau das gegenteilige Prinzip: Zwischen den Gestalten auf den Flügelbildern bleibt Freiraum, die Kompositionen wirken eher zentrifugal; der Kalvarienberg in Oberstein wird in seiner unteren Hälfte sogar asymmetrisch und chaotisch. Schließlich weichen auch die Gesichtstypen des Obersteiner Meisters entschieden ab: Die Frauen haben zur Stirn hin verbreiterte Köpfe, wohingegen diejenigen auf den Städle-Tafeln länglich geformt sind; die Münder, auf den Frankfurter Tafeln spitz, sind bei den älteren Bildern breit und vergleichsweise wulstig. Fehlende motivische Übereinstimmungen schließlich zei-

45 Andere ungefähr zeitgleiche mittelrheinische Malereien, etwa diverse Mainzer Wandbilder, der sogenannte Kleine Friedberger Altar (Darmstadt, Landesmuseum) oder die um 1430 entstandenen Mainzer Karmeliterchorbücher, haben nichts mit HM 1–5 zu tun und sollen hier nicht weiter erörtert werden, vgl. den Überblick bei ZIPELIUS (1993), S. 89f., 92–97.

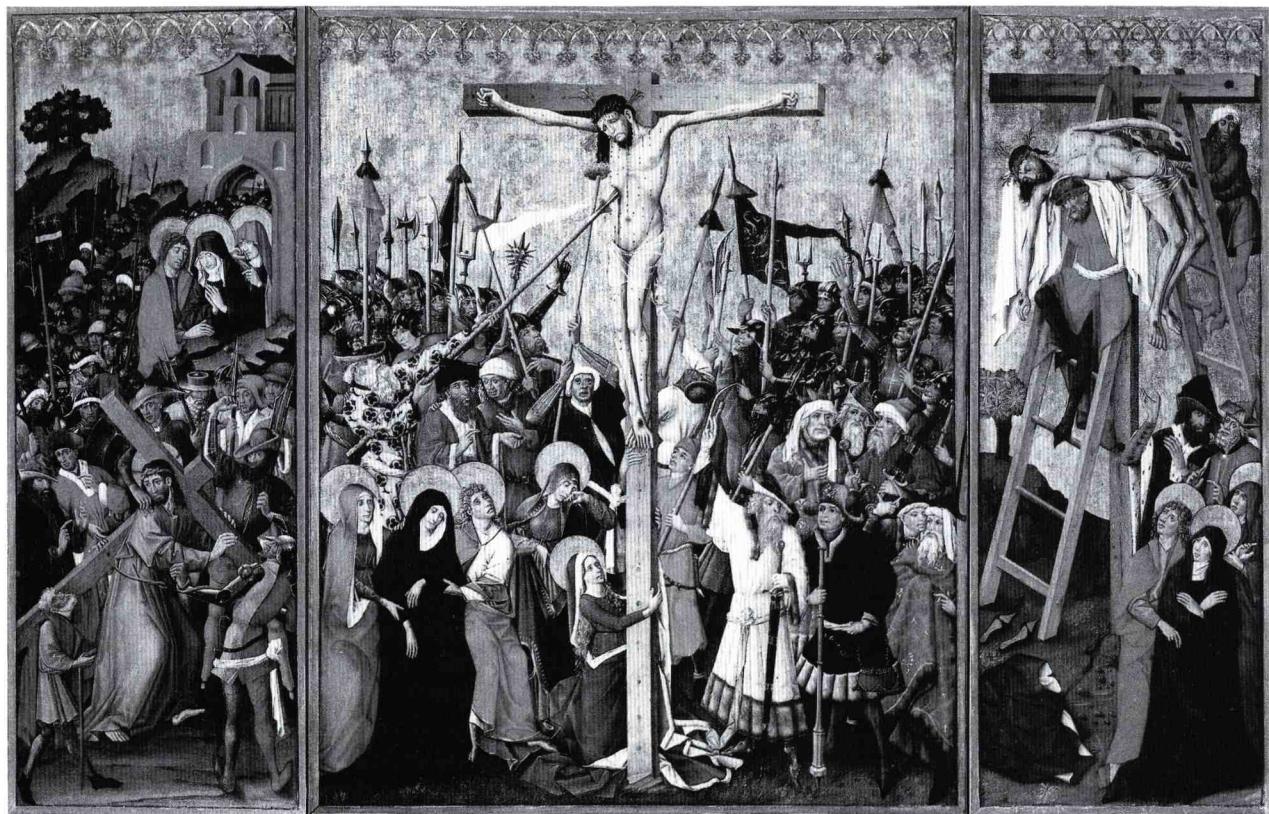


Abb. 114: Speyerer (?) Meister, Kreuzigungsaltar, Maikammer, Alsterweier Kapelle

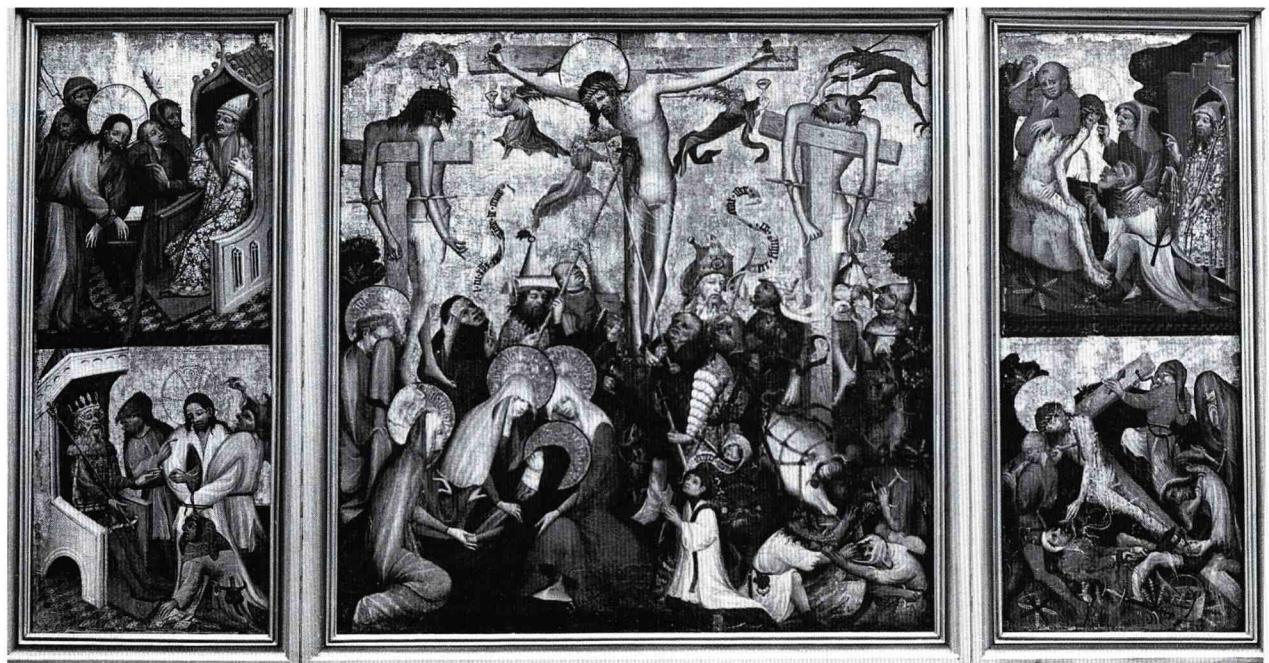


Abb. 115: Meister des Obersteiner Altars, Kreuzigungsaltar, Idar-Oberstein, Felsenkirche



Abb. 116: Conrad von Soest, Anbetung der Könige: Kopf Mariens, Dortmund, St. Marien

gen an, daß beide Werke auch nicht durch die Weitergabe von Musterbuchvorlagen verbunden sind.

Was sonst an wenigem von der mittelrheinischen Malerei um 1400 erhalten ist, führt nicht näher an den Frankfurter Altar heran.⁴⁶ Hingegen bietet – wie die Forschungsgeschichte beinahe von Anbeginn an widerspiegelt – die norddeutsche und speziell die westfälische Malerei mehr Vergleichsmöglichkeiten. In erster Linie sind hier der vermutlich von einem westfälisch geschulten Meister in Köln geschaffene Kalvarienberg WRM 353 (Abb. 111) und die kompositorisch und motivisch eng mit ihm verwandten Darstellungen des Hildesheimer Peter-und-Pauls-Altars (Abb. 112), einer stark westfälisch geprägten niedersächsischen Arbeit, sowie der Altäre in Warendorf und Darup zu nennen.⁴⁷ Auch hier gibt es eine entsprechende Grunddisposition des Schauplatzes, der seitlich von burg-

46 Zu nennen wären der „Utrechter Altar“ (Utrecht, Catharijneconvent), der Siefersheimer Altar (Darmstadt, Landesmuseum), die Kreuzigung in St. Stephan in Mainz und die Königsanbetung SG 1002, vgl. den Überblick bei ZIPELIUS (1993) sowie hier S. 66ff.

47 Vgl. ZEHNDER (wie Anm. 15); zum Peter-und-Pauls-Altar vgl. GRAPE-ALBERS (2000); NEITZERT (wie Anm. 37), zu seinem Bezug zu WRM 353 bes. S. 138; zum Warendorfer und Daruper Kalvarienberg STANGE (1938), S. 40–42, Abb. 45, 46; Ausst. Kat. MEISTER FRANCKE UND DIE KUNST UM 1400, Hamburg, Kunsthalle 1969, Nr. 16; CORLEY (wie Anm. 26), S. 220–224.

48 Vgl. Anm. 37, 38, auch Veronika begegnet auf allen dort genannten Tafeln, außerdem auf dem Kalvarienberg in der Soester Wiesenkirche (vgl. Anm. 38), dem westfälisch geprägten Altar in der Nikolaikirche in Osterwieck am Harz (vgl. MEIER [wie Anm. 37], Abb. 4), dem ehemaligen Hochaltar der Göttinger Barfüßerkirche von 1424, heute Landesmuseum Hannover (vgl. STANGE [1938], Abb. 228, S. 186–189).

bekrönten Anhöhen abgeschlossen wird, ferner die zahlreichen Figurengruppen der Trauernden um Maria, der Berittenen um das Kreuz Christi, der diversen Zuschauer. Die das Kreuz umschlingende Magdalena in WRM 353 ist ihrem Gegenstück in Frankfurt sehr ähnlich, und die Gruppe um die niedergesunkene Muttergottes auf derselben Tafel stellt, trotz aller Abweichungen, insgesamt wohl das beste, teilweise übereinstimmende Gesten aufweisende Vergleichsbeispiel zu HM 1 dar, das zudem ebenfalls nah der Mittelachse des Bildes plaziert ist. Weiterhin finden sich in WRM 353 die Motive der Veronika mit dem Schweißtuch, hier allerdings ganz abweichend vom Frankfurter Bild gestaltet, und der Zuschauerin mit kleinen Kindern. Wie oben erwähnt, kommen beide Motive in einer ganzen Reihe westfälischer oder westfälisch beeinflußter Kalvarienberge vor:⁴⁸ Eine Frau mit Kindern, die der jungen Mutter mit Säugling auf HM 1 besonders ähnelt, da sie das nackte Kleinkind hoch auf dem linken Arm hält, Kopf und Körper in die Gegenrichtung neigt und ihr Kleid hochgerafft hat, begegnet uns in der Kreuztragung des Hildesheimer Peter-und-Pauls-Altars (Abb. 112).⁴⁹ Das Motiv der Figuren, die das Schweißtuch verehren, ist allem Anschein nach beinahe exklusiv in westfälischer oder mit ihr verwandter Malerei anzutreffen. Darüber hinaus tauchen die verschiedenfarbigen, mitunter den Hals krümmenden Pferde, wie sie in HM 1 um das Kreuz Christi stehen, gleichfalls in nordwestdeutschen Bildern auf. Besonders ähnlich in bezug auf die Verteilung der Reittiere ist dabei der sogenannte Kleine Kalvarienberg des Kölner Meisters der hl. Veronika, eines wohl von Conrad von Soest beeinflußten Künstlers.⁵⁰ Letztlich einem italienischen Vorbild folgend,⁵¹ bilden die Rösser hier ebenfalls einen Halbkreis um den Kreuzesstamm – welcher zudem durch die geschwungene Anordnung der Figuren vorn geschlossen wird. Hält man wiederum den Obersteiner Altar dagegen, so verschwinden die Pferde dort beinahe in dem allgemeinen Getümmel, ohne eine eigene Gruppe zu formen.

Westfälischen Werken sind schließlich die Gesichtstypen des Frankfurter Altars nächst verwandt: Insbesondere die weiblichen Gesichter gleichen mit ihrer längs-ovalen Form, den kleinen Mündern und schlitzhaften Augen stark den Physiognomien auf den Werken Conrads von Soest und seiner Nachfolger,⁵² wie man auch einige Ähnlichkeiten bei den männlichen Gesichtern und dem

49 NEITZERT (wie Anm. 37), Abb. 115.

50 ZEHNDER (wie Anm. 15), S. 323–327; zur Beeinflussung durch Conrad vgl. CORLEY (wie Anm. 26), S. 162–177.

51 Besonders ähnlich ist hinsichtlich der im Halbkreis stehenden Pferde Agnolo Gaddis Tafel der Kreuzigung von etwa 1390 in den Uffizien, Florenz, vgl. EUROPÄISCHE KUNST UM 1400 (Achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates), Kunsthistorisches Museum Wien, 1962, Kat. Nr. 20, Tf. 85.

52 Vergleichen könnte man etwa die Frau mit Kind rechts auf HM 1 mit Conrads Dorothea oder Ottile in Münster (CORLEY [wie Anm. 26], S. 204–206, Tf. XXIX, XXX), oder auch die Veronika mit Conrads Maria in der Verkündigung oder der Königsanbetung des Dortmunder Altars (ebd., S. 195–203, Tf. XXV, XXVII). Conrads Physiognomien halten sich bei seinen westfälischen und niedersächsischen Nachfolgern, etwa dem Meister des Fröndenberger Altars, dessen Muttergottes der Marienkör-

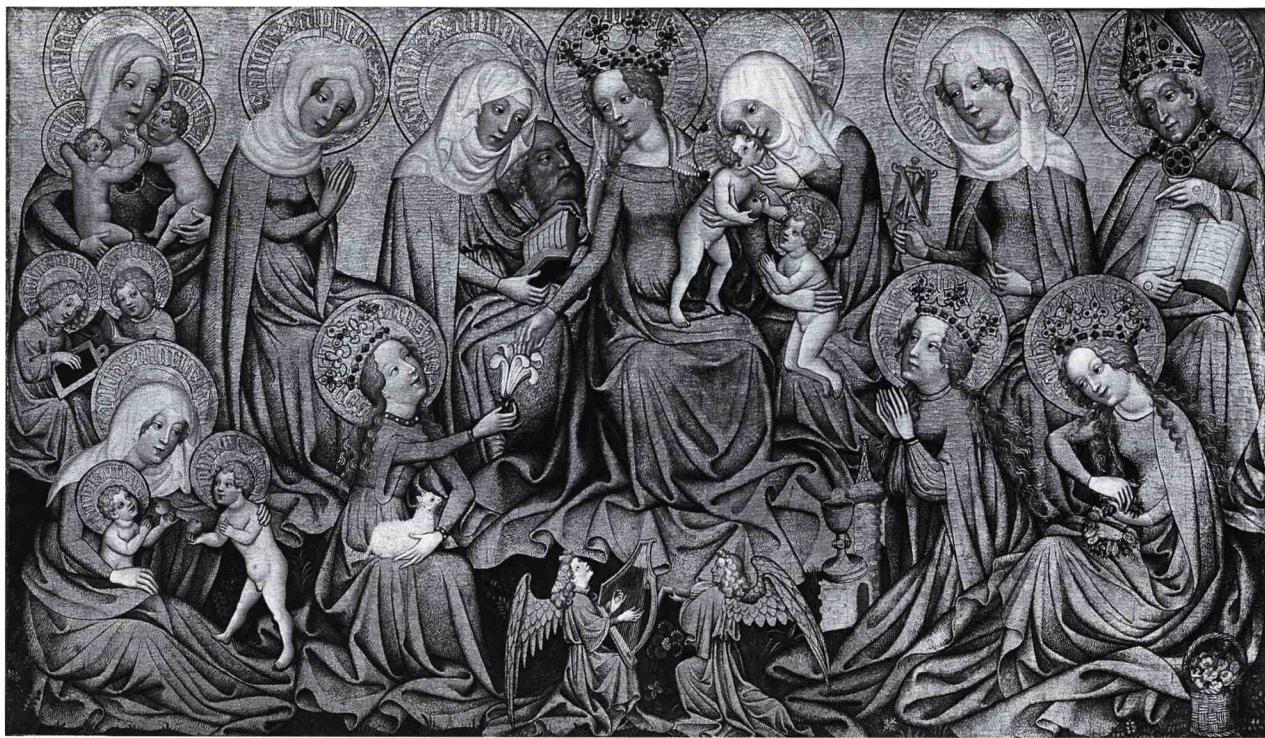


Abb. 117: Meister des Ortenberger Altars, Ortenberger Altar: Heilige Sippe, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Antlitz des toten Christus feststellen kann.⁵³ Mit einer Durcharbeitung, die Schwere und Volumen betont, erscheinen insbesondere die Gesichter auf Conrads Spätwerk, dem um 1420 anzusetzenden Dortmunder Altar, vergleichbar (Abb. 116). Am Mittelrhein hingegen bietet lediglich der Ortenberger Altar (Abb. 117) Ähnlichkeiten im Physiognomischen,⁵⁴ freilich ohne unserem Werk so nahe zu kommen wie die westfälischen Stücke.

In den Kompositionen der Frankfurter Flügelbilder lassen sich weniger Bezüge zu westfälischen Werken feststellen.⁵⁵ Bemerkenswert ist jedoch, daß die in einer Art Rundbau untergebrachte Heimsuchung einen raren Parallelfall in einem Bild des Meisters des Fröndenberger Altars (Abb. 118) besitzt, eines Nachfolgers und möglicherweise Werkstattgenossen des Conrad von Soest; die fragliche Darstellung gehört zur Mitteltafel des namengebenden, um 1410–20 entstandenen Werks.⁵⁶ Zwar ist das kleine, schreinartige Gebäude hier vieleckig statt rund, doch wie

in HM 5 umfängt es die Figuren hinten und seitlich, zeigt – hier durchbrochene – Maßwerkfenster und einen türmchenbesetzten, mit Blendbögen verzierten oberen Abschluß. Wohl kommen Architekturgehäuse in der Malerei des Weichen Stils häufig vor, sie sind aber selten so tabernakelartig gebaut, und bei dieser speziellen Szene, die eigentlich im Freien stattfinden müßte, sind sie ganz ungewöhnlich. Möglicherweise geht die westfälische Darstellung auf ein Vorbild Conrads von Soest zurück, dessen Werke der Fröndenberger Meister für die Szenen seines eponymen Altars gleich mehrfach frei kopiert hat. Conrad wäre solch skulpturenhafte Präsentation der Figuren leicht zuzutrauen, zeigen doch auch seine Tafeln mit den Heiligen Dorothea und Ottilia (Münster, Landesmuseum) die Gestalten wie Bildwerke unter tabernakelartigen Baldachinen stehend.⁵⁷ Ein derartiger Prototyp könnte, über Zwischenstufen, die Grundlage für die Darstellung von HM 5 geliefert haben.

nung (Cleveland) wiederum den Frauen unter dem Kreuz auf HM 1 sehr ähnlich sieht (vgl. ebd., S. 209–212, STANGE [1938], Abb. 36). Selbst noch beim Göttinger Barfüßeraltar von 1424 (Hannover) erinnern die von Conrad abgeleiteten Gesichter der Frauen unter dem Kreuz, obgleich sie einen beinahe karikaturhaften Zug besitzen, an die nämlichen Gestalten von HM 1; vgl. STANGE (1938), Abb. 228.

⁵³ Man vergleiche etwa den Kopf des gnomenhaften Scherzen vorn auf der Kreuztragung HM 2 oder des gerüsteten Reiters rechts im Hintergrund von HM 1 mit den ähnlich stubsnasigen Scherzen auf Conrads Vorführung vor Pilatus und Dornenkrönung vom Wildunger Altar (CORLEY [wie Anm. 26], Tf. XII, XIII), den toten Christus auf der Kreuzigung des Wildunger Altars (ebd., Abb. 113) mit dem in Kreuzabnahme und Grablegung HM 4.

⁵⁴ Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, vgl. STANGE (1938), Abb. 175–177; zuletzt zusammenfassend ZIPELIUS (1993), S. 87–89. Insbesondere Maria und Elisabeth der Heimsuchung HM 5 haben in Typ und Modellierung

Ähnlichkeiten etwa mit der Gottesmutter und der hl. Anna auf der Mitteltafel des Ortenberger Altars.

⁵⁵ Die von BROCKMANN (1927), S. 13–15, festgestellte Ähnlichkeit der Kreuztragung HM 3 mit dem entsprechenden Bild von Meister Franckes Thomasalter (Hamburg, Kunsthalle; STANGE [1938], Abb. 7; MEISTER FRANCKE UND DIE KUNST UM 1400 [wie Anm. 47], Nr. 1) erscheint ebenfalls nur allgemeine Natur und betrifft beispielsweise nicht die Schriftstellung und Wendung Christi, Position und Aktion des Scherzen hinter ihm und die Anordnung der Freunde bzw. Bedräger; mindestens ebenso gut könnte man mit HM 3 etwa die Kreuztragung der „Großen Passion“ des Kölner Meisters von St. Laurenz vergleichen (vgl. STANGE [1938], Abb. 73); HM 3 ähnlicher ist beispielsweise die Kreuzabnahme vom Dortmunder Berswordt-Altar, dessen Datierung zwischen etwa 1400 und 1430 schwankt, vgl. zuletzt CORLEY (wie Anm. 26), S. 218–220.

⁵⁶ Ebd., S. 209–212, Abb. 37.

⁵⁷ Ebd., S. 205f.

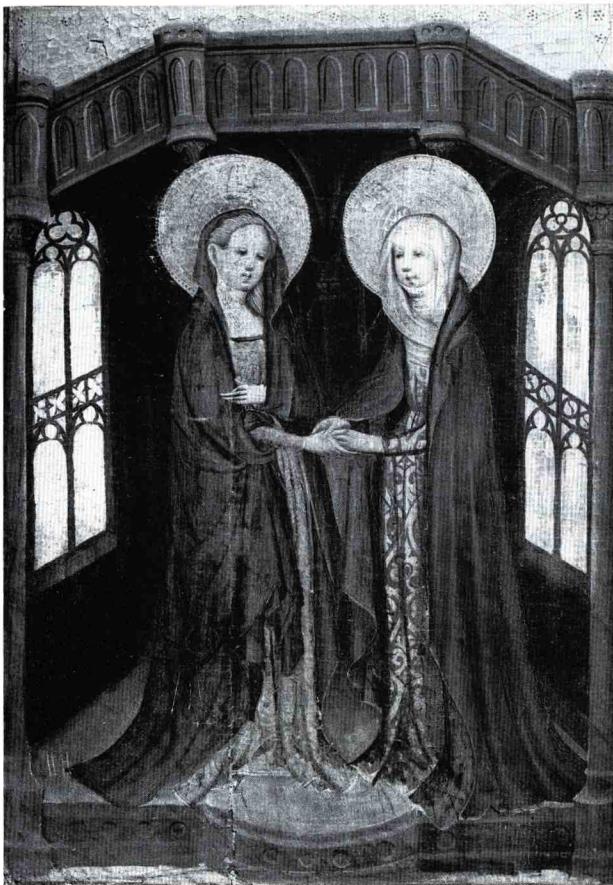


Abb. 118: Meister des Fröndenberger Altars, Heimsuchung Mariens, Fröndenberg, Kirche

Die „westfälische“ Darstellungstradition, in die alle bisher angeführten Vergleichsstücke mehr oder minder eingebunden sind, ist mithin von entscheidender Bedeutung für das Triptychon im Städel. Allerdings bedeutet das nicht, daß Einflüsse aus dem Kreis Conrads von Soest und seiner Nachfolger erstmals mit dem Frankfurter Werk am Mittelrhein auftauchten. Da die Obersteiner Tafel (Abb. 115) der einzige erhaltene volkreiche Kalvarienberg des frühen 15. Jahrhunderts in dieser Region ist, läßt sich kaum sagen, welche Formulierungen dieses Themas hier bereits bekannt waren. Mehr noch, selbst die Obersteiner Tafel weist mit den – auch auf HM 1 vorhandenen – kleinen zusätzlichen Querstangen an den Schächerkreuzen ein Motiv auf, das als typisch westfälisch gilt.⁵⁸

58 Ebd., S. 169; sie weist bereits auf diesen Bezug hin, S. 253, Anm. 14. Auch die Utrechter Altarflügel, deren mittelrheinische Herkunft allerdings nicht unumstritten ist, weisen starke westfälische Züge auf, vgl. ebd., S. 157; Bella MARTENS, Meister Francke, Hamburg 1929, Bd. 1, S. 161.

59 Mit Conrads 1403 datierter großer Kreuzigung des Wildunger Altars sind die Ähnlichkeiten von HM 1 wesentlich geringer, vgl. CORLEY (wie Anm. 26), S. 184–193.

60 Im Profil gezeigt, gleicht sie auf WRM 353 weitgehend der entsprechenden Figur in den stark italienisierenden Très Riches Heures der Brüder Limburg (fol. 146v). Zur Weitergabe des Motivs vgl. MARTENS (wie Anm. 58), Bd. 1, S. 159, Abb. 66–68. Das Urbild findet sich in Alticheros Kreuzigungsfresko in der Cappella San Felice im Santo zu Padua.

61 Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 919, fol. 74, zugeschrieben einem Nachfolger des Boucicaut-Meisters und dem sogenannten Pseudo-Jac-

Sicherlich aber waren es nicht allein Elemente aus der westfälischen Kunst des beginnenden 15. Jahrhunderts, die dem Meister des Frankfurter Triptychons bekannt wurden. Der HM 1 am besten vergleichbare Kalvarienberg WRM 353 in Köln (Abb. 111) und der ebenfalls in zahlreichen Motiven ähnliche, wiederum mit dem Kölner Stück verwandte Peter-und-Pauls-Altar in Hildesheim (Abb. 112) entstanden sicherlich kaum vor 1420, und obgleich man nicht in diesen erhaltenen Werken den konkreten Ausgangspunkt für den Maler des Frankfurter Bildes sehen sollte, scheinen wirklich ähnliche Darstellungen doch nie viel älter zu sein.⁵⁹ Das Vorbild für die Zuschauerin mit Kind auf HM 1, die, trotz aller Abwandlungen, letztlich auf eine Figur zurückgeht, die von Altichero geschaffen, im Norden von den Brüdern Limburg aufgegriffen und in Werken wie WRM 353 übernommen wurde,⁶⁰ kann ebenfalls kaum lange vor 1420 in Deutschland aufgetaucht sein. Dabei stehen die Versionen auf dem Hildesheimer Peter-und-Pauls-Altar und mehr noch auf HM 1 dem Urbild entschieden ferner als die Figur auf WRM 353; möglicherweise mischt sich hier eine weitere Fassung des Motivs hinein, die derselben italienischen Quelle entstammt, nämlich die Darstellung einer Zuschauerin mit kleinem Kind auf dem Arm, die jedoch in Rückansicht gezeigt wird. Sollte hier eine solche Synthese der beiden Figuren vorliegen – gleich, wo sie vollzogen wurde –, kann auch sie nicht wesentlich früher entstanden oder aufgenommen worden sein.

Auf italienische oder westliche Quellen dürfte zudem ein viel selteneres Motiv der Frankfurter Kreuzigung zurückgehen, nämlich die Darstellung des Schächers, der die Leiter hinaufgeführt wird. Zu den raren Beispielen gehören eine Miniatur mit der Kreuzannagelung in den „Très Belles Heures“ der Brüder Limburg von 1406 sowie die vielleicht davon abhängige Miniatur mit einer breit geschilderten Kreuzanheftung aus den 1409 in Paris vollendeten „Grandes Heures du Duc de Berry“ (Abb. 119).⁶¹ Weiterhin findet es sich in einer wohl bayerischen, um 1430 anzusetzenden Buchmalerei aus einem umfangreichen Kindheits- und Passionszyklus,⁶² in den zahlreiche italienische Motive eingegangen sind, und schließlich auf einer savoyardischen, gegen 1440 entstandenen und stark niederländisch beeinflußten Kalvarienbergtafel in Turin (Abb. 120).⁶³ Diese Tafel, die als einzige unter den genannten Beispielen die Kreuzbesteigung des Schächers simultan mit der Kreuzigung Christi kombiniert,⁶⁴ zeigt

quemart; vgl. Millard MEISS, French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late 14th Century and the Patronage of the Duke, London/New York 1967, Tfbd, Abb. 240.

62 Er gilt meist als niederrheinisch, dürfte aber vielmehr mit Regensburger Arbeiten aus dem Kreis des Meisters der Worcester-Kreuztragung und ähnlichen Werken verwandt sein; hier könnten italienische Einflüsse vorliegen; vgl., mit der alten Lokalisierung, Rosemarie BERGMANN, Eine Bilderfolge en miniature, in: Vor Stefan Lochner (wie Anm. 4), S. 81–97, hier Abb. 19.

63 Museo Civico, vgl. Charles STERLING, Etudes savoyardes I: Au temps du duc Amédée, in: L'Œil, Nr. 178, 1969, S. 2–14, Abb. 5; Ausst. Kat. GIACOMO JAQUERIO E IL GOTICO INTERNAZIONALE, Turin 1979, Nr. 8, als Jean Bapteur (?), ca. 1440.

64 Die übrigen Beispiele gehören allerdings zu Zyklen, welche eine Simultandarstellung unnötig machen.

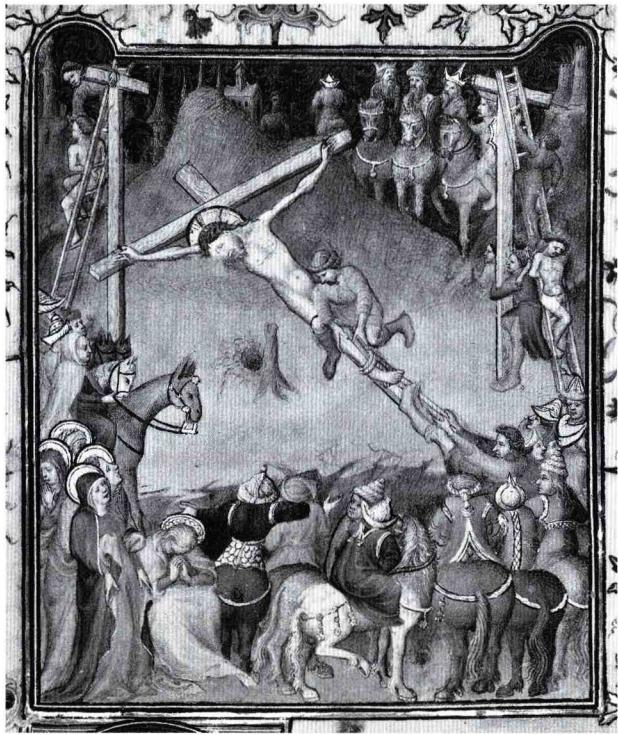


Abb. 119: Nachfolger des Boucicaut-Meisters, Kreuzbereitung, *Grandes Heures*, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 919, fol. 74

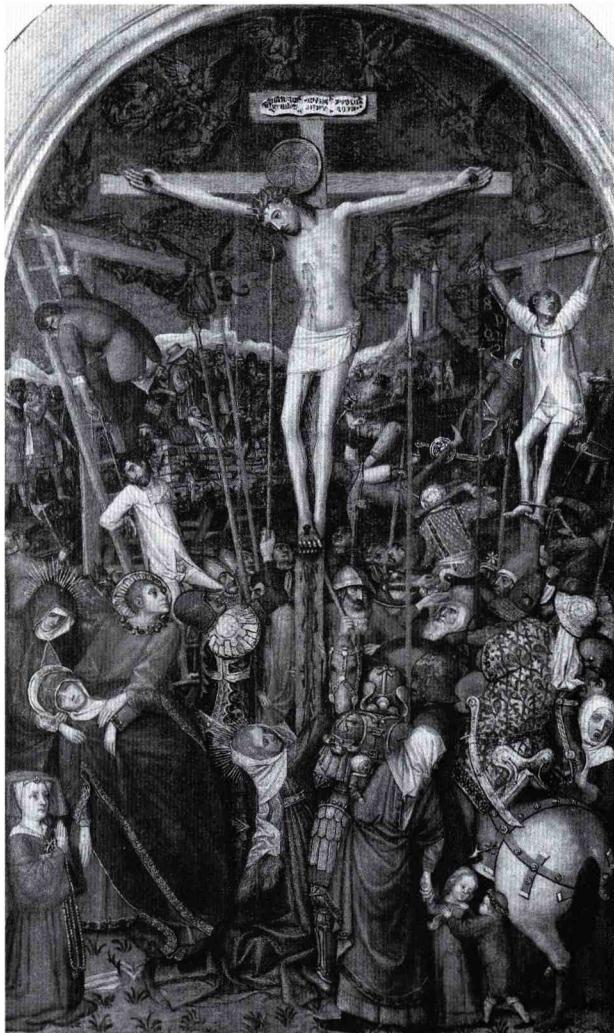


Abb. 120: Savoyardischer Meister um 1440, Kalvarienberg, Turin, Museo Civico

nun auch die soeben erwähnte, rückansichtige Version der Zuschauerin mit Kindern sowie einen auf stark verkürztem Pferd vom vorderen Bildrand in die Tiefe vorstoßenden Reiter, wie er ähnlich auf HM 1 zu sehen ist. Erstaunlicherweise gleicht darüber hinaus der sehnige, hochgereckte Kopf des Johannes schlagend dem Haupt des Lieblingsjüngers auf der oben erwähnten Kreuzabnahmetafel der Sammlung Thyssen-Bornemisza (Abb. 113), das dort völlig von den übrigen Typen abweicht. Hier liegt der Gedanke nahe, daß dies Motiv des erhobenen Kopfes zusammen mit weiteren Elementen, die in der westlichen und italienischen Kunst begegnen und in das Frankfurter Triptychon eingegangen sind, von unserem Meister übernommen und über seine Werkstatt dem stilistisch verwandten Maler der Thyssen-Tafel zugänglich wurde, letzterer also in der Nachfolge unseres Malers steht.

Ein direkter Zusammenhang zwischen dem jüngeren Bild aus Savoyen und dem Frankfurter Altar dürfte indes ebensowenig anzunehmen sein wie eine unmittelbare Ein-

wirkung älterer italienischer Malerei auf unseren Maler, denn nichts an seiner Formensprache, seinen Typen oder seiner Farbgebung zeugt davon. Wohl aber weist die Turiner Tafel auf den Quellbereich solcher auffälligen, vom Meister unserer Tafeln aufgegriffenen Motive, und sie belegt ferner das Interesse an ihnen in einer sowohl mit Oberitalien als auch mit Frankreich und den Niederlanden verbundenen Kunst im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts.

Die von hinten gesehenen Pferde entstammen älteren italienischen Vorbildern und wurden in der franko-flämischen und niederländischen Malerei als Mittel der Tiefeverschließung verwendet;⁶⁵ man begegnet ihnen in der Buchmalerei – etwa in der oben genannten Miniatur der „Grandes Heures“ (Abb. 119) –, und sie spielen noch bei der irgendwann zwischen etwa 1425 und 1440 geschaffenen New Yorker Kreuzigungstafel aus dem van Eyck-Kreis eine wichtige Rolle.⁶⁶ Ganz ähnlich eingesetzt wie auf HM 1 wird das Motiv – ebenfalls in Form von zwei nebenein-

⁶⁵ Vgl. dazu jüngst Irmgard SIEDE, „Pferde von hinten“ in der New Yorker Doppeltafel. Eine unberücksichtigte Pathosformel und die Rolle Italiens bei ihrer Verbreitung, in: Pantheon LVII, 1999, S. 22–32; derartige Rosse gibt es bereits bei Pietro Lorenzetti und Altichiero, vgl. ebd., Abb. 4, 7.

⁶⁶ Zu den „Grandes Heures“ vgl. Anm. 61; zur eyckischen Tafel vgl. SIEDE (wie Anm. 65).



Abb. 121: Meister des Wasservass'schen Kalvarienbergs, Wasservass'scher Kalvarienberg, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

ander ins Bild preschenden Reitern – gleich mehrfach auf dem für Köln bestimmten Wasservass'schen Kalvarienberg (Abb. 121), der ausgesprochen westlich geprägt ist, vielleicht sogar von einem eingewanderten niederländischen Künstler stammt, und um 1420 geschaffen worden sein dürfte.⁶⁷ Der Umgang unseres Meisters mit dem Motiv hat viel mit dem im Wasservass'schen Kalvarienberg oder der Miniatur der „Grandes Heures“ vorgeführten gemein.⁶⁸ Daß der alte Mann vor Veronika dem Betrachter so überaus deutlich seine Schuhsohlen zukehrt, kann als eine entsprechende, dem Vorstoß in die Tiefe dienende Verwendung eines älteren Motivs verstanden werden: Bereits in Werken wie Conrads von Soest Wildunger Königsanbetung sieht man die Sohlen des knienden Königs, doch sind die Füße noch eher in Seitenansicht gegeben.⁶⁹ Auf HM 1 hingegen läßt das Motiv geradezu an die Darstellung der im Vordergrund knienden Apostel auf der Mitteltafel des Genter Altars der Brüder van Eyck denken,⁷⁰ die, als offenbar bewußt spektakulär gemeinte

Einzelheit des Bildes, dem Betrachter ihre Fußsohlen zukehren. Ein ähnlicher Effekt mag auch auf der Frankfurter Tafel beabsichtigt sein. So deziert findet sich dies Motiv anscheinend auf keinem zweiten deutschen Gemälde der Zeit. Ein Zusammenhang zwischen dem vermutlich etwas jüngeren Genter Altar und dem Frankfurter Triptychon dürfte indes nicht anzunehmen sein; es liegt jedoch nahe, daß der verantwortliche Eyck-Bruder von älteren Formulierungen ausging, die ähnlich auch der Meister des Frankfurter Altars aufgriff, um sie zu vergleichbaren Zwecken einzusetzen.

Von einem westlichen Vorbild mag schließlich die Darstellung des Leichnams in der Kreuzabnahme angeregt worden sein, in der schon Glaser Niederländisches zu spüren meinte. Die Auffassung des Körpers als schwere Last und insbesondere das Motiv des in den Nacken gefallenen Kopfes begegnen so weder in rheinischer noch westfälischer Malerei der Zeit, kommen aber vergleichbar, wenn auch keineswegs identisch, auf einem franko-flämischen

67 Vgl. ZEHNDER (wie Anm. 15), S. 484–491.

68 Zwar gibt es rückansichtige Pferde bereits im Obersteiner Kalvarienberg, doch vermögen sie, versteckt in der turbulenten Gesamtkomposition, kaum zur Tiefenerschließung beizutragen. Wegen eben dieses Motivs – es wäre um 1400 ganz vereinzelt in Deutschland – wäre allerdings zu überlegen, ob das Werk nicht später als üblich anzusetzen ist.

69 Bei zahlreichen knienden Rückenfiguren, wie es sie z. B. bei den Brüdern Limburg mehrfach gibt (beispielsweise in den „Très Riches Heures“, fol. 39, 48v, 193), bleiben die Schuhe bezeichnenderweise unter der Draperie verborgen, oder sie sind unauffällig an der Seite sichtbar; selbstverständlich handelt es sich aber nur um graduelle Unterschiede zu HM 1.

70 FRIEDLÄNDER, ENP 1, Tf. 6.

schen Elfenbeinmedaillon der Kreuzabnahme aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts vor.⁷¹

Im Frankfurter Triptychon verrät sich also der Zugriff auf eine Reihe von Motiven, die in der neueren westlichen Kunst Aktualität besaßen. Manche von ihnen, etwa die Gestalt der Zuschauerin mit Säugling im Arm, finden sich ähnlich auch in der mit Köln und Westfalen zusammenhängenden Malerei, andere, insbesondere der Schächer auf der Leiter, waren jedoch allem Anschein nach in Deutschland nur sehr wenig bekannt. Dennoch darf man die Darstellung der Kreuzigung HM 1 insgesamt sicherlich nicht im Sinne Glasers als eine unvollkommene Wiederholung verlorener westlicher Vorbilder ansehen. Zu sehr stehen Komposition wie Einzelmotive von HM 1 in der Tradition westfälischer Kalvarienberge. Von den nächstverwandten Darstellungen wie WRM 353 in Köln (*Abb. 111*) oder dem Hildesheimer Peter-und-Pauls-Altar (*Abb. 112*) unterscheidet sich das Frankfurter Werk indes, wie Sano herausgearbeitet hat, wesentlich im Umgang mit Figur und Raum. Freiflächen existieren kaum, und wo Architekturen gefordert sind, werden sie, jedenfalls bei den Passionsszenen, auf ein Minimum reduziert. Statt dessen wird die Bildfläche von großen Figuren gefüllt, deren Zusammenballung auf HM 1 durch übergreifende Formen strukturiert wird. Das Gedränge der Kompositionen mag nun tatsächlich mit bestimmten mittelrheinischen Traditionen zusammenhängen, denn auch der Ortenberger Altar präsentiert auf seiner Mitteltafel (*Abb. 117*) die Mitglieder einer Heilige Sippe so, daß deren dichtes Beieinander die Frage nach dem Schauplatz kaum aufkommen läßt – wie anders und vergleichsweise weiträumig das Sujet dargestellt werden konnte, zeigt das namengebende, annähernd zeitgleiche Werk des kölnischen Älteren Meisters der Heiligen Sippe.⁷²

Keine Verwandtschaft mit den kölnischen und westfälischen Vergleichsstücken – und ebensowenig mit dem Obersteiner Altar – besitzt die Gestalt des Gekreuzigten auf HM 1. In seiner ausgeprägteren Körperlichkeit und den kantigeren Formen wirkt er moderner als jene, er dürfte zugleich aber auch eine andere Ahnenreihe besitzen.⁷³ Die aufwendige Unterzeichnung des Frankfurter Triptychons unterscheidet sich gleichfalls wesentlich von denjenigen eines Conrad von Soest und, soweit bisher zugänglich, der Kölner Maler aus der Zeit vor Stefan Lochner;⁷⁴ diese verwenden überwiegend parallel zur Form geführte Linien, keine diagonal dazu verlaufenden Schraffuren. Schließlich weicht die Farbgebung unseres Meisters gänzlich von der bei Werken wie WRM 353, überhaupt in

kölnischen und westfälischen Gemälden verwendeten Palette ab; mit ihrem vorherrschenden Kontrast von gebrochenen Rot- und Blautönen findet sie generell kaum ein Vergleichsbeispiel.

Das Kolorit, das bei der Ausrichtung auf den Grundakkord von Rot, Blau und Weiß zugleich fein nuanciert wird, stellt eine Besonderheit der Malerei des Altars im Stadel dar. Man möchte es zudem als eine der Auffassung von Figur und Geschehen korrespondierende Qualität bezeichnen. Mit ihren eher schweren Tönen passen die Gewänder vorzüglich zu den kraftvollen, relativ körperhaft wirkenden Gestalten, die ein bewegtes und bewegendes Drama entfalten, ohne daß die Szenen wild oder heftig würden. Eine bei aller Fülle letztlich klare geometrische Struktur bestimmt insbesondere die Mitteltafel.⁷⁵ Deren Komposition wie auch diejenige der gesamten Altarinnenseite scheint von einer steten Bewegung bzw. Ausrichtung auf die Mitte hin geprägt. Zugleich werden die Beziehungen und Handlungen zwischen einzelnen Personen sensibel geschildert, etwa wo sich die Freunde liebvol um Maria bemühen, deren Arme in einer preziösen, aber sprechenden Geste der Schwäche herabsinken, oder wo die junge Mutter sanft zu dem Greis vor Veronika, ihr Säugling aber munter zum Betrachter blickt, oder wo die Gerüsteten unter dem Kreuz des Bösen Schächers in ein ernsthaftes Gespräch vertieft erscheinen – solcher Verlebendigung geläufiger Typen durch Interaktion dürfte es geschuldet sein, daß Back hier lebensvolle Bildnisse zu erkennen glaubte. Obgleich in der Literatur gelegentlich höher geschätzt, erreicht der Obersteiner Altar (*Abb. 115*) mit seinem lärmenden Treiben und den gewissermaßen isolierten Figuren keineswegs eine ähnlich eindringliche Darstellung menschlicher Beziehungen. Auch im Detail strebt der Maler des Frankfurter Triptychons Bereicherung durch geschickte Variation an, etwa wenn er bei den genannten diskutierenden Männern die langfingerige, in der Rede gestikulierende Linke des weiß Gewandeten seiner durch den Mantel das Schwert greifenden Rechten einerseits, dem in ambitionierter Verkürzung gezeigten Panzerhandschuh seines Gesprächspartners andererseits gegenüberstellt.

Schließlich gelingt es dem Künstler im Kalvarienberg, die unterschiedlichen, zudem verschiedenen modernen Elemente kompositionell zu vereinen. In eine noch ganz dem Weichen Stil angehörige Struktur und Darstellungsweise werden Motive aufgenommen, die in ähnlicher Verwendung auch im sogenannten „Realismus“ der niederländischen Malerei des zweiten Jahrhundertviertels vorkom-

71 London, Victoria & Albert Museum, Nr. 605–1902; vgl. Margaret H. LONGHURST, Catalogue of Carvings in Ivory, Victoria & Albert Museum, London 1929, S. 38.

72 ZEHNDER (wie Anm. 15), S. 21–24, Abb. 2.

73 Er besitzt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem ebenfalls kräftigen, schweren Typ des Gekreuzigten, der uns am Mittelrhein bereits im etwa 1365/70 entstandenen Großen Friedberger Altar begegnet und um 1400 auf den Kreuzigungsfragmenten in St. Martin zu Oberwesel auftaucht; zum Friedberger Altar, heute in Darmstadt, vgl. GAST (wie Anm. 19); zu den Oberweseler Fragmenten vgl. S. 68ff in diesem Katalog.

74 Vgl. die Infrarotaufnahmen nach Werken Conrads bei CORLEY (wie Anm. 26), Abb. 24, 27–29, 31, 32, 34–36, und seines Kreises Abb. 39–41, 45, 46, 54–56, 62–65; ferner Molly FARIES, Stefan Lochners Unterzeichnungen: Erste Einsichten, in: STEFAN LOCHNER (wie Anm. 27), S. 169–180, Abb. 1 (Meister von St. Laurenz).

75 Völlig unzutreffend erscheint mir PILZ' (1970), S. 100f, Charakterisierung von HM 1 als „ungegliederte Masse“, als „zerwühlt“.

men, doch ohne daß es zu einer logischen Raumschließung oder zur Erfassung von Beleuchtung und Materialdifferenzierung käme. Hierin gleicht der Frankfurter Altar tatsächlich Werken wie dem Thomasaltar des Hamburger Meister Francke, der ungefähr zur selben Zeit, im dritten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, geschaffen wurde.⁷⁶ Dies dürfte indes nicht auf einer gemeinsamen künstlerischen Herkunft der Meister, sondern auf einem ähnlichen partiellen Aufgreifen neuartiger Motive beruhen. Der Frankfurter Altar lässt sich als Werk des Übergangs charakterisieren, das als Parallelfall am Mittelrhein die Entwicklungsstufe Franckes oder des Meisters des Wasser- vass'schen Kalvarienbergs (*Abb. 121*) vertritt.

S.K.

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 132; 1966, S. 75; 1987, S. 70

- 1896 Otto DONNER-VON RICHTER, Ältere Kirchenmalerei in Frankfurt a. M., in: Berichte des Freien Deutschen Hochstifts N. F. 12, 1896, S. 154
- 1900 Henry THODE, Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passionsscenen, II, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 21, 1900, S. 59–74 u. 113–135, hier S. 71, 73, 127
- 1910 Friedrich BACK, Mittelrheinische Kunst. Beiträge zur Geschichte der Malerei und Plastik im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1910, S. 50–52, S. 93f, Anm. III
- 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. 53–58
- 1924 Curt GLASER, Die Altdeutsche Malerei, München 1924, S. 82–84
- 1927 Harald BROCKMANN, Die Entwicklungslinie in der Kunst Meister Franckes, in: Jahrbuch für Kunsthistorische Wissenschaft 1927, S. 1–23, hier 13–15, Tf. 4
- 1929 Hildegard DANNENBERG, Die farbige Behandlung des Tafelbildes in der altdeutschen Malerei von etwa 1340 bis 1460 unter besonderer Berücksichtigung des Mittelrheins (Diss. Frankfurt a. M.), Karcag 1929, S. 52f, 83, 92, 102, 113 u. passim
- 1930 Ludwig BALDASS, Két középrajnai festmény magyar múzeumokban (Zwei mittelrheinische Bilder in ungarischen Museen), in: Az országos magyar szépművészeti múzeum 6, 1929/30, S. 82–90, hier 82–89, dt. Zsfg. S. 260
- 1931 Kazuhiko SANO, Die Anordnung der Figuren in der Tafelmalerei Deutschlands von 1350 bis 1450. Kompositions- und Räumlichkeitsprobleme (Diss. Berlin), Würzburg 1931, S. 30–32, Anm. 69
- 1937 Ursula BINDER-HAGELSTANGE, Der mehrfigurige Kalvarienberg in der Rheinischen Malerei von 1300–1430. Die Entwicklung des Kalvarienbergs vom Andachtsbild zum Kreuzigungsdrama (Diss. Berlin), Berlin 1937, S. 68–73
- 1937 Konrad KAISER, Gestaltungsprinzipien der deutschen Malerei vor 1500 (Diss. Leipzig), Dresden 1937, S. 60f, 145, Abb. 53
- 1937 Heinz THIELE, Die Landschaftsszenerie des Mittelalters in der deutschen Malerei des 14. und bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts (Diss. Berlin), Berlin 1937, S. 100
- 1938 STANGE, DMG 3, S. 145f, Abb. 192, 193
- 1957 PRINZ, S. 16–19
- 1958 Elisabeth ROTH, Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Berlin 1958, S. 93f
- 1970 Wolfgang PILZ, Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform, München 1970, S. 100f, 292, Anm. 86, Kat. Nr. 101
- 1970 STANGE, KV 2, Nr. 433
- 1981 Edgar J. HÜRKEY, Der Passionsaltar zu Maikammer, Mainz 1981, S. 24f, S. 48, Anm. 69, Abb. 64, 65
- 1985 ZIEMKE, S. 8, 11, Nr. 1
- 1989 Rüdiger BECKSMANN, Die mittelalterliche Farbverglasung der Oppenheimer Katharinenkirche. Zum Bestand und seiner Überlieferung, in: St. Katharinen zu Oppenheim. Lebendige Steine im Spiegel der Geschichte, hg. v. Carlo Servatius u. a., Alzey 1989, S. 357–406, hier S. 359, Abb. 25
- 1991 Isolde LÜBBEKE, Early German Painting 1350–1550. The Thyssen-Bornemisza Collection, London 1991, S. 77, Abb. 2
- 1993 Julia ZIPELIUS, Der „Utrecht Altar“ und die Malerei um 1400 am Mittelrhein, in: Mainzer Zeitschrift 87/88, 1992/93, S. 11–134, hier S. 89–92, Abb. 63–67
- 1997 Ivo RAUCH, Memoria und Macht. Die mittelalterlichen Glasmalereien der Oppenheimer Katharinenkirche und ihre Stifter (Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte, Bd. 81) (Diss. Freiburg i. Br. 1995), Mainz 1997, S. 99, Anm. 288
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 66, Tf. 162f
- 1999 Daniel HESS, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Frankfurt und im Rhein-Main-Gebiet (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland III, 2), Berlin 1999, S. 52, 54f, Abb. 34, 35
- 1999 Mitchell MERBACK, The Thief, the Cross, and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe, London 1999, S. 28, Abb. 5, 9
- 2000 Heide GRAPE-ALBERS, Die kunsthistorische Stellung des Peter- und Paul-Altars aus der Hilderheimer Lamberti-Kirche, in: Drei Tafeln des Peter- und Paul-Altars aus der Lamberti-Kirche in der Neustadt von Hildesheim (Reihe Patrimonia, hg. von der Kulturstiftung der Länder), Hannover 2000, S. 33–49, hier S. 44f, Abb. 16

76 MARTENS (wie Anm. 58), bes. S. 21–33; MEISTER FRANCKE UND DIE KUNST UM 1400 (wie Anm. 47), S. 52–55, sowie Otto PÄCHT, Meister Francke-Probleme, ebd., S. 22–27.

SCHWÄBISCHER ODER OBERRHEINISCHER MEISTER UM 1430

MADONNA IM KREISE VON ENGELN

INV. NR. 1684

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Nußbaum (*Juglans sp.*), oben spitzbogig zulaufend, 26 x 16,2 x 0,7 cm (Maximalmaße), vorderseitig partiell mit Leinwand unterklebt

unten mit vermutlich nur geringem Verlust an Malfläche, an den Bogenschenkeln wohl exakt entlang der Malkante beschnitten. Mittels Sägen gedünnt; rechts, etwas unter Höhe des Spruchbandes, rückseitig ein Astloch von ca. 3 cm Durchmesser, der Astansatz wurde mit einem schmalen Hohleisen herausgearbeitet.

Malfläche:

weitgehend den Tafelmaßen entsprechend

Zustand der Malerei:

insgesamt relativ gut; stärkere Verputzungen vor allem bei den Spruchbändern und dem hellbraunen Sessel Mariens; verbräunte Überzüge der grünen Partien unregelmäßig reduziert, insbesondere am grünen Flügel des Engels ganz links auffällig. Die Krone Mariens, wohl aufgrund von Verseifung der Farbe und Verputzen, nur noch schwach erkennbar. Links unten ca. 7 cm langer Einläufer senkrecht vom Tafelrand ausgehend; mehrere Risse auf Höhe des Astlochs. Mehrere, zumeist kleine Kittungen und Retuschen, etwas größere im Spruchband neben Jesu Rechter, in Hüfthöhe des Engels ganz rechts und ganz oben links im Goldgrund. In Goldgrund und oberem Bereich der Malerei zahlreiche winzige Löcher, hervorgerufen durch feine Bläschen in der Grundierung.

Rückseite des Bildträgers:

im Astloch die original dunkelblau gestrichene Leinwandunterklebung freigelegt

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Glanzvergoldung der Tafel ist auf einem weißen Grund angelegt. Die Konturen der angrenzenden Formen sind vorgeritzt, wobei die Flügel des grüngekleideten Engels später nicht in Farbe ausgeführt wurden und daher als dünne Linien im Gold stehen blieben. Wie im Röntgenbild (Abb. 124) erkennbar wird, ist der größte Teil der Grundierung im Bereich der Malerei mit einem recht-

eckigen Leinwandstück unterklebt; wo sich das Astloch befindet, ist zusätzlich ein kleines Stück Folie, eventuell Pergament, auf die Leinwand gelegt.

Das Muster von Mariens Brokatkleid ist in Sgraffito-technik aus einem roten Überzug auf Gold herausgekratzt.

An Unterzeichnung lassen sich mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie (Abb. 123) nur wenige Konturlinien erkennen, fast ausschließlich im hellen Futter von Mariens Mantel, wo einzelne Linien sowie kleine Haken und Schwünge Faltenverläufe angeben. Ähnliche Linien scheinen vereinzelt auch im unteren Bereich der dunkelblauen Mantelseite vorzukommen, wohingegen Unterzeichnung im oberen Bereich und bei den Engeln nicht sicher festzustellen ist.

BESCHREIBUNG

Maria thront mit ihrem Kind inmitten singender Engel auf einer Wiese vor glattem, nur am Rand mit einer dichten Reihe von Punkten versehenem Goldgrund. Als Sitz dient ihr ein merkwürdig in die Breite gegangener, hölzerner Faltstuhl, den ein rotes Samtkissen polstert; ein grünes, geradezu riesiges zweites Kissen liegt als Fußstütze unter dem Sitz. Maria ist mit einem gegürteten Kleid von rot-goldinem Brokat angetan, über dem sie einen weiten dunkelblauen Mantel mit lachsfarbenem Futter trägt. Dieser formt in der Bildfläche annähernd ein Dreieck, dessen Spitze vom Kopf der Gottesmutter gebildet wird und dessen Basis beinahe über die ganze Breite der Tafel reicht; die goldene Borte am Saum des Mantels macht deutlich, wie sich der Stoff über Mariens Knie nach vorne ausbreitet und zugleich nach hinten über das rote Kissen herabfällt und den Boden unter dem Stuhl bedeckt. Ausgezeichnet wird die Jungfrau ferner durch einen großen, aus zwei konzentrischen Ringen gebildeten Heiligschein und eine mit feinen weißen Blüten besetzte Krone.

Zu Seiten der Madonna stehen zwei Gruppen von je drei Engeln, gekleidet in Alben – nur einer trägt ein entsprechend geschnittenes Gewand in Grün, ein anderer einen grünen Umhang – und versehen mit fiedrigen Flügeln in Grün und Braun oder Rot und Braun. Das vollständig nackte, auf dem Schoß seiner Mutter stehende Jesuskind wendet sich den Engeln rechts zu und hilft ih-

nen, die Bandrolle mit dem Gesangstext zu halten. Maria ihrerseits neigt sich in Richtung der anderen Sängergruppe. Die Schriftbänder sind ganz realistisch den Engeln zugeschnitten, stehen also für den Betrachter auf dem Kopf. Wegen der Beschädigungen ist heute nur noch die jeweils zweite Zeile zu entziffern; rechts liest man „gracia“, links „plena . do“. Die Engel singen also, vom Bild aus gesehen korrekt von links nach rechts fortschreitend, das Ave Maria. Ausführlich wird der Eifer ihres Tuns geschildert: Die Münder sind unterschiedlich geöffnet, bei einigen blitzt dabei die Schneidezähne auf; ein Sänger in jeder Gruppe scheint den Text mit dem Finger zu verfolgen, einer mit der Hand den Takt zu schlagen.

PROVENIENZ

1922 erworben von Albert Jobst

ZUGEHÖRIGE TEILE

Sechs Fragmente eines Reliquienschreins, ehemals Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (seit etwa 1946 verschollen),¹ die insgesamt zehn Darstellungen aus der Legende des hl. Antonius Abbas zeigten:²

1. Oben giebelförmige Tafel, ca. 31 x 20 cm; der junge hl. Antonius verschenkt seine Habe an Arme und Kranke (Abb. 125).³ Auf der Rückseite eine Gruppe von fünf anbetenden Engeln in Gold, die vor rotem, mit großen Sternen besetztem Grund in der oberen Bildhälfte auf einer Wolke schweben (Abb. 126).
2. Oben spitzbogige Tafel, ca. 26 x 16,2 cm, mit Spuren von ehemals vorhandenen Scharnierbändern und Schloß; der Abt Antonius wird von Mönchen verehrt, von Kranken um Hilfe ersucht (Abb. 127).
3. Tafel von ca. 15 x 15 cm Größe, über deren linke untere Ecke ehemals ein diagonaler Rahmenschenkel lief; der fastende Antonius wird vom Teufel mit einem Stück Brot versucht, vertreibt ihn aber mit seinem Stock (Abb. 128).
4. Zwei Türflügel, die zusammen ein oben giebelförmiges

Bildfeld ergeben, versehen mit Scharnieren und, rechts, einem großen, unter der Malschicht liegenden Schloß, zusammen ca. 31 x 22 cm messend (Abb. 129). Links sieht man den „ersten Sieg“ des Antonius über den Teufel; dieser hat dem Heiligen unkeusche Gedanken eingeben wollen, als aber Antonius standhaft bleibt, wirft sich der Teufel als „jämmerliches Geschöpf“ vor ihm nieder und gesteht die Niederlage ein.⁴ Der rechte Flügel zeigt die als „Versuchung des hl. Antonius“ bekannte Szene, in der der Heilige durch phantastische Monstren und wilde Tiere gequält und übel zugerichtet wird, bis schließlich Christus – hier in einer Wolke über einem Baum – erscheint. Im anschließenden Zwiegespräch, das auf dem Bild durch den Blickkontakt angedeutet wird, erklärt Christus dem Heiligen, daß er ihn habe prüfen wollen; die Untiere verschwinden und der unbeugsame Antonius gesundet sogleich. Auf den Innenseiten kniet jeweils ein Engel, ein Weihrauchfaß schwenkend, auf Wiesenboden (Abb. 130).

5. Eine längsrechteckige Tafel, bestehend aus drei, jeweils ca. 15 x 15 cm messenden Bildfeldern in einer gemeinsamen Rahmung (Abb. 131):

- a) Die Tochter des Kaisers Konstantin, Sophia, trinkt aus einem verhexten Brunnen, woraufhin sie vom Teufel besessen wird; dieser kann allein vom hl. Antonius wieder ausgetrieben werden (Abb. 133).⁵
- b) Der Erzengel Gabriel verrät dem schlafenden Kaiser, wo sich der Leichnam des hl. Antonius befindet.
- c) Bischof Theophilus von Konstantinopel segelt mit anderen Geistlichen zum Grab des Heiligen nach Ägypten.
6. Eine materiell gleichartige Tafel (Abb. 132):
- a) Zwei Leoparden führen die Expedition an die Ruhestätte des Antonius und graben den Toten aus.
- b) In einem Triumphzug, dem der Kaiser entgegengeneilt ist, werden die Reliquien, nunmehr in einem goldenen Schrein, nach Konstantinopel gebracht.
- c) Der Schrein wird auf den Altar der Sophienkirche gestellt und von den beiden Leoparden bewacht. Die Kaiserstochter wird, wegen ihres Wahns gefesselt, vor den geöffneten Schrein geführt, woraufhin der Teufel sie verläßt.

¹ Nach FEIGEL (1922), S. 32, gehörten sie zu den vorher im Residenzschloß aufbewahrten Sammlungsbeständen; in den älteren Katalogen der Darmstädter Sammlungen sind sie nicht aufgeführt. Der Verlust erfolgte „nach 1946“ laut GMELIN (1987), Anm. 16. In Darmstadt existieren keinerlei Unterlagen mehr zu den Tafeln, da alle Dokumente zur Sammlung im Krieg vernichtet wurden; auch eine Inventarnummer ist nicht überliefert (freundliche Auskunft von Adelheid Wiesmann, Darmstadt).

² Bereits FEIGEL (1922) benennt die einzelnen Szenen und gibt die Legenda Aurea als Grundlage an. Diese berichtet jedoch nur von Ereignissen, die das Leben des Heiligen betreffen; vgl. DIE LEGENDA AUREA DES JACOBUS DE VORAGINE, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg⁸ 1975, S. 121–126. Für die Darstellungen dürften daher andere Texte von größerer Bedeutung gewesen sein: Die vor 1200 entstandene Legende von der Inventio und Translatio des Heiligen lag zunächst in Latein vor (vgl. ANALECTA BOLLANDIANA, Bd. 2, 1883, S. 341–354), wurde aber auch ins Deutsche übersetzt und als spätere Ergänzung in „Der Heiligen Leben“ und die „Vitaspatrum“ aufgenommen; vgl. Ulla WILLIAMS, Die „Alemannischen Vitaspatrum“. Untersuchungen und Edition, Tübingen 1996, S. 105. Ferner wurde sie in sämtliche Drucke von „Der Heiligen Leben“ aufgenommen. Bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts

lag der Text sowohl in lateinischer als auch volkssprachlicher Form in Süddeutschland vor. Eine neuhochdeutsche Edition von Severin RÜTTGERS, Der Heiligen Leben und Leiden, anders genannt das Passional, Leipzig 1922, Bd. 1, Winterteil, S. 266–287. Ich danke Prof. Werner Williams, Augsburg, für Hinweise in dieser Frage.

Bildliche Darstellungen der posthumen Legende um die Heilung der besessenen Kaisertochter scheinen ausgesprochen selten zu sein; bei Louis RÉAU, Iconographie de l’art chrétien, III, Paris 1958, S. 114, werden die ehemals Darmstädter Tafeln als einziger größerer Zyklus angeführt; im LCI wird die Legende nicht erwähnt.

³ Die Szenen aus dem Leben des Heiligen entsprechen den „Alemannischen Vitaspatrum“ (wie Anm. 2), S. 12–16; der LEGENDA AUREA, S. 122f und dem Passional (Ausgabe von RÜTTGERS, wie Anm. 2, Bd. 1, S. 266–274).

⁴ FEIGEL (1922), S. 29, sieht hier dagegen einen Jüngling, der den Heiligen versucht, aber von ihm bekehrt wird.

⁵ Die folgenden Geschehnisse um Auffindung und Überführung des Heiligen finden sich im Passional (Ausgabe von RÜTTGERS, wie Anm. 2, Bd. 1, S. 275–287).



Abb. 122: Schwäbischer oder oberrheinischer Meister um 1430, Madonna im Kreis von Engeln, Frankfurt, Städel

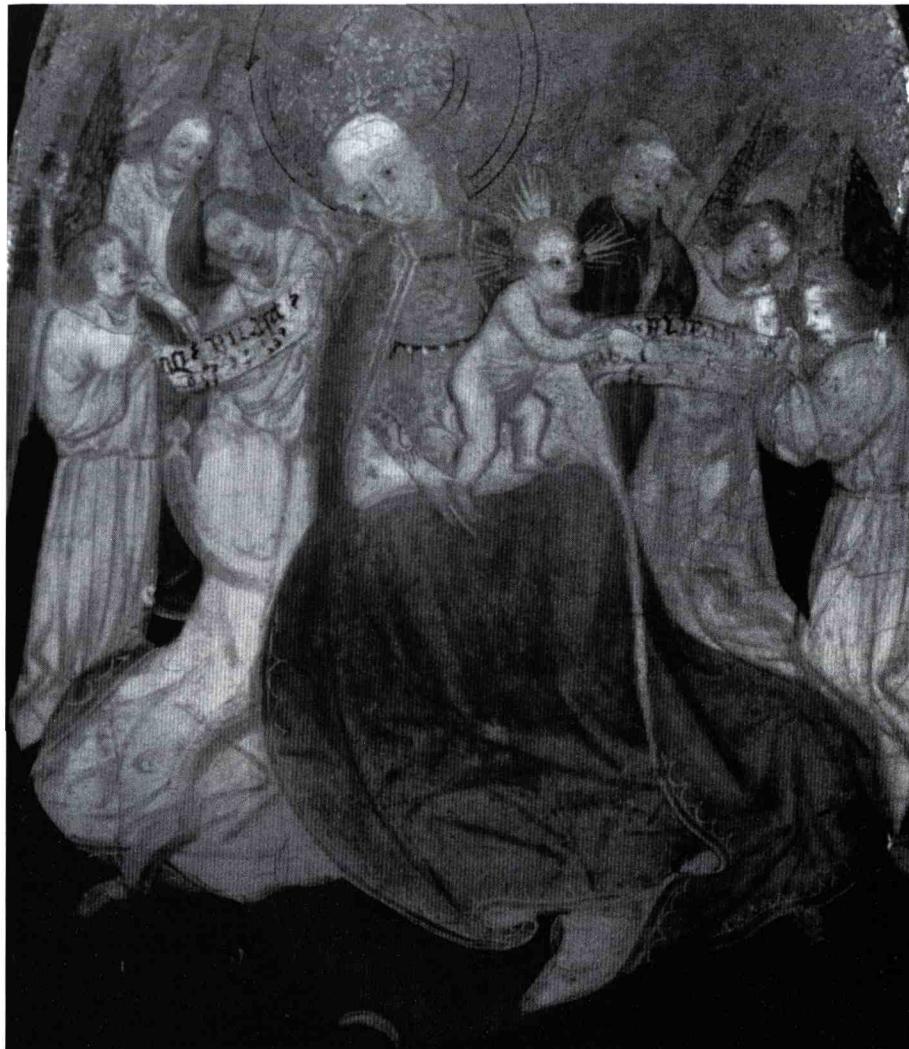


Abb. 123: Schwäbischer oder oberrheinischer Meister um 1430, Madonna im Kreis von Engeln, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städelsches Kunstmuseum

Möglicherweise zeigen auch die nicht gesondert aufgeführten Rückseiten goldene Engel (?) und Sterne auf rotem Grund.⁶

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Als die Frankfurter Tafel 1922 erworben wurde, war sie offenbar bereits als ehemaliger Teil eines bemalten Antoniuskreuzes erkannt worden, der unmittelbar zuvor, noch ohne Kenntnis des Madonnenbilds, aus Einzeltafeln rekonstruiert (Abb. 134) und von August Feigel veröffentlicht worden war.⁷ Feigel datierte jene im Darmstädter Landesmuseum befindlichen Fragmente an den Beginn des 15. Jahrhunderts und nahm einen mittelrheinischen Ursprung an. Die Lokalisierung beruhte in erster Linie auf dem seltsamen Argument, daß die Täfelchen bis dahin

keine Beachtung in Darmstadt gefunden hätten, welche jedoch bei einem aus der Ferne dorthin gelangten Werk unbedingt anzunehmen wäre. Gleichwohl kam dem Autor bei einigen Szenen der für das schwäbische Tiefenbronn geschaffene Altar des Lucas Moser von 1432 in den Sinn – insbesondere bei der Seefahrtsszene und der Darstellung des träumenden Kaisers –, so daß die Schreinbilder als „unmittelbare Vorstufe des Magdalenenaltars“ gelten könnten.⁸

Feigel folgend wurde die Madonnentafel im Städelschen fortan als „mittelrheinisch, um 1410“ katalogisiert. Entsprechend brachte 1938 Alfred Stange, dem die Antoniustäfelchen damals offenbar unbekannt waren, das Madonnenbild in die nähere Umgebung zweier im Utrechter Museum aufbewahrter, wohl mittelrheinischer Altarflügel sowie des sogenannten „Kleinen Friedberger Altars“ in Darmstadt.⁹ Später dann führte auch Stange das

6 Laut Angabe in ALTE KUNST AM MITTELRHEIN (1927), Nr. 293; daß sich überall auch Engel befunden haben könnten, erscheint indes zweifelhaft, vielleicht bezieht sich die Angabe auch nur auf die unter 1. genannte Tafel.

7 FEIGEL (1922).

8 Ebd., S. 31f; zum Magdalenenaltar vgl. STANGE, KV 2, Nr. 553; Reiner HAUSSHERR, „Der Magdalenenaltar in Tiefenbronn“. Bericht über die

wissenschaftliche Tagung am 9. und 10. März 1971 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, in: Kunsthronik 24, 1971, S. 177–212; FRANZ HEINZMANN, Mathias KÖHLER, Der Magdalenenaltar des Lucas Moser in der gotischen Basilika Tiefenbronn, Regensburg 1994.

9 STANGE (1938); zum Utrechter Altar vgl. S. 71 in diesem Katalog.

Frankfurter Bild und die Antoniustafeln als zusammengehörige Fragmente und vereinte sie mit den Utrechter Flügeln und dem Siefersheimer Altar zum Œuvre eines mittelrheinischen, nach dem zuletztgenannten Altar getauften Meisters.¹⁰

Graf Johannes von Waldburg-Wolfegg wiederum übersah die Frankfurter Tafel und baute ansonsten auf Feigels Beobachtungen zu Ähnlichkeit der Antoniusszenen mit dem Tiefenbronner Altar (Abb. 135) auf.¹¹ Die Darmstädter Täfelchen bekamen nun einiges Gewicht beigemessen, da Lucas Moser, Waldburg-Wolfegg zufolge, in der verantwortlichen Werkstatt geweilt, vielleicht sogar den Antoniusschrein in den 1420er Jahren selbst als Frühwerk am Mittelrhein geschaffen haben könnte. Diese These wurde indes von der Forschung nicht aufgegriffen. Weitgehender Konsens bestand dagegen über die Zusammengehörigkeit der Frankfurter Tafel mit den Antoniusszenen¹² und gänzliche Einigkeit hinsichtlich der Lokalisierung an den Mittelrhein; lediglich das mutmaßliche Entstehungsdatum wurde jüngst von Bodo Brinkmann auf etwa 1420 heraufgerückt.¹³

DISKUSSION

Die Zugehörigkeit der Frankfurter Madonnentafel zu den ehemals Darmstädter Bildern der Antoniuslegende kann tatsächlich mit größter Sicherheit angenommen werden.¹⁴ Außer den offenkundigen Übereinstimmungen des Stils im allgemeinen sowie von Einzelheiten wie den Gesichtstypen, den schindelartig strukturierten Engelsflügeln oder den fiedrigen Wiesenpflanzen, entsprechen Form und Maße des Städel-Bildes weitgehend denen der oben als Nr. 2 (Abb. 127) aufgeführten Tafel.¹⁵ Sind hier die rahmenden, gepunkteten Linien um den Goldgrund offenbar einem Beschnitt zum Opfer gefallen, finden sie sich doch bei den ehemaligen Türflügeln (Nr. 4, Abb. 129) exakt wie auf dem Frankfurter Stück. Selbst die feine Blasenbildung der Grundierung, die sich an der Oberfläche des Madonnenbildes bemerkbar macht, kommt etwa im Goldgrund hinter den Weihrauch schwenkenden Engeln (Nr. 4, Abb. 130) gleichartig vor. Auch die Ikonographie steht der Zugehörigkeit zu einem einzigen Ensemble nicht im Wege, bilden doch die Madonna und Christus für den Heiligen ebenso wie für den Gläubigen, der sich an einen Heiligen um Beistand wendet, den letzten, zentralen Bezugspunkt.

Einleuchtend erscheint darüber hinaus die im Landesmuseum Darmstadt vorgenommene Rekonstruktion als Reliquienschrein (Abb. 134). An dessen vier Giebelseiten standen sich dann jeweils eine als Tür bzw. Klappe gebildete und eine feststehende Tafel gegenüber: Das Gegenstück zur Tafel Nr. 1 (Abb. 125) waren die Flügeltürchen



Abb. 124: Schwäbischer oder oberrheinischer Meister um 1430, Madonna im Kreis von Engeln, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Nr. 4 (Abb. 129); bei geöffneten Flügeln knieten die dort gemalten Engel (Abb. 130) somit zu Seiten der im Innern des Schreins sichtbar werdenden Reliquie, während die auf einer Wolke schwebende Engelsgruppe auf der Rückseite von Nr. 1 (Abb. 126) über jener Reliquie zu sehen war. Das Pendant zur Madonna im Kreis von Engeln bildete die im Format gleiche und zudem motivisch gewissermaßen entsprechende Darstellung des hl. Antonius, der von Mönchen und Kranken umgeben und verehrt wird (Abb. 127); sie war als Tür gebildet. Diese beiden, nur 26 cm hohen Tafeln waren vermutlich in eine aufwendigere, architektonische Rahmung eingelassen, so daß ihre Höhe derjenigen der Giebeltafeln und damit der Firsthöhe des Schreins gleichkam. Trifft die Darmstädter Rekonstruktion im wesentlichen zu – und andere Möglichkeiten sind nur schwer vorstellbar –, dann befanden sich die beiden spitzbogigen Tafeln an den Stirnseiten des Gebildes.

Auch ikonographisch erscheint jene Rekonstruktion ausgesprochen sinnvoll, da die Erzählung von der Wunderheilung durch den Leichnam des Antonius eben die Schauöffnung für die im Schrein selbst aufbewahrten Reliquien flankiert. Das letzte Bild der Reihe zeigte genau jenes Gesche-

10 STANGE (1970), Nr. 420–422; zum Siefersheimer Altar vgl. auch hier S. 72.

11 WALDBURG-WOLFEGG (1939), S. 127f.

12 Lediglich GMELIN (1987), S. 67, Anm. 16, meinte, bei aller Ähnlichkeit gäbe es für das Städel-Bild keinen Platz in dem Schreinzusammenhang.

13 BRINKMANN, SANDER (1999), S. 66.

14 Daß es in ALTE KUNST AM MITTELRHEIN (1927), S. 69, von den Darmstädter Täfelchen heißt, sie seien aus Nadelholz, wohingegen die Städel-

Tafel aus Nußbaumholz besteht, dürfte kaum Gewicht haben und vermutlich auf einer falschen Beurteilung der Antoniustafeln beruhen; auch unsere Tafel galt vor der exakten Bestimmung durch Peter Klein, Hamburg, als Pappelholz (Restaurierungsakten).

15 Ohne die moderne hölzerne Einfassung; errechnet aus dem Foto, wobei die angegebene Gesamthöhe von 31 cm zugrunde gelegt wurde.

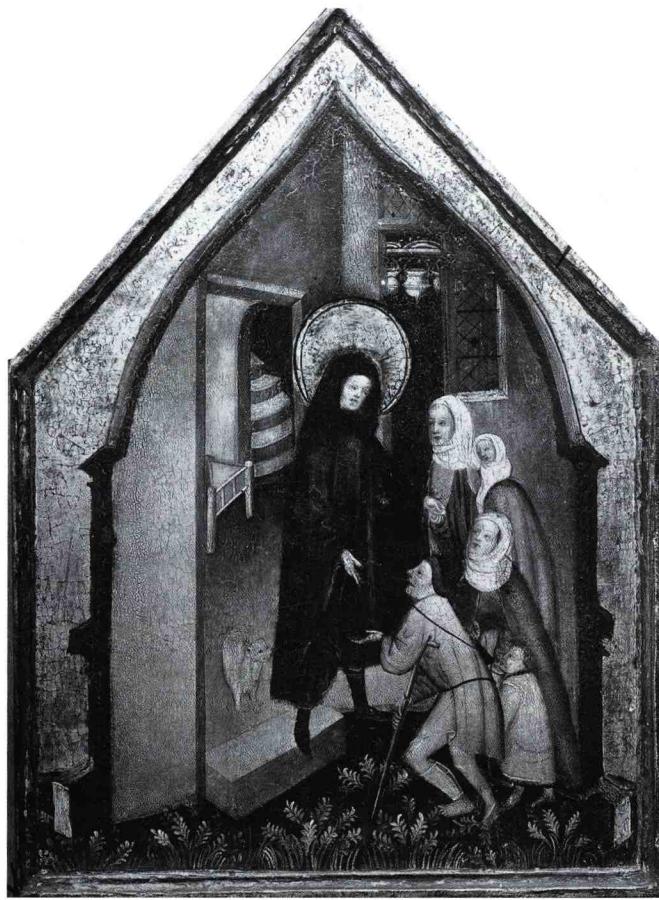


Abb. 125: Schwäbischer oder oberrheinischer Meister um 1430, Fragment eines Antoniuschreins, Der hl. Antonius verschenkt seine Habe, ehem. Darmstadt, Museum



Abb. 127: Schwäbischer oder oberrheinischer Meister um 1430, Fragment eines Antoniuschreins, Der Abt Antonius wird von Mönchen verehrt, von Kranken um Hilfe ersucht, ehem. Darmstadt, Museum



Abb. 126: Schwäbischer oder oberrheinischer Meister um 1430, Fragment eines Antoniuschreins, Gruppe von fünf anbetenden Engeln, ehem. Darmstadt, Museum

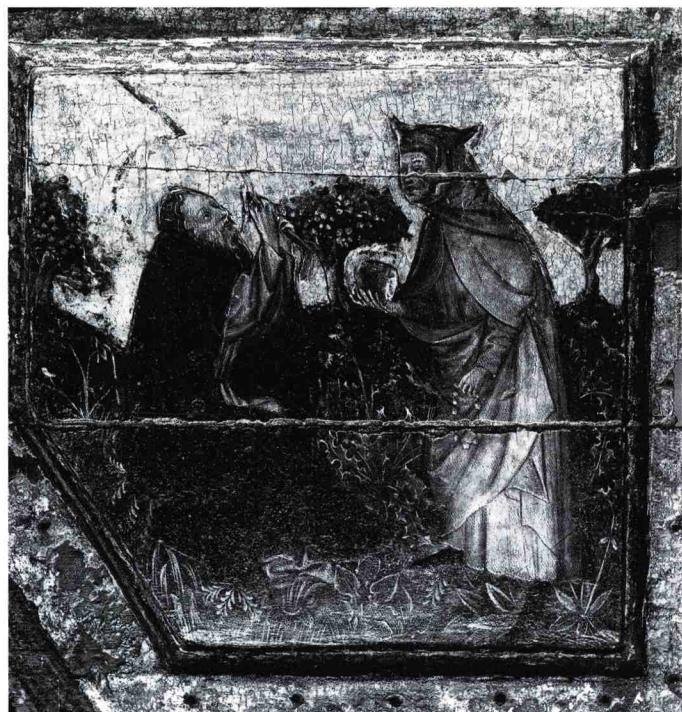


Abb. 128: Schwäbischer oder oberrheinischer Meister um 1430, Fragment eines Antoniuschreins, Antonius wird vom Teufel mit einem Stück Brot versucht, ehem. Darmstadt, Museum



Abb. 129: Schwäbischer oder oberrheinischer Meister um 1430, Fragment eines Antoniusschreins, Der „erste Sieg“ des Antonius über den Teufel und die Versuchung des hl. Antonius, ehem. Darmstadt, Museum



Abb. 130: Schwäbischer oder oberrheinischer Meister um 1430, Fragment eines Antoniusschreins, Engel mit Weihrauchfässern, Rückseite von Abb. 129, ehem. Darmstadt, Museum

hen, in das der Schrein auch real eingebunden sein sollte: Die Kranke kniet vor dem auf einem Altar stehenden Antoniusschrein – der in der Mitte durch kleine, gegiebelte Flügeltüren geöffnet ist – und wird geheilt (Abb. 132).

Szenisch bemalte Reliquienschreine des späten Mittelalters sind nur in wenigen Exemplaren erhalten oder rekonstruierbar,¹⁶ doch mögen sie etwas häufiger gewesen sein, als es heute scheint, bedenkt man die vermutlich hohe Gefährdung derartiger Objekte – die sich allenfalls zerlegt für die moderne Gemälde Sammlung eigneten. Ent-

sprechend der Darmstädter Rekonstruktion war der Antoniusschrein in der seit alters her üblichen Form eines Hauses gestaltet, besaß aber in der Mitte ein „Querhaus“; seine Mindestmaße betragen ungefähr 135 cm in der Länge, 30 cm in der Breite und 32 cm in der Höhe, wobei er aber auch etwas höher gewesen sein mag.¹⁷ Seine langgestreckt-flache, gar nicht spätgotisch anmutende Proportionierung entspricht eher hochmittelalterlichen Schreinen, wie sie zumeist in Goldschmiedearbeit ausgeführt wurden.¹⁸ Warum diese spezielle Form gewählt

16 Ohne Anspruch auf Systematik sei folgende Auswahl an Beispielen genannt: Das prominenteste Beispiel ist sicherlich Hans Memlings Brügger Ursula-Schrein von vor 1489, der wiederum einen viel kleineren älteren, ebenfalls bemalten Schrein (um 1400) ersetzte (beide im Memlingmuseum Brügge), vgl. Dirk DE VOS, Hans Memling. Das Gesamtwerk, Stuttgart 1994, Nr. 83, S. 296–303; ferner seien genannt der von GMELEN (1987) rekonstruierte Katharinenschrein, um 1430; ein kleiner, gänzlich bemalter Schrein, mehr eine Kiste, des 14. Jahrhunderts mit den Gebeinen der hl. Odilia, Kloster O. L. V. van Kolen; vgl. Anton LEGNER, Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung, Darmstadt 1995, S. 31, Abb. 5; ferner das kleine Hippolytus-Reliquiar aus St. Pilt in Colmar, Unterlinden-Museum, um 1500, oder der schon um 1250 am Oberrhein entstandene Schrein aus Serfaus in Tirol.

17 Eine Zusammenschau der Giebelwände mehrerer hochmittelalterlicher, goldgeschmiedeter Schreine aus der Region von Rhein und Maas bei LEGNER (wie Anm. 16), S. 143; hier zeigt sich, daß die Felder über den figürlich geschmückten Flächen gewöhnlich ziemlich hoch sind, und ähnlich mag es auch bei dem Antoniusschrein gewesen sein.

18 Steil und „gotisch“ gestaltet sind dagegen Memlings Brügger Ursula-Schrein und sein kleinerer Vorgänger. Beispiele für hochmittelalterliche Schreine etwa in Ausst. Kat. RHEIN UND MAAS. Kunst und Kultur 800–1400, Kunsthalle Köln 1972, S. 242, 245f, 277f, 279, 321f. Hier gibt es ähnlich bemessene, allerdings proportional etwas höhere Schreine; der Servatiusschrein in Maastricht, 1160/70, beispielsweise mißt 74 x 175 x 47 cm (H. x L. x B.), der Kölner Maurinusschrein (um 1170) 60 x 130 x 42 cm.

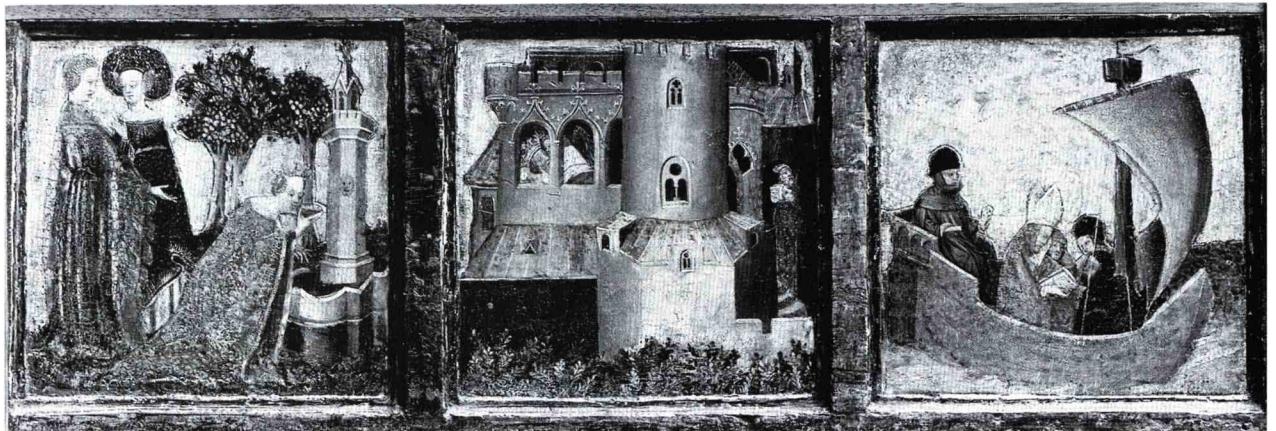


Abb. 131: Schwäbischer oder oberrheinischer Meister um 1430, Fragment eines Antoniuschreins, Tafel mit drei Szenen der Antoniuslegende, ehem. Darmstadt, Museum



Abb. 132: Schwäbischer oder oberrheinischer Meister um 1430, Fragment eines Antoniuschreins, Tafel mit drei Szene der Antoniuslegende, ehem. Darmstadt, Museum



Abb. 133: Schwäbischer oder oberrheinischer Meister um 1430, Fragment eines Antoniuschreins: Die Kaisertochter trinkt aus einem verhexten Brunnen, Detail von Abb. 131, ehem. Darmstadt, Museum

wurde, ob dies etwa in Angleichung an einen weit älteren Vorgänger geschah oder ob sie vielleicht nur der Ausbreitung der Legenderzählung Rechnung tragen sollte, lässt sich nicht klären. Maße und Proportionen des Schreins gestatten jedoch keinen Rückschluß auf Art oder Größe der Reliquie oder der Reliquien, für die der Schrein einst bestimmt war. Von größeren Antoniusreliquien außerhalb von St. Antoine in der Dauphiné, dem Mutterkloster des Antoniterordens, ist jedenfalls nichts bekannt.¹⁹ Die Reliquie kann also, falls es sich um eine Primärreliquie gehandelt haben sollte, allenfalls eine kleine Partikel gewesen sein. Ein Hinweis auf den ursprünglichen Aufstellungsort des Schreins lässt sich auf diesem Wege nicht gewinnen; in Frage käme wohl am ehesten eine der zahlreichen deutschen Antoniterniederlassungen.²⁰

Ist auch der ehemalige Aufstellungsort auf diesem Wege nicht zu ermitteln, kann man doch mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, daß er – entgegen der eingebürgerten Lokalisierung – nicht am Mittelrhein lag. Mit

19 Nach brieflicher Mitteilung von Adalbert Mischlewski, Antoniter-Forum, Grafing, an den Verf. vom 21. 3. 2000.

20 Vgl. Adalbert Mischlewski, Der Antoniterorden in Deutschland, in: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 10, 1958, S. 39–66.



Abb. 134: Rekonstruktion des Antoniusschreins, ehem. Darmstadt, Museum

keinem der sicher am Mittelrhein entstandenen Werke aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts besitzen die Täfelchen Verwandtschaft,²¹ und insbesondere mit dem von Stange angeführten Siefersheimer Altar haben sie nicht das geringste zu tun. Feigels merkwürdiger Lokalisierungsgrund dürfte ganz irrelevant sein.

Gleichfalls problematisch ist die übliche Datierung des ehemaligen Antoniusschreins. Ein frühes, am Beginn des 15. Jahrhunderts liegendes Entstehungsdatum scheinen eine dem sogenannten Weichen Stil verpflichtete Faltengebung, einige Figuren- und Gesichtstypen sowie manche Gewandungen nahezulegen. Westliche Vorbilder dürften hier mitunter – zumindest indirekt – eingeflossen sein, wobei insbesondere die Gestalten der Prinzessin und ihrer beiden Begleiterinnen am Brunnen (Nr. 5a, Abb. 133) wirken, als seien sie aus einer franko-flämischen Buchmalerei der Zeit des Boucicaut-Meisters oder einem norditalienischen Bild des Internationalen Stils übernommen.²² Die Merkmale des Weichen Stils zeigen sich in den Fragmenten jedoch überwiegend in einer späten Ausprägung, wie sie in Deutschland um 1430 und noch darüber hinaus vor kommt.²³ Andere Elemente der Antoniusszenen haben sich von den typischen Eigenheiten der deutschen Malerei der ersten beiden Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts deutlich entfernt. Der Raum erreicht gerade in den drei Szenen von Fragment Nr. 6 (Abb. 132) Tiefe, er scheint hier die Figuren wirklich zu umschließen. Die Figuren selbst besitzen eine gewisse Körperhaftigkeit, auffallend etwa beim Engel ganz links auf dem Frankfurter Bild. Die dicken, ein wenig teigigen Falten in der Albe dieses Engels

sprechen ebenso für ein Datum im zweiten Jahrhundertviertel wie die in ihrer Fülle weniger fließend-kalligraphisch als vielmehr schon etwas eckig und ungeordnet wirkenden Falten des Marienmantels. Gleiches gilt ferner für die merkwürdig fragmentierte Raumecke, in welcher Antonius sein Hab und Gut an Arme verteilt (Nr. 1, Abb. 125), für das kühn angeschnittene, tiefe Interieur hinter dem Heiligen sowie für das durch eine Türöffnung sichtbare, weit im Haus befindliche Geschirrstillleben mit in Untersicht gegebenen Tellern auf einem Bord. Die Bleiverglasung unmittelbar daneben, in welcher kleine Glasstückchen fehlen, wird mit einem durchaus modernen Bemühen um Materialdifferenzierung geschildert, was gleichfalls für das rote Kissen der Madonna auf der Tafel des Städel gilt, dessen Ausführung in opak weißlichen und lasierend krapproten Partien offenbar das Changieren von Samt wiedergibt. Dem korrespondiert, daß sich in dem Bild bereits ein wenig der Eindruck von Atmosphäre einstellt, von einer bestimmten Lichtsituation im Gegensatz zur reinen Lokalfarbigkeit, was im wesentlichen der Farbtiefe in den bunten Tönen zu danken ist.

Diese Eigenheiten und die daraus resultierende Datierung rücken die Fragmente des Antoniusschreins näher an die Werke des sogenannten frühen „Realismus“ in Deutschland. Von diesen ist Lucas Mosers Tiefenbronner Altar von 1432, an den sich die ersten Bearbeiter der Darmstädter Täfelchen so deutlich erinnert fühlten,²⁴ motivisch wie künstlerisch tatsächlich das am besten vergleichbare Werk. Feigel nannte bereits die ähnliche Disposition in den Szenen einer nächtlichen Erscheinung bei Moser

21 Vgl. hier S. 64ff und S. 121ff.

22 Die Gesten, die gezadelten weiten Ärmel und die leichte Rückenansicht der ganz linken Figur, verbunden mit einem strengen Gesichtsprofil, finden sich sehr häufig in jener Miniaturmalerei. Die ganze Dreiergruppe am Brunnen scheint überdies von Figurenkompositionen abgeleitet, wie sie gewöhnlich für die anbetenden Heiligen Drei Könige – mit dem ältesten kniend, den beiden anderen dahinter stehend – verwendet werden oder auch für Präsentationen, etwa von Büchern, an Herrscher; man vergleiche beispielsweise die Anbetung in einem Stundenbuch der Luçon-Werkstatt, um 1400/10, London, British Library, Yates Thompson 37, f. 58 (vgl. Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry: The Boucicaut Master, London/New York 1968, Abb. 267); etwas spätere niederländische Beispiele für jene Königsgruppe bei Ulrich FINKE, Anmerkungen zu einem van Eyck-Problem, in: Berliner Museen. Berichte aus

den ehemaligen preußischen Kunstsammlungen, N. F. XV, 1965, S. 46–49. Eine entsprechende Übergabeszene etwa links oben in der Widmungsminiatur einer Handschrift der „Dialoge“ des Pierre Salmon, Boucicaut-Werkstatt, Paris, B. N., fr. 23279, f. 53 (vgl. Meiss, ebd., Abb. 487).
23 Als Vergleichsstück hinsichtlich der Kopf- und Figurenbildung sei eine 1430 datierte, wohl Augsburger Tafel mit dem Tod der hl. Klara genannt; ehemals Berlin, Gemäldegalerie, Nr. 886 (Kriegsverlust), die 84,5 x 109 cm messende Tafel war rückseitig original mit dem Monogramm „H P“ und der Jahreszahl 1430 bezeichnet; vgl. STAATLICHE MUSEEN BERLIN. Die Gemäldegalerie. Die deutschen und niederländischen Meister, Berlin 1929, S. 90.

24 Wenn auch WALDBURG-WOLFEGG (1939), S. 127f, hier wie bei seinen übrigen Zuschreibungen an Moser viel zu weit geht.

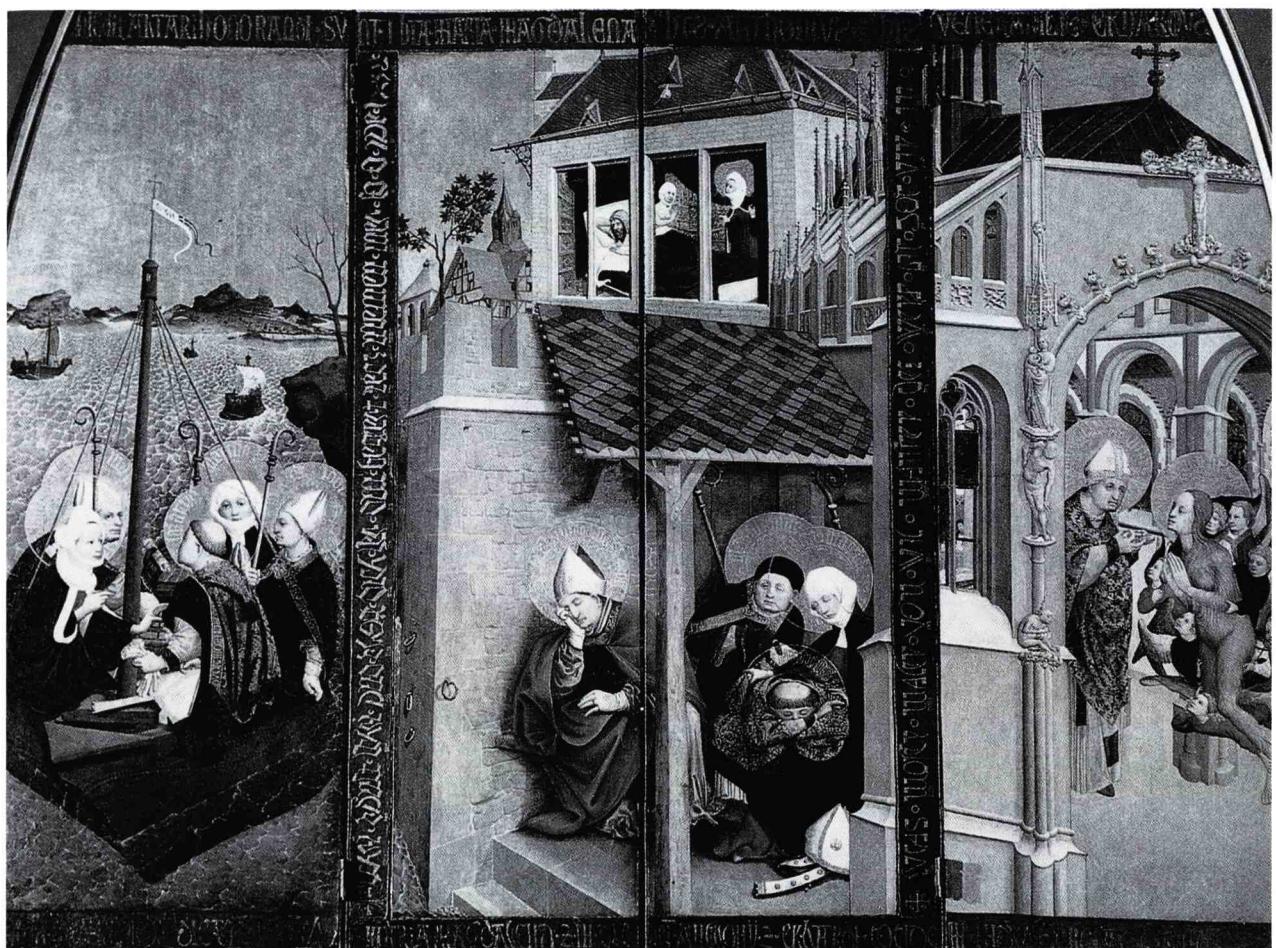


Abb. 135: Lucas Moser, Tiefenbronner Altar, 1432, Tiefenbronn, St. Magdalena



Abb. 136: Lucas Moser, Tiefenbronner Altar: Kluge und Törichte Jungfrauen, 1432, Tiefenbronn, St. Magdalena



Abb. 137: Ulmer (?) Glasmaler, Verkündigung, Ulm, Münster, Besserer-Kapelle



Abb. 138: Oberrheinischer oder schwäbischer Meister, Hirsch-Oberhofdame, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum

(Abb. 135) und auf dem Antoniuschrein (Nr. 5, Abb. 131) – in beiden Fällen sieht man das Bett und die Figuren durch die Fenster im oberen Stock eines Bauwerks –, die vielleicht durch den jeweiligen Rückgriff auf einen ähnlichen Fundus an Vorbildern zu erklären ist. Darüber hinaus gibt es in Tiefenbronn gleichfalls den Blick durch ein nur teilweise bleiverglastes Fenster in einen tiefen Innenraum,²⁵ vor allem aber einige verwandte Kopftypen. Die Engel auf den Türflügeln (Nr. 4, Abb. 130) des Antoniuschreins etwa gleichen mit ihrem spitz vorstehenden Kinn unter vollen Wangen sowohl den Engeln, die in Tiefenbronn die hl. Magdalena zu Letzten Kommunion tragen, als auch einigen Klugen und Törichten Jungfrauen (Abb. 136) in der Predella des Retabels – wobei auch die merkwürdige Verkürzung der abgewandten Gesichtshälften, die gerade noch ein angeschnittenes Auge sehen lässt, ganz ähnlich vorkommt. Die singenden Engel des Städels-Bildes mag man ebenso mit den – erheblich größeren – Engeln in Mosers Kommunionsszene vergleichen,

von denen einer die Zähne als kleine weiße Punkte in der dunklen Mundöffnung sehen lässt und auch damit an die Sänger der Frankfurter Tafel gemahnt. Mit den bedeckten Köpfen der Fürstin und der Magdalena in Mosers Darstellung der nächtlichen Erscheinung im Schlafgemach lassen sich sehr gut die in weiche Kopftücher eingewickelten, glatt-ovalen Häupter jener armen Frauen vergleichen, welche den jungen Antonius um Almosen bitten (Nr. 1, Abb. 125). An Mosers Malereien erinnern schließlich auch die tiefe Farbigkeit unseres Bildes sowie die insbesondere bei den etwas größeren Engelsgestalten des Antoniuschreins (Nr. 4, Abb. 130) vorliegende runde, weiche Modellierung der Physiognomien mit ihren feinen Glanzlichtern auf den Nasen und um die Lippen.

Gleichwohl sind die Unterschiede zwischen den Schreinfragmenten und dem Tiefenbronner Altar zu groß, als daß sie erlauben würden, die verantwortlichen Maler in eine direkte Beziehung zueinander zu setzen.²⁶ Ihre Gemeinsamkeiten dürften vielmehr im Rückgriff auf die

25 Bei Moser geht der Blick von vorn ins Seitenschiff der Kathedrale; gute Abbildung in HEINZMANN, KÖHLER (wie Anm. 8), S. 48.

26 Zugleich sind die Gemeinsamkeiten jedoch so spezifisch, daß die Annahme ähnlicher, aber entfernter – also westlicher – Vorbilder für ihre

in einer bestimmten Region bereits eingebürgerten Typen und Motive einerseits,²⁷ der Auseinandersetzung mit dort hin importierten neuen Elementen andererseits liegen. Es erscheint dabei durchaus denkbar, daß jene modernen Züge, etwa die um Wirklichkeitsnähe bemühte Schilderung eines Interieurs, von eben den Bahnbrechern eines neuen Stils, wie Moser, eingeführt und vom Maler des Antoniuschreins bereits von diesen übernommen wurden, bedeutet doch das altertümlichere Aussehen der Bilder nicht zwangsläufig, daß sie auch chronologisch früher geschaffen wurden. Mosers Kunst weist aber zumindest weiträumig auf die Region, in der der zerlegte Antoniuschrein einst entstanden war, nämlich Süddeutschland.²⁸ Annähernd vergleichbare Züge finden sich zudem in einem weiteren schwäbischen Werk, der um 1430/31 entstandene Verglasung der Besserer-Kapelle am Ulmer Münster.²⁹ Ebenso modern wie Mosers fast zeitgleiches Retabel und mit diesem auf ungeklärte Weise verwandt, sind die Glasmalereien insgesamt wiederum deutlich moderner als die Tafeln des Antoniuschreins. Trotzdem ähneln manche der untersetzten Figuren in ihrer Körperbildung und den Falten der Gewandung einzelnen Gestalten jener Täfelchen.³⁰ In der Scheibe mit der Verkündigung Mariens (Abb. 137) erinnert der Kopf der Jungfrau mit den etwas geschwollenen Lidern ein wenig an die Madonna der Frankfurter Tafel und der Kopf Gabriels mit seinen bewegten Locken an die singenden Engel; in der Heimsuchung der Besserer-Kapelle wird Maria mit einem recht spitzen Profil gezeigt, das von ferne an den Engel rechts auf unserer Tafel oder etwa an eine der Begleiterinnen der Kaiserstochter am Brunnen (Nr. 5, Abb. 133) denken läßt.³¹ Als drittes, doch kaum minder relevantes Vergleichswerk können schließlich die Figuren des sogenannten „Stuttgarter Kartenspiels“, befindlich im Württembergischen Landesmuseum, genannt werden. Nachdem auch sie in der früheren Forschung gelegentlich in Mosers Nähe gebracht wurden, gilt heute zumeist eine Entstehung am Oberrhein um 1430 als wahrscheinlich.³² Insbesondere zu den vornehmen Gestalten der Prinzessin und ihrer Begleiterinnen am

Brunnen (Abb. 133) zeigen die Damen des Spiels (Abb. 138) in Haltung, Kleidung, Typik, aber auch der durchaus kräftigen, schweren Modellierung deutliche Verwandtschaft.

Ein in den unmittelbaren Umkreis des einstigen Antoniuschreins gehöriges Werk scheint sich dagegen im ungeheuer dezimierten Bestand an südwestdeutscher Malerei um 1430 nicht erhalten zu haben. Die angeführten Vergleichsstücke lassen sowohl die Möglichkeit einer oberrheinischen wie auch einer schwäbischen oder seeschwäbischen Herkunft zu. Das Frankfurter Bild und die ehemals zugehörigen Szenen geben damit eine Ahnung von der Malerei, die ungefähr zur gleichen Zeit und in der Umgebung der Pioniere einer neuen Kunst in Süddeutschland existierte.

S.K.

LITERATUR

- VERZ. 1924, S. 131f; 1966, S. 75; 1971, S. 38; 1987, S. 69
- 1922 August FEIGEL, Ein gemalter Reliquenschrein, in: Städels Jahrbuch 2, 1922, S. 27–32
- 1927 Ausst. Kat. ALTE KUNST AM MITTELRHEIN, Hessisches Landesmuseum Darmstadt 1927, S. 69, Nr. 293
- 1929 Hildegard DANNENBERG, Die farbige Behandlung des Tafelbildes in der altdeutschen Malerei von etwa 1340 bis 1460 unter besonderer Berücksichtigung des Mittelrheins (Diss. Frankfurt a. M.), Karcag 1929, S. 83, 124
- 1937 Heinz THIELE, Die Landschaftsszenerie des Mittelalters in der deutschen Malerei des 14. und bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts (Diss. Berlin), Berlin 1937, S. 101
- 1938 STANGE, DMG 3, S. 131, Abb. 174
- 1939 Graf Johannes von WALDBURG-WOLFEGG, Lukas Moser (Neue Deutsche Forschungen. Abteilung Kunsthistorische und Kunstschriftsteller, hg. v. Alfred Stange, Bd. 4), Berlin 1939, S. 127f, Abb. 41
- 1970 STANGE, KV 2, S. 96, Nr. 422b
- 1985 ZIEMKE, S. 8, 28f, Nr. 5
- 1987 Hans Georg GMELIN, Ein Katharinenschrein des späten weichen Stils aus dem Bodenseeraum, in: Städels Jahrbuch, N. F. II, 1987, S. 55–68, hier S. 67, Anm. 16
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 66, Tf. 166

Erklärung nicht ausreicht. Zu Mosers Quellen in der franko-flämischen Kunst vgl. zusammenfassend Charles STERLING, Observations on Moser's Tiefenbronn Altarpiece, in: Pantheon XXX, 1972, S. 19–32, bes. S. 27.

27 In Ulm bereits seit längerem bekannt war beispielsweise der Grundtyp der von der Seite gesehenen, reich in ein Kleid mit weiten Zaddelärmeln gewandeten Frau mit Gesicht im Profil (Antoniuschrein, Nr. 5); er kommt etwa als Salome in einer Ulmer Tafel des frühen 15. Jahrhunderts schon vor, sie gehört zum fälschlicherweise „Ulmer Hochaltar“ genannten Retabel in der Staatsgalerie Stuttgart, vgl. Hartmut SCHOLZ, Tradition und Avantgarde. Die Farbverglasung der Besserer-Kapelle als Arbeit einer Ulmer „Werkstatt-Kooperative“, in: Rüdiger BECKSMANN (Hg.), Deutsche Glasmalerei des Mittelalters II, Berlin 1992, S. 94–152, hier S. 119f, Abb. 23.

28 Daß für die Frankfurter Tafel Nußbaumholz verwendet wurde, das man zunächst eher in Norddeutschland erwarten würde, spricht nicht gegen diese Lokalisierung: Elisabeth Krebs, Restauratorin am WLM, Stuttgart,

konnte Nußbaum bei einer ganzen Reihe von Skulpturen und Tafeln aus Schwaben und vom Oberrhein nachweisen; ich danke Anna Morath-Fromm, Berlin, für diesen freundlichen Hinweis.

29 SCHOLZ (wie Anm. 27).

30 Man vergleiche etwa den Judas in der Gefangennahme Christi der Besserer-Kapelle (Claus REISINGER, Flandern in Ulm. Glasmalerei und Buchmalerei. Die Verglasung der Besserer-Kapelle am Ulmer Münster, Worms 1985, Abb. 27) mit dem bereits erwähnten Engel ganz links auf dem Städels-Bild.

31 Abbildungen bei SCHOLZ (wie Anm. 27), Abb. 12, 27, sowie REISINGER (wie Anm. 30), Abb. 46, 47; bei letzterem allerdings eine ganz unzutreffende Einordnung der Verglasung.

32 Vgl., mit einem Überblick über die Forschung und guten Farabbildungen, Heribert MEURER, Das Stuttgarter Kartenspiel, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Stuttgart 1991.

TIROLER MEISTER UM 1440

THRONENTE MADONNA MIT ENGELN

INV. NR. SG 355

MATERIELLER BESTAND

Pergament, Feder in Braun und Dunkelbraun, Lasur- und Deckfarben

71,0 ($\pm 0,5$) x 48,6 ($\pm 0,4$) cm, leicht unregelmäßig beschnitten, am linken Rand unten unregelmäßige Fehlstellen mit einem rechteckigen Pergamentsstreifen hinterklebt; Fehlstellen am rechten Rand oben und mittig mit Pergament ergänzt

Zustand:

das Pergament innerhalb der ehemals verklebten Ränder stark verworfen, die Knitter aufgebrochen und grau verschmutzt; starke Knicke verlaufen ins Zentrum des Blattes, insgesamt weist das Blatt tellerförmige Welligkeit auf. Die Deckfarben im Blau berieben, alle pastosen Farbaufträge in den Knicken gebrochen, rote, gelbe und weiße Partien craqueliert mit kleinen Ausbrüchen. Vor allem die pastosen Lichter, Deckweißhöhungen, in der Krone stark ausgebrochen. Eventuell rote Lasurtöne im Gewand der Madonna stark verblichen

Rückseite:

fleckig, stellenweise Leimreste. Am unteren Rand der spiegelverkehrte Abdruck gotischer Buchschrift, in zwei Spalten über einen etwa 41 cm breiten Textspiegel geschrieben; er stammt von der Makulatur des Bucheinbandes, in den SG 355 eingeklebt war

Maltechnische Befunde:

Das Pergamentblatt ist nicht grundiert. Die Zeichnung wurde mit der Feder in dunkelbrauner Tinte ausgeführt; die besonders kräftig erscheinenden Umrisslinien sind eventuell schon in früheren Zeiten gleichfalls in Dunkelbraun verstärkt worden. Lavierungen sind in bräunlich-grauer Farbe teils flächig, in dunkleren Bereichen zusätzlich strichelnd aufgetragen. Für die bunten Töne wurden Deckfarben verwandt. Die Inkarnatpartien sind strichelnd aus der gräulichen Lasurfarbe und aus Hellrot aufgebaut. Krone und Juwelenbesätze wurden dagegen deckend gemalt, wobei insbesondere die Glanzlichter der Perlen durch dicke, opake Tupfen von Weiß wiedergegeben sind.

BESCHREIBUNG

Auf dem leeren Fond des Blattes erhebt sich die aufwendige, nicht einmal durch eine Standfläche im Bildfeld verankerte Thronarchitektur. Sie allein schafft einen Ort für die großen, vollfarbig gegebenen Gestalten der Madonna und der sie begleitenden Engel. Durch die generelle Beschränkung der Palette, die lediglich Grau, Hellrot, rötl-ch-gelbliche Töne und Blau umfaßt, erhält die gesamte Darstellung den Charakter einer Halbgrisaille.

Maria wird von einem weiten, in zahlreichen Faltenkaskaden niederfallenden Mantel umhüllt, der heute rötl-ch-braun ist, ursprünglich aber von tieferem Rot gewesen sein mag.¹ Seine Säume sind an der Außen- wie an der gelben Innenseite mit Stickereien verziert; den goldenen, mit Perlen und Edelsteinen besetzten Kragen hält eine Schließe zusammen. Wo sich die voluminöse Hülle des Mantels in einer tiefen Höhlung öffnet, wird Mariens schlanker Leib sichtbar, den ein enges, gegürtetes Gewand kleidet. Vor der Mantelöffnung hält die Jungfrau ihr kräftiges nacktes Kind und drückt seinen Kopf liebkosend an ihr Gesicht, während Jesus zärtlich nach ihrem Kinn greift. Eine große, mit Perlen und Edelsteinen verzierte Krone kennzeichnet Maria als Himmelskönigin; ein rot-gelber Strahlennimbus hinterfährt ihr Haupt, ein Kreuznimbus den Kopf ihres Sohnes. In respektvollem Abstand zur Madonna knien zwei kindhafte Engel mit brennenden Kerzen am äußersten Rand der Thronbank. Beide haben dunkelgelbe Schwingen, die mit ihrer ausgeprägten Fiederung an heraldische Helmzier erinnern. Der linke Engel trägt ein blaues Gewand mit gelbem Futter, der rechte ist in die gleichen Farben wie die Muttergottes gekleidet.

Die offenbar aus Marmor zu denkende Thronarchitektur erhebt sich auf einem polygonalen Sockel, der vorn in einer Dreipaßform vorspringt. Darauf ruht zurückversetzt die niedrige, in einem Halbkreis zurückswingende Sitzbank. Beide Bauteile sind umlaufend mit hierachisch abgestuften Blendelementen verziert, der Sockel mit Bögen mit eingeschriebenen Lanzetten und Oculi, die Sitzbank mit aufwendigeren Arkaden über Halbsäulen. Auf der Sitzbank ragt als Rücklehne und Thronbaldachin eine Art Kirchenarchitektur auf, deren komplizierter Struktur

¹ Als rosenrot wird ihr Gewand noch von HERMANN (1905), S. 222, beschrieben. Allerdings scheint die schon unmittelbar nach dem Verkauf in Neustift ausgestellte originalgroße Kopie (bereits erwähnt im Brief von

Joseph Clemens von Bayern, s. u.), die bei PEINTNER (1996), Abb. 139, zu sehen ist, farblich kaum abzuweichen.

allerdings mitunter die Logik gebricht – das Bauwerk ist weniger als rationale Struktur denn als ornamentale Fassung der Madonnenfigur begriffen. Drei halbrunde, von Maßwerkfenstern durchbrochene und mit Viertelkuppeln überwölbte Apsiden schließen den Aufbau wie ein Kirchenchor ab, wobei ihr Grundriß wohl in Form einer Dreikonchenanlage zu verstehen ist. Kühn ragt die Sitzbank in das Rund der Hauptapsis hinein, während den beiden seitlichen Konchen der Boden fehlt. Drei Kreuzrippengewölbe setzen auf den Dienstbündeln zwischen den Apsiden an und überfangen die Madonna. Die Rippen des breiten mittleren Gewölbes laufen vorne auf hängende Konsolen zu; mit der Konstruktion der beiden seitlichen hapert es jedoch, da die Kreuzrippen nicht recht mit dem dreieckigen Grundriß der Felder übereingehen wollen – möglicherweise ist das mittlere als vorspringendes Bauteil gedacht.

Auf beiden Seiten des Aufbaus ragt von der Sitzbank des Thrones je ein stützender, mehrgeschossiger Pfeiler auf, der sich zu einer Fiale verjüngt. Das untere Geschoß ist mit aufwendigem, italianisierendem Blendmaßwerk verziert; in den folgenden beiden Etagen stehen insgesamt acht steinfarbene, im einzelnen nicht identifizierbare Apostelfigürchen jeweils paarweise in Nischen nebeneinander. Die Spitzen der Pfeiler ragen weit über die Gewölbezone empor und enden in großen Kreuzblumen. In die gleiche Höhe reichen die nur wenig schlanker Fialen, die auf den hängenden Konsolen der Baldachingeschossen ruhen.

Über diesen Gewölben, in den Zwischenräumen der vier Fialen, befinden sich drei Blendgiebel in Form steiler, geschweifter Dreipässe. Ihre Flächen buchten sich zu flachen Mulden ein, in denen reliefartige Figuren Platz gefunden haben. In den schmalen seitlichen Giebelfeldern sieht man links den Erzengel Gabriel, rechts die niederkniende Jungfrau Maria, über das Mittelfeld hinweg zur Verkündigungsszene vereint. Im Unterschied zu den Apostelfigürchen der Pfeiler, sind nur die Gewänder und Engelsflügel „steinfarben“, die Inkarnate und Haare jedoch in natürlichen Farben wiedergegeben. Im mittleren, durch eine zusätzliche Abtreppung bereicherten Blendgiebel fahren aus blauen Wolkenbändern Engel wie himmlische Herolde herab, die in goldene Trompeten stoßen, an denen lange Wimpel mit rot-gelbem Kreuz flattern. Darüber erscheint mit geblähtem blauem Mantel, wie im Flug von oben herab Gottvater, den flammende Strahlen umgeben. Er segnet mit der Rechten, während er auf der Linken die Taube des Heiligen Geistes hält, anscheinend um sie herabzusenden. Erstaunlicherweise sind aber weder der Segensgestus noch die Taube auf die Annunziata ausgerichtet. Die Erscheinung Gottvaters dürfte daher nicht, wie so häufig, auf die Verkündigungsdarstellung zu beziehen sein, sondern auf die Muttergottes mit ihrem Kind. Die ganze Trinität ist somit entlang der Mittelachse des Bildes versammelt.

Bei der Büste Gottvaters wird nun auch der Abstraktionsgrad gegenüber der Verkündigungsgruppe und den

Trompetenengeln noch einmal zurückgenommen, denn bis hin zu dem blauen Mantel und den roten Ärmeln ist alles an ihm buntfarben. Darüber hinaus paßt sich seine Gloriole nicht mehr dem Giebelfeld ein, einzelne Flammen überschneiden dessen Einfassung, während noch die Wolken der Engel innerhalb derselben bleiben. Subtil wird hier mit den Realitätsebenen gespielt: Es gibt eindeutig gemalte Skulpturen – die nicht weiter individualisierten Apostel –, dann die durch Teilstücke hervorgehobenen Figuren der Verkündigungsgruppe und der Engel, schließlich Gottvater, der an der Stelle eines Reliefs auftaucht, aber offenbar eher eine Erscheinung in der Welt der Madonna und ihres Kindes darstellt.

Die Thronarchitektur endet hinter dem zentralen Giebel in einem polygonalen, wiederum mit Blendmaßwerk versehenen Turm, der sich über dem mittleren Kreuzgratgewölbe erhebt. Kleine Fialen und kielbogenförmige Blendgiebel schließen ihn als dichtes Ensemble kleinteiliger, senkrechter Elemente ab und bilden zugleich den Grund für die große Kreuzblume des mittleren Blendgiebels. Wie alle übrigen vegetabilen Ornamente, die von den hängenden Blattwerkconsolen an aufwärts die Architektur in Form von Krabben und Kreuzblumen überziehen, ist sie als bewegter Akanthus gestaltet, dessen Blattinnenseiten in feurigem Rot-Gelb leuchten. Es ist eine sachlich plausible Farbdifferenzierung, die jedoch einen stark irrealen Effekt erzeugt: Es wirkt, als zündeten Flammen auf Blendgiebeln und Fialen, entzündet von den Flammenstrahlen der Erscheinung Gottvaters.

PROVENIENZ

- vor 1925 in der Bibliothek des Augustinerchorherrenstifts Neustift bei Brixen als Vorsatzblatt eines 1442 datierten Graduale (Abb. 141)
- 1925 auf Vermittlung von Gaupe, Berlin, aus einer unbekannten Berliner Sammlung erworben

FORSCHUNGSGESCHICHTE

In der gesamten Forschung wurden der stark italianisierende Charakter der Zeichnung und ihre hohe Qualität betont. Bereits Hans Semper, der das Blatt in die Literatur einführte,² bemerkte dessen fundamentale Verschiedenartigkeit von den restlichen Miniaturen der Handschrift, in die es als Vorsatzblatt eingeklebt war. Von einem „Künstler ersten Ranges“ stammend, war das Bild in seine Augen das Werk eines veronesischen, dem Stefano da Zevio nahestehenden Meisters. Auch für Hermann Julius Hermann handelte es sich um eine italienische, der venezianischen oder veronesischen Schule angehörende Arbeit, bei der insbesondere der Thron an Zierarchitekturen Venedigs erinnere.³ Entstanden sei sie im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts.

2 SEMPER (1894), S. 19f.

3 HERMANN (1905), S. 221f.



Abb. 139: Tiroler Meister um 1440, Thronende Madonna, Frankfurt, Städel



Abb. 140: Tiroler Meister um 1440, Thronende Madonna: Kopf Mariens, Frankfurt, Städelsches Kunstmuseum

Von Fritz Burger wurde das Blatt dagegen einem Tiroler Meister, also einem dem österreichisch-deutschen Kunstkreis angehörigen Maler zugeschrieben.⁴ Für ihn waren zwar sowohl Faltengebung als auch Architektur an italienischen Vorbildern orientiert, doch verrate gerade der ganz auf die Bewegung der Madonnenfigur ausgerichtete, die Rationalität italienischer Darstellungen negierende Umgang mit der Baustuktur einen Künstler nordalpiner Tradition. Entstanden sei das Werk zwischen 1430 und 1440.

Die Zuschreibung an einen Tiroler Maler wurde seither ausnahmslos akzeptiert, beginnend mit Raimond van Marle, der die Zeichnung in die Nähe einer im Innsbrucker Museum befindlichen Einzelminiatur der Madonna im Paradiesgärtlein rückte, die er für tirolisch hielt.⁵ Genauer wollte Prinz Joseph Clemens von Bayern in einem unveröffentlichten Brief an Georg Swarzenski vom 6. Juni 1927 den Entstehungsort des Blattes eingrenzen, in-

dem er für Bruneck oder eventuell Bozen statt für Brixen plädierte.⁶ Den starken italienischen Einfluß, der sich in der Architektur – die etwa mit Bauten wie der Porta della Carta am Dogenpalast vergleichbar sei – wie in der ungewöhnlichen Größe des Blatts bemerkbar mache, unterstrich auch Rosy Schilling.⁷ Alfred Stange übernahm ihren Hinweis auf gebaute venezianische Architektur als wichtiger Vorlage des Malers, ferner Hermanns älteren Vergleich mit Stefano da Zevio im Hinblick auf die Madonnenfigur, wobei er jedoch die rollenden Falten der Gewänder für ebenso unitalienisch hielt wie die dekorative Auffassung der Thronarchitektur.⁸

DISKUSSION

Das Blatt mit thronender Madonna ist in mehr als einer Hinsicht ungewöhnlich, erstaunt aber vor allem durch seine besondere Größe und wirft damit die Frage nach seiner ursprünglichen Bestimmung auf. Von den Illuminationen des 1442 geschriebenen Graduale, in das es als Schmutzblatt vor den Textblock geklebt war (Abb. 141), unterscheidet es sich hinsichtlich Seitengestaltung, Stil, Technik und Farbigkeit völlig;⁹ darüber hinaus mußte das Einzelblatt offenbar beschnitten werden, um überhaupt in den Kodex eingefügt werden zu können. Warum dabei der obere Abschluß der Zeichnung geopfert wurde, während unten ein leerer Streifen erhalten blieb, läßt sich nicht erklären. Sicherlich wurde das Blatt schon früh in das Graduale eingefügt – urteilt man nach den mit den übrigen Blättern übereinstimmenden Knitterspuren –, genauer läßt sich der Zeitpunkt jedoch nicht ermitteln, so daß das Vollendungsdatum der Handschrift keinen Datierungshinweis darstellt.

Gegenüber üblichen Handschriftenillustrationen fällt unsere Zeichnung nicht so sehr wegen der für Chorbücher durchaus gängigen Blattgröße auf, sondern wegen der Größe der Darstellung, die annähernd das gesamte Format füllt. Wie sie auf dem Pergament steht, ist mit dem Layout einer Buchseite nur schwer vereinbar: Auf strukturierende Elemente wie Bordüre oder Schriftspiegel scheint kein Bezug genommen; das Blatt weist auch keine Regierung auf. Als kolorierte Federzeichnung entspricht sie zudem nicht der bei liturgischen Büchern üblichen Dekoration mit Deckfarben und Gold, wie sie auch das Neustifter Graduale von 1442 besitzt. Solchen Standards folgt dagegen das vielleicht ähnlichste Vergleichsstück aus der Buchmalerei, die von Schilling angeführte Miniatur einer stehenden Madonna in mächtiger Architekturnische, welche ganzseitig in einem dem Dom von Fermo gehörenden Missale von 1436 prangt;¹⁰ sie ist

⁴ BURGER (1917), S. 263f.

⁵ VAN MARLE (1926), S. 260f. Inzwischen ist das Innsbrucker Blatt als böhmisches Werk erkannt worden, vgl. Gerhard SCHMIDT, Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei, in: Karl M. Swoboda (Hg.), Gotik in Böhmen, München 1969, S. 167–321, hier S. 256, Abb. 198.

⁶ Brief in der Bildakte des Städels.

⁷ SCHILLING (1929), S. 187f.

⁸ STANGE (1960), S. 159.

⁹ Abbildungen der übrigen Miniaturen bei HERMANN (1905), Tf. XIX; farbige Abbildungen bei PEINTNER (1996), Abb. S. 140–143.

¹⁰ SCHILLING (1929), S. 188; die Miniatur stammt von Giovanni di Maestro Ugolino; das Format des Kodex ist erheblich kleiner als SG 355, er mißt nur 37 x 27 cm; vgl. Urielle Vitali ROSATI, Il messale di Giovanni di Maestro Ugolino miniatore milanese, in: L'Arte XII, 1910, S. 469–472; Pietro TOESCA, La pittura e la miniatura bella Lombardia, Mailand 1912, S. 521, Abb. 424.



Abb. 141: Graduale von 1442, Aufnahme vor 1925, Kloster Neustift bei Brixen

in der üblichen Deckfarbentechnik ausgeführt und mit einer Rahmung versehen.

Ist ein ursprünglicher Zweck als Buchillustration also unwahrscheinlich, dürfte das Blatt des Städel andererseits eben wegen seiner Größe im Verein mit der empfindlichen Technik auch kaum als autonomes Bild, etwa zum Aufhängen an der Wand, gedacht gewesen sein. Aufgrund der Abmessungen kommt es ebensowenig als eine für den Werkstattgebrauch gefertigte Kopie eines vorhandenen Bildes in Frage. Denkbar wäre statt dessen, daß die Zeichnung eine Art anschaulich-bildhafter Visierung für ein größeres, in einem anderen Medium auszuführendes Werk war, die dem Auftraggeber vorgelegt wurde. Für Retabel sind große Visierungen auf Pergament erhalten, und zumindest in Italien scheint es derartiges auch für Altargemälde gegeben zu haben.¹¹ Der Entwurf eines plastischen Gebildes kann die Zeichnung indes kaum gewesen sein, denn weder ist eine derartige Thronkonstruktion als Skulptur vorstellbar, noch ließe sich die Darstellung auch nur annähernd vernünftig in drei Dimensionen umsetzen. Das Blatt könnte möglicherweise aber die Visierung für ein monumentales Wandbild gewesen sein. Elaborierte Thronarchitekturen und aufwendige Baldachingehäuse um eine Madonna oder Marienkrönungsgruppen finden sich zahlreich in der oberitalienischen Wandmalerei (Abb. 142), kommen aber selbst nördlich der Alpen vor.¹² In Tirol war dieses Medium im 15. Jahrhundert zudem eine

wesentliche Gattung der Bildkunst. Gewisse Übereinstimmungen mit Wandbildern jener Region besitzt ferner die Farbigkeit unseres Blattes; in den Malereien des Kreuzgangs des Brixener Doms beispielsweise spielen immer wieder Grisaillelemente sowie Rotbraun und Ockertöne eine wichtige Rolle, wobei gerade das Ockergelb an die Frankfurter Zeichnung denken läßt.¹³ Wenn das Frankfurter Stück eine derartige Visierung war, könnte sie in den Besitz der Auftraggeber übergegangen, später dann im Archiv gefunden und zur Ausschmückung des Graduale verholfen. Es bleibt bei diesem Vorschlag jedoch die ungeklärte Frage, ob derart aufwendige Visierungen überhaupt für Wandbilder geschaffen wurden; eine so detaillierte, mitunter sogar Materialitäten imitierende Darstellung ist indes bei Wandbildern denkbar.

Die aufwendige Thronarchitektur ist zugleich das am stärksten italianisierende Element der Frankfurter Zeichnung. Motivisch sind die Gesamtanlage, einschließlich der Idee einer marmornen Konstruktion, und die Einzelheiten, etwa die typischen geschweiften Dreipassgiebel, offenkundig Vorbildern aus dem Veneto verpflichtet, doch wurden sie, wie Burger herausstellte, mit einem abweichenden, weniger architektonisch als ornamental bestimmten Verständnis verwendet. Die wesentlichen Anregungen für unsere Darstellung dürften jedoch nicht, wie gelegentlich angenommen, der realen Architektur ent-

11 Bekanntestes Beispiel einer großen Visierung für einen Schnitzaltar ist diejenige des Ulmer Hochaltares, die etwa 231 x 81 cm mißt, vgl. zuletzt David GROPP, Das Ulmer Chorgestühl und Jörg Syrlin der Ältere (Neue Forschungen zur deutschen Kunst IV), Berlin 1999, S. 145–166. Für eine Altartafel dürfte etwa Lorenzo di Bicci einen immerhin 61,1 x 35,3 cm messenden Entwurf der Schlüsselübergabe in Feder auf Pergament ausgeführt haben, vgl. Bernhard DEGENHART, Annergit SCHMITT, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450, Teil I. Süd- und Mittelitalien, Bd. 3, Berlin 1968, Kat. 91.

12 Zu einigen italienischen Beispielen vgl. die Literatur in Anm. 14. Abb. 42

in diesem Katalog gibt ein Vergleichsstück von etwa 1360/70 in Deutschland. Im Wiener Stephansdom wurde um 1400 das Wandbild einer Madonna in Thronarchitektur mit Stifter und Schutzpatron von einem veronesisch-padanischen Maler ausgeführt, vgl. zuletzt Franz Kirchweger, in: Günter BRUCHER (Hg.), Gotik, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2, München/London/New York 2000, Nr. 210, S. 454f.

13 Vgl. die Farbtafeln bei Karl WOLFSGRUBER, Dom und Kreuzgang von Brixen. Geschichte und Kunst, Bozen 1988.

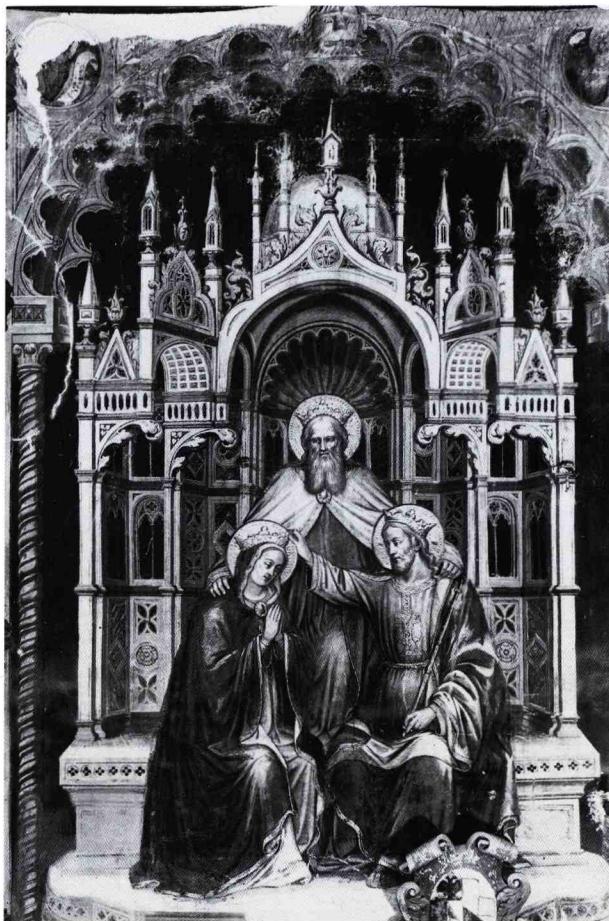


Abb. 142: Nachfolger Altichieros, Krönung Mariens, Fresko, Padua, Sala della Ragione

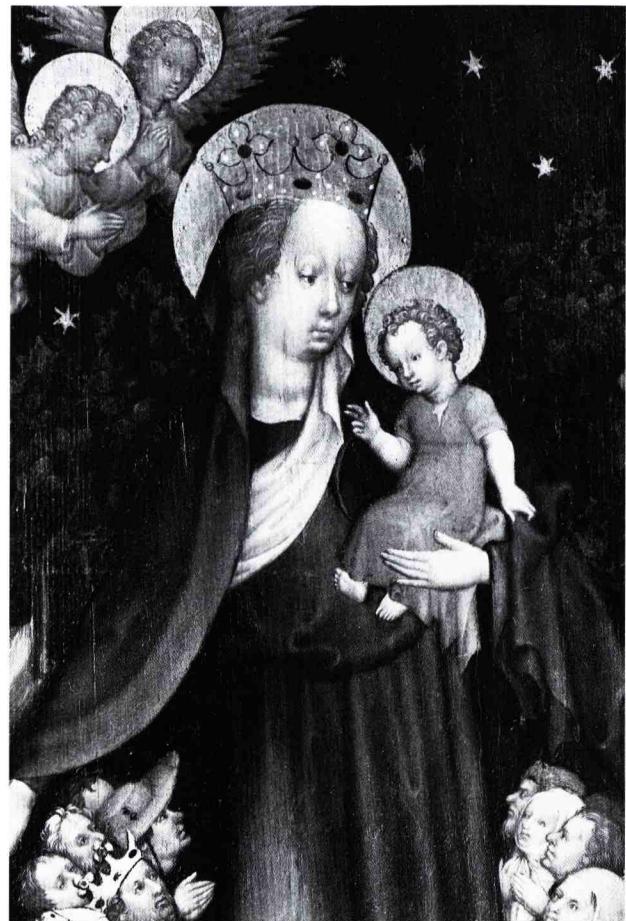


Abb. 143: Meister der St. Lambrechter Votivtafel, St. Lambrechter Votivtafel: Kopf Mariens, Linz, Museum

stammen, sondern in Tafel- und insbesondere Wandmalereien zu finden sein. Monumentale, steinern gedachte Thronbaldachine, die als eine Art Kirchenarchitektur auf Thronbank und vorne vorspringendem Sockel errichtet sind, finden sich mehrfach in der frühen Quattrocento-malerei des Veneto, so etwa auf Martino da Veronas Fresko der Marienkrönung in Verona, Sant' Eufemia,¹⁴ wo die Rückwand in drei Apsiden geöffnet ist. Besonders gut kann der Frankfurter Darstellung die Architektur um eine Marienkrönungsgruppe auf einem Wandbild in der Sala della Ragione zu Padua verglichen werden, das vermutlich um 1405 von einem Nachfolger Altichieros geschaffen wurde (Abb. 142):¹⁵ Es gibt den Sockel mit breiter Thronbank; der Bau schließt mit zahlreichen Fialen ab und besitzt Blendgiebel in geschweifter Dreipaßform, auf denen Krabben züngeln; zudem hat der Aufbau außer der zentralen Apsis – vor der sich auch hier ein Kreuzrippengewölbe spannt – noch eine Art Querschiff. Vielleicht war es eine so oder ähnlich gestaltete Darstellung, die unseren

Zeichner zu den seitlichen Konchen angeregt hat. Die italienisierenden Marmorinkrustationen, wie sie die seitlichen Pfeiler zieren, waren dagegen schon früher in Südtiroler Wandbildern heimisch geworden und begegnen uns beispielsweise in den Malereien des Brixener Domkreuzgangs.

Von italienischer Kunst dürfte ferner das Motiv der Madonna angeregt sein, deren Kind sich an ihre Wange schmiegt und nach ihrem Kinn greift. Trotz etlicher Abweichungen erinnert dies noch an den byzantinischen Typus der Glykophilousa, der in Italien mit gewissen Variationen fortlebte.¹⁶ Die Bildung der Figuren und die Gesichtstypen des Städel-Blattes hingegen stehen in anderen, nordalpinen Traditionen und gehen letztlich auf böhmische Kunst zurück. Ganz berechtigt ist daher der Vergleich mit der in Innsbruck aufbewahrten Miniatur einer Madonna im Paradiesgarten, handelt es sich doch um eine etwa 1415/20 geschaffene böhmische Arbeit aus dem Umkreis des Martyrologiums von Gerona.¹⁷ Zu nennen

14 Vgl. Esther MOENCH SCHERER, Verona, in: La pittura nel Veneto, Il Quattrocento, Bd. 1, Mailand 1989, S. 152f, Abb. 206.

15 Vgl. Mauro LUCCO, Padova, ebd., S. 83, Abb. 107; VAN MARLE (1926), S. 396f, Abb. 265.

16 Vgl. die italienischen Beispiele bei Dorothy SHORR, The Christ Child in

Devotional Images in Italy during the XIV Century, New York 1954, Typ 6; ähnlich besonders im Hinblick auf das Anfassen des Kinns ist auch der von der Glykophilousa abgeleitete Typus Nr. 8 bei Shorr.

17 Vgl. Anm. 5.

wäre ebenso das Tafelbild der Madonna aus Hohenfurt von etwa 1420 in Prag.¹⁸ Eine noch engere Verwandtschaft besitzt das Madonnengesicht unseres Blattes indes mit den stark von böhmischer Kunst beeinflußten Werken der österreichischen Malerei aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts. In Südtirol findet man ähnliche Typen etwa in den schon gegen 1415 entstandenen Gewölbe malereien der 9. Arkade des Brixener Domkreuzgangs¹⁹ oder um 1430 in den Flügelbildern des Altars von St. Sig mund im Pustertal, hier allerdings in einer verhärteten Variante.²⁰ In ihrer Ausprägung vielleicht am ähnlichsten sind jedoch die Frauengesichter auf einigen in Wien oder Wiener Neustadt geschaffenen Gemälden wie der sogenannten „Linzer Kreuzigung“ oder der St. Lambrechter Votivtafel, beide um 1430/35 entstanden (Abb. 143).²¹ Hier wie dort gibt es eine gewisse Süße des Ausdrucks, eine hohe, kuglig gewölbte Stirn, runde Wangen, Doppelkinn, eine schmale gerade Nase und besonders die von kleinen, runden Lidern eingefaßten Augen. Die ondulierenden Faltenenden auf der Frankfurter Darstellung weichen zwar von den Wiener Beispielen ab, doch erinnern deren bereits in größeren Formen geführte, härter brechende Draperien an die Verkündigungsgruppe in der Thronarchitektur, die insgesamt einen deutlich moderneren Eindruck als die großen Hauptfiguren macht.

Das Frankfurter Blatt besitzt darüber hinaus jedoch noch eine weitere Qualität, die weder bei den genannten österreichischen Vergleichsstücken noch in der böhmischen oder der italienischen Malerei jener Zeit begegnet, nämlich die malerische Erfassung bestimmter Oberflächeneigenschaften bzw. Materialien. Mittels Farbe werden das glänzende Gold der Krone Mariens, vor allem aber die leuchtenden Edelsteine – sie besitzen Glanz- und Tieflicht – und die schimmernden Perlen illusionistisch dargestellt; die Juwelen werfen sogar kleine Schatten (Abb. 140). Dieser Oberflächenverismus entstammt der altniederländischen Malerei der Brüder van Eyck und des Meisters von Flémalle; in Deutschland wird er erstmals von Meistern wie Konrad Witz um 1435, in Österreich vom Meister des Albrechtsaltars in der zweiten Hälfte der 1430er Jahre aufgegriffen. In Tirol dürften die um 1440 anzusetzenden Szenen der Stephanus-Legende auf den Flügelaußenseiten eines Marienaltars zu den frühesten Beispielen gehören.²² Künstlerisch nicht verwandt, repräsentieren diese Flügelbilder eine Art Parallelfall zu unserer Zeichnung, indem jener neue Naturalismus nur punk-

tuell – bezeichnenderweise ebenfalls bei glänzendem Schmuck – eingesetzt und mit altertümlicheren Figuren und Typen kombiniert wird. Aufgrund dieser frühen, sicherlich indirekt erfolgten Rezeption bahnbrechender Errungenschaften der Altniederländer dürfte das Bild des Städel kaum vor etwa 1440 anzusetzen sein, wofür auch die Gestaltung der Verkündigungsgruppe spräche. Der Künstler war sicherlich in Südtirol tätig und kannte oberitalienische Malerei. Man könnte jedoch vermuten, daß er von jenseits der Alpen kam, wo er die an Wiener Malerei erinnernden Gesichtstypen, aber auch den neuen Oberflächenverismus kennengelernt haben könnte.

S.K.

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 18; 1966, S. 81; 1971, S. 41; 1987, S. 74

- 1894 Hans SEMPER, *Wanderungen und Kunststudien in Tirol*, Bd. 1, Innsbruck 1894, S. 19f
- 1905 Hermann Julius HERMANN, *Die illuminierten Handschriften in Tirol (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, 1)*, Leipzig 1905, S. 221f, Nr. 222, Tf. XVIII
- 1917 Fritz BURGER, *Die österreichisch-bayerischen Lande (2. Teil), Schwaben, Oberrhein und die Schweiz bis 1420* (Fritz Burger, Hermann Schmitz, Ignaz Beth, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, II, 1 [Handbuch der Kunswissenschaft]*), Berlin 1917, S. 263, Abb. 320
- 1925 Felix REICHMANN, *Gotische Wandmalerei in Niederösterreich (Wiener Studien zur Kunsgeschichte, Bd. 1)*, Zürich/Wien/Leipzig 1925, S. 47, Abb. 51
- 1926 Raimond van MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting, VII, Late Gothic Painting in Northern Italy*, Den Haag 1926, S. 260f, Abb. 172
- 1929 Rosy SCHILLING, *Die illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und der Renaissance in Frankfurter Besitz*, hg. v. Georg Swarzenski, Frankfurt a. M. 1929, Nr. 156, S. 188f, Tf. XXXIX
- 1959 Albert BOECKLER, *Deutsche Buchmalerei der Gotik*, Königstein i. T. 1959, S. 43, 78
- 1960 STANGE, DMG 10, S. 159
- 1962 EUROPÄISCHE KUNST UM 1400 (Achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates), Kunsthistorisches Museum Wien, 1962, S. 211, Kat. Nr. 194, Tf. 129
- 1984 Martin PEINTNER, *Neustifter Buchmalerei. Klosterschule und Schreibstube des Augustiner-Chorherrenstifts*, Bozen 1984, S. 14f, 43
- 1996 Martin PEINTNER, *Kloster Neustift. Das Augustiner-Chorherrenstift und die Buchmalerei*, Bozen 1996, S. 139
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 66, Tf. 165

18 Nationalgalerie, vgl. Ausst. Kat. GOTIK. PRAG UM 1400, Wien, Historisches Museum, 1990, Nr. 18.

19 Geburt Christi und Anbetung der Könige, vgl. WOLFSGRUBER (wie Anm. 13), S. 26, Abb. 54f. Hier ist auch das Christkind ähnlich kräftig gebildet.

20 Vgl. dazu zuletzt mit Literatur Irma Trattner, Nr. 293, S. 550f, Tf. S. 181, in: BRUCHER (wie Anm. 12).

21 Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum und Graz, Landesmuseum Johanneum, vgl. ebd., S. 545f, Kat. 285, 286, Abb. S. 173, 175.

22 Vgl. STANGE (1960), S. 148f, Abb. 236.

FRÄNKISCH-SCHWÄBISCHER MEISTER

UM 1440/50

KALVARIENBERG

INV. NR. 1799

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Fichte (*Picea sp.*), 149,0 x 110,1 x 0,5 (± 0,1) cm

gedünnt und parkettiert

drei senkrecht angeordnete Bretter mit senkrecht verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I 36,0 cm; Brett II 39,0 cm; Brett III 35,0 cm

Malfläche:

147,5 x 108,3 cm, Malkanten links und rechts erhalten, Malschicht oben (?) und unten beschnitten

Zustand der Malerei:

insgesamt sehr gut, trotz kleiner Beschädigungen. Fehlstellen überwiegend in Goldgrund und Wiesenstreifen. Goldgrund an zahlreichen kleineren Stellen berieben und teilweise retuschiert, oberer und seitliche Ränder beige-kittet und mit Goldbronze übermalt. Etwas größere Retuschen in Goldgrund und Malerei über zwei Rissen, die entlang der Brettfugen über die ganze Bildhöhe ungefähr durch die Ellbogen Christi verlaufen. Von der linken Ecke der Unterkante aus ein ca. 25 cm langer, unregelmäßig breiter Streifen Wiese gekittet und retuschiert, rechts davon weitere gekittete und retuschierte Fehlstellen. Zumeist kleinere Retuschen auch bei den Figuren; einzelne Gesichter verputzt; insbesondere beim Longinus und seinem Helfer, dem Pharisäer mit grünem Hut rechts daneben und bei der Veronika. Blattsilber der Rüstungen teilweise abgerieben, bei den Waffen unter stark verbräunten Überzügen heute dunkel erscheinend

Rückseite des Bildträgers:

auf der Pakettierung mit roter Kreide bezeichnet „336“

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Glanzvergoldung der Tafel ist auf einem weißen Grund ausgeführt. Wo gemalte Formen an den Goldgrund stoßen, sind sie wie üblich vorgeritzt; innerhalb der Malflächen lässt sich dagegen keine Ritzung erkennen. Beim prachtvollen Brokatrock des profilansichtigen Mannes rechts im Vordergrund sind die Muster in Sgraffito-technik aus dem roten Farüberzug des goldenen Grun-

des herausgekratzt. Metallene Rüstungsteile wie Helme, Handschuhe, Kettenhemden und die Spitzen der Waffen sind mit Hilfe von Blattsilber dargestellt. Die Nimben der Heiligen sind mit einer Vielzahl konzentrischer Rillen versehen, wobei der innere Bereich blank belassen wurde.

Die schwärzliche Gesichtsfarbe der Frau links hinter Maria dürfte auf ein Pentiment zurückzuführen sein: Offenbar verdeckte der schwarze Schleier den Kopf zunächst vollständig, das Gesicht wurde in einem zweiten Schritt aufgemalt, und durch diese Schicht wächst heute das Schwarz des Tuches durch. Grund für die Änderung könnte gewesen sein, daß der ursprünglich völlig verhüllte Kopf gewirkt haben dürfte, als sei die Gestalt von hinten zu sehen, d. h. von Maria und ihren Begleitern abgewandt.

Unterzeichnung lässt sich mittels Infrarot-Reflektografie nur an einzelnen Stellen sichtbar machen. Sie besteht aus feinen, gleichmäßigen Linien, die vermutlich von einem Stift herrühren (Abb. 145, 146). Die Formen, etwa Kleidungsdetails, Ausrüstungsgegenstände oder Hände, werden von relativ geraden Linien umrissen, die manchmal in Haken enden. Faltenverläufe sind häufig durch mehrere, parallel geführte Linien angegeben. Insbesondere in den Gewändern der Gruppe um Maria (Abb. 145) lassen sich zudem ausführliche Schraffuren, gleichfalls durchweg parallel geführt, zur Herausarbeitung von Faltenmulden und von Volumina feststellen. Bei mehreren Gesichtern wurden die Nasenrücken mit zwei parallelen Strichen vorgezeichnet, Augen und Münder scheinen gleichfalls in ihrer groben Form umrissen (Abb. 146).

An einigen Stellen lassen sich kleinere motivische Änderungen oder Abweichungen in der Faltengebung feststellen: Über die rechte Schulter von Veronika sollten zunächst mehrere Vertikalfalten laufen; der rote Schild des graubärtigen, gerüsteten Mannes vorn unter dem Kreuz des Bösen Schächters sollte an einem Riemen über dessen linke Schulter hängen; die Beckenhaube des nach rechts gewendeten Kriegers unmittelbar über dem Graubärtigen war seitlich mit je einer großen runden Scheibe versehen (Abb. 146). Wo sich Mariens Mantel am Boden staut, wurden zunächst eckiger und weniger verschlungen geführte Faltenformationen angelegt (Abb. 145). Entscheidende, auch ikonographisch relevante Änderungen lassen sich jedoch nicht erkennen.

Zwei der drei Fichtenholzbretter der Tafel konnten den-



Abb. 144: Fränkisch-schwäbischer Meister um 1440/50, Kalvarienberg, Frankfurt, Städels

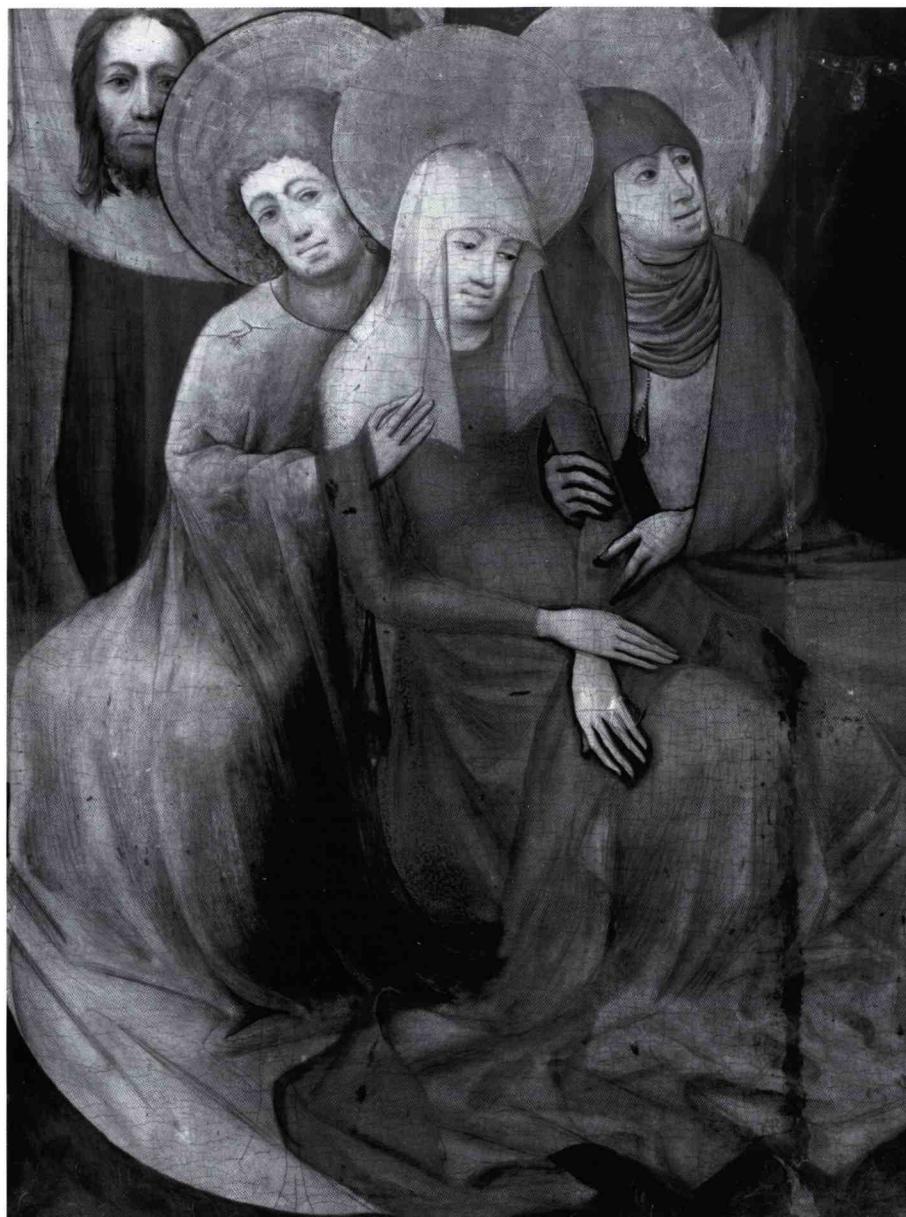


Abb. 145: Fränkisch-schwäbischer Meister um 1440/50, Kalvarienberg, Infrarot-Reflektographie: die Gruppe um Maria, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

drochronologisch datiert werden; Brett II besitzt einen jüngsten Jahrring von 1440, Brett III von 1437. Das früheste Fälldatum des verwendeten Holzes ist somit das Jahr 1440.¹

BESCHREIBUNG

Die Darstellung gehört zu dem im Spätmittelalter beliebten Typus des „volkreichen Kalvarienbergs“, der in Süddeutschland auch als „Kreuzigung mit Gedräng“ bekannt ist.² Während die obere Hälfte der hochrechteckigen Tafel vom unverzierten Goldgrund und den weit über den Boden emporragenden Kreuzen eingenommen wird, drängen sich unten Volk, Freunde und Peiniger Jesu über die

ganze Bildbreite. Ein recht tiefer Streifen grüner Wiese trennt die Menschenansammlung vom unteren Bildrand und lässt sie dadurch in die Bildtiefe rücken.

Christus hängt mit weit ausgespannten Armen und leicht nach rechts schwingendem Körper an dem exakt mittig stehenden Kreuz, dem oben der Titulus mit der Inschrift „.inri.“ aufgesteckt ist. Mit leidvoll gebrochenen Zügen blickt der Gekreuzigte in Richtung Betrachter, derweil er den Lanzestich empfängt. Ihm zu Seiten schwebt je ein adorierender Engel in blauem Gewand mit blau-roten Flügeln. Die Schächer, etwas kleiner als Christus, hängen ein wenig niedriger an schrägstehenden Kreuzen. Dem auf grauenvolle Weise rücklings über den Querbalken gewundenen Bösen Schächer entweicht soeben die Seele in Gestalt eines kleinen Menschleins aus dem

1 Vgl. den Anhang von Peter Klein.

2 Vgl. Elisabeth Roth, Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und

Kunst des Spätmittelalters, Berlin 1958, ferner E. LUCCHESI PALLI, G. JÁSZAI, Art. „Kreuzigung Christi“, in: LCI, Bd. 2, Sp. 606–642.

Munde,³ nur um direkt von einem Teufelchen in Empfang genommen zu werden. Auf dem Kreuzesbalken des anscheinend noch lebenden, zum Erlöser gewandten Guten Schächers wartet dagegen ein Engel mit einem aufgespannten Tuch auf die Seele. Nicht nur an den Beinen, auch an den Oberarmen der Schächer klaffen blutende Wunden, in denen gebrochene Knochenenden sichtbar werden. Beide sind an die Kreuze gebunden, der Gute Schächer trägt eine kurze Unterhose, der Böse ein großes Lendentuch.

Zur Rechten Christi steht am Kreuzfuß der weißbärtige Longinus, gekleidet in ein dezent-kostbares schwarzes Gewand und einen hermelingefütterten blauen Mantel. Ein Helfer führt die Lanze des Blinden, dessen Heilung – sie tritt ein, als das Blut Christi seine Augen benetzt – dadurch veranschaulicht wird, daß sein rechtes Auge noch geschlossen, das linke aber bereits sehend geöffnet ist. Zwei daneben stehende Männer, deren einer mit seinem weißen Bart und der hohen Mütze wohl ein Pharisäer ist, blicken interessiert in Longinus' Gesicht. Weiter im Vordergrund, vor dem Kreuz des reuigen Schächers, ist Maria im Schmerz niedergesunken. Ihre Gewänder sind in einer raffinierten Kombination blauer Nuancen gehalten; über dem dunklen Kleid trägt sie einen nur wenig helleren Mantel mit blaugrauem Futter. Johannes – der ein merkwürdig ärmelloses, kaselartig geschnittenes und zudem weißes Gewand trägt, wo Tunika und offener Mantel in Grün oder Rot üblich wären – und eine weitere Maria in grünem Mantel hocken neben der Gottesmutter und stützen sie. Alle drei haben große, gerillte Scheibennimben, genauso eine dritte Maria, deren Augen unter einem schwärzlichen Manteltuch eben über dem Heiligenschein der Grüngekleideten auftauchen. Hinter der Gruppe schließlich steht frontal am Bildrand die gleichfalls nimbierte Veronika in grünem Kleid und dunkelrotem Mantel. Sie hält unserem Blick das ausgebreitete Sudarium entgegen, auf dem sich das Antlitz Christi ohne Leidensspuren abbildet.⁴ Hinter Veronika werden ganz am Tafelrand noch die Köpfe von zwei Männern sichtbar, deren vorderer aus dem Bild blickt und zugleich die Hände wie betend gefaltet hat.

Auf der anderen Seite des Kreuzes Christi drängen sich zahlreiche Krieger und exotische Gestalten in einer dichten Menge, die von rechts hinten heranzukommen scheint. Ein gerüsteter, fast in Rückansicht gegebener Krieger hat sich vorn den anderen zugewandt. Die Gestalt, die annähernd in der Achse des Kreuzes steht, stoppt gleichsam die Bewegungsrichtung der Menge und trägt gleichzeitig dazu bei, daß das Bildfeld vertikal zweigeteilt wird. Im Verein mit der horizontalen Halbierung durch den Goldgrund erhält die Komposition so eine kreuzförmige Einteilung. Jener vorn stehende, sich umwendende Krieger hat sein Schwert mit der gepanzerten Rechten gefaßt,



*Abb. 146:
Fränkisch-schwäbischer
Meister um 1440/50,
Kalvarienberg,
Infrarot-
Reflektographie:
Krieger, Frankfurt,
Städelsches Kunstmuseum*

er trägt einen Turban und eine phantastische, mit antikisierenden Elementen durchsetzte Rüstung von Ockerfarbe, die wohl aus Leder oder aber aus Gold bestehen soll. Ein Orientale mit exotischer Kopfbedeckung hat sich ihm gestenreich argumentierend zugewandt, man wird in ihm einen Pharisäer vermuten dürfen. Rechts neben den beiden steht ein im Profil gegebener, schnurbärtiger Herr in einem geknöpften Rock aus Goldbrokat, vom Schnitt ähnlich der eng sitzenden, an der Brust gepolsterten Schecke des 14. Jahrhunderts; ferner ist er ausgestattet mit Chaperon und Hermelinmantel sowie einer großen (Geld-?) Tasche am Gürtel und sehr auffälligen Fäustlingen, die seine linke Hand wie verkrüppelt erscheinen lassen. Mit seinem leicht erhobenen Blick wirkt er wie die Gestalt des Guten Hauptmanns, doch kommt er als Zivilist für diese Rolle kaum in Frage. Den Hauptmann könnte man statt dessen in dem Soldaten mit ockerfarbener Rüstung vermuten, wenngleich dieser sich Christus gar nicht zuwendet. Hinter dem auffällig gekleideten,

3 Es handelt sich hier um eines der frühesten erhaltenen Beispiele für diese extrem verdrehte Figur, die in der süddeutschen Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts dann häufiger vorkommt; vgl., allerdings mit m. E. teilweise etwas fragwürdiger Interpretation, die Beispiele bei

Mitchell MERBACK, *The Thief, the Cross, and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, London 1999, dem das Städels-Bild offenbar unbekannt war.

4 Vgl. V. OSTENECK, Art. „Sudarium“, in: LCI, Bd. 4, Sp. 223f.

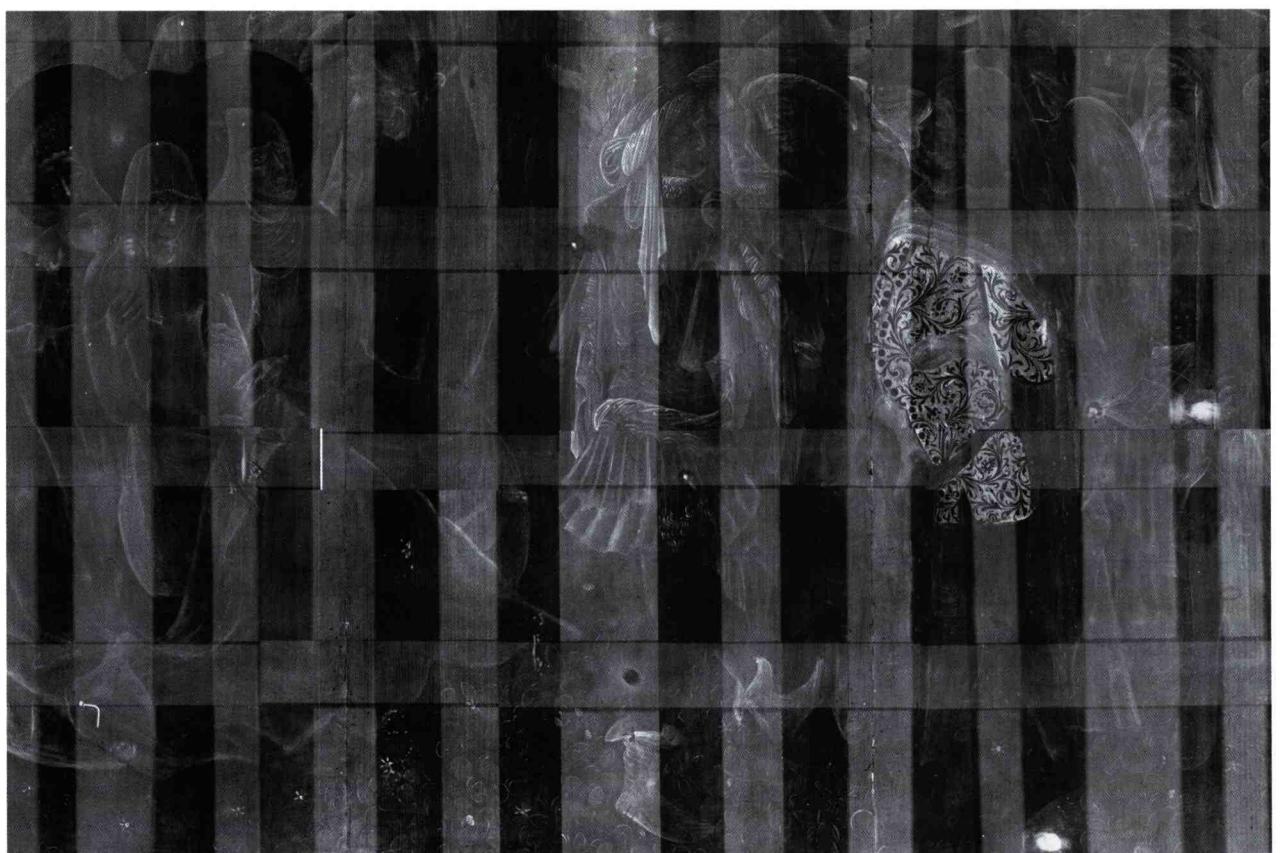


Abb. 147: Fränkisch-schwäbischer Meister um 1440/50, Kalvarienberg, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

doch unidentifizierbaren schnurrbärtigen Herrn in Profil schreitet soeben ein weißbärtiger Krieger mit rotem Schild, Kettenhemd und Lederpanzer ins Bildfeld, der an seiner Hand ein orientalisch gekleidetes Kind führt – würde er nicht von den drei vorderen Gestalten in den Hintergrund gedrängt, könnte auch er den gläubigen

Hauptmann abgeben. Der Knabe an seiner Hand weist ebenso wie der aus dem Bild blickende Mann hinter ihm mit ausgestrecktem Zeigefinger in Richtung Mitte, was den ins Bild leitenden Bewegungsimpuls verstärkt. In der Menge dahinter, aus der spitze Waffen gefährlich emporragen, recken die teils recht verwegen aussehenden Männer

ner ihre zumeist mit Helmen oder exotischen Mützen bekleideten Köpfe in die unterschiedlichsten Richtungen, als wollten sie in dem Gedränge etwas vom Geschehen erhaschen.

PROVENIENZ

- vor 1926 im Besitz des Augsburger Justizrats Binswanger, nach dessen Angaben auf dem „Boden“ des Augsburger Doms gefunden⁵
- 1926 erworben vom Kunsthändler Flechtheim-Kahnweiler, Frankfurt a. M., für 15000 RM

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Merkwürdigerweise hat die imposante Kreuzigungstafel in den über 70 Jahren seit ihrer Erwerbung durch das Städel keinerlei Erwähnung in der Forschungsliteratur gefunden, sieht man von den unmittelbar mit dem Bestand des Hauses zusammenhängenden Publikationen ab. Die einzigen etwas ausführlicheren Überlegungen zu dem Gemälde bietet daher der Erwerbsbericht aus der Feder des damaligen Kustos' Alfred Wolters,⁶ welcher zunächst die von ihm eingeholten Beurteilungen einiger Fachkollegen wiedergab: Heinrich Feuerstein, Betreuer der Fürstenbergischen Sammlung in Donaueschingen, hatte in der Tafel ein unbezweifelbares Werk des Steirischen Meisters der St. Lambrechter Kreuzigungsaltäre gesehen;⁷ Ludwig Baldass wiederum hatte sich gegen diese Zuschreibung ausgesprochen, doch ebenfalls an einen österreichischen Ursprung des Bildes gedacht.⁸ Wolters nun mochte sich Feuerstein gleichfalls nicht, Baldass aber nur bedingt anschließen, da er „Erinnerungen an Schwaben“ spürte. Insbesondere die für Salzburg geschaffene, heute in der Österreichischen Galerie in Wien befindliche Kreuzigung

Conrad Laibs (*Abb. 149*)⁹ verrate eine Verwandtschaft, die mehr als eine bloß zufällige Übereinstimmung sein müsse. Wenn auch keinesfalls von der gleichen Hand herrührend, könnten das um 1440 anzusetzende Frankfurter Bild und die etwa zehn Jahre jüngere, 1449 datierte Wiener Tafel möglicherweise doch auf gleiche oder ähnliche lokale Voraussetzungen zurückgehen.

Ob Wolters beim Vergleich mit Laib eher an Schwaben oder an Salzburg dachte, bleibt unklar, unter Salzburg sortierte jedenfalls Otto Benesch das Gemälde in seinen Unterlagen ein.¹⁰ Julius Leisching, Direktor des Salzburger Museums Carolino-Augusteum, äußerte sich indes in einem Brief an Wolters ganz anders:¹¹ Er könne „nichts Österreichisches oder gar Salzburgisches“ an dem Bild entdecken, wohingegen tatsächlich Ähnlichkeiten zu den Werken Laibs vorhanden seien. In allen Städel-Katalogen wurde das Bild nachfolgend jedoch einem „österreichischen Meister“ zugeschrieben und mit Wolters um 1440 datiert.¹²

DISKUSSION

Die vielfigurige Kreuzigung hat sich als eine formal wie ikonographisch vollständig erscheinende Einzelbild erhalten. Möglicherweise aber bildete sie ursprünglich die Mitte eines Triptychons mit weiteren Passionsdarstellungen auf den Flügelinnenseiten, wie es einem geläufigen Typus im süddeutschen Raum des 15. Jahrhunderts entspricht.¹³ Die horizontale Zweiteilung der Bildfläche durch den Goldgrund könnte dabei kompositorisch auf eine mittlere Teilung der Flügel in jeweils zwei Szenen Bezug nehmen. Trotzdem bleibt eine ursprüngliche Konzeption als Einzelbild gleichfalls denkbar.

Das Bild will das Geschehen durch die Fülle an Figuren und Motiven bewegt und lebendig veranschaulichen. Dabei ist die Erzählweise jedoch eher verhalten; weder zei-

5 Ältere Notiz in den Bildakten, folgend einem (nicht mehr vorhandenen) Brief Friedrich Winklers vom 21. Juli 1927. In der Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München, befindet sich außerdem ein älteres Foto der Tafel (Museumstopographie, Frankfurt, Städel), angefertigt von Fotograf Fritz Hoefle, Augsburg, der nach freundlicher Mitteilung von Ludwig Meyer, München, bereits im späten 19. Jahrhundert tätig war.

6 WOLTERS (1926/27), S. 21.

7 Brief an Wolters vom 30. Juli 1926 (Bildakte, Städel); zum Meister der St. Lambrechter Kreuzigungen vgl. Wilhelm SUIDA, Österreichische Malerei in der Zeit Erzherzog Ernst des Eisernen und König Albrecht II. (Artes Austriae, 4), Wien 1926, S. 9–20.

8 Baldass erklärte in einem auf den 27. Februar 1927 datierten Brief an Wolters (Bildakte, Städel), er sei zu keinem endgültigen Resultat gekommen: „Manches weist nach Österreich, aber die Hand ist kein zweites Mal zu konstatieren.“

9 Wolters bezeichnet den Maler noch mit dem älteren Namen „Pfenning“, kannte aber offenbar dessen mutmaßliche Herkunft aus Schwaben. Zur Kreuzigungstafel vgl. zuletzt Ausst. Kat. CONRAD LAIB, Wien, Österreichische Galerie Belvedere 1997, S. 188–203 u. passim. Bereits 1890 hatte Johann GAUS, D. Pfennig, in: Kunstdenkschrift N. F. II, 1890/91, Sp. 559–562, das Wiener Bild mit der mit „Laib“ bezeichneten Kreuzigungstafel von 1457 in Graz zusammengebracht; Robert STIASSNY, Alt-salzburger Tafelbilder, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXIV, 1903, S. 49–86, wies dann die

Herkunft des Bildes von 1449 aus Salzburg sowie die wahrscheinliche Herkunft Laibs aus Enslingen bei Nördlingen nach, schrieb die beiden Kreuzigungen jedoch verschiedenen Künstlern, nämlich Laib und Pfennig, zu. Otto FISCHER, Die alte deutsche Malerei in Salzburg (Kunstgeschichtliche Monographien, Bd. XII), Leipzig 1908, S. 65–69, und weitere zeitgenössische Forscher vereinten die beiden Werke indes wieder unter dem Namen Laib.

10 Bezeichnung auf einem Photo im Nachlaß Benesch, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Photothek.

11 Brief vom 31. Oktober 1929, Bildakte, Städel.

12 Österreichisch, jedoch mit Fragezeichen, wird das Bild bereits in der Abbildungslegende von WOLTERS (1926/27), Tf. 70, genannt. Unmittelbar nach seiner Erwerbung scheint es jedoch noch als „süddeutsch“ ausgestellt gewesen zu sein, denn so nannte SCHWABACHER (1927) das in seinen Augen raffinierte, von subtilem Farbgeschmack gekennzeichnete Werk.

13 Als Beispiele aus verschiedenen Herkunftsarten, die alle einen hochformatigen vielfigurigen Kalvarienberg im Zentrum zeigen und ungefähr aus der Zeit um 1440 stammen dürften, seien genannt der aus Nürnberg stammende Hiltboldsteiner Altar (vgl. STANGE, DMG 9, S. 20–22; Eberhard LUTZE, E. Heinrich ZIMMERMANN, Nürnberger Malerei 1350–1450, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1930/1931, S. 36, 41, Tf. 142–144, sowie SUCKALE [wie Anm. 25]), das Triptychon in der Regensburger Leonhardskirche (vgl. STANGE, DMG 10, S. 100f) und der Kreuzigungsaltar der Münchner Frauenkirche (ebd., S. 57–60).

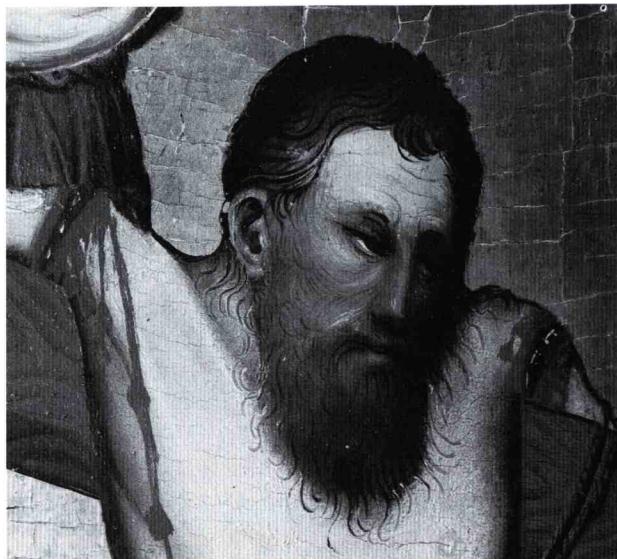


Abb. 148: Fränkisch-schwäbischer Meister um 1440/50,
Kalvarienberg: Kopf des Guten Schächers, Frankfurt, Städels

gen die Trauernden heftigen Schmerz oder Aufgewühltheit, noch geht es in der Menge der Krieger allzu wild und laut zu. Eine besondere Qualität der Malerei liegt in der subtilen, bei aller lokalfarbigen Ausrichtung reich wirkenden Palette; besonderes Raffinement erreicht das Kolorit in der Gruppe um Maria, den Gestalten um Longinus oder bei den in gelben, braunen und roten Tönen gehaltenen Ausstattungsstücken des Kriegers mit Kind an der Hand. Eine Art Raumschatten, wie er etwa im dunkler getönten Inneren der Hermelinmäntel von Longinus und dem Herrn vorne realisiert wird, und ein im wesentlichen durch die Verteilung der Lokalfarben erzieltes Helldunkel rufen ansatzweise den Eindruck einer Beleuchtungssituation hervor.

Der Haufen der Kriegsknechte wird durch die Farbgebung und die Fülle exotisch anmutender Einzelheiten „bunt“, wobei es kaum auffällt, daß einige Köpfe mit geringen Variationen gleich mehrfach verwendet werden, so der Schlitzäugige mit Turbanwulst am Hut und zeigender linker Hand, der in der mittleren Gruppe wie auch am rechten Bildrand vorkommt. Bei dem auffälligen Mann mit Schnurrbart und Chaperon im Vordergrund, der von allen Gestalten am kostbarsten gekleidet ist, könnte ein Bildnis – oder zumindest eine Bildnisformel in der für das frühe 15. Jahrhundert typischen Profilansichtigkeit – wiederverwendet worden sein;¹⁴ ob zur bloßen Bereicherung oder mit Bezug auf eine bestimmte Person, sei dahingestellt.

Erstaunlicherweise läßt sich das künstlerisch so hochstehende und geschlossen erscheinende Werk in drei klar voneinander unterschiedene und offenbar sukzessive aufeinander folgende Stile bzw. Malweisen aufgliedern.

¹⁴ Mit dem leicht erhobenen Gesicht und Blick sowie dem blauen Chaperon wäre etwa das postume Bildnis des Wenzel von Luxemburg, Herzogs von Brabant, zu vergleichen, vgl. Colin EISLER, Early Netherlandish Painting, The Thyssen-Bornemisza Collection, London 1989, S. 34–39;

Zunächst besteht ein eklatanter Unterschied zwischen den Köpfen der drei Gekreuzigten und deren Körpern. Die Gesichter sind mit ausgeprägtem Helldunkel weich vertreibend in bräunlichen Tönen gemalt. Auf dieser sehr „malerischen“ Bildung sind die Einzelformen, Augen, Haare, Falten, mit einer feinen Zeichnung aus dünnen, dunkelbraunen Linien ausgeführt; einzelne, ebenfalls gestrichelte, nicht vertriebene Glanzlichter kommen hinzu (Abb. 148). Dadurch wirken die Züge mitunter etwas unbestimmt, insbesondere beim Bösen Schächer scheinen die Augen in ihren Höhlen zu schwimmen. Insgesamt erinnert die Darstellungsweise an lavierte, mit der Feder übergangene Zeichnungen.

Im gleichen Stil waren die Körper der Hingerichteten ausgeführt worden, doch wurden sie später fast vollständig übermalt, wie auch das Röntgenbild erkennen läßt (Abb. 147). Lediglich der linke Oberarm des Guten Schächers und die Beine Christi blieben davon verschont und unterscheiden sich durch ihre feinere Behandlung und ihre bräunliche Tönung von der kalkig-gräulichen Übermalung. Wo diese an die frei belassene ältere Malerei stößt, wird sie deutlich als dicke, überlagernde Schicht erkennbar, vor allem beim Kopf des Guten Schächers: Sie reicht an den Umriß des Gesichts heran; einzelne Barthaare, in der älteren Schicht in Braun gemalt, sind in die Übermalung hineingekratzt (Abb. 148). Während der erste Maler das Blut aus den Wunden tiefrot, mit einer oberen krapproten Schicht malte, wie es noch auf Christi Beinen und an der Lanze des Longinus zu sehen ist, wurde bei der Übermalung in äußerst grober Weise mit Zinnoberrot gearbeitet.

In der ursprünglichen, subtileren Malweise sind auf dem übrigen Bild lediglich noch die heute weitgehend verputzten Inkarnate des Longinus, seines Helfers und des Weißbärtigen rechts in derselben Gruppe ausgeführt. Alle übrigen Figuren in der unteren Bildhälfte zeigen dagegen eine zwar verwandte, dennoch aber klar unterschiedene Malweise. Ihre Gesichter wirken in den Details bestimmter, dadurch auch etwas maskenhafter; ganz anders geraten etwa die Augen. Die Modellierung entsteht mitunter eher durch Stricheln als durch Vertreiben der Farbe; möglicherweise sind diese Partien in einer Temperatechnik ausgeführt. Weniger gravierende Unterschiede, die sich zwischen den Gesichtern einzelner Figuren unten erkennen lassen – etwa zwischen dem fein modellierten, eher rötlichen Antlitz des Johannes links und den scharf geschnittenen, schlitzäugigen, gelb-bräunlich getönten Köpfen der Schergen rechts –, dürften dagegen der wertenden Differenzierung der Gestalten dienen, wenn auch zusätzlich die Beteiligung von zwei verschiedenen Händen vorstellbar ist.

Diesem Stil bzw. dieser Malweise gehört nun die Übermalung der Körper der drei Gekreuzigten nicht an. Das

der Schnurrbart entspräche eher süddeutscher oder österreichischer Mode. Die Wiederverwendung von Bildnissen in Historienbildern begnet in der Malerei des 15. Jahrhunderts des öfteren.

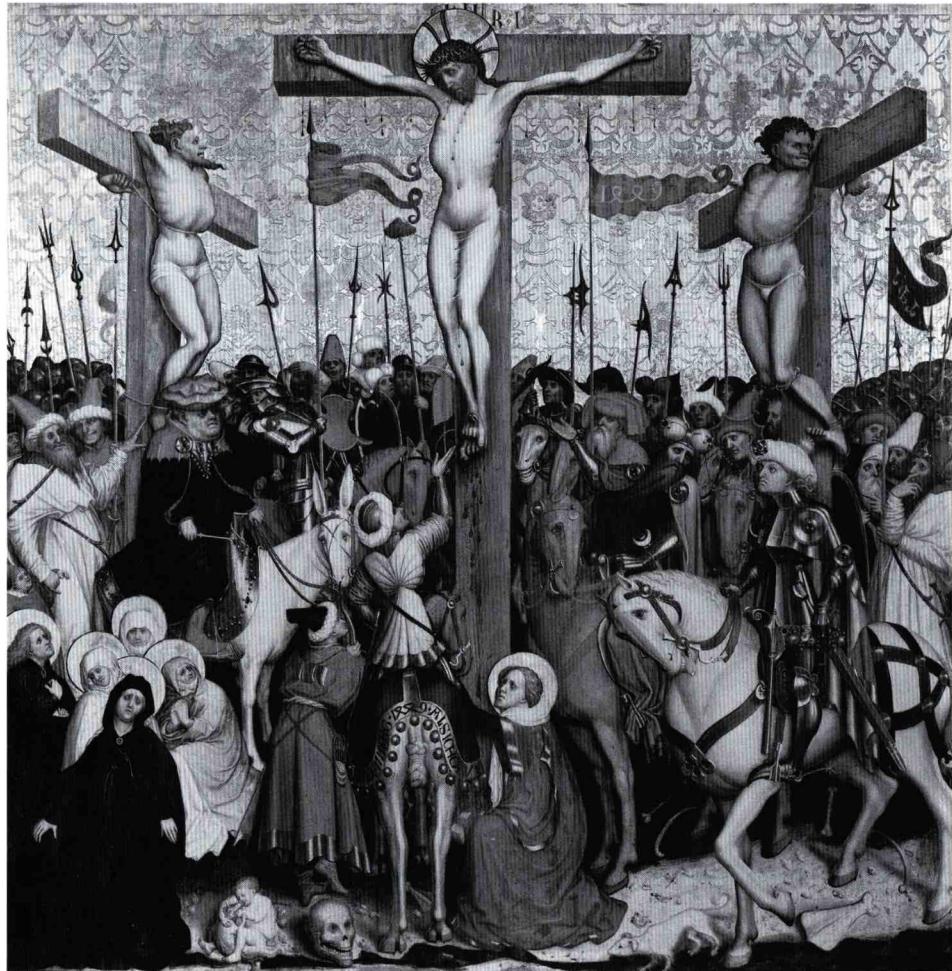


Abb. 149: Conrad Laib,
Kalvarienberg von 1449,
Wien, Österreichische Galerie

kalkige Grau-Weiß der Leiber und das undifferenzierte Zinnoberrot des Blutes kommen in den zahlreichen, fein abgestuften weißen Kleidungsstücken oder den roten Ausrüstungsgegenständen nicht vor. Zudem ist die helle rote Farbe für die Wunden des Guten Schächers bei der Übermalung offenbar ein wenig nach unten gespritzt, wo sie sich in winzigen Tröpfchen auf den Gewändern der Gestalten um Maria sowie auf der Wiese findet. Die Übermalung dürfte demnach erst nach Fertigstellung des Gemäldes vorgenommen worden sein.

Die Entstehung des Kreuzigungsbildes könnte man sich daher mit einiger Wahrscheinlichkeit so vorstellen: Ein Künstler legte die – soweit ersichtlich – homogene Unterzeichnung an und begann die Ausführung der Tafel bei den oberen Gestalten, das heißt den drei Hingerichteten und den am weitesten nach oben reichenden Köpfen der Figuren unten, den Gestalten um Longinus. Dies entspricht einem wegen der Klecker- und Tropfgefahr sinnvollen Arbeiten von oben nach unten. Damit endete der Anteil des „ersten“ Künstlers, der, wie sein Stil nahelegt, vielleicht schon älter war und gestorben sein mag. Ein zweiter Maler aus demselben Kreis, möglicherweise ein

Mitarbeiter oder Werkstattnachfolger, vollendete den Rest der Tafel. Die Übermalung der Gekreuzigten hingegen gehörte nicht mehr zum Prozeß der Fertigstellung, sondern erfolgte mit gewissem zeitlichen Abstand. Ziel war eventuell eine größere Drastik der Darstellung, die sich in der betonten Leichenblässe der Leiber und der aufdringlichen Wiedergabe der klaffenden Wunden ausspricht; die nackten Körper heben sich nun auch kräftiger vom Goldgrund ab. Im Zuge dieser Übermalung wurden gleichfalls die drei blau gekleideten Engel gemalt, denn die Farbe des Engels ganz links liegt auf der Übermalung der rechten Schulter des Schächers. Zwar sind die Engel bereits vom „ersten“ Meister im Goldgrund vorgezeichnet, doch scheinen sie zunächst nicht zur Ausführung gekommen zu sein, da sich keinerlei Spuren einer unterliegenden Farbschicht feststellen lassen. Die Malweise fällt hier ähnlich grob aus wie die Übermalung der Gekreuzigten; insbesondere an den Gesichtern und der Haarbehandlung wird der Gegensatz zu den älteren Partien deutlich. Diese Details deuten darauf hin, daß die Engel und damit auch die Übermalungen erst im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts ausgeführt wurden.¹⁵

15 Recht ähnliche Gesichter und Hände sowie entsprechend mit kleinen hellgelben Tupfern und Strichen auf Braun gemalte Haare finden sich beispielsweise auf einigen Tafelbildern aus dem Kreis des wahrscheinlich

in Salzburg um 1470 tätigen Meisters des Lieferinger Altars, vgl. Ausst. Kat. SPÄTGOTIK IN SALZBURG – DIE MALEREI, Museum Carolino Augusteum, Salzburg, 1972 (= Salzburger Museum Carolino Augusteum,

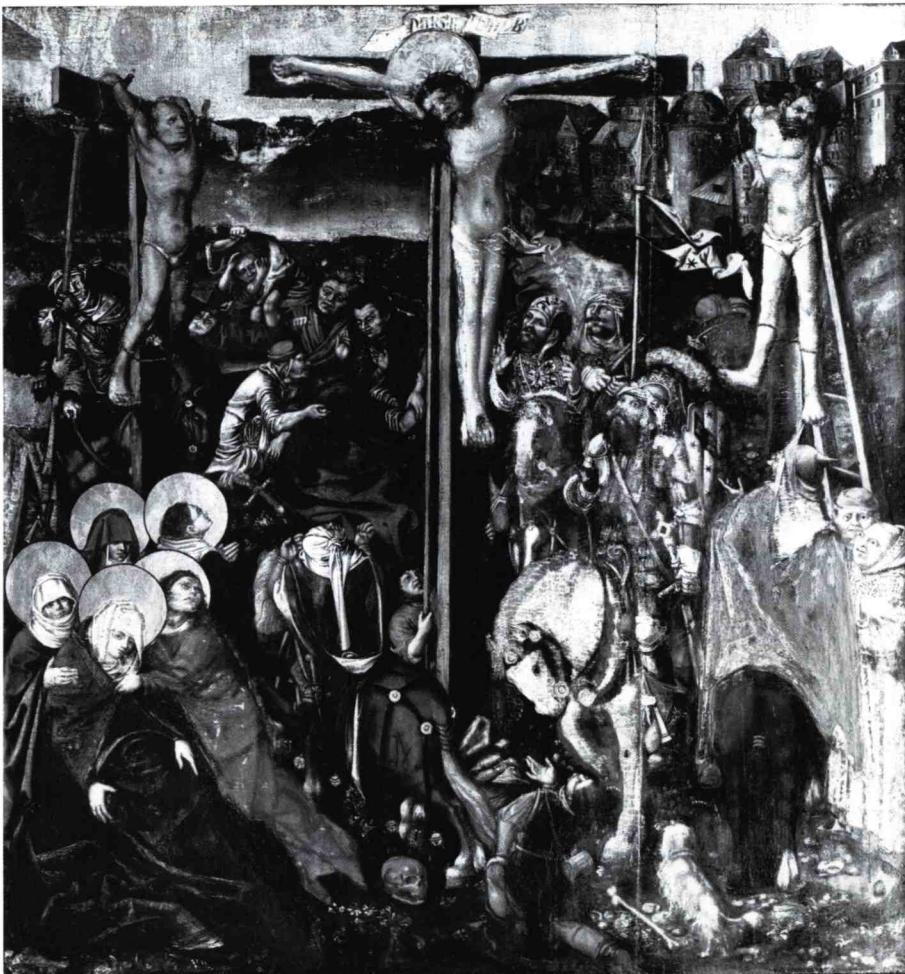


Abb. 150: Nürnberger (?) Meister,
Kalvarienberg, Nürnberg,
St. Sebald



Abb. 151: Nürnberger (?) Meister, Kalvarienberg: die Gruppe
um Maria, Nürnberg, St. Sebald

Jahresschrift, Bd. 17), S. 105–112, Tf. VIb; Lydia HÖLLER, Ausst. Kat. Passion. Spätgotische Bestände der Residenzgalerie Salzburg, Residenzgalerie Salzburg 1998, S. 46–59. Ähnlich erscheinen in Gesichtsbildung und Haarbehandlung auch die Figuren auf einer ebd., Abb. 6, abgebildeten, wohl oberbayerischen Geburt Christi aus Nonn bei Reichenhall, um 1470, aber auch auf der Verkündigung aus Liefering, ebd., Abb. 5. Sehr verwandt sind ferner Details wie der dünne Brauenstrich oder die Fingergelenke bei den Figuren der Lieferinger Verkündigung.

Diese späteren Ergänzungen sind künstlerisch schwach und wenig individuell, wohingegen die beiden ersten Hände jeweils ausgeprägt und charakteristisch erscheinen. Dennoch lässt sich weder der einen noch der anderen ein zweites Werk zuschreiben. Zumindest eine gewisse Verwandtschaft kann aber zu den Werken des Conrad Laib festgestellt werden, die Wolters angeführt und hinsichtlich der Figurenbildung, des Faltenwurfs und der plastischen Durchbildung überzeugend mit dem Frankfurter Bild verglichen hat.¹⁶

Über die von Wolters genannten Punkte hinaus ist generell die dichte, gedrängte Menge bei einem Werk wie Laibs Wiener Kalvarienberg (Abb. 149) und der Frankfurter Tafel zu nennen, die jeweils von verschiedenartigen Köpfen und Handlungsmomenten belebt wird. Man kann außerdem gewisse Ähnlichkeiten in der Farbgebung feststellen: Helle, leuchtende Töne werden bevorzugt, zugleich aber mit ganz dunklen kombiniert.¹⁷ Neben Zin-

16 Den „orgelpfeifenartigen“ (Wolters) Faltenwurf etwa kann man in Frankfurt beim weißen Unterkleid des graubärtigen Kriegers rechts vorn feststellen, bei Laib u. a. beim Umhang des Hauptmanns auf dem 1449 datierten Kalvarienberg, vgl. CONRAD LAIB (wie Anm. 9), S. 200.

17 Pilatus auf Laibs Tafel von 1449 (vgl. ebd., Abb. S. 201) trägt einen schwarzen oder ganz dunkelblauen Mantel, der einen ähnlichen Farbeffekt erzielt wie das schwarze Gewand des Longinus auf unserer Tafel.

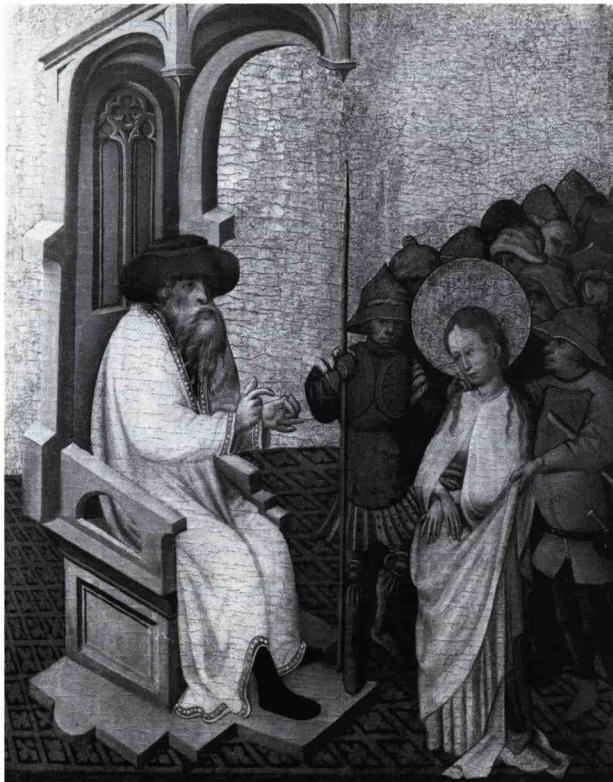


Abb. 152: Meister der Ornbauer Tafeln, Verhör der hl. Margarete, Eichstätt, Diözesanmuseum

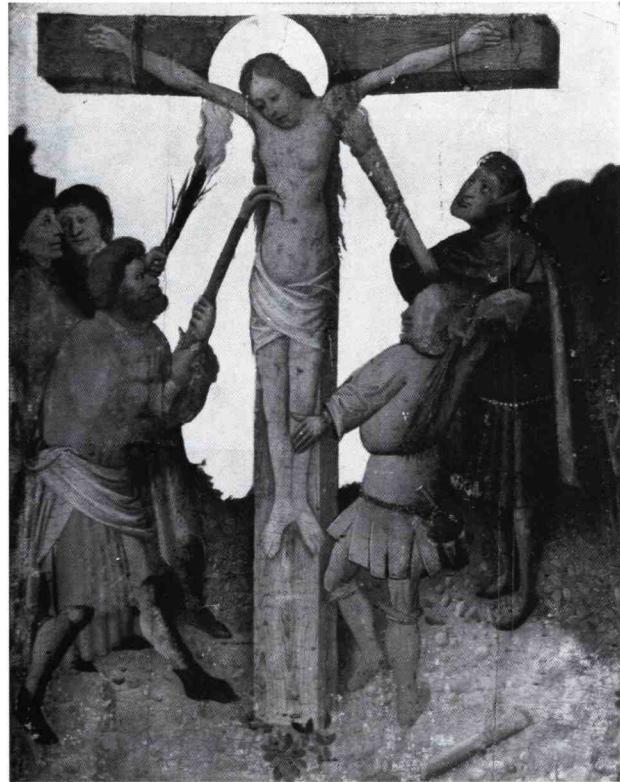


Abb. 153: Meister der Ornbauer Tafeln, Marter der hl. Margarete, Eichstätt, Diözesanmuseum

noberröt ist vor allem ein helles Gelb eine auffällig, hier wie dort gern verwendete Farbe.

Weiterhin liegt eine bemerkenswerte motivische Gemeinsamkeit in dem seltenen Detail des bärtigen Mannes mit einem kleinen Knaben an der Hand, der rechts auf der Städels-Tafel ebenso wie am linken Rand von Laibs Wiener Kalvarienberg vorkommt. Beide Männer sind exotisch gewandet und haben einen Schild; der Knabe trägt jeweils eine hohe spitze Mütze. Ist er es, der auf der Frankfurter Tafel so überdeutlich mit dem Finger zeigt, tut dies bei Laib der Bärtige. Etliche Gemeinsamkeiten gibt es bei den Kopfbedeckungen überhaupt: Gedrehte, turbanartige Wülste dienen häufig als unterer Rand oder als Unterlage eines höheren Hutes, hohe Spitzen begegnen hier wie dort mehrfach; ein merkwürdiger Hut wie der des vorn mit dem Gerüsteten diskutierenden Mannes im Frankfurter Bild – eine zackige Krempe mit Kegel darüber – findet sich vergleichbar bei einem Mann, der auf Laibs Wiener Tafel von 1449 vor dem Kreuz des Bösen Schächers steht.

Ferner kommt die beim Frankfurter Bild so auffällige Verzierung der Nimben mit zahlreichen Rillen auf derselben Tafel Laibs vor, wenn die Zahl der Rillen auch etwas geringer ausfällt. Schließlich gibt es sogar Verbindungen zwischen den Köpfen des „ersten“ Malers unserer Tafel und Laibs Gemälden. Mit seiner ausgeprägten Modellierung, der großen, wie elastisch gebogenen Nase und den tiefen Augenhöhlen erinnert das Gesicht des Bösen

Schächers auf dem Frankfurter Bild an das des Orientalen mit Kind am linken Rand der Laibschen Tafel von 1449 und, mehr noch, an das bärtige Gesicht, das dort hinter dem Kreuz des Bösen Schächers, unterhalb von dessen rechtem Knie, auftaucht. Hier macht es sogar den Eindruck, daß die Augenpartie gleichfalls mit feinen Linien auf der weich und verschwommen modellierten Grundfläche artikuliert ist.

Dennoch bleibt der Abstand gegenüber Laib stets unverkennbar, und insgesamt gibt sich das Frankfurter Bild, wie schon Wolters feststellte, als das altärmlichere Werk zu erkennen. Insbesondere gilt dies für die Wiedergabe von Materialität mittels Farbe, wie sie seit den frühen 1430er Jahren auch in der deutschen Malerei geläufig wird und bei Laib stark, beinahe betont ausgebildet ist. Wo auf Laibs Kalvarienberg goldene und silberne Metalle aufblitzen, Blutstropfen und Edelsteine glänzen schimmern, sind auf der Frankfurter Tafel alle Rüstungen und Waffen mit Hilfe von Blattmetall dargestellt, bleibt die materielle Beschaffenheit des ockergelben Panzers der vorn stehenden Figur undefiniert.

Sucht man in der Umgebung Laibs, speziell in der etwas älteren Malerei, nach Anknüpfungspunkten für die Frankfurter Kreuzigung, wird man in Salzburg nicht fündig. Mit den dort im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts geschaffenen Werken verbindet den Kalvarienberg des Städels, ganz wie Leisching 1929 betonte, kaum etwas.¹⁸ Anders

18 Als Vergleiche seien etwa genannt der um 1425/30 angesetzte große Kalvarienberg der Pfarrkirche in Altmühldorf, die um 1450 zu datierende

Kreuzigung in Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 4913, oder der um 1440 entstandene Altar des Meisters von Hallein, Salzburg, Museum

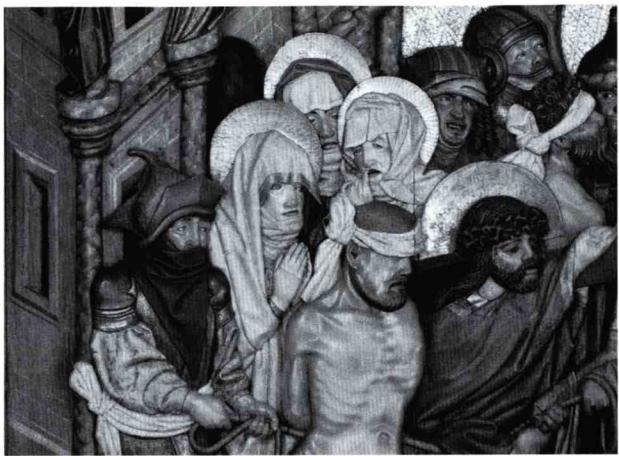


Abb. 154: Wiener (?) Meister, Kreuztragung, linke Flügelinnenseite des Znaimer Altars: Scherge, Wien, Österreichische Galerie

steht es dagegen mit zwei Werken, die aus Nürnberg bzw. der weiteren Umgebung der Stadt stammen. Eines davon ist die sehr stark zerstörte Kalvarienbergtafel in St. Sebald in Nürnberg (Abb. 150), die künstlerisch mit Werken wie der sogenannten Worcester-Kreuztragung, heute im Art Institute in Chicago, und weiteren, wohl mit Regensburg in Verbindung stehenden Arbeiten zusammenhängt.¹⁹ Unterscheidet sich diese bewegte Komposition in ihrer Anlage auch gravierend von der Städels-Tafel, gibt es doch bezeichnende Ähnlichkeiten in den Details. Motivisch gleicht zunächst der Böse Schächer spiegelbildlich der Figur des Guten auf dem Frankfurter Bild. Die Gruppe um die niedergesunkene Maria ist grundsätzlich ähnlich angelegt, im Detail korrespondiert etwa die lapidare Fältelung des flach wirkenden, über den Kopf gezogenen Mantels der Frankfurter Veronika mit dem nämlichen Motiv bei der Frau hinter Maria auf der Nürnberger Tafel (Abb. 151). Eine Verwandtschaft dürfte, soweit der Zustand der Sebalder Tafel eine Beurteilung zuläßt, ferner bei den Gesichtern der Trauernden vorliegen, deren randartige Lider die Augen ein wenig schlitzartig wirken lassen. Und schließlich zieren wiederum Rillen, diesmal ebenfalls in großer Zahl, die Nimben der Figuren des Nürnberger Bildes.

Ähnlich wie die Werke Conrad Laibs führt der Sebalder Kalvarienberg indes nur an den weiteren Umkreis heran, in dem die Frankfurter Kreuzigung entstanden ist. Engere Beziehungen bestehen dagegen zu zwei wenig beachteten kleinen Tafeln, die Verhör und Marter der hl. Margarete

darstellen und sich im Diözesanmuseum Eichstätt befinden.²⁰ Ende des 19. Jahrhunderts wurden sie in Ornbau gefunden, einem Dorf südöstlich von Ansbach, etwa auf halber Strecke zwischen Nürnberg und Nördlingen gelegen. Qualitativ deutlich schwächer als das Städels-Bild, zeigen sie doch unverkennbare Gemeinsamkeiten mit ihm. Die Farbgebung fällt einfacher aus, baut aber gleichfalls auf der Kombination von Zinnober und Hellgrün mit Dunkelblau, Weiß und Krapprosa auf. Die nach hinten ansteigende, in der Verhörszene (Abb. 152) dicht gedrängte Menge der Krieger, die von einzelnen vierströten Köpfen belebt wird, erinnert an den Soldatenhaufen rechts auf dem Kalvarienberg. Die Rüstung des Kriegers mit Lanze in der Verhörszene wirkt wie eine reduzierte Variante des gelblichen Harnischs des vorn Stehenden auf der Frankfurter Tafel, insbesondere im Hinblick auf den aus – wieder ganz ungewöhnlich gelöcherten – Lamellen bestehenden Schurz. Am rechten Bildrand der Eichstätter Tafel taucht ein Kopf auf, der mit seinem großnasigen Gesicht, das aus einer Gugel unter einem gedrehten Stirnband heraus ausschaut, und dem aus gezackter Krempe und kegelförmigem Aufsatz bestehenden Hut motivisch ein annähernd exaktes Gegenstück in dem ebenfalls ganz am rechten Rand untergebrachten, aus dem Bild schauenden Orientalen der Frankfurter Darstellung besitzt. Das längliche, großflächige Gesicht der hl. Margarete auf dem Ornbauer Bild schließlich kann als etwas bescheidenere Variante der weiblichen Antlitze auf dem Frankfurter Gemälde begriffen werden, ebenso wie auch die Soldaten und der Richter mit den männlichen Typen des Kalvarienberges eng verwandt sind. Auf dem Bild der Marter Margarets (Abb. 153) stimmt insbesondere der dichte Wiesenboden eng mit demjenigen auf unserem Gemälde überein. Zu nennen wären weiter das groß gemaserte Kreuzesholz oder die Faltengebung, von den gleichmäßigen Röhrenfalten bis zu den weich-geschwungenen Lententüchern hier wie dort.

Sicherlich stammen die Ornbauer Tafeln von einer Hand, die nicht am Frankfurter Kalvarienberg beteiligt war. Dennoch, und trotz ihrer geringeren Qualität, dürfen sie das nächstverwandte Werk darstellen, das entweder teils von der Städels-Tafel abhängt oder unter Verwendung derselben Vorlagensammlung geschaffen wurde. Hier ist eine enge Beziehung der Werkstätten anzunehmen. Zugleich erinnern andere Elemente der Eichstätter Tafeln an Szenen des 1437 datierten Nürnberger Deocarus-Altars in St. Lorenz.²¹

Der Kalvarienberg in St. Sebald dürfte Nürnberger

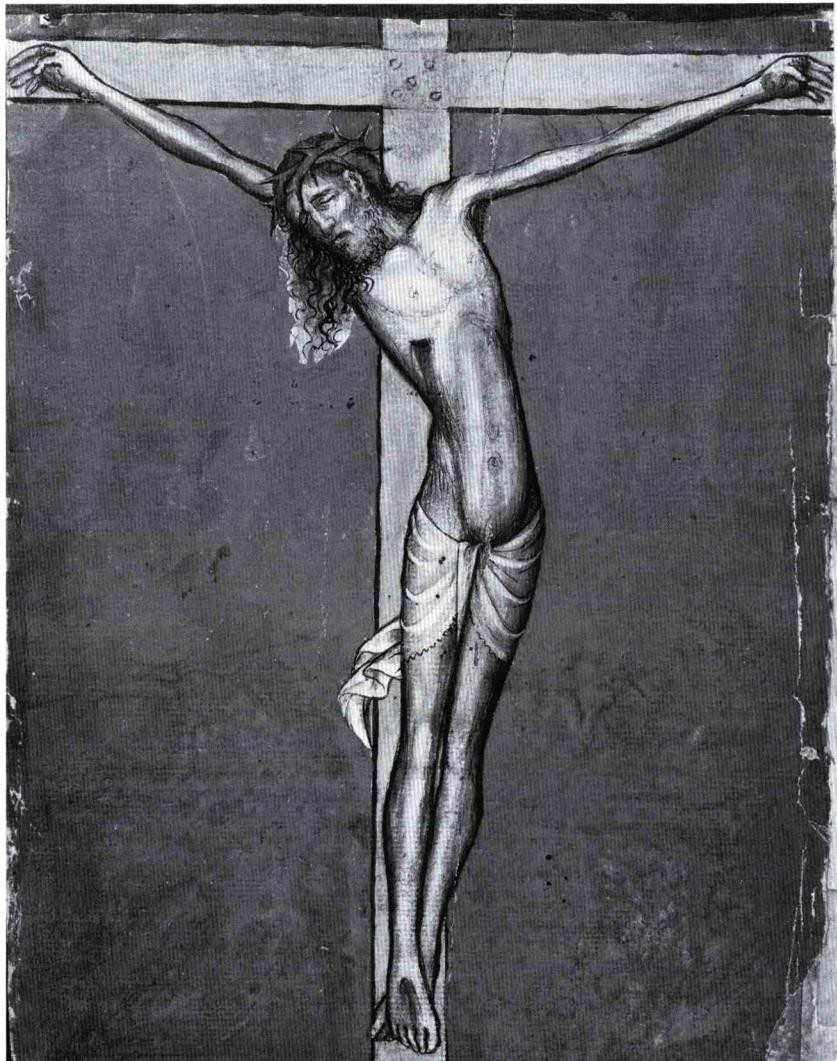
Carolino Augusteum; vgl. dazu SPÄTGOTIK IN SALZBURG (wie Anm. 15), Katalog Des. 3, Nr. 30, 24; STANGE, DMG 10, S. 10f, 18f, 16f. Gerade die Gesichtstypen sind bei den Salzburger Arbeiten nicht verwandt, ebenso wie es signifikante motivische Übereinstimmungen.

¹⁹ Vgl. LUTZE, ZIMMERMANN (wie Anm. 13), S. 41f, Tf. 148. Zur Worcester-Kreuztragung vgl. ebd., S. 41, Tf. 145; STANGE, DMG 10, S. 55–57; zu deren Bezug zu Regensburg und zu Werken wie dem Sebalder Gemälde vor allem Peter SCHMIDT, Die Große Schlacht. Ein Historienbild aus der Frühzeit des Kupferstichs (Gratia. Bambergische Schriften zu Renaissanceforschung, hg. von D. Würtele, Bd. 22), Wiesbaden 1992.

²⁰ Den wichtigen Hinweis auf diese Tafeln und ihre Verbindung zur Städels-Tafel verdanke ich Antje-Fee Köllermann, München, der dafür herzlich

gedankt sei. Vgl. STANGE, DMG 9, S. 122; DERS., KV 3, S. 38, Nr. 49 (jeweils als Umkreis des Nürnberger Deocarus-Meisters); Sebastian MUTZEL, Eichstätt Kunst, Eichstätt 1901, S. 87 (als bayerisch). Als die Tafeln von Mutzel um 1900 in Ornbau gefunden wurden, dienten sie als Unterlagen von Bienenköpfen, was den schlechten Zustand erklären dürfte.

²¹ Nürnberg, St. Lorenz; entsprechend STANGE (wie Anm. 20, beide Titel). Vergleichbar ist insbesondere die hohe, rot-bräunlich gefärbte Thronarchitektur, die schräg auf einen grünen Fliesenboden gestellt ist; sehr ähnlich fällt die Grunddisposition in der Eichstätter Verhörszene und der Beichte Karls des Großen bei Deocarus, einschließlich der Perspektive der Bodenfliesen, aus; vgl. Peter STRIEDER, Tafelmalerei in Nürnberg



*Abb. 155: Unbekannter Meister,
Gekreuzigter Christus, kolorierte
Federzeichnung, Handschrift aus Kloster
Tegernsee, clm 18095, fol. 1*

Herkunft sein;²² im Fall der Ornbauer Margaretentafeln sprechen der Fundort sowie die Bezüge zum Deocarus-Altar gleichfalls für eine Entstehung in Nürnberg oder Umgebung. Die Frankfurter Kreuzigungstafel wiederum tauchte in Augsburg auf. Es liegt folglich nahe, ihren Ursprung in dem Gebiet, das durch diese drei Werke abgesteckt wird, d. h. irgendwo zwischen Nürnberg und Augsburg, zu vermuten.

Allerdings weist noch eine weitere, doch nach Bayern lokalisierbare Arbeit Verbindungen zu unserem Werk auf. Die Gestalt Christi auf der Frankfurter Tafel besitzt größte Ähnlichkeiten mit einer kolorierten Zeichnung des Gekreuzigten, die sich im Einband einer Handschrift aus Kloster Tegernsee befindet (Abb. 155).²³ Außer auf die generelle Körperauffassung sowie Typus und Ausformung des Gesichts mag man auf Details wie das Ende des Lententuchs, die Zehen – besonders vergleichbar ist in Frankfurt die linke Hand des Helfers von Longinus – oder die

langgestreckten Arme achten, wobei letztere jeweils an den Ellbogengelenken besonders schmal werden. Selbst die Kombination von Lavierung und Feder erinnert stark an die Malweise der Köpfe der Gekreuzigten auf der Frankfurter Tafel. Es scheint deshalb nicht übertrieben, in dem Zeichner des Kruzifixes den „ersten“ Meister unserer Tafel zu sehen. Damit wäre ihm ein zweites Werk zugeschrieben. Und mit einiger Wahrscheinlichkeit wird dieses dem im 13. Jahrhundert geschriebenen Manuscript vor Ort, d. h. in dem unweit München gelegenen Kloster, hinzugefügt worden sein.

Über die Umstände und den Zeitpunkt, zu dem das geschah, ist indes nichts bekannt, womit auch offenbleiben muß, ob das zweifellos nicht für die Handschrift geschaffene Blatt – es mußte auf ihr Format verkleinert werden – vielleicht von anderswo nach Tegernsee gelangte. Die Verbindung nach Bayern, die sich hier andeutet, steht jedenfalls in einem gewissen Widerspruch zu den oben ge-

1350–1550, Königstein i. T. 1993, Abb. 31f, Kat. Nr. 16. Die moderner wirkenden, mit unserer Tafel vergleichbaren Elemente vermißt man indes beim Deocarus-Altar.

22 Es gibt dort verwandte, allerdings klar von anderen Künstlern stammende Werke; zu nennen wären der Hiltpoltsteiner Altar (vgl. Anm. 13) sowie

die beiden, auch untereinander abweichenden Löffelholz-Epitaphien von etwa 1435/37 in St. Sebald (vgl. u., Anm. 27).

23 München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 18095, fol. 1. Es handelt sich um Dekretalen. Der opake hellblaue Hintergrund wurde dem Blatt nachträglich zugefügt.



Abb. 156: Unbekannter Meister, *Gefangennahme Christi*, Federzeichnung, Paris, Musée du Louvre

machten Beobachtungen. Dagegen lassen sich die Bezüge des Frankfurter Bildes zu Conrad Laib sehr gut mit jenen anderen Herkunftshinweisen vereinbaren, denn Laib stammte aus „Eyslingen in der von Otingland“, wohl aus Enslingen in der ehemaligen Grafschaft Oettingen im Ries,²⁴ also der ungefähr zwischen Nürnberg und Ulm bzw. Augsburg gelegenen Region. Wahrscheinlich ist Laib auch mit jenem 1431 in Nördlingen, der bedeutendsten Stadt des Rieses, als Hausbesitzer genannten „Cuntz Laybmoler“ identisch.²⁵ Insbesondere wenn letztere Annahme zutrifft, dürfte er, obgleich sein Werk Anknüpfungspunkte an die ältere Salzburger Tradition zeigt,²⁶ seine Laufbahn in Süddeutschland begonnen haben. Jüngst hat denn auch Robert Suckale eine Ausbildung Laibs in Nürnberg erwogen und ihm sogar das um 1435/37 entstandene Nürnberger Epitaph der Katharina Löffelholz zugeschrieben – eben eine Tafel, die meist in eine, wenn auch nicht klar definierte, Beziehung zum genannten Kalvarienberg in St. Sebald gesetzt wird.²⁷

Die von Anfang an festgestellten Bezüge der Frankfurter Tafel zu Conrad Laib unterstützen also allem Anschein nach die Hinweise auf ihre Herkunft aus dem fränkisch-schwäbischen Raum. Umgekehrt dürfte der Frankfurter

Kalvarienberg seinerseits bei der zukünftigen Diskussion um die künstlerischen Anfänge Laibs eine gewisse Rolle einnehmen und eine Verengung des Blicks allein auf Salzburg bzw. Österreich verbieten. Stilistisch ist die Kreuzigung des Städel altertümlicher als Laibs Malereien, wenn auch die tatsächliche Entstehungszeit näher an das Datum des Kalvarienbergs von 1449 (Abb. 149) herangerückt werden muß; mit einem jüngsten vorhandenen Jahrring von 1440 wird die Frankfurter Tafel kaum wesentlich vor der Mitte des fünften Jahrzehnts, leicht aber noch etwas später geschaffen worden sein. Sie kann damit nicht als besonders modern gelten – insbesondere nicht im Hinblick auf das Fehlen einer malerischen Materialdifferenzierung.²⁸ In diesem Sinne ist wohl mit einiger Sicherheit anzunehmen, daß die teilweise mit Laibs Bildern übereinstimmenden Elemente nicht etwa – sei es direkt oder indirekt – auf dessen frühe Arbeiten selbst zurückgehen, sondern eine gemeinsame, eher der Entwicklungsstufe des Frankfurter Bildes entsprechende Grundlage bezeichnen. Daher dürfte es sich etwa bei dem Motiv des Kriegers mit Knaben an der Hand, das letztlich von Alticheros Kreuzigungsfresko der Cappella di San Felice im Santo zu Padua herührt,²⁹ um eines jener zahlreichen, schon vor Laib eingeführten oberitalienischen Versatzstücke handeln, die bereits um 1420/30 in Süddeutschland, und zwar insbesondere im Kreis und in der Nachfolge des wahrscheinlich in Regensburg tätigen Meisters der Worcester-Kreuztragung, aufgenommen worden waren.³⁰

Ob das italienisch inspirierte Figurenpaar aus ebendieser Richtung dem entwerfenden Meister unseres Bildes zugänglich wurde, muß offen bleiben; Einflüsse von dort scheint er jedenfalls empfangen zu haben. Mit dem Kreis des Worcester-Meisters hängt der Kalvarienberg in St. Sebald (Abb. 150) zusammen, der, wie oben festgestellt, die nächste Parallel für die Gruppe um die niedergesunkene Maria auf der Frankfurter Tafel liefert. Das Nürnberger Bild repräsentiert etwa die gleiche Entwicklungsstufe wie diese, es mag aber ein wenig früher entstanden sein.³¹ Hier dürfte die fragliche Gruppe zudem von einem älteren Werk des Meisters der Worcester-Kreuztragung

24 Diese Herkunft kann Laibs Eintragung im Salzburger Bürgerbuch von 1448 entnommen werden, vgl. Arthur Saliger, Zur Problematik des Œuvres von Conrad Laib in der Kunstgeschichte, in: CONRAD LAIB (wie Anm. 9), S. 7f; STANGE, DMG 10, S. 20f; Elfriede BAUM, Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst (Österreichische Galerie Wien, Kataloge, I), Wien/München 1971, S. 57, sowie oben, Anm. 9.

25 Vgl. ebd.; außerdem Robert SUCKALE, Ein Nürnberger Bild aus der Frühzeit des Konrad Laib, in: F. M. Kammel, C. B. Gries (Hg.), Begegnungen mit Alten Meistern. Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 17), Nürnberg 2000, S. 51–60, bes. S. 51.

26 Die in der Literatur mehrfach betont werden, etwa von BAUM (wie Anm. 24), S. 57, mit besonderem Bezug auf die Laib als Frühwerke zugeschriebenen Arbeiten; vgl. dazu zuletzt auch Ulrich SÖDING, Conrad Laib und sein Werk. Anmerkungen zur Chronologie, in: CONRAD LAIB (wie Anm. 9), S. 22–35, hier S. 24–27.

27 SUCKALE (wie Anm. 25). Das Epitaph befindet sich ebenfalls in St. Sebald zu Nürnberg, vgl. LUTZE, ZIMMERMANN (wie Anm. 13), S. 41, Tf. 146. STANGE, KV 3, S. 39, Nr. 52, schreibt das Bild zusammen mit dem Hiltoltsteiner Altar und dem Sebalder Kalvarienberg einem Meister zu.

Suckales Vorschlag kann hier nicht erörtert werden; Antje-Fee Köller-mann, München, arbeitet z. Zt. an einer Dissertation über Laib, die auch die Probleme um dessen künstlerische Herkunft beleuchten wird.

28 Zum Vergleich: Selbst bei dem insgesamt durchaus noch älteren Vorbildern verpflichteten, 1440 datierten Halleiner Altar (vgl. Anm. 18) sind vereinzelt glänzende Metallgegenstände rein mit Farben wiedergegeben.

29 Dieser Bezug von Laibs Motiv zu Altichiero, bei dem eine Frau das Kind führt, wurde bereits von Ludwig BALDASS, Der Meister des Grazer Dombildes und seine kunstgeschichtliche Stellung, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. 4, 1930, S. 185–212, hier S. 199f, herausgestellt. Bei allen übrigen Abweichungen stimmt auf dem Städel-Bild vor allem die Art, wie der Erwachsene das Handgelenk des Knaben umfaßt hält, noch ganz mit Altichieros Formulierung überein.

30 Das Motiv wurde auch in der franko-flämischen Malerei aufgegriffen und von hier nach Westdeutschland vermittelt, vgl. hier S. 138, Anm. 60. Eine große Zahl genauer Nachweise für die Übernahme italienischer Motive in der mit Regensburg verbundenen Malerei bei SCHMIDT (wie Anm. 19).

31 Die Figuren sind ähnlich körperhaft aufgefaßt, zugleich fehlt aber auch hier die Wiedergabe bestimmter Materialien mit malerischen Mitteln; Rüstungen und goldene Beschläge sind mittels Metallfolien dargestellt. Im Unterschied zu dem gleichfalls aus Nürnberg stammenden Kreuz-

selbst inspiriert sein,³² was eine Abhängigkeit der Frankfurter Darstellung von der Nürnberger Tafel oder einer verwandten Formulierung um so wahrscheinlicher machte. Darüber hinaus könnten aus dieser Quelle einzelne Köpfe in der Kriegerschar des Frankfurter Bildes angeregt sein.³³ Mit großer Wahrscheinlichkeit ist schließlich der schon erwähnte, teils von einer Kapuze verhüllte und mit einem sonderbaren Hut bekleidete Kopf eines Scherzen, der auf der Frankfurter Tafel wie im Verhör der Margarete aus Ornbau auffällt, ein aus dem Kreis des Worcester-Meisters stammendes Versatzstück: Genau dieser Kopf findet sich bei einem Scherzen in der Kreuztragung Christi auf dem in Flachrelief geschnitzten Znaimer Altar (*Abb. 154*), der in Wien entstanden sein könnte, jedoch entscheidend von der Kunst des anonymen bayerischen Meisters beeinflusst ist.³⁴

Eine Zeichnung der Gefangennahme Christi (*Abb. 156*), sie gilt als süddeutsche Arbeit des frühen 15. Jahrhunderts,³⁵ wiederum zeigt einen Soldaten, der beinahe wie eine spiegelverkehrte Variante des vorderen Kriegers auf der Kreuzigung des Städel erscheint. Sehr gleichen sich die Rückenansicht bei ins Profil gewandtem Kopf, die Schrittstellung, die Rüstung mit einem um die Hüfte geschlungenen Tuchwulst sowie die turbanartige Kopfbedeckung mit lang herabhängenden Enden. Trotz der großen Unterschiede in Maßstab und Technik gehmahn auch einige Köpfe der Zeichnung, etwa der bärtige Soldat unter dem Tor, an die Physiognomien auf der Frankfurter Tafel, und zwar speziell an jene des „ersten“ Malers. Diese Zeichnung, deren Komposition wiederum auf italienische Quellen zurückverweist,³⁶ ist ihrem Stilhabitus nach älter als unser Gemälde. Unsicher bleibt, ob auch sie mit der Gruppe um die Worcester-Kreuztragung

zusammenhängt, und ferner, inwieweit Verbindungen zur westlichen Kunst um 1400–1420 bestehen.³⁷

Der entwerfende Maler unserer Tafel zeigt sich somit als Vertreter eines zunächst recht ungewöhnlich anmutenden Stils, der gleichwohl in ein über das südöstliche Deutschland ausgreifendes Netz von Bezügen eingespannt werden kann. Wesentliche Inspirationen dieses Künstlers – dem gegenüber der „zweite“ Maler nur schwer greifbar bleibt – dürften indes aus der Kunst des Meisters der Worcester-Kreuztragung, möglicherweise in einer Nürnberger Ausprägung derselben, gekommen sein. Mit der nachträglich in eine Tegernseer Handschrift eingeklebten lavierten und kolorierten Federzeichnung kann ihm ein zweites Werk zugeschrieben werden (*Abb. 155*), das nicht allein durch seine hohe Qualität besticht, sondern auch zur Erklärung der ungewöhnlichen Malweise dieses „ersten“ Meisters beitragen könnte: Trotz ganz anderer Materialien gleicht das Gemälde der Zeichnung in der Ausführung so sehr, daß der Künstler seine Arbeitsweise von der lavierten Federzeichnung in die Tafelmalerei übertragen zu haben scheint. Sein künstlerisches Herkommen mag daher vielleicht auf dem Feld der Buchillustration gelegen haben.

S.K.

LITERATUR

VERZ. 1928, S. 14; 1966, S. 77; 1971, S. 39; 1987, S. 71

- 1926/27 Alfred WOLTERS, Frankfurt a. M.: Städelsches Kunstinstitut, in: Oberrheinische Kunst II, 1926/27, Berichte, S. 21
 1927 Sascha SCHWABACHER, Neuerwerbungen des Städels, in: Der Cicerone XIX, 1927, S. 547
 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 67, Tf. 165

gungstriptychon in Hiltpoltstein, das etwa von LUTZE, ZIMMERMANN (wie Anm. 13), S. 36–41, bereits um 1430 datiert und als eine Voraussetzung der Sebalder Tafel betrachtet wird. Hier sind derartige Details überzeugend mittels Farbe dargestellt, so daß das Triptychon zumindest in dieser Hinsicht entwickelter als die Sebalder Tafel erscheint. Letztere ist zudem in einem dem Meister des Breslauer Barbaraaaltars von 1447 zugeschriebenen Altar aus Heidau (Gac Slaska), heute Warschau, Nationalmuseum, kopiert worden, was für eine Entstehung zumindest vor den mittleren 1440er Jahren spricht; vgl. LUTZE, ZIMMERMANN (wie Anm. 13), S. 42f, 45, Abb. 149; auch der Meister des Breslauer Barbaraaaltars dürfte aus Nürnberg stammen, vgl. Adam S. LABUDA, Wroclawski Oltarz sw. Barbary i jego tworcy, Poznań 1984, dt. Zusammenfassung S. 204–214, hier S. 212f, Abb. 34–40.

32 Gemeint ist die Gruppe um Maria unter dem Kreuz, die in einer jenem Meister zugeschriebenen Zeichnung des Städel überliefert ist, auf der just auch die daneben befindliche Rückenfigur des Knienden fast exakt vorgebildet ist, vgl. SCHMIDT (wie Anm. 19), Abb. 49. Zwar ist die Darstellung der Trauernden auf der Zeichnung deutlich dynamischer, die Figuren liegen mehr am Boden, dennoch zeigt die Gruppe – Seitenverkehr – genügend Ähnlichkeiten mit der Sebalder.

33 Zu denken wäre an den zweimal, hinter dem Kreuz Christi und rechts neben demjenigen des Bösen Schächters, auftauchenden Kopf, der in seitlicher Verkürzung aus einer Gugel hervorsieht; er gleicht spiegelverkehrt und um 90 Grad gedreht demjenigen rechts hinter Maria auf der Worcester-Tafel. Ferner erinnert das mit einem gedrehten Turban gezierte

Haupt eines Kriegsknechtes, auf derselben Tafel unterhalb des Fähnchens, ein wenig an dem mit gelbem Turban versehenen am rechten Bildrand des Städel-Bildes.

34 Zum Znaimer Altar, Wien, Österreichische Galerie, Unteres Belvedere, vgl. BAUM (wie Anm. 24) sowie, insbesondere zur Verbindung mit dem Worcester-Meister, Robert SUCKALE, Das Znaimer Retabel. Zur künstlerischen Herkunft des Bildschnitzers, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1989, S. 2–14.

35 Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 18786; vgl. Walter HUGELSHOFER, Schweizer Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts (Die Meisterzeichnung, Bd. 1), Freiburg i. Br. 1928, S. 25, Nr. I/1, als Konstanzer Meister um 1400, das Blatt wird hier als „ungewöhnlich und bedeutend“ bezeichnet.

36 Und zwar letztlich auf Pietro Lorenzettis Gefangennahme Christi in der Unterkirche von Assisi von 1325/30, vgl. Stefan ROLLER, Ein verlorenes Werk des Meisters der Karlsruher Passion, in: Ausst. Kat. Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik, Kunsthalle Karlsruhe 1996, S. 149–172, hier S. 126f.

37 Eine „Regensburger“ Verbindung wurde, noch ohne endgültiges Ergebnis, erwogen von Peter Schmidt, Frankfurt, dem ich für Auskünfte zu Dank verpflichtet bin. Gestalten, die der soeben betrachteten Rückenfigur des Kriegers ähnlich sehen, finden sich etwa in der französischen Buchmalerei um den Bedford-Meister, so in der Gefangennahme des Stundenbuchs des Prigent de Coëtivy, Dublin, Chester Beatty Library, Western Ms. 82, fol. 41; vgl. ROLLER (wie Anm. 36), Abb. 103.

STEFAN LOCHNER

Hagnau b. Meersburg (?) um 1400 – Köln 1451

BIOGRAPHIE

Nach neuesten Forschungen stammt die Familie Lochner möglicherweise aus Hagnau oder aus Lindau am Bodensee, wo der seltene Nachname mehrfach nachweisbar ist. In Kölner Quellen wird Lochner zweimal als „Maler von Konstanz“ bezeichnet, so daß er dort seine Lehrzeit abgeschlossen oder sogar eine eigene Werkstatt geleitet haben muß. Über seine Wanderjahre ist nichts bekannt; doch läßt sein Malstil auf enge Vertrautheit mit der altniederländischen Malerei schließen. Im Juni 1442 wird Lochner dann erstmals in Köln erwähnt; der Rat der Stadt entloht ihn für Dekorationsmalereien anlässlich des Einzugs Kaiser Friedrichs III. Im Oktober des gleichen Jahres kauft er gemeinsam mit seiner Ehefrau Lysbeth das Haus Roggendorp. Zwei Jahre später verkaufen die Eheleute die Immobilie wieder und erwerben unter Aufnahme einer Hypothek die bei St. Alban gelegenen Häuser zum Alden Gryne und zum Carbuncel. Erst 1447 erwirbt Lochner das Bürgerrecht, möglicherweise, weil seine Wahl zum Ratsherrn unmittelbar bevorsteht. 1450 wird er ein zweites Mal in den Rat gewählt; die dreijährige Pause zwischen den Kandidaturen entsprach der Vorschrift. Im August 1451 schreibt der Kölner Rat nach Meersburg und bittet um Sicherstellung des Nachlasses von Lochners dort verstorbenen Eltern. Der Maler selbst könne zur Zeit nicht reisen, um sein Erbe anzutreten. Einen Monat später wird ein Pestfriedhof neben seinem Haus eingerichtet, da der Kirchhof von St. Alban wegen der in Köln wütenden Epidemie nicht mehr ausreicht. Bis zum Ende des Jahres müssen auch der Maler und seine Gattin der Seuche zum Opfer gefallen sein; denn am 7. Januar 1452 werden ihre beiden Häuser von einem ihrer Gläubiger eingefordert.

Als mehrfacher Grundbesitzer und zweimaliger Ratsherr ist Stefan Lochner der angesehenste und erfolgreichste Kölner Maler seiner Zeit gewesen. Ein gesichertes Werk von seiner Hand hat sich zwar nicht erhalten; doch gibt Albrecht Dürer 1520 auf seiner Reise in die Niederlande in Köln ein Trinkgeld, „von der Tafel aufzusperren, die Meister Steffan zu Cöln gemacht hat“.¹ Johanna Schopen-

hauer hat diese Notiz als erste 1822 auf das sog. Dombild bezogen, den heute im Kölner Dom aufgestellten monumentalen Altar der Stadtpatrone, der sich ursprünglich in der Ratskapelle befand.² Ihr Vorschlag hat sich seitdem in der Forschung durchgesetzt und ist erst in jüngster Zeit kritisiert worden, allerdings ohne daß die Kritiker ihn ihrerseits schlüssig widerlegen konnten.³ Sie haben letztlich nur Zweifel in Erinnerung gerufen, die der zweite Befürworter der These, Johann Friedrich Böhmer vollkommen teilte, als er 1823 schrieb: „Ueberhaupt kann hier nur von Wahrscheinlichkeiten die Rede seyn.“⁴

Die Wahrscheinlichkeit spricht aber durchaus dafür, daß die schönste einheitliche Werkgruppe Kölner Malerei aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts von jenem bedeutendsten Maler der Stadt herrihrt, der unmittelbar nach der Jahrhundertmitte verstorben ist. Zum Kern dieser Gruppe zählen außer dem Dombild die Madonna im Rosenhag und das Weltgericht im Wallraf-Richartz-Museum, die Frankfurter Apostelmartyrien und ihre abgespaltenen Außenseiten in München, sowie zwei datierte Werke, die Darbringung im Tempel des Lissabonner Gulbenkian-Museums von 1445, die einst mit der Münchener Geburt Christi zusammengehörte, sowie die Darmstädter Darbringung von 1447. Stefan Lochner hat ferner zwei Stundenbücher in Berlin und Darmstadt illuminiert, die anhand ihrer komputistischen Tabellen in die Jahre 1444 bzw. 1451 datiert werden können.

LITERATUR: Otto H. FÖRSTER, Stefan Lochner. Ein Maler zu Köln, Bonn (Neuaufkl.) 1952; Rainer BUDDE, Köln und seine Maler 1300–1500, Köln 1986, S. 64–87; Frank Günter ZEHNDER, Katalog der Altkölner Malerei (=Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI), Köln 1990, S. 212–244; Frank Günter ZEHNDER (Hg.), Ausst. Kat. Stefan Lochner. Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung, Köln 1993; Stefan Lochner. Meister zu Köln. Herkunft. Werke. Wirkung. Ergebnisse des wissenschaftlichen Kolloquiums zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 58, 1997, S. 157–290; Brigitte CORLEY, Painting and Patronage in Cologne 1300–1500, Turnhout 2000, S. 133–167

1 Hans RUPPRICH (Hg.), Dürer – Schriftlicher Nachlaß, Bd. 1, Berlin 1956, S. 160.

2 Johanna SCHOPENHAUER, Johann van Eyck und seine Nachfolger, Frankfurt a. M. 1822, S. 15f.

3 Michael WOLFSON, Hat Dürer das „Dombild“ gesehen? Ein Beitrag zur

Lochner-Forschung, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, S. 229–235; CORLEY (2000), S. 133f.

4 Johann Friedrich BÖHMER, Meister Stephan, Maler zu Cöln, in: Kunstabblatt 1823, Nr. 8 (27. 2. 1823), S. 31f, hier S. 32.

DIE APOSTELMARTYRIEN

INV. NR. 821–832

Linker Flügel:

MARTYRIUM DES HL. PETRUS	Inv. Nr. 821
MARTYRIUM DES HL. PAULUS	Inv. Nr. 832
MARTYRIUM DES HL. ANDREAS	Inv. Nr. 822
MARTER DES HL. JOHANNES Ev.	Inv. Nr. 824
MARTYRIUM DES HL. JAKOBUS d. Ä.	Inv. Nr. 823
MARTYRIUM DES HL. BARTHOLOMÄUS	Inv. Nr. 826

Rechter Flügel:

MARTYRIUM DES HL. THOMAS	Inv. Nr. 827
MARTYRIUM DES HL. PHILIPPUS	Inv. Nr. 825
MARTYRIUM DES HL. JAKOBUS d. J.	Inv. Nr. 829
MARTYRIUM DES HL. MATTHÄUS	Inv. Nr. 828
MARTYRIUM DER HLL. SIMON UND JUDAS	Inv. Nr. 830
MARTYRIUM DES HL. MATTHIAS	Inv. Nr. 831

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

der Bildträger besteht bei allen Tafeln aus Nußbaumholz (*Juglans sp.*) und ist rückseitig bei der Restaurierung 1928 gedünnt und parkettiert worden. Sämtliche Tafeln sind an den ursprünglichen Außenkanten der Flügel über eine Breite von ca. 1–2 cm auf eine Dicke von 0,4 cm leicht abgefastet. In der Abfasung ist vielfach die alte Malkante sichtbar. Das Holz ist dort mit einem modernen braunen Schutzanstrich überzogen, der z.T. in den Goldgrund hineinreicht und vor der Restaurierung 1928 auch die Rückseiten bedeckte.

Jeweils an den Sägekanten sind mehr oder weniger ausgeprägte Spuren von senkrecht in die Tafel eingelassenen, ca. 0,6 cm starken Dübeln zu sehen, mit denen Leisten zur optischen Trennung der Bildfelder befestigt gewesen sind (Abb. 157, 158).

Linker Flügel:

PETRUS (Inv. Nr. 821):

Bildträger: 40,0 (± 0,1) x 40,6 (± 0,1) x 0,5 (± 0,1) cm
2 Bretter, horizontal geteilt, mit horizontal verlaufender Maserung

Brett I links 18,5, rechts 19,8 cm; Brett II links 21,6, rechts 20,2 cm

Malfläche: 39,0 (± 0,2) x 39,5 cm

PAULUS (Inv. Nr. 832):

Bildträger: 40,4 (± 0,1) x 40,6 (± 0,1) x 0,5 (± 0,1) cm
2 Bretter, horizontal geteilt, mit horizontal verlaufender Maserung

Brett I links 19,9, rechts 21,5 cm; Brett II links 20,6, rechts 19,1 cm

Malfläche: 39,5 (± 0,1) x 39,8 (± 0,2) cm

ANDREAS (Inv. Nr. 822):

Bildträger: 40,4 (± 0,1) x 40,8 (± 0,1) x 0,5 (± 0,1) cm
2 Bretter, horizontal geteilt, mit horizontal verlaufender Maserung
Brett II links 9,9, rechts 10,7 cm; Brett III links 30,5, rechts 29,8 cm

in der linken oberen Ecke ein ca. 6 cm langer waagerechter Einläufer, gekittet und retuschiert. Ein zweiter ca. 10,5 cm langer Riß verläuft waagerecht vom linken Rand in ca. 22,5 cm Abstand von oben
Malfläche: 39,5 (± 0,1) x 39,6 (± 0,1) cm

JOHANNES Ev. (Inv. Nr. 824):

Bildträger: 40,3 (± 0,1) x 40,7 (± 0,1) x 0,5 (± 0,1) cm
2 Bretter, horizontal geteilt, mit horizontal verlaufender Maserung
Brett II links 10,7, rechts 11,5 cm; Brett III links 29,7, rechts 28,9 cm

am rechten Rand öffnet sich die Brettfüge auf etwa 5 cm Länge; sie ist dort ausgekittet und retuschiert
Malfläche: 39,5 (± 0,1) x 39,7 (± 0,1) cm

JAKOBUS d. Ä. (Inv. Nr. 823):

Bildträger: 40,3 (± 0,1) x 40,6 (± 0,1) x 0,5 (± 0,1) cm
2 Bretter, horizontal geteilt, mit horizontal verlaufender Maserung
Brett III links 0,3, rechts 1,0 cm; Brett IV links 40,2, rechts 39,3 cm
über die gesamte Breite wölbt sich am oberen Rand ein ca. 1,5 cm breiter Streifen des Bildträgers stark vor
Malfläche: 40,1 (± 0,1) x 39,5 (± 0,1) cm

BARTHOLOMÄUS (Inv. Nr. 826):

Bildträger: 40,2–40,3 x 40,8 x 0,5 (± 0,1) cm
2 Bretter, horizontal geteilt, mit horizontal verlaufender Maserung
Brett III links 1,1, rechts 1,8 cm; Brett IV links 39,2, rechts 38,6 cm
Anobienbefall auf der ganzen Breite über einen ca. 4 cm hohen Streifen am unteren Rand
Malfläche: 39,8 (± 0,1) x 39,6 (± 0,1) cm

Rechter Flügel:

THOMAS (Inv. Nr. 827):

Bildträger: 39,9 (± 0,1) x 40,2 (± 0,1) x 0,5 (± 0,1) cm
2 Bretter, horizontal geteilt, mit horizontal verlaufender Maserung
Brett I links 15,2, rechts 16,8 cm; Brett II links 24,7, rechts 23,2 cm
von der Brettfüge geht ca. 11 cm vom rechten Rand entfernt ein Riß aus, der schräg nach unten verläuft und den



Abb. 157: Stefan Lochner, Apostelmartyrien, linker Flügel, Frankfurt, Städel



Abb. 158: Stefan Lochner, Apostelmartyrien, rechter Flügel, Frankfurt, Städel

Rand 2 cm unterhalb der Fuge erreicht. Ein ca. 5 cm breiter Einläufer am Sockel des Götzenbildes

Maßfläche: 38,9 (± 0,1) x 39,7 (± 0,2) cm

PHILIPPUS (Inv. Nr. 825):

Bildträger: 40,1 (± 0,2) x 40,4 (± 0,1) x 0,5 (± 0,1) cm

2 Bretter, horizontal geteilt, mit horizontal verlaufender Maserung

Brett I links 16,8, rechts 19,2 cm; Brett II links 23,2, rechts 21,2 cm

leicht verwurmt; der auf Inv. Nr. 827 beginnende Riß unterhalb der Fuge läuft ca. 11 cm in die Tafel hinein. Weiterhin ein ca. 7 cm langer Einläufer am linken Rand von oben, ein ca. 6 cm langer Einläufer am rechten Rand

Maßfläche: 38,9 (± 0,1) x 39,4 (± 0,2) cm

JAKOBUS D. J. (Inv. Nr. 829):

Bildträger: 39,7 (± 0,3) x 40,6 (± 0,1) x 0,5 (± 0,1) cm (mit Anstückungen)

2 Bretter, horizontal geteilt, mit horizontal verlaufender Maserung

Brett II links 8,0, rechts 8,8 cm; Brett III links 31,9, rechts 31,0 cm

ein bogenförmiger Riß von links auf 26,4 cm vom oberen Rand bis rechts 15,1 cm verlaufend, gekittet und retuschiert. In der linken unteren Ecke eine moderne Anstückung (ca. 4,6 x 11,1 cm)

Maßfläche: 35,8–39,6 (wegen Anstückung) x 39,5 (± 0,1) cm

MATTHÄUS (Inv. Nr. 828):

Bildträger: 40,0 (± 0,2) x 40,5 x 0,5 (± 0,1) cm (mit Anstückungen).

2 Bretter, horizontal geteilt, mit horizontal verlaufender Maserung

Brett II links 8,8, rechts 9,6 cm; Brett III links 38,9, rechts 30,5 cm

in der rechten unteren Ecke eine dreieckige Anstückung (ca. 3,0 x 18,0 cm); am rechten Rand auf 22,7 cm von oben ein ca. 6 cm weiter Einläufer, ein zweiter oberhalb der Anstückung

Maßfläche: 37,1–39,7 (wegen Anstückung) x 39,4 (± 0,1) cm

SIMON UND JUDAS (Inv. Nr. 830):

Bildträger: 40,2 (± 0,2) x 40,6 (± 0,1) x 0,5 (± 0,1) cm (mit Anstückungen)

1 Brett (IV) mit horizontal verlaufender Maserung
die Anstückung misst links 3,5 x 17,2 cm, fällt dann schräg ab und läuft als 0,9 cm breite Leiste über die gesamte Breite

Maßfläche: 35,7–38,6 (wegen Anstückung) x 39,3 (± 0,1) cm

MATTHIAS (Inv. Nr. 831):

Bildträger: 40,1 (± 0,1) x 40,7 (± 0,1) x 0,5 (± 0,1) cm (mit Anstückungen)

1 Brett (IV) mit horizontal verlaufender Maserung
in der rechten oberen Ecke eine dreieckige Anstückung (ca. 2,7 x 8,6 cm), unten eine 1,5–1,7 cm breite Leiste angesetzt

Maßfläche: 38,6 x 39,5 (± 0,1) cm

Zustand der Malerei:

Linker Flügel:

PETRUS (Inv. Nr. 821):

der Firnis ist über der Figur des Heiligen stark reduziert, sein Nimbus durch Reinigungsversuche in Mitleidenschaft gezogen. Retuschen ziehen sich an der Brett烽e entlang

PAULUS (Inv. Nr. 832):

Fehlstellen im Haar und im Gewand des Henkers. Das Krapplack in der Gewandung des Heiligen ist verputzt. Retuschen ziehen sich an der Brett烽e entlang

ANDREAS (Inv. Nr. 822):

der Firnis ist über der Gruppe der Zuschauer stark reduziert worden, so daß auch der Goldgrund über ihren Köpfen durch den Reinigungsversuch beschädigt worden ist. Fehlstellen durchziehen Haare und Gewand des Heiligen

JOHANNES EV. (Inv. Nr. 824):

kleinere Fehlstellen und ein retuschierte Kratzer in der Stirn der Hauptfigur

JAKOBUS D. Ä. (Inv. Nr. 823):

der Firnis ist über der Figur des Heiligen stark reduziert. Die Gesichter des Henkers und des Befehlshabers zeigen Spuren mechanischer Beschädigung

BARTHOLOMÄUS (Inv. Nr. 826):

viele punktuelle Retuschen, insbesondere in dem grünen Mantel am rechten Bildrand

Rechter Flügel:

THOMAS (Inv. Nr. 827):

Bolusgrund schimmert infolge von Reinigungsversuchen im Goldgrund um die Köpfe der Figuren durch. Ein retuschierte Riß am unteren Mantelsaum des Heiligen. Entlang der Malkante links bis zum Götzenbild hin stark ausgekittet und retuschiert

PHILIPPUS (Inv. Nr. 825):

besonders starke Verputzung von Reinigungsversuchen um den Oberkörper des Heiligen; dabei wurde der Goldgrund stark berieben, so daß Bolus durchschimmert. Die Brett烽e und der Riß werden von Kittungen und Retuschen begleitet

MATTHÄUS (Inv. Nr. 828):

auffällige Retuschen mechanischer Beschädigungen im Gesicht des Soldaten am rechten Rand, im Gesicht des Zustosenden in brauner Rüstung und im Boden

JAKOBUS D. J. (Inv. Nr. 829):

Gesichter besonders stark verputzt. Der Riß ausgekittet und retuschiert

SIMON UND JUDAS (Inv. Nr. 830):

Götze links oben von Kratzern durchzogen, Fehlstellen und Retuschen in den Gesichtern, Untergewand des Heiligen sehr stark verputzt. In der rechten unteren Ecke im Boden Farbverluste an den Rändern niedergelegter Schollen

MATTHIAS (Inv. Nr. 831):

viele punktuelle Retuschen im grünen Mantel des Heiligen und im Altar, am rechten Rand auf Höhe des Sockels der Mensa Auskittung. Fehlstellen in den Gesichtern der Scherzen aufgrund mechanischer Beschädigung (Kratzspuren)

Rückseite des Bildträgers:

1928 gedünnt und parkettiert. Auf beiden Flügeln ist dabei an vielen Stellen die ursprüngliche Verdübelung der Bretter angeschnitten worden. Teils sind die Holzdübel entfernt worden, so daß heute leere Dübellocher zu sehen sind, teils stecken die Dübelreste noch darin. So befindet sich am oberen Rand der aus dem einen Brett IV bestehenden Bartholomäustafel, ca. 11,7 cm vom rechten Rand entfernt, die Hälfte eines HolzdüBELS, der dieses Brett mit dem darüberliegenden verband. In der Brettfuge zwischen Brett II und III auf der Tafel mit Jakobus d. J. sitzt in ca. 10,5 cm Abstand vom linken Rand ein angeschnittener, aber ansonsten kompletter Dübel. Wenn man von diesem auf die übrigen schließen darf, dann waren die originalen Holzdübel ca. 7 cm lang und 0,8 cm stark. Die dünneren Holzdübel, mit denen die nachträglichen Anstückungen befestigt sind, sind gleichfalls an vielen Stellen angeschnitten. Aus den Anschnitten läßt sich auch ersehen, daß die ursprüngliche Dicke der Tafel etwa 1–1,5 cm betragen haben muß.

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Sämtliche Bilder weisen eine überaus reiche und differenzierte Unterzeichnung auf, die mit dem Pinsel ausgeführt worden ist. Dabei begegnen wir einem vielfältigen und ausgeklügelten System von graphischen Konventionen, das u. a. folgende Mittel umfaßt:

- Konturlinien und Linien der Binnenzeichnung in verschiedenen Stärken,
- gerade oder kurvierte Kreuzschraffuren, wobei mittels der Kurvierung konvexe oder konkave Wölbung der Fläche angedeutet wird,
- Serien von kurzen Schraffen, Haken oder Häkchen,
- Reihen, bestehend aus in einem Strich gezogenen Bögen oder S-Kurven.

Die Benutzung dieses Vokabulars erlaubt es, nicht nur den Verlauf etwa einer Falte anzuzeigen, sondern darüber hinaus auch zwischen scharfen und seichten, zwischen gleichmäßig ausgeleuchteten und stark verschatteten Falten zu differenzieren. Dabei ist offenbar schon die Genese der Unterzeichnung selbst ein komplexer, mehrstufiger Prozeß.

⁵ Der Befund ist wegen der Feinheit der Linien unregelmäßig und nicht ganz leicht zu interpretieren. Im unteren Drittel der Tafeln sind erheblich weniger Ritzungen im Röntgenbild erkennbar; die Ursache für dieses Phänomen ist derzeit nicht bekannt. Jedenfalls beschränken sich die Ritzungen keineswegs auf den Goldgrund, da sie in vielen Partien auftreten, die auch unterzeichnet worden sind.

So sind in der Unterzeichnung vielfach dunkle Punkte zu beobachten, die einer Folge von Schraffen oder Haken benachbart sind. Man könnte sie für den Auslauf des jeweiligen Pinselstriches halten, lägen sie nicht manchmal haarscharf neben der Linie (*Abb. 165*). Auch um Pauspunkte kann es sich bei den Punkten wohl nicht handeln, da sie nur in einzelnen Faltenzügen vorkommen, nie den Verlauf des Konturs oder einer großen Form festlegen. Am plausibelsten erscheint daher die Erklärung, der Zeichner habe hier zunächst eine punktierte Linie angegeben, die er anschließend in einem zweiten Schritt um die Schraffur ergänzte. Dieselbe Vorgehensweise ist bei den durchgehenden Linien zu beobachten, mit denen zunächst der Verlauf einer Falte festgelegt wurde, bevor anschließend eine Serie von kurzen, quer zu der Linie angeordneten Schraffen oder Häkchen darübergelegt wird, um den plastischen Charakter der Wölbung an der betreffenden Stelle anzudeuten. Im einfachsten Fall ist das Ergebnis eine überall auf den Tafeln anzutreffende quergestrichelte Linie, die an das moderne kartographische Symbol für eine Eisenbahnstrecke erinnert.

Man kann also bei der Unterzeichnung wohl mehrere Schritte unterscheiden, die sich von einer ersten Andeutung der Konturen und Faltenverläufe bis zu den detaillierten und plastisch modellierten Formen des heute im Infrarot sichtbaren Befunds erstrecken. Auf einen mehrstufigen Entstehungsprozeß deutet noch eine andere Beobachtung hin, die an den Röntgenaufnahmen der Tafeln zu machen ist (*Abb. 171, 172*). Diese zeigen an vielen Stellen haarfeine weiße Linien, welche z. B. die Konturen von Waffen oder Kopfbedeckungen festlegen, die Struktur der Kettenhemden andeuten oder Gesichter bis in physiognomische Einzelheiten charakterisieren. Bei diesen Linien muß es sich um Ritzungen handeln, die sich mit Farbe gefüllt haben und daher die Röntgenstrahlung stärker absorbieren als die umliegende Malschicht.⁵ Überall dort, wo man es überprüfen kann, orientiert sich die Unterzeichnung an den vorgeritzten Linien und ergänzt und präzisiert deren Angaben (*Abb. 172*). Der Rand des Kessels mit dem Evangelisten Johannes darin ist sowohl in der Ritzung als auch in der Unterzeichnung rechteckig konturiert. Erst in der Malerei wird die Öffnung zu dem heute sichtbaren runden Trichter umgeformt.⁶ Die Unterzeichnung stellt demzufolge nach den Ritzungen bereits den zweiten Schritt in der komplexen Entstehungsgeschichte der Tafeln dar. Sie ist ihrerseits wohl in mehreren Stufen entstanden und erzielt mit ihrem sich sukzessive verdichtenden graphischen Vokabular im Endeffekt eine erstaunlich bildmäßige Wirkung. Dies gilt aber nicht nur für den Stil der Unterzeichnung, auch der inhaltliche Umfang der Vorgaben ist überraschend groß: Nichts wird dem Zufall überlassen; fast ein jedes Detail der ausgeführten Malerei

⁶ Auf dem von HÖFLER (1987/88) S. 65–76 diskutierten Holzschnitt des Germanischen Nationalmuseums (*Abb. 267*) hockt Johannes in einem rechteckigen Trog, neben dem das Öl in einem runden Kessel über offenem Feuer erhitzt wird. Wenn man an einen Zusammenhang zwischen den Darstellungen glauben möchte, dann hätte Lochner die beiden separaten Gefäße seines Vorbilds gewissermaßen in einem zusammengeführt.

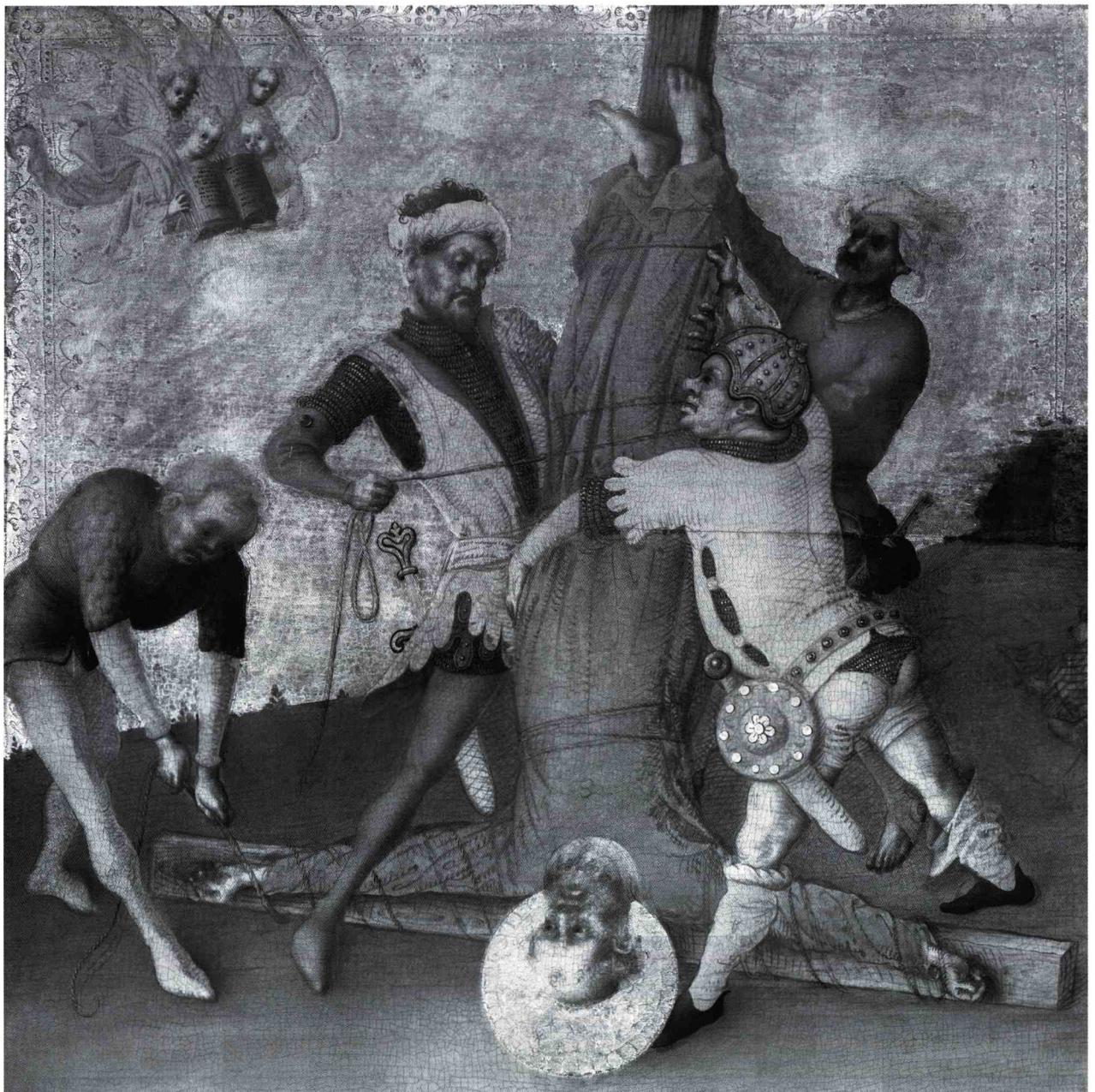


Abb. 159: Stefan Lochner, *Martyrium des hl. Petrus*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

ist in der Unterzeichnung angelegt. Das geht bis zu Einzelheiten wie dem gestickten Dekor auf Gewandstücken (Abb. 164, 168, 170), der Verzapfung von Holzmöbeln (Abb. 164, 167), dem Reliquienrepositorium einer Altarmensa (Abb. 170), oder der Angabe von Rauch und Flammen, die aus den brennenden Holzscheiten unter dem Ölkkessel des Johannes schlagen (Abb. 162). Mit ungewöhnlicher Ausführlichkeit sind auch die Landschaftshintergründe vorbereitet worden. Dunkle Partien werden durch großflächige Kreuzschraffur angezeigt, die im Extremfall zwei Drittel der Bodenfläche überziehen kann (Abb. 163, 164, 169). Markante Motive wie der Graben, der sich zwischen Petrus- und Paulus-Martyrium erstreckt (Abb. 159, 160), sind ebenso unterzeichnet wie die Repoussoirmotive, z. B. Erdaufwürfe (Abb. 160) oder Kiesel (Abb. 162, 170), im

Vordergrund. Ein einziges Bildelement bleibt in allen Szenen gänzlich der freihändigen Ausführung während des Malprozesses vorbehalten: die Gräser und Pflanzen am vorderen Bildrand.

Fast alle Szenen weichen allerdings in der Ausführung von den Vorgaben der Unterzeichnung mehr oder weniger stark ab. Im einzelnen sind folgende Veränderungen festzustellen:

Linker Flügel:

PETRUS (Inv. Nr. 821, Abb. 159):

Die schräg verlaufende Schnürung um die Arme des Apostels und den Kreuzbalken sind in der Unterzeichnung mit einer Windung weniger auf jeder Seite angegeben, und



Abb. 160: Stefan Lochner, *Martyrium des hl. Paulus*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

auch das um den Leib des Heiligen gewundene Seil ist etwas anders geführt. Die Arme Petri sind ein wenig breiter ausgeführt, und das Seilende, das der am linken Bildrand stehende Scherge hält, ist leicht nach links versetzt worden. In der Landschaft wies das ansteigende Gelände am rechten Bildrand ursprünglich auch nach links hin eine scharfe Abrisskante auf, so daß sich ein kleines Hochplateau mit steil abfallenden Hängen gebildet hätte.

PAULUS (Inv. Nr. 832, Abb. 160):

Während an den Figuren gegenüber der Unterzeichnung nichts verändert worden ist, sind wiederum leichte Mo-

difikationen in der Landschaftsgestaltung festzustellen. Der sich von der Petrus-Kreuzigung her fortsetzende Kamm am linken Bildrand sollte ursprünglich in einem scharfen Grat enden, der etwa parallel zum Gewandsaum des Heiligenmantels verlief. Stattdessen ist die Kante in der Malerei hinter dem Apostel entlanggezogen und bildet den Rand einer Senke, in der Kaiser Nero und seine Höflinge stehen. Die vordere und die hinterste der drei Quellen sind gegenüber der Unterzeichnung leicht in die Bildtiefe versetzt worden.⁷

⁷ Der Legende nach schlug das Haupt Pauli dreimal auf dem Boden auf, und aus den Stellen entsprangen drei Quellen. Vgl. M. LECHNER, Art. „Paulus“, in: LCI, Bd. 8, Sp. 128–147, hier 144. Das Motiv findet sich

auch auf dem ehemals in Berlin (Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1233) befindlichen Soester Altar des Meisters von Schöppingen; vgl. STANGE, DMG 6, Abb. 6.

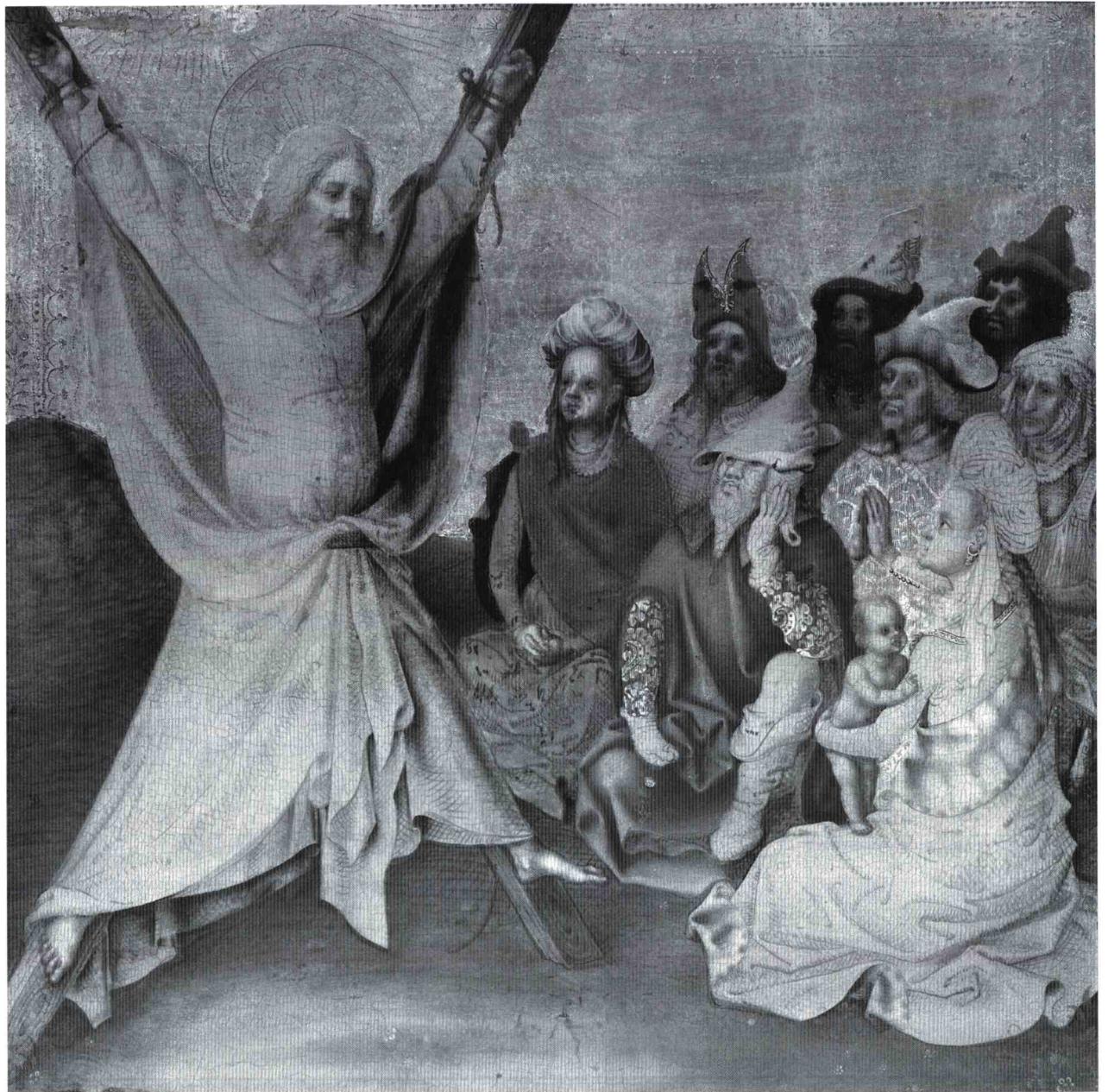


Abb. 161: Stefan Lochner, *Martyrium des hl. Andreas*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

ANDREAS (Inv. Nr. 822, Abb. 161):

Keine nennenswerten Abweichungen von der Unterzeichnung.

JOHANNES Ev. (Inv. Nr. 824, Abb. 162):

Der trichterförmige Rand des in den Ofen eingelassenen Kessels, in dem sich der Evangelist befindet, war ursprünglich rechteckig geplant. Die rechte Hand des Johannes ist leicht nach rechts versetzt und seine linke etwas verkleinert worden, insbesondere ist der Daumen verkürzt. Der Scherge, der das Feuer schürt, sollte ursprünglich grünblaue Beinlinge tragen, wie die Farbangabe „S“ auf beiden, in der Malerei nackt gelassenen Oberschenkeln beweist. Statt dessen sollte sein heute grünblauer Unterarm ursprünglich nackt sein und ist wohl auch in der

Malerei zunächst im Inkarnatton angelegt. Das Motiv der Nacktheit ist also sozusagen auf eine andere Stelle übertragen worden. Die quer über den Rücken verlaufende Falte in der Taille der Figur war nicht vorgesehen. Der Goldbrokatmantel des Kaisers Domitian fiel ein Stück länger aus.

JAKOBUS d. Ä. (Inv. Nr. 823, Abb. 163):

Die nach vorn weisende Fußspitze oberhalb des rechten Stiefels der vordersten Figur ist in der Unterzeichnung bildparallel angeordnet. Der Zipfel mit der Saumcke des Apostelmantels lag ursprünglich ein Stück weiter rechts und etwas tiefer. Im Rücken des Heiligen griff die auf dem Boden liegende Mantelschleppe weiter nach hinten aus und erstreckte sich bis unter die Fußspitze des Herodes

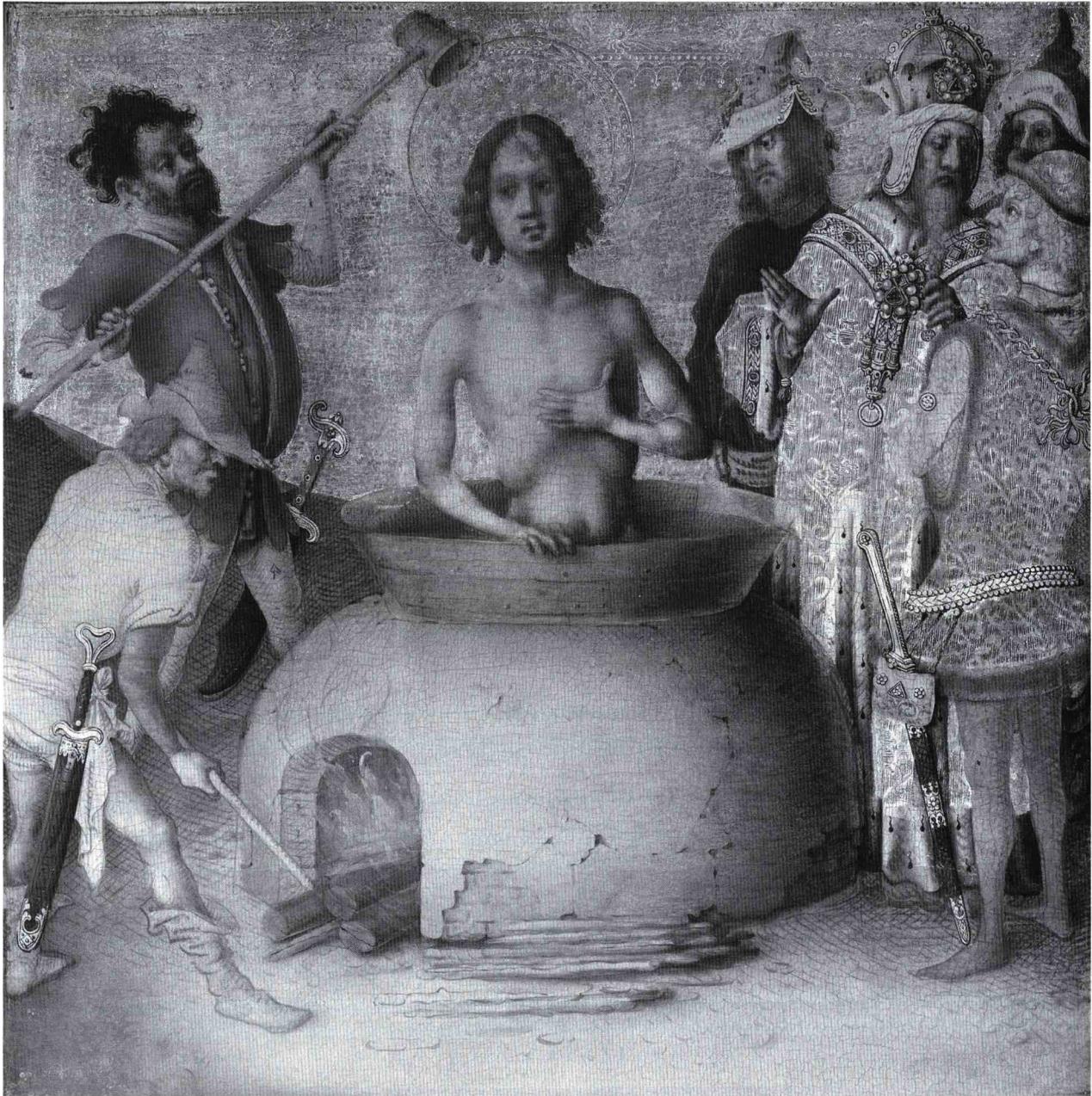


Abb. 162: Stefan Lochner, Marter des hl. Johannes Ev., Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

Agrippa. Weitere Veränderungen im Apostelmantel sind möglich, können aber wegen der für Infrarotstrahlen undurchlässigen, hier besonders dicken hellgrünen Farbschicht nicht nachgewiesen werden.

BARTHOLOMÄUS (Inv. Nr. 826, Abb. 164):

Bei unveränderter Gesamtkomposition zeigt diese Szene eine Fülle von Änderungen an den Einzelfiguren. An der Jacke des feisten Mannes zur Linken war zunächst ober- und unterhalb des Bechers nur jeweils ein größerer Knopf sichtbar. Die restlichen Knöpfe oben verdeckte der ursprünglich längere Hals des Gefäßes, das außerdem einen Fuß besitzen sollte. Anstelle des ausgeführten Steingutbechers war hier also offenbar ein Metallgefäß vorgesehen. Gedacht ist vermutlich an ein Behältnis für Salz, das dem

gemarterten Apostel in die Wunden gerieben wird. Die groteske Figur daneben sollte eine der üblichen Rüstungen tragen, von der Schulterstücke und der mit Schuppen besetzte Lederkoller in der Unterzeichnung deutlich auszumachen sind. Ausgeführt worden ist davon nur das Kettenhemd; darüber trägt der Mann heute einen grünblauen Kittel.

Massiv korrigiert worden sind die Fußstellungen der Figuren hinter der Folterbank. Während heute als einzige die krapplackfarbenen Beinlinge des Mannes mit dem Messer zwischen den Zähnen unterhalb der Bank auftauchen, sind in der Unterzeichnung zwischen ihnen noch zwei weitere Füße, der linke beschuht, der rechte nackt, zu erkennen. Da es sich um zwei linke Füße handelt, müssen sie verschiedenen Figuren zuzuordnen sein. Der nackte

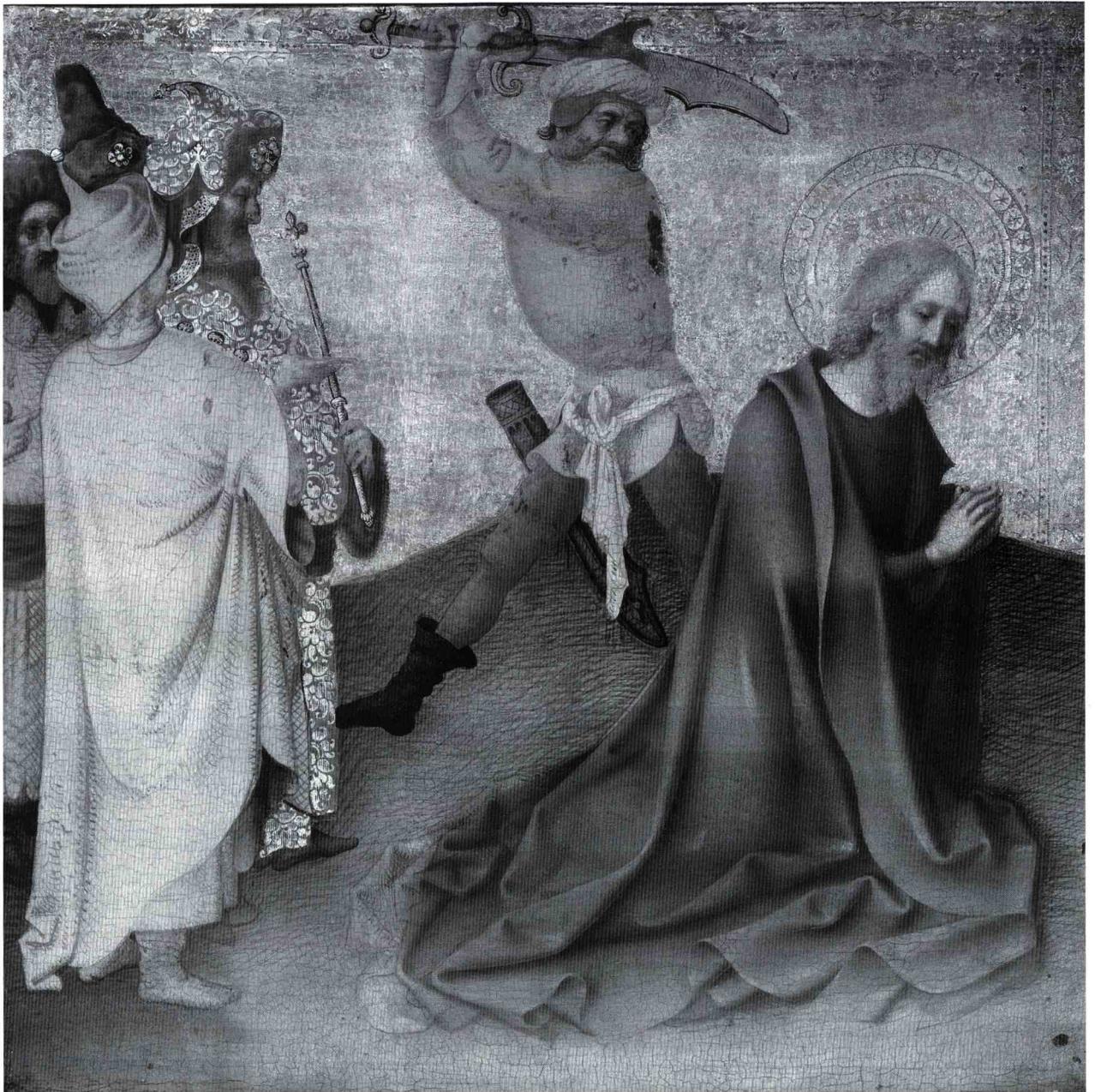


Abb. 163: Stefan Lochner, Martyrium des hl. Jakobus d. Ä., Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städels

Fuß gehörte wohl in einem ersten Entwurfsstadium zu dem Mann mit dem Messer. Noch vor der Ausmalung wurde er durch das heute sichtbare Bein ersetzt; denn auch dieses ist unterzeichnet. Der links davon befindliche Schuh dürfte dem Mann mit dem Salzgefäß zuzurechnen sein. Das linke Bein dieser Figur und das rechte des Mannes mit dem Messer hätten sich, für den Betrachter nicht sichtbar, hinter der Bank überkreuzt. Offenbar erschien diese Anordnung zu gewagt. Die unterhalb der Bank sichtbaren Beine wurden rigoros reduziert auf ein einziges unverzichtbares Paar, dasjenige der vordersten Figur. Zugleich wurde dem Betrachter die Zuordnung durch die extrem weite Beinstellung erleichtert; denn der mit aller Kraft an der Haut des Heiligen zerrende Mann mit dem Messer ist die einzige Figur, die eines solch breitbeinigen

Standes überhaupt bedarf. Hinter seinem linken Bein ist auf der Reflektographie ein helles Dreieck auszumachen. Damit kann nur das Ende des hinteren Beines der Bank gemeint sein, das an dieser Stelle allerdings perspektivisch falsch angeordnet ist und daher übermalt wurde.

Die nächste Figur mit beträchtlichen Veränderungen ist der vordere Scherge am rechten Bildrand, der mit seinem Messer die Haut am Oberschenkel des Apostels aufschlitzt. Sein Arm, der das Messer führt, lag ursprünglich tiefer und war stärker angewinkelt. Auch der Körper des Heiligen sollte insgesamt ein klein wenig weiter vorn liegen, wie die untere Konturlinie der Unterzeichnung beweist. Die linke Hand des Schneidenden hätte seinen Schenkel dann fest umschlossen. Auch ist das Kostüm des Schneidenden in mehreren Punkten verändert worden:



Abb. 164: Stefan Lochner, *Martyrium des hl. Bartholomäus*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

Die Kette, an der sein Säbel hängt, verlief schräger über seinen Rücken, die weiße Schärpe war anders gewunden, und sein Rock bedeckte den Oberschenkel, auf dem beim rechten Bein in der Unterzeichnung die typischen Zadelen des Kostüms sichtbar werden. Auch geben einige Linien zusätzlichen gestickten Zierat auf dem gelben Stoff an, der nicht ausgeführt worden ist. Seinen rechten Fuß hatte der Mann schließlich ein wenig zurückgesetzt und starker bildeinwärts gedreht.

Bei dem Messerschleifer im Vordergrund ist wiederum ein Motiv an eine andere Stelle gewandert. In der Unterzeichnung ist der Ärmelausschnitt seines Kollers mit einer

unregelmäßig gezackten Linie angegeben, der Gewandsaum entlang seines rechten Beins fällt hingegen glatt. In der ausgeführten Malerei verhält es sich genau umgekehrt. Der Ärmelausschnitt bildet ein sauberes Oval, während der Koller am rechten Schenkel ausgefranst ist.

Genau bedacht worden ist die Konstruktion der Folterbank, und auch dabei kommt es zu einigen Modifikationen. Der rechteckige Zapfen des vorderen Beines ist gegenüber der Unterzeichnung leicht nach vorne verschoben worden.⁸ Einen ebensolchen Zapfen sieht die Unterzeichnung auf der uns zugewandten Längsseite des Beins vor. Damit wäre eine Querstrebe zwischen den Beinen des Mö-

⁸ Die nicht unterzeichnete Maserung verläuft so, daß ein Astloch an der Stelle gesessen haben könnte, die für den Zapfen ausgenommen worden ist.

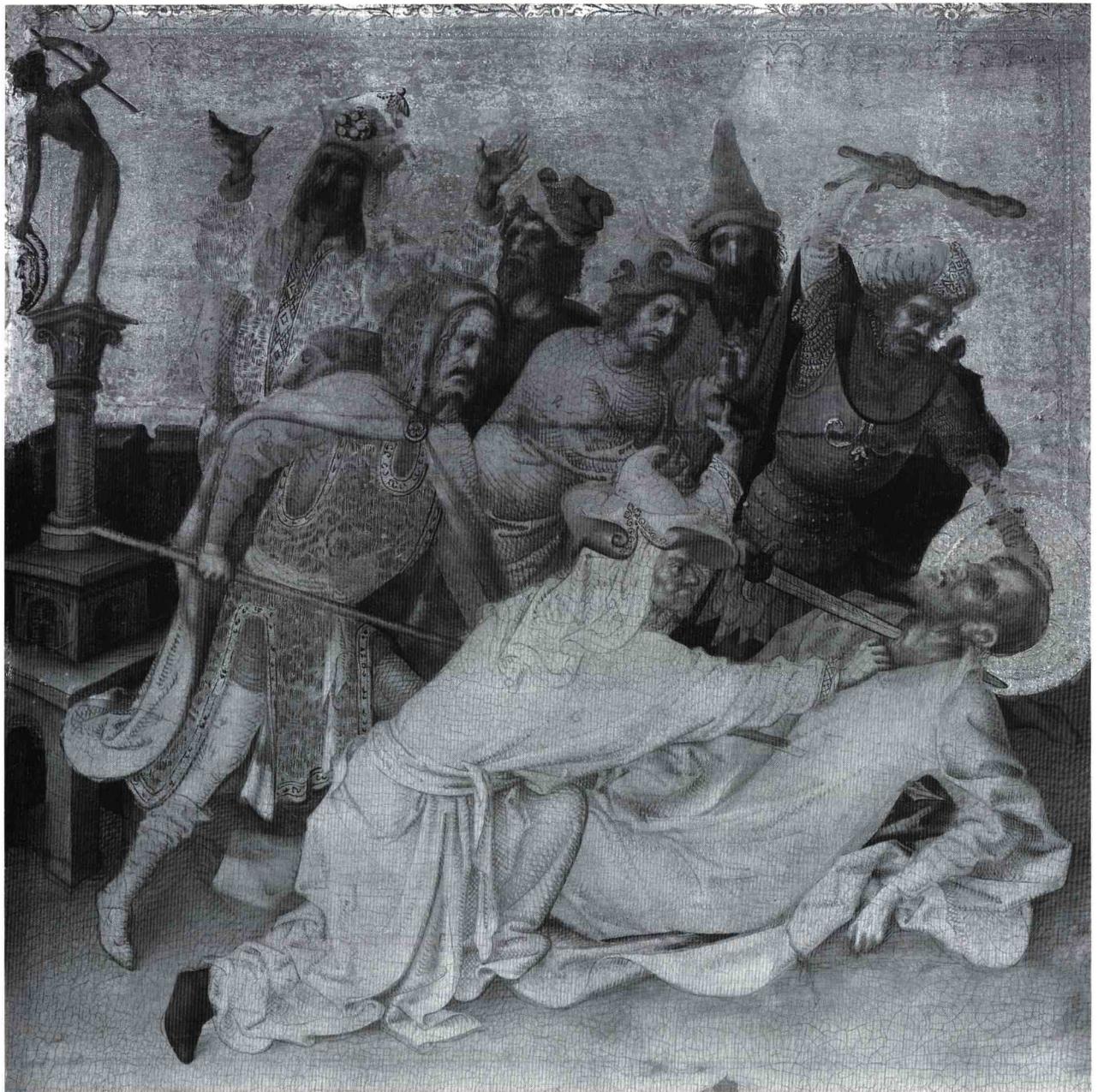


Abb. 165: Stefan Lochner, *Martyrium des hl. Thomas*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

bels angedeutet worden, wie sie etwa die Bank auf Gerard Davids „Schindung des korrupten Richters“ in Brügge aufweist.⁹ Dieses Motiv ist dann bei der Ausmalung fälgellassen worden.

Rechter Flügel:

THOMAS (Inv. Nr. 827, Abb. 165):

Die wichtigste Änderung erfolgte am Fuß des Heiligen, der in der Unterzeichnung und zunächst auch in der Malerei nackt war und erst nachträglich mit dem roten Stoffzipfel des Apostelmantels bedeckt worden ist.¹⁰ Bei der

Hauptgruppe wird ansonsten nur minimal von den Konturen und der Binnengliederung der Unterzeichnung abgewichen. Die Lanze sollte sich ursprünglich ein Stück weiter rechts, vor der schräg verlaufenden Falte in die Brust des Apostels bohren. Bemerkenswert ist eine Änderung am Kostüm des mit der Keule zum Schlag ausholenden Scherzen rechts: Sein Lederkoller ist in der Unterzeichnung auf der Höhe der Schenkel mit Schuppen besetzt, ähnlich dem am linken Bildrand des Jakobus-Martyriums. Die an einen Faltenrock erinnernde Ausgestaltung in der Malerei ignoriert diese Vorgabe gänzlich.

⁹ Brügge, Groeningemuseum, Inv. Nr. o.40. Vgl. H.J. VAN MIEGROET, Gerard David, Antwerpen 1989, Abb. 138.

¹⁰ Vgl. dazu BRINKMANN (1993), S. 94, Abb. 17.



Abb. 166: Stefan Lochner, *Martyrium des hl. Philippus*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

PHILIPPUS (Inv. Nr. 825, Abb. 166):

Minimale Abweichungen in den Konturen betreffen die Beine der beiden Figuren auf der rechten Bildhälfte, die leicht verbreitert worden sind, sowie den sichelförmigen Latz vor der Brust des Apostels, der gegenüber dem vor gezeichneten Kontur etwas vergrößert worden ist. In die Figurengruppe zur Linken wurde durch Veränderung der Fußstellungen während der Ausführung größere Klarheit gebracht. Der zurückgesetzte linke Schuh des Vornehmen im blauen Goldbrokat war ursprünglich größer und schloß bündig mit dem Gewandkontur ab. Der rechte Schuh des anderen Vornehmen im roten Goldbrokat war ebenfalls größer angelegt und ein Stück weiter vorgestellt, so daß die Fußspitze fast an den kleinen runden Stein im Vordergrund anstieß. In der ursprünglichen Position

hätte die Gefahr bestanden, daß der Betrachter den Schuh mit dem gleichfarbigen Stiefel des steinewerfenden Peinigers davor zusammensieht, zumal der andere Schuh des Vornehmen in der Unterzeichnung größer und ganz im Profil gegeben ist und der gespreizte Stand der Figur damit recht unglaublich ausgesehen wäre. Die zurückgenommenen Schuhe beheben diese Schwäche.

JAKOBUS D. J. (Inv. Nr. 829, Abb. 167):

In einigen wenigen Details wird leicht von der Unterzeichnung abgewichen; so ist die Spitze der Keule etwas verkürzt, und der Daumen des Apostels schlanker und stärker gekrümmt angelegt, als er ausgeführt wurde. Die linke Hand des vorderen Zuhörers ist ebenfalls leicht versetzt, und der Saum des roten Kopftuchs, das die Zuhö-

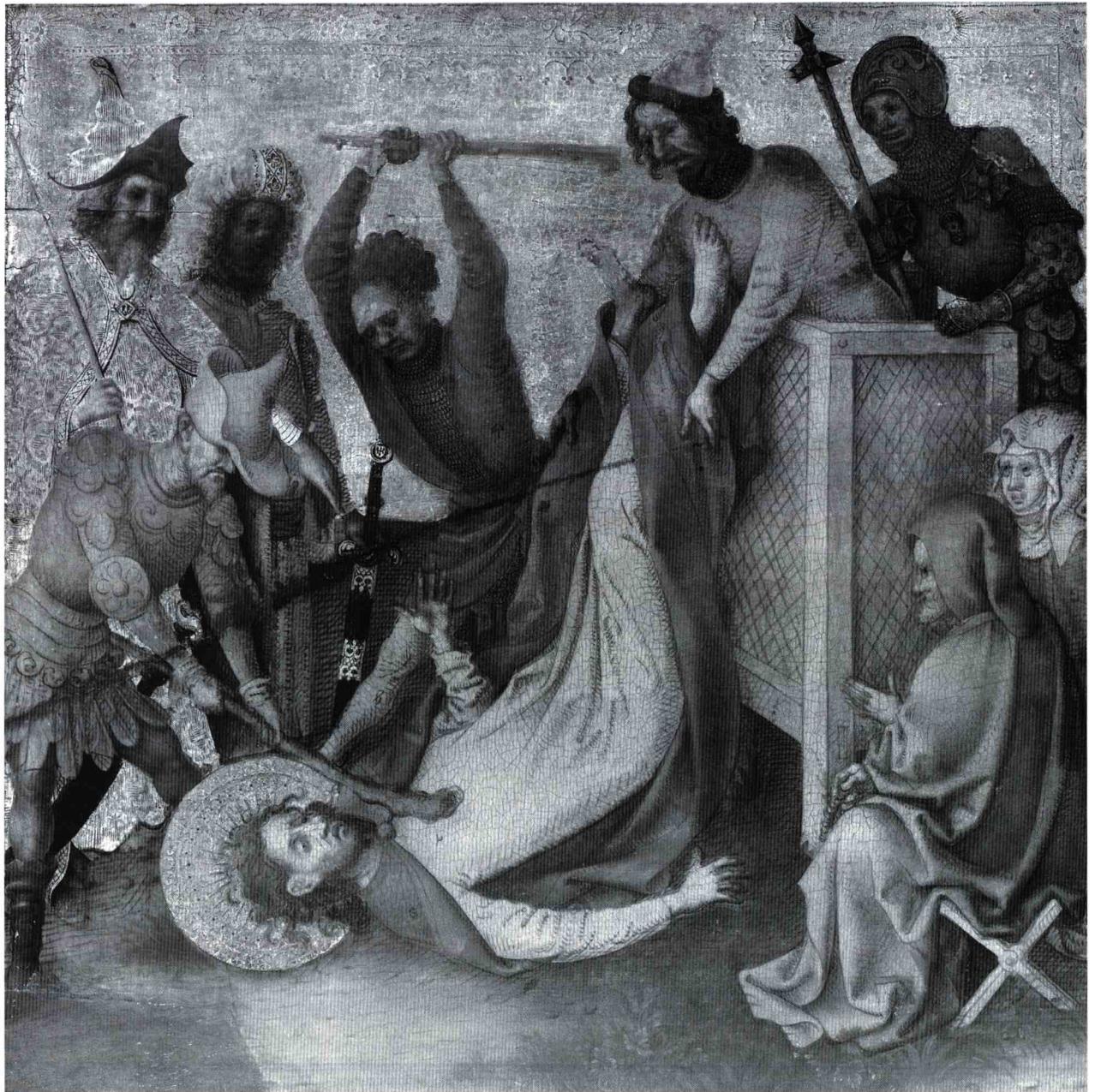


Abb. 167: Stefan Lochner, *Martyrium des hl. Jakobus d. J.*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

erin dahinter trägt, beschrieb über der Schulter eine stärkere Krümmung. Gliedmaßen wie das Bein des Mannes in Grün mit der Walkerstange oder der rechte Arm des Heiligen sind etwas voluminöser gestaltet als ursprünglich vorgesehen; bei letzterem sind die über den Kontur hinauslaufenden Faltenschlingen auf der Innenseite erst im Zuge der Ausmalung hinzugekommen. Wichtige Änderungen betreffen zwei Ausstattungsdetails: Erstens weist die hölzerne Kanzel, von der Jakobus gestürzt wird, in der Unterzeichnung zwischen den Bohlen der Rahmenkonstruktion ein diagonales Gitterwerk auf, mit dem eine Flechtwerkfüllung gemeint sein muß, wie sie auf älteren

Kölner Darstellungen vorkommt.¹¹ In der ausgeführten Malerei ist diese Füllung durch senkrecht verlaufende Bretter mit präzise wiedergegebener Maserung ersetzt worden, ein Vorgang, der sicher als Modernisierung im Sinne eines niederländisch geprägten Detailrealismus zu verstehen ist. Zweitens sollte das Lederkoller des Soldaten am linken Bildrand ursprünglich in einem Kranz spitzer Zacken enden, also offenbar so aussehen wie das an einen Faltenrock erinnernde Rüstungsteil des Soldaten im Thomas-Martyrium. Mit anderen Worten: Die Motive sind zwischen diesen beiden Szenen vertauscht worden. Die Entscheidung dazu fiel bereits vor Beginn der Ausmalung;

11 Vgl. die Kanzel der Predigt Christi auf der Kölner Bildertafel in Berlin (Abb. 80) (Gemäldegalerie, Kat. Nr. 1224); s. BRINKMANN (1993), S. 88, Abb. 9.



Abb. 168: Stefan Lochner, *Martyrium des hl. Matthäus*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

denn die heute sichtbaren Schuppen am Panzer des Soldaten sind in einer zweiten Phase der Unterzeichnung vorbereitet worden. Auch an den Schulterstücken ist dabei korrigierend überzeichnet worden.

MATTHÄUS (Inv. Nr. 828, Abb. 168):

In der Ausführung weicht die Apostelfigur minimal von der Unterzeichnung ab. So fehlt der Faltenklammer links vorne die große rechte Öse; stattdessen sollte der Saum ursprünglich in einer sanften Welle zu dem Zipfel rechts daneben überleiten. Am Kostüm des Mörders, der einen gelben Überwurf über dem Kettenhemd trägt, sind einschneidende Veränderungen vorgenommen worden. Ursprünglich sollte er auch am rechten Bein ebenso wie am linken einen herabgerutschten Beinling tragen. Die zwi-

schen den Beinen herabhängende Schürze des Überwurfs war nicht symmetrisch geschnitten und über dem rechten Oberschenkel nicht geschlitzt; der Saum zog sich an dieser Stelle unterhalb des Kettenhemdes quer über den Schenkel, so daß dieses vom Stoff verdeckt wurde. Der zwischen den Beinen dieser Figur sichtbare Fuß des ganz hinten Stehenden weist in der Unterzeichnung Zehen auf und sollte also ursprünglich nackt sein. Um dem Betrachter die Zuordnung zum rechten Bein der Figur zu erleichtern, das hinter der Hellebardenstange verläuft, wurde der Fuß in der Ausführung mit einem Beinling in derselben Farbe versehen. Der grüne Rock des Schergen hinter dem Altar weist in der Unterzeichnung nur zwei Knöpfe auf, die dafür erheblich größer ausfallen.



Abb. 169: Stefan Lochner, *Martyrium der hll. Simon und Judas*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

SIMON UND JUDAS (Inv. Nr. 830, Abb. 169):

Der Mantelkontur beim Simon ist unten an den Beinen entlang gegenüber der Unterzeichnung etwas verknapppt und vereinfacht. Beispielsweise sind die beiden in der Unterzeichnung angelegten Faltenröhren zwischen den Füßen nicht berücksichtigt worden. Der Rückenkontur des Schergen in Weiß verlief ursprünglich ein wenig geschwungen, an den Schulterblättern weiter ausgreifend und in der Taille stark eingeschnürt. Die Schuppen seines rötlichen Untergewands ragten weiter über den Oberschenkel hinab. Am Statuensockel sind in der Unterzeichnung rechteckige Ausnehmungen vorgesehen.

MATTHIAS (Inv. Nr. 831, Abb. 170):

Die stärkste Veränderung einer Gesamtkomposition findet sich auf diesem Bild. Die Altarmensa ist gegenüber der Unterzeichnung um einen beträchtlichen Winkel bild-einwärts gedreht worden, die Apostelfigur in die Gegenrichtung, so daß sie sich heute beinahe bildparallel bewegt. In der ursprünglichen Anlage wäre der Heilige fast frontal auf den Altar zugerobbt, wohingegen Figur und Altar in der Ausführung einen Winkel bilden. Die seitliche Nische in der Altarmensa ist in der Unterzeichnung größer angelegt und nahm zwei liturgische Gefäße auf, eine Anordnung, wie sie etwa der Meister von Liesborn auf seiner Londoner Darbringung im Tempel wiedergibt.¹² Der Mörder des Apostels sollte ursprünglich ebenso wie der Haupttäter des Matthäus-Martyriums am rechten Bein ei-

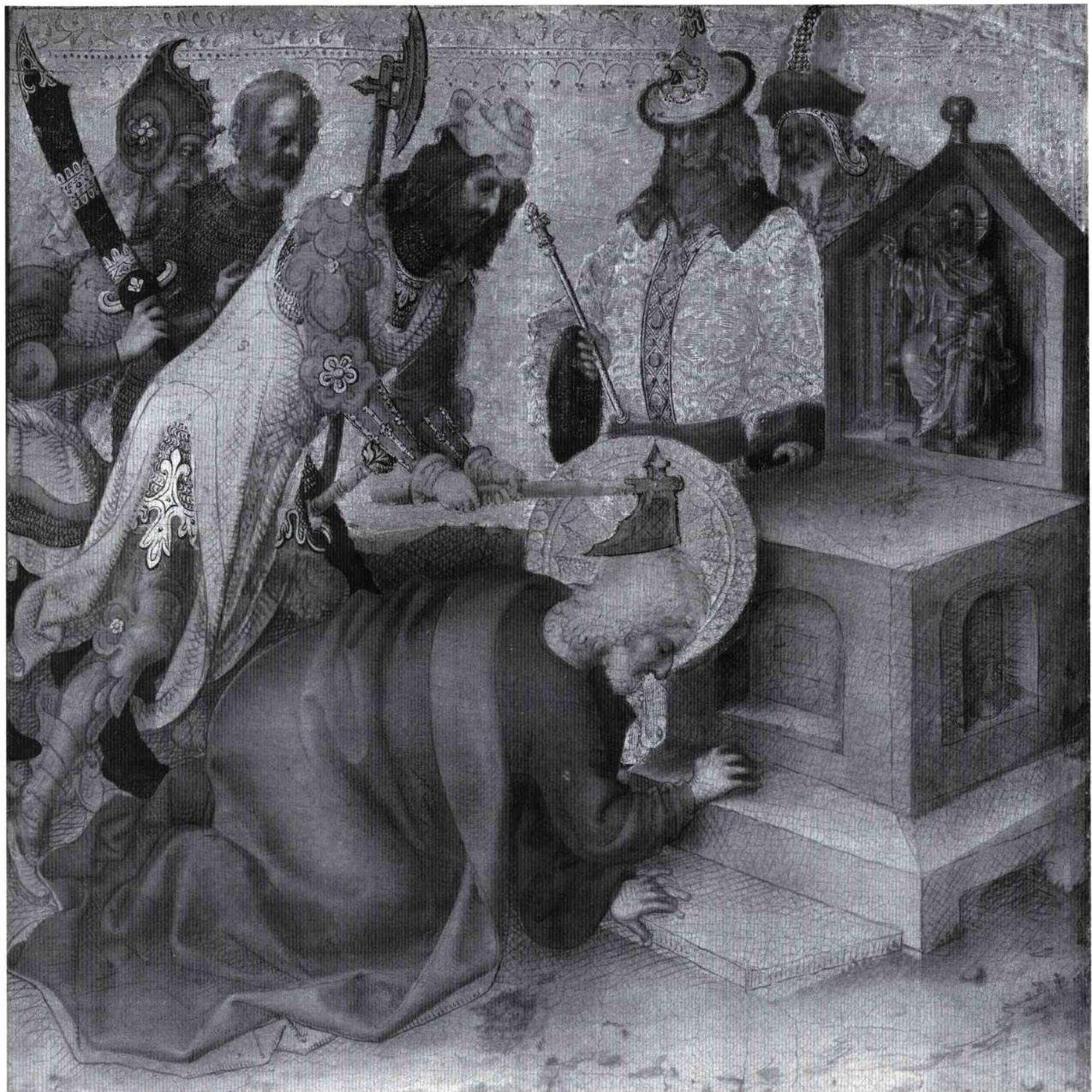


Abb. 170: Stefan Lochner, *Martyrium des hl. Matthias*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

nen herabgerutschten Beinling ähnlich einem Stulpnstiefel tragen.

Die rein formalen Abweichungen halten sich in Grenzen und dienen im wesentlichen einer Klärung der Komposition. Gewandausläufer werden gelegentlich verkürzt, um Figuren stärker voneinander abzusetzen (Abb. 163, 169). Durchaus mit Recht galt die besondere Sorge des Künstlers den Füßen. Diese wären bei manchen Gruppen mit komplizierten Überschneidungen für den Betrachter schwer zuzuordnen gewesen. Abhilfe wird bei nackten

Füßen durch die Verhüllung mit Kleidungsstücken geschaffen, die an der jeweiligen Figur wiederkehren. Zu diesem Zweck werden der hellrote Mantelzipfel des hl. Thomas (Abb. 165) oder die krapplackfarbenen Beinlinge des hintersten Mannes auf dem Matthäusbild eingeführt (Abb. 168). Bei beschuhten Füßen trägt eine leichte Veränderung ihrer Position zur deutlicheren Lesbarkeit bei (Abb. 163, 166). Allein beim Bartholomäus-Martyrium griff man zu einer Radikalkur und ließ die problematischen Füße einfach fort (Abb. 164).

Die gravierendste formale Änderung ist jedoch die Dre-

12 London, National Gallery, Inv. Nr. NG 257. S. Jill DUNKERTON, Susan FOISTER u. a., Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery, London 1991, S. 324, Abb. 43b.

hung von Hauptfigur und Altar auf dem Matthias-Bild (*Abb. 170*). Gleichwohl hat sie letztlich einen inhaltlichen Aspekt: In der Bilderzählung soll offenbar der Akzent ein wenig verschoben werden. In der unterzeichneten Fassung wäre der Apostel ganz auf den Altar hin ausgerichtet gewesen, und es hätte vielleicht die Gefahr einer Verwechslung mit dem hl. Thomas von Canterbury bestanden, der bei der Meßfeier am Altar ermordet wurde. Daß die Assoziation der Messe deswegen unterdrückt werden sollte, würde auch die Tilgung der beiden liturgischen Gefäße in der seitlichen Nische der Mensa erklären.

Nun schwankt die Überlieferung gerade im Falle dieses Apostelmartyriums außergewöhnlich stark, so daß sich in der Ikonographie eine Kombination von Steinigung und Enthauptung herausbildet.¹³ Als Einzelfigur wird Matthias zumeist durch die attributiven Marterwerkzeuge des Beils oder der Hellebarde kenntlich gemacht. Beide Waffen sind auf unserem Bild zu sehen; allerdings wird dem Heiligen mit dem Beil eher der Schädel gespalten, als daß er enthauptet würde. Das Motiv der Steinigung ist nirgends angedeutet.¹⁴ Die Heiligenlegende ließ hier also einen gewissen Spielraum, den die künstlerische Phantasie füllen konnte und auch mußte. Deswegen fragt man sich, ob nicht auch dem Altar, den die Legende nicht erwähnt, eine besondere Bedeutung zukommen sollte.¹⁵ Das auffällige Reliquienrepositorium der Mensa – in der Unterzeichnung angegeben und in der Malerei auch ausgeführt – könnte assoziativ den Gedanken an die Gebeine des Heiligen hervorrufen, die sich in St. Matthias in Trier befinden. Als einziges Apostelgrab auf deutschem Boden erfreute sich diese Kultstätte besonderer Popularität.

Weitere inhaltliche Änderungen betreffen Ausstattungsdetails wie die Kanzel, von der Jakobus d. J. gestürzt wird (*Abb. 167*), oder die Konstruktion der Folterbank des hl. Bartholomäus (*Abb. 164*). Sie verraten einen ausgeprägten Sinn für Beobachtung, ein intensives Sich-Hineinversetzen in die Szenen. Daß dies jedoch nicht immer gleichbedeutend sein muß mit wirklichkeitstreuem ‘Realismus’, zeigt eine letzte Gruppe von Abweichungen.

Diese Veränderungen beziehen sich allesamt auf das Kostüm der Schergen. Wiewohl der Entwerfer von zeitgenössischer Kleidung ausgeht, legt er doch Wert darauf,

den Gestalten ein phantastisches und exotisches Flair zu verleihen. Einerseits soll damit das Geschehen in eine entfernte Vergangenheit verlegt werden, andererseits sollen die Folterknechte besonders negativ charakterisiert werden. Bei den Rüstungen der Soldaten fallen beispielsweise die Lederkoller auf, die üppig verziert sind und in Zadelröcken enden. Sie gehören dem Genre der ins Bizarre übersteigerten Phantasierüstungen an, das im 15. Jahrhundert eine langanhaltende Tradition hat.¹⁶ Der Austausch des scharf gefalteten Rocks zwischen den Soldaten des Thomas- und des Jakobus-Martyriums (*Abb. 165, 167*) belegt, daß dabei über die jeweils verwendeten Motive intensiv nachgedacht worden ist.

Auch bei den übrigen Schergen wird der pejorative Charakter des Kostüms deutlich, das die Figuren moralisch diskreditieren soll. Dies geschieht z. B. durch das Entblößen von Gliedmaßen: Die Schergen im Vordergrund der Simon und Judas-Szene (*Abb. 169*) und rechts vorne auf dem Bartholomäus-Martyrium (*Abb. 164*) haben beide gegenüber der Unterzeichnung verkürzte Gewänder, so daß sie mehr nacktes Bein zeigen. Daß der Mörder des Matthäus hingegen nicht, wie ursprünglich vorgesehen, zwei heruntergerutschte Beinlinge trägt, sondern einen hochgezogenen und einen heruntergerutschten (*Abb. 168*), hängt sicher mit der Überlegung zusammen, daß dieser Gegensatz eben noch unordentlicher wirkt. Aus demselben Grund hat der feiste Scherge im Vordergrund der Petrus-Kreuzigung einen seiner Beinlinge sorgsam heruntergekrepelt, während der andere lose um den Unterschenkel hängt.

Bei allen Bildfeldern sind in der Unterzeichnung Farbangaben eingetragen worden. Diese beschränken sich durchweg auf die Gewänder; sie berücksichtigen also weder Oberflächen, deren Farbton sich aus dem Bildgegenstand von selbst ergibt (beispielsweise Holz, Stein, Inkarnate, Rüstungen oder Bodenangaben), noch die Goldbrokate, für die offenbar ausschließlich Dunkelblau und Krapplackrot in Frage kamen. In einigen durch Verputzung dünn gewordenen Partien des Krapplacks ist das Zeichen schon mit dem bloßen Auge zu erkennen, so etwa in der Haube der Zuhörerin am rechten Rand des Jakobus-Martyriums (*Abb. 167*), auf der Schulter des Matthäus

13 Vgl. M. LECHNER, Art. „Matthias“, in: LCI, Bd. 7, Sp. 602–607.

14 Interessant ist der Vergleich mit dem Meister des Winkler-Epitaphs, dessen vom ehemaligen Zwölfbetenaltar in Wiener Neustadt stammender Zyklus in mancher Hinsicht mit Lochner verwandt ist. Die im Dom zu Bratislava (Preßburg) erhaltene Matthias-Tafel (*Abb. 257*) zeigt die Ermordung ebenso wie bei Lochner vor einem Altar. Ein im Rücken des Apostels befindlicher Scherge schwingt das Beil über dessen Haupt. Links daneben holt jedoch eine Figur mit Steinen zum Wurf aus.

15 Auch beim Meister des Winkler-Epitaphs findet das Martyrium an einem Altar statt; s. oben Anm. 14. Dies entspricht jedoch weder der Textüberlieferung noch der Bildtradition; vgl. die in LCI (wie Anm. 13), Sp. 606 angeführten Beispiele.

16 Teilweise phantastische Rüstungsdetails begegnen wohl schon bei Jan van Eyck; etwa bei der Rüstung des hl. Georg auf der Paele-Madonna oder bei verschiedenen Rüstungen auf der Budapester Kopie der Kreuztragung. Den Grad der Übersteigerung realer Motive bei Lochner kann man ermessen, wenn man mit den vom Typus her vergleichbaren, aber eher

nüchtern gesehenen Rüstungen auf der Karlsruher Passion oder auf dem Halderner Altar des Meisters von Schöppingen (Münster, Westfälisches Landesmuseum, Inv. Nr. 1038 LM) vergleicht. Zu ersterer s. Michael WOLFSON, Originalität und Tradition – Zu den ikonographischen und künstlerischen Quellen der Karlsruher Passion, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 45, 1991, S. 67–87, Abb. 2, 5, 6; zum letzteren vgl. Paul PEPER, Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530. Bestandskatalog des Westfälischen Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte Münster, Münster 1986, S. 102–136, Abb. S. 110. Ein schönes Beispiel dafür, wie noch Albrecht Dürer eine sagenhafte Gestalt aus längstvergangener Zeit in einer Phantasierüstung steckt, bietet seine vor einigen Jahren für das Berliner Kupferstichkabinett erworbene Entwurfszeichnung für das Grabmalprojekt Kaiser Maximilians; vgl. Fritz KORENY, „Ottoprecht Fürscht“. Eine unbekannte Zeichnung von Albrecht Dürer – Kaiser Maximilian I. und sein Grabmal in der Hofkirche zu Innsbruck, in: Jahrbuch der Berliner Museen 31, 1989, S. 127–148, besonders S. 127–130, 137.

Farbangaben unter	Petrus	Paulus	Andreas	Johannes Ev.	Jakobus d. Ä.	Bartholomäus
Krapplick	b	bb		8 8 8 8	d	8 w
Hellgrün	g	a		4		
Gelb	6	6	6			6
Hellblau			8			4 s
Grünblau	S	s S		ss ...	s	5 5
Hellrot	b r r		s		r	
Kaltes Weiß				HEUTE IMKARAT		
Warmes Weiß						
Dunkelblau						

Farbangaben auf dem linken Flügel

Farbangaben unter	Thomas	Philippus	Jakobus d. J.	Matthäus	Simon u. Judas	Matthias
Krapplick	b b	bb	8 8	8	8 e w	8
Hellgrün	p	4 p	4	p r r		4 4
Gelb	6	6 6 6		6		
Hellblau	4 w		4			
Grünblau	s	s	sss	s ...		5 5
Hellrot	r	r	r	8 s		s
Kaltes Weiß				w		
Warmes Weiß					5 6	
Dunkelblau					r	s

Farbangaben auf dem rechten Flügel

(Abb. 168) oder auf der Brust des Simon (Abb. 169). In der Infrarotreflektographie konnten im einzelnen folgende Farbangaben sichtbar gemacht werden:¹⁷

Aus den Tabellen geht hervor, daß die Farbangaben bei der Ausmalung größtenteils befolgt worden sind. Dadurch lassen sie sich den verwendeten Farben zuordnen. Unter dem Krapplick liegt regelmäßig ein Buchstabe, den man auf den ersten Blick für ein „b“ halten könnte, der aber wohl eher als „l“ zu lesen und als Kürzel für „Lack“ zu verstehen ist.¹⁸ Dasselbe „l“ findet sich auch in dem gleichfarbigen Gewand der Maria Magdalena auf der Nürnberger Tafel Lochners¹⁹ und konnte unter einem roten Gewand

auf einer um 1465 in Konstanz entstandenen Königsanbetung nachgewiesen werden.²⁰ Keine Probleme bereitet das große „G“ unter der gelben Farbe, das für „gelwe“, „geel“ oder „gell“, eben für „gelb“ stehen dürfte.²¹ Ebenso bedeuten das kleine „r“ und das „w“ wohl schlicht „rot“²² und „weiß“²³. Schwerer zu deuten ist der regelmäßig unter dem Grünblau auftretende Buchstabe. Es handelt sich um ein großes „S“, das beispielsweise für „Smalte“, „Saphir“ oder „Smaragd“ stehen könnte.²⁴ Angesichts der markanten grünlichen Tönung des benutzten Pigments wäre ich geneigt, der letzteren Alternative den Vorzug zu geben, zumal das Grimmsche Wörterbuch ausdrücklich

17 Die Zeichen in den Tabellen sind jeweils von der montierten Infrarotreflektographie, beim rechten Flügel in zwei Fällen, die anders nicht sichtbar zu machen waren, auch unmittelbar vom Monitor abgepaust worden. Sie geben daher jedes einzelne Zeichen so exakt wie möglich wieder, sind allerdings wegen technisch bedingter Schwankungen in den Größenverhältnissen nicht gänzlich maßstabsgerecht. Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die von mir gewählten Bezeichnungen optische Farbeindrücke meinen, keine spezifischen Pigmente. Auch die Bezeichnung „Krapplick“ für die dunkelrote Lasur ist insofern nur als *nom de convention* zu verstehen.

18 S. Jacob u. Wilhelm GRIMM, Deutsches Wörterbuch, Bd. 6, Leipzig 1885, Sp. 34f s.v. „Lack“.

19 Vgl. Molly FARIES, Stefan Lochners Unterzeichnungen: Erste Einsichten, in: ZEHNDER (1993), S. 169–180, hier Abb. 9. Faries hält den Buchstaben für ein „b“.

20 Claus GRIMM u. Bernd KONRAD, Die Fürstenberg Sammlungen

Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1990, S. 108–111, Nr. 8, hier S. 108, Abb. 8.2.

21 Diese Varianten weist das Grimmsche Wörterbuch (wie Anm. 18), Bd. 4.I.2, Leipzig 1897, Sp. 2878 nach, demzufolge Luther „gell“ schreibt, ebenso wie Dürer: Vgl. von letzterem die Farbangaben auf den Entwürfen für eine thronende Muttergottes mit Kind umgeben von Heiligen und musizierenden Engeln in Bayonne, Musée Bonnat (Friedrich WINKLER, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd. 4, Berlin 1937, S. 55f, Nr. 855f) oder auf der Berliner Zeichnung des Ottoprecht; vgl. Koreny (wie Anm. 16), S. 133–135, Abb. 11f. Fritz Koreny ist für Auskünfte zum Thema der Farbangaben zu danken.

22 Ebd. für das vordere Achselstück der Rüstung.

23 Vgl. WINKLER (wie Anm. 21).

24 Nicht um ein „B“, wie FARIES (wie Anm. 19), S. 179, Anm. 19 meint.

auf die Geläufigkeit des Adjektivs „schmarackten“ im Frühneuhochdeutschen hinweist.²⁵

Das Zeichen für das hellgrüne Pigment stellt keinen Buchstaben, sondern ein herzförmiges Blatt dar. Die Verwendung eines Blattes als Symbol für Grün entspricht einer weitverbreiteten Werkstattgepflogenheit, die sowohl in der Unterzeichnung von Tafelbildern nachzuweisen ist²⁶ als auch auf Zeichnungen.²⁷ Für die übrigen Zeichen lassen sich derzeit noch keine plausiblen Deutungen vorschlagen.

Wie aus den Tabellen ersichtlich wird, sind einige der Farbangaben anscheinend durchgestrichen oder, neutral ausgedrückt, durch einen Querstrich modifiziert worden. Man möchte vermuten, daß dies mit der Entscheidung zusammenhängt, an der betreffenden Stelle eine andere Farbe einzusetzen. Allerdings greift diese Erklärung nicht überall. Zutreffen könnte sie bei dem mit „S“ markierten, aber in Hellrot ausgeführten Ärmel auf der Matthäus-Szene. Bei dem krapplackfarbenen Gewand des Simon müßte man einen zweifachen Meinungsumschwung annehmen: Unterhalb des durchgestrichenen „l“ in Höhe des zweiten Knopfes von oben befindet sich ein zweites auf dem Bauch, und tatsächlich ist die damit bezeichnete Farbe schließlich auch verwendet worden. Ohne Erklärung bliebe allerdings das durchgestrichene „l“ auf dem krapplackfarbenen Koller des Messerschleifers in der Schindung des Bartholomäus.

Vor allem aber gibt es eine Reihe von Fällen, in denen man von der in der Unterzeichnung festgelegten Farbe abwich, ohne daß die Farbangabe vorher durchgestrichen worden wäre. Insgesamt sind folgende Farbwechsel zu beobachten:

Linker Flügel:

PETRUS (Inv. Nr. 821, Abb. 159):

Die heruntergerutschten Beinlinge des feisten Scherzen zur Rechten sollten ursprünglich in Krapplack ausgeführt werden anstatt in Hellrot.

PAULUS (Inv. Nr. 832, Abb. 160):

Keine Abweichungen

ANDREAS (Inv. Nr. 822, Abb. 161):

Sowohl das Untergewand der Zuhörerin mit Kind im Vordergrund als auch der Mantel der Figur links in der hin-

tersten Reihe sind mit dem „S“ für Grünblau markiert. Das erstere wurde in Hellblau, der zweite in Hellrot ausgeführt.

JOHANNES Ev. (Inv. Nr. 824, Abb. 162):

Bei dem hinteren Scherzen links, der den Evangelisten mit Öl übergießt, ist die Farbverteilung neu überdacht worden. Ursprünglich sollten seine Beinlinge grün, die Ärmel blau ausgemalt werden.

JAKOBUS d. Ä. (Inv. Nr. 823, Abb. 163):

Keine Abweichungen

BARTHOLOMÄUS (Inv. Nr. 826, Abb. 164):

Der hellblaue Ärmel des am Oberschenkel des Heiligen schneidenden Scherzen rechts war grünblau geplant. Die Kappe des Messerschleifers sollte möglicherweise in reinem Weiß von seinem krapplackfarbenen Kostüm abstecken, da sie mit einem „W“ markiert ist, während das Gewand ein „l“ für die Krapplack-Lasur trägt. Das Grünblau in den Beinlingen des Messerschleifers wird nicht durch ein „S“, sondern durch ein den Buchstaben „TS“ ähnelndes Zeichen angezeigt.

Rechter Flügel:

THOMAS (Inv. Nr. 827, Abb. 165):

Keine Abweichungen

PHILIPPUS (Inv. Nr. 825, Abb. 166):

Keine Abweichungen

JAKOBUS d. J. (Inv. Nr. 829, Abb. 167):

Keine Abweichungen

MATTHÄUS (Inv. Nr. 828, Abb. 168):

Die Veränderungen in der Farbkomposition stehen eindeutig im Zusammenhang mit den Änderungen am Kostüm des rechten Scherzen. Mit dem Entschluß, das ursprünglich nackt geplante rechte Bein dieser Figur mit einem grünblauen Beinling zu bekleiden, fiel diese Farbe für die Ärmel aus, für die sie zuerst vorgesehen war. Die Ärmel wurden dann in Hellrot ausgeführt, so daß man für die hellrot geplanten Beine des Scherzen, der mit seinem Schwert von oben zustößt, auf Grün ausweichen mußte. Das Grün kontrastiert außerdem wirkungsvoll mit dem krapplackfarbenen Beinling am rechten Bein des Helle-

25 S. das Grimmsche Wörterbuch (wie Anm. 18), Bd. 10.I, Leipzig 1905, Sp. 1338f, s.v. „smaragden“, „Smalte“ haben einen helleren Blauton, und auch wie Saphirblau sieht der Farbton nicht aus. Natürlich wäre „schmarackten“ nur im übertragenen Sinne als reine Farbbezeichnung zu verstehen, die nichts über die chemische Zusammensetzung des Pigments aussagen muß. Vermutlich handelt es sich bei dem Blau um Azurit; vgl. die Beiträge von Hermann KÜHN, Technischer Bildaufbau und Farbmateriale im Werk Stefan Lochners, in: ZEHNDER (1993), S. 181–185; ders., Malmaterial und technischer Aufbau Altkölnner Malerei, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 51, 1990, S. 69–98; ders., Pigmentanalysen, in: ZEHNDER (1990), S. 568–666, hier S. 607–614.

26 Ein herzförmiges Blatt unter Grün auch auf der bereits erwähnten Tafel aus Konstanz; vgl. GRIMM u. KONRAD (wie Anm. 20), S. 108, Abb. 8.1. Dasselbe auf einem halbfigurigen Propheten von Bernhard Strigel in der Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. 57; vgl. R. HAHN, „Daß Du immer echtes Gold und gute Farben gebrauchen sollst.“ Beobachtungen zur Polychromie an Ulmer Retabeln um 1500, in: Meisterwerke massenhaft. Die

Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, Ausstellungskatalog Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1993, S. 277–293, hier S. 279f, Abb. 420.

27 Mit Farbangaben versehen werden verständlicherweise am häufigsten Nachzeichnungen und Scheibenrisse. Beliebige Beispiele: Hans Burgkmairs Nachzeichnungen, z. B. nach dem Columba-Altar oder nach einer unbekannten Beweinungstafel, beide im Nationalmuseum in Stockholm; vgl. Peter HALM, Hans Burgkmair als Zeichner, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3.F 13, 1962, S. 75–162, hier S. 80f mit Abb. 5f. Scheibenrisse von Hans Baldung Grien; vgl. Carl KOCH, Die Zeichnungen Hans Baldung Griens, Berlin 1941, Nr. 75, 82, 145. Wohl als Umsetzung seines Beinamens „Grien“ setzt Baldung ein Rebblatt auf einigen Zeichnungen aus seiner Nürnberger Gesellenzeit signaturhaft ein, z.T. begleitet von dem Monogramm „HB“. Vgl. ebd., S. 19, Nr. 14 (freundlicher Hinweis von Werner Schade). Auf der oben erwähnten Zeichnung benutzt Dürer ein Kleeblatt als Farbangabe.

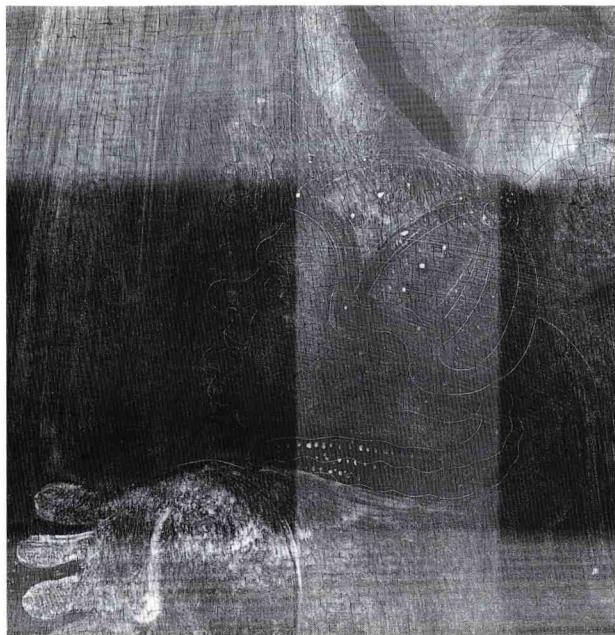


Abb. 171: Stefan Lochner, Martyrium des hl. Petrus, Röntgenaufnahme: Kopfeines Scherzen, Frankfurt, Städels



Abb. 172: Stefan Lochner, Marter des hl. Johannes Ev., Röntgenaufnahme: Johannes im Ölbad, Frankfurt, Städels

bardenträgers, das vielleicht ursprünglich ebenso wie sein linker Fuß nackt sein sollte. Die Mütze dieser Figur ist mit dem „S“ für Grünblau markiert, weist aber eher einen dunkelblauen Ton auf.

SIMON UND JUDAS (Inv. Nr. 830, Abb. 169):

Der vorne stehende Scherge mit dem Schwert sollte ursprünglich gelb gekleidet sein und eine weiße Zipfelmütze tragen. Der Umhang des Vornehmen im Hintergrund trägt die Farbangabe für Hellrot; stattdessen wurde er in Dunkelblau ausgeführt, um einen Kontrast zu den unmittelbar angrenzenden mit Krapplack lasierten Zipfelmütze zu bilden.

MATTHIAS (Inv. Nr. 831, Abb. 170):

In der Mütze des Mörders findet sich das „S“; sie sollte also ursprünglich blau statt hellrot sein.

Eine dendrochronologische Datierung von Nußbaumholz ist derzeit nicht möglich.

BESCHREIBUNG

Linker Flügel:

PETRUS (Inv. Nr. 821):

Auf einem ansteigenden Plateau sind vier Scherzen damit beschäftigt, den Apostel kopfüber an das Kreuz zu binden. Dabei schlingen sie ein dünnes Seil in vielen Windungen um seine Arme und seinen ganzen Körper. Rechts vom Kreuzstamm steht hinten ein Scherge in grünem Wams mit buschigem Schnurrbart und Backenbart, der einen roten Turban trägt. An seiner Hüfte baumelt ein Dolch. Er stemmt sich von hinten gegen die Beine des Apostels,

den er am rechten Fuß und an der Wade gepackt hat. Vor ihm steht ein feister, gnomenhafter Soldat breitbeinig über dem Kreuzbalken und unterstützt das Aufrichten des Kreuzes, indem er mit dem linken Arm den Leib Petri umfaßt, mit seiner Rechten dessen Wade packt. Über einem roten Wams trägt der Gnom ein Kettenhemd, darüber einen honiggelben Waffenrock. Von seinen roten Beinlingen ist der linke heruntergekrempt, der rechte hingegen heruntergerutscht und schlottert lose um die Wade. Infolgedessen ist die Brüche sichtbar. Seine Füße stecken in schwarzen Schuhen. Weiter trägt der Soldat an nietenbesetztem Ledergürtel ein Kurzschwert in lederner Scheide und einen kleinen Rundschild; eine mit Beschlägen verzierte Sturmhaube komplettiert seine Rüstung. Auf der linken Seite steht ein größerer und eher drahtiger Soldat mit dunklem Kraushaar und einem Spitzbart gleichfalls mit weit gespreizten Beinen über dem Kreuzbalken. Mit grimmigem Gesichtsausdruck zieht er mit seiner Rechten an einem Ende des Seils, das die Beine und den Rumpf des Apostels umschlingt. Zu grünen Beinlingen trägt der Mann über einem grünen Wams, das am Ärmel mit einem großen Metallknopf und einer Nestel versehen ist, ein Kettenhemd. Darüber hat er einen ärmellosen, unten gezadelpeten sandfarbenen Waffenrock gezogen und um den Kopf ein bläulich-weißes Tuch als Stirnband geschlungen. Links außen beugt sich ein blondgelockter Jüngling über den Kreuzbalken, das rechte Bein in gewagtem Schritt weit vorgestellt. Er hält das andere Ende des Seiles und ist im Begriff, es in einer letzten Windung um das Handgelenk des Apostels festzuzurren. Bekleidet ist er mit einem graublauen Wams mit wattierten Halbärmeln über rotem Untergewand und mit roten, am Wams vernestelten Beinlingen. Mit wachem Blick, aber gänzlich ungerührt ver-



Abb. 173: Stefan Lochner,
Flügelaußenseite mit
den hll. Antonius Eremita,
Cornelius, Maria
Magdalena und einem
Stifter, München,
Alte Pinakothek

folgt der Apostel die Bemühungen seiner Peiniger. Sein Kopf mit gelichtetem Haarkranz und Stirnlocke entspricht dem gängigen ikonographischen Typus. Er trägt eine dunkelblaue Tunika. In der linken oberen Bildecke schweben vier ganz in Blau gewandete Engel herbei, die ein geöffnetes Buch halten.²⁸

PAULUS (Inv. Nr. 832):
Die Enthauptung des Apostels findet auf einer dünn be-

wachsenen Wiese statt, die einige Büsche nach hinten abgrenzen. Der Heilige kniet nach rechts gewandt auf dem Boden; sein Oberkörper ist vornüber gesunken, so daß die Unterarme aufliegen und seine über Kreuz gefesselten Hände sichtbar werden. Sein abgeschlagenes Haupt schwebt in einer Momentaufnahme in der Luft, während aus dem Halsstumpf Blut spritzt. Unter dem Apostelkopf befinden sich drei mit Wasser gefüllte kreisrunde Löcher. Sie stellen die drei Quellen dar, die der Legende nach beim

28 WEIZSÄCKER (1900), S. 184 vermutet in dem Buch eine Anspielung auf die Prophezeiung des Martyriums in Joh. 21, 18.

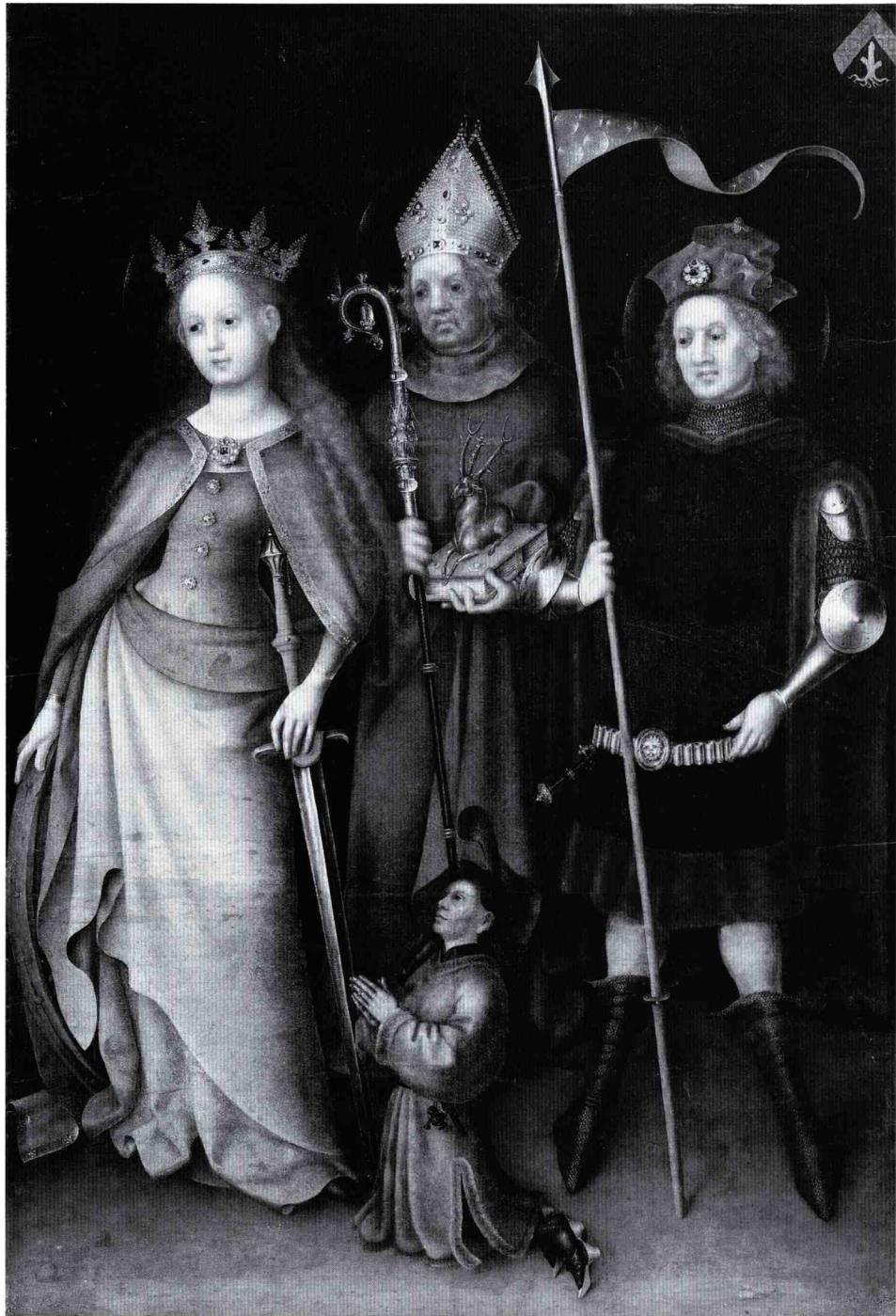


Abb. 174: Stefan Lochner,
Flügelaussenseite mit
den hll. Katharina, Hubertus,
Quirinus und einem
Stifter, München,
Alte Pinakothek

dreimaligen Aufschlagen des Hauptes auf dem Boden entstanden sind.²⁹ Paulus ist mit einer roten Tunika und einem grüngefütterten Manteltuch in gleicher Farbe bekleidet. Dicht hinter seinem Rumpf steht der Henker in stark ponderierter Haltung. Vor seinem Leib führt er den Bidehänder zurück in die mit Beschlägen verzierte Scheide. Der grauhaarige, bärtige Mann mittleren Alters trägt zu einem gelben Wams mit wattierten Ärmeln blau-grüne vernestelte Beinlinge. Sein Blick geht nach links und

leitet damit zu der Vierergruppe über, die hinter dem Rumpf des Apostels auftritt. Sie wird angeführt von der mächtigen Figur des feisten Kaisers Nero, der über einem Untergewand aus blauem Samt einen pelzverbrämten Mantel aus rotem Goldbrokat trägt. Auf einem Wulst aus blauweißem Tuch sitzt seine Krone, rötliche Handschuhe bedecken seine Hände, und sein rechtes Ohr ziert ein Ohring. In der Linken hält er ein goldenes Szepter. Rechts neben ihm steht ein hagerer vollbärtiger Mann in blauem

29 Vgl. M. LECHNER (wie Anm. 7).

Goldbrokatmantel, der einen Hut mit gewellter Krempe trägt. In der Linken hält er ein Richtschwert. Im Rücken der beiden Würdenträger tauchen noch zwei Scherzen mit breitkremigen Spitzhüten auf.

ANDREAS (Inv. Nr. 822):

Auf einer Wiese, die u. a. mit Erdbeeren und Stiefmütterchen bewachsen ist und zur Linken von einer felsigen Erhebung begrenzt wird, ist links das Kreuz mit dem Heiligen errichtet. Es ist leicht bildeinwärts gedreht, so daß der Apostel sich einerseits dem Betrachter, andererseits aber auch der in der rechten Bildhälfte versammelten Volksmenge zuwendet. Dargestellt ist die in den Legenden geschilderte Predigt, mit der Andreas am Kreuz hängend binnen zweier Tage eine große Volksmenge bekehrt habe. Um die Schar der Zuhörer anzudeuten, gibt der Maler acht Gestalten unterschiedlichsten Schlages wieder, die schräg in die Tiefe gestaffelt sind. Sie blicken allesamt gebannt auf den Apostel und werden durch seine Rede zum Nachdenken bewegt; teilweise beten sie. In der rechten unteren Bildecke hockt eine im Profil gezeigte junge Mutter mit ihrem nackten Kind. Ihr hoher Turban und die beiden langen, über ihren ganzen Rücken hinabfallenden Zöpfe weisen sie als Zigeunerin aus.³⁰ Über einem leuchtend blauen Rock trägt sie ein pelzverbrämtes gelbes Manteltuch. Links von ihr und etwas in die Tiefe versetzt, kauert ein Mann mit tatarischen Gesichtszügen, geflochenem Spitzbart und langen Schnurrbartenden. Er hat das rechte Bein untergeschlagen, das linke aufgestellt und stützt den Kopf in die linke Hand, während er mit der rechten das Ende einer langen Kordel mit einer Troddel am Ende hält. Sein rechter Arm hängt merkwürdig verdreht herunter: Offenbar ist die Lähmung gemeint, welche der Legende nach die Scherzen befiehl, als sie den Heiligen entgegen seinem Wunsch wieder vom Kreuz lösen wollten. Auch seine üppige Kleidung signalisiert, daß er auf der Seite der Herrschendne steht: Über einer Kappe mit Kinnriemen trägt er auf dem Kopf noch einen pelzgefütterten roten Spitzhut, über einem Untergewand aus grünem Goldbrokat eine pelzverbrämte Schuba in der gleichen Farbe. Seine Hände stecken in pelzgefütterten roten Handschuhen, die roten Beinlinge in braunen Stiefeln. Eine ganz in Blau gekleidete Frau mit Turban, welche mit gefalteten Händen im Schneidersitz hockt, schließt die vorderste Reihe der Zuhörer nach hinten ab. In der zweiten Reihe sitzt hinter ihr ein Bärtiger in Rot mit einem breitkremigen Hut, dessen Krempe vorne gespalten und aufgestellt ist. Rechts neben ihm hat ein blonder, vollbärtiger Mann mittleren Alters die Hände zum Gebet gefaltet. Er trägt über rotem Wams einen Mantel aus rotem Goldbrokat mit Pelzkragen, sowie einen dazu passenden pelzgefütterten Spitzhut. Dem Kostüm nach der Vornehmste, muß er den Landpfleger Aegeas verkörpern, dem die Legende die späte

Reue zuschreibt.³¹ Seine Nachbarin zur Linken ist eine alte Frau, deren Kopf eine Riss mit gekräuseltem Saum schmückt. Über einem schulterfreien türkisfarbenen Kleid mit weitem Ausschnitt trägt sie ein weißes Hemd. Zwei Spindeln mit roter und schwarzer Wolle stecken neben ihrem Oberschenkel im Boden. Sie scheint gleichfalls zu beten. Hinter dieser zweiten Reihe tauchen noch die Köpfe zweier dunkelhaariger Gesellen mit Spitzhüten und wilden Locken auf. Die Blicke sämtlicher Figuren ruhen auf dem Apostel, der mit einem vorne geknopften, körperbetonten Rock aus rotem Stoff und einem gleichfarbigen Manteltuch bekleidet ist. Seine geschlitzten Ärmel sind aufgeknöpft und an den ausgestreckten Armen heruntergerutscht. Sie geben den Blick auf die mit Stricken ans Kreuz gebundenen Handgelenke frei. Kunstvoll ist der weite Mantel des Heiligen drapiert. Seine beiden Mantelhälften sind vor der Brust zusammengeknöpft, dann über die Schultern gelegt und hinter dem Kreuz entlanggeführt bis zur Hüfte, wo sie vor dem Unterleib des Apostels wieder zusammengeschlagen sind. Dort schnürt ein dickes Seil Mantel, Körper und Kreuz fest zusammen, so daß der geraffte Mantelstoff in Form einer Faltenkaskade zwischen den Beinen nach unten hängt.

JOHANNES EV. (Inv. Nr. 824):

Auf kahlem Boden steht ein kupfförmiger gemauerter Ofen, in den ein metallener Kessel eingelassen ist, dessen trichterförmiger Rand aus genieteten Blechen besteht. In dem Kessel sprudelt siedendes Öl unter Blasenbildung. Der nackte Leib des Evangelisten ragt frontal aus dem Gefäß; die kochende Flüssigkeit reicht ihm fast bis an den Bauchnabel. Johannes hat die Linke auf sein Herz gelegt, während er sich mit der Rechten am vorderen Rand festhält. Obwohl sein Kopf dem Betrachter in strenger Frontalität zugewandt ist, geht sein Blick nach links, wo zwei Scherzen mit seiner Marter beschäftigt sind. In der rechten unteren Bildecke erscheint die Rückenfigur eines Mannes mit blonden Locken, Kinnbart und Hakennase, der das Feuer schürt. Mit einer Stange bewegt er die Scheite im Feuerloch des Ofens, aus denen hellgelbe durchsichtige Flammen schlagen. Angefeuert worden ist mit den dünnen Stecken, von denen ein kleiner Stoß in der Bildmitte vor dem Ofen liegt. Über einem blaugrünen Hemd trägt der als Heizer eingesetzte Soldat ein rotes Wams, einen Spitzhut und braune Stiefel. Wegen der Hitze hat er sich seiner Beinlinge entledigt, so daß der Blick des Betrachters auf seine Brüche und die nackten Beine fällt. An einem als Gürtel um die Hüfte geschnürgten Tuch baumelt ein Schwert in der Scheide von seiner rechten Seite. Hinter ihm steht, ein Stück weit in die Bildtiefe versetzt, in breitbeinigem Stand ein schwarzhaariger Geselle mit Vollbart und zerzauster Frisur. Er gießt aus einer hölzernen Schöpfkelle mit langem Stiel Öl über das

30 Freundlicher Hinweis von Fedja Anzelewsky. ALDENHOVEN (1902), S. 156 sieht in der Alten rechts hinter ihr eine Zigeunerin.

31 Er gibt den Befehl, den Heiligen wieder loszubinden; vgl. M. LECHNER, Art. „Andreas“, in: LCI, Bd. 5, Sp. 138–152, hier 139, 150; Die LEGENDA AUREA des Jacobus de Voragine, übers. v. Richard Benz, Heidelberg⁸1975, S. 21f.

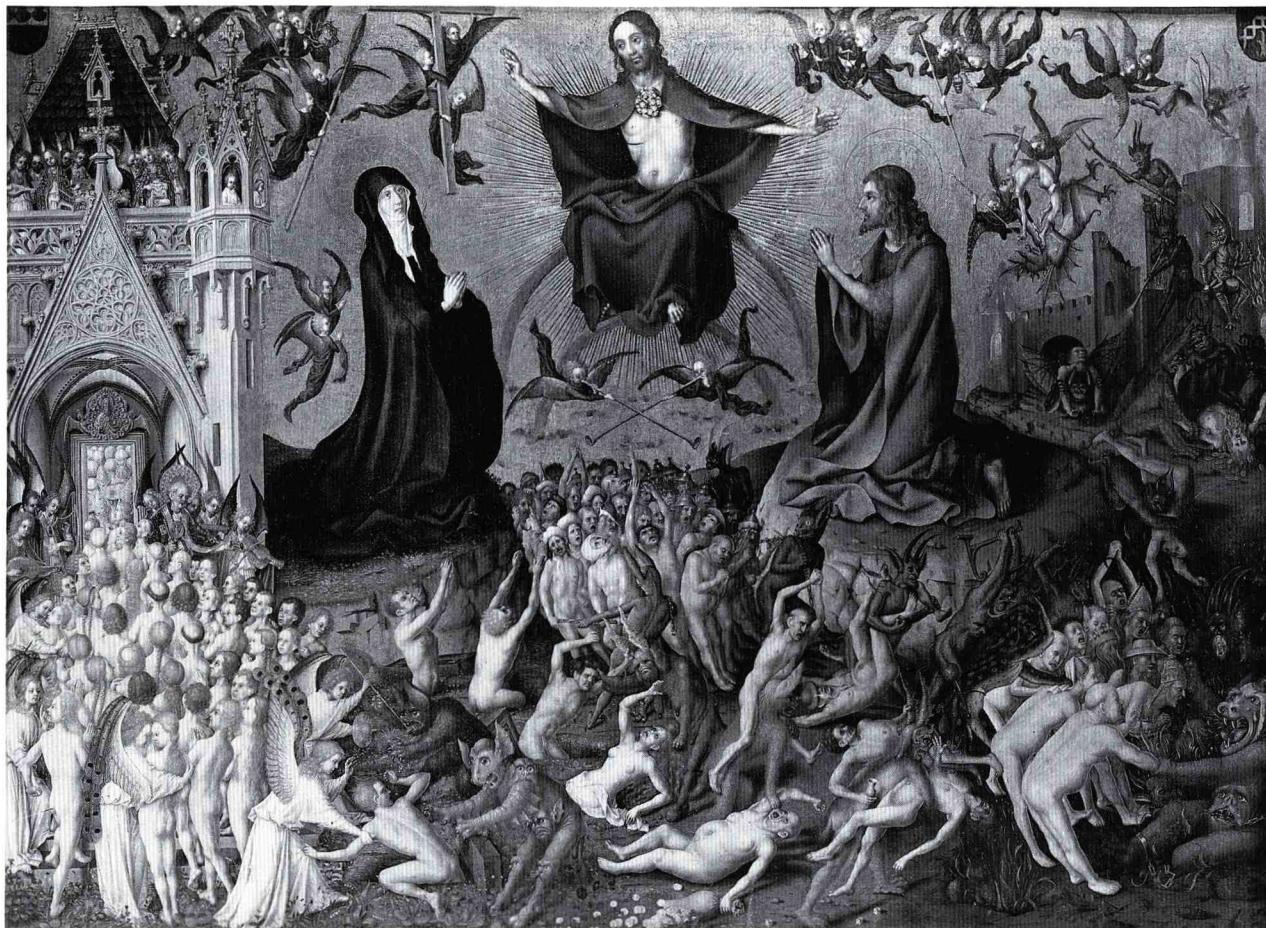


Abb. 175: Stefan Lochner, Jüngstes Gericht, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Haupt des Evangelisten. Sein rotes Wams und seine grüne, halbärmelige Weste sind aufgeknöpft, so daß ein weißes Unterhemd zum Vorschein kommt. Dazu trägt er rote Beinlinge und gleichfalls ein Schwert an einem Gürteltuch. Auf der gegenüberliegenden Seite steht eine Gruppe von vier Personen neben dem Ofen. Ihren Mittelpunkt bildet die gravitative Figur des bärtigen Kaisers Domitian, der mit der geöffneten rechten Hand gestikuliert, während er mit der Linken die Spitze seines langen Bartes greift. Sein Ornat besteht aus einem bodenlangen, mit Zobel verbrämten Mantel aus rotem Goldbrokat, mit Troddeln verzierten weißen Handschuhen und einem Fellhut mit Bügelkrone und Agraffe, den er über einer roten Kappe mit Goldborte trägt, wobei zusätzlich ein weißer Tuchwulst die Last der Krone verteilt. Eine reiche Goldschmiedearbeit mit Perlen und Edelsteinen an zwei über die Schulter gelegten Trägern schmückt seine Brust; sie erinnert entfernt an ein Pektorale. Der Kaiser wendet sich einem blondgelockten Jüngling mit Hakennase und kurzem Spitzbart zu, der rechts vor ihm steht und dem Betrachter den Rücken zukehrt. Die Kleidung nach handelt es sich um einen Höfling; denn er trägt zu blaugrünen Beinlingen ein Wams aus blauem Brokat, darüber einen kurzen ärmellosen Rock mit Pelzbesatz aus blauem Goldbrokat und eine Kappe aus dem gleichen Material. An sei-

nem goldenen Gürtel hängen auf der linken Körperseite übereinander ein schlankes Schwert und eine rote Brieftasche mit goldenen Verschlüssen. Der junge Mann blickt konsterniert nach links; man hat den Eindruck, daß er vom Kaiser für das wundersame Mißlingen der Folter zur Rechenschaft gezogen wird. Hinter den beiden Würdenträgern tauchen noch zwei schlchter gekleidete Männer mit Spitzhüten in Rot und Grün auf, die das Geschehen in der Bildmitte eher teilnahmsvoll beobachten.

JAKOBUS d. Ä. (Inv. Nr. 823):

Auf einem kahlen Hügel kniet der Apostel, in eine grüne Tunika und ein weites Manteltuch gleicher Farbe gekleidet, rechts im Vordergrund. Er wendet sich mit geneigtem Haupt nach rechts, die Hände zum Gebet gefaltet. In seinem Rücken steht in weit ausgreifender Schrittstellung mit nach links gewandtem Oberkörper der schnurrbärtige Henker, der über seine Schulter hinweg den Heiligen fixiert und mit beiden Händen ein orientalisch anmutendes Krummschwert gepackt hat, mit dem er hinter seinem Kopf weit ausholt. Im nächsten Augenblick wird er mit seinem ganzen Körper eine halbkreisförmige Drehung nach rechts vollziehen und den tödlichen Streich führen. Zu blaugrünen Beinlingen trägt er ein rotes, seitlich geknöpftes Wams; ockerfarbene Handschuhe, schwarze Stie-

fel und eine blaugrüne, spitz zulaufende Kappe mit einem darumgeschlungenen weißen Tuch vervollständigen seine Bekleidung. Am Gürteltuch baumelt auf seiner rechten Seite die lederne Schwertscheide. Im linken Bilddrittel werden drei Figuren Zeugen der Enthauptung. Im strengen Profil wendet sich der vollbartige Herodes Agrippa³² nach rechts, in der Linken hält er ein goldenes Szepter, mit der flachen rechten Hand weist er auf den Delinquenten, die Ausführung seines Befehls erwartend. Seine breitkrempige Pelzmütze mit krummer Spitze und sein Mantel bestehen aus blauem Goldbrokat; unter der Mütze bedeckt ein grünes Tuch mit goldener Borte sein Haupt. Schließlich trägt er ockerfarbene Handschuhe und braune Schuhe. Die Gestalt des Hohepriesters wird halb verdeckt von der Rückenfigur eines blondgelockten Mannes in blauem Mantel mit rotem Pelzhut. Unter dem Mantel trägt dieser eine rote, pelzgefütterte Tunika und braune Stiefel. Links neben ihm wird die Figur eines Bärtigen in rotem Brokatmantel vom Bildrand überschnitten, der mit der Rechten in die Richtung des Martyriums weist. Er trägt einen grünen Turban und eine Bauchbinde gleicher Farbe. Schräg hinter ihm taucht von dem vierten Beobachter nur noch der braune Hut auf.

BARTHOLOMÄUS (Inv. Nr. 826):

Die grausigste der zwölf Martyriumsszenen vollzieht sich auf einer grünen Wiese, auf der Erdbeeren, Maßliebchen und Akelei blühen. Dort erstreckt sich eine fast bildparallel aufgestellte hölzerne Bank annähernd über die gesamte Bildbreite. Nach links gewandt liegt der nackte Apostel bäuchlings auf diesem Möbel, an das er mit einem zweimal um seine Hüfte geschlungenen Seil gefesselt ist. Bartholomäus stützt sich auf den linken Ellbogen und blickt über seine rechte Schulter auf den Hauptakteur unter den Schergen. Dieser steht extrem breitbeinig hinter der Bank und reißt mit beiden Händen einen großen Fetzen Haut von der Schulter und dem Oberarm des Heiligen. Dabei lehnt er sich mit dem Oberkörper weit zurück, so daß dem Betrachter der nötige Kraftaufwand verdeutlicht wird. Quer im Mund hält er das Messer, mit dem er zuvor die Haut seines Opfers eingeritzt haben muß. Der grausame Folterknecht ist ein schwarzhaariger Krauskopf mit Fusselfbart. Über einem grünlichen Wams trägt er ein Kettenhemd, darüber einen hellroten Waffenrock. Unter der Bank lugen seine dunkelroten Beinlinge hervor. Unmittelbar zu seiner Linken begleiten zwei weitere Schergen das Geschehen. Der vordere ist ein fast kahlköpfiger feister Mann in blauem Rock. In der Linken hält er einen kugelförmigen Becher mit hohem Trichterrand, der offenbar Salz enthält, daß der Feiste in die Wunde streuen soll. Möglicherweise zögert er noch; denn beschwörend redet sein Nachbar zur Rechten auf ihn ein und hat sogar eine Hand auf seine Schulter gelegt. Der Agitator ist mit einem Kettenhemd und einem blaugrünen Waffenrock bekleidet; auf dem Kopf trägt er einen kuriosen Spitzhut in Rot, dessen Krempe in eine vordere und zwei seitliche volu-

tenartig aufgerollte Klappen geteilt ist. Ganz rechts nehmen schließlich zwei weitere Folterknechte ihren Platz am Fußende der Bank ein. Der vordere steht in weitem Aufschritt an der Ecke des Möbels und beugt sich über das linke Bein des Apostels. Mit der Linken faßt er nach dem Oberschenkel seines Opfers, an dem er mit dem Messer in seiner Rechten gerade einen langen, bis zur Wade reichenden Schnitt anbringt. Dabei geht der brünette Vollbartträger mittleren Alters konzentriert zu Werke. Er ist mit einem blauen Wams und mit einem honiggelben, unten gezadelten Waffenrock bekleidet und trägt einen Turban aus weißem Stoff, sowie graue Stiefel; seine Beine sind nackt. Sein weißes Gürteltuch ist bis zum Gesäß nach unten gerutscht, obwohl der schlanke Krummsäbel in verzierter Lederscheide nicht daran befestigt ist. Dieser hängt mit kurzen Kettchen an einem Ring, der seinerseits von einer langen, über die hintere rechte Schulter des Mannes geführten Kette gehalten wird. Der hintere Folterknecht scheint am rechten Bein des Heiligen in gleicher Weise tätig zu sein, auch wenn der Schnitt selbst von der vorderen Figur verdeckt wird. Er trägt langes braunes Haar und einen üppigen Vollbart, einen grünen Brokatmantel und einen skurrilen roten Spitzhut mit vergoldeter Spitze. In der linken unteren Bildecke sitzt schließlich ein Greis mit einem grauen geflochtenen Spitzbart und einem Schnurrbart vor der Bank mit einem ausgestreckten und einem angezogenen Bein auf dem Boden. Er wetzt ein stumpfes Messer desselben Typs, den die Schinder verwenden, an einem Schleifstein. Zwei weitere Schleifsteine ragen aus einem tönernen Becken voll Wasser, das unter der Bank für ihn griffbereit steht. Der alte Mann trägt zu blaugrünen Beinlingen einen ärmellosen Rock in Rot und eine rote Kappe mit Kinnband. Seine Kleidung ist unvollständig und in beklagenswertem Zustand: Die Füße sind nackt, die Beinlinge an den Knien durchgewetzt, und unter seinem Rock gibt es anscheinend keine Unterwäsche. An einem Ledergürtel hängt ein kleines Messer in lederner Scheide von seiner Taille.

Rechter Flügel:

THOMAS (Inv. Nr. 827):

Auf kahlem, steinigem Boden markiert eine Mauerecke am linken Bildrand eine Einfriedung, in der sich auf gemauerter Substruktion eine grüne Marmorsäule erhebt, auf der die bronzenen Statue eines nackten Götzen steht. Sie ist ins Wanken geraten; der Oberkörper der Figur knickt seitlich ab. Voll Entsetzen betrachtet der Hohepriester rechts davon mit erhobenen Armen den bevorstehenden Sturz des Kultbildes. Über einem Gewand aus rotem Goldbrokat trägt er einen gelborangen, mit blauen Blumen gemusterten Kapuzenmantel, sowie eine rote, blaugefütterte Pelzmütze, deren umgeschlagene breite Krempe mit einer perlengeschmückten Agraffe besetzt ist. Rechts neben ihm teilen zwei weitere Gestalten sein Erschrecken. Die linke von beiden ist ein Mann mit dunklen Locken in

³² LEGENDA AUREA (wie Anm. 31), S. 489f.

grünlichem Hemd, der einen grünen Hut trägt und grimig die Zähne fletscht. Anders reagiert sein Nachbar in blauem Mantel mit blaugrünem Spitzhut, der die Hände gefaltet hat und aus den Augenwinkeln nach links schiebt. Er scheint durch das wundersame Geschehen bekehrt oder im christlichen Glauben bestärkt worden zu sein. Vor diesen drei Zuschauern fällt ein entfesselter Mob über den Verursacher dieses Wunders her. Der Apostel hat anscheinend im rechten Bilddritt vor dem Kultbild gestanden; unter dem Ansturm seiner Peiniger ist er rücklings zu Boden gestürzt und stützt sich, halb sitzend, halb liegend, mit dem rechten Unterarm reflexhaft vom Boden ab. Rechts außen steht hinter ihm ein Soldat, der mit der Linken den Heiligen an der Stirn gepackt hat und seinen Kopf ins Genick reißt, während er mit der Keule in seiner Rechten zum tödlichen Schlag ausholt. Beide Hände stecken in braunen Handschuhen. Über einem roten Wams trägt der Krieger ein Kettenhemd und einen ledernen Harnisch, der aus Harnischbrust, Schuppenpanzer und einer Art Faltenrock besteht. Ein dunkelgrünes Tuch, über der linken Schulter geknotet, dient als Umhang, als Kopfschmuck ein blauer Turban mit einer vertikalen Goldborte. Links von ihm führt ein Mann in einem schllichten dunkelroten Kittel mit beiden Händen ein langes Schwert, mit dem er den Hals des Apostels durchbohrt. Die hellrote Mütze mit breiter, geteilter und volutenartig aufgerollter Krempe läuft in einer Spitze aus, die an den seit dem 13. Jahrhundert verbreiteten Judenhut erinnert. Links neben ihm macht ein vornehmer Greis einen weiten Ausfallschritt auf den Heiligen zu. Mit beiden Händen führt er eine sehr lange Lanze, welche in die Brust des Apostels eindringt und, wie auch die Schwertspitze, aus seinem Rücken wieder austritt. Der grauhaarige, bärtige Alte trägt zu mittelblauen Beinlingen und braunen Stiefeln ein dunkelblaues Wams unter einem ärmellosen, pelzgefütterten Rock aus blauem Goldbrokat mit weiten seitlichen Schlitzen und einer Kapuze, der mit einem Tuch gegürtet ist. Darüber folgt ein gleichfalls pelzgefütterter blauer Umhang, der vor der Brust von einer Agraffe zusammengehalten wird. Im Nacken des Greises hängt an einer Schnur eine ähnliche Kappe wie die seines Nachbarn, jedoch in Blaugrün. Der vierte und letzte Angreifer ist die erstaunlichste Figur, die auf merkwürdige Weise die Silhouette des Opfers vervollständigt. Im äußersten Vordergrund stürmt ein im Profil gesehener Scherze von links in einer Art Knielauf heran und fällt mit weit vorgestrecktem Oberkörper über den Apostel her, den er mit der Rechten am Ausschnitt der Tunika gepackt hat. In seiner Linken schwingt er einen Stein. Bekleidet ist der Mann mit einem langen, honiggelben Mantel mit weitem seitlichen Schlitz und Pelzfutter, der mit einem breiten Tuch in der Taille gegürtet ist, grauen Stiefeln und einem hellroten, grüngefütterten Hut mit gekrümmter Spitze und gerollter Krempe, unter dem ein langes weißes Kopftuch über die Schulter fällt. Insgesamt gelingt es dem Maler, das Tumultuarische des Geschehens mittels einer verwirrenden Vielfalt einander überkreuzender Gliedmaßen und Stoßrichtungen im Zentrum der Bildhandlung auszudrücken.

PHILIPPUS (Inv. Nr. 825):

Auf nach links leicht ansteigendem kahlen Gelände ist ein hölzernes T-Kreuz errichtet; Holzkeile und Steine sichern seine Verankerung im Boden. Vor dem Kreuzstamm hängt der Leib des ganz in Blau gekleideten Apostels; seine Arme sind über den Querbalken gelegt und die Hände an dessen Rückseite mit Stricken festgezurrt. Ein weiterer Strick ist zweimal um seine Unterschenkel und den Kreuzstamm geschlungen. Der Heilige trägt einen Ledergürtel, an dem Federetui und Tintenfaß hängen; sein weiter Mantel fällt wie ein Ehrentuch hinter dem Kreuz herab. Vor diese Folie tritt auf der linken Seite ein feister Hohepriester mit Stoppelbart unter das Kreuz, der dem Märtyrer eine Fratze schneidet, indem er mit beiden Zeigefingern seine Mundwinkel auseinanderzieht und die Zunge herausstreckt. Über einem blauen Unterrock trägt er einen Mantel aus rotem Goldbrokat, der mit einer blauen Bauchbinde gegürtet ist. Unter seinem Spitzhut bedeckt noch ein blaues Kopftuch sein Haupt. Hinter ihm schreitet ein älterer Würdenträger mit grauem Spitzbart heran, der sich gesetzter verhält und zu sprechen scheint. Mit der Rechten stützt er sich auf ein langes Richtschwert, die Linke hat er mit ausgestrecktem Zeigefinger erhoben, um seine Rede zu unterstreichen. Über einem gelben Rock trägt er einen knielangen, ärmellosen Kittel aus blauem Goldbrokat, dessen Saum mit Glöckchen behängt ist, dazu eine Mütze mit gekrümmter Spitze aus dem gleichen Stoff mit grün-blauen Kinnriemen. Möglicherweise erteilt er den Befehl zur Exekution, die in diesem Moment beginnt. Vor den beiden Würdenträgern steht breitbeinig ein Scherze mit weißem Turban, nach rechts gewandt, der in der ausgestreckten rechten Hand einen Stein hält. Während er mit elastisch ins Kreuz gelehntem Oberkörper zum Wurf ausholt, rafft seine Linke den Zipfel seines Wamses zu einer Schürze mit einem weiteren Stein darin. Seine Kleidung ist auffallend gelockert. Das grüne Wams ist ganz aufgeknöpft und gibt den Blick auf das weiße Unterhemd frei, in dessen weitem Halsausschnitt die behaarte Brust des Mannes sichtbar wird. Beinlinge trägt er nicht, so daß seine Beine zwischen der unter dem Wams hervorschauenden Brüche und den grauen Schaftstiefeln nackt sind. An dem weißen Gürteltuch baumelt hinter dem rechten Bein des Mannes ein kurzes Schwert. Spiegelbildlich auf den Scherzen in Grün bezogen ist die Rückenfigur des zweiten Steinewerfers auf der rechten Seite der Tafel. Mit federndem Schritt bewegt sich der jugendliche Mann mit Knollnase und braunem mittellangen Haar bildeinwärts auf das Kreuz zu. In der Rechten schwingt er einen Stein, mit der Linken faßt er sein Gürteltuch. Zu einem gelben, seitlich geschlitzten Wams mit gezadeltem Saum trägt er hellrote Beinlinge; um die Stirn hat er ein langes weißes Tuch geschlungen. Auf seiner linken Seite hängt an zwei mit einem Ring verbundenen Ketten ein schmaler Krummsäbel, wie ihn auch der gelbgekleidete Scherze auf der Schindung des hl. Bartholomäus trägt. Hinter dem Burschen steht ein Handlanger, der einen Korb mit Steinen griffbereit hält. Durch seinen ponderierten Stand versucht der spitzbärtige Mann, das Gewicht des schweren

Korbes auszugleichen, während er zu dem Heiligen aufblickt. Er ist mit einem dunkelgrünen Wams und dunkelroten Beinlingen bekleidet, aber barfuß. Seinen Kopf bedeckt ein zum Turban gewundenes dunkelrotes Tuch, das auf beiden Seiten herabhängt und wie bei einer Mütze die Ohren bedeckt.

JAKOBUS D. J. (Inv. Nr. 829):

Auf einem mit unterschiedlichen Pflanzen bewachsenen Rasenstück zur Rechten steht ein schlichtes hölzernes Katheder mit der Front nach links. Zwei Soldaten haben dieses Podium von der Rückseite her betreten und den Apostel über die Brüstung der Frontseite gestürzt. Hilflos mit den Armen rudernd liegt der Heilige mit dem Kopf nach links auf dem Rücken; er trägt einen dunkelblauen Mantel mit grünem Futter über einer hellblauen Tunika. Seine Beine ragen an der Kathederfront nach oben; der vordere Soldat auf dem Podium greift mit beiden Händen in die Falten seines die Beine umhüllenden Mantels, den er gleichsam wie einen Sack über die Brüstung ausleert. Der Soldat ist ein älterer Mann mit unordentlichem dunklen Haar, der über einem Kettenhemd ein hellrotes Wams und einen Spitzhut gleicher Farbe trägt. Sein Begleiter ist mit einem Kettenhemd, einem ledernen Harnisch mit geschupptem Rock, Fausthandschuhen und Sturmhaube gerüstet und hält in der Rechten eine Pike. Er ist soeben im Begriff, das Podium zu besteigen. Zu seinen Füßen hocken vor dem Katheder zwei Zuhörer, die der abrupt unterbrochenen Predigt gelauscht haben. Im Vordergrund sitzt ein Greis mit langem zotteligem Bart im Profil nach links gewandt auf einem Klappstuhl. Er trägt eine graubraune Kutte mit Kapuze und hebt in einer Geste des Erschreckens die geöffnete linke Hand, während er in der Rechten eine Gebetskette hält. Hinter ihm taucht am rechten Bildrand eine Frau auf, die ebenso erschrocken auf das grausige Geschehen blickt. Sie trägt zu blaugrünem Rock und Mantel ein dunkelrotes Kopftuch über einer weißen Röcke. Links vollenden zwei weitere Gerüstete das mörderische Werk. Am äußersten Bildrand steht breitbeinig ein älterer Soldat in braunem Lederharnisch mit geschupptem Rock und ebensolchen Schulterstücken, sowie großen kreisförmigen Armkacheln. Ein blaßgrüner Hut mit breiter Krempe, bräunliche Handschuhe und graue Stiefel vervollständigen die Bekleidung des Mannes, der keine Beinlinge trägt. Er beugt sich nach vorn, um mit der Keule, die er mit ausgestreckten Armen führt, die Brust des Heiligen zu treffen. Zu dem entscheidenden tödlichen Schlag holt jedoch der Jüngling mit braunen Locken aus, der in der Bildmitte mit weit vorgestelltem rechten Bein hinter dem Leib des Opfers steht. Über dem Kopf schwingt er mit beiden Armen eine Walkerstange, mit der er auf das Haupt des Heiligen zielt. Zu dunkelroten Beinlingen trägt er über einem Kettenhemd einen weitgeöffneten grünen Rock. Links von ihm treten zwei Hohepriester auf, von denen der vordere mit zobelgefüttertem Man-

tel, Rock und Spitzhut in rotem Goldbrokat, der hintere mit einem Mantel aus blauem Brokat und einem dazu passenden Turban mit Goldborte bekleidet ist. Beide tragen langes Haar und Vollbart; doch ist der vordere älter und wohl auch ranghöher. Denn in der Rechten hält er einen langen goldenen Stab und weist mit der Linken auf den gestürzten Apostel. Seine Geste wirkt dabei eher nachdenklich als fanatisch, möglicherweise versucht er, dem Morden Einhalt zu gebieten.³³

MATTHÄUS (Inv. Nr. 828):

Das fast kahle, nur in den Ecken von einigen Pflanzen bewachsene Terrain wird in der rechten Bildhälfte von einer niedrigen Mauer, am linken Bildrand von einem übereck gestellten Altar nach hinten begrenzt. Die Stipes bilden ein steinernes Fundament mit halbkreisförmiger Ausbuchung an der Vorderseite. Darauf erhebt sich eine quer-oblone Mensa, deren Vorderseite mit drei halbrunden Nischen geschmückt ist, während ihre linke Seite eine rundbogig geschlossene Nische aufweist, in der ein Kerzenhalter mit Kerze abgestellt ist. Die Platte des Altartisches kragt vor und ruht in der linken vorderen Ecke auf einem grünen Marmorsäulchen, in der hinteren auf einer Voltenkonsole. Oben und an der Vorderkante des Altartisches sind eingemeißelte Altarkreuze sichtbar; auf dem Tisch liegt ein aufgeschlagener Codex. An der Hinterkante steht ein steinernes Retabel mit rundbogigem Auszug, den eine Knospe krönt. In drei Nischen, die mittlere davon überhöht, sind Skulpturen der Muttergottes und zweier flankierender Engel mit Kerzen aufgestellt. Sie sind steinsichtig bis auf Vergoldung von Nimben, Schmuck und Kerzenflammen. Vor dem Altar kniet der Apostel in dunkelroter Tunika und weißem Mantel, von rechts kommend, den Oberkörper zum Betrachter gedreht, den Kopf leicht nach rechts gewandt. Vier Figuren fallen von hinten über ihn her. Am rechten Bildrand steht mit weit gespreizten Beinen ein Soldat, der mit beiden Händen ein langes Schwert gefaßt hat, das er dem Heiligen durch den Rücken stößt, so daß die Schwertspitze vorne aus dessen Brust austritt. Der Mörder trägt über einem hellroten Wams ein Kettenhemd und einen honiggelben Waffenrock, dazu dunkelgrüne Beinlinge, von denen der linke wie ein Stulpenstiefel heruntergerutscht ist und das Bein entblößt. Um seine Sturmhaube mit gekrümmter Spitze hat er ein weißes Tuch geschlungen, dessen flatternde Enden rasche Bewegung signalisieren. Links daneben macht ein weiterer Soldat im reich verzierten Lederkoller mit gezadelpetem Rock und in grünen Beinlingen im Rücken des Apostels einen weiten Ausfallschritt. Er hat sein Schwert mit beiden Händen hoch erhoben; fast senkrecht schwebt es über dem Nacken des Opfers, das im nächsten Augenblick durchbohrt werden wird. Kurzes braunes Kraushaar und kantige Gesichtszüge charakterisieren diesen Missetäter, und sein geöffneter Mund bestätigt die Anspannung vor dem Zustoßen. Zwischen den

33 So wie dies dem Bericht der LEGENDA AUREA (wie Anm. 31), S. 343 zu folge ein namenloser Priester tut.

beiden Schergen taucht der hinter ihnen stehende Befehlshaber auf, der eine Hellebarde in der Linken hält und mit der zur Mordtat einladend geöffneten, behandschuhten Rechten auf das Opfer weist. Langes dunkles Haar, ein Vollbart und eine blaue Mütze zeichnen ihn aus. Links hinter dem Altar bricht schließlich noch ein Mann in grünem Kittel hervor, der über seinem Kopf ein kurzes orientalisches Krummschwert in der rechten Hand schwingt. Er ist barhäuptig; doch lugt aus dem Halsausschnitt seines Obergewands ein Kettenhemd hervor, so daß auch er zu der wilden Soldateska zählen muß.

SIMON UND JUDAS (Inv. Nr. 830):

Die beiden Brüder ereilt ihr Schicksal auf einer Wiese, die rechts im Hintergrund von einer bewachsenen Anhöhe begrenzt wird. Links erhebt sich ein kahler Hügel mit dem bronzenen Standbild eines Götzen, der bis auf einen kuriosen Spitzhut unbekleidet ist. Die Statue ist aus dem Gleichgewicht geraten und droht, von ihrem Postament zu stürzen. Im Vordergrund liegt der Apostel Simon mit dem Kopf nach links annähernd bildparallel auf dem Boden. Mit der Rechten stützt er sich ab und hat den Oberkörper leicht aufgerichtet. Über einer dunkelroten geknöpften Tunika mit Ledergürtel trägt er einen weißen Mantel. Hinter ihm steht ein älterer Mann mit vollem braunen Haar und Bart. Mit beiden Händen stößt er eine Lanze durch die Brust des Apostels, deren Spitze in dessen Rücken wieder austritt. Bekleidet ist der Angreifer mit einem langen grünen, von Goldfäden durchzogenen Mantel, der in der Hüfte mit einem blauen Gürteltuch zusammengebunden ist. Seinen Kopf bedeckt ein Spitzhut mit geteilter und vorne schirmartig aufgestellter, seitlich gerollter Krempe. Vor den Beinen des Märtyrers steht ein weiterer Mörder im Profil nach links gewandt. Eigentümlich tänzelnd hat er sein Gewicht ganz auf das linke Bein verlagert, während sein angezogenes rechtes Bein in der Luft schwebt. Dem momenthaften Eindruck dieses Standmotivs entspricht es, daß der Scherge in diesem Moment ein beidhändig geführtes großes Krummschwert mit leuchtend blauem Heft auf die Schläfe des Apostels niedersausen läßt. Seine Physiognomie wird durch die Hakennase und das vorspringende Kinn geprägt. Bekleidet ist der Mann mit einem kurzen, seitlich geschlitzten Rock aus weißem Stoff, der von einer Borte mit blauen phantasiekufischen Schriftzeichen gesäumt wird und unter dem ein ebenfalls kurzes dunkelrotes Unterkleid hervorschaut. Beine und Füße bleiben nackt; auf dem Kopf trägt der Scherge jedoch einen dunkelroten Spitzhut mit scharf abgeknicktem Zipfel und breitem Kinnriemen. Das Gürteltuch ist ihm von der Taille bis auf den Oberschenkel herabgerutscht. An einem quer über die Schulter gelegten roten Riemen hängt auf der abgewandten Körperseite die lederne Schwertscheide. Im Rücken des weißgekleideten Schergen taucht Judas Thaddäus auf, der ein Stück weit bildenwärts zu knien scheint. Nur sein Oberkörper ist sichtbar, der mit vorgestreckten Armen schräg nach rechts vornüber fällt. Der Apostel trägt ein blaues Manteltuch über einer hellroten Tunika. Rittlings steht

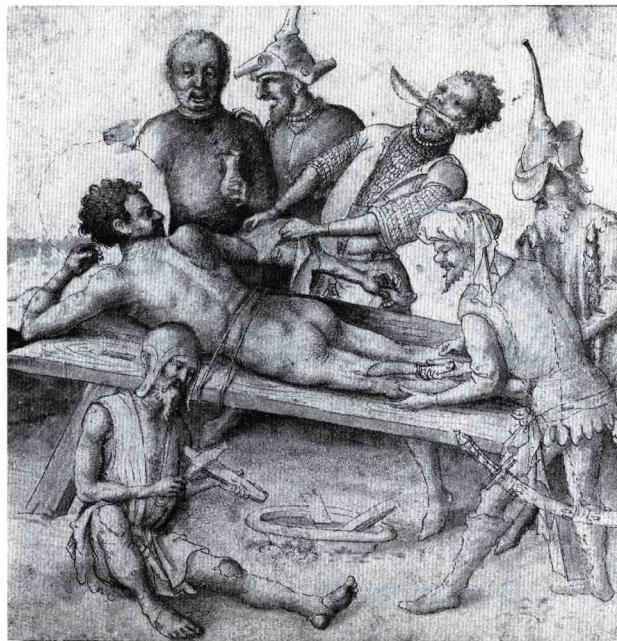


Abb. 176: Unbekannter Meister, Nachzeichnung nach der Schindung des hl. Bartholomäus, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK

ein Gerüsteter über ihm, der mit beiden Armen eine Keule über dem Kopf schwingt, mit der er im nächsten Moment dem Heiligen den Schädel zerschmettern wird. Der Soldat trägt zu grünen Beinlingen einen unten gezadelten, ledernen Harnisch über einem Kettenhemd, rote Handschuhe und einen weißen Turban mit einer Goldborte in der Mitte über einer Haube. An einem Gürteltuch hängt ein mächtiger Bidehänder von seiner linken Hüfte. Hinter ihm taucht der Oberkörper eines Priesters auf, der in der Rechten eine Lanze hält. Nach rechts gewandt verfolgt er den tödlichen Schlag gegen den Apostel Judas. Über einem Mantel aus blauem Goldbrokat trägt er einen dunkelblauen Umhang, der vor der Brust von einer Agraffe zusammengehalten wird, sowie einen grünen, orientalisch anmutenden Hut in der Form eines Kegelstumpfs über einem honiggelben Kopftuch mit Goldborte.

MATTHIAS (Inv. Nr. 831):

Am rechten Bildrand fällt der Blick auf einen übereck gestellten Altar. Auf einem oben abgeschrägten Sockel erhebt sich eine würfelförmige Mensa mit rundbogigen Nischen in Frontseite und rechter Seite. In die zuerst genannte Nische ist ein kleines quadratisches Türchen eingelassen, das offenbar zu einem Sepulkrum führt. Am hinteren Rand ist auf der Mensa ein Retabel aufgestellt, das aus einer Steinplatte mit der metallenen Figur eines thronenden Salvators in Hochrelief besteht. Der Salvator wie auch der Knauf, der den dreieckigen Giebel des Retabels krönt, scheinen aus vergoldeter Bronze zu bestehen; bei ihrer Formgebung hat sich Lochner unverkennbar von rheinländischen Goldschmiedearbeiten des 13. Jahrhunderts in-

spirieren lassen.³⁴ Vor dem Altar dient ein Holzbrett als Stufe. Der mit grüner Tunika und grünem Mantel bekleidete Apostel kriecht auf den Knien schutzsuchend auf den Altar zu; mit der Linken stützt er sich auf die Schwelle, seine Rechte greift nach der Mensa. In diesem Moment ereilt den heiligen Matthias sein Schicksal in Gestalt eines Soldaten, der ihn mit weitem Ausfallschritt eingeholt hat und von hinten mit einem Beil, das er mit beiden Händen führt, den Kopf des Apostels trifft. Über einem Kettenhemd und ledernem Arm- und Beinzeug trägt er einen blauen Waffenrock, dazu eine hellrote Kappe und passende Handschuhe. Zu seiner wilden Erscheinung tragen üppiger Haar- und Bartwuchs bei. Zwei weitere Soldaten folgen dem Protagonisten auf dem Fuße. Der vordere von beiden, ein im Profil gegebener Spitzbart, hält in der Rechten ein großes Krummschwert in der mit Beschlägen verzierten Scheide, das er über die Schulter gelegt hat, während er die Linke auf den Rücken seines Vordermannes gelegt hat. Unter seinem Kettenhemd schauen ledernes Armzeug und am unteren Rand ein gemusterter gelber Rock hervor. Darüber trägt er einen roten Waffenrock mit grünem Futter, der mit einem Tuch gegürtet ist. Den Kopf bedecken eine Sturmhaube mit gekrümmter Spitze und einer großen Scheibe über dem rechten Ohr und ein darunter getragenes gelbes Tuch mit Brokatmuster. Von solcher Ausstaffierung sticht der hintere Soldat ab, der lediglich mit einem schlichten Kettenhemd bekleidet ist und eine Hellebarde trägt. Mit seinem graumelierten Kurzhaar und gestutztem Vollbart, dem geöffneten Mund und niedergeschlagenen Blick wirkt er bedächtiger als seine Begleiter. Zur Rechten taucht schließlich hinter dem Altar der für die Exekution verantwortliche Hohepriester auf. Er hält in der Rechten ein Szepter und stützt sich mit der Linken auf die Mensa. Bekleidet ist er mit einem pelzverbrämten Mantel aus rotem Goldbrokat mit perlenbesetzter Knopfleiste. Unter seinem roten, mit einer Agraffe besetzten Spitzhut quillt langes braunes Haar hervor; dazu trägt er einen Vollbart, dessen Spitzen geflochten sind. Mit geöffnetem Mund scheint er gerade Anweisungen zu geben. Eher wie ein interessierter Zuschauer beugt sich dagegen der hinter ihm stehende Greis vor und blickt über seine Schulter auf das Geschehen. Den alten Mann zeichnet ein weißer, zweisträhniger Bart aus; zu einem blauen Mantel trägt er über einer roten Kappe einen blauen Hut mit grünem Futter und Goldbesatz.

PROVENIENZ

1435	Gründung der Katharinenbruderschaft in Köln. Möglicherweise wurde das Retabel, von dem die Frankfurter Flügel stammen, bald darauf für den Altar der Bruderschaft in der nördlichen Konche des Ostchores von St. Aposteln in Köln geschaffen. ³⁵
1764 und 1783	in zwei Inventaren der Kirche St. Laurenz in Köln erwähnt. Das Weltgericht befand sich damals im Chor, die Aposteltafeln wohl im rechten Seitenschiff. ³⁶
1803	bei Aufhebung der Kirche von Thomas Jacob Tosetti dort erworben. Ferdinand Franz Wallraf erwirbt das Weltgericht, das sich als Teil seiner Sammlung heute im Wallraf-Richartz-Museum befindet.
1812	werden die Rückseiten der bereits in einzelne Szenen zersägten Bildfelder abgespalten und an Melchior Boisserée verkauft. Mit der Sammlung Boisserée gelangen sie 1827 nach München und befinden sich heute in der Alten Pinakothek.
1830	aus dem Nachlaß des 1825 verstorbenen Tosetti erworben.

ZUGEHÖRIGE TEILE

Es handelt sich bei den Tafeln um die in einzelne Bildfelder zersägten Innenseiten zweier Altarflügel, die sich im 18. Jahrhundert ebenso wie das Weltgericht in der Kölner Kirche St. Laurenz befanden. Die zugehörigen Flügelaußenseiten in der Alten Pinakothek sind erst nach der Zerlegung in quadratische Bildfelder abgespalten und anschließend wieder zusammengesetzt worden.³⁷ Die zwölf Szenen der Innenseite waren im Städelschen Kunstinstitut zunächst in zwei querrechteckigen Rahmen untergebracht, wobei die Inventarnummern diese Abfolge widerspiegeln.³⁸ Später wurden sie dann in falscher Anordnung zu zwei hochrechteckigen Flügeln zusammengezettet. Erst bei der Restaurierung 1928 konnte anhand der Holzmaserung der freigelegten Rückseiten die endgültig richtige Reihenfolge wiederhergestellt werden.³⁹ Wahrscheinlich bildete das Weltgericht ursprünglich die Mitteltafel des Altarretabels.

³⁴ Darauf hat zuerst ESCHERICH (1907), S. 45 hingewiesen und ihre Frühdatierung auf die Annahme gestützt, als Neuankömmling müßte Lochner für solche Eindrücke am empfänglichsten gewesen sein. Der Aachener Marienschein verkörpert am ehesten die hier wiedergegebene Stilstufe; vgl. Ernst Günther GRIMME, Goldschmiedekunst im Mittelalter, Köln 1972, S. 140–143, Abb. 47.

³⁵ GOMPF (1997), S. 208f.

³⁶ Vgl. GOMPF (1997), S. 205: „auff dem gewölb rechter hand . . . Zwey altartüren von holtz mit guldinem grund jede 6 Apostel repräsentierend auch auff der ander seite bemahlet.“

³⁷ Auf der Streiflichtaufnahme der Münchener Bilder ist das daraus resultierende uneinheitliche Oberflächenrelief deutlich zu erkennen.

³⁸ Auf einem Aquarell, das Mary Ellen Best (1809–1891) im Juni 1835 vom Saal der Altdeutschen und Altniederländer des damals noch in der Neuen Mainzer Straße befindlichen Städelschen Kunstinstituts anfertigte, ist einer der beiden querrechteckigen Flügel zu erkennen. Vgl. Caroline DAVIDSON, The World of Mary Ellen Best, London 1985, Abb. 46.

³⁹ Linker Flügel: Petrus, Andreas, Jakobus d. Ä., Johannes Ev., Philippus, Bartholomäus. Rechter Flügel: Thomas, Matthäus, Jakobus d. J., Simon und Judas, Matthias, Paulus. Vgl. den Bericht von WOLTERS (1930), dort auch Abbildungen des Vorzustandes auf Tf. XXV–XXVI.



Abb. 177: Wenzel von Olmütz, *Martyrium des hl. Andreas*, Wien, Albertina



Abb. 178: Wenzel von Olmütz, *Martyrium des hl. Bartholomäus*, Wien, Albertina

NACHZEICHNUNGEN/NACHSTICHE

- eine lavierte Federzeichnung nach dem Bartholomäus-Martyrium im Berliner Kupferstichkabinett SMBPK, Inv. Nr. KdZ 778 (Abb. 176)⁴⁰
- zwei Stiche von Wenzel von Olmütz nach dem Andreas- und dem Bartholomäus-Martyrium (Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 1928/199–200) (Abb. 177, 178)⁴¹

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Melchior Boisserée berichtet am 30. März 1812 seinem Bruder Sulpiz brieflich von seiner glücklichen Erwerbung der Rückseiten der Frankfurter Tafeln und schließt mit der Bemerkung „... den Leuten sollen die Augen über die neu-griechische Manier erst recht aufgehen“.⁴² Schon Amalie von Hellwig stellte aber die Verbindung zum Schöpfer des berühmten Dombilds her,⁴³ den man zunächst mit dem in der Limburger Chronik erwähnten Meister Wilhelm

identifizierte.⁴⁴ Johanna Schopenhauer machte 1822 als erste auf die Notiz in Dürers Tagebuch seiner niederländischen Reise aufmerksam, in der vom Aufschließen einer Tafel des Meister Stefan die Rede ist.⁴⁵ Ihr ist der Frankfurter Stadtbibliothekar Johann Friedrich Böhmer ein Jahr später gefolgt.⁴⁶ Die Vermutung beider Autoren, daß damit wahrscheinlich das Dombild gemeint sein dürfte, wurde von der weiteren Forschung aufgegriffen.⁴⁷ Erst in jüngster Zeit wird diese Hypothese wieder kritischer gesehen.⁴⁸

Während man sich in der Folgezeit also über die Identifizierung des Künstlers weitgehend einig war, blieb die stilkritische Einschätzung zunächst kontrovers. Johann David Passavant gab die Bilder mit einem Zögern noch dem neu entdeckten Meister Stefan, obwohl er sie für wenig befriedigend hielt.⁴⁹ Franz Kugler bezeichnete dann in mehreren Veröffentlichungen seit 1837 sowohl die Flügel als auch das mutmaßliche Mittelbild als Schulwerk.⁵⁰ Ihm sind Johann Jacob Merlo, Heinrich Gustav Hotho, Hubert Janitschek und Eduard Firmenich-Richtartz ge-

40 Vgl. ZEHNDER (1993), S. 430f, Nr. 91.

41 Jane C. HUTCHINSON u. Fritz KORENY (Hgg.), *The Illustrated Bartsch*, Bd. 9, New York 1981, S. 329f, Nr. 23, 25.

42 BOISSERÉE (1862), S. 172.

43 VON HELLWIG (1813).

44 SCHORN (1820), S. 226; WAAGEN (1822); BOISSERÉE (1823) sprechen alle vom Meister Wilhelm.

45 SCHOPENHAUER (wie Anm. 2), S. 15f.

46 BÖHMER (wie Anm. 4), S. 31f.

47 Zuerst von PASSAVANT (1833), S. 414.

48 WOLFSON (wie Anm. 3), S. 229–235; CORLEY (2000), S. 133f.

49 PASSAVANT (1833).

50 KUGLER (1837), KUGLER (1842), KUGLER (1847).

folgt; auch im 20. Jahrhundert schlossen sich Heinrich Weizsäcker und Hubert Schrade noch diesem negativen Urteil an.⁵¹ Bei der Bewertung der Apostelmartyrien trübten dabei zwei negative Begleitumstände den Blick der Gelehrten. Zum einen traf das Sujet fast unisono auf Ablehnung; die „scheußlichsten Barbareien“⁵² waren dem festlich-heiteren Gemüt des Malers, der das prachtvolle Dombild geschaffen hatte, in der Vorstellung des 19. Jahrhunderts einfach nicht zuzutrauen. Eine bemerkenswerte Ausnahme von der allgemeinen Mißachtung bildet Johanna Schopenhauer, die, obwohl oder vielleicht gerade weil sie zu den ersten Kommentatoren der Apostelmartyrien überhaupt zählt, ganz selbstverständlich zwischen Vorwurf und künstlerischer Umsetzung zu trennen weiß.⁵³ Auch Ludwig Scheibler trat für die Autorschaft Lochners ein.⁵⁴ Aber erst 1907 erhob Mela Escherich in ihrer Dissertation energisch die methodische Forderung einer Trennung zwischen Motiv und Stil und schloß damit dieses Kapitel der Diskussion.⁵⁵ Zum zweiten schlug der höchst unbefriedigende Zustand der von plumpen Übermalungen entstellten Tafeln negativ zu Buche. Erst nachdem die Restaurierung von 1928 den schlechten Vorrzustand der Apostelmartyrien entscheidend verbesserte, verstummte die Kritik endgültig.⁵⁶ Walter Bombe und Otto H. Förster stellen dann in ihren Monographien aus den dreißiger Jahren die Tafeln gleichberechtigt neben Weltgericht und Dombild; Alfred Stange diskutiert sie gleichfalls in diesem Sinne.⁵⁷

Offen blieb noch die Frage der Datierung. Stange verwies auf die Altertümlichkeit der mehrfeldrigen Gliederung der Flügel und datierte in die Mitte der 1430er Jahre.⁵⁸ Gisela Goldberg und Gisela Scheffler stellten fest, daß die Tafeln weder zum Frühwerk Lochners noch zu seinen letzten Werken passen und entschieden sich für eine Ansetzung um 1440–45.⁵⁹ Rainer Budde betonte dagegen das frische niederländische Element und setzte den Altar bald nach 1435 an. Frank Günter Zehnder vermutete zuletzt eine Entstehung der Frankfurter Tafeln gegen 1435–40; Moritz Woelk und Brigitte Corley sind ihm darin gefolgt.⁶⁰

Johanna Schopenhauer und Johann David Passavant haben als erste die Rekonstruktion eines Triptychons mit dem Kölner Weltgericht in der Mitte und den Frankfurter und Münchner Tafeln als Flügelbilder vorgeschlagen (*Abb. 185*).⁶¹ Ihnen sind die meisten Autoren gefolgt, bis Georg Troescher 1939 Bedenken dagegen vorbrachte, wobei er vor allem die Authentizität der auf dem Weltgericht angebrachten Wappen in Zweifel zog.⁶² Er sah in dem Jüngsten Gericht ein für den Senatssaal des Kölner Rat-

hauses bestimmtes, einzelnes Gerechtigkeitsbild und in den Frankfurter und Münchner Bildern die Flügel eines davon unabhängigen zweiten Altars mit einer Kreuzigung in der Mitte. Insbesondere in Köln fand die erstere Vorstellung viel Anklang, während die nähere Bestimmung des zweiten Altars Schwierigkeiten bereitete. Rolf Wallrath vermutete 1967 eine Marienkrönung in dessen Zentrum; Frank Günter Zehnder dachte 1990 an einen Zwölfbotenaltar mit einem Figurenzyklus der zwölf Apostel in einem Schrein.⁶³ Zwei solcher Zyklen haben sich in Köln in St. Aposteln und Neu-St. Alban erhalten. Auch Ludwig Gompf vertrat 1997 die Rekonstruktion eines Retabels mit geschnitzten Apostelfiguren in einem Schrein. Zugleich machte er darauf aufmerksam, daß an der Kölner Stiftskirche St. Aposteln eine Katharinenbruderschaft bestand, welche den Pfarraltar nutzte, der ihrer Patronin und den vier heiligen Marschällen geweiht war, fünf Heiligen also, die allesamt auf den Münchener Flügelaußenseiten dargestellt sind (*Abb. 173, 174*). Einzig Maria Magdalena kommt in München noch als zweite weibliche Heilige hinzu. Neben Gründen der Symmetrie erklärt Gompf dies mit der besonderen Rolle der Magdalena, die im Mittelalter den Aposteln gleichgestellt, ja als weiblicher Apostel angesehen wurde. Das Bildprogramm des Retabels mit den Titelheiligen der Pfarre auf der Außenseite und den Aposteln als Patronen des Stifts auf der Innenseite könnte die doppelte Nutzung der Kirche widerspiegeln. Auch der ungewöhnliche Umstand, daß auf der Werktagsseite an die Titelheiligen des Altars erinnert wird, könnte damit erklärt werden. Denn nach Auskunft der Quellen kam es immer wieder zu Spannungen zwischen dem Stift und der Pfarre, die ja nur Gastrecht besaß und deswegen für jede Veränderung beim Stift um Erlaubnis bitten mußte. Unter diesen Umständen könnte es entweder eine Auflage des Stifts oder ein Akt vorauselenden Gehorsams seitens der Pfarrgemeinde gewesen sein, wenn selbst auf dem Katharinenaltar die Festtagsseite den Aposteln vorbehalten blieb. Was schließlich Gompfs Hypothese besonders verführerisch macht, ist das Gründungsdatum der Katharinenbruderschaft, die am 24. Juni 1435 ins Leben gerufen wurde und unmittelbar darauf die Ausstattung des ihr zugewiesenen Katharinenchores in Angriff nahm.⁶⁴ Eine Datierung kurz nach 1435 würde zum Stil der Frankfurter Tafeln passen.

Für die alte Rekonstruktion eines Weltgerichtsaltars hat sich Christiane Lukatis 1993 und 1997 eingesetzt. In Glasmalerezyklen aus dem 14. Jahrhundert konnte sie die seltene Kombination von Apostelzyklen und Darstellungen des Jüngsten Gerichts nachweisen und durch die Analyse von Lochners Kompositionen auch deren Sinn erhellen:⁶⁵

51 HOTH (1855), FIRMENICH-RICHARTZ (1893), WEIZSÄCKER (1900); SCHRÄDE (1923).

52 KUGLER (1847), S. 251.

53 SCHOPENHAUER (1831).

54 SCHEIBLER (1884), S. 38f.

55 ESCHERICH (1907), S. 45.

56 Zur Restaurierung vgl. WOLTERS (1930).

57 BOMBE (1937); FÖRSTER (1938); STANGE (1938).

58 Ebd., S. 100.

59 GOLDBERG u. SCHEFFLER (1972), S. 200.

60 ZEHNDER (1993); Woelk in: STAUB (1996), S. 32; CORLEY (2000), S. 141f.

61 SCHOPENHAUER (1831), S. 271; PASSAVANT (1833), S. 414.

62 TROESCHER (1939), S. 104.

63 WALLRATH (1967), vor allem aber ZEHNDER (1990), S. 215.

64 1436 läßt sie ihren Bruderschaftsbalken errichten; vgl. GOMPf (1997), S. 211.

65 LUKATIS (1993), S. 70–77.

Lochner steigert die Schilderung der Martern in ihrer Dramatik und Brutalität so weit, daß der fromme Betrachter fast zwangsläufig Haß auf die Schergen und Henkersknechte empfunden haben müsse. Diese Emotion findet ihre Befriedigung auf der Mitteltafel, wo die Sünder ihr gerechtes Schicksal ereilt, unter denen sich auch eine Gruppe von Gestalten mit ähnlichen Kopfbedeckungen findet, wie sie die Schergen auf den Flügeln tragen. Umgekehrt gehen die Apostel auf den Flügelbildern als Märtyrer in die Seligkeit ein und damit den Seelen der Guten in der linken Hälfte des Weltgerichts voran.

Lukatis hat ferner einige mögliche Bildquellen Lochners aufgespürt. Am überzeugendsten fällt ihr Vergleich des Andreas-Martyriums mit flämischen Miniaturen aus, so daß als gemeinsames Vorbild ein verlorenes Tafelbild aus dem Umkreis des Meisters von Flémalle in Frage kommt.⁶⁶ Erstaunlich konstant ist die Bildtradition bei der Steinigung des Philippus. Hier konnte Lukatis die gespiegelten Zwillingsfiguren der beiden Steinewerfer unter dem Kreuz bis zu Jean Pucelle zurückverfolgen.⁶⁷ In Figurenanordnung und Motivik verdankt Lochners Schindung des hl. Bartholomäus offenbar einiges der Wandmalerei mit diesem Thema von 1427 aus dem Chor des Frankfurter Domes.⁶⁸

Insgesamt scheinen Lochners Quellen also vielfältiger gewesen zu sein, als dies Janez Höfler 1988 vermutet hatte⁶⁹, der eine Baseler Holzschnittfolge als Urbild für eine ganze Reihe unterschiedlicher Martyriendarstellungen ausgemacht hatte. Von der ganzen Folge existiert allerdings nur noch ein einziges Blatt mit dem Johannes im Ölbad (Abb. 267); ansonsten stützt sich Höflers Argumentation auf die mehr oder weniger deutlichen Parallelen zwischen den verschiedenen Apostelzyklen (Abb. 252, 253, 256–263).

DISKUSSION

In den Frankfurter Apostelmartyrien erweist Stefan Lochner sich als einer der überragenden und entwicklungs geschichtlich bedeutendsten Maler des gesamten 15. Jahrhunderts. Sein Können drückt sich nicht nur in dem vielfach gewürdigten Oberflächenrealismus der Tafeln aus, der die überzeugende Wiedergabe von Textilien unterschiedlichster Art, von dünnem Tuch, schwerem Brokat, schimmerndem Samt, von Haut und Haar, aber auch von Holz, Stein, ja sogar von Feuer, Wasser und siedendem Öl erlaubt. Ohne die Kenntnis der altniederländischen Malerei sind solche Fertigkeiten kaum vorstellbar.⁷⁰ Während sie jedoch auf anderen Werken Stefan Lochners wieder-



Abb. 179: Albrecht Dürer, *Die Weisheit lehrend*, Holzschnitt zu Sebastian Brants Narrenschiff, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut



Abb. 180: Albrecht Dürer, *König Jehu lässt seine Frau enthaupten*, Holzschnitt zum Ritter vom Turn, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

⁶⁶ LUKATIS (1997), S. 223 vergleicht die entsprechenden Darstellungen des Mansel-Malers in zwei Exemplaren von Jean Mansels „Fleur des histoires“ in Brüssel (Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms. 9232, fol. 9) und Wien (Schottenstift, Stiftsbibliothek, Ms. 140, fol. 1).

⁶⁷ Ebd., S. 225 mit Abb. 15 aus Pucelles Belleville-Brevier (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 10483, fol. 176).

⁶⁸ LUKATIS (1993), S. 59f m. Abb. 8. Auf dem Frankfurter Wandbild umlagern die Figuren ähnlich wie bei Lochner die bildparallel aufgestellte

Holzbank, das Wasserbecken mit Schleifsteinen steht darunter, und eine Figur hat das Messer zwischen die Zähne gesteckt.

⁶⁹ HÖFLER (1987/88), sowie HÖFLER (1976), S. 169–172. Zum Zwölfbotenaltar aus Wiener Neustadt vgl. unten S. 282–295.

⁷⁰ Vgl. dazu SCHMIDT (1938); BRINKMANN (1993), S. 81–85; Dagmar Regina TÄUBE, Zwischen Tradition und Fortschritt: Stefan Lochner und die Niederlande, in: ZEHNDER (1993), S. 55–67.

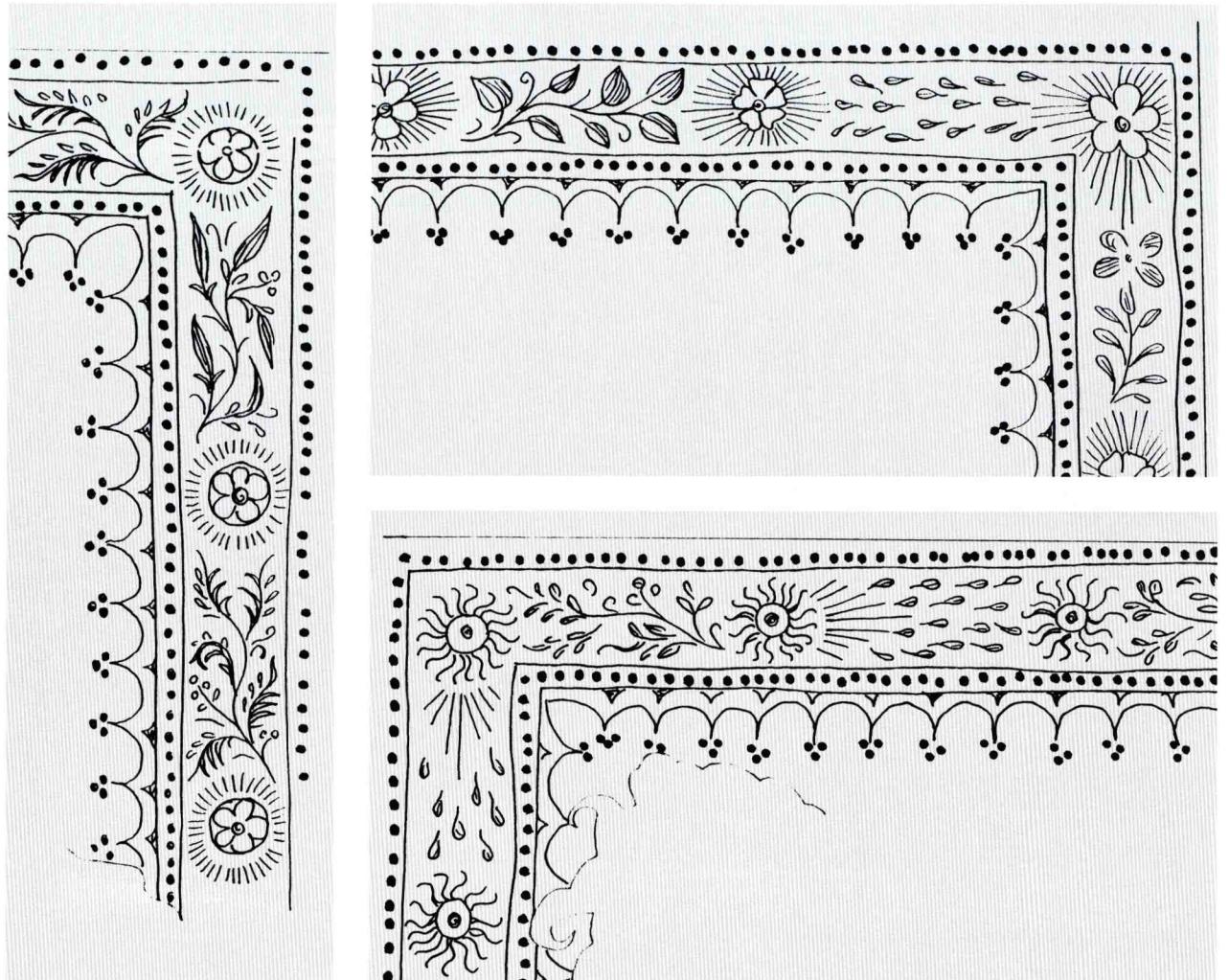


Abb. 181: Stefan Lochner, Apostelmartyrien, linker Flügel, Andreas (oben), Johannes Ev. (unten), Bartholomäus (links), Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Umzeichnung der Punzierungen von Annette Willberg

kehren, wenn auch in unterschiedlich starker Ausprägung, bedingt die spezifische Themenstellung der Apostelmartyrien, daß eine andere Fähigkeit des Malers hier auf eine Weise zum Tragen kommt, die in seinem Gesamtwerk fast einzigartig ist: Gemeint ist seine ausgefeilte Bildregie, die Fähigkeit, das Geschehen für den zeitgenössischen Betrachter überzeugend in Szene zu setzen, was nur zum Teil mit einer 'realistischen' Darstellungsweise gleichzusetzen ist.

Die Aufgabe, den dreizehnfachen gewaltsamen Tod zu schildern, hat der Künstler als außerordentliche Herausforderung begriffen, die ihn als Regisseur wie als Requisiteur forderte; galt es hier doch, zugleich einerseits durch größtmögliche Vielfalt Langeweile zu vermeiden und andererseits eine schlagende, durchgängig erfahrbare Gesamtaussage hinter den Geschehnissen aufzuscheinen zu lassen. Die letztere ist der überall zu greifende Gegensatz zwischen den Aposteln und ihren Peinigern. Diesen verstärkt der Maler mit den Mitteln des Kostüms. Die Heiligen sind einheitlich und schlicht gekleidet. Nicht nur tragen sie die einfache Tunika und ein Manteltuch, wie es von

alters her der Darstellungskonvention von Aposteln entspricht; in den meisten Fällen sind ihre beiden Kleidungsstücke auch noch in der gleichen Farbe gehalten. Das fällt um so eher ins Auge, als die Märtyrer von Gestalten umringt sind, deren Bekleidung eine bunt zusammengewürfelte Vielfalt vermittelt und in ihrer farblichen Zusammenstellung auf starken Kontrasten bis hin zur Komplementärfarbigkeit beruht. Vielleicht erst auf den zweiten Blick bemerkt man, daß die Apostel ihre Peiniger meist auch an schlchter Körpergröße übertragen; trotz ihrer physischen Unterlegenheit im Geschehen dominieren sie dadurch die Szenen. Mit solchen auf die unbewußte Wahrnehmung des Betrachters zielen den Mitteln bereitet Lochner den Boden für die Kernaussage, die sich vor allem in den Gesichtern widerspiegelt. Wilde und würdelose Grimassen auf der einen Seite werden mit übermenschlicher Ruhe und Gelassenheit auf der anderen kontrastiert. Dabei handelt der Maler durchaus im Geist seiner Zeit, wenn er vor Polemik und karikaturhafter Überspitzung nicht zurückschreckt: Überdeutlich – und für moderne Augen vielleicht eher amü-

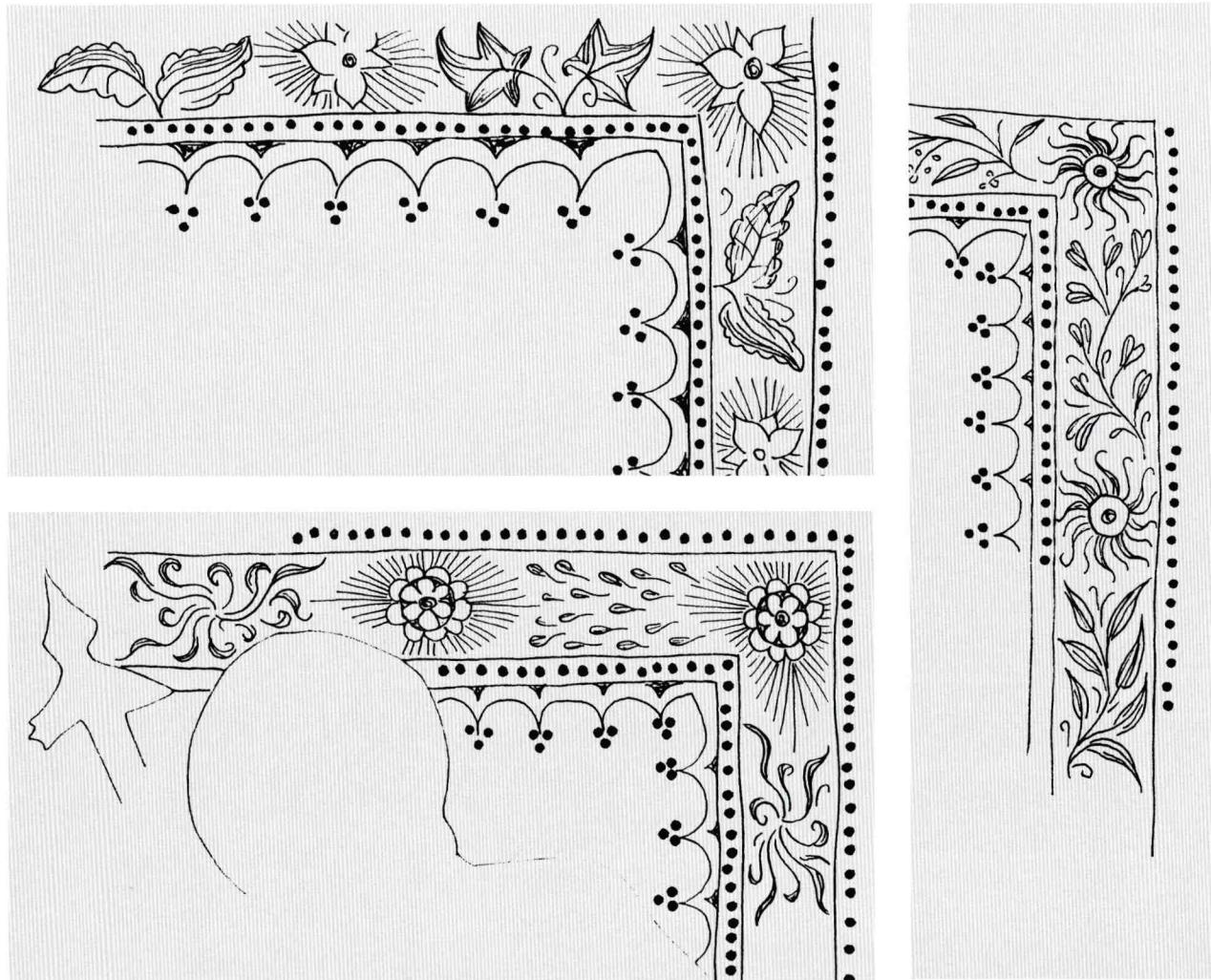


Abb. 182: Stefan Lochner, Apostelmartyrien, rechter Flügel, Thomas (rechts), Philippus (oben), Jakobus d. J. (unten), Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Umzeichnung der Punzierungen von Annette Willberg

sant⁷¹ – tritt seine Absicht zutage, einige Scherzen durch die Mängel ihrer Bekleidung als rohe und verkommene Gesellen zu charakterisieren, als rauhe Burschen, denen vor lauter Nachlässigkeit die Beinkleider herunterrutschen und deren Unterwäsche in aller Öffentlichkeit sichtbar wird.

Die gleiche Präzision, mit der Stefan Lochner die Protagonisten beschreibt, verwendet er auch auf die Handlung selbst. Insbesondere thematisiert er den Faktor Zeit, indem er sowohl das Momentane als auch das Prozeßhafte des Geschehens unterstreicht. Exemplarisch kommt dies bei der Enthauptung Pauli zum Ausdruck, bei welcher der abgeschlagene Apostelkopf zwar wie bei einer Momentaufnahme in der Luft schwebt, der Legende nach aber zuvor dreimal vom Boden abgeprallt ist. Die Zeitspanne, die dies erfordert, vermittelt im Bild die Figur des Henkers, der sein Schwert bereits wieder in die Scheide steckt.

Ebenso provoziert das Martyrium des jüngeren Jakobus den Betrachter zu einer gedanklichen Rekonstruktion des Moments vor der Darstellung, als der Apostel noch auf dem Katheder rechts gestanden und von dort gepredigt hat.

An dem Martyrium Jakobi des Jüngeren lässt sich noch eine weitere Qualität von Lochners Bildregie mustergültig ablesen, nämlich die Vermittlung von Dynamik. Wie bei einer stroboskopischen Figur liegen die Köpfe der Scherzen von rechts nach links auf einem Viertelkreis, der zum Haupt des Apostels führt und die fallende Drehbewegung seines an den Füßen festgehaltenen Körpers nachvollzieht. In ähnlicher Weise wendet der Maler das Prinzip der stroboskopischen Figur bei der Ermordung des Judas Thaddäus an; dort teilen sich die drei Figuren, deren abfallende Bewegung in den zu Boden gestürzten Körper des Apostels mündet, raumlos zusammengedrängt sogar den Stand-

⁷¹ Vgl. SCHOPENHAUERS (1831) Kommentar zu den Figuren, die sie als „einsame Handwerksleute“ empfindet (S. 272).

punkt und Fixpunkt der Drehbewegung. Zugleich fächert Lochner die sechs eng beieinander befindlichen Figuren der Tafel in zwei Gruppen mit entgegengesetzten Bewegungsrichtungen auf und vermittelt damit sowohl die Verdoppelung des Martyriums in dieser Szene als auch die Gemeinsamkeit des gleichzeitigen Endes der beiden Brüder.

Man könnte solche formalen Erwägungen für ahistorisch halten; doch sprechen zwei Umstände dafür, daß sie zur Entstehungszeit der Bilder sehr wohl wahrgenommen wurden. Zum einen beweisen die vielen Veränderungen zwischen Unterzeichnung und Malerei, die wir beobachten konnten, die Verfeinerungen der Farbverteilung und das Klären von Details, daß in der Werkstatt des Künstlers an jeder Einzelheit der Komposition hart gearbeitet und hinsichtlich der endgültigen Bildwirkung buchstäblich nichts dem Zufall überlassen worden ist. Zum anderen scheint es, daß auch bei Lochners Zeitgenossen und bei den Künstlern der nachfolgenden Generationen gerade die Kompositionen der Apostelmartyrien auf besonderes Interesse stießen. Darauf läßt die Resonanz schließen, die sich unmittelbar in der Berliner Zeichnung und den beiden Nachstichen des Wenzel von Olmütz manifestiert, mittelbar in der Anverwandlung bestimmter Motive durch Albrecht Dürer, die Stephan Kemperdick nachgewiesen hat.⁷² Bereits der junge Dürer bezieht sich in dreien seiner Holzschnitte zu Sebastian Brants Narrenschiff und zum Ritter vom Turn auf die Zuhörergruppen des Andreas- und des Jakobus-Martyriums (*Abb. 179, 180*),⁷³ sowie auf das hölzerne Katheder des letzteren. Auch greift er auf die Komposition der Enthauptung des älteren Jakobus zurück.

Die Reflexe, die unsere Tafeln im Schaffen Dürers hinterlassen haben, liefern zumindest ein weiteres Indiz in einer Diskussion, die lange als entschieden galt, aber jüngst neu entbrannt ist: die Frage nach der Identität Stefan Lochners mit dem Maler des Dombilds. Denn die Identifizierung stützt sich auf das lapidare Zeugnis Dürers, der sich auf seiner niederländischen Reise in Köln einen Altar des „Meisters Stefan“ gegen ein Trinkgeld öffnen läßt, ohne daß wir wüßten, um welches Gemälde es sich dabei konkret handelte. Daß Dürer also mit dem Werk des kunstgeschichtlichen ‘Stefan Lochner’ vertraut war, macht die hypothetische Gleichsetzung ein Stück weit wahrscheinlicher, auch wenn es sie nicht endgültig beweist.

Ob man den Künstler nun ‘Stefan Lochner’ oder ‘Meister des Dombilds’ nennt: Die Qualitätsfrage und damit die Frage nach der Eigenhändigkeit der Frankfurter Tafeln wird seit ihrer Restaurierung 1928 von der Forschung durchweg positiv beantwortet. Die durchaus zwiespältige Meinung der früheren Literatur beruht ganz offensichtlich auf dem unbefriedigenden Erscheinungsbild der Tafeln bis zu diesem Zeitpunkt, das von einer entstellenden Restaurierung und Neuvergoldung vom Anfang des 19. Jahrhunderts bestimmt war. Alfred Wolters spricht von einer

regelrechten Übermalung, die an vielen Stellen Konturen überdeckt und Einzelheiten wie die Finger mancher Hände einfach verschluckt habe. Unter dem Eindruck der nach der Freilegung erstmals sichtbaren Qualität findet Wolters für die Zutaten des 19. Jahrhunderts deutliche Worte: „War die Malerei für die Zeit, der der Restaurator angehörte, zu bunt, zu hell, zu leuchtend? Oder waren auch diese Tafeln – so wie viele andere – doch nur ein Opfer jener infamen, faulen und dummen Manier, lieber ganze Bilder mit breitem Pinsel schnell und bequem zu überschmieren, statt sich die Mühe zu machen, kleine und unbedeutende Verletzungen konservierend auszubessern?“⁷⁴

Doch war selbst diese unglückliche Restaurierungsmaßnahme letztlich nur eine mittelbare Folge der überzeugenden Bildregie Stefan Lochners. Wenn man nämlich nach den Schäden fragt, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts kaschiert wurden und die im heutigen Zustand, aktuellem restauratorischen Verständnis gemäß, zwar gemildert, aber keineswegs verborgen werden⁷⁵, so geht ein Teil von ihnen gewiß auf das Konto der mechanischen Beanspruchung der Malschicht beim mehrfachen Zersägen und Spalten der Tafel. Ein bestimmtes Schadensbild scheint davon jedoch unabhängig zu sein: In vielen Szenen sind die Gesichter einzelner Scherben mit einem spitzen Gegenstand zerkratzt worden. Oft betrifft dies besonders wilde Angreifer, kein einziges Mal hingegen einen Apostelkopf, und nach oben hin nehmen die Beschädigungen ab. Höchstwahrscheinlich haben die Martyriendarstellungen also zu einem nicht näher bestimmmbaren Zeitpunkt einen ebenso frommen wie naiven Betrachter so in ihren Bann gezogen, daß er auf diese ikonoklastische Weise Rache an den Figuren der Täter nahm – ein weiterer Beleg für die Wirkungsmacht von Lochners Kompositionen.

An der Autorschaft Stefan Lochners besteht angesichts der Qualität der Frankfurter Tafeln kein Zweifel. Doch heißt dies bei Gemälden des 15. Jahrhunderts nicht, daß jeder Pinselstrich von der Hand des Meisters stammen muß; gerade bei dem arbeitsintensiven vielschichtigen Farbauftrag, der auch Lochners Œuvre kennzeichnet, ist die Beteiligung von Werkstattmitarbeitern wahrscheinlich. Zu erwägen ist, ob die ausführliche Vorbereitung der Malerei durch Unterzeichnung und Farbangaben der Instruktion von solchen Mitarbeitern diente, die dann mit der Ausführung der einen oder anderen Farbschicht betraut wurden, bis der Meister selbst das ‘Finish’ übernahm, also mit den obersten Lasuren Schattenpartien modellierte und mit weiß ausgemischter Farbe Höhungen aufsetzte. Dies würde die gleichmäßig hohe Qualität in der Ausführung der Figuren erklären, bei denen eine klassische Händescheidung gewiß nicht möglich ist. Das einzige Bildelement, an dem möglicherweise unterschiedliche künstlerische Handschriften ablesbar werden, ist die

72 KEMPERDICK (1993), S. 76–78.

73 Außer in den abgebildeten Holzschnitten auch in „Die Narrheit lehrend“ im Narrenschiff.

74 WOLTERS (1930), S. 113.

75 Zuletzt hat Stephan Knobloch die Tafeln 1993 restauriert.



*Abb. 183: Stefan Lochner,
Jüngstes Gericht, Köln, Wallraf-
Richartz-Museum, Detail der
Punzierung*

Vegetation. Es fällt schwer, beispielsweise bei dem breiten, flächigen und aneinander gereihten Pflanzenwuchs im Vordergrund des Jakobus-Martyriums und bei dem maßstäblich kleineren und spritziger gemalten Blattwerk auf der Schindung des hl. Bartholomäus die gleiche Hand am Werk zu sehen. Die Vegetation aber ist das einzige Bildelement, das nirgends durch die Unterzeichnung festgelegt worden ist, dessen Gestaltung im Detail also dem Improvisationstalent des ausführenden Malers überlassen wurde. Darüber hinaus lässt sich zumindest eine Stelle des Zyklus anführen, an der die Vorgaben der Unterzeichnung offenbar aus Versehen ignoriert wurden. Ebenfalls im Vordergrund des Jakobus-Martyriums sitzt der männliche Zuhörer auf einem Klappstuhl, der so, wie er in der Malerei dargestellt worden ist, nicht funktionieren kann, weil seine Beine anscheinend zu einem Kreuz zusammengezimmert sind.⁷⁶ Der ausführende Maler hat die Konstruktion des Möbels offenbar nicht verstanden. Genau diese Konstruktion, bei der das kreisförmige Gelenkstück in der Mitte aus zwei gegeneinander drehbaren Hälften besteht, ist aber in der Unterzeichnung der betreffenden Partie präzise angegeben worden (Abb. 167). Es ist unwahrscheinlich, daß ein und derselbe Künstler sich beim Vorzeichnen dieses Detail vergegenwärtigt, es aber beim späteren Ausmalen vergessen hätte. Eher lässt auch diese Unstimmigkeit also auf mehrere Personen schließen, die an der Ausführung des umfangreichen Auftrags in Lochners Atelier beteiligt waren. Dabei wurde der Arbeitsaufwand durch eine dekorative Besonderheit noch weit über das normale Maß hinaus gesteigert. Jede der quadratischen Szenen wird in den vergoldeten Partien, also vor allem in der oberen Hälfte, zum Rand hin von einer mehrteiligen Borte begrenzt (Abb. 181, 182). Die zwölf Borten sind gleich aufgebaut, unterscheiden sich aber in den Motiven des Mittelstreifens. Dieser zeigt einen Rapport, bei dem sich ein längliches Element (Blattwerk, Zweige und

Äste, Tropfenscharen) und ein zentriertes (Blüten mit und ohne Strahlen, Kreise mit eingeschriebenen Pässen, Sonnen) abwechseln. Durch die vielfältigen Varianten und Kombinationen entstehen zwölf unterschiedliche Lösungen. Flankiert wird der Ornamentstreifen von je einer Punktreihe innen und außen, die ihrerseits von je einer dünnen Linie innen und außen begleitet werden, die aus eng gesetzten, feineren Punkten, fast Nadelstichen, bestehen. Zur Tafelmitte hin schließt ein Rundbogenfries die Borte ab, dessen Spitzen überall mit drei Punkten besetzt sind. Ähnlich komplex sind die Nimben ornamentiert, und auch hier gleichen sich keine zwei der dreizehn Heiligscheine. Erstaunlicherweise sind diese Ornamente weder vorgezeichnet noch mit anderen Werkzeugen als Sticheln und Ahlen erzeugt worden: Weder wurden für die Punktlinien Räder, noch für das Ornamentband Stempel oder Rollenstempel verwendet; ja selbst für die drei Punkte des Rundbogenfrieses wurde keine Punze mit drei Spitzen benutzt. Vielmehr wurde das gesamte Ornament mit Sticheln unterschiedlicher Stärke Punkt für Punkt in den Kreidegrund gestochen. Allein diese Tätigkeit dürfte einen dafür ausgebildeten Spezialisten in Lochners Atelier geraume Zeit lang in Anspruch genommen haben.

Stefan Lochners Weltgerichtstafel in Köln weist im Prinzip die gleiche Punzierung auf (Abb. 183); nur sind dort das Ornamentband und der Rundbogenfries etwas breiter und reicher ausgeführt, der letztere als durchsteckter Rundbogenfries, bei dem die kleineren Spitzen mit drei, die größeren hingegen mit sechs Punzpunkten besetzt sind, die zu einer Art Knospe zusammengefaßt sind. Man erkennt sofort, daß diese Modifikation bei gleichem Grundprinzip den Rangunterschied zwischen einer Mitteltafel und Flügelbildern widerspiegelt. Daß die Frankfurter Bilder und die Kölner Tafel die gleiche, in Lochners Werk einzigartige Dekoration aufweisen, spricht für ihre

76 Die Malerei ist an dieser Stelle so gut erhalten, daß die Möglichkeit, an ihrer Oberfläche sei eine klärende Strukturierung verlorengegangen, nahezu ausgeschlossen werden kann.

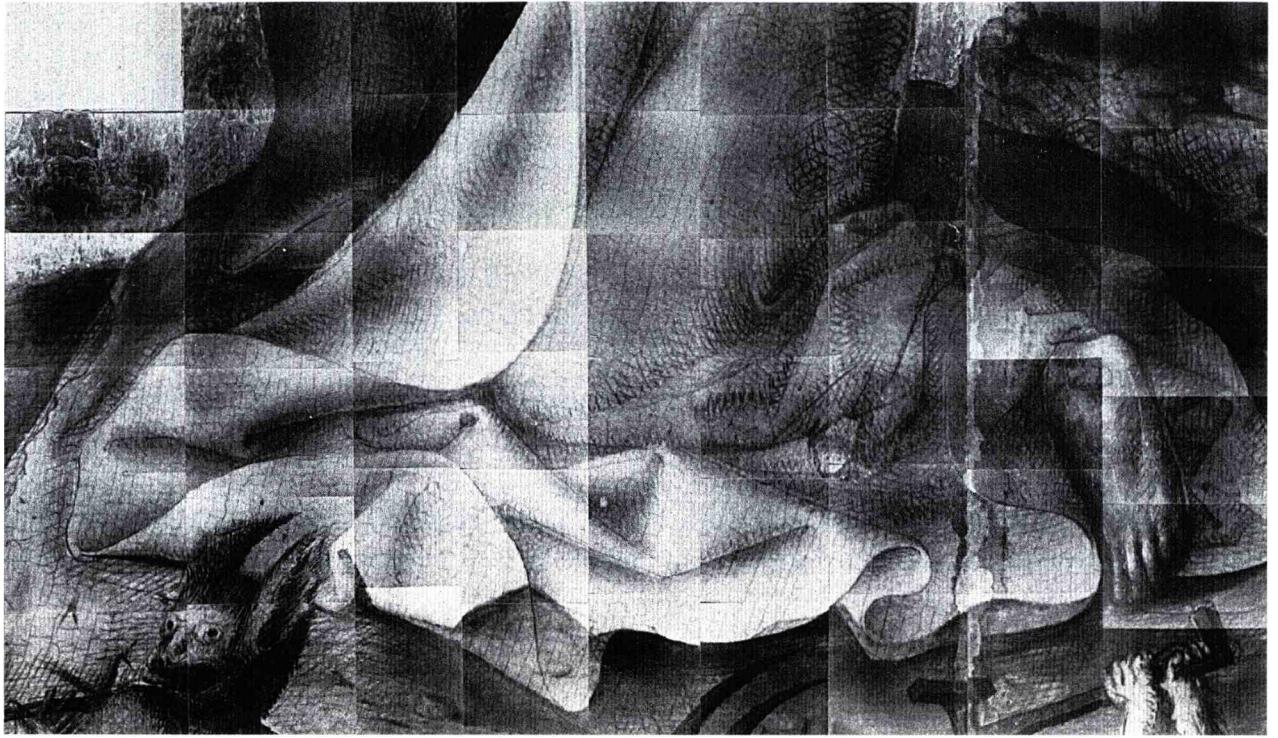


Abb. 184: Stefan Lochner, *Jüngstes Gericht*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Infrarot-Reflektographie, Detail

Zusammengehörigkeit.⁷⁷ Die Maße stimmen innerhalb der bei einem Flügelaltar für Rahmen und Scharniere anzusetzenden Toleranz überein; in geschlossenem Zustand würden die Flügel das Weltgericht genau bedecken. Daß für die Mitteltafel Eichenholz und für die Flügel Nußbaumholz als Bildträger gewählt wurde, läßt sich mit dem geringeren Gewicht der letzteren Holzart erklären. 1764 befanden sich beide Werke in der gleichen Kölner Kirche St. Laurenz. Daß sie dort an zwei verschiedenen Stellen aufgehängt waren, kann jedoch nicht ernstlich als Argument gegen die ursprüngliche Zusammengehörigkeit ins Feld geführt werden: Wieviele spätmittelalterliche Altarretabel haben zu diesem Zeitpunkt längst ihre ursprüngliche Funktion verloren und sind zerlegt und als 'Bilder' ausgestellt worden!⁷⁸

Außerdem sind auf den Flügelaufenseiten in München zwei Stifter dargestellt, deren Wappen in den oberen Bild-ecken angebracht sind (Abb. 173, 174). Diese Wappen wiederholen sich in den Ecken des Jüngsten Gerichts. Sie gehören dort, was gelegentlich bezweifelt worden ist, zum originalen Bestand; denn die Schildform ist mit Ritzungen im Goldgrund vorbereitet und unter den heutigen Farben sind auch auf Röntgenaufnahmen keinerlei Spuren von älteren auszumachen. Die doppelte Anbringung der Wappen ist zwar ungewöhnlich, erfüllt aber einen ein-

fachen Zweck. Sie stellt sicher, daß im geöffneten wie auch im geschlossenen Zustand des Retabels die Erinnerung an die Stiftung aufrechterhalten wird. Wenn man dagegen im Weltgericht und den Flügeln zwei verschiedene Aufträge sehen will, muß man den merkwürdigen Zufall erklären, daß die gleichen Stifter für zwei unterschiedliche Zwecke bei dem gleichen Maler zwei gleichgroße Werke bestellt haben müßten, deren Ikonographie auch noch aufeinander abgestimmt ist. Denn Christiane Lukatis hat aufgezeigt, daß die ungewöhnliche Kombination von Apostelmartyrien und Jüngstem Gericht, die sich im geöffneten Zustand ergeben hätte, sinnvoll ist und durch die drastische Unterscheidung von Gut und Böse auf den Frankfurter Szenen sogar eine besondere Bedeutung erhält.

Aber auch vom Malstil und von der Kopftypik her passen die Bilder in Frankfurt und Köln gut zusammen. Die von der Forschung beobachteten geringfügigen Unterschiede zwischen einzelnen Figuren hier wie dort liegen meines Erachtens völlig in der Toleranz des an einem Ensemble stilistisch Möglichen. Vor allem aber stimmt die Unterzeichnung des Weltgerichts stilistisch vollkommen mit derjenigen der Frankfurter Tafeln überein: Beide Male ist die Komposition mit außergewöhnlicher Ausführlichkeit bis ins Detail vorbereitet worden, sind Figuren und Gewänder, ja sogar Schlagschatten mit dichten Kreuz-

⁷⁷ Schon das sehr ähnliche Muster der Punzierung auf der Madonna im Rosenhag des Wallraf-Richartz-Museums weist einen wesentlichen Unterschied auf: Dort sind die flankierenden Linien von Kreuzsternen anstelle der einfachen Punkte gebildet.

⁷⁸ Die einzelnen Tafeln des Frankfurter Dominikaneraltars von Hans Holbein d. Ä. waren damals beispielsweise auf das Refektorium und den Kapitelsaal des Klosters verteilt.



Abb. 185: Stefan Lochner, Weltgerichtsaltar, Rekonstruktion

schräffuren angegeben (Abb. 184). Kein anderes Gemälde der Lochner-Werkstatt weist diesen Befund auf; bei allen ist der Duktus ein wesentlich knapperer, die Modellierung geringer bis hin zur gänzlichen Beschränkung auf Konturlinien. Versuchte man, Weltgericht und Flügel zu trennen, so müßte man also noch eine weitere, rein zufällige Koinzidenz annehmen. Ich kann mich dazu nicht entschließen und halte es nach wie vor für die zwangloseste und wahrscheinlichste Erklärung aller genannten Übereinstimmungen, daß das Kölner Jüngste Gericht die ursprüngliche Mitteltafel zwischen den auf Frankfurt und München verteilten Flügeln war (Abb. 185).

Für dieses Retabel kommt der jüngst von Ludwig Gompf vorgeschlagene Aufstellungsort auf dem Pfarraltar im Katharinchor der Kirche St. Aposteln ernsthaft in Betracht.⁷⁹ Das ungewöhnliche Bildprogramm mit seiner Kombination aus den Heiligen des Altarpatroziniums und den Aposteln als Stiftspatronen scheint, auch in der von der Norm abweichenden Verteilung auf die Innen- und Außenseiten, wie für die Situation geschaffen. Die dargestellten Stifter passen ebenfalls zu dieser Hypothese, handelt es sich doch nicht um ein Ehepaar, sondern um zwei vornehme Bürger, über deren Verwandtschaft zumindest keine Aussage getroffen wird. Man könnte sich die beiden Stifter also sehr gut als führende Mitglieder der Katharinenbruderschaft vorstellen. Auch bei geöffneten Flügeln war ihre Stiftung durch die Wappen auf der Mitteltafel präsent. Welche Rolle fällt aber im Kontext dieser Stiftung der Darstellung des Jüngsten Gerichts auf der Mitteltafel zu (Abb. 175)? Aus der Sicht einer Laienbruderschaft, deren Aktivitäten letztlich auf die Jenseitsvorsorge für die Seelen ihrer Mitglieder gerichtet sind, erscheint die Themenwahl passend; steht doch das Jüngste Gericht in einem ganz unmittelbaren Bezug zum Vereinszweck. Aber auch die Apostelmartyrien und das Weltgericht ergänzen einander sinnvoll. Wie Christiane Lukatis anhand der besonderen Drastik der Martyrien nachgewiesen hat, wird

das Leiden der Unschuldigen auf prägnante Weise gespiegelt in der Bestrafung der Schuldigen am Jüngsten Tag.⁸⁰

Stefan Lochners Weltgerichtsaltar dürfte demnach bald nach 1435 von zwei Mitgliedern der St. Katharinenbruderschaft an St. Aposteln in Auftrag gegeben worden sein.

B.B.

LITERATUR

- VERZ. 1835, S. 62, Nr. 148, 149; 1844, S. 87f, Nr. 140, 141; 1855, S. 12; 1858, S. 64f, Nr. 62, 63; 1866, S. 66f, Nr. 62, 63; 1870, S. 85f, Nr. 57, 58; 1873, S. 86f, Nr. 57, 58; 1879, S. 89f, Nr. 62, 63; 1883, S. 91f, Nr. 62, 63; 1888, S. 98f, Nr. 62, 63; 1907, S. 12, Nr. 62, 63; 1910, S. 16, Nr. 62, 63; 1914, S. 17, Nr. 62, 63; 1919, S. 67f; 1924, S. 1117f; 1966, S. 64; 1971, S. 33; 1987, S. 62
- 1813 Amalie VON HELLWIG, Beschreibung altdeutscher Gemälde, in: Deutsches Museum 3, Wien 1813, S. 274ff
- 1820 Ludwig SCHORN, Ueber die Gemälde des Johann van Eyck in der Sammlung der HH. Boisserée und Bertram, in: Kunst-Blatt 1, 1820, S. 225–233*
- 1822 Gustav Friedrich WAAGEN, Ueber Hubert und Johann van Eyck, Breslau 1822, S. 171*
- 1823 Sulpiz BOISSERÉE, Die Sammlung Alt-Nieder- und Ober-Deutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann Bertram, lithographiert von Johann Nepomuk Strixner. Mit Nachrichten über die Altdeutschen Maler von den Besitzern, 9. Lieferung, 1,2, Stuttgart 1823
- 1831 Johanna SCHOPENHAUER, Ausflug an den Niederrhein und nach Belgien, Leipzig 1831, S. 271f
- 1833 Johann David PASSAVANT, Kunstreise durch Belgien und England nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main, Frankfurt a.M. 1833, S. 414f
- 1833 Johann David PASSAVANT, Nachrichten über die alte Kölner Malerschule, in: Kunst-Blatt 14, 1833, S. 37–48, 51f, hier S. 42
- 1837 Franz KUGLER, Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Großen bis auf die neuere Zeit, Bd. 2, Berlin 1837, S. 37f
- 1842 Franz KUGLER, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842, S. 600, 870f
- 1847 Franz KUGLER, Handbuch der Geschichte der Malerei von

79 GOMPF (1997).

80 LUKATIS (1993) und (1997).

- Constantin dem Großen bis auf die neuere Zeit, 2. Aufl., Bd. 1, Berlin 1847, S. 251
- 1850 Johann Jacob MERLO, Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler. Kunst und Künstler in Köln, Köln 1850, S. 466
- 1854 Franz KUGLER, Rheinreise, 1841. Notizen vom Schluß der Reise, in: F. K., Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. T. 2, Stuttgart 1854, S. 298f, 350, 524f
- 1855 Heinrich Gustav HÖTHO, Die Malerschule Huberts van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen. I. Geschichte der deutschen Malerei bis 1450, Berlin 1855, S. 41ff
- 1859 Franz KUGLER, Handbuch der Kunstgeschichte, 3. gänzlich umgearb. Aufl., II,2, Stuttgart 1859, S. 485
- 1862 Mathilde BOISSERÉE (Hg.), Sulpiz Boisserée, Bd. 1, Stuttgart 1862, S. 172f
- 1862 Gustav Friedrich WAAGEN, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. I. Stuttgart 1862, S. 161
- 1864 Gustav PARTHEY, Deutscher Bildersaal, Bd. 2, Berlin 1864, S. 51f, Nr. 7–8
- 1874 Carl SCHNAASE, Geschichte der bildenden Künste. 6. Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd. 4, 2. Aufl., Düsseldorf 1874, S. 423
- 1880 A. v. WURZBACH, Martin Schongauer. Eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke, Wien 1880, S. 38, Anm. 38
- 1884 Ludwig SCHEIBLER, Schongauer und der Meister des Bartholomäus, in: Repertorium für Kunsthissenschaft 7, 1884, S. 31–68, hier S. 38f
- 1890 Hubert JANITSCHEK, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 229f
- 1890 Wilhelm LÜBKE, Geschichte der deutschen Kunst, Stuttgart 1890, S. 433
- 1893 Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Stephan Lochner, der Meister des Dombildes, in: Zeitschrift für christliche Kunst 6, 1893, Sp. 205f
- 1895 Johann Jacob MERLO, Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. Hrsg. v. E. Firmenich-Richartz u. H. Keussen, Düsseldorf 1895, Sp. 849ff
- 1900 WEIZSÄCKER, S. 184–187, Nr. 62f
- 1902 Carl ALDENHOVEN, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902, S. 155–158, 344
- 1907 Mela ESCHERICH, Die Schule von Köln, Straßburg 1907, S. 43–45
- 1916 Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Die Brüder Boisserée, Jena 1916, S. 174, 454, Nr. 28, 499
- 1916 Curt GLASER, Zwei Jahrhunderte altdeutscher Malerei, München 1916, S. 94f
- 1918 Carl Georg HEISE, Norddeutsche Malerei, Leipzig 1918, S. 11, 130
- 1922 Otto H. FÖRSTER, Ein neuer Stephan Lochner, in: Der Cicerone 14, 1922, S. 968
- 1923 Otto H. FÖRSTER, Die Kölnische Malerei von Meister Wilhelm bis Stephan Lochner, Köln 1923, S. 71
- 1923 Karl SCHAEFER, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1923, S. 26
- 1923 Hubert SCHRADE, Stephan Lochner (= Monographien zur deutschen Kunst 2), München 1923, S. 39, 47
- 1924 Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Der Meister des hl. Hieronymus, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1, 1924, S. 97ff
- 1925 Heribert REINERS, Die Kölner Malerschule, Bonn, Leipzig 1925, S. 66
- 1928 Hubert SCHRADE, Lochneriana, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 5, 1928, S. 57f
- 1928/29 Otto H. FÖRSTER, Stefan Lochners Bildform. Bemerkungen zur Wiederherstellung des Dombildes und der „Muttergottes in der Rosenlaube“, in: Zeitschrift für bildende Kunst 62, 1928/29, S. 241ff
- 1930 Alfred WOLTERS, Lochners Apostelmartyrien im Städelschen Kunstinstitut nach ihrer Wiederherstellung, in: Städelsche Jahrbuch 6, 1930, S. 109–116
- 1933/34 Ludwig BALDASS, Zur künstlerischen Entwicklung Stefan Lochners, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch N.F. 2/3, 1933/34, S. 233–243
- 1934 Werner COHN, Ein Schüler Stefan Lochners im Elsaß (=Studien zur deutschen Kunstgeschichte 300), Straßburg 1934, S. 29–32
- 1937 Walter BOMBE, Stephan Lochner (= Schriftenreihe der Preußischen Jahrbücher 42), Berlin 1937, S. 33–37
- 1938 Otto H. FÖRSTER, Stefan Lochner. Ein Maler zu Köln, Frankfurt a.M. 1938, S. 152f
- 1938 J. Heinrich SCHMIDT, Zu Stefan Lochners farbiger Gestaltung, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 10, 1938, S. 132–138, hier 135f
- 1938 STANGE, DMG 3, 1938, S. 98–100
- 1939 Georg TROESCHER, Weltgerichtsbilder in Rathäusern und Gerichtsstätten, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 11, 1939, S. 178ff
- 1941 Friedrich WINKLER, Altdeutsche Tafelmalerei, 2. Aufl., München 1941, S. 228
- 1951 Hans KAUFFMANN, Stephan Lochner. Ansprache bei dem Festakt der Stadt Köln zum Gedächtnis des vor 500 Jahren verstorbenen Kölner Malers und Ratsherrn am 2. Dezember 1951, Bonn 1952, S. 7
- 1952 Otto H. FÖRSTER, Stefan Lochner. Ein Maler zu Köln, Bonn (Neue Ausgabe) 1952, S. 123, 158f
- 1959 Hermann GOMBERT, Zwei Neuerwerbungen des Augustinermuseums, in: Studien zur Kunst des Oberrheins. Festschrift für Werner Noack, Freiburg i. Br. 1959, S. 65–71
- 1963 Christian ALTGRAF ZU SALM u. Gisela GOLDBERG: Altdeutsche Maler (= Alte Pinakothek München. Katalog 2), München 1963, S. 115f
- 1967 STANGE, KV 1, S. 40, Nr. 91b
- 1967 Rolf WALLRATH, Art. „Lochner, Stefan“, in: Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 4, Zürich 1967, S. 221–227, hier S. 225
- 1968 Hanspeter LANDOLT, Die deutsche Malerei. Das Spätmittelalter (1350–1500), Genf 1968, S. 95
- 1968 Wolfgang STECHOW, A Youthful Work by Stephan Lochner, in: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art 55, 1968, S. 313
- 1972 Gisela GOLDBERG u. Gisela SCHEFFLER, Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland (Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. Gemäldekataloge 14), München 1972, S. 196–200
- 1976 Janez HÖFLER, Zum ehemaligen Zwölfbotenaltar aus Wiener Neustadt, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 30, 1976, S. 163–172, hier 169–172
- 1983 ALTE PINAKOTHEK MÜNCHEN. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, München 1983, S. 297f
- 1985 ZIEMKE, 1985, S. 32–35, 38–45, Nr. 8
- 1986 Rainer BUDDE, Köln und seine Maler 1300–1500, Köln 1986, S. 75, 226f, Nr. 54
- 1987/88 Janez HÖFLER, Zu den Apostelmartyrien vom Weltgerichtsaltar Stephan Lochners, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 48/49, 1987/88, S. 65–76
- 1989 Eberhard KÖNIG, Stephan Lochner. Gebetbuch 1451. Handschrift 70 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Kommentarband zur Faksimileausgabe von Eberhard König mit Beiträgen von Kurt-Hans Staub und Beate Braun-Niehr, Lachen am Zürichsee 1989, S. 121–127
- 1989 Frank Günter ZEHNDER, Gotische Malerei in Köln. Altkölner Bilder von 1300–1550 (= Wallraf-Richartz-Museum. Bildhefte zur Sammlung 3), Köln 1989, S. 64
- 1990 Frank Günter ZEHNDER, Katalog der Altkölner Malerei (=Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI), Köln 1990, S. 213–216
- 1993 Bodo BRINKMANN, Jenseits von Vorbild und Faltenform: Bemerkungen zur Modernität Stefan Lochners, in: ZEHNDER (1993), S. 81–96, hier S. 87–90, 93f
- 1993 Stephan KEMPERDICK, Zur Lochner-Rezeption außerhalb Kölns, in: ZEHNDER (1993), S. 69–80, hier S. 76–78
- 1993 Christiane LUKATIS, Die Apostelmartyrien Stefan Lochners.

- Zum Zusammenhang von Weltgericht und Marterszenen, in: Städels-Jahrbuch N. F. 14, 1993, S. 55–86
- 1993 Frank Günter ZEHNDER (Hg.), Ausst. Kat. Stefan Lochner. Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung, Köln 1993, S. 468, Nr. 117
- 1996 Kurt-Hans STAUB (Hg.), Stefan Lochner Gebetbuch 1451. Sämtliche Miniaturen der Handschrift 70 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, mit Beiträgen von Moritz Woelk und Kurt-Hans Staub, Wiesbaden 1996, S. 32–37
- 1997 Bodo BRINKMANN, Stefan Lochners 'Apostelmartyrien': Erste Ergebnisse der gemälde technologischen Untersuchung, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 58, 1997, S. 159–172
- 1997 Ludwig GOMPF, Lochners 'Altar der Katharinenbruderschaft', in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 58, 1997, S. 205–212
- 1997 Christiane LUKATIS, Stichpunkte zur Ikonographie der 'Apostelmartyrien' von Stefan Lochner, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 58, 1997, S. 219–228
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 42f, Tf. 78–79
- 1999 Martin SCHAUWE, Alte Pinakothek München, München, London, New York 1999, S. 18
- 2000 Brigitte CORLEY, Painting and Patronage in Cologne 1300 – 1500, Turnhout 2000, S. 142–147

MEISTER DES FRIEDRICHSA-ALTARS

(WERKSTATT)

GEBET AM ÖLBERG

INV. NR. 1695

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Linde (*Tilia sp.*), 35,7 (± 0,1) x 26,9 (± 0,1) x 0,7 (± 0,1) cm
1 Brett mit vertikal verlaufender Maserung. Die Tafel ist leicht verwölbt und verwurmt. In den oberen und unteren Rand greifen etwa 1,5 cm lange senkrechte Sägeschnitte in ca. 5 cm Abstand von der rechten Tafelkante ein

Malfläche:

33,7 (± 0,1) x 25,1 cm

Malkanten allseitig erhalten

Zustand der Malerei:

die sehr pastos aufgetragene, z.T. mit spitzem Pinsel gestupfte Malerei ist gut erhalten. Lediglich der Engel ist zu zwei Dritteln ergänzt. Das rote Pigment ist durch Sonneneinstrahlung beschädigt.

Rückseite des Bildträgers:

originale Grundierung über einer der Vorderseite entsprechenden Fläche, darauf Spuren von einstiger Bemalung

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Bemerkenswert großflächig überlappt die Malerei den Goldgrund, der an der Oberkante des Zaunes an mehreren Stellen durchschimmert. Der Engel liegt anscheinend vollständig über Goldgrund; in der linken Hälfte seines Rumpfs und an seinem linken Ärmel hat sich die Farbe z.T. gelöst und ist grob ergänzt. Am Kelch und in den Nimben ruht mit roten Lasuren ausgeführte Binnenzeichnung einen Lüster-Effekt hervor.

Auf der Infrarot-Reflektographie (Abb. 187) ist die mit dem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung vor allem in den Gewandpartien und in den Inkarnaten deutlich abzulesen; sie scheint aber auch unter dem Holzsteg im Vordergrund oder den Felsen am linken und am unteren Bildrand durch. Unter dem letzteren ist der Wasserlauf mit Wellenlinien angegeben. Daher ist damit zu rechnen, daß das Bächlein Kidron und weitere Landschaftsmotive wie Zaun und Tor ebenso sorgfältig in der Unterzeichnung vorbereitet sind, die in diesen Partien nur durch die pastose grüne und braune Farbe verborgen bleibt. Dort, wo er klar ablesbar ist, erscheint der quirlige Duktus der Unter-

zeichnung dem der ausgeführten Malerei extrem verwandt: Mit stark schwankender Strichbreite und flüssiger Linienführung sind Umrisse und Faltenverläufe überaus schwungvoll hingeworfen. Weite Haken, Schlaufen und Ösen deuten Faltenverläufe treffsicher an, ohne daß die am Ende ausgeführte Form buchstabentreu vorgebildet würde. Bisweilen werden sie von durchaus kantiger Binnenzeichnung ergänzt. Markant ist auch der Einsatz kurzer Parallelschraffuren zur Angabe von Schattierung. Im Rücken Christi laufen die Schraffen sogar in einem Fischgrätmuster zusammen. Kleinteilige Korrekturen an Einzelformen finden zwischen der Zeichnung und ihrer Umsetzung in der Malerei nicht statt, wohl aber zwei pentimentartige Umdispositionen. Erstens zeichnet sich in der Unterzeichnung der verlängerte Handlauf des Steges deutlich unter dem Gewandbausch des Christusmantels ab. Dieser Bildgedanke wird aufgegeben oder tritt zumindest hinter dem heute an dieser Stelle sichtbaren Faltenwirbel stark zurück. Zweitens zeigen sowohl der bereits erwähnte Wasserlauf unter dem Kalkfelsen im Vordergrund als auch der an gleicher Stelle durchgezogene Gewandsaum, daß dieser Fels eine in letzter Minute eingefügte Bildidee ist.

Eine dendrochronologische Datierung ist derzeit nicht möglich.

BESCHREIBUNG

Der Horizont wird von einem gegen den Goldgrund gesetzten Hügelkontur verdeckt, der in Form einer sanften Parabel annähernd symmetrisch zur Bildachse verläuft. Den Kontur unterbrechen außer dem Torhaus rechts noch mehrere Bäume, die in der Mitte zu einer Dreiergruppe gestaffelt sind und an die sich links ein vom Bildrand angeschnittener halber Baum und rechts ein weiterer, halb vom Torhaus verdeckter anschließen. Vor den Bäumen begrenzt ein Zaun den Garten Gethsemane nach hinten. Er beginnt am linken Bildrand als geflochtener Weidenzaun, knickt auf etwa einem Drittel der Bildbreite winklig ab und setzt sich als Bretterzaun mit oben zugespitzten Latzen fort, an den sich am rechten Bildrand der schlichte hölzerne Torbau anschließt, der bis zum oberen Bildrand aufragt. Zwei seitliche Pfosten tragen ein Satteldach; am linken Pfosten ist ein luftiges Gitter als Tor befestigt, das aus vier vertikalen und drei horizontalen Pfählen zusam-



Abb. 186: Meister des Friedrichs-Altars (Werkstatt), Gebet am Ölberg, Frankfurt, Städel

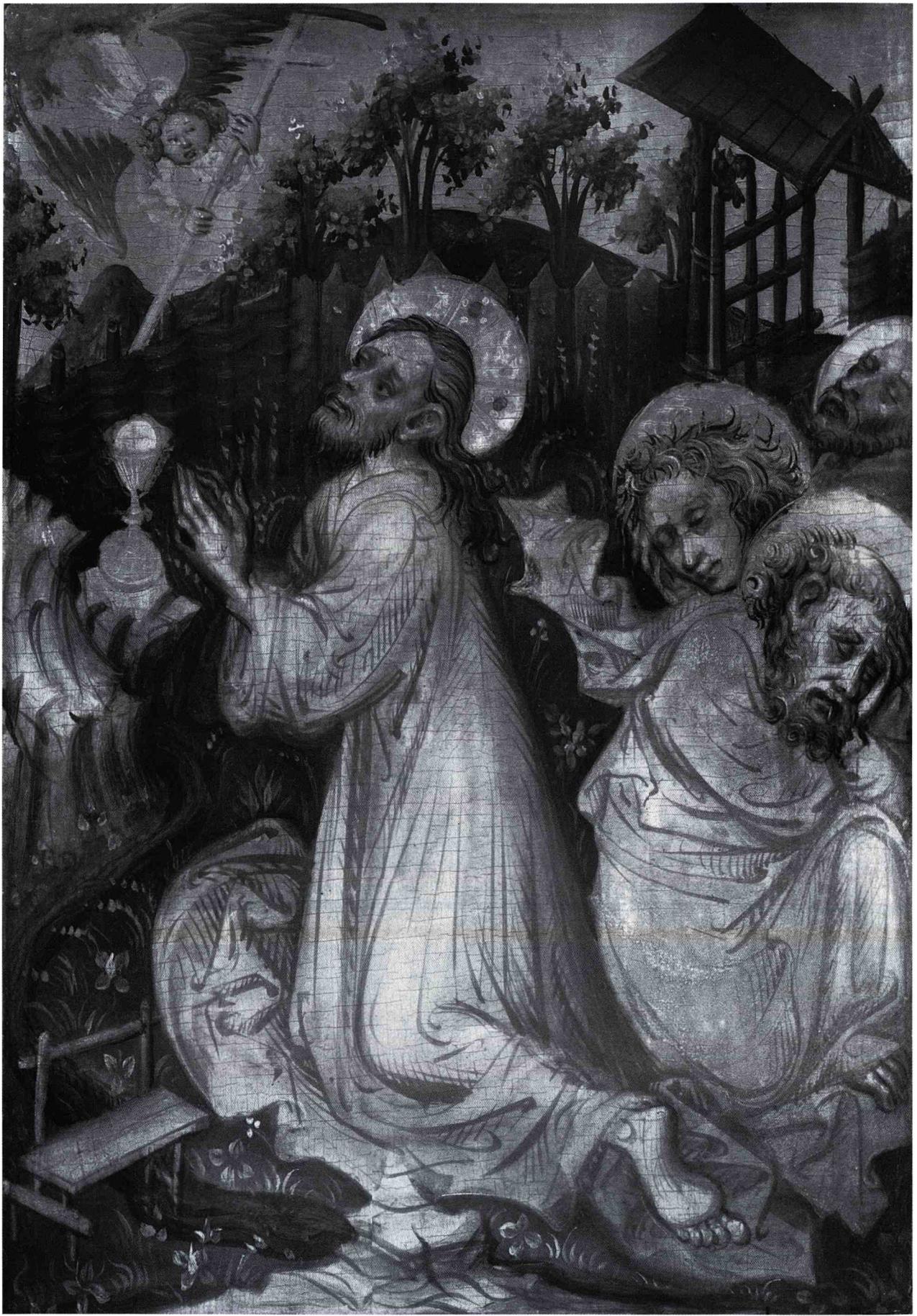


Abb. 187: Meister des Friedrichs-Altars (Werkstatt), Gebet am Ölberg, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

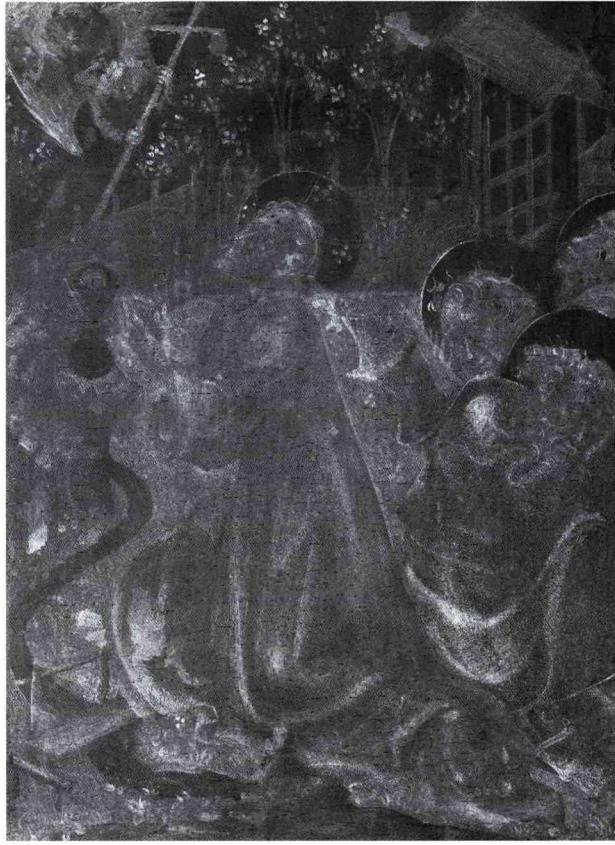


Abb. 188: Meister des Friedrichs-Altars (Werkstatt), Gebet am Ölberg, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

mengefügt ist. Als Scharniere dienen offenbar Stricke, die um Gitter und Pfosten geschlungen sind. Am äußersten rechten Rand kommt dann noch einmal ein schmales Stück Weidenzaun vor.

Die vorderste Bildebene ist mit einer merkwürdigen, annähernd symmetrisch geformten Felsnase in der Bildmitte angedeutet. Hinter ihr plätschert ein gewundenes Bächlein, über das in der linken unteren Bildecke ein Steg führt. Er besteht aus zwei auf Pflöcken gelagerten Planken, an deren vorderem Ende ein Querholz sichtbar wird, das als Stufe dient. Der mittlere und höchste der drei Bäume und die Felsnase markieren eine vertikale Achse fast genau in der Bildmitte, die zugleich die Mittelachse des Körpers Christi ist.

Der Heiland kniet fast im reinen Profil nach links, ganz leicht wendet er Oberkörper und Kopf zum Betrachter. Seine Hände hat er mit emphatischer Geste weit vor die Brust gestreckt und zum Gebet gefaltet. Gemäß der Stelle aus dem Lukas-Evangelium, nach der „sein Schweiß wie Blutstropfen“ zur Erde fiel, sind Gesicht, Hände und Füße Christi mit Blutstropfen übersät.¹ Der Oberschenkel, das Knie und der Unterschenkel seines linken Beins zeichnen sich unter dem graublauen Mantel deutlich ab; der linke Fuß ragt aus dem Mantelsaum hervor, so daß der Blick des Betrachters auf die Fußsohle und die Unterseite der Zehen

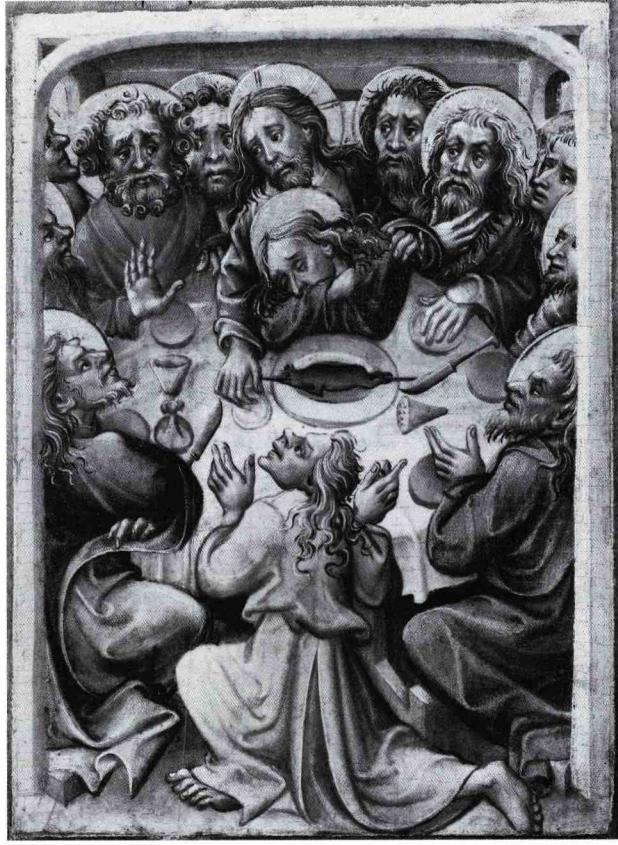


Abb. 189: Meister des Friedrichs-Altars (Werkstatt), Abendmahl, Wien, Österreichische Galerie

fällt. Der Mantel ist um die Figur herum weit über den Boden ausgebreitet; vor den Knien Christi bildet er eine schwungvoll konturierte Sichel aus, die mit einem plastisch hervortretenden Dreistrahlg von Falten gefüllt ist. Der Fuß wird von kleinteiligen Zickzackfalten begleitet.

Unmittelbar hinter dem Rücken Christi tauchen Petrus, Johannes und Jakobus d. Ä. auf, jene drei Jünger, die Christus dem biblischen Bericht nach in den Garten Gethsemane mitgenommen hatte.² Eng zusammengerückt und aneinandergeschlungen schlafen sie. Einzig die vorderste Gestalt des Petrus ist ganz zu sehen. Zusammengekauert und mit angezogenen Beinen findet der Apostel im Profil nach rechts gewandt zwischen dem Rücken Christi und dem Bildrand gerade noch Platz. Sein Kopf ist leicht nach rechts hin zum Betrachter gedreht und auf die vor der Brust verschränkten Arme gesunken; sein Kinn ruht auf dem rechten Oberarm, während er die linke Wange in die linke Hand gestützt hat. Die Augen sind wie die seiner Gefährten fest geschlossen. Den mittelroten Mantel hat der Apostel eng um den Leib gewickelt, ein Zipfel davon läuft in Schlingenfalten neben dem Mantelende Christi in die untere Bildecke aus, ein anderer Zipfel stößt hinter dem Rücken des Herrn und parallel dazu in die Luft und bildet eine stachelige Form aus, die an den Zackenstil des 13. Jahrhunderts erinnert. Backenbart und

¹ Luk. 22,44.

² Mark. 14,33; Matth. 26,37.



Abb. 190: Meister des Friedrichs-Altars, Friedrichs-Altar, Rechter Innenflügel, Außenseite, 1447, Wien, St. Stephan

schütterer Haarkranz weisen den Dargestellten der Bildtradition nach als Petrus aus. Über seiner linken Schulter erscheint im Dreiviertelprofil der Kopf eines zweiten Jüngers, der jugendlich, bartlos und mit strubbeligem, langerem Haar dargestellt ist. Es kann sich nur um Johannes handeln. Den Kopf hat er nach links geneigt in die rechte Hand gestützt. Ein wenig nach hinten versetzt scheint der dritte Apostel seitenverkehrt zum Petrus im Profil sich gegen den Bildrand zu lehnen. Der Kopf des Schlafenden ist in den Nacken und auf seine vordere linke Schulter gesunken, die in einen stahlblauen Mantel gehüllt ist. An der Physiognomie Christi wie auch Petri fallen die bemerkenswert großen Ohren auf. Auffällig ist auch das durchweg dunkle und kräftige Inkarnat, das ins Bräunliche und Lilafarbene spielt.

PROVENIENZ

1923 als Überweisung des Direktors Georg Swarzenski erworben

ZUGEHÖRIGE TEILE

Abendmahl (angeblich Nadelholz, 35,4 x 27 cm), Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 4889 (Abb. 189)

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Franz Kieslinger hat die beiden Tafeln, die sich heute in Wien und Frankfurt befinden, in seinem Buch zur gotischen Glasmalerei Österreichs von 1928 erstmals nebeneinander abgebildet und damit ihre Zusammengehörigkeit impliziert.³ Im Text des Werkes geht er jedoch nicht weiter auf sie ein, sondern zieht sie lediglich zu einem wenig überzeugenden Vergleich mit Glasmalereien der Freisinger-Kapelle in Klosterneuburg heran. Erst Otto Benesch ordnete 1937 die beiden Täfelchen in den Umkreis des Meisters des Friedrichs-Altars ein, dem Karl Oettinger gleichzeitig eine längere Studie widmete.⁴ Er sah in ihnen die Hand eines Gesellen, der schon in den 1430er Jahren tätig war und dem er außerdem noch einen Verkündigungsengel in den Sammlungen des Stifts Klosterneuburg zuwies. Stange erweiterte das Œuvre dieses Künstlers noch um eine Anbetung der Könige, gleichfalls in Klosterneuburg, und um acht Tafeln in der Galerie zu Esztergom (Gran), in denen er den Einfluß des Meisters des Albrechts-Altars sah.⁵ Elfriede Baum ordnete die Wiener Tafel ebenfalls unter Vorbehalt in die Werkstatt des Meisters des Friedrichs-Altars ein.⁶

DISKUSSION

Der Künstler, der den Frankfurter Ölberg gemalt hat, wirkt in seiner Exaltiertheit individuell und unverwechselbar. Es nimmt daher nicht wunder, daß die Forschung von Anfang an dieselbe Hand in dem Abendmahl der Österreichischen Galerie wiedererkannt hat (Abb. 189). Um die Richtigkeit dieser Zuweisung einzusehen, braucht man bloß den wie eine Peitsche geschwungenen Mantelsaum des Apostels links vorne am Tisch mit dem Mantel des Ölberg-Christus zu vergleichen (Abb. 186), den weiten Ausfallschritt des Judas mit dem ausgestellten Bein Christi, die großen knorrigen Hände (die Hand des Apostels am rechten Rand stimmt wörtlich mit derjenigen des Ölbergchristus überein), die Füße mit zu großen Zehen, oder das Gesicht des Petrus mit den wie aufgesetzte Butterflocken wirkenden Locken.

Dafür, daß die beiden Tafeln nicht nur von demselben Maler, sondern auch von demselben Altar stammen, sprechen erstens die Maße und zweitens die sehr ähnliche Gliederung des Kreuznimbus mit doppelten beigen und roten Radien. Zu überprüfen wäre bei dem Wiener Stück allerdings die Holzart.

Mit der Einordnung der beiden Täfelchen in jene Werkgruppe, die man mit dem Namen „Meister des Fried-

³ KIESLINGER (1928), S. 86.

⁴ BENESCH (1937), S. 69; OETTINGER (1937), S. 227–240.

⁵ STANGE (1961), S. 35.

⁶ BAUM (1971), S. 156.

richs-Altars“ verbunden hat, hat die Forschung zwar einerseits den richtigen Weg eingeschlagen. Andererseits ist diese Gruppierung eine besonders problematische; wurde doch alsbald erkannt, daß sie Werke recht unterschiedlichen Charakters umfaßt.⁷ Den Ausgangspunkt für die Gruppe bildet ein inschriftlich datiertes Werk, nämlich der große Schnitzaltar im Wiener Stephansdom, der in der Mitte der geöffneten Predella die Devise „AEIOU“ Kaiser Friedrichs III. und das Datum 1447 trägt (Abb. 190).⁸ Der Altar ist 1884 aus den Neukloster in Wiener Neustadt nach St. Stephan gelangt und war möglicherweise ursprünglich für das Stift Viktring in Kärnten bestimmt. Da sich Kaiser Friedrich III. um die Zeit der Auftragerteilung hauptsächlich in Wiener Neustadt oder in Wien aufhielt, vermutet man den Sitz der Werkstatt an einem von beiden Orten. Neben vollplastischen Standfiguren im Schrein und Reliefs auf den Innenseiten der Innenflügel verfügt der Altar über Malereien auf den Außenseiten des inneren und beiden Seiten des äußeren Flügelpaars sowie auf den Flügeln der Predella. Arbeitsteiligkeit ist bei einem Projekt diesen Umfangs vorauszusetzen; bemerkenswert ist aber, wie stark sich die einzelnen Künstlerhände in der Werkstatt, die den Friedrichs-Altar schuf, voneinander unterscheiden. So hat die Forschung bereits am namengebenden Hauptwerk die Beteiligung von insgesamt drei Malern festgestellt. Ohne auf die Verästelungen der Friedrichs-Werkstatt im einzelnen einzugehen, die Baum zufolge einer erneuten Untersuchung bedürfen,⁹ sei hier nach einem Anknüpfungspunkt für die Zuweisung unserer beiden Tafeln gesucht. Diesen bieten m. E. am ehesten die Heiligenfiguren auf den Außenseiten der Innenflügel (Abb. 190). Der Kopf des hl. Christophorus mit seiner langen leicht gebogenen Nase und den ausdrucksvooll abwärts geschwungenen Augenbrauen ähnelt dem Gesicht des Frankfurter Ölbergchristus durchaus. In scharfen, gratigen Faltenverläufen, wie sie charakteristisch etwa am linken Oberschenkel des Bartholomäus vorkommen, deutet sich ein ähnliches Eigenleben an, wie es die Draperie auf der Städels-Tafel führt: Man vergleiche dort etwa die Partie rechts vom Fuß Christi. Auch die schwankende Proportionierung der Köpfe, die mal wuchtig, mal winzig ausfallen, ist an der oberen Apostelreihe zu beobachten.

Sucht man nach Parallelen zu der Komposition des Ölbergs im Städels, so bietet sich weniger die themengleiche Darstellung von der Außenseite der Predella des Friedrichs-Altars zum Vergleich an, die mit ihrem Landschaftshintergrund, in den Größenverhältnissen der Figuren und im eckigen Faltenstil moderner wirkt.¹⁰ Ergiebiger ist der Vergleich mit dem sog. Wiener oder Znaimer Altar der Österreichischen Galerie in Wien (Abb. 191).¹¹ Bei diesem Retabel handelt es sich gleichfalls um einen Schnitzaltar

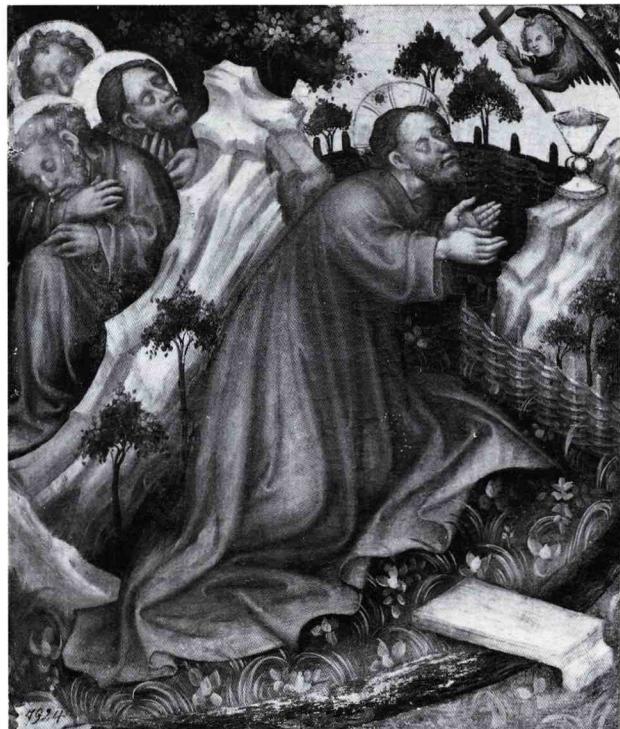


Abb. 191: Meister des Znaimer Altars, Znaimer Altar, linke Flügelaußenseite: Ölberg, Wien, Österreichische Galerie

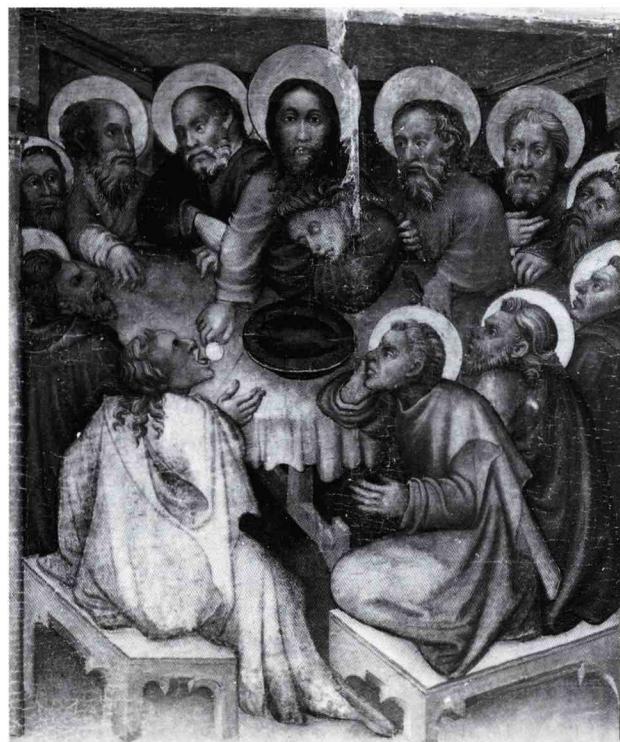


Abb. 192: Meister des Znaimer Altars, Znaimer Altar, rechte Flügelaußenseite: Abendmahl, Wien, Österreichische Galerie

7 Vgl. die kommentierte Werkliste bei OETTINGER (1937), S. 227f.

8 Hans TIETZE, Österreichische Kunstdeskopographie, Bd. 23, Geschichte und Beschreibung des St. Stephan domes in Wien, Wien 1931, S. 273–281, Abb. 250; Rupert FEUCHTMÜLLER, Der Wiener Stephansdom, Wien 1978, S. 258f., Abb. 274–275 in Farbe.

9 BAUM (1971), S. 47.

10 TIETZE (wie Anm. 8), Abb. 253.

11 Inv. Nr. 4847. Vgl. BAUM (1971), S. 65–67, Nr. 37.

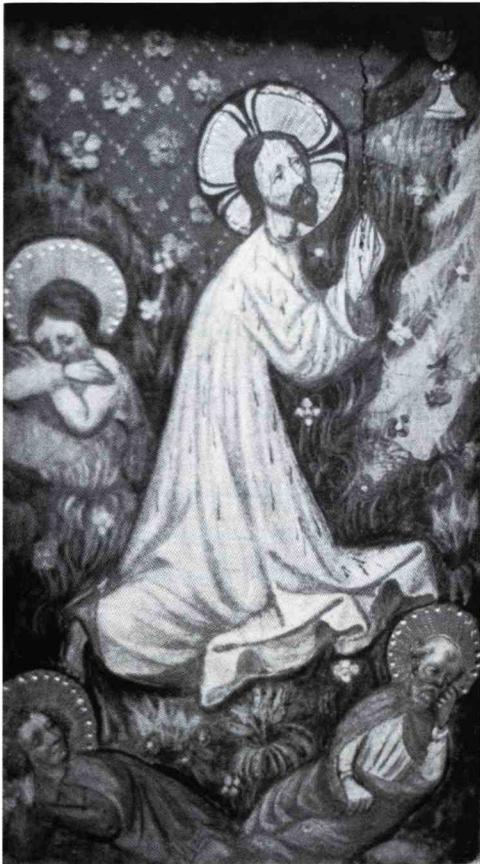


Abb. 193:
Österreichischer (?)
Meister, Ölberg,
München,
Bayerisches
Nationalmuseum

Abb. 194:
Oberrheinischer (?)
Meister um 1410,
Streit um die Seele
des Sterbenden,
Miniatuur, Florenz,
Biblioteca
Nazionale,
Cod.B.R.38

mit bemalten Flügelaußenseiten, wobei die Malereien der Friedrichs-Werkstatt zugewiesen wurden. Die Ölbergszene auf dem linken Flügel weist viele Gemeinsamkeiten mit dem Frankfurter Bild auf, besonders, wenn man sie sich in spiegelbildlicher Umkehrung vorstellt. Man vergleiche die Anordnung des Engels in der linken oberen Bilddecke, des Felsens mit Kelch und Hostie darauf, die dominante, zwei Drittel der Bildhöhe einnehmende Christusfigur und die kompakte Apostelgruppe mit fast identischer Verteilung der Köpfe am rechten Bildrand. Auch das Beiwerk stimmt in bemerkenswerter Weise überein: Auf beiden Bildern erscheint über dem Kopf Christi eine Dreiergruppe von Bäumen, der Mantel des Heilands ist in einer schwungvollen Sichelform vor seinen Knieen ausgebrettet, und – vielleicht das auffälligste Motiv – der Bach Kidron fließt beide Male in der linken unteren Ecke in sanftem Bogen bildeinwärts und wird von einem Steg überbrückt, der in demselben Winkel verläuft. Parallelen ergibt übrigens auch der Vergleich der beiden Abendmahlssdarstellungen in Wien (Abb. 189, 192). Man betrachte etwa die Gruppe aus Christus und Johannes mit dem Lieblingsjünger, der mit verschränkten Armen vornüber auf den Tisch gesunken ist und auf dessen linke Schulter der Erlöser seine Hand gelegt hat, oder den Apostel, der sich in den Bart fasst, rechts davon.

Aus diesen Übereinstimmungen kann der Schluß gezogen werden, daß beide Maler aus dem gleichen Vorla-

genmaterial schöpfen. Andererseits erweist der Vergleich allerdings auch, daß hier zwei verschiedene Hände am Werk sind. Der Rhythmus der Faltenführung ist auf dem Wiener Altar gemäßigter, und die dortige Parzellierung des Bildraums in der Ölbergszene ist der Frankfurter Tafel ganz fremd. Wie bereits erwähnt, ging die Forschung auch stets davon aus, daß der Meister des Friedrichs-Altars eine Vielzahl von Gesellen beschäftigt hätte. Schon aus dieser Sprachregelung geht hervor, daß bei der Händescheidung zumeist die Frage nach der Qualität im Vordergrund stand. Die zusammengehörigen Tafeln in Wien und Frankfurt rangierten dabei stets am unteren Ende des Spektrums; für Baum, um das krasseste Urteil zu zitieren, stehen sie „an der Grenze zur Volkskunst“.¹²

Auf den ersten Blick erscheint dieses Urteil einleuchtend, wenn man etwa den an eine Kinderzeichnung erinnernden Engel mit dem Kreuz auf dem Bild im Städelschen Kunstmuseum betrachtet und ihn mit seinem Pendant in der Szene des Znaimer Altars vergleicht. Man muß aber sofort zugestehen, daß der Maler auf der Frankfurter Tafel auch mehr riskiert, versucht er doch die konventionelle Darstellung des Engelsrumpfes im Profil durch eine überaus kühne Aufsicht auf dessen Rücken zu ersetzen. Ein ähnliches Wagnis geht unser Künstler auf dem Wiener Abendmahl mit dem überinszeniert wirkenden Kniestall des von hinten gesehenen Judas ein. Unbestreitbar mißlingen ihm solche Experimente gelegentlich, so wie etwa im Fall des

12 Ebd., S. 156.

Frankfurter Engels. Andererseits aber führt ihn das Durchdenken von Gesten, Gebärden und Stellungen seiner Figuren zu überzeugenden Lösungen. Man vergleiche nur die Gruppe der schlafenden Apostel mit denen auf dem Znaimer Altar. In Wien hat der schlafende Petrus die Arme, einer konventionellen Formel der Zeit folgend,¹³ kraftlos und unmotiviert vor die Brust gelegt; in Frankfurt ist der Kopf des Schlafenden dagegen auf plausible Art und Weise in die linke Hand und auf den rechten Arm gesunken. Auch bei dem Johannes dahinter wirkt der in die Hand gestützte Kopf viel überzeugender als bei seinem Wiener Pendant, und selbst bei dem hintersten Apostelkopf gelingt es unserem Maler anzudeuten, daß dieser seitlich auf die Schulter gesunken ist.

Der genauen Figurencharakteristik entspricht die Fülle an Beobachtungen bei den Requisiten. Zwei unterschiedliche Zaunkonstruktionen führt unser Maler vor, und auch das überdachte Tor rechts im Hintergrund beschreibt er so präzise, daß man es nachbauen könnte. Der Unterschied, der in dieser Hinsicht zum Maler des Znaimer Altars besteht, zeigt sich besonders eklatant bei dem Steg im Vordergrund: In Wien eine einfache Planke, hier eine liebevoll zusammengezimmerte kleine Behelfsbrücke.

Letztlich begegnen wir hier einem ähnlichen Phänomen wie auf der Flucht nach Ägypten vom Meister der Madonna von Covarrubias:¹⁴ Was auf den ersten Blick wie reine Unbeholfenheit wirkt, spiegelt eher den Einbruch moderner Gestaltungselemente in die Bildwelt eines Malers wider, der in der Tradition des Weichen Stils ausgebildet worden zu sein scheint. Für die letztere Annahme spricht die ausgesprochen ornamentale Interpretation der Faltenformen, die für eine erhebliche Eigendynamik der Draperie sorgt, ein wesentliches künstlerisches Ausdrucksmittel der Zeit um 1400. Auch die weitgehende Stilisierung der Frisuren ist ein Merkmal des Weichen Stils. Wenn man den eigenwilligen Stil unseres Künstlers als Reaktion auf eine Umbruchssituation am Ende dieser Stilphase versteht, dann liegt eine Datierung um 1440 nahe. Mit seinem quirligen Gewandstil versucht der Maler bis zu einem gewissen Grade aber auch jenen Mangel zu überspielen, der ihn am deutlichsten von der „modernen“ Kunst der 1440er Jahre unterscheidet, nämlich den weitgehenden Verzicht auf Klärung der räumlichen Verhältnisse. Seine Draperien füllen die Bildfläche, sie erzeugen auch durch ihr hektisches Oberflächenrelief punktuell den Eindruck von Räumlichkeit, sowie durch ihre schwungvolle Linienführung den Eindruck von Bewegung auch dort, wo in Ermangelung eines kohärenten Bildraums die Entfaltung wirklicher Bewegung schwerfällt. Daß der

räumliche Gesamtzusammenhang fehlt, tritt dennoch allenthalben zutage, am deutlichsten bei der puppenstübchenhaft kleinen Brücke über dem Bächlein im Vordergrund, die in keinem Verhältnis zu den riesenhaften Figuren steht: letztlich ein Rückfall in die mittelalterliche Bedeutungsperspektive. Auch dieser Archaismus ist aber relativ zu sehen. Jener Umkehrung der Perspektive, die auf dem Bild im Städle das Brücklein winzig klein erscheinen läßt, sind nämlich auf einer Ölberg-Tafel des Bayerischen Nationalmuseums in München sogar die Begleitfiguren zum Opfer gefallen (*Abb. 193*). Dort thront ein riesenharter Christus über zwergenhaft kleinen, zudem durcheinandergewürfelten Apostelgestalten. Der Vergleich ist deswegen aufschlußreich, weil die kleine Tafel zu einem Diptychon gehört, das Oettinger gleichfalls in die Werkstatt des Friedrichs-Meisters eingeordnet hat.¹⁵

Abschließend sei noch versuchswise eine Miniatur mit dem Stil unseres Malers in Verbindung gebracht, die auf einer früheren Stufe verwandte Entwicklungstendenzen aufweist (*Abb. 194*). Man vergleiche das scharfgeschnittene Profil des Engels, der aus der rechten oberen Ecke ins Bild stößt, den abstehenden Knoten am Lendentuch Christi, die Bewegtheit des Faltenreliefs in der Bettdecke des Sterbenden und überhaupt die Exaltiertheit und Dynamik der Pinselführung auf dem ganzen Blatt. Werner Cohn hat das mit 36 x 24 cm ungewöhnlich große Einzelblatt aus einer Ars moriendi 1959 veröffentlicht, wohl zutreffend gegen 1410 datiert und an den Oberrhein lokalisiert.¹⁶ Ich kenne es nicht im Original; man müßte sich über die Farbigkeit im klaren sein, um beurteilen zu können, ob es wirklich als unmittelbare Vorstufe in Frage kommt.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 22; 1966, S. 70; 1971, S. 36; 1987, S. 66

- 1928 Franz KIESLINGER, Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450, Zürich/Leipzig/Wien 1928, S. 86, Tf. XIII/2
- 1937 Otto BENESCH, Die Gemäldesammlung des stiftlichen Museums, in: W. Pauker, Katalog der Kunstsammlungen des Stiftes Klosterneuburg, Bd. 1, Klosterneuburg 1937, S. 69
- 1937 Karl OETTINGER, Der Meister des Friedrichs-Altars von 1447, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 58, 1937, S. 227–240, hier S. 228, 232, Abb. 7
- 1961 STANGE, DMG II, S. 35, Abb. 67
- 1971 Elfriede BAUM, Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst (Österreichische Galerie Wien. Kataloge 1), Wien 1971, S. 156
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 63, Tf. 145

13 Vgl. den Jakobus auf dem Nürnberger Ölberg von etwa 1400/1410 im Städle, hier S. 55–65.

14 Vgl. hier S. 226–243.

15 OETTINGER (1937), S. 228.
16 Werner COHN, Eine unbekannte oberrheinische Miniatur des „Weichen Stils“, in: Festschrift Friedrich Winkler, Berlin 1959, S. 95–99.

MEISTER DER MADONNA VON COVARRUBIAS

RUHE AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN

INV. NR. 2079

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Fichte (*Picea sp.*), 36,0 x 33,1 (± 0,1) x 0,9 (± 0,1) cm einschließlich Anstückungen

2 vertikal angeordnete Bretter mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I oben 18,5 cm; Brett II oben 14,5 cm

allseitig beschnitten; rechts und links über die gesamte Höhe ca. 0,7 cm breite, übermalte Leisten angestückt; Tafel im Bereich der Kanten beschädigt und mit sehr viel Wachs gefestigt, besonders am unteren Rand (Holzwurm?). Leichte Verwölbung, einige kleinere Risse und Einläufer auf der Rückseite

Maßfläche: 36,0 (± 0,1) x 31,3 (± 0,2) cm

keine Malkanten erhalten

Zustand der Malerei:

auffällig das horizontal gelagerte Craquelé mit starker Neigung zur Schollenbildung. Die Figuren und der Esel stark verputzt, insbesondere im Gesicht Mariens, dem Marienmantel (an den Knien beinahe bis auf die Grundierung), sowie dem Rumpf des Esels; das weiße Kopftuch Mariens im unteren Bereich fast verschwunden. Eine größere, mit bloßem Auge sichtbare Retusche im Marienmantel am Boden unterhalb des linken Knies. Unter ultraviolettem Licht einige Retuschen rechts vom Baum in Himmel sichtbar. Die mit Muschelgold angegebenen Strahlen der Nimben nachgezogen, sie scheinen dem Röntgenbild nach zu urteilen im Prinzip aber verlässlich zu sein.

Rückseite des Bildträgers:

originale Bemalung. Mittig im oberen Drittel ein Klebezettel, dessen vorgedruckter Text handschriftlich ausgefüllt ist: „Whitworth Art Gallery, Manchester. Arrived from >London.< >No. 13.< Date >11.6.47< For purchase by [gestrichen]. presentation by [gestrichen]. loan by >Sir T.D. Barlow<. deposit by [gestrichen] >? Master of the Puledendorf [sic!] altar.< Correspondence“. Links unten ein vergilbter Klebezettel mit Stempel „Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M.“, darauf handschriftlich „2081“

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Durch die stark verputzten Malschichten scheint an vielen Stellen, besonders deutlich etwa im Gesicht der Muttergottes, die mit dem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung durch. In der Infrarot-Reflektographie (Abb. 196) ist sie dann auf der ganzen Bildfläche mit Ausnahme der gemalten Partie des Bodens lückenlos abzulesen. Nicht nur die Figuren, sondern auch wichtige Landschaftsangaben, den Baum, die Büsche, die Stadtsilhouette hat der Maler mit schwungvollem Strich skizziert. Dabei ging es ihm offenkundig mehr um die Entwicklung von Bildideen auf der Tafel als um das Einzeichnen minutiöser Vorgaben. Denn erstens sind seine Angaben überaus locker und deuten die Motive größtenteils nur an, und zweitens hat er die vorgezeichneten Details in der Malerei anschließend fast prinzipiell abgewandelt oder ein Stück weit versetzt. Man vergleiche etwa die mit einer Zickzacklinie und Kringeln angedeutete Vegetation entlang der schräg zwischen Marienkopf und dem obersten Engel verlaufenden Uferlinie, welche die ursprünglich also erheblich kleinere Bucht nach links hin begrenzte. Oder den sich gabelnden Baum, der in der Unterzeichnung links einen Ast dem Engel wesentlich deutlicher entgegenneigt, als das in der Malerei zum Ausdruck kommt. Oder die Angabe eines einzelnen, dafür aber viel größeren Busches anstelle der zwei ausgeführten auf dem Hang in der rechten oberen Ecke. In der Stadtsilhouette am jenseitigen Ufer sind die Türme leicht versetzt und der überragende, von einem Halbmond bekrönte Turm ist niedriger und ohne das orientalische Accessoire ausgeführt worden. Das Liniendickicht darunter zeigt wohl an, daß ursprünglich eine weitere Hafenstadt das vordere Ufer einnehmen sollte. Auch verläuft der Küstenstreifen in der Unterzeichnung weiter nach rechts parallel zum Kontur des Hügels.

Ähnliche Verschiebungen kommen in den Figuren vor: Der Eselsrücken verläuft in der Unterzeichnung etwas weiter rechts, im Bereich des ausgeführten Felsens. Die Hand, mit der Joseph in den Baum greift, ist leicht versetzt; auf seinem Rücken ist ein kreisförmiger Hut angegeben. Sein Mantel verlief nach unten hin enger am Körper entlang; die Erweiterung des Zipfels rechts unten erfolgte erst, nachdem die rechte Hinterhand des Esels schon ausgeführt war, die ein Stück weit durch das Rot durchscheint. Ebenso verbreiterte das heute durch Verputzung wieder



Abb. 195: Meister der Madonna von Covarrubias, Flucht nach Ägypten, Frankfurt, Städel



Abb. 196: Meister der Madonna von Covarrubias, Flucht nach Ägypten, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

reduzierte Weiß des Kopftuchs die linke Schulter Mariens und überdeckte dabei teilweise das Rot des Josephsmantels. Unter dem Kopftuch bleibt auch das Ohr Mariens verborgen, das zumindest in der Unterzeichnung angegeben ist. Den Marienmantel hielt in der Unterzeichnung eine Agraffe mit zwei großen „Knöpfen“ links und rechts zusammen, Mariens Taille war oberhalb des linken Arms sichtbar, dort hielt ein Gürtel das Untergewand zusammen. Die Gesichter des Christkinds, des oberen und des

mittleren Engels sind gegenüber der Unterzeichnung jeweils leicht versetzt worden.

Trotz dieser vielfältigen Abweichungen zwischen Unterzeichnung und ausgeführter Malerei wird doch bei beiden ein identisches Formenvokabular verwendet – man vergleiche nur Zeichnung und Malerei bei den Ästen des Baumes oder den Büschchen rechts. Entwurf und Ausmalung lagen daher wohl doch in einer Hand, und man muß von einem überaus einfallsreichen und experimentier-

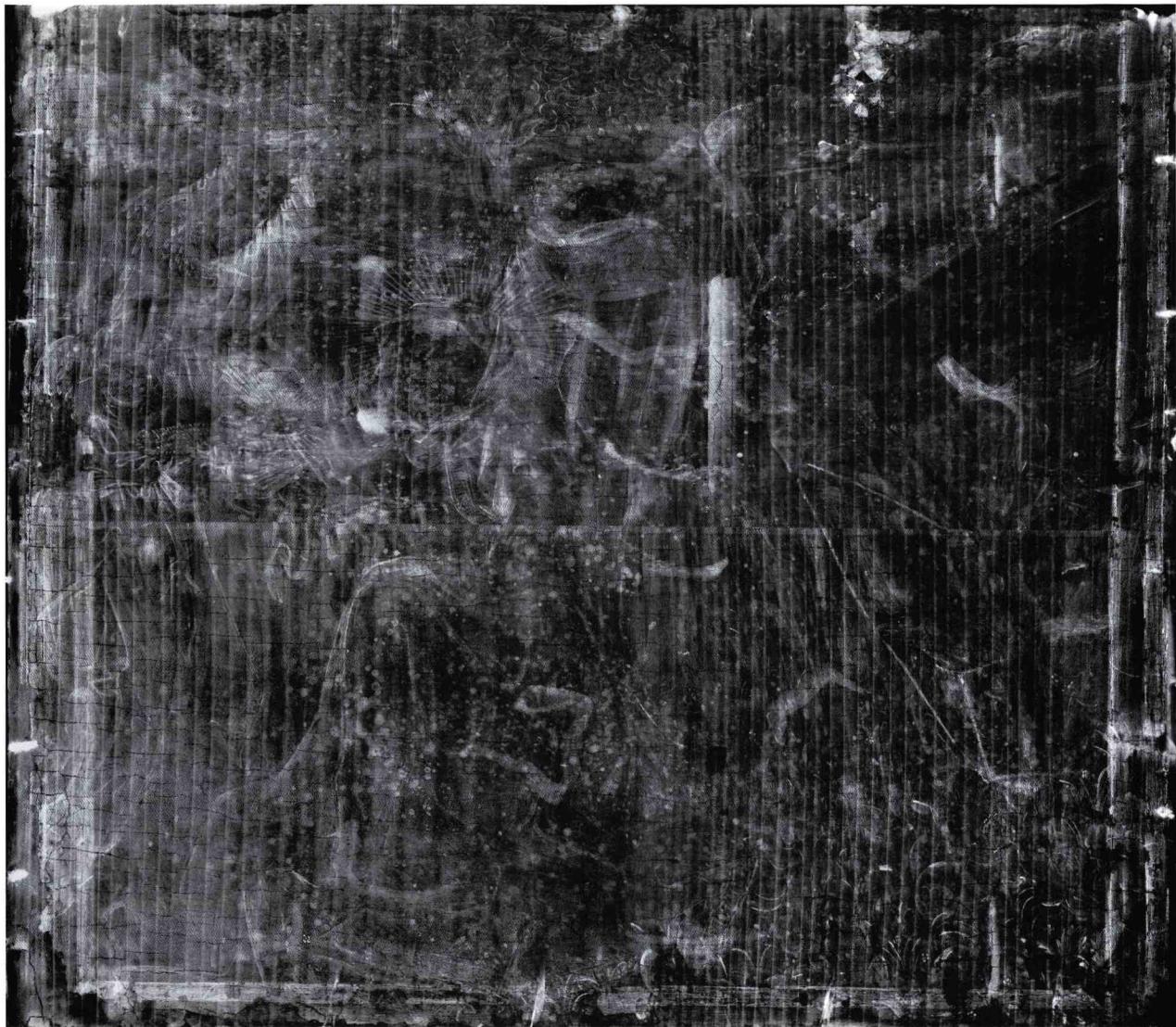


Abb. 197: Meister der Madonna von Covarrubias, *Flucht nach Ägypten*, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

freudigen Künstler ausgehen, der Ideen spontan entwickelte und wieder verwarf.

Stilistisch ist die Unterzeichnung insofern für das frühe 15. Jahrhundert charakteristisch, als Schraffuren noch gänzlich fehlen. Mit schwungvollen Strichen stark schwankender Länge legt der Maler die Konturen und die Binnenzeichnung seiner Figuren fest. Obwohl er dabei Faltenverläufe lediglich mit einer einzelnen Linie andeutet, entsteht durch den Reichtum an Falten und Brechungen der Eindruck ausgesprochener Kleinteiligkeit, wenn man etwa die Ausläufer des Marienmantels mit dem straff geführten Stoff über ihren Knien vergleicht. Bemerkenswert an der Handschrift des Zeichners ist das häufige Absetzen des Pinsels in einer Kurve, das etwa am Knie des vordersten Engels oder vom Betrachter aus links vorn in dem auf dem Boden drapierten Marienmantel zu beobachten ist. In der zuletzt genannten Partie zeigt der Entwerfer auch eine ausgeprägte Vorliebe für Haarnadelkurven, die gegeneinander gesetzt sind oder an längere,

gerade Linienzüge anstoßen. In diesen Zügen weist die Zeichenweise unseres Künstlers Parallelen zu einer der verbrannten Miniaturen aus dem Turin-Mailänder Stundenbuch auf (Abb. 210).

Die Röntgenaufnahme (Abb. 197) bildet Vorder- und Rückseite naturgemäß zusammen ab; die durchgängige Sprenkelung mit hellen Punkten, sowie der weiß absteckende Rahmen röhren von der Architekturmalerie der Rückseite her.

Eine dendrochronologische Datierung des verwendeten Holzes ist derzeit nicht möglich.

BESCHREIBUNG

Dargestellt ist die Heilige Familie bei einer Rast auf der Flucht nach Ägypten, eine Szene, die im Neuen Testament nicht vorkommt – überhaupt erwähnt lediglich einer der Evangelisten kurz das Faktum der Flucht¹ –, dafür aber in

den Apokryphen um so liebenvoller geschildert wird.² Ein wenig nach links aus der Bildmitte versetzt hat sich die Muttergottes auf einer mit verschiedenartigen Pflanzen bewachsenen Wiese vor einem Baum niedergelassen, der ovale Blätter und kleine grünliche Früchte, gemeint sind wohl Feigen oder Datteln, trägt. Maria sitzt frontal zum Betrachter und hat den Oberkörper leicht nach links gewandt. Im ausgestreckten rechten Arm hält sie das Christkind, mit der rechten Hand faßt sie unter seine Achsel, während sie mit der linken sein Gesäß stützt. Der Knabe ist in Rückansicht gegeben; er wendet sich über den Arm der Mutter hinweg dem mittleren der drei Engel am linken Bildrand zu. Dieser hält dem Kind einen Korb mit bereits gesammelten Früchten entgegen. Der hintere Engel streckt sich, um mit der Rechten nach einer Frucht des Baumes greifen zu können, dessen Zweig er mit der Linken zu sich heranzieht. Der vordere ist in Rückansicht gegeben und reicht dem Kind die Hand. Der hinter der Muttergottes stehende Joseph kehrt ihr den Rücken zu und faßt mit seiner erhobenen Linken ebenfalls in die Baumkrone, während seine Rechte mit nach außen gedrehtem Handteller die Zügel des Esels hält. Den Kopf in den Nacken gelegt, blickt Joseph konzentriert nach oben in den Baum; sein Gesicht zeichnet sich in scharfem Profil gegen den Himmel ab. Rechts neben Joseph ragt der in forcierte Verkürzung gegebene Esel schräg hinter dessen Körper hervor. Das Tier beugt den Kopf zur Wiese herab und säuft aus dem Bächlein, das sich unmittelbar vor seinem linken Vorderhuf dahinschlängelt. Das niedliche Rinnsal entspringt nur wenige Meter dahinter aus der Felswand am rechten Bildrand, die oben von einer mit Gras und einigen Büschen und Hecken bewachsenen Hügelkuppe bedeckt wird. Der nach links hin stark abfallende Hügelkontur gibt über einen schmalen diesen seitigen Uferstreifen hinweg den Blick auf eine weite Bucht frei. Es herrscht mittlerer Seegang; das grau-grünliche Wasser ist mit weißen Schaumkronen besetzt. Drei Schiffe mit geblähten Segeln sind rechts hinten in der Ferne auszumachen, eines davon kreuzt am Horizont. Am vorderen Ufer tauchen an zwei Stellen (ganz links am Bildrand und rechts im Schnittpunkt von Küste und Hügelkontur) Masten mit Mastkorb und Takelage von Schiffen auf, die dort angelegt haben. Zum Hintergrund wird die Bucht auf der linken Seite von einer relativ nahgesenenen Hügelkette begrenzt, sie öffnet sich nach rechts hin, wo in weiter Ferne die vieltürmige Silhouette einer großen Stadt und daneben ein Stück Horizont erscheinen. Den Himmel beleben

weiße Kumuluswolken und Vogelschwärme in unterschiedlicher Entfernung.

Das Hauptereignis der Tafel geht auf die Schilderung im Evangelium des Pseudo-Matthäus zurück.³ Dort wird beschrieben, wie Maria im Schatten einer Palme ausruht, in deren Krone sie Früchte erblickt, die köstlich, aber unerreichbar scheinen. Auf Befehl des Christkinds neigt sich die Palme, so daß alle von den Früchten sammeln können. Dabei kommen in der Bildtradition früh die Engel hinzu, die bei der Ernte assistieren.⁴ Unmittelbar im Anschluß an dieses Ereignis erwähnt der apokryphe Text weitere Wundertaten des Jesusknaben: So läßt dieser eine Wasserquelle entspringen, die den Durst von Mensch und Tier stillt. Am nächsten Tag schlägt Joseph vor, am Meer entlang zu reisen, um in den Küstenstädten rasten zu können. Der Jesusknabe lehnt das ab und verspricht, auf wunderbare Weise den Weg zu verkürzen: „Während sie so redeten, siehe, da erblickten sie schon die Berge Ägyptens und begannen seine Städte zu sehen.“⁵ Das auffällig in den Vordergrund gerückte Bächlein geht sicher auf diese Legende zurück.⁶ Wahrscheinlich spielen aber auch die Meeresbucht und die Stadtsilhouette auf den anschließend geschilderten Streit um die beste Route an. Dafür spricht ein Detail in der Unterzeichnung des Gemäldes (*Abb. 196*): Die höchste Turmspitze der Stadt am Horizont durchkreuzt der Künstler mit einer in der Malerei nicht ausgeführten Hakenform; sie sollte ursprünglich von einer Mondsichel gekrönt werden. Dies ist ein geläufiges Motiv, das Maler im 15. Jahrhundert gerne als Kennzeichen für einen orientalischen Schauplatz benutzen. Unser Künstler wollte also ursprünglich besonders deutlich machen, daß hier schon eine Stadt in Ägypten auftaucht.

Die Farbigkeit wird heute von dem verwaschenen Mittelblau des freilich bis auf die Untermalung verputzten Mariengewandes bestimmt. Auch die Krapplockklasuren im gelben Gewand des mittleren Engels sind fast verschwunden, die in demselben Ton gehaltenen Flügel des hinteren durch Verputzung transparent geworden. Man wird sich daher die ursprüngliche Erscheinung der Tafel geprägt von einem dichteren und brillanteren Dreiklang aus lichtem Mittelblau, Karminrot und Weiß vorstellen müssen, der die Figurengruppe stärker von der Folie aus den olivgrünen und braunen Tönen des Landschaftsgrundes absetzte.

Die Rückseite der Tafel (*Abb. 198*) zeigt eine mit überaus spritzigem Farbauftrag in *Trompe l'œil*-Manier wiedergegebene Rotmarmorfläche, die von einem gemalten

1 Matth. 2,13–23. Luk. 2,39, spielt hingegen wohl eher auf die Rückkehr von der Darbringung im Tempel an.

2 Besonders in dem wohl im 8. oder 9. Jahrhundert verfaßten Evangelium des Pseudo-Matthäus, das im Spätmittelalter äußerst populär war; vgl. Edgar HENNECKE u. Wilhelm SCHNEEMELCHER (Hgg.), Neutestamentliche Apokryphen, Bd. 1, Evangelien, Tübingen³1959, S. 274–276, 303f. „In Wirklichkeit hat diese Literatur im Altertum, im Mittelalter und in der Renaissance stärkeren Einfluß auf die Literatur und die Kunst ausgeübt als die Bibel.“ (276) „Die außerordentliche Bedeutung des Werkes [Pseudo-Matthäus, B.B.] besteht darin, daß in dieser Form die Legenden aus den älteren Kindheitsevangelien nun wirklich Gemeingut des Volkes

wurden und einen ungeheuren Einfluß auf Literatur und Kunst ausüben konnten.“ (304)

3 Pseudo-Matthäus 20, ebd., S. 307f.

4 Vgl. C. SCHWEICHER u. G. JÁSZAI, Art. „Flucht nach Ägypten“, in: LCI, Bd. 2, Sp. 45.

5 HENNECKE, SCHNEEMELCHER (wie Anm. 2), S. 308.

6 Zwar soll die Quelle dem Wortlaut des Textes nach unter der Wurzel der Palme entspringen, doch schien dies dem Maler offensichtlich weniger plausibel als eine Felsquelle. Aus demselben ausgeprägten Wirklichkeits Sinn heraus läßt er auch die übernatürliche Neigung der Baumkrone fort.

Whitworth Art Gallery, Manchester

Arrived from LONDON.

No. 13.

Date 11.6.41

For purchase by
presentation by
loan by SIR T. D. BARLOW
deposit by ? Master of the
Correspondence Pullendorff altar.

STÄDELSCHE
KUNSTSCHULE
FRANKFURT

Abb. 198: Meister der Madonna von Covarrubias, Tafelrückseite, Marmorierung, Frankfurt, Städel

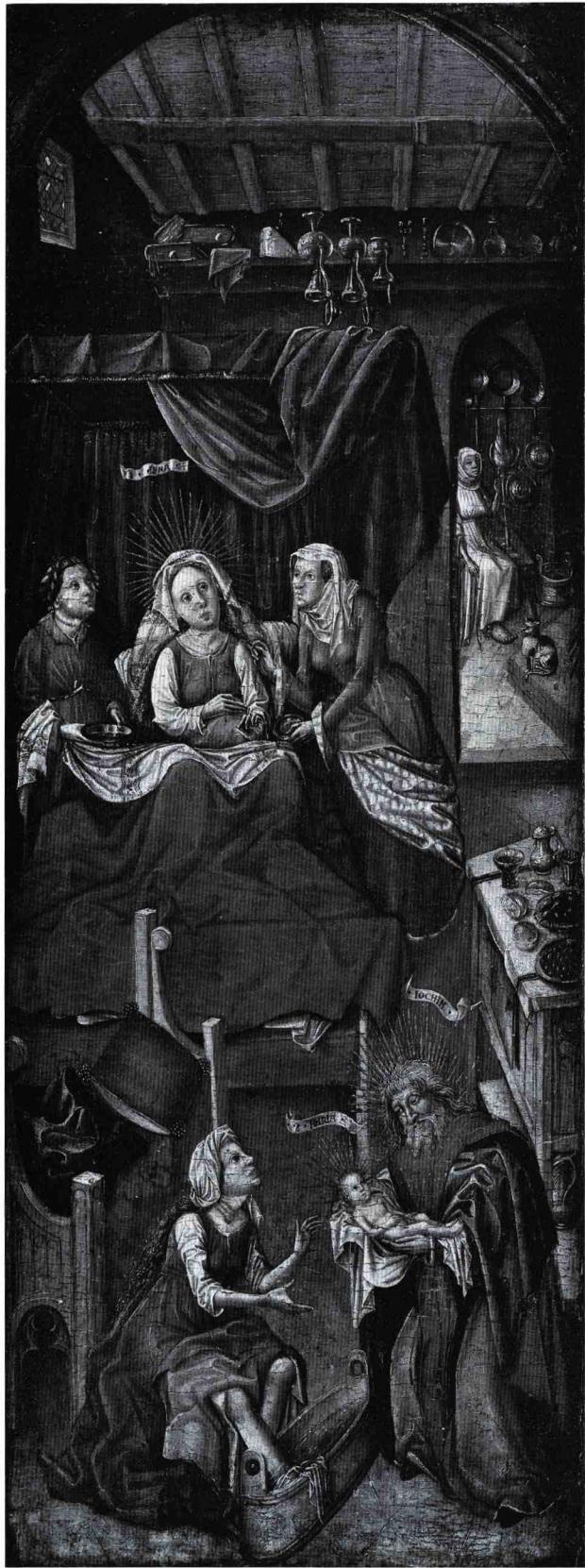


Abb. 199: Meister der Madonna von Covarrubias, Geburt Mariens, Lüttich, Universitätsbibliothek, Sammlung Wittert

Rahmenprofil aus gelblichem Sandstein eingefaßt wird. Das Licht fällt von links oben ein. Das Rahmenprofil besteht aus der glatten Laibung, einer Hohlkehle und der Vorderkante in der Bildebene. In übertriebener Perspektive ist der Steinschnitt angegeben; seinem Verlauf nach zu urteilen, liegt der Augenpunkt des Betrachters am oberen Rand. Dieser Umstand spricht ebenso wie die Tatsache, daß Marmorplatte und Rahmung oben einfach abgeschnitten sind, dafür, daß die Tafel ursprünglich doppelt so hoch war. Am unteren Rand beginnt unterhalb der Laibung eine dunkle Zone, wie die Hohlkehle dort einlief, ist infolge der Beschneidung nicht mehr genau auszumachen.

PROVENIENZ

vor 1947 Richmond, Sammlung Cook
1947 im Besitz von Sir T. D. Barlow
1961 aus einer unbekannten Luzerner Privatsammlung über die Kunsthändlung Julius Böhler, München, mit Mitteln der Dr. Heinrich Dohrn-Gedächtnissstiftung erworben

ZUGEHÖRIGE TEILE

- a) Geburt Mariens (*Abb. 199*), Rückseite: weibliche Heilige (*Abb. 202*), 80 x 31 cm, Lüttich, Universitätsbibliothek, Sammlung Wittert
- b) Verkündigung (*Abb. 200*), abgetrennte Rückseite: hl. Dorothea (*Abb. 203*), 80 x 31 cm, Modena, Galleria Estense
- c) Heimsuchung (*Abb. 201*), abgetrennte Rückseite: hl. Margareta (*Abb. 204*), 80 x 31 cm, Modena, Galleria Estense
- d) Hl. Katharina, Venedig, Accademia (*Abb. 205*)
- e) Hl. Barbara, Venedig, Museo Correr (*Abb. 206*)

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die damals noch in der Sammlung Cook befindliche Ruhe auf der Flucht war 1906 auf einer Ausstellung altdeutscher Kunst des Burlington Fine Arts Club in London als Werk der ulmischen Schule zu sehen.⁷ Hermann Voß erkannte 1909 als erster den Zusammenhang zwischen diesem Bild und den beiden Tafeln in der Galleria Estense in Modena, die er ein Jahr zuvor publiziert hatte (*Abb. 200, 201, 203, 204*).⁸ Er verwies zu Recht auf den fast identischen Madonnentyp und die Übereinstimmungen im Faltenstil. Aus der Tatsache, daß die Heiligscheine hier wie dort mit demselben lockeren Strahlenkranz angegeben sind, und aus den Maßen schloß er, daß die Flucht und die Mo-

7 EXHIBITION OF EARLY GERMAN ART (1906), S. 202.

8 Hermann Voss, Einige unerkannte oberdeutsche Gemälde in italieni-

schen Galerien, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 19, 1908, S. 282–286, hier S. 282.

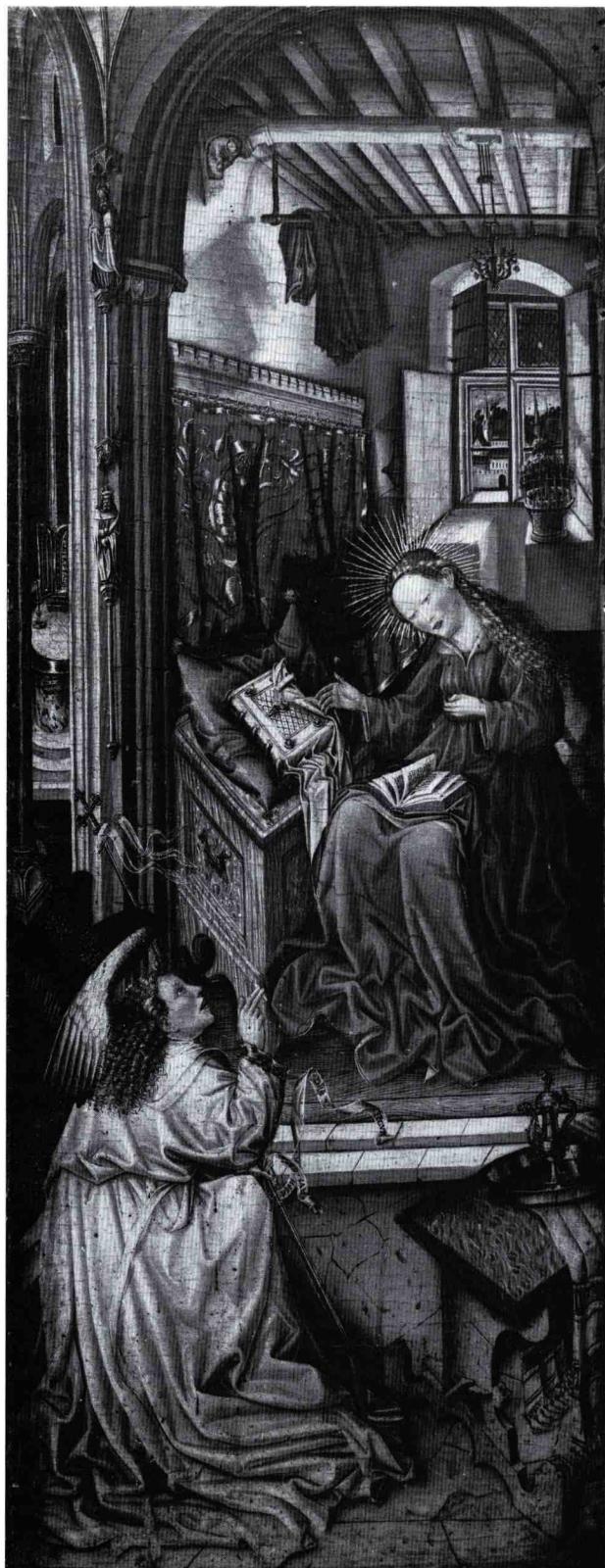


Abb. 200: Meister der Madonna von Covarrubias, Verkündigung, Modena, Galleria Estense



Abb. 201: Meister der Madonna von Covarrubias, Heimsuchung, Modena, Galleria Estense

deneser Tafeln von ein und demselben Altarretabel stammten; denn das Bild im Städel nimmt bei gleicher Breite etwa die halbe Höhe der übrigen Tafeln ein. Der zugleich delikate und expressive Charakter der Malerei schien Voß

auf das Bodenseegebiet hinzudeuten; er ordnete den Altar in die Nachfolge des Konrad Witz ein.

Friedrich Winkler konnte 1948 die Zahl der zugehörigen Tafeln noch um drei weitere vermehren: Den Mode-



Abb. 202: Meister der Madonna von Covarrubias, Weibliche Heilige, Rückseite von Abb. 199, Lüttich, Universitätsbibliothek, Sammlung Wittert

neser Bildern stellte er die Lütticher Marien Geburt (Abb. 199) an die Seite und ordnete den stehenden weiblichen Heiligen auf den Rückseiten der beiden erstgenannten zwei gleich große Darstellungen der Heiligen Barbara und Katharina in Venedig zu (Abb. 205, 206).⁹ Den Bezug zur Kunst des Konrad Witz lehnte Winkler ab; vielmehr sah er in dem Altar „Grenzlandkunst“, die „weder typisch niederländisch noch deutsch“ sei.¹⁰ Den Schöpfer des Werkes hielt er für einen Wanderkünstler, der möglicherweise aus der Schweiz oder aus dem Elsaß stammte, die Niederlande besuchte und den Altar vielleicht sogar auf italienischem Boden malte. Die letztere Vermutung gründete Winkler auf die überwiegend italienischen Aufbewahrungsorte der Bilder.

Ein Jahrzehnt später meinte Winkler, diesen Wanderkünstler beim Namen nennen zu können. Unter der Überschrift „Jos Ammann von Ravensburg“ stellte er ein ebenso umfängliches wie heterogenes Œuvre zusammen, in das er auch unseren Altar aufnahm.¹¹ Den Ausgangspunkt bildet ein mit „Justus d'Allamagna“ signiertes und 1451 datiertes Wandbild der Verkündigung in Santa Maria di Castello in Genua. Sein Schöpfer wird in einer Genueser Urkunde als „Justus von Ravensburg“, in einem Ravensburger Dokument als „Jos Ammann“ erwähnt und scheint mit der dort ansässigen „Großen Ravensburger Handelsgesellschaft“ verbunden gewesen zu sein.

Allerdings hat Winkler an das Genueser Wandbild eine Vielzahl stilistisch disparater Werke in unterschiedlichen Medien angeschlossen, darunter gleich *en bloc* ganze Œuvres, die bis dahin unter anderen Künstlernamen firmierten. Ihm zufolge müßten der Meister der Münchener Marientafeln, der Meister des Mornauer-Bildnisses und der Meister des Johannes Baptista, ein Kupferstecher, mit Jos Amman identisch sein.¹² In der Forschung hat der Versuch einer Zusammenführung all dieser Künstlerpersönlichkeiten jedoch keinerlei Widerhall gefunden. In der Tat scheint er abwegig. Winkler hat sich wohl durch die Unterstellung erheblicher Wandelbarkeit bei einem

9 WINKLER (1948), S. 15–18. Auf die hl. Katharina war Hugo von Tschudi bereits im Zusammenhang mit seinen Studien zum Meister von Flémalle gestoßen; vgl. Hugo von TSCHUDI, Der Meister von Flémalle, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 19, 1898, S. 8–34, 89–116, hier S. 108f.

10 WINKLER (1948), S. 15.

11 WINKLER (1959), S. 88–97.

12 Außer unserem Altar schreibt Winkler Jos Ammann im einzelnen zu: die Wandmalereien am Grabmal Ottos III. von Hachberg im Konstanzer Münster; die auf Berlin, München, Nürnberg und Venedig verteilten Miniaturen aus einer Handschrift der Vierundzwanzig Ältesten des Otto von Passau; das gesamte Œuvre des Meisters der Münchener Marientafeln: Verkündigung und Geburt im Kunsthause in Zürich, Prophetenfragment in der Alten Pinakothek; die Madonna mit einem vom hl. Hieronymus empfohlenen Stifter (New York, Metropolitan Museum, Lehman Collection); den Gnadenstuhl aus St. Peter in Salzburg (Berlin, Gemäldegalerie); die Bildnisse des Alexander Mornauer (London, National Gallery), Herzog Sigismunds des Münzreichen (München, Alte Pinakothek) und des Pius Joachim in Basel; eine Maria mit Kind in einem Interieur (ehem. Basel, Sammlung Max Lindenmeyer-Christ); eine Vera Ikon (ehem. Prag, Kloster Strahow); die illuminierte Genesisseite einer aus Lüttich stammenden Bibel (London, British Library, Add. Ms. 15254); die Kupferstiche vom Meister des Johannes Baptista.



Abb. 203: Meister der Madonna von Covarrubias, Hl. Margareta,
Rückseite von Abb. 200, Modena, Galleria Estense



Abb. 204: Meister der Madonna von Covarrubias, Hl. Dorothea,
Rückseite von Abb. 201, Modena, Galleria Estense



Abb. 205: Meister der Madonna von Covarrubias, Hl. Katharina, Venedig, Museo Correr

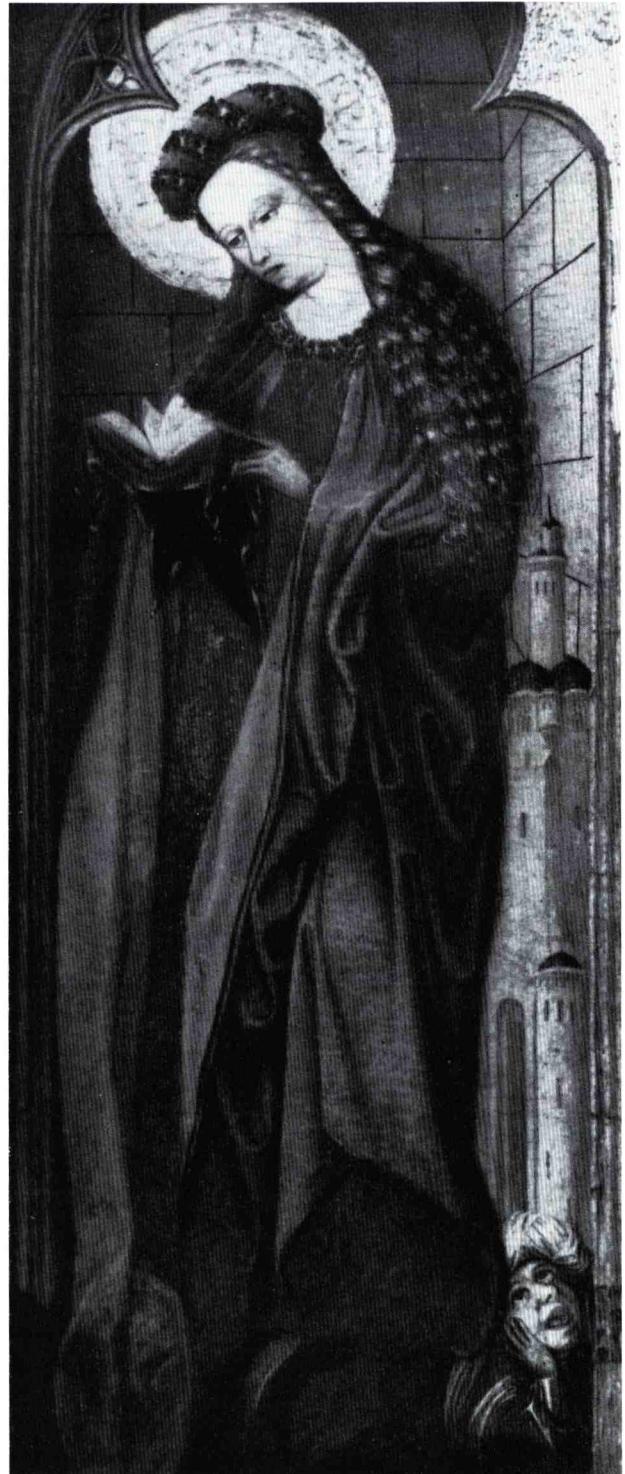


Abb. 206: Meister der Madonna von Covarrubias, Hl. Barbara, Venedig, Museo Correr

offenbar mobilen Maler dazu verleiten lassen, Werke zusammenzustellen, die hauptsächlich zwei Faktoren gemein haben: Allesamt weisen sie den Zeitstil der innovativen Umbruchsphase in der altdeutschen Kunst auf¹³ und ver-

raten eine mehr oder weniger ausgeprägte Kenntnis der altniederländischen Malerei. Wohl gibt es wechselseitige Bezüge zwischen ihnen; von der Hand ein und desselben Malers stammen sie aber ganz gewiß nicht.

13 Nur die Londoner Bibel halte ich nicht für eine deutsche, sondern für eine nordniederländische Arbeit.

14 WINKLER (1959), S. 95; ZIEMKE (1985), S. 33.

15 So z. B. das Thyssen-Diptychon in Madrid. Vgl. Colin EISLER, The Thys-

DISKUSSION

Trotz ihres schlechten Erhaltungszustands besticht die Tafel durch die Beobachtungsgabe und den lebendigen Erzählstil ihres Malers. Bei allen drei Engeln bringt er etwa die eifrige Bemühtheit überzeugend zum Ausdruck, mit der sie sich ihrer logistischen Aufgabe widmen; zugleich gelingt es ihm aber auch, die drei Gestalten unterschiedlich temperamentvoll agieren zu lassen. Quirlig und spontan reagiert das Kleinkind, das mit ausgestreckten Armen nach dem Korb greift; bei seiner plötzlichen Körperwendung stößt es sich reflexhaft mit dem linken Fuß vom Oberschenkel der Mutter ab, sein rechtes Bein strampelt im Leeren. Nur mit einiger Anstrengung kann die Mutter verhindern, daß der Knabe abrutscht. Längere Zeit wird sie ihn so, mit ausgestrecktem rechtem Arm, gewiß nicht halten können. Ernst und staunend, so als könne er das Wunder noch nicht fassen, langt Joseph nach den auf einmal zum Greifen nahen Früchten. Durstig reckt der Esel den langen Hals zur Quelle.

Dabei stören die kompositorischen Ungereimtheiten nur wenig; sie steigern vielmehr den Ausdruckswert der Tafel und unterstreichen das Transitorische des dargestellten Augenblicks. So sorgen die nach links abfallenden Linien der Bucht und der Hügelflanke für Unruhe; am stärksten irritiert der Streifen offenen Wassers rechts von der Stadtsilhouette, wo selbst der Horizont schräg abzukippen scheint. Auch die ungleiche Anwendung der Perspektive fällt auf; der Bildraum erscheint teils kontrahiert, teils gedehnt. So ist das Felsmassiv auf der rechten Seite zu nahtsichtig gesehen, die Vegetation auf der Hügelkuppe und der schmale Uferausschnitt dahinter wirken jedoch unnatürlich weit entfernt. Die Verschachtelung der räumlich weit auseinanderliegenden Motive auf engstem Raum hat, wie oben erwähnt, wohl auch ikonographische Gründe, da mit ihnen jeweils ein anderes Wunder angedeutet werden soll.

Wenn ein altdeutsches Gemälde der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts frische Beobachtung und kompositorischen Wagemut auf so vitale Weise in sich vereint, wie das bei unserem Bild der Fall ist, dann wird in der Forschung im allgemeinen und meist zurecht der Einfluß der altniederländischen Malerei dafür verantwortlich gemacht.¹⁴ Über seine grundsätzliche stilgeschichtliche Disposition hinaus knüpft der „Deutsch-niederländische Altar in Oberitalien“ jedoch mit verblüffender Unmittelbarkeit an niederländische Vorbilder an. Bei der Frankfurter Tafel kommt dies am stärksten in der bemalten Rückseite zum Ausdruck (Abb. 196); ihre gekonnt gemalte Rotmarmorplatte und das hart ausgeleuchtete, mit Steinschnitt versuchte Profil des Sandsteinrahmens sind in der altdeut-

schen Malerei ohne Parallelen und halten selbst den Vergleich mit Jan van Eycks imitierten Marmorrahmen und Tafelrückseiten aus.¹⁵ Die Katharina hatte bereits Hugo von Tschudi als Kopie nach dem Meister von Flémalle veröffentlicht (Abb. 205).¹⁶ Daß auch die Barbara ein in einer Zeichnung überliefertes Vorbild des Flémaller widerspiegelt, hat Winkler angemerkt (Abb. 206).¹⁷ Allerdings ist, was die Büste der seitwärts lesenden Frau und das Buch mit dem herabhängenden Buchbeutel anbelangt, auch die Maria aus der „Deesis“ des Genter Altars nicht weit. An dessen Außenseite erinnert unbedingt auch die Aufstellung der beiden Heiligen in einer von filigranem Maßwerk mit durchbrochenen Nasen eingefassten Nische.¹⁸ Die Verkündigung des Genter Altars könnte auch den Anstoß gegeben haben zu der Schaffung eines durchgängigen Bildraums auf den beiden Außenseiten in Modena. Dagegen weist die Verkündigung in Modena durch die kontrastreiche, fast nächtlich anmutende Ausleuchtung des rückwärtigen Raumteils größte Ähnlichkeit mit den kleinen Madonnentäfelchen des Meisters von Flémalle in der National Gallery in London auf (Abb. 207). Auch sind die motivischen Übereinstimmungen unverkennbar: Hier wie dort begegnen wir der Balkendecke mit konsolengestütztem Unterzug, dem von der Decke herabhängenden „Handtuchhalter“ mit einem darübergeworfenen blauen Tuch, der holzvertäfelten Seitenwand und dem im Licht funkelnden Goldbrokat. Allerdings tritt keines dieser Motive (natürlich mit Ausnahme der Decke) an derselben Stelle im Raum auf; vielmehr hat man das Gefühl, daß der Maler der Modeneser Verkündigung die Gegenstände bewußt umgruppiert, daß er sozusagen anagrammatisch zierte.

Dieser Eindruck wird bei der Marien Geburt in Lüttich vollkommen dominant. Ohne Jan van Eycks berühmte Miniatur mit der Geburt Johannes des Täufers im erhaltenen Teil des Turin-Mailänder Stundenbuchs ist die Darstellung nicht vorstellbar (Abb. 208).¹⁹ Nicht nur die räumliche Grunddisposition entspricht derjenigen des Vorbilds; wie wir sehen werden, sind auch die meisten Details wiederzufinden. Und dennoch ist es dem Maler gelungen, durch Umstellung der einzelnen Elemente durchaus etwas Eigenes entstehen zu lassen. Wie auf der Miniatur nimmt das Himmelbett die linke Bildhälfte ein, und am rechten Bildrand gibt eine Tür in der Rückwand den Blick in einen Anraum frei. Oberhalb des Durchgangs befindet sich bei Jan van Eyck ein Regalbrett mit Zinn- und Messinggeschirr. Dieses schöne Stilleben faszinierte unseren Maler so sehr, daß er das Regalbrett über die ganze Rückwand verlängert und um andere Gegenstände bereichert hat: Neben dem Teller und den Kerzenhaltern von Eycks finden sich bei ihm auch Bücher, eine Spanschach-

sen-Bornemisza Collection. Early Netherlandish Painting. London 1989, S. 50–61, Nr. 3 mit farbiger Abb. 7.

16 TSCHUDI (wie Anm. 9), S. 108.

17 Die von A.E. POPHAM (Old Master Drawings, 1931/32, S. 8) veröffentlichte, damals in der Sammlung Alfred Noyes befindliche Zeichnung einer hl. Katharina (heute im Rijksmuseum zu Amsterdam); vgl. WINKLER (1948), S. 17, Abb. 7; zuletzt Stephan KEMPERDICK, Der Meister von Flémalle: Die Werkstatt Robert Campins und Roger van der Weyden, Turnhout 1997, S. 103, Abb. 121.

18 Vgl. Elisabeth DHANENS, Hubert und Jan van Eyck, Königstein i. T. 1980, S. 71–121 mit Abbildungen aller hier angesprochenen Details.

19 Schon WINKLER (1959), S. 92, Anm. 47, weist darauf hin.



Abb. 207: Umkreis Meister von Flémalle (?), Madonna mit Kind, London, National Gallery

tel (sie kommt auf der Miniatur in der Truhe links vorn vor), Glasflakons, und als besonderer optischer Reiz sind an dem Bord nach unten Pokale aufgehängt, deren Deckel aufklappen: Der Künstler stellt die entsprechenden Gefäße von der eyckischen Miniatur im Wortsinn auf den Kopf. Den Durchblick vereinfacht er und reduziert ihn auf ein schlichtes Genremotiv, indem er den lesenden Zacharias fortlässt, der bei van Eyck in einem Korridor unter einem Wandbild sitzt, das Moses und Aaron zeigt. Stattdessen lässt er sich von der Magd, die van Eyck ganz im Hintergrund darstellt, zu einem Küchenstück inspirieren, wobei er den Raum als Küche charakterisiert, indem er das Geschirrbord aus dem Vorderzimmer wiederholt, es diesmal allerdings mit Töpfen und Pfannen ausstaffiert. In diese Küche sind nun der Spinnrocken vom rechten Bildrand der Miniatur und die Katze aus ihrem Vordergrund abgewandert. Im Vordergrund des Tafelbildes wird die geöffnete Truhe der Miniatur durch eine Sitzbank vertreten, die annähernd in demselben Winkel schräggestellt ist. Ihre Sitzfläche bedecken zwei Kissen, von denen eines mit seiner dunklen Ober- und helleren Unterseite seine Herkunft preisgibt, sehen so doch in der Miniatur die drei Kissen auf der Bank an der Rückwand aus. Die linke Vor-

dergrundhälfte gehört bei van Eyck einer Magd, deren entblößte Unterarme das bevorstehende Bad des Neugeborenen feinsinnig andeuten. Unser Maler wird an derselben Stelle wesentlich deutlicher: Seine Magd hat nicht nur die Ärmel hochgekrempelt, sondern auch ihre Unterschenkel entblößt, deren einen sie in den vor ihr stehenden Zuber gestellt hat, um die Wassertemperatur zu prüfen. Besonders interessant ist die Figur des Joachim, welcher der Magd die neugeborene Tochter zureicht. Er tritt nicht nur an derselben Stelle auf und ist unter demselben Blickwinkel gesehen wie die Maria in Turin, sondern zeichnet sich auch durch ein üppiges und kompliziertes Kostüm aus, das wohl aus einem teilweise umgekrempelten Mantel, Rock und Untergewand bestehen soll. Genau diese dreifache Gewandung ist aber das hervorstechendste Merkmal der Turiner Muttergottes, die ihren blauen Mantel und das Oberteil ihres pelzgefütterten roten Kleids hochhebt, so daß darunter ein grüner Rock zum Vorschein kommt. Sollte der Betrachter noch immer Zweifel daran hegen, ob der Maler des „Deutsch-niederländischen Altars“ von Eycks Marienfigur tatsächlich bekannt hat, so werden sie durch die Elisabeth auf der Heimsuchung in Modena bestätigt (Abb. 201), denn diese zeigt nun genau denselben vor dem Bauch geschürzten Gewandsaum, unter dem Pelzfutter zum Vorschein kommt.

Ein zentrales Element der Turiner Komposition fehlt noch, nämlich die Anrichte, die Jan van Eyck wiederum mit stillebenhaften Motiven wie einem Weinglas, einem Teller mit Kirschen oder einem Tonkrug mit daraufliegendem Brötchen ausgestattet hat. Offenbar war die bei van Eyck mitten im Raum stehende Anrichte unserem Maler nicht ganz geheuer, denn er versetzt sie an den äußersten rechten Bildrand. Dennoch scheint es sich, wenn man von den Mängeln der Perspektive absieht, um dasselbe Möbelstück zu handeln: ein mit Blendmaßwerk verziertes Schränkchen, welches oben eine Tischplatte trägt, auf einer Seite eine Tür aufweist (der Maler öffnet sie einen Spalt breit, damit der Betrachter sie trotz der Verkürzung wahrnehmen kann) und das auf langen vierseitigen Beinen steht, zwischen denen unten noch ein Bodenbrett angebracht ist, das für zusätzliche Stellfläche sorgt. Eine dort abgestellte Kanne veranschaulicht diese Funktion des Bodenbretts; ansonsten konzentriert der Maler die Gegenstände auf der oberen Tischplatte, wo Kanne und Weinglas, mehrere Brötchen und Obststeller sich wiederfinden.

Zwei Dinge gilt es festzuhalten: Zum einen ist der Schluß unausweichlich, daß der Maler die Johannesgeburt des Turin-Mailänder Stundenbuchs kannte. Zum anderen fällt auf, daß besonders Jan van Eycks Stillleben ihn faszinierten. Doch setzt er, wenn er sie nachahmt, anscheinend in erster Linie auf Quantität: Er vervielfacht die einzelnen Motive, so daß aus van Eycks Regalbrett über dem Türsturz ein die Rückwand füllender Blickfang wird, aus der wie zufälligen Ansammlung von Eßbarem auf der Anrichte in Turin ein komplett gedeckter Frühstückstisch. Infolgedessen verlieren die Dinge bei unserem Maler jene unaufdringliche Beiläufigkeit, mit der van Eyck sie bei

aller malerischen Delikatesse in seine Kompositionen integriert; bei unserem Künstler wirken sie hingegen geradezu penetrant. Auch fehlt ihm van Eycks Sinn für leise Hinweise auf eine eventuelle tiefere Bedeutung der Gegenstände. Die Anspielung auf die Eucharistie durch Brot und Wein geht bei ihm im rein genrehaften Zusammenhang des gedeckten Tisches unter; den bei van Eyck auf den Alten Bund verweisenden rückwärtigen Korridor ersetzt eine wohl ebenfalls schlicht genrehaft zu verstehende Küche.

Im Museum der Kollegiatkirche von Covarrubias bei Burgos wird nun ein Tafelbild aufbewahrt, das ganz ähnliche Phänomene aufweist (Abb. 209). Es stellt eine thronende Madonna mit Kind dar, die eng mit den Schöpfungen Jan van Eycks verwandt ist.²⁰ Da auch das Interieur auf eyckische Motive zurückgreift, nimmt es nicht wunder, daß das Bild bislang, soweit ich sehe, ausschließlich im Zusammenhang mit der Kunst des großen Brügger Meisters behandelt worden ist.²¹ Gerade die Ausstattung des Innenraums befremdet aber durch eine bei Jan van Eyck undenkbare Anhäufung von Objekten, die wie recht wahllose Zitate aus seinen Werken anmuten. Da gibt es eine flache, durch ein Holzbrett unterteilte Wandnische zur Rechten wie auf Jan van Eycks Lucca-Madonna im Städels; aber anstelle eines Glasflakons mit Fensterspiegelung bringt der Maler gleich deren drei in dieser Nische unter, außerdem noch Spanschachteln, Bücher, Schreibzeug,²² insgesamt nicht weniger als elf Gegenstände. Der Kerzenhalter mit zylindrischem Fuß aus der Lucca-Madonna ist nach links gewandert, wo er auf einer langen Holzbank zusammen mit einer Schatulle und einem Codex regelrecht „ausgestellt“ ist. Hinter der Nische hängt ein Rosenkranz in so riesenhaftem Maßstab an der Wand, daß man sich fragt, ob der Maler die gegenständliche Bedeutung des Objekts erfaßt hat. Darunter steht eine längliche Truhe, deren Deckel einen Spaltbreit geöffnet ist und die so den Blick auf ihren Inhalt freigibt: ein Motiv, das wiederum unmittelbar zur Miniatur mit der Geburt Johannes des Täufers zurückführt.

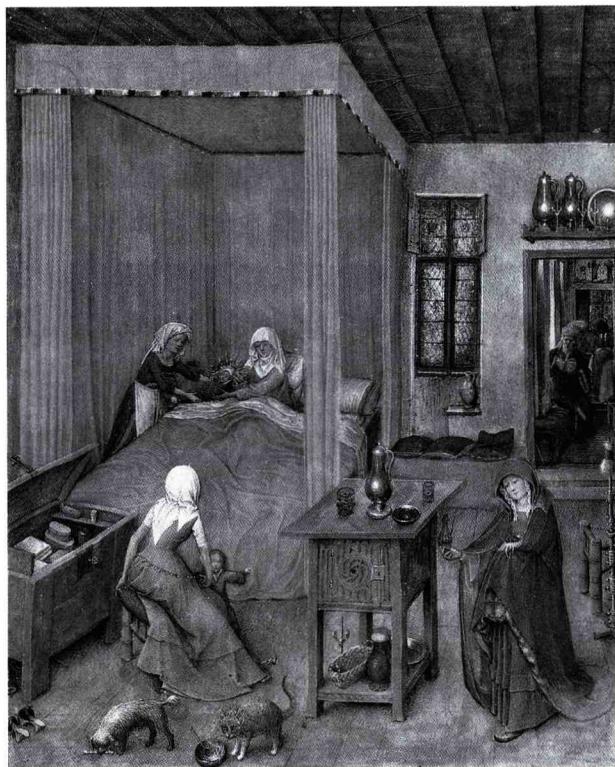


Abb. 208: Jan van Eyck, *Die Geburt Johannes des Täufers*, Miniatur, Turin, Museo Civico, Ms. 47, fol. 93v



Abb. 209: Meister der Madonna von Covarrubias, *Madonna mit Kind in einem Interieur*, Covarrubias, Museo de la Colegiata

20 Covarrubias, Museo de la Colegiata; s. Ausst. Kat. LAS EDADES DEL HOMBRE. El contrapunto y su morada, Salamanca 1993, S. 232–234, Nr. 142, Farabb. S. 233. Die Figuren des Bildes ähneln besonders stark der ebenfalls aus der Van Eyck-Nachfolge stammenden „Ince Hall-Madonna“ in der National Gallery of Victoria in Melbourne. Vgl. Ursula HOFF, Martin DAVIES, The National Gallery of Victoria Melbourne (Les Primitifs Flamands. I. Corpus de la Peinture des anciens pays-bas méridionaux au quinzième siècle 12), Brüssel 1971, S. 38, Tf. 68a.

21 Zuletzt von Elisa BERMEJO MARTINEZ, La Pintura de los Primitivos Flamencos en España, Madrid 1980, Bd. 1, S. 54–56, Nr. 6, Abb. 18–19; DHANENS (wie Anm. 18), S. 367, Abb. 233.

22 Nischenform und herabhängendes Tintenfaß auch auf der Petrus Christus zugeschriebenen Zeichnung eines Mannes mit Falken (Frankfurt a. M., Städelisches Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 725); zur bemerkenswert frühen Nachfolge, die das schattenwerfende Tintenfaß in Deutschland gefunden hat, vgl. Hartmut SCHOLZ, Tradition und Avantgarde. Die Farbverglasung der Besserer-Kapelle als Arbeit einer Ulmer „Werkstatt-Kooperative“, in: R. Beckmann (Hg.), Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. Bildprogramme, Auftraggeber, Werkstätten (Deutsche Glasmalerei des Mittelalters II), Berlin 1992, S. 93–152, hier 108f.

23 Georges HULIN DE LOO, Un portraitiste de style eyckesque vers 1440, in: Apollo, chronique des beaux-arts, 1941, H. 7, S. 8.

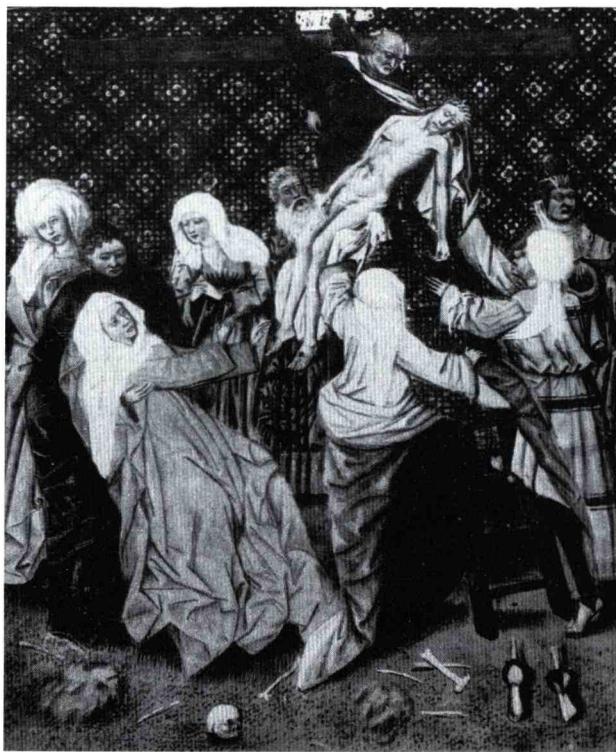


Abb. 210: Meister der Madonna von Covarrubias, Die Kreuzabnahme, ehem. Turin, Biblioteca Universitaria, Ms. K.IV.29, fol. 36



Abb. 211: Nachfolger Jan van Eycks, Madonna mit Kind in einem Interieur („Ince Hall-Madonna“), Melbourne, National Gallery of Victoria

Nun ist des öfteren, wohl zuerst von Georges Hulin de Loo,²³ dann von Jozef Duverger und Josua Bruyn, darauf hingewiesen worden, daß von den drei Inschriften an den Wänden des Raumes zwei mehr oder weniger gut lesbar sind und daß sie nicht auf Niederländisch, sondern in deutscher Sprache abgefaßt sind: „wer . Ich . des . sicher . b“ und darunter „Genaden“ lautet Bruyns recht überzeugende Lesart, der auch angibt, daß die Malweise der Tafel unvereinbar mit flämischen Gepflogenheiten sei.²⁴ Duverger sieht hier einen deutschen Maler in Brügge am Werk und wagt sogar einen hypothetischen Namensvorschlag, da die zeitgenössischen Quellen einen Aernoud Uptendijc nennen, der auch als „Aernouds uit Duisburg“ erwähnt wird und 1426 Brügger Bürger wird.²⁵

Dem Meister der Madonna von Covarrubias ist in jüngster Zeit von Eberhard König und Anne van Buren mit guten Gründen ein Anteil an der Illuminierung des Turin-Mailänder Stundenbuchs zugesprochen worden.²⁶ Auch wenn die Händescheidung vielleicht noch nicht bis ins letzte geklärt ist, so herrscht doch Einigkeit über zwei Umstände: Erstens ist der Covarrubias-Meister an einer späten, vielleicht sogar erst der letzten, gegen 1446 zu datierenden Illuminierungskampagne beteiligt gewesen.²⁷ Wenn er also nicht unter der persönlichen Ägide Jan van Eycks an der Handschrift gearbeitet haben sollte, dann doch zu einem Zeitpunkt, als die eyckischen Miniaturen längst vorlagen, so daß er sie studieren konnte. Zweitens stimmen König und van Buren darin überein, daß die 1904 in Turin verbrannte Miniatur der Kreuzabnahme von seiner Hand stammt (Abb. 210).²⁸ Gerade bei dieser Miniatur handelt es sich aber um eine genaue Kopie der Kreuzabnahme des Meisters von Flémalle.

Wir haben es also beim Meister der Madonna von Covarrubias mit einem deutschen Maler zu tun, der im Umkreis oder in der unmittelbaren Nachfolge Jan van Eycks gewirkt hat, Zugang zum Turin-Mailänder Stundenbuch

24 Josua BRUYN, Van Eyck Problemen (Utrechtse Kunsthistorische Studien 1), Utrecht 1957, S. 122f, Abb. 51.

25 Jozef DUVERGER, Brugse Schilders ten tijde van Jan van Eyck in: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts 1–3, 1955 (Miscellanea Erwin Panofsky), S. 83–120, hier S. 102–104, Abb. 5.

26 Eberhard KÖNIG, Gabriele BARTZ, Angelo GIACCARIA, François HUOT, Die Blätter im Louvre und das verlorene Turiner Gebetbuch. RF 2022–2025, Département des arts graphiques, Musée du Louvre, Paris, und Handschrift K. IV. 29 Biblioteca Nazionale Universitaria, Torino, Luzern 1994, S. 56; Anne H. VAN BUREN, James H. MARROW, Silvana PETTENATI, Heures de Turin–Milan. Inv. No 47 Museo Civico d’Arte Antica, Torino. Kommentar – Commentary – Commentaire, Luzern 1996, S. 156.

27 Noch ein zweiter Mitarbeiter, der an dieser späten Kampagne beteiligt war, hat ein Tafelbild geschaffen, das ein Pasticcio aus eyckischen Madonnen bietet: Die ehemals in der Sammlung Frau Simpson Carson befindliche Madonna in einem Interieur läßt sich anhand der Landschaft, der stereometrischen Vereinfachung der Körper und Gesichter, sowie des extrem kristallinen Faltenstils dem Meister des Folpard van Amerongen zuweisen, der nach einem Stundenbuch im Getty Museum in Los Angeles (Ms. Ludwig IX,7) benannt ist; vgl. W. H. James WEALE, A Fifteenth Century Painting by a Follower of John van Eyck, in: Burlington Magazine 15, 1909, S. 49f; BRUYN (wie Anm. 24), S. 122, Abb. 53.

28 KÖNIG, BARTZ, GIACCARIA, HUOT (wie Anm. 26), S. 56; VAN BUREN, MARROW, PETTENATI (wie Anm. 26), S. 167.

und damit zur Miniatur der Johannes-Geburt, offensichtlich aber auch zu flémalleskem Vorlagenmaterial hatte. Dieselbe Multiplikation, aber auch Verflachung der unmittelbar bei Jan van Eyck entliehenen stillebenhaften Elemente, die wir am „Deutsch-niederländischen Altar“ beobachten konnten, prägt das namengebende Werk dieses Künstlers. Es gibt mithin so vielfältige und gewichtige Übereinstimmungen, daß wir der Frage nicht ausweichen können, ob der Meister der Madonna von Covarrubias nicht auch der Schöpfer des „Deutsch-niederländischen Altars“ gewesen ist.

Die Beantwortung dieser Frage fällt nicht leicht; denn die Tafel in Covarrubias hängt so stark vom Vorbild der eyckischen Kunst ab, daß der eigene Stil ihres Malers dahinter zurücktritt. Das stärkste Argument gegen eine Identifizierung lässt sich allerdings gerade damit entkräften, nämlich die unterschiedlichen Kopftypen. Das typische Kugelvolumen eines eyckischen Madonnenköpfchens in Covarrubias sticht von den insgesamt größeren, stärker in die Fläche gebrachten und kantigeren Gesichtern auf dem „Deutsch-niederländischen Altar“ ab. Am ähnlichsten fällt noch der Kopf der Verkündigungsmaria aus, und dort kehrt auch eine Anomalie der Covarrubias-Madonna wieder, deren Diadem horizontal und seltsam unperspektivisch über den Hinterkopf gezogen ist. Auf der Tafel in Lüttich verläuft so die durch Lichthöhung hervorgehobene Haarsträhne zum linken Ohr hin.

Den Stil des Covarrubias-Meisters kann man am ehesten fassen, wenn man die Ince Hall-Madonna hinzuzieht (Abb. 211), welche offenbar auf dieselbe Vorlage Bezug nimmt, mag es sich dabei nun um ein Gemälde van Eycks oder bereits um ein Derivat eyckischer Motive gehandelt haben. Die Muttergottes in Covarrubias unterscheidet sich von ihrem Pendant in Melbourne dadurch, daß sie mit ihrer Rechten nicht das Buch hält, sondern etwas unsicher mit geraden, aneinandergelegten Fingerspitzen das Kind stützt. Aus der Position ihrer Finger ergibt sich, daß ihre Hand am ausgestreckten Arm scharf nach innen umknicken muß, daß ihre Handhaltung also mit derjenigen der Frankfurter Maria eng verwandt ist. Ein zweiter Unterschied zwischen den Bildern in Melbourne und Covarrubias liegt im Faltenstil. Kleinteiliger, ornamentalier und unmotivierter arbeitet der Covarrubias-Meister. Mit zahllosen Einbuchtungen unterbricht er seinen Mantelsaum, dessen Kontur dadurch im ganzen weniger präsent wirkt als in Melbourne. Gerne schiebt er Stofflagen übereinander und verunklärt damit weiter das Erscheinungsbild seiner Gewänder, die kantig brechen, dabei aber leicht teigig wirken und oftmals zickzackförmige Faltenstege ausbilden. Vergleicht man die auf dem Boden ausgebreiteten Partien des Mantels in Covarrubias mit den Gewandausläufern bei der Maria der Frankfurter Tafel, so ist die Verwandtschaft unverkennbar – man achte etwa jeweils auf die vom Betrachter aus linke untere Ecke der Draperie. Auch an der Verkündigungsmaria in Modena lassen sich Übereinstimmungen feststellen. Schließlich fällt in Covarrubias ein Motiv deswegen besonders auf, weil es in der Ince Hall-Madonna so nicht vorkommt: Gemeint ist der

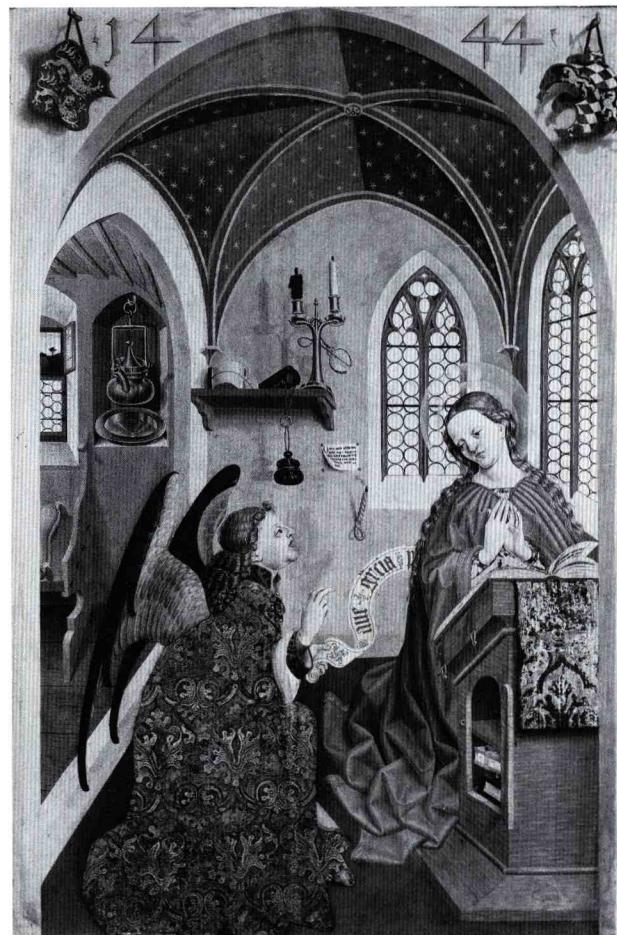


Abb. 212: Meister der Pollinger Tafeln, Verkündigung, München, Alte Pinakothek

sichelförmige Stoffstreifen, der auf der rechten Seite hinter dem Rücken verschwindet und dabei lange Faltenröhren ausbildet, so als würde dort von hinten am Mantel gezogen. Unser Maler liebt es, solche „Schleppen“ zu drapieren; man vergleiche etwa auf der Lütticher Marien-geburt den Umschlag des geschürzten Kleides im Schoß der vorn sitzenden Magd, das geraffte Kleid der von rechts an die hl. Anna herantretenden Dienerin oder den über den Baldachin gelegten Bettvorhang.

Hinzu kommen die gestreckte Perspektive, welche die Räume unnatürlich tief erscheinen läßt, und die harte Ausleuchtung, die besonders im Vergleich zwischen der Verkündigung und dem Madonnenbild auffallen. Wenn die einzige Farabbildung der Tafel in Spanien verlässlich ist, dann weist die Palette dort teilweise dieselben Töne auf wie die Frankfurter Ruhe auf der Flucht. So sind die verputzten Wände des Innenraums in dem rötlichen Hellbraun des Felsabbruchs auf der Frankfurter Landschaft gehalten und das Ehrentuch samt dem Baldachin zeigt ein ebenso frisches Gelbgrün wie der Hügel oberhalb der Felswand. Das feurige Dunkelrot des Marienmantels kehrt auf der Rückseite der Tafel im Städel wieder. Schließlich waren auf dem Bild in Covarrubias die Nimen mit ebensolchen Strahlen wie auf dem „Deutsch-niederländischen Altar“ angegeben; eine Restaurierung, über deren Grundlagen

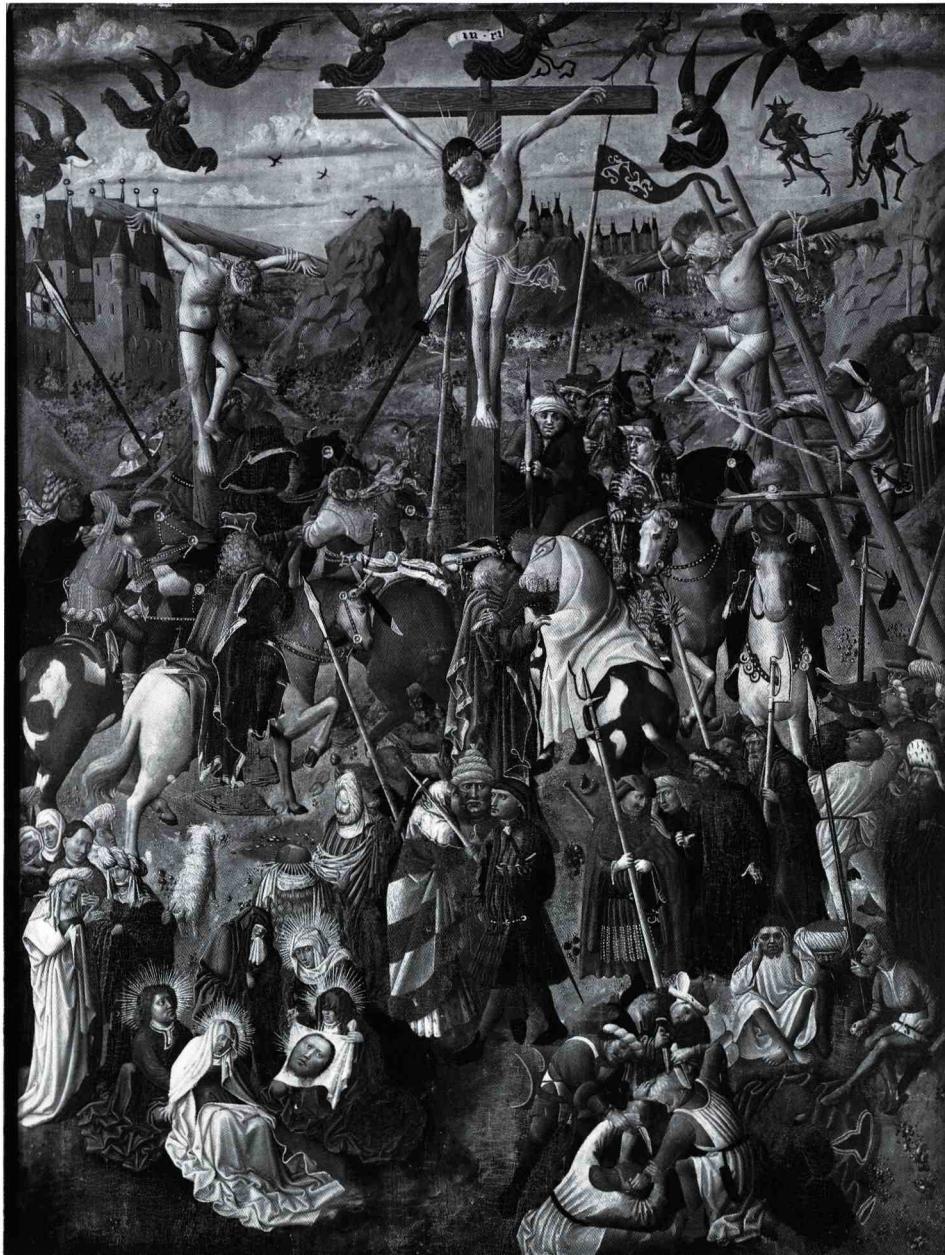


Abb. 213: Meister der Benediktbeurer Kreuzigung, Kalvarienberg, München, Alte Pinakothek

nichts bekannt ist, hat sie jedoch jüngst beseitigt.²⁹ Alles in allem reichen die Indizien m. E. aus, dem Meister der Madonna von Covarrubias den „Deutsch-niederländischen Altar“ zuzuweisen.

Dieses Ergebnis bestätigt zwar nicht Winklers Zuschreibung an Jos Ammann, wohl aber seine Ansicht, daß es sich bei unserem Maler um einen Wanderkünstler handelt, der eine Zeitlang in Flandern tätig war, dessen eigentliche Heimat jedoch nur schwer festzustellen ist.

Nicht von ungefähr aber hatte Winkler in seinem Aufsatz mit dem Meister der Münchener Marientafeln einen der führenden bayerischen Tafelmaler der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ins Spiel gebracht. In der Tat kann man

auf dem Bild im Städel einige Wesenszüge bayerischer Malerei wiederfinden. Die helle und leuchtende Buntfarbigkeit, insbesondere das auffallend lichte Blau des Marienmantels erinnern an das Kolorit des Meisters der Pollinger Tafeln (Abb. 212). Der breite Gesichtstyp der Muttergottes mit seinem kantigen Kontur ist beim Pollinger Meister ebenso anzutreffen wie beim Meister der Münchener Marientafeln. Auch bei den anderen Tafeln des „Deutsch-niederländischen Altars“ ergeben sich Übereinstimmungen. Vergleicht man etwa die Verkündigung mit derjenigen des Pollinger Meisters, so fällt auf, daß die Verkündigungsengel in der Haltung fast wörtlich übereinstimmen und daß auf beiden Bildern ein still-

29 Vgl. BERMEJO (wie Anm. 21), Abb. 18–19 für beide Zustände, LAS EDADES DEL HOMBRE (wie Anm. 20) für den Zustand nach der Restaurierung.

lebenhaftes Arrangement im rechten Vordergrund den Blick anzieht, wobei beidemal die bemerkenswert ausgeprägte und großformige Holzmaserung des Möbels wesentlich mitspricht. Natürlich sind die Maler nicht identisch, und es ist auch schwer zu sagen, in welche Richtung eine mögliche Beeinflussung stattgefunden hat.³⁰ Daß es Bezüge zwischen den Werken gibt, ist aber nicht von der Hand zu weisen.

Dasselbe gilt nun für eine merkwürdige Tafel, in der die Forschung eine der Inkunabeln niederländisch beeinflußter Malerei in Bayern sieht, auch wenn die Frage ihrer Urheberschaft letztlich noch nicht geklärt ist, nämlich für den aus Benediktbeuern stammenden Kalvarienberg in der Alten Pinakothek in München (*Abb. 213*).³¹ Zwar sind die Figuren schärfer gezeichnet, sind Gesichter, Gesten und Aktionen pointierter formuliert und streifen das Karikaturhafte, und auch die Faltenbildung ist präziser und weniger verspielt als auf dem „Deutsch-niederländischen Altar“.³² Jedoch bietet die Hintergrundslandschaft durchaus Anknüpfungspunkte für den Vergleich beider Werke. Auch auf der Benediktbeurer Kreuzigung wirkt der Hintergrund wie von einem Erdbeben durcheinandergerüttelt: Da steht eine der Burgen schief am Horizont, unvermittelt schießen Berge aus dem Boden, als schräger Keil ragt ein Gewässer von rechts ins Bild. Der Maler teilt das Interesse für meteorologisch bestimmbare Wolkenbildung, seine zerklüfteten Felsformationen sind mit dem Abhang der Frankfurter Flucht zu vergleichen, der steil aufragende, übereck gesehene Gebäudekomplex am linken Bildrand mit seinen Erkern und Fachwerkaufbauten ähnelt der Architektur, welche die Heimsuchungsgruppe in Modena hinterfährt.

Mir scheinen hier doch spezifische stilistische Eigenarten vorzuliegen, die darauf hindeuten, daß der Meister der Madonna von Covarrubias mit der bayerischen Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Verbindung stand. Freilich bedarf diese Aussage weiterer Präzisierung, die derzeit noch nicht zu leisten ist. Stammte der Künstler aus Bayern und konservierte dort empfangene Eindrücke, oder ist er erst im Anschluß an seine Tätigkeit in Brügge

dorthin gewandert? Und wo auf diesem Wege hat er den „Deutsch-niederländischen Altar“ geschaffen?

Die Frankfurter Tafel und das Retabel, zu dem sie einst gehörte, bleiben insofern weiterhin rätselhaft, als sich diese Fragen noch nicht klären lassen. Deutlicher als zuvor zeichnet sich jedoch ab, daß ihrem Schöpfer eine zentrale Rolle in der deutschen Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts zukommt. Seine Madonnentafel in Covarrubias und sein Beitrag zum Turin-Mailänder Stundenbuch belegen, daß er zu jenen Künstlern gezählt werden darf, welche die in den Niederlanden entstandene „Ars Nova“ mit eigenen Augen gesehen und mit dieser Erfahrung der altdeutschen Kunst um die Mitte des 15. Jahrhunderts entscheidende Impulse gegeben haben.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1966, S. 79; 1971, S. 40; 1987, S. 73

- 1906 Ausst. Kat. EXHIBITION OF EARLY GERMAN ART. Burlington Fine Arts Club, London 1906, S. 202, Nr. 31
- 1909 Hermann Voss, A High German Painting of the Fifteenth Century in the Cook Collection at Richmond, in: Burlington Magazine 15, 1909, S. 44–49
- 1948 Friedrich WINKLER, Ein deutsch-niederländischer Altar in Oberitalien, in: Zeitschrift für Kunsthistorische Beiträge 2, 1948, S. 15–18
- 1959 Friedrich WINKLER, Jos Ammann von Ravensburg, in: Jahrbuch der Berliner Museen N. F. 1, 1959, S. 51–118, hier S. 88–97
- 1967 Hans-Joachim ZIEMKE, Erwerbungsbericht, in: Städels Jahrbuch N. F. 1, 1967, S. 185f
- 1985 ZIEMKE, S. 32f, 48–51, Nr. 10
- 1999 Bodo BRINKMANN, in: Brinkmann, Sander, S. 19, 60f, Tf. 137, 138
- 2000 Bodo BRINKMANN, Ein deutscher Maler in der Werkstatt Jan van Eycks, in: F. M. Kammler, C. B. Gries (Hg.), Begegnungen mit Alten Meistern. Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 17), Nürnberg 2000, S. 61–76

30 Julia Moore EHRESMANN, The Master of the Polling Altars, an Austrian contribution to the Bavarian school, in: *Marsyas. Studies in the History of Art* 14, 1968/69, S. 17–28, hier 25f, hat sicher zu Recht auf die Abhängigkeit der Pollinger Verkündigung von einer Komposition des Albrechtsmeisters hingewiesen.

31 München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1388. Vgl. Ausst. Kat. DIE ANFÄNGE DER MÜNCHNER TAFELMALEREI, München 1935, S. 23, Nr. 23; STANGE,

DMG 10, S. 56; Volker LIEDKE, Die Münchner Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik, Teil I, Von den Anfängen bis zum Pestjahr 1430, in: *Ars Bavaria* 17/18, 1980, S. 1–160, hier S. 118–122, Abb. 47; ERLÄUTERUNGEN ZU DEN AUSGESTELLTEN GEMÄLDEN, Alte Pinakothek, München 1983, S. 317f.

32 Stange und andere vertreten die Auffassung, daß die Figuren ganz oder teilweise von einer anderen Hand ausgeführt worden sind.

MITTELRHEINISCHER MEISTER

UM 1450/60

KREUZIGUNG CHRISTI MIT MARIA UND JOHANNES EV.

INV. NR. HM 45

DAUERLEIHGABE DES HISTORISCHEN MUSEUMS, DORTIGE INV. NR. B 951

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Tanne (*Abies alba*)

auf der Vorderseite mit Leinwand unterklebt; an allen Seiten in die Nut des Originalrahmens eingelassen, Maße einschließlich des Rahmens ca. 147,8 x 123,2 x 4,5 cm; Maße ohne Rahmen ca. 139,5 x 110,0 x 1,5 cm; Rückseite weitgehend in originalem Zustand erhalten, dünner bräunlicher Schutzanzstrich

acht senkrecht angeordnete Bretter (Breiten von links nach rechts): Brett I 14,0 cm; Brett II 13,0 cm; Brett III 10,0 cm; Brett IV 15,5 cm; Brett V 15,5 cm; Brett VI 17,0 cm; Brett VII 11,5 cm; Brett VIII 13,5 cm

Maßfläche:

135,4 (± 0,4) x 106,9 (± 0,1) cm, Malkanten allseits erhalten

Zustand der Malerei:

insgesamt sehr gut erhalten; nur geringe Verputzungen, mitunter kleine Reste eines nicht ganz gleichmäßig entfernten Firnis; Christi Haare, mit Ausnahme der Dornenkrone, stärker von einem leicht vergrauten Firnis bedeckt. Grüne Lasuren an Boden und Pflanzen stark verbräunt und ungleichmäßig reduziert. Außenseiten der Engelsflügel und das ehemals grüne Gewand des Johannes von verbräunten Lasuren bedeckt, dadurch hier auch die Preßbrokatmuster undeutlich geworden – die ursprüngliche Farbe des Gewands noch am Kragen erkennbar. Mariens blauer Mantel und die Gewänder der Engel nachgedunkelt und zum Grünlichen hin verfärbt. Wenige kleinere Retuschen, am auffälligsten über Kratzern in Johannes' rotem Mantel. Ein Brett ganz rechts stärker verwölbt mit Rißbildung vom unteren Bildrand ungefähr mittig durch die Johannesfigur bis in Höhe der Arme, im unteren Bereich gekittet und retuschiert. Links davon ein etwa 6 cm langer Einläufer vom Bildrand aus. Unterhalb des Schädels Risse in Mal- und Grundierschicht. Wo die Malerei auf Goldgrund liegt, zahlreiche kleine Abplatzungen, so in den Haaren und am Gesichtskontur des Johannes. Der Goldgrund, in ungefirnißtem Zustand bewahrt, insgesamt gut

erhalten; nur an wenigen Stellen Retuschen, vor allem in den drei Nimen. Goldgrund in ungefähr 1 cm breitem Streifen rings um den Bildrand stärker beschädigt, Malerei hier von Kleberresten bedeckt; der Streifen röhrt her von einer wohl durch Oberlehrer Carl-Theodor Müller bei seiner „Restaurierung“ 1861 angebrachten Papierabklebung des Rahmens und der Malkanten. Diese Abklebung erst im Städel wieder entfernt, rückseitig noch teilweise vorhanden.

Rückseite des Bildträgers:

rechts oben kleiner Klebezettel: „-4.9.69“ in Schreibmaschine; mittig im oberen Drittel aufgeklebtes Blatt Papier mit handschriftlichem Vermerk: „Dieses Bild stammt aus der Kirche des alten Waisenhauses, wo es am Altare hing, stand ab 1829 in einer Bodenkammer des jetzigen Hauses und wurde am 30ten September 1861 vom Unterzeichneten renoviert und bei Gelegenheit der unter unseren Waisenkindern ausgebrochenen Augenkrankheit, weshalb alle Kinder auf dem Lande untergebracht wurden, im Local der iten Classe aufgehängt. Frankfurt a/M d. 30. Sept. 1861 [gez.] C. Th. Müller Oberlehrer“

Rahmen:

original, Tannenholz, die seitlichen Schenkel sind ca. 7,3–7,6 cm breit und ca. 4,5–4,8 cm stark (Abb. 220). Die obere und die untere Leiste wurden um 2,5–3 cm in ihrer Breite beschnitten, auf der Rückseite ist entlang der (von vorn gesehen) rechten Seite das innere Profil des Rahmes abgestemmt worden, so daß die Kante der Tafel hier frei liegt. An den übrigen Stellen sind noch größere Reste der schwarz gestrichenen Papierabklebung erhalten. Der Rahmen ist heute auf der Vorderseite modern mit einem roten, schwarz patinierten Anstrich versehen, er scheint aber auch ursprünglich rot gewesen zu sein.¹

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Der Goldgrund der Tafel ist auf einen rot-bräunlichen Bolus aufgelegt. Hintergrundmuster und Nimen sind in

¹ Entlang der Malkante finden sich verschiedentlich kleine Partikel einer offenbar alten, nicht mit der heutigen übereinstimmenden und von Firnisschichten teilweise überdeckten roten Farbe.



Abb. 214: Mittelrheinischer Meister um 1450/60, Kreuzigung, Röntgenaufnahme: Johannes Ev., Frankfurt, Städels

den Goldgrund graviert, die Formen durch Wuggeln vom Grund abgesetzt, wobei sich das Positiv-Negativ-Verhältnis umkehrt: Beim Hintergrund ist das Muster gewuggelt, bei den Nimben der Grund – hier mit einer feineren Struktur. Das zweireihige, aus einer Reihe „Blüten“ und einer Reihe „Früchte“ bestehende Granatapfelmuster des Fonds ist sehr groß, sein Rapport mißt etwa 55,5 cm in der Höhe und etwa 26 cm in der Breite (Abb. 225). Der Rock des Johannes, ausgenommen der Kragen, besteht aus

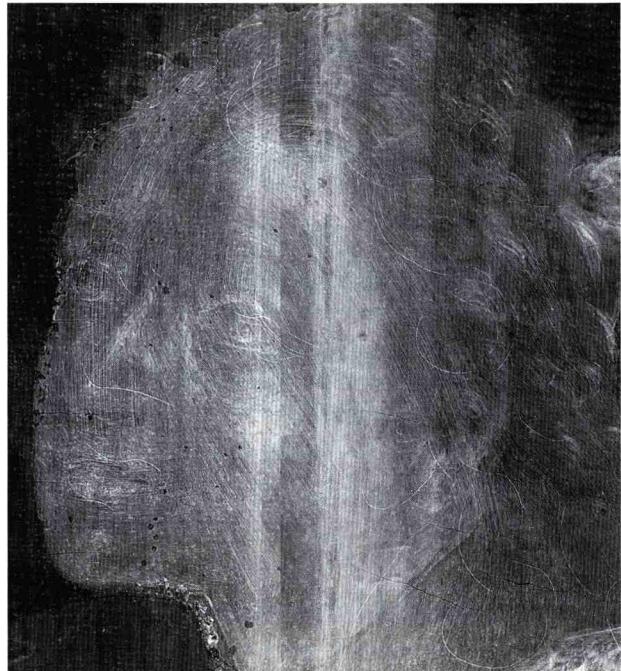


Abb. 215: Mittelrheinischer Meister um 1450/60, Kreuzigung, Röntgenaufnahme: Kopf des Johannes, Frankfurt, Städels

Preßbrokat, der ebenfalls ein goldenes Granatapfelmuster (Abb. 214) zeigt – es weicht völlig vom Hintergrundmuster ab – und ehemals grün lasiert war; mittels Lasuren waren auch einzelne Falten plastisch herausmodelliert. Die verwendeten Preßbrokatstücke scheinen relativ groß gewesen zu sein, insbesondere läßt sich zwischen dem Saum über Johannes' linkem Fuß und ungefähr sechs Zentimetern unter dem Gürtel nirgends eine Stoßfuge erkennen; das zusammenhängende Stück müßte hier demnach etwa 37 cm hoch sein. An gerundet oder plastisch zu denkenden Stellen hat der Maler die Preßbrokatapplikationen geschickt zurechtgeschnitten und teils gedreht, so daß die Muster entsprechend den Gewand- und Körperformen gegeneinander verschoben sind; vor allem der vordere Ärmel erscheint dadurch, trotz des Verlusts an farbiger Modellierung, als vor dem Rumpf befindlich.

Zum Goldgrund hin sind die Umrisse von Figuren und Dingen wie üblich vorgeritzt, darüber hinaus aber wurden auch bemerkenswert viele Binnenformen der Malerei durch Ritzungen angegeben, wie sich im Röntgenbild (Abb. 214, 215) feststellen läßt.² In den Gewändern finden sich zumeist nur einzelne Linien; ausführlicher werden dagegen die Konturen von Händen und Fingern, bei den drei großen Figuren auch die wesentlichen Gesichtszüge und einzelne Haarlocken angegeben. Bei Johannes wurde sogar das linke Auge detailliert und schwungvoll mit Iris und Pupille vorgeritzt (Abb. 215). Diese Vorgaben wurden jedoch bei der Ausführung der Malerei nur teilweise eingehalten, oftmals haben Verschiebungen der Konturen und motivische Änderungen stattgefunden. Besonders deut-

2 Die im Röntgenbild hell erscheinenden Ritzungen sind offenbar beim Malvorgang mit Farbe gefüllt worden, welche die Strahlung absorbiert.

lich wird dies, wo die vorgeritzten Umrissse von Gewändern und Schwingen der Engel größer geplant waren, denn hier zerschneiden die ursprünglichen Konturen die Hintergrundmuster, ohne daß dies später ausgebessert worden wäre. Auch bei den großen Figuren und deren Binnenformen entsprechen die Vorritzung meist nur ungefähr der Malerei, sie besitzen dagegen durchweg größere Übereinstimmungen mit der Unterzeichnung – gut erkennbar ist dies beispielsweise beim Gesicht des Johannes. Das Verhältnis von Ritzung zu Unterzeichnung ist nicht durchweg eindeutig zu klären, doch scheint die Ritzung zuerst ausgeführt zu sein, denn die linke Hand des Johannes wurde in einer stärker erhobenen Haltung vorgeritzt – die Fingerspitzen ragten weit über den rechten Schulterkontur in den Goldgrund hinaus –, während die Unterzeichnung sie bereits etwas niedriger, mehr der endgültigen Position entsprechend zeigt (Abb. 219).

Insgesamt ist die Malerei durch eine ausführliche Unterzeichnung vorbereitet (Abb. 217), die mit dem Pinsel in dünnflüssiger Farbe und anscheinend recht flott angelegt wurde. Die Strichstärke wird nie sehr fein, variiert aber beträchtlich. Außer Konturlinien für Falten und Körperteile finden sich zahlreiche Schraffuren, die teils Rundungen, vor allem aber Schattenpartien angeben, wobei die Schraffuren nicht dem Relief des Gegenstandes folgen; sehr auffällig ist dies in der linken Gesichtshälfte Mariens (Abb. 218). Da ganz unterschiedliche Schraffuren eingesetzt werden, bekommt die Unterzeichnung einen recht uneinheitlich wirkenden Charakter: Häufig kommen kammartig einem Faltengrat angesetzte kurze Linien vor, daneben finden sich längere Parallel- sowie engere und weitere Zickzackschraffuren und an mindestens einer Stelle – im Mantel Mariens – Kreuzschraffuren. Stellenweise, etwa beim Totenschädel oder im hinteren Teil des Marienmantels, sind die schattenangebenden Schraffuren ganz besonders breit und nehmen auf Form oder Details des Gegenstands keinerlei Rücksicht. Gerade in den Gewandpartien ist die in der Infrarot-Reflektographie sichtbare Unterzeichnung ausgesprochen schwer lesbar; anscheinend liegen hier mitunter mehrere Varianten übereinander.

Fast überall entfernte sich die malerische Ausführung ein wenig von der Unterzeichnung, in der zudem einige gravierende Abweichungen feststellbar sind: Christi Körper war zunächst schmäler vorgesehen, wobei er sich noch stärker seitlich durchgebogen hätte als im gemalten Zustand. Ferner waren Christi Brustwarzen deutlich höher plaziert, desgleichen seine Achselhöhle; was die zahlreichen Linien und Schraffuren oben in der Mitte der Brust des Toten angeben sollten, bleibt jedoch unklar. Auch die Hände des Gekreuzigten weichen in Unterzeichnung wie Vorritzung etwas ab, sie waren weniger stark gekrümmmt. Zahlreiche Änderungen treten bei der Marienfigur zutage (Abb. 218). Ihr Kopftuch lief zunächst waagerecht über die Stirn und an ihrer abgewandten Gesichtshälfte diagonal

auf die Brust zu. Mit ihrer rechten Hand hatte Maria ursprünglich ein Ende ihres Mantels gefaßt, so daß er über die Finger nach unten hing – dieses Motiv ist auch vorgeritzt. Mariens Linke wurde gleichfalls und offenbar mehrfach verändert; die Finger zeigten zunächst stärker nach oben. Der Mantel der Gottesmutter sollte sich unten zunächst in zwei großen Zickzackfalten öffnen; ähnliche, aber kleinere Zickzackfalten wurden auch am Ende des in Mariens Rechter gehaltenen Gewandzipfels angelegt. Im roten Mantel des Johannes erkennt man vorne ebenfalls verworfene, im Zickzack geführte Faltenlinien. Auf seiner linken Schulter gibt es eine größere Korrektur; hier sollte der Ärmel des Rockes bis zur Schulter frei liegen, der bereits applizierte Preßbrokat wurde dann aber mit dem Rot des Mantels übermalt. Johannes' Hände, insbesondere die linke, wurden etwas verändert, sein Gesicht etwas zur Bildmitte hin verschoben; die Locken sind größer vorgeritzt und unterzeichnet (Abb. 215). Auch bei den Engeln sind zahlreiche kleinere Abänderungen festzustellen.

Zwei der Tannenholzbretter der Tafel ließen sich dendrochronologisch datieren. Brett III besitzt einen jüngsten Jahrring von 1409, Brett VI von 1414, was zugleich dem frühestmöglichen Fälldatum des Baums entspricht.³

BESCHREIBUNG

Das relativ breite Hochformat der Tafel wird ganz von der monumentalen dreifigurigen Kreuzigungsgruppe beherrscht. Den Hintergrund schließt Goldgrund ab, der mit seinem sehr großen Granatapfelmuster eine unbestimmbare Tiefenwirkung hervorruft und die unbemalten Flächen mit scharf geschnittenen Formen füllt. Der Hügel Golgatha ist auf einen schmalen, seitlich leicht abfallenden Bodenstreifen reduziert. Darauf erhebt sich, sorgsam fundamentiert, das aus starken Balken gezierte Kreuz, dessen Größe durch den kleinen Titulus mit der Aufschrift „i n r i“ noch unterstrichen wird. Christus ist, offenbar in bewußtem Rückgriff auf das alte Mittel des Bedeutungsmaßstabs, erheblich größer als Maria und Johannes wiedergegeben. Der schwere, kräftig modellierte Leib des Toten schwingt in einem starken Bogen zur Seite aus und wirkt dadurch eher gespannt als erschlafft. Christi Haupt ist auf seine rechte Schulter gesunken, so daß seine beinahe geschlossenen Augen auf die Mutter zu blicken scheinen; Blut rinnt von seinen Wunden herab und zeichnet das Relief des Körpers nach, wobei selbst die flachen Einbuchtungen des Brustbeins kleine Stauungen hervorgerufen haben.

Maria steht aufrecht zur Rechten Christi, hat den Kopf gesenkt und die Hände in Andacht vor der Brust gekreuzt. Ihr verzierter Nimbus zeigt die Inschrift „maria mater ihesu xristi“. Ein weißes Kopftuch mit Wimpel bedeckt Mariens Haupt; unter einem dunkelblauen Mantel trägt sie ein kostbares pelzverbrämtes Kleid aus rotgemustertem Goldbrokat. Auf der anderen Seite des Kreuzes steht

3 Vgl. den Anhang von Peter Klein.

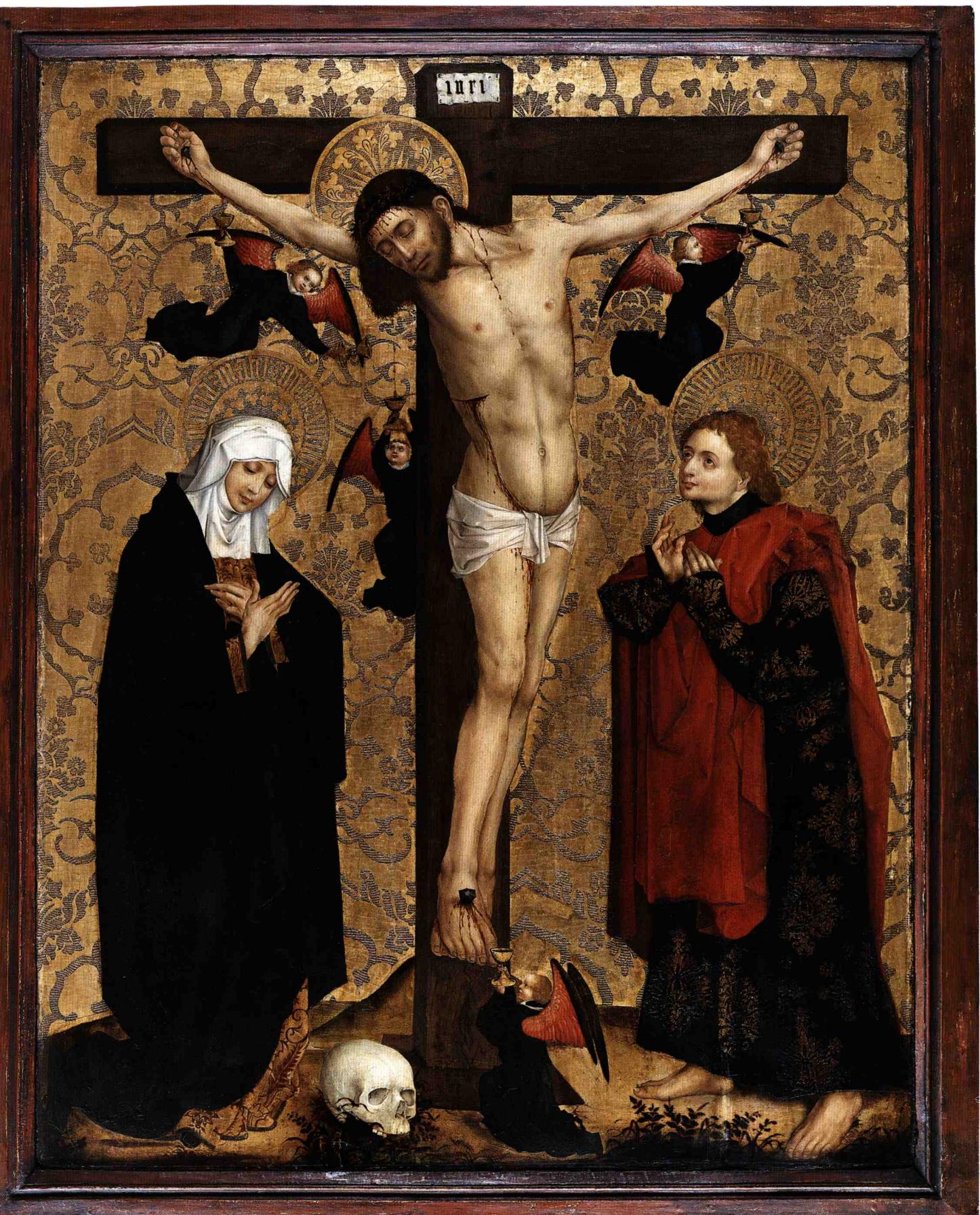


Abb. 216: Mittelrheinischer Meister um 1450/60, Kreuzigung, Frankfurt, Städel

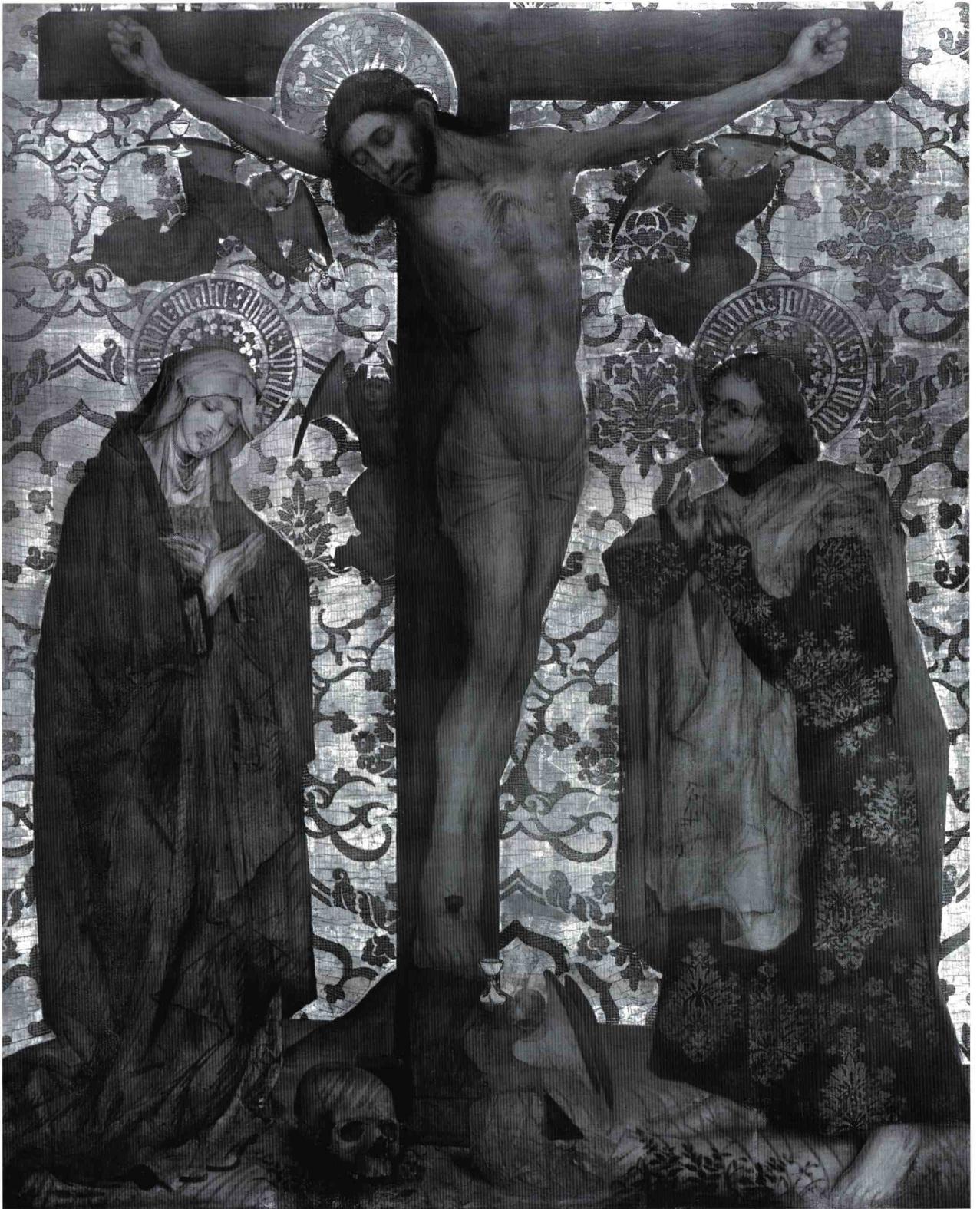


Abb. 217: Mittelrheinischer Meister um 1450/60, Kreuzigung, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städels

Johannes der Evangelist in Schrittstellung und blickt zu Christus auf, die Hände in einer Geste frommer Ergriffenheit erhoben. Als Apostel ist er barfuß, doch kleidet ihn ein mit goldenen Granatapfelmustern besetztes Brokatgewand von ehemals dunkelgrüner Farbe. Auffallend lange, bis über den Handrücken reichende Ärmel geben diesem

Kleid eine geradezu modische Note; an dem um die Taille geschlungenen Gürtel hängt ein Täschchen. Darüber trägt der Evangelist einen kaselartigen, am Halsausschnitt geknöpften Mantel in der für ihn üblichen Farbe Rot, die hier besonders kräftig und tief leuchtet. Sein Nimbus ist mit der Inschrift „sanctus johannes ewan“ versehen.

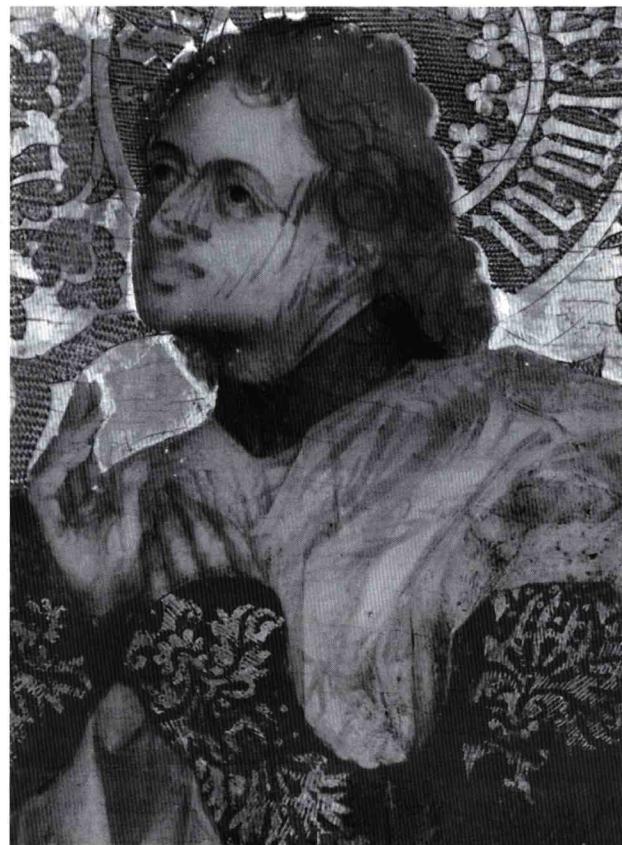


Abb. 219: Mittelrheinischer Meister um 1450/60, Kreuzigung, Infrarot-Reflektographie: Oberkörper des Johannes, Frankfurt, Städel

Abb. 218: Mittelrheinischer Meister um 1450/60, Kreuzigung, Infrarot-Reflektographie: Oberkörper Mariens, Frankfurt, Städel

Drei kindhafte Engel in dunkelblauen Gewändern mit weißen Amikten, deren Flügel innen leuchtend rot und außen dunkelgrün sind, fliegen um das Kreuz und sammeln das Blut aus Christi Hand-, Seiten- und Stirnwunden mit Kelchen; ein vierter kniet vorne und fängt einen Blutstrahl aus den Fußwunden in seinem Kelch auf; dennoch aber ist Blut das Kreuz herabgelaufen und auf den Boden getropft. Hier, am Fuß des Stammes, findet sich zudem ein überdimensionierter Totenschädel, der vermutlich als der Schädel Adams zu verstehen ist.

Die Engel, die das Blut des Erlösers sammeln, unterstreichen den eucharistischen Charakter der Darstellung, bei der die Leidensmomente wenig betont werden. Christi Körper blutet aus den Nagel- und Dornenkronenwunden, ist ansonsten aber makellos und „schön“, auf seinem friedlichen Gesicht zeichnen sich weder Qual noch Tod ab. Entsprechend stellen Maria und Johannes, die sanft

lächeln und denen keine Träne über die Wange rinnt, weniger Schmerz und Trauer als vielmehr fromme Demut und Andacht dar; sie scheinen in ihren Reaktionen geradezu ein Beispiel für den gläubigen Betrachter zu geben, sich Opfer und Erlösungstat Christi mit freudiger Zuversicht zu vergegenwärtigen.

PROVENIENZ

vor 1829	am Altar der Kapelle des alten Frankfurter Armen-, Waisen- und Arbeitshauses am Klapperfeld (sog. „Englisches Haus“) ⁴
ab 1829	in der „Bodenkammer“ des neuen Waisenhauses an der Seilerstraße in Frankfurt ⁵
1861	in einem Unterrichtsraum des Waisenhauses aufgehängt ⁶

4 Laut der Inschrift der Tafelrückseite.

5 Ebd.

6 Ebd.

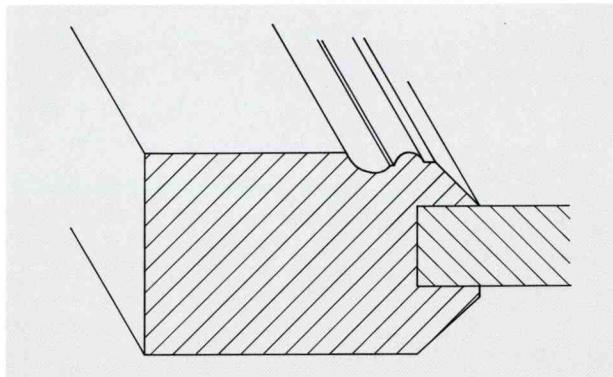


Abb. 220: Mittelrheinischer Meister um 1450/60,
Kreuzigung, Frankfurt, Städel, Profil des Originalrahmens
(Zeichnung: Dirk Marwedel)

1877 von der Verwaltung des Waisenhauses dem Historischen Museum übergeben⁷
seit 1922 als Dauerleihgabe des Historischen Museums im Städel

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die große Kreuzigungstafel wurde, seitdem sie in öffentliche Sammlungen gelangt war, stets als hervorragendes Werk der Malerei des 15. Jahrhunderts angesehen, doch merkwürdig ungern in die Frankfurter Kunstgeschichte eingeordnet. Zunächst erkannte H. Grotfend in ihr „die volle tiefe Empfindung der niederrheinischen Schulen des 15. Jahrhunderts“,⁸ wies zugleich aber darauf hin, daß die Darstellung bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit einer Kreuzigungsminiatur aus dem Frankfurter Bartholomäusstift (Abb. 223) besitze.⁹ Otto Donner-von Richter vertiefte diesen Vergleich und schrieb beide Werke sogar demselben Meister zu, der im wesentlichen niederländisch, von Jan van Eyck beeinflußt sei. Darüber hinaus wollte er das Tafelbild mit einer Kreuzigungsdarstellung gleichsetzen, die dem Maler Hans im Jahre 1445 von der Frankfurter St. Nikolausbruderschaft verdingt worden war.¹⁰ Dieser Identifizierung widersprach indes Henry Thode, dem die fragliche Quelle viel zu unbestimmt war und der unsere Tafel erst in das sechste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts datieren wollte.¹¹ Er taufte den Maler statt dessen den „Meister des Frankfurter Kruzifi-

xes“. Ob dieser an den Mittelrhein gehöre, sei nicht zu entscheiden, seine Kunst verrate jedoch den stärksten Einfluß Stefan Lochners, der sich in den Typen wie der Farbgebung ausspreche. Einer Zuschreibung an den Kölner Meister selbst stünden aber Züge entgegen, die eher an den Nürnberger Meister des Tucheraltars und den seinerzeit noch „Pfenning“ genannten Conrad Laib erinnerten, etwa die größere „Herbheit“ und der starkknochige Bau der Figuren.

Alfred Stange dagegen sah in den Figuren, vor allem im Leib Christi, den Geist des Meisters von Flémalle wirksam;¹² mehr als mittelrheinische Kunst böte ein aus Kloster Salem am Bodensee stammendes Kreuzigungstryptichon in Karlsruhe¹³ Vergleichsmöglichkeiten, so daß die Tafel künstlerisch dem Oberrhein zuzuordnen sei. Einige Jahre später bekräftigte Stange seinen Hinweis auf den Salemer Altar, auf dem insbesondere Maria und Johannes eng mit den entsprechenden Gestalten der Städel-Tafel übereinstimmten.¹⁴ Auch andere Bezüge seien spürbar, bei Maria sei etwas von Lochner, bei den Engeln etwas von Hans Multscher vorhanden, doch behaupte sich das „Seeschwäbische“ am kräftigsten. Die Kreuzigung sei daher wohl das Werk eines vom Bodensee stammenden Wandermalers, der denn auch größte Gemeinsamkeiten mit einem weiteren Wandkünstler aus jener Gegend besitze, dem Meister des 1451 datierten Wandbildes einer Verkündigung in S. Maria di Castello in Genua, Justus oder Jos Ammann von Ravensburg.¹⁵ Noch später erwog Stange dann, den Maler unseres Bildes sogar mit Ammann selbst gleichzusetzen.¹⁶

Enge Beziehungen zu dem Genueser Wandbild von 1451 sah, mit Stange, auch Wolfram Prinz, der als einziger Forscher den von Thode geprägten Notnamen für den Künstler der Kreuzigung aufgriff, während Hans-Joachim Ziemke die allgemeinere Angabe „Südwestdeutscher Meister“ bevorzugte.¹⁷ Nach Bernd Konrad wiederum hat das Städel-Gemälde nichts mit dem Verkündigungsbild in Genua zu tun, sondern ist vielmehr das Werk eines unbekannten seeschwäbischen Künstlers, von dem auch eine um 1450 datierte Tafel mit Grablegung und Noli me tangere in Karlsruhe stamme.¹⁸ Bodo Brinkmann bestritt ebenfalls die Nähe des Frankfurter Stücks zu dem Wandbild Ammanns und sah statt dessen die nächsten Parallelen in der schwäbischen Malerei, genauer bei einem qualitativ allerdings unterlegenen Gemälde in Schwäbisch Gmünd, das die Trinität am Grabe zeigt.¹⁹

7 GROTFEND (1881), S. 254.

8 GROTFEND (1881), S. 254.

9 Vgl. unten, Anm. 34.

10 DONNER-VON RICHTER (1896), S. 154–156; zur fraglichen Urkunde s. u. 11 THODE (1900), S. 114f.

12 STANGE (1938), S. 147.

13 Kunsthalle, vgl. Jan LAUTS, Alte Meister, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1966, Textbd. S. 51, Bildbd. S. 17; Malereien desselben Meisters auch in Ausst. Kat. STEFAN LOCHNER. MEISTER ZU KÖLN, hg. v. Frank Günter Zehnder, Wallraf-Richartz-Museum Köln 1993, Kat. Nr. 6, S. 238 (Annette Willberg).

14 STANGE (1951), S. 37–39.

15 Das Wandbild ebd., Abb. 47, 48; vgl. außerdem Friedrich WINKLER, Jos Ammann von Ravensburg, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 1, 1959, S. 51–118, mit einer allerdings unhaltbaren Œuvre-Zusammenstellung; vgl. auch S. 234–236 in diesem Katalog.

16 STANGE (1970), Nr. 213.

17 PRINZ (1957), S. 24; ZIEMKE (1985), S. 35f.

18 KONRAD (1993), S. 34; zu den Bildern in Karlsruhe vgl. Lilli FISCHEL, Die Berner Chorfenster. Ihre künstlerische Herkunft, in: Zeitschrift für Kunsthistorische Wissenschaft 15, 1961, S. 1–30, hier S. 4, Abb. 1; LAUTS (wie Anm. 13), Textbd. S. 52, Bildbd. S. 18, Inv. Nr. Lg. 95.

19 BRINKMANN (1999), S. 20; zum Gemälde im Städtischen Museum von Schwäbisch Gmünd vgl. Stephan SEELIGER, Die Trinität am Grabe, in: Das Münster 10, 1957, S. 100f, Abb. 1.



*Abb. 221: Stefan Lochner,
Madonna im Rosenhag:
Engel, Köln, Wallraf-
Richartz-Museum*

DISKUSSION

Das Kreuzigungsbild dürfte von Anfang an eine Einzel-tafel gewesen sein, denn am originalen Rahmen sind keine Spuren erkennbar, die auf ein ursprüngliches Vorhandensein von Flügeln schließen ließen.²⁰ Es handelt sich daher um ein weitgehend vollständig erhaltenes Werk, das, entsprechend seiner Größe, als Altarbild fungiert haben dürfte.

Das Gemälde ist ein herausragendes Kunstwerk, das einen sowohl handwerklich versierten als auch schöpferisch denkenden Maler zu erkennen gibt. Die Figuren sind körperlich äußerst präsent, geradezu wuchtig, doch in keiner Weise schematisiert. Inkarnate sind subtil modelliert, so daß die Gesichter lebendig und beseelt erscheinen. Die kraftvollen, beweglichen Hände besitzen organischen Zusammenhang und können natürlich wirkende Gesten vollführen. Ebenso zeugt der Körper Christi von dem Bemühen um eine lebensnahe Erfassung, die sich nicht allein an der Oberfläche des Leibes orientiert – die Rippen auf der verschatteten Seite des Brustkorbs etwa werden durchaus als tiefer liegende, sich durch die gespannte und bewegliche Haut durchdrückende Gebilde veranschaulicht. Auch anderen Einzelheiten widmet der Künstler seine Aufmerksamkeit, so den fachmännischen Verdübe-

lungen des Kreuzbalkens oder den geschmiedeten Nägeln, besonders aber dem außerordentlich überzeugend wiedergegebenen Schädel, dem sicherlich Naturstudien zugrunde liegen. Auch die beschriebene, den Gegenstandsformen folgende Applikation der Preßbrokate im Kleid des Johannes (Abb. 217), die bei anderen Meistern keineswegs üblich war, verrät besondere künstlerische Aufmerksamkeit. Variierend dazu hat der Maler den Goldbrokat im Kleid der Jungfrau allein mit Farben wiedergegeben und verrät so, daß er diese moderne Form der Materialdarstellung durchaus beherrschte. Raffiniert ist schließlich selbst ein kleines Detail wie die goldenen Kelche der Engel aus dem Goldgrund herausgearbeitet: Nicht nur werden sie mittels Schwarzlotmalerei und kleiner, aufgemalter weißer Glanzlichter plastisch gerundet, durch gelbe Lasuren ist auch ihr Goldton leicht vom Grund abgehoben.

Im Großen war der Künstler bestrebt, die gesamte Bildfläche durchzuarbeiten und zusammenzuschließen. Auf entsprechende kompositorische Überlegungen mag sogar die Übergröße des Schädels zurückzuführen sein, denn so kann er mit den beiden anderen weißen Flächen – Mariens Kopftuch und dem Lendentuch Christi – wie auch mit der Gestalt des knienden Engels ausbalanciert werden. Vor

20 Auf der Rückseite des Rahmens befinden sich zwar an den seitlichen Schenkeln je zwei flache, etwa 6 cm hohe, nach innen verbreiterte Ausparungen (jeweils etwa 25 cm von den waagerechten Kanten entfernt). Sie können jedoch nicht für die Scharniere von Flügeln bestimmt gewe-

sen sein: An der Rückseite der Rahmenschenkel befestigte Scharniere würden ein nach-vorne-Klappen von Flügeln nicht erlauben. Die besagten Ausparungen dürften später gearbeitet sein und wohl der Befestigung der Tafel gedient haben.

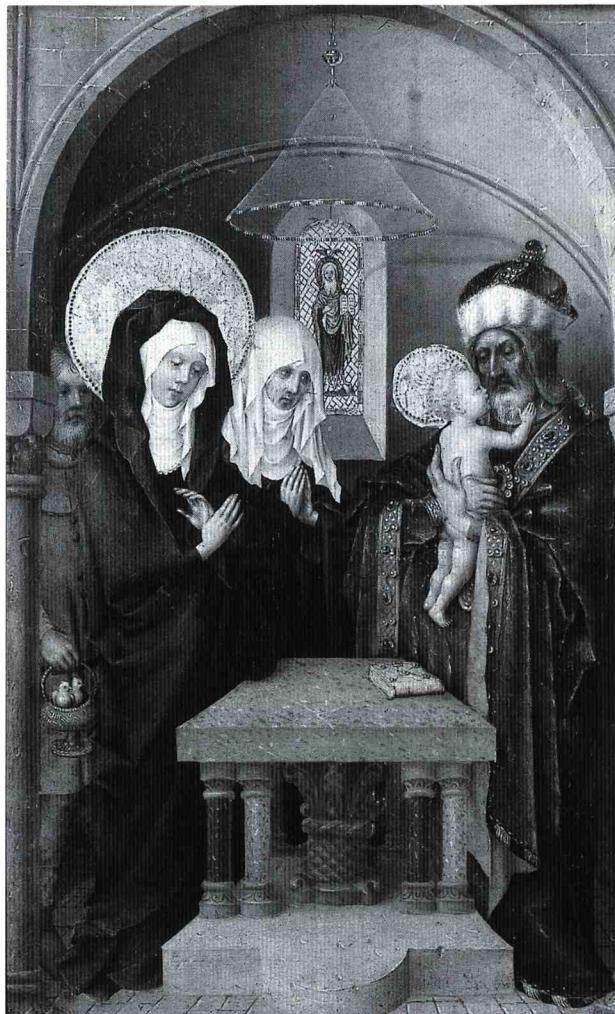


Abb. 222: Stefan Lochner, Darbringung im Tempel, 1445, Lissabon, Gulbenkian Museum

allem aber sorgt das große, kräftig abgesetzte Hintergrundmuster dafür, daß keine „Löcher“ im Bild entstehen. Gerade durch seine Größe, die den dargestellten Gegenständen nahe kommt, kann es den flachen, reliefhaften Raum des Bildes vereinheitlichen und mit den darin befindlichen Gestalten gleichsam verweben.

Schließlich verraten die zahlreichen, ja fast durchgängigen Abänderungen gegenüber Vorritzung und Unterzeichnung, daß sich der Maler nicht mit der Reproduktion von Musterbuchvorlagen begnügte, sondern „kreativ“ auf der Tafel gestaltete. An einigen Stellen, etwa bei den Händen des Johannes (Abb. 214, 219), scheint er den richtigen Ausdruck der Geste erst nach mehreren Versuchen gefunden zu haben. Darüber hinaus bewirken die Veränderungen am Leichnam Christi, der zunächst schmäler war und stärker gekrümmmt am Kreuze hing, und bei Maria, die ursprünglich ein Stück des Manteltuchs in der Rechten hielt, auch eine inhaltliche Akzentverschiebung (Abb. 217, 218):

21 Vgl. die Abb. 2, 3 bei WINKLER (wie Anm. 15) sowie die Farabbildung bei Ennio POLEGGI, Santa Maria di Castello e il romanico a Genova, Genua 1973, Abb. 78.

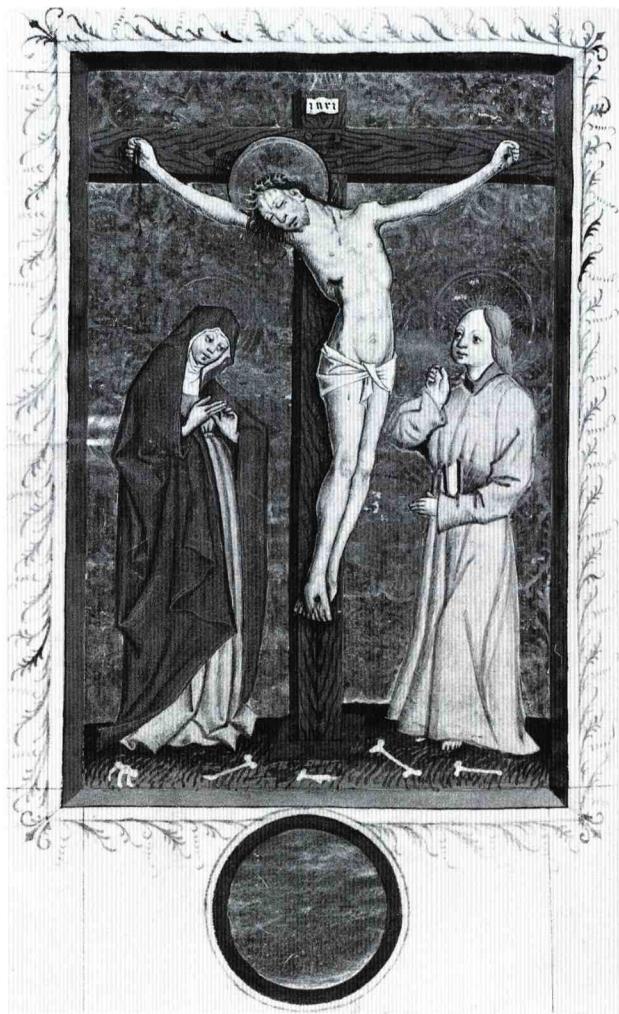


Abb. 223: Frankfurter (?) Meister, Kreuzigung, Kanonblatt eines Missale aus St. Bartholomäus, Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Barth. 116, fol. 91v

Bei Christus war offenbar der Aspekt der Qual stärker betont, und entsprechend sollte Maria ihr Mantelende wohl zum Trocknen von Tränen emporhalten – gerade bei ihr ist in der endgültigen Fassung jedoch keinerlei Hinweis mehr auf Schmerz und Tränen gegeben.

Was die Zuordnung der Tafel zu einer bestimmten Werkgruppe oder Schule anbetrifft, befriedigt ein Großteil der bisherigen Vorschläge nicht. Im Vergleich zu dem oft angeführten Wandbild des Jos Ammann von 1451 in Genua etwa zeigen sich sowohl eine abweichende Faltenbildung als auch kaum verwandte Gesichtstypen; gar keine Gemeinsamkeiten bestehen hinsichtlich der Durchbildung der Hände.²¹ Bei den übrigen ins Spiel gebrachten süddeutschen Vergleichsstücken, etwa dem Salemer Altar, finden sich zumeist noch weniger Übereinstimmungen mit unserem Bild.²² Treffend scheint dagegen der schon früh von Thode gegebene Hinweis auf Stefan Lochner. Tatsächlich gleichen die kindlichen Gesichter der Frank-

22 Es kann hier nicht auf die angeführten Stücke einzeln eingegangen werden, keines von ihnen hat aber in meinen Augen irgend etwas Spezifisches mit HM 45 gemein. Das von KONRAD (1993), S. 32, demselben

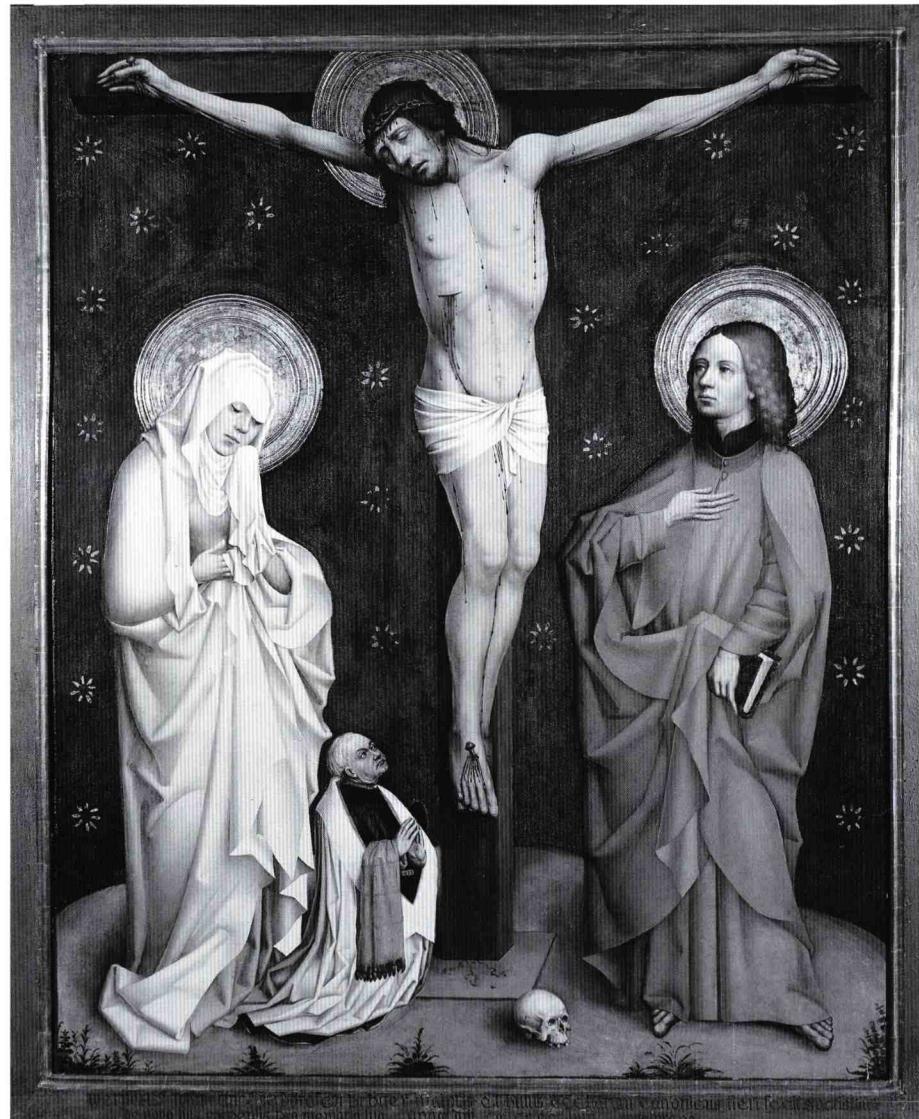


Abb. 224: Meister von 1458,
Kreuzigung, 1458, Köln,
Wallraf-Richartz-Museum

further Engel denen des Kölner Meisters ungemein, insbesondere wenn man die als Spätwerk geltende Muttergottes in der Rosenlaube (Abb. 221) zum Vergleich heranzieht.²³ Das Köpfchen des auf der Kreuzigungstafel über Maria schwebenden Engels etwa könnte gewissermaßen bruchlos in Lochners berühmtes Gemälde eingefügt werden, so sehr ähneln sich Typus, Ausdruck und die zart modellierende, mit einigen wie feucht glänzenden weißen Lichtern auf Nase, Kinn und Oberlippe arbeitende Malweise. Thode schien vor allem das Mariengesicht der Frankfurter Tafel ganz nah an Lochner heranzuführen, was ein Blick auf die Jungfrauen auf dem linken Flügel von Lochners „Dombild“,²⁴ die Annunziata desselben Retabels oder auch an-

dere Frauengesichter mit den charakteristischen kirschroten, etwas vorstehenden Mündern bestätigen mögen. Schließlich dürfte auch Thodes Beobachtung zutreffen, daß es Gemeinsamkeiten in der Farbigkeit gibt, die hier wie dort von tiefen, leuchtenden Tönen gekennzeichnet wird.

Noch weiteres verbindet unseren Maler mit Lochner und seiner Kölner Nachfolge. Die kraftvolle Leiblichkeit und die betonte Anatomie, wie sie den Gekreuzigten kennzeichnen, sind nämlich bei Lochner durchaus vorgebildet, betrachtet man etwa dessen Kölner Weltgericht mit seinen zahllosen nackten Leibern, die allesamt rundlich-prall und verhältnismäßig schwer wirken, dabei aber fein gegliedert sind. Die beiden bekleideten großen Figuren der

Maler zugeschriebene Täfelchen in Karlsruhe zeigt sich in Typen, Farbgebung und der viel steiferen, auch altertümlicheren Auffassung der Gestalten als völlig unvereinbar mit der Frankfurter Tafel; das – abweichende – Brokatmuster des Hintergrunds auf der Innenseite mag in seinem Größenverhältnis zu den Figuren zunächst an HM 45 erinnern, dabei ist jedoch zu bedenken, daß die Karlsruher Tafel mit 63 x 35 cm erheblich kleiner als HM 45 ist, das Muster in absoluter Größe also relativ klein ist. Die von BRINKMANN (1999), S. 20, angeführte schwäbische

Tafel weicht in meinen Augen nicht nur qualitativ, sondern auch hinsichtlich der Gesichtstypen und insbesondere der Faltengebung stark ab.

23 Vgl. Frank GÜNTER ZEHNDER, Katalog der Altkölner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI), Köln 1990, S. 223–234; STEFAN LOCHNER. MEISTER ZU KÖLN (wie Anm. 13), Nr. 49.

24 Vgl. STEFAN LOCHNER. MEISTER ZU KÖLN (wie Anm. 13), Nr. 46; Rolf LAUER, Christa SCHULZE-SENGER, Wilfried HANSMANN, Der Altar der Stadtpatrone im Kölner Dom, in: Kölner Domblatt 52, 1987, S. 9–80.

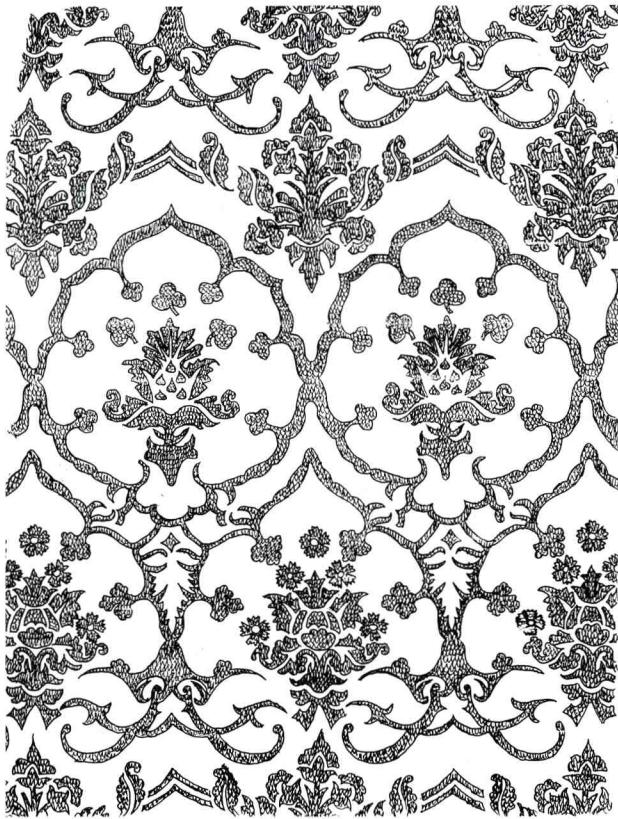


Abb. 225: Mittelrheinischer Meister um 1450/60, Kreuzigung, Umzeichnung des Granatapfel-Musters des Hintergrundes, Frankfurt, Städels



Abb. 226: Frankfurter (?) Werkstatt, Chorfenster: Umzeichnung des Mustergrundes, 1480/81, Friedberg, Liebfrauenkirche

Städels-Tafel gewinnen ihre Breite und Massivität im wesentlichen durch ihre Gewandung, die die eigentlich viel schmäler zu denkenden Körper stark verbreitert, indem sie von den ausgestellten Ellenbogen aus gerade nach unten fällt. Auch diese Gestaltung findet man bei Lochner wieder, beispielsweise in dessen 1445 datierter Darbringung Christi in Lissabon (Abb. 222),²⁵ in der Simeon seinen rechten Arm noch weiter nach vorne schiebt als unser Johannes und damit mindestens ebenso ausgreifend wirkt. Darüber hinaus nehmen sowohl die Maria als auch der Simeon in jenem Darbringungsbild bereits weitgehend die Handhaltung der Maria des Frankfurter Gemäldes vorweg.

Eine dem Bild des Städels in ihrer Anlage wie einzelnen Motiven verwandte Kreuzigungsgruppe findet sich dann in Lochners unmittelbarer Nachfolge. Auf einer 1458 datierten Tafel, dem namengebenden Werk des Kölner „Meisters von 1458“,²⁶ werden die drei Hauptfiguren ähnlich wie auf dem Frankfurter Gemälde breit und körperlich gegeben und auf einem schmalen, seitlich leicht abfallenden Bodenstreifen untergebracht (Abb. 224). Der große, schwere Leib Christi hat – trotz der geringeren künstlerischen Qualität des Kölner Bildes – viel mit

demjenigen auf unserem Gemälde gemein und entspricht demselben, leicht nach rechts ausschwingenden Typus, der sich von den um 1450/60 üblichen Fassungen mit gegenläufig nach links weisenden Knien unterscheidet.²⁷ Wie schon in Lochners Darbringung beobachtet, sind auch auf der Tafel von 1458 die stehenden Figuren mittels ihrer Gewänder sehr verbreitert. Maria führt zudem ein Ende ihres Mantels als Taschentuchersatz zum Gesicht, wie es ähnlich auch in der Unterzeichnung des Städels geplant war (Abb. 218). Schließlich läuft das Blut aus Christi Fußwunde wie auf der Frankfurter Tafel bis auf das Fundament des Kreuzes hinab. Dieses rechteckige, glatte Fundament wiederum gleicht sich auf beiden Tafeln stark und ist ähnlich in weiteren Kölner Kreuzigungen der Lochner-Nachfolge zu finden, wohingegen es in entsprechenden Darstellungen aus anderen Gegenden zumindest äußerst selten bleibt.²⁸ Nimmt man nun noch eine weitere Kreuzigung aus der Nachfolge Lochners, die dem „Meister von 1456“ zugeschrieben wird, mit in die vergleichende Betrachtung auf, finden wir ein weiteres Mal den nämlichen Typus des Gekreuzigten, dazu aber auch einen wie im Schritt verharrenden Johannes.²⁹ Eine weitere Ver-

25 Vgl. STEFAN LOCHNER, MEISTER ZU KÖLN (wie Anm. 13), Nr. 47.

26 Vgl. ZEHNDER (wie Anm. 23), S. 208–211.

27 Diese liegt etwa auch beim Salemer Altar in Karlsruhe vor.

28 Bei einem kurorischen Blick durch die Bände von Stanges „Deutsche Malerei der Gotik“ fand sich kein einziges Beispiel außerhalb Kölns, das so weitgehend übereinstimmt.

29 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, vgl. STEFAN LOCHNER, MEISTER ZU KÖLN (wie Anm. 13), Nr. 64; hier gibt es auch das allerdings häufiger anzutreffende Motiv der blutauffangenden Engel.

gleichsmöglichkeit bietet schließlich das Brokatkleid unserer Maria; mit seinem rötlich-ockerfarbenen Grund und den dünnen, krausproten Mustern gehört es zu einer seltenen Gattung, die jedoch in Gemälden der Lochner-Nachfolge um 1460 begegnet.³⁰

Der Maler der Kreuzigungstafel ist also entscheidend von Kölner Malerei der Jahrhundertmitte geprägt, wobei er künstlerisch vor allem an spätere Arbeiten Lochners wie die Madonna in der Rosenlaube anzuknüpfen scheint. Da zudem motivische und kompositorische Gemeinsamkeiten mit Tafeln der an Lochner anschließenden Meister bestehen, liegt es nahe, seinen Kontakt mit Kölner Malerei um 1450 oder bald danach zu vermuten. Nicht viel später wäre allein aus allgemeinen stilistischen Erwägungen auch die Entstehung der Frankfurter Kreuzigungstafel anzunehmen.³¹ Ihr Meister hielt sich sicherlich zeitweise selbst in Köln auf, denn anders als durch direkte Kenntnis dürften die bis in die Malweise der Engelsgesichter hineingehenden Übereinstimmungen mit Lochners Werken kaum zu erklären sein. Als Kölner Arbeit würde man die Tafel indes kaum bezeichnen wollen, zu sehr weicht sie von den gewöhnlich leicht erkennbaren Produkten aus der Domstadt ab. Insbesondere das kräftige, große Hintergrundmuster ließe sich eher mit schwäbischer Malerei vergleichen. Der Maler mag also durchaus weitere Anregungen, nämlich aus der süddeutschen Malerei, empfangen oder aber in einer heute nicht mehr faßbaren Lokaltradition gestanden haben.

Die Herkunft der Kreuzigungstafel legt nahe, den Sitz der Werkstatt in Frankfurt oder Umgebung, etwa in Mainz, zu vermuten. Dies würde auch gut mit der Beobachtung zusammengehen, daß sich in der Malerei des zweiten Jahrhundertviertels in Frankfurt gelegentlich eine Orientierung nach Köln feststellen läßt.³²

Das Frankfurter Armen-, Waisen- und Arbeitshaus kann allerdings nicht der ursprüngliche Bestimmungsort der Kreuzigungstafel gewesen sein, da es nicht vor dem Jahr 1679 eingerichtet wurde; auch das fragliche Gebäude, genannt das „Englische Haus“, stammte erst von 1516.³³ Trotzdem bleibt es wahrscheinlicher, daß sich die Tafel schon immer in Frankfurt oder Umgebung befand, als daß

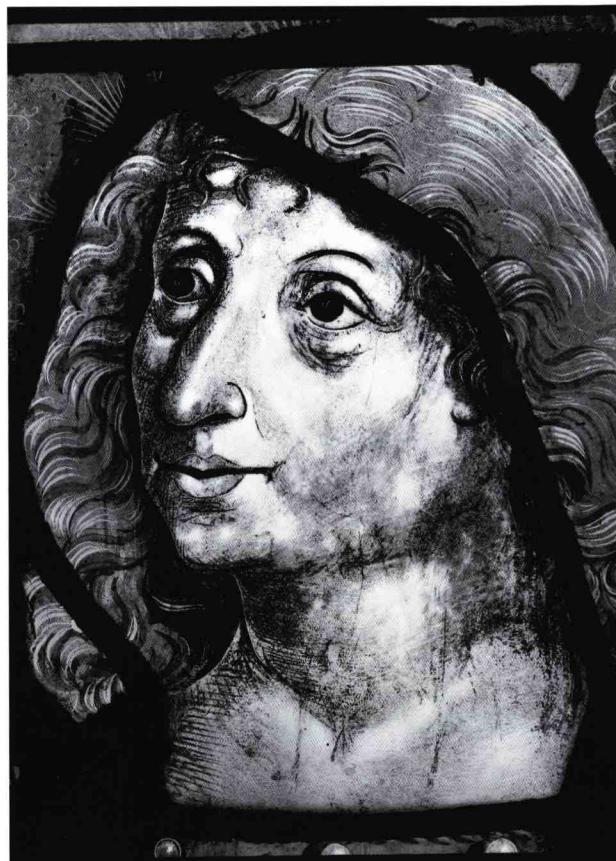


Abb. 227: Frankfurter (?) Werkstatt, Chorfenster: Hl. Sebastian, 1480/81, Friedberg, Liebfrauenkirche

sie vor 1829 von weit her herantransportiert worden sein könnte, zumal man ab dem 16. Jahrhundert vermutlich nur noch relativ geringe Wertschätzung für die künstlerischen Qualitäten eines so deutlich vordürerischen Gemäldes gehabt haben dürfte. Darüber hinaus gibt es aber allem Anschein nach sogar eine künstlerische Nachfolge des Werkes bzw. des Meisters am Mittelrhein.

Hier ist zunächst die schon früh verglichene Miniatur (Abb. 223) zu nennen, die sich in einem Missale befindet, das für das Frankfurter Bartholomäusstift geschaffen

30 Vgl. ZEHNDER (wie Anm. 23), S. 400–405; STEFAN LOCHNER. MEISTER ZU KÖLN (wie Anm. 13), Nr. 60, 62, 66.

31 Die Gleichsetzung mit der 1445 geschaffenen Kreuzigung des Johannes von Metz (s. o., Forschungsgeschichte) erscheint schon von daher schwierig. Zudem: Sieht man einmal von der durch nichts begründeten Verbindung von Quelle und Gemälde ab, spricht der Inhalt des fraglichen Dokuments in seiner Gesamtheit nicht nur gegen die Identifikation der erwähnten Kreuzigung mit HM 45, sondern auch mit jedem anderen Tafelbild wie etwa dem Kalvarienberg des Historischen Museums (PRINZ [1957], S. 20–23). Hans von Metz wurde nämlich in besagtem Vertrag (vollständig abgedruckt in Carl WOLFF, Rudolf JUNG, Die Baudenkämäler in Frankfurt am M., I, Kirchenbauten, Frankfurt a. M. 1896, S. 275f) die Ausmalung einer ganzen Kapelle samt Gewölbe verdingt, wobei die Kreuzigung ganz klar eine von vier Wänden, nämlich die Altarwand, einnehmen sollte. Da es sich bei den anderen verlangten Bildern ohne jeden Zweifel um Wandmalereien handelte, wäre es kaum zu erwarten, daß ein Tafelbild ohne nähere Spezifizierung des Materials mit ihnen in einem Atemzug genannt würde. Bezeichnenderweise fehlen denn auch für die Kreuzigung, ebenso wie für alle anderen Bilder, die Größenangaben, natürlich weil sie jeweils die ganze Wand, abzüglich eines unteren, mit

Tüchern illusionistisch bemalten Wandstreifens, der extra erwähnt wird, einnehmen sollten. Daß es sich bei der Kreuzigung also um das auf die Wand gemalte Altarbild handelte, erklärt auch die Formulierung im Vertrag „mittem uff dem alter ein crucifix (...)“ – das Kreuz sollte eben genau in der Mitte stehen; eine Angabe, die bei einer beweglichen Tafel unnötig wäre.

32 Dies scheint bei den allerdings schlecht erhaltenen Wandbildern im „Bartholomäusdom“ von etwa 1427 der Fall zu sein und ist es sicher – hier handelt es sich teilweise um wirkliche Importware – bei der um 1434 geschaffenen Chorverglasung der Leonhardskirche, deren einer Stifter der aus Köln übersiedelte Kaufmann Zeliis Rokoch war; vgl. Daniel HESS, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Frankfurt und im Rhein-Main-Gebiet (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland III, 2), Berlin 1999, S. 51–56, 107–138.

33 Vgl. OERTLICHE BESCHREIBUNG DER STADT FRANKFURT AM MAIN, VON JOHANN GEORG BATTONN, gewesenem geistl. Rath, Custos und Canonicus des St. Bartholomäusstifts. Aus dessen Nachlaß herausgegeben von dem Vereine für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt a. M. durch den zeitigen Director desselben Dr. jur. L. H. Euler, 6. Heft, Frankfurt a. M. 1871, S. 47–51.

wurde.³⁴ Die Faltenformationen in Mariens Mantel, die Gestalt des Gekreuzigten, das Gesicht und die rechte Hand des Johannes – der ebenfalls über den Handrücken reichende Ärmel hat – sowie das große Hintergrundmuster gleichen so weit dem Tafelbild, daß die Buchmalerei wohl als freie Kopie des Städel-Bildes gelten kann.³⁵ Würde solch eine etwas später am Ort, doch zweifellos von einem anderen Maler geschaffene Kopie natürlich nicht ausschließen, daß die Kreuzigungstafel importiert wurde, spricht ein weiteres Werk entschieden für eine mit unserem Gemälde zusammenhängende Werkstatttradition im Rhein-Main-Gebiet. Gemeint sind Teile der Chorfensterverglasung der Liebfrauenkirche in Friedberg, die von Meister Conrad von Schotten 1480/81 geliefert wurden; Conrad war damals zeitweilig Frankfurter Bürger, vorher und nachher aber in Mainz ansässig.³⁶ Auf den fraglichen Scheiben des nördlichen Friedberger Chorfensters kommt nun als Hintergrund ein zweireihiges Brokatmuster (*Abb. 226*) vor, das demjenigen der Frankfurter Tafel (*Abb. 225*) eng verwandt ist. Trotz gewisser Abweichungen, etwa bei den zentralen Motiven, gehen die Gemeinsamkeiten entscheidend über allgemeine Ähnlichkeiten hinaus und betreffen insbesondere zwei charakteristische Einzelheiten: Zum einen enden die nach innen zeigenden Nasen der großen Formen hier wie dort in Kleeblättern – offenbar ein in diesem Zusammenhang sehr seltes Schmuckelement –; zum anderen entsprechen sich die in großen Schwüngen gezeichneten, säbelartig scharfen Gebilde zwischen den einzelnen „Blüten“ fast ganz genau. Zusätzliches Gewicht erhalten diese motivischen Bezüge durch den Umstand, daß die Maße der Rapporte bei den Glasmalereien und der Tafel offenbar weitgehend übereinstimmen.³⁷

Die Figuren in den Glasfenstern zeigen sich als körperhafte Gestalten, deren kräftig wirkende, gut durchgebildete Hände durchaus mit dem Bild im Städel vergleichbar sind. Zumeist sind ältere männliche Heilige dargestellt, deren Gesichter daher nur bedingt mit dem Tafelbild verglichen werden können; immerhin scheint aber die fleischige Modellierung der Physiognomien trotz der unterschiedlichen Medien verwandt. Ein Kopf in den Glasmalereien von 1480/81, der des hl. Sebastian (*Abb. 227*), ist jedoch jugendlich gegeben, und dieser kommt dem Johannes der Kreuzigungstafel deutlich nahe. Neben der Modellierung, die die Formen voll erscheinen lässt, gleichen sich Einzelheiten wie der seitlich fast etwas ausgebuchte Unterkiefer, der leicht aus der Achse der Nase verschobene Mund sowie die Augen, insbesondere das abgewandte, mit ihren runden, dick wirkenden Lidern. Man könnte von dem Glasbild vermuten, daß bei seinem Ent-

wurf eine dem Johanneskopf sehr ähnliche Vorlage Verwendung fand. Vom Meister der Kreuzigungstafel scheint also ein Weg zu den Friedberger Glasgemälden zu führen, auf dem Vorlagen für Ornamente und Figuren transportiert wurden; ein zeitlicher Abstand von etwa 20 Jahren zwischen den beiden Werken ist dabei in Anbetracht der für die Zeit typischen Weiterverwendung auch älterer Mustervorräte nicht erstaunlich. Denkbar wäre, daß der ausführende Glasmaler, Conrad von Schotten, oder aber der nicht weiter faßbare Maler Henritz Heyl, der die Entwürfe für die Friedberger Scheiben – allerdings auch für die etwas abweichenden von 1476/79 – geliefert hatte,³⁸ aus der Werkstatt des Meisters unserer Tafel hervorgegangen war oder diese übernommen hatte.

Mit der Kreuzigung des Städel hat sich somit ein qualitativ herausragendes Werk erhalten, das zusammen mit der Werkgruppe des Meisters der Darmstädter Passion³⁹ beinahe exklusiv die Tafelmalerei am Mittelrhein um 1450/60 vertritt, wobei die Verwandtschaften allerdings ausgesprochen gering sind. Stark von einem der wichtigsten Zentren der Malerei in Deutschland, Köln, geprägt, scheint der Meister nicht nur das Vorbild für eine der wenigen Frankfurter Buchmalereien der Zeit geliefert, sondern auch eine in Frankfurt oder Mainz ansässige, künstlerisch hochstehende Glasmalerwerkstatt des späten 15. Jahrhunderts wesentlich beeinflußt zu haben.

S.K.

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 166; 1966, S. 78; 1971, S. 39; 1987, S. 72

- 1881 H. GROTEFEND, Die Gemälde im städtischen historischen Museum, in: Mittheilungen des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde in Frankfurt a. M. 6, 1881, S. 254
- 1896 Otto DONNER-VON RICHTER, Ältere Kirchenmalerei in Frankfurt a. Main, in: Berichte des Freien Deutschen Hochstiftes N. F. 12, 1896, S. 154–156
- 1900 Henry THODE, Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passionsscenen, II, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 21, 1900, S. 59–74, 113–135, hier S. 113–115, 127
- 1929 Rosy SCHILLING, Die illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und der Renaissance in Frankfurter Besitz, hg. v. Georg Swarzenski, Frankfurt a. M. 1929, Nr. 174, S. 203
- 1938 STANGE, DMG 3, S. 147
- 1951 STANGE, DMG 4, S. 37–39
- 1957 PRINZ, S. 24
- 1970 STANGE, KV 2, Nr. 213
- 1985 ZIEMKE, S. 35–37, Nr. 7
- 1993 Bernd KONRAD, Rosengartenmuseum Konstanz. Die Kunstwerke des Mittelalters, Konstanz 1993, S. 34
- 1999 Bodo BRINKMANN, in: Brinkmann, Sander, S. 19f, S. 67, Tf. 167

34 Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt, Ms. Barth. 116, fol. 91v, nicht datiert; vgl. SCHILLING (1929), S. 203, Tf. LXXII.

35 Gegen eine umgekehrte Abhängigkeit sprechen, vom Qualitätsgefälle abgesehen, die starken Veränderungen bei HM 45 gegenüber der Unterzeichnung. HESS (wie Anm. 32), S. 153, sieht auch in der Johannesfigur auf einer mittelrheinischen, um 1460/70 entstandenen Kabinettsscheibe mit Kreuzigung (Frankfurt, Historisches Museum) Ähnlichkeiten mit HM 45, was insbesondere im Hinblick auf die Schrittstellung,

die Ärmel und den auf die linke Schulter geschobenen Mantel zutreffen könnte.

36 Vgl. HESS (wie Anm. 32), S. 57–59, 191, 348f.

37 Die Größe konnte bei den Scheiben nur anhand der maßstabsgetreuen Photos bei HESS (wie Anm. 32) errechnet werden, die Höhe scheint aber durchweg auch hier bei ungefähr 55 cm zu liegen.

38 Ebd.

39 Vgl. hier S. 257–263.

MEISTER DER DARMSTÄDTER PASSION

tätig am Mittelrhein um 1450–80

Unter diesem Notnamen stellte Henry Thode im Jahr 1900 zwei in Darmstadt aufbewahrte Altarflügel und ein weiteres, in Berlin befindliches Flügelpaar zum Œuvre eines Künstlers zusammen, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts am Mittelrhein tätig gewesen sei und damit ge-wissermaßen das regionale Gegenstück zu Künstlern wie Stefan Lochner oder Konrad Witz darstelle. Zuwachs erfuhr das Werk zunächst durch eine in Bad Orb befindliche, 1983 verbrannte Kreuzigungstafel, die vermutlich als Mitteltafel zu den Berliner Flügeln gehörte, sowie fünf Einzelbilder des nach dem mutmaßlichen Herkunftsor benannten „Baindter Altars“ und zwei Tafeln mit Brustbildern Davids und Johannes des Täufers. In jüngerer Zeit konnten der Gruppe neben dem Frankfurter Bild auch die Flügel des um 1480 errichteten Hochaltars der Wallfahrtskirche in Klausen an der Mosel sowie die Titelminiatur einer 1479 gleichfalls für Klausen gefertigten Augustinus-Handschrift zugeordnet werden. Aufgrund dieser Zu-schreibungen wie auch einer genaueren Bestimmung der verarbeiteten niederländischen Vorbilder ergab sich, daß die gesamte Werkgruppe wahrscheinlich später als zu-

nächst angenommen, nämlich im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden ist. Darüber hinaus waren sicherlich mehrere Maler daran beteiligt, wobei jedoch eine Aufspaltung in Meister und Gesellen im einzelnen kaum möglich ist. Insbesondere die namengebenden Darmstädter Passionsszenen weichen stilistisch am stärksten von der übrigen Gruppe ab, so daß kürzlich eine Auf-teilung in zwei Werkstätten, deren eine jedoch aus der anderen hervorging, erwogen wurde.

LITERATUR: Henry THODE, Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passionsscenen, II, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 21, 1900, S. 59–74, 113–135; Hans Martin SCHMIDT, Zum Meister der Darmstädter Passion, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 14, 1974, S. 9–48; Michael WOLFSON, Der Meister der Darmstädter Passion (Diss. Berlin), in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 29, 1989; Stephan KEMPERDICK, Das Œuvre um die Berliner Tafeln, in: Maler des Lichtes. Der Meister der Darmstädter Passion. Zur Restaurie- rung der Berliner Altarflügel (Bilder im Blickpunkt), Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2000, S. 13–36.

CHRISTUS ALS SALVATOR MUNDI

INV. NR. 2060

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Tanne (*Abies alba*); 71,6 x 52,6 (± 0,2) x 1,8 (± 0,1) cm
Tafel seitlich leicht beschnitten; gedünnt und am Rand abgefast auf 1,3 cm Stärke
zwei vertikal angeordnete Bretter (Breiten von links nach rechts): Brett I 27,7 cm; Brett II 24,9 cm

Malfläche:

70,2 (± 0,1) x 51,4 cm, Malkanten allseits erhalten

Zustand der Malerei:

insgesamt sehr guter Zustand, der blaue Hintergrund jedoch in einer dem ursprünglichen Ton nahekommen Farbe alt übermalt. Retuschierte Fehlstellen im Nimbus, insbesondere an den Lettern. Die Buchstaben A und Ω in den oberen Bildecken stärker beschädigt; der größte Teil der Goldauflage hier verloren und durch Retusche

ersetzt – die auf einer älteren, wohl um die Mitte des 20. Jahrhunderts entstandenen Photographie noch deutlich sichtbaren Buchstaben waren bis Ende 1999 fast vollständig übermalt. Das Gemälde war zudem von stark vergilbtem Firnis bedeckt, wodurch der Hintergrund fast schwarz erschien, nur das Gesicht war weitgehend freigeputzt. 1999/2001 von Stephan Knobloch, Städels, restauriert.

Rückseite des Bildträgers:

die Rückseite ist mit einem dunkelbraunen Anstrich des frühen 19. Jahrhunderts versehen, darauf in weißer Frakturschrift die Zeilen: „Dieses fromme Denkmahl/ alteutscher Kunst/ gefunden in der Kirche zu/ Altenberg/ ließ wiederherstellen/ Wilhelm/ Fürst zu Solms/ 1808“

Rahmen:

modern; am Tafelrand Spuren der wohl originalen roten Rahmenfarbe

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Gestalt ist fast durchgehend unterzeichnet (Abb. 229), wobei in zwei deutlich voneinander unterschiedenen Graden der Feinheit gearbeitet wurde. Für die Büste sind durchweg relativ dicke, mit dem Pinsel gezogene Linien verwandt, während das Gesicht eine sehr viel feinere Unterzeichnung aufweist. Die Augen wurden mit Lidfalten, Iris und Pupille unterzeichnet; das linke Auge war ursprünglich etwas weiter innen plaziert. Auf der rechten Gesichtshälfte wird die Modellierung durch zahlreiche feine, parallel von links oben nach rechts unten verlaufende Schraffuren in der Schattenzone angegeben; ferner werden Nase und Kinn auf der Schattenseite mit Schraffuren herausgearbeitet. Geschwungene Linien deuten den Bart und teilweise das Haupthaar an.

Auch bei der Gewandung werden in erster Linie die Schattenpartien durch Parallelenschraffuren vorbereitet, besonders ausgeprägt in dem stark verschatteten Stück des Pluviale auf der rechten Schulter. Faltenzüge sind mehrfach mit kräftigen Linien umrissen, wobei die Ausführung, etwa im Untergewand vor Christi Brust, mitunter leicht abweicht. Der Besatz des Chormantels scheint nicht vorgezeichnet; die Mantelenden sollten oben ursprünglich enger zusammengezogen sein, weshalb die Kordel auch zu einer nach oben stehenden Schleife gebunden war. Bei der wiederum mit feineren Umrissen unterzeichneten segnenden Hand sollten die beiden gestreckten Finger zunächst offenbar etwas stärker gekrümmmt sein. Die Bänder auf der Kristallkugel sind ein wenig versetzt umrissen, ebenso das Kreuz oben; das dunkle Meer ist anscheinend mittels Schraffuren oder Reihen von Haken angedeutet.

Im Infrarotbild werden zudem kleine Pentimenti sichtbar: Die Weltkugel wurde nach links hin leicht verbreitert, der rechte Daumen Christi an der Spitze ein wenig verlängert.

Die dendrochronologische Untersuchung ergab, daß beide Bretter der Tafel aus ein und demselben Baum stammen. Der jüngste Jahrring bei Brett I datiert von 1446, bei Brett II von 1447.¹ Der verwendete Baum könnte somit im Jahr 1447 gefällt worden sein.

BESCHREIBUNG

Vor einem kräftig dunkelblauen Grund erscheint Christus in Halbfigur. Seine rechte Hand hat er segnend erhoben, während er auf der Linken mit Leichtigkeit die kristallene Weltkugel hält, deren unteres Drittel mit einem gewaltigen dunklen Meer gefüllt ist, an dessen Horizont sich kleine Stadtsilhouetten abzeichnen.² Ein goldenes Kreuz bekrönt die von Metallbändern gefaßte Sphaira. Christus hat sein jugendlich wirkendes, von braunen Locken gerahmtes Gesicht leicht nach links gewendet und richtet den Blick in dieser Richtung aus dem Bild hinaus, als fixierte er dort etwas. Über seinem purpurfarbenen Gewand trägt er einen roten, grün gefütterten Chormantel, dessen goldene Säume mit Perlen und Edelsteinen besetzt sind; eine grüne Kordel mit zwei Troddeln hält das Pluviale zusammen. Christi goldener, mit fünf plastisch aufgelegten Ringen verzierter Scheibennimbus trägt ein rot-schwarzes Kreuz mit darin eingeschriebenen Buchstaben, die von links nach rechts das Wort PAX, Frieden, ergeben. In den beiden oberen Ecken des Bildes befinden sich die großen, goldenen Lettern A und Ω, die auf Gott als ewigen Herrscher, als Anfang und Ende, verweisen.³

Der Segensgestus, die Herrschaft symbolisierende Sphaira und das makellose, von keinen Spuren des Leidens gezeichnete Gesicht machen aus diesem Bildnis Christi ein geradezu exemplarisches Beispiel für den Typus des Salvator Mundi (Erlöser der Welt). Eine Besonderheit des Frankfurter Gemäldes ist allerdings der leicht abgewandte Blick, wird der Salvator doch gewöhnlich in der Art der Vera Icon streng frontal, mit auf den Betrachter gerichteten Augen wiedergegeben.⁴

PROVENIENZ

wahrscheinlich geschaffen für die Prämonstratenserinnen-Klosterkirche in Altenberg an der Lahn⁵
1808 im Besitz der Fürsten von Solms-Braunfels⁶
1957 erworben von den Erben Dyckerhoff, Wiesbaden-Biebrich

1 Vgl. den Anhang von Peter Klein.

2 Rechts oben spiegelt sich in der Kugel diffus eine Lichtquelle, vielleicht ein mehrbahriges Fenster. Carla GOTTLIEB, The Mystical Window in Paintings of the Salvator Mundi, in: Gazette des Beaux-Arts 56, 1960, S. 313–332, sieht in derartigen Spiegelungen im Kontext von Salvator-Bildern symbolische Verweise auf „fenestra paradisi“, „lux mundi“ und das Kreuz Christi – da häufig ein Fensterkreuz gespiegelt wird. Insbesondere letzteres kann hier, wo keine Kreuzform erkennbar wird, nicht zutreffen. Überhaupt erscheint diese symbolische Deutung völlig hypothetisch und zudem weit hergeholt; die Reflexion dürfte auch in andern Beispielen vor allem ein probates Mittel zur eindeutigen Charakterisierung des glatten, spiegelnden Materials sein.

3 Entsprechend Apk. 1,8, vgl. Gertrud SCHILLER, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 3, Gütersloh 1971, S. 171f.

4 Auf dem 1467 datierten Stich L. 56 I des Meisters E. S. blickt der Salvator ebenfalls nach rechts hin, wobei er auch die Schultern in diese Richtung gedreht hat. Offenbar aber gehörte das Blatt – gleichsam in Form eines Diptychons – mit einem zweiten zusammen, das die fürbittende

Maria (ähnlich L. 60) darstellte; Christus wandte sich also der ebenfalls halbfigurigen Muttergottes an seiner Seite zu; vgl. Holm BEVERS, Ausst. Kat. Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik, Kupferstichkabinett 1987, Nr. 22, 24, S. 38f. Bei unserem Bild dürfte jedoch kein verlorenes Pendant anzunehmen sein.

5 Entsprechend der rückseitigen Inschrift; zum Kloster vgl. hier S. 16. Es gelangte im Rahmen der Säkularisierung an die Fürsten von Solms-Braunfels.

6 Entsprechend der rückseitigen Inschrift. Vielleicht wurde um jene Zeit auch die qualitätsvolle Kopie des Gemäldes auf Eisenblech (?) angefertigt, die offenbar von der Hand eines Nazareners stammt und am 30. 10. 1968 beim Auktionshaus Gustav H. Mars, Würzburg, unter Nr. 774 (als „Alt-dorfer“) angeboten wurde; Ludwig Meyer, München, machte auf diese Kopie aufmerksam (Brief ans Städel vom 8. 2. 1971). Vermutlich handelt es sich um dieselbe Kopie des 19. Jahrhunderts von Nr. 2060, die im November 1960 zur Untersuchung in der National Gallery of Canada, Ottawa, war (Brief von Nathan Stolow, N. G., Ottawa, ans Städel vom 7. 11. 1960).



Abb. 228: Meister der Darmstädter Passion, Christus als Salvator Mundi, Frankfurt, Städel

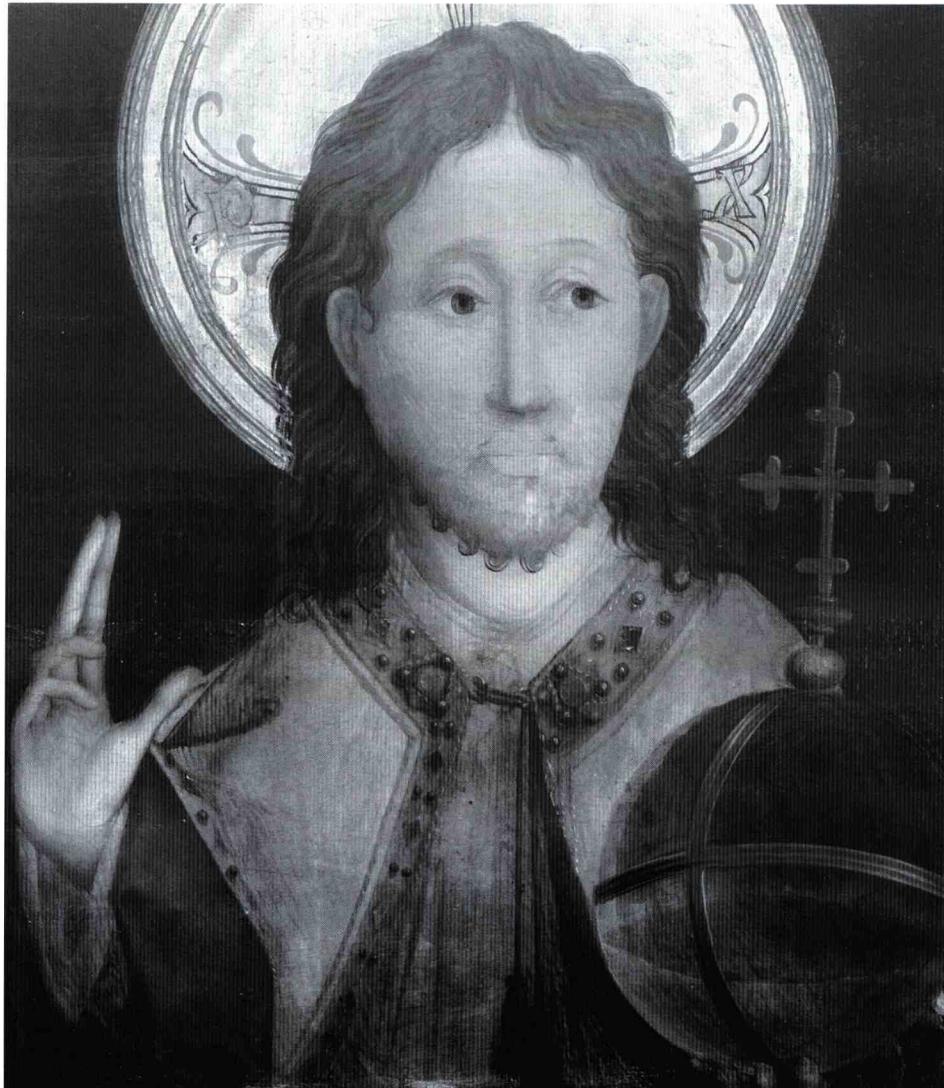


Abb. 229: Meister der
Darmstädter Passion,
Christus als Salvator Mundi,
Infrarot-Reflektographie,
Frankfurt, Städel

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Gemälde wurde nach der Erwerbung durch das Städel erstmals veröffentlicht und dabei als Werk eines mittelrheinischen Meisters um 1440 bezeichnet; eine Bestimmung, die auf Hans-Joachim Ziemke zurückging, der sich bereits damals an die Art des Meisters der Darmstädter Passion erinnert fühlte.⁷ Unter jener Bezeichnung wurde es auch im Lexikon der christlichen Ikonographie als typisches Beispiel des Salvator Mundi abgebildet.⁸ Alfred Stange faßte den mittelrheinischen Ursprung konkreter und sah in der Städel-Tafel eine Arbeit aus der Werkstatt des Frankfurter Peterskirchen-Altars (Abb. 105), fand jedoch keine Resonanz mit dieser Einschätzung.⁹ Statt dessen baute Ziemke seine ältere Beobachtung aus und schrieb das Werk 1985 dem Meister der Darmstädter Passion selbst zu.¹⁰ Dem widersprach jedoch Michael Wolfson nachdrücklich in seiner Studie zu jenem Meister, da

wesentliche Züge wie die Gesichtsbildung ganz verschiedenen seien.¹¹ Birgit Dunker und Stephan Kemperdick wiederum verglichen den Salvator mit den Flügelgemälden am Hochaltar der Wallfahrtskirche in Eberhardsklausen, welche sie dem Œuvre des Darmstädter Meisters hinzufügten, und rückten das Gemälde in den Umkreis des Meisters.¹² Dieser Einschätzung schloß sich Bodo Brinkmann jüngst an.¹³

DISKUSSION

Der Zusammenhang des Gemäldes mit den Werken, die unter dem Namen des Meisters der Darmstädter Passion zusammengefaßt werden, ist durch die jüngst erfolgte Restaurierung noch klarer zutage getreten. Kräftige, doch leicht gebrochene Töne vereinen sich ähnlich wie bei den

7 VERZ. 1966, S. 76; ZIEMKE (1967), S. 186.

8 LEGNER (1968), Sp. 423f.

9 STANGE (1970), S. 99.

10 ZIEMKE (1985), S. 46f.

11 WOLFSON (1989), S. 85.

12 DUNKER, KEMPERDICK (1994), S. 88.

13 BRINKMANN, SANDER (1999), S. 60.

Altarflügel der Berliner Gemäldegalerie,¹⁴ den größtartigsten Arbeiten aus jener Werkgruppe, zu einem Farbklang, der trotz aller Buntheit einen ausgeprägten Kolorismus erzeugt. Im einzelnen lassen sich sogar genaue Übereinstimmungen aufzeigen: Vergleicht man mit dem Berliner Gnadenstuhl, so findet sich hier wie dort das helle Rot der Mantelaußenseite¹⁵ mit dem nicht viel dunkleren Grün des Futters kombiniert, das Ganze getragen über einem purpurnen Gewand. In beiden Fällen erscheint die Farbgebung eher kühl, obgleich Rot dominiert. Der kräftig blaue Fond des Salvator-Bildes verleiht der Gestalt zusätzlich Präsenz und steigert sogar ihre Plastizität. Ebenso dürfte der heute stark gedunkelte, ursprünglich wohl ähnlich blaue Grund der Außenseiten des sogenannten „Baindter“ Altars aus der Darmstädter-Meister-Gruppe gewirkt haben.¹⁶

Der helle Inkarnatton, die rosaroten Wangenflecken und Nasenspitzen finden sich in jener Gruppe durchgehend wieder, ebenso der Gesichtstyp Christi. Dies gilt etwa für den Auferstehenden der Klausener Altarflügel (Abb. 231),¹⁷ bei dem man insbesondere den Gesichtsausdruck, die hohen Wangenknochen oder Form und Farbe des Mundes vergleichen könnte, oder für einige Jünglingsgesichter der ehemals zu den Berliner Flügeln gehörigen Kreuzigungstafel.¹⁸ Die wallenden, etwas strähnigen Locken in leicht changierendem Mittelbraun, der beim Gottessohn in kleinen Löckchen auslaufende Bart sind typisch für die gesamte Werkgruppe. Fast genau übereinstimmend sind bei den Gestalten des Berliner Gnadenstuhls (Abb. 232) und beim Frankfurter Salvator die Form und Ausgestaltung der Augen mit abgesetzter, umrandeter Iris und Augäpfeln, die in den Winkeln von roten Äderchen durchzogen werden; bei unserer Tafel sind allerdings die Augäpfel ganz weiß gemalt, während auf den Berliner Tafeln das Weiß nur um die Iris aufgesetzt, an Augenrändern aber der Inkarnatton stehengelassen wurde. Zudem besitzt der Salvator Wimpern, die zwar öfter auf den Klausener Bildern, nicht jedoch in der übrigen Werkgruppe vorkommen. Hingegen gleichen die gestupften Augenbrauen wieder sehr denjenigen des Christus vom Berliner Gnadenstuhl (Abb. 232). Ferner lassen sich die feinen roten Linien auf den Händen, welche Fältchen und



Abb. 230: Meister der Darmstädter Passion, Christus als Salvator Mundi, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut



Abb. 231: Meister der Darmstädter Passion, Auferstehung Christi: Kopf Christi, Innenseite des rechten Flügels des Hauptaltarretabels, Klausen, Wallfahrtskirche

14 Hans Martin SCHMIDT, Zum Meister der Darmstädter Passion, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 14, 1974, S. 9–48, hier S. 19–24, 41–46; WOLFSON (1989), S. 30–57, Kat. Nr. 2, 3; DUNKER, KEMPERDICK (1994), passim; MALER DES LICHTES. Der Meister der Darmstädter Passion (Bilder im Blickpunkt), Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2000.

15 In beiden Fällen sind diese zinnoberroten Partien teilweise noch mit einem jeweils gleichartigen, heute gräulich-braun wirkenden originalen Überzug versehen.

16 SCHMIDT (wie Anm. 14), S. 24–28, 46–48; WOLFSON (1989), S. 59–69, Kat. Nr. 4; DUNKER, KEMPERDICK (1994), S. 79–82; KEMPERDICK (2000), S. 23–29; MALER DES LICHTES (wie Anm. 14), Tf. IX–XI.

17 Dem Darmstädter Meister zugeschrieben von DUNKER, KEMPERDICK (1994).

18 Ehemals Bad Orb, St. Martin, 1983 durch Brand vernichtet; vgl. SCHMIDT (wie Anm. 14), S. 19–24, 41–46; WOLFSON (1989), S. 30–32, Kat. Nr. 2; DUNKER, KEMPERDICK (1994), passim. Vgl. etwa den Kopf des Zuschauers ganz links.



Abb. 232: Meister der Darmstädter Passion, Gnadenstuhl: Köpfe Christi und Gottvaters, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK

Nagelbetten angeben und nicht mit der Grundfarbe vertrieben sind, beim Salvator ebenso wie beim Berliner Christus oder auf den „Baindter“ Tafeln finden.

Schließlich sei noch auf einige kleine Motive hingewiesen: Die beiden großen Broschen auf der Borte von Christi Chormantel kommen in mehreren Werken der Darmstädter-Meister-Gruppe in exakt derselben Form wieder vor,¹⁹ nämlich mit einem runden, farbigen Stein in der Mitte, der umgeben wird von drei Perlen und hütenartigen Gebilden, deren innerer Rand rund gezahnt ist. Auch das Motiv der leicht versetzt nebeneinander herabhängenden Schnurenenden mit Troddeln, wie sie das Pluviale des Salvators zusammenhalten, begegnet mehrfach in der Werkgruppe des Darmstädter Meisters. Hier ist die Schnur jedoch durchweg oben zu einem Knoten geschlungen, aus dem eine große Schlaufe mehr oder weniger senkrecht nach oben steht. Genau solch eine Schlaufe über einem Knoten war nun auch in der Unterzeichnung des Städels-Bildes zunächst vorgesehen.

Das Frankfurter Gemälde kann also problemlos der Werkgruppe des Meisters der Darmstädter Passion zuge-

sellt werden. Da diese, bei allen Gemeinsamkeiten, in sich uneinheitlich ist, dürfte eine Klassifikation wie „Werkstatt“ oder „Umkreis“ für unser Gemälde unangemessen sein, würde sie doch suggerieren, daß die übrigen Stücke eine homogene Gruppe formen. Gerade die Innenseiten der namengebenden Tafeln in Darmstadt – die Außenseiten sind stark zerstört – stehen aber allen übrigen fraglichen Werken am wenigsten nahe. Dem Kern von Werken, der sich aus den Berliner Flügeln, der zugehörigen Orber Kreuzigung und den „Baindter“ Tafeln²⁰ formt, kann auch der Salvator zugeordnet werden.

Eine relative Datierung der einzelnen Werke innerhalb dieser Gruppe ist jedoch kaum möglich. Absolut gesehen, setzt die Dendrochronologie für die Salvatortafel einen terminus post quem von etwa 1450, doch wäre auch eine deutlich spätere Entstehung mit ihrem Resultat gut zu vereinbaren. Indes dürfte allein das Motiv keine Datierung vor der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erlauben. Der Typus des Salvator Mundi entstand offenbar in den südlichen Niederlanden, wo auch die meisten Beispiele in Tafel- wie in Buchmalerei anzutreffen sind.²⁰ Erstmals

19 Vgl. DUNKER, KEMPERDICK (1994), S. 88 u. Anm. 26. Sie begegnet etwa am Hut eines Mannes rechts unter dem Kreuz der ehemals Orber Tafel oder an der Mantelschließe des Auferstehenden auf den Eberhardsklauener Flügeln.

20 Vgl. GOTTLIEB (wie Anm. 2); SCHILLER (wie Anm. 3), S. 248; Sixten RINGBOM, Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting, Doornspijk 1984² (zuerst Åbo 1965), S. 170–178.

wird er mit der zentralen Figur auf Rogier van der Weydens zu Beginn der 1450er Jahre geschaffenem „Braque-Triptychon“ faßbar.²¹ Die Ähnlichkeit der Frankfurter Tafel mit einigen niederländischen Beispielen ist nun so groß, daß wir von einer Abhängigkeit des deutschen Gemäldes von westlichen Vorbildern ausgehen dürfen. Eine motivisch teilweise eng verwandte, wenn auch wohl spätere Fassung stammt vermutlich von einem Brügger Maler des späteren 15. Jahrhunderts, der gewisse Anregungen von Petrus Christus empfangen haben mag.²² Möglicherweise existierte also bereits im Kreis des Petrus Christus, eines für den „Meister“ der Darmstädter Passion offenbar wichtigen Malers,²³ eine ähnliche Formulierung des Salvatorbildes, die für die Tafel des Städel direkt oder indirekt vorbildlich gewesen sein könnte. Aufgrund der künstlerischen Nähe zu Werken wie den späten Klausener Flügelgemälden einerseits, der Adaption eines relativ spät entstandenen niederländischen Typs des Christusbildes andererseits wird man die Frankfurter Tafel wohl eher um 1460 oder sogar später datieren müssen.

S.K.

LITERATUR

- VERZ. 1966, S. 76; 1971, S. 38; 1987, S. 70
- 1967 Hans-Joachim ZIEMKE, Neuerwerbungen der Frankfurter Museen 1945–1966. Städelisches Kunstinstitut. Alte Meister, in: Städel-Jahrbuch N. F. 1, 1967, S. 185f
- 1968 Anton LEGNER, Art. „Christus, Christusbild, IV. Das Christusbild der gotischen Kunst“, in: LCI, Bd. 1, 1968, Sp. 414–425, hier Sp. 423f
- 1970 STANGE, KV 2, S. 99, Nr. 434
- 1985 ZIEMKE, Nr. 9, S. 46f
- 1989 Michael WOLFSON, Der Meister der Darmstädter Passion (Diss. Berlin), in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 29, 1989, S. 85
- 1994 Birgit DUNKER, Stephan KEMPERDICK, Ein unbekanntes Werk vom Meister der Darmstädter Passion. Die Flügel des Hochaltars der Wallfahrtskirche in Eberhardsklausen, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunsthistorik 48, 1994, S. 61–90, hier S. 88
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 60, Tf. 136
- 2000 Stephan KEMPERDICK, Das Œuvre um die Berliner Tafeln, in: Maler des Lichtes. Der Meister der Darmstädter Passion. Zur Restaurierung der Berliner Altarflügel (Bilder im Blickpunkt), Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2000, S. 13–36, hier S. 29–31

21 FRIEGLÄNDER, ENP II, Nr. 26.

22 Ehemals Sammlung Renders, Brügge, einem Nachfolger des Petrus Christus zugeschrieben von Georges HULIN DE LOO, Edouard MICHEL, Les peintures primitives des XIVe, XVe, et XVIe siècles de la Collection Ren-

ders à Bruges, London, Brügge 1927, S. 87; vgl. auch RINGBOM (wie Anm. 20), Abb. 142, S. 173.

23 Zu Bezügen zwischen dem Darmstädter Meister und Petrus Christus vgl. DUNKER, KEMPERDICK (1994).

MEISTER AUS DEM UMKREIS FRIEDRICH HERLINS

tätig in Schwaben um 1470/80

SZENE AUS EINER HEILIGENLEGENDE

INV. NR. 2061

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Fichte (*Picea sp.*), 53,1 ($\pm 0,1$) x 68,8 ($\pm 0,2$) x 0,6 ($\pm 0,1$) cm, gedünnt, Parkettklötzchen über Brettfugen und Einläufer geleimt
vier senkrecht angeordnete Bretter mit senkrecht verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts):
Brett I 17,3 cm; Brett II 20,6 cm; Brett III 20,5 cm; Brett IV 10,2 cm

Malfläche:

50,2 ($\pm 0,2$) x 66,8 ($\pm 0,4$) cm, Malkanten allseits erhalten

Zustand der Malerei:

sehr ungleichmäßig, insgesamt aber eher schlecht erhalten. Zahlreiche Kittungen im Fugenbereich und über Rissen parallel zu den Fugen; größere Kittungen vor allem am unteren Rand der Malfläche; ausgedehnte Fehlstelle in der Wasserfläche unten mittig, ebenso vor dem Schiffsbug; retuschierte Kittungen auch in den stehenden Figuren am Schiffssheck. Teilweise sehr starke Verputzungen, so in den meisten Weißpartien – Segel wie auch Kopftücher, Albe des Bischofs – und in der Landschaft, besonders der Stadtansicht, weniger ausgeprägt in der Wasserfläche, dort rechts hinten etwas stärker. Die Gesichter der Figuren am Heck und in der Schiffsmitte, außer dem Rotgekleideten, durch Verputzungen und teilweise Kittungen stark beschädigt; relativ gut erhalten die Gesichter des Bischofs und der beiden Männer am Bug. Der Goldgrund erheblich abgerieben; ein älterer Firnis ungleichmäßig reduziert, verstärkt über den weißen Partien.

Rückseite des Bildträgers:

links oben, auf einem aufgeleimten Brett, zweimal der gleiche dreieckige Stempel (überkopf) mit heraldischem Adler des Dritten Reichs und Text: „VON DER ZENTR[ALSTE]LLE FÜR (...)SCHUTZ ZUR [AUS]FUHR FREIGEGEBEN“, darunter kleiner Rundstempel mit (Bundes-?) Adler und unleserlicher Umschrift, darunter Rundstempel „Zoll N. 30“

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Der Goldgrund der Tafel ist auf einem rotbraunen Bolus ausgeführt; die unmittelbar daran anstoßenden Formen sind vorgeritzt; eingeritzt ist auch die Takelage des Schiffs. Die Musterung des Goldgrundes wurde punziert. Das Wasser ist im vorderen Bereich offenbar grün lasierend über einem Branton ausgeführt; unter dem Grau des Schiffsrumpfes zeigt sich ein rötlicher Ton.

Unterzeichnung lässt sich mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie nur stellenweise sichtbar machen. Erkennbar werden ausschließlich Umrisslinien, die von einem Pinsel herzurühren scheinen. Die rückwärtige Bordwand des Schiffs verläuft durch die Figuren im Heck. Die Planken des Rumpfes sind einzeln vorgezeichnet; sie wurden zudem vollständig, auch unterhalb der Wasserlinie, in Farbe ausgeführt. Wenige Veränderungen sind feststellbar: Der vordere Rand des Segels lag etwas näher zum Mast hin. Das Gesicht des rotgekleideten Mannes mit Planke war leicht seitlich verschoben geplant (Abb. 234); die Hände des Bärtigen hinten waren etwas höher erhoben und stärker gestreckt.

Die dendrochronologische Untersuchung der Fichtenholzbretter ergab einen jüngsten vorhandenen Jahrring von 1470, womit das Holz ab etwa 1472 verwendet worden sein könnte.¹

BESCHREIBUNG

Die Szene um einen heiligen Bischof und ein mit Männern und Frauen besetztes Schiff spielt auf einem Meer oder großen See. Nach vorn und zu den Seiten unbegrenzt, wird das grüne, von Wellen bewegte Gewässer im Hintergrund des Bildes von einer weit in die Tiefe führenden, buchtenreichen Küste gesäumt, an der links eine ansehnliche Stadt mit rechteckigem, befestigtem Hafenbecken liegt. Über den baumbestandenen Hügeln der Küste schließt die Tafel mit Goldgrund ab, der innerhalb eines Randes aus einem glatten Streifen und einem umlaufendem

1 Vgl. den Anhang von Peter Klein.



Abb. 233: Meister aus dem Umkreis Friedrich Herlins, Szene aus einer Heiligenlegende, Frankfurt, Städel



Abb. 234: Meister aus dem Umkreis Friedrich Herlins, Szene aus einer Heiligenlegende, Infrarot-Reflektographie: Kopf eines Schiffsinsassen, Frankfurt, Städelsches Kunstmuseum

den Bogenfries gleichmäßig mit ornamentalen Wolkenbändern punziert ist.²

Von rechts aus der Bildtiefe kommend, steuert das einer Holk ähnliche Schiff mit geblähtem Rahsegel in den Vordergrund. Vom Mastkorb, den der obere Bildrand geradezu dramatisch überschneidet, weht ein langer roter Wimpel mit weißem, einem Kreis eingeschriebenem Kreuz; ein weißes Kreuz und eine weiße Blüte schmücken ferner die beiden blauen Streifen auf dem Segel. Im Achterkastell des Schiffs, dessen Brüstung mit durchbrochenem weißem Maßwerk vor hellrotem Grund geschmückt ist, sind ein älterer bäriger Mann und eine Frau offenbar wegen eines Unglücks höchst aufgeregt: Er gestikuliert mit erhobenen Armen und öffnet den Mund zum Rufen, sie weint und legt die Hände betend zusammen,³ wobei beide nach rechts aus dem Bild hinaus in die Ferne blicken. Ein weiterer Schiffsinsasse versucht derweil, einen nur mit weißem Hemd bekleideten Mann an einem Tau aus dem Wasser zu ziehen; merkwürdigerweise ist dies Tau als Teil der Takelage unten am Segel befestigt. Auch über die rückwärtige Kastellbrüstung lehnt sich ein Mann, dessen Hosenboden sichtbar wird, und versucht vermutlich gleichfalls, einen Unglücklichen aus den Fluten zu retten. Auffällig ist die unzureichende Bekleidung des rufenden bärigen Mannes, der zu nackten Beinen nur eine Art gelbfarbene Hemd trägt; da gewöhnlich nur böse Scherzen derart unziemlich dargestellt werden, könnte der offenbar nicht negativ zu verstehende Bärige hier gleichfalls einen eben erst aus den Wellen Geretteten meinen.

2 Strenggenommen handelt es sich nicht um fortlauflende Bänder, sondern um in Reihen nebeneinander gesetzte „Wolken“ aus mäandrierenden, nach unten, nach oben und wieder nach unten schwingenden Formen; an ihnen setzen feine fünfstrahlige Formen an, jeweils auf- und abwärts gerichtet. Außen herum begrenzen zwei feine punktierte Linien den glatten äußeren Streifen, die sich anschließenden, dicht punzierten Bögen enden jeweils mit Dreipäfnasen.

3 Die Tränen auf den Wangen der Frau sind weitgehend abgerieben, lassen sich jedoch unter dem Stereomikroskop eindeutig erkennen.

4 Vgl. RED., Artikel „Pelikan“, in: LCI, Bd. 3, Sp. 390–392.

Auch in der tief zum Wasser herabreichenden Mitte des bauchigen Schiffs werden Bergungsaktionen durchgeführt: Ein einzelner Mann klettert aus den dunkel-durchscheinenden Wellen die Bordwand hinauf und hält sich dabei an den Befestigungen der Wanten fest; weiter vorn auf der Bordwand sitzt rittlings ein jüngerer Mann, gekleidet in ein kostbares, goldgesäumtes rotes Wams und Stiefel, doch ohne Hose. Er hantiert mit einer Planke, wobei ihm ein Bäriger mit roter Kappe hilft, der in Richtung Betrachter blickt. Dahinter erscheint das Gesicht einer Frau, die mit ihrem weißen, giebelförmigen Kopftuch stark der Weinenden am Heck des Schifffes gleicht. Vor ihr beugt sich ein Mann vom Deck aus über die Bordwand und faßt mit beiden Händen einen goldenen Deckelpokal, den er allem Anschein nach aus den Wellen herausfischt. Im gleichfalls mit Blendmaßwerk versehenen Vorderkastell sieht man, wohl in Simultandarstellung, einen grauhaarigen Mann mit offenbar demselben Pokal, auf dessen Deckel hier ein Pelikan sichtbar ist, der sich selbst die Brust aufreißt – es handelt sich um das bekannte Symbol für Christi Opferod.⁴ Während der Grauhaarige den Pokal wie ein Heiltum mit beiden Händen vor der Brust hält, steht neben ihm ein jüngerer Mann mit zum Gebet gefalteten Händen und erhobenem, in deutlicher Verkürzung erscheinendem Gesicht. Am Bug des Schifffes erreigen zwei große, sorgsam wiedergegebene Stockanker mit ihrer Vertäuung die Aufmerksamkeit des Betrachters.

Auf der Wasserfläche vor dem Schiff steht ein Bischof, im Maßstab sowohl der Perspektive als auch seiner Bedeutung entsprechend sehr viel größer als die übrigen Gestalten. Sein Ornat besteht aus der Mitra, einem Pluviale von rotgemustertem Goldbrokat mit violettem Samtfutter über roter Dalmatika und Albe sowie weißen Pontifikalhandschuhen. In der Linken hält er einen Bischofsstab mit kristallinem Schaft, während er mit der rechten Hand eine Geste, ähnlich dem Segnen, in Richtung Schiff vollführt, durch welche zweifellos die Rettungswunder bewirkt werden.

PROVENIENZ

1918	Sammlung Karl Graf Lanckoronski (1848–1933), Wien ⁵
1958	erworben durch den Städelischen Museumsverein vom Kunsthandel Julius Böhler, München

5 DVORÁK (1918), S. 56f. Die Töchter Lanckoronskis erhielten 1939 die behördliche Erlaubnis, die Sammlung aus Österreich nach Polen auszuführen, was jedoch aufgrund des Kriegsbeginns unterblieb; ob der Ausführstempel aus der Nazizeit auf der Tafelrückseite damit in Zusammenhang stehen, bleibt unklar. Nach dem Krieg, hauptsächlich während der 1950er Jahre, wurden dann etliche Gemälde der Sammlung verkauft, darunter vermutlich auch die Frankfurter Tafel; mit dem Erlös unterstützten Lanckoronskis Erben polnische Kultur im Ausland; vgl. Jerzy MIZIOLEK, The Lanckoronski Collection in Poland, in: antichità viva 34, 1995, S. 27–49, hier S. 28–32.



Abb. 235: Meister aus dem Umkreis Friedrich Herlins, Szene aus einer Heiligenlegende, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Frankfurter Tafel wurde erstmals von Max Dvorák veröffentlicht, dabei dem Kreis des Konrad Witz zugeordnet und als Darstellung einer Nikolauslegende gedeutet, in welcher der Heilige ein Schiff aus Seenot rettet, das ein Gefäß mit unheilbringendem Öl der Göttin Diana an Bord führt.⁶ Eine bayerische Herkunft, nämlich die Zugehörigkeit zur „Schule von Wasserburg“, vermutete hingegen Walter Hugelshofer,⁷ während Alfred Stange in dem Gemälde ein um 1480/90 geschaffenes Frühwerk des steiermärkischen Meisters der Grazer Danieltafel sah.⁸

Im Städelschen Museum galt die Tafel entsprechend einem Vorschlag Hans-Joachim Ziemkes als schwäbische Arbeit von etwa 1460, die Erinnerungen an Witz wie an Lucas Mosers Tiefenbronner Altar von 1432 bewahre.⁹ Ziemke

beschrieb zudem die dargestellte Szene als eine andere Episode der Nikolauslegende, das sogenannte „Becherwunder“.¹⁰ Gertrud Roth teilte seine Einordnung und wies darüber hinaus auf mutmaßliche italienische Anregungen, speziell aus dem Kreis der Lorenzetti, für die Szenerie mit Schiff auf weitem Gewässer hin.¹¹

Als schwäbisch wurde das Bild jüngst auch von Bodo Brinkmann bezeichnet, der die Datierung der dendrochronologischen Befunde halber an die 1480er Jahre heraufrückte.¹² Aufgrund einer Gestaltung, die harte Falten mit glatten, geblähten Formen kombinierte, sowie der weiblichen Gesichtstypen, der Formung von Händen und besonders auch der Farbgebung schrieb er das Bild derselben Hand zu wie das von einem unbekannten schwäbischen Meister stammende Bildnis einer Frau aus der Familie Hofer in der National Gallery London.¹³

⁶ DVORÁK (1918), S. 56f.

⁷ HUGELSHOFER (1928), S. 483, Anm. 1; im Sinn hatte er dabei vermutlich die aus Wasserburg stammenden Tafeln einer Katharinenlegende im Bayerischen Nationalmuseum (vgl. STANGE, DMG 10, S. 112f, Abb. 177) oder auch die Tafel mit den Heiligen Katharina und Barbara im selben Museum, von Stange Niklas Horverk als Frühwerk zugeschrieben, vgl. ebd., S. 92–95, Abb. 148.

⁸ STANGE (1961), S. 73f.

⁹ ZIEMKE (1967), S. 186f.

¹⁰ Ebd.; ZIEMKE (1970), S. 16f.

¹¹ ROTH (1979), S. 89f.

¹² BRINKMANN (1999), S. 20.

¹³ Zu dem Bildnis vgl. Ernst BUCHNER, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953, S. 64, 194, Nr. 54 (als Meister der Sterzinger Altarflügel); STANGE, KV 2, S. 126, Nr. 575; Jill DUNKERTON, Susan FOISTER u. a. (Hg.), Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery, London 1991, S. 300f, Nr. 34 (hier datiert um 1470), mit guter Farabbildung.



Abb. 236: Friedrich Herlin,
Anbetung der Könige, 1459,
Nördlingen, Stadtmuseum

3

DISKUSSION

Trotz der vollständigen Erhaltung des Bildfeldes, das sogar allseits noch von einem sehr breiten, einst vom Rahmen bedeckten Holzrand umgeben wird, lässt sich nicht mehr feststellen, ob die stark gedünnte Tafel ein Einzelstück oder Teil eines Ensembles war. Im letzteren, wahrscheinlicheren Fall wäre gleichermaßen vorstellbar, daß sie zu einem größeren Retabel oder zu einem nicht an einen Altar gebundenen Legendenzyklus gehörte.¹⁴ Der gänzlich fehlende Kontext erschwert zudem die Identifizierung der Szene bedeutend. Mit Sicherheit handelt es sich bei

dem nicht nimbierten Bischof um einen Heiligen, steht er doch auf dem Wasser. Da aber weder Inschrift noch spezifisches Attribut vorhanden sind, muß es sich nicht notwendigerweise um Nikolaus von Myra handeln. Tatsächlich paßt keine der beiden in der Forschung vorgeschlagenen Nikolaus-Legenden zu der Frankfurter Darstellung. Ganz abwegig ist Dvoráks Vorschlag, dem entsprechend der Behälter mit dem schädlichen Öl über Bord geworfen werden und dabei in Flammen aufgehen müßte.¹⁵ Es kann sich jedoch auch nicht um das sogenannte „Becherwunder“ handeln, bei dem ein Knabe beim Wasserschöpfen mit einem kostbaren Becher über Bord

14 Als Beispiel für derartige Funktionen sei nur auf die Kölner Ursula-Zyklen des mittleren 15. Jahrhunderts oder auf die Hubertus-Tafeln aus Rogier van der Weydens Werkstatt verwiesen; vgl. Frank Günter ZEHN- DER, Katalog der Altkölnner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Mu- seums XI), Köln 1990, S. 201–208; Lorne CAMPBELL, The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues), London 1998, S. 407–427.

15 Vgl. L. PETZOLDT, Art. „Nikolaus von Myra“, in: LCI, Bd. 8, 1976, Sp. 45–58; die Episode in DIE LEGENDA AUREA DES JACOBUS DE VORA- GINE, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg⁸ 1975, S. 28f.



Abb. 237: Friedrich Herlin,
Flügel des Rothenburger
Hochaltars, 1466,
Mahl der Compostella-Pilger:
Ausschnitt, Rothenburg
o. d. Tauber, St. Jakob

geht und von seinem Vater für ertrunken gehalten, dann jedoch vom hl. Nikolaus mitsamt dem Becher gerettet und ins Haus des Vaters getragen wird.¹⁶ Wollte man dem Maler, der ansonsten Vorgänge wie die Rettung der Männer aus dem Wasser recht anschaulich zu machen versteht, nicht völlige Unfähigkeit unterstellen, die wesentlichen Momente der Legende zu verdeutlichen, kann diese Episode auf der Städel-Tafel nicht gemeint sein. Auf anderen Bildzeugnissen seit dem 12. Jahrhundert findet sie sich darüber hinaus durchaus klar – und völlig anders – geschildert.¹⁷ Gar nicht zu jener Geschichte passen die sich aus den Fluten rettenden Männer. Die Figur in der Mitte des Schiffs fällt keineswegs ins Wasser, sondern beugt sich lediglich über die Bordwand, und der behutsame Griff an Kelch und (geschlossenen!) Deckel des Pokals kann nur als vorsichtiges Bergen des Gefäßes verstanden werden. Schließlich zeigt der Pelikan auf dem Deckel des Kelchs in der Hand des Mannes am Schiffsbug, daß es sich nicht um einen irgendwie zum Wasserschöpfen geeigneten Becher handelt, sondern um ein Gefäß, das den Leib des Herrn

enthält, vielleicht in Form des Meßopfers oder einer Heiligblutreliquie.

Die sehr ungewöhnliche Szene, deren Identifizierung bislang nicht möglich war,¹⁸ scheint folglich eher die wundersame, durch den Bischof bewirkte Errettung eines Heiliums aus den Fluten darzustellen. Allem Anschein nach werden dabei auch Schiffbrüchige an Bord genommen, weshalb vielleicht einer der Männer mit der Planke hantert. Ob es sich hier in erster Linie um die Episode einer Heiligenita oder etwa um eine Gründungs- oder Translationslegende handelt, muß offen bleiben.

Gleichfalls schwer zu bestimmen ist das künstlerische Umfeld des Frankfurter Gemäldes, wie die verschiedenartigen Vorschläge der Forschung hinreichend verdeutlichen. Unhaltbar ist Stanges Zuschreibung, denn das Bild hat weder mit dem Maler der Danieltafel noch mit anderen österreichischen Künstlern etwas zu tun.¹⁹ Die Hinweise auf Konrad Witz und Lukas Moser wiederum dürfen im wesentlichen vom Motiv des großen Gewässers mit Schiff ausgehen;²⁰ ein stilistischer Zusammenhang besteht

16 Ebd., S. 33f.

17 Vgl. etwa die Beispiele in Karl MEISEN, Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande. Eine kulturgeographisch-volkskundliche Untersuchung (Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte, 14), Mainz 1981, Abb. 156, 160, 199–202, 204.

18 Der Kult des Heiligen Blutes war im schwäbisch-alemannischen Raum im Spätmittelalter sehr verbreitet, doch gibt es keinen Bezug des Städel-Bildes zu den entsprechenden Legenden, die angeführt werden in dem

Überblick von Johannes HEUSER, „Heilig Blut“ in Kult und Brauchtum des deutschen Kulturaumes. Ein Beitrag zur religiösen Volkskunde, Diss. Bonn 1948 (masch.).

19 Vgl. Gottfried BIEDERMANN, Katalog, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum. Mittelalterliche Kunst. Tafelwerke – Schreinaltäre – Skulpturen, Graz 1982, S. 126–129, die Danieltafeln hier als „tirolerisch-salzburgisch (Marx Reichlich ?), um 1490“.

20 Für den Vergleich mit Witz dürfte entsprechend dessen Genfer Berufung

nicht, selbst wenn das grünlich-durchscheinende, von Wellenmustern durchzogene Meer auf Mosers Tiefenbronner Altar (*Abb. 13*) ein wenig an die Städels-Tafel erinnert – allein der zeitliche Abstand dürfte einem schulmäßigen Zusammenhang entgegenstehen. Desgleichen widersprechen dem von Brinkmann hergestellten Bezug zum Londoner Damenbildnis die viel feingliedrigere Bildung, besonders der Hände, und das ganz abweichende Inkarnat der Hoferin. Mit Schwaben dürfte das Entstehungsgebiet der Frankfurter Tafel indes zutreffend bezeichnet sein.

Als mehr oder weniger persönliche, auffällige Eigenheit des Malers erscheint zum einen die starke Vorliebe für Verkürzungen: Auf der Tafel sind vier Köpfe in teils extremer Auf- oder Untersicht gezeigt, ebenso die Rückenfigur eines Mannes im Achterkastell des Schiffs. Dieser Vorliebe dürften sich ferner das fast verlorene Profil des bärigen Mannes im Wasser sowie die Eigenart verdanken, bei Dreiviertelprofilen die abgewandte Gesichtshälfte weitgehend verschwinden zu lassen, was Köpfen wie dem des Rotgekleideten mit Planke eine spitz dreieckige Form verleiht. Solch starke Verkürzungen sind ein eher in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Norden beliebtes Kunststück, das letztlich der italienischen Trecento-Malerei entstammt.²¹ Zum anderen ist die Darstellung des Wassers bzw. seiner Wellen äußerst ungewöhnlich; sie sind als ein Netz aus langgestreckten Rauten gebildet, die zwar zum Horizont hin kleiner werden, doch der Perspektive entgegenwirken, weil sie genau senkrecht zur natürlichen Wellenbewegung im Verhältnis zur Küste stehen. Es entsteht der Eindruck einer glasigen, geriffelten, senkrecht aufragenden Fläche, woran auch einzelne – gegenüber den „Wellenformen“ sogar ganz unlogische – horizontale Striche nichts zu ändern vermögen. Diese Art der Oberflächenstrukturierung schätzt der Maler so sehr, daß er auch die feinen Falten im gelben Hemd des Bärigen am Schiffsheck und selbst das Aderngeflecht auf dessen Beinen als Rautennetz anlegt. Ein weiteres Werk derselben Hand würde an diesen persönlichen Eigenheiten wohl klar erkennbar sein, doch scheint sich ein solches nicht erhalten zu haben.

Diese sehr individuellen Charakteristika lassen zugleich die Verwandtschaft schwerer erkennbar werden, die das Gemälde des Städels tatsächlich mit einer anderen Werkgruppe besitzt, nämlich mit den Gemälden des von 1459 bis gegen 1500 in Nördlingen tätigen Friedrich Herlin.²² Besonders an den Köpfen werden die Bezüge deutlich: Der stirnbetonte, längliche und nach unten zu schmäler wer-

dende Kopf des Bärigen im Achterkastell des Frankfurter Schiffs entspricht im wesentlichen einem bei Herlin immer wieder für Joseph, einen der Drei Heiligen Könige und andere ältere Männer verwendeten Typus (*Abb. 236*); die winzige Stirnlocke und der zweizipflige Bart gehören meist dazu. Die Ähnlichkeit erstreckt sich auch auf den etwas müde wirkenden Ausdruck um Augen und Mund. Bei anderen Gesichtern auf unserer Tafel, die weniger stark als der Bärige unter Verputzung gelitten haben, werden Bezüge zu Herlin in der Detailbehandlung und Modellierung deutlich. Dies betrifft die Augenpartie, die hier wie dort unter scharfen Brauenstrichen liegt, den meist an der Unterlippe etwas vorgewölbten, ein wenig wie zusammengekniffen wirkenden Mund – auf der Frankfurter Tafel am besten noch beim Bischof erkennbar – sowie die Modellierung insgesamt, die jeweils mit gräulichen Schatten in einem bräunlich-rosa Inkarnatton arbeitet und dazu rote Akzente sowie vertriebene, doch leicht glänzende Lichthöhungen setzt. Besonders charakteristisch für Herlins Physiognomien (*Abb. 236, 237*) ist die Betonung des Jochbeins, das dank eines starken Schattens an der Unterseite kräftig hervortritt. Dies kann man an den besser erhaltenen Gesichtern des Frankfurter Bildes, vor allem bei dem rotgekleideten Jüngling mit Planke, ebenso feststellen. Eben diesen Kopf findet man nun sehr ähnlich bei dem Mann am linken Bildrand von Herlins Rothenburger Mahl der Compostela-Pilger wieder (*Abb. 237*): Hier zeigt sich, daß selbst die den Vorlieben des Malers von Inv. Nr. 2061 so entgegenkommende starke Verkürzung der abgewandten Gesichtshälfte bereits bei Herlin vorgebildet, wenn auch nicht so exzessiv eingesetzt ist. Auch die übrigen Köpfe derselben Rothenburger Tafel lassen die Verwandtschaft zwischen Frankfurter Tafel und Herlins Werken klar hervortreten – man vergleiche etwa den Kopf des heiligen Bischofs mit demjenigen des jüngeren Pilgers rechts am Tisch. Abweichend zeigt sich allerdings die Proportionierung der Gestalten bei Herlin, die im allgemeinen gestreckter, weniger großkopfig sind. Eine gewisse reliefartige Flächigkeit, die der Bischofsfigur auf der Frankfurter Tafel trotz der Modellierung mit Licht und Schatten zu eigen ist, kennzeichnet jedoch auch zahlreiche Gewandfiguren des Nördlinger Malers.

Deutliche Verwandtschaft besteht ferner hinsichtlich der Palette, insbesondere bei Herlins Rothenburger Altarflügeln. Vor einem relativ dunklen Fond entfalten sich die Buntfarben; kombiniert werden ein leuchtendes Rot mit Dunkelgrün und Dunkelblau, Gelb wird hier wie dort auch großflächig für Kleidung verwendet. Auffällig aber

Petri von 1444 ausschlaggebend gewesen sein. Zu Mosers Tiefenbronner Altar von 1432 mit der Meerfahrt der Heiligen Magdalena und Lazarus, vgl. STANGE, KV 2, Nr. 553; Reiner HAUSSHERR, „Der Magdalenenaltar in Tiefenbronn“. Bericht über die wissenschaftliche Tagung am 9. und 10. März 1971 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, in: Kunstrchronik 24, 1971, S. 177–212; mit guter Farbwiedergabe des Motivs Franz HEINZMANN, Mathias KÖHLER, Der Magdalenenaltar des Lucas Moser in der gotischen Basilika Tiefenbronn, Regensburg 1994.

²¹ Sehr ausgeprägt etwa im Wasservass'schen Kalvarienberg in Köln in den 1420er Jahren, vgl. ZEHNDER (wie Anm. 14), S. 484–491, oder später in

den Miniaturen des Girard de Roussillon, geschaffen in Brüssel gegen 1450, vgl. Dagmar THOSS, Das Epos des Burgunderreichs, Graz 1989; S. 36f.

²² Zu Herlin, der aus Rothenburg o. T., ursprünglich vielleicht aber aus Ulm kam, 1459 in Nördlingen ansässig wurde, im selben Jahr ein Paar erhaltenen Altarflügel fertigte und 1499/1500 starb, vgl. STANGE, KV 2, S. 224–228; Elmar D. SCHMID, Nördlingen – die Georgskirche und St. Salvator, S. 11–126, sowie kürzlich umfassend Ralf KRÜGER, Friedrich Herlin. Maler und Altarbauunternehmer, Diss. Berlin 1996 (Mikrofiche).

ist bei beiden Malern vor allem eine Vorliebe für Violett, das in Frankfurt ebenso wie bei Herlin in mehreren, unterschiedlich rotgetönten Nuancen vorkommt.

Als mehr motivischer Vergleich kann die Stadtansicht des Frankfurter Bildes genannt werden, die mit ihren geschlossenen, gräulichen Architekturen und ganz besonders deren schmalen, Schießscharten gleichenden Fenstern an den Nördlinger Meister erinnert. Ja, die Langhauswand der größeren Kirche auf der Städel-Tafel, rechts hinter dem Hafenbecken, stimmt mit ihren flachen, lisenenartigen Strebepfeilern und den langen schwarzen Schlitzfenstern dazwischen recht genau mit der Kirche im Hintergrund von Herlins Nördlinger *Noli me tangere* (Abb. 238) überein.²³ In dessen Rothenburger Gefangennahme des hl. Jakobus sieht man ferner einen Scherzen, der ähnlich dem – moralisch ganz anders zu verstehenden – gestikulierenden Mann auf dem Heck des Frankfurter Schiffes nur ein halblanges gelbes Hemd mit Überwurf zu nackten Beinen trägt. Schließlich ruft das Blendmaßwerk am Achterkastell des Schiffs in Frankfurt die Maßwerkbrüstung vor den Aposteln in Herlins Rothenburger Predella in Erinnerung; sie besteht ebenfalls aus Medaillons – die allerdings mit drei statt nur zwei Fischblasen gefüllt sind – und weist im Innern der Großformen ebenfalls die kleinen durchbrochenen Nasen auf.

Gewiß kann der Maler des Frankfurter Bildes nicht mit Friedrich Herlin verwechselt werden. Gerade seine spezifischen Züge, wie die überbordende Begeisterung für gewagte Verkürzungen, teilt dieser nur in geringem Maße. Im übrigen aber steht der Anonymus allen anderen bekannten süddeutschen Werkgruppen so fern, Herlin hingegen nah genug, daß vermutet werden darf, er sei aus dem Kreis des Nördlinger Malers, vielleicht aus dessen Werkstatt hervorgegangen.²⁴ Die Entstehungszeit des Frankfurter Bildes muß jedenfalls eher spät im Verhältnis zu Herlins Schaffen angesetzt werden; das von der Dendrochronologie nahegelegte Datum gegen 1480 findet, wie Brinkmann schon bemerkte, eine Bestätigung in der hinreißend tiefen und wunderbar arrangierten Landschaft, die kaum wesentlich früher denkbar ist und klar über den Nördlinger Meister hinausgeht.

S.K.



Abb. 238: Friedrich Herlin, Flügel des ehemaligen Nördlinger Hochaltars, 1462, *Noli me tangere*: Kirche im Hintergrund, Nördlingen, Stadtmuseum

LITERATUR

VERZ. 1963, S. 21; 1966, S. 79; 1971, S. 40; 1987, S. 73

- 1918 Max DVORÁK, Über einige Inedita der Bildersammlung des Grafen Lanckoronski, in: Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoronski: seiner Exzellenz Dr. Karl Grafen Lanckoronski zu seinem siebzigsten Geburtstag von Freunden und Verehrern gewidmet, Wien 1918, S. 55–60, hier S. 56f
- 1928 Walter HUGELSHOFER, Rezension von Hans Wendland, Konrad Witz, in: Ernst Buchner, Karl Feuchtmayer (Hg.), Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. II, Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance, Augsburg 1928, S. 482–487, hier S. 483, Anm. 1
- 1961 STANGE, DMG II, S. 73, Abb. 170
- 1967 Hans-Joachim ZIEMKE, Erwerbungsbericht, in: Städels Jahrbuch N. F. 1, 1967, S. 186f
- 1970 DERS., Aus der Nikolauslegende, in: Mosaik, Zürich 4. 12. 1970, S. 16f
- 1979 Gertrud ROTH, Landschaft als Sinnbild. Der sinnhafte Charakter von Landschaftselementen der oberdeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts (Diss.), Köln/Wien 1979, S. 89f, 236, Kat. Nr. 116
- 1985 ZIEMKE, S. 35, 52, Nr. 11
- 1999 Bodo BRINKMANN, in: Brinkmann, Sander, S. 20, 67, Tf. 170

23 Vgl. SCHMID (wie Anm. 22), Abb. 43.

24 Zum Vergleich: Bartholomäus Zeitblom dürfte ein Schüler Herlins gewesen sein, sein mutmaßlich frühestes erhaltenes Werk, der Dinkelsbühler Kreuzaltar von etwa 1480, ist Herlins Arbeiten nicht näher, als es

Inv. Nr. 2061 ist; vgl. Dietlinde BOSCH, Bartholomäus Zeitblom. Das künstlerische Werk (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, 30), Ulm 1999, S. 95–107.

MEISTER DES EGGENBURGER ALTARS

ENTHAUPTUNG JOHANNES DES TÄUFERS

INV. NR. 1621

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Fichte (*Picea sp.*), 60,3 (± 0,5) x 45,5 (± 0,1) x 0,6 (± 0,1) cm, gedünnt und parkettiert

1 Brett mit vertikal verlaufender Maserung vom oberen Rand zieht sich in ca. 22 cm Abstand vom linken Rand ein Einläufer ca. 36,5 cm weit in die Tafel, ebenso vom unteren Rand in ca. 23,5 cm Abstand vom linken Rand ein ca. 11 cm langer Einläufer; beide verlaufen senkrecht

Malfläche:

59,5 x 43,8 (± 0,1) cm, Malkanten seitlich und unten erhalten

Zustand der Malerei:

nicht gut. Auf älterem Restaurierungsfirnis zahlreiche, z.T. größere Retuschen: Eine große Kittung und Retusche entlang der Mittelachse der Figur der Salome unterhalb des Ärmels. Das Craquelée im grünen Gewand der Salome retuschiert, großflächige Retuschen in Schenkelhöhe. Ähnlicher Craqueléebefund rechts an der Hüfte Johannes d. T., größere Retuschen am linken Oberschenkel und auf Höhe der linken Ferse des Täufers. Retuschen im Goldgrund und entlang der Einläufer. Ältere Retuschen unter dem Firnis, z. B. auf der Stirn der Salome und überall im Gesicht des Gelehrten hinter ihr. Bei dem grünen Tupfer auf dem hintersten Gewandzipfel des Täufermantels handelt es sich gleichfalls um eine Retusche.

Außerhalb des Malrands bleibt seitlich ein ca. 0,6–0,9 cm, unten ein ca. 1,5 cm breiter Streifen bis zur Tafelkante, der ockerfarben übermalt ist. An der oberen Kante verläuft ein links ca. 0,6 cm, rechts ca. 1,5 cm breiter Trennstreifen in Rot, der nachträglich schwarz übermalt worden ist, entlang einer groben Unterritzung im Goldgrund. Es handelt sich vermutlich um eine ursprüngliche gemalte Trennleiste zwischen den einzelnen Bildfeldern der Altartafel.

Rückseite des Bildträgers:

partieller Schutzanstrich (Bootsslack) gegen Wurmbefall, darauf mit blauem Stift „Inv. 1621“

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Unter der dichten, pastos aufgetragenen Farbe war die ausführliche, mit dem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung auch in der Infrarot-Reflektographie nur partiell sichtbar zu machen (Abb. 240). Daß jedoch sogar auf dem Fußboden des Gefängnisses Schraffuren Schatten angeben, läßt darauf schließen, daß die ganze Komposition sorgsam vorbereitet worden ist. Von der Unterzeichnung abgewichen ist der Maler bei der rechten Hand des Täufers, deren Finger ursprünglich stärker gekrümmmt sein sollten.

Charakteristisch für den Zeichenstil, wie er im roten Mantel des Täufers am deutlichsten ablesbar wird, sind die dünne und etwas fahrig Linienführung in den Konturen und die temperamentvolle Schraffur, die zumeist locker ausgeführt ist, sich aber gelegentlich in tiefen Ösenformen der Faltentäler stark verdichtet. Dabei übergreift der Zeichner selten differenzierte Formen mit einheitlichen geraden Strichlagen, um eine größere Schattenpartie zu markieren, wie das etwa beim äußersten rechten Zipfel des Täufermantels der Fall ist. Meistens bemüht er sich vielmehr geradezu akribisch darum, mit dem konvexen Schwung seiner Haken der einzelnen Falte schon in der Unterzeichnung plastisches Volumen zu verleihen. Man vergleiche etwa die in der Unterzeichnung kegelförmig ausgebildeten Staufenfalten am linken Oberschenkel des Johannes. Auch die gelegentlich eingesetzten Kreuzschraffuren treten nicht als geradliniges Netz, sondern meist in kurvierter Form, als Überschneidung mehr oder weniger stark gekrümmter Haken und Schwünge auf.

Auf der Röntgenaufnahme (Abb. 241) ist zu erkennen, daß die Tafel großflächig mit grober Leinwand abgeklebt worden ist. Die Abklebung nimmt das gesamte obere Drittel der Bildfläche ein; sie reicht vom oberen Bildrand bis hinunter zum Arm der Salome, spart Unterarm und Hand des Henkers aus und verläuft dann ein Stück unterhalb der Schwertscheide parallel zu dieser hinab. Am rechten Rand endet die Leinwand dann etwa auf halber Höhe der Tafel. Ein weiterer, etwa 2 cm breiter Leinwandstreifen läuft vertikal am rechten Rand der Figur der Salome bis zum unteren Bildrand herab. Ein rautenförmiges Stück von etwa 4 cm Kantenlänge ist unterhalb ihrer rechten Hand eingesetzt; ein zweites von annähernd gleicher Größe befindet sich unterhalb der gekreuzten Hände des Täufers. Man hat den Eindruck, daß ein Stück des groben Gewebes unmittelbar beim Aufkleben nach Bedarf von Hand in Stücke gerissen worden ist. Der unregelmäßige Charak-



Abb. 239: Meister des Eggenburger Altars, Enthauptung Johannes des Täufers, Frankfurt, Städels



Abb. 240: Meister des Eggenburger Altars, Enthauptung Johannes des Täufers, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städels

ter der Abklebung lässt darauf schließen, daß bei der Be- reitung der Tafel Mängel im Holz zutage traten, die aus- geglichen werden mußten. Auf schlechte Holzqualität deutet auch das große Astloch hin, das sich im Röntgen- bild links hinter der Mütze des Henkers abzeichnet.

BESCHREIBUNG

Eine glatte graue Bodenfläche und eine Steinbrüstung, die in einiger Entfernung hinter den Figuren bildparallel verläuft, grenzen vor Goldgrund einen Raumbezirk ab, auf dem sich am rechten Bildrand ein schmaler, polygonaler Torbau erhebt, der mit drei leeren Wappenschilden geschmückt ist. Die hohe Toröffnung gibt den Blick auf eine

Mauer mit vergittertem Rundbogen im Inneren des turmartigen Bauwerks frei. Die Enge des Gebäudes und das Gitter rufen die Assoziation eines Gefängnisses hervor. Vor diesem Bau kniet mit übereinandergelegten Armen ein koploser Mann, der mit einem ockergelben Fell und einem darübergeworfenen roten Manteltuch bekleidet ist: Johannes der Täufer. Der Täufer wendet sich nach links, er ist leicht schräg von vorn gesehen, und der Ausläufer seines Mantels ragt in den Torbogen hinein und ruft somit den Eindruck hervor, daß er aus diesem Gefängnis gekommen ist. Der kniende Täufer ist soeben enthauptet worden. Aus dem Querschnitt seines Halses ergießt sich vor ihm sein Blut auf den Boden. Hinter ihm steht breitbeinig der Henker, der das Schwert in seiner Rechten in die lederne Scheide einführt, die er mit der Linken hält.



Abb. 241: Meister des
Eggenburger Altars,
Enthauptung Johannes des
Täufers, Röntgenaufnahme,
Frankfurt, Städels

Über einem weißen Hemd trägt der Scharfrichter ein modisches rotes Wams, das vor der Brust offensteht und außerdem in den Achseln und an der Außenseite der Ärmel geschlitzt ist. Ein gelbes Tuch hat der Mann sich als Gürtel um die Taille geschlungen, und er trägt dazu Handschuhe in derselben Farbe. Seine enganliegenden Beinkleider sind ebenso tiefblau wie seine Kopfbedeckung, eine flache Kappe, die mit einem goldenen Längsstreifen in der Mitte und seitlich mit einem Phantasieemblem (ein gotisches „i“ im Strahlenkranz) verziert ist. Extravagantes Kostüm und die negativ besetzte Farbe Gelb sollen die Figur moralisch desavouieren.¹

1 Vgl. Ruth MELLINKOFF, Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages, Berkeley 1993, passim.

Von links treten zwei weitere Figuren heran. Vorne steht eine Frau, die sich schräg nach rechts vorn wendet und einen silbernen Teller mit beiden Händen vor ihre Brust hält, auf dem der Kopf des Enthaupteten liegt. Es handelt sich um Salome, die Tochter der Herodias, die nach dem Bericht bei Markus und Matthäus für das Ende des Täufers verantwortlich ist:² König Herodes hat Johannes den Täufer ins Gefängnis werfen lassen, weil dieser ihm vorhielt, daß er sich mit Herodias, der Frau seines Bruders, vermählt hat. Bei einem Bankett begeistert Salome Herodes mit ihrem Tanz so sehr, daß er verspricht, ihr einen Wunsch zu erfüllen. Auf Anraten ihrer Mutter verlangt sie

2 Matth. 14,3–11; Mark. 6,17–29.



Abb. 242: Meister des Eggenburger Altars, Zacharias schreibt den Namen des Täufers auf ein Schriftband, Auktion München 1984, Neumeister

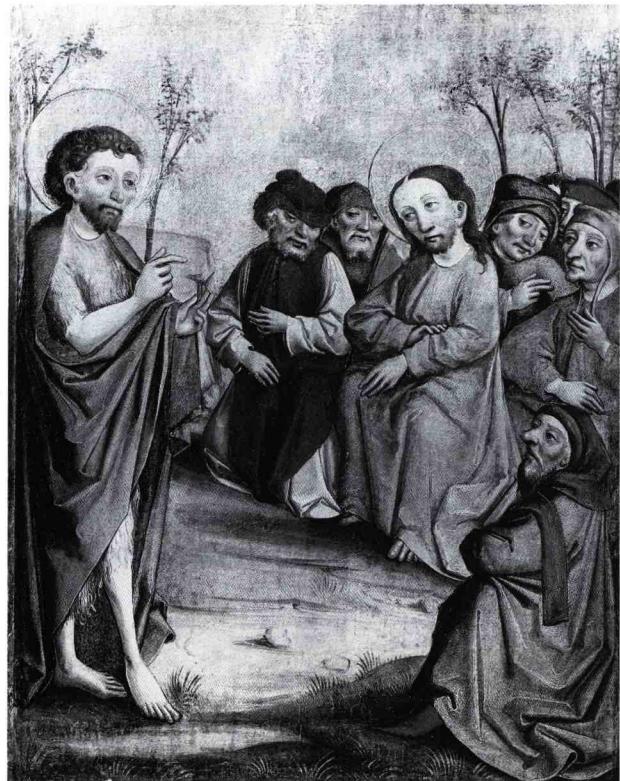


Abb. 244: Meister des Eggenburger Altars, Predigt Johannes des Täufers, ehem. Frankfurt/Berlin, Sammlung Konsul Harry Fuld



Abb. 243: Meister des Eggenburger Altars, Taufe Christi, Auktion München 1984, Neumeister

das Haupt des Täufers, und Herodes erfüllt widerstrebend sein Versprechen. Auf unserer Tafel trägt Salome über einem lachsfarbenen Rock einen ärmellosen, pelzverbrämten Tappert aus grünem Stoff. An ihrer weißen Wickelhaube ist über der Stirn eine kreisrunde goldene Agraffe befestigt. Hinter der Salome taucht am äußersten linken Bildrand ein Mann auf, der mit überkreuzten Beinen und verschränkten Armen dasteht und das Geschehen betrachtet. Zu zinnoberroten Beinlingen trägt er einen blauen Tappert. Seine dunkelrote Kappe weist ihn als Gelehrten oder Würdenträger aus; vermutlich soll seine Zugehörigkeit zum königlichen Hofstaat damit angedeutet werden.

PROVENIENZ

1920 erworben als Überweisung des Direktors Georg Swarzenski

ZUGEHÖRIGE TEILE

- a) Zacharias schreibt den Namen des Täufers auf ein Schriftband, 60,5 x 45,5 cm, zuletzt 1984 bei Kunsthändlung Neumeister in München (Abb. 242)³
- b) Taufe Christi, 60,5 x 45,5 cm, zusammen mit a) zuletzt 1984 bei Kunsthändlung Neumeister in München (Abb. 243)

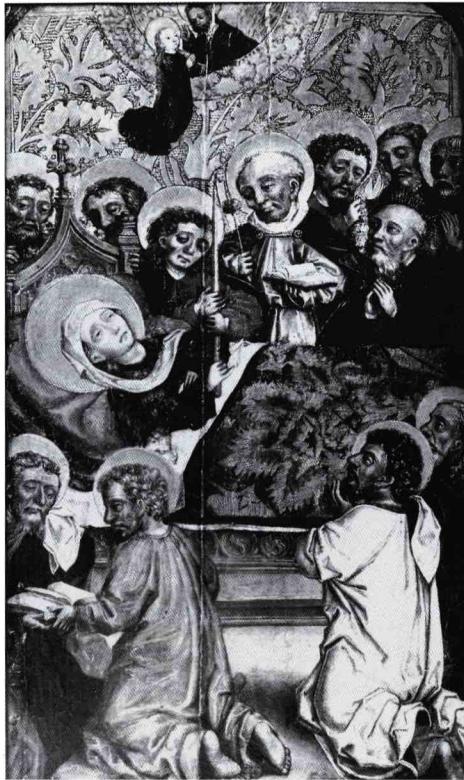


Abb. 245: Meister des Eggenburger Altars,
Marientod, Eggenburg, Redemptoristenkloster



Abb. 246: Meister des Eggenburger Altars,
Abendmahl, Auktion Wien 1929, Dorotheum

c) Predigt Johannes des Täufers, 60,9 x 45,9 cm, zuletzt Frankfurt/Berlin, Sammlung Konsul Harry Fuld (Abb. 244)⁴

FORSCHUNGSGESCHICHTE

In seiner Abhandlung von 1932 hat Otto Benesch alles Wesentliche zu unserer Tafel ausgesprochen, wobei er auf unveröffentlichte Ergebnisse von Alfred Wolters zurückgreifen konnte.⁵ Zunächst konstatiert Benesch zu Recht die Zusammengehörigkeit der vier Tafeln im Städle, in der damaligen Sammlung Fuld und im Kunsthändel. Seine Vermutung, daß sie als Flügelinnenseiten an einem Schrein angebracht waren, der eine Skulptur des Täufers barg, erscheint plausibel. Den Maler der vier Tafeln benannte Benesch nach einem Marientod, der sich im Redemptoristenkloster von Eggenburg in Niederösterreich befindet (Abb. 245), als „Meister des Eggenburger Altars“.⁶ Daß es

sich bei dem Marientod in Eggenburg nicht um eine einzelne Tafel handelt, daß er vielmehr wirklich von einem Altarwerk stammt, bewies eine zweite Tafel, die 1929 in Wien versteigert wurde und die den Maßen und dem Stil der Malerei nach zu urteilen von demselben Retabel stammen dürfte (Abb. 246).⁷ Diese zweite Tafel vom Eggenburger Altar stellt das Abendmahl dar und lehnt sich in der Komposition eng an eine andere Abendmahlsdarstellung aus dem gleichen künstlerischen Umkreis an (Abb. 247).⁸ Diese letztere gehört nun zu einem 1491 datierten Altar, der einst in Gars am Kamp aufgestellt war und heute auf die Stiftsgalerien von Herzogenburg und Heiligenkreuz verteilt ist. Den Maler hatte Wilhelm Suida nach dem heutigen Aufbewahrungsort den „Meister von Herzogenburg“ getauft.⁹ In seine Nachfolge reihte Benesch den Eggenburger Meister ein.

Alfred Stange erkannte die Ergebnisse Beneschs an, indem er sie unverändert in dem 1961 erschienenen Band seiner „Deutschen Malerei der Gotik“ referierte, in dem

³ NEUMEISTER (1984), S. 96, Nr. 812–813, Tf. 132–133.

⁴ MEISTERWERKE AUS PRIVATBESITZ (1926), S. 5, Nr. 15.

⁵ BENESCH (1932), S. 27.

⁶ Eggenburg, Redemptoristenkirche zu Ehren Mariä Reinigung. Vgl. Hans TIETZE, Österreichische Kunstopographie, Bd. 5: Die Denkmale des politischen Bezirkes Horn, Wien 1911, S. 39f, Abb. 38. Das Bild soll 70 x 42 cm messen und stark übermalt sein.

⁷ DOROTHEUM (1929), Nr. 35, Tf. 17 (69 x 41 cm). Das Abendmahl weist im Unterschied zum Eggenburger Marientod keinen Goldgrund auf; die

Bilder müßten daher jeweils von der Außen- bzw. Innenseite der Flügel stammen.

⁸ Vgl. Dagobert FREY und Karl GROSSMANN, Österreichische Kunstopographie, Bd. 19: Die Denkmale des Stiftes Heiligenkreuz, Wien 1926, S. 217, Abb. 177–184.

⁹ Wilhelm SUIDA, Österreichische Kunstschatze, Bd. 2, Wien 1912, S. 45; ders., in: Belvedere II, 1927, S. 76; Otto BENESCH, Zur altösterreichischen Tafelmalerei, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. 2, 1928, S. 63–118.



Abb. 247: Meister von Herzogenburg, Der hl. Leonhard vor dem Kaiser, 1491, Prag, Nationalgalerie

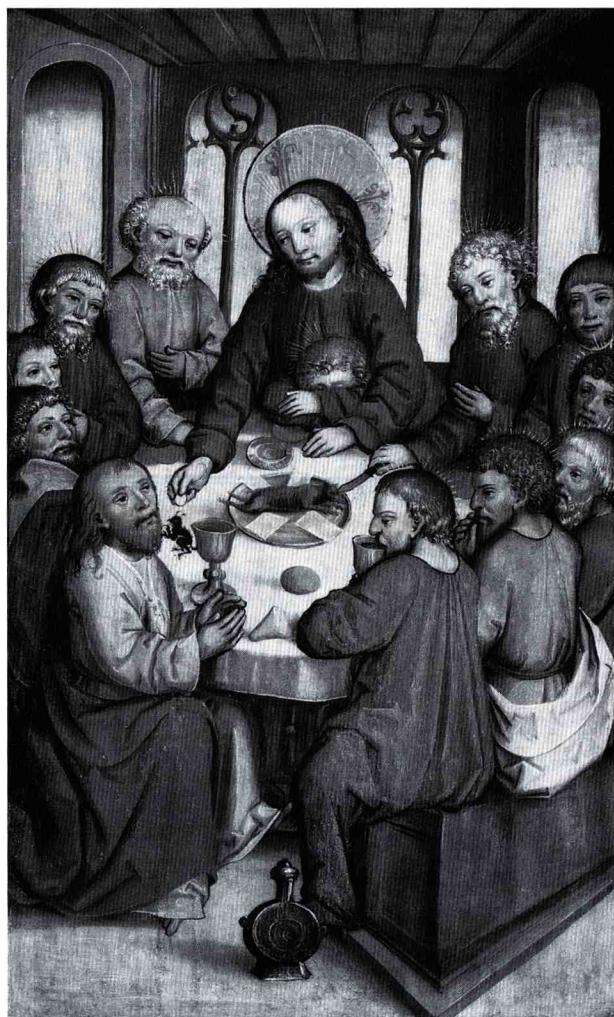


Abb. 248: Meister von Herzogenburg, Abendmahl, Heiligenkreuz, Stiftsgalerie

Österreich behandelt wird.¹⁰ Es mutet daher kurios an, daß Stange die Tafel im Städel bereits sechs Jahre zuvor in den Hessen gewidmeten Band aufgenommen hat und daß sie mit dieser Lokalisierung auch noch in seinem „Kritischen Verzeichnis“ von 1970 auftaucht.¹¹ In beiden Publikationen vergleicht er die Enthauptung des Täufers mit dem um 1500 entstandenen Altar der Marienkirche in Lauterbach und schließt ein Bild im Utrechter Catharijneconvent an.¹² Daß Stange die beiden einander ausschließenden Lokalisierungen desselben Bildes ohne jeden Kommentar gelassen hat, läßt auf ein schlichtes Versehen schließen. Es ist leicht zu entscheiden, welcher von beiden Meinungen der Vorzug gebührt: Die Ähnlichkeit mit dem in der Formgebung festeren und in der Malweise glatter vertreibenden Lauterbacher Altar ist oberflächlich. Vage Parallelen bestehen in der Figurentypik, die letztlich nicht mehr als eine ähnliche Zeitstellung bedeuten.

DISKUSSION

Der Meister des Eggenburger Altars ist ein Künstler, dessen Hand auf den ersten Blick wiederzuerkennen ist. Seine Figuren zeichnen sich durch elastische Beweglichkeit und erstaunliche Gelenkigkeit aus; man betrachte nur den Henker auf der Frankfurter Enthauptung als Beispiel.

10 STANGE (1961). Lediglich für den „Meister von Herzogenburg“ schlägt Stange den Namen „Meister des Garser Altars“ vor.

11 STANGE (1955), S. 118; STANGE (1970), S. 118.

12 Für den ersten vgl. Wilhelm BOECK, Der Lauterbacher Altar. Ein Frühwerk des Hans Schüchlin?, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 15, 1952, S. 128–141 mit Abbildungen; das letztere abgebildet bei STANGE (1955), Abb. 279.

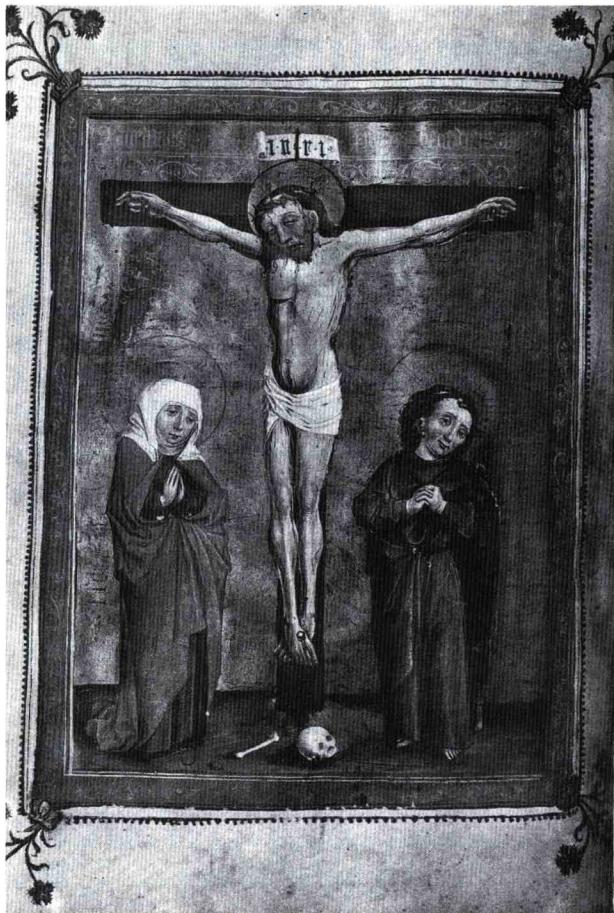


Abb. 249: Meister des Eggenburger Altars, Kanonblatt, Geras b. Horn, Stiftsbibliothek, Missale von 1371, f. 243v



Abb. 250: Meister des Eggenburger Altars, Der hl. Wenzeslaus beim Mahl mit seinem Bruder, Prag, Nationalgalerie

Köpfen und Rümpfen verleiht der Maler kompakte Volumina, wohingegen er die Gliedmaßen gerne spreizt und überlängt. Infolgedessen wirken seine Gestalten oft fremdartig und spinnenhaft, und das verleiht seinen Kompositionen Spannung. Solche Züge lassen seine Gestaltungsweise mit derjenigen Wolfgang Beurers ein wenig verwandt erscheinen, was Stanges Assoziation mittelrheinischer Kunst vielleicht erklärlich macht.¹³

Gerade im Vergleich mit Beurer tritt jedoch die andere Seite im Stil des Eggenburger Meisters deutlich hervor. Er ist nicht wie Beurer dazu bereit, Bewegung vorrangig zur Vermittlung von Dramatik einzusetzen; bei ihm bleiben die Bewegungen fließend, oft tänzerisch. Es geht dem österreichischen Künstler letztlich eher um einen geschmeidigen Linienfluss und um Ausgewogenheit in der Gesamtkomposition. Dafür gibt die Städel-Tafel das beste Beispiel ab. Obwohl das schreckliche Geschehen durchaus geschickt und treffend inszeniert ist, fehlt der Darstellung doch alles Blutrünstige oder Aufwühlende. Alle Beteiligten scheinen für einen Moment nachdenklich innezuhalten; die Hände des Getöteten sind friedlich, wie auf Dauer,

verschränkt. Der Gegensatz nicht nur zu dem am Mittelrhein tätigen Wolfgang Beurer, sondern auch zu dem in unmittelbarer zeitlicher und räumlicher Nachbarschaft tätigen Meister des Winkler-Epitaphs (Abb. 252–264) könnte kaum größer sein.

Wenn der Eggenburger Meister selbst einer Enthaftung einen beinahe lyrisch zu nennenden Zug verleiht, so ist daran auch und vor allem seine Gesichtstypik schuld. Zwar lehrt ein Blick auf den Ratgeber am linken Rand des Frankfurter Bildes mit seinem Spitzkinn und den knochigen Wangen, daß unser Maler zu scharfer Charakteristik durchaus imstande ist. Doch kehrt er diese nicht, wie etwa der Meister des Winkler-Epitaphs, gegen seine Figuren, die er nie mit bösartigen Grimassen ausstattet. Charakteristisch für die breiten, freundlichen Gesichter seiner Geschöpfe sind die großen, hervorquellenden Augen mit ihren weit geöffneten, dunklen Pupillen. Wenn der Maler Ohren angibt, dann sitzen sie tief, und es sind abstehende Blumenkohlohlen. Häufig umspielt ein stilles Lächeln die Münder, und stets ergeben sich die Figuren gelassen in ihr Schicksal, wie ein Blick auf die übrigen drei

13 Man vergleiche vor allem den Sebastianszyklus im Mainzer Dom- und Diözesanmuseum, s. zuletzt Ausst. Kat. GUTENBERG – aventure und kunst.

Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution, Mainz 2000, S. 612f.



Abb. 251: Meister des Eggenburger Altars (hier zugeschrieben), Fragment einer Heiligen, Privatbesitz

Tafeln vom Johannes-Altar lehrt. Der Meister des Eggenburger Altars entführt uns in eine Welt, die mit einem einzigen Temperament bevölkert ist: dem melancholischen.

Benesch hat diese Eigenart als Unvermögen gewertet und mit herben Worten „das Putzige dieser Laienbrudermalerei“ kritisiert.¹⁴ Mir scheint ein solches Verdikt zu hart. Gewiß unterliegen die Werke des Eggenburger Meisters einer durchgängigen Stilisierung, die eigenen Gesetzen folgt und den Ausdrucksgehalt der Darstellung in ihrem Sinne färbt. Aber bei wieviel anderen Meistern aus dieser letzten Phase der Spätgotik, darunter so große Künstler wie Veit Stoß und Tilman Riemenschneider, ließe sich das nicht ebenfalls konstatieren?

Freilich hatte Benesch noch einen anderen Grund für sein Urteil, nämlich die Beziehung des Eggenburger Meisters zum Meister von Herzogenburg, die er als Abhängigkeit, als ein Lehrer-Schüler-Verhältnis wertete. Daß es sich jedenfalls um eine äußerst enge Beziehung handelt, ist unabweislich. Die Parallelen zwischen den Abendmahl-Darstellungen beider Maler sind schlagend (Abb. 248). Sie

betreffen nicht nur die Komposition, sondern auch die Figurentypik: Man vergleiche etwa die Köpfe Christi, Petri oder des vordersten Apostels in Heiligenkreuz mit ihren jeweiligen Pendants auf dem Bild aus der Wiener Auktion. Dennoch würde man die beiden Maler nicht verwechseln. Im Vergleich mit den Köpfen des Eggenburger Meister wirken die des Herzogenburgers ausgeglichener und weniger markant. Auch ist die Malweise des letzteren glatter und sorgfältiger, ihr fehlt der offene Pinselduktus, der den Bildern des Eggenburger Meisters ihr etwas rauhes Gepräge gibt. Doch ist der Unterschied zwischen beiden Stilen auf anderen Werken nicht mehr so klar. Eine von zwei Tafeln in der Prager Nationalgalerie, die Benesch dem Meister von Herzogenburg gibt (Abb. 247), zeigt in der Figur des hl. Leonhard durchaus Anklänge an die markanteren Formulierungen des Eggenburger Meisters und steht diesem wohl auch in der Pinselführung näher. Überdies kommt das Ornament im Goldgrund demjenigen des Eggenburger Marientods sehr nahe, wenn es sich nicht sogar um dasselbe Muster handelt. Mit der schräggestellten Bogenöffnung, die den Einblick in das seltsam flache und bildmäßige Innere eines Gebäudes erlaubt, begegnen wir außerdem einem Motiv, das die Prager Tafel mit dem Bild im Städel verbindet. Derartige stilistische Überschneidungen zwischen beiden Malern könnten darauf hindeuten, daß Stange den Akzent richtiger setzte, als er davon sprach, daß der Eggenburger Meister „neben“ dem Meister von Herzogenburg und „vielleicht in enger Gemeinschaft mit ihm“ gearbeitet habe.¹⁵

Auf jeden Fall erleichtert es der überaus enge Bezug zwischen beiden Künstlern, die Tätigkeit des Eggenburger Meisters räumlich und zeitlich zu fixieren. Denn sowohl der Garser Altar als auch die eben erwähnten Tafeln in Prag sind 1491 datiert. Ungefähr um diese Zeit wird man auch den Johannes-Altar ansetzen dürfen. Beziiglich der Lokalisierung darf man sich vermutlich gleichfalls von den Werken leiten lassen, führen diese doch in ein und dasselbe Gebiet: Die Orte Gars, Eggenburg und Geras liegen in einem Radius von kaum mehr als 15 km um die Stadt Horn im Waldviertel. Die Altäre aus Gars und Eggenburg haben wir ausführlich besprochen; an dem dritten Ort, dem Chorherrenstift Geras, war schon Wolters seinerzeit auf ein weiteres, reizvolles Werk des Eggenburger Meisters gestoßen (Abb. 249): das Kanonblatt, das dieser Künstler in einem 1371 für das Kloster geschriebenen Missale ergänzt hatte.¹⁶

Einmal scheint der Meister des Eggenburger Altars aber auch einen Auftrag aus dem angrenzenden Böhmen übernommen zu haben. Darauf deutet ein Altar hin, dessen acht Tafeln heute auf die Prager Nationalgalerie und das Metropolitan Museum in New York verteilt sind.¹⁷ Sie stellen Szenen aus der Legende des hl. Wenzeslaus dar. Das

14 BENESCH (1932).

15 STANGE (1961), S. 56.

16 ÖSTERREICHISCHE KUNSTTOPOGRAPHIE, Bd. 5, 1911, S. 216, Tf. XIII.

17 Prag, Nationalgalerie, Inv. Nr. O-11908: Der hl. Wenzeslaus befreit zwei Gefangene (70 x 46; vgl. Národní galerie v Praze, Staré Evropské Um-

enf, Prag 1988, S. 131, Abb. 300); Inv. Nr. O-11909: Mahl mit dem Bruder (70 x 45,5); Inv. Nr. O-1483: Hl. Wenzeslaus holt Holz und wird mißhandelt (70 x 45,5); Inv. Nr. O-1257: Hl. Wenzeslaus vor dem Kaiser (69,5 x 45,5); Inv. Nr. O-1484: Ermordung des hl. Wenzeslaus (70 x 46); Inv. Nr. O-1256: Überführung des Leichnams nach Prag (69,5 x 45,5). New

Mahl, das der böhmische Nationalheilige zusammen mit seinem verräterischen Bruder einnimmt (*Abb. 250*), erweist sich in formaler Hinsicht als ein weiteres Derivat der uns geläufigen Abendmahlsskomposition (*Abb. 246, 247*). Darauf deutet bereits die polygonale Rückwand des Raumes mit den drei hohen Maßwerkfenstern hin. Aber auch das Rund der Köpfe ist geblieben und der hier zur Abwechslung einmal rechteckige Tisch nur mit Mühe und Not in die Komposition eingefügt. Die Figur des Bruders im Vordergrund variiert seitenverkehrt den Judas der Abendmahlsszene.

Am oberen Rand der Prager Tafel ragen die Zwickelstücke eines überfangenden Bildeingangsbogens in das Bildfeld, ein Motiv, das bei dem Abendmahl des Eggenburger Altars ebenso wiederkehrt wie auf einer der Tafeln vom Johannes-Altar (*Abb. 242*). Bei jedem Altarwerk weist aber offenbar nur ein Teil oder sogar nur eine der Tafeln den fragmentierten Bogen auf.¹⁸ Überhaupt erstaunt die Gleichförmigkeit in der Produktion des Eggenburger Meisters: Ohne jede Abwandelung beharrt er auf seiner markanten Figurenbildung, so daß seine Gestalten einander gleichen wie ein Ei dem anderen. Und auch die Formate seiner Tafeln schwanken kaum: Der Wenzels-Altar und der Eggenburger Altar stimmen in den Maßen beinahe überein; die Bilder des Johannes-Altars fallen nur ein wenig gedrungener in der Proportion aus.

Beneschs abwertendes Urteil über den Meister des Eggenburger Altars hat vielleicht auch verhindert, daß der Name dieses Künstlers jemals in die Debatte um ein kleines Täfelchen geworfen wurde, das Ludwig Baldass dem Meister des Albrechtsaltars zugewiesen hat (*Abb. 251*).¹⁹ Obwohl die Zuschreibung allgemein akzeptiert und zuletzt 1981 von Artur Rosenauer bestätigt worden ist,²⁰ finde ich sie nicht überzeugend. Die hl. Anna des Albrechtsmeisters, auf die Baldass verweist, trägt zwar eine ähnliche Haube, die aber andererseits auch Dürers Mutter noch aufgesetzt hat.²¹ Wo trafe man jedoch beim Albrechtsmeister eine Frau, die sich diese Kopfbedeckung

bis über die Augenbrauen herabgezogen hat? Wo gäbe es den sentimental Blick aus dermaßen großen Augen, wo die gräßige Schärfe der Faltenbildung im Tuch? Wo wären die ausgeprägten Manierismen, die das kleine Bildnis etwa bei der Gestaltung des Mundes aufweist, dessen Lippen fast reine, vom Gegenständlichen gelöste Form sind? Alle diese Phänomene kommen indessen bei unserem Spätling vor: Man vergleiche das Brustbild nur einmal mit der hl. Elisabeth und ihren Begleiterinnen auf der Namensgebung des Johannes (*Abb. 242*). Im übrigen handelt es sich bei dem Täfelchen wahrscheinlich auch nicht um ein Porträt, sondern um das Fragment einer Heiligendarstellung, da bei einer technologischen Untersuchung jüngst Reste eines übermalten Nimbus festgestellt wurden sein sollen.²²

B.B.

LITERATUR

- 1926 Ausst. Kat. AUSSTELLUNG VON MEISTERWERKEN ALTER MALEREI AUS PRIVATBESITZ. Sommer 1925 (Georg Swarzenski [Hg.], Zweite Veröffentlichung des Städelschen Kunstinstituts), Frankfurt a. Main 1926, S. 5
- 1929 Aukt. Kat. DOROTHEUM, Wien, 396. Kunstauktion (Sammlung Alexander Fleischner) 13./15. 5. 1929, unpaginiert, zu Nr. 35
- 1932 OTTO BENESCH, Der Meister des Krainburger Altars II, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 8, 1932, S. 17–68, hier S. 27, Abb. 75; wiederabgedruckt in: BENESCH (1972)
- 1955 STANGE, DMG 7, S. 118, Abb. 280
- 1961 STANGE, DMG 11, S. 56f
- 1970 STANGE, KV 2, S. 118, Nr. 545
- 1972 OTTO BENESCH, Collected Writings, hg. von Eva Benesch, Bd. 3, German and Austrian Art of the 15th and 16th Centuries, London 1972, S. 208, Abb. 231
- 1984 Aukt. Kat. NEUMEISTER, München, Auktion 223, 12./13. 9. 1984, S. 96
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 62, Tf. 144.

York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 44147.2: Begräbnis des hl. Wenzelaus (68,9 x 43,2); abgetrennte Rückseite Inv. Nr. 44147.1: Hl. Bischof und hl. Mönch (68,9 x 43,2); s. Katharine BAETJER, European paintings in The Metropolitan Museum of Art by artists born in or before 1865. A summary catalogue, New York 1980, Bd. 1, S. 6, Bd. 2, S. 291.

¹⁸ Durchgängig setzt beispielsweise auch der Meister der Pollinger Tafeln auf seinen Altären das Wechselspiel zwischen gerahmten und ungerahmten Bildfeldern ein; vgl. Bodo BRINKMANN, Membra disjecta eines verlorenen Marienaltars vom Meister der Pollinger Tafeln, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunsthistorische Wissenschaft 49, 1995, S. 103–122, hier S. 112.

¹⁹ Ludwig BALDASS, Wiener Bildnisse um 1430 bis 1440, in: Zeitschrift für Kunsthistorische Wissenschaft 10, 1956, S. 175–186. Vgl. zuletzt Wien, GALERIE HASSFURTHER, Kat. 18, 13–11–1993, S. 8f, Nr. 1.

²⁰ Artur ROSENAUER, Zum Stil des Albrechtsmeisters, in: Floridus Röhrlig (Hg.), Der Albrechtsaltar und sein Meister, Wien 1981, hier S. 112, Tf. 35.

²¹ Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1992, S. 118f, Nr. 4, Tf. 1.

²² Freundliche Mitteilung von Friedrich Kisters, Kreuzlingen.

MEISTER DES WINKLER-EPITAPHS

MARTYRIUM DES HL. PETRUS, MARTYRIUM DES HL. THOMAS

INV. NR. 1537, 1538

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Eiche (*Quercus sp.*)

HL. PETRUS (Inv. Nr. 1537): 85,1 ($\pm 0,3$) x 73,9 ($\pm 0,2$) x 1,0 ($\pm 0,1$) cm

4 vertikal angeordnete Bretter mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I oben 17,5, unten 20,4 cm; Brett II oben 16,0, unten 16,0 cm; Brett III oben 26,5, unten 24,2 cm; Brett IV oben 13,4, unten 13,3 cm

mehrere Einläufer am oberen Tafelrand, der mit ca. 12 cm längste etwa 6,5 cm vom linken Rand; Brettfuge III–IV vorne mit vier Schwalbenschwänzen in 8, 29, 53 u. 75 cm Abstand vom oberen Rand gesichert. Auf der Rückseite an derselben Fuge drei andere (!) Schwalbenschwänze, diese 18,5, 40 u. 58 cm vom oberen Rand entfernt

HL. THOMAS (Inv. Nr. 1538): 85,8 x 73,7 ($\pm 0,1$) x 0,9 ($\pm 0,1$) cm

3 (?) Bretter in vertikaler Anordnung mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I oben 15,9, unten 18,2 cm; Brett II oben 17,3, unten 15,6 cm; Brett III (?) oben 40,7, unten 39,8 cm (nur Brett I u. II klar, Unterteilung von „Brett III“ nicht erkennbar, da unter grauem Schutzanstrich verborgen)

Brettfuge I–II mit drei ca. 7 cm breiten Schwalbenschwänzen gesichert, die sich in ca. 11, 37 u. 62,5 cm Abstand vom oberen Rand befinden

Malfläche:

HL. PETRUS (Inv. Nr. 1537): 83,4 ($\pm 0,2$) x 72,3 ($\pm 0,1$) cm, Malkanten allseits erhalten

HL. THOMAS (Inv. Nr. 1538): 83,8 ($\pm 0,2$) x 72,7 ($\pm 0,4$) cm, Malkanten oben, unten und rechts erhalten

Zustand der Malerei:

bei beiden Tafeln insgesamt gut; auf gleichmäßigem, unter ultraviolettem Licht stark lumineszierendem Restaurierungsfirnis zahlreiche punktuelle Retuschen über die gesamte Bildfläche verteilt

HL. PETRUS (Inv. Nr. 1537): die dunklen Schattenpartien übermalt in den roten Gewändern des Schergen links, des knienden Mannes hinter dem Kreuzbalken und des Mannes mit Spitzhut in der Gruppe rechts in den Rücken, bei der letztgenannten Figur auch an der Schulter und am Spitzhut. Durch die hellen Töne, insbesondere die Inkarnate, wächst Unterzeichnung durch

HL. THOMAS (Inv. Nr. 1538): insbesondere in der Architektur rechts großflächige Retuschen auf der roten Bodenplatte vor dem Altar, auf der Oberseite und der Stirnseite der Mensa. Der grüne Heiligenmantel in den Schattenpartien leicht verputzt

Rückseite des Bildträgers:

HL. PETRUS (Inv. Nr. 1537): auf einer ca. 0,3 cm starken Grundierung ein grauer Schutzanstrich, darauf eine graublaue Fläche, die oben Platz für Blendmaßwerk frei lässt, welches eine Doppelarkade rahmt. Im Inneren der Doppelarkade ist eine zusammenhängende graue Fläche ausgespart, vor der wohl ein Relief angebracht war. Mit roter Farbe oben mittig „XIV.“, mit Bleistift oben „I“ und „1537“, im unteren Drittel mit schwarzem Stift „XIII“, auf dem Rahmen mit roter Kreide „2325“

HL. THOMAS (Inv. Nr. 1538): auf einer ca. 0,3 cm starken Grundierung ein grauer Schutzanstrich. Ca. 10 cm unterhalb des oberen Randes ein 17 cm breiter horizontaler graublauer Streifen. Links oben verwischter Stempel „(….)ESIEN“; oben mittig in roter Kreide „X.“, daneben mit Bleistift „4“ und „II“; unten mit Bleistift „XV“, unterhalb des graublauen Streifens mit Bleistift „1538“, auf dem Rahmen mit roter Kreide „2527“

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

HL. PETRUS (Inv. Nr. 1537):

Auf der Infrarot-Reflektographie (*Abb. 252*) ist die mit dem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung unter fast allen Pigmenten deutlich abzulesen. Mit sehr unterschiedlicher Strichbreite und flüssiger Linienführung sind Umrisse und wesentliche Angaben zur Binnengliederung der Figuren überaus schwungvoll hingeworfen. Neben runden Haken und Bögen gehören gerade Linien, die am Ende rechtwinklig oder spitzwinklig umknicken, zum typischen Vokabular des Entwerfers; auch „z“-förmig oder in Form eckiger Klammern gebrochene Linien kommen vor. Auf Schraffuren verzichtet der Zeichner dagegen vollständig.

Geringfügige Abweichungen zwischen Vorzeichnung und malerischer Ausführung betreffen den Knienden hinter dem rechten Kreuzarm, dessen Knie und Fuß etwas

Abb. 252: Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrium des hl. Petrus, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

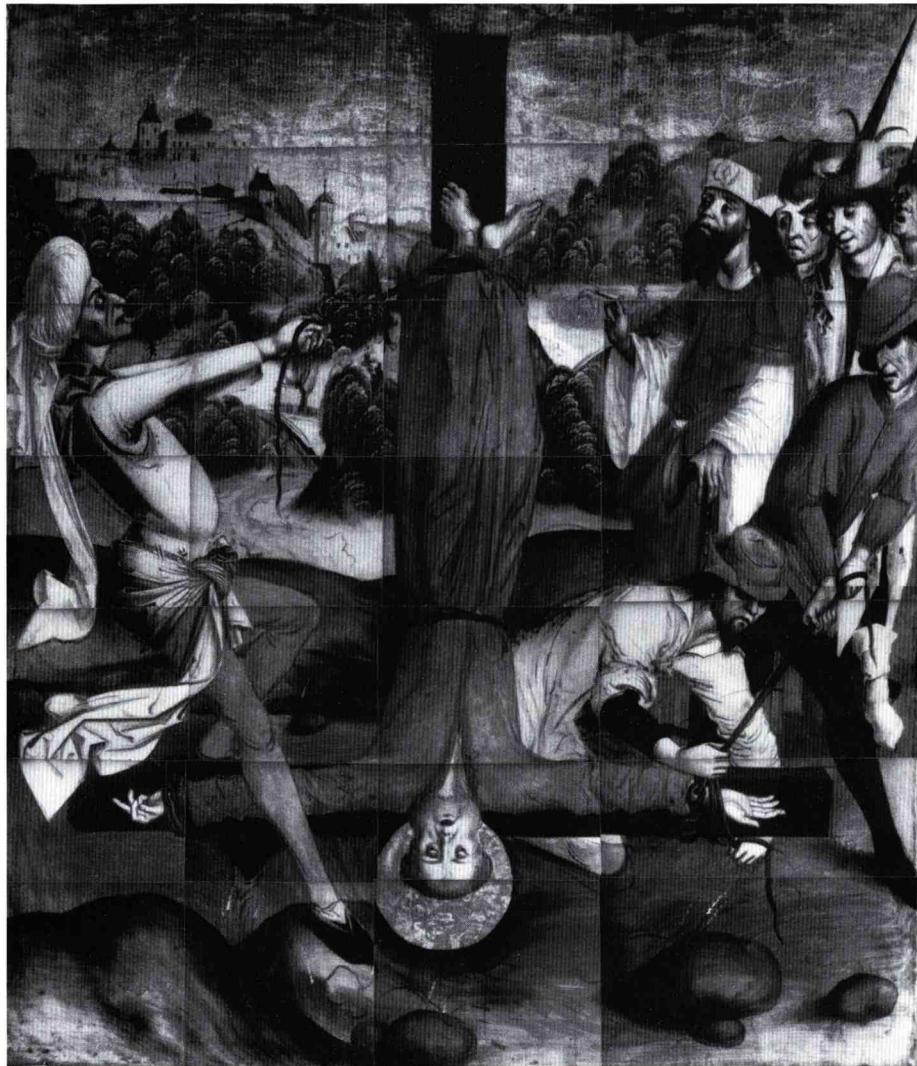


Abb. 253: Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrium des hl. Thomas, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel



Abb. 254: Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrium des hl. Petrus, Frankfurt, Städel



Abb. 255: Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrium des hl. Thomas, Frankfurt, Städel

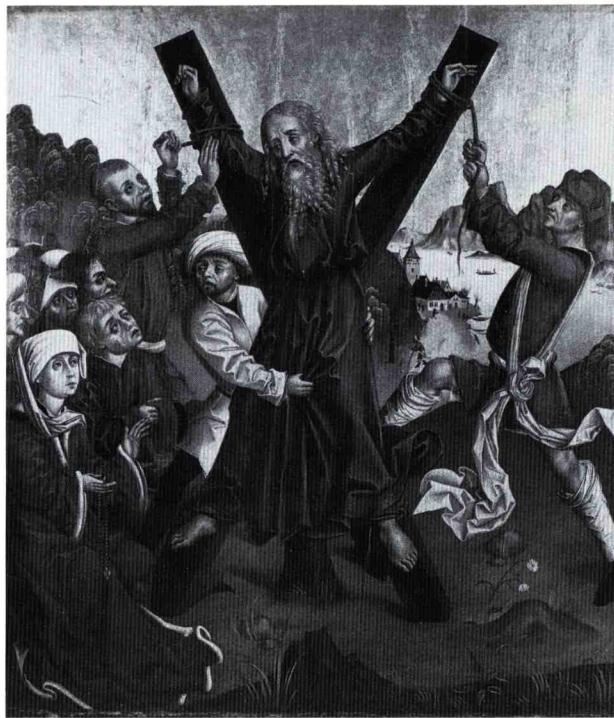


Abb. 256: Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrium des hl. Andreas, Wien, Schottenstift

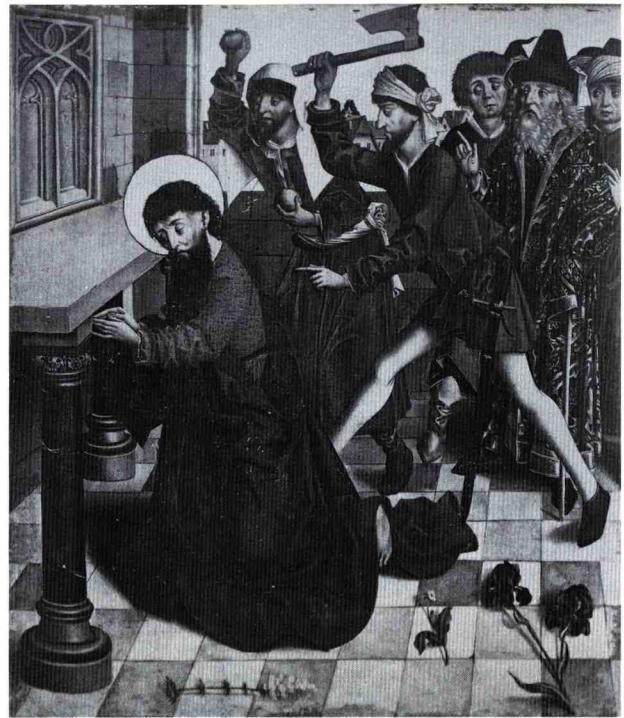


Abb. 257: Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrium des hl. Matthias, Bratislava (Preßburg), Domkirche St. Martin



Abb. 258: Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrium des hl. Philippus, Bratislava (Preßburg), Domkirche St. Martin

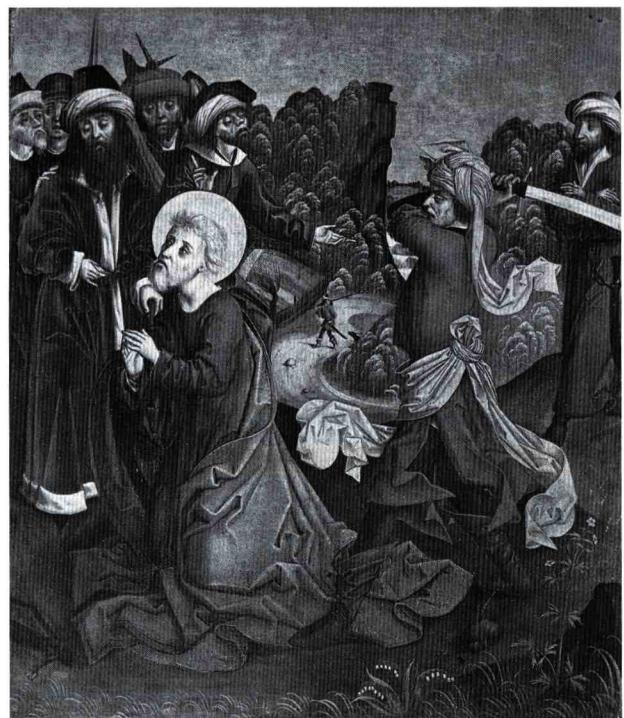


Abb. 259: Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrium des hl. Jakobus d. Ä., Budapest, Szépmüvészeti Múzeum

nach oben versetzt sind. Die kurzen Ärmel der Tunika des Präfekten sollten ursprünglich eine zweiteilige, etwas aufwendigere Borte erhalten.

Bemerkenswert ist, daß die Unterzeichnung auch die Hintergrundlandschaft vorbereitet, jedoch bei deren Ausmalung weit weniger strikt befolgt worden ist. So sind die

unmittelbar im Vordergrund liegenden Steine etwas versetzt worden, und im Wäldchen rechts von den Füßen Petri zeichnet sich eine Folge von spitzen Dreiecken und darüber ein Häuschen ab, ohne daß diese Angaben in der Malerei Entsprechungen fänden. Offenbar war in der Unterzeichnung hier eine Stadt vorgesehen. Auch in der

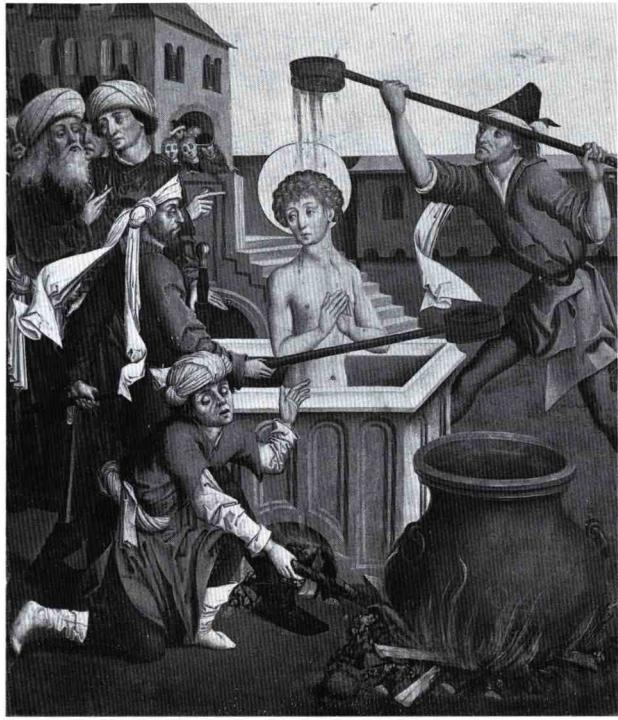


Abb. 260: Meister des Winkler-Epitaphs, Marter des hl. Johannes Ev., Budapest, Szépmüvészeti Múzeum

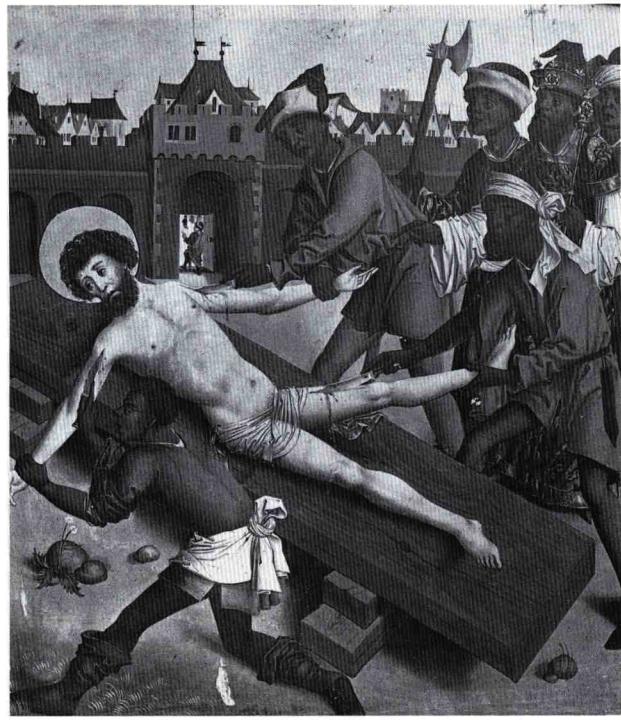


Abb. 261: Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrium des hl. Bartholomäus, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum



Abb. 262: Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrium des hl. Jakobus d. J., Budapest, Szépmüvészeti Múzeum

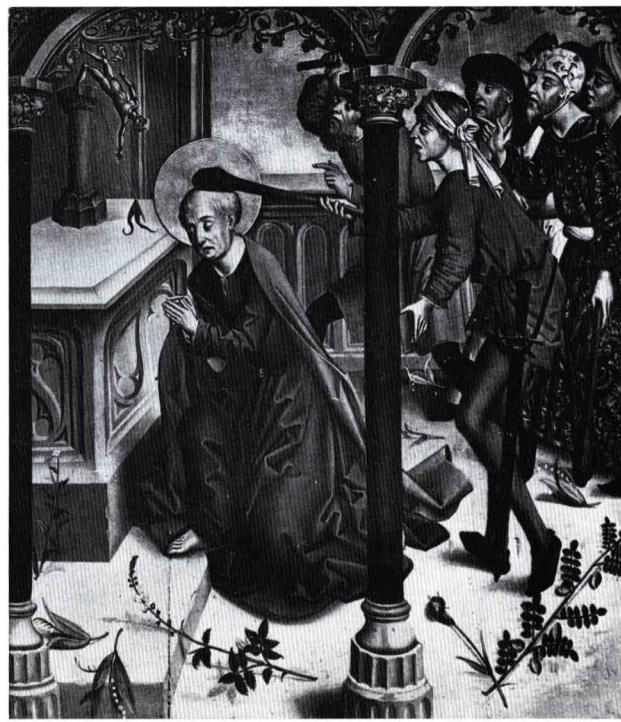


Abb. 263: Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrium des hl. Judas Thaddäus, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum

Burganlage links kam es zu einigen Planwechseln; so sieht die Unterzeichnung eine höhere Umfassungsmauer und beim Palas ein großes Walmdach mit drei die Trauflinie überragenden Ziergiebeln, sowie eine andere Anordnung der Fenster vor. Veränderungen sind auch in den am Fuß des Höhenzuges gelegenen Teilen der Befestigung zu sehen.

Zum Goldgrund hin sind die Konturen der Malerei mit einer durchlaufenden Linie grob vorgeritzt. Die Ritzung berücksichtigt den Verlauf des Bergrückens, die Bedachung der Burg, den Höhenzug daneben, den linken Fuß Petri, sowie die bewaldete Anhöhe rechts davon. Ebenso wie in der Unterzeichnung trägt auch bei den unterritzten

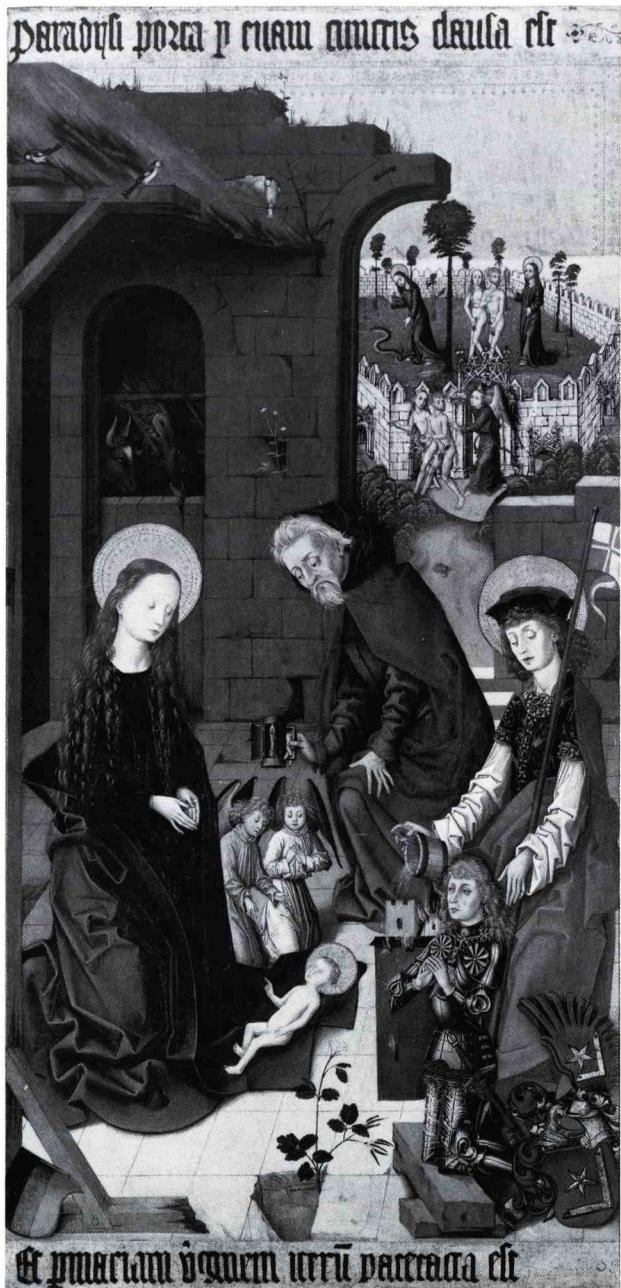


Abb. 264: Meister des Winkler-Epitaphs, Epitaph des Florian Winkler, 1477, Wiener Neustadt, Stadtmuseum

Formangaben der Palas der Burg ein großes Walmdach, und unmittelbar rechts neben dem Fuß des Apostels taucht ein Gebäude mit verkürztem Giebel auf.

Hl. THOMAS (Inv. Nr. 1538):

Ebenso unterzeichnet wie das Petrusmartyrium (Abb. 253). Die bereits erwähnten am Ende rechtwinklig abknickenden Faltenlinien sind im rechten Ärmel des Heiligen oder im linken Ärmel seines Mörders höchst charakteristisch ausgeprägt. Im Gegensatz zu der anderen Tafel kommen auf dieser Andeutungen von Schraffur z. B. im roten

Untergewand des Apostels oder in der rosaarbenen Schärpe am linken Bildrand vor. Geringfügige Verschiebungen gegenüber der Unterzeichnung sind an der gezackten Krempe der Kopfbedeckung des Mörders, am rechten Daumen des hl. Thomas und an den drei Stufen der Brunnenumrandung auszumachen. Auch die Altarmensa scheint in der Unterzeichnung mit wenigen Strichen in einem etwas anderen Winkel positioniert gewesen zu sein.

Für Inv. Nr. 1537 ergab die dendrochronologische Untersuchung einen jüngsten Kernholzjahrring von 1450, was einen frühestmöglichen Entstehungsdatum von 1459, ein wahrscheinliches von 1477 nahelegt.¹

BESCHREIBUNG

Hl. PETRUS (Inv. Nr. 1537):

Auf einer felsigen Anhöhe wird der hl. Petrus kopfüber ans Kreuz gebunden. Fast genau in der Mittelachse des Bildes ist sein Kreuz aufgerichtet, durch einige rundliche Felsen, an denen vereinzelt Grashalme sprühen, optisch leicht von der vordersten Bildebene getrennt. Zur Linken ist ein bäriger Scherge mit Hakennase im Profil dargestellt, der seinen linken Fuß auf den Querbalken des Kreuzes gestellt hat. Mit dem rechten Bein stemmt er sich kräftig gegen den Boden und lehnt sich weit nach hinten, um den Zug zu verstärken, den seine Arme ausüben. Um beide Hände hat er nämlich das Ende des Seils geschlungen, mit dem die Füße Petri an den Kreuzstamm gebunden sind, und diese Fessel zieht der Scherge unter Einsatz seines gesamten Körpergewichts an. Bekleidet ist er mit grauen Beinlingen und einem zinnoberroten Wams mit angesetzten Ärmeln, von denen der einzige sichtbare rechte sich in der Achsel löst, da die Schnürung fehlt, und das darunter getragene weiße Hemd freigibt. Der Scherge trägt einen hellgelben Turban, der Zipfel einer Kapuze hängt im Nacken herunter, und um die Taille hat er sich ein breites weißes Tuch geschlungen. Die langen Zipfel von Gürteltuch und Turban flattern wie von einem Windstoß getrieben nach links und unterstreichen den energiegeladenen Charakter der Figur. Auf der gegenüberliegenden Seite kniet hinter dem Kreuzarm ein Mann im roten Kittel mit einem graubraunen Hut, der mit beiden Händen je ein Ende der Fessel um Petri rechtes Handgelenk ergriffen hat und die Knoten strammzieht. Der Künstler hat ihn in einer noch erstaunlicheren Pose erfaßt als den ersten Scherzen, die allerdings erst auf den zweiten Blick auffällt, da er die Figur zugleich mit bemerkenswerter Kühnheit vom Kreuz überschneiden läßt. Denn der rechte Fuß des zweiten Scherzen taucht auf der linken Seite hinter dem Kreuzarm zwischen den Füßen des ersten Henkersknechtes wieder auf. Der Betrachter muß die Figur gewissermaßen erst rekonstruieren: Mit zurückgesetztem rechten Bein kniet der Scherge und beugt den Oberkörper ebenso weit nach

¹ Vgl. den Anhang von Peter Klein.



Abb. 265: Nürnberger Meister, *Martyrium des hl. Jakobus d. J.*, *Schedelsche Weltchronik*, Nürnberg 1493, f. 104v



Abb. 266: Nürnberger Meister, *Martyrium des hl. Bartholomäus*, *Schedelsche Weltchronik*, Nürnberg 1493, f. 105v

vorne, wie er sein Bein nach hinten ausstellt. Sein Gewicht lastet dabei auf dem linken Knie, das rechts neben dem Nimbus des Apostels unter dem Kreuzarm erscheint. Die extravagante Pose bringt die Konzentration zum Ausdruck, mit der sich die Gestalt ihrem grausamen Geschäft widmet. Zugleich weist der zurückgesetzte Fuß der Figur einen Ausgangspunkt zu, der beinahe mit dem Standpunkt des ersten Scherzen zusammenfällt. Der Maler greift hier, wenn auch nur andeutungsweise, auf das Kompositionsprinzip der stroboskopischen Figur zurück.

Unmittelbar rechts hinter dem Scherzen im dunkelroten Kittel ist ein weiterer Henkersknecht mit dem Anziehen des Seils beschäftigt. In einem weiten Ausfallschritt nach außen wendet er sich mit leicht gebeugtem Oberkörper seitwärts nach vorn und zieht mit angewinkelten, gesenkten Armen aus der Hüfte heraus. Was er an physischer Anstrengung im Vergleich zu den beiden anderen vermissen lässt, macht er durch die Boshaftigkeit seines grimassierend verzogenen Gesichts wett. Zu schwarzen Beinlingen trägt er einen grünen Rock mit gezaddelten halblangen Ärmeln, unter denen die Ärmel seines schwarzen Untergewands zum Vorschein kommen. Hinter dieser Figur hat sich eine kleine Gruppe von Zuschauern versammelt. Angeführt wird sie von der am wenigsten überschnittenen Figur links, den seine aufwendige Kleidung und das Richtbeil, auf das er sich stützt, als Wür-

denträger ausweisen: Er trägt ein blaues Manteltuch über brauner halbärmeliger und gelber langärmeliger Tunika und dazu einen blauen Hut mit roter Krempe. Mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner Rechten weist er befehlend auf das Kreuz; es muß sich um den römischen Präfekten Agrippa handeln, welcher der Legende nach Petrus hinrichten ließ.² Rechts daneben steht ein anderer Beamter mit einem ähnlichen Hut, ganz in Rot gekleidet, der von zwei erregt grimassierenden Köpfen flankiert wird. In der hinteren Reihe sind die Scheitel zweier weiterer Figuren gerade noch zu erkennen, die eine Lanze und einen Stab tragen.

Mit einem dunkelgrünen Hügelkontur reißt das Hochplateau, auf dem die Szene spielt, scharf ab. In einem Abstand setzt dahinter die mit Erzählfreude geschilderte Landschaft des Mittelgrunds ein. Durch eine gelbgrüne Wiese windet sich ein Weg zwischen zwei Wälzchen hindurch auf einen Bach zu, der anscheinend rechts in ein größeres Gewässer mündet. Zur Rechten bildet ein bewaldeter Berg den Abschluß, zur Linken thront eine Befestigungsanlage auf einem Höhenzug über dem bewaldeten Hang. Zwischen beiden Erhebungen taucht in der Mitte ganz am Horizont ein Hügel in starker Blautrübung auf. Ein gleichmäßiger Goldgrund hinterfährt das Bild.

² Vgl. W. BRAUNFELS, Art. „Petrus, Apostel“, in: LCI, Bd. 8, Sp. 158–174, bes. Sp. 159.

HL. THOMAS (Inv. Nr. 1538):

Auf dem weiten Platz einer Vorstadt erhebt sich eine offene Kapelle, die das rechte Bilddrittel einnimmt. Durch einen Rundbogen aus profiliertem Werkstein, der auf grünen Marmorsäulen ruht, schauen wir in das flache Gebäude, das schräggestellt ist, so daß unser Blick auf die hintere Raumecke geht. Auf dem roten Fußboden steht eine große steinerne Altarmensa, die den Raum fast gänzlich einnimmt. Die Ostwand durchbricht ein mit Butzenscheiben verglastes Maßwerkfenster, an der schmalen Seitenwand links davon löst sich auf einer größeren dreieckigen Fläche der Putz, wobei die vorstehenden Putzstücke scharfe Schlagschatten auf das darunter zum Vorschein kommende Ziegelmauerwerk werfen. In der Ecke ist eine Säule von der Art der beiden vorderen Stützen eingestellt. Die ziegelroten Rippen und Schildbogen des Kreuzrippengewölbes gehen von ihr aus. Die Außenwand der Kapelle besteht aus Ziegelmauerwerk, an der hinteren Gebäudekante ist eine kleine Standfigur (des Erlösers?) auf einer Konsole unter einem Baldachin angebracht.

Unter dem Eingangsbogen der Kapelle kniet der Apostel. Nach rechts gewandt, blickt er sich um, indem er den Oberkörper leicht, den Kopf stärker nach links dreht. Mit der linken Hand hält er den Saum seines Manteltuchs fest, das aufgrund der Körperfrehung herabzurutschen droht. Die Rechte hat er erhoben in einer Geste des Erstaunens. Insgesamt wird der Eindruck vermittelt, der Heilige sei von den Häschern beim Gebet am Altar überrascht worden.

Von links hinten drängt die Gruppe der Schergen heran. Der Protagonist ist ein fast frontal gesehener Mann, der leicht nach rechts gewandt mit extrem breit gespreizten Beinen und leicht vornübergebeugtem Oberkörper da steht und den Märtyrer rücklings mit einem langen Speer durchbohrt. Seine rechte Hand am weit ausgestreckten Arm umgreift das hintere Ende der Waffe und treibt sie nach vorn, während die vorgestreckte linke Hand am Schaft den Speer führt. Der Scherge trägt über einem weißen Hemd einen ärmellosen Kittel aus schwarzem Brokat mit mehrfarbigem Blütenmuster; seine Beine stecken in grünen Beinlingen und roten Stiefeln. Um die Taille hat er sich ein gelbes Tuch gegürtet, und als Kopfbedeckung trägt er eine rote Mütze, deren Zipfel vorn über die dreieckig gezadelte gelbe Krempe hängt. Einen Schritt weit hinter dem Mörder folgen die übrigen Gestalten. Zwei Männer schreiten Seite an Seite heran; der linke faßt mit der rechten Hand nachdenklich in seinen langen dunklen Spitzbart. Die Geste und sein Kostüm – schwarzer Goldbrokatmantel mit breiter Goldborte am unteren Saum, ein blaugelber Turban, Gürtel und Schärpe aus rosa Tuch – sollen ihn wohl als den indischen Herrscher ausweisen,

welcher der Legende nach dem Martyrium beiwohnte.³ Er lauscht seinem Begleiter in scharlachroter Samtschaube mit einer Kappe aus ähnlichem Brokat, wie ihn der Mörder trägt. Der Begleiter erläutert etwas, wie sein geöffneter Mund und seine zur Verdeutlichung des Gesagten ausgestreckte Handfläche beweisen, die neben der Schulter des Mörders hervorragt – eine vergleichbar kühne Überschneidung wie der Fuß des knienden Schergen auf der anderen Tafel. Am äußersten rechten Bildrand tritt hinter diesen beiden Figuren ein grüngekleideter Mann hinzu, der einen rosafarbenen Turban trägt und im Profil gegeben ist. Zwei weitere Köpfe zeichnen sich in den Lücken zwischen den Häuptern der beiden vorderen Gestalten gerade noch ausschnitthaft ab.

Die wenigen Bildgegenstände auf dem glatten Boden des weiten Platzes verstärken durch ihre Kleinheit den Eindruck der Leere noch: Das gilt sowohl für die zwei runden Steinbrocken als auch für den Ziehbrunnen auf dreifach abgestuftem Podest, der in seiner Kleinheit die Ausdehnung des Platzes betont. Die bildparallele ziegelfarbene Mauer im Mittelgrund grenzt links von der Bildmitte an ein Torhaus. Hinter den Zinnen der Mauer tauchen die Häusergiebel einer Stadt auf.

Im Vordergrund bemüht der Maler sich ebenfalls, die leere Fläche des Sandplatzes aufzulockern. In der Nähe der linken unteren Bildecke setzt er zu diesem Zweck einen vergitterten Schacht ein, der einen ausschnitthaften Blick auf die gemauerten Substruktionen unterhalb des Platzes freigibt. In der Heiligenlegende spielen Verliese, die mit den unterirdischen Räumlichkeiten gemeint sein könnten, jedoch keine Rolle. Ebenso wie bei dem Schacht stecken auch hinter dem Einsatz der verstreuten Blüten wohl rein künstlerische Motive: Wildrose und Margerite unterhalb des Apostels, ein Maiglöckchen zwischen den Beinen des Mörders.

PROVENIENZ

vor 1839	aus dem Dom zu Wiener Neustadt in die dortige Privatsammlung von Blasius Höfel gelangt
1839	mit der Sammlung Höfel verkauft an Karl Lemann d. Ä., Gumpendorf b. Wien
1839	mit einem Teil der Sammlung Lemann in Wien versteigert
1912	bei Kunsthändlung A. S. Drey in München ⁴
1916	aus unbekannter Quelle erworben

³ Die Überlieferung schwankt im Hinblick auf das Ende, das den Apostel bei seiner Missionstätigkeit im fernen Indien in Kalamina ereilt haben soll; vgl. M. LECHNER, Art. „Thomas, Apostel“ in: LCI, Bd. 8, Sp. 468–475, bes. Sp. 469, 473f und den Bericht der Legenda Aurea; Die LEGENDA AUREA des Jacobus de Voragine, übers. v. Richard Benz, Heidelberg ⁸1975, S. 46. Die einzelnen Varianten der Legende und der Bild-

tradition stimmen darin überein, daß Thomas die heidnischen Priester gegen sich aufringt und daß er durchbohrt wird. Sie unterscheiden sich in der Person des Mörders – mal ist es der Hohepriester, mal sind es Knechte – ebenso wie in der Wahl von Lanze oder Schwert als Mordwaffe.

⁴ Laut Gabriel von Térey in einem Brief an Alfred Wolters vom 16. 5. 1920 (Bildakte).

ZUGEHÖRIGE TEILE

Die Bilder stammen vom ehemaligen Zwölfbotenaltar des Doms in Wiener Neustadt, von dem acht weitere Tafeln bekannt sind:

- a) Martyrium des hl. Andreas, 86,5 x 73,4 cm, Wien, Schottenstift, Inv. Nr. 289 (*Abb. 256*)
- b) Martyrium des hl. Matthias, Bratislava (Preßburg), Domkirche St. Martin, Inv. Nr. 50092 (*Abb. 257*)
- c) Martyrium des hl. Philippus, Bratislava (Preßburg), Domkirche St. Martin, Inv. Nr. 50093 (*Abb. 258*)
- d) Martyrium des hl. Jakobus d. Ä., 87 x 73,5 cm, Budapest, Museum der Schönen Künste, Inv. Nr. 4146 (*Abb. 259*)
- e) Marter des hl. Johannes Ev., 87 x 74,2 cm, Budapest, Museum der Schönen Künste, Inv. Nr. 4147 (*Abb. 260*)
- f) Martyrium des hl. Bartholomäus, 86 x 73 cm, Budapest, Museum der Schönen Künste, Inv. Nr. 4148 (*Abb. 261*)
- g) Martyrium des hl. Jakobus d. J., 86 x 73 cm, Budapest, Museum der Schönen Künste, Inv. Nr. 4149 (*Abb. 262*)
- h) Martyrium des hl. Judas Thaddäus, 87 x 73,8 cm, Budapest, Museum der Schönen Künste, Inv. Nr. 2635 (*Abb. 263*)

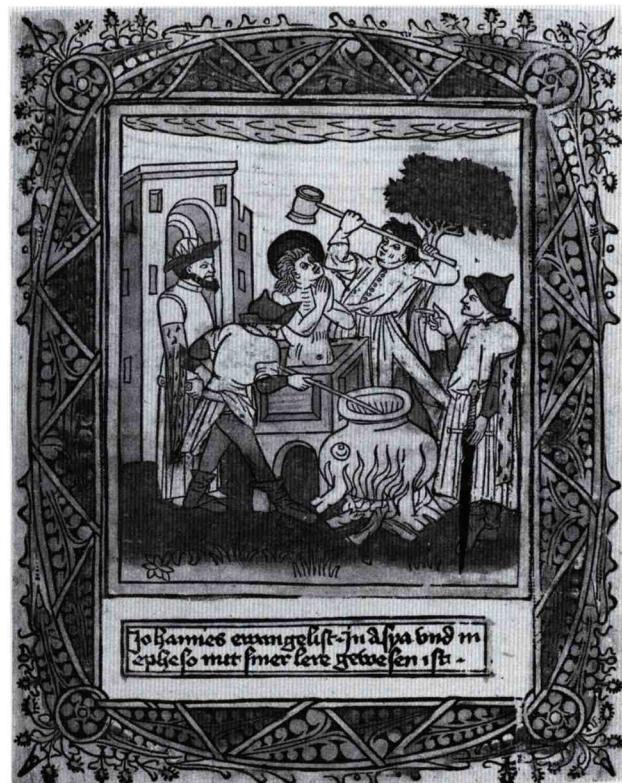


Abb. 267: Nürnberger Meister, Marter des Evangelisten Johannes, Kolorierter Holzschnitt, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Auf die Erwerbung der recht unverbindlich als „oberdeutsch“ bestimmten Bilder folgten einige Jahre des Rätselratens, die in der Literatur aus gutem Grund keinen Niederschlag gefunden haben. Nur aus der im Städel erhaltenen regen Korrespondenz zwischen Alfred Wolters und verschiedenen Gelehrten geht hervor, daß damals Lokalisierungen nach Franken, Wasserburg am Inn oder an den Bodensee erwogen wurden. Erkannt wurde auch bald der Zusammenhang mit den fünf Apostelmartyrien gleichen Formats, die das Budapester Museum kurz zuvor erworben hatte.⁵ Einer verlässlichen stilgeschichtlichen Einordnung der Tafeln bereitete jedoch erst Gisela Weyde den Weg, die zusammen mit Otto Benesch 1928 zwei weitere Bilder aus der Folge publizierte, welche im 19. Jahrhundert nach Preßburg gelangt waren.⁶ Sie bezeichnete das aufgelöste Retabel als österreichisch, und Benesch präzisierte, daß er es für ein Werk des älteren Schottenmeisters hielt, dem er damals auch das Epitaph des Edlen Florian Winkler aus dem Dom zu Wiener Neustadt zuschrieb (*Abb. 264*). Kurz darauf tauchte in Budapester Privatbesitz die bislang letzte Tafel der Folge mit dem Martyrium des hl. Andreas auf, die von I. Ghenton veröffentlicht und 1964 von der Galerie des Wiener Schottenstifts erworben wurde.⁷

In seiner 1930 erschienenen großen Abhandlung zur Entwicklung der österreichischen Tafelmalerei unter

Friedrich III. isolierte Benesch dann allerdings den Maler der Apostelmartyrien als eigene Künstlerspersönlichkeit und benannte ihn nach seinem historisch am besten verbürgten Hauptwerk, eben dem Winkler-Epitaph.⁸ Aus der Werkstatt der Schottenmeister kommend, hat der Meister nach Benesch im Anschluß an das 1477 entstandene Winkler-Epitaph einen Altar geschaffen, der sich heute in Esztergom befindet. Danach sei die Apostelserie entstanden, zu der die Bilder im Städel gehören, und schließlich in den 1490er Jahren als spätestes Werk des Künstlers die Tafeln mit Prophetenbüsten, die heute noch unterhalb der Apostelfiguren an den Langhauspfeilern des Wiener Neustädter Doms angebracht sind. In die Nachfolge des Malers ordnet Benesch auch die Flügelbilder des Braunauer Bäckeraltars ein, mit dem zwischenzeitlich Otto Pächt die Apostelmartyrien in Verbindung gebracht hatte.⁹

Waren damit die stilgeschichtlichen Zusammenhänge im wesentlichen geklärt, so blieb doch noch die Frage offen, wo denn das offenbar recht große Retabel aufgestellt gewesen war, von dem die Apostelmartyrien stammten. Die Antwort auf diese Frage lieferte kurz darauf Karl Oettinger, der im Katalog der Sammlung Höfel von 1839 zehn der zwölf Apostelmartyrien erwähnt fand.¹⁰ Als Herkunft

5 In den Jahren 1905 und 1912; vgl. PIGLER (1968), S. 429–431.

6 WEYDE, BENESCH (1928), S. 155–158, 325f. Vgl. Jaroslav PESINA, Alt-Deutsche Meister von Hans von Tübingen bis Dürer und Cranach, Hanau a. Main 1962, Nr. 9: Martyrium des hl. Matthäus, mit Farabb.

7 MUSEUM IM SCHOTTENSTIFT (1994), S. 144f, Nr. 67.

8 BENESCH (1930), S. 186f.

9 PÄCHT (1929), S. 72.

10 OETTINGER (1934), S. 40f. Bei den beiden fehlenden Tafeln handelt es sich um die Bilder in Bratislava, die bereits 1824 in die Tiefenweg-Kapelle gestiftet worden waren.

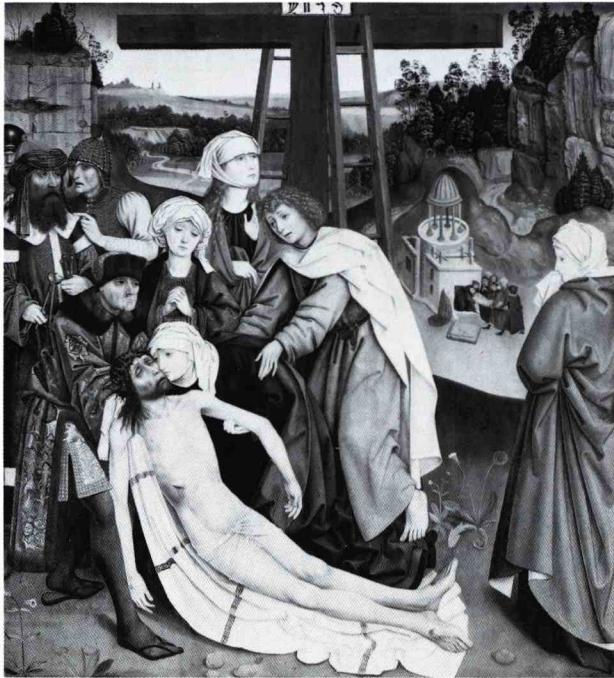


Abb. 268: Älterer Schottenmeister, Schottenaltar: Beweinung unter dem Kreuz, Wien, Schottenstift

gibt dieser Katalog an, daß die Tafeln zu einem Zwölfbotenaltar im Wiener Neustädter Dom gehört hätten.

Während Alfred Stange sich 1961 voll und ganz Beneschs Zuweisungen anschloß,¹¹ forderte das Œuvre des Meisters des Winkler-Epitaphs später zu weiterer Differenzierung heraus. Dabei wurde der Zusammenhang der Martyrienszenen mit dem Winkler-Epitaph in Frage gestellt. Zum einen wurde vorgeschlagen, die ersten wieder enger an den Schottenaltar anzuschließen,¹² zum anderen schrieb man sie einer eigenen Kraft, dem Meister der Apostelmartyrien zu.¹³

Auf einen anderen interessanten Aspekt hat Janez Höfler aufmerksam gemacht,¹⁴ der die Frage nach möglichen Vorbildern stellte, welche den zwölf Apostelmartyrien zugrundeliegen könnten. Zu dieser Fragestellung regte ihn die Beobachtung an, daß es zwischen den Tafeln mit der Bartholomäus-Schindung und dem Kanzelsturz Jakobus' d. J. (Abb. 261, 262) und den entsprechenden Darstellungen in der Schedelschen Weltchronik (Abb. 265, 266) auffallende Übereinstimmungen gibt, welche die Gesamtkomposition ebenso betreffen wie einzelne Figuren. Die naheliegendste Erklärung, daß die Tafelbilder sich an den Holzschnitten des weitverbreiteten Nürnberger Drucks orientieren, scheidet nun aus stilgeschichtlichen Gründen aus; denn die Apostelmartyrien können eigentlich nicht erst nach 1493, dem Erscheinungsjahr der Schedelschen Weltchronik, entstanden sein. Überdies

konnte Höfler weitere Parallelen u. a. an slowenischen Freskenzyklen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts nachweisen, die in ihrer Gesamtheit die Annahme einer gemeinsamen früheren Quelle zwingend erscheinen lassen. Im Kupferstichkabinett des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg wird ein Holzschnitt aufbewahrt, der den Evangelisten Johannes im Ölbad darstellt und mit den entsprechenden Szenen auf einem Fresko in Mosnje¹⁵ und aus der Wiener Neustädter Folge jeweils eng übereinstimmt (Abb. 267). An der Schilderung der Marter fällt besonders die Benutzung zweier getrennt beheizter Behältnisse auf, eines steinernen Trogs, der den Apostel aufnimmt, und eines Metallkessels mit dem siedenden Öl. Auch die Figur des hinten stehenden Schergen mit dem Schöpfloß stimmt in der Haltung wörtlich überein. Obwohl bislang keine weiteren zugehörigen Blätter bekanntgeworden sind, könnte der Nürnberger Holzschnitt demnach zu einer Folge mit Apostelmartyrien gehört haben, die letztlich das Vorbild für die von Höfler aufgezählten Denkmäler abgab. Deren Vielzahl und ihre verstreute Lage nähren natürlich die Vermutung, daß die Quelle im Medium der Druckgraphik zu suchen sei. Andererseits nahm die einschlägige Forschung für den Holzschnitt im Germanischen Nationalmuseum eine recht späte Entstehung am Oberrhein gegen 1440/1460 an,¹⁶ und einige der Umsetzungen des Zyklus, namentlich eine Glasmalerei aus Stift Göttweig,¹⁷ scheinen früher entstanden zu sein. Möglicherweise handelt es sich also auch bei dem Blatt in Nürnberg nur um einen Reflex der grundlegenden Bilderfolge, deren weitreichender Einfluß erstaunlich ist.

DISKUSSION

Der überzeugende Vergleich zwischen dem Holzschnitt des Germanischen Nationalmuseums (Abb. 267) und der Johannes-Marter in Budapest (Abb. 260) macht nicht nur die kompositorische Abhängigkeit des Tafelbildes deutlich; gerade in den Abweichungen von der älteren Vorlage offenbart sich der markante Stil unseres Künstlers. Zum einen verändert er das Kostüm, das er um exotische Verzierungstücke wie Turbane und Phantasiehüte bereichert. Zum anderen strafft er die Komposition, indem er den Linienzügen und Bewegungsrichtungen oberste Priorität einräumt. Dazu gehören die manierierten Stellungen und Gesten, gehört auch das übertrieben weite Ausschreiten oder das spannungsgeladene Knie seiner Figuren. Alles wird in den Dienst von Dynamik und Aktion gestellt, die allenthalben von den Kopfbedeckungen oder den Stoffgürteln flatternden Zipfel ebenso wie die mit Vorliebe eingesetzten Zeigegesten.

11 STANGE (1961), S. 49f.

12 FRIEDRICH III. (1966), S. 431f.

13 Miklós BOSKOVITZ, M. MOJZER, A. MUCSI, Das Christliche Museum von Esztergom (Gran), Budapest 1964, S. 130; MUSEUM IM SCHOTTENSTIFT (1994), S. 144.

14 HÖFLER (1976), S. 163–172.

15 HÖFLER (1976), Abb. 158.

16 W. L. SCHREIBER, Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts, Bd. 3, Leipzig 1927, S. 129, Nr. 1524.

17 HÖFLER (1976), Abb. 159.

Dieses Stilprinzip unterscheidet den Meister des Winkler-Epitaphs vom Meister der Schottenpassion, mit dem ihn andererseits seine Beobachtungsgabe und sein vitaler Sinn für detailreiche Schilderung verbinden. Die letzteren Eigenschaften finden beispielsweise auf der Ölbad-Marter ihren Ausdruck in den liebevoll geschilderten Einzelheiten der beiden Feuer, ihres allmählich zu Asche zerfallenden Brennholzes und des reflektierenden Metallkessels. Von den beiden Bildern im Städel wäre das Thomas-Martyrium hervorzuheben, bei dem das Auge des Betrachters von den vielen Einzelheiten der Kapellenarchitektur angezogen wird. So fallen etwa die Beschädigungen und Ausbrüche im Werkstein und besonders der abbröckelnde Putz an der Rückwand, unter dem Ziegelmauerwerk hervortritt, ins Auge. Das zuletztgenannte Motiv kommt in der altdeutschen Malerei wohl erstmals bei Konrad Witz vor und geht letztlich auf Anregungen aus den Niederlanden zurück.¹⁸

Der Meister des Winkler-Epitaphs markiert somit in der österreichischen Malerei den Umbruch zwischen zwei Stilstufen der spätgotischen Kunst. Einerseits steht er dem in niederländischer Tradition verwurzelten, beobachtenden Realismus der Jahrhundertmitte nahe, der noch die 1460er und 1470er Jahre beherrscht und den in der österreichischen Malerei der ältere Schottenmeister muster-gültig vertritt (Abb. 268).¹⁹ Andererseits entwickelt sich bei ihm bereits jener andere, auf Steigerung, häufig Übersteigerung der Ausdruckswerte abzielende Realismus des letzten Jahrhundertviertels, für den etwa die Moriskentänzer Erasmus Grassers, ungefähr gleichzeitig mit unseren Tafeln entstanden, vielleicht das beste Beispiel abgeben.²⁰ Unschwer ist an den abrupten Bewegungen, den gestreckten Gliedmaßen der Tänzer die Verwandtschaft mit dem Figurenideal unseres Künstlers festzustellen, und nicht von ungefähr dynamisiert auch der Münchener Bildschnitzer seine Draperien ganz im Sinne unseres Malers.

Daß die beiden Prinzipien der Formbildung in Widerspruch zueinander treten können, wird beispielsweise in der Landschaftsgestaltung auf der Petrus-Tafel im Städel besonders deutlich. Sie schließt ausgezeichnet beobachtete Partien ein wie etwa das Gewässer und die Spiegelungen darin. Auch die waldreichen Hänge wirken auf den ersten Blick recht überzeugend beobachtet. Betrachtet man jedoch die einzelnen Bäume aus der Nähe, so stellt man fest, daß ein und dieselbe Form endlos oft wiederholt wird, die aus zitterigen, ovalen und bogenförmigen Kurven in heller Farbe besteht, welche den beleuchteten Kontur der Baumkronen andeuten. Gerade die monotone Wiederholung dieser abstrakten Formel ist es aber, die den Eindruck eines sich ausbreitenden Echos hervorruft und den Waldstücken Lebendigkeit und einen eigentümlichen Reiz verleiht.

Es ist nun kaum verwunderlich, daß die beiden Ten-

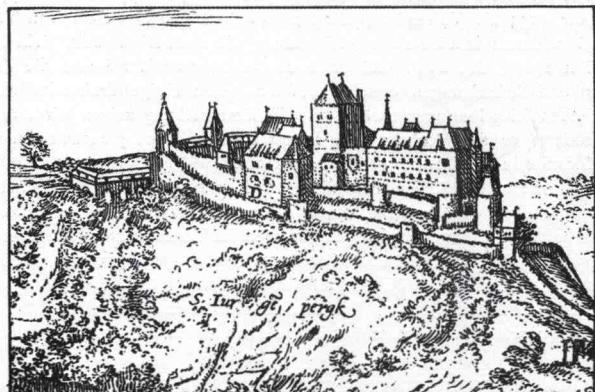


Abb. 269: Leonhard Abent, Ansicht von Passau: Oberhaus und Niederhaus, Kupferstich, 1576



Abb. 270: Nürnberger Meister, Ansicht von Passau: Ausschnitt mit dem Oberhaus, Schedelsche Weltchronik, Nürnberg 1493, f. 200

denzen in den verschiedenen Werken des Meisters jeweils in unterschiedlichen Anteilen auftreten. Das 1477 datierte Winkler-Epitaph (Abb. 264) steht sicher noch der „beobachtenden“ Auffassung des Schottenmeisters näher; auch scheint der Maler mit dem vorgegebenen hochrechteckigen Format nicht besonders glücklich gewesen zu sein, das zu einer gewissen Steifheit und Leere in der Komposition beigetragen hat. Die Kopftypen auf dem Epitaph sind jedoch so eng mit denen der Apostelmartyrien verwandt, daß es sich m. E. verbietet, die Werke voneinander zu trennen: Man vergleiche etwa das schmale, etwas hölzerne Gesicht des Wiener Neustädter Josephs mit dem des hl. Thomas in Frankfurt, den kühl und arrogant dreinblickenden Namenspatron des Verstorbenen mit dem jungen Mann in der Figurengruppe rechts neben dem gekreuzigten Petrus im Städel. Ein paar Jahre nach dem Winkler-Epitaph dürfte sein Meister also den Auftrag für die Flügel des Zwölfbotenaltars erhalten haben. Eng mit diesen verwandt ist die Enthauptung der hl. Barbara in Prag; jedoch fällt sie bereits um eine weitere Nuance expressiver aus, so daß man sie in die zweite Hälfte der 1480er

18 Die klassische Studie zum niederländischen Einfluß bei Konrad Witz bleibt immer noch Charles STERLING, Observations on Petrus Christus, in: Art Bulletin 53, 1971, S. 1–26.

19 Dazu besonders schön Lottlisa BEHLING, Entdeckungen des Wiener

Schottenmeisters auf dem Gebiete der Natur, in: Pantheon 28, 1969, S. 182–189.

20 Die Abrechnung aus dem Jahr 1480 hat sich erhalten; vgl. Philipp Maria HALM, Erasmus Grasser, Augsburg 1928, S. 14, 131.

Jahre datieren sollte.²¹ In den Prophetenschilden in Wiener Neustadt mit ihren herrlich knorriegen Charaktergestalten setzt sich diese Tendenz, der andersartigen Aufgabe zum Trotz, weiter fort.²² Sie lassen sich gegen 1490 anschließen. Als einziges Werk bereitet der Altar aus der Nähe von Košice (Kaschau) Probleme, dessen Tafeln heute auf Esztergom und Wien verteilt sind und eigenartigerweise die Zürcher Stadtpatrone Felix, Regula und Exuperantius darstellen.²³ Entweder er ist noch später, etwa gegen 1495, anzusetzen, oder er stammt doch von einem anderen Künstler: Jedenfalls gerinnen die markanten Stileigentümlichkeiten unseres Meisters in diesen Tafeln zu ausgesprochenen Manierismen. Man versteht, daß es dieser Altar war, der in der Forschung den Anlaß zur Einführung eines eigenständigen „Meisters der Apostelmartyrien“ bot.

Daß der Meister des Winkler-Epitaphs in der Wiener Schotten-Werkstatt gelernt hat, legt, wie schon oft betont worden ist, sein Stil eindeutig nahe. Seine Kopftypen, seine Modellierweise, aber auch seine Grundvorstellungen hinsichtlich des Aufbaus einer Landschaft sind von der Wiener Werkstatt geprägt worden. Eine Besonderheit sei noch hervorgehoben: In diesem Atelier teilte man auch seine Vorliebe für mehrfarbige großgemusterte Brokate, die besonders auf dem Marienleben des Schottenaltars Verwendung finden, das möglicherweise von einer jüngeren Hand stammt als die Passionsszenen.²⁴

Aber auch in technischer Hinsicht stimmen die Martyrientalern vom Meister des Winkler-Epitaphs in wesentlichen Punkten mit dem Schottenaltar überein. Manfred Koller hat darauf hingewiesen, daß dessen Tafeln annähernd gleich groß sind und ebenfalls aus Eichenholzbrettern bestehen, die durch Schwalbenschwänze miteinander verbunden sind. Ihm zufolge bilden sie damit eine Ausnahme in der österreichischen Tafelmalerei, in der einheimische Nadelhölzer als Bildträger dominieren.²⁵ Es ist aber noch ein weiteres und viel aussagekräftigeres Spezialikum in technischer Hinsicht zu ergänzen: Die Innenflügel des Schottenaltars weisen dieselbe Sicherung durch gegeneinander versetzte, in Vorder- und Rückseite eingelassene flache Schwalbenschwänze auf, die wir an den beiden Bildern im Städels feststellen konnten. Koller hebt die Seltenheit dieser Lösung hervor.²⁶ Was die Art der Bildvorbereitung anbelangt, so wird man zumindest sagen können, daß der Maler in derselben Tradition steht wie die

Schotten-Werkstatt, die gleichfalls mit Ritzungen und mit einer Pinselunterzeichnung arbeitet, welche kaum Schraffuren aufweist.²⁷

Wie seit langem erkannt worden ist, zeichnet sich der Wiener Schottenaltar schließlich nicht zuletzt auch dadurch aus, daß gleich auf mehreren Bildern topographisch genaue Stadtansichten von Wien und Krems vorkommen.²⁸ So findet dort etwa die Heimsuchung in einer Gasse des mittelalterlichen Wien mit den Türmen des Stephansdoms im Hintergrund statt. Den Meister des Winkler-Epitaphs könnte solch ein frischer Blick auf die Wirklichkeit, wie er in der Schotten-Werkstatt gepflegt wurde, zu der durchaus markanten, wenn auch fragmentarischen Ansicht im Hintergrund des Thomas-Martyriums angeregt haben, die auf der Tafel mit der Schindung des hl. Bartholomäus mit geringfügigen Abwandlungen wiederholt wird. Auch auf dem anderen Bild im Städels erweckt die in der Ferne erscheinende Festungsarchitektur wegen ihrer charakteristischen Gestaltung den Eindruck topographischer Bestimmbarkeit. Einem Hinweis von Hans Karl Ramisch zufolge könnte es sich um Passau handeln.²⁹ Dort war ein Höhenzug am nördlichen Ufer der Donau auf eine Weise befestigt, die in der Tat an unser Bild erinnert: Auf einer Stadtansicht von 1576 erkennt man die beiden Festen Oberhaus und Niederhaus mit der abfallenden Verbindungsmauer zwischen beiden (Abb. 269).³⁰ Allerdings fällt der Vergleich bei näherem Zusehen nicht völlig befriedigend aus: Oberhaus und Niederhaus müßten auf unserem Tafelbild aus unterschiedlichen Richtungen gesehen sein. Für das genaue Aussehen des Oberhauses kann man die zeitlich näherstehende Stadtansicht der Schedelschen Weltchronik heranziehen (Abb. 270). Diese weicht aber gleichfalls in einigen Details von der Festung auf dem Petrus-Martyrium ab, und zwar vor allem rechts in dem Palas mit dem großen Walmdach, das auf dem Gemälde gänzlich fehlt. Genau diese Bedachung war aber, wie wir oben gesehen haben, zunächst in Vorritzung und Unterzeichnung auf der Tafel im Städels angegeben. Und auch der Hauptunterschied zwischen unserem Gemälde und der tatsächlichen Stadtansicht von Passau, daß nämlich im Bild unterhalb der Feste gar keine Stadt liegt, fiel in den ersten Stadien der Bildanlage zumindest nicht so kraß aus, wie die ursprünglich vorgesehenen Architekturangaben rechts vom Kreuz belegen. Sollte also eine topographisch exakte Aufnahme Passaus als Ausgangspunkt ge-

21 Prag, Nationalgalerie, Inv. Nr. D-O. 4414. Vgl. PESINA (wie Anm. 6), Nr. 11, mit Farabb.

22 Vgl. STANGE (1961), Abb. 105: Tobias mit größter Ähnlichkeit des Kopfes zu dem des hl. Thomas.

23 Ebd., Abb. 107; BOSKOVITZ, MOJZER, MUCSI (wie Anm. 13), S. 130f., Nr. 55, S. 191f., Tf. XI; Elfriede BAUM, Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst (Österreichische Galerie Wien. Kataloge 1), Wien 1971, S. 161f., Nr. 127.

24 Vgl. zuletzt Cornelia REITER, Der Wiener Schottenaltar – Geschichte, Stil und Charakteristika seiner Bildsprache, in: MUSEUM IM SCHOTTENSTIFT (1994), S. 173–180, hier S. 179.

25 Manfred KOLLER, Der Wiener Schottenaltar – Befund und Restaurierung, in: MUSEUM IM SCHOTTENSTIFT (1994), S. 191–201, hier S. 193f.

26 Ebd., S. 193.

27 Vgl. Manfred KOLLER, The phenomena of underdrawing of the style Rogier van der Weyden in the late gothic painting of Austria, in: Dominique Hollanders-Favart und Roger van Schouwe (Hg.), Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque III, 6.-8. 9. 1979: Le problème Maître de Flémalle – van der Weyden (Université Catholique de Louvain. Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Document de travail 11), Louvain-la-Neuve 1981, S. 113–117, Tf. 36–42; KOLLER (wie Anm. 25), S. 197f.

28 Dazu zuletzt REITER (wie Anm. 24), S. 176.

29 Hinweis in der Bildakte im Städelschen Kunstinstitut.

30 Vgl. Felix MADER, Stadt Passau (mit Einschluß der Gemeinden Beiderwies und Hacklberg) (= Die Kunstdenkmäler von Bayern. Vierter Band. Regierungsbezirk Niederbayern 3), München 1919, S. 405–432.

dient haben, die dann frei abgewandelt wurde? Auch wenn die Frage nicht mit letzter Sicherheit entschieden werden kann, sind die Übereinstimmungen doch zu groß, um auf einem Zufall zu beruhen: Die Annahme hat einiges für sich, daß unser Künstler auch in diesem Aspekt der Wirklichkeitsaneignung dem Beispiel des Schottenmeisters gefolgt wäre.

B.B.

LITERATUR

- 1914 Theodor von FRIMMEL, Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen, Bd. 2, München 1914, S. 172 (Art. „Höfel“), S. 519 (Art. „Lemann“)
- 1928 Gisela WEYDE, Otto BENESCH, Két. XV. Századbeli Oltárkép a Pozsony melletti Melyúti kápolnában, in: Archaeologai értesítő 42, 1928, S. 155–158, mit deutscher Übersetzung: Zwei Tafelbilder des XV. Jahrhundert in der Pressburger Tiefenweg-Kapelle, S. 325f
- 1929 Otto PÄCHT, Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg 1929, S. 72
- 1930 Otto BENESCH, Der Meister des Krainburger Altars I, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 7, 1930, S. 120–200, hier S. 186f, Abb. 52–53
- 1932/33 Andras PIGLER, in: Archaeologai értesítő 46, 1932/33, S. 135f
- 1934 Karl OETTINGER, Hans von Tübingen zu Wiener Neustadt, der Meister von St. Lambrecht, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien N.F. 8, 1934, S. 29–64, hier S. 40f
- 1938 Karl OETTINGER, Gotische Malerei des deutschen Südostens, Zeitschrift für Kunstgeschichte 7, 1938, S. 255–263, hier S. 261
- 1961 STANGE, DMG 11, S. 49f, Abb. 104
- 1966 Ausst. Kat. FRIEDRICH III. – Kaiserresidenz Wiener Neustadt, Wiener Neustadt 1966, S. 43ff
- 1967 Ausst. Kat. GOTIK IN ÖSTERREICH, Krems a. d. Donau 1967, S. 108
- 1968 Andras PIGLER, Museum der bildenden Künste. Szépművészeti Múzeum Budapest. Katalog der Galerie Alter Meister, Tübingen 1968, S. 429–431
- 1976 Janez HÖFLER, Zum ehemaligen Zwölfbotenaltar aus Wiener Neustadt, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 30, 1976, S. 163–172
- 1987/88 Janez HÖFLER, Zu den Apostelmartyrien vom Weltgerichtsaltar Stephan Lochners, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 48/49, 1987/88, S. 65–76
- 1994 MUSEUM IM SCHOTTERNSTIFT. Kunstsammlungen der Benediktinerabtei zu den Schotten in Wien, Wien 1994, S. 144
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 65, Tf. 154, 155

KÖLNER MEISTER UM 1470/80

DIE ENTHAUPTUNG DER HL. KATHARINA, DER LEICHNAM DER HL. KATHARINA WIRD VON ENGELN ZUM BERG SINAI ENTRÜCKT

INV. NR. SG 445, SG 446

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Leinwand, doubliert

ENTHAUPTUNG (SG 445): 69,0 ($\pm 0,1$) x 62,2 ($\pm 0,1$) cm
18,5 cm vom oberen Rand horizontale Fuge in der Malschicht, die wohl auf eine Naht in der Leinwand zurückzuführen ist. Trägerleinwand und Keilrahmen moderner als bei SG 446, vermutlich im Museum erneuert

ENTRÜCKUNG (SG 446): 67,6 ($\pm 0,2$) x 60,9 ($\pm 0,1$) cm
18,5 cm vom oberen Rand eine Fuge in der Malschicht, die von einer Naht in der Leinwand herröhrt und rechts ca. 22,5 cm vom rechten Rand endet; dort verläuft eine vertikale Naht über die gesamte Bildhöhe

Malfläche:

ENTHAUPTUNG (SG 445): 68,8 ($\pm 0,2$) x 62,0 ($\pm 0,2$) cm
ENTRÜCKUNG (SG 446): 67,6 ($\pm 0,2$) x 60,9 ($\pm 0,1$) cm

Zustand der Malerei:

beide Gemälde über die gesamte Bildfläche hin stark verputzt

ENTHAUPTUNG (SG 445): ungleichmäßige Reinigung, auf älterem Restaurierungsfirmis am linken Rand großflächige Retuschen über die ganze Tafelhöhe, besonders im Gewand des Königs und der dahinterstehenden Figuren. Punktuelle Retuschen besonders im Katharinenmantel
ENTRÜCKUNG (SG 446): unter älterem Restaurierungsfirmis Reste eines vergilbten, noch älteren Firmises, besonders im unteren Drittel um die Engel herum, diese offenbar herausgeputzt, sowie entlang der Oberkante. Auf dem Firmis zahlreiche punktuelle Retuschen, besonders im Himmel, im Katharinenmantel und im blauen Mantel des vordersten Engels. Großflächige Retusche entlang der horizontalen und vertikalen Naht, besonders zur Bildmitte hin

Rückseiten der Bildträger:

ENTHAUPTUNG (SG 445): auf dem Keilrahmen mit Bleistift „SG 445“

ENTRÜCKUNG (SG 446): auf dem Keilrahmen oben mit roter Kreide „St.G. 446“, auf der Mittelleiste mit Bleistift „4881“, daneben einfacher Klebestreifen „S.G. 446“, unten überkopf mit roter Kreide „3759“ und mit Bleistift „4881“

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

ENTHAUPTUNG (SG 445):

Durch die strapazierte Malschicht hindurch ist in den hellen Partien bereits mit bloßem Auge schwarze, mit dem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung zu erkennen, die auf der Infrarot-Reflektographie vollends deutlich wird (Abb. 273). Der Entwerfer umreißt die Konturen der Figuren und Accessoires, aber auch der Hügelkulisse, des Weges und der Stadtsilhouette im Hintergrund. Sogar eine (nicht ausgeführte) Wolke scheint er am Himmel mit dem halben Oval rechts von der Baumkrone angedeutet zu haben. An folgenden Punkten weicht die Ausführung von den Vorgaben der Unterzeichnung ab: Die Pferdehufe sind leicht versetzt, die Kopfbedeckung des Beraters war in anderer Form und etwas voluminöser angelegt, und sein Schwert ist gegenüber der Unterzeichnung ganz erheblich verkürzt worden. Weiterhin setzte man bei der Stadtansicht die Vorgaben recht frei um: Am linken Rand der Stadt gibt die Unterzeichnung einen Turmhelm an, rechts daneben (hinter dem heute sichtbaren Wehrturm) die Firstlinie eines Daches, beides wurde aufgegeben. Der Kirchturm rechts von dem Wehrturm besitzt in der Unterzeichnung einen höheren Helm, und noch weiter rechts war ein weiterer Turmhelm geplant. Unter dem bläulichen Hügel zwischen dem Henker und dem Ratgeber kommen rechtwinklige Linienzüge zum Vorschein, die darauf schließen lassen, daß zunächst auch dort Architektur geplant war.

Die Strichführung ist fest und sicher, die Faltenangaben fallen ausgesprochen spitz und eckig aus. Bei der Innenezeichnung beschränkt der Entwerfer sich auf das Nötigste, und sparsam geht er auch mit Schraffuren um. Die Strichlänge seiner Schraffen variiert zwar; innerhalb einer schraffierten Partie bleibt sie jedoch ebenso konstant wie der Abstand zwischen den einzelnen Strichen. Dadurch wirkt die Schraffur schematisch und abstrakt. Auch bilden die schraffierten Partien geometrische Formen, was etwa bei dem rechteckigen Feld sehr schön zu beobachten ist, das an der Vorderseite des Katharinenmantels unterhalb des Ellenbogens einsetzt. An wenigen Stellen ist tiefer Schatten mit Kreuzschraffuren markiert, wie etwa auf der Innenseite des Katharinenmantels.

ENTRÜCKUNG (SG 446):

Auch hier ist infolge der starken Verputzung bereits mit bloßem Auge in den hellen Partien Unterzeichnung auszumachen, die auf der Infrarot-Reflektographie überall mit Ausnahme des grünen Manteltuchs beim vordersten Engel gut sichtbar wird (Abb. 274). Der Stil stimmt mit dem von Inv. Nr. SG 445 überein. Die Schärfe und Präzision der Faltenbildung ist am Gewand der Heiligen ebenso zu beobachten wie an dem Faltenknäuel, das die Füße des Engels links außen umspielt. Bei beiden Figuren ist auch der planvolle Einsatz der Schraffursysteme festzustellen, der von Schraffen mit weiten Abständen (z. B. am rechten, beleuchteten Bein des Engels) über dichte Schraffur (an der Innenseite seines linken Beins) bis hin zu punktueller Kreuzschraffur (ebendort, oder an der Schulter der Katharina) reicht.

Abweichungen sind wiederum vor allem im Hintergrund zu verzeichnen. Dort sind die meisten Bäume mit leicht kantigen Umrissen in Form eines umgedrehten „U“ angedeutet worden. Dabei blieben am linken Rand des Wäldchens zwei größere Bäume unausgeführt und der Hügelkontur wurde leicht versetzt. Auch die Hügelkuppe, deren Scheitelpunkt der linke Bildrand durchschneidet, ist gegenüber der unterzeichneten Linie etwas verknappt worden. Dasselbe trifft auf die Gewandbünsche um die Füße der beiden am Himmel schwebenden Engel zu, die den Kopf der Heiligen transportieren. Beim rechten Engel ist auch der rechte Flügel leicht versetzt worden.

schwert ergriffen, das er über den Kopf hebt. Den Kopf selber wendet er scharf nach rechts, so daß er über seine linke Schulter auf sein kniendes Opfer blickt. Über einem weißen Hemd trägt der Henker ein Wams in bräunlichem Grau mit angesetzten zinnoberroten Ärmeln, die an den Enden die Hemdsärmel freilassen. Beinlinge in demselben Zinnoberrot bekleiden seinen Unterleib, über die Füße hat er weiße, zu einem Wulst herabgekrempelte Strümpfe gezogen, die in schwarzen Schuhen stecken. Sein Beinkleid hat sich aus der Schnürung gelöst, wie die überstehenden Ösen an der Unterkante des Wamses zeigen, und droht in folgedessen am Hintern der Figur herunterzurutschen: ein Bildmittel, mit dem der Gestalt ein negativer Charakter verliehen werden soll.² Die Ösen des Beinkleids sind wohl dazu bestimmt, den Gürtel der Feldtasche aufzunehmen, die rechts hinter der Heiligen zusammen mit anderen Gegenständen in einem unordentlichen Haufen abgelegt ist. Daß diese Accessoires dem Henker gehören, daran läßt die leere Schwertscheide aus braunem Leder keinen Zweifel. Genauso ist es erklärlich, daß der Mann seinen blauen Mantel und seinen schwarzen Hut dort abgelegt hat, bevor er in Aktion trat. Allerdings ist dem Künstler ein Fehler bei der Schwertscheide unterlaufen. Das gekrümmte Schwert, welches er dem Henker in die Hand gab, um der Szene ein orientalisches Gepräge zu verleihen, paßt nicht in die schnurgerade Scheide, die hingegen zur Aufnahme eines Bidehänders, als Verkörperung des im Römischen Reich gebräuchlichen Richtschwerts, geschaffen zu sein scheint.

Links von den beiden Hauptfiguren, etwa auf derselben Bildtiefe wie der Henker, ist eine Reitergruppe dargestellt. Dem Betrachter am nächsten steht ein Schimmel, auf dem ein gekrönter Herrscher sitzt, der die Exekution der Heiligen anordnet. Der Legende nach handelt es sich um Kaiser Maxentius.³ Er trägt einen Vollbart und hält ein Szepter in der Rechten, mit deren ausgestrecktem Zeigefinger er befahlend auf das Geschehen weist. Hinter ihm sitzt ein Gerüsteter auf einem Rappen, der ein Schwert in einer mit Goldschmiedearbeiten dekorierten Scheide emporhält und eine blaue Kappe trägt, die mit auffälligen roten Zadeln versehen ist. Diesen modischen Details und dem Alter des Dargestellten nach zu urteilen, eines Greises mit weißem Vollbart, handelt es sich um einen Berater. Zwischen seinem Kopf und dem des Königs taucht der Kopf einer weiteren Person, sowie am linken Bildrand die Köpfe zweier weiterer Personen aus dem Gefolge auf. Die hinterste von diesen trägt eine Standarte, die über den oberen Bildrand hinausragt.

Die Figuren werden hinterfangen von einer Landschaft aus sanften Hügeln, diekulissenartig in die Tiefe gestaffelt sind. Von einer in einem leichten Bogen zum Bildrand hin ansteigenden Hügelkuppe ragt rechts ein einzelnstehender Baum mit glattem Stamm und fein verästelter, bu-

BESCHREIBUNG

ENTHAUPTUNG (SG 445):

Die Enthauptung Katharinas findet in einer offenen Landschaft statt, in deren äußerstem Vordergrund die Heilige nach rechts gewandt kniet. Mit steif aufgerichtetem Oberkörper, den Kopf leicht nach rechts geneigt und nach links zum Betrachter hin gedreht, erwartet sie ihre Hinrichtung, mit gefalteten Händen ins Gebet versunken. Eine Krone auf ihrem Haupt weist Katharina als Königstochter aus;¹ als Heilige kennzeichnet sie ein Nimbus mit aus dem Kreidegrund herausgearbeiteten Wülsten am Außenrand und drei von Rillen getrennten Wülsten auf dem halben Radius. Sie trägt einen Rock aus Goldbrokat und hat ein weißes Manteltuch über die Schultern gelegt, das glatt an ihrem Leib herabfällt. Dessen unteres Ende staut sich am Boden wie ein halbkreisförmiger Schild um die Figur herum, die dadurch noch entrückter wirkt. Ihr Henker links hinter der Heiligen ist ein Mann mittleren Alters mit vollem dunklen Strubbelhaar und derben Gesichtszügen. Er steht in einer breiten Schrittstellung nach links begriffen und holt mit einer leichten Wendung des Oberkörpers nach hinten aus. Mit beiden Händen hat er das Krumm-

¹ Der Legende nach war ihr Vater Costus König von Zypern; vgl. P. ASSION, Art. „Katharina (Aikaterinē) von Alexandrien“, in: LCI, Bd. 7, Sp. 289–297, hier Sp. 290; Die LEGENDA AUREA des Jacobus de Voragine, übers. v. Richard Benz, Heidelberg 1975, S. 917–924, hier S. 918f.

² Vgl. Ruth MELLINKOFF, Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages. Berkeley 1993, passim.

³ ASSION (wie Anm. 1), Sp. 290.



Abb. 271: Kölner Meister um 1470/80, Enthauptung der hl. Katharina, Frankfurt, Städel



Abb 272: Kölner Meister um 1470/80, Engel mit dem Leichnam der hl. Katharina, Frankfurt, Städel



Abb. 273: Kölner Meister um 1470/80, Enthauptung der hl. Katharina, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

schiger Krone auf. Daneben schneidet der rechte Bildrand einen Busch an. Hinter der Hügelkuppe schlängelt sich ein Sandweg um eine leichte Erhebung herum auf eine Stadt zu. Eine Mauer mit Stadttor und Wehrtürmen umgrenzt einen Bezirk, aus dem mehrere Kirchtürme aufragen. Die Bildmitte nimmt im Mittelgrund eine weite Ebene ein, die links von der Stadt in eine bereits der Blau-trübung unterliegende Hügelkette mit Bäumen und Buschwerk übergeht. Hinter der Stadt taucht am Horizont

eine zweite solche Hügelkette in lichtem Ton auf. Der wolkenlose Himmel hellt sich zum Horizont hin ebenfalls bis zu beinahe reinem Weiß auf.

ENTRÜCKUNG (SG 446):

Auf dem zugehörigen Bild tragen Engel den Leichnam der entthaupteten hl. Katharina sowie ihren Kopf vor einer Landschaft in die Lüfte empor. Im äußersten Vordergrund des Bildes grenzen einige Felsblöcke rechts und links eine



Abb. 274: Kölner Meister um 1470/80, Engel mit dem Leichnam der hl. Katharina, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

Sandfläche ab, deren ovalen Umriss die hintere Abgrenzung zum Hügel links und zur Wiese rechts vervollständigt. Über diesem Oval schwebt der kopflose Rumpf der Heiligen, von vier Engeln getragen, waagerecht mit dem Hals nach rechts. Die Heilige ist noch immer in ihren Brokatrock gekleidet; ihr weißer Mantel ist zum Grabtuch umfunktioniert und hüllt den ganzen Körper ein. Anscheinend stecken ihre Hände in Umschlägen des Manteltuchs, und sie hat die Hände in den Schoß gelegt; denn

mächtige Ziehfalten im Tuch führen von beiden Schultern dorthin.

Dennoch bliebe der horizontal in der Luft schwebende Leichnam ein etwas ödes Thema, gelänge es dem Maler nicht, die Komposition dadurch zu beleben, daß er die vier tragenden Engel auf höchst phantasievolle Weise differenziert. Am linken Bildrand schwebt ein mit einer weißen Tunika bekleideter Engel, der im Profil nach rechts gegeben ist, annähernd senkrecht mit leicht vorgestreckten Bei-



Abb. 275: Kölner Meister um 1470/80, Enthauptung der hl. Katharina, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

nen. Mit angewinkelten Armen hält er den Leichnam am Fußende. Seine Flügel sind außen orange, innen gelb gefiedert; der rechte erscheint parallel zum rechten Bildrand aufgestellt im Profil, der linke schräg nach hinten abgespreizt. Auch der Kopf des Engels ist im Profil zu sehen; mit großen Augen blickt er aufmerksam geradeaus und hat den Mund weit geöffnet, als riefe er den anderen etwas zu. Hinter dem Leichnam taucht ein merklich kleinerer Engel in rosafarbener Tunika auf, dessen Oberkörper frontal gesehen ist. Mit gesenktem Kopf und fast geschlossenen Augen scheint er seine Aufgabe wie in Trance zu erledigen. Seine Beine sind nach links geschwungen; um die Füße bauscht sich der Stoff. Vom rechten Bildrand schwebt waagerecht ein ebenfalls in Rosa gekleideter Engel heran, der mit ausbreiteten Armen den toten Körper an den Schultern hält und schräg nach vorn blickt. Die anspruchsvollste – und auch nicht ganz bewältigte – Figurenerfindung stellt jedoch der vorderste Engel dar, der spiegelbildlich zu seinem Gegenüber hinter dem Leichnam konzipiert ist. Unterhalb des Katharinenleibes schwebt er von rechts heran; dabei ist er in Rückansicht gegeben. Aus einem grünen Manteltuch mit rotem Innenfutter, das senkrecht herabfällt, ragt sein Körper von der Hüfte an seitlich nach rechts heraus. Seinen Oberkörper verbirgt das grüne Tuch gänzlich; nur aus dem Ansatz des blauen Flügelpaars, aus dem nach oben rechts blickenden Kopf und einem Stück des rechten Oberarms, der unter dem Rumpf der Toten verschwindet, erschließt der Betrachter die Körperhaltung des Engels.

⁴ CATALOG DER SAMMLUNG (1859), Nr. 130, 131; vgl. VEY (1966), S. 159f; LUST UND VERLUST (1998), S. 509f, Nr. 130, 131.

Hinter den Hauptfiguren schiebt sich von links ein Hügel kulissenartig ins Bild, dessen felsige Kuppe vom linken Bildrand angeschnitten wird und der sanft bis ins rechte Bilddrittel hinein abfällt. Rechts staffeln sich dann weitere sanfte Erhebungen in die Tiefe; im Mittelgrund scheint ein Gewässer auf. Dahinter schließt sich ein leicht ansteigender Hang an, der mit lockeren Baumgruppen bestanden ist. Oben auf dem Hang ragen eine kleine Kirche und ein Haus hinter der größten Baumgruppe hervor. Der Himmel ist ebenso wie auf dem Pendant wolkenlos und hellt sich zum Horizont hin stark auf.

In der Bildmitte schweben am Himmel zwei in lange blaue Tuniken gehüllte Engel, die zwischen sich ein weißes Tuch aufgespannt haben, in dem sie den Kopf der Heiligen tragen. Während das Gewand des rechten Engels nur am Fußende einen Bausch ausbildet,wickelt sich das des linken Engels von der Schulter an spiralförmig um den Leib und schwingt in einem weit über die Füße hinausreichenden Zipfel nach oben aus. Das immer noch gekrönte Haupt der Katharina ist mit geschlossenen Augen schräg nach links vorn ausgerichtet und ein Stück weit in die Stoffbahn eingesunken. Es wird hinterfangen von einem Scheibennimbus mit derselben Profilierung wie auf dem Gegenstück.

PROVENIENZ

- 1859 in der Sammlung des Stadtbaumeisters Johann Peter Weyer in Köln⁴
25. 8. 1862 mit der Sammlung Weyer versteigert bei Herberle (Lempertz), Köln, Nr. 137, 138⁵
1871 in der Hohenzollernschen Sammlung Sigmaringen, Nr. 143, 144⁶
1928 aus der Sammlung Sigmaringen für die Städtische Galerie erworben

ZUGEHÖRIGE TEILE

- a) Disputation der hl. Katharina, 66 x 59 cm, Museum Het Catharijneconvent, Utrecht, Inv. Nr. ABM. s. 30 (Abb. 276)
b) Zerstörung des Rades, 66 x 58 cm, Museum Het Catharijneconvent, Utrecht, Inv. Nr. ABM.s. 31 (Abb. 277)

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Von Carl Aldenhoven wurden die „zwei nicht grade fein, aber flott ausgeführte[n]“ Darstellungen aus der Katharinenlegende erstmals mit dem Meister des Marienlebens in Verbindung gebracht, während er andererseits die Utrechter Bilder, ohne ihre Zugehörigkeit zu demselben Zyklus zu erkennen, dem Meister der Georgslegende gab.⁷ Damit sind die beiden Punkte benannt, zwischen denen die Einschätzung der Werke hin und her pendelte.

⁵ ERINNERUNG AN DIE VERSTEIGERUNG DER GALLERIE J. P. WEYER (1862), Nr. 137, 138.

⁶ LEHNER (1871), S. 40f.

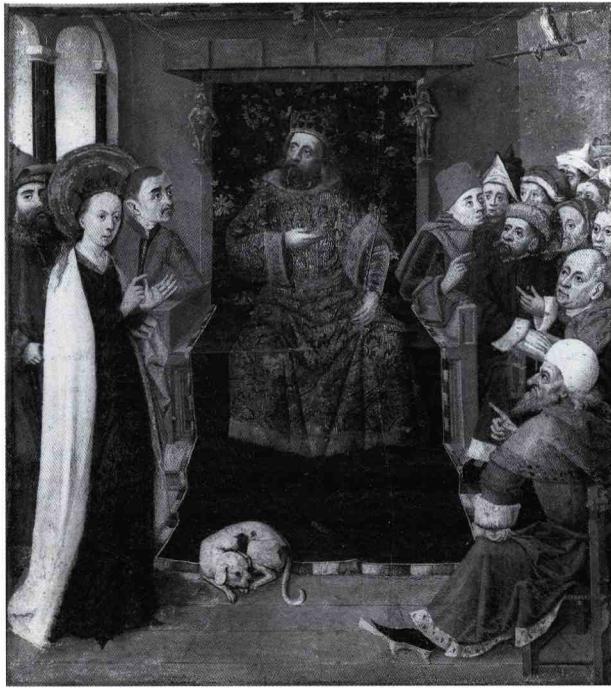


Abb. 276: Kölner Meister um 1470/80, Disputation der hl. Katharina, Utrecht, Museum Het Catharijneconvent



Abb. 277: Kölner Meister um 1470/80, Zerstörung des Rades, Utrecht, Museum Het Catharijneconvent

Während die verschiedenen Berichte aus der Sigmaringer Sammlung, die um die Zeit ihres Verkaufs herum abgefaßt wurden, die beiden Gemälde im Umkreis des Meisters des Marienlebens ansiedeln,⁸ sprach Heribert Reiners in seinem Überblickswerk von 1925 lediglich allgemein von einem Kölner Meister aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.⁹ Anscheinend erkannte erst Alfred Stange 1952 die Zusammengehörigkeit mit den Katharinenszenen in Utrecht.¹⁰ Dadurch wurde er zwangsläufig vor die Wahl gestellt, sich zwischen den unterschiedlichen Zuschreibungen Aldenhovens zu entscheiden, und gab dem Meister der Georgslegende den Vorzug.

Hans Martin Schmidt hat in seiner 1978 gedruckten Bonner Dissertation das Œuvre des Meisters des Marienlebens neu umrissen und auch die Generationsgenossen dieses Malers eingehend untersucht.¹¹ Die Zuschreibung unseres Katharinenzylkus an den Meister der Georgslegende weist er unter Hinweis auf die im Vergleich zu letzterem robustere Figurentypik zurück. Stattdessen ordnet er die Bilder in Frankfurt und Utrecht in das von ihm erstmals zusammengestellte Werk eines anonymen Malers ein, den er nach einem Diptychon im Rheinischen Landesmuseum in Bonn benennt. Als unmittelbarer Anknüpfungspunkt für die Zuweisung dient ihm nicht das namengebende Werk, sondern ein Weltgericht, das sich heute in Zürich befindet (Abb. 278). Zur Funktion des

Zyklus vermutet Schmidt, daß die Bilder ursprünglich nebeneinander hingen, ohne zu einem Retabel verbunden gewesen zu sein. Ferner weist er darauf hin, daß Leinwand schon früher in Köln als Bildträger benutzt worden ist.¹²

Auf einen interessanten wirkungsgeschichtlichen Aspekt unserer Bilder hat Stephan Kemperdick jüngst hingewiesen.¹³ Er vergleicht die Frankfurter Enthauptung mit einem Holzschnitt, den Albrecht Dürer für die 1493 in Basel erschienene Ausgabe des Ritter vom Turn entworfen hat (Abb. 180). Kemperdicks Hinweis auf die vielfältigen Parallelen in der Gesamtkomposition wie in Einzelmotiven überzeugt, man vergleiche beispielsweise das Pferd mit durchgedrückten Beinen vorn oder den prominenten Baum rechts hinten. Mit dieser Beobachtung und der Feststellung weiterer Motive aus Werken Stefan Lochners bei Dürer untermauert Kemperdick seine Vermutung, daß Dürer während seiner Wanderjahre 1490–92, die ihn nach Colmar zu den Brüdern des gerade verstorbenen Martin Schongauer führten, auch Köln besucht habe. Daß er dort den Katharinenzylkus studiert hat und ihn aus frischer Erinnerung während seines Baseler Aufenthalts zitiert, erscheint plausibel. Es ist deswegen besonders bedeutsam, weil die Frankfurter Enthauptung, wie Kemperdick weiter ausführt, ihrerseits in den Grundzügen auf eine Szene aus Stefan Lochners gleichfalls im Städels befindlichen Apostelmythen zurückgeht, nämlich auf die Hinrich-

7 ALDENHOVEN (1902), S. 196f, das Zitat S. 229.

8 RIEFFEL (1924), S. 59; KURZES VERZEICHNIS (1928), S. 9; GOTZ (1930), S. 4.

9 REINERS (1925), S. 182.

10 STANGE (1952), 23.

11 SCHMIDT (1978), S. 107, 249f.

12 Etwa für das Gemälde WRM 51 mit dem Martyrium der hl. Ursula vor der ältesten Kölner Stadtansicht, das aufgrund topographischer Gegebenheiten mit ziemlicher Sicherheit auf 1411 datiert werden kann, vgl. Frank Günter ZEHNDER, Katalog der Altkölnner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI), Köln 1990, S. 340–343, Abb. 222.

13 KEMPERDICK (1993), S. 78.

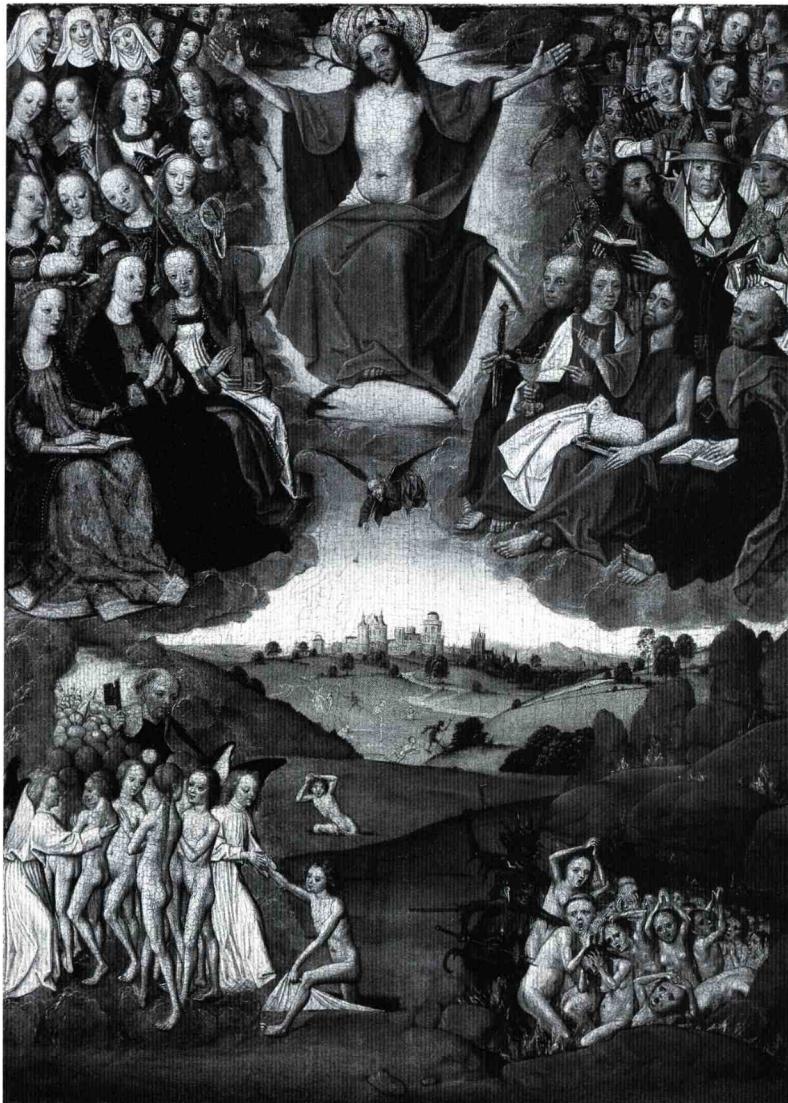


Abb. 278: Kölner Meister um 1470/80,
Weltgericht, Zürich, Fondation Rau

tung des hl. Jakobus d. Ä. (Abb. 157). Daraus folgt, daß Dürer der Leistung unseres Malers indirekt einen recht beachtlichen Tribut zollte; denn auch die Quelle, Lochners Apostelmartyrien selbst, muß er damals in Köln zu Gesicht bekommen haben, wie Kemperdick anhand von anderen Übernahmen nachweist. Trotz seiner überlieferten Wertschätzung für „Meister Stephan“¹⁴ hätte Dürer in diesem Fall also einer aktualisierten Fassung von dessen Komposition den Vorzug gegeben, wie beispielsweise die Pferdegruppe vorne links beweist, die auf Lochners Tafel nicht vorkommt. Dem Schöpfer unserer Gemälde fielet damit eine wichtige Vermittlerrolle zwischen zweien der bedeutendsten Künstler der altdeutschen Malerei zu.

DISKUSSION

Entgegen der älteren Forschung sind die Bilder wohl nicht von Holztafeln übertragen, sondern auf Leinwand gemalt

worden. Dafür sprechen zum einen die am Rand sichtbaren Spanngirlanden, zum anderen die Stückelung der Leinwand: Vor einer Übertragung der nicht allzu großen Bilder hätte man sich wohl ein ausreichend großes Leinwandstück verschafft. Hingegen sind bei originalen Leinwandbildern des 15. Jahrhunderts mitunter solche Stückelungen zu beobachten. Daß der obere Streifen bei beiden Gemälden dieselbe Breite aufweist, läßt darauf schließen, daß die Bildfelder auf eine durchgängige Leinwand gemalt wurden und daß die beiden Szenen nebeneinander angeordnet waren. Inv. Nr. SG 445 hätte sich dabei links und SG 446 rechts befunden. Die beiden Darstellungen in Utrecht ließen sich einerseits von der Erzählfolge her gut in einem oberen Register darüber anordnen; zu überprüfen wäre, ob der 22,5 cm breite Vertikalstreifen am Rand von Inv. Nr. SG 446 auf ABM.s. 31 wiederkehrt. Dem Photo nach zu urteilen, scheint dies jedoch nicht der Fall zu sein; stattdessen ist auch auf dem letzteren Bild der horizontale

14 Vgl. Michael WOLFSON, Hat Dürer das „Dombild“ gesehen? Ein Beitrag zur Lochner-Forschung, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, S. 229–235.

Streifen oben zu erkennen. Wenn dieser 18,5 cm breit ist, müßte ABM.s. 31 links von SG 445 angeordnet gewesen sein. Für einen Altarflügel fiele das Ensemble damit schon erstaunlich breit aus, und es wäre über eine andere Funktion nachzudenken.

Die Darstellungen aus der Katharinenlegende in Frankfurt und Utrecht führen mitten hinein in einen Problemkreis, den Wilhelm Worringer im Jahre 1924 mit einem vielzitierten Aperçu folgendermaßen umschrieben hat: „Über dem Saale, der im Museum deutscher Kunstgeschichtsschreibung zur Kölner Kunst führt, müßte ein Schild stehen: Wegen Neuordnung geschlossen.“¹⁵ Natürlich hat die Kunstgeschichte in den sieben Jahrzehnten, die seither vergangen sind, erhebliche Fortschritte bei der Neuordnung dieses Materials gemacht, die ihren sichtbarsten Niederschlag in den monumentalen Katalogen der Münchener und Kölner Bestände gefunden haben.¹⁶ Daß es bis zur endgültigen Wiedereröffnung des „Köln-Saales“ aber immer noch ein weiter Weg ist, lehrt das Beispiel der vier hier zu besprechenden Bilder. Von vornherein muß zur Ehre der Stilgeschichte allerdings eingeräumt werden, daß der Zustand der Werke eine Einschätzung sehr erschwert: Die blasse Farbigkeit und rauhe, skizzenhaft wirkende Anlage der Städels-Bilder sind zum Teil auf Verputzung zurückzuführen, bei den Utrechter Szenen scheinen Übermalungen den Eindruck darüber hinaus noch weiter zu verfälschen.

Die zunächst ausgesprochene Einordnung in den Umkreis des Meisters des Marienlebens wies durchaus in die richtige Richtung, steht doch der Name dieses Malers wie kein anderer für die Wirksamkeit niederländischen Einflusses in der Kölner Tafelmalerei von etwa 1460 an. Die gelungene tiefenräumliche Entfaltung der Landschaft spiegelt auf unseren Bildern ebenso aktuelle Tendenzen der altniederländischen Malerei wider wie die überaus lebensvolle Figurentypik oder die Schilderung eines Innenraums mit stark verkürzter Decke (Abb. 276). Namentlich bei Dirk Bouts begegnet man solch schweren, stets etwas kantigen Köpfen vollbartiger Männer, und Bouts liebt es auch, die Krone eines einzelnen Baumes an einer Stelle größter Bildtiefe gegen den lichten Himmel zu setzen und dadurch dem Betrachter einen Maßstab sowohl für die Verkürzung als auch für die Luftperspektive in die Hand zu geben.¹⁷

Im Vergleich zu unseren Bildern wirken jedoch Werke vom Meister des Marienlebens oder von dem mit diesem verwandten Meister der Georgslegende altästümlicher. Die Landschaftspläne schieben sich folienhafter ineinander und sind klarer und präziser strukturiert. Die Figuren sind hochaufgeschossen und feingliedriger, der Faltenwurf ist kleinteiliger und flüssiger. Die beiden Maler komponieren mit größerer und subtiler inszenierter Bewegtheit. Häufig erscheinen ihre Gestalten kleiner im Verhältnis zur



Abb. 279: Meister der Georgslegende, Martern des hl. Georg, Köln, Wallraf-Richartz-Museum



Abb. 280: Meister der Georgslegende, Enthauptung und Bestattung des hl. Georg, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Bildfläche und gewinnen daher mehr Raum. Andersherum betrachtet: Die Figuren der Katharinenlegende sind nahsichtiger gesehen, untersetzter proportioniert und agieren wuchtiger und direkter.

Die Gegenüberstellung zweier thematisch vergleichbarer Szenen von jenem Altarwerk des Kölner Wallraf-Richartz-Museums, nach dem der Meister der Georgslegende benannt ist, kann dies illustrieren (Abb. 279, 280): Die Enthauptung und die Bestattung des hl. Georg lassen sich mit den beiden Bildern im Städels vergleichen, während auch die Georgslegende von der wundersamen Zerstörung eines Marterrads erzählt, die zur Konfrontation mit der Utrechter Radzerstörung einlädt. Man achte etwa auf die Proportionierung dieses Foltergeräts oder auf die schlankere Statur des Henkers in Köln; diese Maßverhältnisse sind

¹⁵ Wilhelm WORRINGER, Die Anfänge der Tafelmalerei, Leipzig 1924, S. 278.

¹⁶ Gisela GOLDBERG, Gisela SCHEFFLER, Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland (Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. Gemäldekataloge 14), München 1972; ZEHNDER (wie Anm. 12).

¹⁷ Vgl. beispielsweise den Abraham, den Melchisedek und den Elias des Löwener Abendmahlsaltars, jeweils vor Landschaften mit den beschriebenen freistehenden Bäumen; vgl. Hans BELTING u. Christiane KRUSE, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, S. 216–219, Abb. 109, 112.



Abb. 281: Kölner Meister um 1470/80
Schutzmantelmadonna mit Karmelitern,
Budapest, Szépmüvészeti Múzeum

symptomatisch für den Stilunterschied zwischen dem Georgsmeister und dem Maler unserer Tafeln. Andererseits bestätigt dieser Vergleich aber auch, daß es zwischen den Künstlern Bezüge gibt. Motivisch stimmen die Darstellungen nämlich etwa im Kostüm des Henkers mit dem engen Wams und den zinnoberroten Beinkleidern und Ärmeln durchaus überein. Besonders auffällig wird dies an der Konstruktion des Marterrades, die bis in Details übereinstimmt. Hier wie dort ist die Achse der zwei Räder auf zwei sich oben gabelnde Baumstämme gelagert, die am Boden mit roh zubereiteten Ästen verstrebt sind. Man könnte sich durchaus vorstellen, daß der Maler der Katharinenlegende seinem Marterinstrument seitensverkehrt dieselbe Vorlage zugrundegelegt hat wie der Georgsmeister.

Schmidt hat nun nicht nur zu Recht den abweichenden Stilcharakter der Katharinenlegende festgestellt, er hat auch nach einem Maler im Umkreis des Georgsmeisters gesucht, dem man die Bilder zuschreiben kann. Fündig geworden

ist er bei dem Meister des Bonner Diptychons, den er überhaupt erst als selbständige Persönlichkeit isoliert hat und dessen Werkstatt er die Katharinenszenen zurechnet. Diesen letzten Schritt nachzuvollziehen fällt jedoch schwer. Mindestens ebenso weit wie die Georgslegende ist das namengebende Werk des Bonner Meisters von unseren Bildern entfernt. Die Malerei ist klar und bunt, goldschmiedehaft preziös. Man mag hier mit der Kleinheit der Tafel und ihrer viel besseren Erhaltung argumentieren.¹⁸ Aber zu der preziösen Wirkung trägt der Hintergrund maßgeblich bei, der mit Details aller Art, Variationen von Bäumen, Felsmassiven und Architekturen überladen ist, in dem Tiefen- und Höhenzüge unruhig ineinander verschachtelt sind. Im Vergleich dazu erscheinen die Frankfurter Hintergründe geradezu einfach und übersichtlich. Auf ähnliche Weise sind auch die Figuren der Reitergruppe rechts auf verwirrende Weise miteinander verzahnt. Und schließlich ist der Figurentypus wiederum graziler und feingliedriger.

Wohlweislich vergleicht Schmidt die Katharinenlegende in Frankfurt und Utrecht auch gar nicht mit dem Bonner Diptychon selbst, sondern mit einem anderen Werk, das er dem Meister des Bonner Diptychons zuschreibt, einer Weltgerichtstafel im Besitz der Fondation Rau in Zürich (Abb. 278).¹⁹ Dieser Vergleich vermag allerdings wirklich zu überzeugen. Schmidt weist auf die Köpfe der Philosophen in der Utrechter Disputation hin, von denen zwei als Paulus und Johannes d. T. unter den Beisitzern zur Linken des Gerichtschristus wiederkehren.²⁰ Der Kopf der Märtyrerin selbst mit ihrer flachen Krone findet sich dann bei den weiblichen Heiligen in der vordersten Reihe, etwa bei der Katharina oder der neben ihr sitzenden Muttergottes. Der strenge Profilkopf des Engels links außen auf der Entrückung des Leichnams kehrt mit exakt derselben Frisur am linken Bildrand der Gerichtstafel wieder. Man beachte auch das etwas unmotivierte Faltengeschiebe am langgestreckten Ärmel des kleinen Engels, der dort Seelen in Empfang nimmt; denn dieselbe Gestaltungsweise ist besonders bei dem Ärmel des Engels ganz rechts auf der Entrückung zu verzeichnen. Überhaupt stimmt der Faltenstil, der bei aller Hartbrüchigkeit ein wenig teigig anmutet, hier wie dort überein. Sehr verwandt ist auch die Landschaft des Weltgerichts mit ihren ein wenig leeren und unstrukturierten Hügeln im Mittelgrund, die kulissenartig ineinandergeschoben sind, und dem entspannten Fernblick auf ein nur leicht ansteigendes Panorama mit Stadtsilhouette und verstreuten Baumgruppen.

Wenn die Weltgerichtstafel unbedingt derselben Hand zuzuweisen ist wie die Katharinenlegende, diese Hand aber im Bonner Diptychon nicht wiedererkannt werden kann, dann folgt daraus, daß auch das Weltgericht entgegen Schmidts Auffassung aus dem Œuvre des Meisters des

18 Das hier abgebildete Sebastians-Martyrium misst 39,2 x 25,4 cm und ist laut Schmidt vorzüglich erhalten; vgl. SCHMIDT (1978), S. 243f, Nr. 43, Abb. 128–130.

19 Vgl. zuletzt SCHMIDT (1978), S. 100, 242, Nr. 41, Abb. 126; Ausst. Kat. STEFAN LOCHNER. Meister zu Köln, Wallraf-Richartz-Museum Köln, 1993, S. 380f, Nr. 70; Ausst. Kat. HIMMEL, HÖLLE, FEGEFEUER, Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 1994, S. 340f, Nr. 131.

20 Der (von vorne gezählt) zweite Kopf in der vordersten Reihe der Philosophen entspricht dem Kopf des Paulus, der links daneben befindliche dem des Johannes. An den männlichen und weiblichen Köpfen fallen übrigens auch die stets niedrig ansetzenden Ohren auf.

Bonner Diptychons ausgeschieden werden muß. Diese Einsicht kommt indessen nicht unerwartet. Schmidt selber hat den Abstand zum Bonner Diptychon wahrgenommen und das Weltgericht als frühestes Werk ganz an den Anfang der Karriere seines Meisters gesetzt.²¹ Im Katalog der Lochner-Ausstellung wurde die Zürcher Tafel dann jüngst für den Meister der Verherrlichung Mariae in Anspruch genommen. Allerdings erscheint meiner Ansicht nach auch der Vergleich mit dem namengebenden Hauptwerk dieses Malers, auf das der Katalog ausdrücklich verweist, nicht schlüssig.²² Auf der Tafel mit der Verherrlichung Mariae sind die Wolkenkränze schematischer gebildet, die Landschaft ist anders aufgebaut (größere Höhenunterschiede und starker Tiefenzug in der Mitte), und die Köpfe sind glatter gestaltet, insbesondere die Frauengesichter wirken länglicher im Kontur und wie gedrechselt in ihrer plastischen Erscheinung.

Es erscheint in Anbetracht dieser Zweifel wenig sinnvoll, sich bei der Einordnung der Katharinenlegende auf einen der bislang von der Forschung herauspräparierten Notnamen festzulegen. Vielleicht wird man auch den Schöpfer der Frankfurter und der Utrecht Bilder am Ende als eigenständige Künstlerpersönlichkeit isolieren müssen, so wie dies mit dem Meister des Bonner Diptychons geschehen ist. Klar benennen möchte ich daher diejenigen Werke, die m. E. mit Sicherheit von seiner Hand stammen. Außer dem Weltgericht der Fondation Rau kommt ein weiteres Werk dafür in Betracht, das Schmidt ebenfalls dem Meister des Bonner Diptychons zugeschrieben hat, eine Schutzmantelmadonna mit Karmelitermönchen in Budapest (*Abb. 281*).²³ Maria ist der hl. Katharina unseres Zyklus wie aus dem Gesicht geschnitten; man beachte insbesondere das niedrig ansetzende Ohr und die Form der Krone. Die knienden Mönche sind schwere und voluminöse Gestalten; ihre lebendigen Gesichter sind mit denjenigen der Philosophen in der Disputation eng verwandt. Der Marienmantel und die Chorhemden der Mönche fallen mit der gleichen Schlichtheit und Geradlinigkeit in der Faltenführung, die auch beim Katharinenmantel zu beobachten war.

Eine weitere Parallele zwischen dem Zürcher Weltgericht und unseren Szenen aus der Katharinenlegende ist beachtenswert, weil sie die künstlerische Herkunft des Malers betrifft. Wie der Lochner-Katalog richtig bemerkt, orientiert sich die Weltgerichtsdarstellung der Fondation Rau in einigen Punkten fraglos an Stefan Lochners Jüngstem Gericht im Wallraf-Richartz-Museum (*Abb. 175*). Namenslich der Empfang der Seelen am Himmelstor durch Petrus und die Engel verrät in einigen Figuren (auch in der des Apostels selbst) das Vorbild. Ich würde sogar so weit gehen, die Drapierung des Manteltuchs beim Weltgerichter auf Lochners Gerichtstafel zu beziehen, da sie, vom knitterigen Faltenstil abgesehen, mit dem dortigen Gewandverlauf übereinstimmt. Auch bei den Verdammten

finden sich weitere Reminiszenzen, etwa in dem auch von Lochners mehrfach wiederholten Motiv des Händeringens über dem Kopf. Vor allem die Malweise der nackten Leiber mit ihrer starken Weißhöhung, die den Akten eine elfenbeinerne Glätte verleiht, belegt, daß der Künstler Lochners Weltgericht eingehend studiert haben muß. Nach Kemperdicks oben zitiert Beobachtung geht aber auch die Enthauptung der hl. Katharina im Städels auf Lochners Apostelmartyrien zurück. Unser Maler war mit Lochners Schaffen anscheinend bestens vertraut, ohne daß er deswegen retrospektiv wirkt: Denn er verschmilzt die Erfindungen des bedeutendsten Kölner Malers mit einer Bildauffassung und einer Formensprache, die den aktuellen niederländisch geprägten Tendenzen seiner Zeit vollkommen entspricht.

B.B.

LITERATUR

- 1859 CATALOG DER SAMMLUNG von Gemälden älterer Meister des Herrn Johann Peter WEYER, Stadtbaumeister a. D. und Ritter des Leopold Orden, Köln 1859, Nr. 130, 131
- 1862 ILLUSTRIERTER KATALOG DER REICHEN GEMÄLDE-GALLERIE DES HERRN J. P. WEYER, 25. 8. 1862, J. M. Heberle (H. Lemperitz), Köln 1862, S. 38, Nr. 137, 138
- 1862 ERINNERUNG AN DIE VERSTEIGERUNG DER GALLERIE J. P. WEYER, verkauft am 25. August 1862 durch J. M. Heberle in Köln, Köln 1862, Nr. 137, 138
- 1871 F. A. LEHNER, Fürstlich Hohenzollern'sches Museum zu Sigmaringen. Verzeichniß der Gemälde, Sigmaringen 1871, S. 40f, Nr. 143–144
- 1902 Carl ALDENHOVEN, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902, S. 229
- 1924 Franz RIEFFEL, Das fürstlich hohenzollernsche Museum zu Sigmaringen. Gemälde und Bildwerke, in: Städels-Jahrbuch 3/4, 1924, S. 59
- 1925 Heribert REINERS, Die Kölner Malerschule, Mönchengladbach, Bonn/Leipzig 1925, S. 182, Abb. 180
- 1928 KURZES VERZEICHNIS, S. 9, Nr. 25–26
- 1930 Oswald GOTZ, Berichte: Städel'sches Kunstinstitut, Gemäldegalerie, in: Oberrheinische Kunst 4, 1930, S. 4–6, hier 4
- 1952 STANGE, DMG 5, S. 23, Abb. 35–36
- 1966 Horst VEY, Johann Peter Weyer, seine Gemäldesammlung und seine Kunstliebe, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 28, 1966, S. 210, S. 246
- 1967 STANGE, KV, Bd. 1, S. 58f, Nr. 152c–d
- 1978 Hans Martin SCHMIDT, Der Meister des Marienlebens und sein Kreis (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmalen im Rheinland 22), Düsseldorf 1978, S. 107, 249f, Nr. 49, Abb. 144–145
- 1987 Ausst. Kat. HELSE EN HEMELSE VROUWEN. Schrikbeelden en voorbeelden van de vrouw in der christelijke cultuur, Utrecht 1987, S. 115f, Nr. 74, Abb. 101c–d
- 1993 Stephan KEMPERDICK, Zur Lochnner-Rezeption außerhalb Kölns, in: Ausst. Kat. Stefan Lochner. Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung, Köln 1993, S. 69–80, hier S. 78, Abb. 13
- 1998 LUST UND VERLUST II. Corpus-Band zu Kölner Gemälde-Sammlungen 1800–1860, hg. v. Hiltrud Kier und Frank Günther Zehnder, Köln 1998, S. 510, Nr. 130, 131
- 1999 Bodo BRINKMANN, in: Brinkmann, Sander, S. 20, 67, Tf. 168, 169

21 SCHMIDT (1978), S. 100.

22 Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 119; vgl. ZEHNDER (wie Anm. 12), S. 405–410, Abb. 261.

23 Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 156; vgl. János VEGH, Deutsche und böhmische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts, Budapest 1967, Abb. 21; SCHMIDT (1978), S. 105f, 248, Nr. 48, Abb. 141.

MEISTER DES HAUSBUCHS (MEISTER DES AMSTERDAMER KABINETTS)

tätig am Mittelrhein um 1470–1510

Der Künstler erhielt seinen Notnamen nach den Illustrationen des sogenannten Mittelalterlichen Hausbuchs (Fürstlich Waldburg-Wolfeggische Sammlung, Schloß Wolfegg), einer Zusammenstellung unterschiedlicher Gebrauchstexte, darunter Rezepte, Abhandlungen zu Kriegstechnik und Metallurgie. Den eigentlichen Kern seines Œuvres bilden jedoch 89 Kaltnadelstiche (Abb. 296, 358, 360), die meist nur in jeweils einem Exemplar erhalten sind und sich zum größten Teil im Rijksprentenkabinet Amsterdam befinden. Der Künstler wird daher auch mit dem Notnamen Meister des Amsterdamer Kabinetts bezeichnet, welcher in der frühen Forschung gängig war und an sich treffender, doch insbesondere im deutschen Sprachraum seit Beginn des 20. Jahrhunderts weit weniger gebräuchlich ist. Von den 40 Federzeichnungen des „Hausbuchs“ lassen sich dem Stecher indes nur die sieben Planetendarstellungen – möglicherweise sogar nur drei von ihnen – zuschreiben.

Die durchweg unbezeichneten Stiche werden, entsprechend einer von Curt Glaser 1910 etablierten Chronologie, gewöhnlich in den Zeitraum von etwa 1470 bis 1490 geordnet, wobei es nur wenige äußere, d. h. über die reine Stilkritik hinausgehende Anhaltspunkte zur Datierung gibt. Die überaus lebendigen Darstellungen, meist weltlichen Sujets gewidmet, und die äußerst subtile Ausführung lassen diese Werkgruppe sehr homogen erscheinen. Wenn auch die Funktion der Stiche – etwa als Ateliervorlagen oder als eigenständige Sammelstücke – strittig geblieben ist, gab es folglich nie ernsthafte Zweifel an ihrer künstlerischen Zusammengehörigkeit. Um andere mögliche Werke des Meisters entbrannten dagegen bis heute teils heftige Kontroversen. Die Zuschreibungen an den Stecher wuchsen vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer wahren Flut an und brachten ihm weitere Federzeichnungen, Holzschnitte, Miniaturen, Glasmalereien oder deren Entwürfe, sogar Skulpturen und beson-

ders eine Vielzahl von Gemälden ein. Es konnten sich jedoch nur die wenigsten dieser Vorschläge halten, darunter eine kleine Zahl von Zeichnungen und eine Reihe von Tafelbildern, die im wesentlichen um die Frankfurter Auferstehung und die zugehörigen Retabelfragmente sowie ein in Gotha befindliches Bildnis eines jungen Paares (Abb. 295) gruppiert werden und die gewöhnlich als Hauptwerke des Meisters selbst oder aber eines Künstlers aus seiner Umgebung gelten. Die fraglichen Gemälde werden meist in den Zeitraum von etwa 1480 bis 1505/10 eingeordnet.

Ungeklärt blieb die Identität des Stechers bzw. des oder der Künstler aus seiner Umgebung; der meistdiskutierte Vorschlag, ihn mit dem aus Utrecht stammenden, in Mainz tätigen Erhard Reuwich zu identifizieren, muß letztlich als nicht überzeugend angesehen werden. Demgegenüber kann jedoch der Ort der Tätigkeit des oder der Künstler mit Sicherheit am Mittelrhein vermutet werden. Verbindungen lassen sich von einzelnen Werken u. a. zum Heidelberger Hof, nach Mainz und nach Speyer feststellen. Insbesondere seine Stiche weisen den Anonymus als den bedeutendsten spätgotischen Künstler dieser Region aus.

LITERATUR: Curt GLASER, Zur Zeitbestimmung der Stiche des Hausbuchmeisters, in: Monatshefte für Kunsthistorische Wissenschaft 3, 1910, S. 145–156; Helmuth Th. BOSSERT, Willy F. STORCK, Das Mittelalterliche Hausbuch nach dem Originale im Besitz des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee, Leipzig 1912; Jan Piet FILEDT KOK (Hg.), Ausst. Kat. Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder der Meister des Amsterdamer Kabinetts, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, 1985; Daniel HESS, Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“. Studien zur Hausbuchmeisterfrage (Diss. Stuttgart), Mainz 1994

AUFERSTEHUNG CHRISTI

INV. NR. SG 447

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Tanne (*Abies alba*), 131,9 (± 0,1) x 76,1 (± 0,1) x 0,5 cm, gedünnt und parkettiert,¹ mit Leinwand unterklebt
6 senkrecht angeordnete Bretter mit senkrechter Maserung (Breite von links nach rechts): Brett I oben 11,8, unten 10,4 cm; Brett II oben 14,6, unten 15,1 cm; Brett III oben 17,2, unten 16,4 cm; Brett IV oben 14,3, unten 13,8 cm; Brett V oben 13,5, unten 14,0 cm; Brett VI oben 4,2, unten 6,5 cm

Malfläche:

129,8 (± 0,2) x 74,7 (± 0,2) cm, Malkanten ringsum erhalten

Zustand der Malerei:

insgesamt hervorragend. Leicht gelblicher Firnis; insbesondere unten zudem ältere, verbräunte Firnisreste.² Kleinere Retuschen über abgeplatzten Krapp-Partien im roten Mantel Christi und vor allem in der Kreuzesfahne. Am linken Bildrand, neben dem Kopf des vorderen Wächters, ein etwa 15 cm langer Streifen gekittet und bis in den Helm hinein retuschiert. Retuschiert zwei längere, senkrechte Risse, der eine entlang des rechten Arms des Mannes über dem Sarkophagdeckel, der andere mittig durch die Schmalseite des Sarkophags verlaufend. Verputzungen und Wischspuren im Goldgrund.

Rückseite des Bildträgers:

rechts oben auf dem Parkett ein Klebzettel mit der Aufschrift „S.G. 447“ in blauer Wachskreide; rechts auf halber Höhe ein Klebzettel mit Stempelaufdruck mit Wappen und Umschrift „HAUPTZOLLAMT KARLSRUHE Nr. 5“, durchkreuzt mit Kugelschreiber

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Polimentvergoldung liegt auf einem orange-roten Bolus. Als Besonderheit der Malerei fallen in lasierender Farbe ausgeführte Schraffuren auf, die stellenweise, vor allem im roten Mantel Christi, zur Verstärkung von Schatten auf die Farbflächen gelegt wurden. Darüber hinaus weist die Malerei auch in anderen Bereichen, speziell den Inkarnaten, eine strichelnde, naß in naß gearbeitete Struktur auf, obgleich dort offenbar Öl als Bindemittel verwendet wurde.³

Zum Goldgrund hin wurden die zu malenden Formen wie üblich vogeritzt, wobei ein großer kahler Baum auf dem Hügel am rechten Bildrand nicht ausgeführt wurde. Die Malerei selbst wird durch eine sehr ausführliche Unterzeichnung vorbereitet (*Abb. 283*). Die Formen sind fast durchweg nicht nur in ihren Konturen umrissen, sondern werden, bis hin zu Details wie einzelnen Fingern, durch Schraffuren plastisch herausgearbeitet. Das Interesse richtet sich dabei vornehmlich auf die Modellierung an sich, weniger auf die Beleuchtung des einzelnen Gegenstandes. Dennoch werden auch Schattenzonen am Boden, sogar Schlagschatten unterzeichnet – so unter dem linken Unterschenkel des vorn liegenden Wächters und selbst dort, wo die Stangenwaffe des mittleren linken Wächters auf den Boden stößt. Sparsam gesetzte Striche oder Schraffuren deuten auf glatten Flächen wie dem Boden oder der Stirnwand des Sarkophags Materialität an. Bereits im nur unterzeichneten Zustand muß die Tafel mit dieser Detailierung und ihrer Differenzierung von Tonwerten eine sehr bildmäßige Wirkung gehabt haben.⁴

Die Unterzeichnung weicht nur in kleinen, ikonographisch bedeutungslosen Details, etwa vereinzelten Faltenkonturen, von der Malerei ab. Sie ist gleichmäßig mit dem Pinsel ausgeführt. Die Strichstärke schwankt etwas, Konturlinien sind meist ein wenig stärker; bei Gewandfalten enden sie gelegentlich in kleinen Haken. Schraffuren werden sehr systematisch eingesetzt (*Abb. 284*). Es

1 Die Parkettierung erfolgte erst nach dem Erwerb der Tafel durch die Städtische Galerie, wie Alfred Wolters in einem Schreiben vom 25. 11. 1932 an Robert Oertel, Freiburg/Br., mitteilte (Durchschlag in der Bildakte, Städels).

2 Es handelt sich beim heutigen Firnis nicht um den originalen, wie bei HESS (1994), S. 154, erwogen.

3 Vgl. die Charakterisierung bei HESS (1994), S. 72–74, der davon spricht, daß hier gleichsam eine Arbeitsweise der Temperamalerei auf die Ölmalerei übertragen sei.

4 Es wäre überlegenswert, ob diese weitgehende Unterzeichnung – neben der Vorbereitung zur Ausmalung – vielleicht auch dazu gedient haben könnte, dem Auftraggeber präsentiert zu werden, etwa um dessen Einverständnis und Bewunderung zu erlangen; vgl. ähnliche Überlegungen von Julien CHAPUIS, The Cologne „Last Judgment“ and the Originality of Stefan Lochner’s Graphic Style, in: Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque XI, 1995, Louvain-la-Neuve 1997, S. 53–60.

überwiegen dichte Parallelschraffuren, die zumeist diagonal geführt werden und sich entsprechend der Form des jeweiligen Gegenstands leicht krümmen können. Stellenweise, doch seltener, finden sich Kreuzschraffuren, in den Draperien auch mehrfach Reihen von Häckchen und kammartig an der Konturline ansetzende Strichlein. In den Inkarnatpartien herrschen feine Parallelschraffuren vor, die wie eine Entsprechung zum strichelnden Auftrag der Malschicht erscheinen.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tannenholzbretter ergab für Brett I einen jüngsten Jahrring von 1443, für Brett III von 1453; letzterer bezeichnet zugleich das früheste mögliche Fälldatum.⁵

BESCHREIBUNG

Die Auferstehung findet, wie in der nordalpinen Kunst des 15. Jahrhunderts üblich, in offener Landschaft statt.⁶ Deren hügelige, von Goldgrund überfangene Weite verdichtet sich im Vordergrund zu einem engen, von kleinen Felsbuckeln umschlossenen Platz, an dem der schwere graue Steinsarkophag bildeinwärts aufgestellt ist; perspektivisch fluchtet dieser nach links, also zur ehemaligen Mitteltafel des Altars hin. Christus steht auf dem Erdbothen neben dem Sarkophag, den die unversehrten, mit einem Judenhut bezeichneten grünen Siegel und der ungeöffnet auf dem Deckel Schlafende dezidiert als ungeöffnet ausweisen. Das Motiv betont das Wunderbare des Ereignisses und verleiht zugleich wohl der Vorstellung von der Parallelität der Auferstehung Christi und seiner Geburt aus dem „verschlossenen“ jungfräulichen Leib Mariens Ausdruck.⁷

Die Gestalt des Auferstandenen erscheint kräftig, fast untersetzt. Er trägt das Lendentuch und den dunkelroten Mantel, der so über die Schultern und um die Hüften gezogen ist, daß der Oberkörper, dessen Hautbeschaffenheit seltsam faltig, beinahe etwas schlaff wirkt, und die Beine weitgehend sichtbar bleiben. Christi Haupt wird von einem einfachen Scheibennimbus mit Lilienkreuz hinterfangen, dem wiederum das Grün eines dicht bewaldeten Hügels im Landschaftshintergrund als Fond dient. In leichter Körperfrehnung wendet sich der Erlöser nach vorn und blickt in Richtung des Betrachters, während er sich offenbar anschickt, die Rechte im Segengestus zu erheben; in der Linken hält er den Kreuzstab mit flatternder, rot-weißer Kreuzesfahne.

Sechs bewaffnete Krieger sind als Wache um den Sarkophag versammelt, doch schlafen vier von ihnen tief und fest, einer sogar stehend, indem er mit dem Oberkörper

auf dem Sarkophagdeckel wie über einem Wirtshaustisch liegt. Lediglich der hintere und der vordere Wächter auf der linken Seite erwachen und heben schlaftrunken die Köpfe. Der vordere, dessen Helm in skurriler, offenbar unglimpfend zu verstehender Weise von einem Geweih geziert wird, scheint das Geschehen noch kaum zu begreifen, der hintere aber glotzt erstaunt, sogar erschrocken zum Auferstandenen. Die bunte, sparsam mit orientalisierenden Details wie einem Turban bereicherte Kleidung der Krieger wird in ihrer Beschaffenheit ebenso präzise geschildert wie die Bewaffnung, insbesondere die Armbrust des graublau Bekleideten, der seitlich rechts so überzeugend auf einem Felsklotz schlummert.

Von links oben schwebt im Goldgrund ein geflügelter Engel in Albe heran, die linke Hand zum Sprechgestus erhoben, in der Rechten ein Szepter haltend. Ihn allein werden in Kürze die drei Marien⁸ vorfinden, die sich bereits rechts im Mittelgrund mit ihren Salbgefäßern dem Grab nähern und damit auf die nächste Begegnung am Ostermorgen vorausweisen.

PROVENIENZ

1852	in der Sammlung Johann Peter Weyer, Köln ⁹
25.8.1862	mit der Sammlung Weyer versteigert bei Heberle (Lempertz), Köln, Nr. 27; erworben von Prof. Andreas Müller, Düsseldorf, für Fürst Karl-Anton zu Hohenzollern-Sigmaringen ¹⁰
bis 1928	in der Fürstlich-Hohenzollernschen Sammlung Sigmaringen ¹¹
1928	erworben für RM 143600 für die Städtische Galerie

ZUGEHÖRIGE TEILE

- a) Letztes Abendmahl, Nadelholz, 131 x 75 x 0,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 2073 (Abb. 290); ehemalige Außenseite der Frankfurter Tafel
- b) Ecce Homo, Nadelholz, 131,5 x 76,5 x 0,5 cm, Freiburg i. Br., Augustinermuseum, Inv. Nr. 11531c (Abb. 287); ehemalige Innenseite von c)
- c) Fußwaschung, Nadelholz, 131,5 x 75 x 0,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 2072 (Abb. 289); ehemalige Außenseite von b)
- Wahrscheinlich zugehörig:
- d) Kalvarienberg, Nadelholz, 173,5 x 131 cm, Freiburg i. Br., Augustinermuseum, Inv. Nr. 11531a (Abb. 288)

5 Vgl. den Anhang von Peter Klein.

6 Zur Auferstehung vgl. P. WILHELM, Art. „Auferstehung Christi“, in: LCI, Bd. 1, Sp. 202–218.

7 Dies Motiv kommt in der zeitgenössischen Kunst häufig vor, vgl. ebd. Sp. 216f.

8 Jesu Mutter, ganz in Blau, befindet sich links in der Gruppe, Maria Magdalena rechts.

9 BESCHREIBUNG DES INHALTES DER SAMMLUNG (...) WEYER (1852), Nr. 19. 10 VEY (1966), S. 203.

11 Die Tafel befand sich als Nr. 22 unter den 50 bedeutenden Gemälden der Sammlung Sigmaringen, von denen 1868 bei Eduard Ebner, Stuttgart, photographische Reproduktionen erschienen.

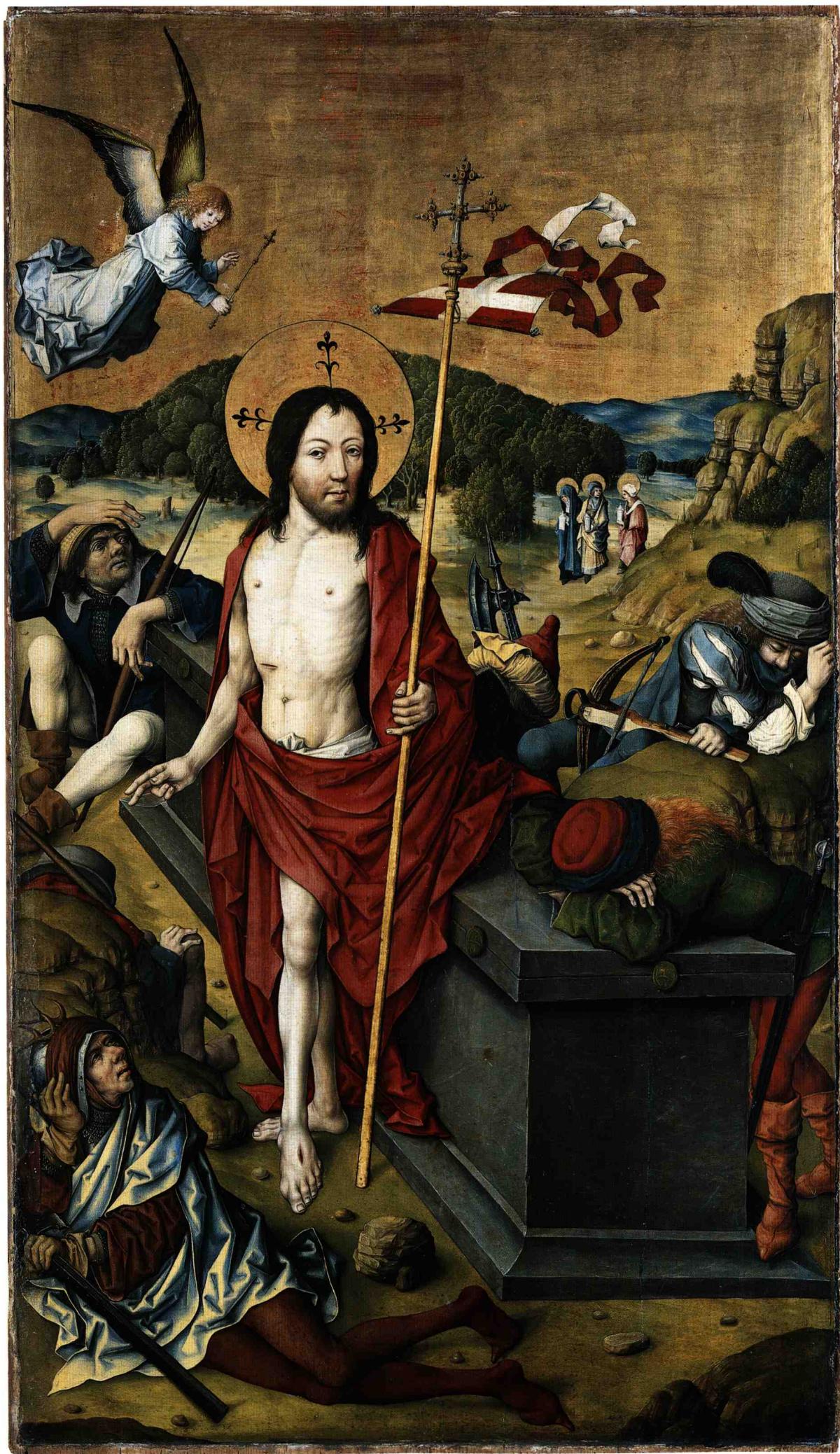


Abb. 282: Meister des Hausbuchs, Auferstehung Christi, Frankfurt, Städel

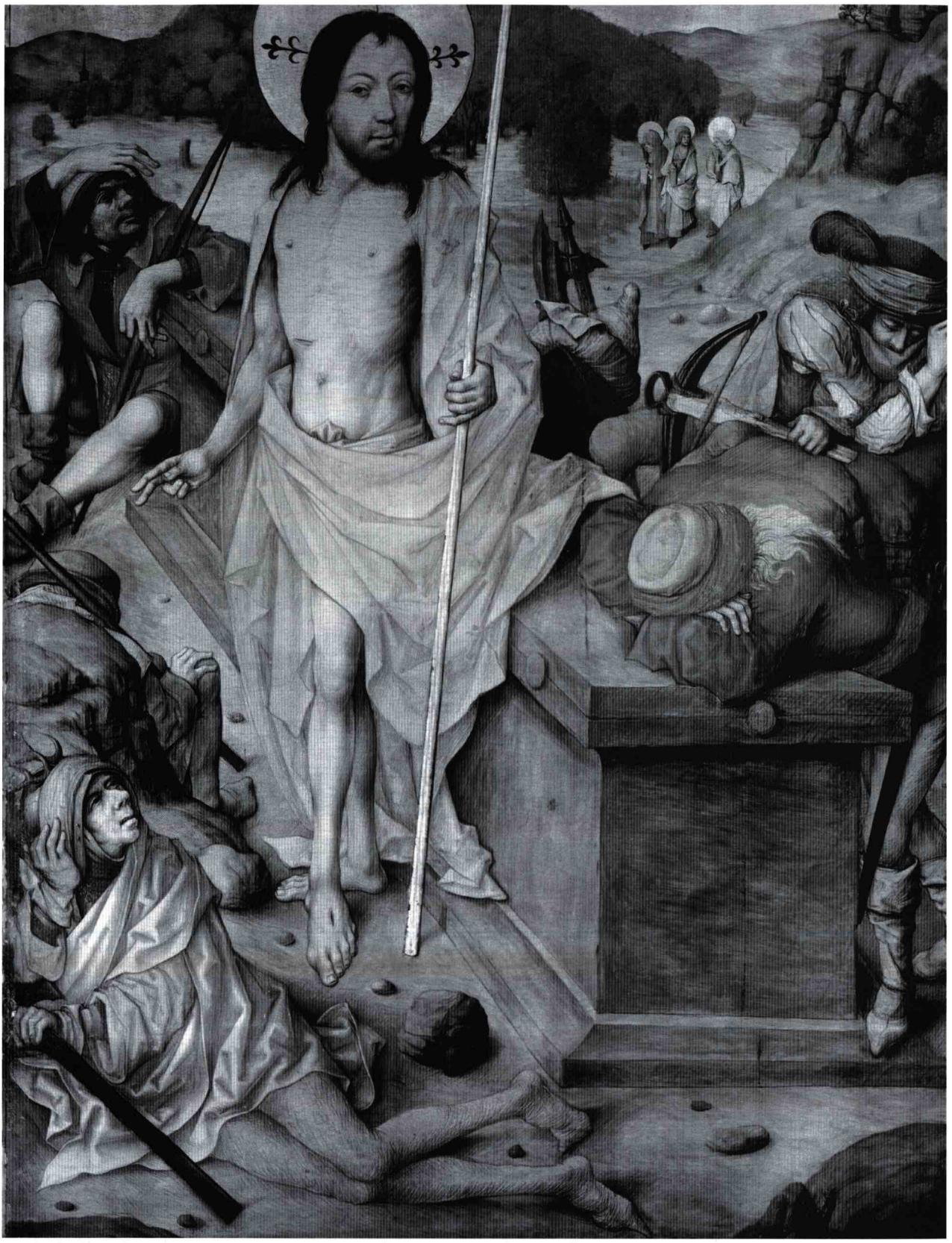


Abb. 283: Meister des Hausbuchs, Auferstehung Christi, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

- e) Christus vor Kaiphas, Nadelholz, 77 x 131,5 x 0,5 cm; Freiburg i. Br., Augustinermuseum, Inv. Nr. 11531b (Abb. 291)¹²

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Bereits bei ihrer ersten Erwähnung um die Mitte des 19. Jahrhunderts, im Katalog der Kölner Sammlung Weyer,¹³ wurde die Auferstehungstafel als ein anonymes Werk aus der Zeit Martin Schongauers bezeichnet. Nachdem sie zwischenzeitlich als Arbeit Michael Wolgemuts gegolten hatte, ordnete Ludwig Scheibler sie mit dem fortgeschrittenen Kenntnisstand der 1880er Jahre wiederum in den Schongauer-Umkreis ein und führte sie mit einigen stilistisch verwandten Gemälden zusammen, darunter dem Mainzer Marienleben und zwei damals in Privatbesitz befindlichen Altarflügeln mit Christus vor Kaiphas und dem Ecce Homo (Abb. 287, 291).¹⁴ Max J. Friedländer brachte diese Gruppe dann erstmals mit dem Meister des Amsterdamer Kabinetts in Verbindung.¹⁵ Nur wenig später erschien Eduard Flechsigs grundlegender Aufsatz, in dem er, gestützt auf Vergleiche mit den Kaltnadelstichen, ein weit über diese Werke hinausgehendes malerisches Œuvre für den Hausbuchmeister zusammenstellte.¹⁶ Bald darauf erweiterte er diese Werkgruppe sogar noch, unter anderem um den in Freiburg aufbewahrten Kalvarienberg (Abb. 288), dem er die genannten, mittlerweile ebenfalls in Freiburg befindlichen Flügelbilder zuordnete.¹⁷

Gegen Flechsigs insgesamt sehr großzügige Zuschreibungen erhob sich jedoch alsbald Widerspruch: Carl Hachmeister wollte kein einziges der Gemälde als eigenhändiges Werk des Stechers und Zeichners gelten lassen,¹⁸ während Max Lehrs nur die Auferstehung akzeptierte sowie den in seinen Augen herausragenden Freiburger Kalvarienberg mitsamt den zugehörigen Szenen Christus vor Kaiphas und Ecce Homo.¹⁹ Henry Thode schloß sich dieser Auffassung im wesentlichen an, zählte aber auch das Mainzer Marienleben zu den eigenhändigen Arbeiten.²⁰ Für Hans Naumann hingegen kam einzig das Gothaer Liebespaar (Abb. 295) als Werk des Meisters der Kaltadelstiche in Frage, während alle anderen Tafeln den Blät-

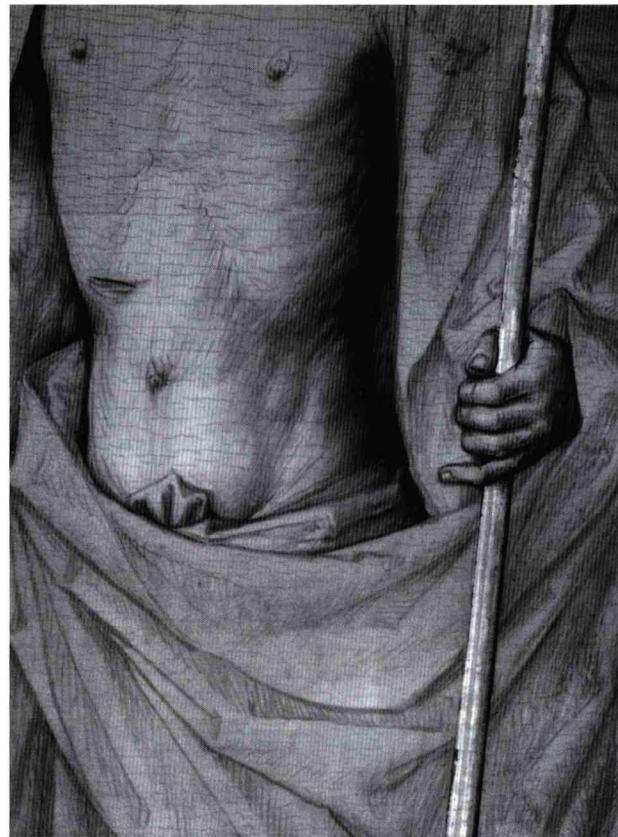


Abb. 284: Meister des Hausbuchs, Auferstehung Christi, Infrarot-Reflektographie: Leib Christi, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

tern künstlerisch weit unterlegen seien, beispielsweise aufgrund ihrer „Mausgesichter“ oder grober anatomischer Fehler, wie sie die Christusgestalt der Auferstehung aufweise.²¹ Schöpfer dieser schwächeren Gemälde sei ein Künstler, der als Epigone des großen Meisters für die Mehrzahl der Illustrationen im Hausbuch verantwortlich sei.²²

Zumeist jedoch galten die Auferstehung und die Freiburger Bilder als Hauptwerke des „Hausbuchmeisters“, worunter im wesentlichen der Urheber der Kaltnadelstiche verstanden wurde, gleich, welche Partien des Hausbuchs ihm vom jeweiligen Forscher zugeschrieben wurden.²³ Als

12 Alle Angaben zu a)-e) nach HESS (1994), S. 153–155. Zu den Freiburger Tafeln vgl. außerdem ZINKE (1990), S. 38–43.

13 BESCHREIBUNG DES INHALTES DER SAMMLUNG (...) WEYER (1852), Nr. 19.

14 Scheibler, zitiert in LEHNER (1883), S. 7; SCHEIBLER (1884), S. 49, Anm. 15; sein Ausgangspunkt ist das Mainzer Marienleben, ferner nennt er die damals noch in Aachen bei Dr. Debey, heute in Dresden befindliche Beweinung; zu den Werken s. HESS (1994), Nr. 9b, 9c, 10, 12.

15 FRIEDLÄNDER (1894), S. 273. Ähnlich dachte KAEMMERER (1896), S. 115f., Anm. 4, der die Auferstehung sowie einige weitere Werke (HESS [1994], Nr. 13, 21, 22) mit dem Hausbuchmeister verband.

16 FLECHSIG (1897).

17 Veröffentlicht in BAUDENKMALE DER PFALZ (1898), S. 127–131, deren Autoren Auskünfte Flechsigs wiedergeben.

18 HACHMEISTER (1897), S. 26–30.

19 LEHRS (1899), S. 173–182.

20 THODE (1900), S. 116–120, 133.

21 NAUMANN (1910); zum Gothaer Bild s. HESS (1994), S. 104–106, Kat. Nr. 4.

22 Für Naumann hieß dieser Künstler Heinrich Lang. Kurz zuvor hatte BOSSELT (1910) aus der Inschrift auf einer Schabracke in der Zeichnung des „Deutschen Stechens“, Hausbuch, pag. 21a, diesen Namen gelesen und ihn für die Signatur des Hausbuchmeisters gehalten. Für Naumann stammten die Genreszenen indes nicht vom Meister der Kaltnadelstiche, der zum Hausbuch nur drei Planetenbilder beigesteuert habe. Die Zuschreibung u. a. der Genreszenen an einen eigenen Meister wird auch in der jüngeren Forschung zumeist angenommen (s. HESS [1994], S. 38–58) und überzeugt. Mit der Inschrift auf der Schabracke dürfte in Wahrheit der seinerzeit berühmte Turnierheld Heinrich Mang gemeint sein, vgl. Walter Karl ZÜLCH, Vom Hausbuchmeister, in: Der Kunstwanderer 9, 1927/28, S. 11.

23 In dieser Hinsicht herrscht bis heute große Uneinigkeit, vgl. HESS (1994), S. 15–24; die weitgehende Eigenhändigkeit wurde jüngst wieder vertreten von Christoph Graf WALDBURG-WOLFFEGG, Ausst. Kat. Venus und Mars. Das mittelalterliche Hausbuch, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, 1997.

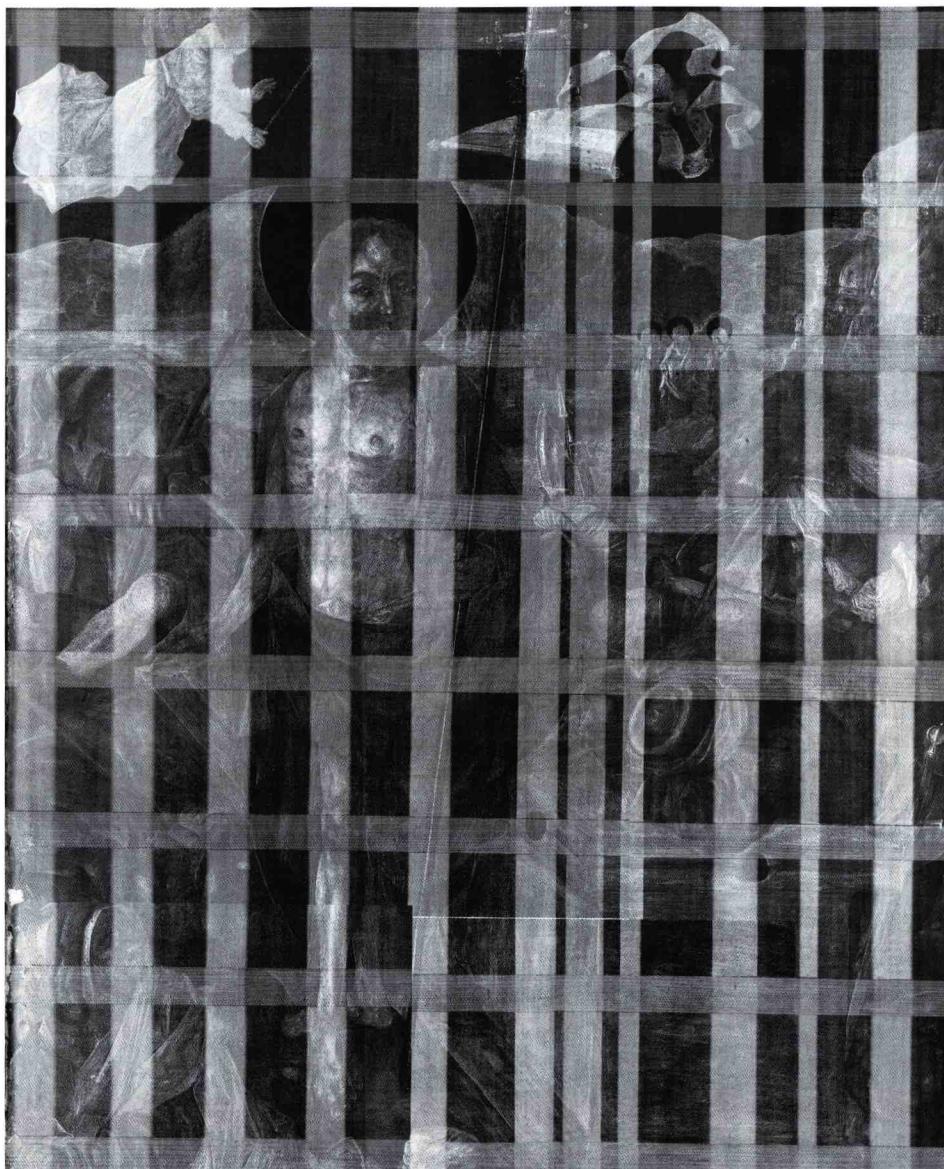


Abb. 285: Meister des Hausbuches, Auferstehung Christi, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

Kern des malerischen Œuvres etablierten sich ferner das Gothaer Liebespaar, trotz verschiedener Zweifel,²⁴ und Werke wie die Mainzer Marienaltäfel, die Dresdner Be-weinung Christi oder die Oldenburger Anna Selbdritt, in denen jedoch mitunter Werkstattarbeiten vermutet wurden.²⁵ Weit darüber hinausgehende Zuschreibungen von Gemälden, etwa der Tafeln der Karlsruher Passion (Abb. 368), fanden letztlich keine Anerkennung.²⁶

In den meisten Œuvrezusammenstellungen war das

Auferstehungsbild in die Nähe des Freiburger Kalvarienbergs gerückt worden,²⁷ dem man allgemein die beiden Tafeln mit Christus vor Kaiphas und Ecce Homo als ehemalige Flügelbilder zuordnete. Die Auferstehung aber auch als ehemaligen Teil dieses Retabels in Betracht zu ziehen, unternahm erstmals 1912 – und eher beiläufig – Heinrich Weizsäcker.²⁸ Anklang fand der Vorschlag zunächst jedoch nicht;²⁹ Bossert und Storck hielten die Tafel sogar eher für einen ehemaligen Flügel der Dresdner Bewei-

24 In der Forschung bis um die Mitte des 20. Jahrhunderts wurde das Gothaer Bild wegen seiner abweichenden Malweise in Zweifel gezogen etwa von HACHMEISTER (1897), S. 27f; LEHRS (1899), S. 174; THODE (1900), S. 133; Firmenich-Richtartz in KUNSTHISTORISCHE AUSSTELLUNG DÜSSELDORF (1904), S. 99; BOCK (1908), S. 32, Anm. 6; HEIDRICH (1909), S. 260; im THIEME-BECKER gibt es einen eigenen Meister des Gothaer Liebespaars, Bd. 37, 1950, S. 123.

25 Dies gilt ebenso für die Flügel des sogenannten Monis-Altars, vgl. hier S. 334ff, und weitere Werke. Eine nur punktuelle Beteiligung des Meisters am Mainzer Marienleben sehen etwa BOSSERT, STORCK (1912), S. 51.

26 Die Zuschreibung der Karlsruher Passion geht auf Bossert zurück, s. BOSSERT, STORCK (1912), S. 48; sie wurde ausgebaut in den Beiträgen von

Johannes DÜRKOP (1931) und DERS. (1932), in denen die Attributionen besondere Ausweitung erfuhren. SOLMS-LAUBACH (1935/36), S. 49–69, schrieb dem Stecher sogar Bildhauerarbeiten, die Werke des sogenannten Mainzer Adalbert-Meisters, zu. Die Abgrenzung mehrerer eigener Meister aus diesem Wirrwarr der Zuschreibungen gelang Ernst BUCHNER, Studien zur mittelrheinischen Malerei und Graphik der Spätgotik und Renaissance, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. 4, 1927, S. 229–325.

27 BAER (1910), S. 414, 418f., datierte die Auferstehung jedoch in die ganz frühe, die Freiburger Tafeln in die reife Periode.

28 WEIZSÄCKER (1912), S. 82.

29 Er ist etwa bei FABER DU FAUR (1921), S. 52, 58f., gar nicht berücksichtigt.



Abb. 286: Meister des Hausbuchs, „Speyerer Altar“, Rekonstruktion 1950 im Augustinermuseum, Freiburg

30 und Johannes Dürkop lehnte Anfang der 1930er Jahre die Zugehörigkeit dezidiert ab, da die Städels-Tafel künstlerisch etwas fortgeschritten und in Komposition und Figurenmaßstab nicht passend sei.³¹ Dürkop selbst veröffentlichte indes bald darauf zwei im Jahr 1930 vom Deutschen Museum in Berlin erworbene Tafeln, die Fußwaschung und das Abendmahl darstellend (Abb. 289, 290), und mit ihnen zusammen die Rekonstruktion eines Flügelaltars, der die drei Freiburger und die beiden neu erworbenen Berliner Tafeln ebenso umfaßte wie die seit 1928 in Frankfurt befindliche Auferstehung.³² Vorausgegangen war die im wesentlichen von Robert Oertel, damals Volontär des Freiburger Museums, vorangetriebene Untersuchung der Holzstrukturen der einzelnen Flügeltafeln in Freiburg, Frankfurt und Berlin, durch die sich die Zusammengehörigkeit der gespaltenen Flügelseiten ergab,³³ die Rekonstruktion entsprach einem Vorschlag des Städels-Kustos Alfred Wolters.³⁴ Die Zugehörigkeit all dieser Tafeln zu einem Retabel, das nach der mutmaßlichen Provenienz des Freiburger Kalvarienbergs auch als „Speyerer Altar“ bekannt ist,³⁵ wurde in der Folge nicht mehr in Frage gestellt.

Besonders in der frühen Forschung schwankten auch die Datierungsvorschläge für die Tafeln des „Speyerer Altars“ um mehrere Jahrzehnte, pendelten sich dann jedoch auf einen Mittelwert ein. Wesentliche Anhaltspunkte waren, neben der von Curt Glaser etablierten Reihenfolge der Kaltnadelarbeiten,³⁶ das Mainzer Marienleben, dessen Verkündigung die Jahreszahl 1505 trägt, und das mit Hilfe

der jeweils vermuteten Identität der Dargestellten datierte Gothaer Liebespaar: Anfangs wurden die Auferstehung oder der Freiburger Kalvarienberg meist nicht lange vor dem Marienleben, um 1490/1500 eingeordnet.³⁷ Thode hingegen datierte die Freiburger Bilder in die 1460/70er Jahre, da der Maler kurz zuvor, im sechsten Jahrzehnt, den Einfluß des Kölner Marienlebensmeisters erfahren habe,³⁸ und Leo Baer setzte die Auferstehung in die angebliche Lehrzeit des Malers beim Meister E. S. gegen 1460, während der Kalvarienberg ein unter Schongauers Einfluß um 1477–80 entstandenes Werk sei.³⁹ Der Zeitraum um 1480, mit einer Schwankungsbreite von etwa 5 Jahren, erwies sich dann als bevorzugter Datierungsrahmen für die Freiburger und die zugehörigen Bilder: Bossert und Storck datierten den Kalvarienberg Anfang der 80er Jahre, Dürkop, der das Gothaer Paar genau 1480 entstanden glaubte, setzte ihn auf etwa 1482, die Auferstehung auf um 1483; Ernstotto Graf zu Solms-Laubach wiederum ließ den „Speyerer Altar“ dem von ihm 1479 datierten Paarbildnis knapp vorausgehen.⁴⁰

Weit kontroverser wurden demgegenüber Herkunft und künstlerische Voraussetzungen des Hausbuchmeisters diskutiert, was wesentlich durch Solms-Laubachs These befördert wurde, der Künstler sei ein am Mittelrhein zugereister Niederländer gewesen. Für den „Speyerer Altar“ wies er etwa auf die in seinen Augen enge Verwandtschaft zwischen der Freiburger Ecce Homo-Szene und Hieronymus Boschs entsprechender Frankfurter Darstellung hin, ferner auf die Ähnlichkeiten zwischen den Nacht-

³⁰ BOSSERT, STORCK (1912), S. 49; diese Einschätzung teilte Schilling in VERZ. 1932, S. 46–48, und noch STANGE (1958), S. 22f, hielt sie für erwähnenswert.

³¹ DÜRKOP (1931), S. 58; DERS. (1932), S. 128f.

³² DÜRKOP (1934), S. 63f.

³³ Überlegungen und Vorgehen sind dokumentiert im Briefwechsel zwischen Robert Oertel, Alfred Wolters (Städels), Werner Noack (Freiburg) und J. Hell (Berlin) im Zeitraum 15. 11. 1932 – 6. 3. 1933, Durchschläge befinden sich in der Bildakte zu SG 447 im Städels.

³⁴ Eine entsprechende Anfrage Dürkops als Postkarte vom 10. 4. 1933 in der Bildakte des Städels. Wolters schlug seine Rekonstruktion als Zeichnung

mit Brief vom 5. 12. 1932 Werner Noack, dem Direktor des Augustinermuseums Freiburg, vor; Durchschlag ebd.

³⁵ BOSSERT (1910), S. 115, sowie unten.

³⁶ Curt GLASER, Zur Zeitbestimmung der Stiche des Hausbuchmeisters, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 3, 1910, S. 145–156. Die dort vorgeschlagene Reihenfolge und Datierung wird bis heute akzeptiert.

³⁷ FLECHSIG (1897), S. 69; BOSSERT (1910), S. 115; OULMONT (1911), S. 307.

³⁸ THODE (1900), S. 116f.

³⁹ BAER (1910), S. 419–421.

⁴⁰ BOSSERT, STORCK (1912), S. 48; DÜRKOP (1931), S. 49, 57f; DERS. (1932), S. 128; SOLMS-LAUBACH (1935/36), S. 44.

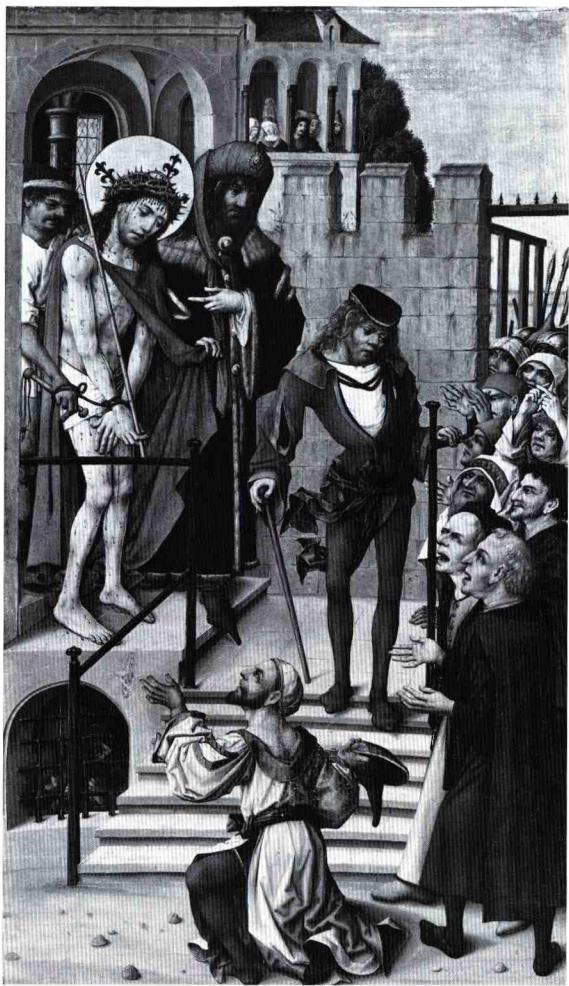


Abb. 287: Meister des Hausbuchs, *Ecce Homo*, Freiburg, Augustinermuseum

szenen jeweils im Hintergrund des Freiburger Ecce Homo-Flügels und einer Gefangennahme aus dem Umkreis des Dirk Bouts (Abb. 293) – eine Ähnlichkeit, auf die Hans Schneider bereits im Jahr 1915 aufmerksam gemacht hatte.⁴¹ In den Augen von Alfred Stange dagegen waren niederländische Anregungen für den Meister zwar wichtig, aber doch mehr indirekt, durch ihre Verbreitung im Süddeutschland der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zu ihm gelangt.⁴² Am Oberrhein lagen für Stange die

primären Grundlagen des Meisters, dem er zwei dort entstandene Gemälde des mittleren 15. Jahrhunderts als Frühwerke zubilligen wollte;⁴³ das Œuvre entwickelte sich anschließend vom „Speyerer Altar“, um 1475, über die Be Weinung Christi in Dresden aus den frühen 1480er Jahren und schließlich zum Mainzer Marienleben.⁴⁴ Jane Campbell Hutchison, die Stanges Ablehnung einer niederländischen Herkunft des Meisters in die nationalistische Ecke abzudrängen suchte, wiederum gab sich Mühe, möglichst vieles an den Werken aus der westlichen Kunst abzuleiten.⁴⁵ Dabei sah sie die Auferstehung – wie vor ihr bereits Hubert Schrade⁴⁶ – von einer insbesondere in Deutschland rezipierten Boutsschen Komposition abhängig, ganz konkret von einer in der Münchner Alten Pinakothek aufbewahrten Auferstehung aus dem Bouts-Kreis (Abb. 294). Ulrike Frommberger-Weber griff diese Argumente mit weiteren Hinweisen auf niederländische Vergleichsstücke auf, und ähnlich wies K. G. Boon auf Gemeinsamkeiten des Hausbuchmeisters mit Utrechtener Kunstwerken hin.⁴⁷

Daß die Gemälde des „Speyerer Altars“ vom Meister der Amsterdamer Kaltnadelradierungen stammten, hatte sich nach dem anfänglichen Streit um das Œuvre zu einer allgemein akzeptierten Tatsache verfestigt, die man auch durch technische Untersuchungen der Malereien bestätigt fand. Alfred Wolters, und wenig später ebenso Christian Wolters, erschien die im Röntgenbild (Abb. 285) erkennbare Malweise des Frankfurter Werkes, die sich weit freier und lockerer als an der Oberfläche zeige, als stilistisch perfektes Äquivalent der Stiche und Hausbuch-Zeichnungen.⁴⁸ Jan Piet Filedt Kok widmete sich im Rahmen der großen Hausbuchmeister-Ausstellung 1985 der mittels Infrarot-Reflektographie in größerem Umfang sichtbar gemachten Unterzeichnung (Abb. 283, 284) von Teilen des „Speyerer Altars“, die er in ihren graphischen Mitteln für den Drucken schlagend ähnlich befand.⁴⁹

Der Hinweis auf die Unterzeichnungen überzeugte zunächst weitgehend,⁵⁰ doch wurde eben die Diskussion um die Zuschreibung der Gemälde in jüngerer Zeit von Daniel Hess erneut aufgenommen. Er wies einerseits darauf hin, daß die Ähnlichkeiten zwischen den Stichen und den Unterzeichnungen keineswegs als Eigenheiten eines Künstlerindividuums interpretiert werden müßten, und hob andererseits die teils schon in der früheren Forschung bemerkten künstlerischen Unterschiede zwischen den

41 SOLMS-LAUBACH (1935/36), S. 34–38; SCHNEIDER (1915), S. 54, Anm. 79. Zur Münchner Gefangennahme s. unten.

42 STANGE (1955), S. 100; STANGE (1958), S. 21, 33f.

43 Gemeint sind der hl. Georg von der Bergheimer Predella in Colmar und eine Enthauptung des Täufers in der Alten Pinakothek; sie dürften von Jost Haller stammen und gegen 1450 entstanden sein; vgl. Charles STERLING, Jost Haller, Maler zu Straßburg und zu Saarbrücken in der Mitte des 15. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXIII, 1980, S. 99–126.

44 STANGE (1955), S. 100–104; STANGE (1958), S. 20–25.

45 HUTCHISON (1964), zu den Gemälden bes. S. 1–48; sowie DIES., Ex ungue leonem: Die Geschichte der Hausbuchmeister-Frage, in: FILEDT KOK (1985 b), S. 11–29, eine Forschungsgeschichte, die allerdings gelegentlich die Objektivität ein wenig vermissen läßt.

46 SCHRADE (1932), S. 220–227, wies auf die Übereinstimmungen von Komposition und Einzelmotiven in den Auferstehungsbildern des Nürnber-

ger Landauer-Altars (1468), auf Schüchlins Tiefenbronner Altar von 1469 und Wilhelm Pleydenwurffs Hofer Altar (1465) hin, die aus einem gemeinsamen Boutsschen Vorbild resultieren sollten; auf die Ähnlichkeit zwischen SG 447 und dem Hofer Altar hatte schon FABER DU FAUR (1921), S. 59, verwiesen.

47 FROMMBERGER-WEBER (1974), S. 54–59; K. G. BOON, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts oder der Meister des Hausbuchs und sein Verhältnis zur Kunst der burgundischen Niederlande, in: FILEDT KOK (1985 b), S. 53–61.

48 WOLTERS (1932), S. 232f, Abb. 187–190; WOLTERS (1938), S. 39, vergleicht den Auferstandenen von SG 447 speziell mit dem Kaltnadelstich L. 20, Schmerzensmann mit Engeln, und erkennt gänzliche strukturelle Übereinstimmung.

49 Jan Piet FILEDT KOK, Die Unterzeichnung in den Gemälden des Hausbuchmeisters, in: FILEDT KOK (1985 b), S. 256–264.

50 Vgl. HUSBAND (1985), S. 402; BEVERS (1986), S. 67; ZINKE (1990), S. 39f.

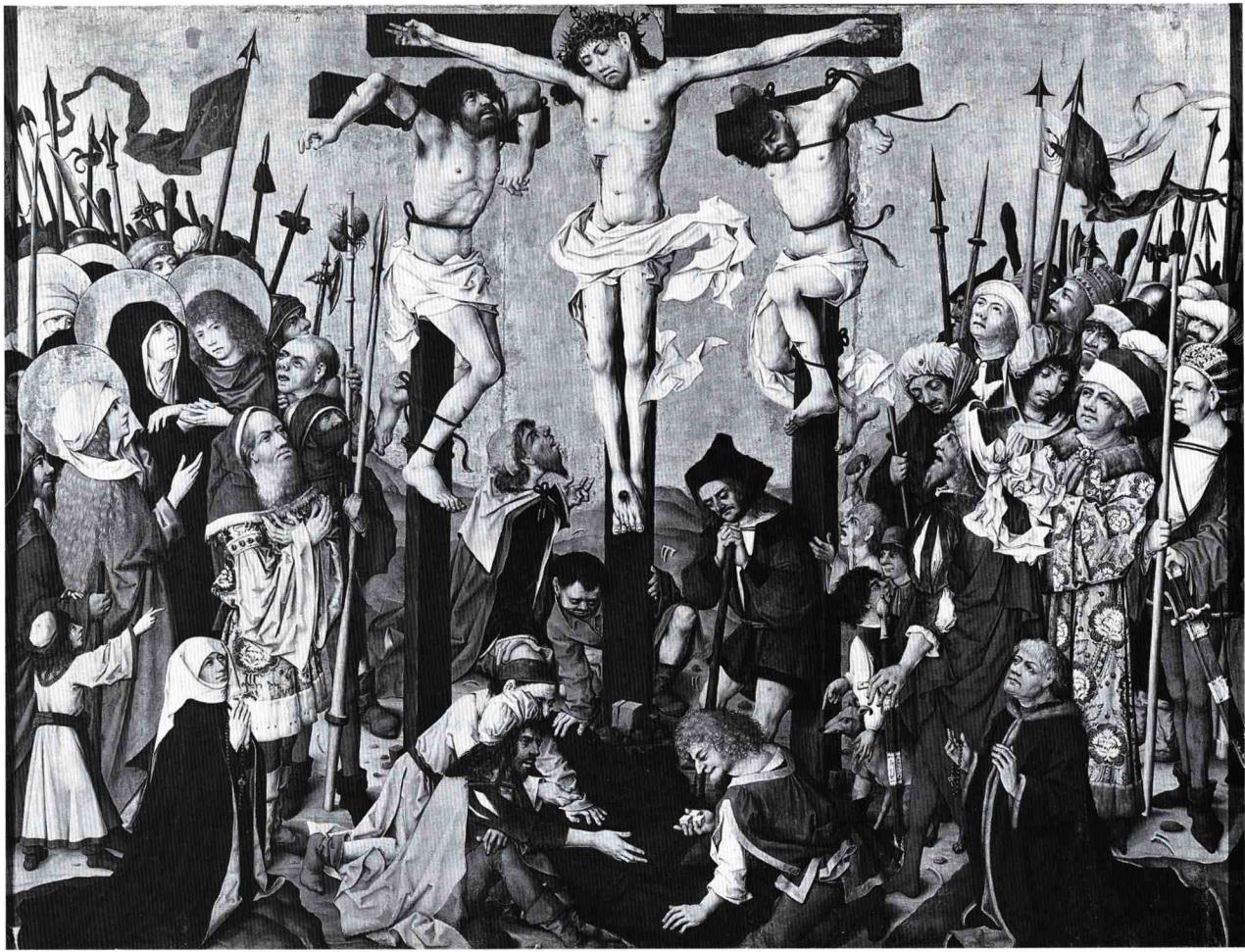


Abb. 288: Meister des Hausbuchs, Kalvarienberg, Freiburg, Augustinermuseum

Graphiken und den Gemälden hervor.⁵¹ Die Hand des Stechers erkannte Hess nicht in den Tafeln um den „Speyerer Altar“ und das Mainzer Marienleben, sondern einzig im Gothaer Liebespaar, das sich durch grundlegende maltechnische Abweichungen von jenen Tafeln unterscheide. Seine Datierung des „Speyerer Altars“ auf etwa 1480 fiel indes ähnlich aus wie Filedt Koks Ansetzung um 1480/85. Die von Hess vorgenommene Abspaltung der Gemälde um die Frankfurter Auferstehung und die damit verbundene Einführung eines neuen Meisters im „Hausbuch“-Umkreis fand ein geteiltes Echo.⁵²

DISKUSSION

Gemäß der allgemein akzeptierten Rekonstruktion (Abb. 286) war die Auferstehung die Innenseite des rechten Flügels zum Freiburger Kalvarienberg (Abb. 288), den

links als Pendant das Ecce Homo flankierte (Abb. 287).⁵³ Vertraut man den 1930 ermittelten holztechnischen Befunden, so bildeten die heute in Berlin aufbewahrten Darstellungen der Fußwaschung und des Letzten Abendmahls (Abb. 289, 290) die jeweiligen Flügelaußenseiten, wobei sich das Abendmahl auf der Rückseite des Städels-Bildes befand. Die beiden Interieurszenen hätten folglich die Mitte des zugeklappten Retabels gebildet; rechts hätte sich ihnen die – wie diese nicht mit Goldgrund versehene – Vorführung Christi vor Kaiphas (Abb. 291) angeschlossen, während links eine verlorene Darstellung, etwa der Einzug in Jerusalem, vorausgegangen wäre. Zumeist werden die Kaiphas-Szene und ihr Pendant als ehemalige Standflügel bezeichnet, doch dürfte eine doppelte Wandbarkeit eines derartigen Retabels wahrscheinlicher sein, wobei sich auf der Außenseite beispielsweise eine über beide Flügel reichende Verkündigung befunden haben könnte.⁵⁴

51 HESS (1994), bes. S. 67–110.

52 So betonte jüngst GAST (2000), S. 650f, die deutlichen Übereinstimmungen zwischen den späten Stichen und den Mainzer Tafeln. Hess entschied zustimmend äußerte sich vor allem Ulrich SCHÄFER, Rez. von HESS (1994), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 58, 1995, S. 140–146, hier S. 144.

53 Die Tafeln passen von Material und Struktur (alle Tafeln bestehen aus senkrecht verleimten Nadelholzbrettern, deren Anzahl bei den Flügeltafeln jeweils sechs beträgt) sowie den Maßen perfekt zueinander. Vgl. jedoch auch Anm. 56.

54 Die Tafel mit der Kaiphas-Szene scheint – ebenso wie die übrigen Flügel – gespalten worden zu sein, was für eine ehemalige rückseitige Bemalung

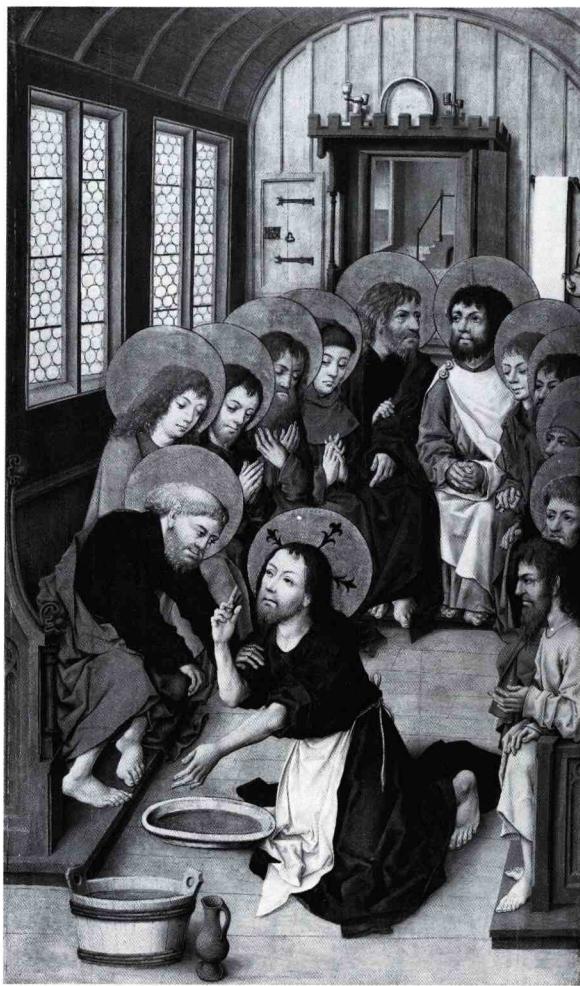


Abb. 289: Meister des Hausbuchs, Fußwaschung, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK

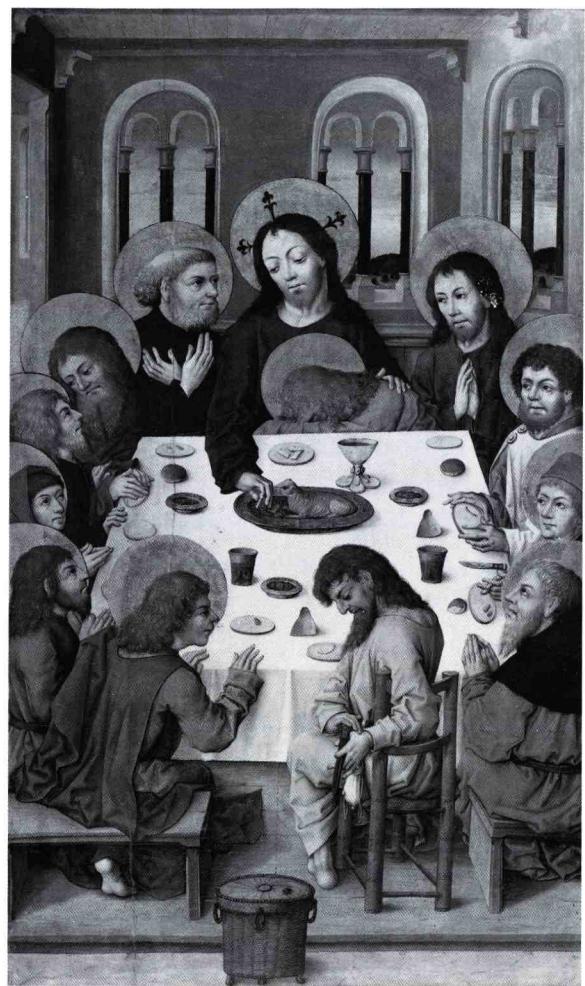


Abb. 290: Meister des Hausbuchs, Letztes Abendmahl, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK

Obgleich die Rekonstruktion unter ikonographischen wie stilistischen Gesichtspunkten – auch die Art der Unterzeichnungen kommt sehr gut überein – plausibel wirkt, lassen sich doch die älteren Vorbehalte gegen eine Anbringung der Frankfurter Tafel rechts neben dem Kalvarienberg nachvollziehen. Tatsächlich schließen die Kompositionen nicht glücklich aneinander an (Abb. 286), ist die Gestalt des Auferstandenen deutlich größer und beherrschender als die Figuren der übrigen Tafeln, den Gekreuzigten eingeschlossen.⁵⁵ Noch unglücklicher ist auf der „Außenseite“ (Abb. 289–291) das Verhältnis zwischen den Darstellungen der Fußwaschung und des Abendmauls einerseits, der Kaiphas-Szene andererseits. Während die beiden Interieurs mit Christus und seinen Jüngern kompositorisch und nicht zuletzt auch durch ihre lichte Farbigkeit eng miteinander verbunden sind, weicht die dritte Tafel in beiderlei Hinsicht völlig ab: Ausgeprägtes Hell-dunkel bestimmt sie, und die Figuren sind erheblich kleiner als auf den beiden anderen Flügeln. Vor allem aber sind

jene beiden Szenen durch die perspektivische Flucht der Raumgehäuse aufeinander bezogen, so daß der Betrachterstandort, passend zur mutmaßlichen Position auf der Altarschauseite, in beider Mitte angenommen werden muß, wohingegen die Architektur der Kaiphas-Szene (Abb. 291) nach rechts fluchtet. Bei einer angenommenen Plazierung rechts von den beiden anderen Tafeln wäre die perspektivische Ausrichtung also genau falsch, nämlich von der Mitte wegstrebend. Eine formal passendere Unterbringung der Kaiphas-Tafel links außen würde wiederum der Erzählfolge widersprechen.

Das Frankfurter Bild und die Freiburger Ecce Homo-Tafel müssen mit ihren aufeinander bezogenen Rückseiten auf jeden Fall zu einem einzigen Ensemble gehört haben. Bei den übrigen Tafeln ist dies jedoch keine zwingende Notwendigkeit. Angesichts der in der Werkstatt geläufigen, immer wiederkehrenden Standardmaße der Tafeln besteht folglich die Möglichkeit,⁵⁶ daß die festgestellten Unstimmigkeiten auf Nicht-Zusammengehörig-

sprache. Für vier bewegliche Flügel spräche auch die gleiche Größe aller vier Tafeln; Standflügel sind oft schmäler.

55 Die Disharmonie zwischen Flügeln einerseits und Mitteltafel andererseits

konstatiert auch PILZ (1970), S. 132f, und meldet leichte Zweifel an der Verlässlichkeit der Rekonstruktion an.

56 Die gleichen Maße wie die Flügel des „Speyerer Altars“ besitzen die

keit gründen, d. h. der „Speyerer Altar“ eine Fiktion ist und seine Bestandteile in Wirklichkeit zu mehr als einem Ensemble gehörten. Auch die Provenienzen der Tafeln vermögen deren Zugehörigkeit nicht zu klären, ebensowenig den ursprünglichen Aufstellungsort des oder der Altäre. Den Kalvarienberg soll sein Vorbesitzer, William Bernard Clarke (1806–1865) aus dem Dom zu Speyer erworben haben,⁵⁷ was zwar mit einiger Wahrscheinlichkeit auf mittelrheinische Herkunft, doch nicht notwendig auch auf den genauen Aufstellungsort hinweist. Mit einer überlieferten Altarstiftung im Dom lässt sich die Tafel nicht in Verbindung bringen; zur Identifizierung des bürgerlichen Stifterpaars, bei dem die Frau ungewöhnlicherweise den heraldisch rechten Platz einnimmt, gibt es keine Hinweise.⁵⁸ Alle übrigen Tafeln des „Speyerer Altars“ tauchten erstmals in verschiedenen Privatsammlungen mit Schwerpunkt in und um Frankfurt a. Main auf, wobei sich die Flügel mit Ecce Homo und Christus vor Kaiphas allerdings zusammen fanden.⁵⁹

Trotz solcher Vorbehalte dürfte die traditionelle Rekonstruktion jedoch einige Wahrscheinlichkeit für sich haben. Aber selbst wenn sie nicht zutreffen sollte, müßte unsere Tafel künstlerisch in nächster Nähe des Freiburger Kalvarienbergs (Abb. 288) eingeordnet werden. Dies gilt auch für die Datierung. Der in jüngerer Zeit gängigen stilkritischen Ansetzung um 1480 hat Hess kürzlich durch den Vergleich mit zwei wahrscheinlich recht genau im Jahre 1480 und offenbar im Werkstattzusammenhang mit den Tafeln des „Speyerer Altars“ entstandenen Glasgemälden aus Herrnsheim eine zusätzliche Stütze verliehen. Eine der Scheiben zeigt den Stifter Johann von Dalberg, der physiognomisch dem – als Person nicht identischen – Stifter des Freiburger Kalvarienbergs außerordentlich ähnelt, insbesondere wenn man die Unterzeichnung des Gemäldes mit dem durch feine Striche modellierten Kopf auf der Glasmalerei vergleicht.⁶⁰

Es scheint jedoch unbemerkt geblieben zu sein, daß die kleine Gestalt eines alten, bärtigen Mannes in Brokatrock und roter Gugel – vermutlich ist Longinus gemeint –, der auf dem Kalvarienberg vor Maria steht, nicht die sonst überall vorhandenen spitzen gotischen Schuhe trägt, sondern breite, pantoffelartige Überschuhe (sogenannte Kuhmäuler), in denen hohe, aus weichem Leder gefertigte Stiefel stecken. Exakt diese Fußbekleidung wird von den meisten Gestalten auf jener Zeichnung aus dem Haus-



Abb. 291: Meister des Hausbuchs, Christus vor Kaiphas, Freiburg, Augustinermuseum

buchmeister-Kreis getragen, die wohl das Friedensbankett in Brügge im Jahr 1488 wiedergibt.⁶¹ Die Darstellung gehört zu den frühen Zeugnissen für eine Schuhmode, die in Deutschland ohnehin später als in den Niederlanden auftrat.⁶² Berücksichtigt man dieses modernste Kleidungsdetail, dürfte die Entstehungszeit des Kalvarienbergs und, sofern zugehörig, der übrigen Tafeln um das Städels-Bild kaum vor 1485, wahrscheinlich sogar erst gegen 1490 anzusetzen sein.

Tafeln des Mainzer Marienlebens (131–132 x 76,5–77 cm) und die Nürnberger Geburt Christi (132 x 76 cm); die Maße des Freiburger Kalvarienbergs teilt weitgehend die Dresdner Beweinung (130 x 171 cm); s. HESS (1994), Nr. 10, 12, 15.

⁵⁷ Clarke wohnte seit 1850 in Littenweiler; die Tafel wurde 1896 vom Museum erworben. Der Herkunftsort Speyerer Dom war Jacob Burckhardt am 17. I. 1880 von Clarkes Witwe bei einer Besichtigung der Tafel – sie galt der Besitzerin offenbar als Dürer – angegeben worden, s. MARTIN (1941), S. 10.

⁵⁸ Vgl. HESS (1994), S. 153–156.

⁵⁹ Die beiden Freiburger Flügelbilder waren 1882 im Besitz von Lucie von Livonius in Frankfurt a. Main, s. SCHEIBLER (1884), S. 49, Anm. 15; HESS (1994), S. 154, Anm. 116. Die beiden Berliner Tafeln sollen vor ihrer Erwerbung 1930 in „Privatbesitz nördlich von Frankfurt“ gewesen sein, s. HESS (1994), S. 155.

⁶⁰ HESS (1994), S. 77–79, Kat. Nr. 18; vgl. bes. Abb. 78 und 79; die besondere Ähnlichkeit zwischen der Unterzeichnung und dem Glasgemälde betonte bereits HUSBAND (1985), S. 402.

⁶¹ HESS (1994), Abb. 45, S. 50 f., Kat. Nr. 6; die Zeichnung dürfte erst etwas später, vielleicht um 1493, entstanden sein. Eben solches Schuhwerk begegnet auf der Zeichnung eines schreitenden Mannes aus derselben Werkgruppe, s. HESS (1994), S. 50, Abb. 42.

⁶² Laut Anne Hagopian von Buren, Paris, sind derartige Schuhe erstmals 1484 in einem niederländischen Holzschnitt belegt; Brief an d. Verf. v. 28. 9. 1994. Nach Margarete RONSDORF, Frauenkleidung der Spätgotik (ca. 1380–1490). Ein Beitrag zur Kostümgeschichte des Mittelalters (Diss. München 1931), Opladen 1933, S. 33, taucht der Begriff „Kuhmaul“ in der Männerbekleidung zwar schon um 1480 auf, doch läßt er sich in bildlichen Darstellungen nicht vor 1485 nachweisen.

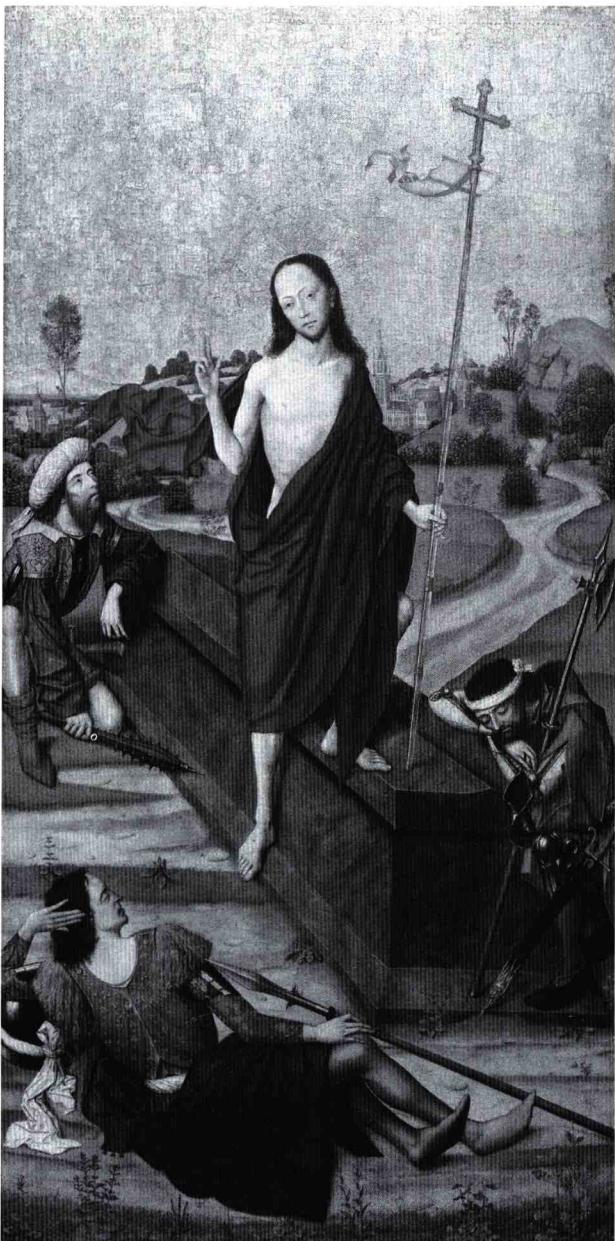


Abb. 292: Meister des Marienlebens, Auferstehung Christi, Innenseite des rechten Flügels eines Triptychons, Köln, St. Kunibert

⁶³ STANGE (1956), S. 383f; HESS (1994), S. 100; auffallend ähnlich sind die V-förmige Anordnung der großen Menschenmenge seitlich, die zahlreichen emporgereckten Stangenwaffen, zudem einzelne kleinere Motive. CAMPBELL HUTCHISON (1964), S. 3f, lehnt Stanges Maikammer-Vergleich jedoch strikt ab und führt das Freiburger Bild statt dessen auf die Kreuzigungs-Komposition auf dem französischen *Parement de Narbonne* (Paris, Louvre, um 1375) zurück, vermittelt über eine hypothetische Version des Meisters von Flémalle. Diese Ableitung scheint jedoch einzige dem Wunsch entsprungene, den „Hausbuchmeister“ mit niederländischer Kunst zu verbinden. Ein derartiges flämisches Vorbild ist nicht zu fassen; der volkreiche Kalvarienberg, ursprünglich aus Italien stammend, war bereits Mitte des 14. Jahrhunderts auch in Mitteleuropa eingeführt. Die Darstellung des „Parement“ besitzt denn auch keine charakteristischen Gemeinsamkeiten mit dem Freiburger Bild, die nicht auch in zahlreichen anderen früheren Kalvarienbergen zu finden wären, so etwa in böhmischen Arbeiten wie den Kreuzigungen des Meisters von Hohenfurt.

⁶⁴ Sie taucht im Hintergrund der rechten Tafel von Rogiers *Mirafloresaltar* (FRIEDLÄNDER, ENP II, Nr. 1a) auf, und man kann vermuten, daß es auch

Motive und Kompositionen verbinden die Tafeln des „Speyerer Altars“ teils mit älteren deutschen, teils mit niederländischen Gemälden. Die Mitteltafel des wohl in Speyer um die Mitte des 15. Jahrhunderts geschaffenen Triptychons in Maikammer/Pfalz (Abb. 114) stellt, wie Stange und im Anschluß daran Hess ausgeführt haben, sicherlich das beste Vergleichsbeispiel zum Freiburger Kalvarienberg dar und gibt damit den nächsten Anknüpfungspunkt innerhalb der mittelrheinischen Kunst.⁶³ Das dem Maikammerer Stück entsprechende, für einige Autoren irritierend altertümlich scheinende Auftürmen der Menschenmenge zu den Seiten wurde im Freiburger Bild offenkundig verwendet, um bei sehr breitem Bildformat und relativ großen Figuren den gekreuzigten Christus als Objekt der Verehrung weitgehend freizustellen.

Für die Frankfurter Auferstehung waren indes Erfindungen der altniederländischen Malerei von wesentlicher Bedeutung. Die Grundkomposition scheint auf Rogier van der Weyden zurückzugehen; sie wurde von dessen „Nachfolgern“, insbesondere im Kreis des Dirk Bouts, aufgegriffen⁶⁴ und auch in Deutschland seit den 1460er Jahren mehrfach verwendet – das früheste datierte Beispiel ist Hans Pleydenwurffs Hofer Altar von 1465,⁶⁵ von dem Faber du Faur unser Gemälde direkt ableiten wollte. Das motivisch ähnliche Vergleichsstück zur Frankfurter Tafel ist indes eine gleichfalls auf die niederländische Komposition zurückgehende Kölner Arbeit, nämlich die Auferstehung (Abb. 292) auf dem rechten Flügel eines Kreuzigungstriptychons, bei dem es sich vermutlich um eine späte, gegen 1490 entstandene Arbeit des Meisters des Marienlebens handelt.⁶⁶ Form und Diagonalstellung des Sarkophags, Haltung und Position der drei in ganzer Figur sichtbaren Wächter und bei diesen teils sogar die Kleiderfarben⁶⁷ gleichen sich auffällig in beiden Gemälden. Daß der Sarkophag in beiden Auferstehungsbildern geschlossen bleibt, ist ein in Deutschland und insbesondere in Köln vertrautes, in den Niederlanden dagegen nicht geläufiges Motiv – ebenso fehlt es in Pleydenwurffs Fassung. Die Gestalt des auf unserem Bild vorn links liegenden Soldaten besitzt hingegen mehr Ähnlichkeiten mit der entsprechenden Figur auf dem Hofer Altar,⁶⁸ und gleiches gilt für den Auferstandenen, der auf beiden deutschen Gemäl-

eine großformatige Version aus Rogiers Kreis gab. Bouts hat u. a. im Gre-nadiner Triptychon darauf zurückgegriffen, vgl. FRIEDLÄNDER, ENP III, Nr. 2a.

⁶⁵ Vgl. Peter STRIEDER, Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550, Königstein i. T. 1993, Kat. Nr. 40, Abb. 301.

⁶⁶ Das Triptychon, früher im Paulushaus Bonn, seit 1998 in St. Kunibert in Köln befindlich, wurde von Hans Martin SCHMIDT, Der Meister des Marienlebens und sein Kreis, Düsseldorf 1978, Nr. 26, dem Meister der Geogslegende zugeschrieben und bereits um 1460 datiert. ANNETTE SCHE-RER, Drei Meister – eine Werkstatt – Die Kölner Malerei zwischen 1460 und 1490, Diss. Heidelberg 1998 (Mikrofiche), S. 285–306, konnte jedoch eine Zuweisung an den Marienlebensmeister und das spätere Entstehungsdatum wahrscheinlich machen.

⁶⁷ Der rechts auf den Sarkophag Gelehnte trägt jeweils ein grünes Oberkleid und rote Beinlinge, der Wächter hinten links hat eine blaue Jacke bzw. blaue Ärmel, hautfarbene Beinlinge bzw. nackte Beine und hellbraune Stiefel.

⁶⁸ K. G. BOON, (wie Anm. 47), S. 58, weist für die Herkunft dieser Figur auf

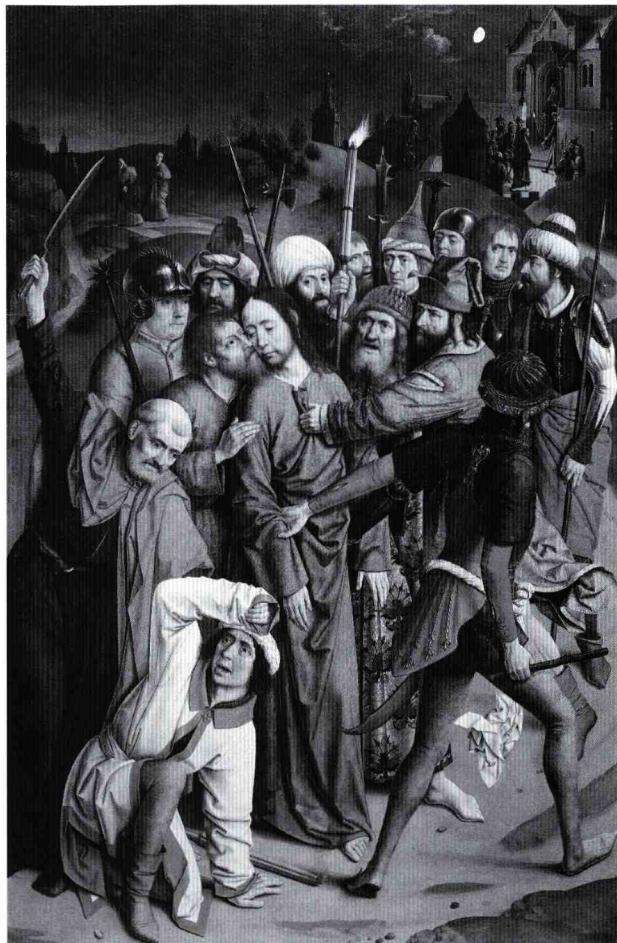


Abb. 293: Meister der Münchener Gefangennahme,
Gefangennahme Christi, München, Alte Pinakothek

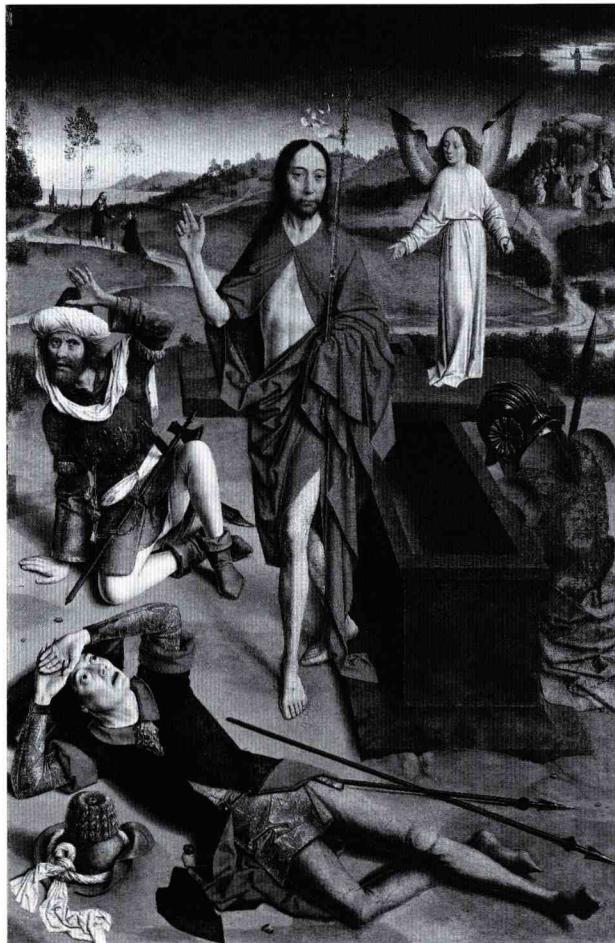


Abb. 294: Meister der Münchener Gefangennahme, Auferstehung
Christi, München, Alte Pinakothek

den weitgehend einer niederländischen Formulierung entspricht, die offenbar von Rogier geprägt und beinahe wortwörtlich in eine Auferstehung des Meisters der Münchener Gefangennahme, eines Bouts-Nachfolgers, übernommen wurde (Abb. 294). Diese Tafel und ihr Pendant, die namengebende Gefangennahme Christi (Abb. 293), galten – zumal sie als Importwerke in einer Kölner Kirche aufgestellt waren – lange als direkte Vorbilder entsprechender kölnischer Kompositionen und wurden von Campbell-Hutchison auch als die unmittelbare Inspirationsquelle für den „Speyerer Altar“, insbesondere für die Auferstehung betrachtet. Aufgrund dendrochronologischer Untersuchungen erwiesen sich die beiden Münchener Tafeln jedoch als nicht vor den 1480er Jahren geschaffen, später als viele der vermeintlichen Nachfolgearbeiten.⁶⁹

Die dem „Speyerer Altar“ zugerechnete Tafel mit Christus vor Kaiphas (Abb. 291) besitzt nun eine außergewöhnliche, bereits von Schneider 1915 bemerkte Gemeinsamkeit mit der boutsesken Münchener Gefangennahme, indem beide im Hintergrund eine überzeugend erfaßte nächtliche Szene zeigen. Auf beiden Bildern beleuchtet der Mond fahl die Wolken im nachtblauen Himmel, erscheinen Figuren und Szenerie als dunkle, im spärlichen Licht nur schwach farbige Gebilde. Die Übereinstimmungen wirken dabei durchaus spezifisch – wie schon die jeweilige Unterbringung der kleinen Szene im Bildganzen – und sind zu anderen erhaltenen Nachtstücken in weit geringerem Maße vorhanden. Überhaupt aber war eine überzeugende Nachtdarstellung in der niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts kaum weniger ungewöhnlich als in

dem Städeler-Bild auf einen Grabwächter in dem um 1460 in Utrecht geschaffenen Stundenbuch des Gijsbrecht van Brederode, Lüttich, Universitätsbibliothek, ms. Wittert 13, fol. 66v, hin (ebd., Abb. 39), um so die Verbindung des Hausbuchmeisters zur Buchmalerei, speziell der Utrechter, zu untermauern. Dies verliert durch das oben Gesagte indes an Überzeugungskraft. Für die Miniatur werden ähnliche, vermutlich aus der flämischen Tafelmalerei stammende Vorbilder wirksam gewesen sein, zumal auch die fragliche Gestalt so schlagend ähnlich nicht ist.

⁶⁹ Die dendrochronologische Untersuchung ergab für das verwendete Ei-

chenholz einen jüngsten Jahrring von 1461, was ein frühestmögliches Fälldatum von 1470, nach der von Peter Klein verwendeten Formel für Splintholzanteil und Lagerzeit eine Entstehung ab etwa 1486 wahrscheinlich macht; vgl. Peter KLEIN, Dendrochronological Findings of the van Eyck-Christus-Bouts Group, in: Maryan W. Ainsworth (Hg.), Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach, New York 1995, S. 149–166, hier S. 156; sowie, mit Diskussion der Konsequenzen für die vermeintlichen Nachfolgearbeiten, SCHERER (wie Anm. 66), S. 288–290.



Abb. 295: Mittelrheinischer Meister, „Gothaer Liebespaar“, Gotha, Schlossmuseum

der deutschen, in der das Freiburger Bild vielleicht das einzige Beispiel darstellt. In der westlichen Tafelmalerei scheinen Werke des Hugo van der Goes und, davon abhängig, des Geertgen tot Sint Jans die frühesten Beispiele zu sein, die nicht vor den 1470er Jahren, im Falle Geertgens eher um 1490 anzusetzen sind.⁷⁰ Von Dirk Bouts oder seinen Zeitgenossen ist hingegen keine derartige Darstellung bekannt, was noch einmal bestätigt, daß die eher eklektischen Münchener Tafeln erst zu dem von der Dendrochronologie nahegelegten späten Datum entstanden.

Angesichts der hier vertretenen Datierung des „Speyerer Altars“ gegen 1490 wäre es dennoch möglich, daß sich sein Meister von den einst in Köln befindlichen Flügelbildern des Meisters der Münchener Gefangennahme anregen ließ und daher ein direkter Zusammenhang zwischen den so

ungewöhnlichen Nachtszenen besteht. Der mittelrheinische Maler müßte die Domstadt dann bald nach der Aufstellung jener niederländischen Tafeln, vielleicht Mitte bis Ende der 1480er Jahre, besucht haben. Damit würden nicht nur die Gemeinsamkeiten der Auferstehung und der Freiburger Kaiphas-Szene mit den beiden Flügelbildern des Bouts-Nachfolgers erklärlich, sondern ebenso die Ähnlichkeiten der Auferstehung mit der Fassung des Marienlebensmeisters (Abb. 292): Der Maler unserer Tafel hätte aus jenen niederländischen Tafeln neben der sensationellen neuen Nachtdarstellung auch Einzelheiten der Auferstehung übernommen, etwa die Gestalt des aufrecht neben dem Sarkophag stehenden Christus. Zugleich aber hätte er sich stark von kölnischen Auferstehungsbildern anregen lassen, die ihrerseits auf die gleichen älteren niederländischen Vorbilder zurückgingen wie das boutsesche Werk. Darüber hinaus mag sich ein partieller Einfluß Altkölner Malerei, wie gelegentlich gemutmaßt,⁷¹ auch in anderen Motiven des „Speyerer Altars“ bekunden und sich ebenso in der Art der Landschaftsdarstellung zeigen, ferner im Kolorit, das durch seine Kombination von leuchtendem Grün und Rot mit Dunkelblau und gelegentlichem Gelb an den erwähnten späten Kalvarienberg des Marienlebensmeisters ebenso wie an die namengebenden Tafeln des Meisters der Lyversberg-Passion denken läßt – Töne und Kombinationen, die, besonders in ihrer hell leuchtenden, lokalfarbigen Ausprägung, in der altniederländischen Malerei so kaum vorkommen.

Die Verbindungen zur Kölner Malerei reichen jedoch nicht für eine entsprechende Herleitung des Meisters. Eher mag er, wie Hess vorschlägt, mit etwas älteren Ateliers in Speyer in Verbindung gebracht werden, der Stadt, in der er vielleicht auch selbst seine Werkstatt betrieb.⁷² Problematisch bleibt indes die Verknüpfung des „Speyerer Altars“ mit anderen Werken oder Werkgruppen des Hausbuchmeister-Kreises. Völlig überzeugend ist die von Hess vorgenommene Abtrennung vom Gothaer Liebespaar (Abb. 295), das sich hinsichtlich der Durchbildung von Einzelformen und Physiognomien, vor allem aber in der Malweise so grundlegend von den Tafeln um die Frankfurter Auferstehung unterscheidet – ungeachtet aller mutmaßlichen Werkstattbeteiligung –, daß zwei verschiedene verantwortliche Meister angenommen werden müssen. Falls der Hausbuchmeister, hier verstanden als der Schöpfer der Kaltnadelstiche und der Planetenbilder im „Hausbuch“, eines der beiden fraglichen Werke geschaffen haben sollte, stammt das andere mit Sicherheit nicht von ihm.

Hess zufolge weist nun das Paarbildnis durch sein Sujet, durch die sehr feine, vertreibende Malweise und nicht

70 Friedrich WINKLER, Hugo van der Goes, Berlin 1964, S. 141–154; Lorne CAMPBELL, The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues), London 1998, S. 232–239.

71 So dachte vor allem THODE (1900), S. 116f, hinsichtlich des Kalvarienbergs; s. Forschungsgeschichte. Nach differenzierter Betrachtung erwägt CAMPBELL HUTCHISON (1964), S. 40–44, eine Anregung der Abendmahlsszene durch die entsprechende Darstellung auf den Flügeln der so genannten Lyversberger Passion (vgl. Frank Günter ZEHNDER, Katalog der Altkölner Malerei [Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI], Köln

1990, S. 345–355); das seltene Thema der Fußwaschung könnte ebenfalls von Kölner Malereien inspiriert sein, s. HESS (1994), S. 98.

72 HESS (1994), S. 98–102. Neben dem oben erwähnten Vergleich mit dem um 1450 wohl in Speyer geschaffenen Maikammerer Altar (Abb. 114), erscheint mir Hess’ Hinweis auf die bald nach 1471 entstandenen Miniaturen im Statutenbuch des Speyerer St. German- und Moritzstifts (Speyer, Landesarchiv, F 1/81) plausibel, s. ebd, Abb. 114f, etwa im Hinblick auf die Gesichtstypen.

zuletzt die Unterzeichnung entschieden die größeren Gemeinsamkeiten mit den Kaltnadelstichen auf, während die Tafeln um das Städel-Bild gewisse grundlegende Abweichungen zeigten. Die dort vorhandenen „Schwächen“ der Anatomie, die Hess etwa bei der Gestalt des Frankfurter Auferstandenen hinsichtlich des ungelösten, von einer Draperie verborgenen Übergangs vom Leib zu den Beinen bemängelt, lassen sich jedoch in etlichen der Stiche gleichfalls feststellen.⁷³ Ebenso verhält es sich mit den flatternden Gewandbüschchen auf den Tafeln des „Speyerer Altars“, die Hess als altertümliches Element erscheinen.⁷⁴ Die Unterzeichnungen der Tafeln um die Frankfurter Auferstehung zeigen zwar auch für ihn Ähnlichkeiten mit der graphischen Sprache der Stiche, doch reiche dies nicht für eine Zuschreibung aus, wobei solche vorbereitenden, nicht für die spätere Sichtbarkeit bestimmten Zeichnungen ohnehin nur eingeschränkt mit graphischen Arbeiten vergleichbar seien. Auf der anderen Seite sieht Hess die Zuschreibung der Gothaer Tafel an den Hausbuchmeister durch deren Unterzeichnung bestätigt, die rein linear ist und in der die Art, wie Faltenzüge mit Linien und Häckchen umrissen werden, tatsächlich deutliche Parallelen in den Kaltnadelstichen findet.⁷⁵ Schraffuren fehlten in der Gothaer Unterzeichnung, so Hess, weil ihre Funktion von der Farbschicht übernommen würde und zugleich das sichere Können des Malers solcher Hilfsmittel nicht bedürfte. Hess' Argumentation enthält jedoch in gewisser Weise ein Paradoxon: Denn wenn auch der verschiedene Maßstab und vor allem die unterschiedliche Funktion bedacht sein wollen, so sind doch die Unterzeichnungen der Tafeln des „Speyerer Altars“ den autonomen Zeichnungen und Druckgraphiken (Abb. 296, 358, 360) durch die Verwendung von zahlreichen Schraffuren, von Strichlein und Häckchen de facto erheblich ähnlicher, als die rein lineare Unterzeichnung des Gothaer Liebespaars es ist. Wie Filedt Kok gezeigt hat,⁷⁶ weist die Unterzeichnung jenes rekonstruierten Altars in Form und Funktion tatsächlich sehr große Ähnlichkeiten mit den Blättern des Hausbuchmeisters auf; auch hinsichtlich der Faltenkonturen, die wiederum bisweilen in Haken enden, ist die Ähnlichkeit nicht geringer als bei der Gothaer Tafel.

Hält man sich an das für den Betrachter gedachte Erscheinungsbild, die eigentliche Malerei, kommen m. E. die Bilder des „Speyerer Altars“ den Stichen und Zeich-

nungen gleichfalls bedeutend näher, vor allem im Hinblick auf die weiche Erfassung von Formen und Materialien. Dies gilt für einzelne Details, etwa die in ihren elastischen Strumpfhosen ein wenig knubblig wirkenden Beine der Wächter auf unserem Gemälde, insbesondere aber für die Gesichter. Wo – in den als spät geltenden Stichen – eine Vielzahl feiner Linien den Köpfen etwas Weich-Unbestimmtes gibt, wird die Ähnlichkeit besonders deutlich, doch selbst bei den mehr umrißbetonten Druckgraphiken fühlt man sich deutlich an die vollen, manchmal beinahe etwas teigigen Gesichter auf den Tafelbildern erinnert. Nachvollziehbar wird hier zudem Wolters Vergleich zwischen der modellierenden Strichführung der Stiche und Zeichnungen des Hausbuchmeisters und der bewegten, nicht zu völlig geschlossenen Flächen vertriebenen Malweise der Auferstehung und der mit ihr verwandten Gemälde.

Abweichend davon sind die Inkarnate des Gothaer Doppelbildnisses (Abb. 295) in Malstruktur und Erscheinungsbild ganz glatt, ihre Formen hart umrissen, die Modellierung besitzt etwas Emailartiges. Entsprechend erscheinen die Faltenformationen scharf, fast wie gemeißelt. Es fehlt hier die typische Weichheit der Kaltnadelradierungen, welche gegenüber der Gothaer Tafel geradezu „malerisch“ wirken.⁷⁷ Eine Zuschreibung von just diesem Gemälde an den Stecher und Zeichner ist m. E. daher nicht überzeugend.

Natürlich ergibt sich aus dieser Einschätzung nicht automatisch in Umkehrung die Zuschreibung der Tafeln um die Frankfurter Auferstehung an den Hausbuchmeister. Die notwendige eingehende Diskussion darum kann hier nicht geführt werden. Geradezu gegenläufige Entwicklungen in der Abfolge der Stiche und der Gemälde sind jedoch nicht recht feststellbar; dem dazu notwendigen Vergleich steht allein schon der an sich bemerkenswerte Umstand im Wege, daß die Kaltnadelstiche gewöhnlich in den Zeitraum von etwa 1470/75 bis um 1490 datiert werden, während sich die mutmaßliche Entstehungszeit der fraglichen Gemälde⁷⁸ von etwa 1480 bis um 1505/1510 erstreckt. Die zeitliche Überschneidung beschränkt sich also auf die Tafeln um das Städel-Bild und die „späten“ Stiche, die in der Tat auch künstlerisch die größeren Ähnlichkeiten mit den Malereien zu besitzen scheinen.⁷⁹

73 Hier sei etwa das nämliche Problem bei der Magdalena L. 50 angeführt, entsprechende Verweise auf die Stiche bereits bei FABER DU FAUR (1921), S. 58f, 72f, als Antwort auf NAUMANN (1910), S. 308, der ähnliche Vorwürfe wie Hess erhoben hatte. Als Beispiel wäre aber auch der Aristoteles in L. 54 zu nennen, bei dem die Verbindung von Schultern zu Hüften anatomisch nicht überzeugen könnte, aber unter dem Gewand der Phyllis völlig verdeckt wird. Ferner könnte man den vorderen Sitzenden in L. 73 nennen oder, der mit den Soldaten auf SG 447 vergleichbaren Verkleinerung der Körper halber, den Joseph auf L. 28, dessen Körper an der gezeigten Stelle unmöglich Platz finden könnte.

74 Flatternde Gewandenden finden sich besonders im Martyrium des hl. Sebastian, L. 44, oder bei den Drei Lebenden und Drei Toten, L. 57.

75 Vgl. HESS (1994), S. 107, Abb. 120, 122; beim Gesicht des Jünglings wirken die Konturen allerdings viel weniger locker, s. FILEDT KOK (1985 b), S. 264, Abb. 87.

76 FILEDT KOK (wie Anm. 49).

77 Deshalb wohl meinte FRIEDLÄNDER (1927), S. 530, die Stiche verrieten, daß der Künstler eigentlich Maler, nicht Graphiker sei.

78 Berücksichtigt seien die Werke, die wahrscheinlich von einem Meister und seinen Mitarbeitern stammen, entsprechend der Zusammenstellung bei Hess (1994), Nr. 9–16; der Altar in St. Goar, Nr. 11, steht m. E. der Gruppe nicht so nahe und könnte einer anderen Werkstatt entstammen. Der nicht dem Hauptmeister zuzuschreibende Hieronymus des Städel, hier S. 327ff, ist 1480 datiert und damit das früheste Zeugnis für den Stil der Werkstatt.

79 Die Herrnsheimer Scheiben von etwa 1480 (vgl. HESS [1994], S. 170–172) bezeugen ebenso wie der 1480 datierte Hieronymus des Städel, daß der Figurenstil der Werkstatt bereits zu diesem Zeitpunkt ähnlich ausgeprägt war wie im „Speyerer Altar“.



Abb. 296: Meister des Hausbuchs, Hirschjagd (L. 67), Kaltnadelstich, Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Was den Vorwurf betrifft, die Gemälde seien weniger erfindungsreich und frisch als die Stiche, so kommt dem schon früh vorgebrachten Hinweis auf die fundamentalen Unterschiede der Funktion von kleinen, für ein begrenztes Publikum bestimmten Kaltnadelradierungen und großen, repräsentativen Altartafeln doch beträchtliches Gewicht zu. Ferner relativiert gerade unser Gemälde jenen Vorwurf mit den so gelungenen Wächtergestalten: Wo die genannten Auferstehungsbilder des Kölner Marienlebensmeisters oder des Bouts-Nachfolgers (Abb. 292, 294) ein mittlerweile erstarres Schema vorführen, das die rogieren Gestalten nur noch als – im Wortsinne – steife Formeln präsentiert, vermochte sie der Maler unserer Tafel wieder mit Leben zu erfüllen. Der Wächter mit Armbrust, der es sich, so gut es geht, auf einem Felsen bequem zu machen versucht, ohne seine Waffe wegzulegen, wirkt beobachtet und überzeugend; eine komische Note besitzt die hinter einem Felsblock kaum mehr sichtbare winzige Wächtergestalt links,⁸⁰ die eine Variante des in der boutsesken Münchner Tafel und anderen Bildern etwas unglücklich ohne Lehne und im Sitzen schlummernden Soldaten darstellt. Die wunderbar weite, beinahe leere Landschaft der Auferstehungstafel schließlich findet mit den Hintergründen einzelner Stiche des Hausbuchmeisters, insbesondere der gleichfalls um 1485/90 angesetzten „Hirschjagd“ (L. 67, Abb. 296), ihre einzigen wirklichen Pendants.

Ob der Meister des „Speyerer Altars“ nun mit dem Schöpfer der Kaltnadelstiche identisch ist oder nicht, er

gleicht diesem zumindest hinsichtlich der Figuren- und Gesichtstypen, der weich erscheinenden Modellierung und einer im einzelnen eben doch frischen, das leicht Karikaturhafte streifenden Schilderung, die bei Stichen wie Gemälden stilistisch ganz im Rahmen des Spätgotischen bleibt.

S.K.

LITERATUR

- VERZ. 1932, S. 46–48 (ROSY SCHILLING); 1936, S. 8; 1963, S. 17; 1966, S. 50; 1971, S. 27; 1987, S. 53
- 1852 BESCHREIBUNG DES INHALTES DER SAMMLUNG VON GEMÄLDEN ÄLTERER MEISTER DES HERRN JOHANN PETER WEYER IN COELN, KÖLN O. J. (1852), S. 12, NR. 19
- 1859 CATALOG DER SAMMLUNG VON GEMÄLDEN DES HERRN JOHANN PETER WEYER, STADTBAUMEISTER A. D. UND RITTER DES LEOPOLD ORDENS, KÖLN 1859, NR. 27
- 1862 ILLUSTRIERTER KATALOG DER REICHEN GEMÄLDE-GALLERIE DES HERRN J. P. WEYER, 25. 8. 1862, J. M. HEBERLE (H. LEMPERTZ), KÖLN 1862, S. 10, NR. 27
- 1862 ERINNERUNG AN DIE VERSTEIGERUNG DER GALLERIE J. P. WEYER, VERKAUFT AM 25. AUGUST 1862 DURCH J. M. HEBERLE IN KÖLN, KÖLN 1862, NR. 27
- 1871 F. A. LEHNER, VERZEICHNISSE DER GEMÄLDE, FÜRSTLICH HOHENZOLLERN'SCHES MUSEUM ZU SIGMARININGEN, SIGMARININGEN 1871, S. 6, NR. 18
- 1883 F. A. LEHNER, CATALOG DER GALLERIE IN SIGMARININGEN, SIGMARININGEN 1883, S. 7, NR. 18
- 1884 LUDWIG SCHEIBLER, SCHONGAUER UND DER MEISTER DES BARTHOLOMÄUS, IN: REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT 7, 1884, S. 31–68, HIER S. 49, ANM. 15

⁸⁰ Die starke Verkleinerung des Körpers zugunsten der Komposition, und wohl auch mit einem leicht komischen Effekt, kann man gelegentlich

in den Stichen, etwa beim Joseph der Heiligen Familie beim Rosenstock (L. 28), finden.

- 1885 A. BAYERSDORFER, Katalog der in der königlichen Galerie zu Schleißheim ausgestellten Gemälde, München 1885, S. 15
- 1894 Max J. FRIEDLÄNDER, Zum Meister des Amsterdamer Cabinets, in: *Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaft* 17, 1894, S. 270–273, hier S. 273
- 1896 Ludwig KÄMMERER, Der Kupferstecher E. S. und die Heimat seiner Kunst, in: *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen* 17, 1896, S. 155f, Anm. 4
- 1897 Eduard FLECHSIG, Der Meister des Hausbuches als Maler, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* N. F. 8, 1897, S. 8–17, 66–73, hier S. 69
- 1897 Carl HACHMEISTER, Der Meister des Amsterdamer Cabinets und sein Verhältnis zu Albrecht Dürer (Diss. Heidelberg), Berlin 1897, S. 26–30
- 1898 DIE BAUDENKMALE DER PFALZ, gesammelt und herausgegeben von der Pfälzischen Kreisgesellschaft des bayerischen Architekten- und Ingenieur-Vereins, Bd. 4, Ludwigshafen 1898, S. 127–131
- 1899 Max LEHRS, Bilder und Zeichnungen vom Meister des Hausbuches, in: *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen* 20, 1899, S. 173–182
- 1900 Henry THODE, Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passionsszenen, II, in: *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen* 21, 1900, S. 59–74, 113–135, hier S. 116f, 128
- 1904 KUNSTHISTORISCHE AUSSTELLUNG DÜSSELDORF 1904, Katalog, Düsseldorf 1904, S. 98, Nr. 227 (Eduard Firmenich-Richartz)
- 1904 Ludwig SCHEIBLER, Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904. Die altniederländischen und altdeutschen Gemälde, in: *Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaft* 27, 1904, S. 524–578, hier S. 569
- 1905 Paul CLEMEN, Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Meisterwerke westdeutscher Malerei auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf, München 1905, S. XXI, 30–32, Tf. 68
- 1908 Franz BOCK, Der sogenannte Dürer in Darmstadt, in: *Hessenkunst* 3, 1908, S. 27–34, hier S. 32, Anm. 6
- 1909 Ernst HEIDRICH, Die altdeutsche Malerei, Jena 1909, S. 27, 260, Abb. 51
- 1910 Leo BAER, Weitere Beiträge zur Chronologie und Lokalisierung der Werke des Hausbuchmeisters, in: *Monatshefte für Kunsthistorische Wissenschaft* 3, 1910, S. 408–424, hier S. 414, 418f
- 1910 Helmuth Th. BOSSERT, Heinrich Lang und der Hausbuchmeister, in: *Schauinsland* 37, 1910, S. 102–125, hier S. 114–116
- 1910 Ludwig KÄMMERER, Antwort auf die Umfrage „Ex ungue leonem“, in: *Cicerone* 2, 1910, S. 190*
- 1910 Hans NAUMANN, Das Hausbuch und der Meister des Amsterdamer Cabinets, in: *Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaft* 33, 1910, S. 293–309, hier S. 308
- 1910 Willy STORCK, The Master of the Amsterdam Cabinet and two new Works by his Hand, in: *Burlington Magazine* XVIII, 1910, S. 184–192, hier S. 191
- 1911 Charles OULMONT, Notes sur un tableau du Hausbuchmeister (Musée de Fribourg en Brisgau), in: *Revue Archéologique*, sér. 4, 17, 1911, S. 307–314*
- 1912 Helmuth Th. BOSSERT, Willy F. STORCK, Das Mittelalterliche Hausbuch nach dem Originale im Besitz des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee, Leipzig 1912, S. 48
- 1912 Heinrich WEIZSÄCKER, Die Heimat des Hausbuchmeisters, in: *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen* 33, 1912, S. 79–104, hier S. 82
- 1915 Hans SCHNEIDER, Beiträge zur Geschichte des niederländischen Einflusses auf die oberdeutsche Malerei und Graphik um 1460–80 (Diss. Basel), Basel 1915, S. 54, Anm. 79*
- 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. 138, Abb. 107
- 1921 Curt von FABER DU FAUR, Der Hausbuchmeister (Diss. Gießen), Gießen 1921, S. 58–61, 63, 73 u. passim
- 1924 Curt GLASER, Die altdeutsche Malerei, München 1924, S. 219, Abb. 143
- 1924 Franz RIEFFEL, Das Fürstlich Hohenzollernsche Museum zu Sigmaringen, in: *Städel Jahrbuch* 3, 1924, S. 55–75, hier S. 67, Tf. XXII
- 1927 Ausst. Kat. ALTE KUNST AM MITTELRHEIN, Hessisches Landesmuseum Darmstadt 1927, S. 71f, Nr. 306*
- 1927 Max J. FRIEDLÄNDER, Alte Kunst am Mittelrhein, II. Die Tafelbilder auf der Darmstädter Ausstellung, in: *Der Cicerone* 19, 1927, S. 527–533, hier S. 530*
- 1928 KURZES VERZEICHNIS, S. 12, Nr. 66
- 1930 Oswald GOTZ, Ausstellungsbericht: Frankfurt a. M. (Städelisches Kunstinstitut, Gemäldegalerie), in: *Oberrheinische Kunst* 4, 1930, Berichte S. 4–6, hier S. 4
- 1931 Johannes DÜRKOP, Der Meister des Hausbuches (Diss. Halle/Wittenberg), Braunschweig 1931, S. 49–59 u. passim
- 1932 Johannes DÜRKOP, Der Meister des Hausbuches, in: *Oberrheinische Kunst* 5, 1932, S. 83–160, hier S. 128–130, 159
- 1932 Hubert SCHRADE, Ikonographie der christlichen Kunst. Die Sinngehalte und Gestaltungsformen. I. Die Auferstehung Christi, Berlin/Leipzig 1932, S. 227, Abb. 107
- 1932 Alfred WOLTERS, Anmerkungen zu einigen Röntgenaufnahmen nach Gemälden des Städelischen Kunstinstituts, in: *Städel-Jahrbuch* 7/8, 1932, S. 228–232, hier S. 228–234
- 1934 Johannes DÜRKOP, Nachtrag zum Werk des Hausbuchmeisters, in: *Oberrheinische Kunst* 6, 1934, S. 61–67, hier S. 64–66
- 1935/36 Ernstotto Graf zu SOLMS-LAUBACH, Der Hausbuchmeister, in: *Städel-Jahrbuch* 9, 1935/36, S. 13–96, hier S. 34, 44, 96
- 1938 Christian WOLTERS, Die Bedeutung der Gemälde durchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte, dargestellt an Beispielen aus der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts (Diss. München), Frankfurt a. M. 1938, S. 37–39, Abb. 35, 37
- 1941 Kurt MARTIN (Hg.), Jakob Burckhardt und die Karlsruher Galerie, Karlsruhe/Baden-Baden 1941, S. 10*
- 1950 Art. „Meister des Hausbuches“, in: *THIEME-BECKER* 37, 1950, S. 139–142, hier 140f
- 1950 Ausst. Kat. DES MAÎTRES DE COLOGNE À ALBERT DÜRER. Primitifs de l'Ecole Allemande, Paris, Musée de l'Orangerie, 1950, S. 52
- 1950 Werner NOACK, Der Altar des Hausbuchmeisters. Zu seiner Aufstellung im Freiburger Augustinermuseum, in: *Badische Zeitung*, II. 7. 1950, S. 4
- 1953 Walter HOTZ, Der „Hausbuchmeister“ Nikolaus Nievergalt und sein Kreis, in: *Der Wormsgau. Zeitschrift der Kulturinstitute der Stadt Worms und des Altertumsvereins Worms* 3, Heft 3, 1953, S. 97–125, hier S. 105, 122f, Anm. 60, Abb. 10*
- 1955 STANGE, DMG 7, S. 98–103, Abb. 219–221
- 1956 Alfred STANGE, Untersuchungen über die Anfänge des Hausbuchmeisters, in: *Das Münster* 9, 1956, S. 381–392, hier S. 383–385
- 1958 Elisabeth ROTH, Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Berlin 1958, S. 95*
- 1958 Alfred STANGE, Der Hausbuchmeister. Gesamtdarstellung und Katalog seiner Gemälde, Kupferstiche und Zeichnungen (Studien zur deutschen Kunsgeschichte 316), Baden-Baden/Straßburg 1958, S. 18–22, 40, Nr. 94
- 1964 Jane CAMPBELL HUTCHISON, The Hausbuchmeister – Sources of his Style and Iconography, Diss. University of Wisconsin 1964 (Typoskript), S. 1–48, 150–160
- 1966 Horst VEY, Johann Peter Weyer. Seine Gemälde-Sammlung und seine Kunstsammlung, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 28, 1966, S. 159–254, hier S. 203, Nr. 17
- 1970 Wolfgang PILZ, Das Triptychon als Komposition- und Erzählform, München 1970, S. 130–133, Kat. Nr. 133

- 1970 STANGE, KV 2, S. 105f, Nr. 472d
- 1974 Ulrike FROMMBERGER-WEBER, Spätgotische Tafelmalerei in den Städten Speyer, Worms und Heidelberg (1440–1500), in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 14, 1974, S. 49–79, hier S. 53–59
- 1976 Jane CAMPBELL HUTCHISON, The Housebook Master and the Mainz Marienleben, in: Print Review 5, 1976 (Tribute to Wolfgang Stechow), S. 96–113, hier S. 10f, Abb. 16
- 1985a Jan Piet FILEDT KOK, The development of graphic style in 15th-century Northern printmaking and the Master of the Amsterdam Cabinet, in: Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque V (1984), Louvain-la-Neuve 1985, S. 163–170, hier S. 168
- 1985b Jan Piet FILEDT KOK (Hg.), Ausst. Kat. 's Levens Felheid – de Meester van het Amsterdams Kabinet of de Hausbuchmeester, Amsterdam, Rijksmuseum 1985, S. 18f, 264–266, Nr. 131; dt. Ausgabe: Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder der Meister des Amsterdamer Kabinetts, Frankfurt a. M., Städel, 1985, S. 25, 57f, 247–251, Nr. 131; engl. Ausgabe: Livelier than Life. The Master of the Amsterdam Cabinet or the Housebook Master, S. 18f, 264–266, Nr. 131
- 1985 Albert CHÂTELET, Le Maître du Hausbuch et l'art germanique, in: Livelier than Life. Symposium Master of the Amsterdam Cabinet, 14./15. 3. 1985, Texts of Lectures, Amsterdam 1985, S. 7–22, hier S. 10, 17, 20
- 1985 Timothy HUSBAND, Ausstellungsbesprechung: Amsterdam, Rijksprentenkabinet. The Master of the Amsterdam Cabinet, in: Burlington Magazine CXXVII, 1985, S. 401–405, hier S. 402
- 1985 ZIEMKE, S. 55, 58–63
- 1986 Holm BEVERS, Rezension von Filedt Kok (Hg.), Ausst. Kat. Amsterdam 1985, in: Simiolus 16, 1986, S. 67
- 1986 Clemens JÖCKLE, Speyerer Künstler der Vergangenheit, Speyer 1986, S. 12–15
- 1987 Jan Piet FILEDT KOK, Über den Meister des Amsterdamer Kabinetts oder den Hausbuchmeister. Forschungsergebnisse der Ausstellung in Amsterdam und Frankfurt, in: Städel-Jahrbuch N. F. II, 1987, S. 117–126, hier 123f
- 1990 Clemens JÖCKLE, Hans Traut der Ältere von Speyer – Maler in Nürnberg, in: Mitteilungen des Historischen Vereins der Pfalz 88, 1990, S. 69–87, hier S. 72f
- 1990 Detlev ZINKE, Augustinermuseum: Gemälde bis 1800, Auswahlkatalog, Freiburg i. Breisgau 1990, S. 38–43, hier S. 39f
- 1993 Ruth MELLINKOFF, Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages, Berkeley/Oxford 1993, Bd. I, S. 52, 131, 134, 166, Bd. II, Tf. II.41, VI.39, VIII.12
- 1994 Daniel HESS, Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“. Studien zur Hausbuchmeisterfrage (Diss. Stuttgart), Mainz 1994, S. 70, 154, Nr. 9d
- 1996 Jan Piet FILEDT KOK, Art. „Housebook Master“, in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art, Bd. 20, London 1996, S. 693–695, hier S. 695
- 1998 LUST UND VERLUST II. Corpus-Band zu Kölner Gemäldegemäldesammlungen 1800–1860, hg. v. Hiltrud Kier und Frank Günther Zehnder, Köln 1998, S. 451f, Nr. 19
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 63, Tf. 148
- 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. 650–653, hier S. 650f

MEISTER DES HAUSBUCHS, WERKSTATT ODER UMKREIS

HL. HIERONYMUS, 1480

INV. NR. 1215

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Tanne (*Abies alba*), 47,3 (± 0,1) x 33,5 (± 0,2) x 0,6 (± 0,1) cm, ein Brett, mit Leinwand unterklebt, gedünnt und parkettiert

Malfläche:

mit Tafelmaßen identisch, allseitig beschnitten

Zustand der Malerei:

mäßiger Erhaltungszustand. Insbesondere die Cappa, das Rot der Außenseite wie das Pelzfutter, teils stark verputzt, ebenso die Architektur, vor allem der Fliesenboden. Unregelmäßig gereinigt, der Kopf des Heiligen freigeputzt; verbliebene Lasuren in Schattenbereichen der Cappa und des Kardinalshuts durch kripiertes Bindemittel vergraut. Zahlreiche kleine Flecken und Beschädigungen über ganzer Bildfläche, oft mit verfärbten Retuschen; etliche lasierende Retuschen in Figur und Architektur, durch Retusche auch letzter Punkt der Datumszeile verdeckt. Verstärkt kleinere Beschädigungen und Retuschen entlang des über die ganze Tafelhöhe, durch die rechte Pfote des Löwen laufenden Risses. Kleinere Farbausbrüche an Kanten und angestoßenen Tafelecken, etwas größere am linken Rand, Mitte. Nimbus in Ölvergoldung erneuert, einzelne Konturlinien nachgezogen.

Rückseite des Bildträgers:

auf dem Parkett oben ein Klebzettel, darauf mit Stempel „G“ und in schwarzer Tinte „1215“; in Tinte auf Parkett senkrecht „Staedel“, mit roter Kreide „3480“

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Der Nimbus des Heiligen war ursprünglich in Glanzvergoldung über hellbraunem Bolus ausgeführt.

Die mit dem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung bereitet die meisten Einzelheiten des Bildes vor (Abb. 298). Ein-

zelformen werden mit Linien umrissen, Schraffuren geben die Plastizität der Gebilde, aber auch Schattenbereiche an, so den Schatten im Inneren des Kamins. Das kleine Stillleben im Regal und wohl auch die Sanduhr sind gleichfalls unterzeichnet. Vor allem aber werden die Gestalt des Heiligen mit den Falten der Gewandung sowie der Löwe recht ausführlich vorgegeben. Außer mitunter langen, gelegentlich in Haken endenden Konturlinien finden sich überwiegend Parallelschraffuren meist mittlerer Länge; an einigen Stellen fallen sie so regelmäßig aus, daß ein kammartiger Eindruck entsteht. An wenigen Stellen entstehen Kreuzstrukturen durch sich überlagernde Diagonalschraffuren. Mit Umrißlinien, denen gegenüber die Malschicht leicht verschoben erscheint, und vereinzelten Schraffuren ist das Gesicht des Heiligen unterzeichnet. Beim Löwen wird die Körperform und offenbar auch die Fellstruktur angedeutet.

BESCHREIBUNG

Das Gemälde zeigt den Kirchenvater als Gelehrten in seinem Arbeitszimmer vor einem Schreibtisch sitzend, als „Hieronymus im Gehäus“.¹ Er trägt die Kleidung eines Kardinals mit der roten, hermelingefütterten Cappa magna über der Albe sowie dem zugehörigen Hut; an den Füßen hat er Schuhe mit offenbar ledernen Übersandalen. Ein goldener Scheibennimbus zeichnet den mittelalten Mann als Heiligen aus. Er scheint auf einem Schemel Platz genommen zu haben und bis eben noch mit der Lektüre beschäftigt gewesen zu sein, denn auf der schrägen Platte des hölzernen, mit einer Klappe und einer Fußbank versehenen Lesepultes liegt ein aufgeschlagenes Buch; von einem Haken an der vorderen Seite des Möbels hängt Schreibzeug – ein Futteral für Feder und Federmesser sowie ein Tintenfäßchen – herab. Vermutlich stellt der mit Rubriken und blauen und roten Lombarden versehene Kodex die Bibel dar, denn der Legende zufolge erschien der Löwe, als Hieronymus gerade den Schülern in seinem

¹ Die Bezeichnung geht auf Dürers eigene Benennung seines Meisterstichs von 1514 zurück, vgl. Renate JUNGBLUT, Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters, Diss. Tübingen 1967, S. 85. Vgl. ferner STRÜMPPELL (1925/26); R. MIEHE, Art. „Hieronymus“ in: LCI, Bd. 6,

Sp. 519–529, bes. Sp. 521f. Die Legende des Heiligen u. a. in der LEGENDA AUREA DES JACOBUS DE VORAGINE, übers. v. Richard Benz, Heidelberg 1975, S. 756–762, hier bes. S. 758–760.

Kloster in Bethlehem vorlas. Zudem kann das Buch als weiteres Attribut für den Verfasser der lateinischen Bibelübersetzung angesehen werden.

Der Kardinal hat seine Arbeit indes unterbrochen und sich nach hinten, ein wenig in Richtung der gerade noch am rechten Bildrand sichtbaren Tür umgedreht, aus der soeben der Löwe herangekommen zu sein scheint. Nun sitzt das recht klein geratene Tier auf dem weit nach rechts ausladenden Gewand des Heiligen und streckt ihm die Pfote hin, in die es sich einen Dorn getreten hat. Hieronymus hat sie ergriffen und schickt sich an, den Dorn mit einem spitzen, pfriemartigen Instrument, das er in der Rechten hält, zu entfernen. Für diese Operation wird er die Dankbarkeit und Anhänglichkeit des Löwen gewinnen, der daher auch das wichtigste Attribut des Heiligen darstellt.

Das Zimmer, in dem die Szene spielt, ist einer städtischen Behausung des 15. Jahrhunderts nachgebildet. Ein mit gelb-rotbraunem Muster gefliester Boden und die hellgrau verputzten Steinwände bezeugen ebenso einen gehobenen Wohnstandard wie die gläsernen Butzenscheiben des in der linken oberen Bildecke angeschnittenen Fensters. Nah der Tür am rechten Bildrand befindet sich ein großer Kamin, in dessen Mantel die Datierung des Bildes „M·CCCC·LXXX.“ eingemeißelt scheint. Der Kamin selbst ist außer Betrieb genommen, nur ein schmiedeeiserner Kaminhund, der, wie zahlreiche andere Objekte auch, einen deutlichen Schlagschatten wirft, und Rußspuren sind zu sehen; rechts im Eck neben der Tür lehnen allerdings einzelne Holzscheite. An den Kamin schließt sich links ein großes Holzregal an, das die Gestalt des Heiligen gleichsam hinterfährt. Ein blauer Vorhang bedeckt die rechte Hälfte, auf dem obersten Regalbrett sind ein lederebundenes Buch, eine verschlossene Glasflasche und eine Spanschachtel sichtbar. Die linke Regalseite dürfte die Zimmerecke angeben, so daß die Fensterwand den linken Abschluß des Raumes darstellt. Hier steht in der Fensternische eine zu zwei Dritteln abgelaufene Sanduhr.

PROVENIENZ

1892 erworben als Vermächtnis des Städels-Administrators Moritz Gontard (1826–1886)

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Gemälde wurde erstmals von Eduard Flechsig im Rahmen seiner insgesamt sehr großzügigen Attributionen dem Hausbuchmeister zugeschrieben.² Folgen möchte ihm darin jedoch kein Forscher,³ ja selbst dem Umkreis des Hausbuchmeisters wurde das Städels-Bild oft nicht zugeordnet: Heinrich Weizsäcker gab es im Jahr 1900, offenbar in Unkenntnis des anderen Vorschlags, einem „stark unter Schongauers Einfluß stehenden Meister“ am Oberrhein,⁴ diese Lokalisierung wurde bis 1987 in den Städels-Verzeichnissen geführt und noch von Hans-Joachim Ziemke, neben einer mittelrheinischen Herkunft, als Möglichkeit erwogen.⁵ Als ein, wenn auch schwaches, Werk aus dem Umkreis des Hausbuchmeisters erachteten indes Helmuth Bossert und Willy Storck den Hieronymus, ferner schrieben sie derselben Hand eine fast gleich große Tafel mit Madonna, Joachim und Anna in Donaueschingen zu.⁶ Alfred Stange ordnete es mit weiteren Arbeiten in das Œuvre eines von jenem berühmten Künstler wie auch von oberrheinischer Kunst beeinflußten Malers ein, des von Stange so genannten Meisters des St. Goarer Altars (*Abb. 310*).⁷

Walter Hotz und später Ulrike Frommberger-Weber brachten das Frankfurter Bild in nächste Nähe zu einem Gemälde des *Noli me tangere* in der Pfarrkirche von Studernheim (*Abb. 300*),⁸ wobei Frommberger-Weber beide Tafeln ebenfalls mit dem St. Goarer, mehr noch aber mit dem als Werk des Hausbuchmeisters angesehenen „Speyerer Altar“ (*Abb. 282, 286*) verglich; darüber hinaus sah sie enge Bezüge zu einigen Holzschnitten in Büchern der Drachschen Offizin.⁹ Daniel Hess wiederum beurteilte das Frankfurter Bild, ebenso wie St. Goarer Altar und Studernheimer Tafel, als Produkt der Werkstatt des „Speyerer Altars“, dessen Schöpfer er vom Hausbuchmeister unterschied.¹⁰ Vom Hauptmeister jenes Retabels stamme das Bild jedoch keinesfalls, wie auch die Zuweisung an einen bestimmten Nachfolger nicht möglich sei.

DISKUSSION

Die kleine Tafel ist zwar ringsum beschnitten, doch dürfte sie, der geschlossenen Komposition nach zu urteilen, ursprünglich nicht wesentlich größer gewesen sein; lediglich an der Oberkante erscheint der Abschluß des Regals heute zu stark fragmentiert. Vermutlich hat es sich immer um

2 DIE BAUDENKMALE DER PFALZ (1898), S. 130; hier äußert sich Flechsig nicht selbst, sondern es wird seine briefliche Mitteilung an die Verfasser zitiert.

3 Bereits abgelehnt von LEHRS (1899), S. 175; DÜRKOP (1932), S. 148, Anm. 59, ordnet die Tafel, da zu „lahm“, nur in den Umkreis des Meisters; die allermeisten Arbeiten zum Hausbuchmeister nahmen die Tafel überhaupt nicht auf; vgl. hier S. 313ff.

4 WEIZSÄCKER (1900), S. 248.

5 VERZ. 1987, S. 71; ZIEMKE (1985), S. 70. Die oberrheinische Einordnung übernahmen auch STRÜMPPELL (1925/26), S. 213; RING (1945), S. 193

6 BOSSERT, STORCK (1912), S. 52. Zu der Tafel, die STANGE (1970), S. III, Nr. 501, dem Maler des Studernheimer *Noli me tangere* (s.u.) zuschrieb,

vgl., mit derselben Attribution, CLAUS GRIMM, BERND KONRAD, Die Fürstenbergersammlungen Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1990, S. 117, Nr. II.

7 STANGE (1955), S. 107; DERS. (1970), S. 108.

8 HOTZ (1956), S. 313; FROMMBERGER-WEBER (1974), S. 60.

9 Sie nennt besonders den Drachschen Almanach von 1483 und überlegt, ob der Maler als Reißer tätig gewesen sein könnte. Eine Zuschreibung an den Meister des Studernheimer *Noli me tangere* auch in BRINKMANN, SANDER (1999), S. 64.

10 HESS (1994), S. 95; zu Hess' Bild der gesamten Situation vgl. hier S. 308ff und 334ff.



Abb. 297: Meister des Hausbuchs, Werkstatt oder Umkreis, Hl. Hieronymus, 1480, Frankfurt, Städel



Abb. 298: Meister des Hausbuchs, Werkstatt oder Umkreis, Hl. Hieronymus, 1480, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

ein Einzelbild gehandelt, wie es bei zahlreichen niederländischen und deutschen Hieronymus-Darstellungen der Fall ist, zu deren bekanntesten Beispielen etwa eine eyckische, 1442 (?) datierte Tafel in Detroit oder Dürers Meisterstich von 1514 zählen.¹¹

Wie auf der genannten, wohl von einem Nachfolger Jan van Eycks stammenden Tafel wird im Frankfurter Bild Hieronymus der Gelehrte gezeigt, nicht der Büßer oder der Klosterbruder. Dies könnte auf einen Gelehrten, etwa

einen Theologen, als Auftraggeber hinweisen. Das Motiv des Dornausziehens bedeutet einen Akt christlicher Nächstenliebe; der Dorn wurde aber auch im übertragenen Sinne als „Dorn der Sündhaftigkeit“ verstanden, den der Kirchenlehrer herauszieht; ja er wurde in der wichtigen deutschen Hieronymus-Vita des Johann von Neumarkt, des Kanzlers Kaiser Karls IV., sogar mit dem „Gestrüpp“ des Unglaubens gleichgesetzt, das der Heilige durch sein Wirken ausrottet.¹² Im Zusammenhang der Gelehrten-

11 Zu dem eyckischen Bild vgl. Maryan AINSWORTH (Hg.), Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges, Ausst. Kat. New York, Metropolitan Museum, 1994, S. 68–71; zu Dürers Stich vgl. Erwin PANOFSKY, Das

Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977, S. 206–209, Abb. 208.

12 Vgl. JUNGBLUT (wie Anm. 1), S. 60f.

stube scheint auch eine spezifischere Lesart angemessen: So wie der wilde Löwe durch Hieronymus gezähmt wird, wird der Stachel des Fleisches durch geduldiges Studium der Schriften gezähmt.¹³

Die Sanduhr auf dem Fenstersims ist ein unaufdringliches, aber unmißverständliches Memento mori, das auf die Sterblichkeit und damit Erlösungsbedürftigkeit des Menschen verweist, wobei die Schriften und das Vorbild des strengen Lehrers Hieronymus den Weg zu solcher Erlösung weisen. Zugleich mag das Vergänglichkeitssymbol auf eine Äußerung des Kirchenvaters selbst bezogen sein, in welcher dieser auf die Endlichkeit seines eigenen Lebens, die durch sein Tun nicht aufgehoben wird, zu sprechen kommt.¹⁴ Mit spezifischer ikonographischer Bedeutung dürfte ferner ein kleines, anscheinend einzigartiges Detail des Frankfurter Bildes behaftet sein: das Brennholz neben dem Kamin. Der Legenda Aurea nach bewachte nämlich der geheilte Löwe fortan einen Esel, der für die Mönche Brennholz ins Kloster trug, doch als der Esel durch Unachtsamkeit des Löwen abhanden gekommen war, übernahm das Raubtier auf Hieronymus' Geheiß selbst diese Aufgabe und trug die Scheite auf seinem Rücken.¹⁵ Die etwas abstruse Episode dürfte als Exempel für Weisheit und Macht des Heiligen wie für die pflichtschuldige Demut des Löwen zu verstehen sein. Für den Entwurf des Frankfurter Bildes spielte also nicht allein die Bildtradition, der dieses Motiv offenbar unbekannt war, sondern darüber hinaus auch die Lektüre des Legendentextes eine Rolle, was ein zusätzlicher Hinweis auf einen gelehrteten Auftraggeber mit bestimmten eigenen Vorstellungen sein könnte.

Die übrigen Elemente der Komposition sind in älteren Darstellungen vorgeprägt. Die Ausstattung der Studierstube mit einer Art Stilleben im Regal und das Motiv der Sanduhr entstammen der franko-flämischen bzw. der altniederländischen Kunst; sie kommen etwa in dem genannten eyckischen Tafelbild prominent vor.¹⁶ Die Gruppe des Heiligen mit dem Löwen wiederum findet recht enge Analogien in einigen Bildern aus der Nachfolge Rogier van der Weydens, und zwar was Pose und Wendung des Hieronymus als auch die seitliche Position des Löwen angeht. Hier ist vor allem ein Bild Hans Memlings (Abb. 301) zu nennen, das von Ring offenbar für das Vorbild der Frankfurter Tafel gehalten wurde.¹⁷ Da Memlings



Abb. 299: Meister des Hausbuches, Werkstatt oder Umkreis, Hl. Hieronymus, 1480, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städels



Abb. 300: Meister aus dem Umfeld des Hausbuchmeisters, *Noli me tangere*, Studernheim, Pfarrkirche

13 Eine derartige Interpretation bei Bernhard RIDDERBOS, Saint and Symbol. Images of Saint Jerome in early Italian Art, Groningen 1984, S. 37f.

14 Vgl. ebd., S. 97–106, hier bes. 101; die Textstelle in DES HEILIGEN EUSEBIUS HIERONYMUS AUSGEWÄHLTE SCHRIFTEN, deutsch von Ludwig Schade (Bibliothek der Kirchenväter 2, 18), Bd. 3, München 1937, S. 55.

15 LEGENDA AUREA (wie Anm. 1), S. 759f.

16 Die Sanduhr findet sich bereits in einer um 1400 entstandenen Miniatur des Turin-Mailänder Stundenbuchs, fol. 80v, ehemals Turin (verbrannt), sie wird dem Meister Johannes des Täufers zugeschrieben, vgl. Millard MEISS, French Painting in the Time of Jean de Berry. The late 14th Century and the Patronage of the Duke, London, New York 1967, Tfbd, Abb. 35.

17 RING (1945), S. 193; Privatsammlung, Schweiz, vgl. Dirk DE VOS, Hans Memling. The Complete Works, Antwerpen/London 1994, S. 252f, Nr. 67.

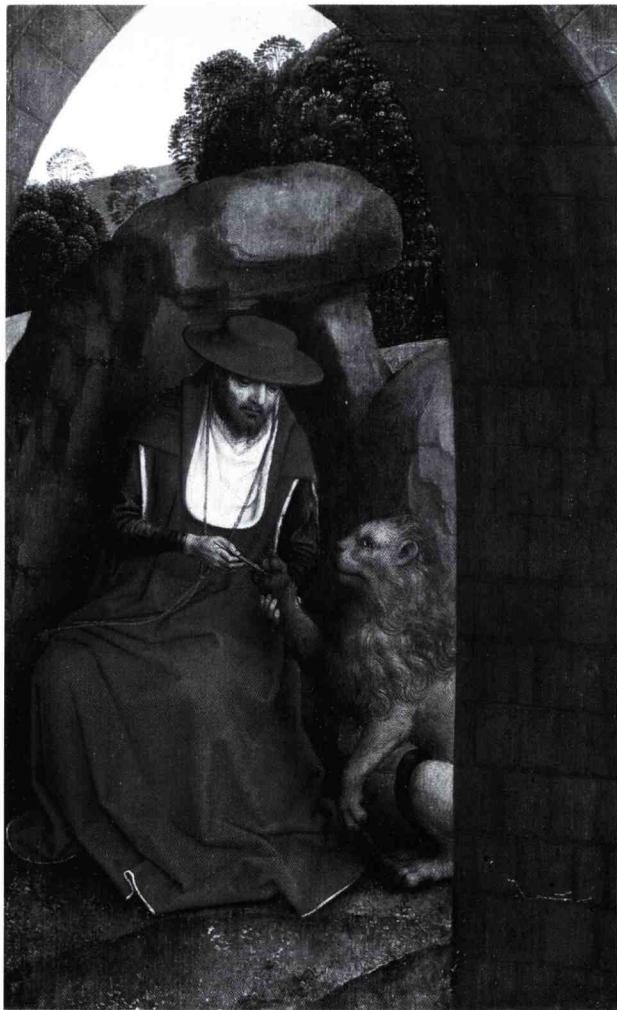


Abb. 301: Hans Memling, Hl. Hieronymus, Privatsammlung, Schweiz

Bild jedoch nach 1480 entstanden sein dürfte, kann dies nicht zutreffen. Ferner stammen zwar die Interieurelemente letztlich aus der altniederländischen Malerei, doch scheint dort die Kombination der Motive Studierstube und Dornausziehen nicht vorzukommen; die Werke aus Rogiers Nachfolge und von Memling zeigen Hieronymus und seinen Löwen stets im Freien. Hingegen liegt eine solche Kombination bei einigen italienischen und etlichen deutschen Bildern vor, etwa einigen Druckgraphiken oder einer Kölner Hieronymus-Tafel aus der Nachfolge Stefan Lochners.¹⁸ Auch bei diesen Arbeiten nimmt die Gruppe

des Heiligen und seines Löwen im wesentlichen die aus den niederländischen Fassungen bekannte Haltung ein. Ob das mutmaßliche Urbild dieser Figurengruppe tatsächlich auf Rogier zurückgeht, ist zumindest unsicher; im Kern jedenfalls dürfte sie der italienischen Kunst entstammen, wo auch die Kombination von Studierstube und Dornausziehen zuerst anzutreffen ist.¹⁹ Die unmittelbaren Vorbilder der Frankfurter Tafel dürften jedenfalls eher unter etwas älteren deutschen Werken wie jenem Gemälde aus der Lochner-Nachfolge oder den genannten Druckgraphiken zu suchen sein als unter den Werken der Rogier-Nachfolge. Insbesondere ein vielleicht um die Jahrhundertmitte entstandener Holzschnitt (Abb. 302) präsentiert die Szene, spiegelverkehrt, dem Frankfurter Bild besonders ähnlich und mag mit dessen Vorlage verwandt sein.²⁰

Hinsichtlich der Zuschreibung unserer Tafel überzeugt die Einschätzung von Hess. Der Maler stand zweifellos in enger Verbindung zum Hauptmeister des „Speyerer Altars“, dem Maler der Auferstehung Christi des Städels (Abb. 282).²¹ Große Gemeinsamkeiten bestehen hinsichtlich der Malweise der Inkarnatpartien, die allerdings beim Hieronymus etwas weniger *pastos*, dafür vertriebener wirkt als beim „Speyerer Altar“, sowie der Physiognomie des Heiligen, die generell den Typen auf dem großen Retabel ähnelt. Hess vergleicht den Kopf des Hieronymus ferner zu Recht mit einzelnen Köpfen auf weit später in derselben Werkstatt entstandenen Gemälden, so mit Maria in der Pfingstszenze des 1505 datierten Mainzer Marienlebens.²² Bestätigt wird dieser Befund durch die Unterzeichnung des Städels-Bildes, die trotz des erheblichen Größenunterschieds in der Verwendung und Art der Schraffuren große Ähnlichkeiten mit den Unterzeichnungen des „Speyerer Altars“ aufweist, sichtbar etwa im Mantel des Auferstehenden – mit den typischen, gleichmäßigen Diagonalschraffuren neben feineren Häkchen und vereinzelt kreuzartig übereinanderliegenden Schraffuren (Abb. 283, 284). Desgleichen werden Gesichter in dem großen Altarwerk sehr ähnlich vorbereitet.²³

Zu dem Studernheimer *Noli me tangere* dagegen erscheinen die künstlerischen Verbindungen des Frankfurter Hieronymus geringer. Hier weichen die Gesichtstypen ab; die Züge wirken schematischer, härter, sogar die Köpfe runder; das leicht Karikaturhafte der Magdalena fehlt dem Hieronymus völlig. Alle Einzelheiten der Studernheimer Tafel sind härter und unbelebter – man vergleiche etwa den Salbtopf Magdalenas mit den Gefäßen in Hierony-

¹⁸ Zu den Graphiken vgl. die Zusammenstellung bei STRÜMPPELL (1925/26), bes. Tf. XLIII, XLIV; zu dem Kölner Bild zuletzt, mit m. E. nicht gechtfertiger Einschätzung als Frühwerk Lochners, Frank Günter ZEHN-DER, Kat. Nr. 43, in: Ausst. Kat. Stefan Lochner. Meister zu Köln, Wallraf-Richartz-Museum Köln, 1993, S. 316f.

¹⁹ RING (1945), Abb. 8, zeigt eine „veneto-byzantinische“ Tafel, die das Grundmotiv den niederländischen und Frankfurter Fassungen sehr ähnlich zeigt; sie datiert dieses offensichtlich noch dem 14. Jahrhundert angehörende Bild jedoch merkwürdigerweise nach 1500 (S. 193). Das Werk ist tatsächlich weit älter als alle mutmaßlichen Fassungen Rogiers es sein könnten. Vergleichbare Motive zeigt ferner eine um 1370 entstandene Tafel des Cecco di Pietro in Raleigh; ein Lorenzo Monaco zugeschriebene

nes, um 1400 geschaffenes Gemälde in Amsterdam, Rijksmuseum, gibt den dornausziehenden Hieronymus in der Studierstube wieder, allerdings stehend; vgl. RIDDERBOS (wie Anm. 13), Abb. 8, 10; zur „veneto-byzantinischen“ Tafel ebd., Abb. 18, S. 37.

²⁰ Schreiber 1533; vgl. STRÜMPPELL (1925/26), Tf. XLIV c.

²¹ Vgl. ausführlich hier S. 309ff.

²² Hess (1994), S. 95, die Szene ebd., Abb. 86, 87; zum Marienleben, an dem mehrere Hände beteiligt waren, vgl. ebd., S. 80–86, 157–161.

²³ Vgl. hier Abb. 283, 284; ähnlich urteilt Hess (1994), S. 95, die Beziehungen der Unterzeichnungen. Hinsichtlich der Unterzeichnung der Köpfe kann man den Hieronymus etwa mit einem Ausschnitt der Mitteltafel des „Speyerer Altars“, ebd., Abb. 73, sehr gut vergleichen.

mus' Regal –, die Gewandfalten kleinteiliger, schärfer brechend.²⁴

Demgegenüber besitzt das von Bossert und Storck angeführte Bild in Donaueschingen deutlich größere Ähnlichkeiten, etwa was die Gesichts- und Faltenbildung oder das zart abgesetzte Fußbodenmuster betrifft. Tatsächlich auch mag das beschnittene Frankfurter Gemälde ehemals ungefähr ebenso groß wie die 49,6 x 38,0 cm messende Donaueschinger Tafel gewesen sein, die allerdings aus Lindenholz besteht.²⁵ Das in der jüngeren Hausbuchmeister-Forschung nicht mehr beachtete Gemälde mit der Madonna, Joachim und Anna dürfte folglich in denselben Kreis wie die Städels-Tafel gehören, es stammt jedoch wiederum von einer anderen, künstlerisch etwas schwächeren Hand.

Der Frankfurter Hieronymus kann mit Hess einem Maler aus der Werkstatt des „Speyerer Altars“ zugeschrieben werden, von dem derzeit kein weiteres Werk identifizierbar ist. Die originale Datierung 1480 macht die Tafel zu einem noch vor jenem großen Retabel entstandenen Zeugnis für den ausgebildeten Stil des Hausbuchmeister-Ateliers.

S.K.

LITERATUR

VERZ. 1907, S. 16; 1924, S. 148; 1966, S. 77; 1971, S. 39; 1987, S. 71

- 1898 DIE BAUDENKMALE DER PFALZ, gesammelt und herausgegeben von der Pfälzischen Kreisgesellschaft des bayerischen Architecten- und Ingenieur-Vereins, Bd. 4, Ludwigshafen 1898, S. 130
- 1899 Max LEHRS, Bilder und Zeichnungen vom Meister des Hausbuchs, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 20, 1899, S. 173–182, hier S. 175
- 1900 WEIZSÄCKER, S. 247f, Nr. 80b
- 1912 Helmuth Th. BOSSERT, Willy F. STORCK, Das Mittelalterliche Hausbuch nach dem Originale im Besitz des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee, Leipzig 1912, S. 52
- 1925/26 Anna STRÜMPPELL, Hieronymus im Gehäuse, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 2, 1925/26, S. 173–252, hier S. 213, Tf. XLVI b
- 1932 Johannes DÜRKOP, Der Meister des Hausbuches, in: Oberrheinische Kunst 5, 1932, S. 83–160, hier S. 148, Anm. 59
- 1935 Hans NAUMANN, Le premier élève de Martin Schongauer Mathis Nithart, in: Archives Alsaciennes d'Histoire de l'art 14, 1935, S. 122f
- 1945 Grete RING, St. Jerome extracting the thorn from the lion's foot, in: The Art Bulletin 47, 1945, S. 188–194, hier S. 193, Abb. 6
- 1955 STANGE, DMG 7, S. 107, Abb. 235
- 1956 Walter HOTZ, Nikolaus Nievergalt von Worms in der spätgotischen Malerei, Neue Beiträge zur Hausbuchmeisterfrage, in: Der Wormsgau 3, 1956, S. 306–316, hier S. 313
- 1970 STANGE, KV 2, S. 108, Nr. 481
- 1974 Ulrike FROMMBERGER-WEBER, Spätgotische Tafelmalerei in den Städten Speyer, Worms und Heidelberg (1440–1500), in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 14, 1974, S. 49–79, hier S. 60
- 1985 ZIEMKE, S. 56, 70
- 1994 Daniel HESS, Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“. Studien zur Hausbuchmeisterfrage (Diss. Stuttgart), Mainz 1994, S. 95, 169, Nr. 16
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 64, Tf. 153



Abb. 302: Deutscher Meister, Hl. Hieronymus (Schreiber Nr. 1533), Holzschnitt

24 Mit diesen Eigenschaften ähnelt das Studernheimer Bild stark einzelnen Tafeln des Mainzer Marienlebens, besonders der Darbringung – man vergleiche die Gesichter Mariens und Magdalenas –, sowie der Nürnberger Anbetung; vgl. HESS (1994), S. 83, 167–170. Seiner Einschätzung (S. 95),

die Studernheimer Tafel gleiche besonders dem „Speyerer Altar“, vermag ich mich nicht ganz anzuschließen; das Bild dürfte m. E. auch später, nach 1500, anzusetzen sein.

25 Vgl. GRIMM, KONRAD (wie Anm. 6).

MEISTER DES MONIS-ALTARS (UMKREIS DES HAUSBUCHMEISTERS)

RECHTER FLÜGEL DES FRANKFURTER MONIS-ALTARS: DIE HEILIGEN BARBARA UND MARGARETA / DIE HEILIGEN NIKOLAUS UND QUIRINUS

INV. NR. HM 38

DAUERLEIHGABE DES HISTORISCHEN MUSEUMS, DORTIGE INV. NR. B 1016

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Tanne (*Abies alba*), 178,0 x 67,5 cm, beidseitig mit Leinwand unterklebt; Malkanten unten, oben und links (von der Innenseite gesehen) teilweise erhalten, rechts scheint die Tafel nur unwesentlich beschnitten zu sein

Zustand der Malerei:

erhebliche Schäden auf beiden Tafelseiten durch ehemalige Verwendung als Türblatt. Auf der ehemaligen Innenseite teils lange Kratzer und zahlreiche Fehlstellen, einige gekittet und retuschiert;¹ größere Schäden an Stelle des ehemaligen Türschlosses oberhalb von Quirinus' Linker. Malschicht unterschiedlich stark gereinigt und teils verputzt, insbesondere das Inkarnat des Quirinus verputzt. Goldgrund stark beschädigt; Überzüge im Grün der Wiese verbräunt. Starke Schwundrisse in Dalmatika und Kasel des Nikolaus, diese zudem nachgedunkelt. Stärkere Schäden auf Außenseite; dort zahlreiche, teils größere Fehlstellen und unterschiedliche Reinigungszustände. Gold der Nimben weitgehend verloren, Hintergrund nachgedunkelt und teils großflächig zerstört. Verbräunte Lasuren über Grün von Margaretas Mantel und Wiese, Grün des Drachen stärker freigeputzt; Rot von Barbaras Gewand hat durch fehlende Krapplasuren an Plastizität verloren.

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Der Goldgrund der Innenseite ist auf einem rotbraunen Bolus ausgeführt. Die Besätze von Nikolaus' Kasel sind in Lüstermalerei auf silberner Metallfolie über weißem Grund wiedergegeben, die Kugeln auf dem Schild des Quirinus mit Gold auf weißem Grund. Auch auf der

Außenseite sind die Nimben mit Gold gebildet; für Kronen, Sterne und Astwerk scheint Lüstermalerei über silberner Metallfolie zur Anwendung gekommen zu sein. Stellenweise ist auf beiden Tafelseiten mit dem bloßen Auge Unterzeichnung erkennbar, die überwiegend aus parallelen Schraffuren besteht. Beim Turm Barbaras geben derartige Schraffuren die Plastizität an, liegen aber gerade auf der in der Malerei nicht verschatteten Seite des Gebildes. Weitergehende Befunde konnten nicht erhoben werden.

BESCHREIBUNG

Die ehemalige Außenseite des Flügels zeigt die beiden weiblichen Heiligen als monumental wirkende, doch deutlich unterlebensgroße Ganzfiguren. Sie stehen auf Wiesengrund vor einer grauen, gefugten Steinmauer, die bis zu ihrer Schulterhöhe aufragt und von einem dunkelblauen, mit goldenen Sternen besetzten Grund hinterfangen wird; oben schließt ihn gemaltes Ast- und Laubwerk bogenförmig ab. Links steht die hl. Barbara mit Märtyrerpalme in der Rechten, identifiziert durch den miniatürhaften Turm, den sie mit ihrer linken Hand merkwürdig am oberen Zinnenkranz stützt.² In zweiten Geschoß dieses Turms sieht man die drei Fenster, im Untergeschoß eine verschlossene Tür – die möglicherweise als Hinweis auf die Jungfräulichkeit der Heiligen aufzufassen ist –, darüber in einer Nische einen Kelch mit Oblate, ein weiteres Attribut Barbaras. Als Fürstentochter trägt sie eine Krone sowie einen roten, mit weißem Pelz gefütterten Mantel, den eine Schließe vorn zusammenhält, über einem pelzbesetzten Kleid aus dunkelrotem Goldbrokat.

Barbara wendet ihr Haupt leicht zu der rechts stehenden hl. Margareta,³ die ein wenig nach links hin gedreht

1 Den freigelegten, aber noch unretuschierten Zustand zeigen die Abbildungen bei RAUCH (1909), S. 17f.

2 L. PETZOLD, Art. „Barbara“ in: LCI, Bd. 5, Sp. 304–311.

3 S. KIMPEL, Art. „Margareta von Antiochien“, in: LCI, Bd. 7, Sp. 494–500.



Abb. 303: Meister des Monis-Altars, rechter Flügel des Monis-Altars, Außenseite, Die hll. Barbara und Margareta, Frankfurt, Historisches Museum

ist. Auch sie trägt jungfräulich offen herabfallendes Haar und eine Krone; dazu ein mit hellgrauem Pelz verbrämtes Kleid aus bordeauxfarbenem Samt und einen offenen mittelgrünen Mantel. Der von ihr überwundene grüne Drache liegt putzig wie ein Haustier rechts zu ihren Füßen und wird mit Halsband und Leine locker von ihrer Linken gehalten. Mit der anderen Hand faßt Margareta einen Kreuzesstab.

Auf der ähnlich aufgebauten ehemaligen Innenseite des Flügels sieht man die Heiligen Nikolaus von Myra und Quirinus, die gleichfalls auf einem schmalen Streifen Wiesenboden, doch vor glattem Goldgrund stehen. Oben läuft dieser in einem leicht gestelzten Bogen zu, dessen heute schwarz-bläuliche Zwickel ursprünglich mit einem applizierten Maßwerkschleier bedeckt gewesen sein dürften.

Links steht der grauhaarige, mittelalte Nikolaus im Bischofsornat und blickt etwas verschmitzt aus beinahe geschlossenen Augen nach links unten, ungefähr in Richtung seines Attributs, der drei Goldkugeln auf dem Buch in seiner Rechten – der Legende nach warf er das Gold den drei Töchtern eines verarmten Vaters als Mitgift zu, um diese vor der Prostitution zu bewahren.⁴ Über seiner Albe trägt der Heilige eine heute schwärzlich wirkende, ehemals aber dunkelblaue Dalmatik, darüber eine ebenfalls dunkelblaue Samtkasel mit großem, kaum mehr sichtbarem Granatapfelmuster. Amikt, eine weiße, goldbesetzte Mitra und weiße Pontifikalhandschuhe vervollständigen seinen Ornat; in der linken Hand hält er den Bischofsstab. Der Nimbus des Heiligen wird, ebenso wie der seines Genübers, lediglich durch einen schwarzen Kontur vom Goldgrund abgegrenzt.

Rechts neben Nikolaus steht der Ritterheilige Quirinus, ein wenig stärker als sein Nachbar nach links, zur ehemaligen Altarmitte hin gewendet. Über einen stählern glänzenden Plattenharnisch, den ein Kettenhemdkragen ergänzt, hat er einen violett-roten, grün gefütterten Mantel gelegt, ein bräunlicher Pelzhut bedeckt den Kopf. Sein jugendliches Gesicht wird von langem wallendem Haar und dichtem Vollbart gerahmt; sein Blick ist nach links gerichtet. Der hohe Schild, den Quirinus auf den Boden gesetzt hat und mit der gepanzerten Linken hält, ist zinnoberrot und, von den ornamentalen Randstreifen abgesehen, mit den attributiv auf den Heiligen bezogenen neun goldenen Kugeln versehen.⁵ Die gleiche heraldische Zier zeigt auch der Wimpel der Lanze, die der Ritter senkrecht in der Rechten hält. Im Bogen des Goldgrunds schweben

drei ganz in blaue Gewänder und Mäntel gekleidete kleine Engel in Richtung auf die ehemalige Altarmitte, wobei sie die Hände betend gefaltet haben.

PROVENIENZ

- um 1490 errichtet als Teil des Retabels der Monis-Kapelle der Frankfurter Dominikanerkirche
- 1904 auf dem Boden eines Hauses in der Frankfurter Fahrgasse als Türblatt entdeckt und in das Historische Museum überführt
- 1922 als Dauerleihgabe des Historischen Museums ans Städel überstellt
- 1996 in das Historische Museum zurückgekehrt

ZUGEHÖRIGE TEILE

- a) linker Altarflügel, Außenseite, Die hll. Katharina und Agathe (?) (*Abb. 305*),⁶ Nadelholz, 177 x 67 cm, Frankfurt a. M., Historisches Museum (Leihgabe aus Privatbesitz);⁷ ehemalige Rückseite von b)
- b) linker Altarflügel, Innenseite, Die hll. Georg und Wolfgang (*Abb. 306*), Nadelholz, 177 x 68 cm, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. Nr. 34-101;⁸ ehemalige Rückseite von a)
- c) Tafelfragment mit Kopf Johannes des Täufers (*Abb. 307*), Nadelholz, 39,3 x 29,7 x 1,3 cm, Cappenberg, Stiftskirche, Katholisches Pfarramt⁹

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Der einstige Altarflügel wurde, zum Türblatt umfunktioniert, im Jahr 1904 in einem Haus der Frankfurter Altstadt entdeckt, sogleich vom Historischen Museum erworben, dort von der beidseitigen Tapetenüberklebung befreit und wenig später durch Otto Lauffer publiziert.¹⁰ Aufgrund der Heiligenauswahl und einer angeblichen mündlichen Überlieferung zur Herkunft der Tafel – die angesichts ihrer Zweckentfremdung erstaunlich scheint – identifizierte Lauffer sie als einen ehemaligen Flügel des Retabels der im Jahre 1491 mitsamt ihrem Altar geweihten Kapelle des Winrich Monis in der Dominikanerkirche.¹¹ Blieb die kunsthistorische Bestimmung des Werks hier bei „mittel-

4 L. PETZOLDT, Art. „Nikolaus von Myra“, in: LCI, Bd. 8, 1976, Sp. 45–58.

5 Die Anzahl neun, lat. novem, wurde auf „Novaesium“, Neuss, bezogen, wo die Reliquien des Heiligen ruhen; vgl. L. PETZOLDT, Art. „Quirinus von Neuß“ in: LCI, Bd. 8, 1976, Sp. 240–242.

6 Die Figur wird gewöhnlich als Eulalia angesprochen, von HESS (1994), S. 172, aufgrund des einzigen Attributs, dem Eisenhaken, jedoch wohl zurecht als Agathe identifiziert; vgl. J. BOBERG, Art. „Eulalia“, in: LCI, Bd. 6, 1974, Sp. 179f.; C. SQUARR, Art. „Agatha“, ebd., Bd. 7, 1974, Sp. 44–48.

7 Die Tafel war vor 1915 in der Sammlung des Baurats Oppler, Hannover, wurde Mai-Juni 1915 bei Paul Cassirer, Berlin, ausgestellt und befand sich anschließend in der Sammlung Chillingworth, Nürnberg; die technischen Angaben zu dieser Tafel nach HESS (1994), S. 172.

8 Die Ranken in den Zwickeln oben sind moderne Ergänzungen. Die Tafel befand sich 1923 in Prager Privatbesitz (s. WEIZSÄCKER [1923], S. 97), wurde im April 1925 von A. Schäffner, Tetschen a. d. Elbe, dem Städel angeboten und 1934, über A. S. Drey, New York, vom Nelson-Atkins Museum erworben.

9 Das Fragment stammt aus dem Besitz des Reichsfreiherrn Heinrich Friedrich Karl vom Stein (1757–1831), der es am 12.7.1818 der Kirche von Cappenberg als Werk Schongauers schenkte; es war bis ins 20. Jahrhundert hinein übermalt und galt als Christusdarstellung; s. FRITZ (1957).

10 LAUFFER (1907).

11 S. dazu im einzelnen unten, Diskussion.



Abb. 304: Meister des Monis-Altars, rechter Flügel des Monis-Altars, Innenseite, Die hll. Nikolaus und Quirinus, Frankfurt, Historisches Museum



Abb. 305: Meister des Monis-Altars, linker Flügel des Monis-Altars, Außenseite, Die hll. Katharina und Agathe (?), Frankfurt, Historisches Museum

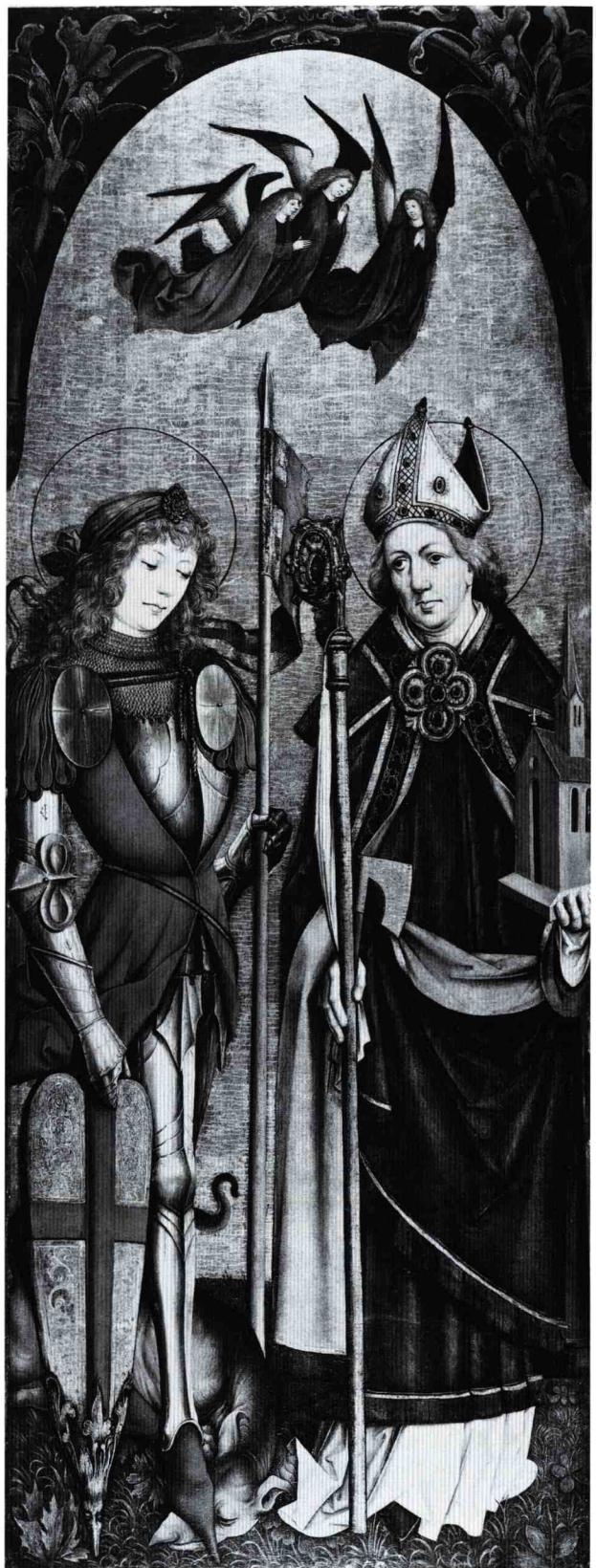


Abb. 306: Meister des Monis-Altars, linker Flügel des Monis-Altars, Innenseite, Die hll. Georg und Wolfgang, Kansas City, Nelson-Atkins Museum



Abb. 307: Meister des Monis-Altars, Fragment der Mitteltafel des Monis-Altars: Kopf Johannes des Täufers, Cappenberg, Stiftskirche



Abb. 308: Meister des Monis-Altars, Kreuzigung, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

rheinisch“, schrieb Carl Gebhardt es im folgenden Jahr einem Schüler des Hausbuchmeisters zu, der vermutlich in Frankfurt gearbeitet habe und von dessen Hand auch die dreifigurige Kreuzigung in Darmstadt (*Abb. 308*) sowie die seinerzeit in Schleißheim befindliche Geburt Christi und das Tafelfragment mit drei schwebenden Engeln in Basel (*Abb. 309*) stammten.¹² Kurz darauf wies Christian Rauch die Tafel gleichfalls dem Umkreis jenes berühmten Meisters zu und hob die besondere Ähnlichkeit zwischen dem Quirinus und einem Heiligen auf dem rechten Flügel des demselben Kunstkreis zugerechneten Kreuzigungstriptychons in St. Goar (*Abb. 310*) hervor.¹³ Die Zuschreibung an einen Nachfolger oder Schüler des Hausbuchmeisters blieb in der Folge vorherrschend,¹⁴ wenn es

auch einzelne Stimmen gab, die das Werk dem großen Anonymus selbst geben wollten, als populärste darunter diejenige Max J. Friedländers.¹⁵

Durchweg anerkannt wurde hingegen die Zuordnung des Flügels zum Altar der ehemaligen Monis-Kapelle, was eine Suche nach weiteren Fragmenten nahelegte. Zwei der drei Tafeln, die Gebhard derselben Hand wie HM 38 zugeschrieben hat, wurden erstmals 1914 von Friedrich Back vorsichtig als mögliche Teile desselben Retabels erwogen, wobei die Darmstädter Kreuzigung die ehemalige Mitteltafel, das Basler Engelsfragment den oberen Teil des anderen Flügels gebildet hätte; der Frankfurter Flügel war in den Augen Backs jedoch von anderer, schwächerer Hand als die dem Hausbuchmeister selbst zuzuschreiben.

12 GEBHARDT (1908), S. 440; zur Tafel in Darmstadt vgl. HESS (1994), S. 175f, Nr. 22, zur Geburt, heute Nürnberg, GNM, ebd., S. 167f, Nr. 15; zu den Engeln ebd., S. 174f, Nr. 21.

13 RAUCH (1909), S. 18; zum St. Goarer Triptychon, HESS (1994), S. 161–163, Nr. II, s. auch unten.

14 Unter den früheren Autoren vertraten eine solche Zuschreibung BAER (1910), S. 415 („Schulwerk von beachtlicher Qualität“); STORCK (1910),

S. 191; BACK (1914), S. 13; WEIZSÄCKER (1923), S. 97–104; DÜRKOP (1931), S. 84f; DERS. (1932), S. 146–148.

15 FRIEDLÄNDER (1927), S. 530; die Zuschreibung an den Hausbuchmeister selbst vertraten ebenso BOSSERT, STORCK (1912), S. 50; FABER DU FAUR (1921), S. 62–65; einem vom Meister der Kaltnadelstiche unterschiedenen Maler der Gemälde um SG 447 (vgl. hier S. 308ff) wollte auch NAUMANN (1910), S. 295, die Tafel zuschreiben.



Abb. 309: Meister des Monis-Altars, Tafelfragment: Drei schwebende Engel, Basel, Kunstmuseum

bende Kreuzigung.¹⁶ Friedländer erkannte dann 1915 ein aus der Sammlung Oppler, Hannover, stammendes abgespaltenes Flügelbild mit zwei heiligen Märtyrerinnen (Abb. 305) fraglos als Pendant der Außenseite von HM 38,¹⁷ während die zugehörige Innenseite (Abb. 306), damals in Prager Privatbesitz, 1923 von Heinrich Weizsäcker veröffentlicht wurde.¹⁸ Wie vor ihm schon Curt von Faber du Faur,¹⁹ lehnte Weizsäcker hingegen die Zugehörigkeit der Darmstädter Tafel – wie auch des Engelsfragments – ab, da sie in der Farbgebung abwiche. In Unkenntnis der von Weizsäcker entdeckten linken Flügelinnenseite hielten später noch Friedländer und Johannes Dürkop die übrigen ins Spiel gebrachten Tafeln für die Teile des Monis-Altars,²⁰ den Dürkop indes künstlerisch ganz anders wertete, sei doch der Maler ein eher schwacher Nachahmer des Hausbuchmeisters gewesen. Jener Nachahmer habe zu-

dem kölnischen Einfluß erfahren und sei auch für das um die Jahrhundertwende anzusetzende St. Goarer Triptychon sowie für das Mainzer Marienleben von 1505 verantwortlich.²¹

Auf eine festere Grundlage stellte dann etwa 25 Jahre später Rolf Fritz die Überlegungen, als er die enge Verwandtschaft eines in Cappenberg befindlichen Tafelfragments mit der Büste Johannes des Täufers (Abb. 307) zu den Monis-Flügeln erkannte und es als ehemaligen Teil der zugehörigen, verlorenen Mitteltafel veröffentlichte.²² Die Darmstädter Kreuzigung mußte damit aus dem Spiel gelassen werden, während das Engelsfragment nach Fritz ein weiteres Stück der Mitteltafel gewesen sein dürfte. Diese Rekonstruktion überzeugte Alfred Stange, der 1955 noch das herkömmliche Modell mit Darmstädter Kreuzigung angenommen hatte.²³ Zuschreiben wollte er diese und den

16 BACK (1914), S. 13.

17 Friedländers Erkenntnis wird wiedergegeben von PLIETZSCH (1915), S. 214.

18 WEIZSÄCKER (1923), S. 97–102.

19 FABER DU FAUR (1921), S. 62f, auch sein Argument war die abweichende, in Darmstadt auffallend helle Palette.

20 FRIEDLÄNDER (1927), S. 530; DÜRKOP (1931), S. 84f; DERS. (1932), S. 146–148, 160.

21 DÜRKOP (1931), S. 87; das Mainzer Marienleben wollte er allerdings auf zwei verschiedene Zyklen, von denen einer vom Meister selbst sei, aufteilen, DERS. (1932), S. 136–139.

22 FRITZ (1957).

23 STANGE (1970), S. 109, Nr. 489; DERS. (1955), S. 108.



Abb. 310: Meister des Monis-Altars, rechter Flügel des St. Goarer Altars, Innenseite, Die hll. Sebastian und Katharina, St. Goar, Katholische Pfarrkirche

24 Ebd., S. 107, Abb. 239f; vgl. auch Wolfgang BEEH, Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1990, S. 72–75.

25 Anscheinend übernahm lediglich BEEH, ebd., S. 69, diese Zuschreibung der Darmstädter Kreuzigung.

26 ZIEMKE (1985), S. 64–67; FROMMBERGER-WEBER (1974), S. 59, Anm. 65, 27 HESS (1994), S. 92–95.

28 Vgl. dazu den Eintrag zu SG 447, S. 308ff.

29 Alle Angaben zur Geschichte der Kapelle stützen sich auf WEIZSÄCKER (1923), S. 16–19, 98f.

Monis-Altar indes auch später ein und demselben Künstler, und zwar dem gleichermaßen vom Hausbuchmeister wie von Martin Schongauer beeinflußten, zudem mit köl-nischen Anregungen versehenen Meister des Seligenstädter Altars, von Stange benannt nach zwei gleichfalls in Darmstadt befindlichen Altarflügeln.²⁴ Diese Zuschrei-bung fand jedoch wenig Anhänger,²⁵ während Fritz' Rekonstruktion auch von Hans-Joachim Ziemke sowie von Ulrike Frommberger-Weber akzeptiert wurde.²⁶

In der bisher fundiertesten Würdigung des Künstlers, von ihm Meisters des Monis-Altars benannt, schloß sich Daniel Hess zuletzt dieser Rekonstruktion an, wenn auch unter Weglassung des Basler Engelsfragments, das zum Flügel eines anderen Altarbildes gehöre, vielleicht zu der von demselben Maler stammenden Darmstädter Kreuzigung.²⁷ Die Hand dieses Malers sei zuerst am rechten Flügel des Triptychons in St. Goar (Abb. 310) feststellbar, das um 1480/90 in der Werkstatt des von Hess so genannten Meisters des Speyerer Altars entstanden sei.²⁸ Danach habe sich der Künstler selbständig gemacht, vor 1491 den Monis-Altar geschaffen und sich irgendwann in Frankfurt am Main niedergelassen, wo er merklichen Einfluß auf jüngere Maler wie etwa Nikolaus Schit ausübte.

DISKUSSION

Die Zugehörigkeit des Altarflügels HM 38 und seines heute gespaltenen Pendants (Abb. 305, 306) zum Retabel der Monis-Kapelle der Frankfurter Dominikanerkirche kann nicht bezweifelt werden. Bei der im 19. Jahrhundert abgebrochenen, auf der Südseite der Kirche gelegenen Kapelle handelte es sich um eine Gründung des bereits 1414 verstorbenen Johann Monis.²⁹ Benannt wurde sie später jedoch nach dessen Enkel, dem Schöffen Winrich Monis, der 1477 starb. Eine Stiftung von 40 fl. im Jahre 1478 durch seine Witwe Agnes von Glauburg steht in keinem Zu-sammenhang mit der Errichtung des Retabels, sondern diente der Unterhaltung eines Ewigen Lichts.³⁰ Im Jahre 1491 wurde die Kapelle mitsamt ihrem Altar von Heinrich von Rübenach, Suffragan des Mainzer Erzbischofs, kon-sekriert – offenbar handelte es sich um eine Neuweihe, vielleicht im Anschluß an Umbaumaßnahmen: „Item capella Wynrich Monis cum suo altari consecrata est anno domini 1491 per venerabilem dominum Heynricum de Revenaco episcopum Venecomensem in honore sanctorum Dominici confessoris patris nostri, Johannis baptiste, Nicolai episcopi, Wolfgangi episcopi, Quirini martyris, Katherine, Barbare et Margarethe virginum“³¹

30 Dies wurde festgestellt von WEIZSÄCKER (1923), S. 102; der Wortlaut der entsprechenden Urkunde abgedruckt auf S. 347; LAUPFER (1907) hatte die Stiftung noch mit dem Retabel in Zusammenhang gebracht.

31 Zitiert nach WEIZSÄCKER (1923), S. 369; es handelt sich um eine Hand-schrift des späten 15. Jahrhunderts aus dem Dominikanerkloster, im Stadtarchiv Frankfurt, Dominikaner-Bücher Nr. 23 (ehemals Do.-B. Nr. 19). Heinrich von Rübenach O. P. war Titularbischof von Veneco-polis in Armenien.

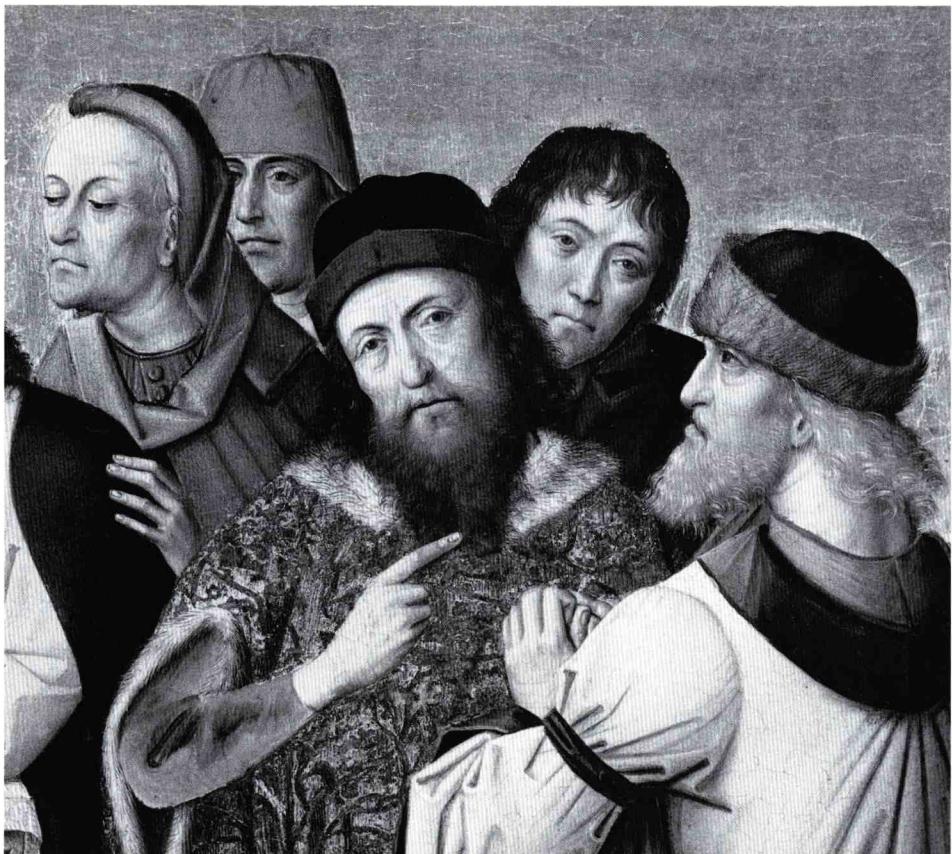


Abb. 311: Meister des Marienlebens, Vermählung aus dem Marienleben: Zuschauergruppe, München, Alte Pinakothek

Alle genannten Heiligen sind auf den beiden erhaltenen Tafeln dargestellt, mit Ausnahme von Dominikus und Johannes dem Täufer, die als die wichtigsten, an erster Stelle genannten, in der Retabelmitte untergebracht gewesen sein dürften. Auch auf den Flügeln scheint die Anordnung der Heiligen annähernd deren Rangfolge in der Aufzählung widerzuspiegeln; die beiden Bischöfe befanden sich nächst der Mitte, die zuletzt genannten weiblichen Heiligen auf den Flügelaußenseiten.

In der Forschung wurde indes kaum reflektiert, daß unter dem 1491 geweihten Altar nicht das Retabel, sondern der Altartisch zu verstehen ist; denn weder wurden Retabel geweiht noch waren sie zur Altarweihe notwendig. Das Datum liefert daher keinen terminus ante quem für die Flügelgemälde. Eine Entstehung des Werks im Zusammenhang mit den damaligen Vorgängen dürfte dennoch wahrscheinlich sein und deckt sich auch mit dem allgemeinen Stilbefund; eine Ansetzung noch zu Lebzeiten des Winrich Monis ist hingegen nicht anzunehmen.

Weiterhin überzeugt die von Fritz vorgeschlagene Rekonstruktion in ihrer von Hess modifizierten Form. Zwischen den beiden vollständig erhaltenen Flügeln dürfte sich eine gemalte Mitteltafel befunden haben, als deren einziges bekanntes Überbleibsel das Cappenberger

Fragment mit der Büste Johannes des Täufers (Abb. 307) anzusehen ist. Wie Fritz nachwies, gleichen beim Fragment nicht nur Stil und Malweise, sondern auch der Figurenmaßstab sowie der Radius des Heiligenscheins völlig den Flügelinnenseiten. Der Täufer stand, wie seine Wendung und der Zipfel des Engelsgewands zeigen, links auf der Tafel, also im heraldischen Sinne rechts, seinem hohen Rang gemäß. Wenn man auf der Gegenseite Dominikus annimmt, dürfte die Mitte, wie bereits Weizsäcker vermutete, von der Madonna eingenommen worden sein. Die Engel über Johannes waren jedoch offenbar tiefer angeordnet als auf den Flügeln – der blaue Gewandzipfel reicht bis auf die Höhe des Nimbus herab –, was dafür sprechen könnte, daß die Engel eine Krone dicht über dem Haupt der Gottesmutter hielten; die Engelsgruppen der Flügel mögen sich darüber zu einer größeren Schar verdichtet haben.

Das Basler Fragment (Abb. 309), dessen Goldgrund ursprünglich bogenförmig zulief wie bei den Flügeln,³² gehörte dagegen nicht zum Monis-Altar. Es könnte statt dessen ein Teil des rechten Flügels der Darmstädter Kreuzigung (Abb. 308) gewesen sein,³³ denn bei den Engeln der Frankfurter Altarflügel sind selbst die Innenseiten der Flügel lichtblau, während auf dem Basler Fragment und ebenso auf der Darmstädter Tafel, trotz der insgesamt

32 Hess (1994), S. 174f.

33 Hess (1994), S. 130, Anm. 272, erwägt bereits diese Zugehörigkeit. Ferner erscheint Hess' ebd., S. 94, gemachter Vorschlag, zwei beschnittene

Altarflügel (ebd., Abb. 102–105) demselben Ensemble zuzuordnen, plausibel; die Basler Engel hätten sich dann auf der oben beschriebenen rechten Flügelinnenseite (Abb. 105), über Hieronymus, befunden.

blauen Färbung der Engel, ihre Flügelinnenseiten weiß-grau gehalten sind.

Der Monis-Altar besaß einen sehr gleichmäßigen Aufbau. Bei geschlossenen Flügeln zeigte er vier gekrönte, jungfräuliche Märtyrerinnen, geöffnet auf jedem Flügel einen heiligen Bischof und einen Ritterheiligen, im Zentrum wahrscheinlich die von zwei hochrangigen Heiligen flankierte Gottesmutter. Ganz geöffnet maß das Triptychon annähernd drei Meter in der Breite, womit es die Ostwand der Monis-Kapelle ganz ausgefüllt haben dürfte.³⁴

Die Malereien des Retabels stammen offenbar alle von einer Hand. Neben der großen Ähnlichkeit bzw. Übereinstimmung der Typen sind die besonders langen, an den Gelenken verdickten Finger bemerkenswert. Charakteristisch ist auch die leichte Achsenverschiebung zwischen Nase und Mund, auffällig etwa beim Quirinus auf HM 38 (*Abb. 304*) und dem Cappenberger Johannes (*Abb. 307*); unter der Unterlippe bringt der Maler gewöhnlich einen hellen Strich an. Generell stimmen die Modellierung, überhaupt die ganze Malweise überein; sie unterscheidet sich in ihrer gerade bei den Inkarnaten etwas glatter wirkenden Art jedoch von den gewöhnlich dem Hausbuchmeister zugeschriebenen Gemälden wie den Tafeln um die Frankfurter Auferstehung (*Abb. 282, 287–292*). Wie zuletzt von Hess betont, stammen die Darmstädter Kreuzigung (*Abb. 308*), das Basler Engelsfragment (*Abb. 309*) und der rechte Flügel des Triptychons in St. Goar (*Abb. 310*), das im 19. Jahrhundert aus Frankfurter Besitz dorthin gelangte,³⁵ zweifellos vom selben Maler.

Künstlerisch wurde dieser Meister stark von den Malereien des Hausbuchmeisters, hier verstanden als der Schöpfer der Tafeln um den Freiburger Kalvarienberg und die Frankfurter Auferstehung, beeinflußt, erfuhr aber, deutlich stärker noch als jener, Kölner Einfluß. Auf die Engel wurde in diesem Sinne schon von Dürkop und Stange hingewiesen, und tatsächlich sind schwebende Scharen kleiner blauer Engel das ganze 15. Jahrhundert über geradezu typisch für kölnische Gemälde vom Veronikameister über Stefan Lochner bis hin zum Meister des Marienlebens. Wie spezifisch dieses Motiv ist, zeigt sich daran, daß derartige Engel im Werk des Hausbuchmeisters und seiner Umgebung nicht noch einmal vorkommen. Zudem erinnern die männlichen Physiognomien auf den Fragmenten des Monis-Altars verstärkt an Typen des Kölner Marienlebensmeisters und seines Kreises (*Abb. 311*).³⁶

Der Meister des Monis-Altars mag also aus Köln gekommen sein oder zeitweilig Kontakte dorthin gehabt haben, er arbeitete aber im Hausbuchmeister-Umkreis. Am St. Goarer Triptychon wirkte er an untergeordneter Stelle mit, doch ist es in meinen Augen keineswegs sicher, daß jenes Retabel aus der Werkstatt des Hausbuchmeisters hervorging: Wie Hess selbst feststellt, war dieser an den Malereien des St. Goarer Triptychons nirgends selbst beteiligt; allein die massiven Motivübernahmen, die es aus dem Freiburger Kalvarienberg gibt, und eine deutliche Stilverwandtschaft lassen jedoch nicht notwendig den Schluß auf eine einzige verantwortliche Werkstatt zu. Das besondere Problem liegt aber darin, daß der St. Goarer Altar überhaupt nicht den Eindruck macht, vor dem Monis-Altar entstanden zu sein: Auf der Mitteltafel sind die modernen Kuhmaulschuhe gängige Fußbekleidung geworden, während sie auf der dem Hausbuchmeister zugeschriebenen Freiburger Kreuzigung (*Abb. 288*) einmal, auf dem um 1500/1505 anzusetzenden Mainzer Marienleben überhaupt nicht vorkommen.³⁷ Diese Mode dürfte ein Datum vor etwa 1490 kaum zulassen. Eine Rückenfigur mit Umhang und hohem Federhut wie diejenige links in der St. Goarer Kreuzigung scheint selbst in der altniederländischen Malerei nicht vor Geertgen tot Sint Jans aufzutauchen, wiederum erst um 1490. Die überwiegend helle, weniger auf kräftige Lokalfarben aufbauende Palette schließlich läßt ein sogar noch späteres Datum vermuten, und bringt man den Goarer Altar schließlich mit der Werkstatt in Zusammenhang, die neben dem Freiburger Kalvarienberg auch das Mainzer Marienleben ausführte, so müßte man ihn aus stilistischen Gründen unbedingt später als letzteres,³⁸ also erst um etwa 1510 datieren.

Wenn der St. Goarer Altar also, wie zu vermuten, eher nach 1500 als vorher entstand, dürfe er dem Monis-Altar folgen, was allerdings mit dem von Hess gemutmaßten Werdegang des Malers nicht übereinginge. Es wäre statt dessen zu vermuten, daß dieser entweder größere Aufträge – wie den Monis-Altar – allein ausführte, obgleich er Geselle in einer mehrköpfigen Werkstatt war, oder daß er zwar unabhängiger Meister war, doch gelegentlich anderen Meistern bei der Erfüllung umfangreicherer Aufträge – wie dem St. Goarer Altar – zulieferte.

S.K.

34 Entsprechend dem bei WEIZSÄCKER (1923), Tafel 54, abgebildeten Grundriß muß die Kapelle etwa drei Meter lichte Breite und etwa achtseinhalb Meter Länge gehabt haben.

35 Es soll aus „Neustadt“ stammen, wobei nicht ganz klar ist, welcher Ort dieses Namens gemeint ist, vermutlich war es aber Neustadt in der Pfalz, s. HESS (1994), S. 161. Schon im Katalog KUNSTHISTORISCHE AUSSTELLUNG DÜSSELDORF 1904, Düsseldorf 1904, S. 99f, Nr. 232, wird die Goarer Verkündigung der „Schule des Meisters des Hausbuchs“ zugeschrieben.

36 Beispielsweise könnte man das Gesicht des Nikolaus auf HM 38 mit dem des sich umwendenden Mannes rechts auf dem Tempelgang Mariens aus dem Marienleben, München, Alte Pinakothek, vergleichen oder das des

Cappenberger Johannes mit dem aus dem Bild blickenden Bärtigen rechts in der Marienvermählung desselben Zyklus‘, vgl. Hans Martin SCHMIDT, Der Meister des Marienlebens und sein Kreis, Düsseldorf 1978, Abb. 12, 13, 21.

37 Vgl. Hess (1994), S. 157–161, sowie hier S. 319. Zu den Kuhmaulschuhen und ihrem ersten Auftreten in den Niederlanden der 1480er Jahre vgl. ebd.

38 Franz BOCK, Der sogenannte Dürer in Darmstadt, in: Hessenkunst 3, 1908, S. 27–34, hier S. 32, Anm. 6, datierte bereits den Goarer Altar ganz an das Ende des Werks des „Hausbuchmeisters“, nach dem Mainzer Marienleben.

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 92; 1966, S. 50; 1971, S. 27; 1987, S. 53

- 1907 Otto LAUFFER, Ein neugefundenes Altarwerk des ausgehenden 15. Jahrhunderts aus der Dominikanerkirche zu Frankfurt a. M., in: *Hessenkunst* 2, 1907, S. 3–6
- 1908 Carl GEBHARDT, Martin Hess, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 31, 1908, S. 437–445, hier S. 440
- 1909 Christian RAUCH, Zum Hausbuchmeister, in: *Hessenkunst* 4, 1909, S. 15–18, hier S. 16–18
- 1910 Leo BAER, Weitere Beiträge zur Chronologie und Lokalisierung der Werke des Hausbuchmeisters, in: *Monatshefte für Kunsthistorie* 3, 1910, S. 408–424, hier S. 415
- 1910 Hans NAUMANN, Das Hausbuch und der Meister des Amsterdamer Kabinetts, in: *Repertorium für Kunsthistorie* 33, 1910, S. 293–309, hier S. 295
- 1910 Willy STORCK, The Master of the Amsterdam Cabinet and two new Works by his Hand, in: *Burlington Magazine XVIII*, 1910, S. 184–192, hier S. 191
- 1912 Helmuth Th. BOSSERT, Willy F. STORCK, Das Mittelalterliche Hausbuch nach dem Originale im Besitz des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee, Leipzig 1912, S. 50
- 1914 Friedrich BACK, Verzeichnis der Gemälde des Großherzogl. Hessischen Landesmuseums in Darmstadt, Darmstadt 1914, S. 12–14, hier S. 13
- 1915 Eduard PLIETZSCH, Ausstellung von Werken alter Kunst aus Berliner Privatbesitz, in: *Der Cicerone* 7, 1915, S. 201–214, hier S. 211, 214
- 1921 Curt von FABER DU FAUR, Der Hausbuchmeister (Diss. Gießen), Gießen 1921, S. 52, 62–65
- 1923 Heinrich WEIZSÄCKER, Die Kunstschatze des ehemaligen Dominikaner-Klosters in Frankfurt a. Main, München 1923, S. 97–104
- 1927 Max J. FRIEDLÄNDER, Alte Kunst am Mittelrhein, II. Die Tafelbilder auf der Darmstädter Ausstellung, in: *Der Cicerone* 19, 1927, S. 527–533, hier S. 530
- 1931 Johannes DÜRKOP, Der Meister des Hausbuches (Diss. Halle/Wittenberg), Braunschweig 1931, S. 84f
- 1932 Johannes DÜRKOP, Der Meister des Hausbuches, in: *Oberrheinische Kunst* 5, 1932, S. 83–160, hier S. 146–148, 160
- 1936 Charles L. KUHN, A Catalogue of German Paintings of the Middle Ages and Renaissance in American Collections, Cambridge (Mass.) 1936, S. 49, Nr. 175*
- 1950 Art. „Meister des Hausbuches“, in: THIEME-BECKER 37, 1950, S. 139–142, hier 141
- 1955 STANGE, DMG 7, S. 107f
- 1957 Rolf FRITZ, Ein Gemälde des Hausbuchmeister-Kreises aus dem Besitz des Freiherrn vom Stein, in: *Westfalen* 35, 1957, S. 65–71
- 1970 STANGE, KV 2, S. 109, Nr. 489
- 1973 NELSON GALLERY OF ART, Atkins Museum. Handbook, Bd. I, Kansas City 1973, S. 99*
- 1974 Ulrike FROMMBERGER-WEBER, Spätgotische Tafelmalerei in den Städten Speyer, Worms und Heidelberg (1440–1500), in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* 14, 1974, S. 49–79, hier S. 59, Anm. 65
- 1985 ZIEMKE, S. 55f, 64–67, Nr. 13
- 1994 Daniel HESS, Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“. Studien zur Hausbuchmeisterfrage (Diss. Stuttgart), Mainz 1994, S. 94, 172f, Nr. 19a
- 1996 Kurt WETTENGL, Frankfurt im Spätmittelalter. Kirche, Stifter, Frömmigkeit, Begleitheft zur Ausstellung, Historisches Museum Frankfurt am Main, 1996, Nr. 47
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 63, Abb. 94f

WOLFGANG BEURER (MEISTER WB)

tätig um 1480 – 1500 am Mittelrhein

Mit dem Monogramm „WB [dazwischen ein Kreuzstab durchschlungen von spiegelverkehrtem ‘S’]“ sind zwei Paare als Gegenstücke aufeinander bezogener Kupferstiche signiert, die durch die außergewöhnliche individuelle Schilderung der dargestellten Personen auffallen. Sie zeigen jeweils einen älteren Mann und eine jüngere Frau so lebensnah, daß man sie für Porträts halten möchte; wahrscheinlich aber handelt es sich eher um idealtypische Darstellungen in der ikonographischen Tradition des ungleichen Paars. Ihrem Schöpfer hat Ernst Buchner ein umfangreiches Œuvre von Holzschnitten, Zeichnungen, Tafelbildern und Glasmalereien zugeschrieben, das sich zumindest im Kern als haltbar erwiesen hat. Das malerische Hauptwerk des Meisters WB sind die acht Tafeln mit der Legende des Hl. Sebastian im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum in Mainz. Außer dem Frankfurter Bildnispaar belegt das Bildnis eines Mannes in der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid, daß der Meister auch als Porträtiert gefragt war.

Fedja Anzelewsky hat seine Hand jüngst in der Zeichnung eines Reiters im Nationalmuseum Danzig wiedererkannt, die aus dem Besitz Albrecht Dürers stammt; denn sie ist in Dürers Handschrift mit den Unterzeilen „Dz hat wofgang [sic!] pewrer gemacht/Im 1484 Ior“ beschriften worden. Da ‘Peurer’ und ‘Beurer’ in dem von Dürer ge-

sprochenen bajuwarischen Dialekt gleich lauten, dürfte das Monogramm „WB“ also mit Wolfgang Beurer aufzulösen, der Meister WB mithin der Urheber der Danziger Zeichnung sein.

Außer der Zeichnung liefert das Thyssen-Bildnis einen weiteren Anhaltspunkt für die Datierung, weil es auf dem Originalrahmen in das Jahr 1487 datiert ist. Hinweise auf die Lokalisierung geben der wohl aus Mainz stammende Sebastians-Zyklus daselbst, ein Fenster der Marienkirche in Hanau, sowie ein für den Gebrauch von Worms eingerichtetes Gebetbuch in London. Von den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts bis gegen 1500 dürfte Wolfgang Beurer daher am Mittelrhein tätig gewesen sein.

LITERATUR: Max LEHRS, Der Meister LCz und der Meister WB (= 25. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft), Berlin 1922; Ernst BUCHNER, Studien zur mittelrheinischen Malerei und Grafik der Spätgotik und Renaissance. I. Der Meister WB, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst N.F. 4, 1927, S. 235–275; Alan SHESTACK, Master LCz and Master WB, New York 1971; Fedja ANZELEWSKY, Eine Gruppe von Malern und Zeichnern aus Dürers Jugendjahren, in: Jahrbuch der Berliner Museen 27, 1985, S. 36–59; Ausst.-Kat. GUTENBERG – AVENTUR UND KUNST. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution, Mainz 2000, S. 610–619

BILDNIS EINES MANNES, BILDNIS EINER FRAU

INV. NR. 334, 335

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Linde (*Tilia sp.*)

MANN (Inv. Nr. 334): 45,4 (± 0,1) x 33,6 (± 0,1) x 0,6 (± 0,1) cm
1 Brett mit vertikal verlaufender Maserung
an der rechten Kante über die gesamte Höhe eine 0,4 cm starke Leiste angesetzt; in etwa 7–8 cm Abstand vom linken Rand verleimte Bruchfuge über ganze Höhe.

FRAU (Inv. Nr. 335): 45,4 x 33,2 (± 0,1) x 0,6 (± 0,1) cm
1 Brett mit vertikal verlaufender Maserung
die Seitenkanten nachträglich begradiert, die rechte rückseitig leicht abgefast

Malfläche:

MANN (Inv. Nr. 334): 44,4 x 32,7 (± 0,1) cm, Malkanten oben, unten und links erhalten

FRAU (Inv. Nr. 335): 44,5 (± 0,1) x 32,5 (± 0,1) cm, Malkanten allseitig erhalten

Zustand der Malerei:

MANN (Inv. Nr. 334):
zahlreiche größere Retuschen im Goldbrokat und im Gewand, besonders an den Ärmeln und entlang der Bruchfuge. Die äußeren Haare des Haarbüschels ergänzt; punktuelle Retuschen auch im Inkarnat auf dem Nasen-

rücken und am rechten Nasenflügel, an der linken Braue sowie im Handrücken. Bei Betrachtung in ultraviolettem Licht lumineszert die Figur insgesamt stärker, ist also im Gesicht weniger gereinigt worden, als dies beim Gegenstück der Fall ist. Hintergrund etwas verputzt.

FRAU (Inv. Nr. 335):

punktuelle Retuschen über die ganze Malfläche verteilt. Das Schwarz des Gewands lumineszert unter ultraviolettem Licht stark, da alter Firnis offenbar noch vorhanden ist, der im Gesicht entfernt wurde. Keine Lumineszenz im früher übermalten Hintergrund, der jedoch Verputzungen aufweist. Das Brokatmuster des Ehrentuchs ist in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts teilweise nach dem des Pendants ergänzt worden.¹

Rückseite des Bildträgers:

beide mit dickem schwarzen Schutzanstrich versehen; jeweils ein vergilbter Klebezettel, darauf bei Inv. Nr. 334 mit Tinte handschriftlich „No 548“, bei Inv. Nr. 335 entsprechend „No 549“

Rahmen: modern.

BESCHREIBUNG

Inv. Nr. 334 zeigt im Dreiviertelprofil die nach rechts gewandte, bis knapp oberhalb der Hüfte sichtbare Halbfigur eines Mannes in mittleren Jahren. Sein rechter Arm ist fast in einem exakten rechten Winkel parallel zum rechten und zum unteren Bildrand geführt; in der rechten Hand hält er einen Rosenkranz mit großen braunen Perlen. Sein linker, stärker angewinkelter Arm greift quer über die Brust; die linke Hand faßt in den Kragen seiner Schaube und kehrt das Futter derselben nach außen. Der Kopf des Mannes ist im Verhältnis zum Oberkörper geradeaus gerichtet; seiner Schräglage gemäß geht sein Blick dabei am Betrachter vorbei nach rechts aus dem Bild.

Der Porträtierte trägt über einem weißen Hemd ein schwarzes Wams, das am Halsausschnitt von einem roten Bändchen zusammengehalten wird, darüber schließlich eine Schaube aus schwarzem, gewässertem Seidenstoff mit braunem Pelzkragen. Durch den gleichfalls pelzverbrämten Ärmelschlitz der Schaube ragt der am Ellbogen geschlitzte Ärmel des Wamses. Am Kragen der Schaube hängt auf der rechten Seite von einer großen Öse eine zur Schleife geknotete schwarz-goldene Kordel herab, die offenbar als Schließe dient. Auf dem Kopf trägt der Porträtierte eine silbergraue Pelzkappe, unter der im Nacken ein paar dünne schwarze Kräusellocken hervorquellen.

Im Rücken des Dargestellten nimmt ein Ehrentuch aus rotgemustertem Goldbrokat die gesamte Bildhöhe ein. Rechts neben dem Brokat fällt der Blick des Betrachters in geringer Tiefe auf eine bildparallele Rückwand aus rotem Sandstein, die ein von der Schulter des Mannes gerade noch überschnittenes, unverglastes Fenster aufweist, welches das rechte Bilddrittel dominiert. Das Fenstergewände ist reich profiliert mit einem kräftigen und einem dünnen Dienst, die in mehrfach einspringende Hohlkehlen eingestellt sind. Die schlichte Sohlbank verläuft horizontal.

Dem Format entsprechend türmt sich in dem Fensterausschnitt eine steile, von einem hellfarbigen, verschlungenen Pfad nur mühsam erschlossene Anhöhe aus grauen, von Grassoden bedeckten Felskuppen auf, die von einer Burg oder einem Schloß bekrönt wird. Im Vordergrund dienen ein einzelner Baum und ein von hinten gesehenes Schaf als Repousoir. Rechts davon geht der Blick über eine Bucht in die Ferne.

Das Pendant zeigt im Dreiviertelprofil die nach links gewandte, bis knapp unterhalb der Hüfte sichtbare Halbfigur einer Frau. Beide Arme sind angewinkelt. In der rechten Hand hält die Dargestellte zwischen Daumen und Zeigefinger einen Anhänger behutsam an seiner Öse. Es handelt sich um ein mit Rubin und Perlen besetztes goldenes Kreuz. Die goldene Kette des Schmuckstücks fällt über Zeige- und Mittelfinger der linken Hand in sanftem Schwung herab. Den Kopf hält die Frau geradeaus gerichtet; ihr Blick geht aus den Augenwinkeln nach links zur Seite.

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

In der Infrarot-Reflektographie ist an Unterzeichnung auf beiden Tafeln lediglich der Winkel des Landschaftsausschnitts auszumachen, der mit einer vertikalen und einer horizontalen Konturlinie den Innenrand der Laibung bzw. Sohlbank markiert (*Abb. 314*). Darüber hinaus werden beim männlichen Bildnis einige Pentimenti in der Burganlage auf dem Felsen sichtbar: Das Türmchen links sollte ursprünglich einen hohen kegelförmigen Helm erhalten. An seinem Fuß ist in der Vorzeichnung mit ein paar Strichen ein rechteckiger Vorsprung markiert, der vielleicht einen Balkon oder einen weiteren vorragenden Gebäudeflügel andeuten sollte. Der große Giebel in der Mitte war etwas kleiner und zunächst ohne Stufung angelegt, dahinter sollte das schräg nach links in die Tiefe verlaufende Dach erscheinen.

Eine weitere Abweichung wird nur auf der Röntgenaufnahme (*Abb. 315*) im Kragen des Mannes erkennbar. Den Linien nach zu urteilen, die sich zu einem Rautenmuster zusammenfügen, scheint dort zunächst ein geometrisch verzierter Stoffkragen angelegt worden zu sein, der erst in einem zweiten Schritt mit dem Pelzbesatz übermalt wurde.

Als maltechnische Besonderheit fällt an den Röntgenaufnahmen beider Tafeln auf, daß für das dunkel erscheinende Inkarnat ein kaum bleihaltiges Pigment verwendet worden ist, im Gegensatz zu den Kopfbedeckungen und den goldgelben Schmuckformen, die sich in kräftigem Weiß abzeichnen.

Da die Tafeln aus Lindenholz bestehen, war keine dendrochronologische Bestimmung möglich.

¹ WOLTERS (1935), S. 278.



Abb. 312: Wolfgang Beurer, Bildnis eines Mannes, Frankfurt, Städel



Abb. 313: Wolfgang Beurer, Bildnis einer Frau, Frankfurt, Städel

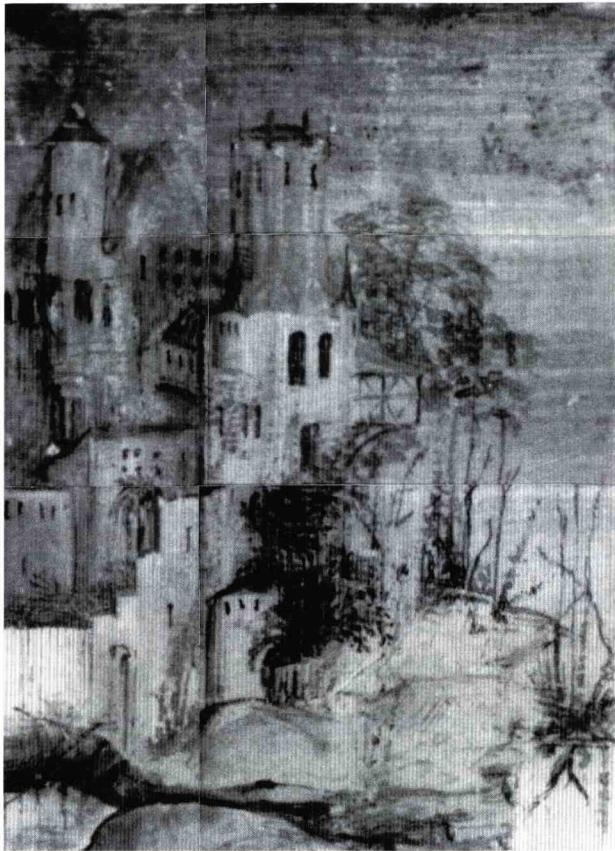


Abb. 314: Wolfgang Beurer, *Bildnis eines Mannes*, Infrarot-Reflektographie: Fensterausschnitt, Frankfurt, Städel



Abb. 315: Wolfgang Beurer, *Bildnis eines Mannes*, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

Die Dargestellte trägt ein schwarzes Kleid mit V-förmigem Ausschnitt, der mit einer Reihe von goldenen Haf-ten besetzt ist. Ihr Dekolleté bedeckt ein weißes Damast-tuch, dessen oberer Saum mit einem weiß, rot und gold gestickten Mäanderband zwischen zwei Perlenreihen ver-ziert ist. Das Tuch gehört entweder zu einem Latz² oder zu einem unter dem Kleid getragenen Hemd. Noch unter diesem trägt die Frau eine weite Goldkette. Vor ihrem Brustbein hängt außerdem eine doppelte, aus roten, schwarzen und goldenen Fäden gewirkte Kordel, welche die Schultersäume des Kleides miteinander verbindet. Ihr Haar bleibt zur Gänze unter einer hohen, aus weißem Tuch gewickelten Haube verborgen, die von einer über der Stirn befindlichen, mit Perlen und Edelsteinen besetzten Agraffe zusammengehalten wird. Die Haube sitzt auf ei-nem goldgewirkten, von einer dreifachen Perlenschnur umschlungenen Stirnband, unter dem sich noch ein hauchdünner durchsichtiger Schleier befindet, der das Ge-sicht einfäßt.

In spiegelbildlicher Symmetrie zum Gegenstück nimmt ein Ehrentuch aus rotem Goldbrokat das rechte, ein un-verglastes Fenster in einer bildparallelen Rückwand aus rotem Sandstein das linke Bilddrittelfeld ein.

Der Fensterausschnitt zeigt eine Landschaft mit stärke-rem Tiefenzug als auf dem Pendant. Hinter einem von Büschen und Weiden flankierten rotbraunen Felsmassiv im Vordergrund erstreckt sich ein Fluß oder eine Bucht bis zu fernen, deutlicher Luftperspektive unterworfenen Höhenzügen. Im Mittelgrund überspannt eine Brücke das Gewässer, die von einem Stadttor rechts zu einem Wald-stück am anderen Ufer führt, vor dem ein Reiter bildein-wärts sprengt.

PROVENIENZ

1816 erworben mit der Sammlung des Stifters

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Heinrich Weizsäcker schrieb die bis zum Erscheinen sei-nes Katalogs im Jahre 1900 kaum beachteten, in der Sammlung anfangs als „Hans Grünwald“, später ledig-lich als „oberdeutsch“ geführten Tafeln einem „mittel-rheinischen Meister um 1505“ zu.³ Dabei orientierte sich seine Datierung an dem aus neun Tafeln bestehenden Marienzyklus des Mittelrheinischen Landesmuseums in Mainz, in dessen Verkündigungsbild auf einem Inschrift-täfelchen oberhalb der Tür diese Jahreszahl zu lesen ist.⁴ Das Mainzer Marienleben wurde damals als mögliches Werk des gerade frisch entdeckten Hausbuchmeisters viel diskutiert.⁵ Weizsäcker hütete sich aber, etwa im Gefolge

² So WEIZSÄCKER (1900), S. 221.

³ Ebd., S. 222.

⁴ Vgl. zuletzt Daniel HESS, Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“. Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz 1994, S. 80–86, 157–161, Nr. 10, hier Abb. 84.



Abb. 316: Wolfgang Beurer, *Ein älterer Mann*, Kupferstich, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett



Abb. 317: Wolfgang Beurer, *Eine junge Frau*, Kupferstich, Hamburg, Kunsthalle

Eduard Flechsig⁶ nun auch noch die beiden Städel-Bildnisse dem berühmten Anonymus zuzuweisen; vielmehr spricht er mit vorsichtiger – und aus heutiger Sicht berechtigter⁷ – Zurückhaltung nur von „einer Gruppe stil-verwandter Gemälde“ mittelrheinischer Herkunft, zu der die Porträts zählten.

Etwa zur gleichen Zeit war man auf den Umstand aufmerksam geworden, daß Albrecht Dürer in seinem Briefwechsel mit großer Hochachtung von einem Frankfurter Maler namens Martin Hess spricht,⁸ und bemühte sich allenthalben, Werke von der Hand dieses Meisters zu identifizieren. Leo Baer wagte 1903 die Vermutung, Martin Hess könne die mit dem Buchstaben „h“ signierten Holzschnitte aus dem Mainzer Druck der Sachsenchronik entworfen haben.⁹ 1911 tat Franz Rieffel den entscheidenden Schritt, an diese Holzschnittfolge die acht Tafeln eines Sebastiansaltars im Mainzer Diözesanmuseum und an diese wiederum die Städel-Bildnisse anzuschließen.¹⁰ Die ohnehin rein spekulative Verbindung mit dem Namen Hess wies allerdings Walter Karl Zülch fünf Jahre später

entschieden zurück, da er auf einem der beiden Bilder eine „R.O.“ oder „I.R.O.“ zu lesende Signatur wahrgenommen haben wollte.¹¹ Allerdings kann diese Signatur nicht, wie Zülch schreibt, „zweifellos echt“ gewesen sein: Da heute nirgends auf den Bildern von ihr auch nur das Geringste zu erkennen ist, dürfte sie auf der graugrünen Übermalung der Hintergründe angebracht gewesen und bei deren Abnahme in den neunzehnjähriger Jahren verschwunden sein.

Im folgenden sollte aber einerseits der Zusammenhang mit der Sachsenchronik sich durchaus bewähren, andererseits Martin Hess, wenn auch aus anderen Gründen, endgültig als Urheber dieser Werkgruppe ausscheiden. Einem Hinweis von Friedrich Dörnhöffer folgend, brachte nämlich Ernst Buchner 1927 den Maler unserer Tafeln mit dem Stecher von vier paarweise aufeinander bezogenen Kupferstichen in Verbindung (Abb. 316, 317).¹² Die Blätter zeigen jeweils eine junge Frau und einen älteren Mann, sind also vermutlich dem Thema des ungleichen Paars gewidmet.¹³ Zwei von ihnen sind mono-

5 Ebd., S. 11.

6 Eduard FLECHSIG, Der Meister des Hausbuchs als Maler, in: Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 8, 1897, S. 8–17, 66–73.

7 Vgl. Hess (wie Anm. 4), S. 12f.

8 Vgl. Ursula HÜNEKE, Der Maler Martin Caldenbach, ein Beitrag zur Frankfurter Kunst um 1500 (= Phil. Diss. Bonn 1958), Bonn 1965, S. 133.

9 Leo BAER, Die illustrierten Historienbücher des 15. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Formschritts, Straßburg 1903, S. 165.

10 Vgl. RIEFFEL (1911), S. 345.

11 Leider gibt Zülch weder an, auf welchem der beiden Bilder, noch an welcher Stelle sich die Signatur befand; vgl. ZÜLCH (1916), S. 160.

12 L. 1–4; vgl. FILEDT KOK (1985), S. 214f, Nr. 113–116.

13 Vgl. Alison G. STEWART, *Unequal Lovers: A Study of Unequal Couples in Northern Art*, New York 1978.



Abb. 318: Wolfgang Beurer,
Ein galoppierender Reiter;
Zeichnung,
Danzig, Nationalmuseum

grammiert mit den Buchstaben „WB“, zwischen denen sich ein von einem umgekehrten „S“ umschlungener Kreuzstab befindet.¹⁴

Dem nach diesen Stichen „Meister WB“ getauften Künstler wies Buchner ein umfängliches Œuvre zu, welches neben Zeichnungen (u. a. einem 188 Szenen umfassenden Zyklus von Federzeichnungen in einer Handschrift)¹⁵ und Holzschnitten auch Tafelbilder und Glasmalereien umfaßte. Dabei dienten ihm die beiden Bilder des Städels als Ausgangspunkt, da sie sich aufgrund der thematischen Verwandtschaft naturgemäß am einfachsten an die Kupferstiche anschließen lassen.

Buchners Zuschreibung an den Meister WB ist, mit einer Ausnahme, von der noch zu sprechen sein wird, nie mehr ernstlich in Zweifel gezogen worden. Alfred Stange hat sie in seinen Sammelwerken zur altdeutschen Malerei ebenso akzeptiert wie Alan Shestack und Filedt Kok in ihren Arbeiten zum Meister WB.

Entscheidend verändert haben sich jedoch bald nach Buchners Aufsatz von 1927 die Bilder selbst. Als man sie in den dreißiger Jahren mit dem damals in der Gemälde-

kunde noch neuen Mittel der Röntgenstrahlen untersuchte, wurde Buchners Vermutung zweifelsfrei bestätigt, daß es sich bei den graugrünen Hintergründen um Übermalungen handelte.¹⁶ Denn auf den Röntgenaufnahmen zeichnete sich die darunterliegende Malerei mit dem Ehrentuch und dem Fensterausschnitt so deutlich ab, daß es vertretbar erschien, die Übermalungen abzunehmen. Alfred Wolters berichtete 1932 vom Ergebnis der Untersuchung und konnte drei Jahre später auch das glänzende Resultat der Restaurierung, die wiedergewonnenen originalen Hintergründe, präsentieren.¹⁷

Erst in jüngster Vergangenheit gelang es schließlich, eine plausible Auflösung für das Monogramm des Meisters WB zu liefern. Angeregt durch eine knappe Bemerkung von Walter L. Strauss¹⁸ hat Fedja Anzelewsky 1985 den Beweis geführt, daß die Zeichnung eines galoppierenden Reiters im Nationalmuseum Danzig (Abb. 318) von der Hand des Meisters WB stammt. Diese Zeichnung hat nun kein anderer als Albrecht Dürer mit der Beschriftung „Dz hat wofgang [sic!] pewrer gemacht/Im 1484 Ior“ versehen. Da in Dürers Schriftzeugnissen die Buchstaben „b“ und „p“

14 Zum Monogramm s. zuletzt SHESTACK (1971), S. 51.

15 Die Historia vom Herzog Herpin (Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 464); vgl. zuletzt BRINKMANN (1995), Anm. 16.

16 BUCHNER (1927), S. 238 schloß auf die Existenz eines „ursprünglich sicher helleren, vermutlich warmgrünen Hintergrundes“.

17 WOLTERS (1932), S. 233f, und (1935), S. 276–278.

18 Walter L. STRAUSS, The Complete Drawings of Albrecht Dürer, Bd. 1, New York 1974, S. 478.

dialektbedingt austauschbar sind (pild = Bild), darf man den Namen als Wolfgang Beurer lesen.

Allerdings verunklärte Anzelewsky sein überzeugendes Ergebnis durch den Versuch, die Städel-Bildnisse aus dem Œuvre Wolfgang Beurers, des Meisters WB, auszuscheiden. Er geht dabei von der richtigen Beobachtung aus, daß die beiden Porträts zwar „in vielem den Arbeiten des WB (Wolfgang Beurer) verbunden“ seien, sich aber „durch ihre etwas weichere malerische Behandlung“ andererseits auch von diesen unterschieden.¹⁹ Deswegen gibt er sie – „versuchsweise“, wie er ausdrücklich betont – einem Künstler namens Anton Beurer, dessen Existenz gleichermaßen durch eine Beischrift Dürers, diesmal auf einer Zeichnung der Kunsthalle Hamburg (Abb. 319) verbürgt ist.²⁰ Da es naheliegt, ein Verwandtschaftsverhältnis der beiden Beurers anzunehmen, scheint für diese Überlegung das Paradiigma der Brüder Hubert und Jan van Eyck eine Rolle gespielt zu haben.

Die auf den ersten Blick recht große Ähnlichkeit zwischen der Hamburger Zeichnung und dem weiblichen Städel-Bildnis beschränkt sich jedoch bei näherem Hinsehen eher auf das Motivische. Die Proportionierung der Gesamtfigur, aber auch der Einzelformen ist graziler, die Linienführung unruhiger, Details sind anders gelöst. So türmt sich die Haube der Frankfurter Dame mächtig nach oben, während die gleichartige Kopfbedeckung der Hamburgerin nach hinten zu fliehen scheint. Bei letzterer erscheint die Gesichtsmaske bei äußerst zierlicher Bildung von Augen, Nase und Mund wie zusammengerückt; ihr Kopf ist stärker als abstrakte Kugelform aufgefaßt. Auch der lange, schlanke und leicht nach vorn geneigte Hals der Dame in Hamburg unterscheidet sie von ihrer Frankfurter Geschlechtsgenossin.

DISKUSSION

Aus den oben dargelegten Gründen wird man die beiden Bildnisse im Städel entgegen dem Vorschlag Anzelewskys nicht aus dem Œuvre Wolfgang Beurers ausscheiden können. Konfrontiert man die beiden Tafeln mit der Hamburger Zeichnung Anton Beurers (Abb. 319) auf der einen Seite und den durch das Monogramm beglaubigten Kupferstichen Wolfgang Beurers auf der anderen Seite (Abb. 316, 317), so tritt der Zusammenhang mit den letzteren deutlich zutage. Der kantige Schädel des Turbanträgers mit den wie eingraviert wirkenden Hautfalten und dem breiten Doppelkinn und die glatteren, aber für eine Frau immer noch bemerkenswert grobschlächtigen Züge seiner Partnerin zeugen von derselben zugänglichen Beobachtungsgabe, von demselben Sinn für eine das Karikaturhafte streifende Zuspitzung, wie sie uns auch auf den Bildern im Städel begegnet. Auch kehren bestimmte Einzelmotive auf den Kupferstichen wieder: Seiner Vor-



Abb. 319: Anton Beurer, *Bildnis einer jungen Frau*, Zeichnung, Hamburg, Kunsthalle

liebe für die „Maserung“ des gewässerten Seidenstoffs gibt Beurer nicht nur bei der Schaube des Frankfurter Herrn, sondern auch im Kragen des Turbanträgers auf dem Kupferstich Raum. Die straff gespannten, engen Faltenbahnen von dessen kompliziert gewickelter Kopfbedeckung weisen eine gewisse Verwandtschaft mit denen der Haube auf, welche die Frankfurter Dame trägt. Das Auseinanderklaffen ihres mit Haften besetzten Dekolletés in einem eleganten Kielbogen kehrt bei der weiblichen Protagonistin des Kupferstich-Paars wieder. Die üppige Agraffe ihres Kopfputzes verrät den Geschmack, den Beurer auch beim Städel-Bild unübersehbar an solcherlei Zierat findet. Ein weiteres Einzelmotiv, das, wenn auch nur mittelbar, zu den Städel-Bildern führt, ist der im Wasser freistehende Turm mit niedrigen Strebepfeilern im Fensterausschnitt des Stichs. Diesem seltsamen Bauwerk begegnet man auch auf dem Märzbild aus einer Folge von Kalenderillustrationen (Abb. 320), die ich jüngst Wolfgang Beurer zugeschrieben habe, weil ihre Landschaftsauffassung mit derjenigen der beiden Frankfurter Porträts auf das engste verwandt ist.²¹ Schließlich mag es, im Lichte dieser Indizienreihe be-

19 ANZELEWSKY (1985), S. 48; ihm ist LÜBBEKE (1991), S. 155, gefolgt.

20 Die Beischrift lautet „anthoni peuerer gemacht Im 1487 lor“.

21 Vgl. BRINKMANN (1995), S. 146f. Auf der Märzillustration kehren beispiel-

weise die Felsformation aus der Landschaft des Damenbildnisses, sowie die typischen Ösen oder Schlaufen der unbelaubten Bäume wieder, deren Stämme sich in zwei dünne, einander überschneidende Zweige spalten.

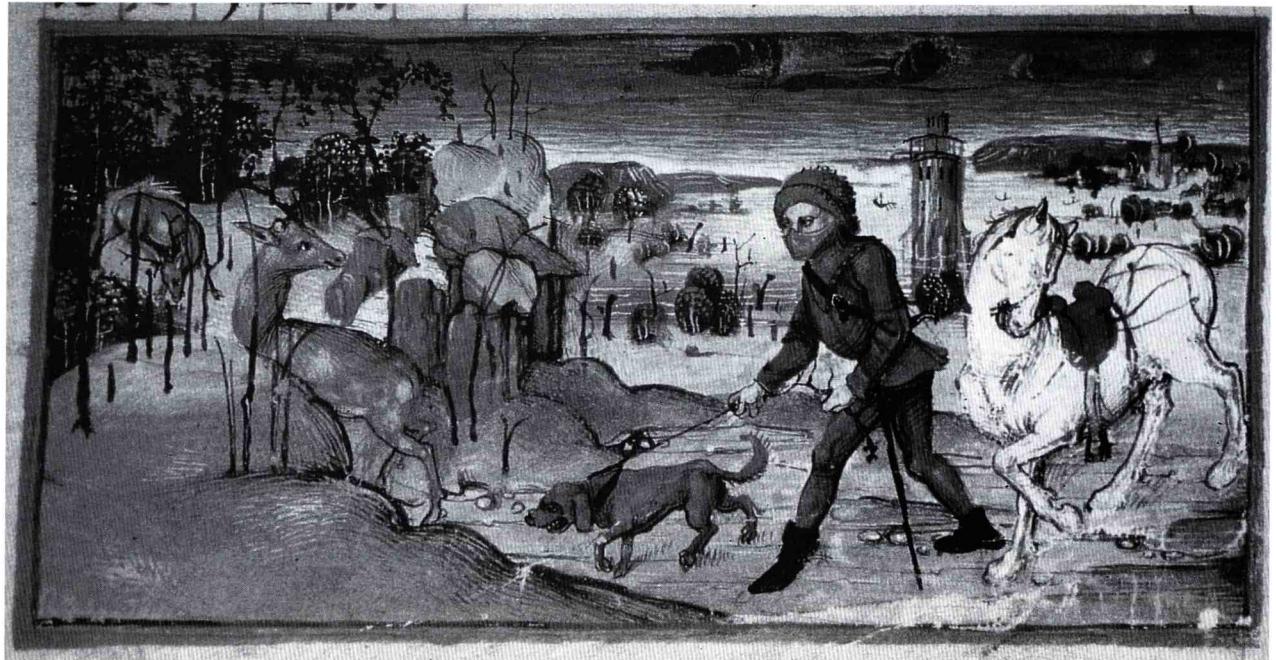


Abb. 320: Wolfgang Beurer, Kalenderbild zum Monat März, London, British Library, Ms. Egerton 1146, f. 4v

trachtet, kein Zufall sein, daß der kleine Reiter aus dem Fensterausschnitt des weiblichen Bildnisses (Abb. 313) in derselben Pose wiedergegeben ist wie auf der Danziger Zeichnung Beurers (Abb. 318).

Damit stellt sich erneut das von Anzelewsky richtig gesehene Problem der malerischen Behandlung, die sich bei den beiden Frankfurter Porträts von der anderer Werke Beurers unterscheidet. Schon Buchner hatte seinerzeit darauf hingewiesen: „Formgebung und Charakterisierung haben viel von der spröden Schärfe der frühen Werke verloren, die Pinselführung ist flüssiger und geschmeidiger geworden, doch bleibt die persönliche Stilformel des Meisters klar erkennbar.“²² Der Unterschied tritt am deutlichsten zutage, wenn man die Städel-Bildnisse mit Beurers 1487 datiertem Porträt eines Jerusalemfahrers in der Sammlung Thyssen vergleicht (Abb. 321).²³ Im Verhältnis zu den Frankfurter Bildern wirkt das letztere hölzern, flächig und graphisch. Man vergleiche etwa den Landschaftsausschnitt oder die Gesichtszüge des Dargestellten. Daß es sich dabei indessen eher um einen graduellen als um einen prinzipiellen Unterschied handelt, wird erkennbar, wenn man die Hand und den Hals des Jerusalemfahrers mit den entsprechenden Partien im Frankfurter Damenbildnis vergleicht: Hier überwiegt der Eindruck derselben Malweise in lediglich etwas anderer Ausprägung.

Man wird die weichere und malerischere Behandlung der Städel-Bilder als Ergebnis der künstlerischen Weiterentwicklung Beurers und damit als Indiz für eine spätere Zeitstellung werten dürfen. Dafür spricht der Umstand, daß sich gegenüber dem Thyssen-Bildnis auch die Komposition entscheidend gewandelt hat. Der Jerusalemfahrer ist hinter einer Brüstung fast frontal in einem Raum-

winkel dargestellt, dessen schräge, angeschnittene Seitenwand den ungelenk verkürzten Fensterausschnitt enthält. Die Städel-Bildnisse verzichten auf die vordere Begrenzung im Bild durch eine Brüstung und verwenden das Kompositionsschema sozusagen um 90 Grad gedreht: Bildparallel liegt nunmehr die durchfensterte Wand als hinterfangende Folie in der Tiefe; anstelle der schräg verlaufenden Seitenwand sind es jetzt die Figuren, die mit einer seitlichen Wendung das Bild nach links bzw. rechts öffnen. Die Ehrentücher bezieht der Betrachter unwillkürlich auf die Dargestellten und stellt sie sich daher gleichfalls in schräger Position vor, obwohl das Brokatmuster keiner eindeutigen perspektivischen Verkürzung unterliegt.

Dabei liegt ein wesentlicher Vorzug des in Frankfurt angewandten Kompositionsschemas darin, daß es den Bezug der Tafeln und damit auch der Dargestellten aufeinander verstärkt. Die fast perfekte spiegelbildliche Symmetrie, die Verbindung beider Bildräume durch das angeschnittene Fenster, das der Betrachter infolge der übereinstimmenden Profilierung beider Laibungen als dasselbe empfindet, schließlich die ähnlichen, wenn auch noch nicht bruchlos ineinander übergehenden Landschaftsausschnitte rufen den Eindruck hervor, die Dargestellten befänden sich in ein und demselben Raum. Hingegen ist die Raumanordnung des Thyssen-Bildnisses dazu prädestiniert, dem Porträtierten seinen jeweils eigenen Bildraum zuzuweisen, wie Beurers gestochenes Paar mustergültig vorführt (Abb. 316, 317).

Indem das Bildnispaar im Städel einen gemeinsamen Bildraum suggeriert, überspielt es zwangsläufig auch die ästhetische Grenze zwischen zwei separaten Tafelbildern;

22 BUCHNER (1927), S. 238.

23 LÜBBEKE (1991), S. 150–155, Nr. 34.



Abb. 321: Wolfgang Beurer,
Bildnis eines Jerusalemfahrers,
1487, Madrid, Sammlung
Thyssen-Bornemisza

mit anderen Worten, es tendiert zum eintafeligen Ehepaarbildnis. Obwohl, wie Berthold Hinz in seiner Studie zu dem letzteren Bildtyp eingeräumt hat,²⁴ dieses das Bildnispaar in Pendants keineswegs ablöst, beide Formen vielmehr nebeneinander vorkommen, wird man die Tendenz zur Einheit dennoch für ein fortschrittliches Element halten dürfen. Das bestätigt ein Blick auf einige mit den Schöpfungen Beurers eng verwandte Werke:

Demselben Typus wie das Thyssen-Bildnis von 1487 und das Kupferstichpaar gehört auch ein Bildnis an, das sich im Historischen Museum in Frankfurt a.M. befindet und nach Ausweis des rückseitigen Wappens einen Herrn von Monsprug darstellt (Abb. 322).²⁵ Einer heute nicht mehr vorhandenen Inschrift auf der Rückseite zufolge soll es 1485 entstanden sein; damit belegt es eindrucksvoll die Konstanz dieses Porträttyps, da es bis in Einzelheiten wie die Positionierung des Fensterausschnitts und dessen perspektivische Mängel mit Beurers Werken übereinstimmt.

²⁴ Vgl. Berthold HINZ, Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 139–218, besonders S. 146f.

²⁵ Inv. Nr. B 633; vgl. PRINZ (1957), S. 162. Nach Prinz lässt sich der Porträtierte mit Friedrich Faut von Monsberg, gen. Brune identifizieren; vgl. auch BUCHNER (1953), S. 46, Nr. 31; Angelica DÜLBERG, Privatporträts.

Überhaupt steht es m. E. Beurer wesentlich näher, als man bislang vermutet hat.²⁶ Das glutrote Leuchten des hier allerdings schlichten, einfarbigen Tuches, die kraftvoll gezeichneten Landschaftsangaben, die herbe Charakterisierung des Gesichts, die großen ausdrucksvoollen Augen, kräftig vorspringende Nase und die zusammengekniffenen Lippen sind allesamt Züge, die dem Temperament unseres Künstlers gut anstünden. Eine gewisse Glätte und Strukturlosigkeit in den Gesichtspartien, welche das Bild zweifellos von Beurers Werken abhebt, ist zumindest teilweise zustandsbedingt: Die linke Wange und das angrenzende Haar sind stark verputzt. Eine endgültige Zuschreibung wird man nicht wagen können, zumal auch die Hand durch Beschneidung am unteren Bildrand bis auf zwei Fingerspitzen verloren ist.

Die Porträts im Städel hingegen haben ihre nächsten Verwandten in der Bildniskunst Albrecht Dürers, namentlich seinen Tucher-Bildnissen von 1499, worauf

Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, S. 203, Nr. 93.

²⁶ Nicht nachzuvollziehen ist für mich die von STANGE (1955), S. 30, und (1970), S. 47, Nr. 147, vertretene Zuschreibung an den Meister des Mai-каммерер Altars.

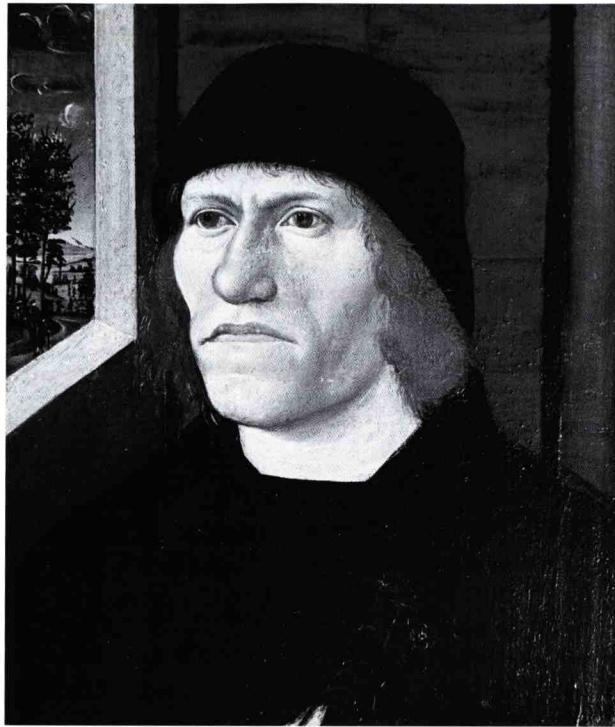


Abb. 322: Umkreis Wolfgang Beurers (?), Bildnis eines Herrn von Monsprug, Frankfurt, Historisches Museum

schon Buchner hingewiesen hat.²⁷ Vom Typus und der Grunddisposition her entsprechen sie Beurers Bildern bei nahe vollkommen. Nur faßt Dürer den Ausschnitt etwas knapper und rückt dementsprechend auch sämtliche Bildelemente in stärkerer Konzentration zusammen; außerdem präsentiert er nunmehr endgültig eine durchgängige Landschaft. Wie zukunftsweisend diese Bildformel aber tatsächlich war, erweist die Tatsache, daß sie bis weit ins 16. Jahrhundert hinein praktisch unverändert weiterbenutzt werden konnte. Ein Beispiel dafür bildet etwa Bernhard Strigels Bildnispaar des Hans Roth und seiner Gemahlin Margarethe Vöhlin von 1527 in Washington.²⁸ Zu guter Letzt konnte sie sogar, wie Hinz bemerkt hat, unter Weglassung der Ehrentücher für ein eintafeliges Ehepaarbildnis adaptiert werden, nämlich auf dem 1512 entstandenen Bildnis eines Ehepaars von Ulrich Apt im New Yorker Metropolitan Museum.²⁹

²⁷ BUCHNER (1953), S. 49; Weimar, Kunstsammlungen, Inv. Nr. G 31, sowie das Bildnis der Elsbeth Tucher, dessen Pendant verloren ist, in Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. Nr. 6. Zu den Bildern vgl. zuletzt Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer, Das malerische Werk. Berlin 1991, S. 164f, Nr. 60–63, Abb. 68–71.

²⁸ National Gallery of Art, Inv. Nr. 1947.60.4–5; vgl. John Oliver HAND, Sally E. MANSFIELD, German Paintings of the Fifteenth through Seventeenth Centuries. The Collections of the National Gallery of Art Catalogue, Washington (D.C.) 1993, S. 167–173.

²⁹ HINZ (wie Anm. 24), S. 147; Inv. Nr. 12115; vgl. Katharine BAETJER, European paintings in The Metropolitan Museum of Art by artists born in or before 1865. A summary catalogue, New York 1980, Bd. 1, S. 5, Bd. 2, S. 293.

³⁰ BUCHNER (1927), S. 238, datierte „etwa gleichzeitig“ mit der 1492 gedruckten Sachsenchronik, in seinem Buch von 1953, S. 49, „etwa um 1495“, STANGE (1955), S. 112, in die „mittleren neunziger Jahre“. Nur SHESTACK (1971), S. 56f, datiert mit „ca. 1490“ relativ früh, aber immer noch nach dem Thyssen-Bildnis.

Zieht man die Summe dieser Beobachtungen, so wird man die Tafeln des Städels im Einklang mit der bisherigen Forschung später als das auf 1487 datierte Madrider Porträt ansetzen.³⁰ Die eklatante Nähe zu den Tucher-Bildnissen spricht m. E. dafür, daß zwischen dem Thyssen-Porträt und unseren Bildern durchaus ein Jahrzehnt liegen kann, die letzteren also möglicherweise erst in der Zeit zwischen 1495 und 1500 entstanden sind.

Zwei weitere Probleme sind von der Forschung mehrfach diskutiert, aber noch nicht endgültig gelöst worden. Das erste betrifft die Herkunft Wolfgang Beurers. Die Eigenwilligkeit und Originalität seines Personalstils wird in der Literatur durchweg betont; naturgemäß erschweren diese Qualitäten Rückschlüsse auf seine Herkunft und Ausbildung. Bis vor kurzem dachte man dabei vor allem an den Oberrhein: Buchner sah eine Wesensverwandtschaft mit dem Meister der Karlsruher Passion,³¹ wohingegen Stange eine Ausbildung in der Werkstatt des Straßburger Glasmalers Peter Hemmel von Andlau erwog.³² Dagegen lieferte Anzelewsky jüngst erstmals einen konkreteren Hinweis, indem er ein Studienblatt vorstellt, das auf der Rectoseite Zeichnungen des Bambergers Malers Lorenz Katzheimer, auf dem Verso hingegen eine Figurenstudie von der Hand Beurers trägt.³³ In dieselbe Richtung zielt mein Vorschlag, in den spektakulären Morgen- oder Abendhimmlen auf zweien der oben bereits erwähnten Kalenderillustrationen eine fränkische Komponente zu sehen.³⁴ Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, daß der Bildnistypus der Frankfurter Porträts anscheinend bereits etwas früher in der Nürnberger Malerei präsent ist, wenn die übliche Datierung von Michael Wolgemuts Bildnis des Levinus Memminger um 1485 zutrifft.³⁵

Das andere Problem ist das Verhältnis Beurers zum Hausbuchmeister, aus dessen Œuvre seine Kupferstiche zu Beginn unseres Jahrhunderts ja überhaupt erst herausgelöst worden sind.³⁶ Buchner wie Stange haben jeden Bezug zum Werk dieses am Mittelrhein tätigen Meisters vehement bestritten.³⁷ Mir erscheint dieses Verdikt zu scharf: Wie ich jüngst zu zeigen versucht habe, stellt sich Wolfgang Beurer so unverkennbar dieselben künstlerischen Aufgaben wie der Hausbuchmeister – auch wenn er aufgrund seines andersartigen Temperaments zu anderen

³¹ BUCHNER (1927), S. 274.

³² STANGE (1955), S. III.

³³ Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, KdZ 1048; vgl. ANZELEWSKY (1985), S. 56–58, Abb. 5, 21.

³⁴ BRINKMANN (1995), S. 154.

³⁵ Ebenfalls Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza; vgl. LÜBBEKE (1991), S. 392–395, Nr. 90; Peter STRIEDER, Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550, Königstein i. T. 1993, S. 108, 204, Nr. 54. Bezeichnenderweise hatte BUCHNER (1927), S. 236f, das Porträt zunächst dem WB zugewiesen, diesen Irrtum aber in seinem Buch von 1953, S. 126f, Nr. 140, korrigiert. SHESTACK (1971), S. 59, Feststellung, der Meister WB habe diesen aus den Niederlanden stammenden Typus erstmals in die altdeutsche Malerei eingeführt, wird man also relativieren müssen.

³⁶ Vgl. Max LEHRS, Der Meister LCz und der Meister WB (25. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft), Berlin 1922, S. 9f.

³⁷ BUCHNER (1927), S. 274; STANGE (1955), S. III.

Lösungen gelangt –, daß eine Berührung zwischen beiden angenommen werden muß.³⁸

Diese These läßt sich auch anhand des hier zu besprechenden Materials verfolgen. Ebenso wie Wolfgang Beurer (*Abb. 316, 317*) hat der Hausbuchmeister beispielsweise das Thema des ungleichen Paars in der Druckgraphik behandelt.³⁹ Vergleicht man Beurers Frankfurter Bildnisse mit dem zuletzt genannten Beispiel von der Hand Wolgembuts, so fällt vor allem ihre gesteigerte Dynamik auf, die sich der ornamentalen Bewegtheit der Linien, namentlich im Kontur der Frau, und der intensivierten Gebärden sprache verdankt. Beide Eigenschaften teilen die Porträts im Städel mit dem Gothaer Liebespaar des Hausbuchmeisters (*Abb. 295*). Freilich fehlt dem Bildnispaar Beurers das Moment gewagter Intimität, welches das berühmte, innerhalb der altdeutschen Bildniskunst allerdings auch einzigartige⁴⁰ Werk des Hausbuchmeisters auszeichnet: Aus dem innigen Dialog der Liebenden dort, der sich um das goldgewirkte Schmuckband dreht, welches auch mittels der Gestik zum Kristallisierungspunkt der Beziehung zwischen den beiden Dargestellten stilisiert wird, ist bei Beurer ein eher repräsentativ gefärbtes Miteinander des Paares geworden. Deutlich nüchtern und sachlicher weisen die Porträtierten die Gegenstände vor, die attributiv als Unterpfand ihres Ehebunds gemeint sein mögen, die Gattin das Goldschmiedekreuz, der Mann seinen Rosenkranz. Dennoch wirken ihre Gesten lebensvoller und weniger stereotyp als bei manch anderem Bildnispaar dieser Zeit – selbst Dürers Tucher-Bildnisse fallen mit dem formelhaften Vorweisen von Ring und Blüte in dieser Hinsicht gegen sie ab. Sollte diese erstaunliche Verlebendigung der Gestalten Beurers nicht doch auf die Auseinandersetzung mit der Kunst des Hausbuchmeisters zurückzuführen sein?

Im Atelier des Hausbuchmeisters scheint jedenfalls auch jene Handschrift illuminiert worden zu sein, deren bereits erwähnte Kalenderillustration Beurer neben einem Teil des übrigen Dekors übernahm. Sie ist für den Gebrauch von Worms eingerichtet.⁴¹ Zur Diözese Worms gehörte einst auch Neckarsteinach, der Herkunftsort eines Glasmalerezyklus, der mit Wolfgang Beurer in Verbindung gebracht worden ist.⁴² Ansonsten verweisen die spärlichen Indizien, welche lokalisierbare Arbeiten in seinem Œuvre bieten, auf Mainz⁴³ und Hanau.⁴⁴ Die beiden Bildnisse im Städel lassen selber keine genauere Lokalisierung zu, da die Dargestellten in Ermangelung äußerer Anhaltspunkte bislang nicht identifiziert werden konnten.

B.B.

LITERATUR

- VERZ. 1819, S. 24, Nr. 10, 11; 1823, S. 8, Nr. 10, 11; 1830, S. 40, Nr. 290, 291; 1835, S. 63f, Nr. 155, 156; 1844, S. 84, Nr. 127, 128; 1855, S. 17, Nr. 127; 1858, S. 76, Nr. 110; 1866, S. 78, Nr. 110; 1870, S. 96, Nr. 91, 92; 1873, S. 98, Nr. 91, 92; 1879, S. 93, Nr. 78, 79; 1883, S. 95, Nr. 78, 79; 1888, S. 102, Nr. 78, 79; 1892, S. 25, Nr. 78, 79; 1907, S. 14, Nr. 78, 79; 1910, S. 18, Nr. 78, 79; 1914, S. 19, Nr. 78, 79; 1919, S. 76f; 1924, S. 132f; 1966, S. 82; 1971, S. 41; 1987, S. 74
- 1900 WEIZSÄCKER, S. 220–222, Nr. 78f
- 1911 Franz RIEFFEL, Die Freiherrlich von Holzhausensche Gemälde sammlung in der Städelschen Galerie (zugleich ein Beitrag zur Geschichte der mittelrheinischen Malerei im XVI. Jahrhundert, namentlich in Frankfurt), in: Monatshefte für Kunsthissenschaft 4, 1911, S. 341–352, hier S. 345
- 1916 Walter Karl ZÜLCH, Martin Caldenbach genannt Hess und Nikolaus Nyergalt, zwei mittelrheinische Maler, in: Repertorium für Kunsthissenschaft 38, 1916, S. 145–160, hier S. 160
- 1927 Ernst BUCHNER, Studien zur mittelrheinischen Malerei und Graphik der Spätgotik und Renaissance, I. Der Meister WB, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. 4, 1927, S. 235–238, Abb. 6–7
- 1932 Alfred WOLTERS, Anmerkungen zu einigen Röntgenaufnahmen nach Gemälden des Städelschen Kunstinstituts, in: Städels-Jahrbuch 7/8, 1932, S. 228–240, hier S. 233f, Abb. 191–194
- 1935 Alfred WOLTERS, Die Bildnisse des Meisters WB im Städelschen Kunstinstitut nach ihrer Wiederherstellung, in: Pantheon 16, 1935, S. 276–278
- 1953 Ernst BUCHNER, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953, S. 48–50, 190f, Nr. 34f, Tf. 33f
- 1955 STANGE, DMG 7, S. 112
- 1970 STANGE, KV, Bd. 2, S. 112, Nr. 505
- 1971 Alan SHESTACK, Master LCz and Master WB, New York 1971, S. 55–59
- 1985 Fedja ANZELEWSKY, Eine Gruppe von Malern und Zeichnern aus Dürers Jugendjahren, in: Jahrbuch der Berliner Museen 27, 1985, S. 36–59, hier 48f, Abb. 14
- 1985 J.P. FILEDT KOK, Ausst.-Kat. Livelier than Life. The Master of the Amsterdam Cabinet or the Housebook Master, ca. 1470–1500, Amsterdam 1985, S. 214
- 1985 ZIEMKE, S. 57f, Nr. 17
- 1991 Ausst.-Kat. STÄDELS SAMMLUNG IM STÄDEL. Gemälde, Frankfurt am Main 1991, S. 17, 95
- 1991 Isolde LÜBBEKE, The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German painting 1350–1550, London/Stuttgart 1991, S. 155
- 1995 Bodo BRINKMANN, Ein unbekanntes Werk von Wolfgang Beurer, dem Meister WB, in: Städels-Jahrbuch N. F. 15, 1995, S. 145–174, Abb. 1–4
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 27, Tf. 8, 9
- 2000 Bodo BRINKMANN, Der Meister WB – Wolfgang Beurer?, in: Ausst.-Kat. Gutenberg – aventur und kunst. Vom Geheim unternehmen zur ersten Medienrevolution, Mainz 2000, S. 610

38 BRINKMANN (1995), S. 161f.

39 FILEDT KOK (1985), S. 150f, Nr. 55f.

40 Schon die Zusammenfassung der beiden nach Ausweis des Wappens nicht miteinander verheirateten Personen auf einer Tafel sichert dem Werk eine Sonderrolle; vgl. HINZ (wie Anm. 24), S. 160. Zu den vielfältigen Problemen, welche dieses Werk immer noch stellt, s. zuletzt Daniel HESS, Das Gothaer Liebespaar. Ein ungleiches Paar im Gewand höfischer Minne, Frankfurt a.M. 1996; Allmuth SCHUTTWOLF (Hrsg.), Ausst. Kat. Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter, Ostfildern-Ruit 1998. Gegenpositionen: Hartmut BOCK, Die Verlobung Eppstein-Eppstein 1494 und das „Gothaer Liebespaar“, in: Mainzer Zeitschrift 87/88, 1992/93, S. 157–182; Klaus NIEHR, Mimesis, Stilisierung, Fiktion in spätmittelalterlicher Porträtmalerei. Das sog.

Gothaer Liebespaar, in: Marburger Jahrbuch für Kunsthissenschaft 25, 1998, S. 97–104; Josef HEINZELMANN, Das Gothaer Liebespaar ist ein Liebespaar, in: Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde 57, 1999, S. 209–236.

41 BRINKMANN (1995), S. 163.

42 Suzanne BEEH-LUSTENBERGER, Glasmalerei um 800–1900 im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt (Kataloge des Hessischen Landesmuseums 2), Hanau 1973, S. 180–185, Nr. 236–239, Abb. 152–154.

43 Der Sebastiansaltar des Mainzer Diözesanmuseums könnte aus einer dortigen Sebastianskapelle stammen; vgl. STANGE (1970), S. 112, Nr. 504. Ferner wurde in Mainz 1492 die Sachsenchronik bei Peter Schöffer gedruckt.

44 Die Wolfgang Beurer zugeschriebenen Chorfenster der Marienkirche; vgl. SHESTACK (1971) S. 72–80, Abb. 62–63.

MEISTER DES STÖTTERITZER ALTARS

(vielleicht identisch mit Wilhelm Pleydenwurff; Kopie nach)

KREUZAUFRICHTUNG

INV. NR. SG 448 A-C

MATERIELLER BESTAND

Bildträger: Linde (*Tilia sp.*)

Mitteltafel (SG 448 B): 59 (± 0,1) x 41,0 x 0,3 (± 0,1) cm mit Anstückungen; gedünnt und parkettiert

4 vertikal angeordnete Bretter mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I oben 1,2, unten 0,2 cm; Brett II oben 14,2, unten 15,1 cm; Brett III oben 10,5, unten 9,6 cm; Brett IV oben 13,4, unten 14,5 cm

Linker Flügel (SG 448 A): 59,1 (± 0,1) x 17,1 (± 0,2) x 0,2 (± 0,1) cm mit Anstückungen; gedünnt und parkettiert

2 vertikal angeordnete Bretter mit vertikal verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I oben 12,0, unten 11,5 cm; Brett II oben 3,5, unten 4,6 cm

Rechter Flügel (SG 448 C): 58,9 x 16,5 (± 0,1) x 0,3 (± 0,1) cm mit Anstückungen; gedünnt und parkettiert

1 Brett mit vertikal verlaufender Maserung
an alle drei Teile seitlich Eichenholzleisten angeleimt

Malfläche:

Mitteltafel (SG 448 B): 59,0 (± 0,1) x 39,4 (± 0,1) cm

Linker Flügel (SG 448 A): 59,1 (± 0,1) x 15,8 (± 0,3) cm

Rechter Flügel (SG 448 C): 58,9 x 15,6 (± 0,2) cm

Zustand der Malerei:

alle drei Tafeln durchweg stark verputzt, besonders deutlich im Hintergrund, wo die Äste des Baumes auf dem linken Flügel und die Seile und Stangen am Kreuz in Mitteidenschaft gezogen sind. Im ultravioletten Licht auf stark lumineszierendem Restaurierungsfirnis Retuschen an Kopf und Leib Christi sichtbar; dort wo ein älterer, inzwischen entfernter Restaurierungsversuch die Stangen uminterpretiert hat als Lanze des Longinus bzw. Stockschwamm des Stephaton.¹ Ergänzungen an den Rändern: Insbesondere der Kopf des Mannes links unter dem erhöhten Arm des Reiters in Rüstung ist neu. Unter Firnis zahlreiche kleinere und größere Retuschen unterschiedlichen Alters, vor allem entlang der Brettfugen und im Vordergrund der Mitteltafel

Rückseite des Bildträgers:

auf Mitteltafel (SG 448 B) mit schwarzem Stift „SG 448“

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die pastose Malerei konnte mittels der Infrarot-Reflektographie nur teilweise durchdrungen werden (Abb. 324). Unterzeichnung erscheint dabei in den roten und gelben Gewandpartien; exemplarisch wurde die Gruppe der Helfer, links unter dem Kreuz dokumentiert; an anderen Stellen der Tafel fällt der Befund ähnlich aus. Typisch ist die Vorbereitung des Faltenwurfs in der krapplockroten Joppe oder im hellroten Gewand der beiden Stangenhalter. Auch im blaßgelben Mantel der Rückenfigur ganz vorne links lässt sich die Unterzeichnung studieren. Sie wird von der Malerei mit großer Präzision befolgt. Solche Stellen, wie die am rechten Schienbein des von hinten gesehenen Mannes oder an seinen Füßen, wo der Pinsel um einige Millimeter über den vorgegebenen Kontur hinausschwingt, bieten bereits die maximalen Abweichungen in der Ausführung.

Da die Tafel aus Lindenholz besteht, ist eine dendrochronologische Datierung derzeit nicht möglich.

BESCHREIBUNG

Auf der Mitteltafel beherrscht die Aufrichtung des Kreuzes mit dem angehefteten Christus die Szene. Das Kreuz hat schräg nach links hinten auf dem Boden gelegen; nun ist eine Menge von Helfern damit beschäftigt, es aufzurichten. Rechts ziehen drei Scherzen an langen Seilen, die oben am Kreuzbalken befestigt sind. Am Kreuzfuß drücken zwei weitere mit den Schultern gegen den Kreuzstamm, ein dritter zieht von rechts, wobei er die Füße ausgestreckt in den Boden stemmt. Am linken Bildrand schreit der Pöbel und schwenkt die geballten Fäuste. Vorne stehen zwei weitere Helfer, die mit langen Stangen von hinten unter das Kreuz stoßen. Im Vordergrund liegen die Kreuze auf dem Boden, die für die beiden Schächer gezimmert worden sind. Davor balgen sich zwei Hunde, ein weiterer schnüffelt rechts hinter den liegenden Kreuzen. Ganz links im Vordergrund steht ein Mann mit dem Rücken zum Betrachter, den ein zweiter mit in die Luft gestrecktem Arm auf das Kreuz hinweist. Auf dem linken

1 Zuerst als Zutat erkannt von BAUCH (1932), S. 97, Anm. 22.



Abb. 323: Meister des Stötteritzer Altars (Kopie nach), Kreuzaufrichtungs-Triptychon, Frankfurt, Städel



Abb. 324: Meister des Stötteritzer Altars (Kopie nach), Kreuzaufrichtungs-Triptychon, Infrarot-Reflektographie: Scherben unter dem Kreuz, Frankfurt, Städel

Flügel gruppieren sich die Anhänger Christi um die Muttergottes. Sie steht frontal in der Mitte und wird von hinten von Johannes und einer anderen Frau gestützt. Links hinter ihnen weist Veronika das Schweißtuch mit dem Antlitz Christi vor. Im Vordergrund, ein wenig von der Gruppe abgesetzt, ringt Maria Magdalena die Hände, nach rechts gewandt. Auf dem rechten Flügel sitzt im Vordergrund einer der beiden Schächer mit dem Rücken zum Betrachter; der Blick fällt auf seine hinter dem Rücken gefesselten Hände. Neben ihm taucht der Kopf des zweiten Schächers auf, der ansonsten von der eleganten Rückenfigur eines Soldaten verdeckt wird, der mit einem Seil beschäftigt ist. Im Mittelgrund stehen zwei Pferde mit Reitern schräg nach vorn zur Bildmitte gewandt. Der linke trägt eine Rüstung und reitet auf einem Schimmel. Da er seine rechte Hand in Richtung auf das Kreuz erhoben hat, dürfte der Zenturio gemeint sein. Bei dem rotgekleideten Würdenträger, der links daneben auf einem Rappen sitzt, dürfte es sich um Pilatus handeln. Die hügelige Landschaft erreicht hinter dem Kreuz ihre größte Tiefenerstreckung in einer Bucht mit einer Stadt an der Küste. Rechts steigt das Terrain hoch an; hinter dem mit Büschen bestandenen Hang ziehen graue Gewitterwolken auf.

PROVENIENZ

um 1860/70 angeblich von Professor Andreas Müller, Düsseldorf, für das Hohenzollernsche Museum in Sigmaringen erworben²
1928 aus der Sammlung Sigmaringen für die Städtische Galerie erworben

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Franz Rieffel hat das Bild in seinem Bericht über die Sigmaringer Sammlung 1924 als erster ausführlich besprochen. Dabei gab er den Stand einer offensichtlich bereits in Gang gekommenen Diskussion wieder: „Das Gemälde wurde früher gar nicht so unweise dem Wolgemut zugeschrieben. Einer der besten Kenner hat den Namen Schongauers damit lose verbunden, ein anderer mir gegenüber Verdacht auf Dürer geäußert.“³ Rieffel selber fühlte sich durch die Komposition vor allem an Kupferstiche Schongauers erinnert; er nennt die Jakobsschlacht (L. 1) für die Figurenverteilung und eine Kreuzigung (L. 14) sowie die Kreuztragung (L. 9) als Vergleichsstücke für den Landschaftshintergrund. Dennoch entschied er sich nicht für eine bestimmte Zuweisung, sondern sprach nur eine Datierung gegen 1480/90 aus. Jedoch gab er den wichtigen Hinweis von Geheimrat Groebels, dem damaligen Kurator der Sigmaringer Sammlung, auf eine Tafel in Klosterneuburg weiter, welche dieselbe Komposition in ein Hochformat überträgt (Abb. 327). Der Katalog,

2 Die Angabe bei BAUCH (1932), S. 96, Anm. 20.

3 RIEFFEL (1924), das Zitat S. 62.

der 1928 zur Ausstellung der Sigmaringer Sammlung im Städel erschien, nennt die Tafel nürnbergisch;⁴ Oswald Götz fällt in seinem Erwerbungsbericht dasselbe Urteil.⁵ Kurt Bauch wagte dagegen in einem langen und teilweise langatmigen Beitrag von 1932 über Dürers Lehrjahre die Zuschreibung an den jungen Dürer. Dabei argumentiert er im wesentlichen deduktiv. Nachdem er ausführlich die Schwächen der Komposition herausgearbeitet hat, zeigt er, detaillierter als zuvor geschehen, ihre Abhängigkeit von fremden Vorbildern auf. Schongauer, Wolgemut und niederländische Einflüsse kommen dabei zur Sprache. Schließlich weist er nach, daß das Bild nicht von Wolgemut stammt, aber gleichwohl nürnbergisch ist. Damit ist für Bauch der Beweis erbracht, daß es sich um ein Frühwerk Dürers handelt. Reflexionen über den allgemeinen Charakter eines Frühstils schließen sich an. Obwohl Bauchs Thesen nirgends Resonanz fanden, ist ihnen erst Fedja Anzelewsky 1971 mit Entschiedenheit entgegengetreten. In der Einleitung zu seinem Catalogue raisonné der Gemälde Dürers scheidet er die Tafel aus mit dem Hinweis auf die grundsätzlich andere Malweise bei Dürer. Der Pinselduktus des Malers ist Anzelewsky zufolge kleinteiliger und arbeitet mit strichelnd aufgesetzten Lichtern; jedoch vermutete er durchaus einen fränkischen, vielleicht einen Bamberger Künstler.

Um diese Zeit tauchte nun eine andere Version der Kreuzaufrichtung (*Abb. 328*) auf,⁶ die so frappante Ähnlichkeiten mit dem Frankfurter Bild aufwies, daß ein Kopienverhältnis zwischen beiden Werken zwingend angenommen werden mußte. Zu erheblicher Irritation führte jedoch der Umstand, daß sich das neu entdeckte Stück in drei entscheidenden Punkten von dem seit langem in die Forschung eingeführten Werk unterschied. Erstens handelte es sich nicht um eine Einzeltafel; statt dessen verteilt sich die durchlaufende Darstellung über ein vollständiges Triptychon, bei dem sich sogar die Bemalung der Außenseiten erhalten hat (*Abb. 329*). Zweitens war auf der Mitteltafel am unteren Rand ein Wappen angebracht, das bald identifiziert werden konnte: Es handelte sich um die Farben der Nürnberger Familie Starck. Drittens zeichnete sich das Triptychon bei wörtlicher, linien- und faltengetreuer Übereinstimmung in sämtlichen Details doch durch eine sehr andersartige Malweise aus.⁷ Im Vergleich mit der Frankfurter Tafel ist die Farbe feiner vertrieben, die Figuren wirken dadurch plastischer, aber auch wie gedrechselt, und die Malerei besitzt eine fast emailhafte Dichte und Glätte. Eine vollkommen andere Stimmung beherrscht die Landschaft: Gelber Sonnenschein sticht hinter den grauen Wolken am rechten Rand hervor und ruft einen dramatischen Kontrast zwischen der sonnen-durchfluteten Landschaft und dem heraufziehenden Gewitter hervor. Demgegenüber wirkt die Landschaft auf dem Bild im Städel gleichmäßig kühl.

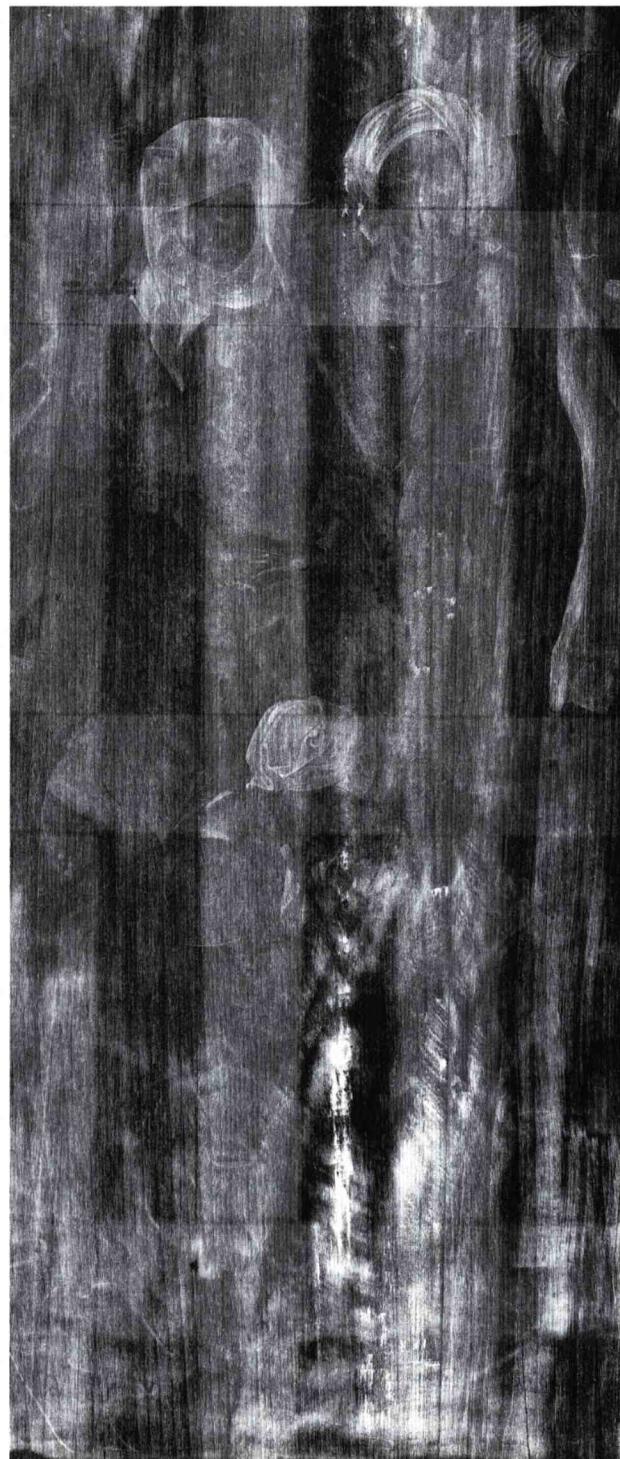


Abb. 325: Meister des Stötteritzer Altars (Kopie nach), Kreuzaufrichtungs-Triptychon, Röntgenaufnahme: Marien unter dem Kreuz, Frankfurt, Städel

Verständlicherweise blieb man im Städel bei der Meinung, das Original zu besitzen, und klassifizierte das neu hinzugekommene Starck-Triptychon als Kopie. Obwohl

⁴ KURZES VERZEICHNIS (1928), S. 10.

⁵ GÖTZ (1930), S. 4.

⁶ Die in der Bildakte erhaltene Korrespondenz bezüglich der beiden Fas-sungen reicht bis zum Jahre 1966 zurück, in dem der Kunsthändler Julius

H. Weitzner, der das Starck-Triptychon damals besaß, mit dem Städel Kontakt aufnahm.

⁷ Farabbildung in LUCAS CRANACH (1994), S. 281.



Abb. 326: Meister des Stötteritzer Altars (Kopie nach), Kreuzaufrichtung, Zustand vor 1971, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

diese Einschätzung nie schriftlich dargelegt wurde, beeinflußte sie doch Hans-Joachim Ziemkes Urteil, der 1985 unsere Kreuzaufrichtung nach wie vor als Nürnberger Werk vom Ende des 15. Jahrhunderts ansprach.⁸ Die Gegenposition vertrat Fedja Anzelewsky in einem 1977 verfaßten Gutachten, auf das der Ausstellungskatalog der Kunsthandlung Bernheimer von 1989 Bezug nimmt.⁹ Anzelewsky hielt das neu aufgetauchte Stück für das Original und die Fassung im Städelschen Kunstinstitut für eine alte Kopie. Diese Auffassung vertrat er auch in der Neuauflage seines Dürer-Buches von 1992.¹⁰ Matthias Mende und der Katalog der Cranach-Ausstellung von 1994 sind ihm hierin gefolgt.¹¹ 1997 ist das Starck-Triptychon von der National Gallery in Washington erworben worden. Im gleichen Jahr erschien ein Aufsatz von Fedja Anzelewsky, der das Beziehungsgeflecht zwischen den Werken noch einmal detailliert un-

tersucht.¹² Anzelewsky schreibt das Washingtoner Triptychon demselben Maler zu, der den mittelalterlichen Flügelaltar der Marienkirche in Leipzig-Stötteritz geschaffen hat.¹³ Diesen Künstler identifiziert er anhand einer Vielzahl von Vergleichen mit Zeichnungen, Holzschnitten und Gemälden mit dem Maler Wilhelm Pleydenwurff, der zur mutmaßlichen Entstehungszeit der hier diskutierten Werke um 1480 in der Werkstatt Michael Wolgemuts tätig gewesen sein muß.

DISKUSSION

Bis in die jüngste Vergangenheit hinein bildeten die drei heute separaten Teile eine Tafel (Abb. 326). Am 13. 7. 1971 wurde diese in einen Mittelteil und zwei Flügel zersägt.

⁸ ZIEMKE (1985), S. 72f.

⁹ Kopie des Gutachtens in der Bildakte. KUNST UND TRADITION (1989), S. 70.

¹⁰ ANZELEWSKY (1991), S. 17.

¹¹ MENDE (1992), S. 138; LUCAS CRANACH (1994), S. 281.

¹² ANZELEWSKY (1997), S. 7–30.

¹³ Die Mitteltafel und die zwei Flügel sind heute in einen barocken Kanzelaltar eingelassen. Zum Stötteritzer Altar hat sich eine Entwurfszeichnung im Berliner Kupferstichkabinett erhalten: KdZ 1031; vgl. Ausst. Kat. DÜRER HOLBEIN GRÜNEWALD. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel, Ostfildern-Ruit 1997, S. 46–48, Nr. 4.1.

Schriftliche Aufzeichnungen über die Gründe für diese Maßnahme liegen nicht vor. Man wird von der Annahme ausgegangen sein, es habe sich bei dem Bild im Städel ursprünglich um ein Triptychon gehandelt, dessen Flügel nachträglich an das Mittelbild geleimt worden wären. Diese Annahme beruht vermutlich auf der Analogie zu dem noch zu besprechenden originalen Triptychon der Kreuzaufrichtung (Abb. 328), das um diese Zeit im Städelschen Kunstinstitut intensiv diskutiert wurde.

Leider erweist sich die Annahme jedoch als irrig, wenn man die Brettfolge beachtet. Verführt wurde man 1971 wohl durch das breite Brett am rechten Rand, das sich als vermeintlicher „Flügel“ in der Fuge abtrennen ließ. Beim linken „Flügel“ hätte man aber stutzig werden müssen: Warum hätte eine Werkstatt, die, wie die „Mitteltafel“ zeigt, über Bretter mit ca. 15 cm Breite verfügte, dieses Maß ausgerechnet bei einem Flügel durch Stückelung erreichen sollen? Vollends skurril wirkt dann der Umstand, daß die heutige ‘Mitteltafel’ auf der linken Seite mit einem keilförmigen Holzstück beginnt, welches unten gerade 0,2 cm mißt und sich nach oben hin nur bis auf 1,2 cm verbreitert.

Aufgrund dieser Meßergebnisse wurden die Bretter dendrochronologisch mit besonderer Sorgfalt untersucht. Es besteht kein Zweifel, daß das Brett I der heutigen „Mitteltafel“ ursprünglich mit dem Brett II des linken Flügels ein Holzstück bildete. Dies kann nur bedeuten, daß es sich bei dem Bild ursprünglich nicht um ein Triptychon, sondern um eine einteilige Tafel handelte.

Im Hinblick auf die Malerei selbst stellt sich aus dem Forschungsstand die vordringliche Aufgabe, das Verhältnis der beiden Versionen der Kreuzaufrichtung zueinander zu klären. Allein von der Infrarot-Reflektographie der Version im Städel her ist diese Frage nicht zu entscheiden. Dank des freundlichen Entgegenkommens von Bernd Konrad, Radolfzell, konnte aber auch die Unterzeichnung des Starck-Triptychons verglichen werden. Schon Anzlewsky hatte bei dieser Fassung auf ein Pentiment hingewiesen, das vor dem Original auch mit bloßem Auge zu erkennen ist: Beim unteren der beiden Kreuze im Vordergrund ist während der Ausmalung der Querbalken verschoben worden. Die Reflektographie zeigt dieses Phänomen deutlich, darüber hinaus aber noch eine Reihe weiterer Veränderungen. Man betrachte nur den vordersten der drei Helfer, die sich gegen den Kreuzstamm stemmen. Unter seinem Gewand laufen Linienzüge durch, die keinerlei Entsprechungen in der ausgeführten Malerei haben. Ein unterzeichnetes Bein steht heute zwischen den Figuren im Leeren. Auch in der Mantelschleppe neben der Rückenfigur links unten kommen Linienzüge vor, die sich nicht auf die ausgeführte Malerei beziehen. Die gravierendste Veränderung betrifft aber die Hauptfigur des Bildes (Abb. 333). Unmittelbar links neben dem Gekreuzigten werden auf der Reflektographie Linien unter dem Himmelsblau sichtbar, die zwar recht summarisch, aber dennoch unverkennbar den Kreuzbalken mit den Armen des Kruzifixus andeuten. Das Kreuz war also, im Verhältnis zur Bildfläche gesehen, ursprünglich stärker zur Seite geneigt.

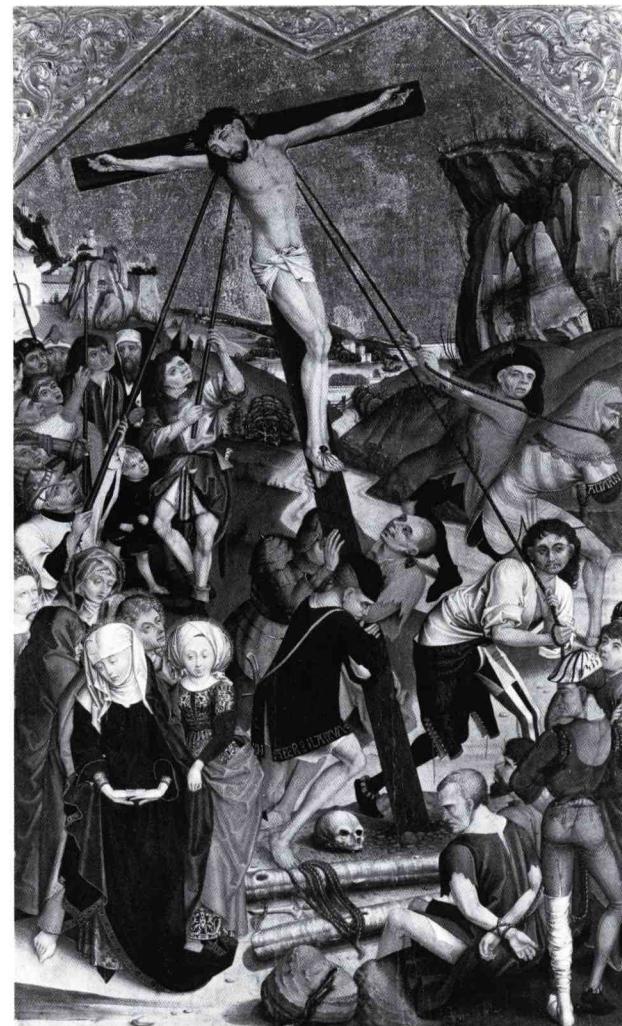


Abb. 327: Süddeutscher Meister, Kreuzaufrichtung, Klosterneuburg, Stiftsmuseum

Die zahlreichen Veränderungen, die beim Starck-Triptychon noch während der malerischen Ausführung vorgenommen wurden, sind bei einer wörtlichen Kopie unvorstellbar. Demnach handelt es sich bei dem Bild der Washingtoner National Gallery in der Tat um das Original und bei der Fassung im Städel um eine Kopie nach diesem Original.

Die am Starck-Triptychon gemachten Beobachtungen gestatten aber auch eine genauere Einschätzung der Rolle, welche die Klosterneuburger Variante des Themas in der Überlieferung gespielt haben mag. Denn der ursprünglich stärkere, beim Malen verworfene Neigungswinkel des Kreuzarmes stimmt mit demjenigen in Klosterneuburg überein, wenn man die reine Flächenkomposition betrachtet, also den Winkel zum oberen Bildrand mißt. Der Entwerfer ging also zunächst von jener Anordnung aus, die in Klosterneuburg auch umgesetzt wurde. Beim Starck-Triptychon wird in der malerischen Ausführung der Winkel zum oberen Bildrand dann jedoch verringert. Die Schräglage des Kreuzes wirkt deswegen dort überzeugender, weil räumlicher; der Kreuzbalken scheint deutlicher aus der Bildtiefe heraus nach vorn und nicht etwa



Abb. 328: Meister des Stötteritzer Altars, Starck-Triptychon, geöffneter Zustand, Washington, National Gallery

seitwärts gekippt zu werden, wie es ja auch der Anordnung der Figurengruppen entspricht, die von hinten mit Stangen stützen, von vorne hingegen mit Seilen ziehen. Die Fassung des Starck-Triptychons, welche die Frankfurter Kopie getreulich übernimmt, ist also die modernere. Daraus ergibt sich zwar keine absolute chronologische Reihenfolge, in der die Bilder entstanden sein müssen. Aber die Klosterneuburger Fassung scheint jedenfalls der gemeinsamen Quelle entwicklungs geschichtlich näher zu stehen als die Washingtoner Version.

Überdies lässt das Starck-Triptychon sich gut in die Nürnberger Malerei der Zeit um 1480/90 einordnen, und zwar auch anhand jener Eigenschaften, in denen es von der Frankfurter Zweitfassung abweicht. Fedja Anzelewsky und Andreas Hornemann haben es völlig zu Recht mit dem Stötteritzer Retabel in Verbindung gebracht (Abb. 330).¹⁴ Figurenauffassung, Kolorit und vor allen Dingen der ausgeprägte Sonnenauf- bzw. Sonnenuntergang haben dort engste Parallelen. Auffälligerweise schwankt die Arbeit des Stötteritzer Meisters erheblich in ihrer Qualität. Neben vorzüglichen Figuren finden sich auf dem namengebenden Retabel auch so öde wie der Auferstehungschristus (Abb. 331). Gerade der Kopf dieser schwachen Figur ist nun

mit den beiden merkwürdigen, Schongauer nachempfundenen weiblichen Heiligen auf der Außenseite des Starck-Triptychons zu vergleichen und stützt so die Zuschreibung (Abb. 329).

Daß der Meister des Stötteritzer Altars auch das Starck-Triptychon geschaffen hat, scheint demnach unzweifelhaft. Ob er, wie Anzelewsky vorschlägt, mit Wilhelm Pleydenwurff zu identifizieren ist, wage ich nicht zu entscheiden. Zwar hat Anzelewsky ein beeindruckendes Geflecht stilistischer und ikonographischer Querbezüge aufgezeigt zwischen jenen Werken, die er Wilhelm Pleydenwurff zuweist, einerseits und andererseits den Holzschnitten der Schedelschen Weltchronik und des Schatzbehälters sowie Tafeln von Michael Wolgemut und von Wilhelms Vater Hans, ein Geflecht, das Ausdruck der engen Verwandschafts- und Arbeitsverhältnisse sein könnte; denn Wolgemut war schließlich Wilhelms Stiefvater. Doch tut man sich etwas schwer, im Stötteritzer Altar oder im Starck-Triptychon ausgerechnet den Maler jenes großen Altarflügels mit schweren, plumpen Figuren im Würzburger Martin-von-Wagner-Museum wiederzuerkennen, der in der Lilienvase des Verkündigungssengels mit „WILHELM · P“ bezeichnet ist. Und diese Tafel

14 Ausst. Kat. LUCAS CRANACH (1994), S. 281; ANZELEWSKY (1997), S. 12.

könnte nur dann das einzige signierte Werk des Malers darstellen, wenn die Auflösung des ‚P‘ mit Pleydenwurff richtig ist.¹⁵

Zu klären bleibt noch, wie groß der zeitliche Abstand zwischen den beiden Versionen in Washington und Frankfurt ist, ob es sich also bei dem Frankfurter Bild um eine Werkstattreplik oder um eine spätere Kopie handelt. Die materiellen Gegebenheiten erlauben keine eindeutige Antwort. Zu berücksichtigen ist allerdings der beträchtliche Unterschied in der Tonalität beider Tafeln bei identischer Lokalfarbigkeit: Das Starck-Triptychon wird von einem warmen Licht durchflutet; am Horizont scheint reines Gelb auf. Die Version im Städels strahlt dagegen Kühle aus; ihre gesamte Farbpalette ist zum Blau hin verschoben. Der Gegensatz läßt sich nicht allein auf den unterschiedlichen Erhaltungszustand beider Werke zurückführen, sondern muß von Anfang an bestanden haben. Er spricht für einen Geschmackswandel und damit für deutlich differierende Entstehungszeiten. Das Bild im Städels wird vielleicht erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts gemalt worden sein.

Wie retrospektiv das spätmittelalterliche Kopienwesen dabei teilweise orientiert war, hat Philippe Lorentz jüngst deutlich gemacht.¹⁶ Die im Darmstädter Landesmuseum aufbewahrte mittelalterliche Kopie der Karlsruher Kreuzannagelungstafel vom Meister der Karlsruher Passion wurde allgemein mit ein bis zwei Jahrzehnten Zeitunterschied in die unmittelbare Nachfolge ihres Vorbilds eingeordnet. Sie ist von einer Dominikanerin in Auftrag gegeben worden, die in einer Ecke des Bildes kniet, und eben diese Stifterin konnte Lorentz identifizieren. Ihre Lebensdaten legen nahe, daß die Kopie erst im letzten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts angefertigt wurde, über ein halbes Jahrhundert nach dem Urbild.

Die Kopie nach dem Starck-Triptychon im Städels verfuhr jedoch etwas anders mit ihrem berühmten Vorbild. Durch Zusammenfassung der ursprünglich über die drei Teile des Triptychons verteilten Szene auf einer einzigen Tafel und durch Weglassung des Stifterwappens wurde die Komposition der Kreuzaufrichtung, möglicherweise erst Jahrzehnte später, für einen anonymen Kunstkennner verfügbar gemacht. Sie wurde offenbar hoch geschätzt und hat noch weitere Reflexe hinterlassen, nämlich in Leipzig, also in unmittelbarer Nähe des Stötteritzer Altars. Das dortige Stadtgeschichtliche Museum besitzt zwei Tafeln von zwei provinziellen sächsischen Malern um 1500. Die Grab-



Abb. 329: Meister des Stötteritzer Altars, Starck-Triptychon, geschlossener Zustand, Washington, National Gallery

legung Christi trägt das Wappen der in Leipzig ansässigen Familie Thümmel und kopiert die im Profil gesehene Gestalt der händeringenden Magdalena vom linken Flügel.¹⁷ Die Entkleidung Christi gehörte möglicherweise ursprünglich zum Epitaph des 1498 verstorbenen Leipziger Universitätsrektors Dr. Christoph Thyme (Abb. 332).¹⁸ Auf dieser Tafel taucht die markante Rückenfigur des Schergen im Vordergrund des rechten Flügels wieder auf, und zwar in der gleichen Rolle des Bewachers der beiden Schächer. Bemerkenswerterweise geben die Maler dabei nicht nur die Formen des Vorbilds wörtlich wieder, sondern sind offensichtlich auch mit dessen Farbwahl vertraut, die sie nur leicht vereinfachen.¹⁹

B.B.

¹⁵ ANZELEWSKY (1997), S. 13, Abb. 10, 11; Volker HOFFMANN u. Konrad KOPPE, Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg, Gemäldekatalog, Würzburg 1986, S. 151f, Nr. 389. Der schlechte Zustand des Würzburger Flügels erschwert die Beurteilung.

¹⁶ Philippe LORENTZ, De l'usage de la copie au XVe siècle: une Mise en croix d'après le Maître de la Passion de Karlsruhe (Hans Hirtz?) pour Anna Schott, dominicaine au couvent de Sainte-Marguerite et Sainte-Agnès de Strasbourg, in: Fabienne JOUBERT, Dany SANDRON (Hg.), Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'Art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache, Paris 1999, S. 425–439.

¹⁷ Inv. Nr. Kirchliche Kunst 7. Vgl. Gisela GOLDBERG u. a., Ausst. Kat. Ver-

gessene altdeutsche Gemälde. 1815 auf dem Dachboden der Leipziger Nikolaikirche gefunden – 1997 anlässlich des 27. Deutschen Evangelischen Kirchentages präsentiert, Heidelberg 1997, S. 40f, Nr. 6.

¹⁸ Inv. Nr. Kirchliche Kunst 6. Ebd., S. 42f, Nr. 7.

¹⁹ Im Gegensatz zu den Katalogautoren glaube ich zwar nicht, daß die beiden Leipziger Bilder von derselben Hand stammen, wohl aber an einen Werkstattzusammenhang. Der Grablegungsmaler läßt den Magdalenenmantel fort und überträgt dessen grüne Farbe auf den Rock seiner Büßerin; die roten Ärmel behält er bei. Der Entkleidungsmaler übernimmt zum gelben Wams seines Schergen das Rot des Turbans auch für Beinkleider und Untergewand, die auf dem Vorbild ocker sind.

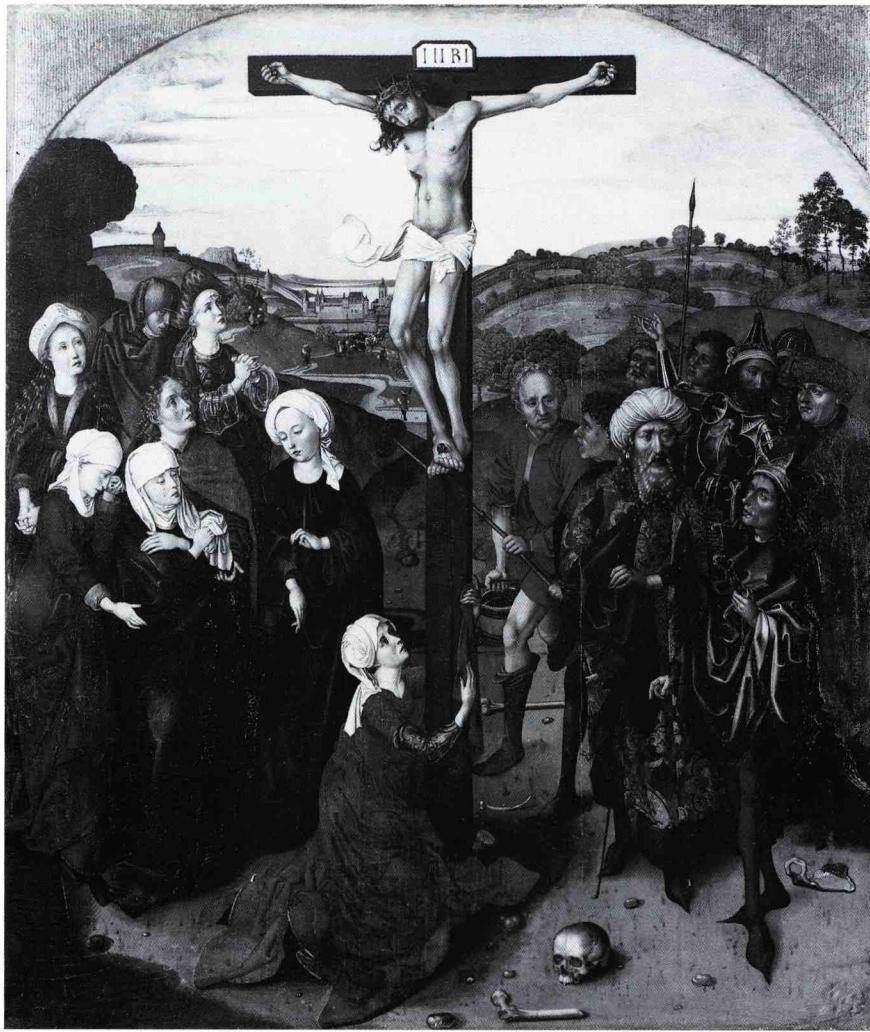


Abb. 330: Meister des Stötteritzer Altars, Passionsretabel, Mitteltafel, Leipzig-Stötteritz, Marienkirche

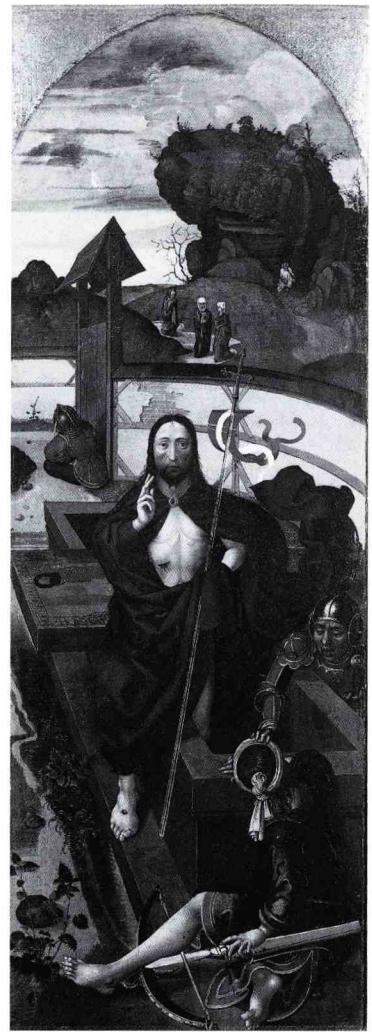


Abb. 331: Meister des Stötteritzer Altars, Passionsretabel, rechter Flügel: Auferstehender Christus, Leipzig-Stötteritz, Marienkirche

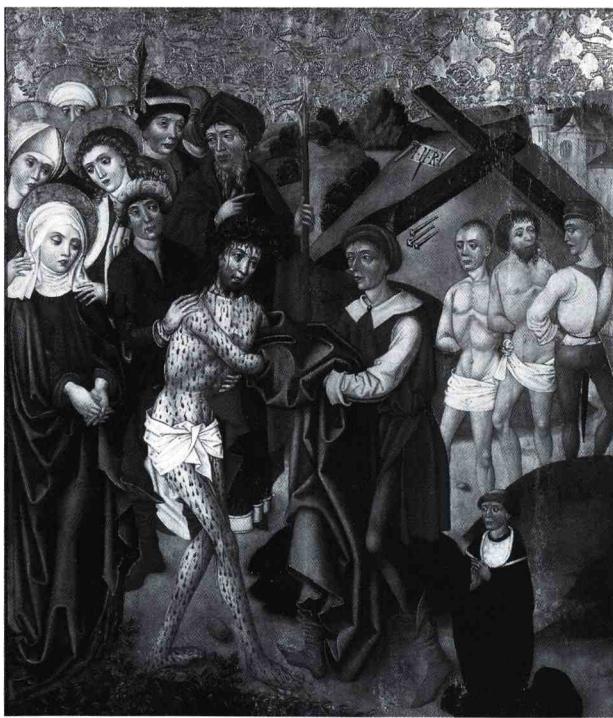


Abb. 332: Leipziger Maler um 1500, Entkleidung Christi, Leipzig, Stadtmuseum

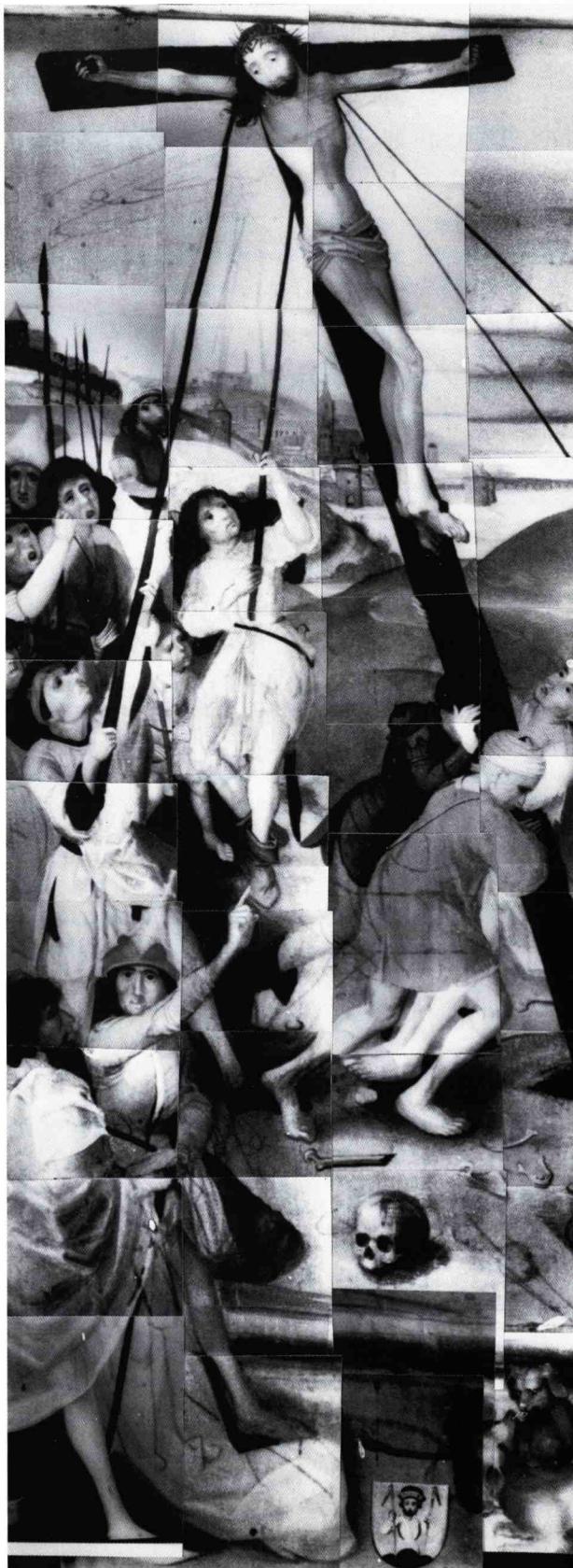


Abb. 333: Meister des Stötteritzer Altars, Starck-Triptychon, Infrarot-Reflektographie: linke Hälfte der Mitteltafel, Washington, National Gallery

LITERATUR

VERZ. 1966, S. 76; 1971, S. 38; 1987, S. 71

- 1924 Franz RIEFFEL, Das fürstlich hohenzollernsche Museum zu Sigmaringen. Gemälde und Bildwerke, in: *Städel-Jahrbuch 3/4, 1924*, S. 55–74, hier S. 62–64, Tf. XX
- 1928 KURZES VERZEICHNIS, S. 10, Nr. 35
- 1930 Oswald GOTZ, Berichte: Städelsches Kunstinstitut, Gemäldegalerie, in: *Oberrheinische Kunst 4, 1930*, S. 4–6, hier S. 4, Tf. 37/1
- 1932 Kurt BAUCH, Dürers Lehrjahre, in: *Städel-Jahrbuch 7/8, 1932*, S. 80–115, hier Teil II: Die Franfurter Kreuzaufrichtung, S. 96–110
- 1935 Aukt. Kat. BERLIN, PAUL GRAUPE, 25./26. 1. 1935, Auktion 137: Die Bestände der Berliner Firmen van Diemen, Altkunst, etc., Nr. 43a, Tf. 34
- 1961 STANGE, DMG 11, S. 53
- 1971 Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1971, S. 19
- 1976 Patricia ROSE, The Iconography of the Raising of the Cross, in: *Print Review 5, 1976*, S. 131–141, hier S. 137f, Abb. 3
- 1985 ZIEMKE, S. 56f, 72f, Nr. 16
- 1989 Ausst. Kat. KUNST UND TRADITION. Meisterwerke bedeutender Provenienzen, München (Bernheimer) 1989, S. 70
- 1991 Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuauflage, Berlin 1991, S. 17
- 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. 138
- 1994 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. 281
- 1997 Fedja ANZELEWSKY, Der Meister des Stötteritzer Altars und Wilhelm Pleydenwurff, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1997*, S. 7–30, hier S. 11 m. Abb. 6.
- 1999 Bodo BRINKMANN, in: Brinkmann, Sander, S. 17f, 45f, Tf. 99

NÜRNBERGER MEISTER UM 1490

BILDNIS EINES JUNGEN MANNES (FRIEDRICH DER WEISE VON SACHSEN?)

INV. NR. 2128

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Linde (*Tilia sp.*), 51,8 (± 0,2) x 38,6 x 0,9 cm
zwei vertikal angeordnete Bretter (Breiten von links nach rechts): Brett I 15,8 (± 0,7) cm; Brett II 22,7 (± 0,7) cm

Malfläche:

49,75 (± 0,25) x 36,8 cm, Malkanten allseitig erhalten

Zustand der Malerei:

mäßig; neuerer Firnis, Schicht auf dem roten Gewand stärker glänzend und wohl dicker. Gesicht und Landschaft stärker freigeputzt, besonders die Brauntöne dabei beeinträchtigt: Haare in der Stirn stark abgerieben, Schatten in den Augenhöhlen dünn geworden, in der Iris beider Augen stellenweise Grundierung durchschimmernd. Der Wangenbart, heute wie ein Flaum wirkend, ursprünglich wohl dichter und, wie am Kinn, durch feine Haare strukturiert. Gesicht hat insgesamt an Präzision und Modellierung eingebüßt. In der Kleidung besonders der dunkelgraue Pelzbesatz stärker verputzt.

Über ganzer Bildfläche meist sehr kleine Retuschen, vor allem entlang der Brett烽e, die rechts des Nasenrückens, durch den Mund und schließlich durch den Daumen der rechten Hand verläuft. Retuschen an Mund, Oberlippe und Kinn etwas auffälliger.

Rückseite des Bildträgers:

wahrscheinlich original; etwa 1 cm vom Rand entfernt eine umlaufende eingeritzte Linie, vielleicht vom alten Rahmen herührend. Zahlreiche, teils verkittete und schwarz retuschierte Ausfluglöcher.

In der Mitte der Tafel mit schwarzer Farbe in einer älteren, wohl barocken Schrift groß „NO. 627.“, darüber auf der ganzen Fläche eine bräunliche Lasur oder ein Firnis. Auf der linken Seite ein Zettel mit dem handschriftlichen Vermerk „Städelsbesitz (Dispos.)“ in Feder, darunter „2128“ in schwarzem Filzstift, darüber in rosa Kreide „4063/4“, wiederum darüber in blauem Stift „STÄDEL“

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Untersuchung mittels Infrarot-Reflektographie ließ eine nur spärliche Unterzeichnung, deren dünner, gleich-

mäßiger Strich für die Verwendung eines Stifts spricht, sowie verschiedene Pentimente sichtbar werden. Die Schädelkalotte war oben zunächst etwas höher gewölbt, die verzierte Borte des Hemdes befand sich ein wenig unterhalb der heutigen; in beiden Fällen waren die veränderten Partien bereits in Farbe angelegt. Gravierenderen Veränderungen während des Malprozesses war die Augenpartie unterworfen (Abb. 334): Das linke Auge des Dargestellten war zunächst etwas höher gesetzt, ebenso die nach außen hin weniger stark gekrümmte Braue. Der Unterrand der älteren Iris schneidet ungefähr die heutige Pupille, das anscheinend bereits modellierte ursprüngliche Unterlid verschwindet hinter der heutigen Iris. Unterzeichnung ist in dieser Partie nicht sicher auszumachen. Das rechte Auge war nur geringfügig weiter oben plaziert. Zum mindest das linke Auge des Mannes dürfte ursprünglich nicht ganz so hervorquellend gewirkt haben wie im endgültigen Zustand. Der Kontur der Nasenspitze ist wenige Millimeter nach oben versetzt unterzeichnet, der Mund ohne große Abweichungen mit einigen feinen Strichen umrissen. Bei den Händen sind Unterzeichnung oder wesentliche Änderungen nicht erkennbar, lediglich der rechte Daumen sollte etwas breiter sein. Am linken Unterarm dagegen weist der Ärmel wenige zarte Linien zur Angabe von Falten auf, die nicht mit den heutigen Formen übereinstimmen. Der Raum und die im Fenster sichtbare Landschaft lassen weder Unterzeichnung noch Pentimente erkennen.

BESCHREIBUNG

Dominierend füllt die in einem steilen Dreieck aufragende Halbfigur des jungen Mannes das Bildfeld; bei annähernd frontal gesehenem Oberkörper ist sein Gesicht leicht nach links gewandt, der Blick in die Ferne gerichtet. Mit seinen gleichsam auf der unteren Rahmenleiste wie auf einem Sims zusammengelegten Händen erscheint der Dargestellte auf der Tafel wie in einer Fensteröffnung, was nur wenig mit der als Hintergrund fungierenden Zimmerecke zu vereinbaren ist. Zwei kahle Wände eines verputzten Steinhäuses und die Balkendecke fassen die Gestalt so eng, daß sich ihr Schlagschatten deutlich auf der Rückwand abzeichnet. Das zweiteilige Fenster in der Seitenwand gibt den Blick in eine weite Fluß- und Berglandschaft frei, in

der links vorne eine Bogenbrücke auf eine befestigte Stadt oder Burg zuführt.

Den jungen Mann, dessen energisches Gesicht durch eine ausgeprägte Nase und hervorstehende braune Augen gekennzeichnet ist, zieren Kinnbart und lang herabwällendes Haar. Über der Stirn werden die braunen Locken von einem gewundenen, perlenbestickten Reif in Hellgrau, Dunkelgrau, Gelb und Rot geschmückt. In annähernd den gleichen Farben ist die gestickte Borte seines plissierten weißen Hemdes gehalten. Eine schwere Goldkette, die im Hemd verschwindet, und ein goldener, mit türkisfarbenem Stein gezielter Ring am Ringfinger der Rechten sind der weitere Schmuck des Mannes. Über dem Hemd kleidet ihn eine dunkelrote Schaube, deren schwärzliches Pelzfutter sich als weiter Kragen über die Schultern legt; ein Streifen braun-grauen Pelzes läuft wie eine zusätzliche Verbrämung am rechten Ausschnitt der Schaube entlang.

PROVENIENZ

1938 im Dispositionsfonds des Städel befindlich¹
1973 in das Inventar des Städel übernommen

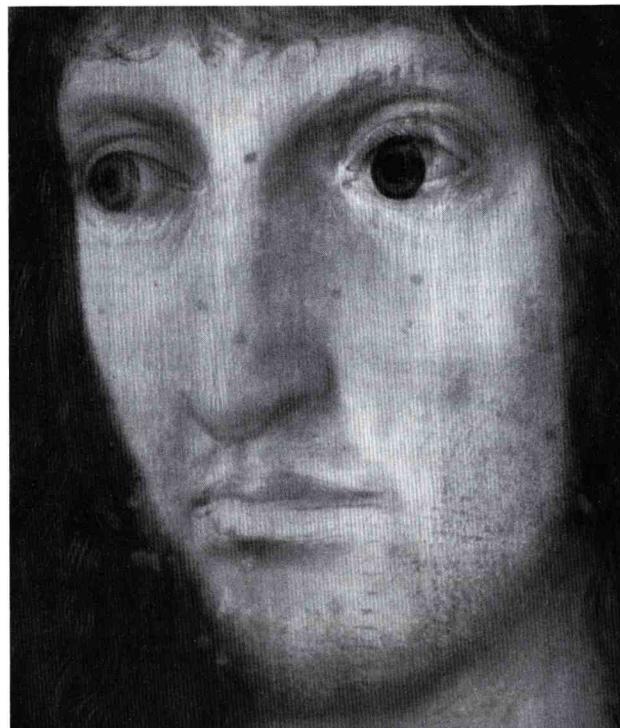


Abb. 334: Nürnberger Meister um 1490, Bildnis eines jungen Mannes, Infrarot-Reflektographie: Ausschnitt, Frankfurt, Städel

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Männerporträt wurde von Ernst Buchner in die Forschungsliteratur eingeführt und als Jugendbildnis des sächsischen Kurfürsten Friedrichs des Weisen (1463–1525) bestimmt.² Grundlage seiner Identifikation war die Ähnlichkeit, die er zu dem Berliner Bildnis des etwa 33-jährigen Fürsten von der Hand Dürers sah;³ bestätigt wurde sie für ihn durch ein Gemälde in Schloß Grafenegg bei Krems (Abb. 336), das den durch Wappen und Beischrift bezeichneten Friedrich als jungen Mann zu Füßen einer Schutzmantelmadonna zeigt. Den Maler beider, des Grafenegger wie des Frankfurter Bildes, vermutete Buchner in Hans Traut, für den Geschäftskontakte mit Kurfürst Friedrich dokumentiert sind.⁴ Obgleich in Nürnberg tätig, stammte Traut aus Speyer, wodurch sich die Verwandtschaft des Frankfurter Werks mit mittelrheinischen Bildnissen und seine „Sonderstellung“ in Nürnberg erklären.

Friedrich Lahusen schloß sich dieser Zuschreibung an und konstatierte an der Frankfurter Tafel die gleichen Eigenheiten und Schwächen wie in den für Traut verbürgten Werken;⁵ der Maler zeige sich zudem in seiner



Abb. 335: Nürnberger Meister um 1490, Bildnis eines jungen Mannes, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

1 In diesem Jahr wurde die Tafel (als „Unbekannter deutscher Meister, 15. Jahrhundert“) im Rahmen der Photokampagne von Foto Marburg im Städel aufgenommen.

2 BUCHNER (1953), S. 129–131.

3 Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1971, Kat. Nr. 19, S. 125f.

4 Vgl. STRIEDER (1993), S. 93–96.

5 LAHUSEN (1957), S. 214–219; die „verbürgten“ Werke eines Hans Traut sind die Gemälde des 1498 signierten, aber als Werkstattarbeit angesehenen Katzwanger Altars sowie eine von Dürer als Arbeit Hans Trauts be-



Abb. 336: Nürnberger Meister, Schutzmantelmadonna: Friedrich der Weise von Sachsen, ehem. Schloß Grafenegg



Abb. 337: Nürnberger Meister, Außenseite des Augustineraltars: Kopf des hl. Georg, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

typischen Abhängigkeit von Darstellungen des Nürnberger Augustineraltars, der von mehreren Händen, jedoch nicht derjenigen Trauts herrühre.

Für Peter Strieder hingegen war einer der am Augustineraltar beteiligten Maler auch der Autor des Frankfurter Bildnisses,⁶ und zwar nicht der im wesentlichen auf der Festtagsseite tätige Hauptmeister, sondern der für den hl. Georg auf der zweiten Schauseite (Abb. 337) verantwortliche Mitarbeiter. Die Ähnlichkeit zu jenem Georg bestätigte Alfred Stange, schrieb aber das Frankfurter Bildnis dem von ihm „Meisters des Augustineraltars“ genannten Hauptmeister zu.⁷ Ferner schloß er sich Buchners Einschätzung an, daß das Porträt in Nürnberg ganz vereinzelt stehe; die nächsten Vergleichsstücke waren für Stange Bilder, die er selbst als oberrheinisch, Buchner aber mit wohl größerem Recht als mittelrheinisch ansah.⁸

Im Städel wurde das Gemälde allgemeiner als Arbeit eines Nürnberger Meisters um 1490 geführt.⁹ Bodo Brinkmann erwog indes kürzlich eine Zuschreibung an den Maler des Dessauer Doppelporträts (Abb. 339), der gewöhnlich mit dem Nürnberger Meister des Landauer Altars gleichgesetzt wird.¹⁰ Darüber hinaus wies er auf die Unsicherheit der Identifizierung mit Friedrich dem Weisen hin, die ansonsten allgemein akzeptiert und zuletzt von Eva Bambach-Horst bestätigt worden war.¹¹

DISKUSSION

Da im wesentlichen nur auf physiognomische Ähnlichkeiten gestützt, bleibt die Gleichsetzung des Porträtierten mit Friedrich dem Weisen unsicher. Erschwerend kommt hinzu, daß das wichtigste Vergleichsbild, die Grafenegger Schutzmantelmadonna (Abb. 336), stark übermalgt gewesen sein soll und seit 1945 verschollen ist.¹² Ferner wies schon Lahusen darauf hin, daß die Frankfurter Darstellung, obgleich Bildnis, einem vorgegebenen Typus des

zeichnete Zeichnung des hl. Sebastian in Erlangen, s. STRIEDER (1993), S. 93; Christian RAUCH, Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 79. Heft), Straßburg 1907, S. 11, Tf. 2.

6 STRIEDER (1954), S. 48f; STRIEDER (1993), S. 90, 228, Nr. 75; eine Zuschreibung an Hans Traut lehnte er ab, da der von diesem 1498 signierte Altar in Katzwang mit den Malereien des Augustineraltars unvereinbar sei, vgl. STRIEDER (1993), S. 93–96, 230–233, Nr. 78.

7 STANGE (1958), S. 64–70; STANGE (1978), Nr. 174.

8 Es handelt sich um Bilder, die STANGE dem Meister des Maiammer Altars zuschrieb (DMG 7, S. 30f), darunter das eines Herrn von Monsprug im Frankfurter Historischen Museum (Abb. 322); eine sicherlich falsche Bestimmung der beiden fraglichen, erst von 1486 bzw. 1490 stammenden Porträts; bei BUCHNER (1953), Nr. 31, 35, als mittelrheinisch.

9 ZIEMKE (1985), S. 57, 78.

10 BRINKMANN (1999), S. 21.

11 BAMBACH-HORST (1993), S. 33–35.

12 Holz, 94 x 163 cm; vgl. Hans TIETZE, Die Sammlungen des Schlosses Grafenegg (Österreichische Kunstopographie, Beiheft zum Band 1), Wien 1908, S. 39, Tf. VI; hier als „stark übermalt“ bezeichnet; lt. freundlicher Auskunft aus Schloß Grafenegg ist das Bild seit Kriegsende oder seit der sowjetischen Besatzungszeit verloren.



Abb. 338: Nürnberger Meister um 1490, Bildnis eines jungen Mannes, Frankfurt, Städel



Abb. 339:
Nürnberger
Meister, Bildnis
des Berthold
Tucher und der
Christina
Schmidtmaier,
Dessau,
Anhaltische
Gemäldegalerie

jugendlichen Männerkopfes angehört, was gerade bei Vergleichen mit einigen Köpfen des Nürnberger Augustineraltars zutage tritt: Zwei durchaus unterschiedliche Gesichter wie das des mehrfach in der Literatur genannten hl. Georg (Abb. 337) und dasjenige des hl. Damian auf einem der Predellenflügel lassen unmittelbar an das Frankfurter Bildnis denken.¹³

Gleichwohl erinnern die hervortretenden Augen, die an der Spitze nach unten gebogene Nase sowie die Mundpartie tatsächlich stark an den jungen Kurfürsten auf der Grafenegger Tafel (Abb. 336) und ebenso an den reiferen Mann auf Dürers Berliner Werk. In beiden gesicherten Bildnissen erscheint das Gesicht allerdings etwas breiter und an den Wangen voller als im Frankfurter Bild. Hinsichtlich Kleidung und Ausstattung sind ferner die zuletzt von Bambacher-Horst betonten Ähnlichkeiten mit der ehemals Grafenegger Stifterdarstellung bemerkenswert: Beide Gestalten tragen ein gewundenes, perlenbesticktes Band im unbedeckten Haar, dazu eine schwere, aber schlichte Goldkette, deren Anhänger im Ausschnitt verschwindet, und ein Hemd mit bunter Bordüre. Da schließlich die Schutzmantelmadonna – vermutlich zeigt

sie den noch bartlosen Friedrich bald nach Erlangung der Kurfürstenwürde im Jahr 1486 – in räumlicher und zeitlicher Nähe zum Frankfurter Bild geschaffen worden sein dürfte, bleibt die traditionelle Identifizierung des auf der Städelaufzählt-Dargestellten ein plausibler, wenn auch unbewiesener Vorschlag.

Eine Zuschreibung des verlorenen Madonnenbildes an den Maler des Städelaufzählt-Bildes selbst, wie sie Buchner und Lahusen vertreten, wäre ein weiteres gewichtiges Argument für diese Identifizierung, erscheint aber – geurteilt anhand der Photographien – nicht zutreffend. Ebensowenig dürfte sich die Hand unseres Malers am Augustineraltar wiederfinden lassen: Der von Strieder angeführte hl. Georg (Abb. 337) weicht in seiner viel weicheren, zarteren Ausführung ab; alle anderen Köpfe, insbesondere diejenigen auf den hochgeschätzten Bildern der zweiten Wandlung, haben nichts mit dem Frankfurter Stück zu tun.

Überzeugend ist dagegen Brinkmanns Hinweis auf das Dessauer Doppelbildnis (Abb. 339), der indes spezifiziert werden muß. Die Tafel, sie zeigt Berthold Tucher und Christina Schmidtmaier wohl anlässlich ihrer Hochzeit

13 STRIEDER (1993), Abb. 388, 394.

1484, wird seit 1928 unangefochten dem Meister des Landauer-Altars zugeschrieben.¹⁴ Mit den Malereien dieses schon um 1468 geschaffenen Retabels hat das Dessauer Bild jedoch gar nichts zu tun.¹⁵ Unbemerkt blieben bis heute zudem die künstlerischen und maltechnischen Unterschiede zwischen den beiden Köpfen des Doppelporträts. Zunächst sind Gesicht und Kopf des Mannes, gegen Wahrscheinlichkeit und Konvention, kleiner als bei der Frau. Ihr roséfarbenes Inkarnat wird durch kräftige weiße Höhungen artikuliert, die der Haut einen etwas speckigen Glanz verleihen. Gerade das Entgegengesetzte ist bei Berthold Tucher der Fall: Wo etwa die Vertiefungen in Christinas Augenwinkeln hell aufglänzen, sind sie bei ihm abgeschattet, ja auf Gesicht oder Händen gibt es bei ihm keines der für sie typischen Glanzlichter. Die Ausführung, aber auch die Zeichnung erscheint beim Mann insgesamt viel trockener und flacher als bei der Frau. Bis ins Detail reichen die Unterschiede: Ganz anders sind die Fingernägel der beiden gebildet; ferner hat die Frau artikulierte Lider mit Tränendrüsen im Augenwinkel sowie Wimpern, während dem Mann beides fehlt.

Trotz der geringen Größe der Tafel müssen hier also zwei Hände am Werk gewesen sein. Das mag zunächst ungewöhnlich erscheinen, doch lassen sich ähnliche Phänomene auch beim Augustineraltar immer wieder beobachten, etwa bei der kleinen Predellentafel mit den Heiligen Kosmas und Damian, die ebenfalls als Doppelbildnis in Halbfigur gegeben sind und von zwei ganz verschiedenen arbeitenden Malern stammen;¹⁶ möglicherweise führte in Nürnberg das Fehlen von Zunft und Zunftregeln zum freien Zusammenarbeiten unterschiedlicher Künstler. Das Frankfurter Bildnis kann nun eindeutig dem Maler zugeschrieben werden, der die Frau auf der Dessauer Tafel geschaffen hat, finden sich doch all ihre Besonderheiten auf dem Einzelporträt wieder, etwa das weiß gehöhte, glänzende Inkarnat, die Machart von Wimpern und Brauen oder die Bildung der Hautfalten jeweils über dem nahen Auge. Dies belegt zugleich, daß die Unterschiede im Doppelbildnis nichts mit einer Geschlechterdifferenzierung zu tun haben.

Den genauen Platz des für die Städels-Tafel verantwortlichen Meisters in der Nürnberger Kunst zu bestimmen, muß künftigen Spezialforschungen überlassen bleiben.¹⁷

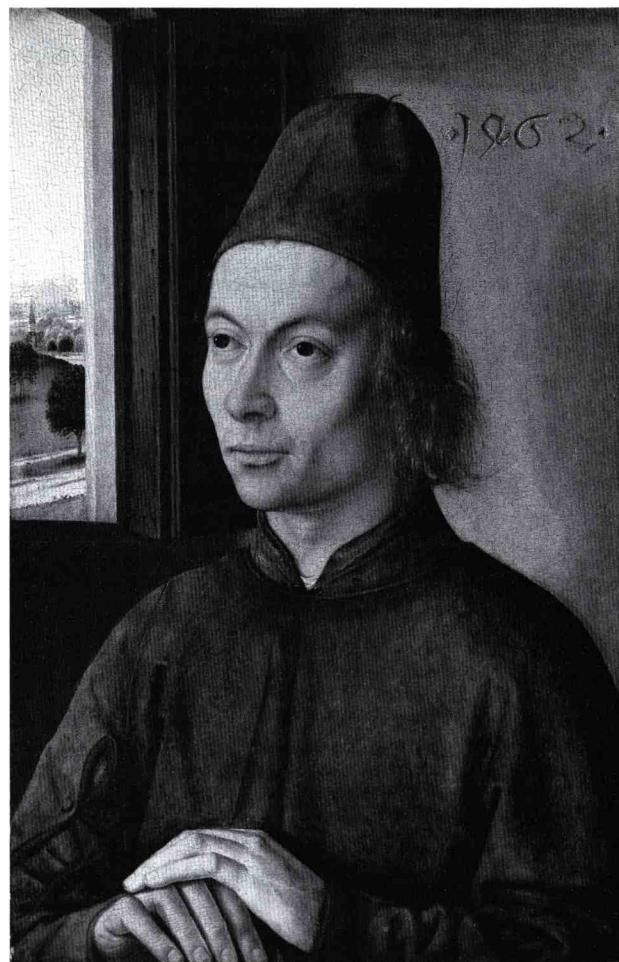


Abb. 340: Dirk Bouts, *Bildnis eines Mannes*, 1462, London, National Gallery

Als bemerkenswert bleibt für das Frankfurter Bildnis jedoch noch festzuhalten, daß es sich in Inszenierung und einigen Motiven noch enger als sonst in Nürnberg oder überhaupt in Süddeutschland üblich an bestimmte niederländische Formulierungen anlehnt. In den Proportionen und der Ausrichtung von Leib und Kopf kann die Anlage vor allem mit dem bekannten, 1462 datierten Bildnis eines Mannes von Dirk Bouts verglichen werden (Abb.

¹⁴ Holz, 42 x 46 cm; die Jahreszahl „1475“ hinten ist falsch; die Zuschreibung erfolgte im Ausst. Kat. ALBRECHT DÜRER AUSSTELLUNG IM GERMANISCHEN MUSEUM, Nürnberg, GNM, 1928, S. 28, Nr. 22a; vgl. ferner STRIEDER (1993), S. 64, 199, Nr. 45; STANGE (1958), S. 51; BUCHNER (1953), S. 176f; zuletzt Stephan KLINGEN, Die deutschen Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, 2), Weimar 1996, S. 80.

¹⁵ Es unterscheidet sich von ihnen kraß hinsichtlich der weißen, emailhaften Inkarnate der Frauengesichter, die deutlich ihre Entstehung nicht lange nach der Jahrhundermitte verraten, sowie der immer wieder zum Vergleich genannten Landschaft, deren Ähnlichkeit sich in der typisch nürnbergischen Gestaltung erschöpft; noch besser könnte man z. B. Berg und Bäume rechts hinter der Frau in Dessau mit dem Fensterausblick auf der Lukasszene des Augustineraltars vergleichen.

¹⁶ Zudem stammen mindestens die jeweils zu zweit nebeneinander stehenden Heiligen Johannes d. T. und Nikolaus sowie Georg und Sebald jeweils von unterschiedlichen Händen – weitere Tafeln konnten nicht untersucht

werden –; bereits LAHUSEN (1957), S. 119f, bemerkte dies. Die für Kosmas und Damian verantwortlichen Künstler waren indes nicht auf dieser Seite zu finden; die Anzahl der am Augustineraltar Beteiligten scheint demnach noch größer zu sein als meist angenommen.

¹⁷ Auch die Frage, ob er mit einem der Hans Trauts identisch ist – offenbar gab es zwei Maler dieses Namens, vgl. zusammenfassend STRIEDER (1993), S. 93–96. Die für Traut, wohl den jüngeren, bezeugten Arbeiten (vgl. Anm. 5) – der Katzwanger Altar gilt allerdings nur als Werkstattprodukt – lassen in meinen Augen jedoch keine große Verwandtschaft erkennen; Eike Oellermann, Heroldsberg, machte mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß die Landschaften auf den teilweise dem jüngeren Hans Traut zugeschriebenen Flügel des ehemaligen Hochaltars der Klosterkirche Heilsbronn von 1502/03, STRIEDER (1993), Nr. 80, derjenigen auf Inv. Nr. 2128 sehr verwandt seien. Dem konnte im Rahmen dieses Katalogs nicht weiter nachgegangen werden; wenigstens die Köpfe der Gestalten in Heilsbronn scheinen mir indes wenig mit dem Frankfurter Bild zu tun zu haben.

340).¹⁸ Es handelt sich dabei zudem um das älteste datierte Beispiel eines Porträts mit Fensterausblick, wie ihn ähnlich auch das Frankfurter Bild besitzt. Ganz besonders „niederländisch“ sind aber die Hände, die in einer typischen, von Rogier van der Weyden für seine Bildnisse kreierten Art und Weise zusammengelegt sind, wobei die eine auf dem Rücken der anderen ruht.¹⁹ Bouts hat das Motiv in sein Männerbildnis von 1462 übernommen, und aus dieser oder einer ähnlichen Quelle muß auch der Maler der Frankfurter Tafel zumindest indirekt geschöpft haben, findet es sich doch in kaum einem zweiten deutschen Bildnis jener Zeit.²⁰ Da die malerische Ausführung der Frankfurter Tafel indes keine Verwandtschaft mit niederländischer Malerei verrät, mag der Künstler seine Anregungen durchaus über Nachzeichnungen bezogen haben; eventuell strebten er oder sein Auftraggeber aber über Einzelmotive bewußt ein „niederländisches“ Gepräge des Bildnisses an.

S.K.

LITERATUR

VERZ. 1987, S. 71

- 1953 Ernst BUCHNER, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953, S. 129–131, 209, Nr. 145
- 1954 Peter STRIEDER, Rezension von Buchner, 1953, in: Kunsthchronik 7, 1954, S. 45–50, hier S. 48f
- 1957 Friedrich LAHUSEN, Der Hochaltar der ehemaligen Augustiner-Kirche St. Veit in Nürnberg, Diss. Freiburg i. Br. (masch.) 1957, S. 214–219, 224
- 1958 STANGE, DMG 9, S. 70
- 1978 STANGE, KV 3, Nr. 174
- 1985 ZIEMKE, S. 57f, 78f
- 1993 Eva BAMBACH-HORST, Die Bildnisse Friedrichs des Weisen von Sachsen. Die Schematisierung eines Herrscherbildes zwischen Heiligkeit und Reformation, Diss. Frankfurt a. M. 1993 (Mikrofiche), S. 33–35
- 1993 Peter STRIEDER, Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550, Königstein i. T. 1993, S. 90, 228, Nr. 75
- 1999 Bodo BRINKMANN, in: Brinkmann, Sander, S. 21, 67f, Tf. 175

18 London, National Gallery; FRIEDLÄNDER, ENP, III, Nr. 12.

19 Vgl. dazu die eindringliche Analyse von Erwin PANOFSKY, Early Netherlandish Painting, Cambridge (Mass.) 1953, Bd. I, S. 290–292.

20 Unter den zahlreichen Bildnissen bei BUCHNER (1953) finden sich derart

in der Art Rogier van der Weydens oder Bouts' gegebene Hände nicht ein zweites Mal. Auch für den seitlichen Fensterausblick gibt es nur einige wenige Beispiele.

ÖSTERREICHISCHER MEISTER UM 1490

DER HL. LEONHARD BEFREIT GEFANGENE

INV. NR. 2181

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Fichte (Picea sp.), 96,4 (\pm 0,4) x 93,7 x 1,0 cm
an den Ecken, vor allem links unten, abgestoßen, gedünnt und parkettiert; fünf senkrecht angeordnete Bretter (Breiten von links nach rechts): Brett I oben 21,8, unten 19,6 cm; Brett II oben 17,6, unten 20,3 cm; Brett III oben 19,0, unten 19,5 cm; Brett IV oben 16,4, unten 14,5 cm; Brett V oben 18,8, unten 19,7 cm

Malfläche:

96,4 (\pm 0,4) x 91,9 (\pm 0,3) cm; Malkanten seitlich erhalten, oben innerhalb der Malfläche, unten wahrscheinlich entlang der Malkante beschnitten

Zustand der Malerei:

auf gesamter Tafel gelblicher, leicht fleckiger Firnis, zahlreiche, meist kleinere Retuschen unterschiedlichen Alters (überwiegend unter dem heutigen Firnis). Insbesondere an der Unterkante auch größere Retuschen; das Gewand Leonhards stellenweise lasierend übergangen. Einige Verputzungen, vor allem in den Schattenzonen und im Gesicht mit roter Kappe hinten, dort auch retuschierte Riß. Gold von Leonhards Nimbus stellenweise ausgebessert.

Rückseite des Bildträgers:

auf Parkett rechts mit Filzstift bezeichnet „Disp. 8“, oben kleiner gelber Klebezettel mit Aufschrift „1505“, mit Klebeband befestigter Zettel mit Aufschrift „1-7-69“

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Malerei ist über einer sehr dünnen Grundierung ausgeführt, die die Holzstruktur deutlich in Erscheinung treten lässt. Der Scheibennimbus des Heiligen wurde anscheinend in Leimvergoldung ausgeführt, die Strahlen darauf sind in hellgelber Farbe gemalt.

Das Gemälde weist eine sehr ausführliche Unterzeichnung nahezu aller Bildgegenstände auf, die, ähnlich einer autonomen Zeichnung, schon für sich eine „vollständige“ Darstellung ergäbe (Abb. 341). Die Strichstärke wird nie sehr fein, variiert jedoch beträchtlich; bei den stärkeren

Strichen ist die Dichte geringer. Ausgeführt wurde die Unterzeichnung wahrscheinlich mit einem Pinsel, vielleicht unter zusätzlicher Verwendung einer Rohrfeder.

Besondere Präzision wurde vom Zeichner nicht angestrebt, insbesondere in den Architekturelementen nicht, wo die Zeichnung mehr grobe Anhaltspunkte zur Ausführung als exakte Umrisse liefert. Gewöhnlich sind die Linien, die eine Form angeben, relativ lang gezogen, bei Falten enden sie manchmal in Haken. Sie umreißen Einzelgegenstände und Binnenstrukturen, etwa Haarlocken und Faltenformationen. In großem Maße werden Schraffuren eingesetzt, die zumeist parallel verlaufen und sich den Formen der Gegenstände anpassen. Nur an wenigen, besonders dunkel zu gebenden Stellen finden sich Kreuzschraffuren. Mittels der Schraffuren werden Plastizität und Räumlichkeit einzelner Dinge angegeben, etwa die Vertiefungen der Faltenmulden oder die Reliefs der Gesichter. In der Architektur verdeutlichen sie gleichfalls die Plastizität und die räumliche Struktur der Gebilde, weniger die Schattenbereiche, die in der malerischen Ausführung teilweise gar nicht mit den stark schraffierten Bereichen übereinstimmen.

Abweichungen gegenüber der Malerei lassen sich in der Unterzeichnung nur einige wenige feststellen: Einzelne Faltenverläufe in den Gewändern Leonhards und des hinter ihm Stehenden waren anders vorgesehen, insbesondere vor der Brust des Begleiters. Die Augen Leonhards waren ein wenig weiter oben platziert, die bittenden Hände des Königs leicht verschoben. Die geschlossene Wand des Gebäudes links vom Hauptbau sollte durch ein Kreuzstockfenster geöffnet sein; der Anbau rechts besaß im unteren Geschoß eine Schießscharte. Kleine Veränderungen liegen ferner an den Stufen zum Kerker sowie an Dolch- und Schwertgriff des Wächters vor.

Dendrochronologisch konnten vier der fünf Fichtenholzbretter der Tafel mit Hilfe der Vergleichschronologie für den Alpenraum datiert werden. Für die Bretter I, II, III, V ergab sich jeweils ein jüngster Jahrring von 1466, 1473, 1477 bzw. 1476.¹ Das frühestmögliche Fälldatum des verwendeten Holzes ist damit das Jahr 1477.

1 Vgl. den Anhang von Peter Klein.

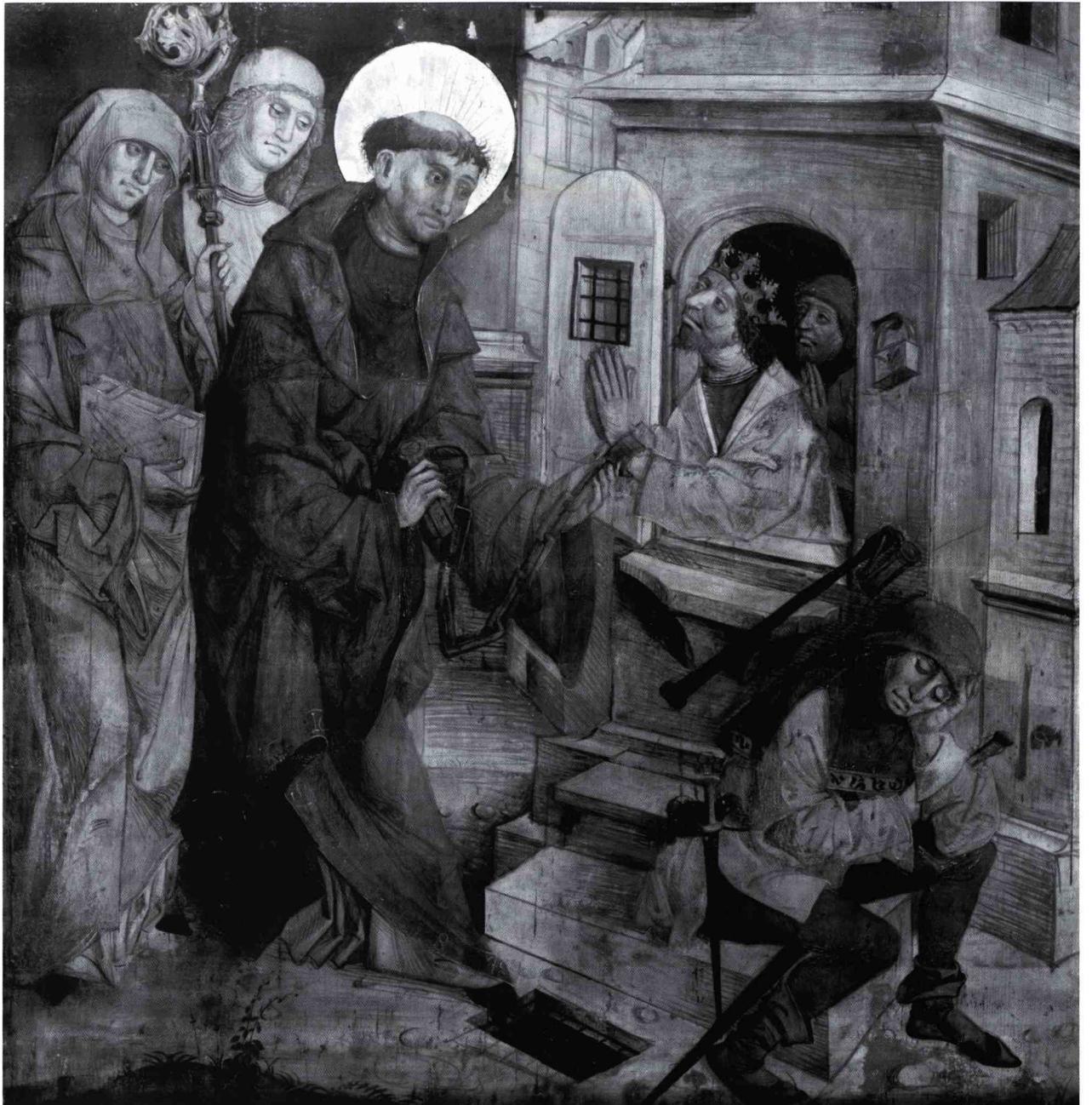


Abb. 341: Österreichischer Meister um 1490, *Der hl. Leonhard befreit Gefangene*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

BESCHREIBUNG

Bei der Befreiung eines gefangenengen Königs durch den hl. Leonhard handelt es sich um eine äußerst selten dargestellte Szene. Mit dem Herrscher dürfte Bohemund I. von Tarent gemeint sein, der auch als „König“ von Antiochia bezeichnet wurde. Nachdem Bohemund auf dem ersten Kreuzzug im Jahr 1100 in Gefangenschaft geraten war, soll Leonhard erschienen sein und durch das Kreuzzeichen die Fesseln des Fürsten und seiner Begleiter zerbrochen wie auch die Tore des Gefängnisses und der Sarazenenstadt

geöffnet haben. Dann soll er die Gefangenen unbemerkt an den Wächtern vorbei und zurück nach Jerusalem geführt haben.²

Auf der Frankfurter Tafel spielt das Geschehen im Hof einer burgartigen Anlage, die in Form eines verkleinerten Gefängnisturms mit Anbauten die rechte Bildhälfte ausfüllt. Zwei Stufen führen zum Kerker, der durch ein Mitleiding zwischen Tür und Fenster über einer Konsole erreichbar ist; ein vergittertes Loch im Boden soll vermutlich den Gefängnischarakter unterstreichen. Leon-

2 Vgl. ACTA SANCTORUM. Novembbris, tomus III, Brüssel 1910, S. 160f. Zu Bohemund vgl. außerdem J. RILEY-SMITH, Art. „Bohemund I. v. Tarent“, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 2, Sp. 333.



Abb. 342: Österreichischer Meister um 1490, Der hl. Leonhard befreit Gefangene, Frankfurt, Städel

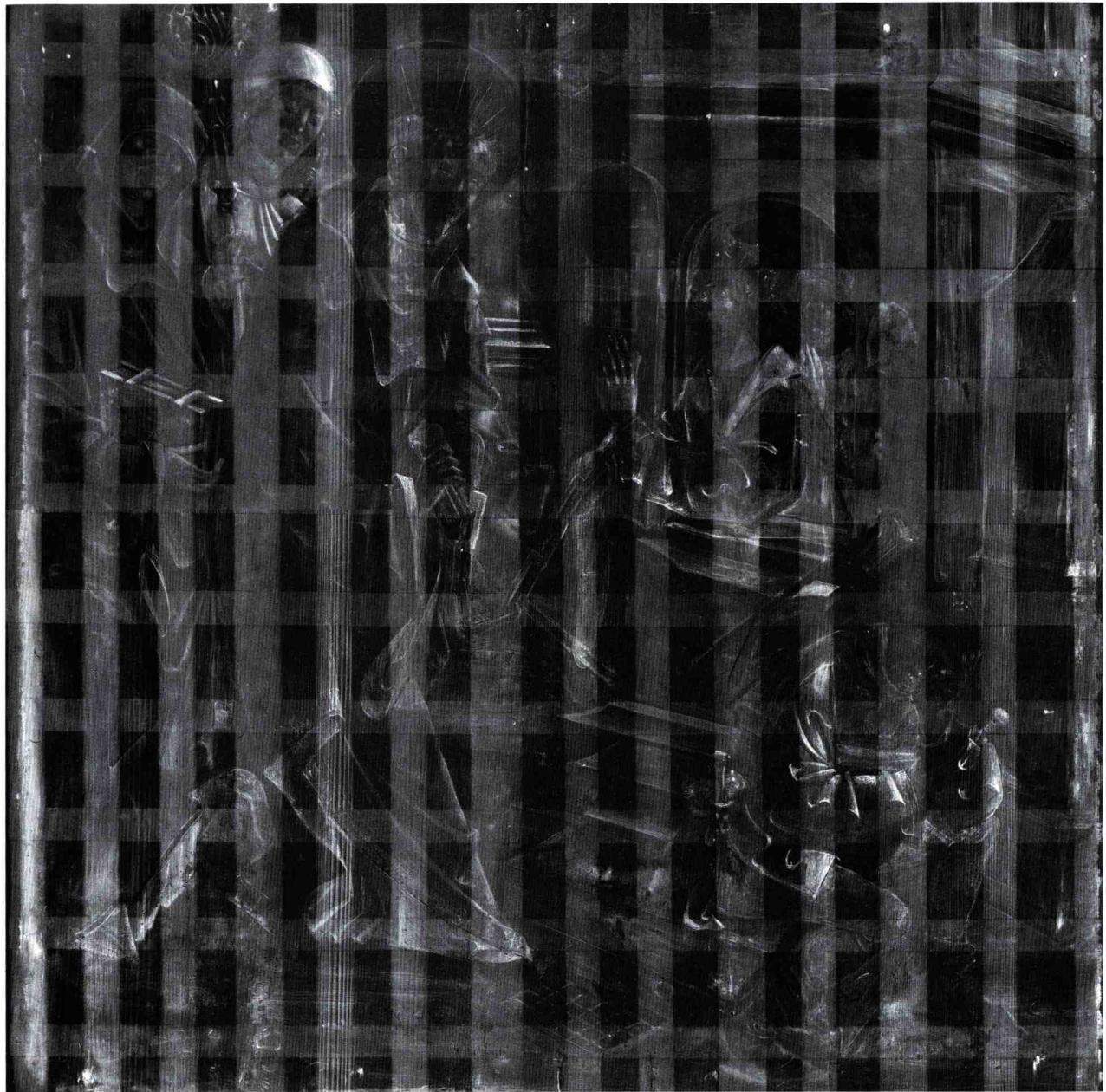


Abb. 343: Österreichischer Meister um 1490, *Der hl. Leonhard befreit Gefangene*, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

hard, als einziger durch den Scheibennimbus als Heiliger ausgewiesen, ist mit zwei Begleitern von links herangekommen und hat die hölzerne, mit einem Gitterfenster versehene Tür des Verlieses auf wundersame Weise geöffnet, ohne ihre beiden Vorhängeschlösser zu zerbrechen. Soeben löst er die Ketten des gefangenen Königs, der sich mit bittend erhobenen Händen in Halbfigur aus der Öffnung lehnt; ein roter, hermelingefütterter Mantel über grünem Samtkleid und die goldene Krone weisen seinen Stand aus. Hinter ihm taucht bittend ein zweiter, jedoch schlicht in Schwarz gekleideter Mann im Verlies auf. Ein Wächter, den pseudo-hebräische Buchstaben auf den Säumen seiner Gugel als Orientalen kennzeichnen, hockt schlafend auf den Stufen zur Gefängnistür und bemerkt die Vorgänge nicht.

Leonhard ist in den für ihn gebräuchlichen Benediktinerhabit gekleidet, seine Flocke ist allerdings lediglich innen in dem bei Benediktinern üblichen Schwarz, außen aber in einer Art bräunlichem Purpur gehalten. Ihren Saum ziert die goldgestickte Inschrift: „F HEI...KE...O HAILIG[ER]...SAND : LIENHART : BIT VIE[R UNS]“. Hinter dem Heiligen folgt ein Begleiter in einer Flocke von heller, rosa-brauner Farbe. Er hält Abtsstab und Buch, die Attribute Leonhards, während dieser mit dem Lösen der Fesseln beschäftigt ist. Ein junger Mann, der mit hellrotem Rock, dunkelgrünem Mantel und hellroter Kappe weltlich gekleidet ist, schaut zwischen den beiden Mönchen hervor und ist offenbar als Zeuge des Geschehens zu verstehen.



Abb. 344: Meister der Oswaldlegende, Kampf des hl. Oswald, Wien, Österreichische Galerie

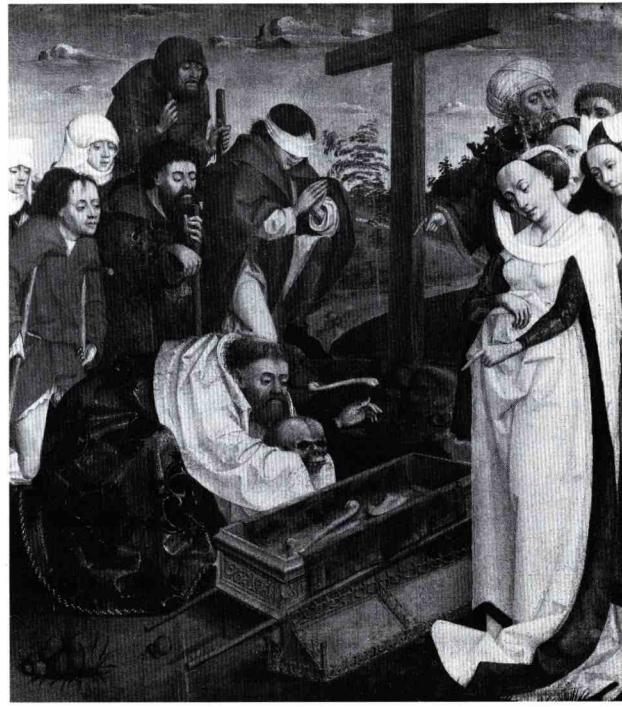


Abb. 345: Meister der Oswaldlegende, Auffindung der Gebeine des hl. Oswald, Wien, Österreichische Galerie

PROVENIENZ

nach 1921 angeblich beim Auktionshaus Hugo Helbing, München³
vor 1961 im Dispositionsfond des Städel als „Jan Polack“⁴
1998 in den Besitz des Städel übernommen

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Alfred Stange führte das Gemälde 1961 in die Forschungsliteratur ein und schrieb es einem gegen Ende des 15. Jahrhunderts tätigen Kärntner Meister zu.⁵ Von diesem seien einige weitere Tafeln erhalten, darunter als Hauptwerke zwei aus Kantrig stammende Altarflügel mit Szenen des Georgsmartyriums im Museum Klagenfurt.⁶ Künstlerisch sah Stange den Maler als einen „bodenständigen“, eher provinziellen Künstler, der jedoch von dem in Niederösterreich tätigen Meister des Winkler-Epitaphs beeinflusst sei.⁷ Janez Höfler dagegen lehnte eine Verbindung des Frankfurter Bildes mit dem von Stange genannten

Meister, ja überhaupt mit Kärnten ab, verzichtete jedoch auf eine eigene Zuschreibung.⁸ In einer unveröffentlichten Notiz ordnete Ernst Buchner die Tafel dem oberbayerischen Meister der Möschendorfer Ottilienlegende zu.⁹

DISKUSSION

Der ursprüngliche Zusammenhang der Städel-Tafel kann angesichts ihres fragmentierten Zustands nicht mehr ermittelt werden, doch dürfte sie wahrscheinlich als Teil eines Retabelflügels zu einer Szenenfolge gehört haben. Angesichts des narrativen Charakters der Darstellung und ihrer ikonographischen Seltenheit könnte es sich um einen Zyklus mit mehreren Episoden aus der Leonhardslegende gehandelt haben.

Anhaltspunkte für die Lokalisierung vermag die Darstellung nicht zu liefern, handelt es sich doch bei Leonhard um einen der meistverehrten Heiligen des bayerisch-österreichischen Gebietes im Spätmittelalter. Eine Herkunft der Tafel aus dieser weitgefaßten Region steht außer Frage,

³ Diese Angabe findet sich auf einem Photo der Tafel aus dem Nachlaß Ernst Buchners, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, unter „München, Kunsthändel“. In den umfangreichen Beständen an Katalogen des Hauses Helbing zwischen 1921 und 1937 im Zentralinstitut sowie im Städel ließ sich jedoch kein Nachweis finden.

⁴ STANGE (1961), S. 98, gibt diesen Standort an.

⁵ STANGE (1961), S. 98.

⁶ Ebd., Abb. 215, 218, 219; ausführlicher zu den fraglichen Arbeiten HÖFLER (1987), der den Maler „Meister des Heunburger Altarflügels“ nennt, S. 73–78, Nr. 26 (Heunburger Flügel), 27 (Flügel aus Kantrig); die von

Stange außerdem genannten Klagenfurter Flügel mit vier stehenden Heiligen schreibt Höfler dem „Meister der Amlacher Altarflügel“ zu, ebd., Nr. 34, die übrigen werden nicht aufgeführt.

⁷ Vgl. S. 282ff in diesem Katalog.

⁸ HÖFLER (1987), S. 73.

⁹ Vgl. Anm. 3; zum Meister der Möschendorfer Ottilienlegende vgl. STANGE, DMG 10, S. 114, Abb. 182; die Tafeln befinden sich in der Wallfahrtskirche Möschendorf östlich von München, nach Stange ist der Meister von Jan Polack beeinflusst.

die Schwierigkeiten einer genaueren Eingrenzung werden indes schon aus der Forschungsgeschichte ersichtlich. Mit Höfler darf man Stanges Zuschreibung an einen Kärntner Maler zurückweisen; die Gemälde aus Kantnig und verwandte Arbeiten zeigen püppchenhafte, auch steifer wirkende Gestalten mit klar abweichenden Gesichtstypen; andere Kärntner Meister kommen noch weniger in Frage. Ebensowenig scheint eine Verbindung zu den Ottilien-szenen im bayerischen Möschendorf gegeben zu sein, in denen wiederum ganz andere Köpfe und Proportionen zu beobachten sind.

Demgegenüber weckt die Frankfurter Tafel hinsichtlich der Gesichtsbildungen ein wenig Erinnerungen an Frühwerke Michael Pachers, etwa was die fleischigen Augenlider, die tief eingefurchten Falten oder den kräftigen Bartschatten Leonhards betrifft, dessen Physiognomie man beispielsweise mit dem Papst Silvester auf einer von Pachers um 1465 entstandenen Laurentiustafeln vergleichen kann.¹⁰ In der Gestaltung von Figuren und Falten, in Farbgebung und Raumerschließung bleiben die Gemeinsamkeiten mit Pacher hingegen gering. Hinsichtlich dieser Elemente mögen statt dessen gewisse Ähnlichkeiten mit den steiermärkischen Bildern der Oswaldlegende aus Eisenerz (*Abb. 344, 345*) vorliegen,¹¹ deren Vergleichbarkeit durch annähernd mit dem Frankfurter Bild übereinstimmende Tafelgröße – sie messen jeweils etwa 96 x 86 cm – und Figurenmaßstab erleichtert wird. Hier wie dort sieht man Faltentrage in eckigen S-Schwüngen die

Draperien durchziehen, wirken die Gewänder stoffreich, zugleich aber dünn und beinahe blechern. Das Schimmern von Samt ist, beim Rock des gefangenen Königs wie beim kämpfenden Oswald (*Abb. 344*), effektvoll durch wenige scharfe Lichter am äußersten Rand einer Form wiedergegeben. Bei den Gesichtern werden die Gemeinsamkeiten indes geringer; eine Verengung auf einen direkten Zusammenhang, gar auf eine Werkstatt hin, kommt nicht in Frage.

Die Frankfurter Tafel kann also bislang keinem genau bestimmmbaren Kreis, geschweige denn einem durch andere Werke bekannten Meister zugeordnet werden. Der Einfluß Pachers mag den Maler berührt haben; mit den wohl etwas älteren Tafeln aus Eisenerz könnte ihn eventuell eine weit gefaßte Tradition verbunden haben. Einer Lokalisierung auf stilkritischer Basis sind zwangsläufig enge Grenzen gesetzt, eher als an Kärnten wäre an die Steiermark oder ein anderes österreichisches Gebiet, mit Ausnahme Salzburgs, zu denken.

S.K.

LITERATUR

- 1961 STANGE, DMG II, S. 98, Abb. 216
1987 Janez HÖFLER, Die Tafelmalerei der Gotik in Kärnten (1420–1500), Klagenfurt 1987, S. 73
1999 BRINKMANN, SANDER, S. 67, Abb. 100

10 Vgl. Ausst. Kat. MICHAEL PACHER UND SEIN KREIS, Augustiner-Chorherrenstift Neustift b. Brixen, 1998, Nr. 23, vgl. ferner den hl. Florian auf dem Fragment eines Altarflügels, ebd., Nr. 30.

11 Die Tafeln befinden sich in Wien, Österreichische Galerie, Unteres Belvedere, vgl. STANGE (1961), S. 70f, Abb. 158, Elfriede BAUM, Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst (Österreichische Galerie Wien, Kataloge, I), Wien, München 1971, S. 95f.

MEISTER DES BARTHOLOMÄUSALTARS

tätig um 1475 – 1510 in Köln, vielleicht auch in den Niederlanden

Der begabteste und eigenwilligste Maler der Kölner Kunstgeschichte um 1500 ist zugleich ihre enigmatischste Figur. Bis heute besteht keine Einigkeit über seine Herkunft, und jüngst ist sogar erwogen worden, ob er möglicherweise von den Niederlanden aus seine Tafeln und Altäre in die Rheinmetropole exportiert haben könnte. Seine Malerei ist zwar einerseits vom altniederländischen Realismus zutiefst durchdrungen, verdankt aber andererseits im Kolorit und der Vorliebe für dekorative Elemente auch viel der Kölner Tradition. Insbesondere zur Kunst Stefan Lochners scheint ein enger Rückbezug zu bestehen, der sich auch auf die Werkstattpraxis der ungewöhnlich ausführlichen, mit dichten Kreuzschraffuren operierenden Unterzeichnung erstreckt. Deswegen erscheint es wahrscheinlicher, daß seine drei monumentalen Altäre für Köln vor Ort entstanden sind: Das namengebende Werk, den heute in der Münchener Alten Pinakothek befindlichen Bartholomäusaltar, hat ein vor dem Hauptheiligen kniend dargestellter Kartäuser für sein Kloster gestiftet. Auftraggeber des Kreuzaltars und des Thomasaltars, beide im Kölner Wallraf-Richartz-Museum, ist der Jurist Dr. Peter

Rinck, der ebenfalls eng mit der Kartause verbunden war. Während diese großen Aufträge in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts fallen dürften, hat sich ein Frühwerk des Bartholomäusmeisters in Gestalt des Stundenbuchs der Sophia van Bylant erhalten, das sich ebenfalls im Wallraf-Richartz-Museum befindet. Die Handschrift enthält Miniaturen von der Hand des Meisters, von denen eine mit dem Datum 1475 versehen ist.

LITERATUR: Ausst. Kat. KÖLNER MEISTER DER SPÄTGOTIK. Der Meister des Bartholomäus-Altars – Der Meister des Aachener Altares, Köln 1961; Rainer BUDDE, Köln und seine Maler 1300–1500, Köln 1986, S. 134–158; Frank Günter ZEHNDER, Katalog der Altkölner Malerei (= Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI), Köln 1990, S. 418–450; Neil MACGREGOR, A Victim of Anonymity. The Master of the Saint Bartholomew Altarpiece, London 1993; Brigitte CORLEY, Painting and Patronage in Cologne 1300–1500, Turnhout 2000, S. 218–253; Rainer BUDDE u. Roland KRISCHEL (Hgg.), Ausst. Kat. Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäusaltars, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 2001

HEILIGE FAMILIE

INV. NR. SG 449

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eiche (Quercus sp.), 26,0 ($\pm 0,6$) x 19,9 x 0,6 ($\pm 0,2$) cm, allseitig ca. 1,5 cm breit abgefast
1 Brett mit vertikal verlaufender Maserung

Malfläche:

24,2 ($\pm 0,1$) x 18,5 ($\pm 0,1$) cm, Malkanten allseitig erhalten

Zustand der Malerei:

sehr ungleichmäßig erhalten. Punktuelle Retuschen im Himmel, in der Augenbraue Mariens, in der Stirn des Christkinds, alle auf stark lumineszierendem Restaurierungsfirnis. Unter dem neueren Firnis großflächig ausgekitte und retuschierte Partien am rechten Augenwinkel und in der oberen Hälfte des rechten Mariäarmels sowie

in der Stirn des Christkinds. Die Marienfigur stark verputzt, Joseph dagegen relativ unberührt

Rückseite des Bildträgers:

brauner, möglicherweise originaler Schutzanstrich. Am oberen Rand geht mittig eine oben ausgerissene Bohrung durch die Tafel, die wohl von einer Aufhängung herrihrt. Gelblicher Klebezettel aus Packpapier mit Stempel „Städtische Galerie Frankfurt a. M.“ und mit Kugelschreiber handschriftlich „449“; Reste eines älteren Klebezettels, darauf in brauner Tinte „Nro 12... und Anna... Kinde...“; die Nummer durchgestrichen und darüber mit schwarzer Tinte über Bleistift „I.N. 4834“ eingetragen, dieselbe Nummer noch einmal mit Bleistift in die Rückseite eingekratzt

Rahmen: modern



Abb. 346: Meister des Bartholomäusaltars, Heilige Familie, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städels

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Infrarot-Reflektographie offenbart zunächst vor allem den in manchen Partien schlechten Erhaltungszustand der Tafel (Abb. 346). Die umfänglichen Kittungen und Retuschen zeichnen sich hier ebenso deutlich wie im Röntgenbild ab. Daß im rechten Marienärmel nur am Rand Unterzeichnung sichtbar wird, ist auf die größte dieser Fehlstellen zurückzuführen. Aber auch in den ungestörten Partien ist der Farbauftrag vielfach zu pastös und der Weißanteil zu hoch, so daß die infrarote Strahlung nicht bis zur Grundierung durchdringt. Deswegen ist Unterzeichnung im Gesicht des Joseph nur schwach und im

Körper des Christkinds überhaupt nicht zu erkennen. Viel besser kommt sie hingegen unter den durch Verputzung dünn gewordenen Farbschichten, etwa im Inkarnat und den Gewändern der Muttergottes, zum Vorschein. Immerhin wird auf der Infrarot-Reflektographie genug von der mit dem Pinsel ausgeführten Unterzeichnung sichtbar, um ihren Stil beurteilen zu können. Die Konturen und wenige Faltenverläufe sind mit sicherem Strich festgelegt. Für ein ausgeprägtes Relief sowie für eindeutige Vorgaben zur Lichtführung mit starken Schattenangaben sorgt der Entwerfer dann durch den planvollen Einsatz mehr oder weniger dichter, gleichmäßig angelegter Schraffuren. Wie

systematisch er dabei vorgeht, kann man an der Innenseite vom rechten Ärmel des Mariengewands studieren, bei der regelmäßige Diagonalschraffur in Kreuzschraffur übergeht. Auch paßt der Entwerfer Form und Länge seiner Schraffen dem jeweiligen plastischen Wert an, den er angeben will, wobei das Spektrum von langen geraden Strichen bis hin zu kurzen gekrümmten ‘Kommas’ reicht. Man vergleiche etwa die entsprechenden Partien am rechten Handrücken oder des linken Handellers mit den wie dünne Röhren behandelten Fingern. Daß der Entwerfer die Plastizität einer Form gelegentlich bis zur Übertreibung hervorhebt, zeigt ein so auffälliges Motiv wie die vier gestaffelten Häkchen, die das Grübchen am rechten Mundwinkel markieren. Die Dichte der Schraffur in Partien mit Schlagschatten ist unter dem Mariäarmel oder neben dem Bottich mit Brei zu ahnen.

Bei diesem Bottich weicht die Malerei in einem markanten Detail von der Vorgabe der Unterzeichnung ab: Der im Brei steckende Löffel lehnte ursprünglich weiter links in einem flacheren Winkel an der Wandung des Gefäßes.

Die dendrochronologische Untersuchung ergab, daß der jüngste Kernholzjahrring aus dem Jahr 1430 stammt.¹ Unter Hinzuziehung der statistisch ermittelten Zeiträume für das Wachstum des Splintholzes und die Lagerung kommt man auf ein frühestmögliches Fälldatum von 1439 und ein wahrscheinliches Entstehungsdatum von 1455 oder später.

BESCHREIBUNG

Vor einer tiefen Landschaft, deren Horizont etwa auf zwei Dritteln der Bildhöhe liegt, erscheint die Heilige Familie: Joseph und Maria ragen als Halbfiguren hinter einer im äußersten Vordergrund befindlichen steinernen Brüstung hervor, die zugleich dem Christkind als Sitzgelegenheit dient. Dabei wird die Figur des Joseph von dieser Schranke etwa auf Brusthöhe, die Marienfigur auf der Höhe ihrer Taille angeschnitten. Über ihren luftigen Standort – eine Terrasse oder Loggia? – werden keinerlei Angaben gemacht; der Eindruck, daß die Figuren stehen und nicht sitzen, entsteht allein aus der engen Gedrängtheit ihrer Zuordnung. Diese ist geschickt kalkuliert: Maria und Joseph sind im Gegensinn schräg bildeinwärts gedreht, so daß sie zur Aufenseite hin jeweils mit einem Arm über die Brüstung reichen, mit der anderen Schulter einander jedoch in der Bildmitte fast berühren. Mit ihren Körpern schirmen die beiden Figuren somit eine schmale Raumzone über einer annähernd dreieckigen Grundfläche gegen den Hintergrund ab. Daß die Kopfbedeckungen ihrer zueinander geneigten Köpfe sich überschneiden, trägt weiter zu der Ausgrenzung dieses Bereichs bei, die jene Intimität erzeugt, in der sich die genrehafte Familienszene erst entfalten kann.



Abb. 347: Meister des Bartholomäusaltars, Heilige Familie, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

Joseph hat das Christkind auf die Brüstung gesetzt und sichert es mit beiden Händen. Mit versonnenem Lächeln blickt er auf das Kind herab, während er nur mit den Fingerspitzen zärtlich Bauch und Rücken des Knaben berührt, jedoch die Bereitschaft verrät, nötigenfalls zuzugreifen. Die Vorsicht des Nährvaters scheint berechtigt; denn das Kind, dessen Rumpf sich aus dem Profil leicht bildeinwärts wendet, achtet nicht auf seine labile Position. Nur mit dem linken Schenkel auf der schmalen Brüstung sitzend, ist es ganz und gar auf seine Mutter konzentriert. Der erhobene Blick des Knaben sucht den Mariens und mit noch unbeholfen weit ausgreifenden Armen versucht er, ihre Hände zu fassen. Im Kontrast zu dieser ungestümen Bewegung steht die verhaltene Gestik der Muttergottes. Mit sanft geneigtem Kopf blickt sie ernst auf das Kind und ist im Begriff, die Hände zum Gebet aneinanderzulegen. Unterhalb ihrer Hände steht auf der Brüstung ein hölzernes Schälchen bereit, das halb mit Brei gefüllt ist. Mit dem darinsteckenden Löffel ist, wie eine Breisprur am Gefäßrand vermuten läßt, das Kind eben noch gefüttert worden.

Maria trägt über einem blaßrosafarbenen Kleid ein dunkelblaues, über den Kopf gelegtes Manteltuch, Joseph eine schwarze Gugel über einem karminroten Rock. Das Christkind ist vollständig nackt.

¹ Vgl. den Anhang von Peter Klein.

PROVENIENZ

- 1859 in der Sammlung des Stadtbaumeisters Johann Peter Weyer in Köln²
25. 8. 1862 mit der Sammlung Weyer versteigert bei Herberle (Lempertz), Köln, Nr. 195,³ erworben von Prof. Andreas Müller für Fürst Karl-Anton zu Hohenzollern-Sigmaringen
- bis 1928 in der Hohenzollernschen Sammlung Sigmaringen, Nr. 28
- 1928 aus der Sammlung Sigmaringen für die Städtische Galerie erworben

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Ludwig Scheibler hat als erster auf das damals in der Sigmaringer Sammlung befindliche Bild hingewiesen, das er der Werkstatt des Bartholomäusmeisters zuschrieb.⁴ Auch Henry Thode bezeichnete es als Schulbild und machte auf die zweite Fassung derselben Komposition aufmerksam, die sich in Budapest befindet (*Abb. 349*).⁵ Eduard Firmenich-Richartz⁶ und Carl Aldenhoven⁷ schlossen sich dieser Einschätzung an. Der letztere nennt die Tafel ein „behagliches Familienbild“ und eine „Werkstattwiederholung“, obwohl er auch in der Budapester Fassung eine „spätere grobe Nachahmung“ sieht. Beide Tafeln gehen nach Aldenhoven auf ein verlorenes Original des Meisters zurück. Weiterhin beobachtete Aldenhoven, daß der Joseph einem Typus angehört, auf den der Bartholomäusmeister des öfteren, etwa in der Geburt Christi im Petit Palais in Paris zurückkommt.⁸ Als Meister des Bartholomäusaltars firmierte die Heilige Familie auf der Düsseldorfer Ausstellung von 1904,⁹ was Ludwig Scheibler dazu veranlaßte, in seiner ausführlichen Besprechung sein früheres Urteil über das Bild zu wiederholen.¹⁰ Heribert Reiners vertrat in seiner Geschichte der Kölner Malerschule ebenfalls die Ansicht, es handele sich um eine Werkstattarbeit,¹¹ eine Meinung, die auch das Verzeichnis der 1928 im Städel ausgestellten Sigmaringer Sammlung widerspiegelt.¹² Dagegen sprechen die Erwerbungsberichte ohne Vorbehalte von einem Werk des Bartholomäusmeisters.¹³ Grete Ring machte sich 1939 immerhin die Mühe, zwischen den beiden Fassungen in Frankfurt und Budapest abzuwählen, und kommt zu dem Schluß, die Heilige Familie sei „in zwei ziemlich gleichwertigen Fassungen (beide Werkstatt?) mit varierten Hintergründen

auf uns gekommen“.¹⁴ Karl vom Rath hat in seiner 1941 erschienenen Monographie ebenfalls beide Bilder als Schulwerke eingeschätzt. Wie bereits Thode betont auch er, daß die Gesamtkomposition der Frankfurter Tafel sich an die Madonna mit der Nuß anschließt (*Abb. 351*). Enge Verwandtschaft mit dieser beobachtet er auch in der Gestaltung des Kindes, in dessen Haut sich die Finger des Nährvaters eindrücken. Dennoch ist vom Rath zufolge die Ausführung zu grob für ein eigenhändiges Werk des Meisters. Insbesondere die Gewandbehandlung findet er unbefriedigend, die Handhaltung Mariens ungeschickt, den Kopf des Kindes ausdruckslos. Alfred Stange allerdings hat diese Kritik nicht überzeugt; er diskutierte 1952 die beiden Versionen der Heiligen Familie als Frühwerke des Meisters.¹⁵ Der Katalog der Kölner Ausstellung von 1961 beschränkt sich darauf, die negative Einschätzung des Frankfurter Bildes durch die Literatur zu referieren, und schlägt eine Datierung um 1475/85 vor.¹⁶ Rainer Budde nahm an, daß die Städel-Tafel in Utrecht noch vor der Übersiedlung des Bartholomäusmeisters nach Köln entstanden sein könnte.¹⁷ Er lobt an dem Werk vor allem die Phantasie des Malers. Der Katalog einer Ausstellung mittelalterlicher niederländischer Kunst aus ungarischem Besitz, die 1990 in Utrecht stattfand, hebt die überlegene Qualität des Budapester Bildes gegenüber der Frankfurter Fassung hervor.¹⁸ Er deutet die dargestellte Szene als das Tischgebet der Heiligen Familie und erklärt das Auftreten des Joseph aus diesem Zusammenhang mit seiner Rolle als Nährvater Jesu. Brigitte Corley sieht in ihrem 2000 erschienenen Überblickswerk das Frankfurter Bild als typisches Produkt einer Werkstatt, die vermutlich routinemäßig derartige kleine Andachtsbilder gefertigt habe.¹⁹ Roland Krischel hat im Katalog der 2001 veranstalteten Bartholomäusmeister-Ausstellung versucht, den Werkstattmitarbeiter, der die Heilige Familie gemalt hat, näher zu bestimmen. Er gibt die Frankfurter Tafel, die Darmstädter Madonna mit Heiligen und die Anbetung der Heiligen Drei Könige in Privatbesitz derselben Hand, die als Frühwerk möglicherweise eine Heilige Anna Selbdritt in Utrecht geschaffen habe.²⁰

DISKUSSION

Von ihrer ersten Erwähnung an wurde die heute im Städel befindliche Tafel mit der Heiligen Familie dem Meister des

2 CATALOG DER SAMMLUNG (1859), Nr. 186; vgl. VEY (1966), S. 213, Nr. 77; LUST UND VERLUST (1998), S. 512.

3 ILLUSTRIERTER KATALOG DER REICHEN GEMÄLDE-GALLERIE DES HERRN J. P. WEYER (1862), S. 52, Nr. 195.

4 SCHEIBLER (1884), S. 55.

5 THODE (1888), Sp. 373.

6 FIRMENICH-RICHARTZ (1900), Sp. 10.

7 ALDENHOVEN (1902), S. 257.

8 Vgl. KÖLNER MEISTER DER SPÄTGOTIK (1961), S. 75f, Nr. 11, Abb. 25.

9 KUNSTHISTORISCHE AUSSTELLUNG DÜSSELDORF (1904), S. 21.

10 SCHEIBLER (1904), S. 559.

11 REINERS (1925), S. 182.

12 KURZES VERZEICHNIS (1928), S. 14.

13 AUGUST L. MAYER, in: Pantheon 28, 1928, S. 59–62, hier S. 59; GOTZ (1930), S. 4.

14 RING (1939), S. 40.

15 STANGE (1952), S. 62.

16 KÖLNER MEISTER DER SPÄTGOTIK (1961), S. 77.

17 BUDDE (1986), S. 138, 257.

18 SZMODIS-ESZLÁRY, URBACH (1990), S. 48f.

19 CORLEY (2000), S. 230.

20 BUDDE u. KRISCHEL (2001), S. 482, sowie S. 478f, Nr. 113 (Anbetung der Heiligen Drei Könige, Privatbesitz); S. 460f, Nr. 104 (Madonna mit den Heiligen Augustinus und Adrian, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. GK 31); S. 344f, Nr. 46 (Heilige Anna Selbdritt, Utrecht, Museum Het Catharijneconvent, Inv. Nr. ABM.s 57).



Abb. 348: Meister des Bartholomäusaltars, Heilige Familie, Frankfurt, Städels



Abb. 349: Meister des Bartholomäusaltars, *Heilige Familie*, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum



Abb. 350: Meister des Bartholomäusaltars, *Heilige Familie*, Infrarot-Reflektographie, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum

Bartholomäusaltars zugeschrieben und von denjenigen Autoren, die sich zur Datierung äußern, übereinstimmend ins Frühwerk dieses Malers verwiesen. Ebenfalls von Anfang an und mit erstaunlicher Konstanz geht allerdings mit dieser Zuschreibung die Abwertung als Schulwerk oder Werkstattarbeit einher. Anscheinend übten dabei verschiedene, äußere Faktoren einen gewissen Einfluß aus. Zum einen besaß die Sigmaringer Sammlung eine zweite, größere Tafel vom Bartholomäusmeister: die heute immer noch in Privatbesitz befindliche Anbetung der Könige.²¹ Diese zog als Schlüsselwerk aus der Frühzeit des Malers die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich; denn in einigen Motiven orientiert sie sich an Schongauers themengleichen Kupferstich und geriet, als dies erkannt wurde, in den Brennpunkt einer Debatte um die Beziehung zwischen beiden Künstlern. Man darf sich durch die Anzahl der hier aufgelisteten Literaturmeinungen nicht darüber hinwegtäuschen lassen, daß es besonders in den frühen Beiträgen in erster Linie um die Sigmaringer Königsanbetung geht und die Heilige Familie nur en passant mit einem Satz abgehandelt wird. Die beiden Werke zeigten

wohl auch zu unterschiedliche Seiten des Künstlers, als daß die Forschung ihnen gleichermaßen hätte gerecht werden können. Verehrte man in der Königsanbetung den temperamentvollen Historienmaler, so mußte die stille Familienszene zwangsläufig befremden. Die Epitheta „traulich“ und „behaglich“, mit denen das Täfelchen seinerzeit belegt wurde, sind in dieser Beziehung verrätsisch.²² Der zweite Faktor, der zur Abwertung der Heiligen Familie beitrug, war die früh erfolgte Entdeckung einer zweiten Version der Figurenkomposition mit dem Budapester Bild (Abb. 350).²³ In einer Zeit, die künstlerische Originalität hoch bewertete, mußte diese Verdopplung einen negativen Eindruck hervorrufen, der schließlich Aldenhoven dazu führte, beide Bilder nur als minderwertige Reflexe eines verlorenen Originals zu sehen. Es bedarf heute keiner Erläuterung mehr, daß eine solche Übertragung des Originalitätsgedankens auf eine spätmittelalterliche Malerwerkstatt ahistorisch und unzulässig ist.²⁴ Gerade aus der Kölner Tafelmalerei haben sich mehrere Beispiele erhalten, die geradezu auf eine Serienproduktion von Darstellungen beliebter Themen hindeu-

21 BUDDE u. KRISCHEL (2001), S. 478f, Nr. 113 m. Abb.

22 Die Ausdrücke gebrauchen ALDENHOVEN (1902), S. 257, bzw. RIEFFEL (1924), S. 60.

23 Szépmüvészeti Múzeum, Inv. Nr. 841 (30,5 x 16,4 cm); vgl. zuletzt BUDDE

u. KRISCHEL (2001), S. 484f, Nr. 116. Die Tafel ist seitlich beschritten und modern ergänzt.

24 Vgl. den Ausst. Kat. MEISTERWERKE MASSENHAFT, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, 1993.

ten.²⁵ Was schließlich die Beobachtungen zur malerischen Qualität des Frankfurter Bildes angeht – als einziger wird vom Rath hier etwas konkreter –, so ist noch anzumerken, daß nirgends der Erhaltungszustand zur Sprache gebracht wird, der natürlich die Erscheinungsweise der Malerei entscheidend beeinflußt.

Beginnen wir zunächst mit dem Vergleich der beiden Fassungen in Frankfurt und Budapest. Die Infrarot-Reflektographie der Frankfurter Tafel (Abb. 347) scheint auf den ersten Blick eine eindeutige, philologisch argumentierende Antwort auf die Frage nach der Priorität zu liefern: Der Löffel im breigefüllten Napf hatte zunächst in der Unterzeichnung den gleichen Neigungswinkel wie auf dem Budapester Bild; erst bei der malerischen Ausführung wurde er steiler gestellt. Demnach könnte es sich bei der Städels-Version um eine Zweitfassung nach der Budapester Tafel handeln. zieht man jedoch die Infrarot-Reflektographie des Budapester Bildes hinzu, so wird dieser scheinbar einleuchtende Schluß erheblich relativiert (Abb. 350). Denn auch dort veränderte man das gleiche Motiv, nur in umgekehrter Richtung. Sah die Unterzeichnung zunächst einen Löffel vor, der fast dieselbe steile Position einnahm, die in Frankfurt nachträglich eingeführt wurde, so erhielt der Löffel dann in der Malerei einen flacheren Neigungswinkel – eben denjenigen, von dem man bei der Städels-Tafel anfänglich ausging! Die Unterzeichnung tritt bei dem Budapester Bild, möglicherweise auch technisch oder durch den Erhaltungszustand bedingt, stärker zutage, stimmt aber im Vokabular mit derjenigen des Gegenstücks überein.

Diesen Beobachtungen, die zunächst Argumente für die Gleichwertigkeit beider Versionen liefern, steht nun die malerische Ausführung der Bilder entgegen, die signifikante Unterschiede erkennen läßt. Unzweifelhaft greifen beide Tafeln auf dieselbe Vorlage für die Figurenkomposition zurück, doch wird diese unterschiedlich umgesetzt. Die Brüstung fällt in Budapest breiter aus, sie bietet dadurch Platz für eine Birne, für ein höheres Breigefäß und ein weiter ausladendes Hinterteil des Christkinds. Sie wirkt aber auch deswegen stärker als Schranke, weil Maria und Joseph eindeutig hinter ihr angeordnet sind und ihre Gewänder kaum auf die Brüstung fallen. In Frankfurt dagegen reicht der Marienmantel ebenso wie Josephs roter Ärmel bis in die vorderste Bildebene, Maria könnte ihren Ellenbogen bequem auf die Brüstung stützen, und auch Joseph reicht mit seiner Linken über die Marmorfläche. Die Figuren werden etwas weiter oben abgeschnitten und sind ein wenig dichter aneinander gerückt; dadurch entsteht der Eindruck, daß sie auch dichter an der Brüstung stehen. Aber auch der Betrachter ist einen Schritt näher an das Bild gerückt. Für diese Empfindung sorgt neben der räumlichen Verknappung der Brüstung die stärkere Auf-



Abb. 351: Meister des Bartholomäusaltars, *Madonna mit der Nuss* (Dormagense Madonna), Köln, Wallraf-Richartz-Museum

sicht, unter der das Näpfchen mit Brei, aber auch die Hände Josephs gesehen sind. Die Gestalten sind in Frankfurt aber nicht nur nahtsichtiger in Szene gesetzt; ihre Größenverhältnisse sind auch stärker aufeinander abgestimmt. In Budapest überragt eine riesenhafte Muttergottes den gnomenhaften Joseph neben ihr, und das in die Länge gezogene Jesuskind mag man sich gar nicht zu voller Größe aufgerichtet vorstellen. Durch sein fülligeres Gesicht und die größere Kopfbedeckung hat der Joseph in Frankfurt zugenumommen, und das Christkind ist gedrungener und damit plausibler proportioniert.

Eine im Vergleich zur Budapester Tafel größere Naturnähe bestimmt auf dem Frankfurter Bild aber nicht nur die Größenverhältnisse der Figuren, sondern auch die Einzelformen. Man stelle den schmalen und zierlichen Madonnenkopf in Frankfurt neben den ballonartig aufgeblasenen Kugelkopf der Budapester Maria oder das breite, freundliche Gesicht des Frankfurter Nährvaters Jesu, eines alten, aber noch nicht greisen Mannes, neben die dämonische Grimasse des koboldhaften Josephs in Bud-

²⁵ So existiert zu einer dem Meister von 1456 zugewiesenen Kreuzigungstafel im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt eine Dublette in Privatbesitz, die bis auf das Stifterporträt identisch ist. Vgl. Ausst. Kat. STEFAN LOCHNER. Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung, Wallraf-Richartz-Museum Köln, 1993, S. 368–371, Nr. 64–65. Aus der Werk-

statt des Bartholomäusmeisters selbst stammt eine der erstaunlichsten Werkstattkopien, nämlich die kleine Kreuzabnahme der John G. Johnson Collection im Philadelphia Museum of Art, welche die monumentale Kreuzabnahme des Meisters im Louvre exakt wiederholt. Vgl. BUDDE u. KRISCHEL (2001), S. 406, Nr. 77; S. 402, Nr. 75.

pest. Dem Frankfurter Jesusknaben nimmt man die speckige Leibesfülle des Kleinkinds ab; bei dem Budapester Pendant weiß man nicht, ob man das Kind eigentlich für fett oder für mager halten soll: Wülste sitzen am dünnen Oberschenkel, und der gewaltige Abstand zwischen Bauch und Rückgrat wäre auch bei einem ungewöhnlich korpulenten Kind nicht zu erklären. Schließlich die Finger, die auch in Frankfurt grazil und feingliedrig ausfallen, in Budapest aber auf dünne Röhrchen reduziert sind, die, besonders beim Joseph, zerbrechlich wie knorrige Zweige scheinen.

Diese Beobachtungen sollen nun nicht dazu dienen, das Budapester Bild gegenüber dem Frankfurter abzuwerten. Vielmehr soll nachgewiesen werden, daß ein und dieselbe Vorlage offenbar zweimal unter einer jeweils etwas anderen Stillage interpretiert worden ist. Dabei mag man die unterschiedlichen Tendenzen – und nur um solche handelt es sich – mit den Begriffen ‘Natürlichkeit’ und ‘artifizielle Stilisierung’ umschreiben. Denn zweifellos ist die naturfernere Gestaltung der Budapester Tafel das Ergebnis einer bewußt gesuchten Stilisierung, die sich besonders deutlich an zwei Bildelementen zeigt. Zum einen fällt gegenüber der Frankfurter Fassung in Budapest die von metallischer Härte bestimmte Faltenbildung auf. Auch wenn beim Städels-Bild die Verputzung mancher Partien zu berücksichtigen ist, hat dieses doch nie derartig gratige Faltenstege besessen, wie sie am Mariäarmel in Budapest auftreten. Geradezu übermäßig drückt sich der Wille zur Stilisierung in dem zweiten Detail aus, den Locken, die unter der Gugel des Budapester Josephs hervorquellen. Mit einer realen Frisur haben diese Wirbel kaum noch etwas zu tun, vielmehr nähert sich die Pinselführung hier der freien Kalligraphie – es ist die vielleicht schönste Stelle des Budapester Bildes.

Nachdem wir die unterschiedlichen, sogar gegensätzlichen Stiltendenzen in beiden Bildern benannt haben, scheint die Lösung der Zuschreibungsfrage einfach. Scheinbar braucht man ja nur das restliche Œuvre des Bartholomäusmeisters daraufhin durchzusehen, welche von beiden Strömungen dominiert. Das Ergebnis ist desillusionierend: Beide Tendenzen ziehen sich durch das Schaffen des Künstlers, und sie verteilen sich nicht so, daß man sie zur Aufstellung einer Chronologie benutzen könnte. Es würde zu weit führen, hier das ganze Œuvre des Malers zu diskutieren; lediglich einige Eckpunkte seien benannt: Eindeutig lassen sich der abstrahierenden und stilisierenden Richtung zuschlagen: das sog. Holzhausen-Triptychon im Wallraf-Richartz-Museum²⁶ und die Madonna mit musizierenden Engeln in der Londoner National Gallery.²⁷ Aber auch die Washingtoner Taufe Christi²⁸ zeigt in der weit getriebenen Stilisierung von Falten und Frisuren,

der pointierten Kopftypik und den ausgeprägten Spinnensingern die Merkmale des Budapester Täfelchens. Zugleich macht die vorzügliche Malerei des letztgenannten Werks noch einmal deutlich, daß es hier nicht um einen Mangel an Qualität geht. Gleichermaßen trifft das nun auf die andere Richtung zu, auf jene Bilder, in denen der Maler anscheinend eine entspanntere Haltung an den Tag legt, sich stärker der aufmerksamen Beobachtung anheigt. Zu diesen sind die großen Altäre zu rechnen, wie etwa das namengebende Werk des Künstlers in München²⁹ oder der Kreuzaltar im Wallraf-Richartz-Museum,³⁰ aber auch Bilder aus der Frühzeit, wie etwa die Geburt Christi im Petit Palais³¹ oder das 1475 datierte Stundenbuch der Sophia van Bylant.³² Gerade das letzte Beispiel überrascht; denn man würde vermuten, daß das kleine Format und die Technik der Miniaturmalerei eher zur Stilisierung einlädt. Es ist aber von den harten, recht-eckigen Haarnadelformen der Draperien nicht das geringste in der Handschrift zu spüren, deren Miniaturen hingegen mit äußerst lebensvollen, porträthaften Köpfen aufwarten. Auf der Darstellung des verstorbenen Gatten der Buchbesitzerin bietet nicht nur dessen Kopf der Aufgabe gemäß ein überzeugendes Porträt, auch das Gesicht seines Schutzheiligen wirkt wie nach dem Leben beobachtet. Mit seinen niedergeschlagenen Oberlidern und dem ungeordnet, wie zufällig in die Stirn hängenden Haar ist er enger mit dem Frankfurter Joseph als mit dem Budapester verwandt.

Allerdings scheint es andererseits unmöglich, im Œuvre des Bartholomäusmeisters eine strikte Unterscheidung der zwei Stiltendenzen vorzunehmen. Man braucht nur auf die Madonna mit der Nuß zu verweisen, die sich keiner von beiden Kategorien eindeutig zuordnen läßt (*Abb. 351*).³³ Versucht man eine solche Zuordnung, so scheint das Werk vixerbildartig umzuspringen, je nachdem, welches Detail man ins Auge faßt. Das Christkind mit seinen dünnen Ärmchen und dem völlig deformierten Unterleib scheint an der gleichen stilistisch bedingten Krankheit zu leiden wie der Budapester Knabe, und auch die Finger der Muttergottes sind rigoros dem Gebot spannungsvoller Linienführung unterworfen. In der Draperie hingegen fehlen die extrem eckigen Faltenformen, der Stoff fällt weicher. Und im Ehrentuch, dem Landschaftshintergrund, ja sogar in dem metallenen Bogen geht der Maler dann ganz zu augentäuschender Oberflächenschilderung über.

Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang auch der in Schweizer Privatbesitz befindliche Josephskopf, bei dem es sich der Blickrichtung und den gefalteten Händen nach um das Fragment einer Geburt Christi oder einer Anbetung handelt (*Abb. 352*).³⁴ Motivisch steht dieser Kopf

26 Inv. Nr. 881; vgl. ebd., S. 498f, Nr. 123.

27 Inv. Nr. NG 6499; vgl. ebd., S. 496f, Nr. 122.

28 Inv. Nr. 1961.9.78; vgl. ebd., S. 446f, Nr. 97.

29 Alte Pinakothek, Inv. Nr. 11863–11865; vgl. ebd., S. 532f, Nr. 140.

30 Inv. Nr. 180; vgl. ebd., S. 376f, Nr. 62.

31 Inv. Nr. PPP 567; ebd., S. 310f, Nr. 29.

32 Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1961/32; ebd. S. 252–255, Nr. 1.

33 Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. 578; vgl. BUDDE u. KRISCHEL (2001), S. 372, Nr. 60.

34 Ebd., S. 454, Nr. 101.

dem Budapester Nährvater Jesu nahe, aber eben nur motivisch, etwa im Hinblick auf das schmale Mündchen und den Stoppelbart. Was die aufmerksame Beobachtung und lebensnahe Schilderung der schlaffen, fältigen Haut, der großen, den Handwerker verratenden Hände oder des leicht tapsigen und unbeholfenen Ausdrucks, kurz, die individuelle Charakteristik anbelangt, so ist der Zürcher Joseph vom selben naturalistischen Schlag wie der Frankfurter. Nicht umsonst hat man dieses attraktive Köpfchen herausgesägt und damit nachträglich in ein scheinbar autonomes ‘Bildnis’ verwandelt.

Welche Konsequenzen haben wir nun aus diesen widersprüchlichen Beobachtungen für die Bewertung der beiden Darstellungen der Heiligen Familie in Frankfurt und Budapest zu ziehen? Erstens den Schluß, daß wahrscheinlich beide unter den Augen des Bartholomäusmeisters entstanden sind. Die Abschreibung des einen wie des anderen Werkes auf die ‘Werkstatt’ oder den ‘Umkreis’ des Meisters löst das Problem offenkundig nicht. Wenn man Malerhände hinter den unterschiedlichen Stillagen vermuten will, so müßte man das Gesamtwerk einer grundsätzlichen Händescheidung unterwerfen. Angesichts des oben skizzierten Umstands, daß die beiden Tendenzen sich ständig wechselseitig überschneiden und überkreuzen, würde man dabei vermutlich zur Annahme eines innerhalb der Werkstatt ständig präsenten Doppelgängers des Meisters gelangen – es liefe wohl darauf hinaus, ein „Hubert und Jan van Eyck-Problem“ beim Bartholomäusmeister einzuführen.

Da dies nicht unbedingt ratsam scheint, möchte ich einen anderen Vorschlag zur Diskussion stellen. Er geht von einem Unterschied zwischen den Bildern im Städel und in Budapest aus, den wir noch gar nicht erwähnt haben, obwohl er vielleicht als erstes ins Auge fällt. Die Frankfurter Tafel zeigt die Heilige Familie vor einer offenen Landschaft, während auf dem Budapester Bild Goldgrund die Figuren hinterfängt. Der Goldgrund beschränkt sich jedoch nicht auf eine neutrale, räumlich amorphe Fläche, sondern wird vom Maler interpretiert, der mit bräunlichem Pinsel darauf zeichnet. Er gibt eine im Verhältnis zu den Figuren recht kleine und nicht sehr tiefe Apsis an, die nach vorne hin von einer umlaufenden Hohle kehle umrahmt wird, in die rote und blaue Edelsteine im Wechsel mit Perlen eingesetzt sind.

In der Verschiedenheit der Hintergründe drückt sich der unterschiedliche Realitätsbezug aus, den die beiden Darstellungen jeweils anstreben. Gewiß, auch das Frankfurter Bild simuliert Wirklichkeit, es bildet sie nicht ab. Dabei greift es jedoch auf eine Darstellungskonvention zurück, die dem Betrachter aus der Bildmalerei geläufig war: Wer sich im 15. und 16. Jahrhundert porträtieren ließ, wählte gerne genau diese Aufstellung unmittelbar hinter einer Brüstung und vor einer weiten Landschaft. Beide Bildelemente tragen zur fingierten Lebensnähe des Frankfurter Bildes bei, das gewissermaßen so tut, als könne man die Heilige Familie porträtieren. Dieser Gedanke liegt bei der Budapester Fassung fern, die den Betrachter mit sorgfältig inszenierter Künstlichkeit konfrontiert. Die gol-

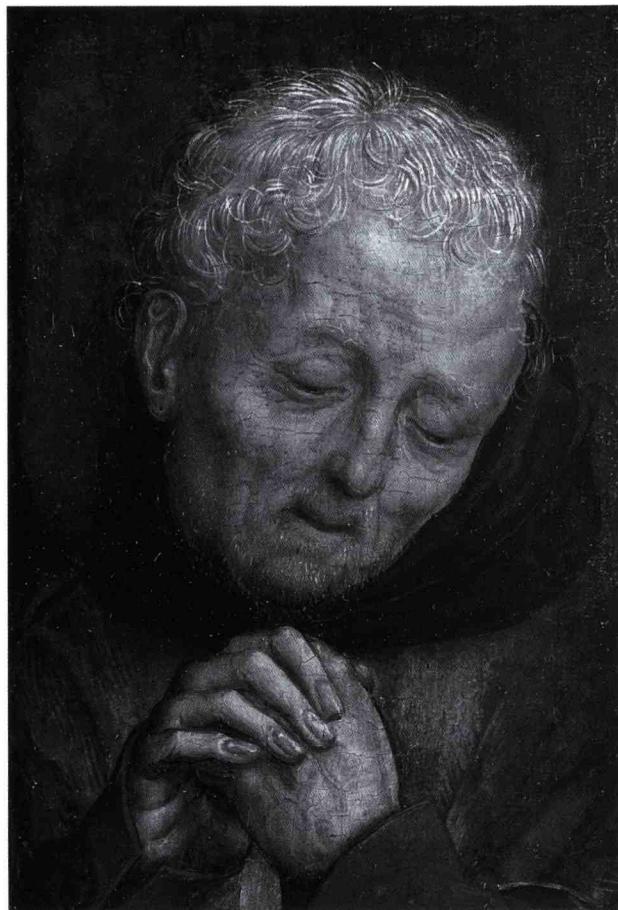


Abb. 352: Meister des Bartholomäusaltars, Kopf des Joseph aus einer Geburt Christi, Fragment, Zürich, Privatbesitz

dene Nische und ihre Einfassung lassen an eine kleinformative Goldschmiedearbeit denken. Die relative Größe und Tiefenerstreckung der Figuren schließen jedoch die Vorstellung aus, daß diese Nische dazu bestimmt sei, sie aufzunehmen. Und auch für die marmorierte Brüstung erschließt sich keine Anbindung an die rückwärtige Architekturkulisse. Räumlichkeit und Größenmaßstab bleiben infolge der widerspruchsvollen Kombination der Bildelemente weitgehend undefiniert; nicht Verlebendigung und Vergegenwärtigung der heiligen Gestalten ist angestrebt, sondern deren Entrückung in eine Sphäre, die sich als eine künstliche ohne weiteres zu erkennen gibt.

Die Unterschiede zwischen beiden Täfelchen wurzeln damit letztlich in bildtheologischen Grundanschauungen von der Darstellbarkeit des Heiligen und ihrer Grenze. Es ist davon auszugehen, daß diese Fragen nicht dem ausführenden Künstler überlassen blieben, daß dieser sich vielmehr nach den Wünschen der Auftraggeber zu richten hatte.³⁵ In unserem Zusammenhang tritt jedoch die Frage auf, ob die Entscheidung für eine bestimmte Aussage nicht nur die Bildkonzeption, also etwa die Wahl des Hintergrunds bestimmte, sondern ob sie auch den Malstil beeinflußt haben könnte. Denn es ist offenkundig, daß die größere Naturnähe in der Wiedergabe der Personen auf dem Bild im Städel vorzüglich zu dem paßt, was wir oben

als Gestaltungsabsicht dieses Werkes herausgearbeitet haben. Und die ‘Stilisierung’, das Überscharfe, Gedrechselse und Ornamentale der Budapester Figuren ist bestens dazu geeignet, ihre von der Bildkonzeption verlangte Künstlichkeit zu betonen.

Standen dem Bartholomäusmeister also verschiedene Stilmodi zur Verfügung, zwischen denen er je nach Aufgabe wählen konnte? Gab es für ihn die Alternative zwischen einer stärker mimetisch orientierten und einer auf ornamentale Wirkung abzielenden Figurenbildung? Auch nach der Ausstellung, die Köln ihm jüngst gewidmet hat, bleibt es weiterhin lohnend, sein gesamtes Œuvre einmal unter diesem Aspekt zu untersuchen. Die zwei hier besprochenen Fassungen eines kleinen Andachtsbildes legen es jedenfalls nahe, die gestellten Fragen zu bejahen. Man mag vielleicht zögern, einem spätgotischen Künstler die Bürde solcher kunsttheoretischer Entscheidungen aufzuerlegen; dem in vieler Hinsicht bedeutendsten Kölner Maler um 1500 wären sie aber gewiß zuzutrauen.³⁶

B.B.

LITERATUR

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

- 1859 CATALOG DER SAMMLUNG von Gemälden älterer Meister des Herrn Johann Peter WEYER, Stadtbaumeister a. D. und Ritter des Leopold Orden, Köln 1859, Nr. 186
- 1862 ILLUSTRIERTER KATALOG DER REICHEN GEMÄLDE-GALLERIE DES HERRN J. P. WEYER, 25. 8. 1862, J. M. Heberle (H. Lempertz), Köln 1862, S. 52, Nr. 195
- 1862 ERINNERUNG AN DIE VERSTEIGERUNG DER GALLERIE J. P. WEYER, verkauft am 25. August 1862 durch J. M. Heberle in Köln, Köln 1862, Nr. 195
- 1884 Ludwig SCHEIBLER, Schongauer und der Meister des Bartholomäus, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 7, 1884, S. 31–68, hier S. 55
- 1888 Henry THODE, Die Dormagen'sche Madonna vom Meister des Bartholomäus, in: Zeitschrift für Christliche Kunst 1, 1888, Sp. 373–376, hier Sp. 373
- 1895 Johann Jakob MERLO, Kölische Künstler in alter und neuer Zeit. Erweitert und neu herausgegeben von Eduard Firmenich-Richartz und H. Keussen, Düsseldorf 1895, Sp. 1188
- 1900 Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, Der Meister des heiligen Bartholomäus II, in: Zeitschrift für Christliche Kunst 13, 1900, Sp. 7–18, hier Sp. 10
- 1902 Carl ALDENHOVEN, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902, S. 257
- 1904 Ausst. Kat. KUNSTHISTORISCHE AUSSTELLUNG DÜSSELDORF 1904, Düsseldorf 1904, S. 21, Nr. 45
- 1904 Ludwig SCHEIBLER, Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904. Die altniederländischen und altdeutschen Gemälde, in: Repertorium für Kunswissenschaft 27, 1904, S. 524–578, hier S. 559
- 1907 Mela ESCHERICH, Die Schule von Köln, Straßburg 1907, S. 101
- 1924 Franz RIEFFEL, Das fürstlich hohenzollernsche Museum zu Sigmaringen. Gemälde und Bildwerke, in: Städels-Jahrbuch 3/4, 1924, S. 55–74, hier S. 60, Abb. 54
- 1925 Heribert REINERS, Die Kölner Malerschule, Mönchengladbach, Bonn und Leipzig 1925, S. 182, Abb. 242
- 1926/27 Max J. FRIEDLÄNDER, Neues über den Meister des Bartholomäus-Altars, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 3/4, 1926/27, S. 174–182.
- 1928 KURZES VERZEICHNIS, S. 14, Nr. 81
- 1930 Oswald GOTZ, Berichte: Städelsches Kunstinstitut, Gemäldegalerie, in: Oberrheinische Kunst 4, 1930, S. 4–6, hier S. 4
- 1939 Grete RING, Die Gruppe der heiligen Agnes in: Oud Holland 56, 1939, S. 26–47, hier S. 40
- 1941 Karl vom RATH, Der Meister des Bartholomäusaltars (Kunstgeschichtliche Forschungen des Rheinischen Heimatbundes 8), Bonn 1941, S. 92–94, 127, Nr. 23, Abb. 44
- 1952 STANGE, DMG 5, S. 62, Abb. 125
- 1961 Ausst. Kat. KÖLNER MEISTER DER SPÄTGOTIK. Der Meister des Bartholomäus-Altara – Der Meister des Aachener Altaraes, Köln 1961, S. 77f, Nr. 13
- 1961 Rolf ANDREE, Helmut R. LEPPHEN, Horst VEY, Nachlese der Ausstellung „Kölner Maler der Spätgotik“, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 23, 1961, S. 327–341
- 1961 Rolf WALLRATH, Kölner Meister der Spätgotik: Der Meister des Bartholomäus-Altaraes. Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln. Der Meister des Aachener Altaraes, in: Kunstchronik 14, 1961, S. 149–164
- 1966 Horst VEY, Johann Peter Weyer. Seine Gemäldesammlung und seine Kunstliebe, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 28, 1966, S. 159–254, hier S. 213, Nr. 77
- 1967 STANGE, KV 1, S. 80, Nr. 239
- 1986 Rainer BUDDE, Köln und seine Maler 1300–1500, Köln 1986, S. 138, 257, Nr. 92, Abb. 118
- 1990 Éva SZMODIS-ESZLÁRY, Susanne URBACH, Ausst. Kat. Middel-eeuwse Nederlandse Kunst uit Hongarije, Utrecht 1990, S. 48f
- 1998 LUST UND VERLUST II. Corpus-Band zu Kölner Gemälde-sammlungen 1800–1860, hg. v. Hiltrud Kier und Frank Gün-ter Zehnder, Köln 1998, S. 512, Nr. 186
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 62, Tf. 143
- 2000 Brigitte CORLEY, Painting and Patronage in Cologne 1300 – 1500, Turnhout 2000, S. 230
- 2001 Rainer BUDDE u. Roland KRISCHEL (Hg.), Ausst. Kat. Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 2001, S. 482f, Nr. 115

³⁵ Nur das Wappen auf der linken Seite der Budapester Tafel konnte bislang bestimmt werden; es gehört der Kölner Familie Raitz von Frentz; vgl. SZMODIS-ESZLÁRY, URBACH (1990), S. 48f. Es fragt sich aber, ob die im Duktus merkwürdig lockere Wappenmalerei zum originalen Bestand gehört.

³⁶ Den hohen künstlerischen Rang des Malers würdigt am treffendsten Neil MACGREGOR, A Victim of Anonymity. The Master of the Saint Bartholomew Altarpiece, London 1993.

MEISTER DES BREIDENBACH-EPITAPHS UND WERKSTATT

KREUZIGUNG MIT JOHANNES DEM TÄUFER UND DEM HL. HIERONYMUS (EPITAPH DES GEORG BREIDENBACH)

INV. NR. HM 42,

DAUERLEIHGABE DES HISTORISCHEN MUSEUMS, DORTIGE INV. NR. B. 290

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Tanne (*Abies alba*), 39,3 (± 0,1) x 78,9 (± 0,1) x 1,8 (± 0,1) cm mit Anstückungen

3 vertikal angeordnete Bretter mit vertikal verlaufender Maserung (Breite von links nach rechts): Brett I oben 22,5, unten 23,2 cm; Brett II oben 31,2, unten 30,3 cm; Brett III oben 24,6, unten 24,3 cm

die Kante des Bildträgers ist von hinten rechtwinklig ausgenommen, so daß bündig mit dem vorderen Rand eine Feder stehen bleibt. Ecke rechts unten ausgebrochen; in der linken oberen Ecke ein moderner Keil eingesetzt. In der Mittelachse der Figur des Täufers hat die Tafel ein verkittetes Astloch, das zur Rißbildung geführt hat; der senkrechte Riß ist mit einem etwa 29,5 cm langen, ursprünglichen Leinwandstreifen gesichert, der von der rechten Augenbraue des Täufers bis zu seinen Füßen reicht. Der gesamte Bildträger ist horizontal stark verkrümmt.

Malfläche:

38,3 (± 0,3) x 78,0 (± 0,1) cm, Malkanten allseitig erhalten

Zustand der Malerei:

mittelmäßig. Auf einem Restaurierungsfiris geringfügige moderne Retuschen im Marienmantel, u. a. an der rechten Schulter, sowie im Gewand des Täufers. Unter dem letzten Firnis weitere punktuelle Retuschen in allen Gewändern, im Himmel und in der Landschaft. Die rechte Körperhälfte Mariens stark verputzt, die linke dagegen noch unter vergilbtem Firnis. Beim Gekreuzigten der ganze Körper, Gesicht und Füße verputzt, ebenso das Lententuch vorne, nicht aber dessen seitlich ausschwingender Zipfel, ferner beim Hieronymus das Pelzfutter vor der Brust und die linke Hand

Rückseite des Bildträgers:

von der groben Zubereitung mit dem Hohleisen sind senkrechte Furchen stehengeblieben. Leicht verwurmt. Mit dem Pinsel in schwarzer Farbe (18. Jahrhundert?) „No 45“; darüber großer Klebezettel mit Palmettenranke und

Aufdruck „Eigenthum des Museums“; darüber Klebezettel „B. 290 Städtische Sammlung Frankfurt A.M.“; in roter Kreide „3473“; in weißer Kreide „HM 42“

Rahmen: nicht vorhanden

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Erst die Infrarot-Reflektographie macht die reiche, mit dem Pinsel ausgeführte Unterzeichnung sichtbar, die in verschiedener Hinsicht überraschend ist (Abb. 354). Zunächst einmal sind deutlich zwei Zeichenweisen zu unterscheiden, ohne daß man daraus auf zwei verschiedene Künstlerhände schließen könnte: Die Figuren sind mit überaus exaktem Strich und sorgfältigen Schraffuren bis ins kleinste Detail vorbereitet und mit wenigen Abweichungen auch der Vorzeichnung folgend ausgeführt worden. Dagegen ist die Landschaft zwar vergleichsweise ausführlich angegeben, aber dabei ganz skizzenhaft hingeworfen; so werden etwa Bäume mit wenigen großzügigen Strichen für die Äste und schwungvollen Kringeln und Spiralen für die Kronen angedeutet. Überdies weicht die in der Unterzeichnung entworfene Landschaft von der ausgeführten stark ab.

Wenn wir uns zunächst der Figurenkomposition zuwenden, so müssen wir vorgreifen und die benutzten grafischen Vorlagen mitberücksichtigen, die weiter unten ausführlich vorgestellt werden. Die ausgeführte Malerei weicht in zwei Punkten grundsätzlich von der Vorzeichnung ab. Erstens sind sämtliche Heiligscheine in der Unterzeichnung mit radial verlaufenden Strahlen angegeben, so wie sie etwa auch auf einem Kreuzigungsstich Martin Schongauers erscheinen. Der zweite Punkt betrifft ein Detail, das nicht ausgeführt worden ist. In der Unterzeichnung ist links unter dem Kreuz ein Unterkieferknochen angelegt, der zu dem Totenschädel rechts hinter dem Kreuz gehört. Die restlichen Abweichungen sind minimal. Der die Füße des Gekreuzigten durchbohrende Nagel sitzt in der Malerei ein Stück tiefer als in der Vorzeichnung. Bei

allen Figuren sind die Augenpartien in der Malerei um wenige Millimeter gegenüber der Unterzeichnung versetzt. Auch bei den Händen Johannes des Täufers und Mariens ist dies der Fall, ebenso bei den Füßen der beiden Johannes-Gestalten. Auch beim hl. Hieronymus ist die Saumlinie am unteren Rand seiner Albe etwas nach unten gerückt, und der Hinterlauf des Löwen ist am Oberschenkel verbreitert worden.

An der Binnengliederung der Figuren fällt die prägnante Modellierung mittels differenzierter Schraffuren und Kreuzschraffuren auf, die unmittelbar an Gestaltungsweisen der Druckgraphik erinnert. Vergleicht man etwa den Evangelisten Johannes mit seinem Vorbild auf einem anderen Blatt Schongauers (L. 27; Abb. 356), so stellt man fest, daß die Verteilung von Licht und Schatten exakt mit dem Kupferstich übereinstimmt. Die am tiefsten verschatteten Partien der Graphik sind auch die Zonen größter Dunkelheit in der Unterzeichnung, und auch die Partien leichterer Schattierungen stimmen überein. Die Schraffuren innerhalb der jeweiligen Partien von Stich und Unterzeichnung entsprechen einander jedoch nur im Grad der erzeugten Dunkelheit, nicht in der genauen Dichte, der Art der Überschneidung oder im Winkel des Linienverlaufs. Man vergleiche etwa die Kreuzschraffuren unterhalb des rechten Arms oder in der seitlichen Sichelform des Mantels, die in einem ganz anderen Winkel geneigt sind als bei Schongauer, oder den großen Schattenkeil am rechten Bein des Apostels, bei dem unser Zeichner fast ganz auf die Kreuzschraffur verzichtet, mit der Schongauer diese Fläche gleichmäßig überzieht.

Man wird aus diesen Beobachtungen den Schluß ziehen können, daß der Zeichner seine graphischen Vorlagen zwar unmittelbar vor Augen hatte, sie aber freihändig kopierte, ohne ein mechanisches Vergrößerungsverfahren zu benutzen.

In völligem Gegensatz zu der minutiösen Vorbereitung der Figurengruppe sind die skizzenhaften Landschaftsangaben bei der Ausmalung kaum beachtet worden. Am linken Bildrand sollten ein Baum und zwei Gebäude die Stelle des Felsmassivs hinter dem Kopf des Täufers einnehmen. Dafür taucht oberhalb des Lammes eine bizarre Felsformation unter dem in der Malerei ausgeführten Himmelsblau auf. Das Wäldchen zwischen Maria und dem Gekreuzigten war, wie die durchscheinenden Kringel der Unterzeichnung belegen, von Anfang an vorgesehen; doch ist links oberhalb des ausgeführten Häuschens noch ein zweites, kleineres angegeben, und unmittelbar neben diesem ragt ein einzelner Baum in die Höhe, der bei der Ausmalung ebenfalls fortgelassen wurde. Im Rücken des Kruzifixus erhebt sich ein Gebirgszug weit über den heutigen Horizont. Am Fuße dieses Gebirges ist mit Kreisbögen ein Waldgebiet angedeutet, das sich bis in den ausgeführten Flußlauf hinein erstreckt. Bei dem in die Bildtiefe führenden Fluß handelt es sich demnach um ein Motiv, das erst bei der Ausmalung hinzukam. Der ausgeführte freistehende Baum rechts davon ist gegenüber der Angabe in der Unterzeichnung leicht nach links verschoben worden. Die Figur des Johannes wird in der Unterzeichnung

von einem viel höher aufragenden Felsmassiv hinterfangen, das ein mit Bäumen bestandenes Hochplateau trägt und auf der rechten Seite eine bizarr überhängende Felsnase ausbildet. Die Linien, die unterhalb dieses Bergmassivs entlang der linken Körperseite des Apostels abzulesen sind, zeigen an, daß man auch im Mittelgrund bei der Ausmalung vom ursprünglichen Entwurf abwich. Schließlich ist rechts von der Gestalt des hl. Hieronymus wiederum ein Berggipfel an die Stelle eines ursprünglich vorgesehnen freistehenden Baumes getreten, und auch auf das Häuschen und die Büsche am Fuße des Baumes verzichtete man.

Die Anzahl der Jahresringe reicht für eine dendrochronologische Datierung nicht aus.

BESCHREIBUNG

Eine von links sanft ansteigende, ganz leichte Bodenwelle, die rechts von der Bildmitte vor den Füßen des Johannes abreißt, deutet den Berg Golgatha an. In der Mittelachse der Tafel ist der Gekreuzigte an ein T-förmiges Kreuz geschlagen, das sich fast über die gesamte Bildhöhe erstreckt. Oben am Querbalken ist der Titulus in Gestalt einer Tafel mit zwei Zeilen Pseudo-Hebräisch angebracht. Zwei runde Holzpfölcke sind am Fuß des Kreuzstammes zu dessen Stabilisierung in den Boden getrieben. Der Gekreuzigte hängt an den gespannten, schräg abfallenden Armen, sein Kopf ist auf die rechte Schulter gesunken, die Augen sind geschlossen. Seine Beine knicken in den Knien leicht nach links ein, ein Nagel durchbohrt die übereinandergelegten Füße. Auf dem Nimbus Christi sind in Rot drei Kreuzarme angegeben; seine Dornenkrone ist ganz in Grün gehalten. Zur Linken steht die Muttergottes unter dem Kreuz. Entgegen der leichten Schrägstellung ihres Körpers nach rechts zum Kreuz hin wendet sie den Kopf nach links, so daß man ihr Gesicht en face sieht und sie links am Betrachter vorbeischaut. Ihr rechter Arm hängt kraftlos nach unten; mit der linken Hand berührt sie den Puls ihrer rechten. Auf der rechten Seite steht Johannes unter dem Kreuzbalken, gleichfalls leicht zum Kreuz hin, d. h. nach links, gewandt. Den Kopf hält er leicht geneigt, und auch sein Blick geht aus den Augenwinkeln nach links. Mit der linken Hand zieht er einen Mantelzipfel vor seinen Oberschenkel; seine Rechte umgreift das Handgelenk der Linken. Unter den rechten Arm hat er sich ein Buch geklemmt. Zu beiden Seiten wird die Kreuzgruppe von zwei weiteren Gestalten flankiert, die unter einem leicht größeren Figurenmaßstab gesehen sind. Das linke Bildviertel nimmt Johannes der Täufer ein, der mit weit auseinandergestellten Beinen etwas sperrig und schräg nach rechts gewandt dasteht. In der linken Hand hält er ein hellrot eingebundenes Buch, auf dem das Lamm Gottes liegt, auf das er bei angewinkeltem Arm mit dem Zeigefinger der rechten Hand deutet. An seinem länglichen und etwas formlosen Gesicht fallen die halb geschlossenen Augen auf. Der Täufer trägt ein ockerfarbenes

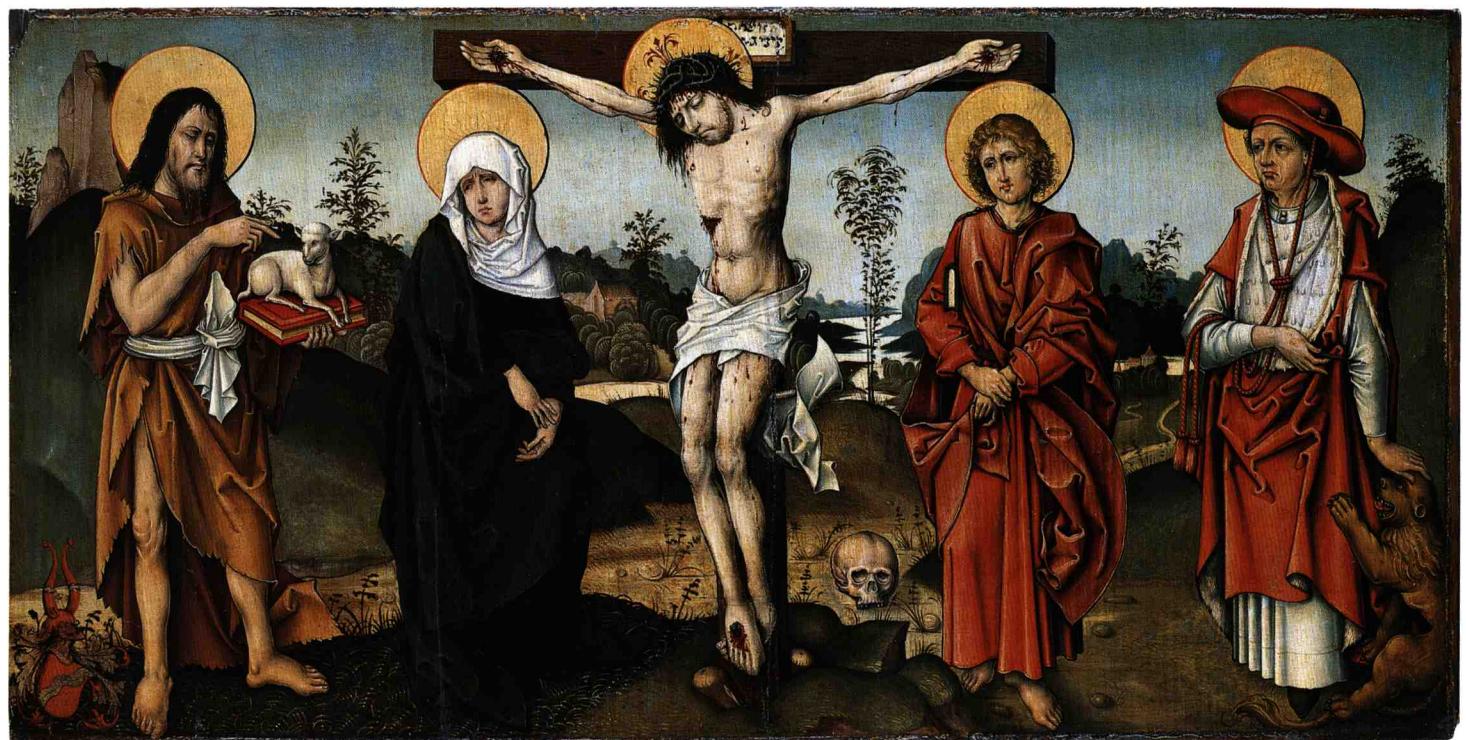


Abb. 353: Meister des Breidenbach-Epitaphs, Kreuzigung mit Johannes d. T. und dem hl. Hieronymus, Frankfurt, Städel

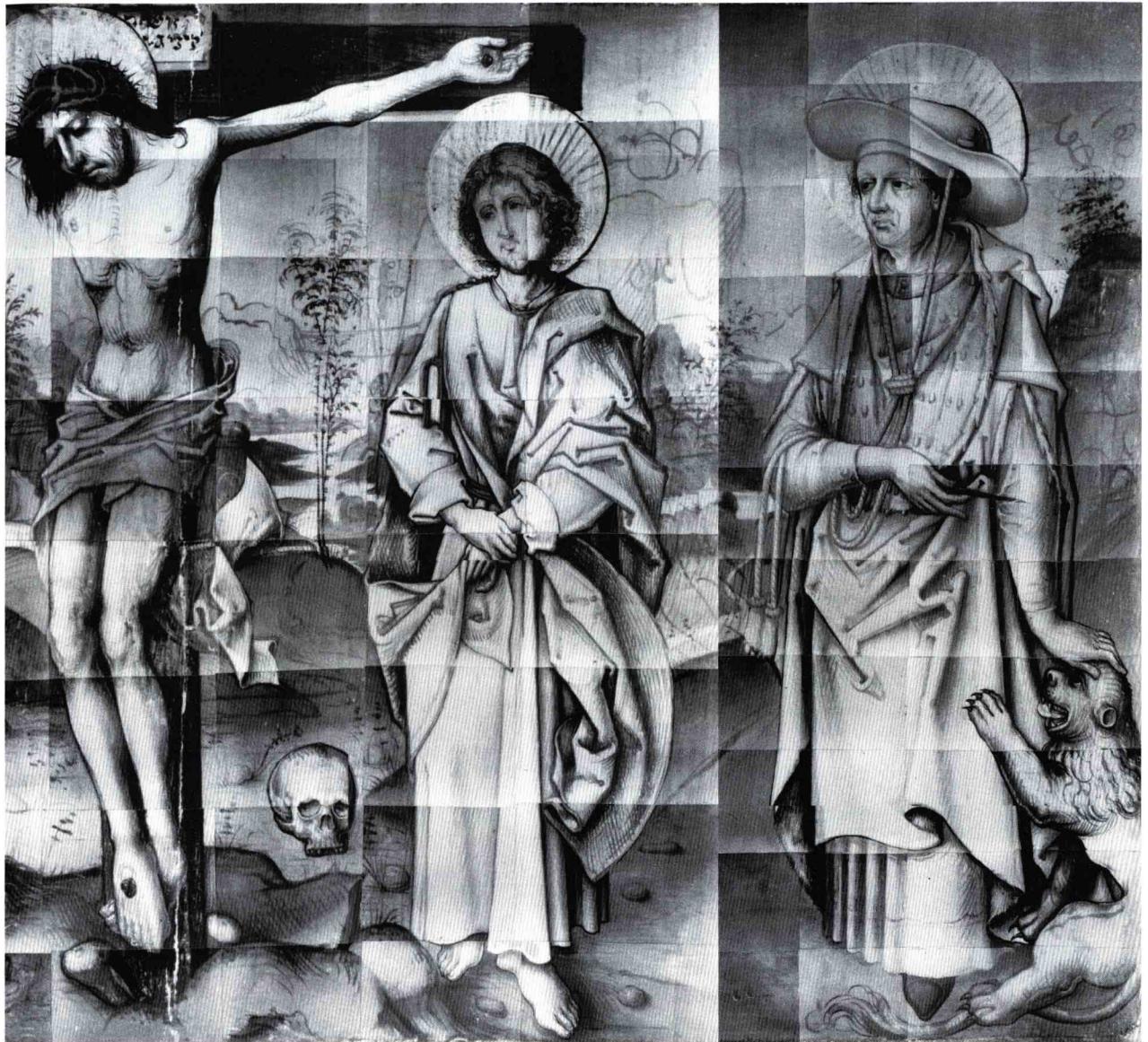


Abb. 354: Meister des Breidenbach-Epitaphs, Kreuzigung mit Johannes d. T. und dem hl. Hieronymus, Infrarot-Reflektographie: rechte Hälfte, Frankfurt, Städel

Gewand mit Kapuze, das von einem weißen, vorne geknoteten Gürteltuch zusammengehalten wird. Trotz des unregelmäßigen Zuschnitts und der weit geschlitzten Ärmel scheint das Kleidungsstück eher aus glattem Stoff als aus Kamelhaar zu bestehen, wie es die Evangelien verlangen.¹ Im rechten Bildviertel steht der hl. Hieronymus in der Tracht eines Kardinals leicht nach links gewandt. Sein Blick geht zum Kreuz hin, sein linker Arm hängt herab, mit der Hand tätschelt er dem kleinen Löwen die Stirn, der wie ein Wappentier in die rechte untere Bildecke gesetzt ist. Den rechten Arm hat der Heilige vor dem Leib angewinkelt; in der Hand hält er den Dorn, den er der Legende nach aus der Pfote eines Löwen gezogen hatte, der

ihm anschließend nicht von der Seite wich. Der Bezug wird dadurch verdeutlicht, daß das Tier zu dem Heiligen aufschaut und die linke Pfote hebt. Hinter den Figuren breitet sich eine sanfte Hügellandschaft aus, die zur Bildmitte hin einen starken Tiefenzug entwickelt. Links neben dem Kreuz, schon weit in den Mittelgrund zurückversetzt, ragt eine Kapelle aus einem Wälzchen auf. Rechts vom Gekreuzigten windet sich ein Flußlauf bis zum Horizont. Vor das Gewässer hat der Maler einen schlanken, hochaufragenden Baum gesetzt. Auch an anderen Stellen setzt er die Wipfel einzelner Bäume gegen den Himmel, die wie Vermessungsstäbe die unterschiedliche Tiefenerstreckung erfahrbar machen.

¹ Auch ist bei Matth. 3,4 und Mark. 1,6 von einem ledernen Gürtel die Rede.

In der linken unteren Ecke das Wappen der Frankfurter Familie Breidenbach: In Rot ein silberner Schräglinksstrom. Helmdecke: Rot und Silber. Helmzier: Zwei rote Büffelhörner mit silbernem Schrägstrom.

PROVENIENZ

1790 im Frankfurter Dominikanerkloster²
1877 in das Historische Museum gelangt
seit 1922 als Dauerleihgabe des Historischen Museums im Städel

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Karl Simon hat das Bild in seinen Studien zur Altfrankfurter Malerei zweimal kurz gestreift.³ Dabei diente ihm die Tafel vor allem als Belegstück für Werkstattgepflogenheiten, die eventuell für die Frankfurter Produktion typisch sein könnten. Er bezog sich dabei auf die geteilten Umrißlinien der Heiligscheine, die auf der linken Hälfte eines jeden Kreises mit hellroter, rechts mit schwarzer Farbe ausgeführt sind. Der Lichtführung in dem Bild entsprechend soll damit ein leichter dreidimensionaler Effekt erzielt werden. Dieses Bildmittel kehrt auf der Nothelfertafel Nikolaus Schits, dem Niedererlenbacher Altar in Darmstadt und bei Martin Caldenbachs Darbringung wieder. Auf eine Lokaltradition könnte nach Simon auch die auffällige grüne Dornenkrone zurückgehen, ein Motiv, das auf dem ehemaligen Kreuzaltar der Dominikanerkirche und auf einem weiteren Passionszyklus im Historischen Museum vorkommt.⁴

Ausführlich hat erst Heinrich Weizsäcker das Bild 1923 in seinem Werk über die Kunstschatze des Dominikanerklosters gewürdigt.⁵ Er bestimmte das Wappen in der linken unteren Bildecke als das der Frankfurter Familie Breidenbach. Aus historischen Quellen konnte er auch als wahrscheinlichsten Kandidaten für die Auftraggeberfamilie den 1493 verstorbenen Georg von Breidenbach ermitteln, weil dieser eng mit den Dominikanern verbunden war. 1486 taucht sein Name im Mitgliederverzeichnis der dem Dominikanerkloster affilierten Rosenkranzbruderschaft auf,⁶ 1491 macht er nach Jacquin eine größere Bücherschenkung, und 1493 ist sein Begräbnis im Seelbuch des Klosters vermerkt.⁷ Auch in der Politik der Stadt spielte Georg von Breidenbach eine wichtige Rolle. Seit 1470 Ratsherr, wird er 1475 erstmals als Schöffe erwähnt und bekleidet 1477 das Amt des Alt-Bürgermeisters. Spä-

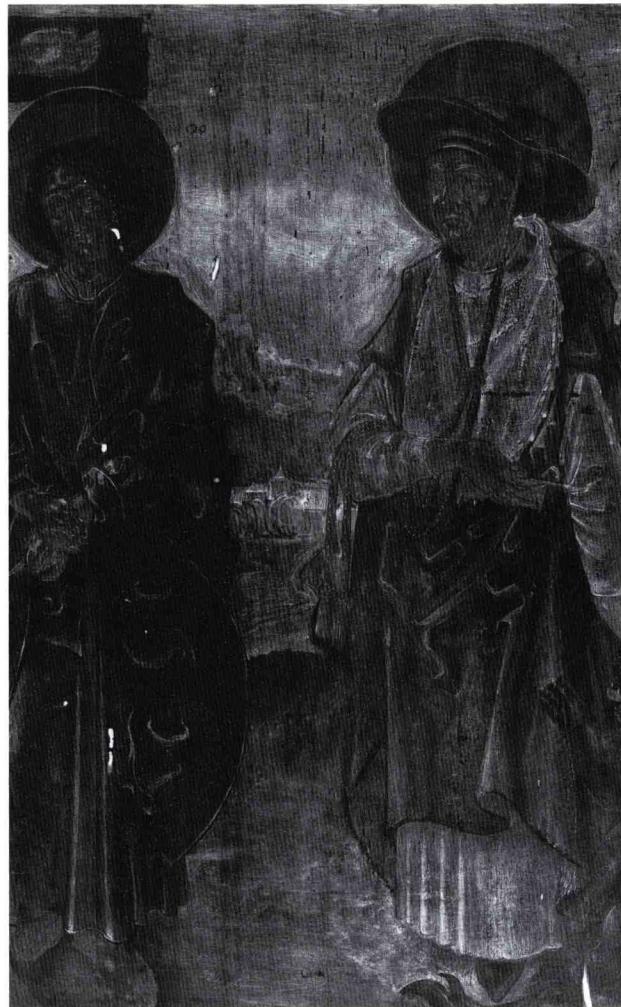


Abb. 355: Meister des Breidenbach-Epitaphs, Kreuzigung mit Johannes d. T. und dem hl. Hieronymus, Röntgenaufnahme: Hieronymus, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

testens seit 1469 gehörte er der Gesellschaft zu Alt-Limpurg an, auf deren Gesellentafel sein Name bis zu seinem Todesjahr 1493 auftaucht.⁸ Nach anderer Quelle soll er bereits 1465 zu den Vorstehern der Gesellschaft gehört haben.⁹

Unter diesen Nachrichten aus dem Leben des Stifters ist für das Verständnis unserer Tafel der Hinweis am wichtigsten, daß Georg von Breidenbach bei den Dominikanern, denen er als Wohltäter verbunden war, auch bestattet wurde. Das zum Jungensche Epitaphienbuch überliefert die Inschrift und den Aufstellungsort seines Grabmals, die Johannes dem Täufer geweihte Kapelle am

2 Damals von Hüsgen in der dortigen Sakristei gesehen, HÜSGEN (1790), S. 561.

3 SIMON (1912), S. 138 und SIMON (1916), S. 254.

4 SIMON (1912), S. 138; PRINZ 1957, S. 34f.

5 WEIZSÄCKER (1923), S. 295–299.

6 Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte, Ms. Dominikanerbibliothek 20.

7 P. Franciscus JACQUIN, Chronicon conventus Francofurtani ordinis praedicatorum, Bd. 1, vor 1778, Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte, Ms. Dominikanerbibliothek 16a, p. 250, 261.

8 Johann Karl von FICHARD, gen. Baur von Eysseneck, Frankfurter Geschlechtergeschichte, Ms., Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte, Fasz. von Breidenbach, Litt. D. I.

9 LERSNER, Fasz. von Breidenbach, Litt. D. i.

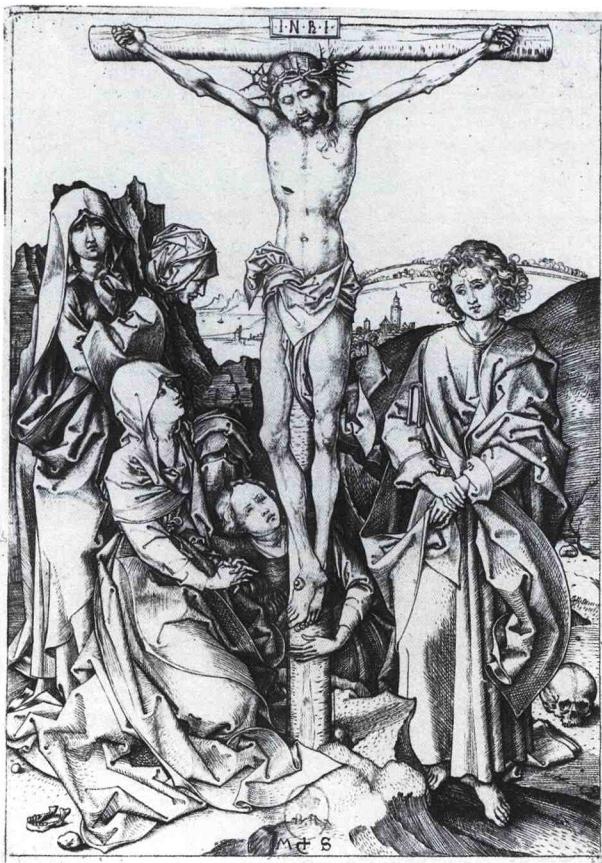


Abb. 356: Martin Schongauer, Kreuzigung (L. 27), Kupferstich



Abb. 357: Martin Schongauer, Kreuzigung (L. 10), Kupferstich

Chor der Dominikanerkirche.¹⁰ Weizsäcker knüpft daran die berechtigte Vermutung, daß die Kreuzigung im Städel ursprünglich zu einem Epitaph für Georg von Breidenbach gehört haben könnte, das in unmittelbarer Nähe der Grablege aufgehängt gewesen sei. Dafür spricht nach seiner Einschätzung die materielle Beschaffenheit der Tafel: erstens ihr ungewöhnliches Format, das eine Funktion als Altarretabel ausschließt, und zweitens der anscheinend originale, umlaufende Falz auf der Rückseite. Dieser dürfte dazu gedient haben, das Gemälde in einem Rahmen zu halten, der die für ein Epitaph unumgängliche Inschrift getragen hätte. Damit ergab sich ein ungefährer Anhaltspunkt für die Datierung des Kreuzigungsbildes: Um das Todesjahr Georg von Breidenbachs herum wird der Auftrag für das Epitaph erteilt worden sein. Es bleiben aber, wie Weizsäcker betont, beide Varianten denkbar, daß nämlich der Verstorbene die Tafel noch selber zu Lebzeiten bestellt hat, oder aber, daß die Hinterbliebenen dies nach seinem Tod besorgten.

War es Weizsäcker somit gelungen, über den Auftraggeber, die historischen Entstehungsumstände und die

Funktion des Bildes im Städel eine gut begründete Hypothese aufzustellen, so blieben seine Ausführungen zu dem Künstler, der das Werk geschaffen hat, vergleichsweise unverbindlich. Daß die Malweise den eigenhändigen Werken Schongauers nahekomme, wie er einleitend schreibt, wird man heute kaum mehr aufrechterhalten können. Weizsäcker selber registrierte zahlreiche Entlehnungen aus Stichen Schongauers und des Hausbuchmeisters und entschied sich daraufhin, gewissermaßen als kleinsten gemeinsamen Nenner, für die Bezeichnung „rheinischer Meister in Schongauers Art“.

Genau umgekehrt verfuhr Alfred Stange, der den „Meister des Breidenbach-Epitaphs“ aus der Taufe hob, indem er die Kreuzigungstafel im Städel als namengebendes Werk benutzte.¹¹ Ihrem Maler schrieb er die Flügelinnenseiten vom ehemaligen Kreuzaltar der Dominikanerkirche im Frankfurter Historischen Museum zu.¹² Da diese ihrerseits in stärkstem Maße von Schongauer-Stichen abhängen – man kann sie fast als vergrößerte und kolorierte Kopien nach Schongauer bezeichnen –, ist die Zuweisung schwer zu beurteilen. Mir scheinen die Einzelformen in dem Pas-

10 Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte, Ms. Glauburg de 1854 Nr. 7, p. 106: „A[nn]o 1493 vff den Nechsten nach der Heyligen St. Johannis vnd Pauli tag Starb der Ersam vnd vest Georg v. Breitenbach Schöff zu F[rank]furt d[em] g[ott] gnad.“ Zu der Kapelle s. WEIZSÄCKER (1923), S. 20f.

11 STANGE (1955), S. 116.

12 Inv. Nr. B. 251–254, von den zugehörigen Außenseiten Inv. Nr. B. 255–258 nur die letztere von derselben Hand, der Rest von einem schwächeren Gehilfen. WEIZSÄCKER (1923), S. 114–118, Abb. 22–25, Tf. XIV–XV; PRINZ (1957), S. 34–37.

sionszyklus derber auszufallen als bei unserem Meister, und auch die Behandlung der Böden und Himmel weist keine schlagende Ähnlichkeit auf.

DISKUSSION

Schon der Unterschied im Figurenmaßstab der inneren und der äußeren Figuren macht deutlich, daß es sich bei der Versammlung der vier Heiligen unter dem Kreuz nicht um eine eigens für diese Tafel neu geschaffene Komposition handelt, sondern vielmehr um eine Collage überlieferten Vorlagenmaterials. Weizsäcker hat die Quellen bereits identifiziert; an erster Stelle stehen dabei, wie so oft, Kupferstiche Martin Schongauers: Die Maria unter dem Kreuz ist einer seiner Kreuzigungsdarstellungen entnommen (L. 10, Abb. 357), der Johannes einer zweiten (L. 27; Abb. 356). Diese beiden Figuren sind nicht nur getreu bis in die kleinste Falte nach den Vorlagen kopiert worden, sie brachten auch jeweils Anregungen zu der eigentümlichen Gestaltung des Bodens im äußersten Vordergrund mit. Während der Geländeabfall mit der scharfen Felsnase links neben Johannes auf dem Schongauer-Stich vorkommt, umsäumt auf dem anderen Blatt ebenso wie auf unserem Bild Grasnabe mit einem einzelnen herausragenden Pflanzenstengel die Muttergottes. Beim Kruzifixus hingegen liegen die Verhältnisse etwas komplizierter. Das Kreuz und der Kontur des Corpus sind aus einem dritten Blatt Schongauers (L. 12) übernommen. Der Körperbau des Gekreuzigten orientiert sich aber eher an der Gestaltungsweise des Hausbuchmeisters; Weizsäcker hat zu Recht auf die hervortretenden Ellbogen und die kräftige Muskulatur des Unterarms hingewiesen, die auf einer Kaltnadelarbeit des Hausbuchmeisters am engsten verwandt erscheinen (L. 14; Abb. 358). Vor allem aber hätte Weizsäcker auf die Knotung des Lendentuchs hinweisen können, dessen Enden auf sämtlichen Schongauer-Stichen vor dem Schoß Christi ineinander geschlungen sind. Der Hausbuchmeister führt dagegen den Zipfel des Lendentuchs schräg über den Leib des Gekreuzigten, auf dem hier abgebildeten Stich in recht genauer spiegelbildlicher Entsprechung zu dem Lendentuch auf unserer Tafel, auch was die Form des ausschwingenden Tuchzipfels anbelangt.¹³ Schließlich führt Weizsäcker noch die derbere Kopfform des Gekreuzigten an, die er mit einer Trinitätsdarstellung des Hausbuchmeisters – er meint dort wohl am ehesten den Kopf Gottvaters – vergleicht. Man sollte auch nicht vergessen, daß auf dem Hausbuchmeister-Stich der Kruzifixus weiter als auf allen Kreuzigungen Schongauers nach vorn, in die vorderste Bildebene gerückt ist, ein Merkmal, das auch an unserer Tafel auffällt.

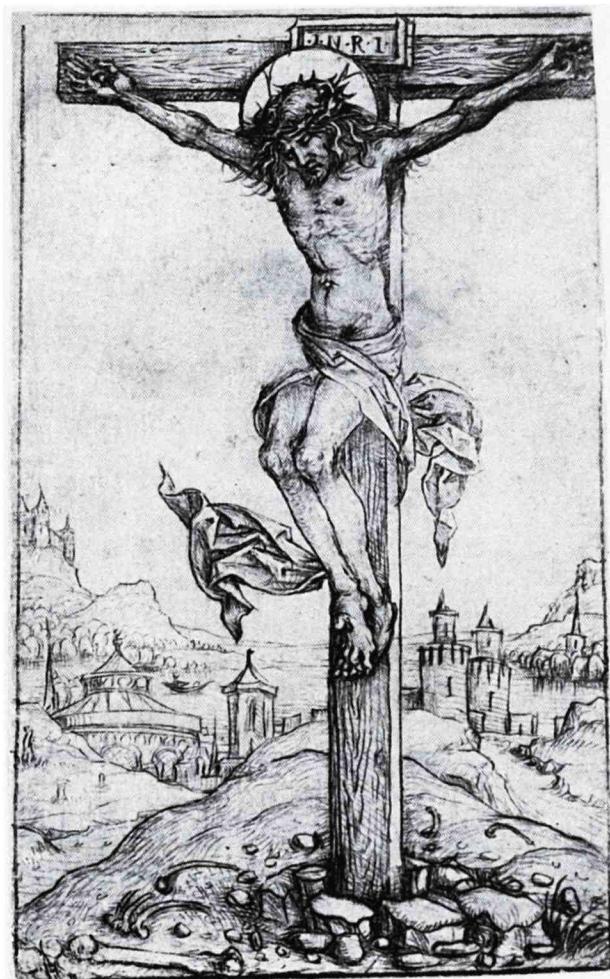


Abb. 358: Hausbuchmeister, Kreuzigung (L. 14), Kaltnadelstich

Wir stoßen bei dem Breidenbachschen Epitaphbild also auf dieselbe Mischung von Vorlagenmaterial Schongauers und des Hausbuchmeisters, der wir auch bei Nikolaus Schits Nothelfertafel begegnen.¹⁴ Bei keinem von beiden Künstlern findet sich jedoch ein druckgraphisches Vorbild für den hl. Hieronymus. Dennoch zirkulierte auch eine Vorlage für diese Figur; denn sie kehrt in getreuer Übereinstimmung auf einem 1497 datierten Altar wieder, der sich im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt befindet (Abb. 359). Man könnte daher zunächst auf eine lokale Werkstatt-Tradition schließen, da der Altar aus dem vor den Toren Frankfurts gelegenen Dorf Niedererlenbach stammt, dessen Kirche seit 1346 zum Frankfurter Liebfrauenkloster gehörte.¹⁵ Doch beobachtete Weizsäcker denselben Hieronymus noch einmal auf einem Altar im Münster von Reichenau-Mittelzell¹⁶ und wies darauf hin,

¹³ Über die dreieckige Fehlstelle am linken Rand des Tuches muß man dabei hinwegsehen.

¹⁴ Frankfurt a.M., Städelisches Kunstinstitut, Inv. Nr. HM 39; vgl. BRINKMANN, SANDER (1999), S. 49, Tf. 98.

¹⁵ S. HÜNEKE (1965), S. 24; Wolfgang BEEH, Deutsche Malerei um 1260 bis

1550 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (= Kataloge des Hessischen Landesmuseums Darmstadt 15), Darmstadt 1990, S. 64–67, Nr. 11.

¹⁶ Vgl. Franz Xaver KRAUS, Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz (= Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden 1), Freiburg i. Br. 1887, S. 343 u. Abb. 89.



Abb. 359: Mittelrheinischer Meister, Niedererlenbacher Altar, 1497, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

daß eine Federzeichnung in Erlangen die gleiche Figur seitverkehrt wiedergibt.¹⁷ Da die meisten Figuren auf dem Niedererlenbacher Altar ihrerseits wiederum auf Schongauer-Stiche zurückgehen, muß man wohl eine Quelle von überregionaler Bedeutung annehmen – am ehesten wohl ein verlorenes gezeichnetes oder gestochenes Blatt Schongauers.

Der Anteil eigener Erfindung scheint bei der Figur Johannes des Täufers am größten zu sein, die Weizsäcker mit keiner Vorlage in Verbindung bringt. Den schönen Stich Schongauers mit dem stehenden Täufer (L. 59) benutzt unser Künstler jedenfalls nicht. Jedoch scheint er aus Schongauers Taufe Christi (L. 8) Arm- und Handhaltung seines Johannes übernommen zu haben, wobei er den Segensgestus wenig glücklich abwandelte. Beim Hausbuchmeister fand er dagegen das Standmotiv (seitenverkehrt) und die entblößten Beine vor (Abb. 360) sowie den im Vergleich zu Schongauer wilderen Kopftyp mit langem Haupt- und Barthaar. Auch das Kostüm weist spezifische Ähnlichkeit mit dem des Täufers auf unserer Tafel auf: Der Gewandsaum ist auf ganzer Länge unregelmäßig gezackt, ohne daß dadurch, wie bei Schongauer, die Assoziation von Fell hervorgerufen würde. Der Ärmel ist weit aufgerissen, seine Rückseite hängt lappig herunter. Ebenso wie auf unserem Bild besitzt die seltsame Kutte auch beim Hausbuchmeister eine Kapuze und wird von einem Stoff-

gürtel gehalten, der vor dem Bauch mit einer Art Schleife zusammengeknotet ist.

Freilich wird man aus der Verwendung von Druckgrafik Schongauers und des Hausbuchmeisters keinen Zusammenhang im engeren Sinne ableiten und keine Hinweise auf die künstlerische Herkunft des Malers erwarten dürfen: Diese Blätter zirkulierten und sie sind vielerorts als Vorlagen verwendet worden.¹⁸ Aussagekräftiger ist m. E. die Unterzeichnung des Bildes im Hinblick auf die offenbar frei und ohne graphische Vorbilder gestaltete Landschaft. Wäre die Landschaft gemäß der Unterzeichnung ausgeführt worden, so hätten die sich auftürmenden Felsformationen mit runden Kuppen und bizarren Überhängen ihr Erscheinungsbild geprägt. Derartige Erhebungen sind aber ein wichtiges Gestaltungselement in den Landschaftshintergründen eines anderen mittelrheinischen Künstlers, nämlich Wolfgang Beurers, des Meisters WB. In den Fensterausschnitten seiner beiden Bildnisse im Stadel (Abb. 312, 313) sind ähnlich markante Felskulissen ebenso zu beobachten wie auf einem Zyklus von Kalenderillustrationen von seiner Hand (Abb. 320).¹⁹ In dieser Tradition scheint auch die Hintergrundslandschaft des Breidenbach-Epitaphs in ihrem ursprünglichen Entwurf zu stehen.

Mit dem Künstler, der anschließend diesen Hintergrund in der Malerei ausgeführt und sich dabei von den

17 Elfried BOCK, Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen (= Kataloge der Prestel-Gesellschaft 1), Frankfurt a. M. 1929, S. 24, Nr. 74, Tf. 38.

18 Eine kleine Auswahl bei Fritz Oskar SCHUPISSE, Martin Schongauer geht um in Europa: Die Kupferstich-Passion B. 9–20 als Vorlage für

Werke spätmittelalterlicher Künstler, in: Le beau Martin. Etudes et mises au point. Actes du colloque organisé par le musée d'Unterlinden à Colmar les 30 septembre 1er et 2 octobre 1991, Colmar 1994, S. 239–250.

19 S. oben S. 346–357.

Vorgaben der Unterzeichnung weitgehend gelöst hat, tritt uns zweifellos eine jüngere Landschaftsauffassung entgegen. Er gibt die bizarren Felsgebilde entweder ganz auf oder ersetzt sie durch weniger auffällige Formationen. Er legt den Horizont niedriger und führt in der Mitte einen entschiedenen Tiefenzug durch den Flusslauf ein, der sich bis zum Horizont bildenwärts windet – sicher das modernste Element auf dieser Tafel. Obwohl der Künstler die Landschaft gründlich modernisiert, sind ihm Gestaltungsweise und Formenvokabular der Unterzeichnung dennoch nicht völlig fremd. So beläßt er zu den Seiten hin der Landschaft etwas von dem folienhaften Charakter, den sie ursprünglich hatte, indem er die äußeren Figuren mit Hügeln und Bergen hinterfängt, die ohne größere Tiefenerstreckung aus dem Mittelgrund aufragen. Erst zur Mitte hin öffnet sich die Landschaft dann in die Tiefe. Auch greift der markanteste der einzeln stehenden Bäume rechts unter dem Kreuzarm mit seinem hauchdünnen Stamm und den bogenförmig geschwungenen Angaben für das Laubwerk Formen auf, die von der Unterzeichnung herzurühren scheinen (man vergleiche den unterzeichneten Baum links daneben), sich von denen der übrigen Bäume hingegen unterscheiden. Die letzteren erinnern mit ihren grob hingetupften Blättern an Farnzweige – eine Gestaltungsweise, die auch der Meister des Wendelin-Altars bei seinen Bäumen pflegt.²⁰ Die Indizien reichen zwar nicht aus, um zu entscheiden, ob zwischen beiden Malern ein unmittelbarer Zusammenhang besteht; Generationsgenossen dürften sie aber jedenfalls gewesen sein.

Versuchsweise möchte ich mit dem Entwerfer der Tafel im Städel, also mit der Hand, von der die Vorzeichnung stammt, ein Frontispiz in Verbindung bringen, welches ein gleichfalls um 1495 zu datierendes Statutenbuch des Mainzer Stifts St. Peter eröffnet (Abb. 361).²¹ Die Bäume auf der Landschaft der Miniatur mit ihren fadendünnen Stämmen und dem sichelförmigen Laubwerk erinnern an den eben erwähnten höchsten und markantesten der freistehenden Bäume unseres Bildes. Die etwas wirr ineinander geschachtelten, abgerundeten Felsen ähneln in der Formgebung den in der Unterzeichnung angegebenen. Ebenso wie auf dem Frankfurter Bild entblößt der Täufer sein Bein bis zum Oberschenkel; die Plumpheit seiner Gliedmaßen fällt beide Male besonders am Fuß auf. Verwandt ist auch sein stämmiger Schädel mit dem mürrischen Gesichtsausdruck. Allerdings ist die Formgebung auf der Miniatur weicher, was besonders an der Krümmung von Arm und Finger deutlich zu erkennen ist. Die größere Festigkeit und Präzision in den Einzelformen könnte auf der Tafel aber davon herrühren, daß hier Stichvorlagen verarbeitet worden sind. Weitere enge Übereinstimmungen zeigt hingegen der niedliche Löwe mit seinem kleinen, sehr anthropomorph gebildeten Kopf, der auf beiden Bil-



Abb. 360:
Meister des Hausbuchs,
Johannes d. T.
(L. 35),
Kaltnadelstich

dern die rote Zunge bleckt. Charakteristisch sind sein üppiges Brustfell und die wuchtig proportionierten Oberschenkel der Hinterläufe, sowie sein sehr langer und elegant geschwungener Schwanz. Ebenso lang fällt auf der Miniatur der Schweif des Stieres aus, den der Künstler in exakt derselben doppelten Wellenform in die Ecke drapiert wie den Löwenschwanz auf der Städel-Tafel.

Wenn diese Beobachtungen zutreffen, dann handelt es sich beim Meister des Breidenbach-Epitaphs um einen Künstler, der kurz vor 1500 bereits etwas altertümlich wirkt, Anregungen von Wolfgang Beurer empfangen hat, ohne wie dieser zu einem besonders ausgeprägten Personalstil gelangt zu sein. In der nicht sehr ambitionierten Miniatur tritt uns sein etwas verwaschener Stil unverfälscht gegenüber. Mit der anspruchsvoller Aufgabe konfrontiert, das Epitaph eines bedeutenden Frankfurter Patriziers zu gestalten, nahm der Künstler Zuflucht bei druckgra-

²⁰ Vgl. seine Heilige Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes Ev., Frankfurt a. M., Städelisches Kunstinstitut, Inv. Nr. SG 362; BRINKMANN, SANDER (1999), S. 64, Tf. 156.

²¹ Aschaffenburg, Stiftsbibliothek, Ms. Perg. 13, fol. iv; vgl. Josef HOFMANN u. Hans THURN, Die Handschriften der Stiftsbibliothek und der Stiftskirche zu Aschaffenburg (=Veröffentlichungen des Geschichts- und

Kunstvereins Aschaffenburg e.V. 16), Aschaffenburg 1978, S. 21–24, Abb. 3. Die Handschrift wurde geschrieben von dem Mainzer Sekretarius Johannes Storck, der auf den ersten 57 Folios jede einzelne Seite signiert hat. Der Originaleinband stammt aus der Mainzer Werkstatt des Hans Schmidt.



Abb. 361: Meister des Breidenbach-Epitaphs (?),
Statutenbuch von St. Peter in Mainz,
Aschaffenburg, Stiftsbibliothek,
Ms. Perg.13, f. iv

phischen Vorlagen. Diese halfen ihm ganz erheblich dabei, seine Schwächen in der Figurenbildung auszugleichen. Zudem muß es in seiner Werkstatt ein zweite Kraft geben haben, die eine moderne Landschaftsauffassung mitbrachte und durchsetzte.

Zwar muß man gewiß einräumen, daß wir die zugrundeliegenden Abläufe nur vermutungsweise rekonstruieren und schon gar nicht mit Künstlernamen in Verbindung bringen können. Daß die Entstehungsgeschichte der Tafel im Städel jedoch einen besonderen und bemerkenswerten Verlauf nahm, steht nach dem Untersuchungsbefund zweifelsfrei fest. Wie auch immer man den Befund – sei es im Hinblick auf die Vorlagenverwendung oder auf die Veränderungen – im Detail interpretiert, er liefert uns einen faszinierenden Einblick in die Bedingtheiten, aber auch in die Möglichkeiten der künstlerischen Produktion in einer Malerwerkstatt an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 166; 1966, S. 78; 1971, S. 39; 1987, S. 72

- 1790 Henrich Sebastian HÜSGEN, Artistisches Magazin, Frankfurt a. M. 1790, S. 561
- 1820 Georg SCHÜTZ, Verzeichniss der altdeutschen Bilder und einiger anderen, dem Museum zu Frankfurt am Main zuständigen Gemälde, Frankfurt a. M. 1820, S. 12
- 1912 Karl SIMON, Studien zur altfrankfurter Malerei II, in: Repertorium für Kunsthissenschaft 35, 1912, S. 120–142, hier S. 138
- 1916 Karl SIMON, Studien zur altfrankfurter Malerei III, in: Repertorium für Kunsthissenschaft 39, 1916, S. 251–256, hier S. 254f
- 1923 Heinrich WEIZSÄCKER, Die Kunstschatze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt a. M., München 1923, S. 295–299, Tf. 36
- 1955 STANGE, DMG 7, S. 116, Abb. 262
- 1957 PRINZ, S. 34
- 1965 Ursula HÜNEKE, Der Maler Martin Caldenbach, ein Beitrag zur Frankfurter Kunst um 1500 (Diss. Bonn 1958), Bonn 1965, S. 14
- 1970 STANGE, KV 2, S. 115, Nr. 520
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 68, Tf. 172

STRASSBURGER MEISTER UM 1510/20

(nach einer Vorlage aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts)

KREUZBEREITUNG MIT RASTENDEM CHRISTUS, KREUZANNAGELUNG UND KREUZAUFRICHTUNG

INV. NR. HM 43,

DAUERLEIHGABE DES HISTORISCHEN MUSEUMS, DORTIGE INV. NR. B 952

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Tanne (*Abies alba*), 101,9 (± 0,5) x 159,3 (± 1,3) x 0,8 (± 0,1) cm, mit Leinwand unterklebt; gedünnt und parkettiert, am rechten Rand bis zu 4 cm breiter Span der originalen Tafel verloren und modern ergänzt

elf vertikal angeordnete Bretter (obere Breite von links nach rechts): Brett I 14,7 cm; Brett II 15,6 cm; Brett III 15,0 cm; Brett IV 15,7 cm; Brett V 15,4 cm; Brett VI 14,3 cm; Brett VII 18,3 cm; Brett VIII 16,0 cm; Brett IX 10,0 cm; Brett X 16,3 cm; Brett XI 10,0 cm

Malfläche:

99,9 (± 0,2) x 158,9 (± 0,7) cm, Malkanten ringsum erhalten

Zustand der Malerei:

guter Erhaltungszustand; verschiedene, meist kleinere Retuschen über neuem Firnis, hauptsächlich im Bereich der Fugen; vornehmlich ganz rechts größere Kittungen und Retuschen über Fugenriß, der durch die Rückenfigur verläuft. Verstärkt Retuschen im Himmel, größere Kittung mit Retusche am linken Bildrand unten. Wenig Verputzungen, nur in mittlerem Landschaftsabschnitt etwas ausgeprägter; stellenweise leicht unregelmäßig reduzierte, verbräunte Überzüge bei grünen Partien.

Rückseite des Bildträgers: unbezeichnet

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Für die Wappen in den beiden oberen Bildecken wurden Blattgold und Blattsilber auf einem ölichen Anlegemittel verwendet, doch nicht so für die unteren. Im Röntgenbild wird erkennbar, daß die unteren Wappen über die bereits ausgeführten Gräser des Bodenstreifens gemalt sind.

Mittels der Infrarot-Reflektographie wird die sichere, einheitliche Unterzeichnung der Tafel gut erkennbar (Abb. 362–364). Der kräftige, nicht allzu dünne Strich ist gleichmäßig, leicht an- und abschwellend gezogen und führt möglicherweise von einer Rohrfeder her. Außer Umrißlinien, die bei einzelnen Falten am Ende kleine Haken

und Ösen ausbilden können, werden in großem Maße Schraffuren eingesetzt. Es überwiegen Parallelschraffuren, die oft leicht diagonal geführt werden und den Rundungen der Formen folgen; das Relief von Körpern und Körperteilen wird durch unterschiedliche Länge und Krümmung der Schraffuren differenziert. Gelegentlich werden Kreuzschraffuren eingesetzt, die in ihrer Regelmäßigkeit meist einen netzartigen Eindruck machen. Ferner finden sich Reihen kurzer paralleler Strichlein und durchgezogene flache Zackenlinien.

Recht ausführlich werden selbst kleine Details wie einzelne Faltenformationen oder kleine Ausrüstungsgegenstände herausgearbeitet und in ihrer plastischen Form definiert. Mitunter, beispielsweise beim Bein des links von den Würfeln stehenden Mannes, geben die Schraffuren bereits weitgehend das konvex-konkave Relief der Form an (Abb. 362). Auch in den Gesichtern (Abb. 363) sind Rundungen und Vertiefungen, etwa an den Wangenknochen, mit Schraffuren, teils sogar mit Kreuzschraffuren vorbereitet; ebenso ist etwa die Vertiefung der Naht im Wams des links stehenden Würflers (Abb. 362) schon angelegt.

Abänderungen im Prozeß der Unterzeichnung sind nicht auszumachen, wie auch die Abweichungen gegenüber der Malerei gering bleiben. Sie betreffen offenbar nur einzelne Details, die bei der Ausführung weggelassen wurden, so etwa das Wehrgehänge des vom Rücken gesehenen Kriegers links vorn. Man gewinnt insgesamt den Eindruck, daß Gesamtkomposition und Einzel motive weitgehend feststanden, jedenfalls nicht im Zuge der Unterzeichnung erarbeitet oder angepaßt werden mußten. Demgegenüber sind in der Hintergrundslandschaft mit den kleinen Figurengruppen um Maria und Johannes ein wenig mehr Veränderungen feststellbar: Die Stadt in der Bildmitte sollte zunächst einen hohen Turm besitzen; die Stehende links in der Gruppe um die ohnmächtige Gottesmutter war ursprünglich etwas weiter aufgerichtet (Abb. 364). Die Landschaft selbst ist, vor allem bei dem Fels am rechten Rand, mit lockeren Strichen skizziert; seitlich in die Luft ragende Äste sind mittels vibrierender, kalligraphisch wirkender Linien angedeutet.



Abb. 362: Straßburger Meister um 1510/20, Kreuzbereitung mit rastendem Christus, Kreuzannagelung und Kreuzaufrichtung, Infrarot-Reflektographie: Krieger und Würfle, Frankfurt, Städel

Dendrochronologisch ließ sich bei den Tannenholzbrettern ein jüngster vorhandener Jahrring von 1485 ermitteln; die Tafel könnte damit ab etwa 1487 hergestellt worden sein.¹

BESCHREIBUNG

Die breitformatige Tafel zeigt simultan drei selten dargestellte, auf das Kreuz bezogene Momente der Passion Christi, welche der Kreuzigung selbst unmittelbar vorangehen. Sie sind jedoch nicht entsprechend der chronologischen Reihenfolge angeordnet; vielmehr nimmt das letzte der Ereignisse, die Kreuzaufrichtung, die Mitte des Bildes ein. Durch die fächerförmige Anordnung der drei Darstellungen des Kreuzes entsteht der Eindruck einer Abfolge, bei nahe einer stroboskopischen Bewegung von links nach rechts, was dem gesamten Bild eine starke Dynamik verleiht.

Schauplatz ist eine hügelige, im vorderen Bereich steinige, doch am unteren Bildrand von einem Wiesenstreifen begrünte Landschaft, die sich im Hintergrund unter blauem Himmel weit in die Tiefe dehnt. Dort sieht man hohe Felsen, Büsche, Gewässer, eine Burg und nahe der Bildmitte eine Stadt, auf deren vorgelagerten Wiesen einzelne Figürchen herumspazieren und ein kleiner Teich sogar zwei Nackte zum Bade lockt.

Die Folge der Hauptsezenen beginnt rechts mit der Kreuzbereitung. Das riesige Holz liegt auf dem Boden, an



Abb. 363: Straßburger Meister um 1510/20, Kreuzbereitung mit rastendem Christus, Kreuzannagelung und Kreuzaufrichtung, Infrarot-Reflektographie: Kopfeines Scherzen, Frankfurt, Städel

¹ Vgl. den Anhang von Peter Klein.



Abb. 364: Straßburger Meister um 1510/20, Kreuzbereitung mit rastendem Christus, Kreuzannagelung und Kreuzaufrichtung, Infrarot-Reflektographie: Gruppe um die ohnmächtige Maria, Frankfurt, Städel

seinen drei Enden auf Felsblöcken aufgebockt. Mitten auf dem Stamm sitzt Christus in der Rast.² Von der Kreuztragung erschöpft, von den Wunden der Geißelung und der Dornenkrone gezeichnet, hat er das Haupt in die Rechte gestützt, in betrübtes Sinnen versunken. Er beachtet nicht den Scherzen, der hinter ihm sitzt, ihn festhält und brutal an den Haaren zieht. Zwei weitere Kriegsknechte sind schon damit beschäftigt, die Löcher für die Handnägel in den Querbalken des Kreuzes zu bohren – und nehmen dafür offenbar Maß über den Daumen –, derweil ein vierter von einem Weißbärtigen angehalten wird, das Nagelloch am Fußende recht weit unten zu bohren; der Mann mit dem Bohrer ist orientalisierend mit einer Kombination aus Turban und Judenhut sowie einer Art Cape bekleidet, dem Weißbärtigen rutschen hinten die Hosen herab. Ein in kostbaren dunkelroten Samt gekleideter Greis, gleichfalls mit Turban und Judenhut ausgestattet, scheint mit seinem Stöckchen zu kommandieren, vielleicht ist hier ein Pharisäer gemeint.

Chronologisch schließt sich die Kreuzannagelung in der linken Bildhälfte an.³ Das Kreuz liegt immer noch auf den Felsblöcken auf; wie schon in der ersten Szene steht ein merkwürdiger, aufgeständerter Bottich mit den notwendigen Werkzeugen bereit. Soeben schlägt ein Gerüsteter den Nagel durch Christi linke Hand tief ins Holz; den rechten Arm müssen zwei Scherzen noch mit vereinten Kräften mittels eines Stricks ziehen, damit ein dritter den Nagel durch die Hand in das vorbereitete Loch treiben kann. Wie straff Christus auf das Kreuz gespannt wird,

verdeutlicht zudem das Tun eines weiteren Henkers, der gerade einen Strick um Christi Füße schlingt, mit dem der Leib nach unten bis zum Nagelloch gezogen werden soll. Der so Gequälte selbst blickt jedoch nicht auf die Häscher, sondern aus dem Bild hinaus zum Betrachter.

Weiter zur Bildmitte hin stehen ein mit seinen Trichterärmlen, hohen Stiefeln und Federhut etwas geckenhaft wirkender Soldat und ein mürrisch blickender Zivilist – dieser in langem Mantel, mit lang herabhängender Sendelbinde sowie hölzernen Trippen – und sehen der Annagelung zu. Währenddessen ist ein etwas skurril wirkender Alter, der im Vordergrund auf dem Felsblock am Fußende des Kreuzes sitzt, damit beschäftigt, den dann am mittleren Kreuz angebrachten Titulus „I.N.R.I.“ auf eine Banderole zu schreiben; bei dieser Beschäftigung hat er eine Brille auf seine leicht gerötete Nase gesetzt und die Augen zusammengekniffen. Sein roter, kurzärmlicher Rock mit ebensolcher Zipfelmütze und das ungepflegte Äußere lassen ihn eher wie einen gewöhnlichen Schreiberling denn wie den Landpfleger Pilatus erscheinen, der nach dem Johannesevangelium (19,19) den Titulus selbst schrieb. Ein zweiter Alter, dessen nahezu kahler Schädel von einer eitrigen Wunde mit Pflaster geziert wird, liegt hinter dem Schreiber und hält ihm das Tintenfaß. Sein umgewandter Blick geht allem Anschein nach jedoch schon zur Kreuzaufrichtung hinüber.

Die übrigen Gestalten des Bildvordergrundes, selbst die ganz seitlich stehenden, sind gleichfalls der zentralen Szene zugewandt. Vom linken Bildrand aus schauen zwei Krie-

2 G. SEIB, Art. „Rast Christi, Letzte“, in: LCI, Bd. 3, Sp. 496–498; Gerd van der OSTEN, Art. „Christus im Elend“, in: RDK, Bd. 3, S. 644–658; zu dieser und den übrigen Szenen und Motiven vgl. auch Gertrud SCHILLER, Ikonographie der Christlichen Kunst, Bd. 2, S. 93–98.

3 M. BOSKOVITS, RED., Art. „Kreuzannagelung“, in: LCI, Bd. 2, Sp. 60ff.

ger zu, der eine ein riesiger bärnischer Kerl mit Strohhut, der sich auf seinen Streithammer stützt, der andere in Harnisch und Waffenrock; dieser wendet sich, den Rücken zum Betrachter, mit einer Körperfrehung und in die Seite gestützter Rechter dem Geschehen zu. Hinter den beiden sieht man einen weißbärtigen Ritter mit Plattenharnisch und Federhut auf einem Schimmel, der den Guten Hauptmann vorstellen könnte; hinter ihm wird eben noch ein zweiter Reiter erkennbar. Am gegenüberliegenden, rechten Bildrand hat sich eine sechsköpfige, orientalisierend gekleidete Gruppe Volks versammelt. Alle betrachten eifrig die Kreuzaufrichtung, zeigen mit dem Finger und kommentieren das Ereignis: zwei alte Frauen mit fältigen Gesichtern, die eine mit einem Knaben auf den Schultern, die andere mit Turban, ein Alter mit Stock sowie ein Krieger mit Krummschwert und großem Bogen, der wie sein Pendant am linken Bildrand mit dem Rücken zum Betrachter und bildeinwärts gewandt ist, schließlich ein weiterer Mann, der dem Krieger die Hand auf die Schulter gelegt hat und mit einer ausladenden Geste der Rechten zum Geschehen weist. Zu Füßen des Kriegers sitzt ein großer heller Windhund.

In der Bildmitte sind etliche Schergen nach Kräften bemüht, das Kreuz aufzurichten.⁴ Dies ist bereits so weit nach oben gebracht worden, daß Christus, der traurig auf seine Peiniger herabblickt, sich weit über allen übrigen befindet und seine gestreckte, ganz frontal gezeigte Gestalt nur vom Himmel und Landschaftsformationen hinterfangen wird. Das dramatisch wehende Lendentuch betont kontrastiv die Streckung des Körpers und deutet zugleich die Aufwärtsbewegung des Kreuzes an. Drei Schergen, von denen einer einen auffälligen, geflochtenen Strohhelm und einen ebenso gearbeiteten Harnisch trägt, ziehen und schieben unten am Kreuzesstamm, als würden sie ihn aus der Seitenlage aufrichten. Entsprechend ziehen vier weitere Krieger – zwei davon in Rüstung, einer wieder mit dem bienenkorbartig geflochtenen Hut – von rechts hinten mit Stricken am Kreuz, während ein einzelner Soldat in schwarz glänzendem Harnisch es von der linken Seite her mit einer Stange empordrückt. Nicht recht mit diesem Ablauf konsistent, müßte das Kreuz allerdings entsprechend seiner Lage bei Bereitung und Annagelung von hinten nach vorne statt seitlich aufgerichtet werden.

Insgesamt drei nur zuschauende Figurenpaare stehen um das Kreuz herum: Zwei gerüstete Soldaten mit Stangenwaffen beobachten links wortlos das Geschehen, rechts hingegen hat ein weiterer Krieger in schwarzem Harnisch den neben ihm stehenden weißbärtigen Zivilisten kräftig mit der rechten, in einem Panzerhandschuh steckenden Hand am Gewand gepackt. Ob diese Geste gegenüber dem im Reden begriffenen Greis Aggression oder höchstes Interesse ausdrücken soll, wird ebensowenig klar wie die Identität der beiden Personen – für den Gerüsteten käme wiederum, zumal rechts vom Kreuz, der Gute Hauptmann in Frage, der sich hier in einer Auseinandersetzung mit

einem Pharisäer befinden könnte. Zwei weitere, auffällig gestikulierende Gestalten stehen ein wenig links der Bildmitte vorn: ein mehr nach europäischer Mode in kurzes Wams, Beinlinge und langen Mantel gekleideter Mann, der die Rechte zum Redegestus erhoben hat und mit der Linken an die Sendelbinde seines Chaperon faßt, und ein streng frontal gezeigter Bärtiger mit geschmücktem Turban; auch er hat eine Hand redend – genau auf den Betrachter zu – ausgestreckt und greift mit der anderen ein herabhängendes Ende seiner Kopfbedeckung. Ganz im Vordergrund, zu Füßen dieser Zuschauer, sind schließlich drei Kriegsknechte beim Würfeln um Christi Rock in Streit geraten. Der linke, der merkwürdigerweise hohe Gamaschen und im Gürtel eine Sichel trägt – die ihn eher als Bauern auswiese – beugt sich stehend herunter und zieht an dem Rock, auf dem noch der Würfel liegt; der mittlere, hockende Scherge hat gleichfalls den Stoff ergriffen, wird aber vom dritten, von rechts herankriechenden Kumpan an der Schulter gepackt. Mehr noch als die teils zerlumpete Kleidung und die rohen, ungepflegten Gesichter weist die eitrige Wunde am Unterschenkel dieses Gesellen, an der sich eine große Fliege labt, auf die Verkommenheit der drei Gestalten hin.

Bleiben diese Ereignisse, die allein Christus, seine Peiniger und allenfalls ein paar Zuschauer involvieren, auf die Vordergrundsbühne beschränkt, die durch eine wellige Bodenlinie kurz oberhalb der liegenden Kreuze begrenzt wird, sind im Hintergrund drei weitere, mit den Hauptszenen jedoch nicht recht zusammenstimmende Darstellungen zu sehen. Am rechten Rand kommen Bewaffnete zu Fuß und zu Pferd ins Bild, die offenbar zum Kreuztragungszug gehören; voran wird eine Leiter getragen, die bei den Hauptszenen indes gar nicht verwendet wird. Nahe dem linken Bildrand, hinter der Annagelung, kommt der Zug nun aber aus der Bildtiefe nach vorn. An seiner Spitze reitet ein wie ein Kardinal gekleideter Hohepriester, die Schächer werden vorneweg geführt; noch davor sieht man die Freunde Christi um Maria und den sie stützenden Johannes, die von einem einzelnen Scherzen verhöhnt werden. Dieselbe Gruppe der Gottesmutter, des Lieblingsjüngers und weiterer Marien hat sich im Hintergrund der Kreuzaufrichtung dicht zusammengedrängt, wo Maria gerade in Ohnmacht sinkt und von den anderen gehalten und umsorgt wird.

Die Tafel trägt insgesamt vier Wappen, jeweils in Zweiergruppen angeordnet: In den beiden oberen Ecken befinden sich geschwungene Wappenschilde, heraldisch rechts in golden-blau geteiltem Schild oben ein roter schreitender Löwe, unten zwei goldene Sterne balkenweis, heraldisch links in Silber ein schwarzer zinnenbewehrter Turm mit geöffneten Torflügeln. Am unteren Rand der Tafel, weiter zur Mitte hin gerückt, sind zwei kleinere Halbrundschilder angeordnet; heraldisch rechts in rot-golden gespaltenem Schild links ein blauer gotischer Buchstabe „F“ (?); heraldisch links in Rot ein goldener Sparren belegt mit drei roten Rosen mit goldenen Butzen.

4 M. BOSKOVITS, RED., Art. „Kreuzaufrichtung“, in: LCI, Bd. 2, Sp. 60ff.



Abb. 365: Straßburger Meister um 1510/20, Kreuzbereitung mit rastendem Christus, Kreuzannagelung und Kreuzaufrichtung, Frankfurt, Städel



Abb. 366: Straßburger Meister um 1510/20, Kreuzbereitung mit rastendem Christus, Kreuzannagelung und Kreuzaufrichtung, Röntgenaufnahme: Krieger, Frankfurt, Städel

PROVENIENZ

- vor 1786 angeblich im Kreuzgang des Frankfurter Barfüßerklosters⁵
- 1858 im Besitz des Allgemeinen Almosenkastens Frankfurt a. M.⁶
- 1877 vom Allgemeinen Almosenkasten dem Historischen Museum übergeben
- seit 1922 als Dauerleihgabe des Historischen Museums im Städel

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Kreuzaufrichtungstafel wurde erstmals 1858 von Ph. Friedrich Gwinner veröffentlicht,⁷ der die ungewohnte Simultanansicht allerdings mißverstand und nur im Zentrum Christus, zu Seiten aber die beiden Schächer mit ihren Kreuzen sah. Er beschrieb die in den Ecken angebrachten vier Wappen, jedoch ohne sie identifizieren zu können, ordnete das Werk der oberdeutschen Schule zu und datierte es Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhun-

derts. Als Simultanbild wurde die Darstellung dann von R. Froning erkannt, der sie aufs engste den zeitgenössischen Passionsspielen folgen sah.⁸ Im Jahre 1900 lokalisierte Henry Thode das „sonderbare Bild“ an den Mittelrhein und schrieb es aufgrund physiognomischer Eigentümlichkeiten dem Maler des Seligenstädter Altars in Darmstadt zu, den er für einen Schüler des Hausbuchmeisters hielt.⁹ Einem „originellen“ Nachfolger des Hausbuchmeisters vom Beginn des 16. Jahrhunderts gab auch Kurt Bauch das Frankfurter Werk, für das Kompositionen Martin Schongauers, darunter eine verlorene Kreuzaufrichtung, wesentliche Anregungen geliefert hatten;¹⁰ diese Zuschreibung und Ableitung wurden später von Patricia Rose wieder aufgegriffen.¹¹

Die Einordnung an den Mittelrhein war indes bereits in Frage gestellt worden, da Heinrich Weizsäcker 1923 drei der Wappen auf der Tafel, in diesem Zusammenhang allerdings abgelegten, als den Straßburger Familien Müg, Rosheim und Hohenburg gehörig veröffentlicht hatte.¹² Weizsäcker schrieb die Frankfurter Tafel daher einem oberrheinischen Meister zu und datierte sie ins erste Vier-

5 Nach GWINNER (1858), S. 50, „soll“ es sich einst dort befunden haben.
6 Ebd.

7 GWINNER (1858), S. 49f; entsprechend GWINNER (1862), S. 58–60.

8 FRONING (1892), S. 338f.

9 THODE (1900), S. 121; zum Seligenstädter Altar vgl. STANGE, KV 2, S. 109f, Nr. 490; Wolfgang BEEH, Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1990, S. 72–76, Nr. 13.

10 BAUCH (1932), S. 105, Anm. 26.

11 ROSE (1977), S. 78–83, 282.

12 WEIZSÄCKER (1923), S. 250. Lili Fischel gelangte unabhängig davon etwas später zum gleichen Ergebnis, Brief Fischels an Städel-Kustos Alfred Wolters vom 6. 10. 1933 (Bildakte, Städel).

tel des 16. Jahrhunderts. Diese Lokalisierung sowie die späte Datierung griff Wolfram Prinz 1957 auf, der darauf hinwies, daß einzelne Kleidungsstücke der Figuren vorn sowie der Stil der hinteren Marienszenen auf die Zeit um 1520 deuteten.¹³

In ganz andere Zusammenhänge brachte hingegen Fedja Anzelewsky drei Jahrzehnte später die Tafel, die in seinen Augen von einem Nürnberger Maler aus Dürers Jugendzeit stammte, dem Meister der Federzeichnungen in der 1487 datierten Handschrift der „Historie von Herzog Herpin“ der Berliner Staatsbibliothek.¹⁴ Bestätigung fände diese Zuordnung in den Wappen, die Anzelewsky, allerdings ohne nähere Angaben, als nürnbergisch bezeichnete. Daß die Wappen doch eher Straßburger Familien zuzuordnen seien, brachte jüngst Bodo Brinkmann zu Vorbehalten gegenüber der Zuschreibung an den Herpin-Meister, mit dessen Werken die Frankfurter Tafel bezüglich der lebendigen Erzählweise und schwungvollen Strichführung aber tatsächlich vergleichbar sei.¹⁵ Eine ähnliche Datierung wie Anzelewsky, um 1490, nahm kürzlich Stefan Roller an, der die Tafel indes nicht allein wegen der Wappen, sondern auch wegen zahlreicher Bezüge zum Werk des um 1450 in Straßburg tätigen Meisters der Karlsruher Passion für oberrheinisch hielt.¹⁶

DISKUSSION

Das ikonographisch außergewöhnliche, breitformatige Tafelbild gehört offenbar zum bereits vor dem 19. Jahrhundert in Frankfurt vorhandenen Bilderbestand. Glaubwürdig scheint ferner die von Gwinner mitgeteilte Überlieferung, es habe sich im 1786 abgerissenen Barfüßer-Kloster, genauer in dessen Kreuzgang, befunden. In diesem Teil der Klosteranlage gab es tatsächlich im 18. Jahrhundert einen als „Bildersaal“ bezeichneten Raum im ersten Stock.¹⁷ Unklar bleibt, ob dort Gemälde aus dem ehemaligen Konvent gezeigt wurden oder ob dieser Raum identisch war mit dem um 1780 im Barfüßer-Kreuzgang befindlichen sogenannten „Franckfurter Bilder-Saal“ des Kunsthändlers Kaller, in welchem dieser eine „ansehnliche Sammlung“ niederländischer und deutscher Bilder feil-

bot.¹⁸ Da die Kreuzaufrichtungstafel später in den Besitz des Allgemeinen Almosenkastens gelangte, dürfte eine Herkunft aus dem alten Bestand des Klosters aber näherliegend sein als eine Erwerbung aus dem Kunsthandel.

Gegen eine ursprüngliche Bestimmung für den Frankfurter Konvent scheinen zunächst die Wappen auf dem Gemälde zu sprechen, die wahrscheinlich den Straßburger Familien Müg (oben, heraldisch rechts) und Hohenburg (oben, heraldisch links) gehören; das heraldisch links unten befindliche Wappen entspricht in der Tingierung nicht genau dem der Rosheim, so daß die Identifikation unsicher bleibt;¹⁹ das vierte Wappen (unten, heraldisch rechts) konnte bislang nicht zugeordnet werden. Die Frankfurter Franziskaner gehörten jedoch zur Ordensprovinz von Straßburg, und gerade zu Beginn des 16. Jahrhunderts waren die Kontakte dorthin offenbar besonders eng. So wirkte der bekannte Straßburger Prediger Thomas Murner von etwa 1510 bis 1513 im Frankfurter Barfüßerkloster und etablierte sich für diese Zeit als führender Lektor und Theologe der Stadt.²⁰ Es erscheint also durchaus denkbar, daß die Städels-Tafel von Straßburger Geschlechtern für das Kloster am Main gestiftet wurde, wenn auch eine Verbindung der fraglichen Familien mit Frankfurt bislang nicht nachgewiesen werden konnte; möglich wäre gleichfalls, daß ein Übersiedler die Tafel vom Oberrhein mitgebracht hat.

Das Gemälde ist von einigen nicht sofort auffälligen, doch äußerst gravierenden Diskrepanzen gekennzeichnet. Obgleich Malweise wie Unterzeichnung völlig homogen sind, wirkt der Hintergrund insgesamt weit moderner als die Hauptszenen.²¹ Die an die Kunst der Donauschule gemahnenden Landschaften, die Figurentypen etwa der Gruppe um Maria in der Bildmitte und hier auch die wie dünne Schlaufen gebildeten Falten im Kleid des Johannes, gemalt in hellem Rot auf Dunkel, legen eine Entstehungszeit nach 1500 nahe. Ganz damit übereinstimmend ist die lockere Malweise, die auch bei den Figuren im Vordergrund häufig lichtes Gelb mit Hellrosa und Grün changieren läßt, sowie die graphische Sprache der Unterzeichnung, die an Federzeichnungen aus der Zeit Baldungs erinnert. Dieser Eindruck wird durch die Rüstung des vorderen Reiters in dem Zug am rechten Bildrand be-

13 PRINZ (1957), S. 72f.

14 ANZELEWSKY (1985), S. 55f. Zur Handschrift vgl. ebd. sowie Ausst. Kat. GLANZ ALTER BUCHKUNST, Staatsbibliothek Berlin 1990, Nr. 89, S. 190f; ERNST BUCHNER, Studien zur mittelrheinischen Malerei und Graphik der Spätgotik und Renaissance, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 4, 1927, S. 229–325, hier S. 263–273. Buchner hielt die Zeichnungen allerdings für Arbeiten des Meisters WB (vgl. hier S. 346ff), was nicht zu überzeugen vermag.

15 BRINKMANN (1999), S. 20f.

16 ROLLER (1996), S. 165–168. Ähnlichkeiten zum Karlsruher Meister hatte bereits Lili Fischel in einem Brief an Alfred Wolters, vom 6. 4. 1933 (Städels-Bildakte) angesprochen.

17 Zum Kloster und seiner Geschichte neuerdings ROMAN FISCHER (Hg.), Von der Barfüßerkirche zur Paulskirche (Studien zur Frankfurter Geschichte, 44), Frankfurt a. M. 2000; ein Grundriß der Anlage aus dem 18. Jahrhundert mit dem unter Nr. 9 eingezzeichneten „Bildersaal“ bei CARL WOLFF, RUDOLF JUNG, Die Baudenkmäler in Frankfurt am Main, 1. Bd., Kirchenbauten, Frankfurt a. M. 1896, S. 281, Abb. 277.

18 So die Beschreibung von HENRICH SEBASTIAN HÜSGEN, Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunst-Sachen, Anhang von Kunst-Sachen, Frankfurt a. M. 1780, S. 358.

19 Die drei Wappen wurden übereinstimmend identifiziert von WEIZSÄCKER (1923) und Fischel (s. Anm. 12) aufgrund von I. KINDLER VON KNOBLOCH, Das Goldene Buch von Straßburg, Wien 1881, S. 206f, Abb. Nr. 295 (Müg/ Müge/ Mieg); S. 120, Abb. Nr. 181 (Hohenburg); S. 286f, Abb. Nr. 362 (Rosheim). Die beiden ersten Wappen stimmen mit HM 43 überein, für Rosheim ist jedoch belegt: in Gold ein roter Sparren (statt in Rot ein goldener Sparren), belegt mit drei silbernen (statt roten) Rosen mit goldenen Burzen.

20 FISCHER (wie Anm. 17), S. 77–79; Murner kehrte dann nach Straßburg zurück.

21 Auf den Unterschied zwischen beiden machte schon ROTH (1979), S. 147, aufmerksam, ohne aber daraus Schlüsse zu ziehen.

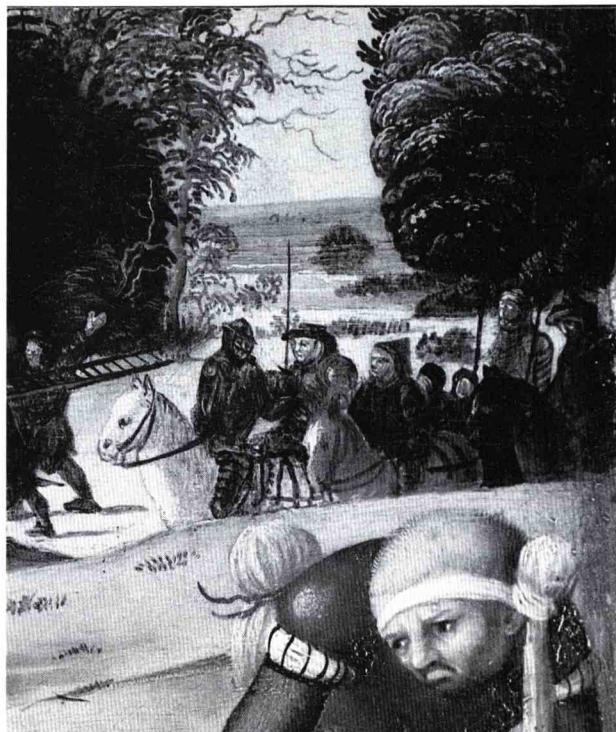


Abb. 367: Straßburger Meister um 1510/20, Kreuzbereitung mit rastendem Christus, Kreuzannagelung und Kreuaufrichtung: Reiter rechts im Hintergrund, Frankfurt, Städelsches Kunstmuseum

stätigt (Abb. 367): Es handelt sich um einen „Landsknechtsharnisch“ mit langen, geschobenen Schößen, wie sie erst im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts auftreten.²²

Zur Formsprache dieser hinteren Darstellungen, überhaupt zum Zeitstil von 1510/20 paßt jedoch kaum etwas im Vordergrund der Tafel, sieht man von der einheitlichen Malweise ab. Hier scheint alles noch ganz dem 15. Jahrhundert verpflichtet: die lose, über die Bildfläche gestreute Verteilung der Figuren und deren auffällige Maßstabsunterschiede, die oft der Perspektive zuwiderlaufen, allgemein die räumlichen Unklarheiten sowie die Lokalfarbigkeit und eine Beleuchtung, die die einzelnen Gestalten mehr separiert als zusammenbringt – im Gegensatz zur Tonigkeit der Gruppe um Maria im Hintergrund. In einer Weise, wie sie bereits um 1430/40 in der deutschen Malerei, etwa bei Konrad Witz, aufkam, wiederholen exakte Schlagschatten die Form einzelner Gegenstände, besonders der am Boden liegenden Kreuze und Werkzeuge, während von den Füßen der Figuren spitz-dreieckige Schatten ausgehen. Für das 16. Jahrhundert wirkt dies ebenso archaisch wie die beim Orientalen links neben den

Würflern zu findenden Motive des frontal aus dem Bild blickenden Gesichts und der auf den Betrachter gerichteten, stark verkürzten Hand. Dem 15. Jahrhundert gehören gleichfalls nahezu alle modischen Details an, von den europäischen Chaperons, Trippen und Röcken bis hin zu den typischen 15. Jahrhunderts-Exotismen bei den „Orientalen“.²³ Auf die gleiche Zeit verweisen schließlich die Figurentypen und ihre Gruppierungen selbst, von den überzeugend von Roller auf den Meister der Karlsruher Passion zurückgeführten Gestalten bis hin zu der letztlich Eyckischen Erfindungen verpflichteten Gruppe der Zuschauer am rechten Bildrand.

All diese altertümlichen Elemente deuten nun weniger auf das Ende als vielmehr auf die Mitte des 15. Jahrhunderts. Die meist vorgeschlagene Datierung um 1490/1500 scheint denn auch eher ein Versuch zu sein, die disparaten Stilbefunde von Vorder- und Hintergrund, Motiven und Malweise mit Hilfe eines mittleren Werts in Einklang zu bringen. Statt dessen dürfte jedoch eine andere Erklärung anzunehmen sein, nämlich daß der Vordergrund der Frankfurter Tafel eine relativ exakte, nicht vor dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandene Kopie oder Variante eines ungefähr fünfzig Jahre älteren Bildes ist, die jedoch mit einem modernen, offenbar im Vorbild so nicht vorhandenen Hintergrund versehen wurde. Tatsächlich läßt sich die Grenzlinie leicht erkennen; sie verläuft entlang des Geländekonturs, der die am weitesten hinten stehenden Figuren von Kreuzanheftung und Kreuzbereitung von der tieferen, mit kleinen Figuren bevölkerten Landschaft trennt. Das mutmaßliche Original dürfte dort einen einfachen goldenen oder farbigen Grund besessen haben.

Ansonsten scheint die Kopie weitgehend getreu zu sein und lediglich kleinere Veränderungen aufzuweisen, wie dies auch dem Unterzeichnungsbefund entspricht – bezeichnenderweise finden sich etwas größere Abweichungen gegenüber der Ausführung nur im Hintergrund. Zu den mutmaßlich veränderten Details zählen beispielsweise das nach Art des frühen 16. Jahrhunderts geschlitzte Wams des mittleren Würflers oder einzelne modern anmutende Gesichter wie das des Schergen, der in der Annagelung den Strick um Christi Füße schlängt. Schwierigkeiten hatte der Kopist zudem mit einem altertümlichen Kleidungsstück wie der blauen Kopfbedeckung des Kriegers links vorn, die vielleicht ursprünglich eine Gugel darstellte, aber in ihrer Struktur nicht begriffen wurde.

Für den hier anzunehmenden Fall einer späten, doch weitgehend exakten Kopie gibt es just in der Straßburger Kunst einen Parallelfall mit der um 1490/1500 gefertigten, heute in Darmstadt befindlichen Wiederholung der Kreuzannagelung aus dem Zyklus der Karlsruher Passion

22 Ein frühes Beispiel ist der so ausgestattete Harnisch des Georg von Frundsberg von etwa 1515, vgl. Bruno THOMAS, Harnischstudien I. Stilgeschichte des deutschen Harnischs von 1500 bis 1530, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. II, 1937, S. 139–158, hier S. 143, Abb. 152; ähnliche lange, geschobene Schösse sieht man auch in Burgkmairs Holzschnitten zum Triumphzug Kaiser Maximilians von 1516/18.

23 Auch die gepufften Ärmel entsprechen einer in Deutschland schon um

die Jahrhundertmitte nachweisbaren Mode, die etwa in den Federzeichnungen der gegen 1440 geschaffenen Hundeshagenschen Handschrift des Nibelungenliedes, Berlin, Staatsbibliothek, MS. Germ. Fol. 855, fol. 17v, vorkommt.

24 Hessisches Landesmuseum, vgl., vor allem zur heraldisch begründeten Spätdatierung, Philippe LORENTZ, De l’usage de la copie au XVe siècle: une Mise en croix d’après le Maître de la Passion de Karlsruhe (Hans Hirtz?) pour Anna Schott, dominicaine au couvent de Sainte-Marguerite

von etwa 1450.²⁴ Mit der neuen Datierung der Frankfurter Tafel wird auch die vorgeschlagene Zuschreibung an den Nürnberger Herpin-Meister hinfällig, mit dessen Federzeichnungen die Unterzeichnung der Tafel ohnehin nur wenig Ähnlichkeiten aufweist.²⁵

Das unserer Tafel mutmaßlich zugrundeliegende Werk war stark von der Kunst des Meisters der Karlsruher Passion geprägt. Von diesem stammt die äußerst ähnlich gebildete Figur Christi, was ganz besonders an den jeweiligen Kreuzannagelungen (Abb. 368) deutlich wird und sich auf die anatomische Struktur mit den stark hervortretenden Rippen ebenso wie auf das Ornament der blutigen Geißelmale sowie die große Dornenkrone und schließlich die Physiognomie erstreckt. Weiterhin sind in den Karlsruher Tafeln eigentümliche Ausstattungsdetails vorgeprägt wie die – sonst sehr seltenen – bienenkorbartigen Flechthelme. Auch die Physiognomie des Mannes im roten Mantel rechts neben den Würfeln begegnet dort wieder, wie überhaupt der Grundtyp der leicht grotesken, bewegten und in ihren Gliedmaßen eher rundlichen Schergenfiguren verwandt erscheint.²⁶ Zu nennen ist ferner das Motiv der an einer Wunde saugenden Fliege, die sich auch beim Karlsruher Meister auf einem Scherzen – dem fast Kahlgeschorenen in Dornenkrönung und Geißelung – niedergelassen hat. Ihre Bedeutung scheint ambivalent, vor allem auf dem Frankfurter Gemälde: Denn sie macht nicht allein den jeweiligen Scherzen abstoßend, bezeichnet seine moralische Verkommenheit,²⁷ sondern dürfte in ihrer ungefähr natürlichen, nicht dem Maßstab der Bildfiguren angepaßten Größe zugleich als illusionistisches Spiel zu verstehen sein. In diesem Sinne begegnen Fliegen auf Bildnissen und selbst Heiligenbildern des 15. Jahrhunderts, wo sie den Betrachter schwanken lassen, ob sie gemalt auf dem dargestellten Gegenstand oder aber real auf der Bildoberfläche sitzen. Dies mag bereits eine Bezugnahme auf den aus der Antike überlieferten Topos der Täuschung mittels überzeugend echt gemalter Gegenstände sein.²⁸

Charakteristisch für den Karlsruher Meister ist schließlich das punktuelle Vorkommen kleiner naturalistischer Einzelheiten, wie sie im Frankfurter Gemälde ganz ähnlich begegnen, so die Rostflecken auf den Rüstungen oder eine Spiegelung im polierten Stahl, wie sie das gelbe Wams des Scherzen, der Christi Füße mit einem Strick um-

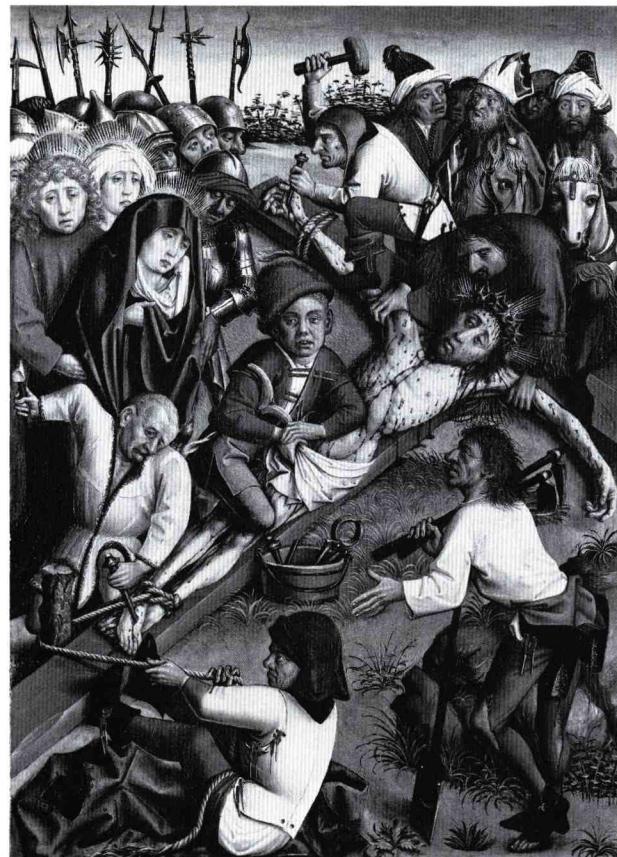


Abb. 368: Meister der Karlsruher Passion, Kreuzannagelung, Karlsruhe, Kunsthalle

schlingt, im Harnisch des Soldaten mit Stange hervorruft. Daß derartige kleine Effekte, die durch eine Nachzeichnung kaum zu vermitteln waren, ebenso vom Meister der Karlsruher Passion angeregt scheinen wie verschiedene Motive und Typen, spricht für eine Entstehung des Urbildes unseres Stücks in der Nähe des großen Straßburger Malers.

Zugleich unterscheidet sich die dreiteilige Komposition jedoch vom Karlsruher Meister durch ihre lockere Figurenstreuung, die ganz im Gegensatz zur Zusammenbalzung bei dessen Passionsszenen steht. Damit erinnert das in der Frankfurter Tafel überlieferte Bild weit mehr an Kompositionen wie die Szenen des von Caspar Isenmann

et Sainte-Agnès de Strasbourg, in: Fabienne Joubert, Dany Sandron (Hg.), Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache (Cultures et civilisation médiévales, XX), Paris 1999, S. 425–440.

25 Vgl. die Abbildungen in der in Anm. 14 genannten Literatur. Eine Federzeichnung der Vorbereitung zur Kreuzigung Christi in der Pierpont Morgan Library New York, die ANZELEWSKY (1985), S. 54f, Abb. 19, demselben Meister zuschreibt, hat mit unserer Tafel bzw. deren Vorbild nichts zu tun, wie ROLLER (1996), S. 166–168, darlegt; sie weicht vor allem hinsichtlich der ausgeprägten Perspektive völlig ab. Allerdings muß man, anders als Roller, auch der Zuschreibung an einen der an der Herpin-Handschrift beteiligten Künstler widersprechen; Gesichtstypen, der etwas spröder wirkende Strich und insbesondere die Baumtypen weichen ab.

26 Vgl. ROLLER (1996), S. 165–168. Ein ähnliches Gesicht hat der Ratgeber vor Pilatus in der Dornenkrönungstafel der Karlsruher Passion; die Fliege auf der Wunde findet sich ebendort auf dem Schädel des vorn knienden

Scherzen, vgl. Ausst. Kat. DIE KARLSRUHER PASSION. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik, Ostfildern-Ruit 1996, Tafel 3. Der Bienenkorb-Helm kommt etwa in der Kreuztragung vor, ebd., Tafel 4; die Kreuzannagelung ebd., Tafel 6.

27 In diesem Sinne REUTERSWÄRD (1974), S. 239f, 247.

28 Außer an den berühmten Wettschreit zwischen Zeuxis und Parrhasios sei hier vor allem an (den berühmtesten des Namens) Philostratos (*Imagines I,22*) erinnert, der von einem Maler berichtet, welcher eine auf einer Blume sitzende Biene so überzeugend gemalt hatte, daß sich nicht entscheiden ließ, ob sich eine echte Biene von der gemalten Blume hätte täuschen lassen oder ob der Betrachter von einer gemalten Biene getäuscht wurde. Eine täuschende Fliege begegnet etwa auf dem um 1470 von einem schwäbischen Meister geschaffenen Bildnis einer Frau der Familie Hofer, auf der weißen Haube der Frau sitzend; London, National Gallery, vgl. dazu hier S. 267, Anm. 13.

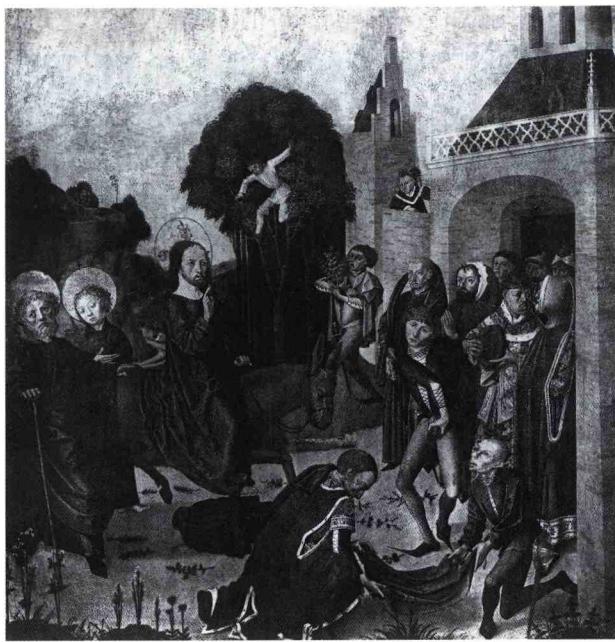


Abb. 369: Caspar Isenmann, Einzug in Jerusalem, 1465, Colmar, Unterlinden-Museum

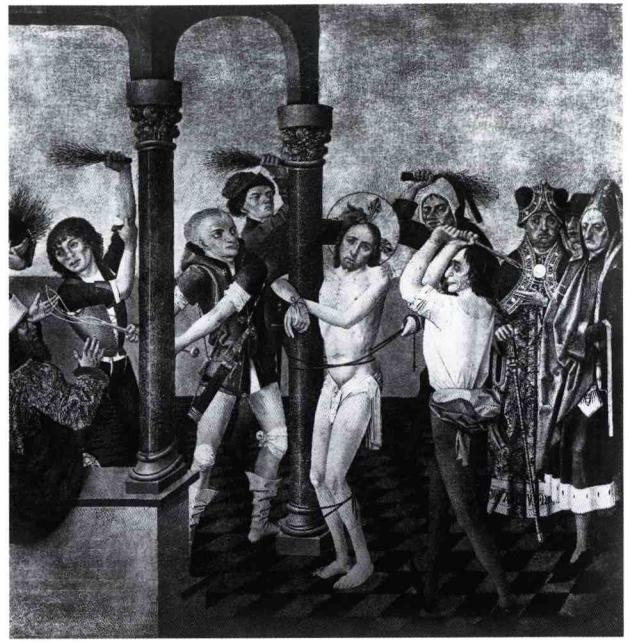


Abb. 370: Caspar Isenmann, Geißelung Christi, 1465, Colmar, Unterlinden-Museum

1462–65 in Colmar geschaffenen Passionsaltars, heute im Unterlinden-Museum.²⁹ Auch Isenmann griff auf das Vorbild des Karlsruher Meisters zurück,³⁰ schwankte beim Maßstab der Figuren, die sich in einer Szene wie dem Einzug in Jerusalem (Abb. 369) nicht unähnlich wie auf unserer Tafel im Bildfeld verteilen. Wiederum gibt es die formverdoppelnden Schlagschatten; man findet zahlreiche häßliche, mitunter leicht groteske Köpfe sowie den starr aus dem Bild Blickenden – in der Colmarer Geißelung Christi steht er ähnlich wie derjenige auf dem Frankfurter Bild hinter einer Gestalt im Dreiviertelprofil (Abb. 370). Gemeinsamkeiten mit den Colmarer Tafeln kann man schließlich in einzelnen Ausstattungsdetails wie den geschlungenen oder lang herabhängenden Tuchenden oder den hohen, oft herabreisenden Stiefeln sehen. Die eher eckige Figurenbildung Isenmanns hingegen stimmt nicht mit dem Vorbild der Frankfurter Tafel überein, so weit diese eine Beurteilung zuläßt. Die Rückgriffe auf den Karlsruher Passionsmeister einerseits, die Vergleichbarkeit mit Isenmann andererseits legen eine Datierung des Vorbildes der Städels-Tafel ganz grob in der Zeit des Isenmannschen Werks nahe, was mit den modischen Details der Kostüme in Einklang stünde.

Problematisch bleibt der Bezug dieses mutmaßlichen Vorbilds zu Kompositionen, die auf Martin Schongauer zurückgeführt werden. Eine Zeichnung der Kreuzbereitung, die ganz in Schongauers Stil gehalten, doch nicht von ihm selbst gefertigt ist,³¹ hat mit der Frankfurter

Tafel nur einzelne Motive, nicht aber deren Formulierung gemein; auch dort kommt etwa das Motiv des Titulus-Schreibers vor, der jedoch eindeutig Pilatus darstellt und als Figur mit dem Frankfurter Alten nicht verwandt ist. Größere Gemeinsamkeiten mit der Städels-Tafel finden sich hingegen bei zwei Altarflügeln, die einem Künstler aus dem Umkreis Hans Holbeins d. Ä., meist dessen Bruder Sigmund, zugeschrieben werden.³² Dargestellt sind die drei auch auf der Frankfurter Tafel gezeigten Szenen, ergänzt um die Entkleidung Christi. Rose hat die jeweils im Hintergrund gezeigten Szenen der Kreuzanheftung und der Kreuzaufrichtung eng mit den Darstellungen der Städels-Tafel in Beziehung gesetzt und ein gemeinsames Urbild von der Hand Martin Schongauers angenommen. Bleiben die Gemeinsamkeiten bei den Kreuzannagelungen weniger spezifisch – nur der mit einem Strick an Christi linkem Arm ziehende Scherge erscheint bemerkenswert –, sind sie bei den Kreuzaufrichtungen (Abb. 371) unverkennbar: Auch auf der Holbein-Tafel wird das Kreuz durch Drücken und Ziehen mit Stangen und Stricken wie aus der Seitenlage aufgerichtet, dazu befehligt ein bäriger Würdenträger mit Stock, der an den Orientalen bei der Frankfurter Kreuzbereitung denken lässt. In prinzipiell gleicher Weise wird zudem das Kreuz in einer Nürnberger Komposition des späten 15. Jahrhunderts errichtet, die wie das Frankfurter Bild zudem einige am Kreuzesholz stemmende Scherben zeigt (Abb. 328).³³ Letztlich müssen diese drei Kreuzaufrichtungen auf ein gemeinsames Urbild

29 Gisela BERGSTRÄSSER, Caspar Isenmann, Colmar 1941; Christian HECK, Esther MENCH-SCHERER, Catalogue général des peintures du Musée d'Unterlinden, Colmar 1990, Tf. II–14, Nr. 303.

30 ROLLER (1996), S. 154–158.

31 Basel, Kunstmuseum; angeführt von BAUCH (1932), S. 104f, Abb. 8o, und ROSE (1976), S. 136f, Abb. 2; DIES. (1977), S. 82, Abb. 66.

32 Montreal, Museum; ehemals Dietramszell, Sammlung von Schilcher, s. ROSE (1976), S. 138f, Abb. 5; DIES. (1977), S. 79–83, 281f, Abb. 43, sowie Ausst. Kat. HANS HOLBEIN DER ÄLTERE UND DIE KUNST DER SPÄTGOTIK, Augsburg, Rathaus, 1965, Augsburg 1965, S. 139, Nr. 142, 143.

33 Die Komposition ist in mehreren Fassungen, darunter Städels, Inv. Nr. 2128, überliefert, vgl. hier S. 358ff.

zurückgehen. Die Nürnberger und die Holbeinsche Darstellung könnten ihrem Stilhabitus nach tatsächlich von einem Werk Schongauers abgeleitet sein; das Frankfurter Bild jedoch weist keine Züge auf, die an eine Prägung durch den großen Colmarer Meister denken ließen. Die Komposition wie die Einzelfiguren wirken altertümlicher als dessen Kunst, und das müßten sie entsprechend der oben vorgeschlagenen Datierung des Vorbilds unserer Tafel auf etwa 1460 auch sein. Man wird daher vermuten dürfen, daß in der Frankfurter Tafel eine ältere, im Elsaß entstandene Komposition überliefert ist, die ihrerseits auf ein Vorbild zurückging, von dem sich auch Schongauer anregen ließ, oder die selbst dieses Vorbild war.

Auf den Altarflügeln aus dem Holbein-Kreis stellt die Kreuzaufrichtung nur eine untergeordnete Hintergrundszene dar, in der Nürnberger Komposition aber ist sie die Mitte eines kleinen Altärchens. Analog dazu vermutet Rose auch in dem von ihr postulierten Vorbild der Städels-Tafel ein Triptychon mit der Kreuzaufrichtung in der Mitte, den beiden anderen Szenen auf den Flügeln.³⁴ Obgleich senkrechte Zäsuren zwischen den einzelnen Szenen der Frankfurter Tafel tatsächlich klar erkennbar sind, wird man eine solche Rekonstruktion jedoch nicht so selbstverständlich annehmen können: Insbesondere die fächerförmige Anordnung der Kreuze widerspricht m. E. einer Aufgliederung in Flügel und Mittelteil. Weitere Szenen, etwa auf Flügeln, können dem nicht chronologisch geordneten Bild ebenfalls kaum angeschlossen werden. Die Auswahl der drei fast gleichberechtigte nebeneinander gestellten Szenen ist im überkommenen Bestand allem Anschein nach einmalig; für ein Altarbild erschiene sie höchst ungewöhnlich. Mehr als bei der Kreuzigung selbst, der Erlösungstat, wird hier das Leiden Christi betont, der seinen Peinigern ausgeliefert ist, ohne daß die Freunde in seiner Nähe wären. In ebendiesem Kontext paßt auch, daß Christus „wie das Fell einer Trommel“ auf das Kreuz gespannt wird – ein etwa von Thomas a Kempis betonter Umstand.³⁵ Zumindest die ursprüngliche Darstellung dürfte daher mit der Passionsmystik in Zusammenhang stehen, die sich in das breit geschilderte Leiden Christi versenkte, und eben in den kirchlichen Kreisen Straßburgs spielte die mystische Hinwendung zur Passion im 15. Jahrhundert offenbar eine große Rolle.³⁶ Möglicherweise besaßen die Frankfurter Tafel und ihr postuliertes Vorbild eine ähnliche Funktion wie die auch als großformatiges Wandbild vorkommende Darstellung der „Sieben Fälle Christi“ oder eine im Osnabrücker Dom befindliche, 1515 datierte Tafel mit Christus, der dreimal simultan in seiner Pein am Ölberg gezeigt wird.³⁷ Angesichts des breiten Formats und der Komposition, die die Figuren in starkem

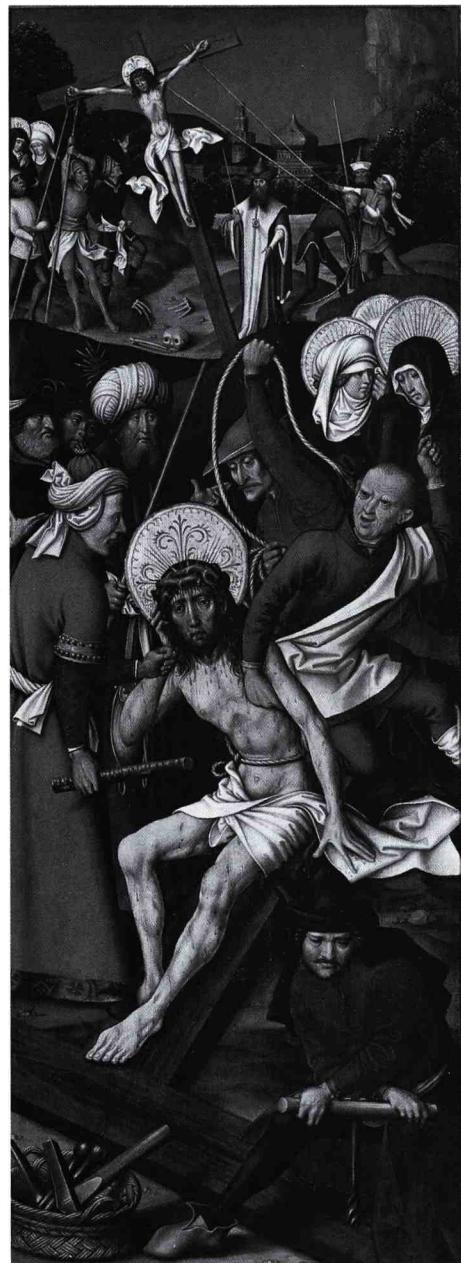


Abb. 371: Maler aus dem Umkreis Hans Holbeins d. Ä., Altarflügel, Christus in der Rast und Kreuzaufrichtung, Montreal, Musée des Beaux-Arts

Maße über die Fläche verteilt, wäre es sogar denkbar, daß es sich bei dem „Original“ um ein Wandbild gehandelt haben könnte. Vielleicht diente die Komposition aber auch als Epitaph, ähnlich etwa dem Schaffhausener Jünteler-Epitaph von 1449 mit den im Breitformat geschil-

³⁴ ROSE (1976), S. 83, DIES. (1977), S. 138; dieses hypothetische Triptychon schreibt sie Schongauer zu.

³⁵ Thomas zufolge wurde Christus wie ein Trommelfell längs und quer aufs Kreuz gespannt, Thomas Hemerken a Kempis (...) Opera omnia, Pohl (Hg.), Bd. V, S. 114, 11,17–19; vgl. James H. MARROW, Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance, Kortrijk 1979, S. 165.

³⁶ Vgl. LORENTZ (wie Anm. 24); MARROW (wie Anm. 35).

³⁷ Zu einem Wandbild der „Sieben Fälle“ vgl. Angelica DÜLBERG, in: Ausst. Kat. Zeit und Ewigkeit. 128 Tage in St. Marienstern, Erste Sächsische Landesausstellung, Kloster Marienstern 1998, S. 122f, zum Osnabrücker Bild vgl. Hans Georg GMELIN, Spätgotische Tafelmalerei in Niedersachsen und Bremen, München 1974, S. 242–244, Nr. 61; diese riesige Darstellung misst 201 x 325 cm.

derten Szenen der Kreuztragung und der Kreuzigung,³⁸ wofür die Anwesenheit von Wappen sprechen könnte.

Bemerkenswert ist schließlich der Unterschied der beiden Wappenpaare, von denen das obere nicht nur in Größe, Form und Plazierung abweicht, sondern auch mittels Blattgold und Blattsilber gebildet ist, während das Gold bei den beiden unteren Wappen mit gelber Farbe gemalt ist. Eben diese unteren Wappen lassen sich, im Gegensatz zu den oberen, nur unter Vorbehalt bzw. gar nicht identifizieren. Zudem wurden sie auf die bereits fertiggestellten Wiesenstreifen gemalt und könnten daher spätere Ergänzungen sein. Vielleicht waren zunächst nur die aufwendigeren oberen Wappen eines Straßburger Auftraggeberpaars vorhanden, wohingegen die unteren, in der elsässischen Metropole nicht recht nachweisbaren erst in Frankfurt angebracht wurden – hier sind sie jedoch gleichfalls nicht zu belegen. Ebensowenig ließ sich bislang eine Zuordnung der Wappen Müg und Hohenburg zu einzelnen Mitgliedern der fraglichen Familien oder deren mögliche Verbindungen untereinander ermitteln.

S.K.

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 218; 1966, S. 81; 1971, S. 41; 1987, S. 74

- 1858 Ph. Friedrich GWINNER, Über zwei Ölgemälde im Sitzungszimmer des allgemeinen Almosenkastens, in: Mittheilungen an die Mitglieder des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde in Frankfurt a. M. 1, Nr. 1, 1858, S. 47–50, hier S. 49f
- 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. 58–60
- 1881 H. GROTEFEND, Die Gemälde im städtischen historischen Museum, in: Mittheilungen des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde in Frankfurt a. Main 6, 1881, S. 253f
- 1892 R. FRONING, Frankfurter Passionsspiele, Einleitung, in: Das Drama des Mittelalters II (Joseph Kürschner [Hg.], Deutsche Nationalliteratur, 14), Stuttgart 1892, S. 325–339, hier S. 338f
- 1900 Henry THODE, Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passionsscenen, II, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 21, 1900, S. 59–74, 113–135, hier S. 121, 128
- 1923 Heinrich WEIZSÄCKER, Die Kunstschatze des ehemaligen Dominikaner-Klosters in Frankfurt am Main, München 1923, S. 250
- 1932 Kurt BAUCH, Dürers Lehrjahre, in: Städels Jahrbuch 7/8, 1932, S. 80–115, hier S. 105, Ann. 26, Abb. 81
- 1934 Olga KOSELEFF, Die Ikonographie der Passionsmomente zwischen der Kreuztragung und dem Tode Christi, in: Het Gildeboek (Orgaan van het St. Bernulphus-Gilde) 17, 1934, S. 34–58, 85–105, hier S. 87f, Abb. 35
- 1957 PRINZ, S. 72
- 1974 Patrik REUTERSWÄRD, Den onde rövarens sår (dt. Zusammenfassung: Die Wunden des bösen Schächters), in: Bild och betydelse. Föredag vid det 4. Nordiska symposiet för ikonografiska studier, Kvarnträsk, 19.–22. Augusti 1974, Åbo 1976, S. 237–248, hier S. 239f, 247, Abb. 4, 5
- 1976 Patricia Rose, Wolf Huber and the Iconography of the Raising of the Cross, in: Print Review 5, 1976 ('Tribute to Wolfgang Stechow'), S. 131–141, hier S. 137–139, Abb. 4
- 1977 Patricia Rose, Wolf Huber Studies. Aspects of Renaissance Thought and Practice in Danube School Painting, New York/London 1977, S. 78f, 81–83, 89, 282, Appendix B, Nr. 1–H, Abb. 44
- 1979 Gertrud ROTH, Landschaft als Sinnbild. Der sinnhafte Charakter von Landschaftselementen der oberdeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts (Diss.), Köln/Wien 1979, S. 145–147, 243f, Kat. Nr. 184
- 1985 Fedja ANZELEWSKY, Eine Gruppe von Malern und Zeichnern aus Dürers Jugendjahren, in: Jahrbuch der Berliner Museen 27, 1985, S. 35–59, hier S. 55f
- 1996 Stefan ROLLER, Der Meister der Karlsruher Passion und seine Wirkung, in: Ausst. Kat. Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik, Ostfildern-Ruit 1996, S. 149–171, hier S. 165–168
- 1999 Bodo BRINKMANN in: Brinkmann, Sander, S. 20f, 68, Tf. 171

38 Zum Jünteler-Epitaph vgl. MUSEUM ZU ALLERHEILIGEN SCHAFFHAUSEN. Katalog der Gemälde und Skulpturen, Schaffhausen 1989, S. 28f, Nr. 1 (Peter Jezeler).

MEISTER BM

tätig am Oberrhein um 1500–1520

GEBURT CHRISTI

Inv. Nr. SG 444

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Eiche (*Quercus sp.*), 38,3 (± 0,1) x 23,8 (± 0,1) x 0,7 (± 0,1) cm

1 Brett mit vertikal verlaufender Maserung

Malfläche:

37,8 (± 0,2) x 23,6 (± 0,1) cm, Malkanten allseitig erhalten

Zustand der Malerei:

insgesamt gut. Am oberen Bildrand zahlreiche Retuschen und Übermalungen, punktuelle Retuschen über die gesamte Bildfläche verteilt, besonders im Marienmantel. Der Nimbus Mariens ist in pastos aufgetragener brauner und gelber Farbe plastisch als dünner Ring ausgeführt, der seine ursprüngliche Vergoldung verloren hat. Im roten Stoff, im Leib des Ochsen und in der Hintergrundslandschaft sind die obersten Lasuren teilweise verputzt. Der ungleichmäßig reduzierte Firnis ruft den trüben Eindruck in den Holztönen hervor.

Rückseite des Bildträgers:

allseitig ca. 1 cm breit abgefast, braun gebeizt. Unten ein kleiner Klebezettel, darauf handschriftlich „Inv. Nr. 7372“

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Unter der zum Teil recht pastos aufgetragenen Farbe war fast überall eine ausführliche Unterzeichnung sichtbar zu machen (Abb. 373). Insbesondere die Draperien sind bis in die Details der Faltenführung hinein präzise vorbereitet worden. Summarischer sind die Köpfe der Figuren angelegt. Hier umreißt der Maler nur den Kontur und notiert mit flüchtigem Strich Haarsatz und Augen, die letzteren bei der Muttergottes und den Hirten mit charakteristischen Kreisen von der Größe der gesamten Augenhöhle. In der Ausführung ist das Mariengesicht dabei gegenüber der Unterzeichnung leicht nach links versetzt. Auch die Balkenkonstruktion des Stalls ist mit geraden Linien vorgezeichnet. Offensichtlich gehören zu dieser auch die mehrfach ansetzenden parallelen Vertikalen, die senkrecht über dem Kopf des hintersten Hirten unter See und Him-

mel verlaufen. Sie zielen auf eine ebenso vorgezeichnete Schwelle, die im Winkel des Durchblicks auf den Stall führt. Der Entwerfer hat hier also mit einem anderen räumlichen Abschluß der Stallkonstruktion zur Linken experimentiert.

Eine dendrochronologische Datierung ist derzeit nicht möglich.

BESCHREIBUNG

Der Blick des Betrachters fällt in einen vorn offenen, längs-oblungen Stall, der unter einem weit nach rechts verschobenen Fluchtpunkt gesehen ist. Infolgedessen ist die rechte Seitenwand vom Bildrand abgeschnitten, und nur in der oberen Ecke ragt ein Stück der rechten Dachhälfte ins Bild. Von der linken Seitenwand ist im äußersten Vordergrund, tief verschattet, ein Streifen der Wandverschalung auszumachen. Ansonsten beschränkt sich auch diese Außenwand auf den Dachbalken und eine hüfthohe Brüstung, die bis in die hintere Raumecke durchlaufen. Eine Querstrebe verbindet den Dachbalken mit dem Eckpfosten. Auf dem Balken liegen dünne, ungeschälte Birkenstämmme als Dachlatten, über die in ungleichmäßigen Büscheln grünliches Stroh gebreitet ist, das seitlich und hinter dem Giebel herabhängt. Die rückwärtige Stirnwand des Stalls besteht aus einigen Balken Fachwerks, die einst mit Brettern ausgefacht waren. Ein Vertikalbalken trennt das rechte Drittel ab, das wie eine Türöffnung gänzlich freisteht. Aber auch links davon sind die Planken der Füllung abgesplittet und erlauben malerische Durchblicke ins Freie.

In dieser luftigen Unterkunft kniet die Muttergottes nach links und ein wenig schräg nach vorn gewandt vor einer rechteckigen Krippe aus Stein. Sie trägt ein weites dunkelblaues Kleid, das sich an ihrer rechten Seite in einem üppigen Faltenkeil staut und vorne rechts in einer langen Schlepppe ausläuft, die ihre Beinstellung völlig verunklärt. Mit vor der Brust überkreuzten Armen verehrt die Muttergottes das Jesuskind, das in dieser Krippe liegt. Es ist auf Stroh und auf zwei Stofflagen gebettet; ein langes rotes Tuch verläuft nach rechts über den Krippenrand hinweg bis unter die Schleppen des Mariengewands, ein

kleineres weißes Tuch ist rings um das Neugeborene drapiert. Unmittelbar hinter Maria sind Ochs und Esel zu sehen, die bildparallel und eng hintereinander gestaffelt am Boden liegen. Der Ochse hat den Kopf nach vorn gewendet und blickt zur Krippe hin, der Esel dreht seinen Kopf nur wenig und blinzelt mit einem Auge über den Kopf des Ochsen hinweg. In der linken unteren Bildecke ist im Schatten vor der Krippe ein Heufuder zu erkennen. Auf diesem ist der Kamm eines Rechens plaziert, dessen Stiel im äußersten Vordergrund schräg über das Bild bis fast in die rechte Ecke verläuft. Zusammen mit einigen Ge steinsblöcken am rechten Rand bildet dieses Motiv eine Schranke, die den Bildraum nach vorne hin begrenzt. Links im Vordergrund drängen drei Hirten von außen an die Brüstung des Stalles heran. Der älteste von ihnen trägt über seinem roten Rock einen leuchtend grünen Mantel und hat einen fast kahlen Schädel. Mit gefalteten Händen beugt er sich frontal über die Brüstung, seinen gelblich schimmernden Hut und einen langen, bizarr gekrümmten Ast als Hirtenstock hat er dabei unter den linken Arm geklemmt. Über seine linke Schulter beugt sich ein jüngerer Gefährte mit braunem Haar nach vorn, der in der linken Hand ein Horn hält und die rechte dem älteren Vordermann auf die rechte Schulter legt. Oberhalb dieser beiden Figuren kommt hinter dem vordersten Wandstreifen der Profilkopf eines weiteren Hirten in einer roten Gugel zum Vorschein; zu ihm gehören auch die gefalteten Hände, die vor dem ältesten Hirten seitlich hinter der Wand hervorragen. Seltsam abwesend starrt dieser dritte Hirte in den Raum; als einziger der Anwesenden scheint er keine Notiz vom Christkind zu nehmen.

Hinter den Hirten schweift der Blick des Betrachters durch eine weitläufige Winterlandschaft. Sie setzt am linken Bildrand mit einem steil aufragenden braunen Felsen ein, der nur auf der Spitze eine Schneehaube trägt. Daneben führen blaugrüne Erhebungen weiter in die Bildtiefe, die durch einen bereits merklich verkleinerten kahlen Baum abmeßbar wird. Hinter ihnen breitet sich die weite Fläche eines vereisten Gewässers aus, die in zartem Rosaton den Schein der Morgensonnen reflektiert. Am Horizont markiert ein blauer Streifen das weit entfernte jenseitige Ufer, das auf der rechten Seite näher heranrückt. Dort fällt unser Blick über eine Bucht hinweg, die bis an den rechten Bildrand reicht, auf eine weit nach links in das Gewässer hineinreichende Landzunge am anderen Ufer. Weil die Malerei in dieser Partie bis auf die Untermalung verputzt ist, zeichnen sich nur noch schemenhaft die Angaben einiger Häuser ab; offenbar sollte eine Stadt die Küste einnehmen. Diesseits der Bucht setzt eine schneedeckte Hügellandschaft ein, durch die sich ein schmut-

ziggelber Weg windet. Drei kahle Bäume in der Ferne und ein größerer, gleichfalls unbelaubter Baum kurz hinter dem Stall lassen dabei die Entfernung deutlich werden. Eine Gruppe aus drei Figuren schreitet auf dem Weg heran, die fast die Höhe des vorderen Baumes erreicht hat. Vorneweg geht ein bärtiger Mann im roten Rock, der von zwei Frauen in gelbgrünen bzw. dunkelblauen Mänteln begleitet wird. Es ist Joseph, der die zwei Hebammen Salome und Zelomi geholt hat:¹ Das Motiv stammt aus den apokryphen Berichten des Pseudo-Jacobus und des Pseudo-Matthäus und fand von dort Eingang in die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine; alle drei Texte waren im Spätmittelalter weitverbreitet.² Dieser Überlieferung nach waren bei der Geburt Christi zwei Hebammen zugegen, von denen die eine, Salome, die Jungfräulichkeit Mariens bezweifelt und die Muttergottes untersuchen will. Zur Strafe für ihre Ungläubigkeit verdorrt ihr die Hand, und erst als ein Engel erscheint und sie anweist, das Jesuskind zu berühren, wird sie geheilt. Das Kernstück der Legende wird in der spätgotischen Kunst relativ oft dargestellt;³ jedoch haben sich keine weiteren Darstellungen nachweisen lassen, auf denen die beiden Ammen erst herbeigeholt werden. Offenbar wird hier auf ein anderes Motiv, der Erzählung des Pseudo-Matthäus Wert gelegt. Der anonyme Autor betont nämlich, daß Maria im Moment der Geburt allein gewesen sei, und begründet dies damit, daß Joseph fortgegangen sei, um die Ammen zu holen.⁴ Es ist bezeichnend, daß eine alte Kopie bei ansonsten getreuer Wiederholung der Vorlage die beiden Frauen fortläßt: Offenbar ist das Motiv schon damals nicht mehr verstanden worden.

PROVENIENZ

1911	von A. S. Drey, München für die Sammlung Sigmaringen angekauft; dort Inv. Nr. 7372
1928	aus der Sammlung Sigmaringen für die Städtische Galerie erworben

KOPIE

anonym, 17. Jahrhundert (?), ohne Hebammen,
26,8 x 18,0 cm, deutscher Privatbesitz

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Martin Schongauer zugeschriebene Darstellung der Geburt Christi im Städel hat in der kunstgeschichtlichen Forschung einen zwiespältigen Eindruck hinterlassen.

1 Bereits von SCHILLING (1932) erkannt.

2 Vgl. Edgar HENNECKE u. Wilhelm SCHNEEMELCHER (Hgg.), Neutestamentliche Apokryphen. Bd. I: Evangelien, Tübingen³ 1959, S. 309f; Die LEGENDA AUREA des Jacobus de Voragine, übers. v. Richard Benz, Heidelberg⁸ 1975, S. 49.

3 Vgl. P. WILHELM u. Red., Art. „Geburt Christi“, in: LCI, Bd. 2, Sp. 96–100. Die bekanntesten Bildzeugnisse sind die Geburtstafeln des

Meisters von Flémalle im Musée des Beaux-Arts in Dijon und von Jacques Daret in der Madrider Sammlung Thyssen-Bornemisza; vgl. Hans BELTING u. Christiane KRUSE, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, S. 168f, Tf. 73, Abb. 82.

4 Vgl. SCHILLER (1966).



Abb. 372: Meister BM, Geburt Christi, Frankfurt, Städel



Abb. 373: Meister BM, *Geburt Christi*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

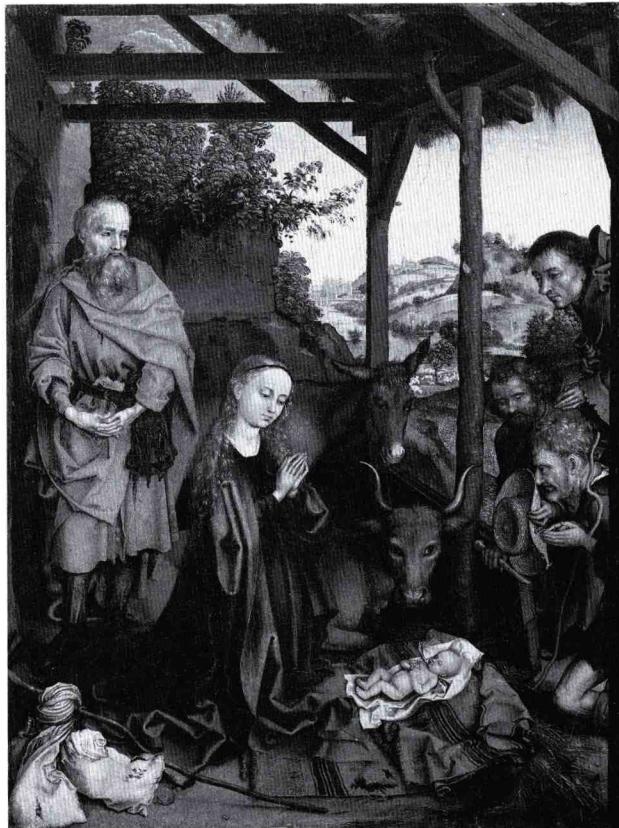


Abb. 375: Martin Schongauer, *Geburt Christi* Berlin,
Gemäldegalerie SMBPK

Abb. 374: Meister BM, *Geburt Christi*, Röntgenaufnahme,
Frankfurt, Städel

Max J. Friedländer hat 1922 das Bild erstmals mit Schongauer in Verbindung gebracht, es in die mittlere Schaffensperiode des Künstlers eingeordnet und auf den problematischen Erhaltungszustand hingewiesen.⁵ Die Kommentare aus der Zeit der Erwerbung fallen knapp, aber zunehmend optimistisch aus. Als Schongauer (mit Fragezeichen) war die Tafel 1928 im Städel ausgestellt.⁶ Wie selbstverständlich spricht hingegen Georg Swarzenski in seinem Erwerbungsbericht von einem Original Schongauers.⁷ Oswald Götz nimmt dieses Urteil nur leicht zurück, wenn er die Tafel als „eine der schönsten Erwerbungen“ preist, „die aus der engsten Umgebung Martin Schongauers stammt“.⁸ Auch Edmund Schilling behandelt das Bild 1932 ohne Wenn und Aber als spätes Werk Schongauers, in dem dieser zum ersten Mal eine winterliche Christnacht dargestellt habe.⁹

Dabei hatte schon Franz Rieffel in seinem 1924 erschienenen Bericht über die Sigmaringer Sammlung Vorbehalte gegen die Zuschreibung geltend gemacht: „Die knauschelige Gewandung Mariens und Windel des Kin-

des gehen in ihrer wirren Musik über Schongauers vieltöniges Faltenspiel hinaus. Außer dieser lautesten Bildstelle ist alles helle fromme Winterstille.“¹⁰ Die beiden Autoren, die sich in der Folgezeit am ausführlichsten mit dem Maler Schongauer auseinandersetzen, schlugen in dieselbe Kerbe. Ernst Buchner qualifiziert das Bild in seiner Monographie von 1941 als eine „reichlich späte“ Kopie des 16. Jahrhunderts nach Schongauer ab:¹¹ „Daß bei ihm nicht Schongauer selbst als Maler in Frage kommen kann, beweisen die erweichte Formgebung und die marklose, schlaffe Modellierung, die sich besonders peinlich in dem ganz vernudelten Faltengekröse des Mariengewandes äußert.“ Dennoch meint er, daß die Tafel eine Komposition Schongauers überliefert, und er glaubt sogar, die Hand desselben Kopisten in einer zweiten Kopie nach Schongauer wiederzufinden: der einst im Brüsseler Kunsthandel aufgetauchten Wiederholung der Madonna im Fenster des J. Paul Getty Museums in Los Angeles. Das Urteil Julius Baums fiel 1948 ganz ähnlich aus: „Die in der Winterstimmung farbig sehr reizvolle Tafel ist in der

5 FRIEDLÄNDER (1922), S. 9.

6 KURZES VERZEICHNIS (1928), S. 7, Nr. 8.

7 SWARZENSKI (1928/29), S. 274.

8 GOTZ (1930), S. 4.

9 SCHILLING (1932), S. 52.

10 RIEFFEL (1924), S. 62.

11 BUCHNER (1941), S. 110f.

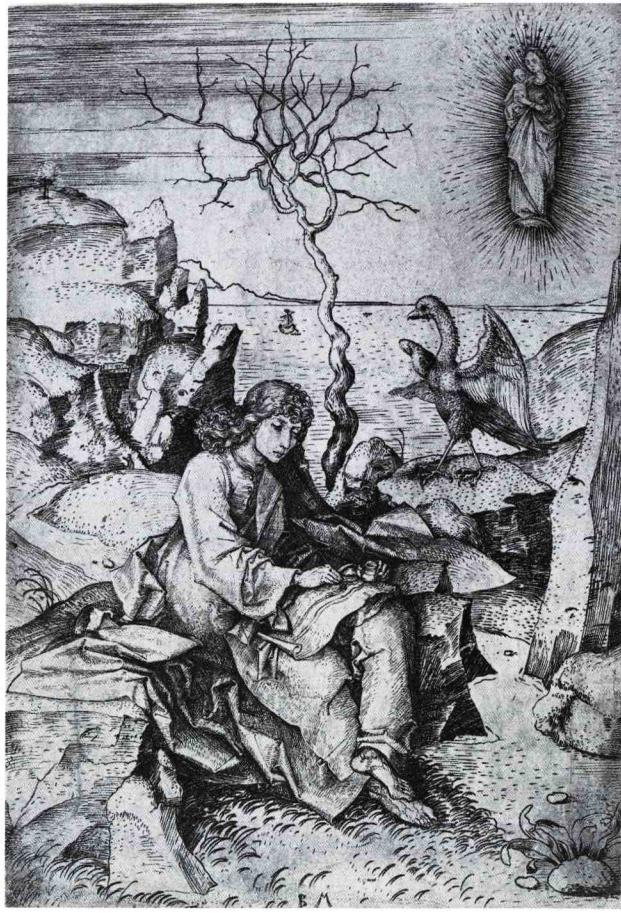


Abb. 376: Meister BM, Johannes auf Patmos, Kupferstich, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK

Behandlung der Gesichter und Gewänder zu flau, um als eigenhändig gelten zu können; vielleicht ist sie eine alte Wiederholung nach einem verlorenen Werke Schongauers.¹² Alfred Stange hat das Bild dann in dem entsprechenden Band seiner „Deutschen Malerei der Gotik“¹³ nicht einmal mehr diskutiert, sondern führt es nur im „Kritischen Verzeichnis“ unter den Kopien nach verlorenen Werken Schongauers an.¹⁴ Demgegenüber erwähnt Bruno Bushart es 1959 ohne nähere Begründung als Werk Schongauers.¹⁵ Charles Minott hat 1971 noch einmal sämtliche Einwände gegen Schongauers Autorschaft zusammengefaßt und treffend auf den Punkt gebracht.¹⁶ Er vermutet in dem Bild entweder eine Kopie nach einem verlorenen Original Schongauers oder die eigenständige Komposition eines Schongauer-Schülers, der mit den kleinformatigen Täfelchen des Meisters vertraut war. Im

Gegensatz zu diesen wird jedoch die Frankfurter Tafel von Hell-Dunkel-Kontrasten und von einer gewissen Leere bestimmt. Die quergelegte Harke im Vordergrund ist zwar ein Schongauersches Bildmittel, läßt aber hier den Betrachter stolpern (so Minotts sehr treffender Ausdruck), anstatt eine raumschaffende Folie zu bilden. Minott konstatiert die Abhängigkeit des Bildes von Schongauers Geburtsstich L. 4 (Abb. 378) einerseits und weist andererseits darauf hin, daß die sorgsam auskalkulierte Bildgeometrie des Stiches auf der Tafel verlorenginge. Schließlich beklagt auch er die „fussy complexity“ der Gewandbildung, welche dennoch dem „splendid naturalism“ der Winterlandschaft und damit dem „general charm of the painting“ keinen Abbruch tue.

DISKUSSION

Bei der Beschäftigung mit der Geburt Christi im Städel vermißt man schmerzlich eine aktuelle Bearbeitung des malerischen Œuvres Martin Schongauers; auch das Jubiläumsjahr 1991 hat trotz seiner diversen Aktivitäten diese Lücke nicht geschlossen.¹⁷ Bekanntlich existiert kein einziges gesichertes Tafelbild des Künstlers; dennoch hat sich seit langem ein Kernbereich von Gemälden herausgebildet, welche die *communis opinio* Schongauer zu erkennen. Unter diesen bieten sich für einen Vergleich mit der Frankfurter Tafel weniger die in Colmar erhaltenen Werke – die Madonna im Rosenhag, der Orliac-Altar und der Dominikaneraltar – an als vielmehr die drei kleinformatigen Täfelchen in Berlin (Abb. 375),¹⁸ München¹⁹ und Wien²⁰ mit Darstellungen der Geburt Christi bzw. der Heiligen Familie. Dabei stimmt die Berliner Geburt im Format fast exakt mit dem Frankfurter Gemälde überein, während die beiden Heiligen Familien um etwa ein Drittel kleiner ausfallen.

Der Vergleich macht zweierlei deutlich: Erstens schließen sich die drei Vergleichsstücke trotz beachtlicher Unterschiede in der Komposition und der Wahl des Beobachterstandpunkts von ihrer malerischen Behandlung her sofort zu einer Gruppe zusammen. Zweitens gehört das Frankfurter Stück zweifellos nicht zu dieser Gruppe. Ihm fehlt genau jener malerische Schmelz, der auf Schongauers Gemälden jeden einzelnen Bildgegenstand auszeichnet, jenes visuelle Interesse, das für ein bruchloses Aufgehen der Einzelformen in einer Gesamtform sorgt, und jenes milde, aber klare Bildlicht, das die Objekte umspielt und den Betrachter ständig neue Reize entdecken,

12 BAUM (1948), S. 76.

13 STANGE, DMG, Bd. 7.

14 STANGE (1970), S. 38f.

15 BUSHART (1959), S. 139.

16 MINOTT (1971), S. 30.

17 Dies vermerkt auch Albert CHÂTELET, *Le Colloque et l'année Schongauer*, in: *Le beau Martin. Études et mises au point. Actes du colloque organisé par le musée d'Unterlinden à Colmar les 30 septembre, 1er et 2 octobre 1991*, Colmar 1994, S. 337–341.

18 Gemäldegalerie SMBPK, Kat. Nr. 1629. 37,5 x 28 cm. Vgl. Henning

BOCK, Rainald GROSSHANS, Jan KELCH, Wilhelm H. KÖHLER u. Erich SCHLEIER, Gemäldegalerie Berlin. Geschichte der Sammlung und ausgewählte Meisterwerke, Berlin 1985, S. 50f m. Farabb.

19 Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1132. 26 x 17 cm. Vgl. Martin SCHÄWE, Alte Pinakothek München, München/London/New York 1999, S. 26 m. Farabb.

20 Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 843. 26 x 17 cm. Vgl. Wolfgang PROHASKA, Das Kunsthistorische Museum Wien. Die Gemäldesammlung, London/Florenz, S. 97 m. Farabb.



Abb. 377: Meister BM, Das Urteil König Salomos, Kupferstich, Frankfurt, Städelsches Kunstmuseum

ihn zugleich aber den Bildraum als unauflösliche Einheit empfinden läßt. Schongauer stellt seine Bildwelt als ein unendlich reiches, aber in sich geschlossenes Universum vor; der Maler des Städel-Bildes deutet an und weist über seine Bildwelt hinaus. Minotts knappe Analyse hat diesen entscheidenden Unterschied bereits treffend herausgearbeitet, der eine Zuschreibung an Martin Schongauer verbietet.

Daß es sich bei der Tafel im Städel um eine Kopie nach einem verlorenen Gemälde Schongauers handelt, kann man aufgrund der gemäldetechnologischen Untersuchung ausschließen: Weil die ausgeführte Malerei in wichtigen Details von der Unterzeichnung abweicht, kann das Bild kaum ein verlorenes Original des Colmarer Meisters kopieren.

Wo und wann aber ist unser Bild entstanden? Wie der Abriß der Forschungsgeschichte zeigte, ist die Beurteilung der Städel-Tafel durch zwei Beobachtungen bestimmt worden. Die Wiedergabe der Winterlandschaft mit der zarten, rosafarbenen Tönung der Eis- oder Wasserfläche zur Linken wurde als Beleg für die Qualität des Werkes ins Feld geführt; die reiche, aber verworrene Faltenbildung

auf der rechten Seite der Marienfigur bot hingegen Anlaß zur Kritik. Beide Beobachtungen treffen zu und erfassen zweifellos augenfällige Merkmale des Bildes. Beide Phänomene sind aber bislang nur als Qualitätsmerkmal, bzw. als Merkmal mangelnder Qualität, begriffen worden; gefragt wurde nicht, ob sie etwas über die Entstehungszeit der Malerei aussagen. Das ist nun tatsächlich der Fall. Betrachtet man die Hintergründe des Berliner oder des Münchener Täfelchens, so blickt man jeweils auf eine sommerliche Landschaft, die sich unter einem kristallklaren Himmel ausbreitet. Aber nicht nur auf Schongauers Werken herrscht diese klare eindeutige Sommerstimmung vor, sondern überhaupt in der altdeutschen Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Gelegentlich experimentieren die Maler zwar mit der Darstellung der auf- oder untergehenden Sonne; doch führen diese Versuche stets zu farbensprühenden, dramatischen Himmeln in Gelb oder Orange, nicht zu einem so zarten Kolorit wie auf unserer Tafel.²¹ Und auch die früheste Winterlandschaft der deutschen Kunst auf der Geburt Christi vom Meister der Münchener Marientafeln²² hat mit der Tafel im Städel wenig mehr gemein als das Vorkommen von

²¹ Vielleicht das früheste Beispiel beim Meister des Albrechtsaltars auf der Verkündigung an Joachim vom sog. kleinen Albrechtsaltar; vgl. Floridus RÖHRIG (Hg.), Der Albrechtsaltar und sein Meister, Wien 1981, Tf. 30.

²² Zürich, Kunsthaus, Inv. Nr. 2312; farbig abgebildet bei Heinrich Theodor MUSPER, Altdeutsche Malerei, Köln 1970, S. 120, Nr. 32.



Abb. 378: Martin Schongauer, *Geburt Christi* (L. 4), Kupferstich



Abb. 379: Unbekannter Meister (nach Schongauer?), *Geburt Christi*, Federzeichnung, Erlangen, Universitätsbibliothek

Schnee auf beiden Bildern. So verhaltene Zwischentöne, wie sie in der rosa schimmernden Wasser- oder Eisfläche auf der linken Seite der Städela-Tafel anklingen, kommen eben erst später, im frühen 16. Jahrhundert vor. Das Berliner Kupferstichkabinett besitzt beispielsweise ein Aquarell Wolf Hubers von 1522, welches in der stofflichen Auflösung der Bildgegenstände im Hintergrund zugunsten eines koloristischen Stimmungswertes ähnlich weit geht.²³ Bei Lucas Cranach, etwa in der Leipziger Fassung der ruhenden Quellnymphe, die 1518 datiert ist,²⁴ begegnen wir nicht mehr in Gelb und Orange funkeln, sondern zart rosa getönten Sonnenaufgängen. An den Anfang des 16. Jahrhunderts weist die von Rieffel mit Recht gepriesene „Winterstille“ des Frankfurter Täfelchens; aber genauso gehört auch der undisziplinierte und teilweise zur abstrakten Form erstarrte Faltenstil in diese Periode.

Markante Eigenarten des Frankfurter Bildes kehren nun auf den Kupferstichen des Monogrammisten BM wieder. Als Beispiel sei der Stich mit dem Evangelisten Johannes auf Patmos herangezogen (Abb. 376).²⁵ Mit der außerordentlich Tiefenerstreckung der Wasserfläche und den am Horizont aufscheinenden schmalen Landzungen, sowie den rahmenden Felsformationen, die zu beiden Seiten aufragen, ist das Blatt ähnlich komponiert wie die Frankfurter Tafel. Der ornamental gewundene, kahle Baum mit stark verästelter Krone aus dem Frankfurter Bild kehrt im Mittelgrund des Stiches wieder; das Gestein weist hier wie dort merkwürdig glatte und leicht konkave Bahnen auf, so als habe es ein Bildhauer mit dem Hohleisen bearbeitet. Das üppig bemessene Manteltuch steht bei dem Evangelisten wie bei der Frankfurter Muttergottes in knitterigen Bäuschen vom Körper ab und ist wie eine Decke neben der Figur auf dem Boden ausgebreitet; die hartbrüchigen, gewundenen Faltenverläufe wirken künstlich und gesucht. Eine noch direktere Parallel zu der markanten Schürzenform, die das Mariengewand auf der Städela-Tafel ausbildet, bietet der große Stich vom Meister BM mit dem Urteil Salomos (Abb. 377).²⁶

Obwohl der Meister BM mit seinem Johannes-Stich letztlich nur den themengleichen Kupferstich Martin Schongauers (L. 60) spiegelbildlich variiert, ist keine dieser Eigenarten auf dem Vorbild anzutreffen. Bei Schongauer ist der Baum belaubt; den Felsen wie auch den Falten fehlen die manieristischen Formeln. Wenn sich in den Abweichungen vom Vorbild also der persönliche Stil des Meisters BM ausdrückt, dann dürfte dieser Künstler auch die Geburtstafel im Städela geschaffen haben. Dabei lehnte er sich wiederum eng an sein großes Vorbild an; denn wie

23 Vgl. Hans MIELKE, Ausst. Kat. Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik, Berlin 1988, S. 322f, Nr. 208 m. Farabb.

24 S. Werner SCHADE, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1983, Tf. 97.

25 L. 8. Zum Künstler vgl. Max LEHRS, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, Bd. 6, Wien 1927, S. 64–83; Jane C. HUTCHISON, The Illustrated Bartsch, Bd. 9,2: Early German Artists, New York 1991, S. 347–362.

26 L. 1; vgl. ibid. S. 349.

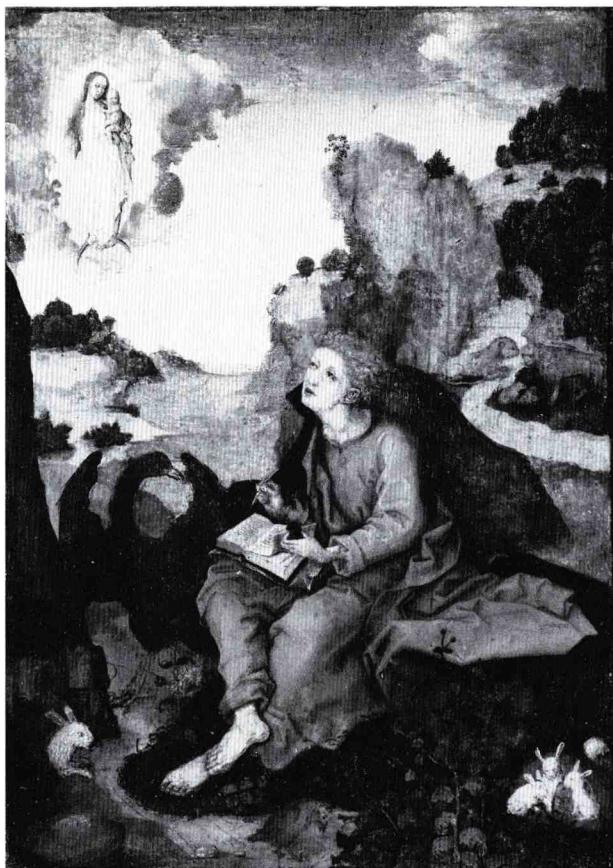


Abb. 380: Meister BM, Johannes auf Patmos, Würzburg, Martin von Wagner-Museum

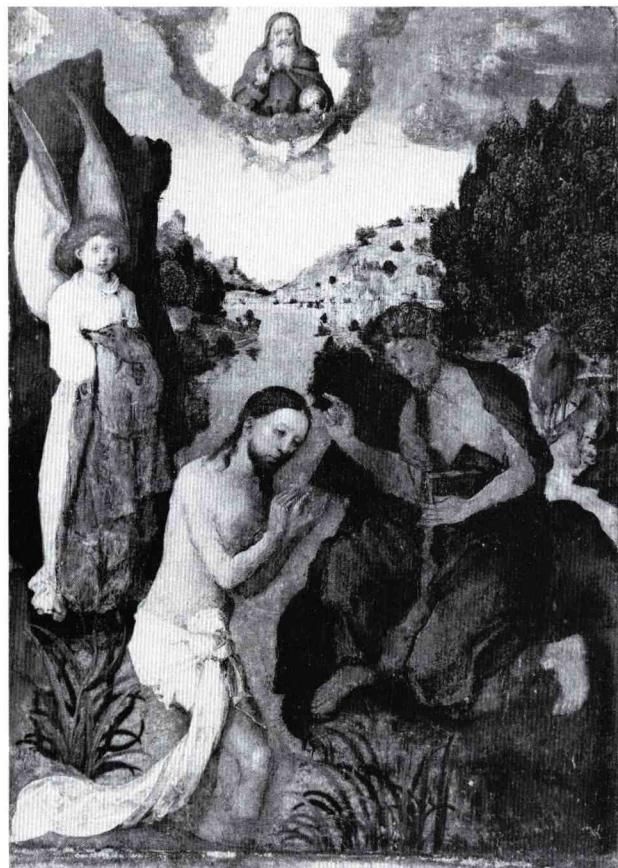


Abb. 381: Meister BM, Taufe Christi, Würzburg, Martin von Wagner-Museum

Minott bereits bemerkt hat, übernahm der Maler die Hauptfigur der Muttergottes mit den vor der Brust gekreuzten Armen, ebenso Arm- und Beinhaltung des Christkinds von Schongauers Geburtsstich L. 4 (Abb. 378).²⁷ Zugleich ist auf dem Stich ein weiterer zentraler Bildgedanke vorgebildet, nämlich die Figur des Joseph im Hintergrund, der mit einer der Hebammen den Weg zum Stall heraufgestapft kommt. Die Hirten verdanken motivisch Schongauers zweitem Geburtsstich L. 5 viel.²⁸ Dort kommt der Hirte mit dem Trinkhorn vor, der eine ähnliche Kapuze trägt wie der im Profil gesehene Hirte der Frankfurter Tafel. Ein zweiter schaut ihm seitlich über die Schulter, so wie das die beiden Hirten in Frankfurt tun. Den bizarr gekrümmten Stock hat sich dann wiederum auf dem Berliner Täfelchen ein Hirte ähnlich unter den Arm geklemmt wie der vorderste Hirte in Frankfurt. Auf einige weitere Motive sei noch hingewiesen, die mittelbar von der Berliner Geburt Christi herzurüren scheinen: die Schräglage des von einem Heubündel gestützten Christkinds; das große rote Tuch (in Berlin ist es eine Art Teppich), das jeweils bis unter das Mariengewand reicht; die Anordnung von Ochs und Esel, die in Frankfurt sei-

tenverkehrt übernommen wurde (man beachte beide Male die beiden unterschiedlich aufgestellten Ohren des Esels).

Insgesamt gesehen, überrascht die Vertrautheit des Monogrammist BM mit Schongauerschen Bildgedanken durchaus. Zweifellos hat er mehr als bloß die weitverbreiteten Stiche des Meisters gekannt, war ihm Werkstattmaterial zugänglich. Daß Künstler aus Schongauers Umkreis nicht müde wurden, seine Bilderfindungen weiterzuentwickeln, lehrt das erhaltene Zeichnungsmaterial. Gerade das Thema der Geburt wurde dabei anscheinend immer wieder aufs neue durchdekliniert; hier gibt es die meisten Variationen und freien Kopien, hinter denen man Schongauersche Originale vermutet.²⁹ Als Zwischenstufe zwischen dem Vorlagenmaterial Schongauers und dem Frankfurter Täfelchen wird man sich eine solche Zeichnung vorstellen dürfen wie die Erlanger Geburt Christi (Abb. 379).³⁰ Dort redigiert ein Zeichner aus der Schongauer-Nachfolge das Thema in einer Weise, die einige Züge des Frankfurter Bildes vorwegnimmt. Ochs und Esel, um mit dem zuletzt genannten Motiv zu beginnen, sind gegenüber der Berliner Tafel bereits seitenverkehrt und werden enger zu-

27 Vgl. Ausst. Kat. DER HÜBSCHE MARTIN. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491), Colmar 1991, S. 274f, Nr. K. 12.

28 Vgl. ebd., S. 260f, Nr. K. 6.

29 Vgl. WINZINGER (1962), S. 99–102, III, Abb. 74–77, 107–108.

30 Ebd., S. 101f, Abb. 77.

sammengerückt, ohne daß die gefundene Lösung wirklich befriedigte. Vor allem aber ist die steinerne Krippe eingeführt worden, für die wir bislang kein Vorbild benennen konnten,³¹ und die Anordnung der Muttergottes wie auch der Tiere um dieses Lager des Kindes entspricht bereits der Komposition des Frankfurter Gemäldes.

Ernst Buchner hat dem Monogrammisten BM bereits zwei Täfelchen im Martin von Wagner-Museum in Würzburg zugewiesen, die leider stark verputzt sind (*Abb. 380, 381*).³² Sie gehen ebenfalls vorzüglich mit der Frankfurter Geburt überein. Der Mantel des Evangelisten Johannes (*Abb. 380*) ist in dem gleichen milchigen Hellrot gehalten wie das Tuch in der Krippe auf der Geburt. Die seltsamen Schlitzaugen des im Profil gesehenen Hirten dort kennzeichnen auch das Gesicht des Herrn in der Würzburger Taufe Christi (*Abb. 381*); das knabenhafte, rundliche Gesicht des Engels, der dort im Hintergrund das Kleid Jesu hält, kehrt bei dem jüngsten der drei Hirten in Frankfurt wieder. Auch hegt der Maler auf allen drei Bildern eine Vorliebe für etwas penetrant wirkende Repousséormotive wie Felsblöcke oder große Pflanzenbüschel unmittelbar am Bildeingang. Die Frankfurter Geburt Christi erweitert das malerische Œuvre dieses beachtenswerten Kleinmeisters, in dem Max Lehrs den talentiertesten Schüler Martin Schongauers sah,³³ in erstaunlicher Weise als frühes Beispiel einer sensibel wiedergegebenen Winterlandschaft.

B.B.

LITERATUR

Verz. 1966, S. 109; 1971, S. 54; 1987, S. 93

- 1922 Max J. FRIEDLÄNDER, Martin Schongauer, Leipzig 1922, S. 9
- 1924 Franz RIEFFEL, Das fürstlich hohenzollernsche Museum zu Sigmaringen. Gemälde und Bildwerke, in: Städels-Jahrbuch 3/4, 1924, S. 55–74, hier S. 62, Tf. XXI
- 1928 KURZES VERZEICHNIS, S. 7, Nr. 8
- 1928/29 Georg SWARZENSKI, Der Verkauf der Sigmaringer Sammlung, in: Zeitschrift für bildende Kunst 63, 1928/29, S. 268–277, hier S. 274
- 1930 Oswald GOTZ, Berichte: Städelisches Kunstinstitut, Gemäldegalerie, in: Oberrheinische Kunst 4, 1930, S. 4–6, hier S. 4
- 1932 Edmund SCHILLING, Martin Schongauer. Die heilige Familie mit den Hirten, in: Meisterwerke alter Malerei im Städelischen Kunstinstitut, Frankfurt a.M. 1932, S. 50–52, Abb. S. 50
- 1941 Ernst BUCHNER, Martin Schongauer als Maler, Berlin 1941, S. 110f, 182f, Nr. 1, Abb. 65
- 1948 Julius BAUM, Martin Schongauer, Wien 1948, S. 60, 76, Abb. 180
- 1959 Bruno BUSHART, Studien zur altschwäbischen Malerei. Ergänzungen und Berichtigungen zu Stanges DMG 8, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 22, 1959, S. 133–157, hier S. 139, Abb. 9
- 1962 Franz WINZINGER, Die Zeichnungen Martin Schongauers, Berlin 1962, S. 102
- 1966 Gertrud SCHILLER, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 89
- 1970 STANGE, KV 2, S. 38f, Nr. 85
- 1971 Charles Ilsley MINOTT, Martin Schongauer, New York 1971, S. 30, Abb. 10
- 1999 Bodo BRINKMANN, in: Brinkmann, Sander, S. 18f, 60, Tf. 135

31 Das Motiv kommt wahrscheinlich aus den Niederlanden; vgl. die nächtliche Geburtsdarstellung von Geertgen tot Sint Jans in der National Gallery, London.

32 BUCHNER (1940), S. 161–164, Abb. 94–95; STANGE, DMG, Bd. 7 (1955),

S. 25, Abb. 43; STANGE (1970), S. 42, Nr. 115; Volker HOFFMANN u. Konrad KOPPE, Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg. Gemäldekatalog, Würzburg 1986, S. 123f, Nr. 311–312.

33 LEHRS (wie Anm. 25), S. 64–83.

IMITATOR MARTIN SCHONGAUERS

MADONNA MIT KIND IN EINEM FENSTER

INV. NR. 1214

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Linde (*Tilia sp.*), 17,8 (± 0,1) x 11,8 (± 0,1) x 0,4 (± 0,1) cm
1 Brett mit vertikal verlaufender Maserung, leicht verwölbt, an der linken oberen Ecke ausgebrochen

Malfläche: 17,1 (± 0,1) x 11,3 (± 0,2) cm
Malkanten allseits erhalten, aber braun übermalt

Zustand der Malerei:

insgesamt gut. Kleine Fehlstellen in den Inkarnaten, im Schlangenkopf und im Apfel. Sehr dicker gelblicher Firnis

Rückseite des Bildträgers:

an den Rändern allseitig Reste von Papierstreifen, mit denen das Bild an einem früheren Rahmen befestigt war. Klebezettel mit Aufdruck „G“, darauf mit schwarzer Tinte: „1214“. Eine Inschrift vom Ende des 16. Jahrhunderts in schwarzer Tinte: „Hanc tabellam Martin[us] Schon pin... [ge]bat 1456“

Rahmen: modern

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Auf der Infrarot-Reflektographie (Abb. 383) zeichnen sich sehr partiell Spuren von Unterzeichnung vor allem im Madonnengewand ab: So sind etwa die Brüste Mariens konturiert, die Schlinge ihres Gürtels ist etwas größer als ausgeführt umrissen.

BESCHREIBUNG

Vor einem Hintergrund in bräunlichem Olivton fasst ein sandfarbener Steinrahmen einen Fensterausschnitt ein, in dem die Muttergottes in Halbfigur stehend als Kniestück erscheint. Bei der Rahmung fällt der Blick des Betrachters seitlich und unten zunächst am äußersten Bildrand auf die Außenwand einer Mauer, deren erhebliche Stärke dann an der Sohlbank und an den seitlichen Mauerquerschnitten der Laibungen ablesbar wird. Die Laibungen fluchten irritierend ungleichmäßig: Während der Fluchtpunkt der rechten Wand im oberen Bilddrittel in der Mitte liegt, ist die Wand auf der linken Seite überhaupt nicht zu sehen. Der Augenpunkt des Betrachters bleibt daher unklar.

In dem Fensterausschnitt erscheint formatfüllend die Gestalt der Muttergottes. Maria ist fast frontal gesehen,

unter leichter Wendung von Oberkörper und Kopf nach rechts. Mit dieser Drehung stellt sie den Bezug zum Christkind her, das sie mit der rechten Hand vorn an der Brust berührt, mit der zurückgenommenen linken hingegen leicht am linken Oberschenkel stützt. Das Kind bedarf solcher zarten mütterlichen Unterstützung durchaus; denn es steht rechts vorne in dem Fensterausschnitt, jedoch nicht etwa mit beiden Füßen auf der Sohlbank, sondern in recht labilem Stand auf einem Mantelzipfel Mariens, der über die dicke, grün-gelb schillernde Schlange gebreitet ist, welche sich über die volle Breite der Sohlbank ringelt und mit der Schwanzspitze links und ihrem Kopfende rechts nach vorn aus dem Fenster hinausragt. Im aufgesperrten Maul hält sie eine rot-gelbe Frucht, wohl einen Apfel als Verweis auf den Sündenfall. Scheinbar mühelos, fast tänzelnd steht der Christusknafe auf dem Reptil, das rechte Bein vorgestellt, das linke zurückgesetzt, mit auseinander gespreizten Füßen. Die rechte Hand hat er zum Segengestus erhoben, in der linken hält er eine gläserne, von einem Kreuz bekrönte Sphaira. Den en face gesehenen Kopf hinterfährt ein Kreuznimbus, der aus drei Strahlenbündeln besteht.

Während der Knabe vollständig nackt ist, erscheint Maria bis auf das Leinentuch an ihrem Halsausschnitt ganz in Blau gekleidet. Nicht nur ihr Rock und Innen- wie Außenseite ihres Manteltuchs sind in dieser Farbe gehalten, sondern auch die Kordel ihres Gürtels. Das blonde Haar, das füllig über ihre rechte Schulter fällt, kontrastiert damit ebenso wirkungsvoll wie die goldene Krone, die sie trägt und deren filigranes Goldschmiedewerk vor dem dunklen Hintergrund funkelt. Die Krone weist Maria ebenso wie das Szepter, das in ihrer linken Hand liegt, als Himmelskönigin aus.

Mittig auf der Wand unterhalb der Fenstersohlbank ist das Bild bezeichnet „M. Schoen. f 1456“.

PROVENIENZ

- | | |
|----------|--|
| 1868 | auktioniert mit der Sammlung des Münchner Künstlers Joseph Otto Entres (1804–1870) |
| 1869 | in der „Ausstellung von Gemälden älterer Meister im k. Kunstausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek“, München, Nr. 55 |
| vor 1892 | in der Sammlung des Städels-Administrators Moritz Gontard, Frankfurt am Main |
| 1892 | als Vermächtnis Gontards an das Städels |

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Von Anfang an hat die Forschung die kleine Tafel in Zusammenhang mit Schongauers Kupferstichen gebracht, diesen Zusammenhang jedoch jeweils unterschiedlich gedeutet. Alfred von Wurzbach führt das Bildchen 1880 lediglich bei der Besprechung des Stiches mit dem Christuskind als Erlöser als eine Replik desselben auf.¹ In seiner ausführlichen Antwort auf Wurzbachs Buch hat Ludwig Scheibler vier Jahre später diese Einschätzung präzisiert und das Bild in die Nachfolge Schongauers eingeordnet, wobei er allerdings auf die gegenteilige Meinung anderer Fachkollegen, namentlich Wilhelm von Bodes hinweist.² Heinrich Weizsäcker sprach dann in seinem Katalog von 1900 bereits den Verdacht aus, es könne sich um eine Nachahmung aus dem 17. Jahrhundert handeln.³ Dagegen verteidigte Edmund Schilling 1932 das Bild als Original Schongauers, in dem er die feine Beobachtungsgabe des Graphikers zu spüren meinte.⁴ Als Argument für eine Zuschreibung an Schongauer wertete er die Tatsache, daß das Täfelchen keinen der Kupferstiche zur Gänze und wörtlich wiederholt.

Dieser Ansicht sind dann die Verfasser der beiden wichtigen Monographien, die sich mit dem Maler Schongauer näher auseinandersetzen, mit großer Entschiedenheit entgegengetreten. Den Anfang machte 1941 Ernst Buchner mit folgendem Urteil: „In den tenebrosen Bezirk des Kunstkammerstücks führt uns eine artige, nicht ungeschickte, in zwei Exemplaren erhaltene Komilation (...) Eine rückwärts gerichtete, entwurzelte, manuell geschickte Kunst spielt mit den Formen der großen Vergangenheit und fügt sie zu artistischen Gebilden zusammen, denen Blut und Herz fehlt.“⁵ Ihm ist Julius Baum 1948 gefolgt, der die Tafel im Städel eine „Fälschung“ nennt und sie einem „geschickten Schongauernachahmer, wohl schon des 17. Jahrhunderts“ zuschreibt.⁶ Die bereits von Buchner erwähnte zweite Fassung, damals im Besitz der Kunsthändlung Böhler in München, zog Baum in seinem Abbildungsteil sogar dem Frankfurter Bild vor.⁷ Im Gegensatz zu Buchner und Baum, die das Frankfurter Bild für ein Pasticcio hielten, rechnete Alfred Stange es 1955 immerhin zu den Kopien, die verlorene Kompositionen Schongauers überliefern.

DISKUSSION

Die Tafel gehört einem spezifischen Typus von Andachtsbild an, der wohl tatsächlich im Umkreis Martin Schongauers formuliert worden ist und für den Ernst Buchner die treffende Bezeichnung „Madonna in der Mauer“ geprägt hat.⁸ Wesentliche Übereinstimmungen mit unserem

Bild weisen nämlich zwei ähnlich kleinformatige Tafeln auf, von denen sich eine im J. Paul Getty Museum in Los Angeles (*Abb. 384*), die andere als Leihgabe im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt befindet (*Abb. 385*).⁹ Auch dort erscheint jeweils vor schwarzem Hintergrund eine halbfigurige Muttergottes mit Kind in einem Steinrahmen, der einen Fensterausschnitt suggeriert. Ebenso wie auf dem Städel-Bild begrenzt die Rahmung den Ausschnitt nur auf drei Seiten, nicht aber am oberen Rand, sie gibt einen schmalen Streifen der Außenwand sowie Mauerquerschnitte von erstaunlicher Dicke an, und sie ist asymmetrisch unter einem seltsam verschobenen Fluchtpunkt gesehen. Beide Male wird die Nahaufnahme dadurch betont, daß die Figuren dicht an die Laibung heranrücken und ein Gewandzipfel bzw. das Kissen nicht nur über die Sohlbank ausgebreitet sind, sondern sogar vorne über diese ein wenig hinausragen.

Allerdings wird schon in den kompositorischen Grundzügen die überlegene Qualität des Darmstädter Bildes deutlich, das wir zunächst mit unserer Tafel vergleichen wollen. Unterstützt der dreieckige Zipfel dort die räumliche Vorstellungskraft des Betrachters auf unaufdringliche Weise, so wird diese bei der Madonna im Städel durch die förmlich aus dem Bild purzelnde Schlange geradezu vergewaltigt. Trotzdem mißlingt es dem Maler, das sich verjüngende Schwanzende des Reptils räumlich plausibel unterzubringen. Derselbe qualitative Abfall ist am Malstil zu beobachten. Sowohl in den Gesichtszügen der Madonna und des Kindes als auch in den Faltenwürfen ist die Formgebung hart und steif. Besonders befremdlich wirkt der Madonnenkopf mit seiner für Schongauer zu zylindrischen Grundform, der schematisch umrissenen Augenpartie und dem starren, unmittelbar auf den Betrachter gerichteten Blick der Madonna.

Auch hat schon Weizsäcker festgestellt, daß in unserem Bild mehrere Kupferstiche Martin Schongauers verwendet worden sind. Die Haltung der Muttergottes geht grundsätzlich auf die Madonnenfigur in der Krümme des Bischofsstabes zurück, den Schongauer gestochen hat.¹⁰ Man vergleiche insbesondere die Armhaltung und den Winkel ihrer rechten Hand. Das Christkind hingegen, gegenüber der Madonna im Bischofsstab auf unserer Tafel in die Frontale gedreht, folgt einem anderen Stich, der das Thema des segnenden Jesusknaben eigenständig behandelt (L. 81; *Abb. 387*). Der Maler übernimmt die Haltung des Kindes wörtlich in allen Einzelheiten bis auf den linken Arm, für den in der Komposition seines Bildes nicht genug Platz war. Prompt wirkt die Verkürzung des Unterarms an dieser Stelle ausgesprochen unbefriedigend.

Doch scheint es, daß noch weitere Stiche Schongauers Anregungen geliefert haben. Da seine Marien in der Regel

1 WURZBACH (1880), S. 109.

2 SCHEIBLER (1884), S. 44.

3 WEIZSÄCKER (1900), S. 306.

4 SCHILLING (1932), S. 52.

5 BUCHNER (1941), S. 167.

6 BAUM (1948), S. 60.

7 Ebd., Abb. 202.

8 BUCHNER (1941), S. 115.

9 Vgl. Theo JÜLICH, Maria lactans – die stillende Muttergottes, in: Theo JÜLICH u. Sybille EBERT-SCHIFFERER, Gottesfurcht und Höllenangst. Ein Lesebuch zur mittelalterlichen Kunst, Darmstadt 1993, S. 38–61.

10 L. 105; vgl. Ausst. Kat. DER HÜBSCHE MARTIN. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491), Colmar 1991, S. 422f, Nr. K. 115.



Abb. 382: Imitator Martin Schongauers, *Madonna mit Kind im Fenster*, Frankfurt, Städel

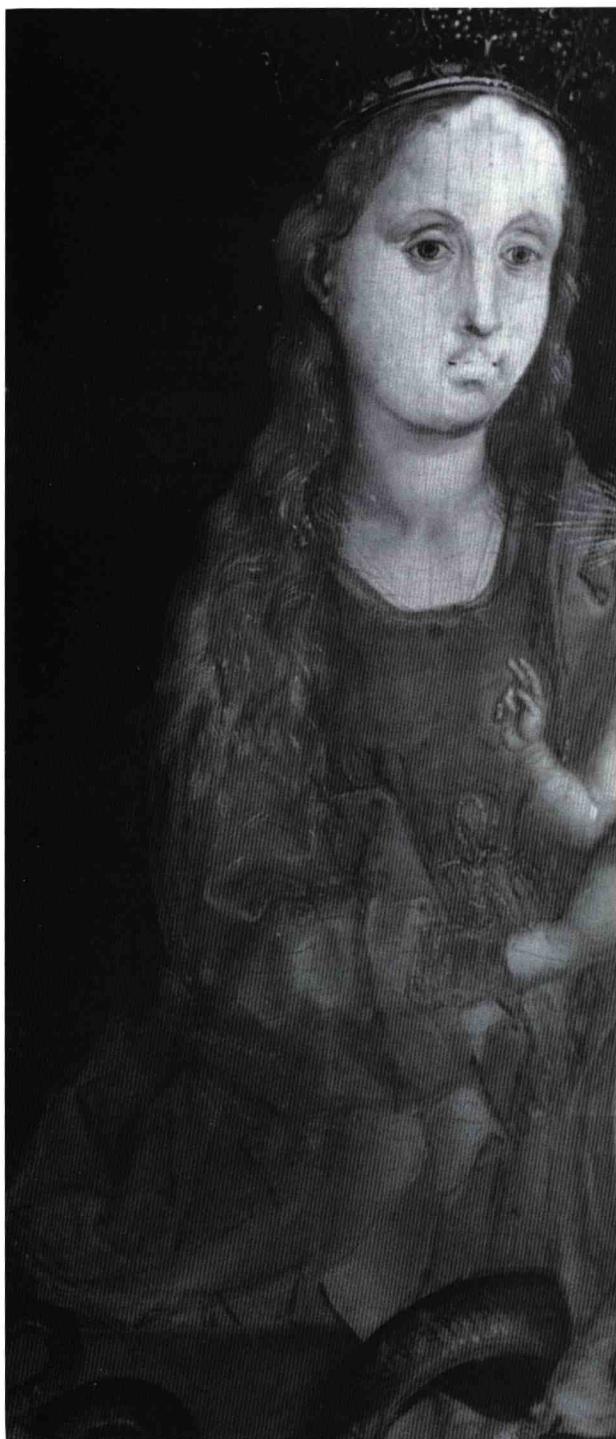


Abb. 383: Imitator Martin Schongauers, Madonna mit Kind im Fenster, Infrarot-Reflektographie: Brust Mariens, Frankfurt, Städel

den Blick züchtig niederschlagen, hat der Maler anscheinend für die Gestaltung des Gesichts Zuflucht zu dem Blatt mit einer Törichten Jungfrau in Halbfigur genommen, das dieselbe Asymmetrie durch den leichten Größenunterschied der beiden Augen aufweist.¹¹ Allerdings ge-

lang es dem Künstler nur unzureichend, die Vorlage mit dem von ihm geplanten Blickwinkel in Einklang zu bringen, so daß die Gesichtsmaske in dem Madonnengesicht der Städel-Tafel merkwürdig zu schwimmen scheint: Kinn und Mittelscheitel der Frisur richten sich nicht nach der Mittelachse des Gesichts. Die Kordel, die Maria als Gürtel dient und die sie vor dem Bauch zu einer kleinen Schlaufe verknotet hat, kommt hingegen auf Schongauers Madonna mit dem Papagei vor.¹² Auf diesem Stich konnte unser Künstler auch studieren, wie der zierliche Unterarm im eng anliegenden Röhrenärmel des Unterkleids aus dem Ärmel des Obergewands hervorragt, der sich in wuchtigen Staufalten zusammenschiebt. Außerdem bot auch diese Madonnendarstellung natürlich eine Variante des Fensternotivs. Schließlich kann man sich fragen, ob der mehrfach zusammengefaltete Gewandbausch, den die Muttergottes unter ihrem Ellenbogen eingeklemmt hat, nicht durch das recht ähnliche Gewandmotiv auf Schongauers Geburt Christi inspiriert sein könnte.

Auf unserer Tafel sind also aus einer Reihe von Kupferstichen Schongauers einzelne Details herausgegriffen und versatzstückhaft zusammengefügt worden. Diese Verfahrensweise ist bei den beiden Madonnen in der Mauer nicht zu beobachten. Selbst das Täfelchen des Getty Museums (Abb. 384) ist zwar motivisch mit dem Stich der Madonna mit dem Papagei eng verwandt, ohne daß man von einer Abhängigkeit sprechen könnte. Der kompilatorische Charakter tritt also nur bei der Städel-Tafel so ausgeprägt zutage. Er läßt darauf schließen, daß es sich bei dem Bild eben nicht um eine Kopie nach einem Gemälde des 15. Jahrhunderts, etwa nach einem Original Schongauers handelt, sondern vielmehr um ein Pasticcio, das aus Schongauer-Zitaten zusammengestellt wurde.

Daß dies erst spät im 16. Jahrhundert geschah, dafür spricht außer den oben aufgezeigten Schwächen in der künstlerischen Umsetzung der Vorbilder auch ein ikonographisches Argument, nämlich die Schlange im Vordergrund des Bildes. Die Schlange als Attribut Mariens, das die Muttergottes als „neue Eva“ kennzeichnet, war dem Mittelalter natürlich geläufig und ist auf zahllosen Madonnendarstellungen des 15. Jahrhunderts anzutreffen. Das Christkind, das die Schlange bezwingt, ist hingegen ein Thema, welches erst im 16. Jahrhundert größere Verbreitung fand. Dabei legte man besonders im protestantischen Bereich Wert auf die Darstellung Christi, der über die Schlange triumphiert, weil die Genesis-Stelle mit der Verfluchung der Schlange in Luthers Übersetzung „Der selbe soll dir den Kopf zertragen“ lautet anstelle des „ipsa conteret“ (dieselbe wird dir den Kopf zertragen) der Vulgata.¹³ Die katholische Seite reagierte darauf durch die Betonung der Rolle Mariens, die Pius V. schließlich sogar in einem Dogma festschrieb: Maria zertritt mit der Hilfe Christi die Schlange.¹⁴ Im Gefolge der Gegenreformation

11 L. 86; ebd., S. 410, Nr. K. 104.

12 L. 37; ebd., S. 248f, Nr. K. 1.

13 1. Moses 3,15; vgl. W. KEMP, Art. „Schlange, Schlangen“, in: LCI, Bd. 4, Sp. 75–81, hier Sp. 78f.

14 Vgl. Emil MÂLE, L'art après le concile de Trente, Paris 1931, S. 38f; Ernst GULDAN, Eva und Maria – Eine Antithese als Bildmotiv, Graz und Köln 1966, S. 101f.

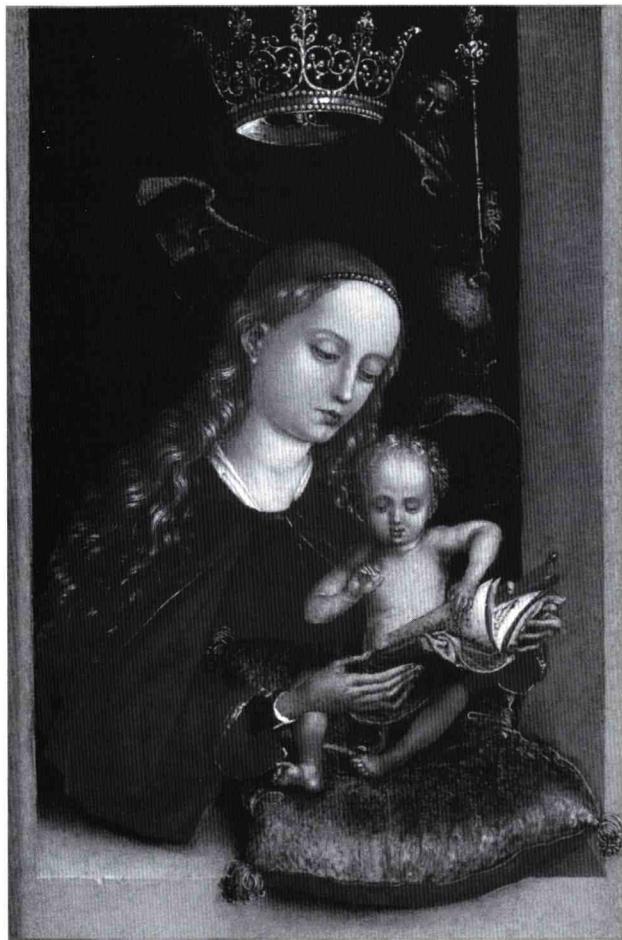


Abb. 384: Martin Schongauer, *Madonna mit Kind im Fenster*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

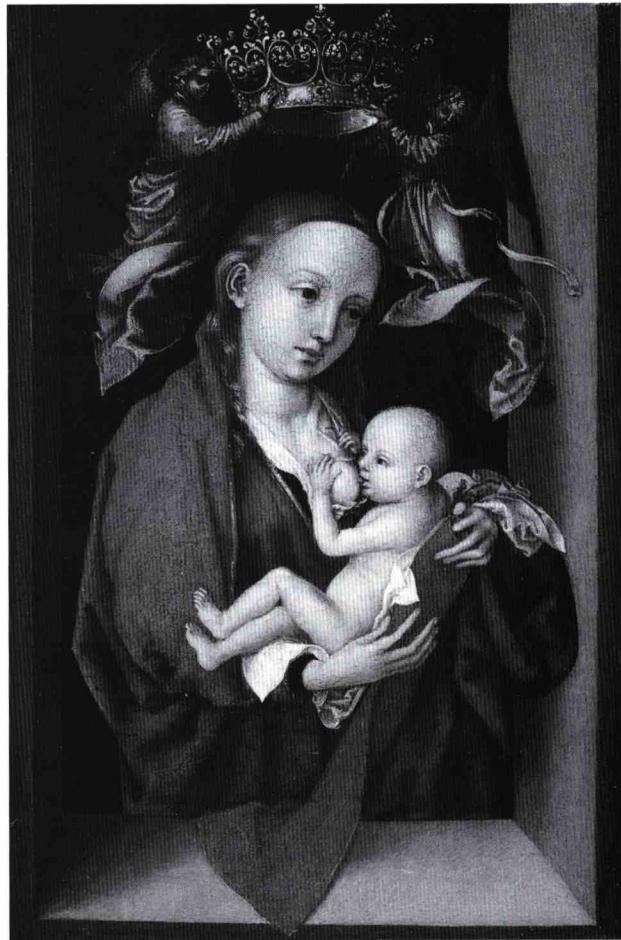


Abb. 385: Martin Schongauer (Umkreis), *Madonna lactans im Fenster*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Leihgabe)

wurde das Thema in dieser Form häufig behandelt, am eindringlichsten von Caravaggio in seiner „*Madonna dei Palafrenieri*“.

Der Stil unseres Täfelchens widerspricht einer Datierung ans Ende des 16. Jahrhunderts gewiß nicht. Es erscheint daher legitim, das Bild im Kontext der erwähnten Kontroverse und des daraus resultierenden gegenreformatorischen Dogmas zu sehen. Zwar kann vom Zertreten der Schlange nicht die Rede sein, wohl aber von ihrer Überwindung: Christus bezwingt sie, indem er auf ihr steht; aber seine Füße berühren das Reptil nicht, weil der Marienmantel sie schützt. Auch trägt Maria zu seiner Standfestigkeit durch ihre stützende Berührung nicht unerheblich bei. Besonders auffällig erscheint in diesem Zusammenhang schließlich die Verteilung der Herrschaftssymbole. Maria, durch ihre prächtige Krone und ihr Szepter als Himmelskönigin ausgezeichnet, erscheint gleichrangig neben dem Christuskind mit der Sphaira. Ja, die Anordnung des Szepters ist so gewählt, daß man auf den ersten Blick einen Moment lang schwanken kann, ob es Christus oder Maria zuzuordnen sei. Gemeinsam und miteinander

präsentieren sich die beiden in ihrer gottgegebenen Macht, mittels derer sie die Schlange überwunden haben.

Wenn es zutrifft, daß unser Bild die Gleichrangigkeit Christi und Mariens bei diesem Triumph betont und sich damit eines spezifisch gegenreformatorischen Themas annimmt, dann kann es sich nicht um eine Kopie nach einer originären Komposition Schongauers handeln. Darüber hinaus mag der Rückbezug auf ältere Kunst hier nicht nur rein ästhetische Funktion haben, wie Buchner meinte, der in dem Bild ein „Kunstkammerstück“ sah, also gewissermaßen eine Fingerübung in einem als historisch empfundenen Stil. Schongauers Name geriet bei den Schriftstellern des 16. Jahrhunderts nie in Vergessenheit, sondern wurde meist in einem Atemzug mit Rogier van der Weyden und Albrecht Dürer genannt.¹⁵ Man schätzte ihn also als einen wichtigen Künstler aus einer großen, vergangenen Epoche. Auf diese Wertschätzung könnte der Maler gesetzt haben, um dem Bild die Autorität des Altehrwürdigen zu verleihen und der programmatischen Aussage zusätzliches Gewicht durch historische Legitimation zu verschaffen. Wenn solche Absichten unterstellt werden

15 Die wichtigsten Erwähnungen zusammengestellt bei BAUM (1948), S. 67. Zu dem Humanisten Jakob Wimpfeling, der als erster über Schongauer

schreibt, s. auch Eduard FLECHSIG, Martin Schongauer, Straßburg 1946, S. 397–401.



Abb. 386: Martin Schongauer, *Das Christkind als Erlöser* (L. 81), Kupferstich

dürfen, nähern wir uns in der Tat dem von Baum angeprochenen Bereich der bewußten Fälschung.¹⁶ Natürlich bleiben wir hier auf Vermutungen angewiesen; jedoch ist der Umstand bemerkenswert, daß sowohl die verfälschende Signatur auf der Vorderseite, als auch die Namensnennung Schongauers auf der Rückseite zumindest zeitnah, wenn nicht gleichzeitig mit der Malerei entstanden sind. Tatsächlich ist es die Inschrift auf der Rückseite, die einen terminus ante quem liefert: Paläographisch gehört sie eher dem späten 16. als dem 17. Jahrhundert an. Unklar bleibt, warum die Signatur 1456 als Entstehungsjahr angibt – um ein Datum, das im Zusammenhang mit Schongauers Biographie überliefert wäre, handelt es sich jedenfalls nicht.

Man könnte sich allerdings vorstellen, daß unser Bild nicht nur aus Kupferstichen Schongauers synthetisiert worden ist, daß seinem Maler vielmehr als Ausgangspunkt

doch ein Originalgemälde Schongauers (oder zumindest seiner Zeit) vor Augen stand. Die Getty-Madonna gäbe nämlich hierfür einen geeigneten Kandidaten ab (Abb. 384). Mit dieser verbindet unser Täfelchen die asymmetrische Wiedergabe der Laibungen. Sie stimmt auf beiden Bildern nicht nur, wie bei dem Bild in Darmstadt, vom Prinzip her, sondern ganz exakt überein, die gänzlich verschwundene linke Wand eingeschlossen. Das letztere Motiv verstößt so gegen alle Regeln der Perspektive, daß selbst der schlichteste Maler vom Ende des 16. Jahrhunderts es nicht aus freien Stücken eingeführt haben dürfte. Außerdem bietet die Madonna in Los Angeles sowohl Szepter als auch Krone als Attribute Mariens, und die hohe, weit ausladende Krone mit dem schmalen Reif sieht derjenigen auf unserer Tafel überaus ähnlich, während man sie auf den Kupferstichen Schongauers vergeblich sucht. Von solchen Vorgaben ausgehend, hätte der Maler dann das Bild ganz mit eigenem Inhalt gefüllt, eben einem Thema, das erst aus der gegenreformatorischen Propaganda heraus vollends verständlich wird. Um dabei die Schongauersche Form – oder das, was er dafür hielt – zu wahren, bediente er sich in reichem Umfang der Kupferstiche. Man würde diesen hypothetischen Bezug als reine Spekulation ablehnen, gäbe es nicht einen Hinweis darauf, daß die kleine Tafel des Getty Museums im 16. Jahrhundert bekannt war und geschätzt wurde. Eine Kopie nach ihr, die vermutlich aus dieser Zeit stammt, war nämlich einst im Brüsseler Kunsthandel. Es ist bemerkenswert, daß bei diesem Kopisten ebenso wie bei dem Maler des Städel-Bildes das Gesicht länger und weniger wohlgerundet aussfällt und daß auch er gegenüber dem Vorbild die Kordelschleife am Marienmantel hinzufügt – ein Motiv, das man auf den Stichen kennengelernt hatte und offenbar schätzte.¹⁷

Daß jedenfalls das Täfelchen im Städel seinerseits einst als eine wichtige Bilderfindung galt, macht die zweite Fassung deutlich, die vor dem Zweiten Weltkrieg in München auftauchte.¹⁸ Der unzulänglichen Abbildung nach zu urteilen, handelt es sich dabei um eine alte Kopie nach unserer Tafel. Wenn unsere obigen Darlegungen zutreffen, dann ging es dieser zweiten Fassung nicht so sehr darum, den Zauber Schongauerscher Kunst einzufangen; dazu wäre die anscheinend recht plumpe und flächige Malerei auch kaum in der Lage gewesen. Die Bedeutung seines Vorbilds hätte der Kopist eher in dessen theologischem Gehalt gesehen, dem das vielleicht schon damals vermutete höhere Alter der Tafel Gewicht zu verleihen schien. Der kleinen Tafel im Städel käme dann zwar nicht vom künstlerischen Standpunkt, aber doch in geistesgeschichtlicher Hinsicht eine gewisse Bedeutung zu: Man könnte sie als eine synthetische Ikone aus der Zeit der Genreformation bezeichnen.

B.B.

16 Vgl. die Bemerkungen von Peter BLOCH, Fälschung und Forschung im Überblick, in: Ausst. Kat. FÄLSCHUNG UND FORSCHUNG, Essen/Berlin 1977, S. 7–11.

17 Vgl. BUCHNER (1941), S. 184, Abb. 98; BAUM (1948), S. 77, Abb. 201.

18 Vgl. BUCHNER (1941), S. 184; BAUM (1948), S. 77, Abb. 202.

LITERATUR

VERZ. 1907, S. 16; 1910, S. 19, Nr. 80a; 1914, S. 20, Nr. 80a; 1919, S. III; 1924, S. 189

1880 Alfred von WURZBACH, Martin Schongauer. Eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke nebst einem chronologischen Verzeichnisse seiner Kupferstiche, Wien 1880, S. 109

1884 Ludwig SCHEIBLER, Schongauer und der Meister des Bartholomäus, in: Repertorium für Kunsthistorische 7, 1884, S. 31–68, hier S. 44

- 1900 WEIZSÄCKER, S. 306, Nr. 80A
1932 Edmund SCHILLING, in: Meisterwerke alter Malerei im Städelischen Kunstinstitut, Frankfurt a. Main 1932, S. 52
1941 Ernst BUCHNER, Martin Schongauer als Maler, Berlin 1941, S. 167, 184, Nr. 8, Abb. 99
1948 Julius BAUM, Martin Schongauer, Wien 1948, S. 60
1955 STANGE, DMG 7, S. 23
1970 STANGE, KV 2, S. 40, Nr. 93
1999 BRINKMANN, SANDER, S. 50, Abb. 59

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 Gemäldeplatte 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.

Bei Eichen ist die Herkunft 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 hinzugaddiert 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.

Da für die Herstellung von Gemäldeplatten aus Eichenholz die Rinde und meistens auch das Splintholz entfernt wurden, ist keine jahrgenaue Bestimmung des Fälldatums möglich, sondern nur die jahrgenaue Angabe für den jüngsten vorhandenen Jahrring. Die Anzahl der Splintholzjahrringe ist aus statistischen Untersuchungen abgeleitet und stellt somit eine Wahrscheinlichkeitsaussage für das gesamte untersuchte Kollektiv dar. Im Einzelfall können daher erhebliche Abweichungen zur kunsthistorischen Datierung auftreten.

Bei Gemäldeplatten, die aus Tannen- oder Fichtenholz gearbeitet wurden, ist dagegen von einer anderen Bearbeitungstechnik auszugehen. Da bei Tannen- und Fich-

tenholz 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 Gemäldeplatten 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.

Ein weiterer 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, Lindenholz, Pappelholz sowie 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.

	Holzart	Brett	K	JJR	FFD	Anmerkungen
RHEINISCHER MEISTER UM 1330						
Altenberger Altar						
Inv. Nr. SG 358–360	Tanne					keine Messung
Altenberger Altarschrein	Eiche	I	39	1310		Süddeutschland
		II	58	1308		
NÜRNBERGER MEISTER UM 1360						
Krönung Mariens						
Inv. Nr. SG 443	Eiche	I	25		–	nicht datierbar
MITTELRHEINISCHER MEISTER UM 1400						
Anbetung der Könige						
Inv. Nr. SG 1002	Eiche	I	78	1340		Westdeutschland/Köln
		II	68	–		
		III	–			
		IV	90	1367	1374	
OBERRHEINISCHER MEISTER UM 1410/20						
Paradiesgärtlein						
Inv. Nr. HM 54	Eiche	I	71	1371	1378	Süddeutschland
MITTELRHEINISCHER MEISTER UM 1420						
Altar Peterskirche – Kreuzigung						
Inv. Nr. HM 1	Tanne	I	–			Süddeutsche Tannenchronologie
		II	47	1380		
		III	46	1382		
		IV	39	1377		
		V	82	–		
		VI	54	1389	1389	
MITTELRHEINISCHER MEISTER UM 1420						
Altar Peterskirche – Gefangennahme						
Inv. Nr. HM 2	Tanne	I	50	1391	1398	Süddeutsche Tannenchronologie
		II	48	1396		B I= 1 Baum mit B I, HM 3
		III	63	1391		B II= 1 Baum mit B II, HM 2
						B III = 1 Baum mit B III, HM 3
MITTELRHEINISCHER MEISTER UM 1420						
Altar Peterskirche – Christus vor Pilatus						
Inv. Nr. HM 3	Tanne	I	66	1395		Süddeutsche Tannenchronologie
		II	55	1398	1398	B I= 1 Baum mit B I, HM 2
		III	78	1388		B II= 1 Baum mit B II, HM 2
						B III = 1 Baum mit B III, HM 2
FRÄNKISCH-SCHWÄBISCHER MEISTER						
Kalvarienberg						
Inv. Nr. 1799	Fichte	I	–			
		II	65	1440	1440	Süddeutsche Fichtenchronologie
		III	48	1437		
MEISTER DER MADONNA VON COVARRUBIAS						
Ruhe auf der Flucht						
Inv. Nr. 2079	Fichte	I	34	–	–	nicht datierbar
		II	30	–		
MITTELRHEINISCHER MEISTER UM 1450/60						
Kreuzigung mit Maria und Johannes						
Inv. Nr. HM 45	Tanne	III	33	1409		Süddeutsche Tannenchronologie
		IV	49	1414	1414	

K: Anzahl der Jahrringe im Kern

JJR: Jüngster Jahrring

FFD: Frühestes Fälldatum

	<i>Holzart</i>	<i>Brett</i>	<i>K</i>	<i>JJR</i>	<i>FFD</i>	<i>Anmerkungen</i>
MEISTER DER DARMSTÄDTER PASSION						
Salvator Mundi						
Inv. Nr. 2060	Tanne	I II	54 57	1446 1447	1447	Süddeutsche Tannenchronologie I, II = 1 Baum
MEISTER AUS DEM UMKREIS FR. HERLINS						
Szene aus einer Heiligenlegende						
Inv. Nr. 2061	Fichte	I II III IV	83 87 92 24	1466 1467 1470 —	1470	Alpenchronologie, Fichte I, II, III = 1 Baum
MEISTER DES WINKLER-EPIPARHS						
Kreuzigung Petri						
Inv. Nr. 1537	Eiche	I II III IV	59 — 66 108	1444 — 1450 1437	1457	Süddeutschland I, IV = 1 Baum
MEISTER DES HAUSBUCHS						
Auferstehung Christi						
Inv. Nr. SG 447	Tanne	I III	67 92	1444 1453	1453	Süddeutsche Tannenchronologie
MEISTER DES HAUSBUCHS, UMKREIS						
Hl. Hieronymus						
Inv. Nr. 1215	Tanne	I	27	—	—	nicht datierbar
ÖSTERREICHISCHER MEISTER UM 1490						
Der hl. Leonhard befreit einen Gefangenen						
Inv. Nr. 2181	Fichte	I II III IV V	100 104 107 100 100	1466 1473 1477 — 1476	1477	Alpenchronologie, Fichte
MEISTER DES BARTHOLOMÄUSALTARS						
Hl. Familie						
Inv. Nr. SG 449	Eiche	I	188	1430	1439	Baltikum
STRASSBURGER MEISTER UM 1510/20						
Kreuzaufrichtung						
Inv. Nr. HM 43	Tanne	I II III VI VII VIII IX X XI XII	— 40 43 50 67 67 36 45 68 —	— — — — 1485 1479 1476 1484 1481	1485	Süddeutsche Tannenchronologie VII, VIII, X, XI = 1 Baum
MEISTER B. M.						
Geburt Christi						
Inv. Nr. SG 444	Eiche	I	41	—	—	nicht datierbar

K: Anzahl der Jahrringe im Kern *JJR*: Jüngster Jahrring *FFD*: Frühestes Fälldatum

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS MEHRFACH ZITIERTER LITERATUR

Verzeichnisse des Städel'schen 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, Handlungsdienner des Herrn Städel (Manuskript im Archiv des Städel'schen 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 Kunstinstituts zu Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1830

VERZ. 1833: Gemälde-Gallerie des Städel'schen Kunstinstituts nach der Aufstellung am 15. März 1833, Frankfurt a. M. 1833

VERZ. 1835: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunstinstituts, 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 Kunstinstituts. 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 Kunstinstituts. 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 Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1870, nebst Nachtrag von 1872

VERZ. 1873: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1873, nebst Nachtrag von 1877

VERZ. 1879: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1879

VERZ. 1883: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1883

VERZ. 1888: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1888

VERZ. 1892: Verzeichniss der Gemäldesammlung des Städel'schen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. o. J. (1892)

VERZ. 1907: Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung des Städel'schen 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 Städel'sche 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 Städel'schen 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 Städel'schen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1932

VERZ. 1963: Städel'sches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1963

VERZ. 1966: Städel'sches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städel'schen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1966

VERZ. 1971: Städel'sches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städel'schen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1971

VERZ. 1987: Städel'sches Kunstinstitut und Städtische Galerie. Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1987

Abgekürzt zitierte Literatur

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

FRIEGLÄNDER, ENP: Max J. Friedländer, Early Netherlandish Painting, Bd. I–XIV, Leyden/Brüssel 1967–1976

KURZES VERZEICHNIS (1928): Kurzes Verzeichnis der im Städel'schen Kunstinstitut ausgestellten Sigmaringer Sammlungen, Frankfurt a. M. 1928

LCL: 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 Gemäldegallerie des Städelischen Kunstinstituts in Frankfurt a. M. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Meister vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900
- ZIEMKE (1985):** Hans-Joachim Ziemke, Altdeutsche Tafelmalerei im Städel, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M. 1985

INDIZES

Inventarnummern

- 334 Wolfgang Beurer, Bildnis eines Mannes
 335 Wolfgang Beurer, Bildnis einer Frau
 821 Stefan Lochner, Martyrium des hl. Petrus
 822 Stefan Lochner, Martyrium des hl. Andreas
 823 Stefan Lochner, Martyrium des hl. Jakobus d.Ä.
 824 Stefan Lochner, Marter des hl. Johannes Ev.
 825 Stefan Lochner, Martyrium des hl. Philippus
 826 Stefan Lochner, Martyrium des hl. Bartholomäus
 827 Stefan Lochner, Martyrium des hl. Thomas
 828 Stefan Lochner, Martyrium des hl. Matthäus
 829 Stefan Lochner, Martyrium des hl. Jakobus d.J.
 830 Stefan Lochner, Martyrium der hll. Simon und Juda
 831 Stefan Lochner, Martyrium des hl. Matthias
 832 Stefan Lochner, Martyrium des hl. Paulus
 993 Älterer Meister der Aachener Schranktüren, Eine der Marien und der Engel am Grab/Verkündigungsengel
 994 Älterer Meister der Aachener Schranktüren, Zwei der Marien am Grab/ Verkündigungsmaria
 1214 Martin Schongauer (Imitator), Madonna mit Kind im Fenster
 1215 Meister des Hausbuchs, Werkstatt oder Umkreis, Hl. Hieronymus
 1537 Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrium des hl. Petrus
 1538 Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrium des hl. Thomas
 1621 Meister des Eggenburger Altars, Enthauptung Johannes des Täufers
 1648 Schwäbischer oder oberrheinischer Meister um 1430, Madonna im Kreis von Engeln
 1695 Meister des Friedrichs-Altars von 1447 (Werkstatt), Gebet am Ölberg
 1785 Meister der Passionstafelchen, Kreuzanheftung
 1792 Meister des Nürnberger Marienaltars, Gebet am Ölberg
 1799 Fränkisch-schwäbischer Meister um 1440/50, Kalvarienberg
 2060 Meister der Darmstädter Passion, Christus als Salvator Mundi
 2061 Meister aus dem Umkreis Friedrich Herlins, Szene aus einer Heiligenlegende
 2079 Meister der Madonna von Covarrubias, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten
 2128 Nürnberger Meister um 1490, Bildnis eines jungen Mannes (Friedrich der Weise?)
 2181 Österreichischer Meister um 1490, Der hl. Leonhard befreit Gefangene
 SG 355 Tiroler Meister um 1440, Thronende Madonna
 SG 358 Rheinischer Meister um 1330, Verkündigung an Maria, Geburt Christi/Passionsszenen

- SG 359 Rheinischer Meister um 1330, Heimsuchung und Drei Heilige Könige/Passionsszenen
 SG 360 Rheinischer Meister um 1330, Hl. Michael, hl. Elisabeth v. Thüringen/Passionsszenen
 SG 361 Rheinischer Meister um 1330, Tod Mariens, Krönung Mariens/Passionsszenen
 SG 443 Nürnberger Meister um 1350/60, Krönung Mariens/Kopf des kreuztragenden Christus
 SG 444 Meister BM, Geburt Christi
 SG 445 Kölner Meister um 1480, Enthauptung der hl. Katharina
 SG 446 Kölner Meister um 1480, Der Leichnam der hl. Katharina wird entrückt
 SG 447 Meister des Hausbuchs, Auferstehung Christi
 SG 448 Meister des Stötteritzer Altars (Kopie nach), Kreuzaufrichtung
 SG 449 Meister des Bartholomäusaltars, Heilige Familie
 SG 1002 Mittelrheinischer Meister um 1400, Anbetung der Könige
 HM 1 Mittelrheinischer Meister um 1420, Kalvarienberg
 HM 2 Mittelrheinischer Meister um 1420, Gebet am Ölberg, Gefangennahme Christi
 HM 3 Mittelrheinischer Meister um 1420, Christus vor Pilatus, Kreuztragung
 HM 4 Mittelrheinischer Meister um 1420, Kreuzabnahme, Grablegung Christi
 HM 5 Mittelrheinischer Meister um 1420, Heimsuchung
 HM 38 Meister des Monis-Altars, Die hll. Nikolaus und Quirin/Die hll. Barbara und Margareta
 HM 42 Meister des Breidenbach-Epitaphs, Kreuzigung mit Johannes d.T. und hl. Hieronymus
 HM 43 Straßburger Meister um 1510/20, Kreuzbereitung, Kreuzanheftung, Kreuzaufrichtung
 HM 45 Mittelrheinischer Meister um 1450/60, Kreuzigung Christi
 HM 54 Oberrheinischer Meister um 1410/20, Das Paradiesgärtlein

Erwerbungsdaten

- 1816 Wolfgang Beurer, Bildnisse eines Mannes und einer Frau (334/35)
 1830 Stefan Lochner, Apostelmartyrien (821–832)
 1892 Meister des Hausbuchs, Werkstatt oder Umkreis, Hl. Hieronymus (1215)
 1892 Martin Schongauer (Imitator), Madonna mit Kind im Fenster (1214)

1916	Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrium der hll. Petrus und Thomas (1537/38)	vor 1961	Österreichischer Meister um 1490, Der hl. Leonhard befreit Gefangene (2181)
1920	Meister des Eggenburger Altars, Enthauptung Johannes des Täufers (1621)	1961	Meister der Madonna von Covarrubias, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (2079)
1922	Meister des Breidenbach-Epitaphs, Kreuzigung mit Johannes d.T. und hl. Hieronymus (HM 42)		
1922	Meister des Monis-Altars, Die hll. Nikolaus und Quirin/ Die hll. Barbara und Margareta (HM 38)		
1922	Mittelrheinischer Meister um 1420, Altar aus der Peterskirche (HM 1–5)		Provenienzen
1922	Mittelrheinischer Meister um 1450/60, Kreuzigung (HM 45)		Altenberg, Prämonstratenserinnenkloster: 2060, SG 358–361 Auktionshaus Hugo Helbing, München: 2181 (angeblich)
1922	Oberrheinischer Meister um 1410/20, Paradiesgärtlein (HM 54)		Barlow, T.D.: 2079 Binswanger, Justizrat, Augsburg: 1799 Cook, Sammlung, Richmond: 2079 Dyckerhoff, Erben, Wiesbaden-Biebrich: 2060 Entres, Joseph Otto, München: 1214 Frankfurt a. M., Allgemeiner Almosenkasten: HM 43 Frankfurt a. M., Armen-, Waisen- und Arbeitshaus: HM 1–5 (angeblich), HM 45
1922	Schwäbischer oder oberrheinischer Meister um 1430, Madonna im Kreis von Engeln (1648)		Frankfurt a. M., Barfüßerkirche: HM 43
1922	Straßburger Meister um 1510/20, Kreuzbereitung, Kreuzanheftung, Kreuzaufrichtung (HM 43)		Frankfurt a. M., Dominikanerkloster: HM 38, HM 42
1923	Meister des Friedrichs-Altars von 1447 (Werkstatt), Gebet am Ölberg (1695)		Frankfurt a. M., Historisches Museum: HM 1–5, HM 38, HM 42, HM 43, HM 45, HM 54
1925	Meister der Passionstafelchen, Kreuzanheftung (1785)		Frankfurt a. M., Peterskirche: HM 1–5 (angeblich)
1925	Meister des Nürnberger Marienaltars, Gebet am Ölberg (1792)		Grassi, Giuseppe, Paris: 1792
1925	Rheinischer Meister um 1330, Altenberger Altar (SG 359–361)		Gontard, Moritz, Frankfurt a. M.: 1214, 1215
1925	Tiroler Meister um 1440, Thronende Madonna, (SG 355)		Heymann, Julius; Frankfurt a. M.: 993/94, SG 1002
1926	Fränkisch-schwäbischer Meister um 1440/50, Kalvarienberg (1799)		Höfel, Blasius, Wiener Neustadt: 1537/38
1928	Kölner Meister um 1480, Enthauptung und Entrückung der hl. Katharina (SG 445/46)		Hohenzollern, Sammlung, Sigmaringen: SG 443, SG 444, SG 445/46, SG 447, SG 448, SG 449
1928	Meister BM, Geburt Christi (SG 444)		Jobst, Albert: 1684
1928	Meister des Bartholomäusaltars, Heilige Familie (SG 449)		Köln, St. Laurenz: 821–832
1928	Meister des Hausbuchs, Auferstehung Christi (SG 447)		Kunsthandel Bing und Haase sen., Paris: 1785
1928	Meister des Stötteritzer Altars (Kopie nach), Kreuzaufrichtung (SG 448)		Kunsthandel Julius Böhler, München: 2061, 2079
1928	Nürnberger Meister um 1350/60, Marienkrönung (SG 443)		Kunsthandel A.S. Drey, München: 1537/38, SG 444
vor 1938	Nürnberger Meister um 1490, Bildnis eines jungen Mannes (2128)		Kunsthandel Flechtheim-Kahnweiler, Frankfurt a. M.: 1799
1940	Älterer Meister der Aachener Schranktüren, Marien und Engel am Grab/ Verkündigung (993/94)		Lanckoronski, Karl Graf, Wien: 2061
1940	Mittelrheinischer Meister um 1400, Anbetung der Könige (SG 1002)		Lehmann, Karl, Gumpendorf b. Wien: 1537/38
1957	Meister der Darmstädter Passion, Christus als Salvator Mundi (2060)		Monis, Winrich, Frankfurt a. M.: HM 38
1959	Meister aus dem Umkreis Friedrich Herlins, Szene aus einer Heiligenlegende (2061)		Neustift b. Brixen, Augustinerchorherrenstift: SG 355
			Prehn, Johann Valentin, Frankfurt a. M.: HM 54
			Solms-Braunfels, Fürsten von, Schloß Braunfels: 2060, SG 358–361
			Städel, Johann Friedrich, Frankfurt a. M.: 334/35
			Tosetti, Jacob, Köln: 821–832
			Weyer, Johann Peter, Köln: SG 443, SG 445/46, SG 447, SG 449, SG 1002
			Wiener Neustadt, Dom: 1537/38

VERÄNDERTE ZUSCHREIBUNGEN

INV. NR.	NEUE ZUSCHREIBUNG	BRINKMANN, SANDER (1999)	VERZ. 1987
SG 358-361	Rheinischer Meister um 1330	Mittelrheinischer Meister kurz vor 1348	Mittelrheinischer Meister um 1334
SG 443	Nürnberger Meister um 1350/60	Erfurter (?) Meister um 1350	Mitteldeutscher Meister um 1350
SG 1002	Mittelrheinischer Meister um 1400	Mittelrheinischer Meister um 1410	Westfälischer oder sächsischer Meister um 1410
HM 54	Oberrheinischer Meister um 1410/20	Meister des Frankfurter Paradiesgärtelins	Oberrheinischer Meister um 1410
1684	Schwäbischer oder oberrheinischer Meister um 1430	Mittelrheinischer Meister um 1420	Mittelrheinischer Meister um 1410
SG 355	Tiroler Meister um 1440	Tiroler Meister um 1430	Tiroler Meister um 1430
1799	Fränkisch-Schwäbischer Meister um 1440/50	Österreichischer Meister um 1440	Österreichischer Meister um 1440
1695	Meister des Friedrichs-Altars (Werkstatt)	Meister des Friedrichs-Altars (Werkstatt)	Bayerisch-Tiroler Meister um 1430/40
2079	Meister der Madonna von Covarrubias	Meister der Madonna von Covarrubias	Schwäbischer Meister um 1440
HM 45	Mittelrheinischer Meister um 1450/60	Süddeutscher Meister um 1450	Rheinischer Meister der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts
2060	Meister der Darmstädter Passion	Meister der Darmstädter Passion (Umkreis)	Mittelrheinischer Meister um 1440
2061	Meister aus dem Umkreis Friedrich Herlins	Schwäbischer Meister um 1480	Schwäbischer Meister um 1460
1215	Meister der Hausbüchs, Werkstatt oder Umkreis	Meister des Studernheimer Noli me tangere	Oberrheinischer Meister um 1480
HM 38	Meister des Monis-Altars (Umkreis Hausbuchmeister)	Meister des Hausbüchs (Nachfolger)	Art des Hausbuchmeisters
334, 335	Wolfgang Beurer	Wolfgang Beurer	Meister WB
SG 448	Meister des Stötteritzer Altars (Kopie nach)	Wilhem Pleydenwurff (Kopie nach)	Nürnberger Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts
2181	Österreichischer Meister um 1490	Kärntner Meister um 1490	–
SG 449	Meister des Bartholomäusaltars	Meister des Bartholomäusaltars	Meister des Bartholomäusaltars (Umkreis)
HM 42	Meister des Breidenbach-Epitaphs	Mittelrheinischer Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts	–
HM 43	Straßburger Meister um 1510/20	Süddeutscher Meister um 1500	Süddeutscher Meister um 1500
SG 444	Meister BM	Meister BM	Kreis des Martin Schongauer

REGISTER

Personen (und ihre Werke)

- Abent, Leonhard,
 Ansicht von Passau: Oberhaus und Niederhaus, Kupferstich, 294, *Abb.* 269
- Adalbert-Meister, Mainzer, 314²⁶
- Albertus Magnus, 101
- Altichiero, 139⁶⁵
 Kreuzigung, Padua, Santo, Cappella S. Felice, 138⁶⁰, 174
 (Nachfolge) Krönung Mariens, Fresko, Padua, Sala della Ragione, 159f, *Abb.* 142
- Amerongen, Folpard van, 240⁷
- Ammann von Ravensburg, Jos,
 Genua, Santa Maria di Castello, Kreuzgang, Wandbild, 234, 250 ff
- Apt, Ulrich,
 Bildnis eines Ehepaars, New York, Metropolitan Museum, 356
- Aretino, Spinello, 103⁵³
- Baegert, Dirk,
 Kalvarienberg, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, 133³⁸
 Kreuzigungsaltar, Dortmund, Propsteikirche, 133³⁸
- Baldung, Hans, gen. Grien, 196²⁷
- Barlow, Sir T. D., 226
- Beauneveu, André, 99, 112
- Bellechose, Henri, 110
 u. Jean Malouel, Kreuzigung mit Martyrium des hl. Diony- sius, Paris, Louvre, 110⁷⁶
- Best, Mary Ellen,
 Saal der Altdeutschen und Altniederländer im Städel 1835, Aquarell, 206³⁸
- Beurer, Anton,
 Bildnis einer jungen Frau, Federzeichnung, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, 353, *Abb.* 319
- Beurer, Wolfgang, 279, 346–357, 398f
 Bildnisse eines Mannes und einer Frau, Frankfurt am Main, Städel, 346–357, 398, *Abb.* 312, 313
- Beurer, Wolfgang, 346, 354ff, *Abb.* 321
 Bildnis eines Jerusalemfahrers, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, 346, 354ff, *Abb.* 321
- Chorfenster, Hanau, Marienkirche, 346, 357
- Figurenstudie, Federzeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett, SMBPK, 356
- Gebetbuch, London, British Library, Ms. Egerton 1146, 346, 353ff, 398f, *Abb.* 320
- Glasmalereien aus Neckarsteinach, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 357
- Kupferstiche, 346
 – Ein älterer Mann (L. 3), Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, 350ff, *Abb.* 318
- Eine junge Frau (L. 4), Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, 350ff, *Abb.* 317
- Reiter, Zeichnung, Danzig, Nationalmuseum, 346, 352f, *Abb.* 318
- Sebastianszyklus, Mainz, Dom- und Diözesanmuseum, 279¹³, 346, 357
 (Umkreis) Bildnis eines Herrn von Monsprug, Frankfurt am Main, Historisches Museum, 355f, 370⁸, *Abb.* 322
- Bicci, Lorenzo di,
 Schlüsselübergabe, Federzeichnung, 159¹¹
- Bing und Haase Sen., Kunsthändler, 88
- Binswanger, Justizrat, 167
- Böhler, Julius, Kunsthändler, 13
- Bohemund I. von Tarent, König von Antiochia, 376
- Boisserée, Melchior, 206
- Bourgeois, Jean, 110⁷⁶
- Bouts, Dirk, 305, 316, 320f
 Abendmahlsaltar, Löwen, St. Pieters, 305¹⁷
 Bildnis eines Mannes, London, National Gallery, 373f, *Abb.* 340
 Kreuzabnahme-Triptychon, Granada, Capilla Real, 320⁶⁴
- Brederode, Gijsbrecht van, 320⁶⁸
- Breidenbach, Familie, 394
- Breidenbach, Georg von, 395
- Burgkmair, Hans („J. Burgmaier“), 93
 Triumphzug Kaiser Maximilians, Holzschnitte, 408²²
 Zeichnungen nach Columba-Altar und einer Beweinung, Stockholm, Nationalmuseum, 196²⁷
- Bylant, Sophia van, 381
- Caldenbach, gen. Hess, Martin, 350, 61³⁰
 Darbringung, Frankfurt am Main, Städel, 394
 Dreikönigsaltar, Mainz, Landesmuseum, 61³⁰
- Caravaggio, Michelangelo Merisi da
 Madonna dei Palafrenieri, Rom, Galleria Borghese, 427
- Carson, Simpson, 240²⁷
- Cocco di Pietro,
 Hieronymus, Raleigh, North Carolina Museum of Art, 332¹⁹
- Christus, Petrus, 263
 Mann mit Falken, Silberstiftzeichnung, Frankfurt am Main, Städel, Graphische Sammlung, 239²²
- Clark, William Bernard, 319
- Clemens VI, Papst, 24⁸¹
- Conrad von Schotten,
 Chorfenster, Friedberg, Liebfrauenkirche, 256, *Abb.* 227
- Conrad von Soest, 85¹⁸, 132, 136–138, 141
 Dorothea, Otilie, Münster, Westfälisches Landesmuseum 136⁵², 137
- Kreuzigungsaltar, Bad Wildungen, 131, 137⁵³
- Marienaltar, Dortmund, St. Marien, 131, 137, *Abb.* 118

- Cranach, Lucas d. Ä.,
 Ruhende Quellnymphe, Leipzig, Kunstmuseum, 420
 (Werkstatt), „Paradiesgärtlein“ des Halleschen Heiltums,
 Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms 14, fol. 226, 108, *Abb. 108*
- Cuntz Layb moler, s. Laib, Conrad
- Dalberg, Johann von, 319
- Daret, Jacques,
 Geburt Christi, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza,
 414³
- David, Gerard,
 Schindung des Sisamnes, Brügge, Groeningemuseum, 188
- Deckers, Peter, 37⁹
- Deicker, Johannes, 22f
- Delamotte-Fouquet, 36
- Diederich, Petrus, 13, 19⁶⁵, 22–25
- Diepenbeck, Abraham van,
 Abendmahl, 132, 129¹¹
- Drey, A.S., Kunsthändler, 13
- Dürer, Albrecht, 176, 194¹⁶, 196²⁷, 207, 346, 350, 352f, 36of, 427
 Bildnis des Hans Tucher, Weimar, Kunstsammlungen, 355
 Bildnis der Felicitas Tucher, Weimar, Kunstsammlungen, 355
 Bildnis der Elsbeth Tucher, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, 355
 Bildnis Friedrichs des Weisen, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 369
 Holzschnitte
 – Geißelung der Großen Passion, 61, *Abb. 52*
 – Holzschnitt zum Ritter vom Turn, 212, 303f, *Abb. 180*
 – Holzschnitte zu Sebastian Brants „Narrenschiff“ 212, *Abb. 179*
 Kupferstiche
 – Hieronymus im Gehäus, 327¹, 330
 Madonna mit Heiligen und Engeln, Zeichnung, Bayonne, Musée Bonnat, 195²⁰
 „Ottoprecht Fürscht“, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 194¹⁶
- Dyckerhoff, Erben, 258
- Ensinger, Matthäus,
 Hl. Georg, Bern, Münster, 103
- Entres, Joseph Otto, 423
- Eyck, Hubert und Jan van, 105, 161, 236ff, 250, 353, 389
 Genter Altar, Gent, St. Bavo, 140, 237
- Eyck, Jan van,
 Geburt Johannes d. T., Turin-Mailänder Stundenbuch, Turin, Museo Civico, Ms. 47, 237, *Abb. 208*
 Verkündigungsdipython, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, 236¹⁵
 Paele-Madonna, Brügge, Groeningemuseum, 194¹⁶
 (?) Dipython mit Kreuzigung und Weltgericht, New York, Metropolitan Museum, 139
 (Kopie nach) Kreuzragung, Budapest, Staatliche Museen, 194¹⁶
 (Nachfolger), Ince Hall-Madonna, Melbourne, National Gallery of Victoria, 239ff, *Abb. 211*
 (Nachfolger), Hieronymus, Detroit, Institute of Art, 330
- Flechtheim-Kahnweiler, Kunsthandel, 167
- Friedrich III., Kaiser, 176, 223
- Friedrich der Weise von Sachsen, Kurfürst, 369ff
- Frundsberg, Georg von, 408²²
- Fuld, Harry, 277
- Fyol, Sebald, 97
- Gaddi, Agnolo,
 Kreuzigung, Florenz, Uffizien, 136⁵¹
- Gaupe, Berlin, 156
- Gerhard, Generalvikar des Erzbischofs von Trier, 24
- Gertrud von Altenberg, 13 ff
- Glauburg, Agnes von, 342
- Glauburg, Johann von, 130
- Goes, Hugo van der, 322
- Goltzius, Hendrik, 14
- Gontard, Moritz, 328, 423
- Gottfried von Ziegenhain, 19⁶⁵
- Gräser, Familie, 64⁴⁰
- Grasser, Erasmus, 293
 Moriskentänzer, München, Stadtmuseum, 293
- Grassi, Giuseppe, 56
- Grünewald, Hans, 350
- Gutterolf, Henne, 110⁷⁷
- Hachberg, Otto III. von, 234¹⁰
- Haller, Jost, 100, 110f
 Bergheimer Predella, Colmar, Musée d'Unterlinden, 110⁸⁰, 316⁴³
 Enthauptung Johannes d. T., München, Alte Pinakothek, 316⁴³
- Hans von Metz, 130²², 250
- Heberle (Lempertz), Kunsthaus, 36, 68
- Hees, Stephan von der, 23
- Heinrich VII., Kaiser, 49, *Abb. 39*
- Heinrich von Bickenbach, Grab des, 103⁵⁵
- Hemmel von Andlau, Peter, 356
- Herlin, Friedrich, 264–271
 Hochaltar, Rothenburg o. d. Tauber, St. Jakob, 27of, *Abb. 237*
 Anbetung der Könige, Nördlingen, Stadtmuseum, 270, *Abb. 236*
 Flügel vom ehem. Nördlinger Hochaltar, Nördlingen, Stadtmuseum, 271, *Abb. 238*
 (Umkreis), Szene aus einer Heiligenlegende, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstmuseum, 264–271, *Abb. 233*
- Hess, Martin s. Caldenbach, gen. Hess, Martin
- Heyl, Henritz, 256
- Heymann, Julius, 68, 81
- Hoeble, Fritz, 167⁵
- Hofer, Familie, 267, 409²⁸
- Hohenburg, Familie, 406ff
- Hohenzollern-Sigmaringen, Karl-Anton, Fürst zu, 310, 384
- Holbein, Hans d. Ä.,
 Dominikaneraltar, Frankfurt, Städelsches Kunstmuseum, 214⁷⁸
- Holbein, Hans d. Ä. (Umkreis), 410
- Holbein, Sigmund (zugeschrieben),
 Altarflügel mit Christus in der Rast und der Kreuzaufrichtung, Montreal, Musée des Beaux-Arts, 410f, *Abb. 371*
- Horverk, Niklas (zugeschrieben)
 Tafel mit den Hll. Katharina und Barbara, München, Bayerisches Nationalmuseum, 267⁷
- Huber, Wolf,
 Landschaftsaquarell, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 420
- Humbracht, Jakob von, 130
- Imhoff, Anna, geb. Rotflasch, 58
- Isenmann, Caspar
 Passionssaltar, Colmar, Musée d'Unterlinden, 410ff, *Abb. 369, 370*

- Jacquemart de Hesdin, 113
- Jean Bapteur,
s. Turin, Museo Civico
- Jobst, Albert, 144
- Johann Ohnefurcht, 110
- Johann von Jerzen, 64
- Jünteler, Familie, 411
- Kaller, Kunsthändler, 407
- Karl IV., Kaiser, 49, 53⁷², 62
- Katzheimer, Lorenz,
Studienblatt, Berlin, Kupferstichkabinett, SMBPK, 356
- Kleinschmitt, Maler, 68
- Konrad von Megenberg, 101
- Laib, Conrad, 167, 174, 250
Kalvarienberg, Wien, Österreichische Galerie, 167ff,
Abb. 149
- (?) Epitaph der Katharina Löffelholz, Nürnberg, St. Sebald,
147
- Lanckoronski, Karl Graf, 266
- Lang, Heinrich, 313²²
- Limburg, Brüder,
Très Belles Heures, New York, Metropolitan Museum, 138
- Très Riches Heures, Chantilly, Musée Condé, 103, 138, 140⁶⁹
- Lochner, Lysbeth, 176
- Lochner, Stefan, 86, 97, 114, 141, 250ff, 257, 303, 344
Altar der Stadtpatrone, Dombild, Köln, Dom, 176
- Apostelmartyrien, Frankfurt, Städel, 176–217, *Abb. 157, 158*
- Darbringung im Tempel, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 176
- Darbringung im Tempel, Lissabon, Gulbenkian Museum, 176, 254, *Abb. 222*
- Geburt Christi, München, Alte Pinakothek, 176
- Kreuzigung mit Heiligen, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 195
- Madonna im Rosenhag, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 176, 214⁷⁷, 253, *Abb. 221*
- Stehende Heilige, München, Alte Pinakothek, 176ff,
Abb. 173, 174
- Stundenbuch, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, Inv.
Nr. 78 B 1a, 176
- Stundenbuch, Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 70, 176
- Weltgericht, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 176ff, 307,
Abb. 175
- Lochner, Stefan (Nachfolge), 255
- Hieronymus, Raleigh, North Carolina Museum of Art,
332
- Lorenzetti, Ambrogio, 107
- Lorenzetti, Pietro, 139⁶⁵
Gefangennahme Christi, Assisi, S. Francesco, 175³⁶
- Lorenzetti, Pietro und Ambrogio (Umkreis), 267
- Ludwig der Bayer, Kaiser, 2⁸¹
- Malouel, Jean, 110
u. Henri Bellechose, Kreuzigung mit Martyrium des
hl. Dionysius, Paris, Louvre, 110⁷⁶
- Mang, Heinrich, 313²²
- Mar, Heinrich, 53⁷³
- Martini, Simone, 48
- Martino da Verona,
Marienkrönung, Verona, Sant' Eufemia, 160
- Mechthild von Ziegenhain, 19⁶⁵, 31
- Meißheimer, Henne, 130
- Meister Bertram,
Altar aus St. Petri, Hamburg, Kunsthalle, 75
- Meister BM, 413–422
Geburt Christi, Frankfurt am Main, Städel, 413–422,
Abb. 372
(Kopie nach der Geburt Christi), Deutschland, Privatbesitz, 414
- Johannes auf Patmos, Würzburg, Martin von Wagner-Museum der Universität, 422, *Abb. 380*
- Kupferstiche,
– Johannes auf Patmos (L. 8), Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 420f, *Abb. 376*
– Urteil Salomos (L. 1), Frankfurt am Main, Städel, Graphische Sammlung, 420f, *Abb. 377*
- Taufe Christi, Würzburg, Martin von Wagner-Museum der Universität, 422, *Abb. 381*
- Meister der Aachener Schranktüren, älterer,
Die drei Marien am Grab/Verkündigung, Frankfurt, Städel, 77–86, *Abb. 67, 68*
- Türen eines Sakristeischanks (?), Aachen, Münsterkreuzgang, 84ff, *Abb. 72–75*
- Meister der Amlacher Altarflügel,
Flügel mit stehenden Heiligen, Klagenfurt, Museum, 379⁶
- Meister der Apostelmartyrien, 292ff
- Meister der Benediktbeurer Kreuzigung,
Kalvarienberg, München, Alte Pinakothek, 243, *Abb. 213*
- Meister der Darmstädter Passion, 256, 257–263
Altarflüelpaar, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 257ff,
Abb. 232
- Altarflüelpaar, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 257
- Augustinus-Handschrift, 257
- Baindter Altar, 257ff
- Brustbilder Davids u. Johannes d.T., 257
- Christus als Salvator Mundi, Frankfurt am Main, Städel, 131, 257–263, *Abb. 228*
- Klausen b. Trier, Wallfahrtskirche, Flügel des Hochaltars, 257ff, *Abb. 231*
- Kreuzigung, Bad Orb, ehem. St. Martin (1983 verbrannt), 257ff
- Meister der Drach'schen Offizin, 328
- Meister der Georgslegende, 302ff, 320⁶⁶
Martern des hl. Georg, Enthauptung und Bestattung des
hl. Georg, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 305f, *Abb. 279,*
280
- Meister der Grazer Danieltafel, 267ff
- Meister der Herpin-Handschrift,
Historie von Herzog Herpin, Berlin, Staatsbibliothek, Ms.
germ. fol. 464, 407
- Meister, der Hl. Sippe, älterer,
Altar der Hl. Sippe, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 141
- Meister der hl. Veronika (auch „Meister Wilhelm“), 68, 86, 97, 103,
207, 344
- Der kleine Kalvarienberg, Köln, Wallraf-Richartz-Museum,
130¹⁸, 136
- Hausaltärchen, Kreuzlingen, Sammlung Kisters, 83
(Umkreis) Sacra Conversazione, Philadelphia, Museum of
Art, 103
- Meister der Karlsruher Passion, 194¹⁶, 356, 407ff
Passionstafeln, Karlsruhe, Kunsthalle, 314, 409²⁶, *Abb. 368*
(Kopie um 1500 nach der Kreuzannagelung der Karlsruher
Passion), 365, 408f

- Meister der Liebesgärten,
Der große Liebesgarten (L. 21), Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 115, *Abb. 103*
- Meister der Lyversberger Passion,
Passionstafeln, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 322⁷¹
- Meister der Madonna von Covarrubias, 225–243
Barbara, Venedig, Museo Correr, 232ff, *Abb. 206*
Dorothea, Modena, Galleria Estense, 232ff, *Abb. 203*
Geburt Mariens, Lüttich, Universitätsbibliothek, Sammlung Wittert, 232ff, *Abb. 199*
Heimsuchung, Modena, Galleria Estense „232ff, *Abb. 201*
Katharina, Venedig, Accademia, 232ff, *Abb. 205*
Kreuzabnahme, Turin-Mailänder Stundenbuch, ehem. Turin, Biblioteca Universitaria, Ms. K. IV. 29, 226, 240, *Abb. 210*
Madonna mit Kind in einem Interieur, Covarrubias b. Burgos, Museo de la Colegiata, 239ff, *Abb. 209*
Margareta, Modena, Galleria Estense, 232ff, *Abb. 204*
Ruhe auf der Flucht, Rückseite: Marmorplatte in Steinrahmen, Frankfurt am Main, Städel, 226–243, *Abb. 195, 198*
Verkündigung, Modena, Galleria Estense, 232ff, *Abb. 200*
Weibliche Heilige, Lüttich, Universitätsbibliothek, Sammlung Wittert, 232ff, *Abb. 202*
- Meister der Möschendorfer Ottilienlegende, 379f
Ottilienlegende, Möschendorf b. München, Wallfahrtskirche, 379⁹
- Meister der Münchener Gefangennahme,
Auferstehung Christi, München, Alte Pinakothek, 316ff, *Abb. 294*
Gefangennahme Christi, München, Alte Pinakothek, 316ff, *Abb. 293*
- Meister der Münchener Marientafeln, 234¹²
Geburt, Zürich, Kunsthaus, 234¹², 419²²
Prophetenfragment, München, Alte Pinakothek, 234¹²
Verkündigung, Zürich, Kunsthaus, 234¹²
- Meister der Nürnberger Passion,
Anbetung der Könige, Kupferstich, 98¹⁷
Verkündigung, Kupferstich, Bern, Stadtbibliothek, 98
- Meister der Oswaldlegende,
Oswaldlegende aus Eisenerz, Wien, Österreichische Galerie, 380, *Abb. 344, 345*
- Meister der Passionstafelchen,
Christus vor Kaiphas, Wien, Österreichische Galerie, 88ff, *Abb. 79*
Kreuzanheftung, Frankfurt, Städel, 87–92, *Abb. 77*
Kreuzigung, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 88ff, *Abb. 80*
- Meister der Pollinger Tafeln, 242ff, 281¹⁸
Verkündigung, München, Alte Pinakothek, 242f, *Abb. 212*
- Meister der St. Lambrechter Kreuzigungsaltäre, 167
- Meister der Sterzinger Altarflügel, 267¹³
- Meister der Verherrlichung Mariae,
Verherrlichung Mariae, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 307
- Meister der Wiener Anbetung, 88, 89⁹
- Meister der Worcester-Kreuztragung, 138⁶², 174²¹
Worcester-Kreuztragung, Chicago, Art Institute, 172
- Meister des Albrechtsaltars, 161, 222, 243³⁰, 281
Verkündigung an Joachim vom sog. Kleinen Albrechtsaltar, Wien, Österreichische Galerie, 419²¹
- Meister des Amsterdamer Kabinetts s. Meister des Hausbuchs
- Meister des Augustineraltars,
Augustineraltar, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 370ff, *Abb. 337*
- Meister des Bartholomäusaltars, 381–390
Anbetung der Könige, Privatbesitz, 384ff
Bartholomäusaltar, München, Alte Pinakothek, 381, 388
Geburt Christi, Paris, Musée du Petit Palais, 384, 388
Heilige Familie, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 384ff, *Abb. 349*
Heilige Familie, Frankfurt am Main, Städel, 381–390, *Abb. 348*
Holzhausen-Triptychon, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 388
Kopffragment eines Josephs, Zürich, Privatbesitz, 388f, *Abb. 352*
Kreuzabnahme, Paris, Louvre, 387²⁵
Kreuzabnahme, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G., Johnson Collection, 387²⁵
Kreuzaltar, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 381, 388
Madonna mit der Nuß, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 384, 388, *Abb. 351*
Madonna mit Heiligen, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 384
Madonna mit musizierenden Engeln, London, National Gallery, 388
Stundenbuch der Sophia van Bylant, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, 381, 388
Taufe Christi, Washington, National Gallery, 388
Thomasaltar, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 381
- Meister des Berswordt-Altars, Marienaltar, Bielefeld, Marienkirche, 97, 103
- Meister des Bonner Diptychons,
Diptychon, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 303, 306f
- Meister des Breidenbach-Epitaphs, 391–400
Kreuzigung mit Johannes d. T. und Hieronymus, Frankfurt am Main, Städel, 391–400, *Abb. 353*
Statutenbuch des Stifts St. Peter in Mainz, Aschaffenburg, Stiftsbibliothek, Ms. Perg. 13, 399f, *Abb. 361*
- Meister des Breslauer Barbara-Altars,
Kalvarienberg aus Heidau (Gac Slaska), Warschau, Nationalmuseum 174³¹
- Meister des Eggenburger Altars, 272–281
Abendmahl, Auktion Wien 1929, Dorotheum, 277ff, *Abb. 246*
Enthauptung Johannes d. T., Frankfurt am Main, Städel, 272–281, *Abb. 239*
Kanonblatt in einem Missale, Geras, Chorherrenstift, 280, *Abb. 249*
Marientod, Eggenburg, Redemptoristenkloster, 277, *Abb. 245*
Namengebung Johannes d. T. und Taufe Christi, Auktion München 1984, Neumeister, 277ff, *Abb. 242, 243*
Predigt Johannes d. T., ehem. Frankfurt/Berlin, Sammlung Fuld, 277ff, *Abb. 244*
- Meister des Folpard van Amerongen,
Madonna in einem Interieur, ehem. Sammlung Simpson Carson, 240²⁷
Stundenbuch, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX,7, 240²⁷
- Meister des Friedrichs-Altars, 88, 218–225
Anbetung der Könige, Klosterneuburg, Stiftsmuseum, 222
Friedrichsaltar, Wien, St. Stephan, 223, *Abb. 190*
Verkündigung, Klosterneuburg, Stiftsmuseum, 222
verschiedene Tafeln, Esztergom, Galerie, 222

- (Werkstatt) Abendmahl, Wien, Österreichische Galerie, 222, 224, *Abb. 189*
- (Werkstatt) Gebet am Ölberg, Frankfurt, Städel, 218–225, *Abb. 186*
- Meister des Fröndenberger Altars,
Heimsuchung, Fröndenberg, Kirche, 137, *Abb. 118*
Marienkrönung, Cleveland, Museum of Art, 136⁵²
- Meister des Hausbuchs, 308–345, 350, 356f, 397ff
„Speyerer Altar“, 313ff, 328ff, *Abb. 286*
- Abendmahl, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 310ff, *Abb. 290*
- Anna Selbdritt, Oldenburg i. O., Landesmuseum, 314
- Auferstehung Christi, Frankfurt am Main, Städel, 309–326, *Abb. 282*
- Beweinung unter dem Kreuz, Dresden, Gemäldegalerie, 313¹⁴, 315
- Bildnis eines jungen Paares, Gotha, Schloßmuseum, 308, 313ff, 357, *Abb. 295*
- Christus vor Kaiphas, Freiburg i. Br., Augustinermuseum, 313ff, *Abb. 291*
- Das Brügger Friedensbankett von 1488, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 319
- Ecce Homo, Freiburg i. Br., Augustinermuseum, 310ff, *Abb. 287*
- Fußwaschung, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 310ff, *Abb. 289*
- Geburt Christi, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 318⁵⁶, 340
- Kaltnadelstiche, 308, 322ff, *Abb. 296*, 358, 360
- Maria Magdalena (L. 50), 323⁷³
 - Aristoteles und Phyllis (L. 54), 323⁷³
 - Kreuzigung (L. 14), 397, *Abb. 358*
 - Kartenspieler (L. 73), 323⁷³
 - Heilige Familie (L. 28), 323⁷³, 324⁸⁰
 - Johannes d. T. (L. 35), 398, *Abb. 360*
 - Martyrium des hl. Sebastian (L. 44), 323⁷⁴
 - Drei Lebende und drei Tote (L. 57), 323⁷⁴
 - Hirschjagd (L. 67), Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, 323f, *Abb. 296*
- Kalvarienberg, Freiburg i. Br., Augustinermuseum, 310ff, *Abb. 288*
- Marienleben, Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum, 313ff, 332f, 341ff, 350
- Mittelalterliches Hausbuch, Wolfegg, Schloß, Fürstlich Waldburg-Wolfeggische Sammlungen, 308
- Stifterscheibe aus Herrnsheim, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, 319
- Meister des Hausbuchs (Umkreis), 327–345, 406
- Hieronymus, Frankfurt am Main, Städel, 323^{78f}, 327–333, *Abb. 297*
- Madonna mit Joachim und Anna, Donaueschingen, Fürstenbergsammlungen, 333
- Seligenstädter Altar, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 406
- s. auch: Meister des Monis-Altars
Meister des St. Goarer Altars
Meister des Studernheimer *Noli me tangere*
- Meister des Herzogs von Bedford (Umkreis),
Stundenbuch des Prigent de Coëtivy, Dublin, Chester Beatty Library, Western Ms 82, 175³⁷
- Meister des Heunburger Altarflügels
Szenen des Georgsmartyriums, Klagenfurt, Museum, 379⁶
- Meister des Johannes Baptista, 234
- Meister des Landauer-Altars, 370ff
- Landauer-Altar, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 316⁴⁶, 370ff
- (zugeschrieben), Doppelbildnis des Berthold Tucher und der Christina Schmidtmayer, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, 372f, *Abb. 339*
- Meister des Lieferinger Altars, 169¹⁵
- Meister des Maikammerer Altars, 355²⁶, 370⁸
- Kreuzigungsaltar, Maikammer, Alsterweier Kapelle, 134, 320, 322⁷², *Abb. 114*
- Meister des Marienlebens, 302ff, 344
- Auferstehung Christi, Kreuzigungstriptychon, Köln, St. Kunibert, 320, *Abb. 292*
- Tempelgang Mariens, München, Alte Pinakothek, 344³⁶
- Vermählung Mariens, München, Alte Pinakothek, 344, *Abb. 311*
- Meister des Monis-Altars, 334–345
- Barbara und Margareta/Nikolaus und Quirinus, Frankfurt am Main, Historisches Museum, 334–345, *Abb. 303*, 304
- Drei schwebende Engel, Fragment, Basel, Kunstmuseum, 340ff, *Abb. 309*
- Georg und Wolfgang, Kansas City, Nelson-Atkins-Museum of Art, 336ff, *Abb. 306*
- Katharina und Agathe, Frankfurt am Main, Historisches Museum (Leihgabe aus Privatbesitz), 336ff, *Abb. 305*
- Kopffragment eines Johannes d. T., Cappenberg, Stiftskirche, 336ff, *Abb. 307*
- Kreuzigung, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 340ff, *Abb. 308*
- Meister des Mornauer-Bildnisses, 234
- Bildnis Alexander Mornauer, London, National Gallery, 234¹²
- Bildnis Herzog Sigismunds des Münzreichen, München, Alte Pinakothek, 234¹²
- Bildnis des Pius Joachim, Basel, Kunstmuseum, 234¹²
- Meister des Nürnberger Marienaltars,
Bethlehemitischer Kindermord, Nürnberg, GNM, 58ff, *Abb. 50*
- Gebet am Ölberg, Frankfurt, Städel, 55–65, 225¹³, *Abb. 43*
- Gefangennahme Christi, Nürnberg, GNM, 58ff, *Abb. 47*
- Geißelung Christi, 58ff, Nürnberg, GNM, *Abb. 49*
- Grabtragung Mariens, Nürnberg, GNM, 58ff, *Abb. 48*
- Maria und Elisabeth am Spinnrocken mit Jesus und Johannesknaben, Nürnberg, GNM, 58ff, *Abb. 46*
- Meister des Obersteiner Altars
- Fußwaschung, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 131²⁸
- Kreuzigungsaltar, Idar-Oberstein, Felsenkirche, 74, 130ff, *Abb. 115*
- Meister des Ortenberger Altars,
Ortenberger Altar, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 130ff, *Abb. 117*
- Meister des Pfullendorfer Altars, 226
- Meister des Schottenaltars, älterer, 291ff
- Beweinung unter dem Kreuz, Schottenaltar, Wien, Schottenstift, 293, *Abb. 268*
- Meister des Schottenaltars, jüngerer, 294
- Meister des Schottener Altars, 68
- Marienaltar, Schotten, Kirche, 68ff, *Abb. 65*
- Meister des Siefersheimer Altars, 147
- Siefersheimer Altar, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 72²², 74ff, 136⁴⁶, 147

- Meister des St. Goarer Altars,
St. Goar, Kath. Pfarrkirche, Kreuzigungstriptychon, 323⁷⁸,
328ff, 340ff, *Abb. 310*
- Meister des Stötteritzer Altars, 358–367
Entwurfszeichnung zum Stötteritzer Altar, Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK, 362¹³
Kreuzaltar, Leipzig-Stötteritz, Marienkirche, 361ff, *Abb. 330*,
331
Starck-Triptychon, Washington, National Gallery of Art,
361ff, *Abb. 328*, 329
Kopie nach dem Starck-Triptychon, Frankfurt am Main,
Städelsches Kunstmuseum, 358–367, 410, *Abb. 323*, 326
- Meister des Studernheimer Noli me tangere,
Noli me tangere, Studernheim, Pfarrkirche, 328ff, *Abb. 300*
- Meister des Stundenbuchs des Marschalls Boucicaut, 104, 112
Boucicaut-Stundenbuch, Paris, Musée Jacquemart-André,
112⁸²
(Werkstatt), Pierre Salmon, Dialoge, Paris, Bibliothèque
nationale, ms. fr. 23279, 151²²
(Nachfolger und Pseudo-Jacquemart), Grands Heures du
Duc de Berry, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 919,
138–140, *Abb. 119*
- Meister des Tucheraltars, 250
- Meister des Wasservass'schen Kalvarienbergs,
Kalvarienberg, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 140, 142,
Abb. 121
- Meister des Wendelin-Altars,
Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes Ev., Frankfurt am
Main, Städelsches Kunstmuseum, 399
- Meister des Winkler-Epitaphs, 279, 282–295, 379
Epitaph des Florian Winkler, Wiener Neustadt, Stadtmuseum,
291ff, *Abb. 264*
Marter des hl. Johannes Ev., Budapest, Museum der
Schönen Künste, 291ff, *Abb. 260*
Martyrium des hl. Andreas, Wien, Schottenstift, 291ff,
Abb. 256
Martyrium des hl. Bartholomäus, Budapest, Museum der
Schönen Künste, 291ff, *Abb. 261*
Martyrium des hl. Jakobus d. Ä., Budapest, Museum der
Schönen Künste, 291ff, *Abb. 259*
Martyrium des hl. Jakobus d. J., Budapest, Museum der
Schönen Künste, 291ff, *Abb. 262*
Martyrium des hl. Judas Thaddäus, Budapest, Museum der
Schönen Künste, 291ff, *Abb. 263*
Martyrium des hl. Matthias, Bratislava (Preßburg), Dom-
kirche St. Martin, 194^{14, 15}, 291ff, *Abb. 257*
Martyrium des hl. Petrus, Frankfurt am Main, Städelsches
Kunstmuseum, 282–295, *Abb. 254*
Martyrium des hl. Philippus, Bratislava (Preßburg), Dom-
kirche St. Martin, 291ff, *Abb. 258*
Martyrium des hl. Thomas, Frankfurt am Main, Städelsches
Kunstmuseum, 282–295, *Abb. 255*
Zwölfbotentalar aus Wiener Neustadt, 209
- Meister E. S., 315
Liebesgarten, Kupferstich (L. 203), 115⁹⁵
Liebesgarten, Kupferstich (L. 207), 115⁹⁵
Liebesgarten, Kupferstich (L. 214), 115
Maria, Kupferstich (L. 60), 258⁴
Salvator, Kupferstich (L. 56), 258⁴
- Meister Francke, 130, 142
- Meister Johannes des Täufers,
Miniatür im verbrannten Teil des Turin-Mailänder Stun-
denbuchs, Turin, ehem. Biblioteca Universitaria, Ms. K. IV.
29, 331¹⁶
- Meister von 1456,
Kreuzigung, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 254,
387²⁵
Kreuzigung, Privatbesitz, 387²⁵
- Meister von 1458,
Kreuzigung, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 254,
Abb. 224
- Meister von Flémalle, 105, 161, 209, 234⁹, 250, 320⁶³
Geburt Christi, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 414³
Hl. Katharina, Zeichnung, Amsterdam, Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet, 237
Kreuzabnahme, 240
Madonna in einem Interieur, London, National Gallery,
237, *Abb. 207*
Mérode-Altar, New York, Metropolitan Museum, 104,
107⁶⁷
Verkündigung, Brüssel, Musée Royal, 104
(Nachfolge), Madonna mit Heiligen, Washington, National
Gallery of Art, 115
- Meister von Herzogenburg,
Abendmahl, Heiligenkreuz, Stiftsgalerie, 277ff, *Abb. 247*
Der hl. Leonhard vor dem Kaiser, Prag, Nationalgalerie,
280, *Abb. 248*
Begräbnis des hl. Wenzeslaus, New York, Metropolitan
Museum, 280
Szenen aus der Legende des hl. Wenzeslaus, Prag, National
galerie, 280f, *Abb. 250*
- Meister von Hohenfurt, 320⁶³
Altar aus Hohenfurt, Prag, Nationalgalerie, 49
- Meister von Liesborn,
Darbringung im Tempel, London, National Gallery,
192
(Umkreis), Kalvarienberg, Soest, St. Maria zur Höhe, 133³⁸,
136⁴⁸
- Meister von Schöppingen,
Halderner Altar, Münster, Westfälisches Landesmuseum,
194¹⁶
Soester Altar, ehem. Berlin, Museum, 183⁷
- Meister von St. Laurenz,
Madonna im Paradiesgarten, Köln, Wallraf-Richartz-
Museum, 86, 116⁹⁰, *Abb. 76*
- Meister von Wittingau, 58, 60, 63,
Altar aus Wittingau, Prag, Nationalgalerie, 64f, *Abb. 56*
- Meister WB, s. Beurer, Wolfgang
- Meister Wilhelm, s. Meister der hl. Veronika
- Meister, Deutscher,
Hieronymus, Holzschnitt (Schreiber Nr. 1533), 332, *Abb. 302*
- Meister, Fränkisch-schwäbischer, um 1440/50,
Christus am Kreuz, Federzeichnung, Dekretalen aus
Tegernsee, clm 18095, fol. 1, 173, 175, *Abb. 155*
Kalvarienberg, Frankfurt, Städelsches Kunstmuseum, 162–175, *Abb. 144*
- Meister, Franko-flämischer,
Bildnis des Wenzel von Luxemburg, Madrid, Sammlung
Thyssen-Bornemisza, 168¹⁴
- Meister, Kölner, um 1470/80, 296–307
Enthauptung der hl. Katharina, Frankfurt am Main, Städelsches
Kunstmuseum, 296–307, *Abb. 271*
Entrückung des Leichnams der hl. Katharina, Frankfurt am
Main, Städelsches Kunstmuseum, 296–307, *Abb. 272*
- Meister, Mittelrheinischer, um 1400,
Anbetung der Könige, Frankfurt, Städelsches Kunstmuseum, 66–76, 131²⁸, 136⁴⁶,
Abb. 59

- Altarfragmente, Oberwesel, St. Martin, 68ff, 131, 141⁷³
Abb. 60–62
- Meister, Mittelrheinischer, um 1420,
 Kreuzigungsaltar, sog. Peterskirchenaltar, Frankfurt, Städel, 97, 121–142, *Abb. 105, 109*
- Meister, Mittelrheinischer, um 1450/60,
 Kreuzigung mit Maria und Johannes Ev., Frankfurt am Main, Städel, 130²², 244–256, *Abb. 216*
- Meister, Nürnberger, um 1350/60,
 Joseph erkennt in Maria die Mutter Gottes/Schmerzensmann, Berlin, Gemäldegalerie SMPKB, 36ff, *Abb. 27, 28*
 Marienkrönung/Kreuztragender Christus, Frankfurt, Städel, 33–54, *Abb. 20, 24*
 Stigmatisation des hl. Franziskus/Schmerzensmann, Berlin, Deutsches Historisches Museum, 36ff, *Abb. 29, 30*
 Vision der hl. Klara/Kreuztragender Christus, Schottland, Privatbesitz, 36ff, *Abb. 25, 26*
- Meister, Nürnberger, um 1490,
 Bildnis eines jungen Mannes (Friedrich der Weise von Sachsen?), Frankfurt am Main, Städel, 368–374, *Abb. 338*
- Meister, Oberrheinischer um 1410/20,
 Das Paradiesgärtlein, Frankfurt, Städel, 93–120, *Abb. 85*
- Meister, Österreichischer, um 1490,
 Der hl. Leonhard befreit Gefangene, Frankfurt am Main, Städel, 375–380, *Abb. 342*
- Meister, Rheinischer, um 1330,
 Flügel des Altenberger Altars, Frankfurt, Städel, 3–32, 46⁴⁸, *Abb. 1–4*
- Meister, Schwäbischer oder oberrheinischer um 1430,
 Madonna im Kreise von Engeln, Frankfurt, Städel, 143–161, *Abb. 122*
 Zehn Darstellungen aus der Legende des hl. Antonius Abbas auf sechs Tafeln, Darmstadt, Museum (ehm.), 144ff, *Abb. 125–132*
- Meister, Straßburger, um 1510/20,
 Kreuzbereitung, Frankfurt am Main, Städel, 401–412, *Abb. 365*
- Meister, Tiroler, um 1440,
 Stephanus-Legende, 161
- Meister, Tiroler, um 1440,
 Thronende Madonna mit Engeln, Frankfurt, Städel, 155–161, *Abb. 139*
- Meister, Westfälischer in Köln,
 Kalvarienberg aus St. Andreas, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 130ff, *Abb. 111*
- Memling, Hans
 Hieronymus, Schweiz, Privatsammlung, 331f, *Abb. 301*
- Memminger, Levinus, 356
- Mideau, Philippe, 110⁷⁶
- Monaco, Lorenzo,
 Hieronymus, Amsterdam, Rijksmuseum, 332¹⁹
- Monis, Johann, 342
- Monis, Winrich, 336, 342
- Monsperg, Friedrich Faut von, gen. Brune, 355²⁵
- Monsprug, Herr von, 355, 370⁸
- Mornauer, Alexander, 234¹²
- Moser, Lucas, 267ff
 Tiefenbronner Altar, Tiefenbronn, Kirche, 105, 146ff, 267, *Abb. 135, 136*
- Müg, Familie, 406ff
- Müller, Andreas, Professor, 310, 360, 384
- Müller, Carl-Theodor, 244
- Multscher, Hans, 107, 250
- Wurzacher Altar, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 107
- Murner, Thomas, 407
- Ockstt, Johann von, 130
- Pacher, Michael, 380
- Parrhasios, 409²⁸
- Philipp von Falkenstein-Münzenberg, 19⁶⁵
- Philostratos, 409²⁸
- Pirckheimer, Familie, 64⁴⁰
- Pleydenwurff, Hans, 364
 Hofer Altar, München, Alte Pinakothek, 316⁴⁶, 320
 Pleydenwurff, Wilhelm, 316⁴⁶, 362ff
 (zugeschrieben), Verkündigung, Würzburg, Martin von Wagner-Museum der Universität, 364f
- Polack, Jan, 379
- Polle, Johannes, 75³⁷
- Prehn, Ernst Friedrich Carl, 97
- Prehn, Johann Valentin, 93, 97
- Pricken, J. J., 68
- Pucelle, Jean,
 Belleville-Brevier, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 10483, 209⁶⁷
- Ramboux, Johann Anton, 73
- Reiffenberg, Johann von, 130
- Reiffenstein, Carl Theodor
 Aquarell, 18
- Reuwich, Erhard, 308
- Riemenschneider, Tilman, 280
- Rosheim, Familie, 406ff
- Roth, Hans, 356
- Rübenach, Heinrich von, 342
- Sänger, Johanna Rosina, geb. Prehn, 97
- Sapidus, 110f
- Schäffner, A., 336⁸
- Schäufelein, Hans, 88
- Scheid, Anna Elisabeth von, 22f
- Schit, Nikolaus,
 Die Vierzehn Nothelfer, Frankfurt am Main, Städel, 394
- Schmidtmaier, Christina, 372
- Schnütgen, Alexander, 68
- Schongauer, Martin, 109, 113f, 303, 313, 315, 328, 336⁹, 360, 396ff, 406, 410, 414ff, 423ff
 Dominikaneraltar, Colmar, Musée d'Unterlinden, 418
 Geburt Christi, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 418f, *Abb. 375*
 Heilige Familie, München, Alte Pinakothek, 418
 Heilige Familie, Wien, Kunsthistorisches Museum, 418
- Kupferstiche
 – Bischofsstab (L. 105), 424
 – Christkind als Erlöser (L. 81), 424, *Abb. 387*
 – Geburt Christi (L. 4), 418, 420f *Abb. 378*
 – Geburt Christi (L. 5), 421
 – Jakobsschlacht (B. 53), 360
 – Johannes auf Patmos (L. 60), 420
 – Johannes d. T. (L. 59), 398
 – Kreuzigung (L. 10), *Abb. 357*
 – Kreuzigung (L. 12), 397
 – Kreuzigung (B. 25), 360
 – Kreuzigung (L. 27), 392, *Abb. 356*
 – Kreuztragung (B. 22), 360
 – Madonna mit dem Papagei (L. 37), 426
 – Taufe Christi (L. 8), 398

- Törichte Jungfrau (L. 86), 426
- Madonna im Fenster, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 417, 424ff, *Abb.* 384
- Madonna im Rosenhag, Colmar, Dominikanerkirche, 418
- Orliac-Altar, Colmar, Musée d'Unterlinden, 418
- Studienblatt Pfingstrosen, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 113
- Schongauer, Martin (Umkreis und Nachfolge), 413–429
- Geburt Christi, Erlangen, Universitätsbibliothek, 421f, *Abb.* 379
- Kreuzbereitung, Zeichnung, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, 410
- Madonna im Fenster, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Leihgabe aus Privatbesitz), 424, *Abb.* 385
- Schongauer, Martin (Imitator), 423–429
- Madonna mit Kind im Fenster, Frankfurt am Main, Städel, 423–429, *Abb.* 382
- Schüchlin, Hans,
- Hochaltar, Tiefenbronn, Magdalenenkirche, 316⁴⁶
- Sigismund der Münzreiche, Herzog, 234¹²
- Sint Jans, Geertgen tot, 322, 344
- Geburt Christi bei Nacht, London, National Gallery, 422³¹
- Solly, Edward, 37f
- Solms, Haus, 23
- Solms, Katharina von, 24
- Solms, Wilhelm Fürst zu, 257
- Solms-Braunfels, Fürsten, 258
- Starck, Familie, 361
- Stefano da Zevio (?), 156, 158
- Madonna im Garten, Verona, Castello, 114, *Abb.* 103
- Stein, Heinrich Friedrich Karl vom, Reichsfreiherr, 336⁹
- Steiner, Rudolf, 102⁴³
- Stocker, Hans, 100, III⁸¹
- Stoß, Veit, 280
- Strigel, Bernhard,
- Bildnispaar des Hans Roth und seiner Gemahlin Margarethe Vöhlin, Washington, National Gallery of Art, 356
- Propheten, Stuttgart, Staatsgalerie, 196²⁶
- Thümmel, Familie, 365
- Thyme, Christoph, Dr., 365
- Tiefental, Hans, 97, 100, 109–III
- Tosetti, Thomas Jacob, 206
- Traut, Hans, 369
- Hochaltar, Katzwang b. Nürnberg, Marienkirche, 369⁵
- Zeichnung, Erlangen, Universitätsbibliothek, 369f⁵
- (zugeschrieben), ehem. Hochaltar, Heilsbronn, Klosterkirche, 373¹⁷
- Tucher, Berthold, 372
- Tucher, Elsbeth, 355
- Tucher, Felicitas, 355
- Tucher, Hans, 355
- Vöhlin, Margarethe, 356
- Wallraf, Ferdinand Franz, 206
- Weinschröter, Sebald, 53⁷²
- Wendelstadt, Friedrich, 132
- Wenzel von Olmütz,
- Martyrium des Andreas, Kupferstich, Wien, Albertina, 207, 212, *Abb.* 177
- Martyrium des Bartholomäus, Kupferstich, Wien, Albertina, 207, 212, *Abb.* 178
- Weyden, Rogier van der, 263, 268¹⁴, 320, 331, 374, 427
- Braque-Tryptychon, Paris, Louvre, 263
- Mirafloresaltar, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK, 320⁶⁴
- Weyer, Johann Peter, 36f, 68, 73, 302, 310, 313, 384
- Winkler, Florian, 291
- Witz, Konrad, 109, 111, 161, 233f, 257, 267ff, 293, 408
- Wolgemut, Michael, 313, 360, 362
- Bildnis des Levinus Memminger, Madrid, Sammlung Thysen-Bornemisza, 356f
- Zeitblom, Bartholomäus,
- Kreuzaltar, Dinkelsbühl, St. Martin, 271²⁴
- Zeuxis, 409²⁸
- ### Orte (und dort befindliche Werke)
- Aachen, Münster,
- Kreuzgang, Älterer Meister der Aachener Schranktüren, Türen eines Sakristeischanks (?), 84ff, *Abb.* 72–75
- Matthias-Kapelle, 85
- Michaels-Kapelle, Retabel, 85
- Marienschrein, 206³⁴
- Adelhausen b. Freiburg, Dominikanerinnenkloster, Tafelfragment mit Kopf, 98
- Altenberg/Lahn, Prämonstratenserinnenkloster, 13ff, 84, 257f, *Abb.* 11, 17, 71
- Glasmalereien, 16, 24
- Grabmal Gertruds von Altenberg, 15f
- Wandmalereien, 15
- Altmühldorf, Kirche,
- Kalvarienberg, 171¹⁸
- Altötting, Wallfahrtskirche,
- „Goldenes Rößl“, 118¹⁰⁴
- Amsterdam, Rijksmuseum,
- Lorenzo Monaco, Hieronymus, 332¹⁹
- Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksrentenkabinet,
- Meister des Hausbuchs, Kaltnadelstiche, 308, 322ff, *Abb.* 296, 358, 360
- Aristoteles und Phyllis (L. 54), 322⁷³
- Drei Lebende und drei Tote (L. 57), 323⁷⁴
- Heilige Familie (L. 28), 323⁷³
- Hirschjagd (L. 67), 323f, *Abb.* 296
- Kartenspieler (L. 73), 323⁷³
- Maria Magdalena (L. 50), 322⁷³
- Martyrium des hl. Sebastian (L. 44), 323⁷⁴
- Meister von Flémalle, Hl. Katharina, Zeichnung, 237
- Aschaffenburg, Hofbibliothek,
- Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt), „Paradiesgärtlein“ im Halleschen Heiltum, Ms 14, fol. 226, 108, *Abb.* 104
- Aschaffenburg, Stiftsbibliothek,
- Meister des Breidenbach-Epitaphs, Statutenbuch des Stifts St. Peter in Mainz, Ms. Perg. 13, 399f, Abb. 361
- Assisi, S. Francesco,
- Pietro Lorenzetti, Gefangennahme, 175³⁶
- Augsburg, Dom, 167
- Bad Orb, ehem. St. Martin (1983 verbrannt), Meister der Darmstädter Passion, Kreuzigung, 257ff
- Basel, ehem. Sammlung Lindenmeyer-Christ, Maria mit Kind in einem Interieur, 234¹²

- Basel, Historisches Museum,
Fabeltierteppich, 109⁷²
- Basel, Johanniterkirche,
Heiliges Grab, 84
- Basel, Kunstmuseum,
Meister des Monis-Altars, Drei schwebende Engel, Fragment, 340ff, *Abb.* 309
- Meister des Mornauer-Bildnisses, Bildnis des Pius Joachim, 234¹²
- Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett,
Martin Schongauer (Umkreis), Kreuzbereitung, Zeichnung, 410
- Wolfgang Beurer, Ein älterer Mann, Kupferstich (L. 3), 350ff, *Abb.* 316
- Basel, Peterskirche,
Wandmalereien, 109
- Bayonne, Musée Bonat,
Albrecht Dürer, Madonna mit Heiligen und Engeln, Zeichnung, 195²⁰
- Berlin, Deutsches Historisches Museum,
Nürnberger Meister um 1350/60, Stigmatisation des hl. Franziskus/Schmerzensmann, 36ff, *Abb.* 29, 30
- Berlin, Gemäldegalerie SMBPK,
Albrecht Dürer, Bildnis Friedrichs des Weisen, 369
- Gnadenstuhl aus St. Peter in Salzburg, 234¹²
- Hans Multscher, Wurzacher Altar, 107
- Kölner Meister um 1410/20, Bildertafel, 91, *Abb.* 80
- Kölner Meister um 1410, Madonna mit Heiligen im Garten, 103⁵³
- Madonna mit Tintenfaß, 131²⁷
- Martin Schongauer, Geburt Christi, 418f, *Abb.* 375
- Meister der Darmstädter Passion, Altarflügelpaar, 257ff, *Abb.* 232
- Meister des Deichsler-Altars, Deichsler-Altar, 58, 65
- Meister des Hausbuchs, Fußwaschung, 310ff, *Abb.* 289
- Meister des Hausbuchs, Letztes Abendmahl, 310ff, *Abb.* 290
- Nürnberger Meister um 1350/60, Joseph erkennt in Maria die Mutter Gottes/Schmerzensmann, 42ff, *Abb.* 27, 28
- Rogier van der Weyden, Mirafloresaltar, 320⁶⁴
- Virgo inter Virgines, 131²⁷
- (ehem.) Meister von Schöppingen, Soester Altar, 183⁷
- (ehem.) Tod der hl. Klara von 1430, 151²³
- Berlin, Kunsthändlung Paul Cassirer, 336⁷
- Berlin, Kupferstichkabinett SMBPK,
Albrecht Dürer, „Ottoprecht Fürscht“, Zeichnung, 194¹⁶
- Hl. Michael, Miniatur, 14
- Heiliges Grab, Rißzeichnung, 84¹²
- Lorenz Katzheimer und Wolfgang Beurer, Studienblatt, 356
- Meister BM, Johannes auf Patmos, Kupferstich (L. 8), 420f, *Abb.* 376
- Meister der Liebesgärten, Der große Liebesgarten (L. 21), 115, *Abb.* 103
- Meister des Hausbuchs, Das Brügger Friedensbankett von 1488, Zeichnung, 319
- Meister des Stötteritzer Altars, Entwurfszeichnung zum Stötteritzer Altar, 362¹³
- Stefan Lochner, Stundenbuch, Inv. Nr. 78 B 1a, 176
- (Kopie nach) Stefan Lochner, Martyrium des Bartholomäus, Zeichnung, 207, *Abb.* 176
- Wolf Huber, Landschaftsaquarell, 420
- Berlin, Sammlung Fuld, 277
- Berlin, Staatsbibliothek,
Gebetbuch der Maria von Geldern, Ms. Germ. Quart 42, 117
- Hundeshagensche Handschrift des Nibelungenliedes, Ms. Germ. Fol. 855, 408²³
- Meister der Herpin-Handschrift, Historie von Herzog Herpin, Ms. Germ. Fol. 464, 407
- Bern, Münster,
Matthäus Ensinger, Hl. Georg, 103
- Bern, Stadtbibliothek,
Meister der Nürnberger Passion, Verkündigung, Kupferstich, 98
- Bielefeld, Marienkirche,
Meister des Berswordt-Altars, Marienaltar, 96, 103
- Bonn, Paulushaus, 320⁶⁶
- Bonn, Rheinisches Landesmuseum
Kölnerischer Meister um 1324, Marienstätter Tafeln, 31, *Abb.* 19
- Meister des Bonner Diptychons, Diptychon, 303, 306f
- Boppard, Karmeliterkirche,
Glasmalereien, 132³¹
- Brandenburg, Dom,
„Böhmisches Altar“, 51⁶⁸
- Bratislava (Preßburg), Domkirche St. Martin,
Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrien des hl. Matthias und des hl. Philippus, 194^{14, 15}, 291ff, *Abb.* 257, 258
- Braunfels, Schloß, 11, 13, 22
Altarschrein aus Altenberg, 12ff, *Abb.* 8
- Unbekannter Meister um 1609, Passionsbilder, 14, 20–23, *Abb.* 12, 13
- Brixen, Dom, Kreuzgang, 159f, 161
- Brügge, Groeningemuseum,
David, Gerard, Schindung des Sisamnes, 188
- Eyck, Jan van, Paele-Madonna, 194¹⁶
- Brüssel, Bibliothèque Royale,
Jean Mansel, Fleur des histoires, ms 9232, 206⁶⁶
- Brüssel, ehem. Kunsthandel,
Kopie nach Martin Schongauer, Madonna im Fenster, 417, 428
- Brüssel, Musées Royaux,
Meister von Flémalle, Verkündigung, 14
- Budapest, Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften,
Bellifortis des Konrad Kyeser, Inv. K. 465, 103
- Budapest, Szépművészeti Múzeum
Jan van Eyck, (Kopie), Kreuztragung, 194¹⁶
- Kölner Meister um 1480, Schutzmantelmadonna mit Karmelitermönchen, 307, *Abb.* 281
- Madonna mit Tintenfaß, 131²⁷
- Meister des Bartholomäusaltars, Heilige Familie, 384ff, *Abb.* 349
- Meister des Winkler-Epitaphs, Marter des hl. Johannes Ev., Martyrien der Hll. Jakobus d. Ä., Bartholomäus, Jakobus d. J., Judas Thaddäus, 291ff, *Abb.* 259–263
- Cappenberg, Stiftskirche,
Meister des Monis-Altars, Kopffragment eines Johannes d. T., 336ff, *Abb.* 307
- Chantilly, Musée Condé,
Brüder Limburg, Très Riches Heures, 103, 138, 140^{69S}
- Chicago, Art Institute,
Meister der Worcester-Kreuztragung, Kreuztragung, 172
- Cleveland, Museum,
Meister des Fröndenberger Altars, Marienkrönung, 136⁵²

- Colmar, Bibliothèque de la Ville,
Madonna im Garten, Holzschnitt, 98¹⁶, 109
- Colmar, Dominikanerkirche,
Martin Schongauer, Madonna im Rosenhag, 418
- Colmar, Musée d'Unterlinden,
Caspar Isenmann, Passionsaltar, 410ff, *Abb.* 369, 370
Jost Haller, Bergheimer Predella, 110⁸⁰, 316⁴³
Kalvarienbeg, 98, 100, 111⁸¹
Martin Schongauer, Dominikaneraltar, 418
Martin Schongauer, Orliac-Altar, 418
Stauffenberg-Retabel, 103, 109
Tafeln mit Szenen aus dem Leben Christi, 103
- Covarrubias b. Burgos, Museo de la Colegiata,
Meister der Madonna von Covarrubias, Madonna mit Kind
in einem Interieur, 239ff, *Abb.* 209
- Danzig, Nationalmuseum,
Wolfgang Beurer, Reiter, Zeichnung, 346, 352f, *Abb.* 318
- Darmstadt, Hessisches Landesmuseum,
Großer Friedberger Altar, 53, 72²², 73ff, 141⁷³, 130
Kleiner Friedberger Altar, 134⁴⁵, 146
Martin Schongauer (Umkreis), Madonna im Fenster (Leihgabe aus Privatbesitz), 424, *Abb.* 385
Meister der Darmstädter Passion, Altarflügelpaar, 257
Meister des Bartholomäusaltars, Madonna mit Heiligen, 384
Meister des Hausbuchs (Umkreis), Seligenstädter Altar, 406
Meister des Ortenberger Altars, Ortenberger Altar, 130ff, *Abb.* 117
Meister des Siefersheimer Altars, Siefersheimer Altar, 72²², 74ff, 136⁴⁶, 147
Meister des Monis-Altars, Kreuzigung, 340ff, *Abb.* 308
Meister von 1456, Kreuzigung, 254
Mittelrheinischer Meister, Niedererlenbacher Altar, 397f, *Abb.* 359
Stefan Lochner, Darbringung im Tempel, 176
Wolfgang Beurer, Glasmalereien aus Neckarsteinach, 357
Kopie um 1500 nach der Kreuzannagelung der Karlsruher Passion, 365, 408f
(ehem.) Schwäbischer oder oberrheinischer Meister um 1430, 10 Darstellungen aus der Legende des hl. Antonius Abbas auf sechs Tafeln, 144ff, *Abb.* 125–132
- Darmstadt, Residenzschloß, 144¹
- Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek,
Stefan Lochner, Stundenbuch, Hs. 70, 176
- Darup, Kirche,
Kreuzigungsaltar, 136
- Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie,
Nürnberger Meister, Doppelbildnis des Berthold Tucher und der Christina Schmidtmaier, 372f, *Abb.* 339
- Detroit, Institute of Art,
Dreikönigs-Triptychon, 86²¹
Jan van Eyck (Nachfolger), Hieronymus, 330
- Deutschland, Privatbesitz,
Kopie nach der Geburt Christi des Meisters BM, 414
- Dijon, Musée des Beaux-Arts,
Meister von Flémalle, Geburt Christi, 414³
- Dinkelsbühl, St. Martin,
Bartholomäus Zeitblom, Kreuzaltar, 271²⁴
- Donaueschingen, Fürstenbergsammlungen,
Königsanbetung, 195, 196²⁶
Meister des Hausbuchs (Umkreis), Madonna mit Joachim und Anna, 333
- Dortmund, Marienkirche,
Conrad von Soest, Marienaltar, 131, 137, *Abb.* 118
- Dortmund, Propsteikirche,
Dirk Baegert, Kreuzigungsaltar, 133³⁸
- Dresden, Gemäldegalerie,
Meister des Hausbuchs, Beweinung unter dem Kreuz, 313¹⁴, 315ff
- Dublin, Chester Beatty Library,
Bedford-Meister (Umkreis), Stundenbuch des Prigent de Coëtivy, Western Ms 82, 175³⁷
- Dublin, National Gallery of Ireland,
Kreuzigung, 91
- Ebstorf, Kloster,
Textiles „Paradiesgärtlein“, 118
- Eggenburg, Redemptoristenkloster,
Meister des Eggenburger Altars, Marientod, 277, *Abb.* 245
- Eichstätt, Diözesanmuseum,
Margareten-Tafeln aus Ornbau, 172, 175, *Abb.* 152, 153
- Erfurt, Franziskanerkloster, 42, 45⁴⁴
- Erfurt, Museum,
Augustineraltar, 40, 45
- Erfurt, Predigerkirche,
Kalvarienberg, 40, 45⁴⁷
- Erfurt, Rathaus,
Bemalte Schilder, 40
- Erlangen, Universitätsbibliothek,
Hans Traut, Zeichnung, 369f⁵
Hieronymus, Zeichnung, 398
Martin Schongauer (Nachfolge), Geburt Christi, 421f, *Abb.* 379
- Esztergom, Galerie,
Tafel des Friedrich-Meisters, 222
- Fermo, Dom,
Missale von 1436, 158
- Florenz, Bargello,
Franko-flämischer Meister um 1350/60, „Bargello-Diptychon“, 41ff, *Abb.* 40
- Florenz, Biblioteca Nazionale,
Oberrheinischer (?) Meister, Streit um die Seele, Miniatur, Cod. B.R. 38, 224, *Abb.* 194
- Florenz, Uffizien,
Agnolo Gaddi, Kreuzigung, 136⁵¹
- Frankfurt am Main, Allgemeiner Almosenkasten, 406
- Frankfurt am Main, Barfüßerkloster, Kreuzgang, 406
- Frankfurt am Main, Dominikanerkirche, Monis-Kapelle, 336
- Frankfurt am Main, Dominikanerkloster, 214⁷⁸, 394
- Frankfurt am Main, Fahrgasse, Haus, 336
- Frankfurt am Main, Historisches Museum, 129, 132, 250, 336, 394, 406
- Kalvarienberg aus dem Barfüßerkloster, 130²²
- Kreuzaltar aus der Dominikanerkirche, 394ff
- Kreuzigung, Kabinetscheibe, 256³⁵
- Meister des Monis-Altars, Barbara und Margareta/Nikolaus und Quirinus, 334–345, *Abb.* 303, 304
- Meister des Monis-Altars, Katharina und Agathe (Leihgabe aus Privatbesitz), 336ff, *Abb.* 305
- Passionszyklus, 394
- Wolfgang Beurer (Umkreis), Bildnis eines Herrn von Monsprug, 355f, 370⁸, *Abb.* 322
- Frankfurt am Main, Kunsthändlung Kaller, 407
- Frankfurt am Main, Liebieghaus, 15
- Frankfurt am Main, Peterskirche, 129f, 132f

- Frankfurt am Main, Sammlung Fuld (chem.), 277
 Nürnberger Meister um 1350/60, Die beiden Johannes, 37ff,
 Abb. 31, 32
 Frankfurt am Main, Sammlung Gontard, 328, 423
 Frankfurt am Main, St. Bartholomäus, 255,
 Wandbilder im Chor, 132, 209, 255³²
 Frankfurt am Main, St. Leonhard,
 Chorfenster, 132f, 255³²
 Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek,
 Ms. Barth. 116, Missale, 250, 255f, *Abb. 223*
 Frankfurt am Main, Städelschule,
 Friedrich Herlin (Umkreis), Szene aus einer Heiligenlegende, 264–271, *Abb. 233*
 Hans Holbein d. Ä., Dominikaneraltar, 214⁷⁸
 Imitator Martin Schongauers, Madonna mit Kind im Fenster, 423–429, *Abb. 382*
 Martin Caldenbach, gen. Hess, Darbringung, 394
 Meister BM, Geburt Christi, 413–422, *Abb. 372*
 Meister der Aachener Schranktüren, älterer, Die drei Marien am Grab/Verkündigung, 77–86, *Abb. 67, 68*
 Meister der Darmstädter Passion, Christus als Salvator Mundi, 131, 257–263, *Abb. 228*
 Meister der Madonna von Covarrubias, Ruhe auf der Flucht, Rückseite: Marmorplatte in Steinrahmen, 226–243, *Abb. 195, 198*
 Meister der Passionstafelchen, Kreuzanheftung, 87–92, *Abb. 81*
 Meister des Bartholomäusaltars, Heilige Familie, 381–390, *Abb. 348*
 Meister des Breidenbach-Epitaphs, Kreuzigung mit Johannes d. T. und Hieronymus, 391–400, *Abb. 353*
 Meister des Eggenburger Altars, Enthauptung Johannes d. T., 272–281, *Abb. 239*
 Meister des Friedrichs-Altars (Werkstatt), Gebet am Ölberg, 218–225, *Abb. 186*
 Meister des Hausbuches, Auferstehung Christi, 309–326, *Abb. 282*
 Meister des Hausbuches (Umkreis), Hieronymus, 323^{78f}, 327–333, *Abb. 297*
 Meister des Nürnberger Marienaltars, Gebet am Ölberg, 55–65, 225¹³, *Abb. 43*
 Meister des Stötteritzer Altars (Kopie nach), Kreuzaufrichtung, 358–367, 410, *Abb. 323, 326*
 Meister des Wendelin-Altars, Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes Ev., 399
 Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrium des hl. Petrus, 282–295, *Abb. 254*
 Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrium des hl. Thomas, 282–295, *Abb. 255*
 Meister, Kölner, um 1470/80, Enthauptung der hl. Katharina, 296–307, *Abb. 271*
 Meister, Kölner, um 1470/80, Entrückung des Leichnams der hl. Katharina, 296–307, *Abb. 272*
 Meister, Mittelrheinischer, um 1400, Anbetung der Könige, 66–76, 131²⁸, 136⁴⁶
 Meister, Mittelrheinischer, um 1420, Kreuzigungsaltar, sog. Peterskirchenaltar, 96, 121–142, 260, *Abb. 105, 109*
 Meister, Mittelrheinischer, um 1450/60, Kreuzigung mit Maria und Johannes Ev., 130²², 244–256, *Abb. 216*
 Meister, Nürnberger, um 1350/60, Marienkrönung/Kreuztragender Christus, 33–54, *Abb. 20, 24*
 Meister, Nürnberger, um 1490, Bildnis eines jungen Mannes (Friedrich der Weise von Sachsen?), 368–374, *Abb. 338*
 Meister, Oberrheinischer um 1410/20, Das Paradiesgärtlein, 93–120, *Abb. 85*
 Meister, Österreichischer, um 1490, Der hl. Leonhard befreit Gefangene, 375–380, *Abb. 342*
 Meister, Rheinischer, um 1330, Flügel des Altenbeger Altars, 3–32, 46⁴⁸, *Abb. 1–4*
 Meister, Schwäbischer oder oberrhäinischer, um 1430, Madonna im Kreise von Engeln, 143–161, *Abb. 122*
 Meister, Straßburger, um 1510/20, Kreuzbereitung, 401–412, *Abb. 365*
 Meister, Tiroler, um 1440, Thronende Madonna mit Engeln, 155–161, *Abb. 139*
 Nikolaus Schit, Die vierzehn Nothelfer, 394
 Stefan Lochner, Apostelmartyrien, 176–217, *Abb. 157, 158*
 Wolfgang Beurer, Bildnisse eines Mannes und einer Frau, 346–357, 398, *Abb. 312, 313*
 Frankfurt am Main, Städelschule, Graphische Sammlung,
 Meister BM, Urteil Salomos, Kupferstich (L. 1), 420f, *Abb. 377*
 Petrus Christus, Mann mit Falken, Zeichnung, 239²²
 Reiffenstein, Carl Theodor, Altenberger Altar, Aquarell, 18
 Schedelsche Weltchronik, Martyrien des hl. Jakobus d. J. und des hl. Bartholomäus, Ansicht von Passau: Ausschnitt mit dem Oberhaus, 292ff, *Abb. 265, 266, 270*
 Frankfurt am Main, Waisenhaus, 249
 Frankfurt am Main, Waisen-, Zucht- und Arbeitshaus am Klapperfeld, 129, 132, 249
 Freiburg i. Br., Augustinermuseum,
 Meister des Hausbuches,
 – Christus vor Kaiphas, 313ff, *Abb. 291*
 – Ecce Homo, 310ff, *Abb. 287*
 – Kalvarienberg, 310ff, *Abb. 288*
 Tennenbacher oder Staufener Altar, 98, 103ff
 Freiburg i. Br., St. Martin,
 Heiliges Grab, 84
 Friedberg, Liebfrauenkirche,
 Conrad von Schotten, Chorfenster, 256, *Abb. 227*
 Fröndenberg, Kirche,
 Meister des Fröndenberger Altars, Heimsuchung, 137, *Abb. 118*
 Gent, St. Bavo,
 Hubert und Jan van Eyck, Genter Altar, 140, 237
 Genua, Santa Maria di Castello, Kreuzgang,
 Jos Ammann, Wandbild, 234, 250ff
 Geras, Chorherrenstift,
 Meister des Eggenburger Altars, Kanonblatt in einem Missale, 280, *Abb. 249*
 Gotha, Schloßmuseum,
 Meister des Hausbuches (?), Bildnis eines jungen Paares, 308, 313ff, 357, *Abb. 295*
 Gottstatt b. Biel, Kloster, 109⁷⁰
 Göttweig, Stift,
 Glasmalerei, 292
 Grafenegg b. Krems, Schloß,
 Nürnberger Meister, Schutzmantelmadonna mit Friedrich dem Weisen als Stifter, 369, *Abb. 336*
 Granada, Capilla Real,
 Dirk Bouts, Kreuzabnahme-Triptychon, 320⁶⁴
 Graz, Landesmuseum Joanneum,
 „Linzer Kreuzigung“, 161

- Gumpendorf b. Wien, Sammlung Lemann, 290
- Hamburg, Kunsthalle,
Meister Bertram, Altar aus St. Petri, 75
- Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett,
Anton Beurer, Bildnis einer jungen Frau, Zeichnung, 353,
Abb. 319
Wolfgang Beurer, Eine junge Frau, Kupferstich (L. 4),
350ff, *Abb. 317*
- Hanau, Marienkirche,
Wolfgang Beurer, Chorfenster, 346, 357
- Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum,
Hochaltar der Göttinger Barfüßerkirche, 136⁴⁸, 137⁵²
- Hannover, Sammlung Oppler, 336⁷
- Heidelberg, Universitätsbibliothek,
Manessische Liederhandschrift, 31
- Heiligenkreuz, Stiftsgalerie,
Meister von Herzogenburg, Abendmahl, 277ff, *Abb. 247*
- Heilsbronn, Klosterkirche,
Hans Traut d. J. (zugeschrieben), ehem. Hochaltar, 373¹⁷
- Heilsbronn, Münster,
Hirschlach-Epitaph, 42, 44⁴³
Mengot-Epitaph, 51⁶⁸
- Herzogenburg, Stiftsgalerie, 277
- Hildesheim, Lambertikirche,
Peter- und Paulsaltar, 132³⁷, 133ff, *Abb. 112*
- Hiltpoltstein, Kirche,
Kreuzigungsaltar, 167¹³, 173²², 174²⁷
- Idar-Oberstein, Felsenkirche,
Meister des Obersteiner Altars, Kreuzigungsaltar, 74, 130ff,
Abb. 115
- Innsbruck, Tiroler Landesmuseum,
Böhmischer Meister, Madonna im Paradiesgärtlein, Miniatur, 158, 160
- Kansas City, Nelson-Atkins-Museum of Art,
Meister des Monis-Altars, Georg und Wolfgang, 336ff,
Abb. 306
- Karlsruhe, Badische Landesbibliothek,
Hs. St. Georgen. Perg. 5, 102⁵¹
- Karlsruhe, Badisches Landesmuseum,
Heiliges Grab, 84¹²
Meister des Hausbuches, Stifterscheibe aus Herrnsheim, 319
- Karlsruhe, Kunsthalle
Grablegung und *Noli me tangere*, 250
Meister der Karlsruher Passion, Passionstafeln, 314, *Abb. 368*
Oberrheinischer Meister um 1420/30, Tafeln mit Szenen aus dem Leben des Täufers, 100ff, *Abb. 91, 92*
Salemer Altar, 250ff
- Karlstein, Burg,
Luxemburger-Stammbaum, Kopien, 49, *Abb. 39*
- Kassel, Landes- und Hochschulbibliothek,
Willehalm-Handschrift 2° Ms. poet. et roman. 1, 15, 27, 46⁴⁸
- Kassel, Staatliche Kunstsammlungen,
Albrecht Dürer, Bildnis der Elsbeth Tucher, 355
Altar aus Fulda, 132³⁷
Altarflügel aus Merxhausen, 40, 46
- Katzwang b. Nürnberg, Marienkirche,
Hans Traut, Hochaltar, 369⁵
- Klagenfurt, Museum,
Meister des Heunburger Altarflügels, Szenen des Georgsmartyriums, 379⁶
Meister der Amlacher Altarflügel, Flügel mit stehenden Heiligen, 379⁶
- Klausen b. Trier, Wallfahrtskirche,
Meister der Darmstädter Passion, Flügel des Hochaltars, 257ff, *Abb. 231*
- Klosterneuburg, Stift,
Malereien des Klosterneuburger Altars, 14
- Klosterneuburg, Stift, Freisinger-Kapelle,
Glasmalereien, 222
- Klosterneuburg, Stiftsmuseum,
Süddeutscher Meister, Kreuzaufrichtung, 360ff, *Abb. 327*
- Koblenz, St. Kastor,
Grabmal des Kuno von Falkenstein, 76
- Köln, Diözesanmuseum
Hl. Nikolaus, Skulptur, 14
- Köln, Dom,
Chorschrankenmalereien, 14, 31
Hochaltarmensa, 31⁹⁹
Klarenaltar, 31⁹⁹
Stefan Lochner, Altar der Stadtpatrone, Dombild, 176
- Köln, Haus Roggendorp, Haus Zum Alden Gryne, Haus Zum Carbuncel, 176
- Köln, Kunsthaus Lempertz (Heberle), 302, 310, 313, 384
- Köln, Neu-St. Alban, Apostelfiguren, 208
- Köln, Rathaus, 208
- Köln, Sammlung Adenauer (ehem.), Kreuztragung, 91, *Abb. 82*
- Köln, Sammlung Weyer, 302, 310, 313, 384
- Köln, Schnütgen-Museum
Marienpodest, Glasmalerei, 28
- Köln, St. Aposteln, 206, 215
Apostelskulpturen, 208
- Köln, St. Kunibert,
Meister des Marienlebens, Auferstehung Christi, Kreuzigungstriptychon, 320, *Abb. 292*
- Köln, St. Laurenz, 206, 214
- Köln, Wallraf-Richartz-Museum,
Meister, Kölnischer, Kreuzigungstriptychon WRM 1, 28f, 31, *Abb. 18*
Meister der Georgslegende, Martern des hl. Georg, Enthauptung und Bestattung des hl. Georg, 305f, *Abb. 279, 280*
Meister der Hl. Sippe, älterer, Sippenaltar, 141
Meister der hl. Veronika, Der kleine Kalvarienberg, 130¹⁸, 136
Meister der Lyversberger Passion, Passionstafeln, 322
Meister der Passionstafelchen, Kreuzigung, 88ff, *Abb. 79*
Meister der Verherrlichung Mariae, Verherrlichung Mariae, 307
Meister des Bartholomäusaltars, Holzhausen-Triptychon, 388
Meister des Bartholomäusaltars, Kreuzaltar, 381, 388
Meister des Bartholomäusaltars, Madonna mit der Nuß, 384, 388, *Abb. 351*
Meister des Bartholomäusaltars, Thomasaltar, 381
Meister des Wasservass'schen Kalvarienbergs, Kalvarienberg, 140, 142, *Abb. 121*
Meister von 1458, Kreuzigung, 254, *Abb. 224*
Meister von St. Laurenz, Madonna im Paradiesgarten, 86, 116⁹⁹, *Abb. 76*
Stefan Lochner, Madonna im Rosenhag, 176, 214⁷⁷, 253, *Abb. 221*
Stefan Lochner, Weltgericht, 176ff, 307, *Abb. 175*
Westfälischer Meister in Köln, Kalvarienberg aus St. Andreas, 130ff, *Abb. III*

- Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung,
Meister des Bartholomäusaltars, Stundenbuch der Sophia
van Bylant, 381, 388
- Konstanz, Münster,
Grabmal Ottos III. von Hachberg, 234¹⁰
- Kreuzlingen, Sammlung Heinz Kisters,
Meister der hl. Veronika, Hausaltärchen, 83
Ursula mit Schutzmantel, 131²⁷
- Langensalza, Bonifatiuskirche,
Kreuzigungsaltar, 132³⁷
- Lauterbach, Stadtmuseum,
Altar aus der Marienkirche, 278
- Leipzig, Kunstmuseum,
Lucas Cranach d. Ä., Ruhende Quellnymphe, 420
- Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum,
Leipziger Maler um 1500, Entkleidung Christi, 365, *Abb.* 332
Sächsischer Maler um 1500, Grablegung, 365
- Leipzig, Universitätssammlung,
Altarflügel aus der Paulinerkirche, 59
- Leipzig-Stötteritz, Marienkirche,
Meister des Stötteritzer Altars, Kreuzaltar, 361ff, *Abb.* 330,
331
- Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum,
St. Lambrechter Votivtafel, 161, *Abb.* 135
- Lissabon, Gulbenkian Museum,
Stefan Lochner, Darbringung im Tempel, 176, 254, *Abb.* 222
- London, British Library,
Bibel, Add. Ms. 15254, 234¹²
Geberbuch, Ms. Egerton 1146, 346, 353ff, 398f, *Abb.* 320
Psalter des Robert de Lisle, 29
Stundenbuch, Yates Thompson 37, 151²²
- London, National Gallery,
Bildnis einer Frau aus der Familie Hofer, 267, 270, 409²⁸
Dirk Bouts, Bildnis eines Mannes, 373f, *Abb.* 340
Geertgen tot Sint Jans, Geburt Christi bei Nacht, 422³¹
Meister des Bartholomäusaltars, Madonna mit musizierenden Engeln, 388
Meister des Mornauer-Bildnisses, Bildnis Alexander Mornauer, 234¹²
Meister von Liesborn, Darbringung im Tempel, 192
Meister von Flémalle (Nachfolger), Madonna in einem Interieur, 237, *Abb.* 207
- London, Victoria and Albert Museum
Kreuzabnahme, Elfenbeinmedaillon, 140f
Minnekästchen, 116
- Los Angeles, J. Paul Getty Museum,
Martin Schongauer,
– Madonna im Fenster, 417, 424ff, *Abb.* 384
– Studienblatt Pfingstrosen, 113
Meister des Folpard van Amerongen, Stundenbuch, Ms. Ludwig IX, 7, 240²⁷
- Löwen, St. Pieters,
Dirk Bouts, Abendmahlsaltar, 305¹⁷
- Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum,
Tafel mit Verkündigung und Heimsuchung, 49
- Lüttich, Universitätsbibliothek, Sammlung Wittert
Meister der Madonna von Covarrubias, Geburt Mariens/
Weibliche Heilige, 232ff, *Abb.* 199, 202
Ms. Wittert 13, Stundenbuch des Gijsbrecht van Brederode, 320⁶⁸
- Luzern, Privatsammlung, 232
- Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza,
Dirk Baegert, Kalvarienberg, 133³⁸
Franko-flämischer Meister, Bildnis des Wenzel von Luxemburg, 168¹⁴
Jacques Daret, Geburt Christi, 414³
Jan van Eyck, Verkündigungsdiptychon, 236¹⁵
Michael Wolgemut, Bildnis des Levinus Memminger, 356f
Mittelrheinischer Meister, Kreuzabnahme, 133f, 139,
Abb. 113
Wolfgang Beurer, Bildnis eines Jerusalemfahrers, 346, 354ff,
Abb. 321
- Maikammer, Alsterweier Kapelle,
Meister des Maikammerer Altars, Kreuzigungsaltar, 134, 319,
322⁷², *Abb.* 114
- Mailand, Museo Poldi Pezzoli,
Pariser Baldachinaltar, 44, *Abb.* 34
- Mainz, Dom- und Diözesanmuseum,
Wolfgang Beurer, Sebastianszyklus, 279¹³, 346, 357
- Mainz, Karmeliterkirche, Altartafeln des Johannes Polle, 75f, *Abb.* 66
- Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum,
Martin Caldenbach, gen. Hess, Dreikönigsaltar, 61³⁰
Meister des Hausbuchs, Marienleben, 313ff, 332f, 341ff
- Mainz, St. Stephan,
Kreuzigung, 74, 76, 136⁴⁶
- Manchester, Whithworth Art Gallery, 226
- Marburg, Elisabethkirche,
Lettnereskulpturen, 14, 27
- Marienstern, Kloster,
Sieben Fälle Christi, Wandbild, 411
- Melbourne, National Gallery of Victoria,
Jan van Eyck (Nachfolger), Ince Hall-Madonna, 239ff,
Abb. 211
- Metz, Skulptiertes Kruzifix von 1441, 110
- Modena, Galleria Estense,
Meister der Madonna von Covarrubias,
– Verkündigung, 232ff, *Abb.* 200
– Heimsuchung, 232ff, *Abb.* 201
– Dorothea, 232ff, *Abb.* 203
– Margareta, 232ff, *Abb.* 204
- Montreal, Musée des Beaux-Arts,
Sigmund Holbein (ugeschrieben), Altarflügel mit Christus in der Rast und der Kreuzaufrichtung, 410f, *Abb.* 371
- Möschenfeld b. München, Wallfahrtskirche,
Meister der Möschenfelder Ottilienlegende, Ottilienlegende, 379⁹
- München, Alte Pinakothek,
Hans Pleydenwurff, Hofer Altar, 316⁴⁶, 320
Jost Haller, Enthauptung Johannes d. T., 316⁴³
Martin Schongauer, Heilige Familie, 418
Meister der Benediktbeurer Kreuzigung, Kalvarienberg, 243, *Abb.* 213
Meister der Münchener Gefangennahme,
– Gefangennahme Christi, 316ff, *Abb.* 293
– Auferstehung Christi, 316ff, *Abb.* 294
Meister der Münchener Marienaltären, Prophetenfragment, 234¹²
Meister der Pollinger Tafeln, Verkündigung, 242f, *Abb.* 212
- Meister des Bartholomäusaltars, Bartholomäusaltar, 381, 388
- Meister des Marienlebens,
– Tempelgang Mariens, 344³⁶
– Vermählung Mariens, 344, *Abb.* 311

- Meister des Mornauer-Bildnisses, Bildnis Herzog Sigismunds des Münzreichen, 234¹²
- Stefan Lochner,
 – Geburt Christi, 176
 – Stehende Heilige, 176ff, *Abb. 173, 174*
- München, Auktionshaus Hugo Helbing, 379
- München, Bayerische Staatsbibliothek,
 Dekretalen aus Tegernsee, clm 18095, 173, 175, *Abb. 155*
 Schachzabelbuch von 1414, cgm III, 100, 109⁷²
- München, Bayerisches Nationalmuseum,
 Der „Kleine Dom“, 83
 Katharinenlegende aus Wasserburg, 267⁷
 Kölner Reliquienaltärchen, 27f, 30f, *Abb. 17*
 Madonna aus Altenberg, 11ff, *Abb. 7*
 Niklas Horverk (zugeschrieben), Tafel mit den Hll. Katharina und Barbara, 267⁷
 Österreichischer (?) Meister, Christus am Ölberg, 225, *Abb. 193*
- München, Frauenkirche, Kreuzigungsaltar, 167¹³
- München, Kunsthändlung A. S. Drey, 290, 414
- München, Kunsthändlung Julius Böhler, 232, 266
- München, Kunsthändlung Neumeister, 276
- München, Sammlung Entres, 423
- München, Staatliche Graphische Sammlung,
 Oberrheinischer Meister, Hockendes Mädchen, Federzeichnung, 109, *Abb. 97*
- München, Stadtmuseum,
 Erasmus Grasser, Moriskentänzer, 293
- Münster, Westfälisches Landesmuseum,
 Conrad von Soest, Hl. Dorothea, Hl. Ottilie, 136⁵², 137
 Meister von Schöppingen, Halderner Altar, 194¹⁶
- Neustift bei Brixen, Augustinerchorherrenstift, 155¹, 156
 Graduale von 1442, 156, 158, *Abb. 141*
- New York, Kunsthändlung A. S. Drey, 336⁸
- New York, Metropolitan Museum,
 Brüder Limburg, Très Belles Heures, 138
 Jan van Eyck (?), Diptychon mit Kreuzigung und Weltgericht, 139
 Meister von Flémalle, Mérode-Altar, 104, 107⁶⁷
 Meister von Herzogenburg, Begräbnis des hl. Wenzeslaus, 280
 Ulrich Apt, Bildnis eines Ehepaars, 356
- New York, Pierpont Morgan Library,
 Kreuzbereitung, Zeichnung, 409²⁵
- Nonn bei Reichenhall,
 Geburt Christi, 169¹⁵
- Nördlingen, Stadtmuseum,
 Friedrich Herlin,
 – Anbetung der Könige, 270, *Abb. 236*
 – Flügel vom ehem. Nördlinger Hochaltar, *Abb. 238*
- Nürnberg, Bildteppiche, 64
- Nürnberg, Frauenkirche, 60–62, 65
- Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum,
 Katharinenaltar aus Kleinschwarzenlohe, 58
 Meister des Augustineraltars, Augustineraltar, 370ff, *Abb. 337*
 Meister des Hausbuchs, Geburt Christi, 318⁵⁶, 340
 Meister des Landauer-Altars, Landauer-Altar, 316⁴⁶, 370ff
 Meister des Nürnberger Marienaltars,
 – Bethlehemischer Kindermord, 58ff, *Abb. 50*
 – Gefangennahme Christi, 58ff, *Abb. 47*
- Geißelung Christi, 58ff, *Abb. 49*
 – Grabtragung Mariens, 58ff, *Abb. 48*
 – Maria und Elisabeth am Spinnrocken mit Jesus und Johannesknaben, 58ff, *Abb. 46*
 Meister des Obersteiner Altars, Fußwaschung, 131²⁸
 Nürnberger Meister um 1350, Reliquienaltärchen, 48, *Abb. 38*
 Nürnberger Meister um 1360, Klarenaltäre, 46ff, *Abb. 36*
 Stefan Lochner, Kreuzigung mit Heiligen, 195
- Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett
 Franziskanerregel von 1428, Bredt 280, I, 4, 100, 109⁷²
 Nürnberger Meister, Marter des Evangelisten Johannes, Kolorierter Holzschnitt, 181⁶, 292ff, *Abb. 267*
- Nürnberg, Klarissenkloster, 47f
- Nürnberg, Sammlung Chillingworth, 336⁷
- Nürnberg, St. Jakob,
 Nürnberger Meister um 1370, Jakobskirchenaltar, 41ff, *Abb. 35*
- Nürnberg, St. Lorenz,
 Imhoff-Altar, 58
- Nürnberg, St. Sebald,
 Deocarus-Altar, 172
 Epitaph der Anna Imhoff, geb. Rotflasch, 58, *Abb. 51*
 Kalvarienberg, 172–174, *Abb. 150*
 Löffelholz-Epitaphien, 173²², 174
 Tympanon des Marienportals, 60
 Wandmalereien, 51⁶⁸
- Nürnberg, Staatsarchiv,
 Nürnberger Meister um 1360, Urkunde des Klarenklosters 28. 8. 1362, 46f, *Abb. 37*
- Oberwesel, Liebfrauenkirche,
 Goldaltar, 14–16, 15f, 46⁴⁸, *Abb. 14*
- Oberwesel, St. Martin,
 Mittelrheinischer Meister um 1400, Altarfragmente, 68ff, 131, 141⁷³ *Abb. 60–62*
- Oldenburg i. O., Landesmuseum,
 Meister des Hausbuchs, Anna Selbdritt, 314
- Osnabrück,
 Codex Gisle, 16, 27
- Osnabrück, Dom,
 Simultandarstellung Christi am Ölberg, 411
- Osterwieck, Nikolaikirche, 136⁴⁸
- Oxford, Bodleian Library,
 Reisen Marco Polos, Ms Bodley 264, 112, 116f, *Abb. 100*
- Paderborn, Gaukirche,
 Bemaltes Kästchen, 16, 27
- Padua, Sala della Ragione,
 Altichiero (Nachfolger), Marienkrönung, Fresko, 159f, *Abb. 142*
- Padua, Santo, Cappella di S. Felice,
 Altichiero, Kreuzigung, 138⁶⁰
- Paris, Bibliothèque Nationale,
 Bouicaut-Meister (Werkstatt), Pierre Salmon, Dialoge, ms. fr. 23279, 151²²
 Grandes Heures du Duc de Berry, ms. lat. 919, 138–140, *Abb. 119*
 Jean Pucelle, Belleville-Brevier, ms. lat. 10483, 209⁶⁷
 Madonna, oberrheinischer Holzschnitt, 98¹⁶; 109
 Neujahrsgruß mit Christkind, oberrheinischer Holzschnitt, 98¹⁶, 109
- Paris, Louvre,
 Cardon-Altar, 88

- Jean Malouel und Henri Bellechose, Kreuzigung mit Martyrium des hl. Dionysius, 110⁷⁶
Meister des Bartholomäusaltars, Kreuzabnahme, 387²⁵
Rogier van der Weyden, Braque-Triptychon, 263
Parement de Narbonne, 320⁶³
- Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques,
Gefangennahme Christi, Federzeichnung, 175, *Abb.* 156
- Paris, Musée du Petit Palais,
Meister des Bartholomäusaltars, Geburt Christi, 384, 388
- Paris, Musée Jacquemart-André,
Boucicaut-Stundenbuch, 112⁸²
- Paris, Privatbesitz,
Königsanbetung um 1400, 60
- Passau, Oberhaus und Niederhaus, 294, *Abb.* 269, 270
- Philadelphia, Museum of Art, John G. Johnson Collection
Meister der hl. Veronika (Umkreis), Sacra conversazione, 103
Meister des Bartholomäusaltars, Kreuzabnahme, 387²⁵
- Prag, Kloster Strahow (ehem.),
Vera Ikon, 234¹²
- Prag, Emmauskloster, Kreuzgang,
Wandbilder, 49
- Prag, Nationalgalerie,
Epitaph des Johann von Jerzen, 63–65, *Abb.* 53, 54
Madonna aus Hohenfurt, 161
Madonna mit Katharina und Margarete, 49
Meister des Raudnitzer Altars, Altar aus Raudnitz, 60, 64, *Abb.* 55
Meister von Herzogenburg, Der hl. Leonhard vor dem Kaiser, 280, *Abb.* 248
Meister von Herzogenburg, Szenen aus der Legende des hl. Wenzeslaus, 280f, *Abb.* 250
Meister von Hohenfurt, Altar aus Hohenfurt, 49
Meister von Wittingau, Altar aus Wittingau, 64f, *Abb.* 56
Verkündigung, 98
- Prag, Neustadt, Augustinerchorherrenstift St. Marien, 62
- Prag, Privatbesitz, 336⁸
- Privatbesitz,
Meister des Bartholomäusaltars, Anbetung der Könige, 384ff
- Privatbesitz,
Meister von 1456, Kreuzigung, 387²⁵
- Raleigh, North Carolina Museum of Art,
Cecco di Pietro, Hieronymus, 332¹⁹
Stefan Lochner (Nachfolge), Hieronymus, 332
- Rathenow, Kirche,
Altar, 51⁶⁸
- Regensburg, Leonhardskirche,
Kreuzigungsaltar, 167¹³
- Reichenau-Mittelzell, Münster;
Altar, 397
- Richmond, Sammlung Cook, 232
- Rom, Galleria Borghese,
Michelangelo Merisi da Caravaggio, Madonna dei Palafrenieri, 427
- Rommersdorf bei Koblenz, Prämonstratenserkloster, 30
- Rothenburg o. d. Tauber, St. Jakob,
Friedrich Herlin, Hochaltar, 270f, *Abb.* 237
- Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen,
Maasländischer Meister um 1410/20, „Norfolk-Triptychon“, 104, 112f, *Abb.* 101
- Salzburg, Landesmuseum Carolino Augusteum,
Altar aus Hallein, 172¹⁸, 174²⁸
- Marter der hll. Dionysius und Wenzeslaus, 92, *Abb.* 83
- Salzburg, St. Peter, 234¹²
- Salzburg, Stift Nonnberg,
Faldistorium, 92
- Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen,
Jünteler-Epitaph, 411f
- Schlettstadt (Sélestat), Bibliothèque Municipale,
Die 24 Alten des Otto von Passau, Ms 69, 98
- Schottland, Privatbesitz,
Nürnberger Meister um 1350/60, Vision der hl. Klara/Kreuztragender Christus, 42ff, *Abb.* 25, 26
- Schwäbisch Gmünd, Museum,
Trinität am Grabe, 250
- Schweiz, Privatbesitz,
Hans Memling, Hieronymus, 331f, *Abb.* 301
- Sigmaringen, Hohenzollernsche Sammlung, 36, 39, 302, 310, 360, 384, 414
- Soest, St. Maria zur Höhe,
Meister von Liesborn (Umkreis), Kalvarienberg, 133³⁸, 136⁴⁸
- Soest, St. Maria zur Wiese,
Kreuzigungsaltar, 133³⁸
- Solothurn, Kunstmuseum,
Oberrheinischer Meister um 1420/30, Madonna mit den Erdbeeren, 96ff, *Abb.* 88
- Speyer, Landesarchiv,
Statutenbuch des Stifts St. Germanus und Moritz, Speyer, 322⁷²
- St. Antoine, Dauphiné, 150
- St. Goar, Kath. Pfarrkirche,
Meister des St. Goarer Altars, Kreuzigungstriptychon, 323⁷⁸, 328ff, 340ff, *Abb.* 310
- St. Sigmund im Pustertal,
Hauptaltarretabel, 161
- Stockholm, Nationalmuseum,
Hans Burgkmair, Zeichnungen nach Columba-Altar und nach Beweinung, 196²⁷
- Straßburg, Musée de l’Œuvre Notre Dame,
Oberrheinischer Meister um 1430/40, Geburt Mariens, Zweifel Josephs, 98ff, *Abb.* 89, 90
- Straßburg, St. Marx, 98, 106
- Studernheim, Pfarrkirche,
Meister des Studernheimer Noli me tangere, Noli me tangere, 328ff, *Abb.* 300
- Stuttgart, Staatsgalerie,
Bernhard Strigel, Propheten, 196²⁶
Tafeln des sog. „Ulmer Hochaltars“, 154²⁷
- Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum,
Stuttgarter Kartenspiel, 154, *Abb.* 138
Visierung des Ulmer Hochaltars, 159¹¹
- Tiefenbronn, Magdalenenkirche,
Hans Schüchlin, Hochaltar, 316⁴⁶
- Turin, Biblioteca Universitaria (ehem.),
Turin-Mailänder Stundenbuch, Ms. K. IV. 29, 226, 240, 331¹⁶, *Abb.* 210
- Turin, Museo Civico,
Savoyardischer Meister (Jean Bapteur?), Kalvarienberg, 138f, *Abb.* 120
- Turin-Mailänder Stundenbuch, Ms. 47, 237, *Abb.* 208
- Ulm, Münster, Besserer-Kapelle,
Verglasung, 154, *Abb.* 137

- Utrecht, Museum Het Catharijneconvent, 278
 Kölnische Altarflügel, 27, 30f
 Kölner Meister um 1480, Disputation der hl. Katharina, 302ff, *Abb.* 276
 Kölner Meister um 1480, Zerstörung des Rades, 302ff, *Abb.* 277
 Mittelrheinischer Altar, 73, 136⁴⁶, 138⁵⁸, 146f
 Utrechter Meister, Anna Selbdritt, 384
- Venedig, Accademia,
 Meister der Madonna von Covarrubias, Katharina, 232ff, *Abb.* 205
- Venedig, Dogenpalast, Porta della Carta, 158
- Venedig, Museo Correr,
 Meister der Madonna von Covarrubias, Barbara, 232ff, *Abb.* 206
- Verona, Castello,
 Stefano da Zevio (?), Madonna im Garten, 114, *Abb.* 103
- Verona, Sant' Eufemia,
 Martino da Verona, Marienkrönung, 160
- Versailles, Musée Historique,
 Gartenfest Philipp des Guten (Kopie), 115⁹⁵
- Viktring, Stift, 223
- Warendorf, Kirche,
 Kreuzigungsaltar, 136
- Warschau, Nationalmuseum,
 Meister des Breslauer Barbara-Altars, Kalvarienberg aus Haidau, 174³¹
- Washington, National Gallery of Art,
 Bernhard Strigel, Bildnispaar des Hans Roth und seiner Gemahlin Margarethe Vöhlín, 356
 Meister des Bartholomäusaltars, Taufe Christi, 388
 Meister des Stötteritzer Altars, Starck-Triptychon, 361ff, *Abb.* 328, 329
 Meister von Flémalle (Nachfolge), Madonna mit Heiligen, 115
- Weimar, Kunstsammlungen,
 Albrecht Dürer, Bildnispaar des Hans und der Felicitas Tucher, 355
- Wetzlar, Stiftskirche,
 Jüngstes Gericht, Wandbild, 16, 26, 30, *Abb.* 15
- Wien, Albertina,
 Wenzel von Olmütz, Martyrien des Andreas u. des Bartholomäus, Kupferstiche, 207, 212, *Abb.* 177, 178
- Wien, Dorotheum, 277
- Wien, Kunsthistorisches Museum,
 Martin Schongauer, Heilige Familie, 418
- Wien, Österreichische Galerie,
 Conrad Laib, Kalvarienberg, 167ff, *Abb.* 149
 Meister der Oswaldlegende, Oswaldlegende aus Eisenerz, 380, *Abb.* 344, 345
 Meister der Passionstafelchen, Christus vor Kaiphas, 88ff, *Abb.* 78
 Meister des Albrechtsaltars, Verkündigung an Joachim vom sog. Kleinen Albrechtsaltar, 419²¹
 Meister des Friedrichs-Altars (Werkstatt), Abendmahl, 222, 224, *Abb.* 189
 Salzburger Kreuzigung um 1440, 171
 Znaimer Altar, 88, 175, 223f, *Abb.* 154, 191, 192
- Wien, Österreichische Nationalbibliothek,
 Willehalm-Handschrift, Cod. 2670, 15, 27
- Wien, Sammlung Lanckoronski, 266
- Wien, Schottenstift,
 Jean Mansel, Fleur des histoires, Ms 140, 206⁶⁶
 Älterer Meister des Schottenaltars, Schottenaltar, Beweinung unter dem Kreuz, 293, *Abb.* 268
 Meister des Winkler-Epitaphs, Martyrium des hl. Andreas, 291ff, *Abb.* 256
- Wien, St. Stephan,
 Friedrichsaltar, 223, *Abb.* 190
 Madonna, Wandbild, 159¹²
- Wiener Neustadt, Dom, 290
- Wiener Neustadt, Neukloster, 223
- Wiener Neustadt, Sammlung Höfel, 290
- Wiener Neustadt, Stadtmuseum,
 Meister des Winkler-Epitaphs, Epitaph des Florian Winkler, 291ff, *Abb.* 264
- Wiesbaden, Sammlung Henkell (ehem.),
 Rheinischer Meister um 1340, Hausaltärchen, 16, 26f, 83, *Abb.* 16
- Wildungen, Kirche, Conrad von Soest, Kreuzigungsaltar, 1131, 137⁵³, 138⁵⁹
- Wimpfen, Stadtkirche,
 Wandbild, 53, 159¹², *Abb.* 42
- Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart,
 Oberrheinischer Meister um 1430/40, Verkündigung, 98ff, *Abb.* 87
- Wolfegg, Schloß, Fürstlich Waldburg-Wolfeggische Sammlungen, Meister des Hausbuchs, Mittelalterliches Hausbuch, 308
- Würzburg, Martin von Wagner-Museum der Universität,
 Meister BM, Johannes auf Patmos, 422, *Abb.* 380
 Meister BM, Taufe Christi, 422, *Abb.* 381
 Wilhelm Pleydenwurff (zugeschrieben), Verkündigung, 364f
- Zürich, Fondation Rau,
 Kölner Meister um 1480, Weltgericht, 303ff, *Abb.* 280
- Zürich, Kunsthaus,
 Meister der Münchener Marientafeln, Verkündigung und Geburt, 234¹², 419²²
- Zürich, Privatbesitz,
 Meister des Bartholomäusaltars, Kopffragment eines Joseph, 388f, *Abb.* 352

Ikonographie der abgebildeten Werke

ALTES TESTAMENT:

- Adam, Eva, *Abb.* 13, 264
 Die Schlange mit dem Apfel, *Abb.* 382
 Vertreibung aus dem Paradies, *Abb.* 264
 Urteil Salomos, *Abb.* 377

GOTTES- UND CHRISTUSDARSTELLUNGEN, SYMBOLE, ESCHATOLOGISCHE THEMEN:

- Gottvater, *Abb.* 139, 381
 Gnadenstuhl, *Abb.* 232

- Arma Christi, *Abb.* 15
 Schmerzensmann, *Abb.* 28, 30, 55
 Einsamer Gekreuzigter, *Abb.* 155, 358
 Salvator Mundi, *Abb.* 228
 Christkind als Erlöser, *Abb.* 382, 386
 Evangelistsymbole, *Abb.* 361
 Jüngstes Gericht, *Abb.* 15, 80, 175, 278
 Streit um die Seele des Verstorbenen, *Abb.* 194
- MARIENDARSTELLUNGEN:
 Anna Selbdritt, *Abb.* 51
 Schwangere Maria, *Abb.* 27
 Madonna lactans, *Abb.* 351
 Madonna auf der Mondsichel, *Abb.* 359, 376, 380
 Madonna im Hag, *Abb.* 88
 Madonna im Paradiesgarten, *Abb.* 76, 85, 102, 104
 Madonna in einem Interieur: *Abb.* 207, 209, 211
 Thronende Madonna, *Abb.* 7, 19, 53, 122, 139
 Stehende Madonna, *Abb.* 17, 34, 42, 104, 382, 384, 385
 Schutzmantelmadonna, *Abb.* 55, 143, 281, 336, 380
 Heilige Familie und Abwandlungen: *Abb.* 46, 348, 349
 Heilige Sippe, *Abb.* 117
- MARIENLEBEN/KINDHEITSGESCHICHTE JESU:
 Geburt Mariens, *Abb.* 89, 199
 Vermählung, *Abb.* 311
 Verkündigung, *Abb.* 1, 17, 18, 41, 6, 80, 87, 137, 139, 200, 212
 Zweifel Josephs, *Abb.* 90
 Joseph erkennt in Maria die Muttergottes, *Abb.* 27
 Heimsuchung, *Abb.* 1, 61, 65, 80, 92, 109, 118, 201
 Maria und Joseph suchen Herberge, *Abb.* 80
 Geburt Christi, *Abb.* 1, 17, 80, 264, 352, 372, 375, 378, 379
 Verkündigung an die Hirten, *Abb.* 59
 Beschneidung, *Abb.* 80
 Anbetung der Könige, *Abb.* 1, 40, 59, 65, 80, 236
 Darbringung im Tempel, *Abb.* 16, 80, 222
 Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, *Abb.* 195
 Bethlehemitischer Kindermord, *Abb.* 50
 Jesus- und Johannesknabe, *Abb.* 46, 80, 91
 Der zwölfjährige Jesus im Tempel, *Abb.* 80
 Tod Mariens, *Abb.* 2, 55, 80, 245
 Grabtragung Mariens, *Abb.* 48
 Krönung Mariens, *Abb.* 1, 17, 20, 35, 66, 142
- LEBEN JESU:
 Jesus lehrend, *Abb.* 80
 Taufe Christi, *Abb.* 17, 243, 381
- PASSION UND AUFERSTEHUNG CHRISTI:
 Einzug nach Jerusalem, *Abb.* 80, 369
 Abendmahl, *Abb.* 12, 80, 189, 192, 246, 248, 290
 Fußwaschung, *Abb.* 80, 289
 Gebet am Ölberg, *Abb.* 3, 12, 38, 43, 56, 80, 105, 186, 191, 193
 Gefangennahme Christi, *Abb.* 3, 12, 47, 80, 105, 156, 293
 Christus vor Kaiphas, *Abb.* 78, 80, 115, 291
 Christus vor Annas, *Abb.* 80
 Vorführung Christi/Handwaschung Pilati, *Abb.* 4, 12, 80, 105, 112, 115
 Geißelung, *Abb.* 4, 12, 49, 52, 80, 370
 Verspottung, *Abb.* 13, 115
 Dornenkrönung, *Abb.* 13, 80
 Ecce Homo, *Abb.* 12, 286, 287
- Kreuztragung, *Abb.* 3, 12, 24, 26, 80, 82, 105, 112, 114, 121, 154, 120, 121, 144, 149, 150, 213, 216, 223, 224, 249, 287, 288, 308, 330, 353, 356, 357, 358
 Kreuzabnahme, *Abb.* 13, 80, 105, 113, 114, 210
 Beweinung, *Abb.* 4, 80, 112, 268
 Grablegung, *Abb.* 4, 13, 80, 105, 112, 268
 Höllenfahrt, *Abb.* 13, 80
 Auferstehung, *Abb.* 4, 13, 80, 231, 282, 286, 292, 294, 331
 Drei Marien am Grab, *Abb.* 68
 Noli me tangere, *Abb.* 238, 300
 Himmelfahrt, *Abb.* 13, 80
 Pfingsten, *Abb.* 80
- HEILIGE:
 Agathe, *Abb.* 305 (?)
 Agnes, *Abb.* 85 (?), 101,
 Andreas, *Abb.* 157, 177, 256, 359
 Anna, *Abb.* 89, 117
 Antonius Abbas, *Abb.* 173
 Szenen aus der Legende, *Abb.* 125, 127–129, 131, 132
 Barbara, *Abb.* 62, 85 (?), 101, 206, 303, 329
 Bartholomäus, *Abb.* 54, 157, 176, 178, 190, 261, 266, 359
 Cäcilia, *Abb.* 85 (?),
 Christophorus, *Abb.* 190
 Cornelius, *Abb.* 173
 Dorothea, *Abb.* 14, 85 (?), 101, 204
 Elisabeth, *Abb.* 1, 46, 61, 65, 92, 109, 118, 208
 Elisabeth von Thüringen, *Abb.* 2
 Florian, *Abb.* 264
 Franziskus, 29, 36, 37
 Gabriel, *Abb.* 1, 17, 18, 41, 87, 137
 Georg, *Abb.* 85, 306, 337
 Marter, *Abb.* 279
 Enthauptung und Bestattung, *Abb.* 280
 Heilige Drei Könige, *Abb.* 1, 40, 59, 65, 236
 Hieronymus, *Abb.* 297, 301, 302, 353, 359
 Hubertus, *Abb.* 174
 Jakobus d. Ä., *Abb.* 14, 43, 105, 157, 186, 190, 191, 259, 359
 Mahl der Compostella-Pilger, *Abb.* 237
 Jakobus d. J., *Abb.* 158, 190, 262, 265, 359
 Joachim, *Abb.* 89, 199
 Johannes der Täufer, *Abb.* 15, 31, 40, 46, 80, 91, 117, 175, 307, 353, 360, 361
 Geburt, *Abb.* 208
 Namengebung, *Abb.* 208, 242
 Predigt, *Abb.* 244
 Taufe Christi, *Abb.* 17, 80, 243, 381
 Enthauptung, *Abb.* 17, 239
 Johannes Ev., *Abb.* 2, 31, 40, 43, 47, 48, 60, 79, 105, 111, 112, 113, 114, 115, 119, 120, 121, 144, 149, 150, 157, 186, 191, 216, 223, 224, 249, 260, 267, 308, 353, 356, 357, 359
 auf Patmos, *Abb.* 376, 380
 Joseph, *Abb.* 117, 27, 40, 59, 65, 90, 117, 264, 352, 372, 374, 379
 Joseph von Arimatia, *Abb.* 13, 105, 113, 114, 268
 Judas Thaddäus, *Abb.* 158, 263
 Katharina, *Abb.* 3, 40, 51, 62, 85 (?), 101, 102, 174, 205, 305, 310, 329
 Disputation, *Abb.* 276

- Enthauptung, *Abb.* 271
 Radwunder, *Abb.* 277
 Entrückung ihres Leichnams, *Abb.* 272
 Klara von Assisi, 25, 36, 37
 Leonhard, *Abb.* 247, 342
 Margareta, *Abb.* 14, 152, 153, 203, 303
 Maria Cleophas, *Abb.* 68, 105, III, II2, II3, II4, II5, II1, I49, I50, 213, 268, 282, 286, 288, 323, 326, 328, 330, 331, 332, 356, 365
 Maria Magdalena, *Abb.* 13, 40, 68, 101, 105, III, II2, II4, II5, II0, II1, I49, I50, 213, 331, 332, 356, 365
 Maria Salome, *Abb.* 68, 105, III, II2, II3, II4, II5, II1, I49, I50, 213, 268, 282, 286, 288, 323, 326, 328, 330, 331, 332, 356, 365
 Martha, *Abb.* 85 (?), 135
 Matthäus, *Abb.* 158, 359
 Matthias, *Abb.* 158, 257, 359
 Michael, *Abb.* 2, 85, 359
 Nikodemus, *Abb.* 13, 105, II3, II4, 268
 Nikolaus, *Abb.* 3 (?), 51, 304
 Oswald, *Abb.* 85 (?)
 Kampf des Heiligen, *Abb.* 344
 Auffindung seiner Gebeine, *Abb.* 345
 Paulus, *Abb.* 157, 359
 Petrus, *Abb.* 2, 14, 43, 47, 48, 60, 105, 156, 157, 175, 186, 191, 254, 278, 359
 in der Höhle, *Abb.* 331
 Philippus, *Abb.* 158, 258, 359
 Quirinus, *Abb.* 174, 304
 Sebastian, *Abb.* 227, 310
 Simeon, *Abb.* 222
 Simon, *Abb.* 158, 359
 Thomas, *Abb.* 54, 158, 255, 359
 Veronika, *Abb.* 12, 105, III, II2, II4, 213, 326, 323, 328
 Wenzeslaus, *Abb.* 83, 250
 Wolfgang, *Abb.* 306

 mehrere Apostel, *Abb.* 2, 48, 55, 189, 192, 245, 246, 248
 unidentifizierte weibliche Heilige, *Abb.* 85, 202, 251
 unidentifizierter hl. Bischof, *Abb.* 233
 Engel (in bildwichtiger Rolle), *Abb.* 72–75, 102, 122, 126, 130, 195, 213, 221, 272, 294, 306, 308, 309, 381
- SONSTIGE PERSONEN:**
 Der Gute Hauptmann, *Abb.* 40, 60, 105, III, II2, II4, II5, II0, II1, I44, I49, I50, 213, 286, 288, 323, 326, 328, 330, 357, 365
 Der Titulusschreiber, *Abb.* 365
 Die beiden Schächer, *Abb.* 60, 105, III, II2, II5, II9, II0, II1, I44, I49, I50, 213, 286, 288, 323, 326, 327, 328, 332
 Die Würfler, *Abb.* III, II2, II5, II0, 213, 286, 288, 365
 Dioscorus von Nikomedien, *Abb.* 206
 Hirten, *Abb.* 59, 375, 379
 Kluge und Törichte Jungfrauen, *Abb.* 136
 König von Zypern, *Abb.* 205
 Longinus, *Abb.* 105, III, II2, II4, II5, II0, II1, I44, I49, I50, 213, 286, 288, 323, 326, 328, 330, 357, 365
 Mönche, Nonnen, *Abb.* 2, 12, 13, 19, 26, 30, 127, 281
 Salome (Hebamme), *Abb.* 372
 Salome, *Abb.* 239
 Stephaton, *Abb.* 105, III, II2, II4, II5, II1, I49, 213, 286, 288, 330
 Stifter, *Abb.* 2, 12, 13, 26, 30, 42, 51, 80, 88, III, II5, II0, II1, 173, 174, 224, 264, 286, 288, 308, 332, 336
 Zacharias, *Abb.* 208
- PROFANE ODER UNGEKLÄRTE IKONOGRAPHIE:**
 Älterer Mann, *Abb.* 312, 316, 322, 340
 Bohemund I. von Tarent, *Abb.* 341
 Dame, Frau, *Abb.* 138, 313, 317, 319
 Die Weisheit lehrend, *Abb.* 179
 Ehepaar, *Abb.* 312, 313, 339
 Friedrich der Weise (?), *Abb.* 338
 Jagdszene, *Abb.* 296, 320
 Jerusalemfahrer, *Abb.* 321
 König Jehu lässt seine Frau entthaupten, *Abb.* 180
 Liebesgarten, *Abb.* 103
 Liebespaar, *Abb.* 295
 Lesendes Mädchen, *Abb.* 97
 Lustgarten bzw. Harem, *Abb.* 100
 Passau, Feste: *Abb.* 269, 270
 Reiter, *Abb.* 318
 Szene aus einer Heiligenlegende mit Schiffsglück, *Abb.* 233
 Thronender Herrscher, *Abb.* 39
 Ungleiches Paar (?), *Abb.* 316, 317
 Zelomi, *Abb.* 372

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Jochen Beyer, Village-Neuf: 1, 2, 20, 24, 43, 59, 67, 68, 81, 85, 105, 109, 122, 139, 144, 186, 195, 198, 233, 239, 254, 255, 271, 272, 282, 297, 312, 313, 323, 338, 342, 348, 353, 365, 372, 382
- Ursula Edelmann, Frankfurt a. M.: 3, 4, 29, 30, 157, 158, 216, 228, 303, 304, 326
- Bayerisches Nationalmuseum, München: 7, 17
- Horst Ziegenfusz, Frankfurt a. M.: 12, 13
- Foto Marburg: 8, 11, 15, 42, 65, 117, 231, 237, 311,
- Archive der Verfasser: 16, 18, 35, 38, 61–64, 71, 91–95, 87, 98, 135, 136, 140, 148, 151, 183, 193, 199, 202, 232, 279, 280, 322, 330, 331, 361, 367
- Rheinisches Bildarchiv: 19, 76, 79, 111, 115, 116, 118, 121, 175, 221, 224, 307, 351
- Jörg P. Anders, Berlin: 27, 28, 80, 103, 176, 289, 290, 375, 376
- Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: 36, 46–49, 267, 337
- Hauptstaatsarchiv Nürnberg: 37
- Scala, Milano: 40, 142
- The Cleveland Museum of Art: 41
- Nationalgalerie Prag: 53–56, 247, 250
- Landesamt für Denkmalpflege, Mainz: 60, 66
- Ann Münchow, Aachen: 72–75
- Österreichische Galerie, Wien: 78, 149, 189, 191, 192, 344, 345
- Kunstmuseum Solothurn: 88
- Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg: 89, 90
- Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam: 101
- Museo Civico, Torino: 120, 208
- Corpus Vitrearum Deutschland, Freiburg i. Br.: 137, 226, 227, 310
- Museum Linz: 143
- Diözesanmuseum Eichstätt: 152, 153
- Staatsbibliothek München: 155
- Musée du Louvre, Paris: 156
- Albertina Wien: 177, 178
- Molly Faries, Bloomington (IN): 184
- Bundesdenkmalamt, Wien: 190
- Biblioteca Nazionale, Florenz: 194
- Aymin Kavalci, Frankfurt a. M.: 196, 240, 252, 253, 273, 274, 354
- Galleria Estense, Modena: 200, 201
- National Gallery London: 207
- Archivio Mas, Barcelona: 209
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: 212, 213
- Stiftsgalerie Heiligenkreuz: 248
- Schottenstift Wien: 256, 268
- Szépművészeti Múzeum, Budapest: 259–263, 349, 350
- Stadtmuseum Wiener Neustadt: 264
- Catharijneconvent Utrecht: 276, 277
- Augustinermuseum, Freiburg: 286–288, 291
- Kunsthaus Lempertz, Köln: 292
- A.C.L., Bruxelles: 293, 294, 340
- Rijksprentenkabinet, Amsterdam: 296
- Öffentliche Kunstsammlungen Basel: 309, 316
- Hessisches Landesmuseum Darmstadt: 308, 359, 385
- Hamburger Kunsthalle/Elke Walford: 317, 319
- British Library, London: 320
- Stiftsmuseum Klosterneuburg: 327
- French & Co., New York: 328, 329
- Bernd Konrad, Radolfzell: 333
- Kunsthalle Karlsruhe: 368
- Alle übrigen: Archiv des Städelschen Kunstinstituts



